СИМБОЛИЗАМ У СВОМ И НАШЕМ ВРЕМЕНУ
LE SIMBOLISME EN SON TEMPS ET AUJOURD'HUI

UNIVERSITÉ DE BELGRADE – FACULTÉ DE PHILOLOGIE
ASSOCIATION DE COOPÉRATION CULTURELLE SERBIE–FRANCE

LE SIMBOLISME EN SON TEMPS ET AUOROURD'HUI

Comité de rédaction

Jelena Novaković, Paul Aron, Jean-Pierre Bertrand, Jovan Delić,
Radivoje Mikić, Bertrand Fonteyn

Sous la direction de

prof. dr Jelena Novaković

Belgrade
2016

УНИВЕРЗИТЕТА У БЕОГРАДУ – ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ
ДРУШТВО ЗА КУЛТУРНУ САРАДЊУ СРБИЈА–ФРАНЦУСКА

СИМБОЛИЗАМ У СВОМ И НАШЕМ ВРЕМЕНУ

Редакцијски одбор

Јелена Новаковић, Пол Арон, Жан-Пјер Бертран, Јован Делић,
Радивоје Микић, Бертран Фонтејн

Уредила

проф. др Јелена Новаковић

Београд
2016.

Éditeurs / Издавачи

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ – ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ
UNIVERSITÉ DE BELGRADE – FACULTÉ DE PHILOLOGIE

ДРУШТВО ЗА КУЛТУРНУ САРАДЊУ СРБИЈА–ФРАНЦУСКА
ASSOCIATION DE COOPÉRATION CULTURELLE SERBIE–FRANCE

За издаваче / Pour les éditeurs

Prof. dr Aleksandra Vraneš
Prof. dr Jelena Novaković

Recenzenti / Comité de lecture

Marc Quaghebeur
Irina Subotić
Jasna Stojanović
Bojan Jović
Mirjana Drndarski

Прихваћено за штампу на седници Редакцијског одбора 16. маја 2016.
Accepté pour l'impression à la réunion du Comité de rédaction du 16 mai 2016.

Ilustracija na koricama / Illustration de la couverture

Ce volume est publié avec le concours du Ministère de l'Éducation,
des Sciences et du Développement technologique de la République de Serbie
et de l'Ambassade de France à Belgrade

Овај зборник објављен је уз финансијску помоћ
Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије
и Амбасаде Француске у Београду

TABLE DES MATIÈRES

УВОД 9

AVANT-PROPOS 17

Leo D'aes. Discours d'ouverture.
(Његова екселенција, Амбасадор Белгије у Србији /
Son Excellence, Ambassadeur de Belgique en Serbie) 25

I. ÉMILE VERHAEREN ET LE SYMBOLISME BELGE /
ЕМИЛ ВЕРХАРЕН И БЕЛГИЈСКИ СИМБОЛИЗАМ

Paul Aron, *Émile Verhaeren et la revue* L'Art moderne 29

Jean-Pierre Bertrand, *Verhaeren et le laboratoire de la prose* 41

Bertrand Fonteyn, *Les* Contes de minuit *d'Émile Verhaeren :*
mise en place d'une pratique littéraire centrée sur la modernité 61

Jelena Novaković, *La réception d'Émile Verhaeren*
dans le milieu littéraire serbe 73

Ivan Radeljković, *Modernité et poétique de vie d'Émile Verhaeren* 89

Marija Panić, *« Vers le futur » : la ville dans la poésie de Verhaeren* 103

Sorin C. Stan, Les Quinze Chansons*, des drames en comprimés ?*
Le premier théâtre de Maeterlinck, entre la didactique et la critique 115

II. LE SYMBOLISME FRANÇAIS ET FRANCOPHONE /
ФРАНЦУСКИ И ФРАНКОФОНИ СИМБОЛИЗАМ

Dina Mantcheva, *Le symbolisme francophone et sa répercussion*
sur la scène slave 137

Annie Urbanik-Rizk, *De la métaphore poétique du* Partage de Midi
chez Claudel à sa représentation dans l'espace théâtral.
Symboles, symbolisme, symbolisations ? 153

Владимир Гвозден, *Симболизам и естетски режим* 167

Nina Živančević, *Mallarmé et l'art de l'impalpable, le son de Debussy* 179

Vesna Elez, *Le mouvement et les effets de la lumière dans les* Illuminations *d'Arthur Rimbaud* 187

Predrag Todorović, *Le mythe de Salomé dans les oeuvres symbolistes* 195

Nermin Vučelj, *Le symbolisme ironique de Gide* 209

Katarina Melić, *Correspondances symbolistes dans* À Rebours *de Huysmans* 219

Marija Džunić-Drinjaković, *L'héritage symboliste dans l'œuvre d'Andreï Makine* 233

Vesna Kreho, *René Ghil et Josip Sibe Miličić : une amitié littéraire* 247

III. СИМБОЛИЗАМ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ /
LE SYMBOLISME DANS LA LITTÉRATURE SERBE

Душан Иванић, *Назнаке симболизма у српској књижевности на размеђу XIX и XX вијека* 257

Јован Делић, *Српски симболизам између класицизма, парнаса и авангарде* 267

Мирјана Д. Стефановић, *Шта је симболизам у српској књижевности?* 283

Маја Медан, *Симболистичко наслеђе у српском језикотворном песништву* 293

Никола Бјелић, *На трагу симболизма: песимизам као одраз Пандуровићевог „бодлеријанства" и декадентности* 307

Радивоје Микић, *Миљковићева концепција симболизма* 323

Драган Хамовић, *Стратегија обраде националних симбола у поезији Бранка Миљковића* 339

Александар Јовановић, *Неосимболистичка поетика Ивана В. Лалића* 355

Милан Алексић, *Типови симболике у песништву Ивана В. Лалића* 367

Владимир Б. Перић, *Симболистички Рефлекси Даде:* 77 Самоубица *Бранка Ве Пољанског* 379

IV. LE SYMBOLISME, PHÉNOMÈNE EUROPÉEN ET MONDIAL / СИМБОЛИЗАМ, ЕВРОПСКИ И СВЕТСКИ ФЕНОМЕН

Бојана С. Стојановић Пантовић, *Наслеђе симболизма у експресионистичком покрету* 393

Philippe P. Bonolas, *Un écho du symbolisme européen au Portugal : la poésie d'António Nobre*....405

Александра Корда-Петровић, *Шалдино тумачење француског симболизма*....415

Персида Лазаревић Ди Ђакомо, *Око* Византијске хронике 427

Оливера Жижовић, *Визија Вечног Женског у поеми „Три сусрета" Владимира Соловјова*....443

Јасмина Јовановић, *Симболизам и бугарски симболисти* 457

Весна З. Дицков, *Симболизам и Хосе Асунсион Силва* 469

Кајоко Јамасаки, *Француски симболизам и поезија Ћује Накахаре* 481

V. СИМБОЛИЗАМ У СЛИКАРСТВУ / LE SYMBOLISME DANS LA PEINTURE

Jovana Nikolić, Mrtve lire *Gistava Moroa, simbolistički prikaz kraja umetnosti*....499

Јасна Јованов, *Минхенски симболизам у сликарству Стевана Алексића*.....511

Игор Б. Борозан, *Приказивање невидљиве стварности и представљање слепе жене у ликовном делу Ђорђа Крстића* 523

УВОД

Ова колективна монографија обухвата саопштења са међународног научног скупа *Симболизам у свом и нашем времену*, који је одржан на Филолошком факултету у Београду, 2. и 3. октобра 2015. године, а који је отворила Његова екселенција, господин Лео Дас, амбасадор Краљевине Белгије у Србији. Скуп је организовало Друштво за културну сарадњу Србија–Француска у сарадњи са Филолошким факултетом у Београду, уз подршку белгијске асоцијације Wallonie-Bruxelles International (WBI), поводом 160 година од рођења белгијског симболистичког песника Емила Верхарена, са циљем да се покаже значај овог песника у оквиру белгијске и европских књижевности, али и значај симболизма као књижевног покрета и уметничког поступка, улогу коју је одиграо у време свога настанка у другој половини XX века и поруку коју је оставио потомству.

Овај научни скуп окупио је четрдесетак истраживача и универзитетских професора из различитих европских земаља (Србија, Белгија, Италија, Француска, Бугарска, Босна и Херцеговина, Хрватска), који су размотрили различите аспекте симболистичког стваралаштва: дело Емила Верхарена и његов допринос симболистичком покрету, његову рецепцију у Србији, симболистичке теме и поступке, симболизам у сликарству, симболизам у Европи и свету и нарочито у Србији чија поезија носи његов неизбрисив траг. Језици скупа били су српски и француски.

Саопштења у овој колективној монографији распоређена су у пет тематских целина: Емил Верхарен и белгијски симболизам, франкофони симболизам, симболизам у српској књижевности, симболизам као европски и светски феномен, симболизам у сликарству.

Прва целина обухвата седам саопштења фокусираних на дело Емила Верхарена и белгијски симболизам. Пол Арон пише о Верхареновој сарадњи са часописом *L'Art moderne*, једним од главних органа белгијског модернизма, испитујући како је тај часопис примио његово дело и како је он сам користио ту критичку трибину („Емил Верхарен и часопис *L'Art moderne*"). Жан-Пјер Бертран представља Верхаренове песме у прози, које изражавају систематизовану патњу, примењујући песнички поступак који

разбија синтаксичке, вербалне и прозодијске оквире наговештавајући будуће кретање поезије („Верхарен и лабораторија прозе"). Верхаренова проза предмет је истраживања Бертрана Фонтејна који анализира збирку *Поноћне приче*, написану на почетку Верхаренове књижевне каријере, да би показао да је њена антитетичка композиција, као и употреба светлости, присутна већ у младалачким делима овога писца („*Поноћне приче* Емила Верхарена: књижевна пракса усмерена модернитету"). У своме раду „Рецепција Емила Верхарена у српској књижевној средини", Јелена Новаковић испитује преводе Верхаренових песама, упуте на његову поетику у аналитичким и критичким текстовима и имплицитне или експлицитне трагове које је он оставио у делима неких српских песника, да би дошла до закључка да се његов пријем у српској књижевној средини укључује у контекст нових тенденција у европским књижевностима, које изражавају свест о недовољности симболизма и прихватање једне активистичке и виталистичке филозофије. Тај активистички и виталистички вид Верхареновог дела привукао је пажњу Ивана Радељковића који га посматра у контексту авангарди из друге деценије XX века, чија се дела одликују интересовањем за виталне снаге и све манифестације живота („Модерност и поетика живота Емила Верхарена"). Марија Панић се бави амбивалентном визијом модерног града у збиркама *Халуцинантна поља* и *Полипски градови:* дочаран са својим споменицима, фабрикама, луком, катедралом, али и са загађењем животне средине које доноси технолошки напредак, град се појављује као слика прогреса, али и као нека узнемирујућа, готово непријатељска сила („'Ка будућности': град у Верхареновој поезији").

Сорин С. Стан посвећује пажњу једном другом белгијском песнику, нобеловцу Морису Метерлинку, анализирајући *Петнаест песама* у њиховим везама са позоришним комадима из првог периода Метерлинковог стваралаштва и уочавајући дидактичке предности које може имати такав приступ („*Петнаист песама,* драме у сажетом облику? Први Метерлинкови комади, између дидактике и критике").

Друга тематска целина обухвата десет прилога фокусираних на франкофони симболизам. Дина Манчева упоредо разматра симболистичку франкофону драматургију која је настала деведесетих година XIX века и словенско модернистичко позориште из тридесетих година XX века и које је представљено трима етничким гранама – источном (руском), западном (пољском) и јужном (бугарском). Ово разматрање води је закључку да словенске верзије, иако следе идеалистичко усмерење основног тока, генеришу националне поетичке системе („Франкофони симболизам и његов утицај на словенско позориште"). Симболистичка драматургија предмет је истраживачке пажње и Ани Урбаник-Риск која испитује метафору подневне деобе у позоришним комадима Пола Клодела, да би показала да различити начини

њеног сценског представљања превазилазе оквире књижевне школе и добијају универзално значење („Од Клоделове песничке метафоре *подневне деобе* до њеног представљања у позоришном простору. Симболи, симболизам, симболизација?”).

Владимир Гвозден посматра поетичка начела симболизма у контексту идеје о естетском режиму коју је развио Жак Рансијер поредећи, у огледу „Површина дизајна”, Малармеово дивљење према Лој Фулер са схватањима немачког архитекте и дизајнера Петера Беренса, усмереног производњи предмета на широку потрошњу, и откривајући код обојице исти сан о изгубљеном рају аутономије уметности („Симболизам и естетски режим”). Нина Живанчевић се бави једним другим видом Малармеове поетике, њеном повезаношћу са музиком, позивајући се на филозофа и лингвисту Владимира Јанкелевича који објашњава везу између феномена фуге и неопипљивог код симболистичког песника Малармеа и композитора Клода Дебисија, представника музичке авангарде („Маларме и уметност неопипљивог, Дебисијев звук”). Испитујући улогу светлости и покрета у Рембоовим *Илуминацијама*, Весна Елез настоји да истакне интерпретативне елементе ове збирке која је често сматрана херметичном („Покрет и светлост у *Илуминацијама* Артура Рембоа”), док Предраг Тодоровић своју истраживачку пажњу посвећује миту о Саломи који се оцртава у књижевној и сликарској имагинацији симболистички усмерених стваралаца, изражавајући њихову опсесију том фаталном женом („Мит о Саломи у делима симболиста”).

Три рада су фокусирана на симболистичке елементе у делима писаца који припадају различитим постсимболистичким раздобљима. Нермин Вучељ прати еволуцију Андреа Жида кроз њене три етапе (пре-симболистичку, симболистичку, постсимболистичку), задржавајући се на критичким начелима везаним за поетику симболизма, а израженим у романима и теоријским текстовима овога писца („Жидов иронични симболизам”), а Катарина Мелић се бави „Симболистичким сагласјима у Уисмансовом роману *Насупрот*”, испитујући везе које се у том роману успостављају између Уисманса, с једне стране, и Шарла Бодлера и Гистава Мороа, с друге стране. Марија Џунић Дрињаковић анализира дело Андреја Макина, да би показала оно што овог савременог француско-руског писца приближава симболистичкој поетици (дематеријализација ствари, наговештавање више реалности скривене иза привида), али и оно што га од тог покрета удаљава, а то је супротстављање симболистичком естетизму и мисао да је „права” књижевност она која повезује естетику и етику („Симболистичко наслеђе у делу Андреја Макина”). Последњи рад у овој групи је „Рене Гил – Јосип Сибе Миличић: једно књижевно пријатељство” Весне Крехо. Ова ауторка анализира писма која су размењивали француски песник Рене Гил, један од однивача симбо-

листичке школе, и српски песник и сликар из међуратног раздобља, Сибе Миличића, а кроз које се оцртавају њихове сродности.

У трећу тематску целину сврстано је десет радова посвећених симболизму у српској књижевности. Аутори четири прва разматају поетичка начела на којима почива српски симболизам. Испитујући „Назнаке симболизма у српској књижевности на размеђу XIX и XX века", Душан Иванић констатује да се критичка рецепција овог покрета одликује дистанцирањем и одбијањем, али да је у књижевној пракси он оставио своје трагове у оквиру владајуће реалистичке поетике. Анализирајући симболистичке елементе у поезији Војислава Илића, који се сматра и класичарем и претечом симболизма, затим у песничком стварању представника модернизма (Милан Ракић, Јован Дучић) и авангарде (Тодор Манојловић, Станислав Винавер, Момчило Настасијевић), као и у српском нео-симболизму (Бранко Миљковић, Иван В. Лалић), Јован Делић долази до закључка да је симболизам код Срба разнородна појава која обухвата елементе класицизма, Парнаса и авангарде („Српски симболизам између класицизма, Парнаса и авангарде"). Проблему одређења српског симболизма приступа и Мирјана Д. Стефановић која поставља питање: „Шта је симболизам у српској књижевности?". Испитујући дела песника који су играли значајну улогу у модернизацији српске поезије, она доводи у питање неке појмове („симболизам", „нео-симболизам"), да би наговестила могућност једне другачије периодизације српске поезије од почетка XX века до наших дана. Маја Медан разматра процес стварања језика у српској поезији у дугом раздобљу које обухвата романтизам, симболизам, авангарду и нео-симболизам, да би закључила да тај процес, кроз који се механизам традиционалне културе спаја са механизмом симболизма, постаје тачка пресека свих поетика посматраног раздобља („Симболистичко наслеђе у српском језикотворном песништву".

Наредних шест радова баве се ауторима чије песничко стварање носи трагове симболизма. Никола Бјелић посматра упоредо дела Симе Пандуровића и дела Шарла Бодлера да би показао у којој се мери песимизми ова два писца подударају, а у којој су мери одрази различитих епоха у којима су они живели и стварали. („На трагу симболизма: песимизам као одраз Пандуровићевог „бодлеријанства" и декадентности"). Радивоје Микић пажњу посвећује „Миљковићевој концепцији симболизма", израженој у есејима и критичким текстовима о песницима симболистичке оријентације, а примењеној и у његовој сопственој поезији. Драган Хамовић се бави националним симболима у Миљковићевој поезији, посматрајући их као различите видове „трагања за бићем" које се одвија у оквиру предачког искуства и превазилази индивидуални план („Стратегија обраде националних симбола у поезији Бранка Миљковића"). Александар Јовановић разматра нео-симболистичку поетику Ивана В. Лалића, изражену у његовим есејима о српским

писцима, као и у његовој поезији која, како сам подвлачи, има метапоетичко обележје: ма каква била главна тема, Лалићеве песме увек говоре о поезији, њеној природи и њеном дејству („Неосимболистичка поетика Ивана В. Лалића"). Иван В. Лалић је предмет истраживања и Милана Алексића, који испитује различите типове симболике у делима овога песника (античку, библијску и националну), посвећујући посебну пажњу трима репрезентативним ликовима-симболима: Елпенору, Понтију Пилату и Гаврилу Принципу („Типови симболике у песништву Ивана В. Лалића").

Последњи рад у овом блоку усредсређен је на симболистичке елементе у роману српског авангардисте Бранка Ве Пољанског *77 самоубица*, који Владимир Б. Перић повезује са песничким делом Шарла Бодлера, Артура Рембоа и Емила Верхарена („Симболистичке рефлекси Даде: *77 самоубица* Бранка Ве Пољанског").

Четврту тематску целину чини девет прилога у којима се симболизам посматра као европски и светски феномен. Бојана Стојановић-Пантовић разматра поетичке, естетичке и идеолошке компоненте (растакање субјекта, формално ослобађање језика и стиха, наглашени индивидуализам) које повезују експресионистички покрет са симболизмом, чије компоненте експресионизам често радикализује, али и одбацује његов естетизам („Наслеђе симболизма у експресионистичком покрету").

Остали прилози фокусирани су на симболизам у европским земљама и свету. Предмет истраживања Филипа Боноласа је песник Антонио Нобре, посматран као представник симболизма у Португалу („Одјек европског симболизма у Португалу: Антонио Нобре"). Александра Корда-Петровић бави се присуством симболизма у Чешкој, разматрајући критичко и есијистичко дело Франтишека Ксавера Шалде који је тумачио дела Шарла Бодлера, Пола Верлена, Мориса Метерлинка, Жана Мореаса, сматрајући да је симболизам мање књижевни покрет, а више форма израза („Шалдино тумачење француског симболизма"). Персида Лазаревић Ди Ђакомо посвећује пажњу делатности сарадника италијанског часописа *Cronaca bizantina* (1881–1885), који су били значајни представници италијанског симболизма (Ђозуе Кардучи, Матилде Серао, Габријеле д'Анунцио, Феличе Кавалоти, Едоардо Скарфољо), а који су се занимали за питања Балкана и Јужних Словена, посебно Срба („Око *Византијске хронике*"). Оливера Жижовић испитује „Визију вечног женског у поеми «Три сусрета» Владимира Соловјова", писца који је утицао на руске симболисте, нарочито на Александра Блока и његове *Стихове о дивној Дами*, а Јасмина Јовановић пише о односу бугарских симболиста према европском симболизму, посебно се задржавајући на вези између бугарског експресионисте Геа Милева и Емила Верхарена („Симболизам и бугарски симболисти").

Два последња прилога у овом блоку баве се присуством симболизма у ваневропским земљама. Весна Дицков издваја симболистичке елементе у делима колумбијског писца Хосеа Асунсиона Силве, претече хиспаноамеричког модернизма („Симболизам и Хосе Асунсион Силва") а Кајоко Јамасаки испитује утицај француског симболизма на јапанску књижевност, истичући песничко дело Ћује Накахаре („Француски симболизам и поезија Ћује Накахаре").

Пета тематска целина обухвата три прилога фокусирана на симболизам у сликарству. Јована Николић анализира *Мртве лире*, уметнички тестамент Гистава Мороа, сведочпанство о променама које је овај сликар доживео суочен са мишљу о смрти, али и израз идеја присутних у европским интелектуалним круговима крајем XIX века („*Мртве лире* Гистава Мороа, симболистички приказ краја уметности"). У тексту „Минхенски симболизам у сликарству Стевана Алексића", Јасна Јованов испитује елементе сликарског симболизма у делима српског сликара Стевана Алексића (претећи костури, хибридна бића попут кентаура и нимфи у дионизијском амбијенту, суочење слабе и фаталне жене, стратегија удвајања), док Игор Борозан посвећује истраживачку пажњу „Приказивању невидљиве стварности и представљању слепе жене у ликовном делу Ђорђа Крстића".

Радови у овој колективној монографији потврђују да је симболизам разнородан покрет широког замаха који се не може обухватити једном дефиницијом, „понор без дна", да употребимо речи Пола Валерија.[1]. Он се појављује мање као књижевни и уметнички покрет са јасно одређеним поетичким начелима, а више као „сасвим ново и необично стање духа".[2] Он је део дугог обнављачког процеса који се одвија у правцу поунутрашњења предмета, иако се симболизам у сликарству држи видљиве стварности да би у њој трагао за симболичким значењима. У поезији, процес обнављања започиње са Бодлером и налази свој адекватан израз у песничком подухвату Стефана Малармеа, процеса који се продужава током XX и почетком XXI века. Целокупна модерна књижевност, укључујући и српску, носи његов неизбрисиви траг. „Песнички симболизам […] непрекидно оснажује своје зрачење", пише Бретон[3] за кога је и главни представник симболизма у сликарству, Гистав Моро, „велики визионар" и „маг".[4] „Сви смо ми, више или мање, Малармеови ученици", каже Ив Бонфоа[5].

[1] Paul Valéry, *Œuvres*, I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 686.

[2] *Ibid.*, p. 694.

[3] André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 360.

[4] *Ibid.*, p. 361.

[5] Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*. Neuchâtel: La Baconnière, 1981, p. 94.

Користимо прилику да захвалимо Амбасади Краљевине Белгије у Србији, асоцијацији Wallonie-Bruxelles International и Филолошком факултету Универзитета у Београду на сарадњи и подршци коју су пружили организацији међународног скупа *Симболизам у свом и нашем времену* чији је резултат ова колективна монографија.

У Београду, 10. маја 2016. *Јелена Новаковић*

AVANT-PROPOS

Ce volume contient les textes des communications présentées au colloque international *Le symbolisme en son temps et aujourd'hui*, qui a eu lieu à la Faculté de Philologie de Belgrade, les 2 et 3 octobre 2015 et qui a été inauguré par Son Excellence, Monsieur Leo D'aes, ambassadeur du Royaume de Belgique en Serbie. Organisé par l'Association de coopération culturelle Serbie-France en coopération avec la Faculté de Philologie de l'Université de Belgrade, avec le soutien de Wallonie-Bruxelles International (WBI) et l'Ambassade du Royaume de Belgique en Serbie, à l'occasion des 160 ans de la naissance du poète symboliste belge Émile Verhaeren, le colloque s'est proposé de montrer l'importance de ce poète dans le cadre des littératures belge et européennes, mais aussi l'importance du symbolisme en tant que mouvement littéraire et procédé artistique, le rôle qu'il a joué au moment de son apparition dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, ainsi que son héritage au XX^{e} siècle et le message qu'il a laissé à la postérité.

Le colloque a réuni une quarantaine de chercheurs et de professeurs d'université de différents pays d'Europe (Serbie, Belgique, Italie, France, Bulgarie, Bosnie-et-Herzégovine, Croatie), qui ont examiné différents aspects de la création symboliste: l'oeuvre d'Émile Verhaeren et son apport au mouvement symboliste, sa réception en Serbie, les thèmes et les procédés symbolistes, le symbolisme dans la peinture, le symbolisme en Europe et dans le monde, et surtout en Serbie, dont la poésie porte son empreinte indélébile. Les langues de travail étaient le français et le serbe.

Les communications contenues dans ce volume sont centrées sur cinq axes thématiques: Émile Verhaeren et le symbolisme belge, le symbolisme francophone, le symbolisme dans la littérature serbe, le symbolisme, phénomène européen et mondial, le symbolisme dans la peinture.

Le premier axe thématique unit sept communications centrées sur Émile Verhaeren et le symbolisme belge. Paul Aron se penche sur la collaboration de Verhaeren à la revue *L'Art moderne*, un des principaux organes de l'innovation artistique à Bruxelles, en examinant comment cette revue a accueilli son œuvre et comment lui-même a utilisé cette tribune critique (« Émile Verhaeren et *L'Art moderne* »). La communication de Jean-Pierre Bertrand analyse les poèmes en prose

de Verhaeren qui y exprime une souffrance systématisée en utilisant un procédé qui brise le cadre syntaxique, lexical et prosodique du langage et qui annonce en quelque sorte l'avenir de la poésie (« Verhaeren et le laboratoire de la prose »). La prose d'Émile Verhaeren fait l'objet des recherches de Bertrand Fonteyn qui analyse les *Contes de minuit*, écrits au début de la carrière littéraire de Verhaeren, pour montrer que sa composition antithétique aussi bien que l'usage de la lumière sont déjà présents dans sa création littéraire de jeunesse (« Les *Contes de minuit* d'Émile Verhaeren : mise en place d'une pratique littéraire centrée sur la modernité »). Jelena Novaković étudie « La réception d'Émile Verhaeren dans le milieu littéraire serbe », en examinant les traductions de ses poèmes, les références à sa poétique dans les textes analytiques et critiques et les traces implicites ou explicites qu'il a laissées dans les œuvres de certains poètes serbes, pour aboutir à la conclusion que son accueil dans le milieu culturel serbe s'inscrit dans le contexte des nouvelles tendances dans les littératures européennes, marquées par la prise de conscience des insuffisances du symbolisme et par l'acceptation d'une philosophie activiste et vitaliste. Cet aspect activiste et vitaliste de l'œuvre de Verhaeren attire l'attention d'Ivan Radeljković qui le considère dans le contexte des avant-gardes des années 1910, marquées par l'intérêt pour les forces vitales et pour toutes les manifestations de la vie (« Modernité et poétique de vie d'Émile Verhaeren »). Marija Panić examine la vision ambivalente de la ville moderne dans *Les Campagnes hallucinées* et Les *villes tentaculaires* : évoquée avec ses monuments, ses usines, sa bourse, son port, sa cathédrale, mais aussi avec la pollution produisant un effet d'abjection, la ville se présente comme l'image du progrès humain, mais aussi comme une force inquiétante (« "Vers le futur" : la ville dans la poésie de Verhaeren »).

Sorin C. Stan porte son attention sur un autre poète belge, le prix Nobel Maurice Maeterlinck, en analysant *Les Quinze Chansons* dans leurs relations avec son théâtre de la première période et en dégageant les avantages didactiques que peut présenter un tel rapprochement (« Les *Quinze Chansons*, des drames en comprimés ? Le premier théâtre de Maeterlinck, entre la didactique et la critique »).

Le second axe thématique unit dix communications centrées sur le symbolisme francophone. Dina Mantcheva étudie du point de vue typologique et comparatif la dramaturgie symboliste francophone conçue pendant les années 1890 et le théâtre moderniste slave créé dans les années 1930 et représenté par ses trois branches ethniques – de l'Est (russe), de l'Ouest (polonais), du Sud (bulgare). Cette étude aboutit à la conclusion que les versions slaves, tout en poursuivant l'orientation idéaliste du courant de base, génèrent des systèmes poétiques nationaux (« Le symbolisme francophone et sa répercussion sur la scène slave »). La dramaturgie symboliste attire aussi l'attention d'Annie Urbanik-Rizk qui se penche sur la métaphore poétique du partage du midi dans le théâtre de Claudel, pour montrer que les différentes manières de la présenter sur scène dépassent la simple

appartenance à un courant littéraire et obtiennent une signification universelle (« De la métaphore poétique du partage du midi chez Claudel à sa représentation dans l'espace théâtral. Symboles, symbolisme, symbolisation ? »).

Vladimir Gvozden envisage les principes poétiques du symbolisme dans le contexte de l'idée du régime esthétique, développée par Jacques Rancière qui compare, dans son essai « La surface du design », l'admiration de Mallarmé pour Loïe Fuller aux conceptions de l'architecte designer allemand Peter Behrens, orienté vers la production d'objets utiles, en y trouvant le même rêve du paradis perdu de l'art autonome (« Le symbolisme et le régime esthétique »). Nina Živančević s'occupe d'un autre aspect de la poétique de Mallarmé, de son aspect musical, en se référant au philosophe et linguiste Vladimir Jankelevitch qui explique la relation entre les phénomènes de la fugue et de l'impalpable chez le poète symboliste et chez le compositeur Claude Debussy (« Mallarmé et l'art de l'impalpable, le son de Debussy »). Vesna Elez étudie l'effet poétique que procurent les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud, en mettant en relief les éléments interprétatifs de ce recueil souvent jugé comme hermétique, tels que les images de la lumière (« Le mouvement et les effets de la lumière dans les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud »). Predrag Todorović se penche sur « Le mythe de Salomé dans les œuvres symbolistes », qui se dessine dans l'imaginaire littéraire et pictural, pour montrer l'obsession des symbolistes de fin de siècle pour cette femme fatale.

Trois communications sont centrées sur les éléments symbolistes dans les oeuvres d'auteurs appartenant aux époques postsymbolistes. Nermin Vučelj suit l'évolution esthétique d'André Gide à travers ses trois étapes (pré-symboliste, symboliste, postsymboliste), en s'arrêtant sur les principes critiques relatifs à la poétique du symbolisme, exprimés dans les romans et les textes théoriques de cet auteur (« Le symbolisme ironique de Gide »). En réfléchissant sur le roman *À rebours*, Katarina Melić dégage les correspondances qui s'établissent entre Huysmans, d'une part, et Charles Baudelaire et Gustave Moreau, d'autre part (« Les correspondances symbolistes dans *À rebours* de Huysmans »). Marija Džunić-Drinjaković étudie l'oeuvre d'Andreï Makine, pour montrer ce qui rapproche cet écrivain franco-russe contemporain de l'esthétique symboliste (dématérialisation des choses, souci de suggérer une réalité supérieure cachée sous les apparences), mais aussi ce qui l'en sépare : le refus de l'esthétisme symboliste et l'idée que la « vraie » littérature » est celle qui unit l'esthétique et l'éthique (« L'héritage symboliste dans l'oeuvre d'Andreï Makine »). La dernière communication de ce groupe est « René Ghil – Josip Sibe Miličić: une amitié littéraire » de Vesna Kreho, qui analyse la correspondance entre le poète français René Ghil, l'un des fondateurs de l'école symboliste et le poète et peintre serbe de l'entre-deux-guerres, Sibe Miličić, à travers laquelle se manifestent leurs affinités.

Le troisième axe thématique unit dix communications centrées sur le symbolisme dans la littérature serbe. Les quatre premières examinent les principes poétiques sur lesquels est fondé le symbolisme serbe. Dušan Ivanić étudie « Les signes du symbolisme dans la littérature serbe à la fin du XIX^{e} et au début du XX^{e} siècle », pour constater que l'accueil de la critique est marqué par une distance et un refus, mais que, souvent sous l'influence étrangère, ce mouvement laisse des traces dans la pratique littéraire dans le cadre de la poétique réaliste dominante. En analysant les éléments symbolistes dans la poésie de Vojislav Ilić, considéré à la fois comme poète classique et comme précurseur du symbolisme, ainsi que dans la création poétique des représentants du modernisme (Milan Rakić, Jovan Dučić) et de l'avant-garde (Todor Manojlović, Stanislav Vinaver, Momčilo Nastasijević), aussi bien que dans le néo-symbolisme serbe (Branko Miljković, Ivan V. Lalić), Jovan Delić arrive à la conclusion que le symbolisme serbe est un phénomène diversifié qui unit les élèments du classicisme, du Parnasse et de l'avant-garde (« Le symbolisme serbe entre le classicisme, le Parnasse et l'avant-garde »). Le problème de la définition du symbolisme serbe est abordé aussi par Mirjana D. Stefanović qui pose la question: « Qu'est-ce que le symbolisme dans la littérature serbe ? ». En examinant les oeuvres des poètes qui ont joué un rôle important dans la modernisation de la poésie serbe, elle met en question certains concepts (« symbolisme », « néo-symbolisme »), pour suggérer la possibilité d'une périodisation différente de la poésie serbe du début du XX^{e} siècle jusqu'à nos jours. Maja Medan étudie le processus de création de la langue dans la poésie serbe dans la période qui englobe l'époque romantique, le symbolisme, l'avant-garde et le néosymbolisme, pour conclure que ce processus, à travers lequel le mécanisme de la culture traditionnelle s'intègre au mécanisme du symbolisme, devient le point d'intersection de toutes les poétiques des époques examinées (« L'héritage symboliste dans la créativité langagière de la poésie serbe ».

Les six autres communications sont centrées sur les auteurs dont la création poétique porte des traces du symbolisme. Nikola Bjelić envisage parallèlement la poésie de Sima Pandurović (1883–1960) et la poésie de Baudelaire pour montrer dans quelle mesure les pessimismes des deux auteurs coïncident et dans quelle mesure ils sont des reflets de différentes époques dans lesquelles les deux auteurs ont vécu et écrit (« Sur les traces du symbolisme : le pessimisme comme le reflet de l'"inspiration baudelairienne" et la décadence de Sima Pandurović »). Radivoje Mikić porte son attention sur « La conception du symbolisme de Branko Miljković », exprimée dans ses essais et ses textes critiques sur les poètes d'orientation symboliste et appliquée dans sa propre poésie. Dragan Hamović se penche sur les symboles nationaux dans la poésie de Miljković, en les considérant comme différents aspects d'une « recherche de l'être » qui se déroule dans le cadre de l'expérience des ancêtres dépassant le domaine de l'individuel (« La stratégie du traitement des symboles nationaux dans la poésie de Branko Miljković »). Aleksandar

Jovanović examine la poétique du néo-symboliste Ivan V. Lalić, exprimée dans ses essais sur différents auteurs serbes, aussi bien que dans sa poésie dont il souligne l'aspect métapoétique : quel qu'en soit le thème principal, les poèmes de Lalić parlent toujours de la poésie, de sa nature et de ses effets (« La poétique néosymboliste d'Ivan V. Lalić »). Ivan V. Lalić fait l'objet aussi de la recherche de Milan Aleksić, qui étudie différents types de symbolique dans les oeuvres de ce poète (symbolique antique, biblique et nationale), en accordant une place spéciale aux trois personnages-symboles représentatifs: Elpénor, Ponce Pilate et Gavrilo Princip (« Les types de symbolique dans la poésie d' Ivan V. Lalić »).

La dernière communication de ce groupe est centrée sur les éléments symbolistes dans le roman de l'avant-gardiste serbe Branko V. Poljanski, *Les 77 suicidés*, que Vladimir B. Perić examine en établissant un rapport entre ce roman et la création poétique de Baudelaire, de Rimbaud et d'Émile Verhaeren (« Les réflexes symbolistes dans le roman *Les 77 suicidés* de Branko V. Poljanski »).

Le quatrième axe thématique englobe huit travaux dans lesquels le symbolisme est abordé en tant que phénomène européen et mondial. Bojana Stojanović-Pantović étudie les éléments poétiques, esthétiques et idéologiques (dissolution du sujet, libération formelle de la langue et du vers, individualisme accentué) qui lient le mouvement expressionniste au symbolisme, dont il se présente souvent comme une radicalisation, mais aussi comme une opposition à son esthétisme (« L'héritage du symbolisme dans le mouvement expressionniste »).

Les communications qui suivent sont centrées sur le symbolisme dans différents pays de l'Europe et du monde. Philippe Bonolas examine le symbolisme au Portugal tel qu'il se manifeste dans l'oeuvre d'António Nobre (« Un écho du symbolisme au Portugal : la poésie d'António Nobre »); le centre d'intérêt d'Aleksandra Korda-Petrović est le symbolisme en Tchéquie qu'elle examine à travers les interprétations des oeuvres de Baudelaire, Verlaine, Maeterlinck, Moréas ou Rodin, faites par František Xaver Šalda, qui considérait le symbolisme moins comme un mouvement artistique que comme une forme d'expression (« František Xaver Šalda et son interprétation du symbolisme français »). Persida Lazarević Di Giacomo traite de l'activité des collaborateurs de la revue italienne *Cronaca bizantina* (1881–1885), qui étaient les représentants éminents du symbolisme italien (Giosuè Carducci, Matilde Serao, Gabriele d'Annunzio, Felice Cavallotti, Edoardo Scarfoglio) et qui s'intéressaient aux Balkans et aux Slaves du Sud, en particulier aux Serbes (« À propos de la *Chronique byzantine* »). Olivera Žižović étudie « La vision de l'éternel féminin dans le poème « Trois rencontres » de Vladimir Soloviev », le poète qui a influencé les symbolistes russes, surtout Aleksandr Blok et ses *Vers à la Belle dame*. Jasmina Jovanović, quant à elle**,** examine le rapport des symbolistes bulgares au symbolisme européen, en s'arrêtant surtout sur les relations entre l`expressionniste bulgare, Geo Milev et Émile Verhaeren (« Le symbolisme et les symbolistes bulgares »).

Les deux dernières communications de ce groupe s'occupent de l'influence du symbolisme dans les pays en dehors de l'Europe. Vesna Dickov dégage les éléments symbolistes dans les oeuvres de l'écrivain colombien José Asunción Silva, précurseur du modernisme hispano-américain (« Le symbolisme et José Asunción Silva ») et Kayoko Yamasaki examine l'influence du symbolisme français sur la littérature japonaise, en mettant en relief l'oeuvre poétique de Chūya Nakahara (« Le symbolisme français et la poésie de Chūya Nakahara »).

Le cinquième axe thématique unit trois communications centrées sur le symbolisme dans la peinture. Jovana Nikolić analyse *Les Lyres mortes*, testament artistique de Gustave Moreau, un témoignage des changements que ce peintre a vécus, confronté à l'idée de sa propre mort, mais aussi une expression des idées présentes dans des cercles intellectuels de l'Europe à la fin du XIX^{e} siècle (« *Les Lyres mortes* de Gustave Moreau, représentation symboliste de la fin de l'art »). Dans sa communication « Le symbolisme de Munich dans la peinture de Stevan Aleksić », Jasna Jovanov examine les éléments du symbolisme pictural chez le peintre serbe Stevan Aleksić (squelettes menaçants, êtres hybrides tels des centaures et des nymphées dans une ambiance dionysienne, confrontation des figures de femme fragile et de femme fatale, stratégie du double), tandis qu'Igor Borozan porte son attention sur « Les manifestations de la réalité invisible et la représentation de la femme aveugle dans la peinture de Đorđe Krstić ».

Les travaux contenus dans ce volume confirment que le symbolisme est un mouvement diversifié et de large envergure, impossible à englober par une seule définition, „un gouffre sans fond", pour employer le mot de Paul Valéry[1]. Il se présente moins comme un mouvement littéraire et artistique dont les principes poétiques sont définis d'une manière précise que comme un « état d'esprit tout à fait neuf et singulier »[2]. Il fait partie d'un processus de renouveau, qui va dans le sens de l'intériorisation de l'objet, bien que le symbolisme pictural s'en tienne à la réalité visible pour y trouver un sens symbolique. Dans la poésie, le processus de renouveau commence avec Baudelaire et trouve son expression adéquate dans l'entreprise poétique de Stéphane Mallarmé, processus qui se prolonge au cours du XX^{e} et au début du XXI^{e} siècle. Toute la littérature moderne, y compris la littérature serbe, porte son empreinte indélébile. « Le symbolisme poétique […] n'a cessé d'accroître son irradiation » et le représentant principal du symbolisme pictural, Gustave Moreau, est un « grand visionnaire » et un « magicien »[3], écrit Breton.[4] « Nous sommes tous, plus ou moins, les disciples de Mallarmé », dit Yves Bonnefoy[5].

[1] Paul Valéry, *Oeuvres*, I. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 686.

[2] *Ibid.*, p. 694.

[3] *Ibid.*, p. 361.

[4] André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 360.

[5] Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*. Neuchâtel : La Baconnière, 1981, p. 94.

Nous profitons de l'occasion pour remercier l'Ambassade du Royaume de Belgique en Serbie, Wallonie-Bruxelles International et la Faculté de Philologie de l'Université de Belgrade pour leur coopération et pour le soutien qu'ils ont accordé à l'organisation du colloque international *Le Symbolisme en son temps et aujourd'hui* dont ce volume constitue le résultat.

À Belgrade, le 10 mai 2016 *Jelena Novaković*

Leo D'aes

Discours lors de l'ouverture du colloque Le symbolisme en son temps et aujourd'hui, le 2 octobre 2015

Je vous remercie de m'avoir invité à participer à la séance d'ouverture de ce colloque international.

Je suis impressionné par l'agenda varié, riche et fascinant de cette rencontre à la fois originale et, j'en suis sûr, stimulante.

Je suis honoré de pouvoir y prendre la parole.

C'est aussi un plaisir particulier de pouvoir saluer ici mes compatriotes qui participeront activement à ce colloque, dont deux professeurs éminents, Paul Aron et Jean-Pierre Bertrand, ainsi que notre délégué de WBI ici, Bertrand Fonteyn. Je voudrais aussi saluer la présence de monsieur Sorin Stan, le délégué WBI à Zagreb. Cette présence témoigne, à juste titre, de l'importance que nous attachons à ce colloque et combien nous apprécions le fait que vous nous accueillez ici, en étroit partenariat avec nos amis français, dans ce bel esprit serbe d'hospitalité et d'intérêt pour d'autres cultures.

Ce colloque sur ce mouvement littéraire et artistique, né en France fin 19ième siècle, se tient à la veille du centième anniversaire du décès d'Émile Verhaeren.

Pour nous, Belges, Émile Verhaeren est un personnage historique qui mérite pleinement une attention particulière et soutenue. La trentaine de langues dans lesquelles son œuvre a été traduit illustre le fait que cet homme, et avec lui le symbolisme, traverse, dépasse littéralement les frontières.

C'est pour cela que mes autorités ont décidé que l'année 2016 sera dédiée à Émile Verhaeren, à travers un nombre d'expositions, de colloques, soirées poétiques et musicales, et autres activités qui rendent hommage à ce grand poète.

Nous attachons du prix à ce que le grand public, comme on dit, connaisse et apprécie davantage cet homme dont l'œuvre revêt, à notre avis, une signification universelle.

Je ne perds d'ailleurs pas de vue que le colloque d'aujourd'hui et demain est consacré au symbolisme, et non pas juste à Émile Verhaeren. N'empêche que je

suis flatté que madame Novaković consacre sa contribution à la réception d'Émile Verhaeren dans le milieu littéraire serbe.

Permettez-moi d'admirer ce voyageur infatigable et grand Européen que fut Verhaeren, en témoigne sa réputation dans l'Europe de l'Est. Admiration également pour son profond engagement social (probablement une spécificité du symbolisme belge), exprimé dans *Les Campagnes Hallucinées*, *Les Villes Tentaculaires*, *Les Villages Illusoires*, qui ensemble constituent l'essence, le cœur de son œuvre.

Je ne suis pas du tout un spécialiste du symbolisme, loin de là, et je suis heureux d'en apprendre un peu plus aujourd'hui. Mais je me suis laissé dire que le symbolisme est, notamment, un approfondissement du romantisme, où le rêve passe au quotidien, où la sensibilité individuelle prime. Si c'est vrai, cela explique sans doute l'enthousiasme sans limites de Verhaeren, son adage « Admirez-vous les uns les autres », son don pour exprimer des sentiments d'amour de façon simplement émouvante, son revirement émotionnel face à l'éclatement de la première guerre mondiale, et ses liens d'amitié avec nombre de grands artistes, qu'il a inspirés et encouragés.

L'organisation de ce colloque me fait donc beaucoup de plaisir,

Un, parce que cet homme, Émile Verhaeren, aux racines flamandes, tenant la plume en langue française, est reconnu comme un grand Belge international : quelle magnifique combinaison !

Deux, parce que nous avons beaucoup de raisons (l'agenda en est la preuve) d'approfondir ensemble ce mouvement littéraire et artistique du symbolisme qui a tellement enrichi l'humanité

Trois, parce que un intérêt profond pour ce mouvement réunit un certain nombre de différentes nationalités ici, et notamment Serbes et Belges, apportant une touche particulièrement noble à nos relations bilatérales

Quatre, parce que notre réunion d'aujourd'hui connaîtra une suite, plusieurs suites même, l'année prochaine, dans la patrie d'Émile Verhaeren

Et finalement, parce que ça fait réellement du bien de se retrouver autour d'une même passion agréable, enrichissante et pleine de beauté et d'inspiration.

C'est dès lors de tout cœur que je vous souhaite un colloque intense, plein de professionnalisme, d'amitié et d'un enthousiasme digne de Verhaeren.

LDA 02/10/2015

I. ÉMILE VERHAEREN ET LE SYMBOLISME BELGE / ЕМИЛ ВЕРХАРЕН И БЕЛГИЈСКИ СИМБОЛИЗАМ

Paul Aron
FNRS – Université libre de Bruxelles, Belgique
paron@ulb.ac.be

ÉMILE VERHAEREN ET LA REVUE *L'ART MODERNE*

Résumé : *Si l'on connaît bien l'œuvre poétique et dramatique de Verhaeren, et même aussi son œuvre de critique d'art, son travail journalistique demeure peu étudié et très partiellement édité. Cet article montre l'importance qu'il a eu dans sa carrière, spécialement lorsque Verhaeren a collaboré à la revue hebdomadaire* L'Art moderne.

Mots clés : *L'Art moderne, Émile Verhaeren, symbolisme, Belgique, Edmond Picard, Groupe des XX, presse.*

Tous les biographes de Verhaeren mentionnent sa participation à de nombreux périodiques. À l'exception d'André Fontaine et de Jacques Marx, ils détaillent rarement celle-ci, et semblent considérer que la partie journalistique de l'activité du poète belge relève surtout de préoccupations alimentaires[1]. Les travaux menés depuis une trentaine d'années en sociologie de la littérature, ainsi que ceux qui ont trait à l'histoire des médias insistent au contraire sur l'importance de ce genre de collaboration[2]. On peut y voir en effet une part de la vie matérielle de l'écrivain, ses préoccupations quotidiennes, son engagement dans les débats contemporains, et surtout les réseaux de sociabilité auxquels il participe. C'est ce dernier aspect que je voudrais ici mettre en lumière.

De manière synthétique, rappelons en effet que Verhaeren a collaboré sans discontinuité à la presse belge depuis ses années de formation jusqu'à sa reconnaissance internationale. Voici le tableau de ses principales collaborations :

[1] André Fontaine, *Verhaeren et son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1929 ; Jacques Marx, *Verhaeren, biographie d'une œuvre*, Bruxelles, Palais des Académies, 1996. On se reportera à l'ouvrage de Fontaine ainsi qu'à Jean-Marie Culot, *Bibliographie de Émile Verhaeren*, Duculot, 1954 pour les autres collaborations journalistiques de l'écrivain.

[2] Voir par exemple : Daphné De Marneffe & Benoit Denis (éd.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri, 2006 et Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant [dir.], *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle.* Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.

Journal des Beaux-Arts et de la littérature, 1881–1882
La Plage, 1882–1883
L'Europe (du dimanche), 1882
Le National (quotidien),1884
La Jeune Belgique, 1882–1887 ; 1891–1892
La Société nouvelle, 1885–1896
L'Art moderne (hebdomadaire), 1882–1913
Le Progrès (hebdomadaire), 1886–1887
La Nation (quotidien), 1890–1892

Parmi ces organes de presse, certains avaient une couleur politique bien marquée. *Le National* et *La Nation* étaient des quotidiens d'extrême-gauche, moins liés à un parti qu'aux intérêts particuliers d'un individu (et dans le cas de la *Nation*, aux intérêts africains du Roi) ; *Le Progrès* traduisait les intérêts d'un groupe catholique dissident ; *La Société nouvelle* était plus ou moins anarchiste. Les autres étaient des périodiques culturels ou littéraires[3]. Pour autant, les articles de Verhaeren étaient rarement politiques ; ils traitaient surtout de questions culturelles, même si des réflexions plus générales pouvaient aussi se lire sous sa plume. Les organes plus littéraires, et surtout *La Jeune Belgique*, se caractérisent, eux, par le fait qu'ils défendent des positions bien marquées, qui sont celles d'un groupe désigné par le nom même de la revue.

L'Art moderne occupe une place particulière dans cet ensemble. S'il n'est pas le vecteur d'une orientation politique (j'y reviendrai), il émane cependant d'un milieu clairement identifiable dans la vie sociale de l'époque. Celui-ci fonctionne presque comme un milieu littéraire, avec des réunions régulières, un comité de rédaction soudé, et une sociabilité spécifique. Il se situe donc entre les périodiques littéraires et les périodiques généralistes ou politiques. C'est une des raisons qui conduit à s'y intéresser de plus près. C'est aussi, seconde raison, l'organe de presse auquel Verhaeren a collaboré le plus longtemps.

La revue hebdomadaire *L'Art moderne* a été fondée le 6 mars 1881, quelques mois avant *Le Journal des tribunaux* (15 décembre 1881), son alter ego dans le monde juridique. Les deux journaux sont rédigés partiellement par les mêmes

[3] J'ai étudié les deux quotidiens dans : « Émile Verhaeren, collaborateur à *La Nation*, organe libéral-progressiste », in *Émile Verhaeren*, éd. par Peter-Eckard Knabe et Raymond Trousson, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1984, pp. 135–144; je reviendrai sur *Le Progrès* dans un article à paraître dans la revue *Textyles* en 2016. Sur *La Société nouvelle*, voir : Paul Delsemme, dans : « Le cosmopolitisme littéraire de Paul Gérardy à travers 'La Société Nouvelle', revue internationale (La série, 1884-1887) », *Autour de Paul Gérardy : Médiateurs et médiations littéraires & artistiques à l'époque du Symbolisme entre l'Allemagne, la Belgique et la France*, éd. J. Nivelle et J. M. D'heur, Nivelles, 1984, pp. 101–120.

avocats, sous la houlette d'Edmond Picard, qui en est l'animateur incontesté[4]. Le 8 avril 1883, la manchette dévoile les noms du comité de rédaction : Octave Maus, Victor Arnould, Eugène Robert et Edmond Picard. Le 22 juin 1884, ces noms disparaissent à nouveau, suite aux tensions suscitées par Eugène Robert. Ensuite, une « petite chronique » du 9 août 1885 signale que « M. Émile Verhaeren vient d'être attaché officiellement à notre rédaction […] il est chargé spécialement de la chronique des livres ». Le 1er janvier 1888, le comité est alors formé d'Octave Maus, d'Edmond Picard et d'Émile Verhaeren. Il restera en place jusqu'en 1900. Malgré leurs divergences, Robert et Arnould publient chacun un article dans la livraison anniversaire du 4 janvier 1891. Si les membres étrangers à la rédaction ou les auteurs de lettres ouvertes signent leurs articles dès le début, il faut néanmoins attendre juillet 1898 pour voir figurer les noms des membres du comité de rédaction au pied des articles qu'ils ont rédigés. Le 1er janvier 1901, la revue passe sous le contrôle d'Octave Maus jusqu'en 1914 ; les noms des membres du comité de rédaction disparaissent alors définitivement pour faire place à la signature systématique des contributions.

À ses débuts, *L'Art moderne* cherche à dépersonnaliser les débats en ne publiant que des articles anonymes. Il bénéficie ainsi du prestige dont se pare une voix collective. La revue s'abstient dès lors de rendre compte des ouvrages de ses collaborateurs, mais elle ne passe sous silence ni leurs conférences, ni leurs activités artistiques diverses. Même relatif, cet anonymat est un coup de génie. Bien entendu, nul n'ignore le rôle central de Picard, et l'avocat tout le premier s'emploie à le faire connaître, notamment en rééditant ses textes en volumes. Mais les articles semblent émaner d'un collectif qui leur donne du poids, tout en évitant ce qu'en langage parlementaire de l'époque, on appelle les « personnalités ».

Succédant à *L'Artiste* dont il reprend une partie des abonnés, *L'Art moderne* s'inscrit dans une tradition de revues sérieuses qui soutiennent les innovations artistiques sans y participer au premier chef. Il occupe la place laissée vacante entre les revues à tendance politique et celles qui défendent inconditionnellement un programme. L'hebdomadaire entend soutenir les artistes et servir de trait d'union entre les créateurs et la société.

Comme nombre d'hebdomadaires du temps, *L'Art moderne* se présente en deux feuillets offrant sept pages de texte en deux colonnes et une huitième page destinée à la publicité. Il paraît tous les dimanches soir, avec une régularité de métronome, jusqu'au 9 août 1914. Son originalité tient en quelques prises de position qui sont affichées d'emblée dans le premier éditorial. La revue se veut généraliste, elle n'adhère à « aucun parti pris d'école » pour défendre l'art en

[4] Sur Picard, je me permets de renvoyer à notre biographie: Paul Aron et Cécile Vanderpelen-Diagre, *Edmond Picard (1836–1924) Un bourgeois socialiste belge à la fin du dix-neuvième siècle. Essai d'histoire culturelle*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, collection Thèses et Essais, 2013, 340 p.

général et non une esthétique particulière. Elle s'adresse donc à tous les domaines de l'art, « Littérature, Peinture, Sculpture, Gravure, Musique, Architecture, Ameublement, Costume, etc. », sans opérer de hiérarchie entre eux, et sans se spécialiser. Elle est rédigée non par des artistes, mais par des amateurs éclairés, soucieux de « faciliter les rapports entre les artistes et le public, afin que l'Art acquière chaque jour davantage la bienfaisante influence sociale qui doit lui appartenir, afin aussi que les artistes occupent matériellement et moralement la situation importante dont ils sont dignes ». Le journal réalise donc un trait d'union entre les créateurs et leurs commanditaires, entre les artistes et ceux que Picard se plaît à nommer les « esthètes ».

Jusqu'en 1900, le comité de rédaction se réunit le dimanche chez Picard et celui-ci abandonne généralement ses invités pour rédiger son article dans le courant de l'après-midi. Il ne semble pas que les rédacteurs aient été rétribués, mais nous ignorons tout de la comptabilité de la revue. Sa durée de vie porte à croire que le budget était en équilibre. Par contre, on sait qu'elle était diffusée principalement par abonnement, et on a conservé l'une ou l'autre lettre où Picard sollicite le renouvellement du soutien d'un abonné distrait. Une certaine forme de prosélytisme est également encouragée : la revue est offerte à l'essai pendant un mois aux personnes qui en font la demande ou aux personnes proposées par les abonnés. Peut-on chiffrer le nombre de ces derniers ? Aucune indication dans la revue, mais il est vraisemblable que le tirage ne dépasse pas quelques centaines d'exemplaires. Le prix de l'abonnement était de 10 francs en Belgique, 13 pour les abonnés internationaux, soit donc 19 centimes par livraison, ce qui était fort économique. Ces chiffres demeureront inchangés.

Si elle ne défend pas une école particulière, la revue de Picard promeut néanmoins une exigence de modernité. En chaque domaine artistique, elle tente de distinguer les tendances qui relèvent de la tradition et celles qui définissent une rupture. L'esthète veut ainsi être le premier relais des formes nouvelles. C'est pourquoi son goût peut apparaître comme éclectique. On le voit ainsi défendre le réalisme, le pointillisme, le néo-impressionnisme ou le symbolisme en peinture, mais à ses yeux, ces mouvements sont complémentaires et non antagoniques. Chacun d'eux incarne une part de son rejet de l'académisme. Par ailleurs, les rédacteurs de *L'Art moderne* sont également des personnalités impliquées dans le monde social, et, tout particulièrement, des bourgeois progressistes tournant le dos au vieux libéralisme et au monde catholique. Sous la plume de Picard, mais également sous celle de ses principaux collaborateurs, la critique artistique est ainsi souvent orientée par des choix idéologiques. Picard a lui-même résumé ses principales préoccupations dans son *Confiteor* (1901). Il évoque trois aspects qu'il nomme l'art social, l'art national et l'art original. Ceux-ci se retrouvent dans la revue, même si on ne saurait y borner ses intérêts, ni surtout y voir une pensée systématique et exclusive. C'est ainsi que, en tant que tel, le slogan de

l'art social n'occupe pas une place centrale dans le discours de la revue. Mais il se décline en catégories plus ou moins théorisées, qui apparaissent comme ses relais métonymiques. Il s'agit notamment de l'art pour tous, l'art populaire et de l'art charitable.

Le jeune avocat féru de littérature qui, sur les instances de son oncle Michel Van Mons, entre en stage chez Maître Edmond Picard en 1881 est sans doute loin de soupçonner la portée de son choix. Edmond Picard est en effet, à ce moment, l'aîné de ces jeunes progressistes dont le parti libéral de l'ancien premier ministre Walthère Frère-Orban rejette la plupart des initiatives politiques et, ce faisant, freine toute possibilité de carrière publique. Ceux-ci se tournent alors vers la culture. Ils investissent massivement tous les secteurs de la vie sociale où leur énergie émancipatrice peut se donner libre cours. Dans le milieu du Jeune Barreau, ils fondent des revues (*Le Palais*, *La Justice*, *Le Journal des Tribunaux*), créent de nouveaux outils juridiques (*Les Pandectes belges*) ; ils défendent par ailleurs les militants socialistes arrêtés par la justice belge. Dès la victoire électorale du parti catholique en 1884, leur sensibilité sociale et une vision bien comprise de leurs intérêts poussent nombre d'entre eux à suivre de près la fondation du Parti Ouvrier Belge, en 1885. Picard ou Émile Vandervelde – le premier président de ce parti – s'intéressent également au mouvement flamand ; Isabelle Gatti de Gamond au féminisme naissant, Henri La Fontaine – futur sénateur socialiste et Prix Nobel de la Paix – et Émile Vandervelde au pacifisme, Paul Otlet et Henri La Fontaine comptent parmi les fondateurs de la bibliographie scientifique, tandis qu'Hector Denis et Guillaume Degreef étudient la sociologie et les sciences humaines naissantes. Dans le domaine artistique, on les voit défendre et illustrer de nouvelles conceptions critiques ainsi que de nouvelles pratiques. Maurice Kufferath – qui présidera bientôt aux destinées du Théâtre de la Monnaie – et Octave Maus soutiennent le mouvement wagnérien et les formes musicales d'avant-garde ; Victor Horta, Octave Van Rysselberghe – le frère de Théo – Henry van de Velde créent l'architecture de l'Art Nouveau ; Édouard Hannon, ingénieur chez Solvay et client de ces architectes, pratique en pionnier la photographie documentaire lors de ses missions en Chine ou en Russie ; Constantin Meunier, George Minne, Charles Vander Stappen rénovent la sculpture... Passons sur les arts appliqués, la bijouterie ou la reliure, les vitraux ou bien encore le théâtre : ce groupe anime une modernité sans frontières, caractérisée par son élan vigoureux autant que par la communauté sociologique de ses producteurs et de ses consommateurs.

Dans le domaine de la peinture, en particulier, ce même milieu a joué un rôle historique. C'est en effet probablement dans le jardin de la Famelette près de Huy où Picard passait ses vacances qu'est née l'idée d'organiser des expositions artistiques conçues sur un nouveau modèle. S'inspirant en partie de l'expérience française des expositions des Indépendants, en marge, voire contre le

Salon officiel, Octave Maus devient le secrétaire d'un groupe de vingt artistes qui organise ses propres expositions, ainsi que des concerts et des conférences où ils tentent d'imposer l'idée qu'ils incarnent, dans leur domaine, une rupture moderne[5]. Maus propose alors à Verhaeren de devenir en quelque sorte la « plume » du groupe, son principal relais médiatique. Quelle que soit sa vocation première – son goût profond pour la peinture flamande –, la démarche de Verhaeren critique d'art est désormais inséparable de celle des *XX*. Il en partagera les doutes, les choix, les succès enfin. Son ami Théo Van Rysselberghe est le conseiller le plus écouté d'Octave Maus. C'est lui qui introduit notamment aux *XX* Alfred Verwée, Constantin Meunier, Degas ou Toulouse-Lautrec. Comme l'indique une abondante correspondance, Verhaeren se lie d'amitié avec nombre des jeunes peintres du groupe : Van Rysselberghe, bien sûr, mais aussi Dario de Rogoyos et Willy Schlobach – il leur dédicacera *Les Débâcles*. Il partage leurs loisirs à Knokke. Plus tard, il fréquentera Seurat[6], Signac[7], Eugène Carrière[8] et bien d'autres. À l'égard de ses amis, il sait admirablement ménager la vigilance critique envers des artistes de talent inégal tout en connaissant la valeur d'un encouragement lucide. Il participe étroitement à la découverte et à la valorisation de peintres comme Ensor, Laermans, Khnopff ou d'un sculpteur comme Minne – autant de témoignages de sa clairvoyance artistique. Mais il partage aussi les valeurs qui font des amis de Maus un groupe parfaitement conscient de la portée symbolique de ses choix. Comme eux, il a tendance à souligner, voire à accentuer, les résistances journalistiques à l'esthétique qu'ils prônent, à multiplier les signes polémiques alors que, très rapidement, les autorités du pays montrent un accueil somme toute plus que favorable à tant de nouveautés révolutionnaires. Comme eux encore, il oublie aisément les artistes qui se séparent de Maus, ainsi que les cercles concurrents.

Pour les raisons que nous avons exposées plus haut, il n'est pas aisé de faire la liste précise des contributions de Verhaeren à *L'Art moderne*, non plus d'ailleurs des critiques qui lui sont consacrées. Trois cas de figure peuvent être distingués :

– Les critiques consacrées à Verhaeren. *L'Art moderne* ne rend pas compte des articles de ses collaborateurs, mais avant que Verhaeren n'obtienne réellement

[5] Voir la thèse de Noémie Goldman, *Un monde pour les XX. Octave Maus et le groupe des XX : analyse d'un cercle artistique dans une perspective sociale, économique et politique.* (ULB, Histoire de l'art.) ss la dir. de M. Draguet, 2012.

[6] Dès son article dans *La Vie Moderne* [Paris], 9e année, n° 9, 26 février 1887, pp. 135–139, puis dans de nombreux textes, dont en particulier le très bel hommage paru dans *La Société nouvelle,* 30 avril 1891, t. LXXVI, pp. 430–438.

[7] La correspondance échangée avec Signac a été publiée dans un article fondateur par R.M. Herbert, « Seurat and E. Verhaeren : Unpublished Letters », *Gazette des Beaux-Arts*, 1959, pp. 315–326. Première mention de Signac dans les articles de Verhaeren parus dans *L'Art moderne,* 5 février 1888, pp. 41–42 ; 12 février 1888, pp. 52–53 ; 19 février 1888, pp. 57–58.

[8] Devant le tableau *Une Mère embrassant son enfant*, Verhaeren s'exclame : « Ce tableau est l'excuse du Champ-de-Mars » *L'Art moderne,* 12 juin 1892, p. 186).

ce statut, il est présent dans l'hebdomadaire au titre d'écrivain que l'on cite ou de correspondant dont on reprend les textes. En 1882, celui-ci signale sa collaboration à *La Plage* (p. 390), mais également la participation qu'il prendra à *La Revue moderne* en gestation. L'année suivante, on publie un compte rendu favorable aux *Flamandes* ainsi qu'un poème inédit lu au banquet Lemonnier (p. 179). En 1884, un article de Verhaeren signé sous la forme d'une lettre ouverte est consacré à la situation de la Bibliothèque royale ; en juin un compte rendu accueille ses *Contes de Minuit*. Ces critiques sont peu nombreuses, d'une part en raison de la politique générale de l'hebdomadaire, mais aussi parce que Verhaeren fait encore partie du groupe des Jeune Belgique avec lesquels Picard entretient des relations polémiques. Après 1900, *L'Art moderne* fera systématiquement écho aux conférences et aux écrits de Verhaeren, agissant dès lors comme un relais efficace des prises de position de l'écrivain dans son pays natal (voir par exemple : André Fontainas, « Émile Verhaeren », *L'Art moderne*, 23 février 1902).

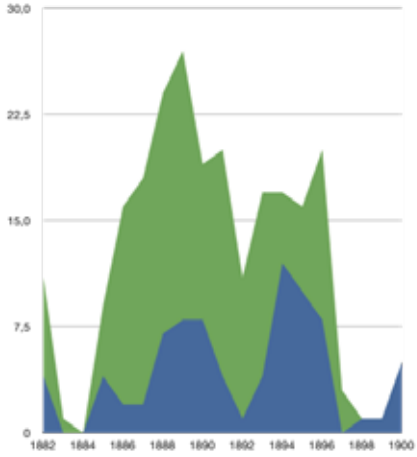
– Les textes de Verhaeren publiés sans signature. Il s'agit de la majorité des articles de Verhaeren, dont un certain nombre ne bénéficient pas d'une attribution certaine. Pour la seule année 1882, Fontaine mentionne ainsi 18 articles la plupart suivis d'un point d'interrogation signifiant qu'il n'est pas certain que les textes soient de Verhaeren. Pour la même période, Jacques Marx ne retient que 7 textes. Il est extrêmement difficile de se fonder sur le style pour décider de l'attribution. Les critiques ont utilisé un exemplaire de la revue où figurent des signatures au crayon, mais celles-ci sont incomplètes, la correspondance de l'écrivain où il est fait mention de ses articles, ainsi que les manuscrits et les articles figurant dans le fonds Vandevoir à Anvers, qui proviennent de la collection de Marthe Verhaeren. Sauf à reprendre tout le dossier, il est impossible aujourd'hui de lever les incertitudes. Mais celles-ci ne concernent qu'une petite partie des contributions de Verhaeren : dans les années suivantes, les informations disponibles convergent davantage, et le corpus est bien établi, notamment parce que les ouvrages critiques publiés par les héritiers de Verhaeren (la série des *Impressions*, 1928 et suiv.) sont fiables.

– Les textes signés par Verhaeren. Ceux-ci apparaissent dans les premières années de *L'Art moderne*, mais aussi après 1898, quoique la collaboration de Verhaeren devienne plus rare puisque l'écrivain habite alors Saint-Cloud. En 1885, un premier article signé sur Delacroix le 22 mars et le 12 juillet une partie de son étude sur le peintre Joseph Heymans, membre des *XX*, est repris de *La Société nouvelle* avec la mention « un de nos collaborateurs ». De manière un peu plus détournée, la « confession de poète » de Verhaeren est publiée comme une lettre à Edmond Picard dans *L'Art moderne* du 2 mars 1890 : il s'agit, on le sait, d'un des principaux textes de l'écrivain sur son art poétique. Après 1900, il faut encore noter : en 1901 : articles sur La Libre Esthétique ; bonnes pages de *Philippe II* ; Impressions d'Espagne ; Le rythme poétique. En 1902 : A Victor Hugo (poème) ;

1903 : Georges Rodenbach ; 1905 : À Edmond Cross ; 1907 : Léon Bazalgette ; 1909 : Conférence de Spaak ; avril, article sur Maximilien Luce ; 1911 : L'heure heureuse, extrait d'une préface ; 1912 : Nationalisme et internationalisme. Contrairement à ce que laissent entendre ses biographes, la collaboration de Verhaeren se poursuit quasiment jusqu'à la fin de l'hebdomadaire.

Les articles de Verhaeren dans *L'Art moderne* portent principalement sur la vie littéraire et sur la vie artistique[9]. Même les lettres de voyage ou autres « sensations d'art » font état des mêmes préoccupations. Les deux domaines se répartissent à peu près équitablement comme le montre le graphique ci-après :

Thématiques traitées par Verhaeren dans *L'Art moderne*
entre 1882 et 1900



En vert : articles concernant la littérature ;
en bleu, articles concernant les arts plastiques

Les chroniques de *L'Art moderne* présentent l'avantage d'offrir à Verhaeren une tribune lue et respectée. Il peut désormais intervenir efficacement en faveur des artistes qu'il apprécie. Pour donner la mesure de leur efficacité, je voudrais évoquer un exemple concret que j'ai étudié il y a quelques années en réfléchissant sur la stratégie des dédicaces de Verhaeren[10]. Il s'agit de la manière dont se tissent progressivement les liens avec Henri de Régnier (1864–1936), lesquels aboutiront à la dédicace des *Villes tentaculaires*. Verhaeren commence par faire

[9] Sur Verhaeren critique d'art, voir : Émile Verhaeren, *Écrits sur l'art*, édités et présentés par Paul Aron, Bruxelles, Labor, 1997, 2 tomes, 1 120 p. (« Archives du futur ») et *Émile Verhaeren, un musée imaginaire*, Les dossiers du musée d'Orsay, n° 63, Paris, 1997.

[10] « Dans le champ des honneurs », Dossier « Émile Verhaeren », *Textyles*, n° 11, 1994, pp. 11–19.

l'éloge des *Poèmes anciens et romanesques* (1890) dans *L'Art moderne*. Il reçoit une lettre de remerciement et fait parvenir les *Apparus* à son correspondant. En 1895, il écrit encore un papier sur *Arethuse*, les contes que Régnier vient de publier. Ainsi se noue une relation qu'une visite de Régnier à Bruxelles en 1894 viendra renforcer[11].

Les deux poètes ne se situent pas exactement sur la même ligne de départ dans la carrière. Régnier provient d'une ancienne famille noble. Il a fait ses études au collège Stanislas à Paris. Après le droit à la faculté, il s'est consacré exclusivement à l'écriture. Il dispose donc d'un capital social et d'une relation de proximité avec les instances du champ parisien dont Verhaeren ne peut se targuer. C'est sans doute pourquoi, en dépit d'une différence d'âge de près de neuf ans en sa faveur, le poète belge fait les premiers pas, comme un cadet par rapport à un aîné. Mais il a d'autant plus de motifs à le faire qu'il a reconnu en Régnier un écrivain de la nouvelle génération, disciple de Mallarmé, dont les poèmes en vers libres subissent des influences diverses, celles du Parnasse d'abord, puis du symbolisme. Par ailleurs, Régnier se montre intéressé par des publications en Belgique, et il envoie des poèmes à la *Société nouvelle*, pour lesquels Verhaeren sert d'intermédiaire, ainsi qu'à *La Wallonie* dont il sera un des piliers. En échange, Régnier procure à son collègue belge les adresses de Vielé-Griffin et de Bernard Lazare. Il lui donne des conseils extrêmement précis quant aux confrères avec lesquels il convient de ne pas collaborer. L'efficacité de son aide se mesure quand on lit l'ouvrage d'Albert Mockel, *Un poète de l'énergie. Émile Verhaeren,* qui décrit avec précision la stratégie d'accueil des *Villages illusoires* en France :

> Hormis *les Moines*, toutes les œuvres de Verhaeren avaient été publiées en Belgique, la plupart dans les rares et belles éditions d'Edmond Deman, au tirage très restreint. Par l'initiative de Francis Viélé-Griffin, il y eut alors à Paris une petite conjuration de poètes : on voulait souhaiter la bienvenue à un hôte de marque, et apprendre aux amis de la beauté qu'un grand créateur du Verbe existait pour leur joie. On se partagea allègrement le travail. Stuart Merrill se chargeait de la critique à *l'Ermitage*, à Henri de Régnier fut réservé l'article de *la Revue blanche* ; Viélé-Griffin assuma pour sa part celui de *La Plume* et l'article à paraître dans le *Mercure de France* échut à l'auteur du présent livre [12].

L'échange de bons procédés aboutit à une correspondance suivie et à l'envoi de leurs ouvrages respectifs. Mais en même temps, Verhaeren a pu mesurer le risque de se lier ainsi à un agent dont il ne maîtrise ni le parcours ni l'évolution. Régnier épouse en effet la seconde fille de Heredia et, pratiquant à la fois le roman et la poésie, il se trouve être le seul symboliste important qui ne soit pas dreyfu-

[11] Voir les lettres conservées aux Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles.

[12] Albert Mockel, *Un poète de l'énergie. Émile Verhaeren. L'homme et l'œuvre*. Paris, Renaissance du livre, 1917, p. 94. Voir aussi sur la reconnaissance parisienne de Verhaeren: Paul Aron, « Pour une description sociologique du symbolisme belge », in *Le mouvement symboliste en Belgique*, éd. par Anna Soncini Fratta, Bologne, CLUEB, 1990, pp. 55–69 (« Beloeil »).

sard. À plusieurs titres, littéraires comme politiques, il peut apparaître comme un renégat du symbolisme. Après 1896, Verhaeren n'échange plus avec lui que des lettres au ton modéré, entre écrivains égaux, qui se disent leur admiration réciproque, mais qui n'attendent plus guère de soutien l'un de l'autre. Est-ce un hasard si l'ami Théo Van Rysselberghe n'ose pas solliciter de Régnier une séance de pose en vue de figurer sur le tableau *La Lecture* ?[13]

Loin de l'image trop souvent diffusée d'un poète solitaire et neurasthénique, les collaborations journalistiques de Verhaeren montrent tout au contraire un homme en pleine activité, attentif à la vie littéraire contemporaine, et suivant avec passion les artistes qu'il apprécie. La collaboration à *L'Art moderne* lui a donné le rôle de commentateur quasi officiel du groupe des XX ainsi qu'un réseau fidèle d'amis et de contacts qu'il a su faire fructifier. Ses choix stratégiques de créateur et de critique lui doivent beaucoup.

LITTÉRATURE

Aron, Paul, « Constantin Meunier et le milieu de L'Art moderne », in *Constantin Meunier*, ss la dir. de Francisca Vandepitte, Bruxelles, Lannoo-MR-BAB, 2014, pp. 103–117.

Aron, Paul et Vanderpelen-Diagre, Cécile, *Edmond Picard*, Bruxelles, MR-BAB, 2013.

Fontaine, André, *Verhaeren et son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1929.

Marx, Jacques, *Verhaeren. Biographie d'une œuvre*. Bruxelles, Palais des Académies, 1996.

Пол Арон
FNRS – Слободни универзитет у Бриселу, Белгија

ЕМИЛ ВЕРХАРЕН И ЧАСОПИС *L'ART MODERNE*
(Резиме)

Док су песничка и драмска дела Емила Верхарена, као и његове уметничке критике, познати читалачкој публици, његов публицистички рад није у довољној мери био предмет истраживања, нити су ти текстови у довољној мери објављивани. Овај чланак показује значај који је тај публицистички рад имао у његовој каријери, нарочито у време његове сарадње са недељником *L'Art moderne*. Верхаренови текстови у том часопису показују да он никако није био усамљени и неурастенични песник, како је обично приказиван, него да је, напротив, био

[13] Paul Eeckhout, *Catalogue de la Rétrospective Théo Van Rysselberghe*, Musée des Beaux-Arts, Gand, 1er juillet-16 septembre 1962, pp. 44–45.

веома активан у књижевном животу свога времена и да је страствено пратио рад уметника које је ценио. Сарађујући у часопису *L'Art moderne*, постао је готово званични коментатор Групе XX, стекао је више оданих пријатеља и успоставио плодоносне везе. Његови стратешки избори као ствараоца и као критичара много дугују тој сарадњи.

Кључне речи: Емил Верхарен, симболизам, Белгија, Едмон Пикар, Група XX, штампа.

Jean-Pierre Bertrand
Université de Liège, Belgique
jp.bertrand@ulg.ac.be

VERHAEREN ET LE LABORATOIRE DE LA PROSE

Résumé : *Publiés entre 1886 et 1895, les poèmes en prose de Verhaeren sont pour la première fois rassemblés en un volume critique cohérent. Situés en marge de l'œuvre en vers du poète, ils contribuent à l'expliquer. L'auteur analyse dans un premier temps le contexte artistique dans lequel le jeune Verhaeren évolue, et qui va l'amener à se tourner vers un symbolisme doloriste fondé philosophiquement. Il montre ensuite comment cette forme littéraire moderne affranchie se prête aux expérimentations poétiques de Verhaeren, la forme correspondant au fond. Les poèmes en prose, présentés dans leur contexte de création, éclairent l'évolution de l'art de Verhaeren et expliquent la maturation de son vers libre maîtrisé.*

Mots clés : *Émile Verhaeren, poème en prose, recherche formelle, dolorisme lyrique, questionnement métaphysique.*

Comme bon nombre de poètes de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, depuis que Baudelaire a fait de cette invention le parangon de la modernité[1], Verhaeren s'est essayé pendant une dizaine d'années au poème en prose. Il en a publié une cinquantaine de 1886 à 1895, avant d'opérer un retour spectaculaire au vers. Véritable laboratoire, le genre a été pour lui l'occasion d'expérimenter des formes limites d'expression où se mêlent une vision du monde torturée par une douleur à vif et un verbe qui fait voler en éclats le cadre syntaxique, lexical et prosodique du langage. Comme pour le Rimbaud des *Illuminations*, il s'est agi pour Verhaeren de « trouver une langue » : « Et je voudrais trouver des mots que comprendront les vivants à venir pour dire avec leur langage cette douleur de siècles épars que je découvre en moi », écrit-il dans une de ses proses. Ces poèmes, d'une modernité éclatante et sombre, nous montrent un tout autre visage de Verhaeren, lequel ne les a jamais réunis en volume. C'est à leur présentation que s'attachera la présente communication, puisque ils sont désormais rassemblés pour la première fois en un ensemble cohérent (complété d'un inédit) dans le volume 9 des *Œuvres*

[1] Voir Jean-Pierre Bertrand, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, « Poétique », 2015.

complètes aux éditions des Archives et Musée de la littérature (Bruxelles, 2015) en reprenant à sa préface ses lignes de force en cinq points.

1. Situation

Les poèmes en prose sont en marge de l'œuvre de Verhaeren. Ils accompagnent les recueils, les commentent et expliquent la progression des idées et de la pensée créatrice du poète : « Ces poèmes ne font presque point partie de mon œuvre : ils la bordent[2]. », écrira-t-il en 1911. André Fontaine, qui les rassemblera dans une première édition, considère que « la pensée et même l'art de Verhaeren ne se révèlent pleinement qu'à ceux qui cherchent dans les proses le complément le plus confidentiel des sentiments traduits plus esthétiquement dans le poème[3] ».

La plupart des 46 poèmes en prose ont paru dans trois revues importantes de l'époque : *La Société Nouvelle* de 1886 à 1894, *La Wallonie* en 1890 et 1891 et *Le Coq Rouge* en 1895. *La Société Nouvelle*, dirigée dans sa première série par Fernand Brouez, de 1884 à 1897, a servi de trait d'union entre les positions défendues par *La Jeune Belgique* et *l'Art moderne*, tout en étant proche de *La Wallonie* ; revue de gauche, elle affiche son internationalisme et sa volonté d'ouvrir un débat bien au-delà de la littérature (elle est sous-titrée « Revue internationale, Sociologie, Arts, Sciences, Lettres ») ; éditée à Bruxelles par Larcier, elle a un bureau à Paris et à Amsterdam[4]. *Le Coq Rouge* est une petite revue symboliste créée à Bruxelles en 1895 à la suite d'une scission du groupe de *La Jeune Belgique* ; elle compte parmi son comité Delattre, Demolder, Eeckhoud, Maeterlinck, Verhaeren et Nautet et s'arrêtera de paraître en 1896[5]. Quant à la revue de Mockel, *La Wallonie*, on sait le rôle qu'elle joua dans l'internationalisation du symbolisme français. A l'écart du débat qui oppose les deux revues bruxelloises sur les questions de l'art social et de l'art pour l'art, elle entend rassembler symbolistes français et belges ; c'est de Paris que le poète de *Chantefable un peu naïve* (1891), habitué des Mardis de Mallarmé, la dirige entre juin 1886 et décembre 1892 (sa date d'obsolescence avait été programmée par Mockel qui estimait qu'une revue ne devait pas dépasser sept années d'existence). Chaque mois, elle accueille, côté belge : Verhaeren, Rodenbach, Séverin, le peintre Auguste Donnay, Max Elskamp, Giraud, Gilkin… et côté français : Mallarmé, Heredia,

[2] Émile Verhaeren dans une lettre du 28 mars 1911 à Anton Kippenberg, directeur de l'*Insel-Verlag*, Marbach, Deutsches Literaturarchiv. Verhaeren, cité dans Verhaeren-Zweig*, Correspondance*, édition établie par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Labor, « Archives du Futur », 1996, p. 447, nº. 3.

[3] André Fontaine, *Verhaeren et son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1929, p. 147.

[4] On trouvera un excellent descriptif par Fabrice Wilvers sur le site http://www.colinsdeham.ch/doc/SNHN/SN.html

[5] D'après Remy de Gourmont, *Les petites Revues. Essai de bibliographie*, Paris, Mercure de France, 1900, p. 9.

Moréas, Régnier, Ghil, Kahn, Verlaine… ainsi que les symbolistes de la seconde génération, Valéry, Gide, Louÿs… Elle se fait l'écho des débats littéraires du moment : le vers libre, Wagner, l'instrumentation verbale, le symbole, etc., débats auxquels Mockel a beaucoup contribué par les chroniques et comptes rendus qu'il signait sous divers pseudonymes. C'est par ailleurs avec la revue de Mockel que le mot « Wallonie » s'est imposé pour désigner au sens politique la région du sud de la Belgique.

Il faut attendre dix ans après la mort de Verhaeren pour que soient réunis chronologiquement ses poèmes en prose dans un volume du Mercure de France intitulé *Impressions – Première série*. La spécificité de la section consacrée aux poèmes en prose n'apparaît pas clairement dans cette édition posthume car elle comprend trois autres parties : « Celui des Flambeaux Noirs », qui reprend une série de confidences, dont la fameuse « Confession de poète » ; « Celui des Flammes hautes », recensant des pensées éparpillées écrites au jour le jour par le poète et « Celui des voyages », ensemble de récits ou impressions de voyage.

Verhaeren avait eu l'idée d'éditer séparément ses poèmes en prose en rassemblant « Ce soir... », « À Kœnigsberg », « Florence », « Les Mendiants », « Là-bas, au nord » sous le titre *Cinq poèmes en prose p[ou]r la belle édition*.[6] Dans une lettre adressée à Stefan Zweig en 1913, il évoque ce projet :

> Je me suis mis à mon roman. C'est plutôt une suite d'incidents qu'une trame de récit pathétique. Je veux faire avant tout une étude de caractères. J'ai préparé également mon bouquin de poèmes en prose. Quant aux vers, ils chôment et je ne les reprendrai qu'au Caillou, en avril[7].

En mars 1911, l'écrivain s'est vu proposer, par un éditeur allemand, la publication d'un recueil rassemblant des poèmes en prose parus en revue. Il en a informé Anton Kippenberg, directeur de l'*Insel-Verlag*, conformément au contrat qui le liait à cette maison d'édition. Le 6 avril, Verhaeren accepte l'offre de l'éditeur : « J'adhère aussi à la proposition que vous me faites d'éditer en édition de luxe mes *Poèmes en prose* au prix de 1 000 Mark. Moi aussi je désire concentrer mes éditions allemandes chez vous »[8]. Le recueil ne verra cependant jamais le jour. Ce n'est qu'après la guerre que les textes seront réunis et diffusés grâce à l'édition déjà citée de Fontaine.

Par après, des anthologies ont publié quelques-unes de ces pièces en prose. À notre connaissance, les poèmes n'ont pas connu beaucoup de rééditions sous cette forme. Il y a presque soixante ans entre l'édition du Mercure de France et

[6] Manuscrit autocorrigé, Bruxelles, Bibliothèque Royale, AML, Fonds Verhaeren (FS XVI 1227).

[7] Verhaeren – Zweig, *Correspondance*, éd. citée, p. 447.

[8] D'après la note 3 de Fabrice van de Kerckhove dans la *Correspondance* Verhaeren-Zweig, *op. cit.*, p. 447.

celle de Christian Berg (*Les Villages illusoires* précédés des *Poèmes en prose* et de la *Trilogie noire*, Bruxelles, Espace Nord, 1985). *Au bord de la route* (Liège, H. Vaillant-Carmanne, 1890) contient quatre de ces poèmes en prose repris dans *Impressions I* : « Une promenade » (daté de 1889, pp. 5–7) ; « Un réveil » (daté de 1888, pp. 10–16) ; « L'aquarium » (daté de 1889, pp. 19–20) ; « En Biscaye », daté de 1888, pp. 22–23). L'anthologie plus récente *La Belgique fin de siècle* (Bruxelles, Complexe, 1997) en reprend quant à elle une vingtaine et les mêle à des récits de voyage. André Guyaux signale que les anthologies de Franz Hellens en 1952, de Marie Gevers en 1966 et de Robert Vivier en 1977, fondées sur un principe de sélection à l'intérieur des recueils de Verhaeren, ne font aucune place aux poèmes en prose.[9] Il n'existe donc pas à ce jour d'édition complète de ces poèmes en prose.

2. Des Flamandes *à la « trilogie noire »*

Aux alentours de 1887, Verhaeren rompt avec les influences littéraires qui avaient jusqu'alors déterminé le style et la thématique de ses poèmes. En 1883, il avait publié son premier recueil de facture « naturaliste » : *Les Flamandes*. Le poète disait ne chercher aucunement à imiter l'école française éponyme mais entendait écrire à la manière des peintres flamands des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles[10]. Iwan Gilkin avait déclaré dans la *Semaine des étudiants* du 10 janvier 1880 : « Il faut fonder une école poétique flamande digne de sa sœur aînée, la fille des peintres : nos Teniers, nos Ruysdael, nos Brouwer, nos Van Ostaede d'abord ; puis nous aurons Rembrandt et Rubens. N'est-ce pas splendide ? […] Soyons naturalistes ! »[11]. Le recueil de Verhaeren propose une série de transpositions écrites de tableaux sensuels, de paysages naturels aux couleurs fauves et de scènes pittoresques imprégnées de folklore flamand. Selon Christian Berg, l'aptitude de Verhaeren « à créer des images violentes et d'une grande force plastique dans un phrasé poétique qui déjà bousculait la syntaxe et faisait craquer la prosodie » est d'emblée reconnue par la critique[12] – le jeune Barrès apprécia ces « brutalités flamandes[13] ». Véronique Jago a par ailleurs pertinemment montré que ce recueil, aux accents parfois manifestaires, « formalise la synthèse des génies germanique et latin, avec pour corollaire souvent importun un questionnement irrépressible

[9] André Guyaux, « Les poèmes en prose d'Émile Verhaeren », dans *Les Lettres romanes*, Louvain, août-novembre 1986, p. 235.

[10] Voir à ce sujet, Jean-Pierre Bertrand, "Les deux Emile : Verhaeren naturaliste", dans les *Cahiers naturalistes*, à paraître courant 2016.

[11] Paul Gorceix, *Fin de siècle et symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Complexe, 1998, p. 151.

[12] Christian Berg, « Lecture », dans : Émile Verhaeren, *Les Villages illusoires, op. cit*., p. 170.

[13] Dans une lettre que le directeur des *Taches d'encre* envoya à Verhaeren, citée par Jacques Marx dans "Verhaeren et Maurice Barrès", *Histoires littéraires*, n°1, 2000, p. 65.

sur la langue[14]. » De nombreux poèmes en prose sont héritiers de cette veine naturaliste, soit explicitement comme par exemple dans « Un beau temps hostile » (1891) qui évoque le supplice d'une grenouille et d'un poussin par un paisible après-midi d'octobre, soit de manière plus éparse dans la plupart des pièces qui dessinent une géographie identifiable, qui va du Nord au Sud, partout là où « la vie bariolée abonde » (« Là-bas, au Nord ») : mais tours, résidences d'Allemagne, petits cimetières, châteaux, fermes, ports, quais, rues, boulevards, chemins, lacs, petites et grandes villes, tous ces lieux, à la fois fermés et ouverts, sont surtout le tremplin d'une rêverie mélancolique sur un monde moderne profondément inintelligible. La plupart de ces lieux ont été « édifié(s) par l'homme contre la nature, par la souffrance intelligente contre la force taciturne », écrit Verhaeren (« Les Villes »). Surtout ils expriment dans leur diversité un tropisme obsédant, celui d'une douleur universelle : « L'humanité belle, c'est l'humanité meurtrie, lit-on dans « Autour d'un foyer », la violente et l'exaltée de douleur, la chercheuse de vie à travers la mort, la triste du front et des yeux au sommet de tous les calvaires. » Le naturalisme de ces poèmes ne doit ainsi rien ou si peu à la formule zolienne : il tient dans une sorte d'amorce, souvent abrupte, qui le détourne rapidement de tout réalisme pittoresque à la faveur d'une vision qui se torture au fur et à mesure qu'elle s'énonce.

Ce choix esthétique est sans doute influencé par les contacts suivis que le poète entretiendra avec les peintres. En 1883, l'année de la publication des *Flamandes*, Verhaeren rencontre Théo Van Rysselberghe – à qui il dédiera *Les Débâcles* cinq ans plus tard[15] – et James Ensor. Il considère avec beaucoup d'enthousiasme et de sérieux son activité de critique artistique[16] et ses affinités avec la peinture seront déterminantes tout au long de sa carrière. Si à l'époque des *Flamandes* Verhaeren s'évertuait à reproduire dans ses poèmes l'intensité des compositions picturales des baroques flamands, au moment de la « trilogie noire », il se met en quête d'un art total conciliant peinture, musique et poésie. Dans la monographie qu'il consacrera à Ensor, en 1908, Verhaeren lie le processus de libération de la couleur à celui de la phrase et du vers, ce qui n'est pas sans incidence sur sa propre expérimentation de la prose en poésie[17].

Avec *Les Moines,* en 1886, Verhaeren oppose la vie mystique à la vie gourmande des *Flamandes*. Du moins en apparence, car à y regarder de près la mystique qu'il conçoit est tout entière dans l'exaltation artistique. À cette époque, le

[14] Véronique Jago-Antoine, "Introduction" à Émile Verhaeren, *Poésie complète 5*, *Les Flamandes, Les Moines*, sous la dir. de Michel Otten, Bruxelles, Luc Pire, AML éditions, 2008, p. 15.

[15] Ce recueil est également dédié à Willy Schlobach et à Dario de Regoyos.

[16] Voir les deux volumes édités et présentés par Paul Aron : Émile Verhaeren, *Écrits sur l'art (1881–1916)*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1997, ainsi que le dossier n°63 du Musée d'Orsay consacré à *Verhaeren : un musée imaginaire*, sous la direction de Marc Quaghebeur, 1997.

[17] Émile Verhaeren, *James Ensor*, Bruxelles, Librairie nationale d'Art et d'Histoire, G. Van Oest et Cie, 1908.

poète est toujours sous la coupe de *La Jeune Belgique* et son écriture s'en ressent : l'influence parnassienne s'affirme nettement dans ce recueil. Albert Mockel écrit à son propos que « c'est […] une œuvre toute plastique. La pensée, le sentiment, le dedans de l'être y ont peu de place ; et de là vient évidemment l'impression de raideur, d'éclat peut-être un peu factice […]».[18] La propension au mysticisme n'est que de surface et s'appuie sur une figure – les moines – qui incarne tout ensemble une condition et une foi nouvelles : la condition de l'artiste et la religion de l'art. Comme l'écrit Véronique Jago, Verhaeren « ne prend appui sur le cliché porteur de la Flandre mystico-sensuelle que pour mieux exalter une vision de l'art susceptible d'aviver le capital symbolique de la littérature nationale[19]. » Le Verhaeren « introspectif » n'est cependant pas encore né même si la plupart des critiques s'accordent à penser que *Les Moines* ont mis Verhaeren sur la voie du lyrisme. Pour Christian Berg, citant le poème « Méditations », la fin du recueil substitue l'art à la foi et « instaure une nouvelle ascèse, fixée sur la mort, puisque «toute chair […] est déjà maudite en ses vertèbres» ».[20]

La bifurcation de Verhaeren dans l'esthétique symboliste/décadente aux alentours de 1887 est liée à la naissance de *La Wallonie.* La rivalité devenue très forte entre *La Jeune Belgique* de Max Waller, soutenant l'esthétique parnassienne de « l'art pour l'art », et l'*Art moderne* d'Edmond Picard, qui défend autant « un art social » que son expression symboliste et décadente, met en évidence la position dialectique adoptée par *La Wallonie*. Comme l'écrit Jeannine Paque[21], la revue liégeoise « veut la liberté absolue du vers, quelque chose comme le suffrage universel de l'art ». Si Mockel s'éloigne de « l'enrôlement dans l'art social, tel qu'il se définit dans les colonnes de l'*Art moderne* – on abaisse le poète en lui donnant un rôle social – », c'est en vertu de ce suffrage universel. Mockel s'oppose à « l'âme belge » d'Edmond Picard et se tourne vers Paris. Il souhaite « un renouveau spiritualiste et artistique [...] pour occuper une position de choix dans la lutte pour la modernité ». *La Wallonie* adopte le symbolisme français, tel que Jean Moréas[22] vient de le définir dans son manifeste de 1886[23]. Ce « puissant modèle esthétique en train de s'élaborer […] correspond à son souci [celui d'un poète ou d'un critique] de s'affirmer au moyen d'un acte et d'une parole propres ». *La Wallonie*, on l'a dit, connaît, dès août 1887, un rayonnement international. Elle

[18] Albert Mockel, *op. cit.* pp. 41–42.

[19] Véronique Jago-Antoine, « Introduction » à Émile Verhaeren, *Poésie complète 5*, *op. cit.*, p. 23.

[20] Christian Berg, « Lecture », dans Émile Verhaeren, *Les Villages illusoires, op. cit*., p. 170.

[21] Voir Jeannine Paque, « 1886, Albert Mockel fonde La Wallonie. Entre Liège et Paris », dans : Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis et Rainer Grutman, *Histoire de la littérature belge francophone (1830–2000)*, Fayard, 2003, pp. 151–158.

[22] Jean-Pierre Bertrand, « 1892, La Jeune Belgique condamne le «macaque flamboyant». La question de la langue littéraire », dans : Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis et Rainer Grutman, *op. cit.*, pp. 183–187.

[23] Dans le supplément littéraire du *Figaro* le 18 septembre.

accueille « des dissidents de *La Jeune Belgique* et notamment Émile Verhaeren, qui devient la vedette de la revue ». Toutefois, la contribution de Verhaeren à l'*Art moderne* ne cesse pas : il y signe fréquemment des articles jusqu' en 1897. Par après, la collaboration du poète se fait plus espacée, car c'est cette année-là qu'il quitte Bruxelles pour s'installer à Paris[24].

La participation de Verhaeren à *La Wallonie* renforce l'orientation sombre et lyrique que prend sa production au tournant des années 1887-1888. L'ancien collaborateur de *La Jeune Belgique* se rallie à l'esthétique symboliste en faisant de l'originalité le principe même du progrès artistique, suivant une tendance que les romantiques, puis plus radicalement encore Baudelaire, ont prônée en lieu et place du traditionnel credo de l'imitation. Chez Verhaeren, l'innovation se traduit par un travail effréné sur la langue et sur le symbole et une attention particulière aux expérimentations formelles, dont le vers libre et le poème en prose. Ce rejet de l'imitation, c'est ce qu'il admirait particulièrement chez Ensor : « Il n'est pas de ceux qui imitent, il est de ceux qui découvrent[25] », écrivait-il dans la monographie qu'il consacra au peintre. Cette obsession de nouvelles formes porte sur des thématiques empreintes de préoccupations métaphysiques. C'est principalement ce dernier point qui place Verhaeren au sommet du Panthéon des poètes belges de la fin du XIX^{e} siècle ; l'atmosphère douloureuse, mortifère et sombre de sa production entre 1888 et 1891 lui assure la postérité d'un « Verhaeren maudit », image qui dénote quelque peu avec la représentation de poète national et scolaire à laquelle il a souvent été réduit et que dément depuis une trentaine d'années une approche nouvelle de son œuvre, pour le moins complexe et ambivalente.

Cette veine pessimiste et doloriste n'est pas, on s'en doute, l'apanage du poète des Flandres. Véritable mode, elle rallie une partie de la jeune génération d'écrivains héritière de Baudelaire. Ennui, fatigue, névrose, sentiment que le monde n'a pas de sens sont au cœur des œuvres les plus sombres, même quand certaines postures comme l'ironie grinçante ou l'humour (chez Laforgue ou Cros) feignent d'apporter un bémol à ce que Schopenhauer appelle « la douleur du monde ». Ce pessimisme est intimement lié à un sentiment d'échec, promu en valeur d'excellence artistique, sur le modèle de des Esseintes, le héros d'*À rebours* de Huysmans (1884), selon qui « la vie de l'homme oscille comme un pendule entre la douleur et l'ennui » ; il se conjugue sur tous les modes dans la plupart des romans symbolistes, ainsi qu'au théâtre. Il est aussi l'expression assez généralisée d'un monde moderne, matérialiste et utilitaire qui va à sa perte et ne fait aucune place à ceux qui, poètes et artistes, lui résistent ; c'est le message de l'imaginaire décadent qui multiplie les signaux de dégénérescence de l'être et du monde. L'art, par conséquent, demeure sans illusion le dernier refuge de tous ces

[24] André Fontaine, *Verhaeren et son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1929, p. 216.

[25] *James Ensor*, *op. cit.,*p. 191.

« las de vivre » qu'évoquent aussi bien Rodenbach (« Notes sur le pessimisme », 1886, repris dans *Évocations*, 1924) que Nelligan (« Hiver sentimental » dans *Poésies complètes*, 1896–1899). Au tournant des deux siècles, le pessimisme fait place à une sorte de réconciliation avec la vie, sous l'influence d'un Nietzsche qui apporte un souffle d'énergie créatrice, ce qui explique que bon nombre d'écrivains aient trouvé une issue à cete atmosphère délétère, tels Claudel, Gide ou le romancier suisse Édouard Rod qui, après sa très décadente *Course à la mort* (1885), renoue avec *Le Sens de la vie*, titre de son roman de 1889. Verhaeren suivra, on va le voir, le mouvement ; il en fera, écrit Michel Otten, « une expérience de soi et bientôt l'occasion d'un combat héroïque[26]. » Son pessimisme, là encore, est aussi alimenté par la fréquentation des peintres. Parmi eux, il faut citer Fernand Khnopff, Gustave Moreau, Eugène Delacroix, Odilon Redon[27], Félicien Rops, auxquels le poète voue un véritable culte, ainsi qu'à des artistes anciens comme Mathias Grünewald[28] : « au cours d'un voyage en Allemagne en 1886, ajoute M. Otten, Verhaeren avait […] été frappé par le paroxysme qu'atteignait la peinture de Grünewald dans la représentation du corps torturé ». Christian Berg a bien examiné les rapports entre la philosophie de Schopenhauer et la « trilogie noire » de Verhaeren.[29] Manifestement, la démarche du philosophe allemand a inspiré le poète pour l'écriture de ses trois recueils, ainsi que des poèmes en prose qui leur sont contemporains. Même si *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1818) n'a été traduit que très tardivement (en 1890), Schopenhauer s'est fait connaître par les passeurs de sa pensée : Émilien Caro, Théodule Ribot et surtout Jean Bourdeau qui publie une anthologie sous le titre *Pensées et fragments* en 1880. Et il n'est qu'à cueillir l'une de ces pensées pour se rendre compte combien les proses de Verhaeren, comme les vers d'un Jules Laforgue d'ailleurs, font varier en de lancinantes litanies cette vision du monde que le poète exprime au mieux avec cette formule « Je souffre d'une douleur de monde » (« Mes Mortes »), qui redit le message du philosophe :

> La vie est une chose incessante où, tantôt chasseurs, tantôt chassés, les êtres se disputent les lambeaux d'une horrible curée ; une histoire naturelle de la douleur qui se résume ainsi : vouloir sans motif, toujours souffrir, toujours lutter, puis mourir et

[26] Michel Otten, « Introduction » à Émile Verhaeren, *Poésie complète 1 : Les Soirs, Les Débâcles, Les Flambeaux Noirs*, édition critique établie et présentée par Michel Otten, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1994, p. 10.

[27] Odilon Redon est d'ailleurs l'illustrateur des trois recueils : *Les Soirs*, *Les Débâcles* et *Les Flambeaux Noirs*.

[28] Michel Otten, "Introduction" à Émile Verhaeren, *Poésie complète 1,* éd. citée, p. 10.

[29] Christian Berg, « «Se torturer savamment» : une lecture schopenhauerienne de la Trilogie noire », dans : *Émile Verhaeren* (éd. P.-E. Knabe et R. Trousson), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984, pp. 51–66. Étude reprise dans Christian Berg, *L'Automne des idées. Symbolisme et décadence à la fin du XIX^e siècle en France et en Belgique,* Leuven, Peeter, 2013.

ainsi de suite dans les siècles des siècles, jusqu'à ce que notre planète s'écaille en petits morceaux[30].

Si l'on résume les idées des *Pensées* à une philosophie positive du malheur, on conçoit que Verhaeren, comme tant d'autres, a pu trouver en Schopenhauer la caution éthique à son propre sentiment de l'existence, ainsi que la garantie esthétique de ses engagements littéraires. L'expérimentation de la prose, en ce sens, signifie la volonté de trouver l'expression la plus adéquate à l'angoisse que suscite l'absence de causalité et de finalité de l'être, tout en indiquant la possibilité de dépasser la négativité d'un tel stade, ce qui se confirmera, on va le voir, par le retour au vers, fût-il « libre ».

Autre influence, quoique moins décisive, tout aussi en vogue dans les milieux symbolistes : la musique. Les compositions mélancoliques et violemment tragiques de Wagner permettent aux symbolistes de croire au dessein d'un art total et ce depuis que Gautier et surtout Baudelaire, avec son article paru dans *La Revue européenne* en 1861, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris » en ont fait le parangon de la modernité artistique, bientôt suivis par Mallarmé puis Dujardin qui dirige de 1885 à 1888 *la Revue wagnérienne*. Baudelaire voit en Wagner l'incarnation du Beau moderne parce que l'œuvre du musicien, qui se disait avant tout poète, concilie l'éternel et le présent, dans une alliance forte entre un fonds légendaire et une manière très moderne de l'exprimer. Aussi l'œuvre la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique. Une parfaite musique : c'est l'idéal que tous les symbolistes s'emploieront à atteindre. Parce que la musique est par excellence l'art de la suggestion ; parce qu'en elle s'accomplit la beauté d'un langage idéal ; parce que la poésie faite musique est un ultime refuge de l'art pur, fantasmé tout au long de ce siècle finissant par de jeunes gardes qui résistent contre la tyrannie du progrès et l'industrialisation de la culture.

Chez le Verhaeren en prose, l'imprégnation du modèle musical se signale essentiellement par un travail sur les signifiants, et tout particulièrement sur les allitérations et le phrasé répétitif, produisant des *tempi* qui traduisent avant tout une véritable corporéité langagière, comme par exemple dans la pièce, « Strophe en prose I » où l'association d'une humeur sombre à des rythmes emportés nous montre un poète tordu de douleur au souvenir d'un air triste :

> Chante-le moi, chante, et casse-le moi en ta voix, rauque aussi, comme si tu le souffrais toi-même, en cette nuit morne de lune balafrée de nuages, et que ce soit notre amour, notre si pauvre amour de jadis, celui que nous avons brisé ensemble, que nous avons tordu et piétiné et que ce soit notre si pauvre amour qui s'y plaigne, longuement, piteusement, avec toutes ses

[30] Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments,* trad. J. Bourdeau, Paris, 1880; réédité sous le titre *Douleurs du monde*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1990, p. 55.

larmes et toutes ses souffrances. Ce tant vieil air, je le veux entendre, je le veux pleurer, je veux le revivre, et rien ne me vaudra sa torture. (« Strophes en prose I », 1888).

2. La crise : la « trilogie noire » et les poèmes en prose

Les trois recueils en vers[31] que Verhaeren écrit à la fin des années 1880 sont : *Les Soirs* (1888), *Les Débâcles* (1888) et *Les Flambeaux Noirs* (1891). Ils sont désignés communément sous l'appellation « trilogie noire ». Une partie des poèmes en prose ont été composés simultanément et partagent avec ces trois recueils quelques-unes de leurs thématiques et de leurs outrances stylistiques avec, toutefois, des singularités liées à la prose ; plusieurs poèmes sont d'ailleurs expérimentés en vers et en prose, on y reviendra.

La dénomination « trilogie noire » reflète la crise morale qui a gagné le poète au cours des années 1885-1891. Verhaeren est durant cette période en proie à un véritable « drame intérieur »[32]. Tout à coup, il sombre dans les affres de l'incertitude, de la perte de volonté, de l'examen de conscience permanent, de la crainte douloureuse et omniprésente de la mort. Son état mental est accompagné d'un délabrement physique croissant ; on parle de neurasthénie.

Cette période de dépression a fait couler beaucoup d'encre. Pour les commentateurs les plus anciens, les trois volumes de la trilogie et peut-être plus encore les poèmes en prose seraient « l'évocation fidèle d'une crise aggravée de recueil en recueil »[33], car les thématiques principales sont la souffrance, la maladie, la mort et la folie. Ainsi, Mabille de Poncheville commente la genèse du poème « L'aquarium » en regard de l'état moral du poète :

> « On voit Verhaeren errer dans Bruxelles comme une âme en peine […] Où, chez qui trouver appui et consolation ? Lemonnier, homme tout d'une pièce, peut-il comprendre quelque chose à ses états d'âme compliqués ? […] Reste Edmond Picard. […] – Quelles sont vos pensées aujourd'hui ? – Mes pensées, confesse Verhaeren. Imaginez des poissons aux reflets changeants dans un aquarium. » Suit à cela un extrait du poème en prose « L'aquarium ».[34]

La critique contemporaine est plus nuancée et ne cherche plus à lire l'œuvre d'après la biographie. Certes, la « trilogie noire » coïncide avec la mort des parents et de l'oncle de Verhaeren. De plus, comme l'écrit Jacques Marx, qui

[31] À ce propos, Michel Otten observe une évolution dans la trilogie : dans *Les Soirs* l'alexandrin domine encore avec toutefois des « coupes déplacées, des enjambements brutaux et des césures intempestives » ; dans *Les Débâcles* le vers libre fait son apparition quoique assez timidement ; dans *Les Flambeaux Noirs*, le vers libre domine sous forme de vers pairs dans l'immense majorité des cas. (Émile Verhaeren, *Poésie complète 1*, *op. cit*., pp. 23–24).

[32] Albert Mockel, *op. cit.,* p. 47.

[33] Émile Verhaeren, *Poésie complète 1*, *op. cit.*, p. 14.

[34] A. Mabille de Poncheville, *Vie de Verhaeren*, Paris, Mercure de France, 1953, p. 184.

reprend les conclusions de Vic Nachtergaele, « un réseau funèbre de préoccupations a tourmenté le poète depuis sa prime jeunesse. Le corps malade est incontestablement une réalité incontournable de la vie de l'écrivain, et il ne semble pas possible d'ignorer certaines tendances à la cyclothymie »[35]. D'ailleurs, cinq ans déjà avant la parution du premier volume de la trilogie, l'écrivain manifestait en « termes assez forts » sa souffrance physique dans une lettre adressée à Théo Van Rysselberghe : « Moi, je vais mal, je suis décati, affaissé, maigre, lugubre, funèbre, idiot. […] Je suis condamné à six mois de gastrite et à un an au besoin pour me guérir d'une maladie du foie qui est venue se greffer sur le reste. » Van Rysselberghe qui ne semble pas trop le croire répond : « […] tu n'avais plus si belle mine quand je t'ai serré la main à Bruxelles, avant mon départ, mais tu n'étais pourtant pas si «funèbre» »[36]. Néanmoins, Paul Aron considère que la trilogie ne peut être « née directement d'une crise psychosomatique » car « ses maladies n'ont jamais eu le caractère de gravité que suggèrent ses poèmes » et, comme Christian Berg et Michel Otten, il constate que ces thèmes sont avant tout ceux d'un imaginaire, celui si caractéristique de la fin de siècle[37]. La pièce « Un mot » ne cherche pas seulement à rendre compte de l'accablement du poète devant la mort du père, mais elle évoque aussi la thématique de la souffrance du sujet face à sa propre mort. Ce « mot », symbole d'une réflexion personnelle sur l'écriture, apparaît ainsi comme une réponse à la philosophie pessimiste de Schopenhauer.

> Je vécus ainsi longtemps dans la chapelle ardente de sa présence, parmi des cierges et des flambeaux. À telle heure du jour, sa hantise me tirait violemment vers l'alcôve fermée où mon père s'était raidi en cadavre. Et moi-même, je me sentais m'en aller, cloué en bière, entouré de cierges, hélé par des tombes, descendu dans la terre, tandis que lui, le mot, on le plaquait noir sur noir, contre la pierre de mon cerveau. (« Un mot », 1888).

Par ailleurs, Verhaeren continue à avoir une activité intellectuelle très intense à l'époque des poèmes en prose. Il voyage et donne des conférences, il écrit avec fécondité pour les revues[38] et poursuit ses travaux de critique d'art.

La réflexion sur la souffrance et sur la mort étant dans l'air du temps, Verhaeren a volontairement mis « un dolorisme systématisé »[39] au service de son art. Les

[35] Jacques Marx, *Verhaeren. Biographie d'une œuvre*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1996, p. 231.

[36] *Ibid.*

[37] *Idem*, pp. 235–236. Voir Paul Aron, *Les Écrivains belges et le socialisme*, Bruxelles, Labor, 1985 ; Christian Berg, « Se torturer savamment », art. cité ; Michel Otten, « Introduction » à Émile Verhaeren, *Poésie complète 1*, éd. citée, p. 13.

[38] Les deuxième et troisième volumes d'*Impressions* (Émile Verhaeren, *Impressions – Deuxième série*, cinquième édition par André Fontaine, Paris, Mercure de France, 1927 et Émile Verhaeren, *Impressions – Troisième série*, cinquième édition par André Fontaine, Paris, Mercure de France, 1928) présentent une série d'articles notamment écrits à cette époque sur des auteurs, des livres parus dans l'année.

[39] Jacques Marx, *Verhaeren. Biographie d'une œuvre*, *op. cit.*, p. 236.

poèmes en prose comme la « trilogie noire » constituent une expérience littéraire originale bien davantage que des essais d'autobiographie. Dans sa « Confession de poète », Verhaeren a bien établi le lien entre l'expérience du pessimisme et son projet d'écriture : « Le pessimisme n'est qu'une étape banale vers un état d'âme plus aigu. Si la douleur était considérée et apprise comme normale ou simplement comme un tremplin, les gammes si superficiellement mineures de notre poésie […] ne se feraient pas entendre » et il ajoute : « Mon art, à mes yeux, n'est que l'expression de cette crispation contre l'hostilité d'une idée, celle du bonheur »[40]. Dans le poème en prose « Autour d'un foyer », ce dolorisme est clairement revendiqué :

> M'ouvrir le cœur à la tristesse comme se fend un roc aux chocs des flots ! Me plonger au fond des lacs de l'amertume pour en surgir maître de moi-même fût-ce de ma ruine ! Et ce que j'appelais, ce n'était guère une douleur résignée et chrétienne, comme celle de mes hôtes, mais une douleur fière, haute, têtue, presque insolente : celle qui se sait d'accord avec la vie, qui s'affirme primordiale, contemporaine de l'être. Le bonheur n'est qu'un rêve de proportion humaine ; il est à jamais condamné par l'idée qu'on s'en est faite. (« Autour d'un foyer », 1894).

3. Une conception « doloriste » de l'écriture

Selon Suzanne Bernard, « dans cet état morbide de surexcitation intellectuelle et morale, la prose » a été pour Verhaeren « comme une matière ductile à tordre en tous sens pour la plier à la démarche tortueuse de la pensée – et, aussi, le mode d'expression le plus favorable au jaillissement lyrique d'une sorte de confession délirante, bouillonnante d'idées et d'images. »[41] Incontestablement, le poème en prose est un genre affranchi et pas seulement de la contrainte du vers – de la « poésie sans le vers », selon l'expression de Todorov. Par ce seul fait, il se révèle déjà propice à l'expression des épanchements lyriques car sa forme libérée autorise les contradictions, les rebondissements et le tumulte. Le poème en prose apparaît dès lors chez Verhaeren, ainsi que l'a bien dit André Guyaux, comme « une forme adaptée à l'état d'âme qui est le sien et qu'en d'autres temps on eût appelé *spleen*. Le poème en prose lui est alors un miroir morbide »[42]. La pièce intitulée « Tout seul » évoque un paysage menaçant empli d'instruments de torture et reflété par des étendues d'eau. Cette nature tourmentée et réfléchie par les « mares mirantes » renvoie la douleur du sujet à une image spectrale qui accentue encore son sentiment de solitude :

[40] Émile Verhaeren, « Confession de poète », dans : *Impressions – Première série*, *op. cit*., pp. 11–12.

[41] Suzanne Bernard, *Le Poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 479.

[42] André Guyaux, art. cité, p. 237.

> […] la passion totale, en ma chair et mon âme, et surtout ni Dieu, ni ciel, ni rien – rien ! si ce n'est qu'une plaine vide, avec ses mares mirantes pour refléter et les épines et les clous et les tenailles et les croix et les flèches et moi-même, tout seul, infiniment, là-bas ! (« Tout seul », 1887).

On sait que la modernité est dominée par la désillusion, le désenchantement, l'insatisfaction, c'est-à-dire l'opposition baudelairienne entre *spleen* et *idéal*. Le seul salut possible peut être obtenu par l'art ; il est un moyen de compenser l'échec de la vie. Chez Verhaeren s'ajoutent des motivations d'ordre métaphysique. L'homme, cet être fini, déterminé dans l'espace et dans le temps, est voué à une mort irrémédiable et ne peut penser le monde qu'en termes de causalité et de temporalité. Or, il est parachuté dans un univers qui ne s'explique justement ni par la causalité, ni par la temporalité puisqu'il est régi par des lois qui dépassent l'entendement humain (l'origine de l'univers et plus encore sa fin lui échappent totalement). Face à cette absurdité, la seule liberté qui lui incombe est dès lors l'écriture qui perdurera même après la mort. Le poème en prose « Pour soi » montre comment l'écriture l'emporte sur le temps qui rend l'homme insignifiant :

> Donc, avec les livres amis et la plume et le papier et certes avec le silence plein d'inconnu, enfermons-nous. C'est l'heure où, du haut des fenêtres, l'on se croit seul au-dessus du monde, parmi les astres. L'éternel passé lointain repose dans la cendre sous ces mêmes étoiles qui regardent, debout encore, les Sphinx et les Pyramides. L'éternel avenir fixera ces mêmes prunelles d'or et mourra de leur mystère, un soir, comme nous. (« Pour soi », 1887).

Cependant, l'acte d'écrire reste ambivalent puisque, s'il compense quelque peu l'échec de l'existence, il suppose également une exaspération de la souffrance, conforme à la philosophie de Schopenhauer :

> Non, ce n'est point la vie triomphante et glorieuse, la vie qui parle haut, qu'il faut aimer à travers le temps, mais bien les taches de sang, la meurtrissure des chaînes portées, l'outrage féroce et l'infortune. L'humanité belle, c'est l'humanité meurtrie, la violente et l'exaltée de douleur, la chercheuse de vie à travers la mort, la triste du front et des yeux au sommet de tous les calvaires. Et puis le silencieux amour des peines, des tortures, des affres et des agonies, mutuel ! (« Autour d'un foyer », 1894).

De plus, l'écriture convoque des souvenirs douloureux, comme le montrent les premières lignes du poème « En souvenir » :

> Ce soir, seul avec moi-même, je descends aux caveaux de mon cœur. Là, sous des croix, ils reposent, ceux dont j'ai vu seul et consolé les agonies, toi mon père, toi ma mère, toi ma si douce et volontaire tante qui mourus la première, voici bien des ans, en ce funèbre hiver de novembre où tant de pauvres gens sont morts au village. (« En souvenir », 1892).

Le dolorisme n'est pas que négativité, il est aussi le puissant pourvoyeur de toute une vision du monde. Selon Berg, « la pensée de l'absurde intuitionnée dans la douleur »[43] permet au sujet de se connaître et de connaître le monde. L'expérience de la douleur apparaît, à terme, comme libératrice, comme un renforcement menant à l'édification de nouvelles croyances et valeurs. Partant, « comprendre le sens de la douleur », c'est « se mettre sur la voie de la compréhension du mystère »[44] et souffrir équivaut à être. Dans ses poèmes en prose, Verhaeren explore à de nombreuses reprises la souffrance morale, physique, individuelle, collective, la sienne mais aussi celle du monde :

> Et je voudrais trouver des mots que comprendront les vivants à venir pour dire avec leur langage cette douleur de siècles épars que je découvre en moi. Est-ce de souffrir d'une douleur évidente et fixe ? non ; mais de sentir comme m'ayant précédé dans la vie tant de peuples et de villes de souffrance, qui me rend douloureux en face de certains soleils. (« Mes Mortes », 1891).

Le poète lorsqu'il écrit ne pense « hors du moment, rien ; sinon pour ces inévitables yeux de feu de l'inévitable et cosmique ruine, mais glorieux de soi et même de l'inanité avouée et bénie du vers que l'on écrit » (« Pour soi », 1887). L'écriture bienfaisante apparaît quasiment comme une transcendance de substitution – la consolation par Dieu ayant été abandonnée lors de l'effondrement des certitudes. Elle offre l'espoir d'un prochain retour à la stabilité et d'une accession à des vérités pures et irradiantes. Dieu « ne dissipe aucun mystère, au contraire, écrit Verhaeren. Il superpose au mystère humain qui existe, le mystère divin qui n'existe pas »[45].

4. « Trouver une langue »[46]

La modernité est le théâtre d'une réévaluation des paradigmes poétiques, portée par le désir de trouver ou d'inventer pour la poésie une langue neuve, affranchie de toute finalité communicationnelle. Le poète, au temps du romantisme, était un mage, un prophète, une âme sensible ; voici qu'il devient un professionnel de la beauté, un expert méthodique du verbe, un explorateur de la langue. C'est la poésie même qui se voit remise en cause et, avec elle, la place du poète dans le monde[47]. Par ailleurs, la finalité de l'œuvre littéraire n'est plus le Bien ou le Vrai.

[43] Christian Berg, « «Se torturer savamment» : une lecture schopenhauerienne de la Trilogie noire », art. cité, p. 60.

[44] [46] *Ibid.* p. 52.

[45] Émile Verhaeren, « Les Instants du jour », dans : *Impressions – Première série*, *op. cit*., p. 41.

[46] Arthur Rimbaud, lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, dans *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 346.

[47] Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, « Points », 2006, pp. 8–9.

L'œuvre doit simplement être et non plus se confondre avec ce qu'elle véhicule. Cette utopie d'une *langue poétique* qui ne serait que pure forme constitue un leitmotiv pour l'écrivain qui entrevoit de cette manière la possibilité de construire une œuvre belle, indépendante du désenchantement qu'elle transporte.

Selon Daniel Grojnowski, Baudelaire avait déjà affirmé l'incapacité de la langue classique à « traduire les émotions propres aux époques de déclin ». Au cours des deux dernières décennies du XIX^e^ siècle, la génération symboliste/décadente va s'atteler à traduire ce que le critique appelle le « détraquement exquis de l'âme moderne » par la « névrose de la langue »[48]. Verhaeren participe de cette tendance qui a vu le poème en prose se prêter admirablement à l'expérimentation moderne. Verhaeren n'innove donc pas totalement en recourant à ce genre que Baudelaire qualifiait déjà de « sans queue ni tête ». Mais il en fait le terrain idéal, quoique provisoire (la vraie finalité restant le vers), de l'expression lyrique et de la réflexion métaphysique.

Le style de Verhaeren, qualifié par *La Jeune Belgique* de « macaque flamboyant », peut en réalité être considéré comme une forme déclinée de la *langue poétique* évoquée plus haut et correspond au désir de renouvellement des possibilités du langage : « la question du français de Paris ne se pose plus de la même manière dès lors que l'on considère – et les Français en premier : Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud ; […] – que la poésie invente fantasmatiquement son propre langage, coupé de toute finalité sociale[49] ».

Sur le plan thématique, la langue est « éprouvée » à l'image des idées qu'elle véhicule : la fragmentation du sujet, la représentation du corps douloureux et du monde à la fois impassible et tourmenté. Sur le plan de l'expression, sa mise à l'épreuve se fait par un travail immodéré sur la forme.

Verhaeren entend « trouver une langue » en mobilisant dans les poèmes en prose un style baroque, c'est-à-dire agité, fait de répétitions, de cris, d'exclamations, d'énumérations, de concaténations, d'allitérations. Il accorde une attention particulière à la matière des mots, privilégie les tournures rares et complexes, favorise les formes archaïques, la création de mots nouveaux et exploite les ressources du langage usuel. Les mots transmettent toute leur violence et leur émotion grâce à cette articulation syntaxique qui fonctionne en dilatant progressivement les syntagmes. La langue des poèmes en prose est ainsi conçue pour trois raisons. Premièrement, pour faire valoir une conception moderne de l'art qui considère l'originalité comme vecteur du progrès artistique, ce qui suppose un refus de se soumettre à la tradition, fût-elle la plus contemporaine : « je m'insurge contre

[48] Daniel Grojnowski, « Décadence », dans : Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala *et alii.*, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 134.

[49] Jean-Pierre Bertrand, « 1892, La Jeune Belgique condamne le «macaque flamboyant». La question de la langue littéraire », art. cité., p. 190.

toute forme réglementée », écrit Verhaeren dans « Confession de poète [50] ». Ensuite, parce qu'il n'y a pas d'autre manière de traduire les mouvements de l'âme et d'explorer les zones obscures de l'inconscient : la langue classique ne suffit pas. Enfin, le poème en prose favorise d'autant plus les outrances verbales qu'il s'émancipe de toute codification poétique. La poéticité ne résultant pas de la facture du vers, elle doit se tapir ailleurs : dans le lexique, la syntaxe, les sonorités et les rythmes, les images, le ton, etc.

De tous les procédés que Verhaeren met en œuvre syntaxiquement, stylistiquement, lexicalement, il découle une langue à la fois musicale et rocailleuse, que renforce aussi tout un travail sur les signifiants, notamment un jeu allitératif très fréquent – le « ciel zébré de braise » de « Strophes en prose III » (1888) suivi, dans la même phrase, des « lanternes où brûlaient des loques de lumière ». Cette signifiance généralisée opère comme un cimentage de l'expression et rend le poème en prose fermé sur lui-même, devenant non plus un objet de *représentation*, mais de pure *présentation*[51].

5. De la dépression à la relève ; de la prose au vers libre

Les poèmes en prose sont le théâtre d'un rapport tout à fait particulier que Verhaeren entretient avec la réalité. Dans sa « Confession de poète », parue en 1890, il déclare :

> Contrairement à ceux qui se réfugient dans le rêve et s'y bâtissent des maisons d'or et de nuées, je n'ai jamais cessé de regarder la vie réelle et de me laisser tenter par elle. Elle m'intéresse comme un ennemi fort et subtil : je la hais avec toute ma haine, mais je considère comme une espèce de lâcheté et comme une désertion d'aller loin d'elle se bâtir un palais imaginaire, qu'on sait faux, et qui, par conséquent, ne porte plus aucun remède à la morosité de l'existence.[52]

Ce rapport au réel s'explique pour partie par une conception de l'existence, conception que l'on peut qualifier de *vitaliste*. Verhaeren adhère à l'idée que le corps et l'esprit humain se distinguent de la *force de vie* qui tantôt apparaît comme cause de la souffrance et de la mort dans le monde, tantôt comme source d'énergie. La conception de l'écriture de Verhaeren découle de cette relation particulière au réel. Le poète cherche à saisir immédiatement les impressions et les émotions, à capter le réel par la forme poétique. Il souhaite « surprendre » l'idée « en sa forme primordiale au moment juste où elle naît, avec ses dehors de co-

[50] Émile Verhaeren, « Confession de poète », dans : *Impressions –Première série*, *op. cit*., p. 15.

[51] Pour reprendre l'intéressante distinction que Todorov emprunte à E. Souriau : « La poésie sans le vers », dans *La Notion de littérature*, Paris, Seuil, « Points », 1987, pp. 78–84.

[52] Émile Verhaeren, « Confession de poète », dans : *Impressions –Première série*, *op. cit*., pp. 9–10.

loration et de mouvement »[53]. La langue est une chose vivante et indépendante parfaitement capable de traduire le monde et les idées par son rythme naturel revigoré grâce à l'action du poète. Dans « Confession de poète », Verhaeren définit cette saisie poétique des idées en tournant le dos à une conception stéréotypique de la poésie : « […] il se fait que, dans notre usine à sensations et à images cérébrales, l'idée trop souvent se coule aussitôt en un moule d'alexandrins, de huitains, etc.… […] Le vers existe par lui-même : il a sa musique […] qui le sépare de la prose ; et c'est cette musique qu'il s'agit de saisir au passage en éclair dans le cerveau » [54]. Ceci vaut certainement autant pour le poème en prose que pour le vers libre. Depuis Baudelaire, le poème en prose est la forme poétique libérée par excellence, emblématique de la modernité dans la mesure où elle résorbe une tension qui n'a cessé de s'accroître au fil du siècle entre « l'art pur » et ce qui s'appelle tantôt « l'art industriel » (Sainte-Beuve), tantôt (mais bien plus tard) « l'universel reportage » (Mallarmé). De ce point de vue, le poème en prose s'est présenté à Verhaeren comme un genre de prédilection pour ses vertus expérimentales, même s'il fut peu à peu délaissé au profit du vers libre, « ce jeune dieu »[55].

La relation entre poésie et réel, telle qu'il l'envisage, a également une origine plus profonde. Elle s'inscrit dans le sillage de Baudelaire qui avait revu la définition et la position du poète dans l'espace social, à la fois homme des foules et sujet hors-jeu, à l'enseigne du « peintre de la vie moderne ». Se délestant de son aura romantique, le poète de la modernité n'est plus confiné dans sa tour d'ivoire, pas davantage qu'il ne s'institue en mage, détenteur de vérités supérieures et chargé de les transmettre au peuple. Sa mission sociale est autre, moins visible et plus corrosive en quelque sorte : il lui revient d'assumer une posture insurrectionnelle permanente, en jetant sur le monde social un regard critique. Ceci explique l'attitude du Moi mis en scène dans les poèmes en prose : la plupart du temps, on le découvre en train d'observer le monde et de se mêler par la pensée à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui. Dans « Maison de fous », le poète décrit sans concession les déments dans un asile :

> D'abord les doux, exhalant des plaintes, gémissant sur des persécutions imaginaires ; alors, les agités, les hurleurs, marchant droit devant eux, avec des images saintes sur la poitrine. Des femmes immobiles, des femmes muettes, se plantaient devant mon esprit ; d'autres dansaient s'arrachant les cheveux, bavaient, criaient des blasphèmes, puis, faisaient des signes de croix tout à coup. (« Maison de fous », 1890).

Il décompose le réel sans craindre d'y reconnaître sa place. L'observation de ces aliénés mentaux est l'occasion de s'interroger sur sa propre folie : Verhaeren

[53] Émile Verhaeren, « Confession de poète », dans : *Impressions –Première série*, *op. cit*., pp. 13–14.

[54] *Idem,* p. 14

[55] Émile Verhaeren, « Leconte de Lisle, le vers prosodique et le vers libre », dans l*'Art moderne*, 12 août 1894, repris dans *Impressions – Troisième série*, *op. cit*., p. 102.

procède par associations de pensées qui, sur fond de naturalisme parfois cru, lui renvoient sa propre image.

En raison de sa cursivité, le poème en prose apparaît comme le genre idéal pour exprimer ce rapport du sujet au monde. Il peut refléter l'éclatement du sujet et il engendre des coïncidences dans la pluralité du réel. Ce dernier point est particulièrement visible dans une pièce comme « Coïncidence ». On y observe une mise en parallèle d'événements de la vie du poète, tous différents dans leur temporalité et dans leur nature, mais convergents dans la tristesse :

> Pourquoi ai-je ce soir si invinciblement pleuré au souvenir d'un air disloqué d'accordéon entendu jadis en une pauvre rue de Londres ? Et pourquoi, aussi, naïvement, comme un enfant, ai-je relu, sur une vieille image, la lente ballade jaune et noire qu'un capitaine m'avait rapportée de Zélande ? […] Et maintenant ce n'est plus la chanson, c'est bien la mer que je sens me bercer au bruit de sa jamais assez lasse chanson d'eau montante et tombante dans les lumières décembrales. (« Coïncidence », 1891).

On perçoit dans les poèmes en prose une lente métamorphose du sujet. Dans les dernières pièces du corpus, on a la sensation qu'un nouvel homme est né, prêt à affronter le XX[e] siècle et fort de ce que la douleur lui a appris autant sur le plan humain que sur le plan poétique. Ceci rappelle le projet de Verhaeren, évoqué dans « Confession de poète » : « La maladie qui n'est que physique, je l'ai presque cultivée, parce qu'elle me jetait en des situations morales que je recherchais pour ma bataille. »[56]

Ce mouvement qui va de la dépression à la relève ne manque pas d'accents nietzschéens. Même si, comme le rappelle Jacques Marx, aucune preuve ne permet de considérer que Verhaeren a été profondément influencé par le philosophe dans ses œuvres, on ne peut que songer aux quelques pensées du poète dans ce carnet qu'il a tenu sous le titre « Les Instants du jour ». Il distingue les philosophes de l'idée (Descartes, Spinoza, Kant) des philosophes de la vie, qui ont sa préférence et qui se nomment Rousseau et Nietzsche : « J'aime à souffrir, pleurer, me réjouir, aimer avec le cerveau et le cœur ceux que j'aime. Et Rousseau et Nietzsche me procurent ce bonheur »[57]. Le penseur allemand a constaté, on le sait, le nihilisme du monde et de l'homme moderne occidental auquel il a opposé un projet, celui du « surhomme » qui, doté de sa « volonté de puissance », peut transformer l'ordre des choses, notamment en réinventant, contre les « âmes vulgaires », une philosophie de l'existence qui conjugue énergie et vitalisme, ce qui n'a pu que séduire les artistes, ce dont Mockel a témoigné au moyen d'une formule : « c'est en créant qu'il [le poète] se crée »[58].

[56] *Idem*, p.12.

[57] Émile Verhaeren, *Impressions –Première série*, *op. cit*., p. 34.

[58] Paul Gorceix, « Introduction aux «Propos de littérature» d'Albert Mockel », dans *Fin de siècle et symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Complexe, 1998, p. 598.

Cette dialectique, on la retrouve chez Verhaeren, en accompagnement de ses choix formels pour la prose et pour le vers. L'évolution est perceptible au fil des quarante-sept poèmes, entre 1886 et 1895. Un poème comme « Tout seul » est essentiellement sombre et n'apporte pas de solution au constat de l'absurdité de l'existence. Le poète se sent menacé par le monde extérieur et « tout seul, infiniment ». Un poème plus tardif comme « La cabine », écrit en 1891, relève d'une inspiration plus onirique et montre un poète non plus victime mais porté par une énergie créatrice. La volonté de ce dernier dérobe toutefois une certaine résignation dans la quête de la vérité absolue. C'est pourquoi, il ne s'agit encore que de l'amorce d'un élan vers l'avenir. Pour André Guyaux, l'inspiration de Verhaeren se modifie en 1891 à l'époque de son mariage qui « marque la sortie du tunnel et la naissance du 'poète de l'énergie' dont parlera Mockel, enfin ouvert, selon Zweig, au 'sentiment contemporain' »[59] :

> […] ne voulant plus sentir, ne voulant plus songer, ne voulant plus vouloir que la dispersion de mon être en parcelles de clarté, tout comme l'univers en globes et en astres tombés de leur premier soleil, afin de réaliser pour moi seul et en moi l'image de l'infini. (« La cabine », 1891, p. 153).

Notons que la libération pointée par Guyaux est paradoxalement illustrée par l'intérêt croissant de Verhaeren pour le vers libre. Paradoxalement, car on dit souvent, lorsqu'on fait l'histoire de la poésie moderne, que la prose procède d'une libération du sujet de parole, tandis que le vers l'aurait embrigadé dans un carcan formel de plus en plus rigide et codifié. Or, c'est dans le vers libre[60] que la poésie de Verhaeren s'accomplit le mieux. Il apparaît, certes timidement, dans *Les Débâcles*, et c'est dans *Les Flambeaux noirs* et les recueils qui suivent comme ceux de la « trilogie sociale », qu'il domine. « La puissance évocatoire » du vers, qui n'est pas contraint par la rime (mais par l'assonance) ni par un nombre défini de syllabes, découle « du retour à la ligne »[61]. Le vers libre permet d'excéder le discours de la prose. En 1905, Verhaeren écrit sa fascination pour cette forme mise à l'honneur par les symbolistes : « Si je crois à l'avenir du vers libre ? Comment ne pas y croire, quand les Laforgue, les Régnier, les Griffin, les Kahn, les Van Lerberghe, les Merrill ont fait des œuvres magnifiques et profondes en se servant de cette forme d'art avant eux ignorée ?[…] le vers libre est indestructible »[62]. Cette allégeance au vers libre n'empêche pas que les poèmes en prose écrits entre 1886 et 1895 ont marqué l'œuvre du poète. Ils occupent une place fondamentale en

[59] André Guyaux, art. cité., p. 236.

[60] Sur le vers libre, voir Michel Murat, *Le Vers libre*, Paris, Champion, 2008. Murat relève l'importante contribution de Verhaeren au vers libre aux côtés des autres « étrangers » (Stuart Merill, Moréas) qui ont su s'en prendre mieux que les Français au vers régulier, expression du « génie national » (voir p. 20 et 68).

[61] *Ibid*.

[62] Émile Verhaeren, *Impressions – Troisième série*, *op. cit*., p. 192-193.

ceci qu'ils éclairent la production versifiée du poète, permettant ainsi au lecteur de mieux la saisir.

Ce que montre le cas Verhaeren quant à l'opposition vers/prose est à bien des égards très complexe : si la prose est adoptée au moment où le poète se pose les questions les plus sombres sur le statut du verbe poétique, c'est expérimentalement qu'il en fait le terrain d'une virtuelle libération. Car à bien regarder les transferts qui s'opèrent de la langue prosée à la langue versifiée, on s'aperçoit que la poésie reste liée à la non-cursivité et qu'elle tire sa puissance évocatoire du retour à la ligne – ce qui en fin de compte lui confère un critère distinctif indiscutable. La prose, elle, telle que conçue et pratiquée par Verhaeren, remplit une fonction libératoire au service du vers ; celui-ci, excédant le discours de la prose, demeure l'ultime lieu de toute parole. Comme quoi la prose de la modernité n'évince pas avec Verhaeren (et il n'est pas le seul) la modernité du vers. Son originalité aura certainement été de relancer et de « libérer » le vers par le passage obligé de la prose.

Жан-Пјер Бертран
Универзитет у Лијежу, Белгија

ВЕРХАРЕН И ЛАБОРАТОРИЈА ПРОЗЕ
(Резиме)

Аутор анализира настанак Верхаренових песама у прози, објављених између 1886. и 1895. године. Те песме, штампане у разним часописима, укључују се у жестоке књижевне расправе тога времена. У том контексту, појава *Валоније* 1886. године од прворазредног је значаја јер превазилази белгијска књижевна питања усвајајући симболистичку и интернационалистичку оптику. Тај часопис у пуном замаху подстиче Верхарена да се окрене декадентном симболизму, суморном лиризму и метафизичким преокупацијама песника и интелектуалаца његовог времена, прожетим егзистенцијалном стрепњом коју изражава Шопенхауер. Верхарен је осетљив и за нова истраживања у области сликарства и музике. Аутор показује и како овај песник, изражавајући систематизовану патњу, трага за новим језиком који даје простора његовом мрачном лиризму у сасвим новом облику. Својим лексичким, синтаксичким и прозодијским иновацијама он повезује формална истраживања са метафизичком упитаношћу, прихватајући улогу модерног песника као творитеља чистог облика, а у исто време и „сликара модерног живота". У закључку, аутор подвлачи значај тих експериментисања и њихову улогу у песничкој еволуцији Емила Верхарена који ће затим зрелије и озбиљније приступити писању пезије у слободном стиху.

Кључне речи: Емил Верхарен, песма у прози, формално истраживање, лирски долоризам, метафизичка упитаност.

Bertrand Fonteyn
WBI, Belgique – Université de Belgrade, Serbie
bertrandfonteyn@gmail.com

LES *CONTES DE MINUIT* D'ÉMILE VERHAEREN : MISE EN PLACE D'UNE PRATIQUE LITTÉRAIRE CENTRÉE SUR LA MODERNITÉ

Résumé : *Émile Verhaeren écrit ses Contes de minuit au tout début de sa carrière littéraire, époque à laquelle il se positionne dans le champ littéraire belge alors en pleine définition. Se servant des référents culturels qui s'imposent alors, Verhaeren met en place des éléments d'écriture qui resteront siens, tous types de production littéraire confondus. Nous analysons ici comment la composition antithétique de l'œuvre, l'usage de la lumière et ce qu'elle révèle se trouvent déjà présents dans ces œuvres de jeunesse.*

Mots-clés : *Verhaeren, champ littéraire belge, contes, modernité, lumière, impressionnisme, fantastique, composition antithétique, arts plastiques.*

Introduction

Notre intérêt pour les *Contes de minuit* d'Émile Verhaeren, publiés en volume en 1884[1], a été avivé par un jugement très sévère que l'auteur porte sur sa propre prose; en août 1903, il écrit à Stefan Zweig: "Quant à ma prose, j'en fais peu de cas; elle ne me caractérise pas; j'ai publié les *Contes de minuit* jadis; ce fut une erreur et je préfère qu'on n'y insiste pas."[2] Cette opinion négative est relayée par l'écrivain autrichien qui, dans l'essai qu'il consacre à Verhaeren en 1910, écrit: "...il [Verhaeren] n'avait pas encore trouvé sa formule..."[3].

De notre point de vue, c'est précisément la relative rareté de la prose narrative de Verhaeren qui fait son intérêt; elle est en outre très rarement traitée par la critique. Par ailleurs, les *Contes de minuit* présentent une unité chronologique de rédaction certaine. Enfin, la place prépondérante qu'y occupent les arts plastiques

[1] Le volume intitulé *Contes de minuit* est publié à Bruxelles, chez J. Finck, en 1884. Il comprend *Conte gras*, *Noël blanc* et *À l'Éden*; cette dernière histoire avait précédemment été publiée, sous une forme assez différente, dans *L'Europe du dimanche* en février 1882 sous le titre *L'Éden fantasmagorique.*

[2] Kerckhove, F. van de (éd.), *Verhaeren – Zweig. Correspondance*, Bruxelles, Labor (Coll. "Archives du Futur"), 1996, p. 107.

[3] Zweig, S., *Émile Verhaeren. Sa vie, son œuvre* (trad. P. Morisse et H. Chervet), Paris, LGF, 2013.

et l'élément fantastique nous semblent déterminer un corpus cohérent et pertinent à analyser.

Il nous paraît essentiel de rappeler que le début de la décennie 1880 est une période charnière d'expérimentation pour le jeune Verhaeren, qui cherche sa voie, sans mauvais jeu de mots, en pratiquant des formes d'écriture diverses: son premier recueil, *Les Flamandes*, est publié en 1883 et c'est aussi l'époque où il commence à déployer une activité fébrile de critique d'art, ou plutôt d'écrivain d'art, pour reprendre l'heureuse formule de Claudette Sarlet, qui le définit comme un :

> …écrivain dont la production sur l'art constitue une partie de l'œuvre littéraire, au même titre que les poèmes, les romans, les essais. […] Il s'agit de transcrire la perception visuelle, de donner à voir par les mots, d'analyser le geste pictural dans un acte d'écriture, de transmettre verbalement l'émotion suscitée par la contemplation d'un tableau[4].

Afin de se faire un nom dans le milieu littéraire et, ainsi, contribuer au projet de fondation d'une littérature nationale[5], Verhaeren utilise le poncif en vogue du binôme mysticisme – sensualité censé représenter le caractère flamand, et donc belge. Il ne se contente toutefois pas d'un rôle d'épigone ; en véritable brasseur d'esthétiques, Verhaeren prend place de plain pied dans la modernité, contribuant à faire évoluer le champ littéraire francophone belge vers une des phases les plus remarquables de son histoire. Nous tâcherons de montrer comment Verhaeren, au début de sa carrière littéraire, développe déjà des éléments qui feront dans le long terme partie intégrante de sa pratique littéraire et par lesquels Verhaeren se montre en phase sinon en avance sur son temps. Plus concrètement, il s'agira pour nous de montrer que l'expressivité du jeune auteur se manifeste dès les *Contes de minuit* par une logique d'opposition antithétique[6] à partir de laquelle il opère un glissement proto-symboliste. Une attention particulière sera accordée à la lumière dans cette entreprise de sublimation du substrat narratif de la littérature de l'époque, dominée par Camille Lemonnier, le principal représentant du naturalisme belge avec Georges Eekhoud. Dans les récits sur lesquels nous nous pencherons, nous verrons en effet que c'est la lumière qui déclenche l'élément fantastique.

[4] Sarlet, C., *Les écrivains d'art en Belgique : 1860–1914*, Bruxelles, Labor (Coll. « Un livre, une œuvre »), 1992, p. 11.

[5] Voir à ce sujet : Quaghebeur, M., « Théorisation de la littérature à la fin du XIXe siècle. Nautet, Picard, Verhaeren, Maeterlinck, Mockel, Destrée », in *Histoire, Forme et Sens en littérature. La Belgique francophone*, tome 1 : *L'engendrement (1815–1914)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang (Coll. « Documents pour l'Histoire des Francophonies »), 2015, pp. 259–294.

[6] La critique a abondamment commenté le système de composition dual de Verhaeren. Nous ne jugeons pas utile d'alourdir cette communication de trop nombreuses références et nous nous contentons de citer Verhaeren lui-même : « On ne peut se passer entièrement de réel pour la même raison qu'on ne peut se dégager entièrement de l'au-delà. L'art est une unité à deux faces… », dans son article : « Quelques notes sur l'œuvre de Fernand Khnopff » (Bruxelles, Madame Veuve Monnom, 1887).

Une composition basée sur des oppositions

Verhaeren pose d'emblée, dans ses *Contes*, une situation basée sur de fortes oppositions. Ainsi, dans le *Conte gras* le lecteur découvre-t-il une vieille maison que son propriétaire a récemment modernisée. Ce dernier, Ernest Vinckx, a tenu à y conserver une aile entière « dans le style primitif », aile qu'il a faite rénover précautionneusement et dans laquelle il se cloître. La maison est ouverte au dehors, frappée par une lumière cinglante, contrairement au cabinet de travail où Vinckx passe le plus clair de son temps. Là, le jour filtre subtilement à travers un vitrail qui produit une lumière de nature éclatée, ricochante; cette lumière ne perturbe qu'à peine la pénombre entretenue par de lourdes draperies. Dans son repère, le propriétaire des lieux se complaît dans la contemplation d'œuvres d'art qu'il affectionne; mieux, il lui arrive de participer en imagination aux orgies représentées, se fondant ainsi dans le décor. Il n'aime que l'art gras et sa collection, ainsi que le décor général du cabinet, sont constitués de tableaux, statues et autres fresques représentant des scènes de kermesse à la Teniers[7], des personnages lourds et rougeauds ripaillant et s'embrassant. On y trouve également une saturnale païenne dont l'érotisme n'a d'égal que la rondeur massive de la chair, ainsi que toute une mythologie de satyres, de bacchantes et de fauves, décrits en des tons chauds, flamboyants, incendiés, évoquant les glacis des vieux maîtres flamands. Verhaeren associe également l'idée de santé à celle de sensualité grasse, embonpoint et fertilité allant de pair; ainsi, c'est pendant ses siestes « après boire » que Vinckx se livre à ses orgies imaginaires avec la très stéatopyge Vénus de Jordaens. Par ailleurs, il convient ici de relever une forte verticalité induite par la masse des personnages, qui semblent tomber du plafond; cet effet est renforcé par les lourdes draperies et s'oppose à la pétulance de la lumière, qui pénètre le cabinet de biais.

C'est dans ce décor que Vinckx introduit un tableau gothique du quinzième siècle, reçu en héritage. Ce tableau représente un Christ en croix, agonisant, osseux, aux yeux pourris, flanqué des deux larrons tous aussi étiques et cadavéreux[8]. Ce tableau présente des tonalités très différentes de celles des œuvres qui l'ont précédé dans le cabinet, noires, sombres, verdâtres. Vinckx, ayant peu de

[7] Il s'agit de David Teniers dit L'Ancien ou le Vieux (1582–1649), peintre anversois réputé pour ses compositions inspirées du terroir flamand, notamment ses scènes de fêtes villageoises. Voir à ce sujet le commentaire de Véronique Jago-Antoine dans : Verhaeren, É., *Poésie Complète, 5, Les Flamandes, Les Moines*, Bruxelles, Luc Pire/AML Éditions (Coll. « Archives du Futur »), 2008.

[8] Sans doute faut-il reconnaître ici *La Crucifixion* de Matthias Grünewald (*c.* 1475–1528), tableau loué dans *Là-bas* de J.-K. Huysmans, dont Verhaeren publie un compte rendu dans *Le National belge* en juin 1884. Verhaeren contemple l'œuvre de Grünewald en 1886 et lui consacre des lignes élogieuses dans deux articles : « En voyage. Les Gothiques allemands » (*L'Art moderne,* 15 août 1886) et « Le peintre Mathias Grünewald, d'Aschaffenburg » (*La Société nouvelle*, décembre 1894). Il est ici intéressant de remarquer que Verhaeren amaigrit son Christ par rapport au tableau de Grünewald, qu'il n'a pas encore vu. Ainsi, et sans doute inconsciemment, Verhaeren renforce-t-il le contraste qui oppose ce Christ aux figures grasses du cabinet de Vinckx.

goût pour cette esthétique, avait d'abord remisé l'œuvre afin de s'en défaire, mais il y découvre peu à peu une beauté « malade », également en totale opposition à la santé grasse de sa collection; il s'y attache progressivement et décide un jour de l'installer dans son cabinet pour mieux pouvoir l'admirer. Nous verrons plus loin comment le drame se joue alors.

Le *Conte gras* présente une double opposition. D'une part, le décor, la maison. Il semble que l'âme du lieu ait été préservée dans le cabinet du propriétaire, c'est le réceptacle de tout ce qu'il y a de signifiant pour lui, en opposition avec le reste de la maison, qui a pu être modernisé pour des raisons pratiques. Ainsi Vinckx a-t-il trouvé une solution équilibrée et il choisit de se retrancher dans le saint des saints qu'est sa collection d'art. D'autre part, il y a une forte opposition entre les œuvres qui constituent la collection de Vinckx et celle qu'il reçoit et qu'il introduit dans son cabinet. Nous verrons que cette dernière va complètement bousculer le fragile équilibre de l'endroit.

Cette double opposition se retrouve dans *Noël blanc*; un petit village se trouve en butte à une furieuse tempête de neige lors du réveillon de Noël. Alors qu'à l'extérieur les éléments se déchaînent, les habitants se blottissent à l'intérieur de leurs maisons qui, personnifiées, semblent se rapprocher les unes des autres pour partager leur chaleur. Les habitants, quant à eux, abrègent leur veillée. Au déchaînement de l'ouragan s'oppose le pelotonnement du village et de ses habitants.

La tempête une fois apaisée, c'est une petite et frêle vierge de bois qui se rend à l'église pour embrasser l'enfant Jésus, poupin et « lustré de graisse ». Nous reviendrons plus loin sur le déroulement de cette nuit fantastique et passons directement au petit matin qui s'ensuit et voit le bedeau défigurer l'onctuosité immaculée du paysage par sa seule présence. Ses seuls pas lacèrent l'uniforme virginité créée par la neige et son habit noir présente un contraste violent avec la blancheur éclatante des habits des saints de l'église.

Dans *À l'Éden*, c'est une succession contrastée d'activité humaine, et spectrale ensuite, que Verhaeren décrit. Le récit s'ouvre sur la sortie du théâtre; au brouhaha du départ des spectateurs succède la plongée dans le calme du théâtre lui-même; le silence s'installe très rapidement. S'ensuit l'entrée en scène du docteur Vellini, « magnétiseur de profession », qui va alors appeler les spectres à se livrer à une sarabande endiablée. Le contraste tient ici en la brièveté de l'agitation humaine, rapidement expédiée et la danse spectrale hallucinante, décrite par le menu. Ce contraste est accentué par le fait que Vellini, homme de spectacle, attend que le théâtre se vide pour se livrer à son étrange aparté avec les spectres.

Remarquons encore que dans les trois récits évoqués, l'activité fantastique se déploie sans témoins humains, à l'exception notable d'Ernest Vinckx et du docteur Vellini. Ces deux personnages jouent un rôle de médium, chacun à sa façon, dans le déclenchement de l'élément fantastique et le moyen par lequel ils actionnent la magie n'est autre que la lumière. Nous voulons voir ici une esquisse

de la représentation que Verhaeren développe de l'artiste, à savoir celle d'un visionnaire.

Le rôle de la lumière

La lumière joue chez Verhaeren un rôle de tout premier plan et est clairement associée à sa fréquentation de la peinture. C'est dans sa monographie consacrée en 1908 au peintre James Ensor[9] que Verhaeren développera le plus cette question, que Marc Quaghebeur analyse d'un commentaire particulièrement éclairant[10]. Dans sa maturité, Verhaeren se livre à un essai sans trop s'embarrasser de concepts théoriques et investit la lumière, en toute orthodoxie symboliste, d'une puissance permettant une nouvelle façon d'appréhender la réalité, notamment en atomisant la ligne classiquement académique.

Pour autant, en remontant dans le temps, on constate que la sensibilité à la lumière est présente depuis les débuts chez Verhaeren. C'est sans doute un des motifs les plus stables qui ont traversé les différentes phases de sa création et surtout de son activité de critique artistique[11]. Nous posons que la lumière, à travers les variations du temps, conserve la même fonction épiphanique par laquelle Verhaeren investit son œuvre, du dépassement du naturalisme à un symbolisme plus abouti.

En outre, et toujours en remontant le fil du temps, c'est bien la lumière en tant que vecteur de la modernité qui motive le rôle prépondérant de Verhaeren auprès du Groupe des Vingt, fondé en 1883. C'est par leur intermédiaire que les impressionnistes et les pointillistes français font leur entrée par la grande porte en Belgique, ainsi que ces autres grands ennemis du dessin que sont les Fauves[12]. Alliant le projet de fondation culturelle de la Belgique sur une base picturale à l'ancrage de celle-ci dans la modernité, Verhaeren fera plus tard de Théo Van Rysselberghe « …le néo-impressionniste le plus complet. »[13]

Dès les premières années de son activité d'écrivain d'art, Verhaeren témoigne de la peinture de l'école pleinariste de Termonde et d'autres peintres de son terroir schaldéen , dont il était proche, tel Émile Claus (1848-1924), un des re-

[9] Verhaeren, É., *James Ensor*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1980.

[10] Quaghebeur, M., « Verhaeren et la lumière », in *Lettres belges. Entre absence et magie*, Bruxelles, Labor (Coll. « Archives du Futur »), 1990, p. 47-64. Également : Quaghebeur, M., « Le pictural comme métaphore du combat pour la littérature, *James Ensor* d'Émile Verhaeren », in *Histoire, Forme et Sens en littérature. La Belgique francophone*, tome 1 : *L'engendrement (1815–1914)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang (Coll. « Documents pour l'Histoire des Francophonies »), 2015, pp. 311–338.

[11] Voir : Verhaeren, É., *Écrits sur l'art*, Bruxelles, Labor (Coll. « Archives du Futur »), 1997. En outre, il serait intéressant de se livrer à une analyse systématique du rôle de la lumière dans l'œuvre poétique de Verhaeren.

[12] Quaghebeur, M., « Verhaeren et la lumière », in *Lettres belges. Entre absence et magie*, *op. cit.*, p. 91.

[13] Verhaeren, É., *Écrits sur l'art, op. cit.,* p. 735.

présentants de cette mouvance luministe qui accueillait si volontiers le poète. Verhaeren se montre très tôt sensible aux infinies variations de gris modulées dans le ciel flamand et il s'intéresse au rendu pictural de ces paysages. Cet arrière-fond picturo-paysager permet à Jacques Marx d'avancer la possibilité d'une définition chromatique de l'œuvre de Verhaeren, ainsi que de celle de Georges Rodenbach[14].

Dans son compte rendu intitulé « Exposition d'Art à Termonde », paru dans *Le National belge* du 28 août 1884, Verhaeren écrit : « Ce qui étonne en lui [le peintre Rosseels], c'est l'étonnante impression d'air et d'enveloppement qu'il réalise. Soit qu'il ensoleille ou enlune ses sites, la clarté diurne ou nocturne est attrapée avec toutes ses fluidités, toutes ses légèretés, toutes ses transparences. »

> Et par ailleurs :
>
> La marine de Mesdag, large, pleine d'air, avec ses lourds navires sombres au milieu, fait un effet saisissant. Tout dénote le grand peintre, vigoureux, grandiose, *imposant à la réalité sa façon magistrale de la comprendre*. Lui seul sait imprimer aux vagues les énormes mouvements ou les sautillants clapotages. Son eau frissonnante au vent, a toute la transparence des cristaux, elle vit dans une continuelle agitation, on la voit couler et le ciel, triste ou lumineux, s'y reflète profondément.[15]

Dans les *Contes de minuit*, il nous paraît essentiel d'analyser la diachronie par laquelle la lumière se manifeste afin de mieux identifier sa nature et, partant, sa fonction. Il semble en effet que des éléments de lumière se manifestent dans chacune des trois situations initiales analysées ci-après. Toutefois, ils participent à un état d'équilibre originel et il faut attendre un autre type de lumière, plus violent, pour voir le fantastique s'animer.

La temporalité des trois *Contes* se déploie selon une même structure globale : situation initiale stable, perturbation, paroxysme de l'action, retour à l'équilibre. Dans *Conte gras*, nous avons déjà vu que la situation initiale tient en l'équilibre que Vinckx a trouvé, suite à la modernisation de sa maison, entre son cabinet sombre dans lequel « régnait le jour filtré des anciennes demeures » et le reste de l'habitation, fortement exposé à la lumière naturelle et, au demeurant, tout à fait périphérique à l'action. L'esthète, progressivement devenu sensible à la beauté de son tableau gothique et comme attiré par lui, se surprenant à le contempler, décide un jour de l'introduire dans son cabinet « afin de l'avoir sous les yeux aux différentes clartés du jour et d'analyser peu à peu son charme hantant. » Vinckx compte sur la lumière et ses différentes modulations pour lui révéler les nuances de l'œuvre. Remarquons alors que rien ne se produit; il faudra attendre que Vinckx place le tableau sur un chevalet et qu'une lampe éclaire en plein la scène

[14] Marx, J., « Combats pour l'art », in *Verhaeren. Biographie d'une œuvre*, Bruxelles, Académie royale de langue et littérature françaises, 1996, pp. 165–209.

[15] Verhaeren, É., *Écrits sur l'art, op. cit.,* p. 36 (c'est nous qui soulignons).

de torture pour que le fantastique se déclenche, à savoir que toutes les figures d'art gras du cabinet se mettent à fondre. C'est cet éclairage en plein, violent, qui déclenche ici l'élément fantastique; il semble en effet animer le tableau, les larrons semblant sortir du cadre. En réaction, les hôtes habituels du cabinet de Vinckx réagissent de façon presque humaine, adoptant des expressions de colère faites de regards assassins, dans un mouvement vertical qui répond à la situation d'équilibre originel.

> Car les choses, elles aussi, obéissent à des sentiments humains. Elles s'aiment ou se haïssent, se comprennent ou se jalousent, se fondent ou se querellent. On ignore souvent à quels amours ou à quelles luttes, à quelles alliances ou à quels combats donnent lieu la juxtaposition de certaines couleurs, les assemblages de disparates beautés. Il y a en tout de mystérieuses lois d'attraction qui déterminent la beauté aussi bien que l'ordre. Les sympathies naissent comme les harmonies et les haines se déploient comme les désastres.

S'ensuit une véritable apocalypse de la graisse, qui va finir par ruisseler à gros torrents jusque dans l'escalier de la maison; Verhaeren investit cette scène de toute son expressivité presque violente, et dont les figures grasses émergeront agonisantes. « Cette maigreur était contagieuse; dans la lutte des choses, les grasses avaient été vaincues ». La critique a suffisamment montré le positionnement des écrivains belges de l'époque dans l'appropriation des arts plastiques des vieux maîtres flamands à des fins de légitimation culturelle[16]. Aussi nous contenterons-nous de citer Jacques Marx, qui signale, à propos de divers écrivains que « …le recours à la peinture flamande est un préalable obligé à la création d'une littérature authentiquement belge… »[17]. Dans une perspective de tissu référentiel plus serré, Verhaeren renvoie directement aux *Histoires de gras et de maigres* (1874) de Lemonnier, le mentor littéraire de cette génération avec Edmond Picard. Toutefois, la puissance créatrice de Verhaeren est déjà à l'œuvre à ce moment juvénile de sa production littéraire; et Marx de réfuter certaines présentations critiques erronées de Verhaeren qui « …considèrent Verhaeren et son œuvre comme les produits d'atavismes inconscients et refusent au plus volontariste de nos poètes la responsabilité spécifiquement littéraire d'une reconstruction mentale et esthétique de la réalité extérieure »[18]. Quaghebeur, quant à lui, situe la vision plastique verhaerenienne « …entre modernité et tradition, génie et ancrage… »[19]. Ici, une remarque de Claudette Sarlet à propos de *Nos Flamands* de Lemonnier nous paraît particulièrement judicieuse pour mettre en exergue le

[16] Sarlet, C., *Les écrivains d'art en Belgique : 1860–1914*, *op. cit.*

[17] Marx, J., *Verhaeren. Biographie d'une œuvre*, Bruxelles, Académie royale de langue et littérature françaises, 1996, *op. cit.*, p. 127.

[18] *Ibidem*, p. 61.

[19] Quaghebeur, M., « Le pictural comme métaphore du combat pour la littérature, *James Ensor* d'Émile Verhaeren », in *Histoire, Forme et Sens en littérature. La Belgique francophone*, tome 1 : *L'engendrement (1815–1914)*, *op. cit.*, p. 311.

dépassement que Verhaeren opère par rapport à la relation de Lemonnier aux arts plastiques :

> …l'écrivain belge [Lemonnier] à la recherche de son identité construit celle-ci sur un « type » physique qu'offrent les hommes et les femmes peints par Rubens et sur la représentation d'un comportement social figuré par les peintres flamands : liesse populaire, kermesses, danses et ripailles. L'écrivain fonde en mythe identitaire un moment du patrimoine pictural hérité du passé. En revanche, Lemonnier ne retient rien des « primitifs » flamands auxquels les symbolistes demandent la figuration du mysticisme et de la spiritualité qu'ils constitueront à leur tour comme référence identitaire…[20].

À l'Éden commence par une scène de sortie de théâtre. Ce mouvement de foule est dépeint par Verhaeren en quelques lignes où pointe un mépris certain pour ces amateurs de pantomime, parmi lesquels des « cocottes, marchandant à souper ». Dans la rue, cette faune se heurte à un « bataillon de cascadeuses vieillies ». « Le tout, gommeux, filles, chevaux, fiacres, cochers, vert-de-grisé dans un placage de lumière électrique ». Il est important de noter que cette foule vulgaire subit la lumière, est uniformisée par elle et n'a d'autre préoccupation que de précipiter les plaisirs de la chair d'après spectacle. Cette lumière participe activement à la description négative de la foule qui est, au sens fort du terme, aveugle à la beauté ; Verhaeren multiplie les indices péjoratifs pour la décrire : spectacle populaire, appétits vulgaires et accessoirement vénaux, brouhaha grossier, etc. Cette foule s'éloigne très vite, le paragraphe introductif est très court; Verhaeren a dit tout le bien qu'il pensait en peu de mots. Et les lumières du théâtre de s'éteindre, le calme de s'installer et la rue de tomber dans une pénombre bruineuse faiblement rompue par les réverbères, tous les vingt pas. Nous avons ici notre situation d'équilibre de départ.

Le mystérieux docteur Vellini, qui s'était discrètement fait oublier à l'intérieur du théâtre, entre alors en scène. En rallumant les lustres, il crée une clarté intense qui inonde toute la salle et la transforme littéralement. « La salle était splendide; des lames de lumière verte la traversaient. Dans les jardins s'opalisaient, à la clarté des foyers électriques, d'immenses toits de verre… » Une fois cette atmosphère magique créée, des spectres surgissent et se mettent à batifoler dans les cintres. Après quelques instants, une musique dont la provenance est tout aussi mystérieuse se fait entendre et les éléments du décor s'animent à leur tour, il y a « galvanisation de la matière morte ». S'ensuit une sarabande affolée, « un immense sabbat, mais tout en rose, tout en joie et en lumière », dans lequel tout ce monde féérique joue et danse frénétiquement au rythme de la musique et jusqu'à épuisement. Dans le paroxysme de l'action, le contour des choses et la variété des couleurs se fondent dans la lumière crue. Il s'agit à proprement parler d'une description impressionniste de l'intérieur du théâtre, dans le sens le plus plastique du

[20] Sarlet, C., *Les écrivains d'art en Belgique : 1860–1914*, *op. cit.*, p. 23.

terme. Ensuite, les éléments du décor reprennent leur place et les spectres suivent Vellini dans l'obscurité des couloirs.

La structure narrative de *À l'Éden* correspond à celle du *Conte gras*, n'était la scène d'ouverture, dont nous avons vu la fonction de renforcement du contraste entre la foule vulgaire et l'artiste visionnaire. Le parallélisme entre ces deux récits est en outre conforté par le rôle absolument central de la lumière, sur lequel nous ne jugeons pas utile d'insister davantage.

Noël blanc reprend également la même structure, mais ce qui différencie ce conte des deux autres, c'est l'absence d'un personnage visionnaire. Nous retrouvons en début de récit une foule à peine évoquée, celle des habitants du village qui réveillonnent dans leurs maisons. Ici aussi, Verhaeren utilise le motif des rais de lumière qui s'échappent des maisons. Mais très vite, cette activité humaine s'interrompt et l'attention du lecteur est captée par le déchaînement d'une tempête de neige qui blanchit le paysage. C'est l'élément perturbateur, très bref, auquel succède une modification paysagère occasionnée par la lumière, cette fois d'origine naturelle et non pas amenée par un personnage. En effet, le calme succédant à la tempête, le ciel s'éclaircit, les étoiles perlent et la lumière nocturne modifie le paysage. « Un glacis bleu de lune courut sur l'immensité blanche du paysage. Tout angle s'émoussait! » Cette luminosité nocturne déclenche ici aussi l'élément fantastique; Verhaeren renforce cet effet en introduisant le chapitre suivant du récit qui voit la vierge de bois s'animer par l'adverbe « alors ».

Dans le village désert et silencieux, la vierge se rend à l'église, flanquée de deux anges, pour embrasser son fils, qui se trouve dans la crèche. Ce baiser maternel provoque l'animation des anges, des saints et autres évangélistes qui peuplent l'église; ils vont alors se livrer à une célébration mystico-fantastique du miracle de Noël. Cette fête donne lieu à une explosion lumineuse dans l'église :

> Cette uniformité blanche aveuglait. On eût dit de l'argent en fusion. Ces fulgurances se croisaient, pénétraient les unes dans les autres; il sortait d'elles une éruption de clarté si intense que pas un coin de l'église n'échappait à la pénétration lumineuse. Toute ombre s'effaçait; les murs avaient peine à contenir cette irradiation, qui cherchait une échappée pour monter jusqu'aux étoiles.

Si les habitants du village ne s'aperçoivent pas de cette manifestation du surnaturel, c'est parce que la neige a hermétiquement claustré l'église. Cette manifestation du sacré s'atténue à mesure que le jeune bedeau, levé à quatre heures pour venir sonner matines, s'approche de l'église. Verhaeren nous décrit ce personnage ayant fait un effort d'élégance pour ce jour de fête, comme ressemblant à un corbeau à cause des basques lourdes de son frac. Cheminant dans la neige, il y fait une tache funèbre et macule le paysage de sa seule foulée. Au fur et à mesure de son approche, les personnages de l'église, sentant l'arrivée du noir, regagnent leur pose hiératique, fuient l'arrivée du profane. « Car rien n'est plus délicat, plus

frileux que ces teintes célestes où toute la pureté de l'immatériel se reflète. Les tons voisins les torturent, le noir les tue. Il symbolise le deuil, la souffrance, la mort; c'est l'insulte de la misère terrestre aux blancheurs divines. » Le bedeau ne s'aperçoit de rien, alors même que, dans des coins éclairés par la lune, les âmes en peine des pénitentes cherchent encore à retrouver leur drapé. Malgré son zèle et sa foi, il est irrémédiablement exclu de toute participation à la chose sacrée, qui le fuit comme la peste; en effet, en ruinant l'onctuosité picturale du paysage, le personnage du bedeau interrompt la chose sacrée, la profane.

Conclusion

Nous souhaitons, en guise de conclusion, revenir sur la notion de lumière développée par Verhaeren dans ses *Contes de minuit*. En analysant la diachronie de ces trois très courts récits, nous avons constaté la présence de l'élément lumineux dans la situation initiale équilibrée : il s'agit de rais de lumière assez fins dans *Conte gras* et *Noël blanc*. Dans *À l'Éden*, nous retrouvons une lumière initiale vert-degrisée, c'est-à-dire altérée, au potentiel « transformateur » amoindri; s'ensuit très rapidement une mise en place d'une lumière de réverbères espacés, très discrète.

Ces récits ne dynamisent l'élément fantastique que grâce à la mobilisation d'une lumière crue, englobante, impressionniste dans le sens le plus pictural du terme. En effet cette lumière « …éclairait en plein la scène de torture. », dans *Conte gras*. Dans *Noël blanc*, la lumière nocturne modifie le paysage et anime la vierge de bois; plus tard, dans l'église, c'est à un déchaînement de lumière aveuglante que le lecteur assiste, alors que tous les personnages de l'église processionnent. Dans *À l'Éden*, « Le contour des choses s'effaçait, la multiplicité des couleurs se fondait; il se formait une superposition de cercles bleus, roses et jaunes, creusés en spirale et lamés de lumière crue. »

Point n'est besoin de multiplier les citations pour se rendre compte de la pratique littéraire que Verhaeren fait de l'élément impressionniste pictural, en ce sens qu'il décrit une lumière totale, puissante, qui modifie l'apparence des contours et des couleurs. En ce, le jeune Verhaeren fait preuve d'une audace créatrice certaine et agit en phase avec son engagement d'écrivain d'art, en faveur de la modernité picturale de son temps.

Espérant avoir contribué à montrer l'importance de la modernité picturale pour Verhaeren dans un contexte temporel et culturel précis, il nous reste à appeler de nos vœux une étude systématique de la lumière dans la poésie de Verhaeren. En outre, il serait intéressant de se pencher sur l'étude des personnages qui déclenchent la lumière, ou la maîtrisent, afin d'identifier une éventuelle conception de l'artiste à travers l'œuvre de Verhaeren. De telles études ne manqueraient pas d'apporter un nouvel éclairage sur ce poète déjà abondamment commenté.

SOURCE

Verhaeren, É, *Contes de minuit*, Bruxelles, J. Finck, 1884.

LITTÉRATURE

Aron, P., *Les écrivains belges et le socialisme (1880-1913)*, Bruxelles, Labor (Coll. « Archives du Futur »), 1985.

Bertrand, J.-P., « La prose de la modernité : les « Poèmes en prose » de Verhaeren : 1883–1895 », in *La Belgique entre deux siècles : laboratoire de la modernité, 1880–1914*, Oxford, Peter Lang, 2007, pp. 67–84.

Brogniez, L., « Nés peintres : la « prédestination merveilleuse » des écrivains belges », in *La Belgique entre deux siècles : laboratoire de la modernité, 1880–1914*, Oxford, Peter Lang, 2007, pp. 85–106.

Castiglione, V., *Émile Verhaeren; modernisme et identité générique dans l'œuvre poétique*, Paris, L'Harmattan, 2011.

« Émile Verhaeren ». Sous la direction de V. Jago-Antoine et M. Quaghebeur. *Textyles*, Bruxelles, Le Cri, nº 11, 1994.

Kerckhove, F. van de (éd.), *Verhaeren – Zweig. Correspondance*, Bruxelles, Labor (Coll. "Archives du Futur"), 1996.

Marx, J., *Verhaeren. Biographie d'une œuvre*, Bruxelles, Académie royale de langue et littérature françaises, 1996.

Quaghebeur, M., *Histoire, Forme et Sens en littérature. La Belgique francophone*, tome 1 : *L'engendrement (1815–1914)*, Bruxelles, P. I. E. Peter Lang (Coll. « Documents pour l'Histoire des Francophonies »), 2015.

Quaghebeur, M., *Lettres belges. Entre absence et magie*, Bruxelles, Labor (Coll. « Archives du Futur »), 1990.

Robaey, J., *Verhaeren et le symbolisme*, Modène, Mucchi, 1996.

Sarlet, C., *Les écrivains d'art en Belgique : 1860–1914*, Bruxelles, Labor (Coll. « Un livre, une œuvre »), 1992.

Verhaeren, É., *Écrits sur l'art*, Bruxelles, Labor (Coll. « Archives du Futur »), 1997.

Verhaeren, É., *James Ensor*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1980.

Zweig, S., *Émile Verhaeren. Sa vie, son œuvre* (trad. P. Morisse et H. Chervet), Paris, LGF, 2013.

Бертран Фонтејн
WBI, Белгија – Универзитет у Београду, Србија

ПОНОЋНЕ ПРИЧЕ ЕМИЛА ВЕРХАРЕНА: КЊИЖЕВНА ПРАКСА УСМЕРЕНА МОДЕРНИТЕТУ
(Резиме)

Емил Верхарен објављује *Поноћне приче* на почетку своје књижевне каријере, у време када се окушава у различитим врстама писма. Почетак осамдесетих година XIX века представља светионик за белгијско књижевно поље, у кључном тренутку његовог самоодређења. Камиј Лемоније и неки други аутори већ су одредили главне црте те културне основе; Верхарен тада прихвата књижевни речник у моди, не задовољавајући се међутим улогом следбеника. Напротив, он га мења према избору композиције и са жестином, што ће временом постати обележја његовог писма. Одлучно стајући у одбрану модернитета, Верхарен води борбу, између осталог, у области ликовних уметности; вектор модернитета осамдесетих година представља светлост и начин на који се њоме служе импресионисти. Користећи тековине своје уметничке критике, Верхарен продубљује питање, повезујући новитете европске културне средине са луминистичком традицијом свог халдејског завичаја. Из те сложене алхемије произлази схватање да уметник, одлучни визионар окренут модернитету, добија посебну функцију која је ближа извесном естетичком идеалу него друштву у коме живи. Ово схватање достићи ће зрелост током Верхаренове интелектуалне и уметничке еволуције и биће редефинисано према његовој осетљивости за иновације свога времена; циљ овога саопштења је да покаже у којој је мери оно већ присутно у Верхареновом мање значајном делу, према коме ће касније бити критичан.

Кључне речи: Белгијско књижевно поље, Верхарен, прича, модернитет, светлост, импресионизам, фантастика, антитетичка композиција, ликовне уметности.

Jelena Novaković
Université de Belgrade, Faculté de Philologie, Serbie
novakovicj@sbb.rs

LA RÉCEPTION D'ÉMILE VERHAEREN DANS LE MILIEU LITTÉRAIRE SERBE

Résumé : *L'auteur examine différentes formes de la réception d'Émile Verhaeren dans le milieu culturel serbe : les traductions de ses poèmes, les textes analytiques et critiques dont il est le sujet principal, les références à sa création poétique dans des textes consacrés aux autres sujets littéraires, aussi bien que les traces implicites ou explicites qu'il a laissées dans les œuvres de certains poètes serbes.*

Mots clés : *futurisme, modernisme, poésie, réception, symbolisme, néosymbolisme, Émile Verhaeren.*

La littérature serbe face au symbolisme

La place d'Émile Verhaeren dans le paysage culturel serbe est liée à l'impact francophone qui découle de toute une tradition de coopération entre la Serbie et la France, qui ont déterminé l'horizon d'attente des lecteurs. Cette coopération s'intensifie dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle et surtout dans la première moitié du XX^e^, renforcée par l'alliance de guerre. Ses agents sont les intellectuels qui se sont formés dans les écoles et les universités françaises et ensuite un grand nombre d'élèves qui se sont retirés à travers l'Albanie avec l'armée serbe, vers la fin de 1915, pour être ensuite transportés en France où ils terminent leurs études et participent aux nouveaux mouvements littéraires et artistiques. Une fois rentrés en Serbie, ils y propagent l'esprit moderne. Cet esprit moderne se manifeste, entre autres, par le rapport au symbolisme, qui se présente moins comme un mouvement poétique avec un programme cohérent que, pour employer le mot de Paul Valéry, comme un « état d'esprit tout à fait neuf et singulier[1] ». En rassemblant les poètes autour de quelques idées-clés (autonomisation de la poésie, aspiration à la transcendance, croyance à la puissance créatrice du langage, fonction initiatique de la poésie, rejet de l'expression directe, libération du vers), il fait partie du processus du renouveau de la poésie, qui commence avec Baudelaire et se prolonge au cours du XX^e^ siècle. « Définir le Symbolisme, qui donc y réussirait? Au

[1] P. Valéry, « Existence du symbolisme », *Variété*, *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, Pléiade, 1957, p. 694.

plus peut-on essayer d'éclaircir quelque peu le brouillard ambiant, et encore avec la volonté de n'émettre que des idées personnelles », écrit Verhaeren dans son texte publié dans *L'Art moderne* du 24 avril 1887[2]**.** Le vrai « message poétique[3] » du symbolisme est dans son rayonnement qui a enrichi la littérature moderne et qui se propage aussi dans la littérature serbe, d'une manière qui correspond aux conditions sociales, historiques et culturelles en Serbie[4].

Issus du courant positiviste de la seconde moitié du XIX[e] siècle et influencés souvent par l'utilitarisme esthétique des théoriciens socialistes (tel que Svetozar Marković), les critiques et les historiens de littérature, mais aussi certains écrivains serbes de la fin du XIXe et du début du XX[e] siècle considèrent que la littérature doit servir les buts progressistes de la société, ce qui est incompatible avec l'esthétisme de Mallarmé qui « cède l'initiative aux mots[5] » pour créer une oeuvre hermétique où le langage humain est « ramené à son essentiel[6] » et qui est propre à suggérer le « sens mystérieux des aspects de l'existence[7] ». Le milieu culturel serbe de cette époque est plus prêt à accueillir les symbolistes de la seconde génération (Henri de Régnier, Jean Moréas, René Ghil), qui évoquent les mystères et les tourments de l'âme sans aller jusqu'à l'hermétisme mallarméen et qui tendent à réconcilier la poésie et la vie. Un des poètes qui semble proche de cet état d'esprit et qui incarne en quelque sorte « la crise des valeurs symbolistes[8] » est Émile Verhaeren, « à la fois romantique, et parnassien et symboliste, et pourtant réaliste, comme ses ancêtres – les grands peintres Van Eyck, Rubens, Jordaens[9] ». Ses symboles « ne sont pas sombres, brumeux », mais « naturels et clairs: une réalité lyrique renforcée » qui n'exclut pas « un certain fantastique et une certaine mystique[10] ».

La réception de Verhaeren dans le milieu culturel serbe a plusieurs aspects : traductions de ses poèmes dans des revues littéraires et des anthologies de la

[2] Cité d'après : Émile Verhaeren, *De Baudelaire à Mallarmé*, Présentation de Paul Gorceix, Éditions Complexe, 2003, p. 119.

[3] Cf. Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947, pp. 11–12.

[4] Après la Première Guerre mondiale la Serbie fait partie du Royaume des Serbes, Croates et Slovènes, créé en 1918, et qui sera nommé en 1929 le Royaume de Yougoslavie.

[5] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 211.

[6] Mallarmé dans sa lettre à Léo d'Orfer du 27 juin 1884 (Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. 1998, p. 782).

[7] *Ibid.*

[8] Cf. Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895–1914*, Genève-Paris, Slatkine, 1981, pp. 41–43.

[9] Cité d'après: Miodrag Ibrovac, „Francuski simbolizam i Emil Verharen", in: *Naučna kitika komparativistčkog smera*, éd. Slobodanka Peković et Svetlana Slapšak, Novi Sad – Beograd, Matica srpska – Institut za književnost i umetnost, 1983, pp. 190-191. Sauf indication contraire, c'est nous qui traduisons.

[10] *Ibid*., p. 197.

poésie française, textes analytiques et critiques, références à ses conceptions poétiques, traces qu'il a laissées dans les œuvres de certains poètes serbes.

Traductions

Les premières traductions de la poésie de Verhaeren paraissent dans trois revues littéraires serbes qui s'ouvrent aux nouvelles tendances littéraires, marquées par le symbolisme, mais aussi par une distantiation par rapport à certains de ses principes poétiques. Ce sont *Brankovo kolo*, *Bosanska vila* et *Srpski književni glasnik*.

Brankovo kolo[11], revue de caractère divertissant et didactique, publie en 1908 « La foule »[12] et en 1909 « Les cordiers »[13], dans la traduction d'Anica Savić-Rebac, écrivaine, historienne de philosophie et héléniste, une femme originale qui est aussi l'auteure d'un essai sur Verhaeren. Les poèmes traduits rendent compte de l'ambiance culturelle dans laquelle ils paraissent, mais aussi des affinités personnelles de la traductrice. « La foule » correspond à ce que certains critiques appellent le « pseudo-aristocratisme[14] » des poètes de cette époque, dont la traductrice qui constate que, dans ce poème, « les images de la vie s'étendent à l'infini, comme des symboles insoupçonnés, profonds de la plus haute idée »[15] et que c'est là que son réalisme s'unit au symbolisme dans une vision panthéiste de la fusion avec les forces de la Nature, imprégnée de philosophie nietzschéenne[16]. Le prolongement des images de la vie dans l'infini est exprimé aussi dans « Les cordiers » où se réunissent dans une synthèse « Regrets, fureurs, haines, combats, / Pleurs de terreurs, sanglots de voix ».

Suivent les traductions dans *Bosanska vila*, considérée comme la revue la plus révolutionnaire dans la période qui précède la Première Guerre mondiale et comme une des plus importantes pour le développement des nouvelles tendances dans la littérature serbe de cette époque. Elle publie des textes marqués par le culte nietzschéen de la volonté, exprimé dans *Ainsi parlait Zarathoustra* dont un fragment paraît dans cette revue en 1908, aussi bien que par l'humani-

[11] Pour *Brankovo kolo* (1895–1914) voir: Vesna *Matović, „Brankovo kolo", Danica: srpski narodni calendar za godinu 2000*, Beograd, 2000, pp. 266–277.

[12] Emil Verharen, „Svetina". Traduit par Anica Savićeva, *Brankovo kolo*, 14, n° 12 (2. IV 1908), pp. 182–183.

[13] Emil Verharen, „Užari". Traduit par Anica Savić, *Brankovo kolo*, god. 15, n° 3 (28. I 1909), pp. 39–40. Ces deux traductions sont insérées dans: Anica Savić Rebac, *Poezija i manji pesnički prevodi*, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1987.

[14] Radomir Konstantinović, *Biće i Jezik*, 7, Beograd, Prosveta, 1983, p. 301.

[15] Cité d'après : Anica Savić Rebac, „Emil Verharen", *Studije i ogledi*, I–II, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1988, p. 216.

[16] Miodrag Ibrovac trouvera dans « La foule » l'expression de la croyance dans les masses populaires qui se présentent comme un réservoir de forces pour l'avenir (M. Ibrovac, „Francuski simbolizam i Emil Verharen", *op. cit.*, p. 197.

sation de l'héroïsme qui en découle et qui est exprimé dans le livre de Tomas Carlyle *Des Héros* (publié dans la traduction serbe en 1903 à Belgrade), apologie du héros, considéré comme rénovateur de l'humanité dont la bravoure est surtout de l'ordre spirituel[17]. Celà correspond aux idées de Verhaeren pour lequel « le poète qui rêve » et « le révolutionnaire qui renverse » sont pareillement des « héros[18] ». Les poèmes publiés dans *Bosanska vila* en 1912, « La prière[19] », expression d'une « nouvelle foi » qui « fait du monde l'homme et de l'homme le monde », et « Hercule »[20], évocation de la mort volontaire du héros grec dans les flammes du bûcher qui l'exalte et le tue à la fois et où il meurt en chantant dans l'union avec les forces élémentaires de la nature, entrent bien dans le contexte de l'humansation du héros et de la réconciliation de la poésie et de la vie par l'union du moi poétique avec les forces de la nature.

Cette tendance est exprimée aussi dans les poèmes de Verhaeren dont les traductions paraissent dans la revue *Srpski književni glasnik*[21], qui a joué un rôle important dans le développement de la littérature serbe, en l'acheminant, par l'intermédiaire de la littérature française surtout[22], vers la modernité européenne. Elle publie en 1914 le poème « Le Peuple[23] », où la masse populaire se présente comme une force de la vie et s'identifie aux forces de la nature.[24] Cette pratique continue dans la période de l'entre-deux-guerres. En 1920 paraît « Parabole[25] », qui correspond à l'esthétique de la clarté et de l'harmonie, favorisée par la revue mentionnée, et en 1924 « L'or"[26]», où le poète s'adresse aux « fleuves, forêts et monts » et aux « villes puissantes », pour constater qu'ils existent tous en lui, et

[17] Cf. Dejan Đuričković, *Bosanska vila 1885–1914 (književnoistorijska studija)*, Sarajevo, Svjetlost, 1975, pp. 432–433.

[18] Cité dans: Jeannine Paque, *Le Symbolisme belge*, Bruxelles, Éditions Labor, 1989, p. 28.

[19] Emil Verharen, „Molitva", Traduit par Marko Damjanović, *Bosanska vila*, 27/1912, 9 (15. V), pp. 133–134.

[20] Emil Verharen, „Herkul", Traduit par Marko Damjanović, *Bosanska vila*, 27/1912, 15–16 (30. VIII), pp. 211–213.

[21] Les deux séries de *Srpski književni glasnik* [Courrier littéraire serbe] ont paru dans les périodes 1901–1914 et 1920–1941.

[22] Cf. Jelena Novaković, „Francuska književnost u *Srpskom književnom glasniku*", *Sto godina* Srpskog književnog glasnika. *Aksiološki aspekt tradicije u srpskoj književnoj periodici*. Éd. Staniša Tutnjević et Marko Nedić, Beograd – Novi Sad, Matica srpska – Institut za književnost i umetnost, 2003, pp. 227–239.

[23] Emil Verharen: „Narod". Pesma. Traduit par Mirko Damnjanović, *Srpski književnih glasnik*, XXXII–XXXIII/6, 1914, pp. 422/425.

[24] Dans la bibliographie des textes littéraires publiés dans des revues en Bosnie-et-Herzégovine, on mentionne encore une traduction de Verhaeren : „Himna radu" (« Hymne au travail »), *Glas slobode*, 27. 4. 1918, XVIII, 33, p. 3. (Voir : *Bibliografija književnih priloga u listovima i časopisima Bosne i Hercegovine: 1850–1918*, I–IV, éd. Staniša Tutnjević, Sarajevo, Institut za književnost, 1991).

[25] Emil Verharen, „Parabola". Traduit par M./iodrag/ I./brovac/, *Srpski književnih glasnik*, I, n° 3, 1er octobre 1920, p. 184.

[26] Emil Verharen, „Zlato". Traduit par Mirko Damnjanović, *Srpski književnih glasnik*, V, n° 5 1er mars 1924. pp. 344–346.

« Un matin[27] », qui se termine par la découverte exaltatée de la vie réelle, « à travers bois, plaines, fossés, / où l'être chante et pleure et crie / Et se dépense avec furie / Et s'enivre de soi ainsi qu'un insensé ».

Dans la période qui suit la Seconde Guerre mondiale, la traduction peut-être la plus importante de Verhaeren dans une langue slave est celle du poète croate de renom, qui a passé plusieurs années à Belgrade, Tin Ujević. Il a choisi 35 poèmes de Verhaeren et les a publiés en 1951 à Zagreb, sous le titre de *Le Soleil dans l'homme,* avec une postface sur la vie et l'oeuvre du poète belge[28].

En 1955, le professeur de littérature et traducteur de poésie, Vladeta Košutić, publie *Choix de poésie française. De Villon à Valéry*[29] où il fait entrer neuf poèmes de Verhaeren, suivis d'une notice sur la vie et l'oeuvre du poète[30]. Les poèmes traduits, où le réel s'intègre au domaine poétique, correspondent à l'atmosphère culturelle en Yougoslavie dans les années 1950, marquée par l'impact de l'idéologie sur la littérature, mais aussi par une résistance discrète à cet impact que constitue, entre autre, le néosymbolisme serbe. Le "tenace et vieux passeur" du poème "Le passeur d'eau", qui tente la traversée de l'eau, correspond, comme d'ailleurs le forgeron du poème éponyme qui figure lui aussi dans ce recueil, à l'horizon d'attente des adeptes de la poétique néosymboliste qui peuvent y trouver le symbole de l'effort créateur du poète et, d'autre part, il n'est pas en contradiction avec l'esthétique régnante du réalisme socialiste qui a pour objectif de peindre la « réalité sociale », c'est-à-dire des classes populaires.

Il en est de même pour « L'effort » où il est question des travailleurs et dont la première traduction paraît dans la revue *Braničevo* en 1959[31]. En 1966 le poète néosymboliste Ivan V. Lalić retraduit ce poème pour le faire entrer dans son *Anthologie de la nouvelle poésie française*[32]. Comme il le note dans la préface, ce poème représente son auteur comme « le poète de l'action, du travail, de la vie de la civilisation industrielle. Les villes, les ports, les usines, où les éléments de la nature sont opposés à l'effort humain et tout celà est animé par un souffle large et dynamique et par le réalisme frais des images »[33].

[27] Emil Verharen, « Jedno jutro ». Traduit par Bogomir Dalma, *Srpski književnih glasnik*, V, nº 8 16 avril 1924, pp. 583–584.

[28] Émile Verhaeren, *Sunce u čovjeku*, Traduit par Tin Ujević, Zagreb, Zora, 1951.

[29] Vladeta Košutić (éd. et trad.), *Iz francuske lirike. Od Vijona do Valerija*, Beograd, Rad, 1955.

[30] „Ka vama idu stihovi moji,…", « Le passeur d'eau » (*Les Villages illusoires*), « Le départ » (fragment, *Les Campagnes hallucinées*), « Le Forgeron » (*Les Villages illusoires*), « Soir d'automne » (*Les Vignes de ma muraille*), « Hladnoća », « Pieusement » (*Les Débâcles*), « Un deuil » (*Les Ailes rouges de la guerre*), « Le chant de l'eau » (*Les Blés mouvants*), « Mes yeux » (*Les Flammes hautes*). La version originale des poèmes „Ka vama idu stihovi moji,…" et „Hladnoća" n'a pas pu être identifiée à cause de la réécriture permanente que Verhaeren pratiquait.

[31] Emil Verharen, „Napor", *Braničevo,* 5, nº 1–2. mai 1959, p. 57. (traduction: B. S. B.)

[32] Emil Verharen, „Napor", in: Ivan V. Lalić, *Antologija novije francuske lirike*, Beograd, Prosveta, 1966, pp. 114–116.

[33] *Antologija novije francuske lirike*, p. 21.

Textes analytiques et critiques

Le second aspect de la réception de Verhaeren dans la culture serbe sont les textes analytiques et critiques dont il est le sujet principal et dont les auteurs se proposent de déterminer sa place dans l'histoire de la littérature et de dégager sa contribution au développement de la poésie moderne.

L'auteur du premier texte sur Verhaeren, paru en 1909 dans *Brankovo kolo*[34], est sa traductrice mentionnée, Anica Savić-Rebac, qui l'a écrit quant elle n'avait que 17 ans. Ses motifs étaient liés à l'atmosphère culturelle de son époque, mais aussi et surtout à ses affinités personnelles, influencées par la pensée antique qui était sa préoccupation principale, aussi bien que par la spiritualité des symbolistes et des mystiques modernes. Cherchant la pensée hellénique dans les hauteurs alpiques et non seulement au bord de la mer, elle considère que Verhaeren prolonge et enrichit l'antiquité par une beauté « nordique » et « barbare »[35].

Assez proche de l'humanisme européen traditionnel et d'un socialisme libéral[36], sa conception de la littérature et de la culture, qui donne la priorité à l'universel sur le national et qui annonce par certains traits l'idéologie de l'époque moderne, a certains traits communs avec celle de Verhaeren influencé lui aussi par le libéralisme progressiste[37]. Elle l'oriente, comme beaucoup de critiques littéraires serbes de cette époque, vers une méthode comparatiste. En se référant à Albert Mockel[38], pour lequel Verhaeren est « le poète le plus formidable[39] », elle compare Verhaeren à une suite de grands écrivains dont l'importance dépasse les frontières nationales et temporelles. D'abord à Pindare qui est un « payen héllénique », tandis que Verhaeren est un « barbare chrétien ». La ressemblance entre Verhaeren et Pindare se manifeste surtout dans *Les Héros* où, sans imiter Pindare et sans atteindre la valeur de sa poésie, Verhaeren célèbre les héros et les événements historiques de son pays. Ses poèmes se présentent pour elle comme des paraphrases du mysticisme hellénique, exprimé dans « Saint Georges », mais ils portent aussi les traces de Nietzsche et de Dostoïevsky. Verhaeren célèbre le Surhomme, l'Oeuvre, l'Avenir. Beaucoup de ses poèmes sont des hymnes au destin où il exprime un *amor fati* semblable à celui de Nietzsche. « Tel Nietzsche, il est

[34] Anica Savić Rebac, „Emil Verharen", *Brankovo kolo*: za zabavu, pouku i književnos, 15, nº 4, 4. II 1909, pp. 49–52.

[35] Cité d'après: Anica Savić-Rebac, *Studije i ogledi*, I–II, p. 218.

[36] Cf. Svetlana Slapšak, « Anica Savić Rebac kao tumač modernih književnosti », in: Anica Savić Rebac, *Studije i ogledi*, I–II, pp. 195–207.

[37] Voir à ce sujet : Paul Aron, *Les écrivains belges et le socialisme (1880–1913)*, Éditions Labor, 1997, pp. 173–213.

[38] Elle ne précise pas la source, mais on pourrait conclure qu'il s'agit de son livre publiée en 1895 : Albert Mockel, *Émile Verhaeren*, Paris, Mercure de France, 1895.

[39] *Studije I ogledi*, I–II, p. 215.

venu du pessimisme à l'optimisme[40] ». *Les Débâcles* sont un cri de « la douleur pour la douleur[41] », une expression de la souffrance considérée comme un don et comme une joie profonde, ce qui renvoie à Dostoïyvske qui a aimé et cherché la souffrance[42]. Le motif des poèmes « Le meurtre » et « La tête » renvoie au *Crime et châtiment*, mais il est transfiguré par un « lyrisme brillant » constate-t-elle[43], pour conclure que chez Verhaeren « tout est lyrique, même le crime dont il chante », qu'il est un « réaliste fantastique » ou plutôt un « fantasque réaliste », comme Dante, et que son réalisme n'est que le point de départ dans la transfiguration du réel par son imagination.

Ayant remarqué d'abord que, par son « individualité poétique », Verhaeren est « un des plus grands poètes contemporains[44] » et « une des voix poétiques les plus puissantes de l'époque moderne[45] », elle termine son article par la constatation que ce grand poète a aussi de grandes faiblesses (exagérations dans l'harmonie imitative, assonnances qui font l'impression de dissonances), mais que ces faiblesses sont « si liées à sa puissance » qu'on a l'impression que c'est justement dans ces faiblesses que gît cette puissance. Et si « son oeuvre n'est pas un exemple de perfection », elle est un « exemple de la grandeur » qui « remplace souvent la beauté »[46].

Le second article sur Verhaeren est « Le symbolisme français et Émile Verhaeren » (1972) de Miodrag Ibrovac, professeur à l'Université de Belgrade. Après avoir rappelé les caractéristiques principales du symbolisme (refus du rationalisme et du naturalisme, évocation de « l'âme des choses », suppression de la comparaison au profit de la métaphore et du symbole, musicalité du vers), Ibrovac constate que c'est dans l' « oeuvre magnifique[47] » d'Émile Verhaeren que l'on trouve toutes les nouveautés et toutes les bizzareries, toutes les vertus et tous les défauts du symbolisme. Il présente ensuite l'œuvre de ce poète dans son évolution menant de la représentation des paysages et des spectacles réalistes,

[40] *Ibid*., p. 219.

[41] *Ibid.*, p. 220.

[42] « L'âme russe veut s'enivrer de tout ce que l'existence peut donner, s'enivrer de volupté et même de douleur. Car elle aime la douleur », constate Paul Hasard (cité dans : Huberta Frets, *: Élément germanique dans l'oeuvre d'Émile Verhaeren*, Paris, Champion, 1935. p. 132). Et, dans son livre *Dostoïevski*, André Gide remarque que « cette recherche de la souffrance jouait un rôle très important déjà dans *L'Esprit souterrain* » (cité dans *Ibid.*).

[43] Elle cite la strophe caractéristique de ce dernier poème: « Et les pourpres soleils et les soirs sulfuriques, / Les soirs et les soleils, escarbouclés de feux, / Verront le châtiment de tes *crimes lyriques*, / Et s'ils savent mourir ton front et les grands yeux » (*Studije i ogledi*, I–II, p. 216).

[44] *Ibid.*, p. 217.

[45] *Ibid.*, p. 219.

[46] *Ibid.*, p. 223.

[47] Cité d'après: Miodrag Ibrovac, „Francuski simbolizam i Emil Verharen", in: *Naučna kitika komparativistčkog smera*, Éd. Slobodanka Peković et Svetlana Slapšak, Matica srpska – Institut za književnost i umetnost, Novi Sad – Beograd, 1983, p. 190.

par l'intermédiaire des expressions pessimistes de sa crise spirituelle, aux célèbrations de l'harmonie de l'univers, dans une période de calme heureux, qui se termine pourtant par les horreurs de la Première Guerre mondiale : ne voulant pas rester « au-dessus de la mêlée », Verhaeren critique les violences allemandes.

Ibrovac met en relief l'universalisme de Verhaeren qui aboutit à un mythe gigantesque de l'humanité et qui renvoie à Victor Hugo dont il renouvelle la vision panthéiste du progrès spirituel et esthétique à travers l'histoire de l'humanité. Dans le poème « À la gloire du vent », il célèbre le vent qui lui apporte le souffle de tous les coins du monde, du Pôle et de l'Irlande, de Moscou où brille le Kremlin avec des coupoles d'or, par l'Ukraine plate à Naples et à Messine. Cela lui rappelle le vent *košava* qui souffle à Belgrade et qui est chanté dans la poésie de Leïla de Dampierre[48], la femme de l'ancien ambassadeur de France à Belgrade. La pensée de Verhaeren se présente aux yeux d'Ibrovac comme « bienfaisante, bien que sa rhétorique sociale ne soit pas toujours à la hauteur de son lyrisme, comme c'est aussi le cas de Victor Hugo, avec lequel on l'a justement comparé, par sa productivité aussi bien que par sa force verbale[49] ». L'article se termine par l'évocation de la fin tragique de Verhaeren dont un des témoins était, comme le remarque Ibrovac, Nikola Trajković[50], son futur traducteur.[51]

Références et mentions

La perspective comparatiste caractérise aussi et surtout les textes dans lesquels le nom de Verhaeren n'apparaît que dans le cadre d'une vue générale sur les tendances littéraires dans la première moitié du XX^{e} siècle. Les écrivains et les critiques littéraires serbes de la Bosnie mentionnent souvent ce poète dans leurs articles publiés dans différentes revues.[52] Dans son texte « Une vue sur la littérature française d'aujourd'hui », l'historien de littérature serbe Jovan Skerlić compare Émile Verhaeren et Georges Rodenbach : Rodenbach est un « pur Flamand », « né dans un pays aux horizons bas, au ciel sombre, sale et au brouillard

[48] Leïla de Dampierre, *Reflets et mirages. Poèmes*, Belgrade, Imprimerie Nationale du Royaume de Yougoslavie, 1937.

[49] M. Ibrovac, *op. cit.*, p. 195.

[50] Trajković a traduit la poésie de plusieurs poètes français, mais nous n'avons pas trouvé ses traductions de Verhaeren.

[51] La bibliographie des textes littéraires publiés dans des revues en Bosnie-et-Herzégovine mentionne aussi les comptes rendus de trois ouvrages de Verhaeren: *Les Forces tumultueuses* dans la revue *Nada* (1903, IX, 19, pp. 263–264), *Rubens* dans la revue *Narod* (6. 7. 1913, IV, 310, pp. 1–2) et *Rembrandt* dans la même revue (27. 7. 1913, IV, 316, pp. 1–2), ensuite le texte « Émile Verhaeren » d'André Beaunier, publié dans *Revue bleue*, dont la traduction serbe pareaît dans *Srpska riječ* (6. 9. 1910, VI, 194, pp. 1–3), ainsi qu'une note sur un prix discerné au poète (*Prijegled Male Biblioteke*, 1904, III, 18–19, p. 304).

[52] Une de ces revues est *Novo djelo* dont quatre numéros ont paru en 1918 et 1919 (Voir : Staniša Tutnjević, *Časopis kao književni oblik. Prilog tipologiji književne periodike*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 1997, p. 130).

épais », il est « le poète de la monotonie des petites villes mortes », « de la nostalgie des horizons plats », « des mystères et des crépuscules de l'âme et des sentiments » ; Verhaeren est « un Flamand des grandes villes industrelles : le ciel sale, couvert de brouillard et de fumée des usines, de longues nuits d'hiver avec des rangs de maisons de grandes villes qui ressemblent aux casernes » [53]. Dans son article « La Jeune Belgique » (1910)[54], Pero Slijepćević, qui considère le développement de différentes littératures européennes, y inclur la littérature serbe, comme un processus unique qui se déroule par des conflits de principes opposés et d'antinomies (éthique-esthétique, classique-romantique, international-national, moderne-patriarcal, masculine-féminin)[55] et que « La Jeune Belgique » rappelle « La jeune Bosnie », se propose de représenter l'émancipation du symbolisme belge par rapport au symbolisme français et d'indiquer les éléments slaves, anglais et nordiques qui constituent sa spécificité[56]. Ayant commencé par chanter, à la suite de Verlaine, l'ennui, la léthargie, l'épuisement, l'apathie, le symbolisme belge – représenté par Verhaeren, Maeterlinck et Van Lerberghe, qui glorifient, chacun de sa manière propre, la vie, l'amour et le travail – s'est affranchi du décadentisme marqué par la nausée face à la réalité existante et par la nostalgie du passé, pour exprimer une foi dans l'avenir et l'espoir en un monde meilleur. La sympathie avec laquelle ses représentants évoquent les couches basses de la vie les rapproche des auteurs russes, promus en France par le vicomte de Vogüé.

Le nom de Verhaeren apparaît surtout dans le cadre d'une nouvelle querelle des anciens et des modernes, engagée entre les critiques et les écrivains qui s'en tiennent à la tradition et ceux qui plaident pour le renouvellement des procédés poétiques. Les premiers favorisent la clarté, l'ordre et l'harmonie, en rejetant toute démesure et tous les excès et en demandant une poésie « humaniste » et « positiviste » qui glorifie le travail et la santé ; les seconds se tournent vers le « décadentisme » et expriment une sorte de mal du siècle, proche du spleen baudelairien, en rejettant la clarté au profit de l'indécis et du mystère[57]. Les auteurs de la période qui précède la Première Guerre mondiale considèrent Verhaeren dans le contexte de leur tentative de concilier l'ancien et le moderne, comme Branko Lazarević qui, en examinant la poésie du « décadent » serbe, Vladislav Petković-Dis (1911), prend pour exemples du décadentisme Baudelaire et Ve-

[53] Jovan Skerlić , „Pogled na današnju francusku književnost", *Letopis Matice srpske*, 1902, CCXIII/3, 1-38. Repris dans: *Pisci i knjige*, VI, Beograd, Prosveta, 1964, pp. 373–374,

[54] Pero Slijepćević, „Mlada Belgija", *Zora*, 1910, knj. 1, str. 259–280. Repris dans: Predrag Protić (éd.), *Kritički radovi Pere Slijepčevića*, Novi Sad-Boegrad, Matica srpska – Institut za književnost i umetnost, 1983. pp. 7–32.

[55] Cf. Radovan Vučković, *Poetika srpske avangarde (ekspresionizam)*, Beograd, Službeni glasnik, 2011, p. 124.

[56] Cf. *Kritički radovi Pere Slijepčevića*, p. 54.

[57] Cf. Marko Car, „Podgrejani simbolizam", *Srpski književni glasnik*, nouvelle série, I, nº 2, 15 septembre 1920, p. 122.

rhaeren, et pour exemple de l'humanisme Gregh et Whitman[58]; ou bien dans le contexte de leur opposition à la poursuite futuriste du nouveau et de l'original à tout prix, comme Miloš Vidaković (« Marinetti à propos du futurisme », 1913), qui se réfère au poète belge pour montrer que la croyance sans réserve en progrès et l'emploi du vers libre ne sont pas des nouveautés: après Verhaeren, qui « chantait sa Flandre ondoyante avec ses moulins, ses usines, son industrie, ses fumées, ses vaches, ses greniers et une vie puissante », « la position combattive des futuristes » qui recommandent « la vie contemporaine industrielle et locomotive pour le contenu des oeuvres d'art », semble « ridicule »[59].

Les expressionnistes serbes de la période de l'entre-deux-gueres placent leurs références à Verhaeren dans le contexte de l'avant-garde. Boško Tokin le range parmi les « poètes de la tumulte »[60] et Rastko Petrović le mentionne, à côté de Baudelaire, Verlaine, Dostoïevsky, comme un écrivain important qu'un jeune poète voudrait rencontrer et rejoindre[61]. En opposant à la négation totale des dadaïstes, les futuristes qui « veulent quelque chose », Aleksandar Ilić constate que Verhaeren est un « futuriste et un halluciniste[62] » quant il chante les villes et les travailleurs. Verhaeren est mentionné aussi dans le livre *Les Fondements et le développement de la poésie moderne* (écrit au cours de 1921-1922) de Todor Manojlović, influencé par l'esthéticisme mallarméen, auquel il ajoute pourtant un principe éthique trouvé chez les futuristes. Ayant remarqué que le symbolisme est « la victoire de la spiritualité sur le matérialisme[63] » et que les symbolistes belges puisent dans de nouvelles sources poétiques les plus variées, Manojlović constate que la poésie de Verhaeren, marquée par un sentiment humaniste, englobe et transfigure le passé et le présent, la légende et la vie moderne, l'idéal et la réalité, l'ascèse et l'érotisme, les monastères et les champs labourés, le chevalier et le paysan, le moine et le travailleur, les conflits de l'âme et la lutte sociale, car tout cela, c'est la vie, c'est le dynamisme de sa Flandre, et de l'humanité entière. Mais, ajoute-t-il, cet humanisme est obnubilé « par un certain verbalisme et une certaine solennité rhétorique de l'expression[64] » qui n'est pas sans rappeler la

[58] Branko Lazarević, „Vladislav Petković Dis. Pjesnik splina i nervoze", *Bosanska vila*, 1911, XXVI, 20, pp. 305–308. Repris dans: *Impresije iz književnosti. Druga sveska*, Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1924, pp. 25–36.

[59] Cité d'après: Miloš Vidaković, „Marineti o futurizmu", in: Predrag Palavestra, *Književnost mlade Bosne*, 2, Sarajevo, 1965, p. 146.

[60] Boško Tokin, „Moj zenitizam", *Jugoslovenska njiva*, 28. VIII 1921, V, nº 34, pp. 539–541. Cité d'après : Gojko Tešić (éd.), *Avangardni pisci kao kritičari*, Matica srpska – Institut za književnost i umetnost, 1994, p. 72.

[61] Rastko Petrović , „Opšti podaci i život pesnika", *Svedočanstva*, 1924, I, 3, pp. 1–6. Cité d'après : *Ibid.*, p. 151.

[62] Aleksandar Ilić, „Dada", *Život i rad*, VIII 1929, II, knj. IV, sv. 21. Cité d'après : *Avangardni pisci kao teoretičari*, p. 151.

[63] Todor Manojlović, *Osnove i razvoj moderne poezije*, Beograd, Filip Višnjić, 1987. p. 120.

[64] *Ibid.*

« déclamation fatale[65] » de Victor Hugo. Et plus loin : « Verhaeren veut nous persuader que dans ses déclamations retentissantes sur le travailleur et les usines se trouve l'Évangile de l'avenir », tandis qu'au-dessus de lui et de toute sa génération « flotte un crépuscule inéluctable ». Toute une idéologie « est à son déclin » et « au milieu de cette finale naît lentement, progressivement, la disposition d'esprit du nouveau siècle, si diversifié et si opposé à celui qui est au déclin[66] ». C'est le futurisme.

Dans les textes analytiques et critiques, le nom de Verhaeren est le plus souvent mentionné à propos du vers libre, qui est susceptible de se prêter à toutes les combinaisons de rythme et d'harmonie et de s'adapter aux exigences de différents tempéraments poétiques. Si tous les auteurs soulignent que l'apport de Verhaeren est essentiel dans sa pratique, le vers libre est, lui aussi, un sujet de controverses. Les uns persistent dans leur refus de cette forme poétique nouvelle, comme deux grands poètes, Milan Rakić et Jovan Dučić. Les autres l'acceptent, comme Anica Savić-Rebac qui le trouve propice à « l'essence infinie » qu'elle se propose d'exprimer dans sa propre poésie. La suivent dans cette pratique les poètes de la Jeune Bosnie, Dimitrije Mitrinović et Svetislav Stefanović qui parle de la nécessité d'affranchir la poèsie de la terreur de la versification pour la développer « jusqu'aux limites extrêmes du vers libre, d'une prose rythmique[67] » et qui mentionne Verhaeren comme un des « grands apôtres » du « nouvel Évangile » qu'est le vers libre. En 1920, Miloš Crnjanski plaide ouvertement pour cette nouvelle forme poétique[68].

Les représentants du néosymbolisme serbe, qui se réfèrent surtout à Mallarmé et à Valéry, en considérant que la « forme » du poème constitue son « idée » et que le « sens » découle de la puissance créatrice des mots, ne s'intéressent pas beaucoup à Verhaeren, mais ils ne mettent pas en doute son apport à la pratique du vers libre qu'ils cultivent eux-mêmes. Ivan V. Lalić, qui n'est est pas loin de Verhaeren quand il plaide pour l'acceptation de la vie avec toutes ses imperfections, introduit, comme nous l'avons vu, un de ses poèmes dans son *Anthologie de la nouvelle poésie française.* En opposant à l'écriture spontannée, propagée par les surréalistes, la discipline créatrice et en déclarant qu'il n'y a pas de grande poésie sans une forme bien définie, Branko Miljković remarque que le vers libre des grands poètes, parmis lesquels il range Verhaeren, Claudel et Whitman, « est loin d'être vraiment libre[69] », que les lois selon lesquelles il est organisé sont

[65] *Ibid.*

[66] *Ibid.*, p. 200.

[67] Svetislav Stefanović, „Stih ili pesma", *Bosanska vila*, nº 13–14, 1912, p. 185.

[68] Miloš Crnjanski, „Objašnjenje Sumatre", *Srpski književni glasnik*, 1920, nº 4, p. 262. Cité d'après: Miloš Crnjanski, *Poezija*, Beograd, Prosveta, 1966, p. 211.

[69] Branko Miljković, „Poezija i oblik", *Sabrana* dela, 4, Niš, Gradina, 1972, p. 207.

aussi dures que celles qui régissent les autres formes poétiques et que, si les vers sont sans rimes, cela ne veut pas dire qu'ils soient des vers libres.

Verhaeren a provoqué beaucoup plus d'intérêt chez Miroljub Todorović, le fondateur et le théoricien du signalisme[70], mouvement artistique et littéraire de la nouvelle avant-garde, qui est né dans la culture serbe dans les années 1960 et qui s'est propagé ensuite sur l'espace yougoslave. Les représentants de ce mouvement veulent révolutionner la poésie serbe, rompre avec les principes du « néo-romantisme » et du « symbolisme tardif » qui y règnent toujours et qui mettent au premier plan le moi du poète, pour unir l'art et la science et pour créer une poésie scientifique qui exprime l'état d'esprit dans la civilisation technologique et électronique contemporaine, par des expérimentations avec la langue. Dans *Le Manifeste de la science poétique* (1968), Todorović mentionne trois précurseurs du signalisme: Verhaeren, glorificateur des hommes de science qui s'efforcent d'élargir le domaine de nos connaissances, René Ghil, qui a voulu créer une poésie scientifique et les futuristes qui célébraient le progrès industriel et technologique. Mais, constate-t-il, ils ont tous échoué dans leurs tentatives n'étant pas capables de faire la synthèse de la langue poétique et de la langue scientifique. « Tandis que Verhaeren et les futuristes n'ont accepté que les signes extérieurs de la nouvelle civilisation technologique – avion, automobile, phonographe, lumière électrique, machines comme objets poétiques – René Ghil a trop élargi le cercle des sciences susceptibles de s'associer avec la poésie, en y introduisant la sociologie et l'histoire, si bien qu'il s'est perdu dans les labyrinthes de nombreuses disciplines scientifiques peu apparentées[71]. »

Les traces de Verhaeren chez les poètes serbes

Certains chercheurs ont trouvé des ressemblances avec Verhaeren chez trois poètes serbes : Anica Savić-Rebac, Milan Rakić et Milutin Bojić. Le poète et essayiste Miodrag Pavlović constate qu'Anica Savić-Rebac aimait Verhaeren, qu'elle fut encouragée dans sa propre pratique du vers libre par sa poésie, mais aussi par la métrique pindarienne et par la forme de ses traductions en langues européennes[72]. Jean Mousset remarque « qu'une même veine profonde » relie le poète serbe et le poète du *Soir*"[73]. En se référant à cette remarque, Vladeta R. Košutić compare le poème de Rakić « Silno zadovoljstvo » [« Un plaisir immense »] et le poème de Verhaeren « Insatiablement », qui expriment tous les deux la complaisance dans la souffrance, mais aussi le sentiment de supériorité par

[70] Le mot vient du latin « signum ».

[71] Cité d'après Miroljub Todorović, *Signalzam*, Niš, Gradina, 1978, p. 78.

[72] Miodrag Pavlović, *Eseji o srpskim pesnicima*, Beograd, « Vuk Karadžić », 1981, p. 517.

[73] Jean Mousset, *Milan Rakić, poète de la Yougoslavie*, Paris, Ancienne librairie Furne Boivin & Cie, 1939, p. 8.

rapport aux infortunes de la vie[74]. Quant à Milutin Bojić, on mentionne surtout le livre de Verhaeren publié en allemand sous le titre de *Hymnes à la vie*[75] que Bojić avait dans sa bibliothèque et dont il a pu s'inspirer.

À ces trois poètes on pourrait ajouter le prix Nobel Ivo Andrić, qui était proche des poètes de la Jeune Bosnie, qui écrivait de la poésie dans sa jeunesse et qui a eu l'occasion de lire au moins les fragments de Verhaeren. En témoigne son cahier de notes qui est conservé dans les Archives de l'Académie serbe des sciences et des arts et qui englobe la période entre 1963 et 1970. Dans ce cahier, intitulé *Cahier vert II*[76], il a copié la phrase suivante de Verhaeren : « Ne prenez aux taillis et aux bois que leur ombre[77]. » Comme il l'indique lui-même, il a trouvé cette phrase dans le livre de Louis Piérard *Aimons les arbres*, qui réunit des textes évoquant la magie des arbres et de la nature, de Ronsard aux auteurs contemporains, tels Verhaeren et Colette et dont Verhaeren a écrit la préface. C'est assez étrange étant donné qu'Andrić s'intéressait plutôt à l'âme humaine qu'au paysage extérieur. D'autre part, il utilisait, lui aussi, le vers libre et était attiré par l'hymnisme « chantant » qui efface les frontières entre le vers libre et la prose et qu'il a pu trouver non seulement chez Verhaeren, mais aussi et surtout chez Whitman, sur qui il a écrit un essai. Mais, comme le remarque un historien de littérature, chez lui, l'hymne de la joie a cédé la place à « l'hymne des tourments de l'âme »[78], ce qui le rapproche aussi du dolorisme verhaernien.

Conclusion

De ce qui vient d'être dit on pourrait conclure que l'accueil de Verhaeren dans le milieu culturel serbe s'inscrit dans le contexte des nouvelles tendances dans la littérature serbe qui s'imprègne du modernisme européen, marqué par la prise de conscience de l'insuffisance du pragmatisme naturaliste et de l'ésotérisme symboliste, tout en en portant des traces, et par l'acceptation des valeurs d'une philosophie activiste et vitaliste, qui coïncide parfois avec l'utilitarisme esthétique des théoriciens socialistes. Émile Verhaeren dont l'effort « le plus magnifique », pour employer le mot de son admirateur et traducteur, Stefan Zweig, « fut la découverte lyrique de la beauté nouvelle enclose dans les choses nouvelles[79] », exprime bien cet état d'esprit.

[74] Vladeta R. Košutić*, Parnasovci i simbolisti u Srba*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd, 1957, pp. 96–97.

[75] Il s'agit du livre: *Hymnen an das Leben*. Nachdichtung von Stefan Zweig, Leipzig, Insel – Verlag, 1912, qui contient la traduction allemande de 19 poèmes de Verhaeren.

[76] *Zelena II* (IA 416).

[77] Louis Piérard, *Aimons les arbres*. Pages choisies, Frameries – Dufrane-Friart, 1910, p. 5.

[78] Radovan Vučković, *Avangardna poezija*, Banja Luka, „Glas", 1984, p. 259.

[79] Stefan Zweig, *Émile Verhaeren, sa vie, son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1910, p. 112.

LITTÉRATURE

Aron, Paul, *Les écrivains belges et le socialisme (1880–1913)*, Éditions Labor, 1997.

Bibliografija književnih priloga u listovima i časopisima Bosne i Hercegovine: 1850-1918, éd. Staniša Tutnjević, Sarajevo, Institut za književnost, 1991.

Crnjanski, Miloš, *Poezija*, Beograd, Prosveta, 1966.

Dampierre, Leïla de, *Reflets et mirages. Poèmes*, Belgrade, Imprimerie Nationale du Royaume de Yougoslavie, 1937.

Décaudin, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895–1914*, Genève-Paris, Slatkine, [1960] 1981.

Đuričković, Dejan, *Bosanska vila 1885-1914 (književnoistorijska studija)*, Sarajevo, Svjetlost, 1975.

Frets, Huberta, *Élément germanique dans l'oeuvre d'Émile Verhaeren*, Paris, Champion, 1935.

Ibrovac Miodrag, Francuski simbolizam i Emil Verharen [1972], in : *Naučna kitika komparativistčkog smera*, éd. Slobodanka Peković et Svetlana Slapšak, Matica srpska – Institut za književnost i umetnost, Novi Sad – Beograd, 1983, pp. 187–199.

Konstantinović, Radomir, *Biće i Jezik*, 7, Beograd, Prosveta, 1983.

Košutić, Vladeta (éd. et trad.), *Iz francuske lirike. Od Vijona do Valerija*, Beograd, Rad, 1955.

Košutić, Vladeta R.*, Parnasovci i simbolisti u Srba*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd, 1957.

Lalić, Ivan V., *Antologija novije francuske lirike*, Beograd, Prosveta, 1966.

Lazarević, Branko, *Impresije iz književnosti. Druga sveska*, Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1924.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. 1998.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

Manojlović, Todor, *Osnove i razvoj moderne poezije*, Beograd, Filip Višnjić, 1987.

Matović, Vesna, *„Brankovo kolo", Danica: srpski narodni kalendar za godinu 2000*, Beograd, 2000, pp. 266–277.

Michaud, Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947.

Miljković, Branko, *Sabrana* dela, 4, Niš, Gradina, 1972.

Mockel, Albert, *Émile Verhaeren*, Paris, Édition du Mercure de France, 1895.

Mousset, Jean, *Milan Rakić, poète de la Yougoslavie*, Paris, Ancienne librairie Furne Boivin & Cie, 1939.

Novaković, Jelena, „Francuska književnost u *Srpskom književnom glasniku"*, *Sto godina* Srpskog književnog glasnika. *Aksiološki aspekt tradicije u srpskoj književnoj periodici*. Éd. Staniša Tutnjević et Marko Nedić, Beograd – Novi Sad, Matica srpska – Institut za književnost i umetnost, 2003, pp. 227–239.

Palavestra, Predrag (éd.), *Književnost mlade Bosne*, 2, Sarajevo, „Svjetlost", 1965.

Paque, Jeannine, *Le Symbolisme belge*, Bruxelles, Éditions Labor, 1989.

Pavlović, Miodrag, *Eseji o srpskim pesnicima*, Beograd, „Vuk Karadžić", 1981.

Piérard, Louis, *Aimons les arbres*. Pages choisies, Frameries – Dufrane-Friart, 1910.

Protić, Predrag (éd.), *Kritički radovi Pere Slijepčevića*, Novi Sad–Beograd, Matica srpska – Institut za književnost i umetnost, 1983.

Savić Rebac, Anica, *Studije i ogledi*, I–II, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1988.

Skerlić, Jovan, *Pisci i knjige*, VI, Beograd, Prosveta, 1964.

Tešić, Gojko (éd.), *Avangardni pisci kao kritičari*, Novi Sad – Beograd, Matica srpska – Institut za književnost i umetnost, 1994.

Todorović, Miroljub, *Signalzam*, Niš, Gradina, 1978.

Tutnjević, Staniša, *Časopis kao književni oblik. Prilog tipologiji književne periodike*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 1997.

Valéry, Paul, *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, Pléiade, 1957.

Verhaeren, Émile, *Poésie complète*, 1–8, Éditions Labor – AML (Coll. « Archives du Futur »), 1994–2012.

Verhaeren, Emile, *Sunce u čovjeku*. Traduit par Tin Ujević, Zagreb, Zora, 1951.

Verhaeren, Émile, *De Baudelaire à Mallarmé*, Présentation de Paul Gorceix, Éditions Complexe, 2003.

Vučković, Radovan, *Avangardna poezija*, Banja Luka, „Glas", 1984.

Vučković, Radovan, *Poetika srpske avangarde (ekspresionizam)*, Beograd, Službeni glasnik, 2011.

Zweig, Stefan, *Émile Verhaeren, sa vie, son œuvre*. Traduit par Paul Morisse et Henri Chevret, Paris, Mercure de France, 1910.

Јелена Новаковић
Универзитет у Београду – Филолошки факултет, Србија

РЕЦЕПЦИЈА ЕМИЛА ВЕРХАРЕНА У СРПСКОЈ КУЛТУРНОЈ СРЕДИНИ
(Резиме)

У раду се испитују видови рецепције Емила Верхарена у српској културној средини: преводи његових песама објављени у књижевним часописима и песничким антологијама, аналитички и критички чланци чији је он главни предмет, а који указују на његов допринос развоју модерне поезије, алузије и позивања на овог песника у текстовима посвећеним другим писцима и другим књижевним темама, као и његови имплицитни и експлицитни трагови који се наслућују у делима неких српских песника.

Преведене песме, анализе и коментари Верхареновог стваралаштва показују да његова рецепција одговара новим тенденцијама у српској књижевности, која се почетком XX века окреће европском модернизму. Симболистичко наслеђе богати се вредностима једне активистичке филозофије чији је песнички израз и Верхареново дело. У питању је прихватање стварног света од кога се малармеовски симболизам био сасвим удаљио, што се каткад се подудара са естетичким утилитаризмом социјалистичких теоретичара. То прихватање света изражено је и у поезији оних српских песника друге половине XX века који се у својим поетичким начелима изричито позивају на Малармеа.

Кључне речи: Емил Верхарен, модернизам, поезија, рецепција, симболизам, неосимболизам, футуризам.

Théo van Rysselberghe: *Une lecture d'Émile Verhaeren*

Ivan Radeljković
Université de Sarajevo, Bosnie-Herzégovine
ivan.radeljkovic@gmail.com

MODERNITÉ ET POÉTIQUE DE VIE D'ÉMILE VERHAEREN

Résumé : *Le présent travail se propose d'explorer une tendance croissante dans la poésie moderne qui commence à l'époque symboliste, à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècles, à savoir l'intérêt pour les forces vitales et pour toute manifestation de la vie. Cette tendance des avant-gardes remonte autant à la « physiologie de l'art » de Nietzsche qu'aux poétiques de Walt Whitman et d'Émile Verhaeren. Ici elle est explorée particulièrement dans la poésie de ce dernier, en tant qu'un enjeu important de sa modernité, de divers points de vue : thématique, prosodie, physiologie, évolution, etc.*

Mots clés : *Émile Verhaeren, poétique de vie, modernité, physiologie, poésie.*

On peut considérer l'évolution de la poésie moderne entre le XIX^e^ et le XX^e^ siècle de plusieurs points de vue. L'aspect esthétique concernerait la mise en cause de la représentation en tant qu' « imitation de la réalité » ; une approche sociologique pourrait suivre l'évolution des milieux littéraires et des sociétés autant que celle du statut et du rôle des écrivains au sein de ces communautés ; l'approche historique s'occuperait plutôt des influences et des affiliations, tandis que le point de vue de la poétique resterait largement dans le domaine des formes et des techniques. Si ces approches sont valables et ne peuvent être ignorées, je voudrais tenter d'en proposer une autre qui, les impliquant toutes, concernerait une « histoire des idées poétiques ». Il ne s'agit pas seulement de l'évolution de l'idée que les poètes se sont faite de la vie ou de leurs attitudes devant celle-ci, mais aussi de la manière dont ces attitudes et cette idée ont changé et transformé leurs poétiques personnelles. Il me semble également qu'il faut ici se garder de parler de « vitalisme », afin d'éviter toute confusion dans la mesure où ce terme désigne une doctrine philosophique beaucoup plus ancienne que la tendance poétique qui m'intéresse ici, laquelle ne saurait se réduire à une idée ni même à une idéologie. Le Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) définit le vitalisme de la manière suivante :

BIOL., PHILOS. Doctrine de l'école de Montpellier (développée au XVIII[e] s. par Bordeu et Barthez) d'après laquelle il existe dans tout individu un principe vital gouvernant les phénomènes de la vie distinct de l'âme et de la matière; *p. ext.* (p. oppos. à *mécanisme*), doctrine selon laquelle les phénomènes de la vie sont irréductibles aux phénomènes physico-chimiques et manifestent une force vitale irréductible aux forces de la matière inerte[1].

Pour toutes ces raisons, je parlerais plutôt de différentes « *poétiques* de vie », notamment en considérant qu'il s'agit de la transformation d'une proposition qui domine la poésie moderne depuis Walt Whitman jusqu'aux Surréalistes, à savoir celle de rapprocher la poésie de la vie. Un enjeu de la modernité aurait ainsi été de constamment déplacer, et quelquefois complètement effacer, les frontières entre l'œuvre et la vie.

Je me rends bien compte que ceci est un vaste projet, dont je ne peux ici que dessiner une ébauche. Je me limiterai donc à donner quelques repères de cette *évolution* telle que je la vois, pour finalement proposer une étude de la poétique de vie chez Émile Verhaeren, l'un des rares symbolistes à s'intéresser à la vie dans ses aspects multiples. La plupart des poètes considérés comme « symbolistes » adoptaient en effet une certaine attitude de « fuite » baudelairienne devant la vie, tels Stéphane Mallarmé ou Paul Verlaine. Les avant-gardes du XX[e] siècle – il serait plus juste de dire, comme Apollinaire, les « tendances nouvelles » – rompaient justement avec cet aspect-là du symbolisme : *tædium vitae*, complaintes, pathétique, réalité intérieure des rêves (quoique les Surréalistes aient renoué avec celle-ci), solitude et incompréhension des « poètes maudits ». Ce que les « tendances nouvelles » du début du XX[e] siècle revendiquent sera bien, entre autres choses, cet intérêt porté à la vie, que l'on retrouve par ailleurs aussi bien chez Arthur Rimbaud (« changer la vie ») que chez Émile Verhaeren.

Quelques repères historiques

Du point de vue historique, une différence nette se dessine entre la poésie française du XIX[e] et celle du XX[e] siècle. Celle du XIX[e] se délectait des songes, voire parfois des hallucinations, tandis que pour celle du début du XX[e] siècle c'est le *réel* avant tout qui importe. En regardant de plus près la poésie du tout début du siècle (de la décennie 1900), ces frontières peuvent paraître bien plus difficiles à tracer, et cependant une tendance grandissante apparaît très clairement entre les années 1880 et 1910. En 1895 (qui est également l'année de parution des *Villes tentaculaires* de Verhaeren), Maurice Le Blond, dans son *Essai sur le Naturisme*, critique sévèrement le symbolisme :

Nos aînés ont préconisé le culte de l'irréel, l'art du songe, la recherche du frisson nouveau. Ils ont aimé les fleurs vénéneuses, les ténèbres et les fantômes ; et ils furent d'incohé-

[1] Consulté le 8 septembre 2015 à : http://www.cnrtl.fr/lexicographie/vitalisme.

> rents spiritualistes. Pour nous l'au-delà ne nous émeut pas, nous croyons en un panthéisme gigantesque et radieux[2].

Émile Verhaeren, lui aussi, évoquera en 1905, dans une enquête sur ce sujet[3], « un très clair panthéisme » qui devrait survenir prochainement, comme sa vision de l'avenir de la poésie. Au début du XX^e^ siècle, cette tendance se précise, quoiqu'on ne parle plus du panthéisme. En 1902, Fernand Gregh lance son « École humaniste » :

> Après l'école de la beauté pour la beauté (c'est-à-dire le Parnasse), après l'école de la beauté pour le rêve (c'est-à-dire le Symbolisme), il est temps de constituer l'école de la beauté pour la vie[4].

Selon Jean-Nicolas Illouz, dans ce tournant du Symbolisme, « une place particulière doit être faite à Émile Verhaeren », puisque la parution, en 1895, des *Villages illusoires* et des *Villes tentaculaires,* peut être considérée comme « le pivot de la poésie symboliste[5] « . Pour quelle raison donner une telle importance à Verhaeren ? Illouz considère que « La 'modernité' du Symbolisme n'est pas dans le fait que le symbolisme a été, un moment, à l'avant-garde des productions littéraires et artistiques de son temps ; mais dans la capacité qu'il a eue d'excéder son 'moment' particulier[6] ». Ce qui apparaît de plus en plus daté vers cette époque-là, c'est surtout une imagerie « décadente », laquelle cède peu à peu, dans les œuvres de Verhaeren, à une poétique de la ville moderne et de l'industrialisme, de la volonté de l'homme dans la conquête du monde moderne, et finalement à une poétique de la vie dans toutes ses manifestations, laquelle nous chercherons à décrire plus loin.

Au début du XX^e^ siècle se manifeste et s'affirme dans la poésie un besoin d'ouverture de la littérature vers « le monde extérieur », un intérêt croissant pour le réel et les mutations du monde moderne et, enfin, une exaltation de la vie bien présente, du contemporain. Ce « point de départ », comme le nommait Georges Poulet[7], est notamment sensible dans les nouvelles approches du temps et des temporalités qu'élabore la nouvelle littérature, à travers les différentes manifestations de « présentisme » et les explorations parfois extrêmes du contemporain. La modernité littéraire après la Première Guerre traitera les relations entre l'œuvre

[2] Cité d'après : Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie générale française, 2004, p. 73.

[3] Enquête sur l'avenir de la poésie de Louis Le Cardonnel et Charles Vellay, cité d'après : Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895–1914*, Genève, Slatkine, 1981, p. 106.

[4] Cité d'après : J.-N. Illouz, *op. cit.,* p. 74.

[5] J.-N. Illouz, *op. cit.,* pp. 77–78.

[6] *Ibid.,* p. 82.

[7] George Poulet, *Études sur le temps humain 3 : Le point de départ*, Pocket Agora, 2006.

et la vie d'une manière très spécifique, souvent jusqu'à brouiller complètement les pistes ou effacer les frontières, ce qui est le cas notamment de Blaise Cendrars mais aussi des Surréalistes.

Guillaume Apollinaire apparaît comme un point de repère important dans cette évolution, se situant volontiers entre le passé et l'avenir, entre l'innovation et la tradition, et « entre deux mondes », selon l'expression de Pierre Brunel[8]. Le poète annonçait en 1917, dans sa célèbre conférence sur « L'Esprit nouveau et les poètes », que cet Esprit nouveau prétend « *exalter la vie* sous quelque forme qu'elle se présente[9] ». Il décrit cet « Esprit nouveau » comme une tendance de la littérature qui se développe depuis un certain moment :

> Cette tendance du reste a toujours eu ses représentants audacieux qui l'ignoraient ; il y a longtemps qu'elle se forme, qu'elle est en marche.
>
> Cependant, c'est la première fois qu'elle se présente consciente d'elle-même. C'est que, jusqu'à maintenant, le domaine littéraire était circonscrit dans d'étroites limites[10].

Apollinaire relie donc une expérience du monde, une exploration du vrai et une découverte du nouveau dans le monde extérieur, dans l'imagination *et* en soi-même (« ce perpétuel renouvellement de nous-mêmes, cette création éternelle, cette poésie sans cesse renaissante dont nous *vivons*[11] »). *Aussi vise-t-il un élargissement de la notion même de littérature, s'inscrivant dans une tendance grandissante et fortement novatrice.*

Celle-ci aurait eu des prédécesseurs, dont l'un des plus importants est sans aucun doute Friedrich Nietzsche, qui affirmait, dans un élan proche finalement de Verhaeren : « Toutes choses sont enchaînées, enchevêtrées, amoureusement liées[12] ». Le philosophe allemand soulignait surtout le rôle du corps et de la physiologie dans son ambition de rapprocher l'art de la vie : « Nous trouvons ici l'art comme fonction organique : nous le trouvons infiltré dans l'instinct le plus angélique de la vie : nous le trouvons comme le plus grand stimulant de la vie […][13] ». Parmi ces prédécesseurs, Apollinaire ne mentionne pas Nietzsche, mais il en parle, surtout dans ses essais sur la peinture. Dans « L'Esprit nouveau et les poètes », il évoque Walt Whitman. Le « barde de Manhattan » possède une importance remarquable dans cette « tendance grandissante » et dans ce projet de

[8] Pierre Brunel, *Apollinaire entre deux mondes, Mythocritique II*, Paris, PUF écriture, 1997.

[9] Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, éd. de P. Caizargues et M. Décaudin, La Pléiade, NRF, Gallimard, 1991, p. 943. C'est moi qui souligne.

[10] *Ibid.*

[11] *Ibid.*, p. 952. C'est moi qui souligne.

[12] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Par G. Bianquis, Flammarion, 2006, p. 382.

[13] Nietzsche, *Fragments posthumes*, 14 (120), cité d'après : Paul Audi, *L'Ivresse de l'art, Nietzsche et l'esthétique*, Librairie générale française, 2003, p. 27. Voir aussi : Éric Blondel, *Nietzsche, le corps et la culture*, L'Harmattan, 2006.

la poésie rapprochée de la vie. Le recueil *Feuilles d'herbes* de Whitman (dont la première version date de 1855) a été intégralement publié en traduction française en 1909. La poésie, comme il le dit, « ne demande rien de meilleur ou de plus divin que la *vie réelle*[14] ». Le poète de *Feuilles d'herbe* est bien décidé à célébrer la vie. « Caresseur de la vie où qu'elle aille[15] », tel qu'il se qualifie lui-même, il chante la « Vie immense en ses passions, son rythme, sa puissance[16] ». Mais ce « où qu'elle aille » implique une acceptation totale de la réalité : c'est l'ambition poétique de Whitman, à la fois humble et mégalomane, noble et « prosaïque », lyrique et épique. Quelle est la raison de cette acceptation si complète du monde, dans toutes ses contradictions et ses paradoxes ? C'est, avant tout, une conscience que le monde, en quelque sorte, n'existerait pas sans la vie : « Toujours le même élan / Toujours l'élan *procréateur* du monde[17] ».

L'énergie vitale prônée par Whitman a certainement été très vivifiante pour la poésie européenne, même si le succès de sa poésie en France est loin d'avoir été immédiat. Comme le constatait Michel Décaudin, « [il] n'a cessé d'intriguer, de séduire, d'étonner, sans que son œuvre réussisse à s'imposer[18] ». N'ont réussi à donner une traduction de Whitman ni Francis Vielé-Griffin ni Marcel Schwob, malgré leur enthousiasme vers la fin des années 1880. C'est Léon Bazalgette, par ailleurs l'auteur d'une biographie de Verhaeren, qui introduit l'œuvre du « Barde de Manhattan » auprès d'un public plus large, avec son ouvrage *Walt Whitman* en 1908, puis avec sa traduction de *Feuilles d'herbe* en 1909. Cependant, à cette époque, un certain « whitmanisme » existait déjà bel et bien parmi les poètes français :

> Aussi est-il possible désormais de parler d'un whitmanisme diffus dans la poésie française. Il était préfiguré dans certains aspects de l'Abbaye et de l'unanimisme et ne fera que s'accentuer pendant quelque temps après 1908, s'unissant d'ailleurs à l'œuvre de Verhaeren[19].

Effectivement, pour peu qu'on porte attention aux titres de plusieurs recueils poétiques de 1908, qu'on considère aujourd'hui comme importants, on remarque une présence marquée de la notion de *vie* et une certaine influence de Whitman : outre l'ouvrage *Walt Whitman* de Bazalgette, paraissent cette année-là *La Vie unanime* de Jules Romains et une réédition des *Visages de la vie* de Verhaeren.

[14] Cité depuis *Histoire de la France littéraire III; Modernités : XIXe et XXe siècles*, vol. dir. par P. Berthier et M. Jarrety, Paris, Quadrige/P. U. F, 2006, p. 286, citation sans référence. C'est moi qui souligne.

[15] Walt Whitman, *Feuilles d'herbe* [1855], trad. par E. Athenot, Paris, José Corti, 2008, p. 71.

[16] *Ibid.*, p. 29.

[17] *Ibid.*, p. 53. C'est moi qui souligne.

[18] Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française*, *op. cit.*, p. 357.

[19] *Ibid.*, p. 358.

Verhaeren et la poétique de vie

L'intérêt et la fascination de Verhaeren pour le phénomène de la vie où qu'elle se trouve, apparaît le plus clairement dans ses recueils *Les Villes tentaculaires, Les Forces tumultueuses* et surtout *Les Visages de la vie.* Pour restreindre l'étendue de cette intervention, on se basera dans le présent travail principalement sur ces recueils poétiques, mais il faut remarquer que la poétique de vie de Verhaeren ne s'y réduit pas.

Dans *Les Villes tentaculaires* c'est surtout un imaginaire urbain moderne et industriel qui prédomine (les usines, etc.), voire une désacralisation (« Les Cathédrales »). L'intérêt pour la vie est plutôt implicite dans le thème de la mort de la campagne (« La Plaine »), dans le déplacement de la vie de celle-ci vers la ville (« L'Âme de la ville »), et finalement dans l'espoir de Verhaeren en l'avenir d'une humanité désormais grouillant dans « la ville » : « […] *la vie ample se satisfait / D'être une joie humaine effrénée et féconde »* ; sa foi en « *la jeunesse du monde*[20] ». La vie ne dépend plus des seuls éléments de la nature (c'est-à-dire de Dieu) comme *c'était* le cas à la campagne, l'homme possédant désormais l'ambition de s'en rendre maître grâce à la science et au progrès technologique :

> Dans le ferment, dans l'atome, dans la poussière,
> La vie énorme est recherchée et apparaît.
> Tout est capté dans une infinité des rets
> Que serre ou que distend l'immortelle matière[21].

Cette foi dans le progrès de la science apparaît également dans *Les Forces tumultueuses,* notamment dans le poème « La Science », en lien cette fois avec la désacralisation de la société moderne, et une nouvelle confiance et même une fierté d'être humain :

> Jadis, c'était la mort, son culte et son délire
> Qui s'emparaient de l'homme et l'entouraient de nuit
> Pour lui *masquer la vie* et maintenir l'empire
> Debout du dogme et du péché ; mais aujourd'hui
>
> Le mystère géant n'est plus même funèbre,
> Ombre après ombre, il disparaît dans les clartés
> Si bien qu'on songe au jour où toutes les ténèbres
> Choiront, mortes, sous les pieds clairs des vérités[22].

[20] Émile Verhaeren, *Les Villes tentaculaires* [1895], Paris, Gallimard, 2006, p. 128.

[21] *Ibid.*, p. 126. En italique dans le texte original.

[22] Émile Verhaeren, *Les Forces tumultueuses*, Mercure de France, 1902, p. 89. C'est moi qui souligne.

La confiance en la nouvelle « divinité » de l'être humain éclate également dans « L'Impossible », titre qui fait penser à Arthur Rimbaud, quoique ce sujet se présente d'une manière très différente chez celui-ci. Dans ce poème, Verhaeren lie l'esprit de la conquête propre à l'espèce humaine à un instinct qui fait partie inaliénable de la vie, de ses efforts, de ses luttes pour la survie et la prédominance :

> Homme, si haut soit-il ce mont inaccessible,
> Où ton ardeur veut s'élancer
> Ne crains jamais de harasser
> Les chevaux d'or de l'impossible.
>
> Monte plus loin, plus haut, que ton esprit retors
> Voudrait d'abord, parmi les sources,
> À mi-côte, borner sa course ;
> Toute la joie est dans l'essor !
>
> Qui s'arrête sur le chemin, bientôt dévie ;
> C'est l'angoisse, c'est la fureur,
> C'est la rage contre l'erreur,
> C'est la fièvre, qui sont la vie[23].

Cependant, il faut se garder de considérer Verhaeren comme un moderniste radical positiviste qui mépriserait la nature et ne ferait que glorifier la civilisation technologique. Son immense intérêt pour la vie l'en empêche, puisqu'il voit celle-ci dans la nature autant que dans un sentiment d'unité profonde avec le monde qu'il retrouve dans ses promenades :

> Je marche avec l'orgueil d'aimer l'air et la terre,
> D'être immense et d'être fou
> Et de mêler le monde et tout
> À cet enivrement de vie élémentaire[24].

Le recueil poétique de Verhaeren où sa poétique de vie se manifeste avec le plus de clarté est certainement *Les Visages de la vie* (1899), dans lequel cet amour de la vie sauvage et universelle est retrouvé dans la nature autant que dans la civilisation. Le poète s'écrie : « Ô toi, qui veux la vie à travers tout, mon cœur[25] ». Dans « La Forêt », c'est le « passant » qui est convié à se sentir vivre dans toute chose vivante, jusque dans la lente circulation des sèves végétales :

[23] Verhaeren, *Les Forces tumultueuses*, *op. cit.* p. 149.

[24] *Ibid.,* p. 151.

[25] Émile Verhaeren, *Les Visages de la vie*, Paris, Mercure de France, 1916, p. 69.

Mais toi, passant fiévreux toi qui recèles,
En ton regret, en ton désir,
Tout le passé, tout l'avenir,
Et les rejoins et les unis et les convies
Pour exalter, à chaque heure, la vie,
Mêle aux sèves innombrables dont les forêts,
Infiniment, sont traversées,
Le sang même de tes pensées ;
Multiplie et livre-toi ; défais
Ton être en des millions d'êtres[26]

Verhaeren se sent vivre en toute chose, et non seulement dans la nature sauvage. Dans « La Foule », il constate : « Je sens grandir et s'exalter en moi, / Et fermenter, soudain, mon cœur multiplié » (p. 35) et, au milieu de la foule et du grouillement urbain, il s'enfuit « Vers le sauvage appel des *forces unanimes* » (p. 36). Dans « Vers la mer », le poète précise cet appel et cette « unanimité » :

J'aurai vécu, l'âme élargie,
Sous les visages clairs, profonds, certains,
Qui regardent, du haut des horizons lointains,
Surgir, vers leur splendeur, mon énergie.
J'aurai senti les flux
Unanimes des choses[27]

C'est déjà une préfiguration complète de l'Unanimisme de Jules Romains, créé quelque dix ans plus tard, à l'Abbaye de Créteil, mais cette espèce d'ubiquité et de co-présence (ou co-naissance) annonce également déjà Claudel et l'Apollinaire de « Le Vendémiaire ». Dans « L'ivresse », les tonneaux de vin recèlent « ce qui fut l'air, les fleurs, les fruits et le soleil[28] », c'est-à-dire toute la vie d'un paysage. En buvant de ce vin-là, le poète devient lui-même ce paysage qui :

Se transformait si bellement, dans ma pensée,
Qu'il devenait moi-même et vivait dans ma chair.
[…]
Je retrouvais mes mains, mes bras dans les ramures
Et les enlacements des vignes mûres ;
Le mont lui-même était sculpté
Dans le bloc de ma volonté :
Je me grisais de leur vie ample et mutuelle

[26] Émile Verhaeren, *ibid.*, pp. 27-28.

[27] *Ibid.,* p. 99.

[28] *Ibid.,* p. 72.

Et mes cinq sens se prolongeaient en elle,
Si loin et si profondément
Qu'elle semblait brûler et fermenter de tout mon sang[29].

On peut se demander d'où lui vient cette volonté de « vivre en toute chose ». Stefan Zweig, ami du poète, évoquait à ce propos la terrible crise qui secoua le poète vers la fin des années 1880, le fait qu'à cause de ce mal, Verhaeren se dérobait au monde extérieur et à lui-même, pour finalement conclure qu' « il ne se délivra de son trop lourd fardeau que par une véritable fuite dans le monde[30] ». Sorti de cette crise, Verhaeren se tourne de plus en plus vers la Vie qui éclate en toute chose, et cela d'une manière radicale :

> Il ne se cantonne plus dans une réserve orgueilleuse, il se donne, il se prodigue joyeusement à tout, et troque la fierté de l'isolement contre l'extraordinaire volupté d'une omniprésence. *Il ne considère plus toutes les choses en elles-mêmes, mais soi dans toutes les choses*[31].

J'ajouterais ici que, si ce changement apporta une solution aux problèmes personnels du poète, il y trouva aussi, par surcroît, une solidarité avec son monde et son temps, dont sa propre époque avait visiblement extrêmement besoin, ce que confirme par ailleurs Zweig lui-même[32].

Il faut toutefois également remarquer que Verhaeren n'est ni mystique ni trop optimiste, la vie gardant pour lui toute son ambiguïté. La vitalité de l'homme se confirme dans le fait de partager et de tendre vers quelque chose de plus grand que soi :

Dites, se plonger à s'y perdre, dans la vie
contradictoire – mais enivrante !

Vivre, c'est prendre et donner avec liesse.

Mais les plus exaltés se dirent dans leur cœur :
« Partons quand même, avec notre âme inassouvie,
Puisque la force et que la vie
Sont au-delà des vérités et des erreurs. »

Toute la vie est dans l'essor[33].

[29] *Ibid.,* p. 75.

[30] Stefan Zweig, *Émile Verhaeren, sa vie son œuvre,* Paris, Mercure de France, 1910, pp. 94–95.

[31] *Ibid.*, p. 96.

[32] *Ibid.,* p. 22.

[33] Verhaeren, *Les Forces tumultueuses*, *op. cit.,* p. 11. Texte en italique et guillemets français dans le texte original.

L'ambiguïté essentielle de la vie est remarquable chez Verhaeren dans la façon en apparence paradoxale qu'il a de traiter parfois le sujet de la mort, comme c'est le cas dans « La crypte », où il parle de « La vie, au-delà de la mort, encore vivante[34] », et où il écoute « les morts si terriblement vivre[35] ». C'est tout simplement et tout logiquement, si l'on y pense, que la mort fait pour lui partie du phénomène général de la vie. Ainsi, quand il parle de « l'âpre éternité de la nature[36] », il évoque également « L'Éternelle, qui est la vie[37] », en considérant le fait généralement admis mais plus rarement réfléchi que ce sont les organismes et même des espèces entières qui meurent, et non la vie. Exaltation de la vie et réflexion sans inquiétude sur la mort comme recomposition des éléments et réincarnation de la vie sont souvent évoquées en présence de la mer, laquelle fascine le poète par sa beauté et la suggestion des espaces infinis, mais aussi et surtout parce qu'elle est cette « soupe primordiale » d'où a émergé la vie, pour ainsi dire le laboratoire de l'évolution. Verhaeren évoque ainsi « ces brassins de vie / Qui fermentent encore aux confins de la mer[38] ». En s'adressant à la mer, à propos de sa propre mort, le poète s'écrie :

> Mais j'ai recours à toi pour t'exalter,
> Une fois encor,
> Et le grandir et le transfigurer
> Mon corps,
> En attendant qu'on t'apporte sa mort,
> Pour à jamais la dissoudre, en ta vie[39].

Dans le poème intitulé « L'eau », Verhaeren glorifie encore cet aspect évolutif et immémorial du développement de la vie dans l'eau :

> Dites, la vie, au ras, la vie, au fond de l'eau,
> La vie âpre et primordiale,
> En des grottes coruscantes et glaciales[40] !

Le poète s'exalte d' « Etre la mer, être le soir, / Ne faire qu'un, avec l'argent de leurs miroirs », pour « Se transformer, pour revivre, soudain, / D'une vie atlantique et surhumaine[41] ! ». Cette ubiquité et cette co-présence du poète dans

[34] Verhaeren, *Les Visages de la vie, op. cit.,* p. 63.
[35] *Ibid.,* p. 66.
[36] *Ibid.,* p. 48.
[37] *Ibid.,* p. 90.
[38] *Ibid.,* p. 81.
[39] *Ibid.,* p. 101.
[40] *Ibid.,* p. 77.
[41] *Ibid.,* p. 80.

toute chose n'est donc pas magique ou surnaturelle, elle s'explique à la fois par la profonde unité de la vie et par l'élan vers le monde dans la diversité des formes de vie. Nous sommes tous, pour Verhaeren, des réincarnations de la vie éternelle, et on peut à ce propos évoquer son vitalisme :

> Alors,
> Ô mer, tu me perdras en tes furies de renaissances et de fécondité ;
> Tu rouleras, en tes vagues et tes crinières,
> Ma pourriture et ma poussière ;
> Tu mêleras à ta beauté
> Toute mon ombre et tout mon deuil.
> J'aurais l'immensité des forces pour cercueil
> Et leur travail obscur et leur ardeur occulte ;
> Mon être entier sera perdu, sera fondu,
> Dans le brassin géant de leurs tumultes,
> Mais renaîtra, après mille et mille ans,
> Vierge et divin, sauvage et clair et frissonnant ;
> Amas subtil de matière qui pense ;
> Moment nouveau de conscience ;
> Flamme nouvelle de clarté,
> Dans les yeux d'or de l'immobile éternité[42] !

Il serait pourtant erroné de réduire la poétique de vie de Verhaeren à une nouvelle religion qui remplacerait l'ancienne métaphysique du surnaturel par une nouvelle métaphysique mystique attribuant à la vie des forces magiques inexplicables. Il s'agit chez lui d'une vision littéraire autant qu'une vision nouvelle de la littérature et de la vie, ou plutôt d'une conscience claire que la littérature devra, si elle désire rejoindre l'esprit de la nouvelle époque, sortir de ses « étroites limites » qu'évoquait Apollinaire en 1917. Mais comment faire ?

Il s'agit de rejoindre la vie, autant que possible, non pas en abandonnant l'érudition, mais en évitant les disputes de sages : « À coup de textes morts / Et de dogmes[43] […] ». Cela veut dire : rejoindre la vie jusque dans la *physiologie* et en provoquant des effets physiques de la sensation par le poème et par la prosodie, c'est-à-dire par la voix même du poète, non pas seulement pour évoquer, mais pour créer fièvre, ivresse et mouvement. C'est une proposition très nietzschéenne, qui rejoint ses propositions sur la « physiologie de l'art ». Voici une remarque de Stefan Zweig sur cet aspect corporel du rythme chez Verhaeren :

[42] Verhaeren, *Les Visages de la vie*, *op. cit.,* pp. 101–102.

[43] *Ibid.,* p. 89.

> Mais, chez Verhaeren, l'énergie rythmique n'est jamais intellectuelle ; elle n'est ni dans l'expression verbale ni dans la musique : elle s'affirme purement émotive et *corporelle* pour ainsi dire. Ce n'est pas seulement le système nerveux qui entre en vibration et en résonance, ce n'est pas le mot prononcé qui ébranle l'air, mais, *de toutes les parties de l'organisme, comme si toutes les cordes nerveuses subissaient en même temps l'effort de la tempête, surgissent l'effroi et l'extase que donne la fièvre*. Jamais sa poésie n'est à l'état de repos, semblable en cela à la foule. Il incarne toujours le rythme, en son vrai sens, c'est-à-dire *la passion mise en mouvement*[44].

Non pas la passion décrite, ni tellement racontée, mais justement, profondément vécue, jusque dans la chair, et d'ailleurs, dite autrement. Autant de caractéristiques de la poésie moderne au XXe siècle, préfigurées et annoncées par la poétique de vie de Verhaeren, qui n'est pas moderne seulement par son imagerie industrielle et urbaine, mais surtout par l'esprit nouveau qu'il insuffle à la poésie de langue française à la fin du XIXe siècle, et par une nouvelle orientation de sa vision vers son propre temps et vers l'avenir. Un souffle nouveau s'exprime par et dans sa poétique de vie et, selon les mots de Stefan Zweig, « une sensibilité appropriée à notre époque », c'est-à-dire une nouvelle expérience du temps et de l'espace[45].

LITTÉRATURE

Apollinaire, Guillaume, *Œuvres en prose complètes II*, éd. de P. Caizargues et M. Décaudin, La Pléiade, NRF, Gallimard, 1991.

Audi, Paul, *L'Ivresse de l'art, Nietzsche et l'esthétique*, Librairie générale française, 2003.

Blondel, Éric, *Nietzsche, le corps et la culture*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Brunel, Pierre, *Apollinaire entre deux mondes, Mythocritique II*, Paris, PUF, coll. „Écriture", 1997.

Décaudin, Michel, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Genève, Slatkine, 1981.

Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), consulté le 8 septembre 2015 à : http://www.cnrtl.fr/lexicographie/vitalisme .

Histoire de la France littéraire III; Modernités : XIX^e^ et XX^e^ siècles, vol. dir. par P. Berthier et M. Jarrety, Paris, Quadrige/P. U. F, 2006.

Illouz, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie générale française, 2004.

Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Par G. Bianquis, Flammarion, 2006.

[44] S. Zweig, *Émile Verhaeren, sa vie son œuvre, op. cit.,* p. 163. C'est moi qui souligne.

[45] *Ibid.,* p. 10.

Poulet, George, *Études sur le temps humain 3 : Le point de départ*, Pocket Agora, 2006.

Verhaeren, Émile, *Les Forces tumultueuses*, Mercure de France, 1902.

Verhaeren, Émile, *Les Visages de la vie*, Paris, Mercure de France, 1916.

Verhaeren, Émile, *Les Villes tentaculaires* [1895], Paris, Gallimard, 2006.

Whitman, Walt, *Feuilles d'herbe* [1855], trad. par E. Athenot, José Corti, 2008.

Zweig, Stefan, *Émile Verhaeren, sa vie son œuvre,* Paris, Mercure de France, 1910.

Иван Радељковић
Универзитет у Сарајеву, Босна и Херцеговина

МОДЕРНОСТ И ПОЕТИКА ЖИВОТА ЕМИЛА ВЕРХАРЕНА
(Резиме)

Песничке авангарде с почетка XX века скоро су све засновале своје поетике позивајући се на симболизам, најчешће у облику радикалног раскида који су неки њихови виновници проглашавали апсолутним (Ф. Т. Маринети). Аполинер, који се још ослањао на одређене песничке слике касног симболизма у својој збирци *Алкохоли*, ипак је разумео неопходност тог раскида да би се отворили простор и време модерности, да би, како он каже, „у потпуности припадао свом времену", и зато да се „изгуби…. да би се оставило места новим проналасцима". Међутим, овај чланак има за циљ истраживање једне растуће тенденције, која означава континуитет са епохом симболизма, а то је интерес за силе живота и за сваку његову манифестацију. Та тенденција авангарди потиче од „физиологије уметности" Фридриха Ничеа и од песништва Волта Витмена и Емила Верхарена. Њено проучавање би дозволило сагледавање трансформације песничких авангарди од симболизма до надреализма у једној новој оптици. У овом раду се та тенденција „поетике живота" истражује нарочито у Верхареновој поезији, као важна одлика његове модерности, и то са различитих гледишта: тематског, прозодијског, физиолошког, филозофског, еволуцијског. Верхаренова модерност се у том светлу јавља као много више од питања слика и тематике, јер се она тиче физиолошких аспеката његове прозодије и ритма, те кроз њих, једног новог искуства стварности и живота.

Кључне речи: Емил Верхарен, поетика живота, модерност, физиологија, поезија.

Marija Panić
Université de Kragujevac – Faculté de Philologie et des Arts, Serbie
ms.marija.panic@gmail.com

« VERS LE FUTUR » : LA VILLE DANS LA POÉSIE DE VERHAEREN

Résumé : *L'industrialisation du XIX^e^ siècle a marqué son époque et a inspiré les artistes, notamment Émile Verhaeren, qui compte parmi les premiers poètes de la ville moderne. Dans le présent article nous tentons d'examiner la manière dont ce grand poète belge représente la croissance urbaine dans ses recueils* Les Campagnes hallucinées *(1893) et* Les Villes tentaculaires *(1895). Nous analysons les signes de la puissance du progrès humain, ainsi que l'effet de l'abjection, obtenu par la représentation des endroits limitrophes et de la pollution, afin d'examiner comment Verhaeren juge la propagation de ces agglomérations, modernes pour son époque, mais qui ne cessent de grandir et de se transformer même de nos jours.*

Mots-clés : *Verhaeren, poésie belge, ville, industrialisation, abjection*

Le milieu urbain a une importance considérable dans notre époque et dans notre culture. On ne saurait imaginer notre quotidien, ni l'art contemporain, sans mention ou représentation des villes, des municipalités, des HLM, des banlieues, des agglomérations urbaines, des métropoles. Celles-ci attirent surtout l'attention des artistes. Les endroits caractéristiques pour notre époque, tels les *non-lieux* (le terme apparaît dans l'ouvrage intitulé *Les non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, de M. Augé, anthropologue français) sont eux aussi de plus en plus explorés par l'art. Citons comme exemple le film très connu de Wim Wenders *Paris, Texas* (1984), couronné par la *Palme d'or* au Festival de Cannes la même année, dans lequel sont représentés, discrètement, mais répétitivement, des moyens de transport, des rues, des routes, des échangeurs, des autoponts, des aéroports, des distributeurs automatiques, donc les endroits assurant la circulation accélérée des humains et des biens, tout en garantissant à l'utilisateur une isolation voulue. En 2008 la population urbaine a franchi pour la première fois le seuil d'une moitié de la population de la planète[1] ; l'ONU estime que vers

[1] Department of Economic and Social Affairs – Population Division, *World Urbanization Prospects – The 2007 Revision*, New York, Organisation des Nations Unies, 2008, p. 8.

le milieu de notre siècle environ 70 % des humains habiteront les villes. Il est évident que sur le plan mondial la ville l'a déjà emporté sur la campagne.

L'industrialisation au XIX^e^ siècle a accéléré la propagation des villes. Notre article cherche à analyser comment Émile Verhaeren, ce « chantre de la ville moderne » – comme il est souvent désigné par les critiques – représente l'espace urbain, qui se propageait à son époque à pas de géant. Nous nous intéressons surtout à ses recueils *Les Campagnes hallucinées* (1893)[2] et *Les Villes tentaculaires* (1895)[3].

Le progrès technique dans la poésie de Verhaeren

L'industrialisation du XIX^e^ siècle a le plus contribué à donner à la ville moderne l'aspect qu'elle a aujourd'hui. Du point de vue économique et sociologique, elle a aussi eu des répercussions considérables sur le paysage urbain. C'est dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle que s'est déroulé un grand changement : une partie considérable de la population des campagnes a migré vers les villes. À titre d'exemple, en France, entre 1851 et 1891, près de 5,2 millions de nouveaux venus se sont installés dans les villes[4]. Or, c'est à cette époque-là qu'Émile Verhaeren, considéré être le premier grand poète des villes modernes, a représenté le milieu urbain, qui grandissait pratiquement devant ses yeux. Les connaisseurs disent que la ville représentée dans sa poésie, qui n'est pas nommée, est inspirée par Londres, où il avait vécu jeune, et non pas par Anvers, ville pittoresque située sur l'Escaut et tout près de Saint-Amand-lez-Puers, son village natal : il a donc choisi pour son inspiration une ville dans laquelle les effets de l'industrialisation étaient manifestes[5]. Les événements actuels ont donc inspiré ce poète, qui n'est pas resté muet devant ces changements. L'exode rural est représenté par Verhaeren surtout dans *Les Campagnes hallucinées* et *Les Villes tentaculaires*, par exemple : « Toute la mer va vers la ville ! » (le poème « Le port », *VT*, 33) ;

> Tous les chemins vont vers la ville.
> Du fond des brumes,
> Avec tous ses étages en voyage

[2] Émile Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées*, Vassinhac, 2010 <http://vassinhac.free.fr/campagnes.pdf>, 30.07.2015. Dans la suite de cet article, nous nous référons à cette édition avec l'abréviation *CH* et l'indication de la page.

[3] Émile Verhaeren, *Les Villes tentaculaires*, Paris, Librairie Générale Française, 1995 (dans la suite de cet article : *VT* avec l'indication de la page).

[4] Stéphane Frioux, « Aux origines de la ville durable : améliorer l'environnement urbain en France, fin XIX^e^ – milieu XX^e^ siècles », *Responsabilité & environnement* 52, octobre 2008, p. 60.

[5] Les autres écrivains belges de langue française de l'époque (Eekhoud, Rodenbach, Elskamp) s'intéressent aux aussi aux nouveaux phénomènes urbains (Christian Berg, « La ville, mode d'emploi », *Textyles* 25, 2004, p. 33).

Jusques au ciel, vers de plus hauts étages,
Comme d'un rêve, elle s'exhume.
(« La ville », *CH*, 5)

À cette époque, un tel changement n'a pas toujours été vu d'un bon œil. Par exemple, les médecins mettaient en garde contre la vie malsaine dans les villes, en y voyant de nombreux dangers sanitaires. Ils s'inquiétaient du fait qu'à la population urbaine la plus pauvre manquait en permanence de l'air frais, de l'eau pure, de la lumière[6]. La morosité de la ville attire aussi l'attention de ce grand poète, ce qui représente une manifestation de sa sensibilité sociale. Il se demande souvent si le désir de vivre dans le milieu urbain est justifié :

Oh ! ces villes, par l'or putride, envenimées !
[…]
Dans l'espace qui vibre et le travail qui bout,
En aimas-tu l'effroi et les affres profondes
Ô toi, le voyageur
Qui t'en allais triste et songeur,
Par les gares de feu qui ceinturent le monde ?
(« Les villes », *FT*, 79)

À cette époque, des effets nuisibles du progrès vertigineux de la technique et les dangers de la désertion de la campagne étaient eux aussi visibles.

Verhaeren est conscient de cette grande opposition *ville /campagne* et il est nostalgique à l'égard des paysages placides et des routines idylliques des paysans, mais il apprécie l'importance du développement industriel, de l'utilisation de la machine et son utilité pour l'humanité. Concernant le progrès technique, le poète l'admire comme le résultat de la force de l'imagination humaine et il attribue ce mérite aux hommes, sans en chercher les explications métaphysiques. Franz Hellens, grand écrivain et critique belge, souligne que la foi verhaerenienne dans le progrès était purement laïque et profane ; que le poète était inspiré par la dignité humaine, par la joie triomphante et l'espoir, par la volonté, l'orgueil, par l'effort humain[7]. Dans la poésie verhaerenienne, le progrès technique est important, puisqu'il est le résultat de l'activité humaine. Il y aussi un côté esthétique : selon Hellens, « Verhaeren, le premier, a su discerner la beauté neuve de la mécanique ; il fut le premier à proclamer qu'une cheminée de l'usine parmi les arbres n'est aucunement profanatrice »[8]. Selon les critiques, un des traits significatifs

[6] S. Frioux, *op. cit*.

[7] Franz Hellens, *Émile Verhaeren : choix de textes, bibliographie, dessins, portraits, fac-similés*, Paris, P. Seghers, 1952, pp. 31–41.

[8] *Ibid*., p. 90.

de la poésie verhaerenienne est son rythme. Hellens, s'appuyant sur les données bibliographiques, explique que c'est peut-être à cause du battement constant de l'huilerie de son père[9] que Verhaeren a développé un si grand goût pour le rythme, qui est, selon Hellens, « tout énergie »[10] et que ce grand écrivain et critique belge juge être unique dans la littérature française. Le battement des machines a donc pu influencer aussi le rythme de ce poète. En tout cas, les machines, ainsi que le travail, détiennent une place de choix dans l'œuvre verhaerenienne[11].

> Le rêve ancien est mort et le nouveau se forge.
> Il est fumant dans la pensée et la sueur
> Des bras fiers de travail, des fronts fiers de lueurs,
> Et la ville l'entend monter du fond des gorges
> De ceux qui le portent en eux
> Et le veulent crier et sangloter aux cieux.
> (« L'âme de la ville », *VT*, 21)

Robert Guiette, écrivain et philologue belge (lui aussi né à Anvers), estime que la poésie de Verhaeren transmet l'enthousiasme dû au progrès technique :

> Il apparaît comme le chantre même du dernier quart de ce XIX[e] siècle qui semblait marquer une évolution sociale de l'humanité : le véritable poète moderne de ce temps-là, de la cité, de l'usine, du prolétariat, de la machine. […] Verhaeren était le poète de la confiance en soi. Il chantait, il hurlait son optimisme un peu naïf auquel on voulait croire encore au début de notre siècle[12].

La réalité de l'époque a donc inspiré ce poète, qui comptait parmi les premiers qui trouvaient dans le progrès scientifique et technique les thèmes pour leur création poétique.

La ville et ses endroits dans Les Campagnes hallucinées *et* Les Villes tentaculaires

Dans *Les Campagnes hallucinées* et *Les villes tentaculaires*, la ville est représentée comme une entité complexe et imposante, composée de divers endroits dont quelques-uns sont traditionnellement associés aux villes : cathédrales, bourse, statues. Les bâtiments nouveaux pour l'époque – usines – sont représentés eux aussi, comme des images emblématiques de cette nouvelle réalité qui se formait

[9] *Ibid.*, p. 21.

[10] *Ibid*., p. 82.

[11] Verhaeren est aussi considéré être un animateur du futurisme. Hellens cite l'affirmation d'un ami de Marinetti, qui témoignait : « Émile Verhaeren est notre père spirituel futuriste » (*Ibid*., p. 93).

[12] Robert Guiette, *Poètes français de Belgique : de Verhaeren au surréalisme*, Paris / Bruxelles, Lumière, 1948, pp. 14–15.

à cette époque. Dans les deux recueils, la ville moderne est donc une structure impressionnante et triomphante. Les descriptions font voir les bienfaits des innovations : « La ville est colossale et luit comme une mer / De phares merveilleux et d'ondes électriques » (« Les promeneuses », *VT*, 42). La réflexion sur le développement urbain est surtout visible dans le poème « L'Âme de la ville » (*VT*), où la ville est décrite comme une agglomération moderne et dynamique, mais aussi comme le résultat d'une progression se prolongeant durant des siècles.

Un aspect expressif du paysage urbain est manifeste dans la poésie verhaerenienne. Il s'agit de la verticalité imposante des bâtiments, spécifique pour le paysage urbain, donc justifiée du point de vue historique et artistique, et qui représente un signe du progrès. Cette position redressée témoigne de la puissance de l'homme, ces bâtiments étant le résultat des idées des hommes et du travail humain. Il y a aussi un côté esthétique :

> Et maintenant, où s'étageaient les maisons claires
> Et les vergers et les arbres parsemés d'or,
> On aperçoit, à l'infini, du sud au nord,
> La noire immensité des usines rectangulaires.
> (« La plaine », *VT*, 14)

Les usines font partie importante du paysage représenté dans ce recueil. Elles illustrent cette puissance du travail humain et ce côté impressionnant de la ville. Il s'agit d'une certaine « beauté sévère des usines »[13]:

> Rectangles de granit et monuments de briques,
> Et longs murs noirs durant des lieues,
> Immensément, par les banlieues ;
> Et sur les toits, dans le brouillard, aiguillonnés
> De fers et de paratonnerres,
> Des cheminées.
> (« Les usines », *VT*, 46)

Le poème « Les cathédrales » contient l'idée de l'importance historique de ces bâtiments (*VT*, 25–29), de même que les poèmes intitulés « Une statue » (dont il y a quatre occurrences dans ce recueil et qui représentent respectivement un moine, un soldat, un bourgeois et un apôtre). Les bâtiments urbains, imposants par leur dimension et par leur résistance au temps, représentent ainsi un résultat impressionnant du travail humain.

L'expansion rapide de la ville est un autre trait caractéristique de la représentation verhaerenienne du milieu urbain. Notamment, elle se propage au rythme

[13] F. Hellens, *op. cit*., p. 36.

vertigineux et conquiert le paysage environnant. La ville l'emporte sur la campagne d'une manière évidente, agressive même : « La plaine est morne et lasse et ne se défend plus, / La plaine est morne et morte – et la ville la mange » (le poème « La plaine », *VT*, 13). En effet, la croissance urbaine est comparable à l'expansion d'un organisme vivant. C'est pourquoi la ville verhaerenienne est souvent désignée par l'expression *ville-pieuvre*. L'emploi de l'adjectif « tentaculaire » – appartenant au domaine zoologique – qui apparaît dans le titre de recueil ainsi que dans le poème « La ville » (*CH*)[14], est significatif et contribue à cette représentation. Selon la définition du *Trésor de la langue française*, cet adjectif, employé au sens figuré, désigne « qui s'étend d'une manière insidieuse et irrésistible, qui se développe dans toutes les directions ». Molina souligne : « L'emploi de l'adjectif 'tentaculaire' permet une symbolisation imagée pour décrire un développement multidirectionnel, envahissant et peu maîtrisé de la ville », et continue : « cette matrice se construit donc autour de deux enjeux : le recours et l'amplification du mythe de la '*monstruopole'* ainsi que le bouleversement de l'équilibre ville et campagne qui apparaît comme la conséquence désastreuse de la macrocéphalie urbaine »[15]. L'effrayante expansion de la ville verhaerenienne s'effectue ainsi dans toutes les directions.

En fait, la ville et ses usines, machines et infrastructures sont souvent décrites en analogie avec les animaux, en comparaison ou d'une manière métaphorique :

> Telle une bête énorme et taciturne
> Qui bourdonne derrière un mur,
> Le ronflement s'entend, rythmique et dur,
> Des chaudières et des meules nocturnes.
> (« La plaine », *VT*, 14)

Les fenêtres sont comparées aux yeux : « Se regardant avec les yeux cassés de leurs fenêtres » ; « leurs yeux noirs et symétriques », dans le poème « Les usines », (*VT*, 46). Il y a d'autres analogies, dans lesquelles prédominent les ressemblances sonores : « Son port est ameuté de steamers noirs qui fument / Et mugissent, au fond du soir, sans qu'on les voie » (« Le port », *VT*, 33) ; « Ronflent terriblement usines et fabriques » (« Les usines », *VT*, 46) ; « Grondent […] Des usines et des fabriques symétriques » (« Les usines », *VT*, 47). Cette analogie en-

[14] « Ce sont des millions de toits
Dressant au ciel leurs angles droits :
C'est la ville tentaculaire,
Debout,
Au bout des plaines et des domaines. » (*CH*, 5)

[15] Géraldine Molina, « L'influence de la littérature sur les représentations de la ville – l'exemple de la 'ville tentaculaire' ou l'instrumentalisation politique d'une matrice poétique », *BAGF (Bulletin de l'Association de Géographes français)*, « Géographie et littérature », 84/3, septembre 2007, p. 5.

tre la ville/les machines et l'organisme vivant devient presque une identification et fonctionne également en sens inverse : le poète compare les sentiments humains au comportement *animalier* des machines : « La haine ronfle, ainsi qu'une machine / Autour de ceux qu'elle assassine » (« La bourse », *VT*, 52). Les produits techniques, conçus par la pensée de l'homme et construits par le travail, sont donc semblables aux organismes vivants et se dérobent au contrôle humain : le progrès manifeste ainsi son côté chaotique.

La description de la réalité de la vie en ville ne s'épuise pas par la représentation de la verticalité conquérante et défiante et la propagation irrésistible et imprévisible. Les endroits limitrophes existent eux aussi. Il ne s'agit pas seulement de la limite manifeste *ville – campagne*, qui caractérise notamment le poème « La ville », qui ouvre *Les Campagnes hallucinées*. Dans le poème « Le port », par exemple, on peut observer une opposition entre la verticalité et le dynamisme impressionnants (« Son port est surmonté d'un million de croix : / vergues transversales barrant de grand mâts droits », *VT*, 33) et l'immobilité sporadique (« Son port est pluvieux de suie à travers brumes, / Où le soleil comme un œil rouge et colossal larmoie », *VT*, 33). Le célèbre poème « Les usines » montre une disparité entre, d'un côté, le progrès, représenté par la verticalité de ces bâtiments et par le travail des machines, et de l'autre, les matières putrides et malsaines, produisant l'effet de l'abjection : « l'eau de poix et de salpêtre », « les quartiers rouillés de pluie » (*VT*, 46), puis « des caries / de plâtras blanc et de scories / Une flore pâle et pourrie » (*VT*, 47). Il s'agit de l'opposition entre le progrès, dû à l'homme et résultat de son travail, et des réalités différentes du milieu urbain, se dérobant au contrôle humain et ayant un côté chaotique. Cette disparité s'observe au sein même de la ville, à l'intérieur des endroits divers dans la ville. Le poème « Les promeneuses » (*VT*, 41) représente une atmosphère pour ainsi dire fantastique :

> Le travail de la ville et s'épuise et s'endort :
> Une atmosphère éclatante et chimique
> Étend au loin ses effluves sur l'or
> Myriadaire[16] d'un grand décor panoramique.
> […]
> Sur des places, des buissons de flambeaux
> Versent du soufre ou du mercure.

Les effets de la pollution, représentés de manières différentes, sont une autre manifestation de la diversité étonnante des visages de la ville :

> Un air de soufre et de naphte s'exhale ;
> Un soleil trouble et monstrueux s'étale ;

[16] Cet adjectif, dérivé du substantif *myriade*, est forgé par le poète.

L'esprit soudainement s'effare
Vers l'impossible ou le bizarre.
(« L'âme de la ville », *VT*, 17–18)

Dans la ville industrielle, des matières putrides, malsaines, existent partout et exhalent une odeur caractéristique. Ce sont surtout des liquides qui polluent. Ces matières malsaines sont puissantes malgré tout et elles créent une atmosphère spécifique et cauchemardesque, par exemple, dans le poème « La ville » :

Le haut soleil ne se voit pas :
Bouche de lumière, fermée
Par le charbon et la fumée.
Un fleuve de naphte et de poix
Bat les môles de pierre et les pontons de bois ;
Les sifflets crus des navires qui passent
Hurlent de peur dans le brouillard ;
Un fanal vert est leur regard
Vers l'océan et les espaces.
(« La ville », *CH*, 5)

Il y a de nombreux autres exemples :

L'orde fumée et ses haillons de suie
Ont traversé le vent et l'ont sali :
Un soleil pauvre et avili
S'est comme usé en de la pluie.
(« La plaine », *VT*, 13)

Les matins sont « fuligineux et rouges » (poème « L'âme de la ville », *VT*, 17) et l'aube n'est plus idyllique : « L'aube s'essuie / À leurs carrés de suie » (« Les usines », *VT*, 49). Les endroits de la ville sont pollués par des matières repoussantes ; la pollution apparaît ainsi partout et prend la forme de la souillure, comme une forme de subversion de l'ordre. Il y a différentes formes de pourriture : il y a des abattoirs (« Une statue [Soldat] » , *VT*, 30), la prostitution est elle aussi représentée (le poème « L'étal »), comme une forme de souillure morale ; la Mort elle aussi, se promenant par la ville avec son corbillard :

Les pieds gluants, les gestes fous,
La Mort balaie en un grand trou
La ville entière au cimetière.
(« La mort », *VT*, 77)

La vie en ville révèle ainsi un visage différent, produisant l'effet de l'abjection.

Dans son ouvrage *De la souillure* (*Purity and Danger*, 1966), Mary Douglas montre que dans des cultures différentes, les endroits ou les états limitrophes sont perçus comme dangereux, et sont désignés comme impures, comme portant une souillure[17]. Julia Kristeva qualifie d'*abject* non pas seulement ce qui est impropre, mais aussi tout ce qui « perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte »[18]. Cette « pré-condition du narcissisme » en effet nous confronte, d'un côté, à la différence d'avec ce qui est *animal*, et de l'autre, à notre tentative de nous démarquer d'avec l'entité maternelle.

Cette présence, tantôt évidente tantôt discrète mais constante, de la pollution et des souillures au sein de cet espace puissant qu'est la ville verhaerenienne, peut s'expliquer comme une ressemblance entre la ville moderne et la nature chaotique. Elles donnent à la ville l'aspect d'un organisme grand, puissant, créateur : d'un corps, si l'on veut, sans limites et qui fonctionne selon ses propres principes. Ce monde des usines et des machines, créé par la raison et par l'activité humaines, semble ainsi dépasser l'homme, puisqu'il échappe à son contrôle, et est comparable à une entité vivante, indomptable, se rapportant à des règles imprévisibles de la nature. La ville est représentée donc comme un produit humain, mais qui se développe à son tour, selon ses propres règles, et contribue ainsi au changement du monde.

Conclusion : la ville, créée mais aussi créatrice

La ville verhaerenienne conquiert ainsi l'espace, dans toutes les directions. Cette représentation puissante et parfois cauchemardesque nous paraît représenter une transposition poétique de la prise de conscience d'un monde en mutation. Elle ne nous paraît donc pas être l'avertissement du poète, nostalgique des paysages idylliques, contre les dangers d'un monde nouveau qui se forme, mais plutôt sa constatation qu'une nouvelle entité puissante est née. Verhaeren représente donc la ville comme une réalité nouvelle, forte et imprévisible, et qui fonctionne selon ses propres principes, tout en étant le résultat de l'activité humaine. La ville industrielle au temps de Verhaeren était effectivement une forme d'agglomération

[17] Meri Daglas, *Čisto i opasno* (prevela s engleskog Ivana Spasić), Beograd, Biblioteka XX vek, 2001.
[18] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuils, 1980, p. 12.

toute neuve, engendrant de nombreuses transformations qui ont profondément modifié les habitudes de la société humaine ; la propagation urbaine se perpétue de nos jours également et influe sur le quotidien de l'humanité.

SOURCES

Verhaeren, Émile, *Les Campagnes hallucinées*, Vassinhac, 2010 <http://vassinhac.free.fr/campagnes.pdf>, 30.07.2015.

Verhaeren, Émile, *Les Forces tumultueuses*. Paris, Mercure de France, 1916.

Verhaeren, Émile, *Les Villes tentaculaires*, Paris, Librairie Générale Française, 1995.

LITTÉRATURE

Berg, Christian, « La ville, mode d'emploi », *Textyles* 25, 2004, pp. 33–37. <https://textyles.revues.org/643>. 20.09.2015.

Daglas, Meri, *Čisto i opasno* (prevela s engleskog Ivana Spasić), Beograd, Biblioteka XX vek, 2001.

Department of Economic and Social Affairs – Population Division, *World Urbanization Prospects – The 2007 Revision*, New York, Organisation des Nations Unies, 2008. <http://www.un.org/esa/population/publications/wup2007/2007WUP_Highlights_web.pdf>. 17.03.2015.

Frioux, Stéphane, « Aux origines de la ville durable : améliorer l'environnement urbain en France, fin XIX^{e} – milieu XX^{e} siècles », *Responsabilité & environnement* 52, octobre 2008, pp. 60–68. <http://www.annales.org/re/2008/re52/Frioux.pdf>. 20.09.2015.

Guiette, Robert, *Poètes français de Belgique : de Verhaeren au surréalisme*, Paris / Bruxelles, Lumière, 1948.

Hellens, Franz, *Émile Verhaeren : choix de textes, bibliographie, dessins, portraits, fac-similés*, Paris, P. Seghers, 1952.

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuils, 1980.

Molina, Géraldine, « L'influence de la littérature sur les représentations de la ville – l'exemple de la 'ville tentaculaire' ou l'instrumentalisation politique d'une matrice poétique », *BAGF (Bulletin de l'Association de Géographes français)*, « Géographie et littérature », 84/3, septembre 2007, pp. 287–303. <http://www.persee.fr/doc/bagf_0004-5322_2007_num_84_3_2567>. 20.09.2015.

Марија Панић
Универзитет у Крагујевцу – Филолошко-уметнички факултет, Србија

„КА БУДУЋНОСТИ”: ГРАД У ВЕРХАРЕНОВОЈ ПОЕЗИЈИ (Резиме)

Другу половину деветнаестог века у Европи обележио је један значајан феномен: велике миграције из руралних крајева ка граду, подстакнуте индустријализацијом. Услови живота у граду занимају тадашње мислиоце, лекаре и, наравно, уметнике. Велики белгијски песник Верхарен један је од првих који је опевао модеран индустријски град, и то у време када је он тек настајао. Ауторка разматра начин на који је приказан град и његово ширење у збиркама *Халуцинантна поља* (*Les Campagnes hallucinées*, 1893) и *Полипски градови* (*Les Villes tentaculaires*, 1895). Најпре се уочава вертикалност грађевина које Верхарен представља, а међу којима се нарочито истичу фабрике. Сматрамо их доказом песникове вере у технолошки напредак, те значаја и моћи људског мишљења и рада. Потом је нашу пажњу привукао приказ граничних места у граду, као и загађења, што ствара ефекат *зазорности*[19] Наше тумачење је да тиме песник показује да нова творевина, какав је град, има и своју хаотичну и неукротиву страну, попут природе.

Тако смо Верхаренову слику града протумачили као спој створеног и нечега што ствара, односно као људску творевину која измиче контроли човека и која функционише према сопственим принципима. Стога не сматрамо да Верхарен критикује ово ново место за живот, већ да, напротив, истиче његову специфичност, те верује да ће се град надаље развијати, и то на начин који је тешко предвидети.

Кључне речи: Верхарен, белгијска поезија, град, индустријализација, зазорност.

[19] Користимо реч из наслова хрватског превода књиге Ј. Кристеве: Julija Kristeva, *Moći užasa: ogled o zazornosti*, prevela Divna Marion, Zagreb, Naprijed, 1989.

Sorin C. Stan
WBI, Belgique – Université de Zagreb, Croatie
sorin.ciprian.stan@gmail.com

LES *QUINZE CHANSONS*, DES DRAMES EN COMPRIMÉS ? LE PREMIER THÉÂTRE DE MAETERLINCK, ENTRE LA DIDACTIQUE ET LA CRITIQUE

Résumé : *Cet article se propose, d'une part, d'explorer une piste didactique pour l'enseignement du premier théâtre de Maeterlinck, en mettant à profit le caractère accessible de l'écriture des* Quinze Chansons *et leur grande proximité stylistique et thématique. D'autre part, d'un point de vue critique, il entend montrer, en comparant les deux corpus, la relation entre objet, espace et manque de liberté des personnages, le rôle structurant de ces objets dans la construction du dialogue, la volonté de l'auteur de répondre par des stratégies génériques à la crise de la représentation du texte littéraire.*

Mots clés : *Quinze Chansons, théâtre, objet, couronne, anneau, dialogue, crise de la représentation*

11 janvier 1895. Il est minuit, la représentation du *Père* de Strindberg vient de finir au Théâtre du Parc et chez l'avocat bruxellois Edmond Picard on se prépare à souper. Camille Lemonnier, le « maréchal des lettres belges », Octave Maus, le musicologue de l'*Art moderne*, sont présents. Près de la cheminée se tient Maurice Maeterlinck, le déjà fameux auteur de *La Princesse Maleine,* des « drames pour marionnettes », de *Pelléas et Mélisande.* « [G]rave, silencieux, songeur, un peu désorienté comme il l'était toujours à la ville », il fume sa pipe ne se doutant pas, nous dit Lemonnier, « qu'il allait voir, ce soir-là, apparaître, sous les traits de l'admirable Georgette Leblanc, le visage même de sa destinée[1] ».

Selon une mise en scène bien orchestrée, l'actrice et chanteuse lyrique se montre la dernière et, à la faveur d'« un costume très mélisandesque[2] », elle réussit une entrée théâtrale : « lente et balancée, avec le bijou de sa ferronnière au front comme un signe d'empire, dans le froufroutement long de sa traîne[3] ». Après le souper, la diva se laisse convaincre de chanter quelques chansons du poète dont

[1] Camille Lemonnier, *La Vie belge*, *in* Paul Gorceix (éd.), *La Belgique fin de siècle. Romans. Nouvelles. Théâtre*, Editions Complexe, 1997, p. 147.

[2] Georgette Leblanc, *Souvenirs (1895-1918)*, Paris, Grasset, p. 3.

[3] Camille Lemonnier, *op. cit.,* p. 147.

celle de Mélisande, « Les trois sœurs aveugles », mise en musique pour le Théâtre d'Art par Gabriel Fabre[4]. Aux dires de la chanteuse, Maeterlinck, se déclarant ignorant en musique, l'aurait encouragée, curieux qu'il était non pas de l'écouter, mais de « *regarder* [s]on interprétation ». Elle ajoute, non sans humour : « c'est vrai qu'il y avait plus à *voir* qu'à entendre dans ma façon de chanter ces mélopées de Fabre[5] ».

« La rencontre[6] »

Cette anecdote révèle tout d'abord l'attitude ambivalente de Maeterlinck par rapport à ses *Chansons*, attitude que, d'une certaine façon, la critique fait sienne.

Modeste, à son habitude, le poète ne veut admettre dans ces œuvres « de peu d'importance[7] » qu'« une manière de jouer avec des mots harmonieux », pour citer encore Georgette Leblanc qui y voyait, elle, « des drames en comprimés » chargés d'« un tragique eschylien ». Ayant approché vers la trentaine ce genre bien populaire à son époque, Maeterlinck ne le délaissera pourtant qu'un demi-siècle plus tard, un peu avant sa mort. « Ce qui frappe, explique Paul Gorceix, c'est la permanence de la chanson pour Maeterlinck. Celle-ci jalonne littéralement son parcours.[8] » Ce qui frappe également, c'est le paradoxe relatif qui touche les *Chansons* quand il s'agit de leur exégèse : on s'accorde généralement sur leur pouvoir révélateur quant aux rouages de l'art maeterlinckien, alors que peu d'études leur ont été dédiées, si ce n'est pour en expliquer la genèse et la relation qui les lient au folklore ou, plus particulièrement, à la tradition germanique des *Lieder*. Aussi peut-on comprendre Gaston Compère qui, dans sa longue monographie-hommage consacrée à Maurice Maeterlinck, résume en quelque sorte la relation de la critique à ces poèmes : d'un côté, il affirme leur importance en précisant que « certains vers cernent infiniment mieux Maeterlinck que la plupart de ses œuvres plus étendues et plus sonores[9] » ; d'un autre, il refuse le défi herméneutique en renvoyant « ceux qui voudraient en savoir plus » à l'étude de Joseph

[4] Sur les liens entre Fabre et les milieux symbolistes belges, lire l'excellent article de Jean-David Jumeau-Lafond, « Gabriel Fabre et les symbolistes belges : une musique pour les mots », *in Textyles*, n° 26–27, 2005, pp. 51–57.

[5] Georgette Leblanc, *op. cit.*, p. 9.

[6] Titre du premier chapitre des *Souvenirs* de Georgette Leblanc.

[7] Jane T. Stoddart, « Un entretien avec M. Maurice Maeterlinck », *in* Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886–1896)*, Bruxelles, Labor (Archives du Futur), 1985, p. 162.

[8] Paul Gorceix, « Avant-propos » *in* Paul Gorceix (éd.), *Fin de siècle et symbolisme en Belgique. Œuvres poétiques*, Editions Complexe, 1998, p. 47.

[9] Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck*, Besançon, La Manufacture, 1992, p. 232.

Hanse[10] qui ne fait que refuser à son tour ledit défi – en se donnant la tâche quelque peu différente d'en établir la chronologie, d'en éclaircir des questions liées à la genèse et d'en infirmer, par là même, le caractère dramatique.

En fait, l'anecdote, telle qu'elle nous est parvenue grâce à la plume non innocente de Georgette Leblanc qui y puise sa part de gloire, tente d'ancrer dans le réel les leitmotivs, materlinckiens par excellence, de *la rencontre des âmes* et *du dialogue du second degré*[11]. Elle souligne par ailleurs l'importance de premier ordre que revêt pour le dramaturge, et ce tout au long de sa carrière, la question de *la représentation du texte littéraire*.

Il n'est dès lors peut-être pas incongru de rappeler que le premier recueil à rassembler certains de ces poèmes – *Douze Chansons* – paraît en 1896, un an à peine après cette rencontre. Que, la même année, *Le Trésor des Humbles*, dédié à l'actrice, dévoile quelques essais essentiels pour la compréhension du premier théâtre maeterlinckien. Enfin, que les deux livres marquent, tout en s'y rapportant explicitement bien que de façon différente[12], la fin de la période dite du premier théâtre.

Entre chanson et théâtre, entre didactique et critique

En amont de cette étude se trouvent quelques séquences d'un cours sur le théâtre belge, que j'ai donné à l'Université de Pécs, en Hongrie. Destiné à un public pour lequel le français est une langue seconde, maîtrisée mais posant de véritables problèmes dans ses manifestations littéraires, ce cours se proposait d'utiliser le caractère très épuré et accessible de l'écriture des *Quinze Chansons*[13] comme porte – ouverte *et* franchissable – sur le monde du théâtre statique. Une telle finalité supposait l'étude comparative de quelques aspects communs aux œuvres de cette période. Or, il m'est apparu que, considéré à travers le prisme de ces « mélopées », le drame de Maeterlinck révèle quelques-unes de ses finesses de fonctionnement comme, par exemple, la relation entre objet, espace et manque de liberté des personnages, comme le rôle structurant de ces objets dans la construction du dialogue, comme la volonté de répondre par des stratégies génériques à la crise de la représentation du texte littéraire. C'est en gardant à

[10] Joseph Hanse, « Des poèmes en vers libres aux *Chansons » in* Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature,* Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1992, pp. 229–263.

[11] Dans cette description de la rencontre, l'actrice reprend avec insistance des formules comme « nous n'avions échangé que des paroles insignifiantes », « nous parlions de choses indifférentes »…

[12] Si les *Chansons* gardent l'esprit pessimiste du premier théâtre, le *Trésor des humbles* marque un changement de ton dans l'œuvre de Maeterlinck, que la critique attribue à la rencontre avec Georgette Leblanc. cf. Paul Gorceix, « Introduction au *Trésor des Humbles* », *in* Paul Gorceix, *La Belgique…*, *op. cit.*, pp. 835–837.

[13] Les *Quinze Chansons* (1900) constituent, en fait, une réédition augmentée des *Douze Chansons* (1986). Les trois poèmes supplémentaires avaient été déjà écrits en 1896.

l'esprit ces deux volets complémentaires à mon étude, didactique et critique, que j'aborderai ces quelques aspects.

1. Attente et espoir : drame statique et tragique quotidien. Une piste didactique

D'un point de vue strictement didactique, les *Quinze Chansons* présentent beaucoup d'atouts. Brèves et intelligibles, elles affichent un langage dépouillé[14] et répétitif, presque enfantin, à la syntaxe claire, mais au symbolisme profond et profondément ancré dans le drame et l'essai maeterlinckiens de la même époque. Mais surtout, construites « exclusivement sur la charge émotionnelle » (l'expression est de Paul Gorceix), elles arrivent à planter en quelques phrases à peine cette « atmosphère » qu'Artaud, dans sa préface à l'édition de 1923 des *Douze Chansons,* désignait comme synonyme de l'œuvre maeterlinckienne. Quant aux ressources thématiques, symboliques, stylistiques mises à profit par l'économie textuelle, elles aussi renvoient systématiquement au premier théâtre :

> « …la relation est étroite entre le théâtre statique et la chanson. Les personnages sont impersonnels, libres de toutes attaches locales et temporelles : ce sont les princesses, la reine et son époux, l'amant, la mère et la fille, les sœurs, les sœurs aveugles. Le « paysage » est la réplique de celui de ses drames : grottes, palais, tours, salles, jardins, prairies, forêts, mers constituent un paysage onirique en harmonie avec sa conception du théâtre. La clef, la couronne, la lampe, la porte, la fenêtre, ainsi que les chiffres *trois* et *sept* (*trois* petites filles, *trois* sœurs aveugles, *sept* jours, les *sept* filles d'Orlamonde, etc.), tous ces accessoires sont autant de signes symboliques, dont use le conte avec prédilection. Il n'est pas jusqu'au monde minéral qui ne figure dans sept chansons sur seize : source d'or, anneau d'or, couronne d'or, lampe d'or, bandeau d'or, clef d'or[15]. »

Variés par la forme et la thématique, mais d'une étonnante unité de ton, ces poèmes forment donc autant de tableaux qui subliment, sans s'y réduire, des aspects spécifiques de ce théâtre. Mes leçons étaient, dès lors, conçues comme un perpétuel va-et-vient entre quelques chansons[16], des résumés et des extraits de cinq œuvres théâtrales[17] et des fragments des célèbres *Menus Propos : le Théâtre* (1890) et du *Trésor des humbles* (1896). L'analyse d'un ou deux poèmes y servait à introduire un thème dont la manifestation poétique était ensuite confrontée à

[14] Trait essentiel et spécifique qui, selon Riffaterre, différencie Maeterlinck des autres décadents. Cf. Michael Riffaterre, « Traits décadents dans la poésie de Maeterlinck », *in La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 201.

[15] Paul Gorceix, « Introduction générale » *in* Paul Gorceix (éd.), *Fin de siècle…*, *op. cit.*, p. 48.

[16] Les chansons IV, V, VIII, XI faisaient l'objet d'une analyse détaillée. Pour le texte des chansons, se rapporter à « Quinze Chansons », *in* Paul Gorceix (éd.), *Fin de siècle…*, *op. cit.*, pp. 337–347.

[17] *La Princesse Maleine* (1889)*, Les Aveugles* (1890)*, L'Intruse* (1890)*, Pelléas et Mélisande* (1892), *Intérieur* (1894).

l'un ou l'autre extrait théorique pour qu'enfin un travail d'analyse et d'interprétation soit réalisé au sein de quelque fragment dramatique.

Ainsi, lors d'une première étape du cours, nous explorions *le drame statique* et *le tragique quotidien* à partir les chansons « Les filles aux yeux bandés » (IV) et « Les trois sœurs aveugles » (V). L'analyse se donnait comme tâche principale d'en mettre en évidence l'atmosphère mystérieuse, pesante et d'en relever les caractéristiques communes :

- L'opposition constante entre lumière et obscurité, entre voir et ne pas voir (midi, yeux bandés, lampes d'or, éteintes, etc.) et le sentiment de l'absurde qui s'en dégage (« Les trois sœurs aveugles ont leurs lampes d'or ») ; le fait que le thème de l'aveuglement est lié à celui de la recherche et de l'espoir vains (« Les filles aux yeux bandés/ Cherchent leur destinée » ; « Espérons encore ») ;
- L'importance des thèmes de l'isolement (lieux fermés) et de l'attente directement liés au couple thématique antérieur (« Ont ouvert à midi / Le palais des prairies /(…) Et ne sont point sorties » ; « Montent à la tour / Attendent sept jours ») ;
- Les personnages-archétypes, collectifs et indistincts, qui ne voient pas mais agissent et parlent ensemble : trois sœurs, les filles ;
- La répétition de phrases entières et le vocabulaire qui renvoie aux contes, aux légendes, aux chansons populaires : « palais des prairies », « bandeaux d'or », « trois », « sept », « la tour », « le roi ».

Une fois ces éléments identifiés, les étudiants étaient invités à trouver des éléments équivalents dans le résumé du drame *Les Aveugles* produit *ad hoc* :

> Dans une forêt obscure située sur une île (*lieu fermé*), douze aveugles attendent un prêtre, leur guide et leurs yeux, sans savoir que depuis le début de la pièce il se trouve à leur côté, mort (*image extrême de l'espoir vain*). Aveugles et égarés, ils ne peuvent rencontrer leur destinée que si elle vient à eux, alors ils l'attendent comme ils attendent le prêtre. Cette destinée ne peut être faite que de mort.

C'est le recours aux essais du *Trésor des Humbles* qui nous permettait de faire le point sur la vision maeterlinckienne du tragique :

> Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre. […] Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée.[18]

[18] Maurice Maeterlinck, « Le trésor des humbles », *op. cit.*, p. 894.

On se trouve en effet devant une esthétique où le tragique surgit des sentiments les plus communs, l'attente et l'espoir. Les aveugles, comme les filles et les trois sœurs, attendent et espèrent, et nous, les lecteurs, attendons et espérons avec eux, même si, ou justement parce que, nous connaissons la vanité de leur sentiment. Nous rencontrons là les ingrédients du « tragique quotidien », esthétique revendiquée par Maeterlinck, et plus précisément les éléments du « théâtre statique » qui en est le corollaire. Immobilité des personnages, atmosphère mystérieuse, attente vaine – tous procédés censés écarter la violente apparence du tragique d'action :

> « ... nos auteurs tragiques, de même que les peintres médiocres qui s'attardent à la peinture d'histoire, placent tout l'intérêt de leurs œuvres dans la violence de l'anecdote qu'ils reproduisent. Et ils prétendent nous divertir au même genre d'actes qui réjouissaient des barbares à qui les attentats, les meurtres et les trahisons qu'ils représentent étaient habituels. Tandis que la plupart de nos vies se passent loin du sang, des cris et des épées, et que les larmes des hommes sont devenues silencieuses, invisibles et presque spirituelles[19]. »

Cette approche, on le voit, n'a rien d'original en soi. Elle relève du bon sens. Mais c'est peut-être là son principal atout dans un cours de littérature. Le schéma peut, lui, être transposé avec succès aux trois sections suivantes dont je prendrai la liberté de développer ici seulement la partie analytique.

Le théâtre statique dans la lumière des Chansons

1. En attendant l'Autre : espaces fermés, objets magiques et manque de liberté des personnages

Les *Quinze Chansons* « présentent au lecteur une symbolique – c'est-à-dire un ensemble structuré – composé de deux sources nourricières : le symbolisme traditionnel et le symbolisme vécu.[20] » Le symbolisme traditionnel, légendaire et mythique, mobilise – nous l'avons vu – des références féeriques : des objets et des espaces particuliers (couronnes et anneaux, châteaux, tours et forêts), des personnages archétypiques (rois, princesses, aveugles, etc.). Le deuxième, prenant appui sur le vécu et le quotidien, fonctionne grâce aux références familières (portes, lampes, bandeaux) et familiales (sœurs, mère, fille, parents, amants, etc.).

Cette distinction apportée par Eddy Rosseel permet de mesurer l'écart qui sépare ce recueil des *Serres Chaudes*. Mais exprime également ce qui le rapproche du réseau symbolique des drames de la première période : *Intérieur* et *L'Intruse* se passent dans un monde familial et familier, *Les sept princesses*, *La*

[19] *Idem*, p. 896.

[20] Eddy Rosseel, « Préliminaires à une lecture des *Quinze Chansons* de Maurice Maeterlinck » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°34, 1982, p. 159.

Princesse Maleine, Pelléas et Mélisande, tout en jonglant avec les deux types de références symboliques, mettent en scène un monde « féerique » dont les acteurs sont à la fois rois, princesses, reines et pères, sœurs, maris, et dont les enjeux et les tragédies prennent un air plus que familier. Sans ce double référent symbolique, le « tragique quotidien » n'aurait pas l'efficacité qu'on lui connaît.

La huitième chanson du recueil attire l'attention sur cette manière d'entrelacer les sources symboliques tout en en soulignant les conséquences herméneutiques quant à la nature des relations qui se tissent ou qui existent entre les personnages :

Elle avait trois *couronnes* d'or,
À qui les donna-t-elle ?

Elle en donne une à ses *parents* :
Ont acheté trois réseaux d'or
Et l'ont gardée jusqu'au printemps.

Elle en donne une à ses *amants* :
Ont acheté trois rets d'argent
Et l'ont gardée jusqu'à l'automne

Elle en donne une à ses *enfants* :
Ont acheté trois nœuds de fer,
Et l'ont enchaînée tout l'hiver.

Dans les deux chansons mentionnées précédemment, les personnages posent des actes différents dont l'issue est similaire : les *sœurs* aveugles « montent à la *tour* », les *filles* ouvrent « le *palais* des prairies » pour se retrouver finalement dans une même situation d'attente justifiée dans un cas par l'enfermement que suggère la tour, incompréhensible dans l'autre, les portes étant désormais ouvertes. L'absurde de cette attente indéfiniment longue – le roi, ce Godot avant la lettre, viendra-t-il jamais ? Les filles franchiront-elles un jour le seuil qui les sépare de la vie ? – définit les deux situations.

Dans « Elle avait trois couronnes d'or », la situation de la protagoniste est analogue, dans la mesure où elle se retrouve prisonnière de ses « richesses » ou plutôt du *don* de ses richesses puisque c'est l'acte de donner et de recevoir, avec sa dimension sociale, qui mène à son emprisonnement. Notons tout d'abord une opposition de plus en plus forte entre la valeur de ces objets : les « couronnes d'or », indiquant selon une grille de lecture symbolique traditionnelle richesse et noblesse matérielle et spirituelle, sont échangées contre des « réseaux d'or », « rets d'argent », « nœuds de fer », qui apportent l'idée d'une pauvreté croissante dans une atmosphère faite de constante captivité. Le symbolisme premier de la couronne se voit dès lors modifié par celui des objets qui le remplacent. La forme circulaire parfaite de l'objet et la situation du personnage se retrouvent à mi-chemin pour donner une coloration négative au symbole : ici, ce n'est pas l'espace clos de la tour ou du palais, mais la couronne, donc la noblesse du personnage, sa richesse et surtout sa position sociale, qui le conduisent à l'isolement, à l'enfer-

mement. Les personnes qui enferment la protagoniste sont en effet celles qui lui sont les plus proches : les parents, les amants, les enfants. Dans le dernier chapitre du *Trésor des humbles*, « La beauté intérieure », les *trésors*, les *joyaux* intérieurs et, surtout, la *couronne* apparaissent comme les instruments même de la mise en relation de l'âme avec ses « sœurs », étant entendu que cette mise en relation profonde et véritable, mais extrêmement rare, est posée comme espérance ultime de l'existence humaine :

> « Ah ! Il faut avouer que l'âme humaine a un courage singulier ! Elle se résigne à travailler toute une nuit dans les ténèbres où la plupart d'entre nous la relèguent et où personne ne lui parle. Elle y fait ce qu'elle peut sans se plaindre, et s'efforce d'arracher aux cailloux qu'on lui jette le noyau de lumière qu'ils referment peut-être. Et tandis qu'elle s'applique, elle guette le moment où elle pourra montrer à une sœur plus aimée ou par hasard plus proche, les *trésors* laborieux qu'elle a amoncelés. Mais il y a des milliers d'existences où nulle sœur ne la visite ; et où la vie va sans rien dire, et sans avoir pu se parer une seule fois des plus humbles *joyaux* de son humble *couronne*...[21] »

L'humilité – qu'elle partage avec « tout ce qui n'appartient pas à ce monde trop visible » – oblige, paraît-il, l'âme à attendre dans les ténèbres que l'Autre, cette âme sœur, ce parent, cet amant, ce proche, la délivre de son exil intérieur en la reconnaissant et en reconnaissant la valeur de ses « trésors laborieux ». Cela n'arrive à l'évidence pas aux protagonistes des *Chansons*. Et cette humilité en expliquerait les raisons :

> … c'est pourquoi notre bonté secrète n'a jamais franchi jusqu'ici les portes silencieuses de notre âme. Elle vit en nous *comme une prisonnière* à qui l'on a défendu d'approcher les « …barreaux. Du reste, il ne faut pas qu'elle en approche. Il suffit qu'elle soit là. Elle a beau se cacher, dès qu'elle lève la tête, qu'elle déplace *un anneau de ses chaînes* ou qu'elle ouvre la main, la prison s'illumine, les soupiraux s'entr'ouvrent à la pression des clartés intérieures, il y a tout à coup un abîme plein d'anges agités entre les paroles et les êtres, tout se tait, les regards se détournent un instant et *deux âmes s'embrassent en pleurant sur le seuil*…[22] »

La comparaison avec *Pelléas et Mélisande* est, à cet égard, porteuse d'enseignements. Relevons tout d'abord le fait que la pièce est située à Allemonde – toponyme faisant pendant à celui du pays qu'habitent « Les sept filles d'Orlamonde[23] » – et qui pourrait se lire « tout le monde » selon une double et imaginaire étymologie germanique et française : un monde fermé donc, total ou, par définition, totalitaire, puisque rien n'existe au-delà de ses limites. Histoire familiale et princière d'un triangle amoureux qui peut rappeler *Tristan et Iseult*, le drame met en scène Golaud, prince déjà âgé d'Allemonde, son épouse Mélisande, une

[21] Maurice Maeterlinck, « Le Trésor des Humbles », *op. cit.*, p. 930. (Je souligne.)

[22] Idem, p. 910. Chapitre XI : « La bonté invisible ». (Je souligne.)

[23] Chanson VII.

femme-enfant venue d'ailleurs, donc de nulle part (d'Orlamonde ?), et Pelléas, enfin, le jeune frère de Golaud.

Golaud rencontre Mélisande dans une forêt, non lieu par excellence, seule, perdue et apeurée. Elle est en pleurs auprès d'une fontaine où elle a fait tomber *une couronne* qu'on lui avait *donnée* mais qu'elle ne voulait pas. Perdue, elle pleure, cependant elle vit peut-être son seul moment de liberté qui coïncide avec la perte de cet objet qui, on peut le croire, la rendait prisonnière. Mélisande est déjà un personnage qui cherche sa destinée, mais elle a peur de l'accomplir : elle se laissera enfermer de nouveau « par » un objet, l'anneau que lui donnera Golaud pour sceller leur union, mais également par ses corollaires symboliques : une relation (le mariage avec cet Autre incapable de la reconnaître) et un espace confiné (Allemonde). Cet anneau, elle le laissera tomber, mégarde providentielle, dans une autre fontaine dite « des aveugles »[24], un moment avant de rencontrer Pelléas. Le même jour, elle voit le ciel clair pour la première fois depuis son arrivée. C'est qu'avec lui, elle partage la fascination pour la mer ; comme lui, elle voudrait quitter cet espace oppressant où elle n'est pas heureuse. Et il paraît « la reconnaître ». Quand enfin les deux amoureux quittent l'espace fermé de la ville pour se rencontrer dans la lumière lunaire, ce sera pour trouver leur destinée : Golaud, rendu fou par l'absence de l'anneau, les poursuit et tue Pelléas. Mélisande, elle, meurt de douleur, mais pas avant d'accoucher d'un enfant.

On le voit, la relation que les protagonistes féminins entretiennent avec Autrui, d'un côté, avec l'espace et les objets, de l'autre côté, délimite leur existence. Dans *Le Trésor des Humbles*, l'anneau et le cercle apparaissent en effet comme métaphores *spatiales* de ce « quelque chose » d'invisible qui conditionne la véritable rencontre des âmes et la nature de leurs relations :

> « En vérité, nous ne sortons jamais du *petit cercle de clarté* que notre destinée trace autour de nos pas, et l'on dirait que les hommes les plus éloignés connaissent la nuance et l'étendue de cet *anneau infranchissable*. C'est la teinte de ces rayons spirituels qu'ils aperçoivent tout d'abord et qui fait qu'ils nous tendent la main en souriant ou qu'ils la retirent avec crainte.[25] »

Il faut insister sur la distinction fondamentale qui sépare ces métaphores des objets-symboles, malgré l'identité du signe (*couronne*, *anneau*). Dans *Pelléas…*, on fait état de trois relations de Mélisande, dont une seule est véritable. Les deux autres sont d'ailleurs textuellement inexistantes si ce n'est par un effet presque

[24] Pour une belle analyse de l'analogie entre « l'anneau d'or » (tombé dans l'eau) et « l'agneau mort » (par noyade), ce dernier renvoyant à l'enfance et à l'innocence sacrifiée, lire Christian Lutaud, « Anneau d'or/Agneau d'or : noyade… ou naissance traumatisante », *in* Marc Quaghebeur (dir.), *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck. Colloque de Cérisy*, 2–9 septembre 2000, pp. 150–169.

[25] Maurice Maeterlinck, « Le Trésor des Humbles », *op. cit.*, p. 864. Chapitre V : « Sur les femmes » (Je souligne.)

magique de l'objet-symbole lui-même. On ne sait qui lui a offert la *couronne* ni le pourquoi de son rejet dans la fontaine ; on ne voit rien de la relation qui la lie à Golaud, cet « aveugle qui cherche son trésor au fond de l'océan », rien d'autre que l'*anneau*. L'amour qu'elle partage avec Pelléas est au contraire omniprésent. Le lien que cet amour véritable suppose est fondamentalement différent, même si l'emploi dans *Le Trésor*... des vocables « anneau » et « couronne » en tant que métaphores de la véritable rencontre des êtres en obscurcit le sens. L'effet d'obscurcissement est sans doute délibéré puisqu'il appelle et suscite un dépassement du mot équivalent à celui fait par l'âme au moment où elle rencontre une sœur :

> « Croyez-vous donc que dans l'amour il n'y ait que des pensées, des actes, des paroles, et que les âmes ne sortent pas de *ces prisons* ? […] Je suis toujours au bord de l'océan ; et si j'étais Platon, Pascal ou Michel-Ange, et que mon amante me parlât de ses *pendants d'oreilles*, tout ce que je dirais, tout ce qu'elle me dirait, flotterait avec le même aspect sur les profondeurs de la mer intérieure, que nous contemplons l'un dans l'autre. Ma pensée la plus haute, ne pèsera pas plus dans les balances de la vie ou de l'amour que les trois petits mots que l'enfant qui m'aimait m'aura dit sur *ses bagues d'argent, sur son collier de perles ou de morceaux de verre*…[26] »

Et en effet, si dans les *Chansons,* les trois sœurs aveugles « attendent sept jours qu'un roi [...] les délivre de leur univers indifférencié » [27], chez Maeterlinck plus généralement, les mots et le langage entier – se situant paradoxalement au-delà du seuil de ce monde bâti d'éléments lexicaux et syntaxiques étonnants de simplicité – montent eux aussi à la tour pour attendre, espoir vain, que l'Autre, le lecteur, les sauve du leur. Dans *Pelléas et Mélisande*, tout comme dans les *Quinze Chansons*, la dimension spatiale et relationnelle des objets-symboles prime mais comme pour mettre en avant cette autre grande problématique maeterlinckienne qui a trait aux limites du langage et de la communication entre les êtres :

> *Pivot de la relation*, d'une étrange simplicité, qui *lie les héroïnes à l'autre*, l'objet d'or me semble occuper dans le recueil une position hors pair, tenir la même fonction labile, au-delà des significations particulières dont il peut se charger selon qu'il est couronne, clé ou anneau. Parfaitement inutile, bien qu'il puisse, s'il est lampe, éclairer, il se contente d'être, même si les lois de l'échange entraînent son don, son retrait, sa perte ou son oubli. Pris dans la luxuriance imaginaire dont le pare pourtant la concision quotidienne des *Chansons*, il est index pointé vers l'indicible, *signe vivant de l'absence de l'Autre et de la perte de l'être*. Il est mot.[28]

[26] *Idem*, p. 867.

[27] Ginette Michaux, « L'objet d'or dans les *Quinze Chansons* », in *Textyles* n°1–4, 1997, p. 32.

[28] *Idem*, p. 31. (Je souligne)

2. Entre mystère et silence, le « troisième personnage ». Le dialogue comme principe de séparation

Malgré leur allure formelle de mini-récits en vers, les *Quinze Chansons* présentent une réelle dimension dialogique. Ses manifestations se démarquent de manières multiples d'une narration faite généralement à la troisième personne : la première et la deuxième personnes se déclinent en contraste (« Elles, vous et nous »), des phrases à l'impératif s'érigent en interpellations (« Ôtez les bandeaux d'or », « Espérons encore », « Mon enfant, j'ai peur », etc.), des personnages prennent la parole (« Forêt, donnez-nous notre mort »). Plus encore, deux chansons affichent clairement une forme dialoguée : « Et s'il revenait un jour » (II), « Ma mère, n'entendez-vous rien ? » (XI).

Cette dernière, dont Paul Gorceix mettait en exergue « l'effet de malaise » qui « fait irrésistiblement penser à l'*Intruse* »[29], est également un parfait exemple de cet art du dialogue bien à part qui caractérise le drame maeterlinckien et qu'on a voulu appeler « dialogue silencieux ».

Ma mère, n'entendez-vous rien ?
Ma mère, on vient avertir…
Ma fille, donnez-moi vos mains.
Ma fille, c'est un grand navire

Le poème renvoie aux drames de la première période par toute une série de traits stylistiques : la répétition incessante ; le propos elliptique qui est ici mis en évidence par la ponctuation et par les deux seules questions du texte, placées à ses extrémités et restées sans réponse ; les propos des locutrices se situant en porte-à-faux, à tel point que le sens trahit la forme : le dialogue en est réduit à deux monologues concomitants et parallèles. Ce « dialogue de sourds », entre une fille à l'écoute de l'au-delà et une mère s'agrippant au réel, prend fin sur l'aveu d'une incompréhension qui traduit, d'ailleurs, le sentiment du lecteur : « Ma fille, de qui parlez-vous ? ». Le seul point de rencontre, si l'on peut dire, des deux monologues se situe au-delà des mots, au niveau symbolique : d'un côté un grand danger incarné par une « Elle » effrayante qui approche, d'un autre côté un grand voyage qui se prépare. D'un côté et de l'autre, une même présence immatérielle que Maeterlinck appellera « le troisième personnage » et qu'on a voulu identifier à la Mort.

La chanson présente des ressemblances notables avec certains fragments dramatiques particuliers qui, par comparaison, font miroiter une plus complexe approche du dialogue maeterlinckien. L'un d'eux, tiré de *La Princesse Maleine*

[29] Paul Gorceix (éd.), « *Serres Chaudes*. *Quinze Chansons*. Introduction », *in Fin de siècle et symbolisme en Belgique…*, *op. cit.*, p. 306.

(I, 4), met en scène deux femmes, la princesse et sa nourrice, enfermées dans une tour. Gagnées par la peur, elles essayent de voir ce qui se passe dehors, ce qui donne lieu à un jeu sur le verbe voir et l'idée de l'aveuglement. Le manque d'eau y introduit la menace de la mort. En ce qui concerne le dialogue, on constate une disproportion quantitative énorme entre le propos, très fourni, de la nourrice et les deux ou trois mots prononcés par Maleine. On peut déjà penser à un monologue, surtout que la réaction de Maleine se situe toujours en décalage :

> *La nourrice* : Mais cette guerre ne finira jamais ! Depuis combien de jours sommes-nous dans cette tour ? Depuis combien de jours n'ai-je pas vu de lune ni de soleil ? Et partout où je mets les mains, je trouve des champignons et des chauves-souris ; et j'ai vu, ce matin, que nous n'avions plus d'eau !
> *Maleine* : Ce matin ?[30]

Quand le dialogue s'installe, grâce à un mot charnière, *la pierre* qui se disloque dans le mur de la tour pour laisser passer la lumière et qui suscite la première vraie question de Maleine, les répliques sont limitées à quelques vocables. Les répétitions sont ici aussi incessantes, mais si elles ralentissent la progression de l'échange verbal, elles permettent au lecteur et au spectateur de saisir l'étendue de l'*espoir* qui gagne les personnages :

> *La nourrice* : Oh ! Maleine ! Maleine ! Maleine !
> *Maleine* : Quoi ?
> *La nourrice* : La pierre !...
> *Maleine* : La... ?
> *La nourrice* : Oui, – elle a remué !
> *Maleine* : La pierre a remué ?
> *La nourrice* : Elle a remué ! Elle est détachée ! Il y a du soleil entre le mortier ! Venez voir ! Il y en a sur ma robe ! Il y en a sur mes mains ! Je vais pousser la pierre !
> *Maleine* : Elle tient encore ?[31]

Ce sont également ces répétitions, véritables brèches dans le mur de paroles du dialogue, véritables invitations à voir au-delà des mots, qui laisseront paraître, derrière l'absence inexplicable du phare, de la ville et du beffroi, l'*effroi* de la nourrice devant ce qui est en fait la description de son paysage familier dévasté par la guerre :

> *La nourrice* : Vous voyez le phare ?
> *Maleine* : Oui. Je crois que c'est le phare...
> *La nourrice* : Mais alors, vous devez voir la ville.
> *Maleine* : Je ne vois pas la ville.

[30] Maurice Maeterlinck, « La Princesse Maleine », *in Œuvres II. Théâtre*, t. I, Bruxelles, Editions Complexe, 1999, p. 98.

[31] *Idem*, p. 99.

La nourrice : Vous ne voyez pas la ville ?
Maleine : Je ne vois pas la ville.
La nourrice : Vous ne voyez pas le beffroi ?
Maleine : Non.
La nourrice : C'est étonnant ![32]

Cet espoir et cet effroi – antithèse dialogique s'il en est – qui se font sentir entre les lignes, sont des manifestations du « troisième personnage ». Gaston Compère, qui l'appelle « personnage sublime », montre que si cette « force innommable » et « hostile à l'homme » a souvent été identifiée à la Mort, elle est parfois plus proche du malheur (*Intérieur*) ou de l'amour (*Pelléas…*) sans pour autant qu'on puisse lui donner un nom : « Innommable parce qu'il n'y a point de nom *concret* pour la désigner.[33] » À une analyse attentive, la chanson et le fragment ci-dessus révèlent que le troisième personnage apparaît plutôt à la convergence de deux contraires : la « mort » qui approche n'est sensible que par contraste avec la relation fondamentale, de vie, qui unit mère et fille, princesse et nourrice. L'auteur souligne d'ailleurs cet espace d'entre-deux propice à la manifestation de l'*ineffable* par une image incongrue : « Oui, nourrice ! Je serai bientôt la nourrice des vers de terre à cause de vous. » D'autres pièces paraissent abonder dans ce sens. Ainsi, *Intérieur*, drame mettant en scène la difficulté d'annoncer à quelqu'un le décès d'un proche, se termine sur l'image d'un petit enfant, frère de la morte. *L'Intruse*, qui, dans l'esprit, constitue peut-être l'acte le plus proche de notre chanson, est un long dialogue entre des personnages avisés (le grand-père aveugle et l'aînée de trois filles) et d'autres, ancrés dans un réel qu'ils ne maîtrisent pas (le père et, surtout, l'oncle), entre les mots desquels on sent l'approche et l'avènement de l'*innommable*. C'est le vagissement d'un nouveau-né qui leur annonce la mort de la mère dans la chambre d'à côté. *Pelléas…*, jouera d'ailleurs du même schéma puisque Mélisande meurt de douleur, mais également des suites de couches. Le médecin exprime l'antinomie : « C'est la lutte de la mère contre la mort. »

La grande variété de « personnages sublimes » possibles indique l'existence probable de plusieurs types de « dialogue du second degré » qu'il faudrait un jour étudier. En fait, dans les pièces de Maeterlinck, le dialogue silencieux ne fonctionne qu'entre des personnages que leur sensibilité au silence situe en porte-à-faux par rapport au sens commun. Maleine, personnage de peu de mots, est incomprise par un père et une nourrice débordants de paroles. Le prince Hjalmar se demandera, lui, si Uglyane a « un peu de silence dans le cœur », mais déçu dans ses attentes tombera amoureux de Maleine. L'Aïeul aveugle de l'*Intruse* est en consonance avec l'aînée de ses petites-filles, laquelle sent également l'approche

[32] *Idem*, pp. 102–103.
[33] Gaston Compère, *op. cit.,* p. 113.

de l'*inconnu*, mais aux yeux de l'Oncle et du Père qui aiment « autant causer dans l'obscurité », il passe pour sénile. Dès leur première rencontre, la communication est court-circuitée entre Golaud, direct, logique et interrogatif, et Mélisande, dont toute prise de parole est une fuite. Tout au contraire, lors de la rencontre avec Pelléas, les phrases se recherchent pour se rejoindre au loin en dessous de la mer dont elle vient et où il voudrait aller.

Toutefois, à analyser le dialogue de cette première rencontre entre Golaud et Mélisande, force est de constater que l'échec de la communication n'est apparent que dans un premier temps. À l'évidence, ceci est dû à des approches communicatives différentes qui évolueront plus tard : à « l'assaut verbal » de Golaud, répond « l'esquive » de Mélisande[34]. La répétition et l'ellipse, comme dans la chanson, mais aussi l'exagération et l'imprécision deviennent autant de stratégies dont Mélisande se sert pour refuser ou faire échouer le dialogue :

> *Golaud* : Quel mal vous a-t-on fait ?
> *Mélisande* : Je ne veux pas le dire ! je ne peux pas le dire !
> *Golaud* : Voyons ; ne pleurez pas ainsi. D'où venez-vous ?
> *Mélisande* : Je me suis enfuie ! enfuie… enfuie…
> *Golaud* : Oui, mais d'où vous êtes-vous enfuie ?
> *Mélisande* : Je suis perdue ! perdue ici… Je ne suis pas d'ici… Je ne suis pas née là…[35]

Et c'est là que l'objet-symbole refait son apparition. La couronne, tout comme la pierre dans l'échange entre Maleine et sa nourrice, joue en effet un rôle particulier dans le développement du dialogue. Elle en est le premier point d'accroche. C'est autour d'elle que l'échange s'enclenche véritablement pour devenir fluide. La résolution – provisoire – du problème relationnel qu'elle symbolise, amène la première question de Mélisande. Dialogue et objet symbolique (reçu, puis rejeté) paraissent participer à la mise en place d'une même logique du lien social, logique qui ne correspond néanmoins pas, nous l'avons vu, au désir profond des protagonistes féminins :

> *Golaud* : D'où êtes-vous ? Où êtes-vous née ?
> *Mélisande* : Oh ! oh ! loin d'ici… loin… loin…
> *Golaud* : Qu'est-ce qui brille ainsi au fond de l'eau ?
> *Mélisande* : Où donc ? Ah ! C'est *la couronne qu'il m'a donnée*. Elle est tombée tandis que je pleurais.
> *Golaud* : Une couronne ? Qui est-ce qui vous a donné une couronne ? Je vais essayer de la prendre…
> Mélisande : Non, non, je n'en veux plus ! Je préfère mourir tout de suite !

[34] cf. Delphine Cantoni, « La poétique du silence dans le premier théâtre », *in* Marc Quaghebeur (dir.), *Présence/Absence…, op. cit.*, p. 135.

[35] Maurice Maeterlinck, « Pelléas et Mélisande », *in* Gorceix, Paul (éd.), *La Belgique fin de siècle…*, *op. cit.*, p. 792.

Golaud : Je pourrais la retirer facilement. L'eau n'est pas très profonde.

Mélisande : Je n'en veux plus ! Si vous la retirez, *je me jette à sa place !*

Golaud : Non, non ; je la laisserai là. Elle semble très belle. – Y a-t-il longtemps que vous avez fui ?

Mélisande : Oui... qui êtes-vous ?[36]

Si le dialogue, cet instrument de mise en lien, paraît s'enclencher, c'est que Mélisande donne finalement des réponses et pose désormais des questions et que Golaud, avec ses réponses terre-à-terre, suit simplement la convention sociale. C'est en effet le respect apparent d'une convention sociale simple – donner une réponse en échange d'une question, ce que Maeterlinck appelle « dialogue indispensable » – qui fournit la seule explication du mariage qui unira les deux personnages. En rejetant la couronne, Mélisande se libère d'un lien social. En donnant la réplique à Golaud, elle accepte déjà l'anneau qui scellera son sort. À l'évidence, la structure de cette première scène accuse une évolution des fonctions du dialogue. On en vient à se demander si les différents termes que Maeterlinck utilise pour désigner l'échange verbal entre ses personnages sont de vrais synonymes ou s'ils renvoient à des échanges de types distincts : « dialogue intérieur et extérieur », « dialogue qui semble superflu », « dialogue du second degré ».

Toujours est-il que les personnages de Maeterlinck sont tributaires d'au moins deux conceptions, différentes et incompatibles, du langage. D'où cette diminution de sa fonction communicative, dans les drames autant que dans les *Chansons*, ce qui peut paraître paradoxal puisque l'art dramatique s'appuie presque exclusivement sur le dialogue. C'est que « le principe de la dramaturgie maeterlinckienne est de nature poétique, au sens où il concerne fondamentalement le rapport du sujet au langage[37] » et – comme chez Mallarmé – chez Maeterlinck, « la poésie doit procéder par des évocations *indirectes*, allusives, ou symboliques.[38] » Mélisande, les filles des *Chansons*, l'Aïeul de l'*Intruse* et sa petite-fille, participent tous de cette dimension poétique du langage. Golaud, la mère et la nourrice, le père et l'oncle de l'*Intruse,* relèvent eux du versant opposé que Maria de Jesus Cabral synthétise en ces mots : « Nommer élude l'essentiel ».

Et de fait, les stratégies langagières stylistiques mises en place par l'auteur tendent, dans la confrontation des contraires, à installer le silence. On parle d'ailleurs d'une « poétique du silence[39] », de dialogue silencieux. À l'origine de cette « subversion » du langage dramatique, se trouve le constat que l'âme, dans son rapport à l'Autre, ne peut s'exprimer véritablement que dans et par le silence.

[36] *Idem*, pp. 792–793. (Je souligne.)

[37] Pierre Piret, « Postérité de la révolution maeterlinckienne », *in* Marc Quaghebeur (dir.), *Présence/Absence…*, *op. cit.,* p. 416.

[38] Maria de Jesus Cabral, « Mallarmé, Maeterlinck. D'une idée de la dramaturgie à une dramaturgie de l'*Idée* », *in* Marc Quaghebeur (dir.), *Présence/Absence…*, *op. cit.,* p. 105.

[39] À ce sujet, lire l'excellente étude de Delphine Cantoni, *op.cit.*, pp. 124–149.

« Il ne faut pas croire – écrit Maeterlinck dans le premier chapitre du *Trésor des Humbles*, intitulé justement « Le silence » – que la parole serve jamais aux communications véritables entre les êtres.[40] » Ce qui traduit aussi sa préférence pour les personnages éblouis par leur destinée, marionnettes agissant et parlant en « somnambules un peu sourds constamment arrachés à un songe pénible ». Les personnages muets ou sans dialogue sont par ailleurs nombreux : la famille qu'on observe depuis le jardin dans *Intérieur*, les princesses dans *Les Sept Princesses*, le prêtre (mort) dans les *Aveugles*, le fou dans *La Princesse Maleine*. Aussi, dans « Le tragique quotidien », le poète sentira-t-il le besoin d'expliquer son parti pris pour les dialogues superflus :

> « Il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une œuvre. C'est en elles que se trouve son âme. À côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours *un autre dialogue qui semble superflu*. Examinez attentivement et vous verrez que c'est le seul que l'âme écoute profondément parce que c'est en cet endroit seulement qu'on lui parle. Vous reconnaîtrez aussi que c'est la qualité et l'étendue de ce dialogue inutile qui détermine la qualité et la portée ineffable de l'œuvre.[41] »

De là, il ne reste qu'un pas jusqu'à l'affirmation de Delphine Cantoni qui soutient que « si la parole n'est que silence pour Maeterlinck, si elle ne dit rien, le silence est parole. Il est verbe, et porte, plus que tout langage, le lieu d'une poétique[42] ». D'ailleurs, on l'a vu, dans cet univers que le drame partage avec les *Chansons,* tout ce qui est silencieux se met à « parler », à vouloir être « en lien », à dialoguer en somme. Toute chose, tout espace, toute action devient « signe », mais – comme dans le dialogue – ne produit (des effets) de sens que dans la négociation avec son antagoniste, son double, son contraire : la porte ouverte face à celle fermée, la mer face à l'île, la lampe qu'on allume face à l'autre, éteinte, la couronne et l'anneau qu'on accepte, qu'on rejette ou que l'on donne, voir et ne pas voir, entendre ou ne pas entendre.

3. Le théâtre et les chansons ou comment dépasser les limites de la représentation

La mise en scène d'*Aglavaine et Sélysette*, au Nouveau théâtre de Belgique, par Julien Roy, en 1993, où trois actrices récitent, souvent en chœur, parfois séparément, en variant les rythmes, les tons et les voix, met en exergue une autre caractéristique que les *Quinze Chansons* partagent avec le premier théâtre maeterlinckien. Les personnages « collectifs » féminins agissant et, parfois, s'exprimant à l'unisson : les trois sœurs aveugles, les filles aux yeux bandés, les sept filles

[40] Maurice Maeterlinck, « Le Trésor des Humbles », *op. cit.*, p. 844.

[41] Idem, p. 899.

[42] Delphine Cantoni, *op. cit.*, p. 131.

d'Orlamonde, les sept princesses, les trois sœurs (de *L'Intruse*). Plus nombreux dans les chansons, ils y soulèvent et accentuent le questionnement du rapport du sujet au langage. Dans les drames, ils paraissent avoir une fonction que Julien Roy entend et souligne : forcer les frontières de la représentation classique.

Si les innovations majeures du premier théâtre procèdent bien d'un questionnement sur le langage – cet étranger, qui constitue « le noyau poétique » des *Serres chaudes*[43] – les *Quinze Chansons* participent de la nature même du théâtre tel qu'il est voulu par Maeterlinck. Souvenons-nous des deux distinctions majeures qui, à ses yeux, opposent les arts (y compris la poésie) de la représentation théâtrale :

> « *L'art semble toujours un détour* et *ne parle jamais face à face* […] Mais *la représentation* vient le contredire. Elle fait s'envoler les cygnes de l'étang ; elle rejette les perles dans l'abîme. Elle remet exactement les choses au point où elles étaient avant la venue du poète. La densité mystique de l'œuvre d'art a disparu. [44] »

Le défi du poète (car Maeterlinck se définit comme poète et voit dans ses drames des poèmes) est donc de libérer le théâtre du carcan de la représentation et le redonner à l'art. Pour ce faire, il évoque, on le sait, le remplacement de l'acteur par « une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ». Ce sera l'amorce de ce que l'on a voulu appeler « un théâtre d'androïdes ». Mais il évoque également d'autres moyens, plus anciens, traditionnels, qui permettent au symbole de rester entier lors de la représentation : tels les masques du théâtre antique. « Sous Élisabeth, déclare-t-il, la déclamation était une *mélopée*, le jeu était conventionnel et la scène elle-même était symbolique.[45] » Cette façon de mettre le texte à distance, cette scène symbolique, la chanson, comme genre interprétatif, les a inscrites dans sa nature. Faut-il pour s'en convaincre rappeler que les seuls titres que Maeterlinck cite dans ses « Menus Propos », parmi « les grands *poèmes* de l'humanité », sont les très élisabéthains *Lear*, *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, *Antoine et Cléopâtre* ? Faut-il relever le clin d'œil de Georgette Leblanc quand elle invoque, certes avec d'autres intentions, « [s]a façon de chanter ces *mélopées* de Fabre » ?

En fin de compte, qu'elles soient ou non des « drames en comprimés » comme le suggérait la comédienne, les « représentations » auxquelles les *Chansons* ont donné lieu dans les décennies qui suivirent leur publication ont, sans l'ombre d'un doute, grandement contribué à asseoir, malgré le désintérêt de la critique, leur popularité exceptionnelle[46] :

[43] cf. Pierre Piret, *op. cit.,* p. 416 *et sq*.

[44] Maurice Maeterlinck, « Menus propos : le théâtre », *in La jeune Belgique,* septembre 1890, p. 331.

[45] *Idem*. (Je souligne.)

[46] Aussi, dans les années 1960, Robert Guiette pourra-t-il affirmer que « certains de ces brefs poèmes sont dans toutes les mémoires et désignent plus sûrement Maeterlinck que certaines de ses œuvres les plus vastes...».

> « La symbiose qui s'établit alors entre les textes, la musique et leur interprétation [par Georgette Leblanc elle-même] dans le contexte du symbolisme semble flagrante. Il suffit de lire les comptes rendus de l'époque pour comprendre l'alchimie de ces moments musicaux dans lesquels support poétique, musique et « mise en scène » s'unissent au profit d'une impression singulière. [47] »

Qu'elles soient ou non « des tragédies condensées en une strophe », selon la formule de György Lukács et contre l'avis de Joseph Hanse ou encore celui plus tempéré de Gaston Compère[48], la question de la *représentation* semble avoir intéressé Maeterlinck tout autant pour ses *Chansons* que pour ses textes dramatiques.

Représentables et représentés, bien qu'ils n'aient pas été écrits pour « la scène », ces poèmes participent tout naturellement du questionnement d'un théâtre qui se méfie du théâtre, ce qui n'est probablement pas sans lien avec la permanence de ce genre poétique dans l'œuvre maeterlinckienne.

BIBLIOGRAPHIE

Cantoni, Delphine, « La poétique du silence dans le premier théâtre », *in* Marc Quaghebeur (dir.), *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck. Colloque de Cérisy. 2-9 septembre 2000*, Bruxelles, AML&Labor (Archives du futur), pp. 124–149.

Compère, Gaston, *Maurice Maeterlinck*, Besançon, La Manufacture, 1992.

Gorceix, Paul (éd.), *La Belgique fin de siècle. Romans. Nouvelles. Théâtre*, Éditions Complexe, 1997.

Gorceix, Paul (éd.), *Fin de siècle et symbolisme en Belgique. Œuvres poétiques*, Éditions Complexe, 1998.

Guiette, Robert, « Les Chansons », *in Maurice Maeterlinck 1862–1962*, Bruxelles, Renaissance du Livre, 1962, pp. 309–321.

Hanse, Joseph, « Des poèmes en vers libres aux *Chansons » in* Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature,* Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1992, pp. 229–263.

Jesus Cabral, Maria de, « Mallarmé, Maeterlinck. D'une idée de la dramaturgie à une dramaturgie de l'*Idée », in* Marc Quaghebeur (dir.), *Présence/Absence*

Robert Guiette, « Les Chansons », *in Maurice Maeterlinck 1862–1962*, Bruxelles, Renaissance du Livre, 1962, p. 320.

[47] Jean-David Jumeau-Lafond, *op. cit.*,

[48] « Il est excessif, assurément, de parler d'Eschyle ou de drames en comprimés. Ce n'est pas pour esquisser des sujets de drames que Maeterlinck écrit ses chansons » (Joseph Hanse, *op. cit.,* p. 258). « …ces poèmes courts, qui, certes, ne sont pas des 'drames en comprimés', comme le pensait Georgette Leblanc, mais de ceux où il amorce ou évoque une histoire. Histoire dont s'enchante l'imagination du lecteur ou de l'auditeur qui la prolonge ou la précise au gré de sa propre fantaisie » (Gaston Compère, *op. cit.,* p. 231).

de Maurice Maeterlinck. Colloque de Cérisy. 2-9 septembre 2000, Bruxelles, AML&Labor (Archives du futur), pp. 89–123.

Jumeau-Lafond, Jean-David, « Gabriel Fabre et les symbolistes belges : une musique pour les mots », *in Textyles*, n° 26–27, 2005, pp. 51–57.

Leblanc, Georgette, *Souvenirs (1895–1918)*, Paris, Grasset.

Lemonnier, Camille, *La Vie belge*, *in* Paul Gorceix (éd.), *La Belgique fin de siècle. Romans. Nouvelles. Théâtre*, Éditions Complexe, 1997, pp. 69–201.

Lutaud, Christian, « Anneau d'or/Agneau d'or : noyade… ou naissance traumatisante », *in* Marc Quaghebeur (dir.), *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck. Colloque de Cérisy. 2–9 septembre 2000*, Bruxelles, AML&Labor (Archives du futur), pp. 150–169.

Maeterlinck, Maurice, « Le Trésor des Humbles », *in* Gorceix, Paul (éd.), *La Belgique fin de siècle. Romans. Nouvelles. Théâtre*, Éditions Complexe, 1997, pp. 841–933.

Maeterlinck, Maurice, « Quinze Chansons », *in* Paul Gorceix (éd.), *Fin de siècle et symbolisme en Belgique. Œuvres poétiques*, Éditions Complexe, 1998, pp. 337–347.

Maeterlinck, Maurice, « Menus propos : le théâtre », *in La jeune Belgique,* septembre 1890, p. 331.

Maeterlinck, Maurice, « La Princesse Maleine », *in Œuvres II. Théâtre*, t. I, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, pp. 79–241.

Maeterlinck, Maurice, « Pelléas et Mélisande », *in* Gorceix, Paul (éd.), *La Belgique fin de siècle. Romans. Nouvelles. Théâtre*, Éditions Complexe, 1997, pp. 789–834.

Michaux, Ginette, « L'objet d'or dans les *Quinze Chansons »*, *in Textyles* n°1–4, 1997, pp. 31–37. (Réédition)

Piret, Pierre, « Postérité de la révolution maeterlinckienne *»*, *in* Marc Quaghebeur (dir.), *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck. Colloque de Cérisy. 2-9 septembre 2000*, Bruxelles, AML&Labor (Archives du futur), p. 416.

Riffaterre, Michael, « Traits décadents dans la poésie de Maeterlinck », *in La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 201.

Rosseel, Eddy, « Préliminaires à une lecture des *Quinze Chansons* de Maurice Maeterlinck » *in Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°34, 1982, pp. 153–164.

Stoddart, Jane T., « Un entretien avec M. Maurice Maeterlinck », *in* Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, Bruxelles, Labor (Archives du Futur), 1985, pp. 160–163.

Сорин Ц. Стан
WBI, Белгија – Универзитет у Загребу, Хрватска

ПЕТНАИСТ ПЕСАМА, ДРАМЕ У САЖЕТОМ ОБЛИКУ? ПРВИ МЕТЕРЛИНКОВИ КОМАДИ, ИЗМЕЂУ ДИДАКТИКЕ И КРИТИКЕ

(Резиме)

Циљ овога чланка је да испита могућности које пружају Метерлинкова дела у области наставе, користећи приступачност *Петнаист песама* и њихову велику стилистичку и тематску блискост. С друге стране, са критичког становишта, аутор настоји да покаже, упоређујући два корпуса, везу између објеката, простора и недостатка слободе код ликова, улогу тих објеката у грађењу дијалога, пишчево настојање да генеричким стратегијама одговори на кризу представљања књижевног текста. Наиме, различите по облику и тематици, али необично јединственог тона, песме у овој збирци представљају петнаест слика које сублимирају те специфичне видове првих позоришних комада. Објекти-симболи попут круне и прстена добијају улогу у областима социјалног и интимног. Они тако доприносе структурирању дијалога а могу допринети и његовом симболичном свођењу на функцију успостављања везе. Погодне за приказивање иако нису написане за позориште, ове песме уједно покрећу једно од средишњих питања Метерлинковог дела: питање сценског представљања књижевног дела.

Кључне речи: *Quinze Chansons*, позориште, објекат, круна, прстен, дијалог, криза сценског приказивања.

II. LE SYMBOLISME FRANÇAIS ET FRANCOPHONE / ФРАНЦУСКИ И ФРАНКОФОНИ СИМБОЛИЗАМ

Dina Mantcheva
Université de Sofia « Saint Clément d'Ohrid », Bulgarie
mantcheva@mail.com

LE SYMBOLISME FRANCOPHONE ET SA RÉPERCUSSION SUR LA SCÈNE SLAVE[1]

Résumé : *L'article porte sur l'une des analogies marquantes dans la dramaturgie symboliste francophone et slave (russe, polonaise, bulgare) – le recours à des sujets universels, puisés dans la mythologie grecque, le folklore et la Bible. Y sont analysés de manière croisée la typologie, l'interprétation et le fonctionnement des récits intertextuels en question dans le cadre de la poétique idéaliste, afin de saisir les similitudes et les différences entre les versions symbolistes à l'Ouest et à l'Est européen.*

Mots clés : *symbolisme, dramaturgie francophone, théâtre slave (russe, polonais, bulgare), intertextualité, mythologie grecque, folklore, Bible, littérature comparée.*

Le symbolisme, apparu en France dans les années 80 du XIX[e] siècle, se propage presque immédiatement à travers l'Europe et s'impose rapidement sur le terrain slave. L'esthétique y prend un essor foudroyant et alimente la création d'une littérature importante dont la richesse dépasse même celle du modèle francophone.

Néanmoins, les versions du courant à l'Est ne sont pas une simple copie du modèle premier, car elles portent également l'empreinte de leurs propres contextes socio-culturels qui les engendrent.

Afin de saisir les similitudes et les particularités spécifiques des variations slaves par rapport à l'écriture francophone, nous nous arrêterons sur l'une de leurs analogies marquantes – le recours à des sujets universels, puisés dans la mythologie grecque, le folklore et la Bible – en examinant de manière croisée la typologie, l'interprétation et le fonctionnement de ceux-ci dans le cadre de la poétique symboliste.

Les récits en question se manifestent le plus explicitement dans le domaine du théâtre, à cause de ses composantes multiples (intrigue, personnages, cadre spatio-temporel) et de sa structure textuelle complexe, didascaïque et verbale.

[1] L'article fait partie du projet scientifique *La Norme et ses transgressions dans des concrétisations variées*, réalisé par le département d'Études francophones avec le soutien financier du fonds *Recherches scientifiques* en 2015 auprès de l'Université de Sofia Saint Clément d'Ohrid.

C'est la raison pour laquelle notre analyse s'appuie sur les dramaturgies symbolistes à l'Ouest et à l'Est européen. Le corpus francophone porte sur la production théâtrale du courant idéaliste créée pendant les années 90 du XIX^e^ siècle par une pléiade d'auteurs de nationalités différentes (belge, anglaise, américaine, allemande). Le corpus slave comprend les œuvres dramatiques du symbolisme russe, polonais et bulgare conçues depuis le début du XX^e^ siècle aux années 1930 et représentant les trois branches ethniques – les Slaves de l'Est, de l'Ouest et du Sud.

Les types de sujets intertextuels

L'attrait de l'ensemble des symbolistes pour les sujets mythiques, folkloriques et bibliques correspond à leur aspiration à des œuvres universelles et atemporelles, orientées vers les énigmes secrètes de l'existence humaine. Les dramaturges aussi bien à l'Ouest qu'à l'Est croient que la signification première des récits antiques est oubliée ou déformée et ils cherchent à la retrouver, afin d'aboutir à la vérité en eux contenue. C'est la raison pour laquelle, ils ont l'ambition de restaurer la production perdue d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide à partir de l'état fragmentaire dans lequel elle nous est parvenue. En effet, les auteurs associent la tragédie grecque à la mythologie et au spectacle helléniques et y voient « le rite suprême de la civilisation »[2] en raison de ses origines religieuses. Les symbolistes se tournent également vers les versions multiples des contes et des légendes afin d'atteindre leur essence cachée. Enfin, ils partagent le même engouement pour les récits elliptiques de faits sacrés rapportés dans la Sainte Bible et pour le message polysémique du Seigneur véhiculé par les paraboles de Jésus Christ ou par le discours de prophètes élus. Les idéalistes francophones et slaves considèrent les deux Testaments comme « le livre des livres » [3] puisqu'ils gardent les secrets fondamentaux du monde depuis sa création jusqu'à la promesse de son ultime salut et révèlent la présence divine sur Terre, les mystères de la nature humaine ainsi que ses attaches invisibles à l'Éternel.

Néanmoins, au-delà de ces similitudes concernant la matière mythique, folklorique et biblique, quelques tendances spécifiques conditionnent le choix des sujets sur les deux terrains européens.

Les penchants mystiques et occultes des dramaturges francophones les orientent vers des histoires universelles, portant sur les origines de l'univers ou sur des événements majeurs conçus comme la synthèse de l'évolution humaine. Ils puisent donc dans la tragédie d'Eschyle[4] – le créateur du théâtre grec – dans

[2] Péladan, in Guy Michaud, *La Doctrine symboliste (Documents)*, Paris, Librairie Nizet, 1947, p. 444.

[3] Брюсов, in Э. С. Даниелян, *Валерий Брюсов. Проблемы творчества*, Ереван, Издательство „Лингва", 2002, p. 62.

[4] Josépin Péladan, *La Porméthéïde. Trilogie d'Eschyle en quatre tableaux*, Paris, Chamuel,1895.

Jean Lorrain et A.-Ferdinant Hérold, *Prométhée. Tragédie lyrique en 3 actes*, Paris, Mercure de France, 1925.

les contes de fées des frères Grimm[5], à cause de leur grand degré d'abstraction et de leur orientation moralisatrice plus voilée. Les dramaturges associent le primitivisme prononcé des récits merveilleux en question à l'expression originaire de l'humanité qui « commence », selon eux, « au héros et à la princesse »[6]. Les francophones empruntent également aux légendes d'origines diverses et d'époques différentes, depuis les histoires babyloniennes avant Jésus-Christ jusqu'aux trames médiévales, afin d'embrasser toute l'histoire humaine. Enfin, les auteurs à l'Ouest privilégient les histoires dans l'Ancien Testament et notamment dans la Genèse qui portent sur les événements fondateurs de l'existence terrestre – le sort d'Adam et Ève après avoir été chassés du Paradis[7] et la construction du premier Temple à Dieu[8]. Ils se tournent de même vers les paraboles christiques et notamment vers le récit du Fils prodigue[9] ou celui de l'Aveugle[10] et qui contiennent les fondements de la religion chrétienne.

Le goût des dramaturges francophones pour l'ésotérique et le synthétique pourrait expliquer la récurrence de quelques sujets dans leur théâtre. Le mythe de Prométhée remontant à Eschyle et qui met en relief le rôle du transcendantal dans le progrès matériel et spirituel de l'humanité, fait l'objet de deux pièces symbolistes d'auteurs différents : *La Prométhéide* de Péladan et *Prométhée* de Hérold et Lorrain.

Le conte de la Belle au bois dormant qui synthétise les motifs fondamentaux dans les textes merveilleux et où l'image du songe fait le pont entre l'ici-bas et l'au-delà, sert de base à quatre textes modernes : *Les Sept Princesses* de Maeterlinck, *La Belle au bois dormant* de Bataille et d'Humières[11], *Le Songe de la Belle au Bois* de Trarieux[12] et *Yanthis* de Lorrain[13].

[5] Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine, Drame en cinq actes*, Gand, Imprimerie Louis Van Melle, 1889.

Maurice Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles, cinq actes*, in Trois petits drames pour marionnettes, Bruxelles, Deman, 1894.

Maurice Maeterlinck, *Les Sept Princesses*, Bruxelles, P. Lacompez, 1891.

[6] Joséphin Péladan, *L'Art idéaliste et mystique*, Paris, Chamuel, 1894, p. 263.

[7] Rémy de Gourmont, *Lilith*, Paris, Mercure de France, 1906.

[8] Pierre Valin, *Salomon*, Alger, Éd. d'« Afrique », 1929.

[9] Gabriel Trarieux, *Les Raisons d'Elkana*, in *L'Art et la Vie*, 1897, pp. 449–463.

[10] Maurice Maeterlinck, *Les Aveugles*, Bruxelles, P. Lacompez, s.d.

[11] Bataille, Henry et d'Humières, Robert, *La Belle au bois dormant. Féérie dramatique en 3 actes* représentée au Théâtre de l'Œuvre en1894, (copie manuscrite), Archives Nationales, Censure dramatique, Pièces jouées dans les théâtres et les cafés-concerts. F 18–1242.

[12] Gabriel Trarieux, *Le Songe de la Belle au Bois. Conte de fées en cinq actes*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1892.

[13] Jean Lorrain, *Yantis*, in *Théâtre*, Paris, Ollendorff, 1906.

Enfin, la figure de Merlin de la légende éponyme, reprise dans deux œuvres différentes – *Merlin l'Enchanteur* de Schuré[14] et *Brocéliande* de Lorrain[15] – est emblématique de l'attrait des écrivains pour des récits synthétiques et universels. Merlin l'Enchanteur, né de l'union immaculée d'une vierge avec le Diable et baptisé dans la foi chrétienne, symbolise l'image de l'homme soumis au péché originel, mais ayant désormais la possibilité de s'en délivrer[16].

Alors que les auteurs de l'Ouest européen cherchent à lire les énigmes du monde dans les trames premières, ceux de l'Est du continent y aspirent à connaître plutôt leur sort national. Si les francophones estiment que le rapport à la réalité nuit au caractère idéal de leur écriture, les Slaves y voient un moyen de rehausser l'esprit de leurs compatriotes pour remédier aux problèmes dans leurs sociétés.

Ainsi, ils s'inspirent essentiellement de leur propre folklore et enrichissent les sources folkloriques de leur théâtre par des contes facétieux – mieux définis au niveau géographique et temporel.

Les Slaves tendent également à privilégier les tragédies perdues d'Euripide centrées sur les problèmes de l'homme que les francophones considèrent comme étant dépourvues du « souffle divin », car ses « héros mâles » « sont descendus au rang de vulgaires bourgeois » [17]. Enfin, les dramaturges à l'Est s'inspirent plutôt des récits du Nouveau Testament, car ils s'intéressent au sort ultérieur de leurs propres pays et favorisent les histoires sacrées après la Création.

Ainsi, la trahison de Judas envers le Sauveur, conçue comme l'image symbolique du mal dans l'existence terrestre, est l'événement testamentaire autour duquel convergent les dramaturgies slaves. En effet, ce récit, absent dans le drame francophone, se retrouve dans deux pièces polonaises[18], une œuvre russe[19] et un texte bulgare[20]. Quant à l'écrit prophétique de l'Apocalypse – attribué à Saint Jean – il est le sujet prédominant, emprunté au message du Seigneur dans la Bible et qui fait l'objet de six drames à l'Est dont trois russes[21], deux – po-

[14] Édouard Schuré, *Merlin l'Enchanteur. Légende dramatique. Trilogie*, Paris, Perrin et Cie, 1924.

[15] Jean Lorrain, *Brocéliande*, in *Théâtre, op.cit.*

[16] Emmanuèle Baumgartner, *Merlin le Prophète ou le Livre du Graal, roman du XIII e siècle*, Paris, Stock, 1980, pp. 333–334.

[17] Édouard Schuré, *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame d'Éleusis,* Paris, Perrin et Cie, 1926, p. 276.

[18] Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *Judasz. Tragedia w 4 aktach*, Kraków, J.Czerneckieg, 1917.

Karol Hubert, Rostworowski, *Judasz z Kariotu. Dramat w pięciu aktach*, Kraków, G.Gebethner, 1913.

[19] Алексей Ремизов, *Трагедия о Иуде, принце Искариотском*, in *Золотое руно*, n° 11–12, 1909, p. 15–47. (Rémizov, *La Tragédie de Judas, le Prince d'Iscariote*).

[20] Константин Мутафов, *Юда. Трагедия*, София, 1912. (Moutafov, *Judas*).

[21] Андрей Белый, *Пасть ночи. Отрывок из задуманной мистерии*, in Золотое руно, 1906, n° 1, pp. 62–71. (Biely, *La Gueule de la Nuit*).

Валерий Брюсов, *Земля, сцены из будущих времен.* in *Северные цветы*, 1905, n° 4, Москва, Скорпион. (Brioussov, *La Terre*).

Александр Блок, *Балаганчик,* in *Факелы*, 1906, книга первая, СПб. (Blok, *La Baraque de foire*).

lonais[22] et un – bulgare[23]. L'attention prononcée des symbolistes à l'égard du discours de l'Évangéliste par lequel se terminent les Saintes Écritures, relève de son envergure eschatologique. Les Slaves y décèlent la parole révélatrice qui leur permettra de comprendre leur propre avenir et ils cherchent donc à en décrypter le contenu hermétique.

Enfin, l'histoire de Laodamie et Protesilas remontant à la tragédie perdue d'Euripide et qui inspire trois auteurs russes[24] et un moderniste polonais[25], porte sur l'impossible conciliation entre le réel et l'idéal sur terre. Laodamie qui invoque son mari mort dans l'ailleurs ne pouvant pas le garder dans le monde terrestre, le suit dans l'au-delà.

Toutefois, même si des affinités thématiques incontestables unissent les trois scènes slaves, le choix des sujets y porte souvent une empreinte nationale et se distingue par certaines particularités spécifiques.

Les Russes qui vivent dans l'espoir d'un renouveau démocratique à la veille de la révolution de 1905 et qui éprouvent une déception énorme après son échec, tendent à privilégier l'image de l'individu attiré par l'idéal[26] ou par un mystère à élucider[27], tel qu'il apparaît dans leurs propres récits merveilleux. Les dramaturges russes se tournent également vers les légendes appartenant au Moyen âge occidental qui ont pénétré dès le 17e s. dans leur propre folklore et y ont repris un souffle nouveau. Ils y voient des histoires synthétiques appartenant à la fois à leur propre culture[28] et à l'héritage chrétien tout entier et cherchent à y résoudre les problèmes actuels de leur propre pays. Les idéalistes russes témoignent un intérêt particulier pour les récits légendaires portant sur l'hypocrisie et la cruauté des seigneurs. En effet, ils croient que la vie des nobles est similaire à celle des

[22] Stanisław Wyspiański, *Akropolis. Dramat w 4-ch aktach*, Kraków, Druk. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1904.

Lucjan Rydel, *Dies irae. Misterium fantastyczne*, Kraków, Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, 1893.

[23] Иван Грозев, *Съдний ден. Мирова драма в седем картини*, София, печ. В.Иванов, 1945. (Grozev, *Le Jour du Jugement dernier*).

[24] Иннокентий Анненский, *Лаодамия. Лирическая трагедия в 4 действиях с музыкальными антрактами*, СПб, 1907. (Annenski, *Laodamie*).

Федор Сологуб, *Дар мудрых пчел. Трагедия в пяти действиях*, in *Золотое руно*, 1907, n° 11–12.

(Sologoub, *Le Don des Abeilles sages*).

Брюсов, Валерий, *Протесилай умерший. Трагедия с хорами* in *Полн*. Соч*.,* т. 15, Санкт-Петербург, Сирин, 1914.(Brioussov, *Protésilas mort*).

[25] Stanisław Wyspiański, *Protesilas i Laodamia. Tragedia*. Kraków, Spółka Wydawnicza, 1899.

[26] Зинаида Гиппиус, *Святая кровь*, in *Третья книга рассказов*, СПб, 1902. (Guippius *Le Saint Sang*).

[27] Федор Сологуб, *Ночные пляски. Драматическая сказка в трех действиях*, in *Собр. Соч*., т. 8, Санкт-Петербург, Сирин, 1913. (Sologoub, *Les Danses nocturnes*).

[28] В. М., Жирмунский, *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*, Ленинград, Наука, 1977, p. 253.

maîtres dans leur société contemporaine, car elle suit le même rythme en tout temps et en tout lieu[29].

L'objectif des Polonais de conférer une mission patriotique à leur scène, à l'époque où leur patrie est partagée par la Russie, la Prusse et l'Empire austro-hongrois, les oriente vers les sujets folkloriques concernant leurs origines nationales. L'accent y porte sur les vaillants combats de leurs aïeux lointains contre l'envahisseur[30] et sur le sacrifice glorieux de leurs ancêtres pour la liberté de leur peuple[31]. Les modernistes polonais privilégient également les motifs dans les contes facétieux et religieux qui mettent en relief les vertus et la sagesse des paysans polonais[32] ainsi que leur lien mystérieux à Dieu[33]. Issus pour la plupart de la petite noblesse, ils considèrent les gens de la campagne comme les dépositaires des valeurs inaltérées de leur nation et leur accordent un rôle décisif dans la renaissance de leur pays.

Enfin, le pessimisme fataliste des Bulgares concernant le sort de leur pays après la débâcle nationale à la sortie de la Première guerre mondiale, pourrait expliquer leur prédilection pour le récit merveilleux qui relate l'amour maléfique d'un dragon ou d'une oréade pour une personne humaine. En effet, sur les huit pièces[34] qui reprennent ce motif folklorique, concernant l'intervention du transcendantal malfaisant dans l'existence terrestre, cinq – soit presque deux tiers – sont écrites au début des années vingt.

---

[29] Блок, Александр, *Собрание сочинений* в 8-ми томах, под общей редакцией В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского, Москва, Ленинград, Государственное изд. Художественной литературы, 1960-1963, т. IV, p. 531.

[30] Antoni Lange, *Wenedzi. Tragedya*, Paryź, Kraków, Drukarnia Związkowa, 1909. (*Les Vénètes*).

[31] Stanisław Wyspiański, *Legenda*, Kraków, Druk. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1897.

[32] Ian Kasprowicz, *Marcholt Gruby a sprośny Jego narodzin życia i śmierci. Misterjum tragikomiczne w obrazach czterech zamknięte*, Lwów, Gubrynowicz i syn ; Polska Biblioteka Internetowa, 1920. (*Marcholt gros et sale : sa naissance, sa vie et sa mort*).

Lucjan, Rydel, *Zaczarowane koło. Baśń dramatyczna w 5 aktach*. Kraków, Księgarnia D. F. Friedlein, 1902. (*Le Cercle enchanté*).

[33] Lucjan Rydel, *Betlejem polskie, Jasełka*, Kraków, D. E. Friedlein, 1906. (*Le Bethléem polonais*).

[34] Боян Дановски, *Самодива*, in *Хиперион,* 1927, кн. 1–2. (Danovski, *L'Oréade*).

Петко Ю. Тодоров, *Самодива, Драма в три действия*, in *Мисъл*, 1904, кн. 4. (P.I.Todorov, *L'Oréade*).

Георги Савчев, *Когато самодивите залюбят. Пиеса в 4 действия*, София, Ж.Маринов, 1932. (Savtchev, *Quand les oréades tombent amoureuses*).

Иван Кирилов, *Змейна. Драма родопска легенда*, in *Съчинения, Драми – легенди*, т.3, София, 1933. (Kirilov, *La Femme du dragon*).

Иван Грозев, *Змей. Планинска легенда*, in *Художествена култура*, год.3, 1912. (Grozev, *Le Dragon*).

Петко Ю. Тодоров, *Змейова сватба. Драма в две действия*, in *Мисъл, литературен сборник*, кн. II София, 1910. (P.I.Todorov, *Les Noces du dragon*).

Димитър Караджов, *Светица. Драматична приказка*, in *Хиперион*, 1922, г. I, кн. 9–10. (Karadjov, *La Sainte*).

Еманоил Попдимитров, *Воденичарката Комедия-приказка в 3 д.*, *Събрани съчинения*, Т. 8 София, печ. Венера, 1933. (Popdimitrov, *La Meunière*).

Les Slaves du Sud témoignent également une attention particulière à l'histoire biblique de Job le Juste que l'Éternel récompensa au centuple après l'avoir affligé de toutes sortes de maux pour éprouver sa foi envers lui. Ce sujet, inconnu dans les autres dramaturgies slaves, est à la base de deux pièces bulgares : *Job* de Grozev[35] et *Job* de Popdimitrov[36]. Ce motif qui valorise le thème de la souffrance l'associant aux épreuves que Dieu envoie à ceux qu'Il aime, est alimenté tout particulièrement par le psychisme national des Bulgares marqué par la domination ottomane de cinq siècles.

La lecture des sujets intertextuels dans les dramaturgies à l'Ouest et à l'Est

Conformément à la poétique symboliste, l'ensemble des idéalistes associent les intrigues traditionnelles au visible illusoire et cherchent leur signification idéale sur la toile de fond d'autres textes religieux et païens en transformant les dernières de manière similaire. Ils enrichissent les fables mythiques de connotations chrétiennes, complètent les contes et les légendes d'une vision cosmogonique du monde – le plus souvent absente dans le folklore[37] – et rajoutent des motifs folkloriques dans les récits bibliques. Ainsi, les tragédies helléniques se repeuplent de personnages nouveaux, les dénouements stables des contes populaires sont modifiés, les légendes sont poursuivies de situations supplémentaires, censées évoquer l'évolution de l'existence terrestre, les événements sacrés dans la Bible et le message du Seigneur revêtent des significations inédites.

Toutefois les contextes différents à l'Ouest et à l'Est de l'Europe déterminent la spécificité des lectures respectives.

Les dramaturges francophones accentuent le caractère abstrait des fables premières en les enrichissant de connotations chrétiennes ou d'idées puisées dans d'autres croyances et pratiques ésotériques, afin de créer des œuvres syncrétiques qui embrassent l'histoire entière de l'humanité.

Dans les drames helléniques une puissance souveraine règne souvent au-dessus de la volonté des Dieux grecs, y compris de celle de Zeus et le comportement des héros symbolistes est subordonné à la conception évangélique du sacrifice et de la rédemption.

La richesse des théories mystico-occultes dans la dramaturgie de l'Ouest détermine également les dénouements différents qu'y revêt le conte prépondérant de la Belle endormie et qui évoquent différentes visions philosophiques du monde.

[35] Емануил Попдимитров, *Йов,* in *Събрани съчинения,* т. 7, София, Венера, 1933.

[36] Иван Грозев, *Йов, Библейска драма в три действия,* in *Съчинения I Драми,* София, Стопанско развитие,1942.

[37] Пропп, В. Я. *Исторически корени на вълшебната приказка,* София, Прозорец, 1995, p. 344.

Dans *La Belle au bois dormant* de Bataille et d'Humières et dans *Le Songe de la Belle au Bois* de Trarieux, le monde immatériel du songe est opposé à la platitude du réel, conformément aux idées néobouddhiques partagées par les trois auteurs. Contrairement à la princesse dans le conte, les deux jeunes filles modernes sont déçues de revenir à la vie et aspirent à retourner dans l'univers idéal de leurs rêves millénaires.

En revanche, l'interprétation du même récit proposé par Maeterlinck évoque ses conceptions liées au « tragique quotidien », qui montrent l'image de la vie subordonnée à la puissance maléfique de la mort. A la différence du conte bien connu, le prince dans *Les Sept Princesses*, n'arrive pas à ranimer la jeune fille endormie et elle expire au moment même où il la touche.

Enfin, dans *La Mandragore*, Lorrain[38] emprunte certains motifs au récit en question, pour illustrer ses croyances chrétiennes. À la différence de la fille du roi dans le folklore, métamorphosée en grenouille et délivrée des sortilèges maléfiques par le prince charmant, l'héroïne symboliste, crucifiée sur un arbre, expie par sa propre Passion la malédiction qui pèse sur elle et rachète par ses souffrances les fautes graves commises par sa famille.

Quant aux trames sacrées complétées de motifs orientaux, judaïques ou légendaires dans les pièces francophones, elles acquièrent des nuances occultes qui renforcent leur dimension mystique. Dans *Salomon*, Valin cherche à dévoiler le mystère qui plane sur le Temple du roi Salomon dont la construction se déroule dans un silence absolu en empruntant des éléments au Coran. Pareillement aux djinns[39] islamiques qui continuent à bâtir des sanctuaires et des palais pour Süleyman[40] même des années après sa mort et qui ne s'en aperçoivent qu'au moment où son corps s'écroule du trône, les ouvriers dans le drame croient que c'est bien le roi judaïque qui dirige leur travail en le voyant assis sur son siège. C'est après qu'ils ont érigé la Maison de Dieu que la dépouille du roi tombe en poussière et ils se rendent compte que son corps était sauvegardé intact par l'Éternel afin de les inspirer dans leurs travaux.

Les tendances spécifiques dans la lecture de l'intertextualité à l'Est européen sont déterminées par les deux objectifs fondamentaux que visent les dramaturges. D'une part, ils aspirent à revitaliser la scène nationale au moyen de la stylistique moderniste francophone en sauvegardant toutefois leur propre originalité. D'autre part, ils se proposent de rapprocher leurs œuvres de leur public contemporain. Les interprétations des récits premiers dans les pièces slaves portent donc

[38] Jean Lorrain, *La Mandragore*, in *Théâtre, op. cit.*

[39] *Свещен Коран* 34:13.

[40] La figure de Süleyman ou Soliman, fils du roi Daoud dans le *Coran*, correspond à celle de Salomon dans la *Bible*. Е. М. Мелетинский (гл. ред.), *Мифологический словарь*, Москва, Советская энциклопедия, 1990, p. 504.

l'empreinte de l'influence plus prononcée du patrimoine national et des références fréquentes à la modernité.

Les Russes enrichissent les sujets intertextuels dans leurs œuvres par une variété de théories mystico-philosophiques qui leur sont propres. L'interprétation de Prométhée dans la pièce éponyme d'Ivanov est redevable aux conceptions théurgiques de Soloviov qui marquent la poétique symboliste à l'Est. Le titan y est présenté comme un révolté anarchique dont l'individualisme détruit l'harmonie cosmique entre les hommes et les divinités en entraînant des guerres et des malheurs sur terre.

En revanche, la réécriture des légendes faite par Blok[41] et par Sologoub[42] tend à montrer le rôle bienfaiteur de la beauté pour le rehaussement moral de la personne humaine ainsi que l'aspect relatif de la vérité. Par ce fait, leurs pièces sont représentatives de l'influence que les idées de Dostoïevski exercent sur la pensée de la plupart des idéalistes russes.

Pour ce qui est des écrivains polonais, ils accentuent les connotations catholiques dans leurs œuvres, qu'ils considèrent comme un signe identitaire, les détachant de la religion orthodoxe et protestante de leurs envahisseurs russes et prussiens[43]. Ainsi, deux motifs fondamentaux prédominent dans leur théâtre : l'éveil de la Pologne grâce aux esprits des héros nationaux revenus de l'ailleurs, caractéristique notamment des pièces de Wyspianski[44] et de Rydel[45] et le thème du péché dans les œuvres[46] de Tetmajer et de Rostworowski. Celui-ci évoque l'idée répandue en Pologne selon laquelle les Polonais seraient eux-mêmes coupables du sort désastreux de leur pays disparu de la carte géographique au XIX^{e} siècle.

Enfin, la lecture bulgare de l'intertextualité porte l'empreinte des idées mystiques des Bogomiles dont la doctrine apparue au X^{e} siècle en Bulgarie serait à l'origine du mouvement cathare dans l'Ouest européen. Conformément à la vision dualiste du monde propre à cette secte chrétienne, les auteurs associent le réel à l'œuvre du Malin et accentuent le caractère funeste de la vie afin de mieux l'opposer à l'univers idéal de l'ailleurs, considéré comme étant la création de Dieu.

---

[41] Александр Блок, *Роза и Крест,* in *Альманах Сирин*, 1913, № 1, СПб. (Blok, *La Rose et la Croix*).

[42] Федор Сологуб, *Победа смерти. Трагедия в трёх действиях с прологом*, СПб, Факелы, 1908. (Sologoub, *Le Triomphe de la Mort*).

[43] Patrick Michel, « Le catholicisme polonais. Approches sociologiques », in *Archives de sciences sociales des religions*, numéro consacré aux Systèmes Confessionnels et Clivages Politico-Religieux, 1980, 25e Année, n° 49.1, (Jan.–Mar.), p. 49, 161.

[44] Stanisław Wyspiański, *Legenda*, *op. cit.*

Stanisław Wyspiański, *Akropolis, op. cit.*

Stanisław Wyspiański, *Daniel*, Kraków, odbito w drukarni W. L. Anczyca nakładem Rodziny, 1908.

[45] Lucjan Rydel, *Betlejem polskie, Jasełka*, *op. cit.*

[46] Kazimierz Przerwa-Tetmajer *Judas*, *op. cit.*

Karol Hubert Rostworowski, *Judas d'Iscariote*, *op. cit*.

Quant aux références multiples à la modernité qui accentuent le caractère syncrétique des textes slaves, elles rapprochent les personnages intertextuels de l'individu contemporain au point même de s'attaquer à la grandeur antique.

Les Dieux grecs dans les pièces d'Annenski[47], ont perdu leur force mythique et se croient parfois oubliés par les humains. Dans *Les Danses nocturnes* de Soloviov, à côté des personnages traditionnels du conte de fées figurent des protagonistes nouveaux, issus de la réalité contemporaine (le Juriste, le Général, le Critique). La coexistence de ces deux constituants incompatibles perturbe la cohérence poétique du « conte doux »[48] et introduit le regard ironique du contemporain. Quant aux personnages mythiques dans les drames polonais de Wyspiański[49], ils remettent en cause le caractère prémonitoire des rêves et se méfient de la force surnaturelle de la malédiction, tels des sceptiques modernes[50]. Enfin, dans les œuvres bulgares[51] de P. I. Todorov, les vêtements et les occupations quotidiennes des dragons et des oréades les rapprochent des paysans bulgares du XIX^{e} siècle.

Cette modernisation des trames intertextuelles à l'Est a toutefois des connotations différentes. Les Russes croient que l'époque moderne a perdu la grandeur antique et s'est transformée en cirque burlesque. Les Polonais tendent à rapprocher les êtres intertextuels du psychisme contemporain. La perte de l'aura fantastique chez les personnages surnaturels dans les drames bulgares reflète les traditions réalistes dans la littérature nationale.

Le Fonctionnement des textes intertextuels dans la structure symboliste

La structuration de l'action dans les trois types d'intrigues intertextuelles suit des voies similaires et représente un autre point de jonction entre les écritures francophones et slaves. Des techniques puisées dans l'une des sources premières sont utilisées souvent dans les fables empruntées aux deux autres types de récits dans l'esprit de sauvegarder le schématisme et la stylisation des textes premiers,

[47] Иннокентий Анненский, *Лаодамия, op.cit.*

Иннокентий Анненский, *Царь Иксион. Трагедия в 5 действиях с музыкальными антрактами*, СПб, 1902. (Annenski, *Le Roi Ixion*).

[48] Сологуб, in А. Литвина (ред.) *Русская драматургия от Сумарокова до Хармса*, Москва, Директ-медиа Паблишинг, 2005, p. 27812.

[49] Wyspiański, Stanisław, *Meleager.Tragedia* (Paryż, 1894 – Kraków 1897), Kraków, Druk. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1898.

Wyspiański, Stanisław, *Powrót Odyssa. Dramat w trzech aktach*, Kraków, Druk. W. L. Anczyca, 1907. (*Le Retour d'Ulysse)*.

Wyspiański, Stanisław, *Achilleis. Szeny dramatyczne*, Kraków, Druk. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1903.

[50] Боян Биолчев, *Станислав Виспянски Енциклопедист на неоромантизма*, София, Унив.изд. „Св. Климент Охридски", 2003, p. 46.

[51] Петко Ю. Тодоров, *Змейова сватба, op. cit.*

Петко Ю. Тодоров, *Самодива*, *op. cit.*

mais aussi la dimension mystique et religieuse y contenue. Ainsi l'image du chœur propre à la tragédie hellénique, enrichie de son fonctionnement religieux dans le drame liturgique, est régulièrement intégrée en tant qu'élément structurel dans les pièces modernes.

Néanmoins, si le syncrétisme dans les drames francophones élargit la portée philosophique des récits intertextuels, celui dans les œuvres slaves tend à les rapprocher de leur atmosphère nationale et leur confère un caractère plus concret.

Ainsi, le primitivisme poétique est sensiblement enrichi à l'Est et comprend souvent un nombre important de signes populaires supplémentaires tels que : des discours dialectaux et des costumes folkloriques, des danses régionales et des pratiques de la communauté. Ceux-ci ne se proposent pas uniquement de renforcer la vision primitive sur l'aire de jeu, mais d'associer également la scène à la salle en l'éloignant de la neutralité atemporelle du plateau francophone.

Toutefois, ce sont les innovations apportées par les théâtres russes et polonais qui restent les plus importantes en raison de leurs emprunts aux tréteaux nationaux.

Dans les pièces russes, le dispositif antimimétique tout comme le mélange fréquent du comique et du tragique sont empruntés à la stylistique multiforme du *balagan* constitué de spectacles de nature différente (cirque, commedia dell'arte, dressage d'animaux, farce, guignol et bien d'autres encore). L'enchevêtrement de niveaux incompatibles s'attaque à la cohérence poétique des récits intertextuels et crée l'image d'un monde disloqué qui touche au grotesque. Ce procédé, ignoré dans le drame francophone, marque le caractère original du symbolisme russe et anticipe sur les recherches ultérieures des avant-gardes.

Si les Slaves de l'Est associent le *balagan* à l'image métaphorique de leur société secouée d'antagonismes sociaux, les Polonais considèrent les spectacles ambulants de la Nativité – connus sous le nom de *szopka* – comme le symbole de l'identité nationale et y empruntent des éléments dans leurs drames modernes. Ainsi le défilé des personnages par couples, la concision extrême des dialogues dont le thème change à chaque nouveau duo et la succession rapide de tableaux schématiques dépassent le statisme propre à la scène française et évoquent nettement l'écriture futuriste.

À l'instar des auteurs de l'Ouest, ceux de l'Est enrichissent les principes puisés dans les planches populaires de procédés propres à la poétique symboliste et créent des œuvres polysémiques et synthétiques, appuyées sur la synthèse des arts. Cependant, les Slaves intensifient la dimension lyrique de leurs textes moyennant une multitude de remarques subjectives et augmentent la richesse expressive des éléments paraverbaux par des emprunts au cinéma, au cabaret et même au cirque. De même, le caractère imposant et synthétique de la scène à l'Est, la différencie souvent du modèle francophone.

Conclusion

Pour conclure, l'approche comparative des drames symbolistes à l'Ouest et à l'Est européen, fait voir les deux types de processus mutuellement complémentaires qui déterminent le déplacement du courant sur le terrain slave : par analogie, ils sont liés à l'influence incontestable du modèle de base et par transformation, ils poursuivent la poétique idéaliste de manière spécifique en fonction des particularités des climats nationaux.

Les nuances identitaires et les connotations éthiques et idéologiques apparues à l'Est confèrent aux dramaturgies slaves une dimension plus concrète, qui tranche sur le caractère universel de la poétique, revendiqué par ses créateurs à l'Ouest. Ainsi dès leur naissance, les productions théâtrales slaves contiennent des tendances subversives qui transgressent les fondements essentiels de la norme orthodoxe et annoncent les voies de leur propre développement.

Si la dramaturgie francophone amorce le renouvellement de la scène européenne, sa transposition réceptive à l'Est génère des systèmes poétiques nationaux. Ces derniers perdent le caractère d'esthétique importée de l'extérieur et procèdent à sa destruction de l'intérieur en la rapprochant tant du réel que des expérimentations ultérieures des avant-gardes.

L'analyse comparative du symbolisme formé sur ses deux terrains culturels du continent fait donc ressortir la richesse, la variété et la complexité du courant, mais aussi le caractère dynamique de celui-ci. L'approche croisée du modèle francophone et de ses versions slaves inscrit le mouvement dans le contexte évolutif de la scène européenne et met en lumière les voies à venir du dépassement de l'écriture symboliste

LITTÉRATURE

Baumgartner, Emmanuèle. *Merlin le Prophète ou le Livre du Graal, roman du XIII^e^ siècle*, Paris, Stock, 1980.

Michaud, Guy, *La Doctrine symboliste (Documents),* Paris, Librairie Nizet, 1947.

Michel, Patrick, « Le catholicisme polonais. Approches sociologiques », in *Archives de sciences sociales des religions*, numéro consacré aux Systèmes Confessionnels et Clivages Politico-Religieux, 25e Année, n° 49.1, (Jan.- Mar.), 1980, pp. 161–174.

Péladan, Joséphin, *L'art idéaliste et mystique*, Paris, Chamuel, 1894.

Schuré, Édouard. *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame d'Éleusis.* Paris, Perrin et Cie (3ème édition), 1926.

Биолчев, Боян. *Станислав Виспянски Енциклопедист на неоромантизма*. София, Унив.изд. „Св. Климент Охридски", 2003.

Блок, Александр. *Собрание сочинений* в 8-ми томах, под общей редакцией В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского, т. IV. Москва, Ленинград : Государственное изд. Художественной литературы, 1960–1963.

Даниелян, Э. С. *Валерий Брюсов. Проблемы творчества*, Ереван, Издательство „Лингва", 2002. http://www.brusov.am/docs/Brusov_Danielyan.pdf, document consulté le 12.07.2009.

Жирмунский, В. М., *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*, Ленинград, Наука, 1977.

Литвина, А. ред. Русская драматургия от Сумарокова до Хармса, Москва, Директмедиа, Паблишинг, 2005.

Мелетинский, Е.М.(гл.ред.). *Мифологический словарь*, Москва, Советская энциклопедия, 1990.

Пропп, В. Я. *Исторически корени на вълшебната приказка,* София, Прозорец, 1995.

Свещен Коран, преводач Цветан Теофанов, София, ИК «Труд», 2008.

PIÈCES CITÉES

Bataille, Henry et d'Humières, Robert, *La Belle au bois dormant. Féérie dramatique en 3 actes* représentée au Théâtre de l'Œuvre en1894, (copie manuscrite), Archives Nationales, Censure dramatique, Pièces jouées dans les théâtres et les cafés-concerts. F 18–1242.

Gourmont, Rémy de, *Lilith*, Paris, Mercure de France, 1906.

Kasprowicz, Ian, *Marchołt Gruby a sprośny Jego narodzin życia i śmierci. Misterjum tragikomiczne w obrazach czterech zamknięte*, Lwów, Gubrynowicz i syn ; Polska Biblioteka Internetowa, 1920.

Lange, Antoni, *Wenedzi. Tragedya*, Paryź, Kraków, Drukarnia Związkowa, 1909.

Lorrain, Jean, *Théâtre,* Paris, Ollendorff, 1906.

Lorrain, Jean et Hérold, André-Ferdinand, *Prométhée. Tragédie lyrique en 3 actes*, Paris, Mercure de France, 1925.

Maeterlinck, Maurice, *Les Aveugles*, Bruxelles, P. Lacompez, s.d.

Maeterlinck, Maurice, *La Mort de Tintagiles, cinq actes*, in Trois petits drames pour marionnettes, Bruxelles, Deman, 1894.

Maeterlinck, Maurice, *La Princesse Maleine, Drame en cinq actes*, Gand, Imprimerie Louis Van Melle, 1889.

Maeterlinck, Maurice, *Les Sept Princesses*, Bruxelles, P. Lacompez, 1891.

Péladan, Josépin, *La Prométhéïde. Trilogie d'Eschyle en quatre tableaux*, Paris, Chamuel,1895.

Przerwa-Tetmajer, Kazimierz, *Judasz. Tragedia w 4 aktach*, Kraków, J. Czerneckieg, 1917.

Rostworowski, Karol Hubert, *Judasz z Kariotu. Dramat w pięciu aktach*, Kraków, G. Gebethner, 1913.

Rydel, Lucjan, *Betlejem polskie, Jasełka*, Kraków, D. E. Friedlein, 1906.

Rydel, Lucjan, *Dies irae. Misterium fantastyczne*, Kraków, Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, 1893.

Rydel, Lucjan, *Zaczarowane koło. Baśń dramatyczna w 5 aktach*. Kraków, Księgarnia D. F. Friedlein, 1902.

Schuré, Édouard, *Merlin l'Enchanteur. Légende dramatique. Trilogie*, Paris, Perrin et Cie, 1924.

Trarieux, Gabriel, *Le Songe de la Belle au bois, Conte de fées en cinq actes*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1892.

Trarieux, Gabriel, *Les Raisons d'Elkana*, in *L'Art et la Vie*, 1897, p.449-463.

Valin, Pierre, *Salomon*, Alger, Éd. d'« Afrique », 1929.

Wyspiański, Stanisław, *Achilleis. Szeny dramatyczne*, Kraków, Druk. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1903.

Wyspiański, Stanislaw, *Akropolis. Dramat w 4-ch aktach*, Kraków, Druk. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1904.

Wyspiański, Stanisław, *Daniel*, Kraków, odbito w drukarni W. L. Anczyca nakładem Rodziny, 1908.

Wyspiański, Stanisław, *Legenda I*, Kraków, Druk. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1897.

Wyspiański, Stanisław, *Meleager. Tragoedia* (Paryż, 1894 – Kraków 1897), Kraków, Druk. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1898.

Wyspiański, Stanisław, *Powrót Odyssa. Dramat w trzech aktach*, Kraków, druk. W. L. Anczyca, 1907.

Wyspiański, Stanisław, *Protesilas i Laodamia. Tragedia*. Kraków, Spółka Wydawnicza, 1899.

Анненский, Иннокентий, *Лаодамия. Лирическая трагедия в 4 действиях с музыкальными антрактами*, СПб, 1907.

Анненский, Иннокентий, *Царь Иксион. Трагедия в 5 действиях с музыкальными антрактами*, СПб, 1902.

Белый, Андрей, *Пасть ночи*. *Отрывок из задуманной мистерии*, in *Золотое руно,* 1906, n° 1, c. 62-71.

Блок, Александр, *Балаганчик,* in *Факелы*, 1906, книга первая, СПб.

Блок, Александр, *Роза и Кресть,* in *Альманах Сирин*, 1913, № 1, Спб.

Брюсов, Валерий, *Земля*, *сцены из будущих времен.* in *Северные цветы*, 1905, n° 4, Москва, Скорпион.

Брюсов, Валерий, *Протесилай умерший. Трагедия с хорами* in *Полн*. Соч*.,* т. 15, Санкт-Петербург, Сирин, 1914.

Гиппиус, Зинаида, *Святая кровь*, in *Третья книга рассказов*, СПб, 1902.

Грозев, Иван, *Змей. Планинска легенда*, in *Художествена култура*, 1912, год.3.

Грозев, Иван, *Йов, Библейска драма в 3 д.,* in *Съчинения I Драми,* София, Стопанско развитие,1942.

Грозев, Иван, *Съдний ден.Мирова драма в седем картини*, София, печ. В.Иванов, 1945.

Дановски, Боян, *Самодива*, in *Хиперион,* 1927, кн. 1–2.

Караджов, Димитър, *Светица. Драматична приказка*, in *Хиперион*, 1922, г. I, кн. 9-10.

Кирилов, Иван, *Змейна. Драма родопска легенда*, in *Съчинения, Драми – легенди*, т.3, София, 1933.

Мутафов, Константин, *Юда. Трагедия*, София, 1912.

Попдимитров, Емануил, *Воденичарката Комедия-приказка в 3 д*., *Събрани съчинения*: Т. 8 София : печ. Венера, 1933.

Попдимитров, Емануил, *Йов*, in *Събрани съчинения*: Т. 7, София , Венера, 1933.

Ремизов, Алексей, *Трагедия о Иуде, принце Искариотском*, in *Золотое руно*, n° 11–12, 1909, 15–47.

Савчев, Георги, *Когато самодивите залюбят. Пиеса в 4 действия*, София, Ж. Маринов, 1932.

Сологуб, Федор, *Дар мудрых пчел. Трагедия в пяти действиях*, in *Золотое руно*, 1907, n° 11–12.

Сологуб, Федор, *Ночные пляски. Драматическая сказка в трех действиях*, in *Собр. Соч*., т. 8, Санкт-Петербург, Сирин, 1913.

Сологуб, Федор, *Победа смерти. Трагедия в трёх действиях с прологом*, СПб, Факелы, 1908.

Тодоров, Петко, Ю., *Самодива, Драма в три действия*, in *Мисъл*, 1904, кн. 4.

Тодоров, Петко, Ю., *Змейова сватба. Драма в две действия*, in *Мисъл, литературен сборник*, 1910, кн. II, София.

Дина Манчева
Универзитет „Свети Климент Охридски” у Софији, Бугарска

ФРАНКОФОНИ СИМБОЛИЗАМ И ЊЕГОВ УТИЦАЈ НА СЛОВЕНСКО ПОЗОРИШТЕ
(Резиме)

Симболизам, који се појавио у Француској 80. година XIX века, шири се Европом и брзо намеће и на словенском подручју. Разматрајући сличности и особене варијације симболизма на Истоку Европе и посматрајући их у односу на франкофоно писмо, ауторка се бави једним од главних заједничких обележја које повезује франкофону и словенску (руску, пољску, богарску) идеалистичку драматургију: прибегавање универзалним темама, преузетим из грчке митологије, фолклора и Библије. Она упоредо испитује типологију, интерпретацију и функционисање тематике у симболистичким позоришним комадима на Западу и на Истоку Европе.

То испитивање води закључку да словенске варијанте, иако следе идеалистичко усмерење основног тока, генеришу националне поетичке системе. Ти системи губе обележја увезене естетике која се изнутра разара и приближава како самој реалности, тако и каснијим авангардним експериментима.

Компаративна анализа симболизма који се формирао на истоку и западу европског континента показује богатство, сложеност и унутарњу динамику идеалистичког тока, а у исто време износи на видело начине његовог превазилажења укључујући се у еволутивни контекст експерименталне сцене у XX веку.

Кључне речи: симболизам, драматургија, словенско (руско, пољско, бугарско) позориште, интертекстуалност, грчка митологија, фолклор, библија, упоредна књижевност.

Annie Urbanik-Rizk
Lycée Auguste Blanqui, Saint-Ouen, France
annie.rizk@gmail.com

DE LA MÉTAPHORE POÉTIQUE DU *PARTAGE DE MIDI* CHEZ CLAUDEL À SA REPRÉSENTATION DANS L'ESPACE THÉÂTRAL. SYMBOLES, SYMBOLISME, SYMBOLISATIONS ?

Résumé : *Dans sa pièce autobiographique* Partage de Midi*, née d'une histoire d'amour malheureuse avec Rose Vetch, rencontrée sur un paquebot au milieu de l'Océan indien, Claudel sublime la difficulté de représenter au théâtre une expérience douloureuse en trois actes inspirés de la veine symboliste de son temps. Une atmosphère onirique, une musicalité wagnérienne, une abstraction idéaliste qui reconfigure le mythe de Tristan et Yseut sont assurément les termes de procédés subtils de symbolisation théâtrale. Mais la marque personnelle d'un Claudel, déchiré entre une vocation ecclésiastique manquée et la brûlure de la passion amoureuse, consiste dans ce qui est l'essence du « symbolon », la tension de la matière vers l'esprit, l'aspiration à l'infini, qu'il soit divin ou intensité du désir amoureux. L'histoire des mises en scène de Partage de Midi oscille entre l'immanence ou la transcendance comme vecteurs de cette totalité infinie.*

Mots clés : *symbolisme, onirisme, symbolisation, lyrisme, mythe, autobiographie, transcendance, métaphore, chair, esprit.*

Introduction

S'il est une pièce qui pose la question du passage du texte à sa mise en espace théâtral, et plus particulièrement de l'autobiographie à sa transposition artistique, c'est bien le *Partage de Midi* écrit en 1903 à quelques mois à peine d'une rupture amoureuse éprouvante pour le jeune Claudel de 32 ans, au retour de Chine. La pièce est une forme d'illustration du « mentir-vrai » aragonien pour ordonner un désordre amoureux durement éprouvé. La première version est écrite dans l'éblouissement au sortir de l'aventure avec Rose Vetch, la Polonaise rencontrée sur l'*Ernest-Simmons,* le bateau qui menait à Fou-Tchéou Claudel, là où il allait être consul. La seconde version écrite en deux temps quelques mois plus tard en 1906 est composée sur fond de « l'horrible trahison ». Seule la troisième version, en 1948, à près d'un demi-siècle de là est destinée à la scène, après avoir

connu l'apaisement puis les aigrissements des retrouvailles. Cette triomphale irruption du *Partage de Midi* au théâtre Marigny après un impétueux dialogue entre Claudel et Jean-Louis Barrault, son metteur en scène, déplace radicalement le texte vers une transposition métamorphique que l'on peut en toute rigueur, qualifier de « symbolisation ».

Il ne s'agit pas de simples modifications dues à l'altération que nécessairement apporte la durée mais bien un choix de nature esthétique fondé sur des valeurs artistiques. Et celles-ci reposent sur le mouvement symboliste au théâtre, fait d'abstraction et d'onirisme, de densité signifiante et de structuration en leitmotiv musical.

Quels sont ces procédés de symbolisation ? S'agit-il d'une poétisation fondée sur des réseaux de métaphores complexes ? S'agit-il d'une filiation avec un mouvement esthétique théâtral ancien, datant du tournant du dix-neuvième et du vingtième siècles ? Ou bien la symbolisation procède-t-elle des caractéristiques propres à ce qui n'est plus une abstraction mais la concrétude éphémère d'une représentation théâtrale par laquelle le metteur en scène recrée le matériau d'origine ? Ces questions tenteront d'éclairer en partie le mystère d'une des pièces les plus jouées de Claudel avec le *Soulier de Satin.*

Seule sa conscience empêchait Claudel d'autoriser le passage à la scène d'une aventure où des contemporains pouvaient se reconnaître, et des épisodes dont la faute morale lui pesait lourdement. Tout naturellement, malgré quelques transgressions notoires comme celle qu'Antonin Artaud en 1928, se permit en montant sur un mode surréaliste *Partage de Midi* sur la scène du Théâtre Jarry, les goûts en vigueur de la période de l'écriture s'imposèrent. Grand amateur de Wagner pendant sa jeunesse, Claudel loin de l'avant-garde la plus turbulente de la période surréaliste revint au lyrisme wagnérien qui convenait à la sublimation théologique de son histoire. Il faut en effet un souffle particulier aux acteurs pour jouer les rôles d'Ysé et Mesa, analogue à celui qui est nécessaire pour incarner Tristan et Ysolde dans le drame wagnérien. Il nous faudra donc d'abord étudier comment la transposition de la vie à la scène se fait sur le mode lyrique. Ensuite, nous verrons comment la réalité devenue rêve, ayant adopté les principes lyriques du théâtre symboliste, tresse un réseau métaphorique propre, de nature poétique engendré par la notion de « partage de Midi ».

Enfin, plus qu'une scène marquée par ses arias musicaux, ou sa constellation imaginaire, nous verrons que la symbolisation parvient au mythe du fait de l'invisible mais très réelle présence du divin dans la pièce, incarnée au sens fort par les forces désirantes de l'humain vers l'infini, cet infini ayant simultanément le caractère brûlant de la chair et l'inaccessibilité de l'esprit.

I Un symbolisme lyrique, du drame amoureux à l'incantation :

Il est en effet assez extraordinaire de voir un auteur dramatique mettre en scène sa propre histoire ; ici le projet autobiographique est consubstantiel à l'écriture, le drame n'utilise pas seulement des matériaux autobiographiques, il est destiné à être autobiographique. Quand Claudel parle du drame de sa vie, le terme est ambigu et désigne aussi bien le genre théâtral qu'il a choisi que le récit de son aventure personnelle. Rien de plus paradoxal donc que de parler de symbolisme à propos de ce texte, d'autant plus que les motifs biographiques entremêlent des éléments sentimentaux, historiques et théologiques.

A. De la vie au drame ou la symbolisation lyrique, la vie confessée :

Le jeune Claudel, frais sorti du concours des Affaires étrangères est nommé vice-consul d'abord à New York, puis à Shangaï et à Fou-Tchéou où il est promu consul en 1898. Il a déjà écrit *Tête d'Or, La Ville, Le Repos du 7è jour, L'Échange, La Jeune fille Violaine*, quand il rencontre Rose Vetch fin 1900 lors d'une deuxième expédition pour la Chine; elle est mariée, et il s'en éprend follement. Passion réciproque et qui dure jusqu'à l'été 1904. Il vit avec elle à Fou-Tchéou ; le mari, aventurier colonial sans envergure, échange sa complaisance contre les avantages et la protection dont le faisait bénéficier le consul Claudel. Enceinte en 1904, Rose doit repartir en Europe pour éviter le scandale. Sur le bateau du retour, celle-ci rencontre un autre homme avec lequel elle part, abandonnant définitivement son mari et son amant.

La déréliction que ressent alors Claudel ne serait pas compréhensible si l'on n'évoquait pas son échec religieux personnel antérieur. Converti à la Noël 1886, Claudel avait cru à l'appel de la vocation ecclésiastique et vécu comme un « moine » pendant dix ans. Parti en retraite spirituelle à Solesmes puis à Ligugé, il entend, à son grand désespoir, que Dieu le refuse. À ce refus de Dieu et des supérieurs de Ligugé, il réagit très durement et la femme rencontrée semble avoir été la réponse à son désarroi, suivi d'autant plus douloureusement d'un abandon ultérieur. Personne ne semble avoir remarqué la concommitance de ces événements avec la révolte chinoise des Boxers qui voit le massacre des Européens, pendant le congé de Claudel en France. Cette révolte à laquelle il n'assista pas occupe le cours du troisième acte, écrit après la brutalité de la rupture. Il fallait, dès la première version de 1903, suppléer la réalité par de l'imaginaire et une symbolisation consistant à emprunter au réel historique son atmosphère tragique, puis la sublimer par une dimension cosmique et divine.

Dans la version scénique de 1947, Claudel a en effet bien du mal à terminer sa pièce pour laquelle il envisage deux ou trois fins possibles. La fable reste mal engagée dans son articulation événementielle. Deux phénomènes majeurs au plan diégétique contribuent à rendre la pièce plus abstraite : l'ajout d'un personnage masculin, Amalric, faisant échapper le schéma de la pièce au trio amoureux habituel, puisqu'il y a une femme pour quatre hommes et, d'autre part, le lyrisme

jubilant et échevelé de la mort d'amour du troisème acte, plus wagnérienne que chrétienne.

B. L' œuvre élaborée en trois moments musicaux :

Ysé, moderne Yseut, tentatrice et fatale se trouve dès le premier acte entre trois hommes, sur un bateau qui fait route vers la Chine. Il est midi, c'est l'heure la plus chaude, et il est aussi midi dans la vie de ces quatre personnages, c'est-à-dire qu'ils sont au milieu de leur propre vie. Tout marque ici une heure solennelle. Tout est joué mais aucune parole n'a été prononcée. La pièce commence dans un suspens. Ysé (madame de Ciz) est une étrangère mariée à un Provençal aux yeux tendres, vaguement ingénieur, et qui part pour la Chine avec sa femme et ses deux enfants, dans l'espoir d'y faire de bonnes affaires – il ne sait trop lesquelles. On a rencontré Amalric, un planteur, un homme depuis longtemps habitué à l'Extrême Orient, et qui autrefois a connu Ysé, du temps qu'elle était jeune fille, et lui a même fait la cour. Le quatrième personnage est Mesa, commissaire des douanes en Chine, ce qui était là-bas une grande position. Il y retourne après avoir subi en France un grand échec. Il est sombre, il est seul, il fuit la société des autres hommes. Pourtant, il n'a pas pu ne pas rencontrer Ysé.

Le deuxième acte est celui où les noeuds se serrent jusqu'à l'étouffement. La scène est le cimetière européen de Hong-Kong, d'où l'on aperçoit le port et la ville. C'est là qu'Ysé a donné rendez-vous à Mesa. Toute la Chine, comme elle pouvait apparaître à un Européen au début de ce siècle est sous nos yeux. Les Européens en exil, séparés, sont là, à jamais pourrissants dans cette terre étrangère, mais vainqueurs, du moins en apparence, puisqu'ils ont installé partout leurs maisons, leurs banques et leurs jeux, et jusqu'à leur manière d'enterrer les morts. Mesa est là, lui aussi, parmi les tombes dont il déchiffre les inscriptions qui disent en peu de mots tant de drames obscurs et oubliés. Ysé va tomber tout à l'heure dans les bras de Mesa, avec une espèce de nécessité pareille à la chute des corps graves. Cette scène qui est le centre du deuxième acte et le centre du drame tout entier, est la plus lyrique et la plus extraordinaire de tout le théâtre de Claudel.

À l'approche de Mesa qui dit à mi-voix : « C'est moi. », répond l'écho d'Ysé :

> Mesa : Ô Ysé !
> Ysé : C'est moi, Mesa, me voici.
> Mesa : Ô femme entre mes bras ![1]

Il y a là toute la musique de Wagner transposée dans une autre langue artistique. Mais Ysé ne pouvait demeurer avec Mesa, elle ne pouvait supporter ce regard de mauvais prêtre ». Auprès d'Amalric qui a les deux pieds sur terre,

[1] Claudel, *Partage de Midi,* édition Gallimard, collection Folio, 1979, Verset 212, 213, 214 p. 105.

et qui ne croit pas en Dieu, elle se sent en sécurité. C'est pourquoi au troisième acte, c'est la fin. Les Chinois se sont révoltés contre les exploiteurs et il n'y a plus d'espoir. L'acte s'inscrit entre le moment où la bombe a été posée dans la maison où se trouvent Ysé et Amalric et celui où elle éclatera. Mouvement fatal d'horlogerie qui donne la mesure de l'action dramatique. La présence de la mort y est souveraine. Mesa est revenu porteur d'une passe qui permettrait à Ysé et à lui de s'échapper. Mais après une lutte courte, Mesa tombe et Amalric s'enfuit avec la passe. Après qu'Ysé ait tué leur enfant, Mesa revient à lui seul. Il n'a plus devant lui que le ciel étoilé et la présence invisible de Dieu qui va tout à l'heure lui demander des comptes. Le cantique de Mesa correspond au monologue dans le cimetière de Hong Kong. Alors voici qu'Ysé est revenue au clair de lune. Au partage de midi va succéder le partage de minuit.

> Ysé : Grand Dieu ! me voici, riante, roulante, déracinée, le dos sur la subistance même de la lumière comme sur l'aile par dessous de la vague !
>
> Ô Mesa, voici le partage de minuit ! et me voici, prête à être libérée,
>
> Le signe pour la dernière fois de ces grands cheveux déchaînés dans le vent de la Mort ![2]

Ce que le jour avait opposé va se réconcilier dans la nuit, devant la mort. Leurs âmes sont à demi « dégainées ». Nous ne sommes plus dans la vie, nous sommes entre la vie et la mort, en un lieu qui n'a plus de formes ni de dimensions, et qui va tout à l'heure disparaître dans une grande déflagration.

Pas de drame plus réaliste que *Partage de Midi*. Mais aux instants décisifs du premier acte, dans la grande scène d'amour du second acte, et surtout à la fin du troisème temps, nous sommes brusquement transportés dans un autre monde, comme si une quatrième dimension, la dimension spirituelle s'ajoutait aux premières.

Ce sont donc bien les moments au cours desquels les personnages s'expriment en longs récitatifs, rythmés par la scansion si particulière du verset, qui confèrent au drame sa dimension onirique dans la mesure où la parole devient chant, adressé à un interlocuteur lointain, situé au-delà de la scène, au-delà de l'audience théâtrale, dans l'univers, quelque part à l'horizon. L'autre moitié du symbolon, c'est l'infini. Et toute la dimension immatérielle de l'espace scénique s'y figure en voix mais aussi en images qui désignent ce hors-scène de l'infini.

[2] *Ibid.* v. 610, 611, 612 p. 158.

II Les réseaux métaphoriques; le symbolisme poétique

A. Le titre : *Partage de Midi*

Le titre *Partage de Midi* est essentiellement ambigu. Il est composé d'un nom abstrait indiquant une action ou le résultat d'une action. Or le sujet n'en est pas indiqué : si quelque chose est partagé, qui partage ? Quelle est la chose ou l'être qui est l'objet du partage ? Qui en est le bénéficiaire ? Cette ambiguïté, propre de l'abstraction contraint tout metteur en scène à lever le doute et à en créer d'autres.

Si on tient *de Midi* pour un génitif objectif (le partage d'un gâteau), on peut comprendre que c'est Midi qui est partagé. Formule très obscure : comment partager un point ? Si Midi est la métaphore de l'âge mûr, une espèce de trésor, le moment de la maturité, la formule signifierait la communication de quelque chose à plusieurs personnes. Il ne s'agirait plus en ce cas d'une division, factrice de troubles mais d'une communauté de sort. Trois personnages sont au mitan de leur vie.

Au premier acte :

> Eh ! Mesa, c'est notre âge ! voilà l'âge où il convient de réaliser.
> Midi au ciel. Midi au centre de notre vie. Et nous voilà ensemble autour de ce même âge de notre moment.[3]

L'ambiguïté « grammaticale » du verbe « partager » ainsi que de son signifiant tient au fait qu'il est à la fois objectif et subjectif. Le drame qui se joue est celui des liens difficiles des êtres humains entre eux et des liens encore plus délicats avec la divinité. Mais au lieu que leur choix existentiels soient marqués en termes de liberté individuelle ou de fatalité, la ligne de partage de leur existence prend une valeur esthétique. Et c'est le soleil qui en est la métaphore scénique, nous y reviendrons. La courbe de son orbite, ne projetant aucune ombre à l'heure de midi à l'équateur et se fondant dans la nuit finale de la Mort est un élément majeur de la mise en scène de Jean-Louis Barrault. L'éclairage technique devenant alors surchargé de signification symbolique.

Mais au cœur des choses, il y a bien Ysé, seule femme entre toutes, dont on ne sait trop à qui elle se donne ni si elle le fait avec toute la force de son âme. Le mot « partage » renvoie à l'isotopie du partage amoureux : l'objet du partage, c'est Ysé qui appartient successivement aux trois hommes de la pièce, écartelée elle aussi et partagée entre des désirs contradictoires ; *Partage de Midi* serait alors l'acte qui partage l'objet femme, au « midi » de sa passion, entre trois chasseurs différents. Le syntagme Midi, n'aurait alors qu'un sens temporel (= à midi) comme métaphore du milieu de la vie, l'âge du feu.

[3] *Ibid.* v. 712, p. 92.

Mais en relation avec l'aspect théologique de l'œuvre, ne peut-on voir dans ce partage le cœur partagé de Mesa, pris entre l'amour de Dieu et l'amour de la femme ? À l'acte III, dans le Cantique de Mesa à Dieu, il dit : « Je me suis donné à vous et vous ne m'avez point accepté et c'est l'autre qui nous a pris.».[4]

Antoine Vitez va fonder toute son interprétation scénique sur ce conflit de la chair et de l'esprit. Un troisième sens plus juridique peut être compris si on le met en rapport avec la fin du texte. Partage signifie « héritage », part accordée dans une division. La formule finale d'Ysé, revenue mourir avec Mesa alors qu'elle aurait pu s'enfuir avec Amalric : « Ô Mesa, voici le partage de minuit. »[5]

Ce partage, c'est l'accord final de l'amour et de la mort avec passage du jour passionnel à la nuit de la mort d'amour.

B. La constituion d'un espace-temps symbolique :

Ce sont les didascalies fort longues dans le drame qui indiquent cette voie de symbolisation à mi-chemin de l'implicite et de l'explicite pour le metteur en scène. Trois espaces bien tranchés scandent la pièce à chaque acte : à l'acte un, « le pont d'un grand paquebot. Le milieu de l'océan indien entre l'Arabie et Ceylan. »[6], le cimetière européen de Hong-Kong à l'acte II[7] ; et la Maison dans la Nuit prête à exploser dans le tic-tac des explosifs posés par les insurgés chinois, à l'acte III.[8]

Ces indications sont doublement paradoxales et contradictoires. À l'acte I, un lieu concret, un pont de bateau et par ailleurs, un lieu totalement impossible à déterminer dans le vague d'un espace énorme et dont la spécification géographique est exclue. Nous sommes dans un intervalle vague et qui a en même temps la précision d'une intersection entre la latitude (ligne équatoriale) et la longitude. Ce lieu a pour trait distinctif d'être éloigné de toute terre, de tout amer, de tout repère terrestre autre qu'infiniment éloigné et cet éloignement est intensifié par le mouvement qui rend toute saisie du lieu obligatoire. Milieu entre Marseille et la Chine, entre l'Arabie et l'Asie, il est aussi un mitan de la vie, point/ espace avec un avant et un après, comme suspendu devant le regard des spectateurs. Sur un bateau Rose/Ysé rencontre Claudel puis son deuxième amant, moments décisifs dont le déroulement est rendu pictural et onirique. Bien des mises en scènes insistent sur cet aspect maritime de la pièce. Lieu de la réunion à la fois accidentelle et forcée, image de l'aléatoire et du destin et de la nécessité de l'écriture théâtrale. Objet de toutes les déterminations contradictoires, il est un oxymore. Le hors-scène est contenu dans le discours des personnages. « Ysé : Derrière, de l'eau et

[4] *Ibid.* v. 341, 342, p. 143.

[5] *Ibid.* v. 611, p. 158.

[6] *Ibid.* p. 53.

[7] *Ibid.* p.93.

[8] *Ibid.* p. 120.

devant nous de l'eau encore. » En montrant le soleil, Mesa dit : « Le voilà notre foyer, troupe errante.» Et Ysé :

> […] les oiseaux et les poissons gris ont un endroit pour y faire le ménage, une haie, un trou sous le chicot de saule, mais nous autres, tous les quatre, nous n'avons pu nous arranger d'aucune place, nous voilà ballants sur ce pont de bateau, au milieu d'une mer absurde.[9]

Il s'agit d'un lieu vide dont l'importance dramatique est immense. Comme le sera à l'acte II un milieu terrestre cette fois mais tout aussi vide, lieu plus ou moins encombré du cimetière. Mesa et Ysé unissent leurs promesses amoureuses autour d'une tombe. Stéréotype culturel, tristanien, wagnérien qui associe l'amour et la mort ou de façon moins imaginaire, la mort réelle de de Ciz à l'acte III, de l'enfant né de leur union et des centaines d'hommes, coolies chinois déportés et morts en voyage. La portée politico-historique du cimetière est mentionnée par Mesa. Devant la grande tombe chinoise désaffectée, car les Européens ont chassé les Chinois jusque là :

> « C'est bien ici. […]
> Il n'y a pas moyen de se tromper. C'est ici. La seule tombe chinoise désaffectée qui reste de ce cimetière jaune, à quoi l'autre, le blanc, est venu se superposer.[10]

Quant à la longue didascalie de l'acte III qui décrit « la maison construite dans l'ancien style colonial du temps des princes marchands », elle est tout aussi oxymorique que l'océan de l'acte I. Empruntée aux souvenirs personnels de l'écrivain, la maison de Fou-Tchéou est ici transfigurée par la composition d'un paysage complet qui s'étend jusqu'au ciel et à la lumière des étoiles: « On voit par les ouvertures toutes les étoiles du ciel qui brillent.» [11]

Plus on avance, malgré les semblants de références historiques, plus l'espace prend une dimension onirique. Gadoffre faisait ainsi cette judicieuse remarque :

> La seule donnée imaginaire, dit-il c'est la situation de 1900 puisque Claudel n'a pas vécu la révolte des Boxers. L'espace porte toutes les caractéristiques de la scène de rêve éveillé par laquelle on transpose dans un cadre et à un moment qui convient à nos désirs la scène que l'on compose avec des éléments du réel.[12]

Vitez constatait que chaque acte avait lieu pendant la préparation ou l'accomplissement d'une fête. Acte1, le bal costumé du soir. Acte 2, la déclaration d'amour. Acte 3, la déflagration.

[9] *Ibid.* v. 101, p. 59 puis 129, 130, 131, 132, p. 60.

[10] *Ibid.* v. 716, p.93.

[11] *Ibid.* p. 120 et 121.

[12] Gadoffre, Gilbert, *Introduction* à *L'Art poétique* de Paul Claudel, Paris, Poésie, Gallimard, 1984, p. 12.

C'est ainsi que dans leur transposition poétique, tous les éléments fondamentaux du drame gagnent en une densité à la force visuelle incandescante. Deux idées du temps s'y superposent : l'un qui est la « journée » matin, midi, après-midi, coucher du soleil, minuit, métaphore de la vie humaine, de la triomphante aurore jusqu'à la dissolution dans la nuit. L'autre est cette triple idée de la marche du temps : le temps incertain, balloté, de la quotidienneté, le temps de la rencontre cosmique (l'éclipse, rencontre d'astres et de la rencontre amoureuse, enfin le temps catastrophique de la « déflagration » ; ainsi se superposent le quotidien, instable, le cosmique problématique et l'apocalyptique, chacun étant le support et l'annonce du suivant.

Toutes ces voies de symbolisation du concret de la scène, musicale et picturale à la fois, lyrique et poétique ne sont pas qu'un simple parti-pris esthétique, ni même le choix d'une tension vers la densité et l'épurement, il y a à proprement parler un désir d'universalité, de catholicité au sens étymologique. Ces transpositions acquièrent ainsi un caractère mythologique.

III La symbolisation mythique :

A. Quand le poème emprunte les voies du mythe :

Dès les premiers échanges, le signifiant tend à la mythification quand par exemple l'union du masculin et du féminin est suggérée comme une cosmologie hindoue.

> De Ciz : C'est la foudre ! Comme on se sent réduit et consumé dans ce four à réverbère !
> Amalric : tout est horriblement pur. Entre la lumière et le miroir.
> On se sent horriblement visible comme un pou entre deux lames de verre.[13]
> Mesa : Que c'est beau ! Que c'est dur !
> La mer à l'échine resplendissante
> Est comme une vache terrassée que l'on marque au fer rouge.
> Et lui, vous savez, son amant comme on dit, eh bien, la sculpture que l'on voit dans les musées,
> Baal,
> Cette fois, ce n'est plus son amant, c'est le bourreau qui la sacrifie ! Ce ne sont plus des baisers, c'est le couteau dans les entrailles !
> Et face-à-face, elle lui rend coup pour coup.[14]

Prémonitoire vision du combat sans merci opposant Mesa à Ysé.

Le mythe de Tristan et Yseut, les amants dont l'amour interdit par les hommes sont réunis par la mort devant Dieu est ici redoublé par des représentations telluriques. Les forces cosmiques redoublent les forces humaines. Le symbolisme

[13] Paul Claudel, *Partage de Midi,* Paris, Gallimard, édition Folio, 1979, v. 19, p. 54.

[14] *Ibid.* v. 28, p. 55.

chrétien, celui qui est analysé dans l'Amour et l'Occident, est enrichi par l' imaginaire de l'Asie et se fait au sens strict universel. Le conflit de la chair et de l'esprit, de l'homme et de la femme est dépassé par l'affrontement avec l'Univers qui, au tout dernier acte, devient offrande et contemplation.

B. La quête de l'infini, une dramaturgie plus métaphysique que psychologique :

Madaule a dit que le « drame claudélien n'est pas celui du piéton ou du cavalier, pour qui le paysage se découvre et change au fur et à mesure qu'un pas succède à l'autre, mais celui du navire qui contemple en roulant et en tanguant « la terre quittée » et qui est tout entier tourné vers l'autre rive, cette rive ultérieure (la mort) dont Claudel a toujours su qu'elle était le seul désir de Christophe Colomb lorqu'il mit à la voile. »[15]

Serait-ce donc cette « terre quittée », cette absence d'un sol ferme sous les pieds qui détermine les questions du drame claudélien ?

Le lyrisme envahit tous les drames et *Partage de Midi* en particulier. Claudel n'a jamais voulu se débarrasser de ses excroissances lyriques qui rompent brusquement le langage dramatique.

Mais le lyrisme, au même titre que la récurrence métaphorique, ne prend sens que dans ce contexte métaphysique ; celui d'un univers plein de mystères dans lequel l'être humain cherche les signes d'un au-delà muet. Le symbolisme n'est donc pas l'appartenance à un mouvement esthétique d'une époque, mais un procédé de transposition innovateur qui figure chez Claudel l'aspiration à l'infini, qu'on le nomme abstraction poétique, infini divin ou intensité du désir amoureux. Selon le sens donné à cet infini, la mise en scène théâtrale fait alternativement de l'immanence ou de la transcendance le vecteur de cette totalité infinie, entre le caractère brûlant de la chair et l'inaccessibilité de l'esprit.

Conclusion

Le drame chez Claudel n'est jamais psychologique ni même anecdotique, il va toujours à la manifestation de l'essentiel, de la manière la plus directe et immédiate, qui n'est pas un rapport de l'homme avec l'homme, source du dialogue, mais un rapport de l'homme à l'univers, d'une part et de l'homme à Dieu d'autre part. C'est Dieu qui mène le jeu, Dieu dont on ne sait au juste ce qu'il veut précisément de nous à cet instant et dans cette situation déterminée, mais dont il est certain qu'il veut quelque chose de précis et qui adviendra quoique nous fassions. La vocation, l'appel de Dieu est pour Claudel l'équivalent du destin. Quant à l'univers, il est le lieu – ou si l'on veut la scène – où nous avons à tenir notre

[15] Madaule Jacques, *Le Drame de Paul Claudel,* Paris, édition Desclée de Brouwer, 1964, p. 64.

place. Les personnages en découvrant cela, s'abandonnent au lyrisme, quittent la terre ferme et prennent une dimension mythique.

Comme Tristan et Yseult, personnages du grand mythe chrétien, Ysé et Mesa expriment le mystère de l'amour de Dieu pour la créature. Si l'amour de l'homme pour la femme joue un tel rôle dans cette découverte c'est parce qu'il n'est jamais anecdotique, mais révélation d'une face cachée des choses, symbole au sens le plus aigu.

Pour cela, un théâtre nouveau s'élabore chez Claudel qui dépasse la psychologie et l'anecdote pour poser de manière forte et dénudée les problèmes essentiels.

Voici pourquoi, les différentes formes de transposition symbolique dans *Partage de Midi* dépassent la simple appartenance à un courant esthétique (le symbolisme) et ne sont pas une fantaisie arbitraire de l'artiste. La tentation de formuler le sens prend la puissance du verbe divin, du souffle biblique du verset et il en comporte l'aveuglante et mystérieuse évidence.

LITTÉRATURE

Alexandre, Didier, Genèse de la poétique de Paul Claudel, Champion, 2001.

Antoine, Gérald, « L'expression du Tragique dans *Partage de midi* », in Jean Jacquot et al., *Le Théâtre tragique*, éd. du CNRS, 1962.

Beaumont, Ernest, Le Sens de l'amour dans le théâtre de Claudel, le thème de Béatrice, Minard, 1958.

Becker, Aimé, *Claudel et l'interlocuteur invisible, le drame de l'appel*, Nizet, 1974.

Cahier de L'Herne Claudel, dirigé par Pierre Brunel, éd. L'Herne, 1997.

Brunel, Pierre, « *Partage de midi* et le mythe de Tristan", *Paul Claudel 14*, Lettres modernes, Minard, 1985.

Dethurens, Pascal, Claudel et l'avènement de la modernité, Les Belles Lettres, 1996.

Espiau de la Maëstre, André, Humanisme classique et syncrétisme mythique chez Paul Claudel (1880–1892), Champion, 1977.

Godo, Emmanuel, Paul Claudel. La vie au risque de la joie, Cerf, 2005.

Lioure, Michel, L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*,* Colin, 1971.

Macé, Nathalie, Le Pays à l'envers de l'endroit. Mise(s) en scène du poète et de l'art poétique dans le théâtre de Paul Claudel, Champion, 2005.

Madaule, Jacques, Le Drame de Paul Claudel, Desclée De Brouwer, 1964.

Madaule, Jacques, Le Génie de Paul Claudel, Desclée De Brouwer, 1933.

Malicet, Michel, Lecture psychanalytique de l'œuvre de Paul Claudel, Les Belles Lettres, 3 vol., 1978–1979.

Mourlet, Michel, *Écrivains de France, XXe siècle*, réédition augmentée : *Paul Claudel, molosse de la foi*, France Univers, 2011.

Perez, Claude-Pierre, Le visible et l'invisible. Pour une archéologie de la poétique claudélienne, Les Belles Lettres, 1998.

Plourde, Michel, Paul Claudel. Une musique du silence, Presses de l'Université de Montréal, 1970.

Saint-Aubert, Hélène de, Théâtre et exégèse, Droz, 2014.

Samson, Joseph, Paul Claudel poète-musicien, Milieu du Monde, 1967.

Ubersfeld, Anne, *Anne Ubersfeld lit Paul Claudel,* Partage de midi, Temps actuels, 1981.

Ubersfeld, Anne, Paul Claudel poète du XXe siècle, Actes Sud, 2005.

Vachon, André, Le Temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel, Seuil, 1965.

Watanabé, Moriaki, « La création du personnage d'Amalric », *Études de langue et littérature françaises*, n°1, Tokyo, 1962.

Watanabé, Moriaki, « Le nom d'Ysé, le mythe solaire japonais et la genèse du personnage », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-février 1969.

Weber-Caflisch, Antoinette, « Partage de midi : mythe et autobiographie », *Paul Claudel 14*, Lettres modernes, Minard, 1985.

Weber-Caflisch, Antoinette, « *Partage de midi* ou l'autobiographie au théâtre », *Paul Claudel*, Les Cahiers de l'Herne, Ed. de l'Herne, Paris, 1997.

Ани Урбаник-Риск
Лицеј Огист Бланки, Сент-Уан, Француска

КЛОДЕЛОВА ПЕСНИЧКА МЕТАФОРА: ОД ДРАМЕ *ПОДНЕВНЕ ДЕОБЕ* ДО ЊЕНОГ ПРЕДСТАВЉАЊА У ПОЗОРИШНОМ ПРОСТОРУ. СИМБОЛИ, СИМБОЛИЗАМ, СИМБОЛИЗАЦИЈА?
(Резиме)

Клоделов комад *Подневна деоба*, написан 1903. године, неколико месеци после мучног раскида љубавне везе, поставља питање преношења текста у позоришни простор и, посебно, уметничке транспозиције аутобиографије. Његово прво извођење у позоришту Маријни, 1948. године, које је уследило после једног бурног разговора између Клодела и Жан-Луја Бароа, помера текст ка метафоричкој транспозицији која се у крајњој линији може назвати „симболизацијом". Нису у питању обичне модификације које изискује ограничено трајање

представе, него избор естетичке природе, заснован на уметничким вредностима. Упркос неким прекорачењима попут оних које је 1928. године себи допустио Арто постављајући овај комад на надреалистички начин у Позоришту Жари, наметнуле су се неке тенденције из времена писања комада. Три чина, надахнута симболизмом, васпостављају оничричку атмосферу, вагнеровску музикалност, идеалистичку апстракцију која упућује на мит о Тристану и Изолди. Ова студија разматра три димензије овог комада: оничричко-лирски начин симболизације, систем поетских метафора изграђен око појма „подневна подела" и космичку експанзију на нивоу мита.

Лични печат Пола Клодела, раздираног супротношћу између неостварене свештеничке вокације и распламсале љубавне страсти, представља тежња материје ка духу и жеља за бесконачношћу, било да је она божанска или да исходи из интензитета љубавне жеље. Поставке *Подневне деобе* на сцени Позоришта Жари осцилирају између иманенције и трансценденције као вектора тог бесконачног тоталитета, између распаљених чула и недоступног духа. „Симболизам" *Подневне деобе* није дакле знак привржености једном естетичком покрету, него скуп сасвим конкретних знакова пишчевог имагинарног света опседнутог жељом за бесконачношћу... или за бесконачношћу жеље.

Кључне речи: лиризам, онирizам, симболизам, симболизација, мит, аутобиографија, трансценденција, метафора.

Владимир Гвозден
Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, Србија
vgvozden@mts.rs

СИМБОЛИЗАМ И ЕСТЕТСКИ РЕЖИМ

Аптракт: *У раду се анализирају уобичајени погледи на симболизам кроз призму идеје о естетском режиму коју је у последњих неколико деценија развио Жак Рансијер. Премда је француски филозоф ову идеју поставио као ширу од уобичајеног схватања симболизма, па и модернизма уопште, чињеница је да је, поред Гистава Флобера, главни јунак његовог разумевања естетског режима песник Стефан Маларме. Рад даје одговор на питање како се симболистичка поетика уклапа у идеју о естетском режиму.*

Кључне речи: *симболизам, естетски режим, Лој Фулер, аутономна уметност, хетерономна уметност, дизајн, заједница.*

Могуће је говорити о владајућој слици о симболизму. Она се темељи на идеји одвајања, на идеји уписивања унутар засебног поља смисла које настојимо да сужавањем прикажемо као пажње вредно. Могуће је, илустрације ради, навести два става из опширне и темељне одреднице о симболизму у *Речнику књижевних термина*. Чини се да је ове две реченице могуће посматрати као темељне ставове из уобичајеног репертоара за разумевања симболизма:

> Трагање за новим језиком и ритмовима, да би се изразило неизрециво, довело је симболисте у ситуацију да њихова поезија постане нејасна и херметична. (...). Симболизам је тражење и откривање нових светова, избегавање површинског и вулгарног, пут ка подвигу, самоудубљивање или 'свети разговор' са бескрајношћу неба и свеколиког пространства.[1]

У првом ставу ишчитава се суспендовање хетерономије уметности за рачун њене аутономије: стиче се утисак да је трагање за новим језиком и ритмовима некаква ex nihilo делатност која тежи тек да буде само просто другачија, као некаква празна форма другости – заправо нарцисоидности – која не гради никакав са-однос. Слично томе, ни нејасност и херметичност

[1] Радослав Јосимовић, „Симболизам", *Речник књижевних термина,* ур. Драгиша Живковић, Београд: Нолит, 1986, 723–724.

нису нешто што је саморазумљиво (одакле то говоримо?) већ их је потребно објаснити. У другом ставу се инсистира на откривалачкој природи симболизма, што је уистину његова копча са романтизмом, али потребно је посебно обратити пажњу на речи „површинско" и „вулгарно". Показаћемо да је водећи симболиста Маларме идеју уметности нашао у ономе што се у његовом Паризу сматрало вулгарним, а биће присутан и покушај да се деконструише дихотомија површинског и дубинског, јер је, уместо претпоставке о постојању одвојених, антагонистичких површина унутар који се независно исписују различити, паралелни облици људскости, битно размишљати и о томе да поезија ипак дели истоветну површину са другим делатностима. У оваквом подухвату је, наравно, пресудна помоћ Жака Рансијера, који је Малармеа претворио у јунака своје филозофске мисли – или је, тачније речено, Рансијерова филозофска мисао наставак Малармеове интелектуалне и песничке интервенције.

Како је могуће да идеја о књижевности буде темељ једног значајног пројекта филозофије, онога што зовемо политичко? Рансијер у основи иступа против илузорности уметничке сфере, против естетизовања политичког присвајања уметности у симбол или идеал могуће комплексне репрезентације друштвених и политичких односа која карактерише модернистичке (зло)употребе уметности. Често се уметност посматра као заштита, као забран од доминације спољашњег, „прљавог" света, али Рансијера занима нешто супротно: њено отварање у контексту технолошких (или научних) форми искуства, а унутар алтернативне фигурације *Erfahrunga*.[2]

Потребно је стога да се вратимо изворном расцепу који Рансијер покушава да „закрпи". Код Канта, немогућност имагинације да прикаже идеју ума преображена је у моћ *aistheton*-а која измиче моћи мишљења и сведочи о изворној „катастрофи": о зависности ума, о његовом „поробљавање" законима другости (фројдовско-лакановска „Ствар"; за многе: „Закон", „Поредак" и сл.). У корену неједнакости налази се проблем естезиса, односно активности које се дословно могу видети и чути. Те активности у уметности занимају Рансијера у оној мери колико је могуће доказати да оне стварају неку врсту не алтернативне, већ примарне конфигурације заједнице.

Када поставимо питање шта је филозофу књижевност у контексту модерности, неминовно морамо да се вратимо у рани романтизам. Како каже на једном месту Касирер „поетизовати филозофију и филозофизовати поезију – то је био највиши циљ свих романтичарских мислилаца". Познат је такође исказ Фридриха Шелинга из *Система трансценденталног идеализма* (1800) у којем он говори о томе да је уметност једини истински и вечни

[2] Krzystof Ziarek, *The Historicity of Experience: Modernity, the Avant-Garde, and the Event,* Evanston: Northwestern University Press, 2001, 108.

орган и документ филозофије. Реч је овде о представљању нечег што филозофија није у стању да дочара, а то је несвесно у производној делатности и његов изворни идентитет у свесном. Уметност има моћ да учини објективним оно што филозоф може да представи само субјективно. Рани романтичари су понављали ову идеју у различитим облицима. Тако, између осталог, Фридрих Шлегел пише: „Оно што је могло бити учињено док су филозофија и поезија били раздвојени учињено је и довршено. Стога је дошло време да их ујединимо". За Новалиса „трансцендентна поезија се састоји од филозофија и поезије", док је за Шелија Платон песник, а Шекспир, Данте и Милтон филозофи.[3] Уобичајени начини стапања поезије и филозофије су мишљење изражено у форми поезије, драме или романа, или пак сами књижевни искази могу да постављају питање смисла.

Управо у време романтизма наступа забрињавајуће стање обрнуте симетрије:

> (...) [И]ндивидуалном и колективном здрављу духа и тела, што је још Винкелман уздизао као суштину грчке уметности, као пандан јавља се хаос модерног живота, мноштво речи исписаних на стварима, које деформишу тело и држе духове у сталној грозници.[4]

Бришу се границе: уметност естетског режима попуњава онтолошке расцепе између лепе и примењене уметности на којој се темељи представљачки режим. Романтизам и реализам су размонтирали хијерархијски систем уметничких тема и грађе, стилова и жанрова, а *естезис* постаје име за искуство кроз које већ два века опажамо врло различите ствари.

Естетски режим је синтагма која описује свет у којем закони жанра и друштвене хијерархије уступају пред нередом уметности и арбитрарношћу демократије; то је „прљава" анархија коју је Платон настојао да остави ван зидина полиса. То је такође феномен у којем, насупрот незамисливо селективном етичком и репрезентативном режиму, писана продукција – роман, поезија, есеји, филозофија, историја, репортажа – постаје доступна свима, сваком грађанину нације који је спреман да одвоји време и уложи напор у читање. Та демократија писма је уистину нови догађај који говори не само о новом односу према прошлости, већ и о новој могућности политичког које, према Рансијеру, почиње „када се начело владавине одвоји од порекла" и када се оствари „анархична" владавина заснована на непостојању ма ког основа владања.[5] Као и демократија, тако и „уметност постоји као свет за

[3] Видети Thomas McFarland, „Literature and Philosophy", *Interrelations of Literature,* ур. Jean-Pierre Barricelli, Joseph Gibaldi, New York: The Modern Association of America, 1982, 29–30.

[4] Жак Рансијер, *Политика књижевности,* прев. Марко Дрча и др, Нови Сад: Адреса, 2008, 29.

[5] Жак Рансијер, *Мржња према демократији,* прев. Миодраг Марковић, Лозница: Карпос, 2013, 50 и 52.

себе од тренутка када било шта може да уђе".[6] Политика је, попут Малармеовог *Бацања коцке*, реконфигурација онога што је дато чулном. Стога је она увек естетска активност и то не зато што постоји специфична естететика за политику, већ зато што унутар сваког специфичног социјалног аранжмана постоје речи и слике у сталној циркулацији.

Дакле, и демократија и естетски режим уметности ознавачавају раскид са друштвеним поретком заснованим на пореклу и на хијерархији: и сам Рансијеров гест интерпретације је прелажење граница које припадају специјалистима. У овом случају Рансијер понавља (или следи?) став Френка Кермода из изузетне књиге *Смисао краја* (1967): „Вреди упамтити да се успон онога што зовемо књижевна фикција догодио у време када је откривени, аутентични опис порекла почео да губи ауторитет".[7] Ауторитет великог описа заменили су ауторитативни мали описи. Наравно, познато је да се иза оваквих погледа крије Хегел из *Предавања о уметности* који, између осталог каже: „што више уметност постаје секуларна, то више постаје уточиште коначних ствари света, задовољна је њима и додељује им потпуну валидност". Па ипак, величанствени метаполитичари, Хегел и Платон, не радују се томе, док Рансијер овакво кретање сматра правцем којим мора поћи свака политика еманципације, а пут ка њој налази и у књижевним текстовима.

Када се узме у обзир овакво разумевање естетског режима чини се да поједини ставови дивљења који спајају политичко и уметничко имају своју логику. У том кључу ваља читати један од Валеријевих наизглед неумерених, али, у ствари, тек дескриптивних ставова о Стефану Малармеу:

> Данас људи кажу: Наполеон и Стендал.
>
> Ко је могао рећи Наполеону да ће људи говорити Наполеон и Стендал? Ко је могао рећи Золи и Додеу да ће сићушни, драги и одмерени човек Стефан Маларме, са неколицином својих мрачних и нејасних песама, имати дубљи и трајнији утицај него њихове књиге, него њихови погледи на живот, него оно „проживљено" и „изражено" у њиховим романима?[8]

О Малармеовом песничком развоју знамо много, а познато нам је и како је он доживљавао властито настајање песником. Његова писма, писана шездесетих година 19. столећа, откривају да је његова уметничка онирička пустоловина преузела облик самоубиства. Маларме пише Франсоа Копеу 28. априла 1868. да је „доспевши до ужасавајуће визије чистог дела (*œuvre pure*) скоро полудео и почео да заборавља значење најобичнијих

[6] Жак Рансијер, *Естезис: сцене естетског режима уметности,* прев. Тања Пекић и др, Нови Сад: Адреса, 2014, 6.

[7] Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue,* Oxford: Oxford University Press, 2000, 67.

[8] Paul Valéry, *Mauvaises pensées et autres, Œuvres,* Pléiade edition, 1957, vol. 2, 802.

речи". Према овом писму, „чисто дело подразумева нестајање песника, који уступа иницијативу речима". Потрага за чистим делом води ка откривању *le Néant* (Ништавила). Радећи на раној верзији *Иродијаде,* песник ће рећи да је пронашавши Ништавило пронашао Лепоту. А током опоравка казује једном пријатељу како је нови човек рођен, односно како ће он „оживети детињство Човека".[9] Јасно је да се мистика чина самоспознаје овде претвара у оживљавање општости; такође је јасно да усред ове фантазије нема ни трага о „научној" поставци о одвојеним површинама уписивања песника, човека, политичара или радника.

Рансијер је у књизи *Маларме: политика сирене* од почетка јасан.[10] Малармеово име је повезано са двоструком сликом: са сликом поезије која нас одводи у суштину нечега што је сродно тишини бескраја и са сликом непрозирности сродној неразговетној тами. Маларме је пример сложеног и непрозирног песника. Његове песме творе густе мреже што доводе у питање наше читалачке навике и очекивања. А када је реч о непрозирном тексту обично га прати фигура исцрпљеног песника који, урођен у ништавило, скапава над празним листом хартије. Маларме је свестан да је лепо помирење далеко од нас, да оно тек надолази. Знао је такође да, како би омогућило властито свитање, песмовање мора у исти мах да каже више него што каже и мање него што каже. То значи да је тешко говорити и певати. Рансијер зато Малармеа не приказује ни као естету у трагању за суштаством или ретким речима, ни као тихог ноћног мислиоца који жели да створи песму исувише чисту да би била написана.

Према Рансијеровом тумачењу, Маларме је савременик републике која трага за формама грађанских ритуала које би замениле раскош кнежева и црквених великодостојника. Ако је Малармеово писање тешко, оно што је такво зато што излази у сусрет захтевној и истанчаној поетици која је реакција на изузетну свест о сложености историјског тренутка и улоге коју поезија треба да игра у њему. У овоме се одражава и структурална противречност модерне политике: аксиом једнакости је нужна претпоставка модерне политике, али тај аксиом непрестано потискује институционална организација друштвеног и политичког живота. Кад песник узме у обзир ове две крајности (једанкост и хијерархија), онда је једини логичан исход поћи мукотрпним и трновитим путем потраге за вертикалом која не би била наметнута споља, већ би долазила из „дубине" самог језика и „бића" – истовремено тамна и доступна свима. Наполеон и Стендал, да, али исто тако Наполеон и Маларме. Или већ Шилер, чија мисао из *Предавања о поезији* је у темељима естетског режима. Песма је „фрагмент" који изнова изражава

[9] Наведено према: P. N. Furbank, A. M. Cain, 'La Dernierè Mode, and its Pre-History', *Mallarmé on Fashion,* Oxford, New York: Berg, 2004, 3.

[10] Jacques Rancière*, Mallarmé*: *La politique de la sirène*, Paris: Hachette, 1996.

поезију својствену вету, тако предлажући нови модел заједнице у додиру са њеним дубинским силама и силама света: таква песма је јединство индивидуалности и колективности, језика и „грађе", природе и духа.

Рансијер настоји да сруши строге дихотомије на којима почива низ исказа о уметничким делима и ауторима, а његова мета је пре свега чврста линија (или површина) која одваја аутономну и хетерономну уметност. Симболизам је стао на страну естетске парадигме, коју многи доживљавају као последњи забран уметности, али Рансијера занимају тачке мешања, моменти рушења или урушавања наших чистих категорија. Такве тачке и моменти су заправо важнији од уобичајених подела, а њих Рансијер назива естетским режимом. Када је реч о односу симболизма и естетског режима посебно је важно поглавље „Игра светлости" из књиге *Естезис*. Оно започиње ширим наводом из Малармеовог текста о Лој Фулер (1862–1928), који је објављен у једним новинама 13. маја 1893. године. Ова играчица је већ четири месеца играла у кабареу Фоли-Бержер, који се опажао као место намењено површној, „вулгарној" публици. Али са наступом уметности новог тела, то се мења.

Рансијер, пратећи трагове Малармеове сирене, плесачицу вади из историјске анонимности. Уистину њена улога је на прелому 19. и 20. столећа била важна у устоличењу нове парадигме уметности. Њен плес – или, боље речено, кореографски спектакл – посебне је врсте, или како то каже Малармеу кратком тексту на који се ослања Рансијер:

> Њени скокови не додирују, или тек овлаш врховима прстију дотичу даске позорнице, која истог тренутка поприми девичанки изглед незнаног, и надасве несањаног места; и коју ће као такву наговестити, изградити и украсити првобитно усамљена Фигура.[11]

Лој Фулер је уметница претварања, уметница трепераве тишине кинеске свиле, она претвара звукове у тканину, музика захваљујући њој, кроз игру, подсећа на вео, стварајући истовремено сопствени простор. Малармеа фасцинира ослобођена позорница, без декора, којом влада јасна кореографска покретљивост. Резултат је слободна позорница, стварни простор у потпуности вођен фикцијом. Нову естетику коју доноси „змијски плес" Лој Фулер, Маларме покушава да изрази у оквирима три појма: фигура, место и фикција. Према његовим речима, „[ф]игура има моћ да издвоји једно место и изгради га као место које може да поднесе привиђења, метаморфозе и ишчекивања. Фикција је уређено приказивање ових привиђења".[12] Дакле, „Змијски плес" је природа. Али Маларме то нешто што овај плес

[11] S. Mallarmé, „Considérations sur l'art du ballet de la Loïe Fuller", *National Observer,* 13. maj 1893, у: *Œuvres complètes,* t. II, Paris: Gallimard, 2003, 313.

[12] Жак Рансијер, *Естезис,* нав. издање, 103.

доноси именује и као музику: „тело које употребљава материјални инструмент како би створило стварно емотивно окружење са којим нема никакве сличности".[13] Звукови прелазе на тканину, замахивање вела преноси музику и настају облици. Маларме нову фикцију види, кроз плес Лој Фулер, као приказивање игре облика.

Лој Фулер не ствара фигуре покретима ногу, већ остаје статична. Она као да игра самом својом хаљином као неком врстом вела што се отвара и затвара, претварајући се у фонтану, пламен, лептира, мада се овај плес, због спиралних покрета, најчешће, али и поједностављујуће називао „змијски плес". Осим тога, ту је и игра светлости; она ово увијање претвара у чаробни догађај. Пред публиком је осветљени кип, који, превазилазећи очекивања од медија, комбинује игру, скулптуру и светлосне ефекте. Према Рансијеру, Лој Фулер је графички амблем доба електрицитета. Па ипак, она се не може свести само на то:

> У своје време, Лој Фулер је репродукована у свим формама. Она се пред нама јавља као жена-лептир, која служи као пример сецесије, као на цртежима Коломана Мозера. Она је претворена у антропоморфну вазу или лампу у декорацијама у стилу арт-декоа. Она је постала и рекламна икона; и у том својству је налазимо на плакатима бренда Одол у складу са једноставним принципом: слова 'Одол' су пројектована на наборе њене хаљине исто онако како се пројектује светлост на сцени.[14]

Не можемо умаћи важној поенти: Маларме, који важи за прави пример врхунске уметности, врхунску уметност је видео у наступу Американке Лој Фулер: „Уметност извире спонтано, суверено: из живота подареног безличним и складним површинама, такође из осећаја за претераност у томе, а када говоримо о играчици – из хармоничног делиријума".[15] Ова реченица је уистину интригантна: у њој се може пронаћи и генеза симболистичке везе с музиком, али и идеја о имперсоналној поезији. Поводом Лој Фулер Маларме неће пронаћи бољу аналогију од музике: „тело које употребљава материјални инструмент како би створило стварно емотивно окружење са којим нема никакву сличност".[16]

Али постоји ту још нешто, нешто више. Наиме, Лој Фулер је за Малармеа управо онај симбол са којим рачуна симболизам. Речено Рансијеровим речима:

> То је нова фикција: приказивање појава у својству рукописа облика. То је значење речи „симболизам". Симболизам не значи коришћење симбола. Симболизам пред-

[13] *Исто*, 103.

[14] Jacques Rancière, *The Future of the Image,* tr. Gregory Elliott, London, New York: Verso, 2007, 98.

[15] Жак Рансијер, *Естезис,* нав. издање, 100.

[16] *Исто*, 103.

> ставља укидање разлике између симболичког и директног изражавања. Класичан симбол повезивао је сликовит приказ и неки мисаони појам: лав и храброст, пас и верност, орао и узвишеност. Међутим, љиљани које показује Лој не симболишу више невиност, као што ни њени лептири нису симбол лепршавости, а пламенови симбол страсти. Оно што они заправо симболишу је њихова снага процвата и полета. Симболизована снага не разликује се дакле од праве снаге. Сам покрет је изражен у сваком покрету. У првобитном значењу речи, симбол је део који је одвојен од целине, а представља ту целину. Међутим, покрет вела није само део покрета: он је његова снага на делу. Управо ова једнакост између 'елементарног' језика облика и приказивања појавности ствари је оно што Маларме жели да врати у процес писања поеме.[17]

Не би требало потцењивати оно што је површинско и вулгарно, јер је реч заправо о опажајима који су условљени предрасудом о различитим површима уписивања људске делатности. Удубљеност, као карактеристика „научног", помног читања, требало би да нас води другим путем, а не у правцу академског елитизма, сигурног склоништа изграђеног на квази-опозицији аутономне и хетерономне уметности, као и на живом блату такозване иманентне критике.

Рансијер ову дихотомију раствара у огледу „Површина дизајна",[18] који је посвећен људима, савременицима који би требало да се занавек растану на међи аутономне и хетерономне уметности – наравно, под условом да она постоји. Један је Стефан Маларме, аутор који се препознаје унутар режима који дели језик на два стања: сирово стање које служи комуникацији – то је употреба језика аналогна робно-новчаним токовима; чисто стање које „транспонује чињеницу природе у њен звучни нестанак", као да је разоткривен чист појам. Други је Петер Беренс, немачки архитекта, инжињер и дизајнер, касније председник немачког АЕГ-а, електрокомпаније, која постоји и данас. За разлику од песника, Беренс је до гуше био урођен у масовну производњу утилитарних предмета. Па ипак, они имају нешто заједничко. По Рансијеру, они деле исту површину, између њих не влада толики антагонизам колико би се могло очекивати на основу уобичајених категорија мишљења о уметности и заједници. Како би одредили нову структуру комуналног искуства, песник „чисте поезије" и функционалистички инжињер деле исту идеју о формама и исту функцију која се приписује тим формама. Наравно, иста интересовања изражена су на другачије начине, али веза између графијског и визуелног је евидентна и она се креће преко заједничког поштовања игре Лој Фулер (у Малармеовом случају реч је, као што смо видели о потрази за моделом нове поезије, док је у код Беренса реч о реклами за пасту за зубе Одол, на којој је америчка играчица фигурирала као икона

[17] *Исто*, 108.

[18] Видети J. Rancière, 'The Surface of Design', *The Future of the Image,* нав. издање, 91–108.

оглашавања): она оличава идеју која је битна за обојицу, а то је заједничка физичка површина на којој знакови, форме и чинови постају истоветни.

Естетски режим је име за уметничку модерност, и то име које без остатка упија оно што разумевамо, урођени у идеологију и педагогију прогресизма, као специфичности симболизма. Логику естетског режима не би требало карактерисати као строго раздвајање између некаквог патоса материјалног живота и уметничких означитељских пракси. Модерна естетска револуције је, према Рансијеру, означила слом принципа дуализма везаног за наводну одвојеност уметничких од друштвених хијерархија. Једноставно речено, нема високих и ниских тема, све може постати предмет уметности, али и уметност може постати свачији предмет.

Како Маларме тврди, песнички идеал је суштински људска ствар која одговара на „вечне потребе" о којима је говорио Бодлер.[19] Реакција поезије на плурализам егзистенцијалних феномена јесте покушај стварања поретка, острва постају архипелази, а самотне звезде окупљају се у сазвежђа. Маларме се запитао да ли је ритам, који је темељ поретка, свету наметнут или откриван у свету? Дејвид Еванс поезију Бодлера, Рембоа и Малармеа стога зове „поезија након илузије", јер се она мора суочити – и ми, заједно са њом – са интерпретативном нестабилношћу. Али проблем са нестабилношћу јесте у томе што се она одиграва на истој површини на којој израстају и неразрешиве напетости повесне констелације: „Задовољство у постилузорној поезији лежи у том амбигвитету, у нашем разумевању стратегија помоћу којих је наша вера у Поезију најпре оспорена, а потом изнова успостављена, због механизама који препознају и искоришћавају нашу жељу као 'êtres spirituels' што верују у Поезију која нам непрестано измиче".[20] Јер, поезија, призната или не, структурира искуство заједнице. Зато је у случају Малармеа и Беренса тек реч о препознавању заједничког непријатеља: то су бездушни робни свет и „лажна" душа која предметима намеће квази-уметничко улепшавање. Стога Рансијер сматра да је идеја о равној површини уписивања послужила конструисању идеалне историје модерности – то је заправо сан о изгубљеном рају аутономне уметности који никада није постојао. Површина се, када је реч о Малармеу и Беренсу, може схватити на два начина, као аутономна (чиста и затворена) или као хетерономна (нечиста и отворена). Па ипак, заједништво ова два начина омогућава смеша слова и облика настала под утицајем нових графичких техника, односно развоја уметности плаката. За Малармеа, та површина комуникације једнако је идеална као и грађа – као у просторној уметности *Бацања коцке.* Идеја о естет-

[19] David Evans, *Rhythm, Illusion and the Poetic Idea: Baudelaire, Rimbuad, Mallarmé,* Amsterdam and New York: Rodopi, 2004, 311.

[20] *Исто*.

ском режиму убеђује нас да нико од нас није у повлашћеном положају, изван или изнад те површине.

ЛИТЕРАТУРА

Valéry, Paul, *Mauvaises pensées et autres, Œuvres,* vol. 2, Paris, Pléiade, 1957.

Evans, David, *Rhythm, Illusion and the Poetic Idea: Baudelaire, Rimbuad, Mallarmé,* Amsterdam and New York, Rodopi, 2004.

Ziarek, Krzystof, *The Historicity of Experience: Modernity, the Avant-Garde, and the Event,* Evanston, Northwestern University Press, 2001.

Јосимовић, Радослав, „Симболизам", *Речник књижевних термина,* ур. Драгиша Живковић, Београд, Нолит, 1986, 723–724.

Kermode, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue,* Oxford, Oxford University Press, 2000.

Mallarmé, Stéphane, „Considérations sur l'art du ballet de la Loïe Fuller", *National Observer,* 13. maj 1893, u: *Oeuvres complètes,* t. II, Paris, Gallimard, 2003.

McFarland, Thomas, „Literature and Philosophy", *Interrelations of Literature,* ур. Jean-Pierre Barricelli, Joseph Gibaldi, New York, The Modern Association of America, 1982.

Рансијер, Жак, *Политика књижевности,* прев. Марко Дрча и др, Нови Сад, Адреса, 2008.

---------- *Мржња према демократији,* прев. Миодраг Марковић, Лозница, Карпос, 2013.

---------- *Естезис: сцене естетског режима уметности,* прев. Тања Пекић и др, Нови Сад, Адреса, 2014.

Rancière, Jacques, Mallarmé: *La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996.

----------*The Future of the Image,* tr. Gregory Elliott, London, New York, Verso, 2007.

Furbank, P. N, A. M. Cain, *Mallarmé on Fashion,* Oxford, New York: Berg, 2004.

Vladimir Gvozden
Université de Novi Sad – Faculté de Philosophie, Serbie

LE SYMBOLISME ET LE RÉGIME ESTHÉTIQUE
(Résumé)

L'auteur examine les conceptions habituelles du symbolisme à travers le prisme de l'idée du régime esthétique, développée dans les dernières décennies par Jacques Rancière. Quel est le rôle de Mallarmé dans l'élaboration de ces conceptions ? D'après Rancière, Mallarmé, qui est considéré comme le parangon de l'art suprême, trouvait celui-ci dans la danse de la célèbre Loïe Fuller. Pour Mallarmé, elle est justement le symbole avec lequel compte le symbolisme. L'égalité entre la langue « élémentaire » de la forme et la représentation de l'apparence des choses est ce que Mallarmé veut faire revenir dans le processus de la création poétique. Dans son essai « La surface du design », Rancière compare l'admiration de Mallarmé pour Loïe Fuller aux conceptions de l'ingénieur allemand Peter Behrens qui s'occupait, à la différence du poète, de la production d'objets utiles pour les masses. Tous les deux reconnaissent un ennemi commun : ce sont l'impitoyable monde de la marchandise et une âme « fausse » qui impose aux objets un embellissement quasi-artistique. Aussi Rancière considère-t-il que l'idée d'une surface plane de l'inscription a servi à la construction d'une histoire idéale de la modernité. Au fond, c'est un rêve du paradis perdu de l'art autonome, qui n'a jamais existé. Quand il s'agit de Mallarmé et de Behrens, il est nécessaire de considérer la surface sous ses deux aspects, comme une surface autonome (pure et fermée) et comme une surface hétéronome (impure et ouverte). Leur communauté est devenue possible grâce au mélange des lettres et des formes sous l'influence des nouvelles techniques graphiques, c'est-à-dire du développement de l'art des affiches. Mais, pour Mallarmé, cette surface de la communication est aussi idéale que la matière, comme dans l'art spatial d'*Un coup de dés*. L'idée de régime esthétique nous aide à comprendre que personne n'a de position privilégiée, ni en dehors ni au-dessus de cette surface.

Mots-clés : symbolisme, régime esthétique, Loïe Fuller, art autonome, art hétéronome, design, communauté.

Nina Živančević
Université Paris 3, France
nzivancevic@ymail.com

MALLARMÉ ET L'ART DE L'IMPALPABLE, LE SON DE DEBUSSY

Résumé : *La relation majeure entre la poésie (symboliste) et la musique a été bien explorée au XX^e siècle, notamment par le philosophe et linguiste Vladimir Jankélévitch, l'auteur de* La musique et l'ineffable*. Nous sommes sur la trace de son livre Debussy et le mystère de l'instant, où le philosophe explique la relation entre les phénomènes de la fugue et de l'impalpable chez le poète symboliste Stéphane Mallarmé et également chez le compositeur Claude Debussy.*

Mots clés : *Stéphane Mallarmé, Claude Debussy, Richard Wagner, poésie, musique, mystère, politique.*

Nous le savons depuis longtemps, il y a des gens qui jurent que Charles Baudelaire et Arthur Rimbaud ont inventé la poésie moderne. Quant à Paul Verlaine, Mallarmé et les symbolistes, ils ont créé un art de l'impalpable qui les lie à la fois aux Impressionnistes et aux musiciens ; c'est-à-dire à des compositeurs, comme Debussy qui ont cherché la beauté dans ce qui fuit et non dans ce qui dure. Quand même, il faut souligner que Baudelaire a été le premier à se donner comme tâche de capter ce qu'il y a « de poétique dans l'historique et « d'éternel dans le transitoire ».

De la poésie de Verlaine et des Symbolistes, nous retenons la subtilité de la musique. La versification du poète des *Romances sans paroles*, par exemple, ne sert d'ailleurs pas à scander, comme cela était encore souvent le cas chez les Romantiques, mais bien à *évoquer*. Aussi, les poèmes les plus réussis de Mallarmé ne cherchent ni à nous convaincre ni à nous heurter, mais bien à nous pénétrer, à se fondre en nous comme l'eau le fait avec le sucre ou comme les notes musicales dans une partition. La relation majeure entre la poésie symboliste et la musique a été bien explorée par le philosophe et linguiste Vladimir Jankélévitch, l'auteur de *La musique et l'ineffable*. D'ailleurs, pour citer Jankélévitch, « si on pense que la musique fait écho à l'ordre du monde, on croit aussi à son autonomie[1] ».

[1] Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable,* Flammarion, 1961, p. 18.

Déchiffrer dans le sensible je ne sais quel message cryptique, ausculter dans et derrière le cantique quelque chose d'autre, percevoir dans les chants une allusion à autre chose, interpréter la chose entendue comme l'allégorie d'un sens inouï et secret – ce sont là les traits permanents de toute herméneutique et ils s'appliquent d'abord à l'interprétation du langage : celui qui lit entre les lignes ou croit comprendre à demi-mot se propose lui aussi de pénétrer dans les arrière-pensées. Toutefois les mots, par eux-mêmes, signifient déjà quelque chose : leurs préférences naturelles, leurs traditions résistent à l'arbitraire et limitent notre liberté d'interprétation ; le langage de l'hermétiste qui parle à mots couverts possède déjà un sens littéral.

Mais la musique ? Directement et en elle-même, la musique ne signifie rien, sinon par association ou convention ; « la musique ne signifie rien, donc elle signifie tout. » Cette ambiguïté, bipolarité de l'action de la créativité musicale, appartient à la musique de Debussy mais aussi à l'œuvre poétique de Mallarmé.

Dans son livre *Debussy et le mystère de l'instant*, le philosophe explique la relation entre les phénomènes de la fugue et de l'impalpable chez le poète symboliste Stéphane Mallarmé et chez le compositeur Claude Debussy[2].

Concentrons notre attention surtout sur le poète Mallarmé : à cette époque-là, donc le début du XXe siècle, l'auteur était une figure idéologique très puissante qui, selon Roland Barthes (pour ne prendre ici en considération que les meilleurs commentateurs de la poésie de Stéphane Mallarmé), avait la fonction dans la société et dans la littérature, de nous prévenir contre la croissance énorme des signes dans un texte. Contre la croissance en même temps de significations énormes dans un texte : il était tel un roi, absolu et très puissant, mais une nouvelle génération d'auteurs a surgi, dont Mallarmé est l'exemple, et qui s'est montrée incontournable quant à la compréhension de l'expression littéraire de cette époque. Selon Roland Barthes encore, un certain nombre de poètes ont bien essayé de perturber le règne absolu de l'auteur : et là, Mallarmé a peut-être été le premier à comprendre et à accepter le rôle colossal et extraordinaire qui a été annoncé par la langue propre telle quelle dans une œuvre littéraire !

Il avait bien compris le rôle de remplacement de la langue qui était censé remplacer soit disant l' auteur qui, par contre, était considéré jusqu'alors seul propriétaire de son œuvre ; depuis ce moment-là, la langue commence à parler au lieu de l'auteur, la langue elle-même commence à défendre l'œuvre et l'auteur, tous les deux et nous, le lecteur, le public en général, nous commençons à écouter cette langue, soit en prose ou en poésie ; c'est-à-dire que nous commençons à écouter la musique de cette langue, son aspect vocal, sa sonorité !

Toute la poétique de Mallarmé est fondée sur l'abolition ; l'annulation de l'auteur au profit de la langue et du texte. Et ceci dit que la vraie place des lettres,

[2] Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant,* Flammarion, 1950, p. 7.

d'un texte est la lecture de celui-ci ; c'est ce que déclare cette époque symboliste, époque mallarméenne où la peine de mort était prononcée contre les auteurs : le lecteur devient ici, déjà chez Mallarmé, l'otage de son Désir pour l'Autre qui, hébergé depuis toujours dans l'Auteur, se manifeste en tant que sa langue poétique ! La révélation de cette vérité s'effectue alors dans une double démarche du poète : trouver l'extraordinaire sous l'ordinaire ou l'ordinaire sous l'extraordinaire : le message spirituel dissimulé par le dessin visible des images ou, à l'inverse, le secret intime d'un corps sexué caché sous la pompe des pensées et des mots.

Étienne Mallarmé, dit Stéphane, fut un homme anxieux, insomniaque qui a hérité d'une histoire familiale compliquée, il a été « le porteur d'une nuit profonde ». Pourtant, Mallarmé n'est pas un auteur hermétique, c'est un poète difficile. Difficile est tout auteur qui dispose les mots de sa pensée de telle manière qu'ils rompent le cercle ordinaire du banal et du caché, qui constitue ce que Mallarmé appelle « l'universel reportage ».

Mallarmé a eu une expérience radicale du langage et de la pensée qui l'a emmené directement dans la nuit de l'écriture, dit Jacques Rancière, un philosophe et grand admirateur du poète. Dans le conte d'IGITUR, Mallarmé a consigné l'équivalence de deux expériences : celle de l'écriture et celle du suicide ; et pourtant, il chercha à sortir de la nuit, à faire de son conte sur le suicide et la nuit le remède homéopathique guérissant l'impuissance à écrire. Mallarmé, pour sa part, a clairement séparé écriture et témoignage. Il a écrit IGITUR pour « guérir » et pouvoir redevenir un « littérateur pur et simple[3]. »

Par contre, Mallarmé n'est pas un penseur silencieux, nocturne, du poème trop pur pour être jamais écrit. Il ne vit pas dans la tour d'ivoire de l'esthète. Comme l'écrit Rancière, « à la transcription du grand drame de l'absolu, Mallarmé a visiblement préféré la splendeur d'un objet décoratif, et de rendre compte des Expositions universelles»[4]. » Il a été lecteur de Zola, le contemporain d'une république fêtant son centenaire et cherchant les formes d'un culte civique remplaçant la pompe des religions et des rois. Il a cherché à comprendre le bruit des bombes anarchistes ; il a été un auditeur enthousiaste des concerts Lamoureux ou Colonne destinés à élargir l'éducation des masses et à promouvoir un peuple musicien ; un témoin attentif de la révolution wagnérienne et de la manière dont une idée de la communauté s'y liait à une idée de la musique et du théâtre.

Le poème mallarméen exploite un lot fini d'images et de métaphores qui se perdent dans la nuit des temps : risque et solitude de son œuvre lancée à la fortune de flots, chœurs célestes et cygnes aux ailes captives, aurores roses et couchants figés dans la pourpre et le sang, nuits hésitant entre le froid des chambres vides

[3] Dans « Correspondance », Lettre à Casalis, classée et annotée par Henri Mondor, Gallimard, 1959–1985, 11 vol., p. 57.

[4] Jacques Rancière, *Mallarmé, la politique de la sirène*, Fayard, 1996, p. 11.

– on est chez Mallarmé ici, en tant que poète symboliste associé au nom propre de Mallarmé, le nom générique du symbolisme.

Il a dit une fois, au sujet de la poésie : « C'est l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel du sens mystérieux des aspects de l'existence ». Mais qu'est-ce que l'existence pour ce poète bien spirituel ?

On appellera ESPRIT ce qui consacre le lieu de l'existence, comme monde ou séjour de l'homme. Et on appellera MYSTÈRE le système de rapports entre les aspects de l'existence propres à cette consécration. La tâche poétique (selon le philosophe) est la tâche spirituelle la plus haute parce qu'elle fixe le système des aspects qui consacre un séjour de l'homme. Pour Mallarmé, l'aspect le plus essentiel de l'homme, le mystère, nous le rencontrons dans les formes les plus éphémères -voire les plus populaires- de l'art (et ici justement on peut voir que Mallarmé reste bien notre contemporain) que nous rencontrerons avec le plus d'évidence. Sa danseuse ne représente pas une femme qui danse ; elle n'est pas une femme qu'on reconnaît, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, coupe, fleur, ou comme disait Yeats, un autre maître de la poésie symboliste : « Comment, mais vraiment comment pouvez-vous dire la différence entre une danseuse et la danse ? »

Chez Mallarmé, le symbole n'est pas image, pas plus que l'idée n'est forme d'objet ou la métaphore moyen de communiquer des sentiments. Symbole et métaphore n'expriment pas l'idée, ils la font être. Mais rien ne résume mieux la transformation du néant en rien que ses « Plusieurs sonnets », que le poète a disposés en quatre nuits et quatre saisons. Si la chevelure d'or est la métonymie exacte du soleil disparu, l'éventail est l'exacte métaphore du poème, l'artefact qui imite dans le battement de ses plis ce mouvement de l'apparaître et du disparaître qui est le pli initial, selon Deleuze, ou la doublure des choses qui fait d'elles un monde. Le poème ne « veut » rien dire, il dit. Qu'est-ce qui apparaît ? Qu'est-ce qui disparaît ? Le geste de l'éventail, du pli ne le dit pas, il le joue, il le « suggère ».

Premier sens : le poème, en général, est un processus de disparition et de substitution. Il transforme toute réalité en un simulacre inconsistant et glorieux (toutes ses sirènes, le nénuphar blanc, etc.).

Deuxième sens : le poème nouveau remplace les histoires et les drames d'antan (voir Sartre et son étude), notamment les aventures, naufrages, solitude, récifs, étoiles, par un jeu d'aspects évanouissants.

Troisième sens : le navire du poème doit frayer son chemin dans la nuée hostile d'un monde où le poète n'a pas de place sauf dans une religion nouvelle qui prend la succession du christianisme où se concentre tout le problème mallarméen. Elle s'appelle musique.

Dans ses trois textes, réunis sous le titre d'« Offices », Mallarmé nous fait comprendre comment ce qui semblait n'être qu'un art parmi les autres en vient à jouer un rôle, celui d'être « le dernier et plénier culte humain ». Ici, on rentre dans deux thèses fondamentales de la théorie mallarméenne de la religion : si les dieux viennent du langage et doivent y retourner, c'est un langage purifié qui peut le mieux prétendre à être la dernière religion. Or la musique se présente comme ce langage par excellence.

La musique présente l'écriture et le rituel les plus abstraits de toute corporéité et de toute figuration. Et c'est précisément son abstraction qui en fait le langage le plus immédiatement accessible. La musique fait sauter l'écran de l'image et de la représentation. C'est cette abstraction qui transforme l' « esthétique » en « religion » dernière et qui permet à la musique d'instaurer la communion la plus sensible des hommes dans « la reconnaissance de leur grandeur chimérique » comme l'écrit Rancière[5]. On peut dire que la musique apparaît comme cet « au-delà de la nature » qui recueille la sacralité que la nature a perdue au temps de l'industrie. La nature était la première forme de l'Idée encore primitive et prise dans la solidité de la matière. La musique est la forme spiritualisée de l'Idée, pulvérisant toute matière et toute image en un « volatil dépouillement en traits qui se correspondent, maintenant proche la pensée. » Mallarmé dit dans son essai intitulé « Catholicisme » :

« Le miracle de la musique est cette pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle, par quoi se comble jusqu'à étinceler en arabesques d'or en traçant l'arrêt à la boîte sonore, l'espace vacant, face à la scène : absence d'aucun, où s'écarte l'assistance et que ne franchit le personnage[6]. » Nous nous souvenons ici que le compositeur Claude Debussy a été le premier maître de la musique à penser également dans une forme musicale qui nous amène les arabesques.

En détruisant par son langage sans mots ni images les jeux de la représentation et de la reconnaissance, l'action musicale peut s'identifier au rituel de la consécration du lieu. Et cette consécration du lieu est aussi la célébration par le public du culte dont il est le héros. Comme le prêtre, le chef d'orchestre « recule » la gloire commune qu'il exhibe. Elle ne vient à lui qu'à travers les arabesques. La distance esthétique du mystère est aussi une distance politique. La différence mallarméenne se marque ici par rapport au programme poético-politique qui prolonge le romantisme à travers le symbolisme et le futurisme. Dans ce programme, le poème a la forme du chant et pour contenu essentiel le mythe : le poème est d'essence symbolique. Mallarmé reprend le langage du symbole et l'idée d'une musique généralisée. Mais son symbole reste à distance et la cérémonie musicale n'est pas une cérémonie chorale. C'est une performance orchestrale où la foule ne

[5] *Ibid*., p. 41.

[6] *Ibid*., p. 70.

participe que muette au mystère de sa propre grandeur. Le geste du chef d'orchestre, enfin du poète, retient le mystère et prévient la foule de s'adorer elle-même dans le temple nouveau. Et ça s'appelle le rôle nietzschéen de la musique.

La musique est par excellence l'art de l'intériorité, celui où les intervalles mathématiques et les sonorités des bois, des cordes et des cuivres ont le pouvoir de créer directement un milieu d'idéalité qui englobe l'auditeur. Le « pur » langage musical est condamné soit à garder sa pureté instrumentale, soit à emprunter à la parole des significations à exprimer et se retrouver serviteur d'un autre art. Mallarmé retrouve ce dilemme. C'est un langage à la sublimité un peu suspecte que ce poème « d'autant plus compréhensible que tu », où le compositeur a la possibilité de « suspendre jusqu'à la tentation de s'expliquer ». Ce langage sans mots se targue d'avoir éliminé la banalité de l'universel reportage. Mais c'est peut-être « un cas de reportage énorme et supérieur », une pure et simple mystification que cette ascension de la multitude muette, franchissant d'un seul coup les intervalles littéraires pour se trouver directement « face à face avec l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots ». Et là, nous avons le cas du père de l'avant-garde postmoderne, le cas de Richard Wagner.

L'entreprise de Wagner ne représente pas seulement la concurrence déloyale faite par l'éclat des voix (les Sirènes chez Mallarmé) et des instruments à la ligne d'écume du poème. Elle représente l'absorption du poème et sa politique dans la musique. L'abstraction du langage musical, son « volatil dépouillement », Wagner l'a uni à son contraire : le théâtre de la représentation avec sa fable. Telle est l'essence de son 'leitmotiv' : l'identification des timbres et des thèmes musicaux avec des personnages consistants. Il l'a inscrit dans la perspective d'une pensée nouvelle du poème – l'œuvre d'art totale. Or c'est justement cette fusion que Mallarmé dénonce.

Jacques Rancière remarque que la poésie est plus musicale que la musique pour deux raisons données comme équivalentes : parce qu'elle est l'art du verbe, de la pensée exprimée, qui s'oppose au « mutisme » de l'orchestre, et parce qu'elle est l'art du silence, du « tacite concert » ou du « tacite envol d'abstraction » qui s'oppose à son fracas- « la même chose que l'orchestre sauf que littérairement ou silencieusement[7]. »

Mallarmé a cherché toute sa vie le vrai rôle de la poésie. Et si, comme Sartre avait écrit sur son rôle dans *l'ars poetica*, un très beau témoignage de la part de Jean-Paul, « les hommes sont poussière, poussière est leur plaisir, tout revient au Néant. »

Un seul espoir demeure : si la Poésie renonce à se faire le miroir d'un monde intelligible, ne peut-elle puiser dans son malheur une mission nouvelle : le fait poétique, par sa simple existence, ne pourrait-il suffire à élever l'être humain

[7] *Ibid*., p. 89.

au-dessus de la matière ? S'il témoignait du pouvoir de produire par lui seul des effets que la Nature ne produit pas – c'est-à-dire des synthèses irréductibles – l'homme s'arracherait à la Nature. Cela s'appelle créer. Dieu seul en avait le pouvoir. Mais Dieu n'est pas : dans la Nature « rien ne se perd ni ne se crée. » Si le poète essayait, pourtant ? « Il y a deux manières de s'affirmer contre la matière : être créature ou se faire créateur. La première issue est barrée, prenons la seconde[8]. »

Le poète qui a essayé de s'affirmer juste en tant que créateur a été Mallarmé.

Et Sartre ajoute : « C'est tout juste, au contraire, si la Mort de Dieu ne s'est pas accompagnée d'une épidémie de suicides. Et si la Poésie fut tentée, un instant, de recueillir l'héritage divin et d'essayer de créer sur une toute petite échelle, c'est qu'elle était acculée à disparaître ou à faire ses preuves. »

LITTÉRATURE

Badiou, Alain, *L'Être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988.

Jankélévitch, Vladimir, *La Musique et l'ineffable,* Paris, Flammarion, 1961.

Jankélévitch, Vladimir, *Debussy et le mystère de l'instant,* Flammarion, 1950.

Lacoue-Labarthe, Philippe, *Musica Ficta (Figures de Wagner)*, Christian Bourgois, 1991.

Mallarmé, Stéphane, *Correspondance*, classée et annotée par Henri Mondor, Paris, Gallimard, 1959–1985, 11 vol.

Rancière, Jacques, *Mallarmé, la politique de la sirène*, Paris, Fayard, 1996.

Sartre, Jean-Paul, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre,* Paris, Gallimard, 1986.

Нина Живанчевић
Универзитет Париз 3, Француска

МАЛАРМЕ И УМЕТНОСТ НЕОПИПЉИВОГ, ДЕБИСИЈЕВ ЗВУК
(Резиме)

Сматра се да су Верлен и Маларме, као песници симболисти, створили уметност „неопипљивог" која иначе припада импресионистима и музичарима. Па ипак, упутно смо овде поменули да је Шарл Бодлер био први песник који је имао задатак да ухвати оно „поетско"

[8] Jean-Paul Sartre : *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre,* Gallimard, 1986, p. 21.

у историчном, као и оно „вечито" у нечему што је пролазно. У сваком случају, овде је реч о зачетницима модернизма, о праоцима постмодернизма јер они, нарочито када је у питању Маларме, први посматрају са интердисциплинарног становишта поезију и музику и указују на њихову неминовну, нераздвојиву везу.

Највећи степен интересовања за повезаност поезије и музике показао је филозоф и лингвиста Владимир Јанкелевич који је доста писао о Клоду Дебисију, о музици, као и о њеној тесној вези са највишом уметношћу речи, поезијом. Он тврди да све речи, већ у тренутку док их изговарамо, носе у себи природну предодређеност за неки музички звук. Јанкелевич у својој студији „ Дебиси и тајна тренутка" тврди да амбигвитет, двосмисленост акције, поетске и музичког стваралаштва, неоспорно припадају, како Дебисијевом музичком стваралаштву, тако и Малармеовом поетском делу.

Истакли смо затим да се цела Малармеова поетика заснива на „укидању", поништавању или брисању ауторског гласа, то јест аутора, у корист језика као таквог и текста који из њега произлази.

У нашем истраживању, изузетну вредност показале су упоредне студије о поезији и музици француског савременог филозофа Жака Рансјера, који се осврнуо на политичку улогу оваквог приступа у Малармеовом поетском тексту, политичку у смислу активне, ангажоване улоге авангардног аутора који настоји да читаоцу наметне нови језик и ново поетско деловање, као и студија Филипа Лаку-Лабарта, такође савременог филозофа који је, у својој књизи *Musica Ficta*, разматрао књижевно-уметнички период који обухвата стваралаштво Рихарда Вагнера, папе авангардног развоја „тоталног уметничког дела", затим Малармеов суштински разлаз са Вагнером, као и будући могући развој фузионисаних „дисциплина", поезије и музике.

Кључне речи: Стефан Маларме, Клод Дебиси, Рихард Вагнер, поезија, музика, тајанственост, политика.

Vesna Elez
Université de Belgrade – Faculté de Philologie, Serbie
vesna.elez@fil.bg.ac.rs

LE MOUVEMENT ET LES EFFETS DE LA LUMIÈRE DANS LES *ILLUMINATIONS* D'ARTHUR RIMBAUD

Résumé : *Souvent jugées hermétiques, les* Illuminations *de Rimbaud relèvent du fragment ou d'un genre littéraire à part entière suscitant des difficultés d'interprétation. Néanmoins, cet essai tâche de mettre en relief l'existence d'éléments interprétatifs aisément détectables dans le texte (notamment dans les poèmes descriptifs) qui s'opposent à l'hypothèse de l'ouverture absolue de leur forme.*

Mots-clés : *Rimbaud, Illuminations, poème en prose, poème descriptif*

Le recueil poétique de Rimbaud a connu un destin fabuleux et étrange. La publication de ces poèmes en prose dans la revue *La Vogue* en 1886 a fait date grâce à Verlaine, Félix Fénéon et Gustave Khan. Ces poèmes restent parmi les plus fascinants, les plus beaux mais à la fois les plus déconcertants dans l'histoire de la littérature française.

Comme on le sait déjà, la recherche entamée par Henri Bouillane de Lacoste, exposée dans sa thèse doctorale en 1949, a sérieusement remis en question la chronologie de l'œuvre rimbaldienne. L'hypothèse de Bouillane de Lacoste postule qu'*Une Saison en enfer* n'est pas l'ultime œuvre du poète, comme on l'a longtemps cru. Malgré l'avertissement de Verlaine accompagnant la publication et précisant que ces poèmes ont été écrits de 1873 à 1875, on a longtemps préféré faire confiance aux autres sources. Par conséquent, la rédaction des *Illuminations* devrait être postérieure ou simultanée à *Une saison en enfer* et ces poèmes en prose devraient sans doute être considérés comme le testament poétique de Rimbaud. Il avait remis le manuscrit à Verlaine lors de leur dernière rencontre à Stuttgart en 1875. Après avoir dit adieu à la poésie et ne se souciant guère de ses écrits, Rimbaud s'efforçait de faire fortune en Éthiopie. Comme l'ont montré Suzanne Bernard et André Guyaux dans leur édition des *Illuminations*, il est certain que Rimbaud a commencé à écrire les poèmes en prose dès 1872.

L'établissement du texte définitif fut également un défi philologique pour les experts. Aujourd'hui on croit disposer d'un recueil composé de poèmes en prose

authentiques et de deux poèmes en vers libres. La question de la disposition préméditée du recueil n'a pas cessé d'intéresser et de troubler les critiques.

Le titre annonce d'emblée un procédé inédit et novateur. Les *Illuminations* rappellent les *painted plates* selon Verlaine, des gravures colorées qui visent l'établissement d'une liaison pertinente entre la peinture et la poésie. Le titre peut se référer aux effets de la lumière, tout simplement, évoquant des objets éclairés ou exposés à un nouvel éclairage. La nuance mystique et religieuse est certainement la plus attirante. Ses plus beaux poèmes en vers intitulés *Derniers vers*, dotés d'un lyrisme épuré, annoncent le grand thème de l'indicible et de l'expérience mystique. La plus belle pièce de ce groupe, « L'Éternité », par ses ellipses et ses allusions parvient à fusionner le soleil avec la mer dans une nouvelle entité dont la perpétuation symbolise l'éternel et l'impérissable. Être illuminé, c'est posséder la connaissance après une expérience spirituelle ou mystique. Cette expérience-là, est-elle communicable ? Optant pour un langage poétique sibyllin et cryptique, Rimbaud vise à émanciper, à dégager le mouvement, notamment le mouvement circulaire.

Paradoxalement, les poèmes en prose faits de lumière sont considérés comme les plus obscurs et hermétiques. D'après André Guyaux, les tentatives critiques se divisent en deux grands groupes : le premier comprend la tendance interprétative, qui postule un sens précis qu'il faudrait chercher dans chacun de ces poèmes en prose ; le second s'oppose à cette perspective trop restreinte en visant la possibilité de lectures multiples. Guyaux met en garde contre une tendance contemporaine postulant l'« illisibilité » des *Illuminations* : « Car il faut bien constater qu'une théorie de l' « illisibilité » de Rimbaud paralyse autant que le souci obsessionnel de dégager des choses dans l'ombre des mots. Dans les deux cas, le principe est abusif[1]. »

L'analyse de Tzvetan Todorov est séduisante, mais nous semble peu acceptable – son argument présuppose que le langage rimbaldien est affranchi de sa contrainte représentative : « Rimbaud a découvert le langage dans son (dys-) fonctionnement autonome, libéré de ses obligations expressive et représentative, où l'initiative est réellement cédée aux mots ; il a trouvé, c'est-à-dire inventé, une langue et l'a léguée comme modèle à la poésie du XX^e^ siècle. »[2]

Le lieu commun herméneutique évoque toujours la fameuse déclaration du sujet lyrique, attribuée à Rimbaud, dans le poème « Parade » : « J'ai seul la clef de cette parade sauvage »[3]. Michel Murat, dans son étude récente, *L'Art de Rim-*

[1] André Guyaux, « Notice », in Arthur Rimbaud, *Œuvres*, édition de Suzanne Bernard et André Guyaux, Paris, Classiques Garnier, 1987, pp. 247–248.

[2] Tzvetan Todorov, « Les *Illuminations* », in *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 160.

[3] Voir la note de Suzanne Bernard concernant le vers final du poème « Parade », in Arthur Rimbaud, *Œuvres*, p. 490 : « L'adjectif final prend une valeur ironique si l'on admet que Rimbaud présente ici des aspects de

baud, remarque à juste titre que cette déclaration ne signifie pas « trouvez la clé »[4]. Pourtant, Paul Claes[5] choisit ce symbole du déchiffrement pour son étude des *Illuminations* et tâche d'élucider les poèmes en prose en proposant des pistes interprétatives concrètes.

André Guyaux, spécialiste de l'œuvre rimbaldienne, auteur de plusieurs études de référence, dans son livre consacré à l'étude des *Illuminations*, *La poétique du fragment*, montre clairement la structure préméditée des poèmes qui conditionne notre interprétation. Guyaux voit ces poèmes en tant qu'un genre à part entière, soulignant l'inachevé et l'évolution du poème en prose vers « le fragment pur ». En revanche, Michel Murat insiste plutôt sur le poème en prose :

> « Tout en admettant l'idée d'un processus de fragmentation qui travaille le texte, je ne donne pas au fragment, comme André Guyaux le fait, un statut générique ou quasi-générique. En d'autres termes, je ne considère pas les *Illuminations* comme un ensemble de fragments, mais plutôt comme un recueil de poèmes en prose – recueil inachevé, mais pas nécessairement incomplet[6].»

Deuxièmement, tous les critiques sont unanimes et confirment qu'il ne faut pas considérer ce recueil en tant qu'un ensemble cohérent. Les poèmes diffèrent par leur structure, leur rythme, leur allure et relèvent des genres bien différents : fable, drame, mythe, légende, description, anecdote. Rimbaud a voulu composer des pièces diversifiées afin de dépasser son propre horizon d'attente et d'explorer toutes les possibilités poétiques. L'intertextualité, la violence des oxymores, plusieurs niveaux de perception, et notamment le bouleversement de l'ordre spatio-temporel marquent ces pièces hétéroclites. La dépersonnalisation du sujet lyrique et la déformation des référents rend la lecture des *Illuminations* difficile. Mon intention dans cette analyse est de suggérer l'existence d'éléments interprétatifs, véhiculés au premier chef par les images de la lumière et par l'isotopie du mouvement.

Michel Murat résume la typologie des *Illuminations* en mettant en évidence le degré de l'hermétisme qui est moins évident dans les poèmes descriptifs.

Commençons par ce groupe-là. Ces poèmes renvoient aux objets facilement reconnaissables, aux référents aisément identifiables. Deux techniques y dominent : la description et l'*ekphrasis*, qui représente la description littéraire ou poétique d'une œuvre d'art. La description fait voir les ponts et les villes, comme dans le poème éponyme. Malgré une vision hallucinatoire, on reconnaît sans peine l'architecture, la coupole, la construction. La vue d'ensemble, où les contours changent et, ce qui est essentiel pour notre propos, bougent, tremblent,

ce qu'on appelle la « civilisation ». Cette phrase nous prouve d'autre part la volonté d'hermétisme de Rimbaud, qui s'isole dans le sentiment orgueilleux de sa révolte et de sa supériorité. »

[4] Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2013, p. 221.

[5] Paul Claes, *La clef des* Illuminations, Amsterdam / New York, Rodopi, « Faux Titre », 2009.

[6] Michel Murat, *op. cit*., p. 195.

scintillent, donne le vertige au sujet lyrique. L'image n'est pas fixe ni fixée, la lumière devient le moteur du mouvement : les reflets jouent ici un rôle rythmique. Les perceptions du sujet lyrique ne relèvent pas du mimétisme pictural, mais regorgent de références mythiques et d'oxymores qui traduisent l'intensité de ses impressions, des synesthésies qui unissent le son, la lumière, l'odeur. On reconnaît l'architecture urbaine et les critiques soutiennent que Rimbaud s'était inspiré de l'allure de Londres et ici, plus précisément, du Crystal Palace de l'Exposition Universelle de 1851:

> « L'acropole officielle outre les conceptions de la barbarie moderne les plus colossales. […]
>
> J'assiste à des expositions de peinture dans des locaux vingt fois plus vastes qu'Hampton Court. Quelle peinture ! Un Nabuchodonosor norvégien a fait construire les escaliers des ministères ; les subalternes que j'ai pu voir sont déjà plus fiers que des Brahmas et j'ai tremblé à l'aspect de colosses des gardiens et officiers de constructions. Par le groupement des bâtiments en squares, cours et terrasses fermées, on a évincé les cochers. Les parcs représentent la nature primitive travaillée par un art superbe[7]. »

Il est évident que le sujet lyrique contemple le paysage citadin tout en devenant partie intégrante du tableau où l'on remarque d'emblée l'opposition rimbaldienne entre la civilisation et l'ordre primitif. En outre, l'image cesse d'être plate, on lui attribue une troisième dimension : « Sur quelques points des passerelles de cuivre, des plates-formes, des escaliers qui contournent les halles et les piliers, j'ai cru pouvoir juger la profondeur de la ville ![8] ». On pourrait comparer ce morceau au vers suivant du « Bateau ivre » : « Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir ![9] ». Rimbaud définit le nouveau par les yeux du sujet lyrique au milieu de cette nouvelle construction : « Pour l'étranger de notre temps la reconnaissance est impossible.[10] »

Le constat pertinent de Seth Whidden[11] met en relief le bouleversement de l'ordre spatio-temporel qui détermine l'existence du sujet lyrique. Pourtant, les poèmes que je viens de citer montrent un sujet lyrique qui ne subit pas encore cette déformation décisive.

---

[7] Arthur Rimbaud, *Œuvres*, édition de Suzanne Bernard et André Guyaux, Paris, Classiques Garnier, 1987, p. 279.

[8] *Ibid*., p. 280.

[9] *Ibid*., p. 129.

[10] *Ibid*., p. 280.

[11] Seth Whidden, *Leaving Parnassus : Lyric Subject in Verlaine and Rimbaud*, Amsterdam / New York, Rodopi, « Faux Titre », 2007, p. 179 : « Ayant refusé les marqueurs traditionnels de temps et d'espace, les *Illuminations* de Rimbaud démontrent que les catégories de signification, de sens et de direction – comme le sujet lyrique dont ils conditionnent l'existence – sont irrévocablement remises en cause et ne seront plus reconnues ni décrites en termes conventionnels. »

Remarquons que la fin du poème souligne l'effet de la lumière et laisse présager sa valeur symbolique après avoir servi de simple éclairage au début du paragraphe:

> « Le faubourg aussi élégant qu'une belle rue de Paris est favorisé d'un air de lumière. L'élément démocratique compte quelque cent âmes. Là encore les maisons ne se suivent pas ; le faubourg se perd bizarrement dans la campagne, le « Comté » qui remplit l'occident éternel des forêts et des plantations prodigieuses où les gentilshommes sauvages chassent leurs chroniques sous la lumière qu'on a créé.[12] »

Regardons pour l'instant son pendant hallucinatoire, portant le même titre, qui transmet des images en mouvement, une fantasmagorie qui fusionne le topos de la ville orientale ou d'une cité antique avec la vitesse violente de l'hallucination : « Toutes les légendes évoluent et les élans se ruent dans les bourgs. Le paradis des orages s'effondre. Les sauvages dansent sans cesse la fête de la nuit.[13] » Le sujet lyrique descend, il est donc à nouveau impliqué dans la vision : « Et une heure je suis descendu dans le mouvement d'un boulevard de Bagdad où des compagnies ont chanté la joie du travail nouveau, sous une brise épaisse, circulant sans pouvoir éluder les fabuleux fantômes des monts où l'on a dû se retrouver.[14] »

Le poème « Les Ponts » s'achève par l'effet de la lumière : « L'eau est grise et bleu, large comme un bras de mer. – Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie.[15] » L'usage métonymique, à savoir la synecdoque « un rayon », souligne la capacité créatrice de la lumière – elle est la plus puissante parmi les éléments. Ce tableau dit « impressionniste », comme André Guyaux et d'autres critiques le soulignent, évoque probablement les ponts de Londres. Paul Claes remarque à juste titre que le rayon appartient à la lune, et non au soleil.[16]

Abordons maintenant trois poèmes très connus du recueil : « Antique », « Being Beauteous » et « Aube », où le rôle de la lumière et du mouvement est indispensable pour la création de l'effet poétique. Dans le poème intitulé « Antique » nous lisons :

> «Gracieux fils de Pan ! Autour de ton front couronné de fleurettes et de baies tes yeux, des boules précieuses, remuent. Tachées de lies brunes, tes joues se creusent. Tes crocs luisent. Ta poitrine ressemble à une cithare, des tintements circulent dans tes bras blonds. Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe. Promène-toi, la nuit, en mouvant doucement cette cuisse, cette seconde cuisse et cette jambe de gauche.[17] »

[12] Arthur Rimbaud, *Œuvres*, p. 280.

[13] Arthur Rimbaud, *Œuvres,* p. 277.

[14] *Ibid.*

[15] *Ibid.,* p. 273.

[16] Paul Claes, *La clef des* Illuminations, p. 143.

[17] Arthur Rimbaud, *Œuvres*, p. 262.

Le lecteur est ébranlé : s'agit-il d'une statue, d'une divinité ? Un faune, un satyre, peut-être, comme le suggère André Guyaux ? Peu importe. À mon avis, le fil sémantique et interprétatif nous est fourni par l'isotopie de la circularité évoquée par le biais des objets ronds: « autour », « couronné », « les yeux », « joues », « circulent ». Les verbes *remuer*, *battre*, *se promener* renvoient au mouvement. Le lecteur est invité à ce carrousel, il participe au mouvement. On assiste également à un certain cubisme avant la lettre où l'on voit tous les aspects d'un objet. Donc c'est le mouvement en protagoniste dans ce poème. C'est une *ekphrasis* ambulante qui s'oppose à la fixité du genre conventionnel.

Le poème « Being Beauteous » confère aussi la création en mouvement :

> « Devant une neige un Être de Beauté de haute taille. Des sifflements de mort et de cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré ; des blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes. Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent, et se dégagent autour de la Vision, sur le chantier. Et les frissons s'élèvent et grondent et la saveur forcenée de ces effets se chargent avec les sifflements mortels et les rauques musiques que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère de beauté, - elle recule, elle se dresse. Oh ! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux.[18] »

On ignore l'identité de cet être, sachant que le titre anglais désigne non seulement un être, mais aussi le devenir de la beauté, l'avènement de la forme. La création est toujours doublée par la mort, ce qui n'empêche pas sa vitalité de resurgir. Le mouvement centrifuge converge vers la formation du corps de cet être dans le clair-obscur rimbaldien. La remarque perspicace d'Enid Starkie rappelle l'inspiration par l'apparition surnaturelle qui surprend les marins à la fin des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Allan Poe[19]. La référence biblique soulignée par André Guyaux, à laquelle renvoie la dernière phrase, met en valeur l'intertextualité rimbaldienne et son grand souci de la tradition, qu'il interprète à sa guise. Réduire la Beauté à une simple métonymie aurait été trop facile et restrictif pour Rimbaud. En revanche, cet Être de Beauté est une émanation de la mère de beauté qui apparaît dans le texte plus tard.

Pour finir mon analyse, je me consacre à mon poème préféré de ce recueil, « Aube » :

> « J'ai embrassé l'aube d'été.
>
> Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit.

[18] Arthur Rimbaud, *Œuvres*, p. 263.

[19] Voir la note de Suzanne Bernard, in Arthur Rimbaud, *Œuvres*, p. 491 : « Pour miss Starkie, il y aurait ici une réminiscence de l'apparition surnaturelle, d'une blancheur neigeuse, qu'aperçoivent les marins à la fin des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* de Poe ; rapprochement en effet particulièrement séduisant, d'autant plus que le titre anglais en serait justifié (il est vrai que ces titres anglais sont fréquents chez Rimbaud comme chez Verlaine). »

La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.

Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins : à la cime argentée je reconnus la déesse.

Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras. Par la plaine, où je l'ai dénoncé au coq. A la grand'ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes ; et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.

En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Au réveil il était midi.[20] »

Ce poème très sensuel exhibe des motifs érotiques et oniriques. Notons l'immobilité initiale à laquelle s'oppose le mouvement continu qui anime le poème : « J'ai *marché* », « les pierreries *regardèrent* », « les ailes *se levèrent* », « une fleur qui me *dit* son nom », « en *agitant* les bras », « elle *fuyait* », « *courant* comme un mendiant », « je la *chassais* », « je l'ai *entourée* », « l'aube et l'enfant *tombèrent* ».

Le sujet lyrique raconte ses expériences et désigne la déesse, cette même « mère de beauté » du poème précédent, à mon sens. Ce poème réussit à évoquer l'heure diaphane rimbaldienne et peut être perçu comme une véritable illumination, au sens mystique du terme.[21]

Les voiles, symbole du mystère et de la révélation différée, de la femme fatale aussi et de la Salomé légendaire, imprègnent le poème d'un érotisme métaphysique. Le sujet lyrique traverse plusieurs niveaux de cette quête initiatique où la gradation atteint son apogée par la sensation corporelle – « j'ai senti un peu son immense corps » est d'ordre métonymique. L'enfant peut très bien être le fruit de cette relation, mais aussi le sujet lyrique avant le réveil. Le réveil suggère une expérience épistémologique particulière semblable aux rites de passage.

Le poème représente pour moi un procédé particulièrement réussi où Rimbaud juxtapose deux niveaux de l'esprit : le sommeil et le réveil. L'excellence de ce poème réside dans la contraction de l'ordre spatio-temporel qui relève de la lumière. La lumière annonce l'aube, elle *est* l'aube qui, par l'apparition de la lumière, met en perspective l'expérience antérieure en la situant ainsi dans l'ordre chronologique. L'aube représente à la fois le temps et l'espace – le sujet épris des composantes mêmes de la réalité en garde une impression sensuelle très forte.

[20] Arthur Rimbaud, *Œuvres*, p. 284.

[21] Voir la remarque de C. A. Hackett, *Rimbaud. A Critical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 73: « Il ne s'agit pas seulement d'un 'coloured plate', tableau d'une luminosité remarquable, mais aussi d'une véritable illumination: c'est un des rares moments où *le voyant voit* et atteint une extase intense, aussi éphémère soit-elle. »

LITTÉRATURE

Claes, Paul, *La clef des « Illuminations* », Amsterdam / New York, Rodopi, « Faux Titre », 2009.

Guyaux, André, « Notice », in Arthur Rimbaud, *Œuvres*, édition de Suzanne Bernard et André Guyaux, Paris, Classiques Garnier, 1987, pp. 245–252.

Hackett, C.A., *Rimbaud. A Critical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981. Murat, Michel*, L'art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2013. Rimbaud, Arthur, *Œuvres*, édition de Suzanne Bernard et André Guyaux, Paris, Classiques Garnier, 1987.

Todorov, Tzvetan, « Les *Illuminations* », in *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, pp. 139–160.

Whidden, Seth, *Leaving Parnassus: Lyric Subject in Verlaine and Rimbaud*, Amsterdam / New York, Rodopi, « Faux Titre », 2007.

Весна Елез
Универзитет у Београду – Филолошки факултет, Србија

ПОКРЕТ И СВЕТЛОСТ У *ИЛУМИНАЦИЈАМА* АРТУРА РЕМБОА
(Резиме)

Илуминације Артура Рембоа подразумевају нову и отворену песничку форму, а ипак их, парадоксално, доживљавамо као херметичне. Овај есеј испитује ефекат које ове песме у прози (и две песме у слободном стиху) преносе. Њихова форма, налик фрагменту, свакако је у вези са променљивим статусом лирског субјекта, са деперсонализацијом и нарушавањем уобичајених временских и просторних односа. Ово су одлике његовог истински новог песничког поступка о којем се много писало.

Иако боје и звук заузимају врло важно место у Рембоовом песничком опусу, желела сам да се усредсредим на улогу светлости и покрета у појединим песмама. Духовна димензија коју наслов сугерише упућује на соларну симболику и сличност са сликарством. Желела сам да истакнем значај песама у којима је искривљеност посматраног предмета мања – самим тим, статус лирског субјекта је постојанији и може се лакше препознати. На овај начин јасније се уочава и интерпретативни минимум у самом тексту који се супротставља хипотези о апсолутној отворености ове песничке форме. Духовна димензија и хотимична елиптичност потврђују важност артикулације и универзалног песничког језика о којем Рембо говори у Писму Видовитог. Међутим, многе од ових песама говоре о тешкоћи да се пренесе особено песничко искуство.

Кључне речи: Рембо, *Илуминације*, песма у прози, дескриптивна песма.

Predrag Todorović
Institut de littérature et des arts de Belgrade, Serbie
teostef@eunet.rs

LE MYTHE DE SALOMÉ DANS LES ŒUVRES SYMBOLISTES

Résumé : *Salomé revient dans la littérature du XIX^e^ siècle grâce au romantique allemand Henrich Heine qui ouvre la voix à une véritable obsession symboliste de fin de siècle autour du personnage. La Salomé des symbolistes génère tout autant un sentiment de répulsion que de fascination. Elle devient dès lors paradoxalement une sorte d'Idéal féminin en raison même de son pouvoir érotique. La danse apparaît partout, chez Flaubert, et bien sûr dans* À Rebours *d'Huysmans avec sa célèbre ekphrasis des tableaux de Moreau. Un autre aspect du mythe, c'est l'image de la femme fatale et diabolique, incarnation du vice.*

Mots clés*: Salomé, le symbolisme, Gustave Moreau, Aubrey Beardsley, Oscar Wilde, Joris-Karl Huysmans, le « mythe fin-de-siècle », la femme fatale.*

Le charme fatal de la belle princesse juive inspire peintres et écrivains symbolistes du XIX^e^ siècle. Gustave Moreau consacre plusieurs tableaux et dessins à Salomé, entre autres *Salomé dansant devant Hérode*, *Salomé au Jardin*, *Salomé en prison* et *L'Apparition*. De même, Aubrey Beardsley réalise plusieurs illustrations lors de la parution de la pièce d'Oscar Wilde, *Salomé*. Parmi les autres artistes inspirés par ce thème, on pourra citer Mallarmé, Théodore de Banville, Jules Laforgue, Gustave Doré, Henri Regnault, James Tissot, Maurycy Gottlieb, Lovis Corinth, Georges Paul Leroux, Franz von Stuck, Arnold Böcklin, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Fernand Khnopff, Max Klinger, Edvard Munch, Giovanni Segantini, Michail Alexandrowitsch Wrubel, Édouard Vuillard ou Gustav-Adolf Mossa. Dans le musique classique on pourra citer *Hérodiade*, opéra de Jules Massenet et *Salomé*, opéra de Richard Strauss, dont le livret est la traduction de la pièce d'Oscar Wilde.

Le symbolisme est un style qui couvre la période entre 1885 et 1920 environ. Comme son nom le laisse déjà penser, le symbolisme est une tendance de l'art qui exploite les interprétations et une manière de s'exprimer symboliques. Par conséquent, le symbolisme est dans un certain sens également une réaction face à l'impressionnisme qui représente plutôt les effets superficiels des choses; le sym-

bolisme accorde en revanche une signification plus grande et plus profonde à la matière représentée grâce à la symbolique. Pareillement, le symbolisme est dirigé contre le réalisme dans lequel les artistes symbolistes regrettent l'absence d'une certaine profondeur d'âme que l'œuvre d'art doit refléter. Dans la littérature, les principaux représentants en sont Baudelaire, Mallarmé, Verlaine et Rimbaud. Dans l'art pictural, les débuts du symbolisme remontent au XVIII^{e} siècle : dans les œuvres d'artistes tels que Goya ou William Blake, le rêve, le pressentiment et l'obsession jouent un rôle important. Les motifs empruntés à la religion et à l'Antiquité sont réinterprétés. La littérature symboliste a aussi été apparentée au romantisme gothique, avec qui elle partage plusieurs similitudes, mais s'en distingue par plusieurs différences. À certains égards, il prépare également l'arrivée ultérieure de l'expressionnisme. Par ailleurs, les symbolistes doivent être également vus comme les précurseurs du surréalisme.

La décadence a ses maîtres, ses modèles. Dans les *Essais de psychologie contemporaine* (1883), Paul Bourget consacre des études à Stendhal, à Taine, à Renan, à Flaubert et surtout à Baudelaire. En 1884, Verlaine révèle dans ses *Poètes maudits* les œuvres alors pratiquement inconnues de Mallarmé, de Corbière et de Rimbaud. La même année, Huysmans définit dans *À rebours* le type de l'esthète décadent. Son héros, Floréas des Esseintes, vit confiné dans un univers artificiel de sensations rares et de rêveries nourries des œuvres de Poe, de Baudelaire, de Verlaine, de Mallarmé, de Gustave Moreau ; son extrême lucidité le condamne à une angoisse sans recours. Il renoue avec certains aspects du romantisme mais proclame surtout sa dette à l'égard de Baudelaire et de Wagner. Arthur Rimbaud, « passant considérable » dit Mallarmé, oriente à sa manière la poésie, dans sa « Lettre à Paul Demeny » (1871), vers la recherche d'une langue qui soit « de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant à la pensée et tirant ».[1] *Le mythe* est un refuge dans lequel l'artiste symboliste va puiser son imagination.

Le symbolisme nous a donné des artistes d'une réelle envergure, à commencer par Gustave Moreau qui, tout en traitant des sujets mythologiques, sut prendre ses distances par rapport au lissé réaliste du style dit pompier. « Outre des figures comme *Orphée* ou *Œdipe et le Sphinx*, il s'attacha à plusieurs reprises à la figure de *Salomé* qu'il montre richement carapaçonnée de dentelles et de bijoux et hantée par la tête décapitée de Jean-Baptiste[2]. » Ce personnage fait partie du malaise de l'époque, qui « se traduit dans l'art par l'apparition de la femme mauvaise. En fait, on observe une métamorphose générale de la femme qui devient un être plus

[1] Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny », *Oeuvres complètes,* Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 260.

[2] *Canal Académie. Les Académies et l'Institut de France sur internet*. http://www.canalacademie.com/ida4039-Le-Symbolisme-2-2-Le-courant-symboliste-a-travers-l-Europe.html

qu'humain, tantôt idéale tantôt néfaste. La femme idéale vaporeuse, angélique, est omniprésente. Elle plane dans le ciel comme un ange.[3] »

Quant à la femme mauvaise, on la rencontre « sublimée » dans l'œuvre de Gustave Moreau. L'Allemand Franz von Stück la peint à plusieurs reprises, notamment, sous l'aspect d'une femme au corps admirable, aux cheveux noirs, au regard de braise. Elle porte un grand serpent noir drapé autour de son cou, et tous deux dévisagent le spectateur de façon inquiétante. L'œuvre s'intitule *Le Péché*. En Angleterre, la veine est plus légère et satirique et la plume acide d'Aubrey Beardsley nous campe des Salomé singulièrement perverses en compagnie d'autres figures issues du drame d'Oscar Wilde. En Autriche enfin, Alfred Kubin invente des figures féminines de cauchemar, dont un dessin des années 1900 intitulé *L'œuf*. Un grand nombre de ses œuvres sont consacrées à une terrifiante conjonction de la sexualité et de la mort.

Le roman *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans contient plusieurs thèmes qui furent par la suite associés à l'esthétique symboliste. Ce roman, dans lequel peu d'action se déroule, est un catalogue recensant les goûts et décrivant la vie intérieure de des Esseintes, un antihéros excentrique et reclus. La figure biblique fascina aussi Huysmans, qui évoque, au chapitre V de son roman *À rebours*, le célèbre tableau de Gustave Moreau, *Apparition* (1876).

> « Autour de cette statue, immobile, figée dans une pose hiératique de dieu Hindou, des parfums brûlaient, dégorgeant des nuées de vapeurs que trouaient, de même que des yeux phosphores de bêtes, les feux des pierres enchâssées dans les parois du trône ; puis la vapeur montait, se déroulait sous les arcades où la fumée bleue se mêlait à la poudre d'or des grands rayons de jour, tombés des dômes.[4] »

Ce thème fut également exploité par Oscar Wilde dans plusieurs passages du *Portrait de Dorian Gray*, où l'apparition d'un « livre jaune » se réfère de manière explicite au roman de Huysmans.

Salomé est une figure mineure du *Nouveau Testament*. C'est le nom que l'on donne habituellement à la fille d'Hérodias (Hérodiade) bien qu'elle ne soit pas directement nommée. Elle dansa un jour avec tant de grâce devant Hérode Antipas pour son anniversaire que ce prince dans l'ivresse de sa joie lui promit sous serment public de lui donner tout ce qu'elle lui demanderait. Salomé, conseillée par sa mère, demanda la tête de Jean-Baptiste qui dénonce avec véhémence le remariage contraire à la loi d'Hérodiade avec Hérode Antipas. Seul Flavius Josèphe fait mention explicite de « Salomé », fille d'Hérodiade et d'Hérode Philippe Ier, dans son livre *Antiquités judaïques*.

L'histoire de Salomé, racontée dans les deux premiers évangiles synoptiques (Matthieu 14, 3–12 et Marc 6, 17–29) est inséparable du destin tragique de Jean-

[3] *Ibid.*

[4] J. –K. Huysmans, *À rebours,* Paris, Gallimard, 1977, p. 52.

Baptiste. Cette princesse est en effet la jeune danseuse qui, sous l'influence de sa mère Hérodiade, obtient du tétrarque Hérode la décollation du prophète. Ce récit n'occupe à première vue qu'une place anecdotique au sein du *Nouveau Testament* : les deux versions se présentent de fait comme des analepses chargées d'expliciter les circonstances de l'emprisonnement et de la mise à mort du prophète. *L'Évangile de Luc* fait d'ailleurs l'économie de cette intrigue romanesque fondée sur un sentiment peu noble chez Hérodiade, le désir de vengeance. L'évangéliste se contente de mentionner que la décision d'emprisonnement et de mise à mort revient au seul Hérode (Luc 3, 19-20 et 9,7-9), qu'elle revêt donc un caractère essentiellement politique. Ni Hérodiade ni sa fille ne sont évoquées dans le troisième des évangiles synoptiques.

> « Ces deux personnages féminins auraient donc pu tomber dans les oubliettes de l'histoire biblique. Mais la tradition théologique chrétienne va en décider autrement, parce qu'elle a besoin, selon le principe d'échos entre le *Nouveau* et l'*Ancien Testament*, d'autres figures que Ève pour asseoir son discours misogyne et son éthique antisexuelle fondée sur l'opposition de la chair et de l'esprit. Les Pères de l'Église vont ainsi donner naissance, bien malgré eux, à une figure qui se déploiera dans la création littéraire et artistique européenne au point de constituer *un véritable mythe*.[5] »

Quatre grandes étapes peuvent être dégagées dans l'histoire du mythe de Salomé.[6] La première correspond aux débuts du christianisme et s'inscrit exclusivement dans le cadre d'un discours édifiant. La seconde étape correspond à l'époque médiévale : la littérature et l'architecture y sont au service d'un discours moralisateur qui continue d'exploiter la figure de Salomé pour condamner le péché de luxure. Il faut attendre la seconde moitié du XIX^{e} siècle pour observer une évolution majeure dans le traitement de ce personnage biblique : Salomé s'extrait du discours d'édification religieuse pour devenir une figure récurrente de la littérature et des arts en général, à tel point qu'on parlera pour cette troisième étape de « mythe fin-de-siècle ». Le XX^{e} siècle, quant à lui, se signale par une diffusion qui exploite de nouveaux chemins, comme la danse et le cinéma.

Le Moyen Âge va reprendre ces lectures patristiques et continuer à construire l'image d'une Salomé légendaire liée à Lucifer. Les fêtes de la nuit de la Saint-Jean (29 août) diffusent le portrait d'une organisatrice de sabbats nocturnes ou encore d'une reine des Sorcières qui, assistée d'un chasseur, poursuit un ours à travers des ravins obscurs. Les *Mystères* mis en scène à partir du XIII^{e} siècle remplacent quant à eux la danse lascive par une danse macabre dans un souci d'édification encore plus ostensible à l'encontre du péché de concupiscence tant combattu par la morale de l'époque.

[5] *Salomé, figure biblique de la femme fatale,* p. 4. (http://crdp.ac-paris.fr/parcours/fondateurs/index.php/category/salome)

[6] La distinction de ces quatre grandes étapes chronologiques s'inspire de celles établies par Marc Bochet dans *Salomé : du voilé au dévoilé*, Éditions du Cerf, 2007.

Il faut attendre le XIX^e^ siècle pour voir ressurgir ce personnage dans l'inconscient collectif et d'une certaine manière le vampiriser. Son exploitation artistique en France est telle à partir des années 1870 qu'on peut effectivement parler d'une image obsédante.[7]

> « Mais c'est avec l'essor du romantisme, en particulier grâce au poème Atta Troll (1843) signé par Heinrich Heine, que se renouvelle l'intérêt pour la Salomé des Évangiles. À partir de ce texte imprégné de légendes – évoquant une chevauchée des esprits à laquelle notre danseuse biblique, éternelle damnée, prend part chaque nuit –, bien des auteurs redécouvrent la richesse et l'ambiguïté du personnage.[8] »

Dans ce long texte, Salomé et sa mère Hérodiade ne forment qu'une seule entité, une sorte de fée païenne qui chevauche aux côtés de deux autres beautés chasseresses : Diane, déesse de la mythologie gréco-romaine, et Habonde, exhumée des légendes celtes.[9] Ces trois femmes sont condamnées à une chevauchée nocturne éternelle que le narrateur peut contempler à « l'époque de la pleine lune, pendant la nuit de la Saint-Jean ».

> « Cette nouvelle fiction imaginée par Henrich Heine ouvre la voie à toute l'obsession symboliste de la fin du XIX^e^ siècle. Le charme fatal de la princesse juive inspire aussi bien les écrivains que les musiciens et les peintres. Gustave Flaubert s'engouffre dans ce mythe en 1877 avec le troisième de ses contes : *Hérodias*. En 1881, Massenet s'inspire de ce récit pour écrire son opéra *Hérodiade*.[10] »

Dans les Salons parisiens, le thème de Salomé devient académique puisque chaque année il se trouve exploré dans cinq ou six tableaux. Les toiles les plus célèbres sont celle de Regnault qui au Salon de 1870 fut à l'origine d'un véritable scandale, mais surtout celles de Gustave Moreau, dont la fameuse *Apparition* (1876) fascinera Huysmans. Certains poètes, comme Théodore de Banville ou Jean Lorrain, n'hésitent d'ailleurs pas à reprendre ce thème à de multiples reprises. Oscar Wilde en fait l'héroïne de la pièce de théâtre qu'il compose en français en 1893. Quant à Jules Laforgue, il invente dans ses *Moralités légendaires* (1886) un petit récit parodique qui se moque de l'image idéale construite par ses contemporains symbolistes et décadents.

> « Sans surprise, c'est à la fin du xixe siècle que Salomé connaît son apothéose, de l'*Hérodias* (1877) de Flaubert, écrite après d'interminables lectures préparatoires, jusqu'à la *Salomé* (1893) de Wilde et à la « danse des sept voiles » que l'auteur échafaude, quant à lui, sans trop

[7] Se reporter à la préface et au dossier réalisés par Pascal Aquien pour l'édition G.F de la pièce d'Oscar Wilde, *Salomé*. Le dossier contient un important corpus de textes, notamment poétiques, des années 1870 – 1920, classés de manière thématique.

[8] Marc Bochet, *op. cit.*, p. 8.

[9] Consulter le site www.mediterranees.net afin d'y lire la totalité du passage que le poète Henrich Heine consacre au personnage d'Hérodiade-Salomé dans *Atta Troll*.

[10] *Salomé, figure biblique de la femme fatale,* p. 6. (http://crdp.ac-paris.fr/parcours/fondateurs/index.php/category/salome)

> se soucier de vraisemblance – en s'inspirant, dit-on, d'un orchestre tzigane venu jouer un soir au Grand Café ! Idole omniprésente, Salomé apparaît sous la plume de Banville ou le pinceau de Regnault, hante le cabinet de travail de Mallarmé et rôde dans l'atelier de Gustav Klimt. Huysmans l'exalte, Jean Lorrain désespère de ne pas l'avoir rencontrée, Massenet l'adapte pompeusement sur scène et Laforgue en fait le sujet d'une de ses *Moralités légendaires* aux côtés d'Hamlet et de Lohengrin. Exploitée sur tous les registres, de la comédie à la tragédie, magnifiée en 1905 par un opéra de Strauss, l'histoire de cette femme pécheresse séduit aussi bien les écrivains chevronnés que les plumitifs les plus laborieux. Au pays d'Hérode, le sonnet est roi : en 1912, Maurice Krafft – référence bien souvent citée – aurait déclaré avoir recensé, au total, 2789 poèmes en l'honneur de Salomé.[11] »

Comment expliquer le succès de ce « mythe fin-de-siècle » ? La première des explications possibles est liée au goût du XIX[e] siècle pour l'exotisme, et plus particulièrement pour l'orientalisme. Les grands peintres romantiques comme Delacroix ou Ingres en ont fait leur thème de prédilection, s'attachant à représenter les mystérieuses – et combien ensorceleuses pour l'imaginaire masculin – odalisques qui peuplent les sérails et harems orientaux.[12]

La femme orientale continue de séduire, d'attirer le désir masculin, mais désormais, elle fait peur. La Salomé de la fin du XIX[e] siècle incarne la « femme naturelle, c'est-à-dire abominable » qu'évoque Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal*. Elle va concentrer toutes les angoisses des créateurs de cette période, hantés par la maladie, la folie ou la mort, qu'ils associent volontiers au sexe dit « faible », reprenant à leur compte le discours médical contemporain sur les causes de la syphilis et de l'hystérie. Dès lors, chacun des artistes de cette fin de siècle interprète le récit biblique à sa guise, comme le note Pascal Aquien,

> « …et selon ses fantasmes, qu'il [s'agisse] de l'angoisse de la castration et de la peur des femmes ou de leurs corollaires pervers comme le sado-masochisme, la nécrophilie, le fétichisme, l'érotomanie ou l'homosexualité. À la fois symbole d'hybris, de violation du sacré, de lubricité brûlante ou de virginité glacée, d'érotisme avisé et d'innocence déconcertante, Salomé [peut] ainsi s'épanouir dans les contraires tout en préservant son mystère. [13] »

Le monde artistique des Symbolistes et des Décadents subit alors l'influence d'un discours psychanalytique naissant qui s'attache à explorer la nature de la sexualité, et à mettre à jour son mode de fonctionnement dans l'inconscient.

Le développement du mythe de Salomé en tant qu'expression exacerbée d'un fantasme collectif qui hante les créateurs masculins est sans doute également à re-

[11] Marie J. A. Colombet, *Le symbolisme, le rêve... la femme dans l'art à la fin du XIXe et au début du XXe siècle*, Paris, Publibook, 2011, p. 47.

[12] Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement,* 1833. Chassériau, *Le Tépidarium*, 1853. Ingres, *Le Bain turc,* 1863. Pour une analyse très précise de ces tableaux, de leur symbolique et de leur portée esthétique, se reporter à l'ouvrage de Rose-Marie et Reiner Hagen, *Les dessous des chefs-d'œuvre*, tome 2, aux éditions Taschen.

[13] Pascal Aquien, préface de l'édition de *Salomé* d'Oscar Wilde, éditions GF, pp. 10–11.

lier à l'évolution de la place de la femme dans la société au cours du XIX^e^ siècle. C'est en tout cas ce que signalent Daniel Grojnowski et Henri Scepi :

> « Il faut voir dans le développement du féminisme au XIX^e^ siècle l'un des facteurs de la réactivation de ce mythe. Du fait qu'elle revendique sa part des Droits de l'homme et du citoyen, la femme est apparue d'autant plus dangereuse au regard de l'idéologie conservatrice que la séduction (danse de Salomé) a pour fin inéluctable la castration (décollation de Jean-Baptiste). [14] »

De ce point de vue, Emma Bovary peut être considérée comme symptomatique d'une époque qui entend idéaliser la femme – dans la grande tradition de la littérature courtoise médiévale – mais qui finit par la diaboliser – en la rendant responsable de tous les maux : Gustave Flaubert a créé dans ce roman un personnage féminin qui, parce qu'elle s'identifie trop aux héros de ses lectures romanesques, va devenir adultère, négliger sa petite fille, et conduire son foyer à la ruine avant de mettre fin à ses jours.[15]

La femme cultivée, la femme qui se mêle trop d'esprit apparaît donc comme dangereuse pour les écrivains du XIXe siècle. La femme qui affirme son désir ne l'est pas moins. Réactivée par le puritanisme ambiant, qui s'appuie sur le culte de la vierge Marie, que promeut l'église catholique à partir des années 1850, l'image de la fille d'Ève porteuse du péché et de la tentation s'incarne successivement dans la femme de mauvaise vie (Mérimée, *Carmen,* 1845), la prostituée (Zola, *Nana,* 1880) et la vierge mortifère : Salomé.[16]

Toutefois, la Salomé des symbolistes génère tout autant un sentiment de répulsion que de fascination. Elle devient dès lors paradoxalement une sorte d'Idéal féminin en raison même de son pouvoir érotique. Le XX^e^ siècle va poursuivre l'exploration du mythe de Salomé en s'interrogeant plus encore sur l'ambivalence psychologique qu'il recèle. Selon Marc Bochet, cette histoire « représente presque toujours la rencontre conflictuelle – faite d'attirance et de méfiance – entre l'homme et la femme. »[17]

C'est Strauss qui ouvre la voie à cette interprétation lorsqu'il crée en 1905 son opéra *Salomé*, et s'attire les foudres de la critique qui crie au scandale de la perversion. L'héroïne y apparaît en effet comme une amoureuse meurtrie qui chante sa blessure dans une rage pathétique ; la folie dans laquelle elle sombre va contaminer tous les autres protagonistes.

---

[14] Voir Grojnowski, Daniel, Scepi, Henri, Préface dans Jules Laforgue, *Moralités légendaires,* Paris, édition GF / Flammarion, 2000, p. 23.

[15] Pour une analyse plus détaillée de l'évolution de l'image de la femme au XIX^e^ siècle à travers les portraits littéraires de liseuses, et notamment du roman de Flaubert, se reporter à l'ouvrage de Sandrine Aragon, *Des liseuses en péril : images de lectrices dans les textes de fiction (1656–1856)*, Honoré Champion, 2003.

[16] Le XVIII^e^ siècle avait déjà produit deux autres figures de femmes fatales en littérature : la manipulatrice et autodidacte Mme de Merteuil des *Liaisons dangereuses* de Laclos et la fausse ingénue *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost.

[17] Bochet, p. 67.

En somme, la fugitive figure biblique de Salomé s'est enrichie au fil des siècles grâce à un imaginaire principalement littéraire et pictural. La seconde moitié du XIX^e^ siècle se révèle capitale car elle produira les œuvres littéraires qui constituent pour tous les artistes le corpus à imiter et à transcender. La danse que Salomé exécute recèle pour les créateurs qui la célèbrent mille facettes, qui toutes symboliseraient « la tentative surhumaine » – et donc fatalement impossible – « de vouloir posséder l'être de l'autre ». C'est à cette caractéristique essentielle que Marc Bochet associe « la permanence du mythe » et sa « continuelle modernité ».[18]

Elle apparaît dans tous les discours par la métonymie de la danse qui va définir son personnage : elle lui donne une fonction, un but d'adjuvante dans le tragique destin du saint sacrifié. Sa danse apparait toujours aussi comme un acte dépravé, lubrique ; suscitant le désir sexuel, perdant le tétrarque. Cette danse la désigne tout de suite comme un être à stigmatiser et diaboliser.

Figure ambigüe il faut noter aussi qu'elle peut être, rarement, étudiée comme une victime. Les textes bibliques mettent en germe l'idée qu'elle pourrait être l'instrument de sa mère : elle est jeune, influençable et obéit comme le fait toute jeune fille à sa mère : c'est cette image que choisit de mettre en forme Pasolini dans son bouleversant *Évangile selon Saint Mathieu*. Proche du texte biblique, le réalisateur choisit une enfant pas encore pubère et la danse n'est pas forcément lascive et troublante : c'est une enfant.

C'est sans doute l'Irlandais Oscar Wilde qui donne la figure la plus fameuse du mythe, dans sa pièce *Salomé*. Catalysante était la sublime description qu'avait su faire Huysmans dans son *À rebours* de deux tableaux de Gustave Moreau. Il a trouvé l'inspiration un soir au Moulin rouge, quand avec Stuart Merrill il vit une acrobate roumaine danser sur les mains. Il lui griffonna rapidement une carte de visite mais à laquelle, à sa déception, elle ne répondit pas.

Salomé est une pièce en un acte qui traduit par sa tension croissante le désir monstrueux de Salomé qu'on lui apporte la tête de Iokanaan sur un plateau d'argent. La pièce aurait dû être présentée au Palace Theatre de Londres par Sarah Bernhardt, mais fut interdite par la censure anglaise sous prétexte que les personnages bibliques étaient interdits sur scène. Comme l'a dit si bien Richard Ellmann dans sa biographie sur Wilde, à propos de la pièce : « Les épisodes de Salomé ne sont pas sans évoquer les Atrides. Un destin funeste parcours l'œuvre. Iokanaan rappelle Cassandre et Salomé a quelques traits de Clymnestre. Wilde songeait à Eschyle autant qu'à la Bible. »[19]

L'édition anglaise du texte va être « imagée » (pictured et non illustrée, illustrated) par des dessins d'Aubrey Beardsley. À ce moment-là, le jeune dessinateur

[18] Bochet, p. 73

[19] Ellman, Richard, *Oscar Wilde,* New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 2013, p. 357.

est encore au début de sa brève carrière, il avait déjà travaillé à illustrer des journaux mensuels comme le *Morte Darthur*. *Salomé* va être pour lui une formidable occasion dans sa carrière pour, non seulement réaliser certains de ses plus beaux dessins, mais aussi gagner en renommée. Beardsley invente une nouvelle conception du cadre et du champ pictural : le décoratif substitue à la représentation tridimensionnelle de la réalité la ligne entrecoupée d'aplats.

Beardsley était un dessinateur d'une déconcertante et incroyable puissance créatrice, il a réussi à créer un style graphique inédit. Comme le dit Arthur Symons :

> « Il atteint parfois à la beauté pure et à la plus authentique des visions, ainsi dans les meilleurs dessins de Salomé... C'est au premier regard une beauté diabolique, mais qui n'est pas encore intérieurement déchirée. La conscience du péché est toujours présente, mais c'est un péché transfiguré puis révélé par la beauté. Péché qui est conscient de lui même, de son incapacité à échapper à lui même et qui montre par sa laideur quelle loi il a enfreinte. Son univers est un univers de fantômes dans lequel le désir de mener des sentiments mortels jusqu'à achèvement, un désir d'infini, a franchi les frontières et figé ces sentiments tendres, tremblants, aspirant à s'envoler, dans une immobilité rigide et sans espoir. Ils ont la sensibilité de l'esprit et cette sensibilité du corps qui vide leurs veines et les fige dans leur état de foisonnante rêverie. Ils sont trop songeurs pour jamais devenir vraiment naturels, pour se fondre complètement dans la chair ou l'esprit...[20] »

Pourtant, la critique que Wilde fit des dessins de Beardsley pour *Salomé* ne fut pas aussi bonne que l'on pourrait le croire. S'il n'enlevait pas au dessinateur son immense talent, si l'on en croit la dédicace qu'il lui fit dans l'édition originale de *Salomé* : « Pour Aubrey, pour le seul artiste qui, à part moi, sait ce que représente la danse des sept voiles et sait voir cette danse invisible », il appréciait peu que ses dessins puissent être utilisés pour la pièce. Tout d'abord, parcequ'au style japonisant de Beardsley il aurait préféré une atmosphère byzantine à la Gustave Moreau, et d'autre part, il estimait que Beardsley avait fait un contresens sur le personnage de Salomé : « Ma Salomé est une mystique, une soeur de Salammbô, une sainte Thérèse qui adore la lune, et on me montre les griffonnages d'un écolier dévergondé[21]. » *Salomé*, est un opéra en un acte de Richard Strauss sur un livret de Hedwig Lachmann, tiré de la pièce de théâtre *Salomé* d'Oscar Wilde et créé le 9 décembre 1905 au Hofoper de Dresde. La *Danse des sept voiles* est la partie orchestrale la plus connue et la plus jouée. Hérode demande à Salomé de danser pour lui. Elle commence par refuser, mais comme Hérode, dans son désir lubrique, lui jure qu'elle pourra lui demander tout ce qu'elle voudra, elle exécute devant lui une danse d'un érotisme extrême, la « danse des sept voiles ». Quand Salomé a terminé sa danse, Hérode au comble de l'excitation lui demande ce

[20] Arthur Symons. « La femme dans l'œuvre d'Aubrey Beardsley », *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1985, 1, Bucarest, Éditions Univers, p. 76.

[21] Jean Jacques Lévêque. *Les années de la Belle Époque: 1890–1914*, Paris, ACR Édition, p. 37.

qu'elle veut. Elle a trouvé maintenant l'occasion de se venger de l'indifférence de Jokanaan vis-à-vis d'elle, et elle réclame qu'on lui apporte sa tête sur un plateau d'argent. Hérode commence par refuser mais il doit bien admettre qu'il a juré de lui donner ce qu'elle voudrait. Hérodiade se réjouit elle aussi que cet homme finisse par disparaître et intervient pour hâter son exécution. On atteint le moment le plus important de l'opéra quand on apporte la tête coupée et sanglante de Jokanaan sur un grand plat d'argent à Salomé. « Ah ! Tu n'as pas voulu me laisser embrasser ta bouche, Jokanaan ! dit-elle, maintenant je vais l'embrasser ! » et Salomé embrasse la bouche de la tête coupée du prophète. Hérode a beau être décadent, c'est plus qu'il n'en peut supporter. Il ordonne de la tuer. L'opéra s'achève sur la scène des soldats qui se ruent sur Salomé et l'étouffent sous leurs boucliers.

La pièce de Wilde (1893) et l'opéra de Strauss (1905) marquent l'apogée des courants littéraires, picturaux et musicaux qui explorent le thème de Salomé depuis le Moyen-Âge. La différence entre les deux œuvres est toutefois notable.

> « À l'inverse du texte wildien qui joue verbalement sur un implicite à la Maeterlinck et sur l'étrangeté des métaphores, l'opéra de Strauss exprime brutalement ce que suggère la pièce : la primauté crue du corps sur les constructions esthétiques. D'un côté, le texte de Wilde ressortit à la poésie et à un mode de composition supposant une diction caractérisée par une fascination pour l'indicible ; de l'autre, il est mis en voix dans un opéra qui le tire du côté d'un expressionnisme spectaculaire dévoilant tout mystère.[22] »

On avancera toutefois que les deux œuvres se rencontrent sur un point essentiel, l'enjeu, dans les deux cas, étant celui du silence et de l'au-delà du langage.

LITTÉRATURE

Aquien, Pascal, Préface de la pièce d'Oscar Wilde, *Salomé,* Paris, Éditions GF, 2002.

Aragon, Sandrine, *Des liseuses en péril : images de lectrices dans les textes de fiction (1656–1856)*, Paris, Honoré Champion, 2003.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Arvensa éditions, 1993.

La Bible Segond 21, Genève, Société biblique de Genève, 2007.

Bochet, Marc, *Salomé : du voilé au dévoilé*, Paris, Cerf, coll. «Figures bibliques», 2007, 143 p.

Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine,* Paris, BiblioBazaar, 2014.

Claudel, Paul-André, *Salomé. Destinées imaginaires d'une figure biblique*, Paris, Ellipses, coll. « Biographies et mythes historiques », 2013.

[22] Pascal Aquien. « Le silence et le cri : *Salomé*, d'Oscar Wilde à Richard Strauss » *Sillages critiques* [Online], 16 | 2013, connection on 12 January 2016. URL : http://sillagescritiques.revues.org/2908.

Colombet, Marie J. A., *Le symbolisme, le rêve... la femme dans l'art à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle,* Paris, Publibook, 2011.

Ellman, Richard, *Oscar Wilde,* New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 2013.

Gauthier, Claudine, *Saint Jean et Salomé. Anthropologie du banquet d'Hérode,* Tours, Éditions Lume, 2008.

Grojnowski, Daniel, Scepi, Henri, Préface dans Jules Laforgue, *Moralités légendaires,* Paris, édition GF / Flammarion, 2000.

Hagen, Rose-Marie et Reiner, *Les dessous des chefs-d'œuvre,* Taschen, 2005.

Huysmans, J.-K., *À rebours,* Paris, Gallimard, 1977.

Josèphe, Flavius, *Les Antiquités judaïques*, Livres I à XI, Paris, Éditions du Cerf, 2010.

Lévêque, Jean Jacques, *Les années de la Belle Époque : 1890–1914,* Paris, ACR Édition, 1996.

Rimbaud, Arthur, « Lettre à Paul Demeny », *Œuvres complètes,* Paris, Le Livre de Poche, 1999.

Salomé dans les collections françaises, Catalogue de l'exposition Musées de Saint-Denis, Tourcoing, Albi, Auxerre, juin 1988–février 1989.

Symons, Arthur, « La femme dans l'oeuvre d'Aubrey Beardsley », *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1985, 1, Bucarest, Éditions Univers.

Verlaine, Paul, *Les poètes maudits,* L. B. E. Publications / Ouvrage.net, 2014.

Wilde, Oscar, *Salomé,* Paris, Éditions du Héron, 2002.

Wilde, Oscar, *Portrait de Dorian Gray,* Paris, Le Livre de Poche, 1972.

SOURCES ÉLECTRONIQUES

Canal Académie. Les Académies et l'Institut de France sur internet. http://www.canalacademie.com/ida4039-Le-Symbolisme-2-2-Le-courant-symboliste-a-travers-l-Europe.html

Aquien, Pascal, « Le silence et le cri : *Salomé*, d'Oscar Wilde à Richard Strauss » *Sillages critiques* [Online], 16 | 2013, connection on 12 January 2016. URL : http://sillagescritiques.revues.org/2908

Heine, Heinrich, *Atta Troll : Rêve d'une nuit d'été.* http://www.mediterranees.net/index.html

Salomé, figure biblique de la femme fatale, Éditions du CRDP de Paris (Centre régional de documentation pédagogique de l'académie de Paris), mise en ligne : juin 2008, <http://crdp.ac-paris.fr/parcours/fondateurs/index.php/category/salome/>.

Предраг Тодоровић
Институт за књижевност и уметност у Београду, Србија

МИТ О САЛОМИ У ДЕЛИМА СИМБОЛИСТА
(Резиме)

Лик Саломе постао је прави „мит краја века" у уметности симболиста. Овековечила су га ликовна, књижевна, касније и музичка (оперска) дела, претворивши Салому у фаталну жену, заводницу, инкарнацију греха. Истовремено привлачна и одбојна, Салома, иначе безначајан лик *Новога завета*, у коме чак није ни именована, претворена је током векова у амблематску фигуру жене, дијаболичне, али и неодољиве мушкој машти, у идеал нове жене. Гистав Моро је сликар који је успео, по нама, на најбољи начин да је прикаже на неколиким својим сликама, поготово на оној званој *Apparition* (Појављивање). Приказујући њен чувени „плес седам велова", еротизован и изазован, инспирисаће Уисманса да, у роману *Насупрот*, тој слици посвети чувени опис. Та књига ће опет инспирисати Оскара Вајлда да напише свакако најчувенију драму *Салома* посвећену том лику. Као у неком уланчавању фасцинација, Рихард Штраус компонује истоимену оперу, засновану на Вајлдовом књижевном претексту. Слободно се може закључити да је Салома освојила уметност не само симболиста, него и уметника претходних и каснијих епоха, доспевши у двадесетом веку и на филм, поставши тако један од највише коришћених ликова у уметности. Истински мит.

Кључне речи: Салома, симболизам Гистав Моро, Оскар Вајлд, Жорис-Карл Уисманс, мит « fin-de-siècle », фатална жена.

Gustave Moreau, *Apparition* (1876)

Aubrey Beardsley, *Illustration pour Salomé d'Oscar Wilde*

Nermin Vučelj
Université de Niš – Faculté de philosophie, Serbie
nerminvucelj@gmail.com

LE SYMBOLISME IRONIQUE DE GIDE

Résumé : *Cet article a pour but de suivre l'évolution esthétique de Gide en y distinguant les trois étapes dans sa voie d'esthéticien et de poète – pré-symboliste, symboliste, postsymboliste, une évolution qui aboutit à la poétique du classicisme. Nous nous proposons aussi d'offrir un aperçu des principes critiques de Gide relatifs à la poétique du symbolisme, que l'auteur a élaborés dans ses ouvrages théoriques et romanesques.*

Mots clés : *André Gide, symbolisme, symboliste, esthétique, poétique, éthique.*

1. Gide en tant que symboliste

Si André Gide avait suivi l'exemple de Valéry embrassant le silence pour une longue période, ou celui de Rimbaud renonçant à jamais à la poésie, et si, par conséquent, sa carrière littéraire avait été terminée en 1900, il aurait figuré aujourd'hui, dans la théorie et l'histoire littéraires, en tant que romancier symboliste. Cette constatation ouvre le chapitre « Du symbolisme au classicisme » de l'étude *Andre Žid i poetika* (*André Gide et la poétique*, 2010),[1] où est offert un aperçu diachronique de la genèse des principes poétiques gidiens. Dans le présent article nous nous proposons d'approfondir la problématique du symbolisme de Gide, d'examiner les liens qui unissent Gide au symbolisme, de répondre à la question de savoir si nous pourrions parler du symbolisme gidien. Pour faire analyse de l'évolution poétique de Gide, une genèse qui le mène du symbolisme au classicisme, nous nous concentrons sur ses cinq ouvrages : *Les Cahiers d'André Walter* de l'étape pré-symboliste, *Le Traité du Narcisse* et *Le Voyage d'Urien* de l'étape symboliste, les *Paludes* et *Les Nourritures terrestres* de l'étape post-symboliste. Observons d'abord le milieu littéraire et les courants poétiques qui s'offraient au jeune Gide dans les années 1890.

Dans le domaine esthético-idéologique, les deux dernières décennies du XIX^{e} siècle sont marquées par l'ésotérisme. Les jeunes échappant à une réalité banale ont trouvé refuge dans le symbolisme issu de la doctrine l'art pour l'art et élevé au Parnasse poétique. Grâce à son camarade d'école Pierre Louÿs, Gide

[1] N. Vučelj, *Andre Žid i poetika*, 2010, p. 19.

entre dans les cercles parisiens des poètes dont celui de Mallarmé, rue de Rome, représentait pour le symbolisme, en 1891, ce qu'était pour le Parnasse, les deux décennies avant, le salon rue de Balzac. Gide fait la connaissance de Verlaine, Valéry et Mallarmé, et à ce dernier il montre ses *Cahiers d'André Walter* en y incérant une lettre, en date du 5 février 1891, contenant ces mots :

> J'hésitais, Monsieur, à vous laisser ce livre, triste enfant d'une *nuit d'Idumée*.[2] J'aurais voulu le protéger près de vous par quelques paroles, comme m'excusant de vous offrir cette prose dans un temps où votre nom seul m'était connu. J'ai depuis lu vos poèmes (il n'y a pas deux mois de cela) et vous m'avez appris la honte de mon livre et l'ennui de la poésie, car vous avez chanté tous les vers que j'aurais rêvé d'écrire.[3]

Dans sa lettre à Paul Valéry, en date du 26 juillet 1891, Gide nomme son premier maître, Stéphane Mallarmé, « chef de l'école symboliste ». Aussi lui attribue-t-il la couronne des représentants de la poésie symboliste. Il voit en Maeterlinck le représentant du drame, et comme il n'y avait point de roman symboliste, Gide s'est donné le rôle de remplir ce vide et de devenir le représentant du roman symboliste.

Catharine H. Savage soutient la thèse de Germaine Brée d'après laquelle toute l'esthétique gidienne représente le développement et le commentaire de celle de Mallarmé.[4] Pourtant, Catharine Savage conclut bien que Gide est l'un des plus importants critiques du symbolisme et qu'il a vite atteint sa maturité en tant qu'esthéticien à l'âge de trente ans, ce qui correspond à la fin de la période pro-symboliste de Gide, en 1900.[5]

Le premier ouvrage de Gide, *Les Cahiers d'André Walter* (1891), est marqué par un symbolisme latent. Dans la lettre à Paul Valéry, déjà mentionnée, Gide « vient de découvrir que Walter était symboliste sans le savoir ».[6] *Le Traité du Narcisse* (1891) représente le manifeste du symbolisme. Suit l'essai symboliste *La Tentative amoureuse* (1893) qui raconte un amour idéal, celui de Luc et Rachel vivant isolés du monde entier, dans une sorte de paradis originel. *Le Voyage d'Urien* (1893) est un roman symboliste. *Paludes* (1895) sont une parodie critique du symbolisme et constituent, avec *Les Nourritures terrestres* (1897) une étape transitoire vers la mise en place du classicisme gidien comme la position poétique définitive.

---

[2] Allusion au premier vers de la pièce de Mallarmé intitulée *Don du poème* : « Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée. » Jean Delay, *La jeunesse d'André Gide, II,* 1957, p. 40.

[3] *Ibid*.

[4] Brée, *André Gide, l'insaisissable Protée*, 1953, p. 41. "Mallarme's influence was so constructive that Gide's entire aesthetic can be seen as a development of it and a commentary on it." Savage, „Gide's Criticism of Symbolism", *The Modern Language Review*, 1966, p. 601.

[5] Gide est "one of the chief critics of symbolism". Savage, *op. cit.*

[6] Jean Delay, *op. cit.*, p. 36.

*2. D'*André Walter *au* Narcisse

Le premier ouvrage comprend la fiction littéraire et le traité théorique relatif à cette fiction littéraire. La double nature de Gide s'est ainsi montrée dès ses débuts poétiques – du poète et du critique. Ce récit-traité développe le sujet romantique de l'amour malade et propage les idées symbolistes. Néanmoins, la langue poétique de Gide n'est ni émotionnellement emphatique selon le modèle romantique, ni éperdument ésotérique selon le modèle symboliste. Dans *Les Cahiers d'André Walter*, « langue un peu pauvre », dit Heredia à qui Gide présente son premier livre. Dans les Feuillets de son *Journal*, datant de 1911, Gide s'explique : « Cette langue, je la voulus plus pauvre encore, plus stricte, plus épurée, estimant que l'ornement n'a raison d'être que pour cacher quelque défaut et que seule la pensée non suffisamment belle doit craindre la parfaite nudité. »[7]

Le premier ouvrage relève déjà la sensibilité classique que Gide soignera désormais dans sa création littéraire. Malgré les égarements dans ses premiers pas poétiques, qui le mènent à travers le symbolisme et le naturalisme, et malgré son aventure communiste des années 1930, André Gide demeurera ferme dans ses principes poétiques qu'il nomme *classicisme*. Et les principes classiques de la poésie qu'il prêche toute sa vie trouvent leur première source dans *Les Cahiers d'André Walter*.

Il est intéressant de souligner que la théoricienne Germaine Brée voit une inspiration romantique dans *Les Cahiers d'André Walter*, bien que Gide fût ébloui par la découverte de la poésie de Verlaine ; en ce temps-là il n'avait pas encore fait la connaissance de Mallarmé. Quant aux *Poésies d'André Walter* (1892), elles donnent l'impression d'une prose rythmée à laquelle aspirait Gide, d'après la conclusion de Germaine Brée.[8]

Gide nomme *Le Traité du Narcisse* « le manifeste du symbolisme » où se résume la poétique symboliste sous la forme d'une allégorie. L'expression littéraire se réalise dans le rapport entre l'éthique et l'esthétique. L'éthique symboliste réside dans le songe du paradis perdu (« Le Paradis est toujours à refaire ») où tout est comme il se montre, sans besoin du déchiffrage. Dans son comportement éthique et par son expérience esthétique, l'homme tend à restituer la nature perdue (« Tout s'efforce vers sa forme perdue »), de dévoiler l'essence des choses (ce paradis) cachée derrière les objets visuels (« Il demeure sous l'apparence »).[9] *Le Traité du Narcisse* montre les trois visages du monde et de l'ouvrage dans lequel se reflète le monde :

[7] *Journal,* Feuillets, 1948, p.347.

[8] Brée, *op. cit.*, p. 33, 47.

[9] *Le Traité du Narcisse* dans *Romans* (récits et soties, œuvres lyriques). 1ère éd. 1958. Paris : Gallimard, 1998, p. 7.

1. la perfection du Narcisse ;

2. la décomposition du tout, car la perfection est un fardeau pour l'homme, ce qui prouve le péché originel d'Adam rejetant la perfection gênante et provoquant ainsi la chute de la race humaine ;

3. la réaffirmation mentale de la nature originelle, ce qui est le devoir du poète car, comme Gide le constante dans *Les Cahiers d'André Walter*, « les imaginations des poètes font mieux saillir la vérité idéale, cachée derrière l'apparence des choses ».[10]

Le symbolisme de la fin du XIX^e^ siècle était de courte haleine, mais son écho résonne au XX^e^ siècle. La poétique symboliste était épuisée et s'était évaporée, ce qui provient du fait que le symbolisme n'avait point offert une nouvelle éthique, mais seulement une nouvelle esthétique. Les mêmes arguments servent à Gide pour combattre la doctrine de l'art pour l'art à laquelle il ne reproche pas de n'offrir, en dehors de soi, point raison de vivre, mais « d'avoir réduit l'art à n'exprimer rien que si peu ».[11]

Durant son étape symboliste Gide réalise que « les règles de la morale et de l'esthétique sont les mêmes », et que l'art naît en se référant à la vie, et son rôle est de manifester la vie. Dans *Le Traité du Narcisse* il écrit : « Les Vérités demeurent derrière les Formes-Symboles. Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité. Son seul devoir est qu'il la manifeste. Son seul péché : qu'il se préfère. »[12] Si l'expression se préfère à l'Idée qu'elle manifeste, l'œuvre est « inutile et par cela même mauvaise ». Gide voit la morale et l'esthétique dans ce principe : manifester bien. L'artiste ne doit préférer ni mot ni phrase à l'Idée qu'il montre – « c'est là toute l'esthétique ». La morale de l'art ne réside pas dans l'intention de l'artiste que son œuvre soit « morale et utile au grand nombre », mais qu'il manifeste bien l'Idée – « voilà toute sa morale ». Selon Gide, la pratique poétique symboliste a changé l'idée pour l'expression, a fait ainsi effacer la réalité et a détourné le symbolisme dans l'impasse.

L'approche critique à l'égard du symbolisme est présente dans de nombreux écrits théoriques de Gide. Ainsi Gide prête ses arguments sur la faiblesse de la poétique symboliste à Robert de Passavant dans *Les Faux-monnayeurs* où les principes esthétiques sont exprimés par le discours de plusieurs personnages romanesques :

> « […] la grande faiblesse de l'école symboliste, c'est de n'avoir apporté qu'une esthétique ; toutes les grandes écoles ont apporté, avec un nouveau style, une nouvelle éthique, un nouveau cahier des charges, de nouvelles tables, une nouvelle façon de voir, de comprendre l'amour, et de se comporter dans la vie. Le symbolisme, lui, c'est bien simple : il ne se com-

[10] *Les Cahiers d'André Walter*, 1952, p. 35.

[11] *Incidences,* 1924, pp. 91–92.

[12] *Le Traité du Narcisse*, *op. cit*., p. 8.

portait pas du tout dans la vie ; il ne cherchait pas à la comprendre ; il la niait ; il lui tournait le dos.[13] »

3. Des Paludes *aux* Nourritures

La critique gidienne du symbolisme était présente dans ses œuvres bien avant *Les Faux-monnayeurs* (1925), dès ses débuts littéraires, dans la sotie *Paludes*. Cet ouvrage, vu par Germaine Brée comme une *satire du symbolisme*, constitue la rupture avec l'esthétique du symbolisme. L'isolation mentale du héros romanesque le rend incapable d'éprouver de vraies sensations. Le poète symboliste, autrefois mage suprême, s'est transformé en un illusionniste sur la scène ne montrant que des trucs banals. Le jeune Gide se rend compte que l'éthique et l'esthétique sont embrassées, que les questions morales font le sujet de la littérature : « Les questions morales vous intéressent ?! – Comment donc ! L'étoffe dont nos livres sont faits ! ».[14] Gide définit la morale comme « une dépendance de l'Esthétique » : « les questions morales » – « l'étoffe » dont les livres sont faits. La poésie n'y est qu'en se référant à la vie.

Le poème en prose *Les Nourritures terrestres* nous révèle l'univers mental différent de celui où habitait André Walter. Alors que *Les Cahiers d'André Walter* nous peignent le mysticisme chrétien poussant le jeune poète raté Walter à la folie, *Les Nourritures terrestres* nous prêchent la philosophie de l'égotisme. Vrai Évangile de l'hédonisme, *Les Nourritures terrestres* portent la *bonne nouvelle*, ce que signifie étymologiquement le mot « évangile » provenant du grec, et cette bonne nouvelle est : vivre sa vie pleinement et s'y adonner par tous ses sens.

Se tourner vers la vie même signifiait rejeter le symbolisme ; dans ce contexte *Les Nourritures terrestres* sont l'antithèse du *Traité du Narcisse*. En tant que manifeste gidien du symbolisme, *Le Traité du Narcisse* ne contient aucune éthique. *Les Nourritures terrestres* sont un hymne à la vie, et cette nouvelle éthique ouvre la piste à une nouvelle esthétique. Jean Delay confronte les deux ouvrages de Gide comme thèse et antithèse et puise les arguments de cette opposition éthico-esthétique dans le livre VI des *Nourritures* intitulé Lincéus. Le mythe du gardien de la tour dans *Faust II* de Goethe, qui avait révélé la beauté du désir et s'était rendu compte de la vanité du trésor qu'il gardait dans la tour, a été déformé par Gide « à son usage personnel » : il s'agit de l'invitation à abandonner la tour mensongère, « tant la tour huguenote de la résistance morale au péché que la tour symboliste du rêve opposé à la vie ».[15] Catharine H. Savage nous montre que le protestantisme et le symbolisme correspondent chez Gide : l'esthétique

[13] *Les Faux-monnayeurs* dans *Romans* (récits et soties, œuvres lyriques). 1ère éd. 1958. Paris : Gallimard, 1998, p. 1043.

[14] *Nouveaux prétextes*, 1911, p. 58.

[15] Delay, *op. cit.,* p. 267.

symboliste et l'éthique protestante avaient en commun les notions de pureté, de devoir et de sacrifice, et elles se trouvent dans le personnage d'André Walter et se manifestent par le mysticisme dans *Le Traité du Narcisse*.[16]

La nouvelle sensibilité poétique de Gide, exprimée dans *Les Nourritures terrestres*, a annoncé que le bateau gidien avait levé l'ancre pour quitter le port du symbolisme. Lincéus représente ainsi l'antithèse du Narcisse, ce que nous suggère Jean Delay. Comme la nouvelle esthétique exige une nouvelle éthique, Lincéus, en porteur du paganisme libéré, devient aussi une antithèse éthique de Walter : « Du point de vue de l'éthique, Lyncéus est l'antithèse d'André Walter, du point de vue de l'esthétique, il est l'antithèse du Narcisse. »[17] Au lieu de fuir ses désirs, ce qui était la première étape poétique et éthique dans la vie de Gide, connue comme « andréwalterisme », le nouveau poète Lincéus embrasse sa nature humaine.

4. Gide en tant que Protée

Gide était toujours critique par rapport à toute théorie littéraire, tout système poétique et toute école littéraire. Le jeune Gide, dans le sein du symbolisme, demeure hors du symbolisme, en soignant une approche critique. Quelle alternative se présentait au jeune Gide? Que trouvait-il à l'horizon à la fin du XIX^{e} siècle ? La seule alternative au symbolisme était le naturalisme, qui n'était que réalisme superficiel comme le définit Germaine Brée. S'étant échappé du piège de l'impasse symboliste, Gide a tenté de ne pas tomber dans un autre piège.[18] Gide se déclare naturaliste bien avant d'être littérateur, mais le naturalisme, comme il se définit et se manifeste, porte un faux nom. Si on vit dans un monde où deux et deux font cinq, explique Gide, nous le prendrons pour une réalité puisque notre cerveau fonctionnerait d'après ce modèle. En réaction contre l'école naturaliste, Gide écrit un roman dit symboliste : « En réaction contre l'école naturaliste et soucieux de donner au symbolisme le roman qui me paraissait lui manquer (car jusqu'alors il n'avait produit que des poèmes), je venais d'écrire un certain *Voyage d'Urien* ».[19]

Gide était aussi dadaïste, trois décennies avant que ce mouvement quasi-littéraire fut nommé. Dans sa première jeunesse lorsqu'il fréquentait le milieu des poètes, Gide s'amusait avec ses amis au jeu de la défiguration des phrases, ce qui

[16] "The asceticism of Mallarme's life and views had been congenial to Gide because of his strict protestant upbringing and his austere youthful attitudes, and in many respects he associated the symbolist aesthetic with the protestant ethic, which however he replaced in part, by his notions of duty, purity, the sacrifice of the self, and so on." Catharine H. Savage, *op. cit*., p. 601.

[17] Delay, *op. cit*., p. 269.

[18] Brée, *op. cit.,* p. 77.

[19] *Feuillets d'automne,* 1949, p. 188.

n'était qu'un passe-temps des jeunes poètes, et le dadaïsme s'est épuisé lorsque le mot est venu, d'après la conclusion de Gide.[20] Parmi les dadaïstes et les surréalistes, Gide était considéré comme un poète modèle : les surréalistes appréciaient la sotie *Les Caves du Vatican*, car Lafcadio représentait le symbole de la révolte contre les conventions sociales et son *acte gratuit*, épuré de toute motivation – sociale, éthique, émotive ou psychologique, se montrait comme une manifestation de l'éthique surréaliste. La génération de Camus savourait *Les Nourritures terrestres* datant de la fin du XIX[e] siècle, ce poème de la ferveur juvénile qui inaugure une nouvelle éthique. L'existentialisme trouve son précurseur dans les premières pièces de Gide qui comprennent un discours poétique proprement existentialiste.

Non seulement il n'est pas possible de placer André Gide dans un courant littéraire, cet insaisissable Protée échappant sans cesse à toute définition et classification, mais il n'est pas plus facile de répartir ses ouvrages dans des cases littéraires ou même d'établir une évolution gidienne. Daniel Moutote a essayé de distinguer les cinq étapes de la création littéraire d'André Gide, où, comme Moutote le désigne, « l'existence de Gide » passe par « diverses périodes ».[21] La classification offerte par Moutote est mise en question dans l'étude *Andre Žid i poetika* (*André Gide et la poétique*, 2010), à laquelle nous empruntons les arguments dans le présent article.[22] La première période comprend les premiers dix ans de la création littéraire, jusqu'en 1900, et Moutote définit cette période comme « jeunesse au sein du Symbolisme ». La période débute avec *Les Cahiers d'André Walter* (1891) et finit après *Les Nourritures terrestres*, avec le théâtre gidien de 1900. Moutote nomme cette période « des *Cahiers d'André Walter* aux lendemains des *Nourritures terrestres* (1889–1899) ».[23]

Les *Nourritures* sont écrites trois ans avant la fin du siècle qui marque le début de la deuxième période dans la création littéraire de Gide, qui va jusqu'à la Grande Guerre : la « période de l'art critique » lorsque Gide publie les essais critiques *Prétextes* (1903) et *Nouveaux Prétextes* (1911), les récits *L'Immoraliste* (1902) et *La Porte étroite* (1909) et la sotie *Les Caves du Vatican* (1914). Selon Moutote, la deuxième période va « de l'achèvement de *L'Immoraliste* à la publication des *Caves du Vatican* ».

La troisième période, de 1914 à 1925, celle de *La Symphonie pastorale* (1919), de *Corydon* (1924) et du roman *Les Faux-monnayeurs* (1925), est intitulée par Moutote « l'étape du classicisme gidien, celle du 'Contemporain capital' (1914–1925) », définie aussi comme « période du message », et Gide propose en message « le romantisme dompté ». La quatrième étape – « période de l'engage-

[20] *Incidences,* 1924, p. 206.

[21] Daniel Moutote, *op. cit.*, p. 50.

[22] Vučelj, *op. cit*., p. 20-21.

[23] Moutote, *op. cit*., p. 50.

ment », de 1926 à 1939, est marquée par l'engagement socio-politique de Gide, période durant laquelle le poète voyage en U. R. S. S. en 1936 ; c'est l'étape où il publie *Robert ou l'intérêt général* (1949), une pièce apologétique de la doctrine communiste, et le *Journal 1889–1939* (1948). La dernière décennie de la vie de Gide (1939–1951) est « l'ultime période des mises en scène et de *Thésée*, qui est celle de la théâtralisation de l'Homme ». À travers les figures d'Œdipe et Thésée, Gide met en valeur « une figure grandiose de l'Homme à venir » et « l'humanité rajeunie de Lafcadio ».[24]

Le problème de la classification de Daniel Moutote vient du fait que nous ne pouvons borner ni Gide le critique à la période 1900–1914, ni Gide le classique à la période 1914–1925. La « période de l'art critique » (1900–1914), offre deux recueils critiques, *Prétextes* et *Nouveaux Prétextes*, dont les essais avaient été d'abord publiés dans les revues. Néanmoins Gide en tant que critique s'affirme bien avant 1900 et la critique gidienne ne se termine pas en 1914. En ouvrant la problématique du procédé narratif dans son premier ouvrage *Les Cahiers d'André Walter*, Gide se montre en tant que critique et poéticien. Les recueils critiques *Réflexions sur quelques points de littérature et de morale* (1897), *Incidences* (1924), *Interviews imaginaires* (1943) et *Feuillets d'automne* (1949) reprennent les considérations poétiques de Gide couvrant une période d'un demi-siècle.

En ce qui concerne la durée de l'« étape classique », la classification de Moutote est très restrictive. Les classiques français font partie des lectures préférées de Gide dès son âge tendre, et le classicisme s'exprime chez lui bien avant 1914. Dans la préface à l'*Anthologie de la poésie française* (1949), Gide écrit qu'au temps de sa jeunesse, son esprit était « soumis aux conseils de nos classiques ».[25] Le récit lyrique classique *La Porte étroite* a paru en 1909, cinq ans avant que la période classique eût commencé, selon Moutote.

La période d'engagement socio-politique (1926–1939) n'a pas changé les réflexions gidinennes relatives à la nature et au rôle de l'art poétique. Gide s'engage dans cette période en tant qu'intellectuel, mais son engagement socio-politique n'a point influencé sa poétique. Ses thèses politiques et idéologiques rendant stérile sa création, elles l'empêchaient de créer de vrais ouvrages poétiques. Dans ce contexte nous pouvons ranger sa pièce *Robert ou l'intérêt général* dans l'échec esthétique.

Les principes poétiques de Gide sont les mêmes au début de son engagement littéraire qu'à l'âge mûr de sa créativité, ce que prouvent, par les dates de parution, aussi bien les ouvrages poétiques que les essais critiques et les notes de journal. À ses débuts poétiques, Gide est pro-symboliste, mais son évolution esthétique, rapide et brève, l'a mené du symbolisme au classicisme. Au symbolisme

[24] *Ibid*.

[25] *Préface* dans *Anthologie de la poésie française*, 1949, p. 31.

de l'adolescence littéraire de Gide succède le classicisme de sa maturité précoce, qui demeure sa position définitive en tant que poéticien.

5. Conclusion

Dans son essai *Gide's Criticism of Symbolism*, Catharine H. Savage voit le symbolisme gidien comme le tremplin vers le classicisme gidien.[26] D'après C. Savage, Gide utilise dans sa création littéraire les symboles en symboliste pour se détacher complètement du symbolisme ; le symbolisme dans ses ouvrages de jeunesse n'est que le point de départ qui mène le poète à l'auto-ironie. Gide crée la critique du symbolisme dans le symbolisme même, en détournant la technique symboliste contre le symbolisme, ce qui ouvre la dimension critique de l'œuvre.[27] Comme Gide l'explique dans sa dédicace des *Caves du Vatican* : « Récits, soties… il me paraît que je n'écrivis jusqu'aujourd'hui que des livres ironiques (ou critiques, si vous le préférez) ».[28]

Le symbolisme gidien de sa jeunesse littéraire est l'anti-symbolisme, un symbolisme critique ou, ce qui est le synonyme pour Gide, ironique. Si nous pouvons parler du symbolisme d'André Gide, il nous faut compter sur l'ironie gidienne qui fait l'une des qualités littéraire de l'auteur. L'approche critique de Gide, la technique de la méta-narration gidienne, assure la survie de son œuvre.

Il est impossible de classifier André Gide dans aucun mouvement poétique de la fin du XIX^{e} siècle ou dans la première moitié du XX^{e} siècle. En revanche, presque tout mouvement littéraire trouvait quelque chose de familier chez Gide, à propos des idées poétiques, ou des sujets à aborder, ou au niveau du style. Gide a trouvé son support esthétique dans la poétique du classicisme dont les principes se sont confirmés dans la création littéraire de ce contemporain capital, qui s'est déclaré « le meilleur représentant du classicisme au XX^{e} siècle ».

LITTÉRATURE

Brée, Germaine, *André Gide, L'Insaisissable Protée – étude critique de l'oeuvre d' André Gide*. Paris, Les Belles Lettres, 1953.

Delay, Jean, *La Jeunesse d'André Gide*. Paris, Gallimard, 1957.

Moutote, Daniel, *André Gide, Esthétique de la création littéraire*. Paris, H. Champion, 1993.

[26] "Gide's criticism of symbolism remains valid but serves particularly as a springboard for his development toward a new classicism." Savage, *op. cit*., p. 609.

[27] *Ibid*., pp. 605–606.

[28] *Les Caves du Vatican dans Romans* (récits et soties, œuvres lyriques). 1ère éd. 1958. Paris : Gallimard, 1998, p. 679.

Savage, Catharine H. « Gide's Criticism of Symbolism », *The Modern Language Review*, 1966, vol. 61, nº 4, pp. 601–609.

Vučelj, Nermin. 2010. *Andre Žid i poetika*, Novi Pazar, Narodna biblioteka „Dositej Obradović", 2010.

SOURCES

Gide, André, *Incidences*, Paris, N. R. F, 1924.

Gide, André, *Prétextes*, Paris, Mercure de France, 1947.

Gide, André, *Journal 1889–1939*, Paris, Gallimard, 1948.

Gide, André, *Anthologie de la Poésie française*, Paris, Gallimard, 1949.

Gide, André, *Feuillets d'automne*, Paris, Mercure de France, 1949.

Gide, André, *Les Cahiers d'André Walter*, Paris, Gallimard, 1952.

Gide, André, *Nouveaux Prétextes*, Paris, Mercure de France, 1911.

Gide, André, *Romans* (récits et soties, œuvres lyriques), Paris, Gallimard, 1998 [1958].

Нермин Вучељ
Универзитет у Нишу – Филозофски факултет, Србија

ЖИДОВ ИРОНИЧКИ СИМБОЛИЗАМ
(Резиме)

Да је Жид следио Валеријев пример и стваралачки заћутао на дужи период, или да је следио Рембоов пример и одрекао се заувек поезије, а своју књижевну каријеру завршио 1900. године, данас би словио, у књижевној историји и теорији, као романсијер симболиста. Јунака *Свезака Андреа Валтера* (1891) аутор је назвао „несвесним симболистом"; *Оглед о Нарцису* (1891) представља Жидов манифест симболизма; *Љубавни покушај* (1893) је симболистички оглед; *Уријеново путовање* (1893) је симболистички роман; *Мочваре* (1895) представљају сатиру симболизма; *Земаљске хране* (1897) означавају прелазно дело које води Жида ка поетици класицизма.

У овом истраживању следи се естетички развој Жидов кроз три етапе на његовом путу као естетичара и поете – пресимболистичку, симболистичку и постсимболистичку, развој који ће се завршити класицистичком поетиком. Такође се у овом раду даје преглед Жидових критичких начела која се односе на поетику симболизма а која је аутор изложио у теоријским и романескним делима. Истраживање нас води ка закључку да се Жид не може сврстати ни у један књижевни правац на крају 19. века и у 20. веку, док је сваки књижевни ток налазио нешто сродно са Жидом, и да је Жидов симболизам из прве стваралачке фазе више анти-симболизам, тј. критички симболизам, или како га Жид синономно назива – ирониčки.

Кључне речи: Жид, симболизам, симболистички, естетика, поетика, етика.

Katarina Melić
Université de Kragujevac – Faculté de Philologie et des Arts, Serbie
katarinamelic@yahoo.fr

CORRESPONDANCES SYMBOLISTES DANS *À REBOURS* DE HUYSMANS

Résumé : *Défenseur du naturalisme à ses débuts, Huysmans rompt avec l'école littéraire créée par Émile Zola pour explorer les nouvelles possibilités offertes par le symbolisme. Après la publication d'un roman ouvertement naturaliste,* Marthe*, il publie, en 1884,* À rebours *dans lequel il décrit les tendances vers l'artifice de son héros, son rejet de la modernité et ses goûts décadents, son dandysme et ses caprices d'esthète. Il s'agira donc de voir, en inversant le titre du roman de Huysmans, l'influence de Charles Baudelaire et de Gustave Moreau, c'est-à-dire les correspondances qui s'établissent entre Huysmans et ces deux artistes, principalement celles qui portent sur l'artifice et la femme fatale.*

Mots-clés : *Joris-Karl Huysmans, Charles Baudelaire, Gustave Moreau, symbolisme, femme fatale, artifice, beauté, correspondances.*

En 1885 meurt Victor Hugo. C'est la fin d'un règne littéraire qui a incarné à lui seul le champ littéraire du XIX^{e} siècle. Sa disparition incite l'éclosion de nouvelles tendances artistiques, allant dans des directions différentes. Dans les années qui suivent, on voit l'affirmation de l'école décadente, ainsi que l'apparition de nouvelles tendances créatrices entourant l'avènement du symbolisme.

Dans la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, la France sort d'une industrialisation qui a transformé le paysage rural, urbain et culturel. Après la guerre franco-prussienne et la Commune de Paris, elle traverse une profonde crise d'identité nationale et politique. Ces bouleversements sociaux-culturels et politiques conduisent à une réaction liée à l'idée d'un déclin culturel d'une certaine forme de civilisation. Le pessimisme qui en résulte se révèle être une inspiration pour des écrivains et des poètes qui s'identifient à la décadence de la société. Bien que les décadents et les symbolistes ne forment pas un groupe cohérent, ils partagent la même perspective du crépuscule de leur ère. L'intention des décadents est de choquer le monde littéraire et l'élite culturelle : il s'agit de rejeter les valeurs chrétiennes et classiques, d'exprimer les perversions de l'âme et la joie d'une corruption morale, de faire de l'ennui, de l'indifférence, de la mélancolie et du mal de vivre, une source esthétique. Les thèmes décadents et symbolistes se re-

coupent à moindre ou plus grande échelle : le dandysme, le raffinement et le goût pour l'artifice, la sexualité et la femme, le Mal et l'esthétisme pervers, l'érudition, la réalité insaisissable et le mystère, la fascination pour les époques passées et le refus du progrès, la névrose et une sensibilité exacerbée, le désespoir du poète/de l'écrivain. La décadence et le symbolisme sont, en effet, dans une liaison proche comprenant des tendances similaires en entraînant les écrivains à contribuer à ces deux mouvements. Dans les études littéraires contemporaines, la décadence est perçue, soit comme un mouvement précurseur du symbolisme, soit les deux mouvements peuvent être considérés comme les deux étapes successives d'une même école poétique. Marchal parle d'ailleurs d'un mouvement symbolo-décadent dans son étude *Lire le symbolisme* (1993).

Mais, partons à rebours de notre étude.

Lié à un mouvement littéraire, le naturalisme, auquel il reste fidèle toute sa vie dans une certaine mesure, Joris-Karl Huysmans est un romancier qui expérimente et fait changer d'orientation son œuvre. À part le naturalisme, on l'associe au mouvement décadent/le décadentisme, au symbolisme et au renouveau littéraire catholique.

C'est au printemps 1876 que Céard présente Huysmans à Zola. Une amitié se noue entre les deux écrivains au-delà des différences esthétiques. Dans la carrière littéraire de Huysmans et dans l'histoire du naturalisme, 1884 est une date importante : la publication de *À rebours* marque un tournant dans l'œuvre et la vie de Huysmans qui reproche à Zola de faire l'impasse sur l'art et la langue au profit de la vérité romanesque. La crise vient de l'excès de banalisation des formules. Le titre du roman indique la volonté de l'auteur de s'éloigner de son époque et de la nature :

> On était alors en plein naturalisme ; mais cette école, qui devait rendre l'inoubliable service de situer des personnages réels dans des milieux exacts, était condamnée à se rabâcher, en piétinant sur place.[1]
>
> Au moment où parut *À Rebours*, c'est-à-dire en 1884, la situation était donc celle-ci : le naturalisme s'essoufflait à tourner la meule dans le même cercle. [2]
>
> […] *À Rebours*, qui me libéra d'une littérature sans issue, en m'aérant, est un ouvrage parfaitement inconscient, imaginé sans idées préconçues, sans intentions réservées d'avenir, sans rien du tout.[3]

Au lendemain de la publication du roman *À rebours*, Zola dit à Huysmans qu'il porte un « coup terrible au naturalisme »[4] et l'invite à entreprendre une

[1] J.-K. Huysmans, *À rebours*, Paris, Folio 1977, p. 55.

[2] *Ibid.,* p. 58.

[3] *Ibid.,* p.59.

[4] *Ibid.,* p. 70.

nouvelle étude de mœurs. S'inspirant des théories de Baudelaire et de celles de Schopenhauer, Huysmans affirme qu'une œuvre qui ne fait pas travailler l'imagination n'est pas vraiment esthétique. La rupture avec le naturalisme est considérée par les critiques comme un point culminant dans la carrière de Huysmans. Ce changement d'esthétique est enraciné en premier lieu dans une transformation de la vision du monde de l'écrivain, désillusionné par un siècle où règne la banalité. En rédigeant son roman hors des normes naturalistes, Huysmans s'insurge contre son époque où le positivisme domine et où l'on glorifie la science et invente une voie pour exprimer ses dégoûts.

Rappelons que le symbolisme naît officiellement en 1886 avec le *Manifeste du symbolisme* de Moréas, publié dans *Le Figaro* le 18 septembre 1886, et avec le *Traité du Verbe* de Ghil, ouvrage précédé d'un « avant-dire » de Mallarmé qui synthétise les grands principes du mouvement. Le symbolisme naît, en partie, de la faillite du naturalisme qui est en crise. La confrontation de deux mouvements fait revenir à la surface l'idée qu'il existe au XIX^{e} siècle deux littératures : une littérature sociale et une littérature du Moi et de l'intériorité. Le symbolisme réagit contre le positivisme, l'académisme et la morale bourgeoise. Il met l'accent sur les états psychiques intermédiaires (le rêve, le fantastique) ; il préfère le rêve à la banalité de la vie, la musique à la chanson. Il se donne pour but de stimuler l'imagination et de permettre le passage du monde réel au monde de l'idée. Le roman *À rebours* aura une grande influence sur le mouvement symboliste car c'est le premier roman où l'esthétisme joue un rôle primordial et qui soutient que le mystère est l'essence même de la réalité : le protagoniste, des Esseintes, est entouré d'objets qui peuvent suggérer plusieurs interprétations.

L'artifice

La première correspondance symboliste que nous allons aborder est celle de l'artifice. Le fondateur du culte voué à l'artifice est, selon maints critiques, Baudelaire. Baudelaire est un de ces auteurs qui a eu une grande influence sur Huysmans, avec les frères Goncourt et Flaubert. C'est le Baudelaire des correspondances et de la spiritualité, de la recherche de l'inconscient que Huysmans propose comme modèle aux symbolistes dans *À rebours*. D'ailleurs, sur la cheminée de la maison du protagoniste de ce roman, des Esseintes, se trouve le poème en prose de Baudelaire intitulé *Anywhere out of the world* :

> Son admiration pour cet écrivain était sans borne. Selon lui, en littérature, on s'était jusqu'alors borné à explorer les superficies de l'âme ou à pénétrer dans ses souterrains accessibles et éclairés, relevant, çà et là, les gisements des péchés capitaux, étudiant leurs filons, leur croissance, notant, ainsi que Balzac, par exemple, les stratifications de l'âme possédée par la monomanie d'une passion, par l'ambition, par l'avarice, par la bêtise paternelle, par l'amour sénile. […]

> Baudelaire était allé plus loin ; il était descendu jusqu'au fond de l'inépuisable mine, s'était engagé à travers des galeries abandonnées ou inconnues, avait abouti à ces districts de l'âme où se ramifient les végétations monstrueuses de la pensée.[5]

Baudelaire occupe une place de choix dans la bibliothèque de des Esseintes. Le paradis artificiel baudelairien que des Esseintes s'aménage, et dans lequel il joue sa vie à rebours, lui permet de satisfaire ses désirs. L'influence de Baudelaire en ce qui concerne les femmes, le paradis artificiel, la correspondance entre les sens[6] est visible.

Tout au long du roman *À rebours*, la répulsion à l'égard de la bourgeoisie, autre point de correspondance avec Baudelaire, est visible. Huysmans cible une caractéristique de la classe bourgeoise : la médiocrité. Par l'intermédiaire de son personnage principal, artiste déclassé, il exprime son dégoût de cette classe qui se perd dans la banalité, ne songe qu'à l'argent et méprise la beauté. Il estime que, par l'argent, les bourgeois pervertissent et profanent l'art et la littérature. La vulgarité envahit tout. D'où le besoin de solitude, d'évasion, de fuite que ressent des Esseintes ; la maison de Fontenay-aux-Roses est une manière de s'évader. C'est un personnage compliqué qui vit en harmonie avec son étrangeté : il cherche à se couper du monde, rêve d'une maison qui l'éloigne de la société. Tout ce qu'il entreprend et réalise a pour but de l'aider à échapper à la société et à la banalité. Des Esseintes cherche aussi une fuite dans le dandysme. Le dandy fait de sa vie une œuvre d'art raffinée, poussée à la caricature par Huysmans ; il exprime le refus de se fondre dans la masse et dans l'époque moderne. Des Esseintes abandonne toute relation avec autrui pour se consacrer au culte de soi-même. Ainsi, l'esthétique du dandy se manifeste dans le goût de tout ce qui est refusé par le public, par ex. l'étude des ouvrages en uniques exemplaires, ou bien, très rares comme certains vins ou certaines peintures. Se détachant de la vie ordinaire, il prépare une atmosphère propice à créer ce qu'il rêve. Il se dresse contre la société, et vise à supprimer la nature et à la remplacer par quelque chose qui lui soit supérieure – une anti-nature. Jourde estime que « derrière le mot nature », il vaudrait mieux lire en général le mot « norme »[7]. Des Esseintes croit au génie humain qui peut créer hors de la nature et contre elle, une « anti-nature ». Il s'éloigne du réel détesté et se réfugie dans l'imagination et dans l'artifice, cherchant une échappatoire à son mal de vivre. L'esthétique symbolo-décadente, pour reprendre l'expression de Marchal, voue un culte à l'artifice qui correspond à l'atmosphère d'une société dégénérée fin-de-siècle. La tendance à l'artifice suppose de préférer

[5] *Ibid.,* pp. 252–253.

[6] Dans son roman, Huysmans propose un exemple des correspondances baudelairiennes des sens puisque des Esseintes fabrique une machine pour provoquer une synesthésie sensible : il s'agit d'un orgue à liqueurs à l'aide duquel il recherche une correspondance entre le goût de chaque liqueur et le son d'un instrument. Voir à ce sujet l'étude de P. Brunel (2007).

[7] P. Jourde, *À rebours, l'identité impossible*, Paris, Honoré Champion, 1991, p. 42.

des objets d'arts rares, des bibelots et des tapisseries étranges, le maquillage au lieu du naturel. Jourde constate, à ce sujet :

> Bibelots, bijoux et tapisseries constituent les manifestations visibles d'une démarche plus générale, le goût de l'artifice. C'est là sans doute l'aspect le plus voyant du roman. […] Venant après, le décadent ne sait plus qui être. Comme il est parvenu à un état de conscience suraigu, tout ce qui est déjà lui semble vide, inconscient de soi. Le rôle de l'artifice consistera à tenter d'atteindre la plénitude.[8]

L'art de l'artifice est un mode de protestation qui veut mettre la nature à une place différente de celle tenue jusque-là. L'artifice ne nie pas la nature et le réel, il les remplace et les recrée. Huysmans crée le monde artificiel dans *À rebours* à l'aide de sensations rares et nouvelles. Voulant échapper à la fois à la société et à son corps, des Esseintes essaie d'aménager un univers artificiel en dehors du temps et de sa vie. Le corps est réduit à un reflet des manifestations nerveuses, à une essence des sens (vue, goût, odorat, ouïe) qui sont sollicités pour chacune des expériences racontées dans le roman : l'orgue à bouche (chapitre IV), la description des couleurs (chapitre II) et des tableaux (chapitre V), la composition de parfums (chapitre X), la musique (chapitre XV). Il se tourne vers de nouveaux territoires, inexploités et limités : les pierres, les parfums, les fleurs exotiques, la littérature laïque et religieuse. Le goût de des Esseintes pour les bibelots est spécifique car il rejette les objets stéréotypés qui sont les produits d'un art industrialisé de masse ou d'un artisanat sans originalité. Pour décorer son cabinet, des Esseintes ne veut pas d'étoffes et de tapis d'Orient, alors à la mode et que les négociants pouvaient se procurer facilement. Pour Huysmans, une œuvre originale est contaminée et perd de sa valeur si elle a été reproduite et admirée par d'autres :

> Cette promiscuité dans l'admiration était d'ailleurs l'un des plus grands chagrins de sa vie ; d'incompréhensibles succès lui avait à jamais gâté des tableaux et des livres jadis chers ; devant l'approbation des suffrages, il finissait par leur découvrir d'imperceptibles tares, et il les rejetait, se demandant si son flair ne s'épointait pas, ne se dupait point. [9]

Donc, ce que des Esseintes recherche, ce n'est pas le bibelot décoratif, mais l'objet rare. Il cultive le rare et l'inédit. Il s'enferme dans sa maison contenant des curiosités esthétiques, des livres rares, des tapis exotiques, des tapisseries lourdes, des parfums enivrants pour fuir la vulgarité et la réalité. Des Esseintes pousse l'artifice à son extrême:

> […] l'artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme […] la nature a fait son temps; elle a définitivement lassé, par la dégoutante uniformité de son pay-

[8] *Ibid.,* p. 39.

[9] Huysmans, *op. cit.,* p. 203.

> sage et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés. Au fond, quelle platitude de spécialiste confinée dans sa partie, quelle petitesse de boutiquière tenant tel article à l'exclusion de tout autre, quel monotone magasin de prairies et d'arbres, quelle banale agence de montagnes et de mers! Il n'est, d'ailleurs, aucune de ses inventions réputées et subtiles ou si grandioses que le génie humain ne puisse créer ; aucune forêt de Fontainebleau, aucun clair de lune que des décors inondés de jets électriques ne produisent ; aucune cascade que l'hydraulique n'imite à s'y méprendre ; aucun roc que le carton-pâte ne s'assimile ; aucune fleur que de spécieux taffetas et de délicats papiers peints n'égalent […] le moment est venu où il s'agit de la remplacer […] par l'artifice. [10]

Un exemple de la recherche de l'artifice est celui où des Esseintes décore sa tortue avec des pierres précieuses pour rafraîchir son tapis:

> Il choisit dans une collection japonaise un dessin représentant un essaim de fleurs partant en fusée d'une mince tige, l'emporta chez un joaillier, esquissa une bordure qui enfermaient ce bouquet dans un cadre ovale, et il fit savoir, au lapidaire stupéfié que les feuilles, que les pétales de chacune de ces fleurs, seraient exécutés en pierreries et montés dans l'écaille même de la bête.[11]

Il essaie de dépasser la beauté conventionnelle des pierres en choisissant des pierres insolites et réelles dont le mélange produit une harmonie de tons de lumière. Il fait glacer en or la bordure d'écaille de sa tortue et y ajoute des pierres dont la lueur est changeante:

> […] pour l'hyacinthe de Compostelle, rouge, acajou ; l'aigue marine, vert glauque ; le rubis-balais, rose vinaigre ; le rubis de Sudermanie, ardoise pale. Leurs faibles chatoiements suffisaient à éclairer les ténèbres de l'écaille et laissaient sa valeur à la floraison des pierreries qu'ils entouraient d'une mince guirlande de feux vagues.[12]

Cet épisode se termine mal d'ailleurs: la tortue meurt sous le poids des pierres.

L'excentricité de des Esseintes dans la recherche de la beauté artificielle atteint un autre point dans l'intérêt qu'il porte à l'horticulture – il se concentre, dans sa serre, à la création de fleurs modifiées. La vie naturelle est laide et des Esseintes crée de la beauté par l'artifice: il soumet les fleurs à des procédés d'artifice pour changer leur nature. Ensuite, il acquiert des fleurs réelles qui imitent des fleurs artificielles:

> […] elles affectaient […] une apparence de peau factice sillonnée de fausses veines ; et, la plupart, comme rongées par des syphilis et des lèpres, tendaient des chairs livides, marbrées de roséoles, damassées de dartres ; d'autres avaient le ton rose vif des cicatrices qui se ferment

[10] *Ibid.,* p. 103.

[11] *Ibid.,* p. 129.

[12] *Ibid.,* p. 132.

> ou la teinte brune des croûtes qui se forment ; d'autres étaient bouillonnées par des cautères, soulevées par des brûlures ; d'autres encore montraient des épidermes poilus, creusés par des ulcères et repoussés par des chancres ; quelques-unes, enfin, paraissaient couvertes de pansements, plaquées d'axonge noire mercurielle, d'onguents verts de belladone, piquées de grains de poussière, par les micas jaunes de la poudre d'iodoforme.[13]

Des Esseintes s'efforce d'imiter l'artificiel par le vrai. Les combinaisons recherchées visent à doubler la décoration matérielle d'une autre décoration, psychologique, voire inconsciente. L'influence de Baudelaire sur Huysmans est directe et évidente. Le paradis artificiel que se crée des Esseintes lui permet de satisfaire ses désirs : grâce au factice et à l'artificiel, il obtient la nuance, la suggestion et l'illusion désirée. L'association des fleurs avec des femmes est un sujet fréquent chez les décadents qui y introduisent des nuances perverses. Cela est dû à la poésie grotesque des fleurs de Baudelaire qui en a modifié le symbolisme positif. Le caractère de la femme est répulsif car il se base sur la sexualité ; ainsi, des Esseintes préfère cultiver ses fleurs artificielles dont il peut admirer la beauté, dénuée de toute sexualité, au contraire de la femme. Cela ne s'arrête pas à la beauté des fleurs ; des Esseintes estime que l'homme a été en mesure de créer un être animé et factice qui vaut amplement la femme quant au point de vue de la beauté plastique. Ce sont deux locomotives de la ligne de chemin de fer du Nord, une blonde, l'autre brune : « Il n'est certainement pas, parmi les frêles beautés blondes et les majestueuses beautés brunes, de pareils types de sveltesse délicate et de terrifiante force ; à coup sûr, on peut le dire : l'homme a fait, dans son genre, aussi bien que le Dieu auquel il croit […] ».[14]

La femme fatale

La deuxième partie de ce travail porte sur la correspondance avec un autre symboliste que Huysmans a découvert et fait découvrir à un plus large public, Gustave Moreau[15]. Il porte son attention sur un thème favori de la peinture de Moreau, celui de la femme fatale, Salomé. Fille d'Hérodiade, Salomé exécute une danse de séduction devant le roi Hérodias. Envoûté, le roi lui promet de lui accorder tout ce qu'elle lui demandera. Sur le conseil de sa mère, elle lui demande la tête de saint Jean-Baptiste par vengeance contre celui-ci. Hérode le fait tuer et livre sa tête à Salomé. Le personnage de Salomé touche l'imaginaire du XIX^{e} siècle, ce que Marchal note explicitement:

[13] *Ibid.,* pp. 188–189.

[14] *Ibid.,* p. 104.

[15] Le symbolisme en littérature diffère certes de celui en peinture qui penche plus sur le mysticisme, l'occulte et le mythe. La peinture symboliste est un art du mystère, du caché et de l'invisible où le symbole occupe une grande place. La femme est un important sujet d'inspiration.

S'il est un personnage privilégié de l'imaginaire symboliste et plus longuement de la fin-de-siècle, c'est bien celui de Salomé[16], la danseuse orientale.[17]

> Hérodiade-Salomé est ce personnage sans nom, ou qui peut porter tous les noms dans toutes les langues, celui de la femme fatale. [18]

Pour les artistes de la fin du siècle, Salomé représente le modèle de la femme séductrice et dangereuse; ses origines orientales n'en sont pas moins intéressantes. Le mythe de Salomé est un thème qui parcourt tout le XIX[e] siècle. Heine l'aborde dans son poème *Atta Troll : rêve d'une nuit* d'été, Flaubert se penche sur ce thème dans son *Hérodias,* tout en l'ayant déjà abordé dans *Salammbô* et *La tentation de Saint Antoine* ; Mallarmé écrit son *Hérodiade* pendant une trentaine d'années sans l'achever; la *Salomé* d'Oscar Wilde inspire l'opéra de Richard Strauss, Massenet en fait de même; Rodin en fait un des motifs de sa sculpture, *La porte de l'enfer*, tandis que Moreau et Redon la dessine. Des correspondances s'établissent, rappelant l'union entre la littérature et les arts. Huysmans a particulièrement apprécié le poème que Mallarmé a consacré à ce mythe de l'art, *Hérodiade,* dont il cite quelques vers dans *À rebours*. Huysmans est touché particulièrement sur l'insistance que porte Mallarmé à la recherche de la Beauté, du langage et de l'effet à produire. Dans son article consacré à *L'Hérodiade* de Mallarmé, Catherine Boschian[19] a avancé qu'au moment de l'écriture, Mallarmé traverse une grave crise existentielle et spirituelle ; miné par l'ennui quotidien, il souffre de terribles maux de têtes et transpose ce drame dans ce poème. Huysmans traverse de même une crise spirituelle ce qui le rapproche de Mallarmé. Moreau, lui aussi, est un solitaire. Huysmans fait découvrir, dans son roman, deux représentations de Salomé qui l'ont particulièrement touché, celle de Mallarmé et celle de Moreau. Ce qui rattache Huysmans à Moreau, c'est le regard porté, l'insistance sur le regard. Pour Marchal, « Huysmans est le Moreau de l'écriture. »[20].

Huysmans salue au Salon officiel de 1880 un artiste qui se trouve aux antipodes de l'impressionnisme régnant, Gustave Moreau[21]. Il voit en lui un mystique enfermé en plein Paris ressuscitant les visions féériques des autres temps. Huysmans consacre quatre textes à la peinture de Moreau :

[16] Salomé devient la cristallisation de la femme fatale parfaite : sur la demande de sa mère, elle danse devant son beau-père, Hérode, pour obtenir la tête de saint Jean-Baptiste. Elle est le type de femme dont ont rêvé nombre d'écrivains et de peintres ; la description la plus connue en est sans doute la pièce de théâtre *Salomé* par Wilde et le tableau le plus admiré celui de Gustave Moreau.

[17] B. Marchal, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, p. 101.

[18] *Ibid.,* p. 102.

[19] C. Boschian, *L'Hérodiade* de Mallarmé à travers la figure revisité de saint Jean-Baptiste, *Études littéraires,* vol. 39, no 1, automne 2007, p.151.

[20] B. Marchal, *op. cit.*, p. 102.

[21] Un autre peintre sur lequel les goûts de Huysmans et des Esseintes se rejoignent est Odilon Redon qui a acquis au plus grand degré la représentation réaliste du cauchemar qui fait rêver des Esseintes.

1) Un article dans *Le Salon officiel de 1880* repris dans *L'Art moderne* dans lequel il parle de deux tableaux : *Galatée* et *Hélène sur les remparts de Troie.*
2) Un long passage dans le roman *À rebours.*
3) Une étude sur les illustrations des *Fables* de La Fontaine dans le roman *Certains.*
4) Un texte intitulé *Le Poète et la Sirène de Gustave Moreau – Une tapisserie de la manufacture des Gobelins.*[22]

Husymans est touché par les tableaux de Moreau. Le symbolisme en littérature diffère certes de celui en peinture qui penche plus sur le mysticisme et l'occulte littérature. Celui-ci répond à un besoin d'évasion du réel que Huysmans ressent profondément. Dans ses écrits sur la peinture, Huysmans soutient que la peinture parle. En les regardant, Huysmans éprouve une sensation semblable à celle qu'il ressent en lisant certains poèmes de Baudelaire dont il suit les conseils, ne créant que d'après ses rêves. Les tableaux de Moreau entrecroisent la littérature et la peinture. Dans *À rebours,* Huysmans met en scène deux œuvres de Moreau : une *Salomé dansant devant Hérode* à l'huile et une aquarelle, *L'Apparition*. Ces deux tableaux, exposés au Salon de 1876 et à l'Exposition universelle de Paris en 1878, appellent à l'imaginaire et ressuscitent chez des Esseintes des souvenirs du passé, réveillant un malaise, un mélange d'hallucinations et de peur. Dans une lettre à Paul Bourget écrite après l'envoi de *L'Art moderne* en 1883, Huysmans note :

> Ainsi, pour parler d'une admiration qui nous est commune, de Gustave Moreau, sur lequel je ne me suis pas étendu, parce que je le réserve pour mon livre sur le raffinement que je pioche actuellement et dans lequel je parlerai des ses chefs-d'œuvre *L'Apparition* et l'*Hérodiade.*[23]

Las de la platitude de la vie, des Esseintes se tourne vers la peinture qui lui permet de se détacher de son époque et de s'évader dans un monde inconnu, autre thème majeur du symbolisme. Le passage de la littérature aux autres arts est facile car des Esseintes croit fermement qu'il existe de profondes correspondances entre les différentes formes d'art. Ses choix sont atypiques : il possède un dessin de Greco, des gravures de Luyken, deux litographies de Bresdin, des dessins de Redon, mais il est surtout fasciné par deux tableaux de Moreau. Il rêve des nuits devant un de ces tableaux, *Salomé,* dont il fait la description dans *À rebours* :

> Un trône se dressait, pareil au maître-autel d'une cathédrale sous d'innombrables voûtes jaillissant de colonnes trapues ainsi que des piliers romans, émaillées de briques polychro-

[22] Moreau fait un carton pour une tapisserie commandée par l'État pour être tissée par la manufacture des Gobelins.

[23] In D. Grojnowsky, Salomé, l'art et l'argent. *Cahiers de L'Herne – Huysmans, (dirigé par P. Brunel et A. Gruyaux)*, Paris, L'Herne, 1985, p. 177.

> mes, serties de mosaïques, incrustées de lapis et de sardoines, dans un palais semblable à une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine. Au centre du tabernacle surmontant l'autel précédé de marches en forme de demi-vasques, le tétrarque Hérode était assis, coiffé d'une tiare, les jambes rapprochées, les mains sur les genoux. […] Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commandement, le bras droit replié, tenant à la hauteur du visage, un grand lotus, s'avance lentement […]. La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode ; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent ; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent ; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles ; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon. [24]

Pour des Esseintes, la femme, être énigmatique dont le but est de perdre l'homme, cache un mystère. Salomé est pour Des Esseintes l'incarnation surhumaine et étrange dont il a rêvé. Huysmans a noté dans son étude du Salon officiel de 1880 que la peinture de la femme de Moreau est organisée autour de la mythologie du désir et de la femme, dans le prisme d'une ambiguïté évidente. La femme est soit l'idole de la beauté, soit l'incarnation fatale du mal et de la luxure, la séduction diabolique. Le personnage de Salomé est ainsi représenté dans toute son ambivalence dans *À rebours.*

L'œuvre de Moreau correspond étroitement aux préoccupations littéraires de Huysmans[25]. Des Esseintes s'extasie particulièrement sur l'aquarelle intitulée, *L'Apparition,* qui est une autre illustration du thème de Salomé :

> Là, le palais d'Hérode s'élançait, ainsi qu'un Alhambra, sur de légères colonnes irisées de carreaux moresques, scellés comme par un béton d'argent, comme par un ciment d'or : des arabesques partaient de losanges en lazuli, filaient tout le long des coupoles où, sur des marqueteries de nacre, rampaient des lueurs d'arc-en-ciel, des feux de prisme. Le meurtre était accompli ; maintenant le bourreau se tenait impassible, les mains sur le pommeau de sa longue épée, tachée de sang. Le chef décapité du saint s'était élevé du plat posé sur les dalles et regardait, livide, la bouche décolorée, ouverte, le cou cramoisi, dégouttant de larmes. Une mosaïque cernait la figure d'où s'échappait une auréole s'irradiant en traits de lumière sous les portiques, éclairant l'affreuse ascension de la tête, allumant le globe vitreux des prunelles, attachées, en quelque sorte crispées sur la danseuse. [26]

[24] Huysmans, *À rebours,* pp. 142–143.

[25] Cela dit, Degas et Valéry, par exemple, ne sont pas vraiment enthousiasmés par l'art de Moreau. Le surréalisme considère comme une injustice l'oubli de Moreau. Breton possédait une aquarelle de Moreau, *Dalida*, qui l'a fascinée pendant des années. Il a été avancé que Moreau a préfiguré l'art surréaliste par ses rêves et ses bizarreries.

[26] Huysmans, *op. cit.,* pp. 146–147.

Cette aquarelle est plus inquiétante et plus troublante que la Salomé du tableau à l'huile. Dans l'œuvre de Moreau, Des Esseintes voit enfin réalisée Salomé, la figure étrange qu'il avait rêvée; elle est l'apparition du destin :

> Elle est presque nue ; dans l'ardeur de la danse, les voiles se sont défaits, les brocarts ont croulé ; elle n'est plus vêtue que de matière orfèvreries et de minéraux lucides : un gorgerin lui serre de même qu'un corselet la taille, et, ainsi qu'une agrafe superbe, un merveilleux joyau darde des éclairs dans la rainure de ses deux seins ; plus bas, aux hanches, une ceinture l'entoure, cache le haut de ses cuisses que bat une gigantesque pendeloque où coule une rivière d'escarboucles et d'émeraudes ; enfin, sur le corps resté nu, entre le gorgerin et la ceinture, le ventre bombé, creusé d'un nombril dont le trou semble un cachet gravé d'onyx, aux tons laiteux, aux teintes de rose d'ongle. […] L'horrible tête flamboie, saignant toujours, mettant des caillots de pourpre sombre, aux pointes de la barbe et des cheveux. Visible pour la Salomé seule, elle n'étreint pas de son morne regard, l'Hérodias qui rêve à ses haines enfin abouties, le Tétrarque, qui, penché un peu en avant, les mains sur les genoux, halète encore, affolé par cette nudité de femme imprégnée de senteurs fauves, roulée dans des baumes, fumée dans les encens et dans les myrrhes.[27]

Dans ce passage, Huysmans insiste sur le contraste entre la chair nue et les bijoux, c'est-à-dire, entre ce que la nature et l'artifice ont de plus rare[28]. Huysmans apprécie chez Moreau l'éclat des couleurs, les fastes fabuleux des étoffes et de la chair, les visions cruelles. L'admiration devant les couleurs de Moreau vient en fait de leur ressemblance avec les joyaux qui le fascinent ; le joyau est une flamme solidifiée et glacée qui possède la dureté de la pierre et un coloris. Huysmans a vu en Moreau un artiste qui a eu pour devancier un poète comme Baudelaire. Dans ses écrits sur Moreau, il note que les sensations devant les toiles de Moreau sont presque égales à celles des lectures de certains poèmes de Baudelaire. Huysmans essaie de refaire le décor des peintures de Moreau, de créer une atmosphère en faisant appel aux sens : la vue, l'odorat et le toucher. La toile devient un texte qui devient une toile grâce aux minutieuses descriptions. Marc Eigeldinger remarque avec justesse que « La peinture de Moreau est incantatoire et magique, elle rejoint par là les pouvoirs de l'écriture poétique et entretient de singulières affinités avec *Les Fleurs du Mal* » [29].

[27] Huysmans, *Ibid.,* pp. 147–148.

[28] Voir le poème de Baudelaire, *Bijoux* : «La très chère était nue […] / Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores.»

[29] M. Eigeldinger, Huysmans interprète de Gustave Moreau. *Huysmans Une esthétique de la décadence, Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar,* Paris, Genève, Éditions Slatkine, 1987, p. 210.

En guise de conclusion

Si conclusion il peut y avoir… Baudelaire occupe une place de choix dans la bibliothèque de des Esseintes, mais aussi chez Huysmans qui se défait, au moment de la parution du roman, du naturalisme. Dans une lettre à Zola (écrite en mars 1884), Huysmans parle de son roman comme d'une immense mystification. L'influence de Baudelaire en ce qui concerne l'artifice, les femmes, la théorie des correspondances entre les sens est visible et palpable, comme nous avons pu le voir : « Baudelaire précède, et d'une certaine manière, fonde le symbolisme, mais c'est le symbolisme des années 80 qui a imposé le Baudelaire que nous lisons. »[30]. Les tendances vers l'artifice du héros de Huysmans, son rejet de la modernité, ses goûts décadents, ses manières de dandy et ses caprices d'esthète représentent la synthèse de l'influence de Baudelaire. Quant à l'influence de Moreau, ses tableaux nourrissent l'imaginaire de Huysmans. L'œuvre de Moreau correspond étroitement aux préoccupations littéraires de Huysmans. Il essaie de refaire le décor des peintures de Moreau, de créer une atmosphère en faisant appel aux sens : la vue, l'odorat et le toucher. Huysmans et des Esseintes sont séduits par la peinture de Moreau, son sens du mystère, le déploiement des couleurs. Entre la peinture de Moreau et l'écriture de Huysmans, on peut relever une correspondance « baudelairienne » basée sur des affinités artistiques, la description et l'interprétation. Ces artistes s'interpellent et se répondent, à des niveaux variables et sous des formes reconnaissables, tissant un potentiel de significations ouvertes et de correspondances.

LITTÉRATURE

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

Becker, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1992.

Borie, Jean, Esthétique du luxe. *Huysmans Une esthétique de la décadence, Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar,* Paris, Genève, Éditions Slatkine, 1987, 65–71.

Boschian, Catherine, *L'Hérodiade* de Mallarmé à travers la figure revisité de sain Jean-Baptiste, *Études littéraires,* vol. 39, no 1, automne 2007, 151–166. http://id.erudit.org/iderudit/018109ar [26.04.2016]

Brunel, Pierre, Musique des sens, de Baudelaire à Huysmans, *Revista de Filología Románica, V,* 2007, 143–151.

Campa, Florence, *Parnasse, Symbolisme Esprit Nouveau,* Paris, Ellipses, 1998.

[30] B. Marchal, *op. cit.,* p. XII.

Eigeldinger, Marc, Huysmans interprète de Gustave Moreau. *Huysmans Une esthétique de la décadence, Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar,* Paris, Genève, Éditions Slatkine, 1987, 203–212.

Gaillard, Françoise, Modernité de Huysmans. *Huysmans Une esthétique de la décadence, Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar,* Paris, Genève, Éditions Slatkine, 1987, 103–112.

Girard, Marcel, Naturalisme et symbolisme, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 6,* 1954, 143–151.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1954_num_6_1_2050 [12.06.2015]

Grojnowsky, Daniel, Salomé, l'art et l'argent. *Cahiers de L'Herne – Huysmans, (dirigé par P. Brunel et A. Gruyaux),* Paris, L'Herne, 1985, 165–172.

Huysmans, Joris-Karl, *Pages choisies*, Paris, J.M. Dent et fils, Collections Galia, 1913.

Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Folio, 1977.

Huysmans, Joris-Karl, Lettre à Paul Bourget, *Cahiers de L'Herne – Huysmans, (dirigé par P. Brunel et A. Gruyaux),* Paris, L'Herne, 1985, 177–178.

Huysmans, Joris-Karl, *Écrits sur l'art 1867-1905 (édition établie par Patrick Locmart*, Paris, Bartillat, 2006.

Jourde, Pierre, *À rebours, l'identité impossible*, Paris, Honoré Champion, 1991.

Illouz, Jean-Nicolas, *Le symbolisme,* Paris, Honoré Champion, 2004.

Livi, François, *J.-K. Huysmans, À rebours et l'esprit décadent*, Paris, La Renaissance du livre, 1972.

Marchal, Bertrand, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.

Marot, Patrick, *Histoire de la littérature française au XIX^e^ siècle.* Paris, Honoré Champion, 2001.

Seillan, Jean-Marie, Huysmans polémiste antimoderne. *La polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires (études réunies par Marie-Catherine Huet-Brichard et Helmut Meter)*, Paris, Classiques Garnier, 2011, 93-109.

Suwala, Halina, Huysmans et Zola, ou l'amitié rompue. *Huysmans Une esthétique de la décadence, Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar,* Paris, Genève, Éditions Slatkine, 1987, 92–102.

Trudgian, Helen, J.K. Huysmans et le mouvement symboliste en France, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 6,* 1954, 139-143. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1954_num_6_1_2054 [12.06.2015]

Катарина Мелић
Универзитет у Крагујевцу – Филолошко-уметнички факултет, Србија

СИМБОЛИСТИЧКА САГЛАСЈÂ У УИСМАНСОВОМ РОМАНУ *НАСУПРОТ*

(Резиме)

Прва фаза у стваралаштву Уисманса била је у знаку натурализма чији је био ватрени бранилац. Уисманс се потом разишао са правцем који је основао Зола и почео да истражује нове могућности које је он нудио. Године 1884. објављује роман који означава преокрет у његовом романескном стваралаштву, *Насупрот*. У овом роману описује живот једног ексцентрика који се, жељан идеала и бескраја, издваја из друштва и интересује се за необично и натприродно, за бодлеровску синестезију, а показује презир према вулгарности, осредњости и модерности. Пратећи наслов романа, у овом раду се сагледавају афинитети и сагласјâ која се успостављају, у темама извештачености и лепоте, као и фаталне жене, између Уисманса и два велика стваралаца који се везују за симболизам, Бодлера и Гистава Мороа чије су слике оставиле снажан утисак на Уисманса својим симболичким представљањем жене, а посебно лика Саломе.

Кључне речи: Жорис-Карл Уисманс, Шарл Бодлер, Гистав Моро, симболизам, фатална жена, извештаченост, лепота, сагласјâ.

Marija Džunić-Drinjaković
Université de Belgrade – Faculté d'Économie, Serbie
dzunic.drinjakovic@gmail.com

L'HÉRITAGE SYMBOLISTE DANS L'ŒUVRE D'ANDREÏ MAKINE

Résumé : *Dans l'œuvre d'Andreï Makine nombreux sont les traits que l'on peut qualifier de symbolistes : la mise en avant d'une dimension spirituelle, l'utilisation constante de symboles et d'images suggestives, l'amour du passé, la récurrence des ailleurs structurant en profondeur son univers romanesque. Ce qui apparente également l'écrivain franco-russe à l'esthétique symboliste, c'est le parti pris d'échapper à la banalité de la langue commune et la tendance à sacraliser la littérature, qui a pour lui non seulement la capacité de relever « la vie essentielle » et d'amener à une réalité supérieure mais aussi de transfigurer le monde. Tel est le propos de cette étude : mettre en lumière la parenté d'esprit avec les symbolistes.*

Mots clés : *Andreï Makine, symbolisme, mystère, éphémère, éternel, livre absolu, autoréflexion poétique.*

Idéalisme. Réalité supérieure

La tendance vers la dématérialisation et le souci de suggérer une réalité supérieure cachée sous les apparences relient Andreï Makine au symbolisme, souvent défini comme « l'affirmation dans le domaine esthétique du principe de l'idéalité du monde [1]». C'est ce que l'on perçoit notamment dans la description des paysages ainsi que dans la construction des personnages. Son univers abonde en effet en images à travers lesquelles une dimension spirituelle est mise en avant: ce sont les images du ciel et de cimes des montagnes, de constellations et d'infinis lointains que l'écrivain n'a de cesse d'associer à l'essentiel et à l'éternel, alors que la terre est souvent identifiée au principe de la matérialité et maintes fois du crime et de la souillure[2]. Hautement suggestives, des images évoquant une réalité supérieure apparaissent dans les moments cruciaux de l'existence : souvent

[1] Jean.-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, *Dictionnaire des écrivains de langue française* Paris, Larousse, 2001, p. 778.

[2] Après avoir sorti Anna de la fosse commune où elle était enterrée vivante, Nikolaï lave son corps taché de fange et de sang. « À chaque nouveau jet, l'odeur âcre de la souillure et de la terre se dissipait un peu plus ». Andreï Makine, *Requiem pour l'Est*, Paris, Mercure de France, « Folio », 2000, p. 149.

vécues par les personnages makiniens comme porteuses de messages importants pour eux[3], elles ont la capacité d'engendrer un changement radical chez ses héros, une révélation imprévue qui s'apparente à un sentiment d'épiphanie[4].

De même, Makine ne se lasse pas d'évoquer le blanc « immaculé » des étendues couvertes de neige. Tant et si bien qu'on a souvent dit que son univers, c'est un « univers blanc[5] ». Ces paysages portent l'empreinte d'une aspiration vers la pureté, qui n'est pourtant pas toujours synonyme de sérénité: elle peut aussi être angoissante et terrifiante. La neige et la glace qui couvrent la « planète blanche[6] » de Makine s'avèrent être en effet gardiennes de terribles secrets[7].

Ce blanc immaculé de la neige et la luminosité de l'air et du ciel, trouvent leur reflet dans l'âme des personnages makiniens, telle Véra dans *La femme qui attendait*, l'une de ces femmes-saintes dont parle Nina Nazarova[8]. Cette figure idéalisée, symbole de pureté – car elle est restée fidèle à son premier amour, un jeune soldat qui n'est jamais revenu de la guerre, et qu'elle attend depuis trente ans – suscite l'admiration de son entourage. Le narrateur, un jeune homme qui fait ses premiers pas en littérature, est attiré par cette femme mystérieuse. En la décrivant, il évoque à plusieurs reprises un « infini blanc qu'elle porte en elle », et nous confie qu'à certains moments il lui paraît qu'elle « n'est pas de ce monde [9]». Bien que la pureté de Véra lui semble parfois terrifiante – car elle implique le renoncement à la vie[10] – elle n'en continue pas moins à exercer un pouvoir mystérieux sur lui, car elle incarne son idéal: c'est un être qui sait vivre « par ces rares instants de beauté[11] », ces instants de lumière « délivrés du temps [12]». Autrement dit, Véra a su garder en elle « ce qui est essentiel » – les instants parfaits de beauté que le jeune écrivain rêve de capter pour les exprimer : « Je devinais qu'ils n'étaient pas de simples parcelles d'harmonie mais une vie à part entière.

[3] Željka Janković, «Simbolika vode u romanu *Zločin Olge Arbeljine* Andreja Makina», *Filološki pregled*, XLI 2014 2, Filološki fakultet, Beograd, p. 32.

[4] Voir: Marco Caratozzolo, « Le concept d'épiphanie chez Bounine et Makine » in Margaret Parry, Claude Herly et Marie Louise Scheidhauer (dir.), *Andreï Makine, Le sentiment poétique,* Association Européenne François Mauriac, Paris, L'Harmattan, 2008.

[5] « L'île est blanche. L'église, engivrée, semble translucide, aérienne. La terre qui entoure la croix plantée est la seule tache sombre dans cet univers de blanc ». Andreï Makine, *La femme qui attendait*, Paris, Ed. du Seuil, « Points », 2004, p. 210.

[6] « L'idée est aussi invraisemblable et évidente que toute cette planète blanche qui nous entoure. Un blanc nuptial, immaculé, terrifiant de pureté. Même les tasseaux de pin qui forment cette croix sont tapissés de cristaux ». *Ibid.*, p. 209.

[7] Željka Janković, «Simbolika vode u romanu *Zločin Olge Arbeljine* Andreja Makina», *op. cit*., p. 40.

[8] Nina Nazarova, *Andreï Makine, deux facettes de son œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 99.

[9] Andreï Makine, *La femme qui attendait*, *op. cit*., p. 202.

[10] En la regardant préparer la croix pour la tombe de son amie, il est effleuré par une pensée : qu'il s'agit d'« une femme qui ne pouvait constituer que ce symbole de mort pour rester en vie ». *Ibid.*, p. 209.

[11] *Ibid.*, p. 72.

[12] *Ibid.*, p. 71.

Celle que j'avais toujours rêvé d'exprimer [13]». Inutile de dire que le narrateur a beaucoup en commun avec le protagoniste du *Testament français,* cet alter ego du romancier : lui aussi ne cesse de mettre en valeur ce qui transcende le matériel[14] et s'applique à « apprendre les gammes » de ces instants éphémères traçant « une autre vie », « invisible et inavouable [15]», pour préserver leur éternité.

En l'espace d'une nuit, le corps de Véra répondra au désir du jeune homme et à ses caresses. Néanmoins, ce qui unit les amants dans l'univers makinien, c'est sans doute moins l'ardeur charnelle qu'une communion d'âmes où la corporéité paraît effacée. Éblouis devant la beauté d'un ciel étoilé ou enivrés par l'air translucide d'une journée de printemps, ils paraissent oublier les liens charnels, tels Nikolaï et Anna, enchantés par la lumière pâle d'une journée de printemps. « L'air était gris, léger. (…). Nikolaï sentait que cette femme là-bas, sa femme, Anna, et lui, à l'autre bout de la plaine, étaient unis par cet air, par sa lumière pâle qui marquait une journée de printemps, l'un des printemps de leur vie… [16]».

De l'orientation idéaliste qui traverse l'œuvre de Makine témoignent non seulement la conception de l'amour et les dialogues silencieux qui transportent les amants aux confins de l'éternité, mais aussi la tendance à donner la primauté au reflet d'une chose sur la chose elle-même. De même, le matériel et le corporel cèdent le pas à l'imaginaire et à l'art. C'est ainsi que pour Aliocha la fusion avec les corps de trois Parisiennes, dont la beauté captée sur une photo jaunie du début du siècle l'impressionne, est vécue comme « plus amoureuse et plus charnelle que n'importe quelle possession physique [17]». L'exaltation et le ravissement qu'Aliocha éprouve à ces moments-là, tranchent sur le fond de sa première expérience sexuelle, consommée avec une jeune fille inconnue qui lui avait inspiré un certain dégoût, s'associant dans son esprit à un lointain souvenir – à l'image d'un étrange papillon, « un sphinx à deux têtes, à deux corps, à quatre ailes [18]».

Autrement dit, une aspiration vers la pureté semble inscrite au plus profond des personnages makiniens. Les êtres portés aux plaisirs sensuels et à toutes sortes d'excès n'y font pas exception. Comme le démontre l'exemple d'Otar, ce satyre insatiable, qui se ne lassait pas de ses conquêtes et ne cessait de répéter que toutes les femmes sont pareilles. Mais l'amour pour Véra révèle soudain en lui un côté « pur » annihilant son cynisme et rendant absurde sa théorie de « l'homme-porc et de la femme-truie ». Il se dit prêt à tout sacrifier pour Véra, et dans la lettre

[13] *Ibid.*

[14] « À un certain degré d'épuisement, pensai-je, la vie cesse d'être choses. C'est à ce moment-là peut-être, seulement à ce moment-là, que la nécessité de la dire dans un livre devient absolue… » *Ibid.*, p. 127.

[15] Andreï Makine, *Le testament français,* Paris, Mercure de France, « Folio », 1995, p. 308.

[16] Andreï Makine, *Requiem pour l'Est, op. cit*., p. 159.

[17] Andreï Makine, *Le testament français, ,op. cit*., p. 187.

[18] *Ibid.*, p. 179.

qu'il lui écrit, ne cesse de parler justement de ces choses-là qu'auparavant il ne cessait de railler : l'attachement définitif, la pureté et l'attente…

De nombreuses images suggestives participent de cette dimension spirituelle qui caractérise l'esthétique symboliste. Introduisant le lecteur dans un espace irréel, elles créent entre les objets et les personnages un système d'appels et d'échos, une « correspondance des choses visibles et celles qui ne le sont pas[19]» dont parlait Valéry. L'une de ces images capables de susciter la présence d'une réalité supérieure cachée sous les apparences, et qui a déjà attiré l'attention des exégètes de l'œuvre makinienne, évoque la beauté fragile d'une jeune femme « au visage pâle et fin », tenant un bébé dans les bras. Charlotte ne peut pas détacher le regard de sa tête légèrement inclinée vers les flammes dansantes d'un grand poêle – fascinée par ses traits qui se détachent « de ces ornements de givre[20] » et qui lui apparaissent comme « une icône dessinée sur la glace[21]». Cette vision de la Vierge, sensible à travers un grand nombre d'images suggestives, a souvent, comme le fait judicieusement observer Nina Nazarova, le caractère « prophétique », apparaissant « dans les moments cruciaux de la vie, la veille des changements [22]».

Ainsi la récurrence des images renvoyant aux symboles de la religion est significative chez Andreï Makine. Margaret Parry, penchée sur le 'regard infini qui ne juge pas' dans *Le crime d'Olga Arbelina* – et qui serait le trait caractéristique de l'orthodoxie russe[23] – voit en l'écrivain franco-russe « un poète à haute vision spirituelle, qui a trouvé dans le symbolisme orthodoxe un moyen entre autres d'aller au plus profond de lui-même et de l'élan créateur, pour rejoindre un ordre de vérité qui le transcende[24]. Dans sa thèse sur Makine, Stéphanie Bellemare-Page constate en revanche que chez cet auteur « la religion est relativement absente, ou dépeinte avec froideur, si ce n'est que par ses symboles universels[25]» : c'est la nature qui devient « une véritable forme de croyance à laquelle se rattachent les personnages makiniens[26] ». En ce qui concerne la communion par le regard, dont la présence est marquante, elle fait observer que « le culte voué aux icônes chez les orthodoxes sera transformé en un culte de l'image poétique chez Makine, dont la beauté sera révélée à la sensibilité de celui ou de celle qui est capable de la capter par le regard[27] ».

[19] Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, « Lire », 1993, p. 6.

[20] Andreï Makine, *Le testament français, op. cit.,* p. 278.

[21] *Ibid.,* p. 278.

[22] Nina Nazarova, *op. cit*., p. 114.

[23] Margaret Parry, « Andreï Makine et la vierge de Vladimir : un romancier orthodoxe ? » in *Andreï Makine, perspectives russes,* cité par Stéphanie Bellemare-Page, *op. cit*., p. 310.

[24] *Ibid.*, p. 311.

[25] *Ibid*., p. 310.

[26] *Ibid*., p. 305.

[27] *Ibid*., p. 312.

Dans l'aspiration de l'écrivain à dépasser les apparences pour tendre vers l'essentiel et l'invisible, à rejoindre un autre ordre du monde, transparaissent, au-delà de l'héritage symboliste, l'empreinte de l'esthétique proustienne et l'influence d'Ivan Bounine. Nina Nazarova constate que le style de Bounine – à l'œuvre duquel Makine a consacré sa thèse de doctorat – incarne son idéal poétique, qui est la recherche « du dépassement esthétique du visible », ou, pour emprunter les mots de Makine, « l'arrachement de la beauté à la physiologie, de l'harmonie de l'instant à l'implacabilité mécanique du temps, de l'indicible à la mortifiante banalité des mots[28]». Marco Caratozzolo, pour sa part, décèle un côté épiphanique commun à l'homme de Bounine et à celui de Makine: tous les deux cherchent en effet « à s'élever au-dessus de la grisaille du quotidien, le premier à travers l'expérience de l'amour, le deuxième à travers la séduisante vision de la beauté », tous les deux « sont à la recherche d'un changement foudroyant, mais radical » : ils se font surprendre par « une révélation imprévue, une *épiphanie*[29] ».

Déchiffrer le monde

L'évocation récurrente de la consonance de lumière, d'odeurs et de couleurs[30], la tendance à peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit[31], de même qu'une transposition esthétique impliquant l'ouverture sur des instants rêvés, renvoient par ailleurs à Baudelaire, qui occupe une place à part dans *Le testament français*. Les vers de ce poète qui célébrait, non pas la présence de la femme aimée, mais les impressions liées aux instants heureux passés avec elle, « guérit » Aliocha de son malaise : « les réminiscences d'odeurs et de lumière» que Baudelaire associe à un « soir chaud d'automne » lui apportent l'apaisement et transfigurent sa perception de l'amour charnel :

> Au lieu de cette hantise de la chair féminine, de cette femme omniprésente qui me harcelait par sa multiplicité inépuisable, je ressentais un grand apaisement. Il avait la transparence de ce 'soir chaud d'automne'. Et la sérénité d'une lente contemplation presque mélancolique

[28] Andreï Makine, « Ivan Bounine et sa grammaire de la beauté », in *Ivan Bounine et sa grammaire de la beauté*, cité par Nina Nazarova, *op. cit*., p. 207.

[29] Marco Caratozzolo, *op. cit*., p. 167.

[30] « Charlotte était là et, dans la monotonie de la plaine brisée par la chaleur, une insaisissable consonance se formait : le bruissement mélodieux du courant, l'odeur âpre de la glaise humide et celle, épicée, des herbes sèches, le jeu de l'ombre et de la lumière sous les branches », Andreï Makine, *Le testament français*, *op. cit* , p. 274.

[31] Dans *Requiem pour l'Est*, Nikolaï parle à son fils, suivant du regard le vol des oies sauvages. Remarquant que l'enfant ne le suit plus, il se tait et regarde dans la même direction. Et il comprend : « le glissement clair des ailes sur l'eau était plus beau que le vol lui-même». Andreï Makine, *Requiem pour l'Est, op. cit*., p. 166.

d'un beau corps de femme allongé dans la bienheureuse lassitude de l'amour. Ce corps dont le reflet charnel se déploie en une enfilade de réminiscences, d'odeurs, de lumières… [32].

Stéphanie Bellemare-Page attire d'autre part l'attention sur la description de l'orage qui menace les deux personnages au moment où Charlotte explique « toute l'ambiguïté du sens par la traduction » : elle donne l'impression que les deux personnages « sont projetés dans l'espace poétique baudelairien, que le narrateur accapare[33]».

Les résonances de ces vers de Baudelaire, qui évoque un moment particulier dans la grisaille et « les pluies de la vie[34] », vibrent à la toute fin du roman, lorsque Aliocha découvre le secret de sa naissance: son ascendance française n'est qu'un mirage, sa mère n'est pas une Française mais une paysanne russe, morte dans un camp stalinien. Il reprend la photo de la femme qui pour lui n'est plus une inconnue, et comprend que ce qu'il croyait être les fils de Vierge autour d'elle sont en fait les barbelés d'un camp d'extermination dont sa mère ne devait jamais sortir. Il comprend aussi que la photo avait été prise par « un charmant été de la Saint-Martin » qui allait disparaître dans un hiver sibérien. Ce fugitif « automne ensoleillé » que vit la jeune femme dans le goulag, cet instant éphémère qui allait bientôt s'évanouir, fait écho sur le plan symbolique au 'soir chaud d'automne' évoqué par Baudelaire, car il renvoie à la même réalité: une parenthèse dans l'existence humaine, pleine de misères et de souffrances, mais qui n'en reste pas moins jalonnée de quelques instants de beauté et de lumière.

Une autre analogie avec Baudelaire et l'esthétique symboliste existe dans la tâche assignée à l'artiste de devenir le déchiffreur de la mystérieuse complexité de l'âme humaine et de la signification cachée de l'existence. Tel Alexeï, dont le regard tend à percevoir au-delà des apparences, et qui recherche la clef lui permettant de comprendre la mystérieuse complexité du monde : « (…) ce flux désordonné de la vie et de la mort, de la beauté et de l'horreur devait avoir une signification cachée, une clef qui les aurait rythmées dans quelque harmonie tragique et lumineuse[35]».

De même, il est significatif que les syntagmes « mystère chiffré » et « message codé » réapparaissent lorsque Makine parle de son processus créatif. À la question posée par Murielle Lucie Clément « comment naît un roman d'André Makine », le romancier répond que « tout est cadencé dans cet univers et, sans doute, sentez-vous cette cadence-là, cette mesure qui commence à rythmer votre

[32] Andreï Makine, *Le testament français*, *op. cit*., p. 285.

[33] Stéphanie Bellemare-Page, *op. cit*., p. 139.

[34] Elle explique que, dans le sonnet de Baudelaire, ce 'soir chaud d'automne' « c'est un moment très particulier »: soudain, «ce soir chaud, unique, une parenthèse de lumière au milieu des pluies et des misères de la vie ». Andreï Makine *Le testament français*, *op. cit* , p. 284.

[35] Andreï Makine, *La musique d'une vie*, Paris, Ed. du Seuil, « Points », 2001, pp. 89–90.

vie et à paraître comme un *mystère chiffré.* Ce *message codé*[36] se concentre dans ce personnage-là ou dans cette journée-là ou dans cette situation-là[37] ...»

L'amour du passé. Éphémère contre éternel

L'amour du passé est l'une des constantes du symbolisme, défini par Bertrand Marchal comme « une réaction idéaliste nourrie de nostalgie passéiste[38]». Il n'en va pas autrement de l'univers romanesque de Makine, pénétré par la « poétique de la nostalgie[39] » et peuplé d'êtres qui refusent de vivre au présent, tel Alexeï Berg dans *La musique d'une vie*, telle Véra dans *La femme qui attendait*. Le thème du passé acquiert une grande importance chez cet auteur qui le relie au problème de l'identité: dans son univers, l'homme ne peut pas préserver son être profond et son « essence » sans sauvegarder son passé. C'est ce qu'affirme le personnage principal de *Requiem pour l'Est*, obligé d'emprunter une nouvelle identité à chacune de ses missions militaires : « Et quand, engagé par l'armée, je me retrouvais à soigner les soldats des guerres non déclarées que l'empire menait aux quatre bouts de la planète, la nuit de l'enfant devint, peu à peu, l'unique trace grâce à laquelle je me reconnaissais encore [40]». Au moment il est tenté de se débarrasser de son passé, d'autant plus que son métier de renseignement l'éloigne de plus en plus « de celui qui avait été avant », une voix lui chuchote qu'il s'agit d'une tentation dangereuse – devenir un homme sans passé, se réduire « à ce corps entraîné pour l'action future[41] ». Autrement dit, l'effacement de souvenirs signifie la réduction à la corporéité.

Persuadés que le passé condense l'essentiel, les héros makiniens s'appliquent à en préserver jalousement les fulgurances pour pouvoir les revivre un jour dans une réalité supérieure qui n'est plus soumise aux lois de la temporalité : « En serrant les paupières, je retournais dans la maison au bord d'un lac gelé, dans le sommeil de cette maison dont tu m'avais quelquefois parlé… Il m'arrivait, de plus en plus souvent, de m'avouer que c'est dans ces éclats du passé que se condensait l'essentiel[42] ».

Le passé préservant les parcelles les plus précieuses de notre être, les amants s'appliquent à partager leurs souvenirs respectifs comme le suprême gage de confiance et de fidélité. C'est dans ces liens qui les unissent au-delà du temps

[36] C'est nous qui soulignons.

[37] [*Entretien avec Andreï Makine]*, *La littérature, science du salut*, propos recueillis par Murielle Lucie Clément, http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20110120.OBS6598/entretien-avec-andrei-makine-la-litterature-science-du-salut.html, publié le 01.02.2011.

[38] Bertrand Marchal, *op. cit.,* p. 25.

[39] Claude Michel Cluny, « Printemps et révolution », *Magazine littéraire*, n° 416, janvier 2003, p. 75.

[40] Andreï Makine, *Requiem pour l'Est, op. cit.,* p. 35.

[41] *Ibid.*, p. 76.

[42] *Ibid.,* p. 125.

et qui permettent de transformer le fugitif en éternel, qu'ils puisent la beauté et la force pour ce qu'ils appellent « l'après-vie [43]». Comme Pavel, qui gardera en lui, comme un trésor inestimable, un souvenir d'enfance que sa compagne morte lui avait confié: une maison au bord d'un lac gelé, une journée d'hiver « avec la voltige sommeilleuse des flocons, la forêt assoupie sous la neige et le lac qu'on n'osait pas encore traverser sur la glace trop fragile qui venait de tapisser la surface brune de l'eau [44]». Stéphanie Bellemare-Page observe judicieusement qu'un aspect fondamental de la mémoire sensorielle chez Makine est qu'« elle ne décrit pas uniquement l'expérience du sujet, mais aussi l'identification de ce dernier à d'autres personnages par une forme de communion d'esprit. Elle devient une façon, pour le narrateur, de se plonger dans le passé des autres, d'en vivre les sensations à partir de sa propre expérience[45]».

Or cette aspiration du héros makinien à capter l'éternel dans le fugitif et le transitoire peut également être mise en relation avec l'héritage symboliste. En effet, le discours symboliste, philosophique ou religieux, comme l'observe Bertrand Marchal, « fait grande consommation de quelques mots privilégiés », tels idée, esprit, âme, essence, mystère, vie essentielle… Et parmi ces mots, « celui qui est relevé par la majuscule, pour désigner cette réalité plus profonde ou plus haute que révèle la magie du symbole (…), c'est notamment le Temps et l'Éternité[46] ». Il en va de même du roman makinien qui – selon Stéphanie Bellemare-Page –, « pose la question de la relation du temps à l'éternité et cherche à s'affranchir des modes temporels pour tendre vers l'atemporalité[47] ». On pense à Aliocha qui, voyant « un flot d'instants ruisseler dans un éblouissant désordre[48] », prend soudain conscience que ces instants, qui lui paraissent « à la fois éphémères et dotés d'une sorte d'éternité[49] », ne disparaîtront jamais. Nombreuses sont les évocations de ces instants inimitables et révélateurs qui « ne passent pas [50]», ces instants « épiphaniques » qui situent les êtres makiniens aux confins de l'éternité.

[43] « (…) je retournais à cet état de silence et d'oubli qu'un jour, sans pouvoir trouver le mot juste, j'avais appelé 'l'après-vie' et qui était, en fait, ce qui me restait à vivre dans une époque révolue, dans ce passé que je n'avais jamais réussi à quitter ». Andreï Makine, *Requiem pour l'Est,* p. 343.

[44] *Ibid.*, p. 358.

[45] Stéphanie Bellemare-Page, *op. cit*., pp. 295–296.

[46] Bertrand Marchal, *op. cit.,* p. 9.

[47] Stéphanie Bellemare-Page, *op. cit*., p. 303.

[48] Andreï Makine, *Le testament français*, p. 280.

[49] *Ibid.,* p. 281.

[50] Andreï Makine, *Le testament français*, *op. cit*., p. 274.

Littérature comme religion

Un des traits constants du symbolisme est l'affirmation d'« une religion exclusive de l'art[51]». A l'instar de poètes symbolistes, qui tendent à « renoncer aux mots de tous les jours qui, à cause de leur sens univoque, restent à la surface des choses[52] », l'écrivain franco-russe est à la recherche d'un langage « qui ne relève pas du banal et du quotidien[53] », capable de transmettre l'expérience du sens mystérieux de l'existence dont l'expression constitue la plus importante tâche spirituelle. Comme le constate Stéphanie Bellemare-Page, il y a chez Makine une intransigeance « envers tout ce qui, en littérature, relève à ses yeux du profane[54] ». Tel Mallarmé, qui rêvait d'un livre absolu « qui donnerait d'une façon définitive et totale le sens du monde[55] », Aliocha – cet alter ego de Makine – rêve de mettre en mots l'essentiel et l'éternel, de « créer un livre qui sauvera le monde par sa beauté, livre unique, livre absolu[56]».

Autrement dit, « la vraie littérature », celle qui est dotée de la puissance magique de nous transporter « dans un éternel instant de beauté[57]», ne peut être dissociée d'une recherche de l'Absolu ni de l'Éternité. Elle est une sorte de sacerdoce : pour Makine, écrire est un « choix métaphysique, une transfiguration, un investissement total [58]». Gardien du « charme mystérieux [59]» des instants évanouis qui, sans lui, risquent de disparaître dans l'abîme des temps[60], l'écrivain participe de l'ordre du divin, doté de la puissance de recréer le temps et de ressusciter les êtres vacillants. Et dans son entretien avec Murielle Lucie Clément, Makine rappelle la nécessité – dont il fait vertu – de consentir à des renoncements pour réussir une œuvre d'art de valeur. Selon lui, l'écrivain doit être prêt à tout sacrifice pour que « la vraie vie », révélée dans les instants exquis, renaisse sur une feuille ; il doit être prêt à vivre la misère dans une situation d' « outre-tombe ». On entre en littérature, tient-il à souligner, comme on entre en religion : c'est un « engagement total [61]».

---

[51] Bertrand Marchal, *op. cit*., p. 25.

[52] Marie-Caroline Carlier et al., *Histoire de la littérature française XIX*e, Paris, Hatier, 1991, p. 354.

[53] Andreï Makine, *Le testament français*, *op. cit*., p. 85.

[54] Stéphanie Bellemare-Page, *op. cit*., p. 312.

[55] Marie-Caroline Carlier et al., *op. cit*., p. 355.

[56] Andreï Makine, *Le testament français, op. cit*., p. 309.

[57] *Ibid.*, p. 324.

[58] « Andreï Makine », propos recueillis par Catherine Argand, *Lire,* p. 26, cité par Nina Nazarova, *op. cit*., p. 181.

[59] «… le charme mystérieux de cette matinée neigeuse au bord de l'abîme des temps », A. Makine, *Le testament français, op. cit.*, p. 228.

[60] « Moi, moi seul sur cette terre, je présente le dernier fil qui les unit au monde des vivants ! Ma mémoire est leur intime refuge, leur dernier séjour avant l'oubli définitif, total. Je suis en quelque sorte le dieu de leur univers vacillant, de ce bout de Champs-Élysées où leur beauté brille encore… » *Ibid.*, p. 184.

[61] *[Entretien avec Andreï Makine]*, *La littérature, science du salut, op. cit*.

Inutile de dire que cette littérature-là, dont parle Makine, n'a rien à voir avec le divertissement : la « vraie » littérature dont il fait l'éloge et qu'il sacralise, c'est celle qui est capable de nous transporter « dans un éternel instant de beauté[62] ». Cette « bonne » littérature égale une force surnaturelle, car elle peut proposer à l'homme un chemin de salut : « Le noyau de la littérature, c'est cette science du salut [63]». À l'opposé d'une opinion assez répandue par les temps qui courent, postulant que l'art et la littérature n'ont plus guère d'impact sur les esprits, l'écrivain franco-russe considère que paradoxalement, « peut-être vivons nous un temps béni pour la poésie, la vraie poésie et la vraie littérature, quand tout ce qui était adjacent à été annexé par ces activités nouvelles de divertissement. Nous pouvons donc nous concentrer sur l'essentiel. L'essentiel, qui est cette sotériologie qui fait que chaque livre doit proposer un chemin de salut[64]».

Plusieurs romans de Makine – et plus particulièrement *Le testament français* et *La femme qui attendait* – sont parsemés de signes de l'autoréflexivité. Les réflexions sur la littérature et le processus créatif se mêlent souvent à celles qui concernent la langue. Pour Aliocha, la littérature française est non seulement lieu de beauté mais aussi « seul véhicule de la pensée libre[65] ». Il en va de même de la langue française, qui est d'une étrange beauté », dotée d'un charme mystérieux… Les héros makiniens ne se lassent pas de louer la souplesse veloutée et la capacité formulatrice de cette langue raffinée – ils vont jusqu'à lui conférer un caractère sacré. Alors que Mallarmé plaçait le français sous le signe de l'universel car, à ses yeux, il répugne à la légende – et l'idéal du chantre du symbolisme est une poésie qui serait « mythologie abstraite » – Makine, lui, voit l'universalité de cette langue dans les valeurs dont elle devient dépositaire et surtout dans la pensée libre qu'elle symbolise.

L'attachement au génie français, qui persiste dans la littérature et la langue, pousse Makine à réagir contre tout ce qui le menace et en favorise le dépérissement. Il met en garde contre la dépravation de la langue, contaminée par « le politiquement correct » et s'érige contre son appauvrissement (« les mots qu'on tue[66] »). Ne cachant pas sa désillusion devant l'évolution de la société moderne, il élève sa voix contre l'intronisation de fausses valeurs et stigmatise la prédominance de la culture de masse. Les critiques que l'écrivain exprimait à travers la voix de ses personnages dans *Le testament français* et *Requiem pour l'Est,* réapparaissent sous une forme encore plus virulente dans l'essai *Cette France qu'on ouble d'aimer*. À l'instar de ses personnages, ces révoltés contre l'Histoire qui

[62] Andreï Makine, *Le testament français*, *op. cit*., p. 324.

[63] *[Entretien avec Andreï Makine], La littérature, science du salut*, *op. cit*.

[64] *Ibid.*

[65] Stéphanie Bellemare-Page, *op. cit*., p. 105.

[66] Andreï Makine, *Cette France qu'on oublie d'aimer,* Paris, Flammarion, 2006, p. 87.

expriment la volonté de la « purifier [67]», il refuse de se taire sur le « malaise français » et pointe du doigt le conformisme intellectuel de faux contestataires, qui mènent le pays vers le désastre en n'osant s'exprimer sur la laideur des banlieues, la francophobie et la peur qui s'y installent… Tout en admettant avec Valéry que les civilisations sont mortelles, Makine tient à affirmer que 'la France éternelle' n'est pas une hyperbole nationaliste[68] et qu'il est encore possible de retrouver les sommets intellectuels qui caractérisaient la civilisation française. On ne peut pas ne pas donner raison à Nina Nazarova affirmant que l'écrivain franco-russe est en ce sens un écrivain engagé[69].

Et c'est justement ce qui le différencie des symbolistes. Car avec tout son amour pour les « lointains ailleurs » et sa tendance à se détacher du monde réel, Makine refuse de s'enfermer dans une tour d'ivoire. Pour Baudelaire, comme le rappelle Bertrand Marchal, la Beauté est valeur absolue, distincte du vrai et du bien, c'est elle qui fonde le caractère irréductible de l'art littéraire[70] ; pour Makine, en qui Thierry Laurent voit le romancier « de la douleur et des haines à l'écriture épique qui est aussi un poète de l'amour humain au ton quasiment mystique [71]», l'esthétique et l'éthique sont appelées à se rejoindre dans la « vraie » littérature, celle qui devrait être capable de transformer le monde. Comme en témoigne le projet narratif d'Aliocha : créer un livre salutaire par sa beauté, livre qui aura non seulement le pouvoir de chasser la laideur mais aussi d'anéantir le Mal[72]. Pour être irréalisable, ce rêve exaltant – capter la beauté et l'éternel afin de « refaire l'Histoire » et de « purifier le monde [73]» – ce rêve qui se nourrit d'une veine idéaliste traversant en profondeur l'œuvre makinienne, n'en reste pas moins noble.

LITTÉRATURE

Beaumarchais, Jean-Pierre de et al., *Dictionnaire des écrivains de langue française*, Paris, Larousse, 2001.

Bellemare-Page, Stéphanie*, Par-delà l'Histoire. Regards sur l'identité et la mémoire dans l'œuvre d'Andreï Makine*, Québec, 2010. *www.theses.ulaval.ca/2010/26910/26910.pdf* .

Caratozzolo, Marco, « Le concept d'épiphanie chez Bounine et Makine », in Parry, Margaret / Herly, Claude / Scheidhauer, Marie Louise (dir.), *Andreï Ma-*

[67] Andreï Makine, *Le testament français*, *op. cit.,* p. 211.

[68] Andreï Makine, *Cette France qu'on oublie d'aimer*, *op. cit*., p. 109.

[69] Nina Nazarova, *op. cit.,* p. 194.

[70] Bertrand Marchal, *op. cit*., p. 9.

[71] Thierry Laurent, « La poésie de l'amour humain dans l'œuvre d'Andreï Makine » in Margaret Parry, Claude Herly et Marie Louise Scheidhauer (dir.), *Andreï Makine, Le sentiment poétique, op. cit.,* p. 219.

[72] Andreï Makine, *Le testament français*, *op. cit.,* p. 211.

[73] *Ibid.*

kine, Le sentiment poétique, Association Européenne François Mauriac, Paris, L'Harmattan, 2008.

Carlier Marie-Caroline et al. *Histoire de la littérature française XIX^e^,* Paris, Hatier, 1991.

Cluny, Claude Michel, « Printemps et révolution », *Magazine littéraire*, n° 416, janvier 2003.

Janković, Željka, „Simbolika vode u romanu *Zločin Olge Arbeljine* Andreja Makina", *Filološki pregled*, XLI 2014, 2, Beograd, Filološki fakultet.

[Entretien avec Andreï Makine], *La littérature, science du salut*, propos recueillis par Murielle Lucie Clément, http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20110120.OBS6598/entretien-avec-andrei-makine-la-litterature-science-du-salut.html, publié le 01.02.2011.

Laurent, Thierry, « La poésie de l'amour humain dans l'œuvre d'Andreï Makine », in Parry, Margaret / Herly, Claude / Scheidhauer, Marie Louise (dir.), *Andreï Makine, Le sentiment poétique,* Association Européenne François Mauriac, Paris, L'Harmattan, 2008.

Makine, Andreï, *Le testament français,* Paris, Mercure de France, « Folio », 1995.

Makine, Andreï, *Requiem pour l'Est*, Paris, Mercure de France, « Folio », 2000.

Makine, Andreï, *La musique d'une vie*, Paris, Éd. du Seuil, « Points », 2001.

Makine, Andreï, *La femme qui attendait*, Paris, Éd. du Seuil, « Points », 2004.

Makine, Andreï, *Cette France qu'on oublie d'aimer,* Paris, Flammarion, 2006.

Marchal, Bertrand, *Lire le symbolisme,* Paris, Dunot, « Lire », 1993.

Nazarova, Nina, *Andreï Makine, deux facettes de son œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Марија Џунић-Дрињаковић
Универзитет у Београду – Економски факултет, Србија

СИМБОЛИСТИЧКО НАСЛЕЂЕ У ДЕЛУ АНДРЕЈА МАКИНА
(Резиме)

У делу Андреја Макина бројне су црте које можемо да одредимо као симболистичке: идеалистичка оријентација, тежња да се продре испод привида, трагање за „вишом" реалношћу, љубав према прошлости, стремљење ка вечном и непролазном. Обиље сугестивних слика и скривених симбола сведочи о одбијању да се свет сагледа као ентитет лишен мистерије. Оно што Макинову естетику надасве повезује са симболистичком, јесте уочљиви отклон према „плитком" језику, као и сакрализација књижевности. „Права" књижевност је спасоносна, јер не само да омогућује да се допре до суштинског и вечног него и утире пут ка преображавању света, сједињујући естетичко и етичко начело. Написати књигу која својом лепотом може да преобрази свет стога је за француско-руског писца – као и за Малармеа – највиши духовни задатак. У нашем раду осветлили смо сродност Макиновог универзума са духом који прожима симболистичка дела.

Кључне речи: Андреј Макин, симболизам, мистерија, пролазно, вечно, апсолутна књига, поетичка ауторефлексија.

Vesna Kreho
Université de Sarajevo, Bosnie-Herzégovine
vesna.kreho@gmail.com

RENÉ GHIL ET JOSIP SIBE MILIČIĆ : UNE AMITIÉ LITTÉRAIRE

Résumé : *L'intérêt de cette communication porte sur les relations intellectuelles, spirituelles et amicales entre le poète et théoricien français René Ghil (1862-1925), l'un des fondateurs de l'école symboliste et un proche de Stéphane Mallarmé, d'une part, et Josip Sibe Miličić (1896-1944), poète, conteur, peintre et diplomate yougoslave de l'entre-deux-guerres, de l'autre (l'un vivait à Paris et l'autre à Belgrade). Les lettres que Ghil a envoyées à Miličić entre 1921 et 1923 nous serviront de point d'appui lors de la présentation de cette relation réciproquement stimulante et enrichissante (malheureusement, nous ne possédons pas celles écrites par Miličić, mais on voit bien que leur correspondance s'est déroulée de façon réciproque et à un rythme plutôt régulier).*

Mots clés : *symbolisme français, Stéphane Mallarmé, poésie cosmique, poésie scientifique, instrumentation verbale, Sibe Miličić*

Une amitié à vie

Après avoir fait connaissance à Paris, lors de l'Exposition de peinture en 1919, René Ghil et Josip Sibe Miličić commencent alors à échanger des lettres, et cela va durer jusqu'à la mort de Ghil en 1925. Cette relation épistolaire est en fait un échange d'idées sur la poésie nouvelle, sur les projets communs, sur le climat culturel et les tendances littéraires dans des contextes respectifs, en vue d'établir et de maintenir des contacts littéraires à un niveau international. La première lettre retrouvée (peut-être pas la première écrite) date de 1921, deux ans après leur rencontre à Paris – Ghil a 59 ans, Miličić en a 35. Ghil a déjà derrière lui une riche expérience de poète et de théoricien, dont le nom a toujours été associé à celui de Mallarmé, alors que Miličić vient de publier son recueil de « poésie cosmique » intitulé *Knjiga Radosti* (*Le Livre de la Joie,* 1920). Cependant, ses débuts poétiques sont bien antérieurs à cette date, car Miličić avait déjà fait son apparition dans les milieux littéraires avant la Première Guerre mondiale, en publiant trois recueils de poésie dont le premier avait été publié à Vienne en 1907 (c'est la première étape du modernisme serbe, de la « srpska *Moderna* », influencée

notamment par le symbolisme français. Ses idées sur la « poésie nouvelle » correspondaient parfaitement, paraît-il, à celles de Ghil, qui était persuadé que l'avenir de la poésie appartenait à la poésie scientifique d'inspiration cosmique, dont la caractéristique principale était l'esprit d'universalité et d'harmonie cosmique universelle. Tous les deux croyaient que la tâche du poète consistait précisément à établir des liens entre l'Homme et l'Univers, à représenter l'image de l'harmonie universelle que ni le philosophe, ni le savant n'étaient à même de faire. En raison de leurs affinités poétiques, Ghil encourageait les aspirations et les projets de Miličić, en lui promettant de l'aider dans la publication de sa poésie en France et en Belgique, tandis que Miličić s'efforçait de promouvoir la pensée et la poésie de son ami français en Serbie. Après avoir reçu de Miličić la confirmation que son texte sur Mallarmé, demandé par la revue *Misao/La Pensée*[1], lui était parvenu, Ghil écrit les lignes suivantes:

> « Pour tout de suite répondre à ce qui est de moi et vous remercier de votre pensée de donner à votre revue la traduction par vous de ma *Tradition de poésie scientifique*; voici: aucun traité avec l'éditeur ne m'interdisant la traduction, je vous donne donc ici l'autorisation de la faire, vous, et de la publier dans la revue *La Pensée*, chez vous... Et dis-je, je vous en remercie avec joie, de cette joie du *Livre de la Joie* même – car, grâce à vous et votre amitié, ma pensée s'étendra par là un peu d'espace et de temps et peut-être aidera-t-elle quelques esprits à la réalisation de leurs latentes volontés, vers leur propre Joie de créer – en harmonie avec l'Univers.
>
> Je vous remercierai maintenant de votre confiance amie à me dire vos travaux, et présents, et futurs. Je sais que vous surmonterez cette difficulté qu'avec votre sincérité si belle vous m'indiquez pour votre nouveau livre, disant si justement: « L'évolution de la pensée, le chemin pour arriver à la pensée, à l'Idée, est plus dur que la pensée elle-même."
>
> Oui, poètes, tels que nous nous entendons, nous arrivons souvent à l'Idée par ce qu'on nomme « Intuition » (mais qui n'a rien d'illumination divine!) qui est comme un large éclair de conscience synthétique, mystérieux certes, cependant qu'il vient en résultante d'analyse latente, opérée en nous, et où le sub-conscient a certainement une part étrange et prépondérante: mystère de création.
>
> [...] Avec grand plaisir, pris en sa profuse profondeur, j'ai lu votre « Nuit étoilée », admirablement traduite, n'est-ce pas? Vous devez bientôt donner un article à *Rythme et Synthèse.* Ce sera de grand intérêt. »
>
> (Melle, 29 juin 1921)

En ce qui concerne la poésie de Miličić, les deux recueils les plus importants dans l'ensemble de son oeuvre poétique restent ceux qui ont été écrits dans la période de l'entre-deux-guerres, après sa rencontre avec Ghil – *Knjiga Radosti* (*Le Livre de la Joie*), publié en 1920, et *Knjiga Večnosti* (*Le Livre de l'Éternité*), publié en 1922 – à savoir dans la deuxième étape du modernisme serbe, marqué par plusieurs tendances qui existaient soit parallèlement, soit en interférant les

[1] Il s'agit de l'étude « Aperçus sur Stéphane Mallarmé », dédié « À Sibe Miličić et au *Livre de la Joie »,* dont le manuscrit (9 pages) a été retrouvé avec la correspondance de Miličić.

unes avec les autres – expressionnistes, futuristes, surréalistes, néo-symbolistes... La poésie de Miličić, fortement influencée par la poésie française en général et spécialement par les idées de Ghil, traduisait en effet les tendances de toute une génération de poètes modernes de l'entre-deux-guerres (1918–1939) qui cherchait de nouveaux modes d'expression et de nouvelles sources d'inspiration poétique, s'inscrivant ainsi dans les courants poétiques européens situés à la charnière de deux siècles. Miličić faisait partie de ces générations de poètes serbes – Manojlović, Crnjanski, Drainac, Vinaver, Petrović, pour ne mentionner que les plus connus – qui s'étaient donnés pour mission de révolutionner la poésie, de la rendre plus propice à l'expression d'une nouvelle sensibilité poétique. En même temps, tout comme leurs modèles européens, ces poètes prônaient une plus grande liberté créatrice au niveau du langage poétique, des thèmes, des contenus et notamment de la versification et du vers libre[2]. Le poète Tin Ujević[3] considérait le recueil de poésie *Le Livre de la Joie* de Miličić comme une « victoire de la jeune école », « l'une des plus belles acquisitions poétiques de notre temps », dans lequel le poète exprime son sentiment de l'incommensurable cosmique, « perce les fenêtres vers l'infini », présage « la divinité et le secret de la nature, se rapproche de la poésie hymnique, la noble poésie que nous avons toujours souhaitée dans notre littérature ». Mais, selon lui, Miličić n'avait pas encore atteint cette « incandescence poétique », cette folie créatrice qui caractérise la « grande poésie » ; par ailleurs, aux dires du poète Miloš Crnjanski, il lui faudrait atteindre une maîtrise complète de la forme poétique. Donc, apprécié par quelques contemporains – poètes et critiques déjà reconnus – d'une part (M. Crnjanski, I. Sekulić, T. Ujević, entre autres), encouragé par quelques critiques, éditeurs, poètes belges et français de l'entre-deux guerres – les frères Jamati, Antoine Orliac, Philéas Lebesgue et notamment René Ghil – de l'autre, Miličić aurait peut-être été voué à une carrière internationale si le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, et puis sa disparition mystérieuse en 1944, dans des conditions jamais éclairées, ne l'avaient fait sombrer dans l'oubli. Dès lors, perdu à mi-chemin entre les anthologies et les histoires littéraires – serbes, croates, yougoslaves – Miličić s'est trouvé relégué dans une sorte de purgatoire, en attendant que quelqu'un se consacre à lui (en dehors des mentions sporadiques et très générales dans le cadre des littératures serbe, croate ou yougoslave...)

C'est seulement en 1991 qu'on a vu apparaître une biographie de Miličić, retraçant toutes les étapes de sa vie très mouvementée, parfois même controversée. Cet ouvrage, intitulé *U potrazi za nestalim pjesnikom* (*À la recherche du poète disparu*), a vu le jour grâce aux efforts de Josip Lešić, théâtrologue, dramaturge, critique et professeur à l'Université de Sarajevo, obsédé depuis longtemps par

[2] Dans un article publié dans la revue littéraire *Misao* (1922, Vol. VIII), M. Crnjanski fait l'apologie du vers libre, en soulignant l'importance de S. Miličić dans la promotion de celui-ci.

[3] SKG, [*Messager littéraire serbe*], 1922, V/4, p. 287, 289. (Notre traduction).

la biographie professionnelle et personnelle de Miličić. Solidement documenté (manuscrits, lettres, photographies, publications diverses, séjours dans son village natal – Brusje, île de Hvar, en Croatie – rencontres avec la famille, etc.), cet ouvrage se présente comme une source fiable d'informations sur l'itinéraire de Miličić, avec pourtant une zone d'ombre liée à sa disparition en 1944. En même temps, sa disparition physique a été suivie de sa disparition des anthologies, des histoires littéraires, des discours critiques, et ce pour différentes raisons et pour une longue période.

Curieusement, son confrère, correspondant et ami français, René Ghil, a été lui aussi longtemps oublié et son œuvre poétique et théorique marginalisée malgré l'incontestable influence qu'il a exercée sur la poésie française et européenne en général – y compris Verhaeren[4], Marinetti, Apollinaire, Breton, Aragon et de nombreux autres. C'est par son *Traité du Verbe* (1886), et notamment par le fameux « Avant-dire » écrit par Mallarmé, que Ghil s'est vu rangé parmi les promoteurs de la poésie moderne. Mais, les deux pages très condensées de cet Avant-dire, contenant en fait l'essence du programme symboliste que Mallarmé n'a jamais eu l'ambition de formuler, sont devenues plus célèbres que le livre lui-même. En même temps, elles ont contribué à la notoriété précoce de Ghil, généreusement soutenu par Mallarmé qui l'a introduit (à 24 ans) dans le cercle des fameuses « soirées de mardi », où, sous l'égide du Maître, se réunissait l'élite poétique de l'époque. Mais bientôt Ghil abandonne la théorie des symboles au profit de sa propre théorie, celle de l' « instrumentation verbale », en mettant au premier plan les correspondances des timbres linguistiques et musicaux, aussi bien que celles des timbres et des couleurs[5]. C'est ainsi que deux ans après la fréquentation des « mardistes », en 1888, Ghil se sépare du mouvement symboliste, l'accusant principalement d'idéalisme. Un an avant cette rupture, Ghil commence à diriger la première revue d'avant-garde littéraire, les *Écrits pour l'art* (jusqu'en 1892), devient le maître de « la première avant-garde poétique ». Tout en exigeant que la poésie réalise la synthèse de tous les arts, à l'instar de la musique wagnérienne, Ghil envisage de développer sa théorie de la poésie scientifique, ce qui le situe à l'aile extrême du symbolisme et par là même l'éloigne des idées de son « Maître admirable et rare ». Pourtant, il ne manque pas de lui présenter ses hommages (« l'hommage qui sied à la grande personnalité en soi qu'est Mallarmé ») dans le texte qu'il lui consacre bien plus tard (celui qui a été

[4] Tout comme Ghil (probablement influencé par celui-ci), Verhaeren est persuadé que la poésie et la science ne sont pas incompatibles.

[5] [...] chaque timbre de la langue – vocalique ou consonantique – est censé correspondre à celui d'un instrument de musique ainsi qu'à une nuance psychologique et, par syncrétisme, à une couleur ; et c'est à l'aide de ces timbres, combinés entre eux mais également au sémantisme des mots où ils apparaissent, que le poète, comme le musicien avec les notes de la gamme, doit composer. Jean-Pierre Bobillot, « Une mystique matérialiste du langage ?", in René Ghil, *De la poésie scientifique*, 2008 [1909], J.-P. Bobillot dir.

publié dans la revue Misao/La Pensée, en 1921 et dont le manuscrit/autographe a été retrouvé à Brusje).

Dans la lettre datée du 18 mai 1921, Ghil dira de l'œuvre de Mallarmé, malgré « [...] des restrictions que l'on doit attendre de moi » : « Son œuvre est un rare et magnétique aboutissement de la logique poétique de Baudelaire... ».

Dans cette même lettre, Ghil écrit à Miličić:

> « Nous avons souvent parlé de vous et des temps où vous nous reviendrez, avec Jamati, Orliac, et d'autres. Et tout récemment, le 23 avril, j'eus occasion de parler de vous publiquement en une allocution que je prononçais Salle Gaveau, pour présenter le poète Balmont qui fit une conférence (vous trouverez d'ailleurs une partie de cette Allocution dans Rythme et Synthèse, n° de Juin). »

Un peu plus loin, il exprime le plaisir d'avoir rencontré Miodrag Ibrovac et d'avoir pris rendez-vous avec lui, qualifiant leur rencontre de « hasard heureux », dont il espère sortir « d'excellentes choses pour notre même volonté, et des directions nouvelles parmi les Élites ». Sa vision optimiste et enthousiaste du potentiel de ce qu'il appelle « la haute Intellectualité » se résume en ces quelques phrases :

> « Il nous faut tendre à cette communion internationale de la haute Intellectualité, destructrice et créatrice : il faut qu'elle reprenne consciemment et orgueilleusement sa place, la première, en face de ce monde industrialiste et financier, lui [aussi] créateur, mais créateur de nos Besoins factices pour mieux asservir. Nous, Matérialistes, mais qui savons et sentons s'efforcer de la Matière créatrice l'Esprit-de-Vie, nous devons aller à rendre au monde une âme, son âme, dont se sont emparées les Machines... »
>
> (Paris, 18 mai 1921)

On peut facilement comprendre sur quelles bases s'est construite l'amitié entre Ghil et Miličić, deux poètes qui se voyaient mal compris dans leurs milieux respectifs, qui ont mené leurs luttes et, finalement, ont été mis à l'écart par la postérité? René Ghil a dû reconnaître dans la situation de Miličić son propre sentiment de poète et de théoricien marginalisé, refusant toute orthodoxie esthétique. C'est pour cette raison que, profitant de son expérience et de sa position de poète « apostat », il lui donne des conseils, propose des projets, envoie ses propres articles pour la revue *Misao* (*La Pensée*), commente ses lettres, ses idées, ainsi que ses rapports avec les contemporains. Voici un extrait d'une lettre rédigée dans ce sens:

> « Bien cher Poète et cher ami,
>
> [...] Ce que vous me dites de l'attitude de vos « amis » me navre. Non point que les articles sur moi [écrits par Miličić pour la revue *Misao*] n'aient pas paru, bien que l'expression de votre fidèle et ardente amitié m'eût été précieuse – mais ne me suffit-il point que vous ayez pensé et écrit ce témoignage de votre jeune foi, qui m'est chère.

[...] Vous avez, dites-vous, deux camps, d'autres revues où parler. Mais les plus « jeunes », s'ils sont conscients de votre valeur, ce serait sans doute le mieux. De vos aînés, d'autre part, vous pouvez tenter la loyauté.

Si mon livre [*Les Dates et les Oeuvres,* publié la même année] – à cause du passage sur vous – pouvait vis-à-vis de ces autres vous être utile, à mon retour à Paris je pourrais sans doute le faire adresser encore à une ou deux revues de Belgrade. Vous allez en juger vous-même et m'en écrire, n'est-ce pas?

Pour Paris, où vous reviendrez quelque jour, je l'espère – il faut que votre nom se rappelle parfois: par des poèmes [...] que nous mettrons au point de traduction – pour *Rythme et Synthèse,* la *Revue de l'Époque*, d'autres, à l'occasion. Et aussi des articles sur la littérature serbe – où vous direz votre sentiment, et en polémiste. Ce vous serait une force – et chez vous. Songez à cela...

Melle (Deux-Sèvres), août 1923

En même temps, désireux de le faire connaître par le public français, Ghil lui demande des traductions de ses poèmes pour les publier dans des revues françaises et belges, notamment *Rythme et Synthèse*, revue de la « poésie cosmique » que les frères Jamati, Pierre et Paul, avaient fondée en 1919 et où Ghil occupait une place privilégiée[6].

C'est après la disparition de Ghil que Miličić arrête la poésie et se consacre à la prose (contes et nouvelles), où certains lui reconnaissent un talent supérieur à celui de la poésie. Dans les deux lettres écrites en 1928 et 1929, Philéas Lebesgue[7] exprime son admiration pour la prose de Miličić, « brillante et musicale à la fois », en la comparant à celle de Joseph Conrad.

Il est évident que ce n'est pas seulement en raison de leur amitié que Ghil voulait placer Miličić sous sa tutelle – il appréciait profondément sa poésie, le considérant non seulement comme un poète de grand talent mais également comme son disciple informel**.** Grâce aux lettres citées ci-dessus, écrites entre 1921 et 1923 (on ignore s'il y en a d'autres encore!), on peut découvrir son regard analytique et critique, acquérir une vision d'ensemble de la culture française, distinguer ses perspectives et ses rapports avec la littérature yougoslave de l'époque. En même temps, il suivait de loin les entreprises de Miličić, tout en l'encourageant à persévérer dans ses efforts pour promouvoir non seulement sa propre oeuvre mais également une certaine conception de la poésie. Dans ce sens, il lui écrit les lignes suivantes :

[6] La preuve en est que son dernier numéro, sorti en 1926, a été dédié à Ghil, dont la mort inopinée, en 1925, avait produit une consternation générale. Les Jamati avaient également demandé à Miličić d'écrire un article en hommage à son ami décédé.

[7] Poète et critique français qui, durant plus de trente ans, a écrit sur les littératures yougoslave, néogrecque, portugaise, brésilienne dans la revue *Mercure de France*. Entre 1921 et 1929, il a adressé à Miličić quelques lettres, dont huit ont été retrouvées. Il s'est efforcé de faire publier *Le Livre de la Joie* de Miličić en France, en promettant de corriger lui-même la traduction.

« Je suis heureux de savoir votre nouveau livre à l'impression. [*Knjiga Večnosti/Le Livre de l'Éternité,* 1922] Vous êtes à l'heure de votre Bataille. Ce que vous me dites de ce sentiment attristé devant le livre terminé et détaché du créateur désormais – le livre qui n'est jamais que la vibration atténuée de notre rêve – oh! Je sais: Et Mallarmé aussi le savait, en ce poème si beau et déchirant:

« Le Don du Poème » : Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée / Pâle, à l'aile ensanglantée...

Et vos doutes, cher ami, sont votre propre louange: qui donc, sincère devant soi et la profondeur de l'Univers à signifier, peut se dire content? Et c'est de ce sentiment – qui n'est pas faible, qui est fort et fécond – qu'à nouveau nous partons pour une réalisation qui sera meilleure. Nous sommes les avatars successifs du même Dieu inépuisable...

[...] Pour la *Tradition de poésie scientifique*, – que votre précieuse amitié veut faire connaître chez vous: oui, ce que vous ferez sera bien. Je me rends compte des difficultés. Et le mieux serait d'en faire un Résumé: établir ce que j'entends par « Poésie scientifique » et cosmique, le sens universel « de la volonté de synthèse par une rée-création consciente et émue de l'Univers » – et nous – qui sommes le rapport suprême du Tout – pour une Métaphysique émue et émouvante de cet Univers éternellement évoluant. – Puis, montrer la « tradition » qui part des Livres sacrés eux-mêmes, alors réceptacles de la science de Vie, de l'Éthique et de l'Esthétique, et de la conception sensitive autant que dogmatique de l'Univers. Puis montrer que ma conception scientifique, partie de la théorie transformiste, va rejoindre la philosophie matérialiste et remonte aux concepts primordiaux des dieux phénoménaux et des dieux totémiques... »

(Paris, 14 nov. 1921)

Conclusion

En guise de conclusion, on pourrait dire que ces quelques lettres constituent une source importante de connaissances sur un temps révolu, en témoignant, par le biais des expériences personnelles et des jugements subjectifs, de l'état d'esprit d'une époque de laquelle les deux poètes faisaient partie. Interrompue par la mort inattendue de Ghil, la correspondance de Miličić se prolongera avec leurs amis communs, en premier lieu avec les frères Jamati, Paul et George, fondateurs et directeurs de la revue littéraire *Rythme et Synthèse* (fondée en 1919). En même temps, Miličić continue sa correspondance avec Philéas Lebesgue, critique et chroniqueur littéraire dans la revue *Mercure de France*, commencée en 1921 (8 lettres retrouvées), aussi bien qu'avec Antoine Orliac, représentant de la revue belge *La Nervie* à Paris, qui invite Miličić à collaborer à sa revue, en lui proposant de faire connaître sa poésie en Belgique.

Toutes ces relations intellectuelles et amicales que Miličić entretenait avec les poètes et critiques français et belges témoignent de leur volonté commune de prendre « des directions nouvelles parmi les Élites », de faire partie de ce que Ghil appelle « la haute Intellectualité », dont le potentiel créateur se nourrit de leur vision optimiste et enthousiaste de la poésie.

LITTÉRATURE

Bobillot, Jean-Pierre, « Une mystique matérialiste du langage ? », in René Ghil, *De la poésie- scientifique* & autres écrits, Grenoble, Ellug, 2008[1909].

Bobillot, Jean-Pierre, « Celui qui a dit non à Mallarmé », http://www. sitaudis.fr, /Célébrations.

Lešić, Josip, *U traganju za nestalim pjesnikom*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1991.

Miličić, Sibe, „Jedan izvod koji bi mogao da bude Program", SKG, 1920, knj. I, br. 3.

Misao, 1922, vol. VIII.

Srpski književni glasnik (SKG), 1920, knj. I, br. 3.

Srpski književni glasnik (SKG), 1922, knj. V, br. 4.

Ujević, Tin, „Poezija Siba Miličića", Sabrana djela. VII. Znanje, Zagreb, 1965.

Vučković, Radovan, „Dodiri i prožimanja srpske i hrvatske poezije posle Prvog svetskog rata", in *Gesta*, god. 5 (1983), 17/18/19 („Komparativno proučavanje jugoslavesnskih književnosti"), str. 113–126.

Весна Крехо
Универзитет у Сарајеву, Босна и Херцеговина

РЕНЕ ГИЛ И ЈОСИП СИБЕ МИЛИЧИЋ: ЈЕДНО КЊИЖЕВНО ПРИЈАТЕЉСТВО
(Резиме)

Рад има за циљ да представи преписку коју су, у периоду 1921–1923. водили међуратни југословенски песник, приповедач, сликар и дипломат Јосип Сибе Миличић (1896–1944) и француски песник и теоретичар Рене Гил (1862–1925), близак симболизму и великом Учитељу Малармéу, од којих се брзо одвојио и окренуо ка развијању властите концепције поезије (козмичка поезија, теорија „ербалне инструментације"). Рад прати само писма која је Гил писао Миличићу – није сигурно да су сва и пронађена – а, на основу њиховог садржаја, можемо закључити да је Миличић ревносно на њих одговарао. Судећи по преписци, видимо да су оба песника делила исте идеје о поезији, међусобно се подржавала и настојала да један другог учине познатим у властитим срединама. Иако лично интонирана и субјективна, ова писма одражавају стање духа међуратне епохе у Француској и Србији, стремљења нових генерација песника и њихова настојања да се укључе у интернационалне песничке токове те постану део европске „интелектуалне Елите".

Кључне речи: француски симболизам, Стефан Маларме, космичка поезија, научна поезија, вербална инструментација, Сибе Миличић.

III. СИМБОЛИЗАМ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ / LE SYMBOLISME DANS LA LITTÉRATURE SERBE

Душан Иванић
Универзитет у Београду – Филолошли факултет, Србија
dusan.div@gmail.com

НАЗНАКЕ СИМБОЛИЗМА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ НА РАЗМЕЂУ XIX И XX ВИЈЕКА

Апстракт: *Аутор наводи примјере првих одјека француског симболизма у српској штампи и у српској књижевности. Истовремено указује на аутохтоне процесе приближавања симболизму у српској лирици и у српској прози.*

Кључне ријечи: *симболизам, симболичност, српска књижевност, европске књижевности, периодизација.*

1.

Симболизам се у српској књижевности појављује и као одјек гласова у страним књижевностима и као дио аутохтоних процеса, аналогних извјесним процесима у водећим европским књижевностима. Има код нас идеја да је симболизам у српској књижевности независан од својих европских парњака/образаца, или да им чак претходи, али су то заправо произвољне употребе термина, гдје се периодизацијски смисао замјењује типолошким. Несумњиво је да и код нас, много прије симболизма као покрета или школе, има појава конструисања „одвојеног језика поезије”[1], код Симе Милутиновића Сарајлије, Ђорђа Марковића Кодера или код Лазе Костића, само што се тај поступак, сасвим изолован од других својстава симболизма. уклапа заправо у опште препородне тенденције у вријеме нестабилизованог књижевног језика и стила књижевних жанрова. Симболичност је, наиме, као и реалистичност, чинилац пјесништва откако оно постоји. Колико је симболизам у српској књижевности стварно постао правац или је остао само назнака (могућност), нећемо сада расправљати. Питање се, наиме, тиче развоја српске лирике у XX вијеку, кад се поетика симболизма прима и у преводима и у домаћој пјесничкој пракси.[2]

[1] Р. Велек, *Термин и појам симболизма у историји књижевности* – превела с енглеског М. Детелић// Савременик, 29, књ. 57, св. 5/6 (1983), стр. 397–415.

[2] П. Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, Београд, 1995, 48.

Књижевноисторијски је важно утврдити кад се симбол јавља као појам у вези са појавама у европским књижевностима (нпр., у чланцима Л. Костића и С. Матавуља), а када као својство прозе и поезије еквивалентно тим књижевностима (Л. Лазаревић у прози, Војислав Илић, потом Милета Јакшић у лирици).[3] Наиме, неопходност да се у оваквим истраживањима повежу домаће и стране књижевности готово је аксиом: периодизацијске карактеристике су (сажете у појмове) дио међународних књижевних појава и процеса. У српској књижевној критици се већ од 80-их година поред „пресликавања" стварности говори и о симболизацији (али држим да се тај термин још односи на симболичност у општем смислу). Међутим, ускоро се инсистира на артистичкој емоцији и форми (Љ. Недић, у студији о Војиславу), а појмом лијепо издваја се највиши смисао пјесничке творевине; не „пресликавање стварности" већ сложај ријечи носи оно што је у умјетничком дјелу лијепо (писаће нешто касније Недић, 2: 363). На тим правцима, артизам – лијепо – симболизам, треба тражити ове назнаке, ако се настоји говорити о периодизацијским чиниоцима појаве.

Међутим, Лаза Костић у приказу *Распикуће*, чаробне позоришне игре аустријског аутора Рајмунда (Позориште, 1891), помиње савремене великане, Золу, Додеа, Судермана, Достојевског и Толстоја, а задржава се на Метерлинку (он пише: Метерленк), који је већ превођен код нас. Констатује да је он никао у реалистичком крилу, па се „пресадио у чаробни врт тзв. симболиста";[4] потом препричава његов комад Седам кнегињица (принц, просилац, буди шест кнегињица, а седму, коју хоће да пробуди, не може – мртва је, а принчева барка је већ отпловила, уз тужну пјесму возара), закључујући: „Ето, то се зове символ смрти, и то је најновија школа. Па даље, бранећи аутора старије генерације (Рајмунда) каже да су силе смисла и тамо симболичке (јер комад сугерише да „задужбина искупљује грехе"). „Сва је разлика што у модерних симболиста нема толике моралне основе"[5], на свој парадоксалан начин закључујући дилеме. „Најновија школа" није почивала само на разлици моралних подлога према старијој „школи".

[3] Разлике у симболистичким чиниоцима код ових писаца су врло велике: Л. Лазаревић је своје дјело окончао заправо прије појаве симболизма као школе или правца (1885–1886), те је знакове симболизма у његовој прози могуће тумачити само као сродности или као општу могућност симболизације. Д. Живковић, у студији „Дезинтеграција реализма у српској књижевности с краја XIX века" говори да је Лазаревић „доспео и до симболистичких пројекција у новели", да је приповијетка „Ветар" „уводила у српску књижевност технику симболизације прозе", претпостављајући да је овај писац „несумњиво знао за нову стилску оријентацију књижевности крајем века". Д. Живковић, „Три песме Ђуре Јакшића", *Европски оквири српске књижевности*, Београд, 1994, 5: 174–175. Другачије је с В. Илићем: он је изричит у пјесми „Клеон и његов ученик", а у низу пјесама које су настајале нешто прије, а поготово послије те пјесме, концентрација симболистичких знакова је врло уочљива. Симболизам се као међународни покрет почиње потврђивати 90-их година и у српској периодици и у појединим књижевним дјелима.

[4] Л. Костић, *Приповетке. О позоришту СДЛК*, прир. М. Лесковац, Нови Сад, 1989, стр. 314.

[5] *Исто*, стр. 315.

Модернизација књижевнокритичких схватања у српској књижевности обично се веже за Српски преглед, али је то у основи погрешно или недовољно тачно. Посљедње годиште Јавора (1893) доноси студију Љ. Недића о Ђури Јакшићу; критичари истичу да за анализу књижевног дјела нису важне биографске појединости.[6] Још значајнији претеча је кратковјеки Ред: окупља сараднике који ће наставити да објављују у такође кратковјеком Српском прегледу. Штавише, исти круг је сарађивао у Виделу, политичком листу Српске напредне странке . У Реду се обавјештава, између осталог, о новим књижевним појавама у Француској, гдје се мијењају основне књижевне идеје, напушта натурализам, којег смјењује „нека нова благост, неко поновљено хришћанство" („Морал новијих француских романа", бр. 10, псеудоним Lector). Потписан псеудонимом Верро изишао је опширан чланак о новом књижевном покрету у Француској под насловом „Декадани"[7]. Тај покрет, наставља аутор, има девизу: „Не сликати него учинити да се осећа; узбудити срце новим конструкцијама. Синтеза материје, анализа срца"; повезан је с Малармеом и Рене Гилом, а настао из отпора натурализму и његовој техници описивања. Аутор њихове идеје сматра монструозним нападом на литературу и здрав разум, посебно гледајући њихов однос према језику и графичке игре с текстом. По свему што се зна, то је чланак Павла Поповића[8] (нажалост, није унесен у његова сабрана дјела). У идућем броју се приказује симболистичко позориште (такође чланак П. Поповића). У оба текста о новом покрету у француској књижевности и позоришту говори се крајње иронично.

Побуна против „научног реализма"[9], карактеристична за антинатуралистичке и постнатуралистичке покрете у Француској, код нас се изразитије испољава у критици утицаја С. Марковића и идеја о „уништењу естетике" (Љ. Недић), што је, уосталом, почело већ од полемика Лазе Костића са С. Марковићем и критичким опаскама на студију Чернишевског *Естетички одношаји вештине ка природи*[10]. Костић је у том погледу претеча естетизма у књижевној критици, дјелујући у основи изоловано, махом повучен из књижевног живота од раних 90-их година.

У круг непосредних веза са појавама у француској књижевности улази и дјело Илије Вукићевића. Вукићевић пријатељ Љубомир Јовановић тврди да су „најновији, антиреалистични, књижевни правци у Француза" утица-

[6] Д. Иванић: Забавно-поучна периодика српског реализма: Јавор и Стражилово, Н. Сад, 1988, 318.

[7] Видело, 1894, бр. 20.

[8] П. Поповић, *Сабрана дела*, књ. 10, прир. М. Пантић, Београд , 2002, стр. 629.

[9] С. М. Баура: Наслеђе симболизма, превод и предговор Д. Пувачић, Београд, 1970, стр. 11.

[10] Уредништво „Матице": Одговор Светозару Марковићу на његов чланак „Реалност у поезији"// Матица, V (1870), 18–23; Л. Костић: Примедбе на *Естетичне одношаје вештине ка природи*//ЛКМС, 117, стр. 66–71; стр. 118, 200–201.

ли на приповједача: „тако пониче низ његових бајака”[11], с којим повезује и „Причу о селу Врачима и Сими Ступици”, писану по повратку у Србију из Женеве (1894/5). „Он је мени сам говорио како је рад нашој књижевности дати невезаним слогом оно што у француској пишу неки модерни песници”, наставља Јовановић[12]. Претходно је рекао како је за боравка у Женеви Вукићевић читао „старије и новије приповедаче”, те „нешто то, нешто најновији, антиреалистички, књижевни правци код Француза утицаше на њега да се огледа и у новим облицима песничке приповетке” (мисли на бајке и на „Причу о селу Врачима и Сими Ступици.)[13]

Примјетиће да у каснијим бајкама настаје „алегорисање и симболисање” (XXIX), да је мање реалист „од већине приповедача тога правца” (XXXVII), да гледа на моралну тенденцију и да даје идеални колорит; додаће како су Вукићевићу главне биле „појаве душевнога живота” (XXXIX): „он је био од оних реалиста психолога, који душевне појаве сматрају као главно у човечјем животу, а није био од натуралиста који душевни живот и његове покрете сматрају као последицу фисичнога стања човекова – његова телеснога живота и спољашњих материјалних чинилаца”.

Није сасвим извјесно да ли се изван овог круга појава налази Матавуљев превод свјетских бајки, Вилина књига (1894). Преводилац у кратком предговору пише како „хладни разум ...сузбија све слободније полете душине”; а „први покретачи у животу” су „осећања и машта”, а разум његов кормилар. Да су над овим издањем могле лебдјети нове књижевне струје, помишља се уз чињеницу да је Матавуљ важио међу нашим књижевницима за најупућенијег читаоца савремене европске литературе. О томе свједочи и његов чланак о Тену (1895), или чланак о слици Марка Мурата „Долазак цара Душана у Дубровник” (1900), гдје уводи у свој текст пленеризам, сецесионизам, имперсионизам, декаданство... Знатно касније, у приступној бесједи Академији наука (1905), помиње Малармеа и публику која ужива у симболистима.[14] У приповиједци ”Привиђења нашег џентлмена” (1905) казаће како „Исменов роман Наопачке (A rebours), најнастраније а, може бити, и најнеморалније француско књижевно дело XIX-ог столећа, просто занесе нашега Витеза”[15], описујући и неке мотиве из Уисмансовог романа (у савременом преводу *Насупрот*, 1966). Исмијевајући хиперсензибилност модерних дендија, лијечи их сеоским ваздухом и добром храном, изван Париза.

[11] Љ. Јовановић, Предговор// И. Вукићевић, *Људско срце*, Београд, 1901, XVI.

[12] *Исто*, XXVIII

[13] *Исто*, XVI.

[14] Наведени Матавуљеви чланци, издање *Сабраних дела* С. Матавуља, *Разни списи,* у редакцији Г. Добрашиновића, Београд, 2008.

[15] С. Матавуљ, *Сабрана дела*, 6, *Приповетке,* ред. В. Латковић, Ђ. Радовић, Београд, стр. 632.

Додајем овом попису да Слободан Јовановић у чланку из 1900 (о хрватском пјеснику Милану Беговићу, псеудоним Xeres de la Maraja) помиње декадане, симболисте, сецесионисте, естете као једну групу, напомињући да „декадански и симболистички песници имају обичај да у својим стиховима више пазе на њихову музику, него на њихов смисао"[16]. С тим детаљем о музици као претежнијем својству од смисла стиха Јовановић је означио средишње својство изворне симболистичке поетике[17].

Сви ти случајеви изгледају готово узгредни у сразмјери са оним што би се могло назвати школом или покретом, или с обзиром на стање у српској књижевности. Али кад такви случајеви потичу од знаменитих људи једног времена (Лаза Костић, Симо Матавуљ, Љубомир Недић, Слободан Јовановић, Илија Вукићевић, Павле Поповић, па Војислав Илић), они граде претпоставке за ово што смо назвали назнакама: старија генерација је примала информације и успостављала односе, млађа је почела да гради чвршће основе у ткиву књижевних дјела, с пуном самоспознајом модерног склопа и смисла књижевног дјела.

2.

Други ток приближавања поетици симболизма могао би се тражити у ономе што Пол де Ман назива кризом субјекта реперезентације[18]; потом ће тек доћи симболистичко настојање да се „стварним облицима изрази – нестварно", или „симболска референца знака"[19]. Утисак је да се овај процес у српској лирици осјећа с кризом романтизма, кад говор лирске пјесме почиње да се ослобађа аутореференције пјесничког субјекта. На путу таквих рјешења као да је већ био Ђ. Јакшић у циклусу пјесама „Раја". Драгиша Живковић, поводом једне групе строфа из овога циклуса говори о „сугестивности симбола".[20] Доиста стихови дјелују као „безразложне слике" нејасног смисла, са унутарњим звучним додирима („Скрханог грања шушти"):

Ћелава стоје брда,
Гологлав раст и бор.
Скрханог грања шушти
Немио разговор

[16] С. Јовановић, С. *Сабрана дела*, 12, стр. 525.

[17] С. М. Баура, *нав. дјело*, стр. 20.

[18] П. Де Ман, *Проблеми модерне књижевности*, прев. Г. Тодоровић и Б. Јелић, Београд, 1975, стр. 331.

[19] Ђ. М. Вајда, *Структура симболистичког покрета*, превела с енглеског Мирјана Детелић, Савременик, 29, књ. 57, св. 5/6 (1983), стр. 418.

[20] Д. Живковић, *Три песме Ђ. Јакшића//Европски оквири српске књижевности*, Београд, 1994, 3, стр. 182.

Са ниских стреја капље
Лагано кап по кап –
Друмови пусти – путни
У куту лежи штап.

Тај процес је, чини се, још видљивији у лирици Јована Грчића Миленка, аутора артистички беспрекорних призора из Фрушке горе и са Дунава, 70-их година. У неколико његових пјесама из предсмртног циклуса Мозаик значење се прелијева изван слике. Није то „апстракција конкретног", али можда јесте „сублимација чулног", како би рекао Верхарен[21], и јесте склоп отворених сугестија. (Нпр. позната из *Антологије српског песништва* Миодрага Павловића, „Планинска слика", или „Живот", с једноставним размаком од синоћ до јутрос, од цвјетања до вењења, а потом с поређењем које руши тајанство, али отвара пут према градњи симбола.)

Ја нађох поток бајан
У кршној, дивљој гори,
Ту поток ведро-сјајан
Планински страх жубори.
У грању птице ћуте.
Све биљке ко у тузи,
По хладној горској стени
Гле, црна змија пузи...

Живот
Кад синоћ кроз врт прођох,
Ја спазих кринак бео;
Кад јутрос у врт дођох,
А бели кринак свео!
Ах! Шта је живот друго
До кратак један санак?
Тек из сна да се тргнеш,
А суђен дошо данак!

Додали бисмо неколике напомене поводом Војислава Илића. Он, наиме, већ од средине 80-их има пјесама у којима се смисао цјелине расијава, распршује интензивирањем и исцрпљивањем неколико слика и звучних додира нејасног или неодређеног значења. У пјесми „На стени" семантичко средиште се гради асоцијативним повезивањем раздвојених слика (цијепање стијене, раздвајање, растресање вода потока, пјесма горштака о растанку),

[21] Уп., В. Јокић, *Симболизам*, Београд, 1967, стр. 104–105.

а завршава сугестијом о потресу душе лирског ја. Пјесма „Турска" (настала 1890), сва је у сугестијама изумрлости, мртвила, урвина, скелета до оностраности, у слици хтонских животиња на крају пјесме (јејина, змија, гуштер).[22] Ништа у тим пјесмама није изричито, индикативно у граматичком смислу појма индикатив. Док је српска поезија ишла на непосредан, јасан исказ, звучна понављања или игру ријечима, на јаке контрасте (уосталом својствене и Илићевом пјесничком свијету), овдје се одвија сугестија цјеловитости или комплексности ефеката у додирима смисла, звука и слике. Круг отвореног асоцијативно-архетипског поља знамените Илићеве „Химне векова" укључује неодређеност и општост, симболику слика и цијелог призора, усуд јединке у свевременој поворци смрти.

Нећемо овдје сажимати познате анализе Драгише Живковића, Милорада Павића, доцније и Мирослава Топића,[23] о кругу симболистичких пјесама Војислава Илића („Запуштени источник", „На развалинама куле Северове", „Кад се угаси сунце", „Клеон и његов ученик"). Чини се ипак да се запостављају други знакови поетике симболизма код овога пјесника. Међу њима су црте мистериозности[24], повезане са идејом о неспознатљивости свијета, пансимболичности, вјечној тајни, празној даљини, до аксиоматског закључка („Пред том вечном тајном ми стојимо немо,/ Ко саиски мудрац пред истине ликом; /Вео с лица њеног дићи не умемо,/Јер истина цела не даје се ником"). Али прије пјесме „Клеон и његов ученик" у Илићеву поезију је ушао разврат, смрадни гроб, или став: „Живот је оргија гнусна" (Мојој музи), па очајна сладост (*** Досада, магла и тама...), трагови разорења, гробовски ветар (Химна векова), „Смртно је моје тело разорен, празан град" (Елегија на развалинама куле Северове). Илић чешће прожима пјесме сугестивним неодређеним значењима, у наговјештајима „тајним жељама, ... трептајима самоће и немом контемплативном ја", како би рекао Баура наводећи основна својства симболизма[25].

Потом код Илића важно мјесто почиње да заузима идеал и љепота, умјетник и његово дјело, оваплоћено у *Мраморном убици* и *Ниоби*, с мотивом посвећености идеалу/љепоти као смислу егзистенције или мотивом поистовјећења умјетника и дјела, те смрти умјетника у дјелу (боље речено: од дјела, јер скулптура силази с постоља и убија скулптора).

[22] Уп., Д. Иванић, Ка генези српске лирике, Београд, 2011, стр. 335–336.

[23] Д. Живковић, *Симболизам Војислава Илића//Европски оквири српске књижевности*, 3, Београд, 1994 (први пут објављено 1960); М. Павић: Војислав Илић, избор и редакција М. Павић, Београд, 1966; М. Павић: „Предговор", *Сабрана дела Војислава Илића*, књига прва, Београд, 7–67; М. Топић, *Вацлав Ролич-Лидер – први гласник пољског модернизма и одјеци његове поезије код нас*//Анали Филолошког факултета, Београд, св. 8, 1968, стр. 417–443.

[24] С. М. Баура, нав. дјело, стр. 10.

[25] С. М. Баура, нав. дјело, стр. 16.

Колико се даде успоставити генетско-типолошка веза између Илића и Грчића Миленка, она је далеко непосреднија између Илића и Милете Јакшића. Опажено је како Јакшић иде „ка симболистички обојеном пејзажу, који неће бити само попис виђеног, већ и наговештај невидљивог, слутња тајанственог"[26]. С тим мистичним осјећањем живота иде и осјећање неке исконске језе, потом и издвајање пјесничког субјекта и дискретнији нови сензибилитет. Природа се у таквим пјесмама подређује симболичкој преради, преозначавању и преосмишљавању (нпр. „Новембар", „Повратак"), што постаје још уочљивије у његовим каснијим пјесмама („Ова тишина"). Јован Скерлић је опазио да Јакшић у појединостима, у сликама достиже готово симболички значај[27]. Тешко је рећи колико је у томе било духа времена, а колико изворне инвенције. Међутим, траг општије поетичке оријентације потврђује Јакшићева проза (приповијетка „Црно мече" је објављено 1900. године), такође са знаковима референцијалне неодређености, тајновитости, артистичке стилизације прожете лирским штимунгом.

3.

Додао бих једну узгредицу. Иако се алегорија и симбол не воде на истој страни књижевних процеса, један тип нове, нетрадиционалне алегоризације нагло продире 90-их година у српску књижевност. Могли бисмо је назвати симболичном, утолико што има вишак смисла који се не исцрпљује алегоричним еквивалентима, већ додаје план метафизичког, мистичног или религиозног. Прича о селу Врачима и Сими Ступици Илије Вукићевића (објављена 1895. у часопису *Дело*) није само алегоризација политичког хаоса у Србији, него сугестија метафизичке грешке или судбинског исхода у који је уплетена и ђавоља воља (он „као да Богу одговара: – Био боље причувати своје књиге, да их ђаво не преврће!"). А то се тешко ставља под плашт алегорије. Ни Домановићеве сатире не живе само од алегорије: у њима је вишак смисла грађен на хиперболи и другим фигурама (како је утврдио Богдан Поповић), али и на једној врсти нејасне везе главне приче и оквира или међупростора везаних за пејзаже. Иво Тартаља пише да је код Домановића „уместо алегоричности, значај добила симболика", која омогућује да смисао дјела постане приступачан „читаоцима са свих меридијана".[28] Понекад је симболику аутор појачавао на завршецима својих сатира у сликама

[26] Д. Витошевић, *Српско песништво 1901–1914*, књ. 1, Београд, 1975, стр. 142.

[27] Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд, 1914/1967, стр. 414.

[28] И. Тартаља, *Дело Радоја Домановића у тумачењу Димитрија Вученова//Књижевно дело Радоја Домановића* – ново читање. Зборник реферата са истоименог научног скупа одржаног у Нишу 6. и 7. новембра 1998. године, Ниш, 1999, 47.

пејзажа (*Воћа*), у симболици снова (*Данга*), или кроз цијели текст, нпр. са устајалим смрдљивим барама Мртвог мора.

Све ове моменте назнака симболизма можемо гледати као камичке на мирној површини реалистичке пучине у српској књижевности; дио наше књижевне јавности симболисте и декаденте сматра инцидентима и у оквирима француске књижевности. У једном раду о питањима периодизације књижевности написао сам да се „односи између књижевних периода најбоље могу представити као некомплексан (тачкаст) пресјек скупова: једни се скупови уклињују у друге, зачињу у претходним, дијеле заједнички простор (настањују иста дјела), међусобно потискују... Нови период почиње као заразна клица у ранијем (страном, туђем) периоду, као огрешење, кршење његових норми, а кад се осамостали, скончава под нападима који долазе из сљедећег, млађег периода. Ове биолошке или медицинске аналогије могу се провјерити у глобално постављеној схеми односа између свих развијених периода (њихових поетика), нпр., између класицизма и романтизма или између реализма и романтизма: што је са становишта претходног модела било пожељно, у сижејном пољу књижевних текстова новог модела бива непожељно."[29] Улазак симболизма у српску књижевност не оставља ни нагле преломе, ни оштре полемике, ни груписања писаца око одређеног програма и поетике или школе, али има доста указивања на разлике према претходном стању у књижевности. Био је то постепен процес, без великих синхроних експлозија. Утолико се може прије говорити о назнакама симболизма, што ће се стабилизовати на нивоу цјеловите поетике тек током првих деценија XX вијека, а ојачати почетком друге половине истога вијека у неосимболистичком таласу.

Dušan Ivanić
Université de Belgrade – Faculté de Philologie, Serbie

LES SIGNES DU SYMBOLISME DANS LA LITTÉRATURE SERBE VERS LA FIN DU XIX^{e} ET AU DÉBUT DU XX^{e} SIECLE
(Résumé)

En examinant les premiers reflets du symbolisme français dans la presse et la littérature serbes, l'auteur constate que ce mouvement est accueilli avec une distance critique (Laza Kostić, Simo Matavulj, Pavle Popović), mais que, dans la pratique littéraire, il se manifeste comme faisant partie

[29] Д. Иванић, „На раскршћима периодизације српске књижевности"//Филолог, часопис за језик, књижевност и културу (Универзитет у Бањој Луци, Филолошки факултет), IV, 2013, 8, стр. 202.

du développement autochtone et de l'influence étangère (Vojislav Ilić, Ilija Vukićević, Mileta Jakšić) dans les cadres de la poétique réaliste dominante.

Mots-clés: symbolisme, symbolique, littérature serbe, littératures européennes, périodisation.

Јован Делић
Универзитет у Београду – Филолошки факултет, Србија
jovandelic.delic@gmail.com

СРПСКИ СИМБОЛИЗАМ ИЗМЕЂУ КЛАСИЦИЗМА, ПАРНАСА И АВАНГАРДЕ

Апстракт: *Почетке српског симболизма везујемо за последњу деценију 19. вијека и за позног Војислава Илића и Милету Јакшића. У српској поезији симболизам је тешко одвојив од парнасовства, па смо се одлучили за термин парнасо-симболизам као ознаку стилске формације доминантне до 1918. године, односно у пјесништву српске модерне. У доба авангарде симболизам је препознатљив прије свега код Тодора Манојловића и Момчила Настасијевића, а онда као звучни симболизам Станислава Винавера, па и код Тодора Манојловића, нарочито у његовим есејима. Посебан тип јединства симболизма и авангарде, прије свега надреализма, налазимо у неосимболизму Бранка Миљковића и његовога круга, а јединство класицизма и симболизма обиљежило је поезију Јована Христића, а нарочито Ивана В. Лалића и њему блиског Милосава Тешића. У том присном односу симболизма са класицизмом, парнасовством и авангардом видимо специфичност српског симболизма.*

Кључне ријечи: *класицизам, Парнас, симболизам, „декаденти", модерна, авангарда, неосимболизам.*

1.

Стилске формације су, чак и у тзв. великим књижевностима, ријетко кад савршено јединствене и кохерентне, па се увијек наново поставља питање њихове природе и граница, нарочито у књижевностима динамичког развоја, каква је новија српска књижевност, гдје се у пјесништву једног те истог пјесника уочавају различите фазе и у њима доминантне црте различитих стилских формација.[1] Тако Милорад Павић у својој компаративно усмјере-

[1] Већ је Љубомир Недић, одговарајући на *Књижевну анкету* мостарске *Зоре*, 1899. године, критикујући поводљивост српске књижевности за модерним и помодним тенденцијама у свијету, уочио оно што ће Гачов звати убрзаним развојем и што се данас зове књижевностима атипичног развоја:

„Још честито нисмо изашли из романтике..., а већ смо прихватили и натурализам и претргли га, и стигли до симболизма. То – још једампут велим – не ваља." (Љубомир Недић, „Одговор у *Књижевној анкети*", *Зора*, 1899, 5, стр. 156.

ној дисертацији *Војислав Илић и европско песништво*[2] управо у поезији овога великог, књижевноисторијски преважног пјесника уочава класицистичку, романтичарску, реалистичку, парнасовску и симболистичку фазу.

Ма колико били сумњичави према романтизму и реализму у Илићевој поезији, Павић је несумњиво у праву када при крају пјесниковог живота уочава трагове симболизма и када сумња да се стилске формације јављају у идеално чистом виду. Уосталом, два сродна велика пјесника, претече или чак први пјесници симболизма – Едгар Алан По и Шарл Бодлер – развили су се из дезинтеграције романтизма. Готово је опште мјесто у научној литератури да су они посљедњи пјесници романтизма и први симболисти. Ма колико славили Жана Морeаса и његов „Манифест симболизма", не можемо заобићи Едгара Алана Поа, а поготово Шарла Бодлера и његова „Сагласја".

Једна од специфичности српског симболизма јесте његова блискост и генетска повезаност са класицизмом. И то је тако не само код позног Војислава Илића, већ и код великог Илићевог поштоваоца Ивана В. Лалића, у трећој четвртини XX стољећа, који је чак 1992. године испјевао и објавио циклус „Хексаметри".[3] Војислав Илић јесте пјесник елегантне форме и уздржаних емоција, са често истицаним идеалом вајарског дјела, што му је омогућило да буде близак Парнасу, али његов класицизам није рационалистички већ је усмјерен иза видљивог, односно да кроз видљиво и уз помоћ видљивог сугерише невидљиво. Такве су пјесме „Посљедњи гост" и „Химна векова". А тај продор кроз видљиво, и уз помоћ видљивог, у невидљиво, у средишту је поетике Ивана В. Лалића. Српски поштоваоци класицизма и сљедбеници хексаметра добрано су на страни ирационалног, па и мистичног. Није ли и Милосав Тешић, пјесник усмјерен – као и Војислав Илић, као и Иван В. Лалић – на проширење ритмичких могућности српскога стиха и језика, настављач тога драгоцјеног споја строгости и реда, с једне, и тежње за освајањем и сугерисањем невидљивог кроз видљиво, с друге стране. И Тешић се потврђује, лалићевски речено, као пјесник „страсне мере" и у својим најбољим пјесничким дометима спаја наизглед удаљене наше пјеснике – Војислава Илића и Момчила Настасијевића. Више од једног стољећа траје то јединство симболистичке и класицистичке традиције у српском песништву и једно је од специфичности тога пјесништва. Тој линији би, ма колико био другачији, припадао и Јован Христић, па чак – уз нешто мета-

[2] Милорад Павић, *Војислав Илић и европско песништво*, Нови Сад, Матица српска, 1971.

Павић се, међутим, бави Војиславом Илићем од 1955. године, а 1961. приредио је Илићева *Сабрана дела* са својом уводном студијом. Већ 1962. објавиће у београдском „Раду" малу књигу о Војиславу Илићу, а у Нолитовој едицији „Живи песници" објавиће 1964. сопствени избор из Војислављеве поезије са предговором. Ту су основне идеје Павићеве докторске дисертације примијењене на избор из Илићеве поезије.

[3] Иван В. Лалић, *Писмо*, Београд, СКЗ, 1992.

форике и ослањања на ставове Зорана Мишића[4] – чак и Васко Попа. Српски симболизам је у свом продуженом животу – као неосимболизам – наставио своју присну везу са класицистичком традицијом, и та веза траје око сто двадесет година. Толико, изгледа, траје и дух симболизма у српској поезији. Наравно, не и симболизам као доминантна стилска формација.

Данас су у науци о књижевности прихваћени готово истовремено изречени ставови Драгише Живковића[5] и Милорада Павића[6] према којима почетке српског симболизма налазимо у позног Војислава Илића, и то са снажном поетичком самосвијешћу. Илићева дијалошка пјесма „Клеон и његов ученик" то недвосмислено потврђује. Павић сврстава још четири Илићеве пјесме у групу оних које значе „наслућивање симболизма", како је приређивач насловио завршни одјељак Илићевих пјесама у серији „Живи песници"[7]: „Елегија на развалинама куле Северове", „Запуштени источник", „Вече на броду" и безимену која почиње стихом „Кад се угаси сунце". Живковић, с разлогом, проналази симболистичку сугестивност и у Илићевој пјесми „Грм" коју Павић иначе сматра „реалистичком". Али ако за симболизам везујемо тајанственост, мистику, вишезначност и сугестивност, онда се међу симболистичке Илићеве пјесме морају сврстати и двије сасвим изузетне: „Последњи гост" и „Химна векова". Павић прву види као „реалистичку", а другу као „парнасовску".

Требало је пажљивије слиједити и читати пјеснике, па би већ послије кратког, изузетног Дучићевог есеја „Споменик Војиславу" (1902)[8] било савршено јасно да између Илићеве поезије и француског парнасовског пјесништва постоји дубља типолошка сродност. Дучићев поглед на Војислава Илића из Женеве и данас је актуелан и откривалачки, а надасве поучан. Илићево класи-

[4] У чувеном есеју „Поезија опседнутих ведрина" (1953), писаном о Попином првом издању *Коре* и поводом ње, Зоран Мишић издваја два контрастна елемента – „неокласицистички" и „барокни" – која се у *Кори* „срећно измирују у оним случајевима када 'класицистички' елемент односи превагу. У каснијем Попином песништву ће 'барокни' елеменат бити све више подређен, све више послушно оруђе класицистички организоване експресије", пише Иван В. Лалић у есеју „О поезији Васка Попе" (Иван В. Лалић, *Дела*, IV, редакција и приређивање Александар Јовановић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997, стр. 105). Упоредити: Зоран Мишић, *Реч и време*, Београд, 1953.

[5] Драгиша Живковић је објавио студију „Симболизам Војислава Илића" већ 1960. године, мада се она најчешће наводи према Живковићевој књизи *Европски оквири српске књижевности*, Београд, 1970, што замагљује вријеме њеног настанка.

[6] Милорад Павић објављује своје радове о Војиславу Илићу од 1955. године, али је већ у уводној студији уз Илићева *Сабрана дела*, која је приредио 1961, а нарочито у избору из Илићеве поезије из 1964. године, и у предговору томе избору, истицао Илићеву симболистичку фазу. Своје виђење Илићеве поезије у компаративном контексту изложио је у наведеној књизи *Војислав Илић и европско песништво*, Нови Сад, 1971.

[7] *Војислав Илић*, едиција „Живи песници", приредио Милорад Павић, Београд, Нолит, 1964, стр. 113–121.

[8] Јован Дучић, *Дела Јована Дучића*, IV, Београд – Подгорица – Требиње, Рад – Октоих – Дучићеве вечери поезије, 2001, стр. 205–212.

цистичко насљеђе – елеганција, брига за форму, емотивна суздржаност, дистанца од фолклорног и романтичарског стиха – показало се плодотворним и модерним, сасвим поредивим са оним што се безмало истовремено догађало у француском пјесништву. Поучан је управо тај компаративистички поглед „са стране" којим се боље сагледавају процеси у националној књижевности. Без тог ширег контекста постоји ризик да се модерни скокови погрешно именују или чак прогласе за анахроничне – да се Војислав Илић означи као закасњели класициста. Дучић је то много боље видио.

И други пјесник, Вељко Петровић, указивао је да и Милета Јакшић крајем деветнаестог вијека има ту „чаробну моћ" да разумије природу која се „открива посредством симбола".[9] Новија читања су потврдила присуство синестезије и метафоре, односно пјесничких слика својствених симболизму, у поезији Милете Јакшића. Ваљало би, дакле, и Милету Јакшића читати као претечу наше парнасо-симболистичке поезије, односно поезије модерне.

Први талас српске модерне – Јован Дучић, Милан Ракић и Алекса Шантић – у знаку је парнасо-симболизма. Јован Дучић је доста писао, још више радио на себи и најбрже се развијао, да би свој врх достигао „лабудовом пјесмом" – збирком *Лирика* из 1943. године[10], коју је сматрао саставним дијелом свог циклуса „Вечерње песме". Али већ у пјесми „Акорди" слути се у наслову симболистички музички идеал, па у четвртом стиху лирски субјекат чује „певање сфера", а у другом је она чувена синестезија – „шуште звезде". Ту су већ моћни наговјештаји зрелог Дучића. Ти наговјештаји се слуте из његове програмске пјесме „[Моја] Поезија", чијих је тринаест стихова у знаку парнасовског идеала (мирна, хладна, дистанцирана од масе и улице, са жутим ружама, „одвећ лепа" и „одвећ горда", за укус само изузетних и одабраних, тужна „са сопствених јада", без утјехе за друге, макар били страдалници, чедна и дистанцирана од вође гомила „што нагле", равнодушна), али се у четрнаестом стиху слути симболистички развојни смјер – сугестивност, магловитост, тајанственост и вишезначност.

Али праве и велике Дучићеве пјесме долазе са „Јутарњим", „Сунчаним" и „Вечерњим песмама", рачунајући ту и врхунску *Лирику*. Дучић је, заједно са Ракићем, увео и учврстио у српској поезији јампски једанаестерац и трохејски дванаестерац као доминантне стихове, дистанцирајући се од фолклорне и романтичарске традиције, али у „Јутарњим", а нарочито у „Сунчаним песмама" пјева у седмерцу или деветерцу, а наслови „Сунчаних

[9] Вељко Петровић, „Од Војислава до Дучића – наш тзв. модернизам", *Српска књижевност у књижевној критици*, 6, *Песништво од Војислава до Бојића*, приредио Миодраг Павловић, Београд, 1972, стр. 18.

[10] Јован Дучић, *Лирика*, 1943. То је све што се из књиге може ишчитати од библиографских података. На крају је напомена, послије „Садржаја": „Ова књига је штампана у ограниченом броју примерака да се рукопис не би затурио приликом данашњег рата. Ове досад нештампане песме спадају у циклус 'Вечерње Песме', у 1. књизи Сабраних Дела." Књига је репликована на Благовијести 1998.

песама" су сви одреда симболи. Поједностављено речено, Дучићев развој се креће од парнасовског ка симболистичком идеалу.

Милан Ракић је остао знатно досљеднији Парнасу. Идеалне риме, строгост и елеганција форме, „лажна" прстенаста квинта, коју ће наслиједити Дис, стихови јампски једанаестерци и трохејски дванаестерци, блага ирониja, строгост према себи и пјесми – то су неке од кључних особина овога пјесника. Ипак, једна од његових најбољих пјесама, постхумно објављена „Јасика", наглашено је другачија и изразито симболистичка, вишезначна и загонетна, сугестивно и звучно и ритмички различита од свега Ракићевог. Ракић је овом пјесмом досегао један од својих врхова када је направио отклон од једанаестерца и дванаестерца и приклонио се домаћем, истина ријетком, деветерцу.[11]

Алекса Шантић је најмање доктриниран пјесник, дубоко повезан са болом свога завичаја и свога народа, свога града и свога дома, са јаким фоклорним насљеђем, посебно градског фолклора. Али, гле чуда, и код њега „ноћ сјајна ... полако шушти", макар то било шуштање женске плаве косе („Чежња"), а његова пјесма „Вече на школју" једна је од звучно најбоље организованих српских пјесама, мада је, све су прилике, романтичарске, а не симболистичке инспирације. Тежња за савршеном звучном организацијом и звучна сугестивност пјесме сасвим су блиски симболистичкој поетици. Међутим, пјесме „О, боре стари", „Лептир", „Ноћ", а нарочито „Прољетне терцине" и „Жетеоци", прва са симболом и визијом космичког црва разарања, а друга са изузетно успјелом сугестијом апокалиптичних косаца, доиста су у симболистичкој традицији и једино се као такве пјесме могу ваљано прочитати и вредновати. Несумњиво су „Ноћ", „Прољетне терцине" и „Жетеоци" у самом врху међу тешко прегледним бројем Шантићевих пјесама. И све три су осјењене симболистичком поетиком – тајанствене, мистичне, вишезначне.[12]

Шантић је доминантно парнасовац. Брига за форму стиха и строфе донијела је српском пјесништву највећи број сонета неуједначене вриједности и бриљантне лирске терцине прожете елегичним тоном; најбоље терцине у српској поезији, међу којима су „Прољетне терцине" сам врх.

Неупоредиво ближи француским „декадентима" су Сима Пандуровић и Владислав Петковић Дис. Пандуровићева „Светковина"[13] и Дис-ова „Тамница", „Нирвана" и „Можда спава"[14] никако нијесу парнасовске пјесме. Пјес-

[11] Милан Ракић, *Песме*, приредио Бошко Петровић, Нови Сад, 1989, стр. 128.

[12] Алекса Шантић, *Песме*, приредио Драгиша Живковић, Сремски Карловци, Каирос, 1996, стр: 22, 112, 60, 100, 113, 93 и 137. Шантић има неколике пјесме под називом „Ноћ". Овдје мислимо на сонет о бродолому.

[13] Сима Пандуровић, *Песме*, избор и предговор Божидар Ковачевић, Београд – Нови Сад, 1959.

[14] Владислав Петковић Дис, *Песме*, приредио Миливој Ненин, Сремски Карловци, Каирос, 1995, стр. 9, 80 и 105.

ници отварају метафизичке, оностране и заумне просторе; окренути су смрти и загробним визијама; смјело се одмеђу у ноћ и лудило тражећи у њему уточиште. Пјесме су изразито сугестивне; тешке за интерпретацију, сасвим неподложне парафрази. С њима почиње херметизам у српској поезији. Звук и смисао су у јединству; „музика и смрт", како би рекао Предраг Петровић. Збирке су цјеловите књиге, пажљиво структуиране, а *Утопљене душе* су крајње пажљиво компоноване и циклизиране, са уводном и завршном пјесмом. Та промишљена циклизација карактеристична је за симболисте. Отуда је она наглашен поступак код зрелог Дучића.

Милутин Бојић је остао доминантно парнасовац, иако је, изгледа, читао Жана Мореаса и Емила Верхарена. Судећи по његовој предсмртној и посљедњој пјесми „Плава гробница", Бојић је био загледан у два велика претходника: Војислава Илића и Јована Дучића. Четири строфе „Плаве гробнице"[15] у знаку су Војислављевог хексаметра (прва, шеста, десета и четрнаеста), при чему су непарни стихови изосилабични четрнаестерци са по шест акценатских цјелина, а парни су заправо седмосложни полустихови са по три акценатске цјелине. Осталих десет строфа испјевано је у симетричним трохејским дванаестерцима, такозваним „александринцима", са понеком препознатљивом Дучићевом пјесничком сликом. Тон је свечан, пун патриотског патоса и увјерења у смисао жртве и историјског саможртвовања, савршено далек од било какве декаденције.

Парнасо-симболизам доминантно траје до 1914, односно 1917. године – до смрти Дис-а и Бојића. То никако не значи да парнасо-симболисти нијесу изразито присутни и касније на књижевној сцени, али од 1918, а нарочито од 1919. године, доминира дух авангарде.

2.

Значи ли то да је симболизам послије Првог свјетског рата мртав? Да га је авангарда – као поетика оспоравања – побиједила и уклонила са књижевне сцене? Значи ли то да авангардни пјесници немају ништа са симболистичким насљеђем?

Оваква теза би била не само механицистичка и неистинита, већ и ординарна глупост. Авангардни пјесници су се залагали за слободни стих, али није ли слободни стих – гледано у ширем контексту опште књижевности – симболистичка тековина? Не треба сметнути с ума да су два велика авангардна пјесника – Растко Петровић и Момчило Настасијевић – почели као парнасовци. Растко се и вратио том типу пјевања при крају живота, истина не са нарочитим резултатима, а Настасијевић је продубљивао своју везу са

[15] Милутин Бојић, серија „Живи песници", приредио Миодраг Павловић, Београд, Нолит, 1963, стр. 88.

симболизмом кроз све своје „лирске кругове" и својим трагањем за „матерњом мелодијом".

Посебно је занимљиво једно од најавангарднијих дјела – *Откровење* Растка Петровића[16]. Мало је тако строго компонованих пјесничких књига у којима *симболика бројева* игра пресудну улогу. Да подсјетимо: *Откровење* има дванаест пјесама, што симболизује пуноћу, круг, дан, годину, дванаест мјесеци, дванаест апостола. Број је *вишезначан* и *мистичан*. Пјесме су израз ирационалног. Тринаести – завршни – текст је другачији: рационално наспрам ирационалног, свјесно наспрам подсвјесног. „Пробуђена свест или Јуда" – тако се тај завршни текст зове – „проказује" и објашњава нејасно, тамно, ирационално, подсвјесно. „Пробуђена свест" је – Јуда, тринаести апостол; онај који издаје и проказује. *Откровење* „почиње" са четвртом пјесмом[17]: прве три су, условно речено, „уводне", па се из бројева може прочитати да су три мјесеца неплодна, са замрзнутом вегетацијом, а девет их је потребно да се догоди рођење, које је једна од највећих Расткових, не само пјесничких опсесија. Све се то, дакле, ишчитава из симболике бројева, из композиције *Откровења* и пјесникових сигнала.

Суматраизам Милоша Црњанског један је од звјезданих домета српске авангардне поетике. Он инсистира на повезаности удаљених свјетова, на универзалним везама у свијету. То, ипак, подсјећа на Бодлера и његове универзалне везе и аналогије, ма колико било оригинално и наше. А Бодлерове везе и сагласја у самом су срцу симболизма. Друго Црњансково својство јесте строгост компоновања пјесничких творевина и циклизација *Лирике Итаке*, што је поредиво са симболистичком традицијом. *Лирика Итаке*[18] има уводну и завршну пјесму – „Пролог" и „Епилог" – и три циклуса, па је у том смислу поредива са најстроже компонованим симболистичким збиркама. На строгост компоновања Црњанскове поеме *Стражилово* указао је већ Марко Ристић[19], а у формалистички појмовни апарат убједљиво одјенуо Александар Петров[20].

---

[16] Растко Петровић, *Песме*, приредио Никола Грдинић, Сремски Карловци, Каирос, 1997, стр. 45–88.

[17] Испод пјесме „Једини сан" написана је кратка биљешка: „У Београду, XII 1921. Прва песма *Откровења*. Испред ње су, међутим, штампане три пјесме: „Пустолов у кавезу", „Путник" и „Фабрички димњак у пејсажу и канибалац чекајући новорођеног". Упоредити наведено издање, стр. 49–69.

[18] Милош Црњански, *Лирика Итаке*, С. Б. Цвијановић, Београд, 1919, стр. 5 и 75. Од првог издања књига има три циклуса: „Видовданске песме" (стр. 5–21), „Нове сенке" (стр. 23–50) и „Стихови улица" (стр. 51–75).

[19] Новица Петковић нас упућује на по злу и добру чувени Ристићев есеј „Три мртва песника"(1954), који је прештампан у књизи: Marko Ristić, *Prisustva*, Beograd, 1966, стр. 264–265, гдје се говори о строгој организацији стиха и строфе у *Стражилову*. Ристић је то морао много раније запазити. Упоредити: Новица Петковић, *Огледи о српским песницима*, Београд, Друштво за српски језик и књижевност Србије, 1999, стр. 105.

[20] Александар Петров, *Поезија Црњанског и српско песништво*, Београд, Нолит, 1988, стр. 83–108.

Нарочито је занимљив Настасијевићев однос према симболизму. И он је у младости пјевао парнасистички и са француског преводио Хередију[21]. О чему год да пјева, Момчило Настасијевић пјева о *тајни*, односно о *одбеглој тајни*, и по томе је у самом срцу симболистичке поетике. Настасијевић не само да не вјерује у очигледност, већ је и презире. Он вјерује у *надстварност* која тешко да се може досегнути мишљу, већ само звуком, односно матерњом мелодијом, односно поезијом. И по пјевању о тајни, и по вјеровању у настварност, и по повјерењу у моћ звука језичке мелодије, и по матерњој мелодији, Момчило Настасијевић је сљедбеник симболизма. Његова матерња мелодија је дотад невиђено насиље над савременим говорним и књижевним језиком, при чему поступак језичког сажимања и редукције, односно елиптирања, игра главну улогу. Елипса и инверзија су му основне синтаксичке фигуре, што изискује другачију употребу интерпункције и потпуно атипичну интонацију. Дакле, Настасијевић увијек, чак и у прози, инсистира на звучно-мелодијској линији, што га нераскидиво везује за традицију симболизма.

Уз европски симболизам везује се изузетно наглашена циклизација. У српској поезији немамо пјесника који је свој пјеснички опус сажео у седам лирских кругова, у седам веома строгих циклуса. Сваки од њих има сугестиван симболички наслов. За разлику од других авангардних пјесника, Настасијевићу нијесу ни пародија ни иронија значајни поступци. Он ни по чему није рушилац, већ је градитељ. Али јесте и авангардни пјесник.

Иако, као професор француског језика и књижевности, упознат са модерном француском поезијом, Настасијевић је, несумњиво, превасходно окренут домаћим изворима, увјерен да општељудско нећемо достићи пасивним препуштањем туђим таласима, већ урањањем у домаће изворе. То мишљење дијелио је и Станислав Винавер. Ипак, Настасијевићеви језичко-мелодијски напори поредиви су са онима које је чинио Маларме у француској поезији и језику. И Настасијевић је пјесник „збијеног и загонетног израза" који је своје пјесме писао „дуго и тегобно", а уз помоћ „необичне конструкције стиха, поретка ријечи, ријетких израза и сажимања замрачивао смисао". Тако Малармеов пјеснички поступак описује Звонимир Мркоњић у трећој књизи *Повијести свјетске књижевности* инсистирајући на пјесниковом мелодијском и музичком идеалу[22]. А као да пише о Настасијевићу.

Мало ко је толико радио и урадио на звуку и мелодији колико српски авангардни пјесници Момчило Настасијевић и Станислав Винавер. Понекад је Винаверова пјесма чист звук, пјев. Одличан познавалац савремене ев-

[21] Сабрана дела Момчила Настасијевића у редакцији Новице Петковића, Горњи Милановац – Београд, Дечје новине–СКЗ, 1991, стр. 571–579 и 676–678.

[22] Zvonimir Mrkonjić, „Pjesništvo nakon romantizma i larpurlartizma", u: *Povijest svjetske književnosti*, 3, uredila Danijela Vidan, Mladost, Zagreb, str. 535–536.

ропске поезије, зналац свјетских језика и ненадмашни преводилац, велики истраживач у језику, Винавер је изванредно знао ко како у Европи, посебно у Француској, пјева и шта све ваља пробати са српским стихом и језиком. Настасијевићев пријатељ и један од приређивача његових сабраних дјела, он је подржавао пјесниково копање у језичком тунелу знајући да подржава пјесничко и језичко чудо. Винавер је, као ријетко који наш пјесник, а поготово критичар, осјећао Малармеа и Валерија као блиске и велике пјеснике: Малармеа сврстава међу најтананије пјеснике човјечанства, а Валери је за њега врх модерне поезије. За Валеријеву пјесму „Гробље крај мора" износи оцјену да је „врховна песма нашега столећа"[23]. Ријеч је, дакле, о симболистичким идеалима.

Према Винаверу, треба пратити и ослушкивати шта раде пјесници на Западу и то укрштати са нашом традицијом, како би дошло до језичког прожимања. Поезија је, прије свега, *магија језика*, а све пјесничке битке се губе или добијају у *своме језику*: изворе језичке и пјесничке магије ваља тражити у домаћим ризницама, јер других ризница језик тешко да има.

И Винавер је почео као симболистички пјесник збирком *Мјећа* (1911)[24]. Миодраг Павловић му признаје виртуозну симболистичку технику већ у првој збирци, налазећи у њој неколико „чистих, симболистичких, верленовских песама"[25]. Без обзира на то што ће се декларисати као експресиониста и бити најзначајнији критичар и мислилац авангарде, Винавер никада неће напустити звучну сугестивност пјесме и истицаће значај мелодије, односно „музике", за поезију. Том симболистичком музичком начелу остао је вјеран.

Једна велика књижевна неправда никада неће моћи бити исправљена. То је статус Тодора Манојловића, историчара умјетности који је непосредно пред Први свјетски рат дипломирао у Базелу, једног од најредовитијих и најоданијих сарадника *Крфског забавника*[26], доказаног патриоте из Првог свјетског рата, изврсног познаваоца европске умјетности и поезије, човјека који се преко пола вијека бавио књижевношћу, писца изузетне књиге *Ос-*

[23] Станислав Винавер, „Гробље крај мора", у: *Критички радови Станислава Винавера*, приредио Павле Зорић, Институт за књижевност и уметност–Матица српска, Београд–Нови Сад, 1975, стр. 405 и 409.

Видјети о томе радове Јелене Новаковић: „Стефан Маларме у српској књижевности прве половине XX века", у књизи: Јелена Новаковић, *Интертекстуалност у новијој српској поезији. Француски круг*, Београд, Гутенбергова галаксија, 2004, стр. 63–107, и: Јелена Новаковић, „Станислав Винавер и француски симболизам", у: *Поезија и модернистичка мисао Станислава Винавера*, „Поетичка истраживања", књ. 20, уредник Предраг Петровић, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2015, стр. 127–145.

[24] Станислав Винавер, *Мјећа*, Београд, „Доситеј Обрадовић", Београд, 1911.

[25] Миодраг Павловић, „Звучна екумена Станислава Винавера", у: Станислав Винавер, *Европска ноћ и друге песме*, Београд, СКЗ, 1973.

[26] *Крфски забавник*, приредио Миливој Ненин, Бања Лука – Београд, Бесједа – Ars libri, 2005.

нове и развој модерне поезије[27] – књиге какву је мало који народ имао у вријеме њеног настанка – која је објављена веома касно и тако била лишена природног књижевног живота. Велики зналац, авангардни пјесник и мислилац, Манојловић је оставио драгоцјене странице о симболизму, показујући нарочито склоност према Малармеу и увјерљиво пишући о његовом херметизму, а још љепше о његовој метафизичкој меланхолији, односно о његовом пјесничком идеализму. Манојловић је разложно оцијенио да послије Првог свјетског рата наша модерна поезија – и он са њом – улази у нову фазу у којој естетицизам и „формално уметништво" уступају мјесто живљој емоцији и појачаном осјећајном и мисаоном динамизму. То, очито, говори авангардни пјесник и есејиста, дубоко свјестан разлика између предратног и посљератног времена и одлично упућен у прилике у поезији и поетици и у доминацији симболизма, и у доминацији авангарде.

Сви пјесници које смо поменули, сви примјери које смо навели, показују да није било оштрог механичког реза ни раскида између симболизма или авангарде, да су односи деликатнији и сложенији, да је симболистичко насљеђе веома живо код Настасијевића и Винавера, нарочито на звучном плану; да је симболика бројева уграђена у композицију *Откровења* Растка Петровића; да Црњансков суматраизам подразумијева постојање бодлеровских сагласја и веза; да Тодор Манојловић, као и Винавер, одлично разумије Малармеа; да је Валеријево „Гробље крај мора" за Винавера најбоља пјесма XX вијека у свјетским размјерама. То није раскид, већ необичан континуитет, понекад чак изненађујуће неочекиван. Необично је жива симболистичка традиција у авангардном пјесништву. То показује и теза Љубомира Симовића о „бајаличком симболизму", и радикални покушај поетичког сједињавања симболизма и надреализма у неосимболизму Бранка Миљковића, о чему ће управо бити ријечи. Овај рад јесте и напор да се у однос симболизам–авангарда унесе дух нијансе.

3.

Пишући „О једној грани српског симболизма"[28], Љубомир Симовић успоставља драгоцјену линију у српском модерном пјесништву; линију којој и сам припада, која је једно од његових поетичких упоришта и чији је настављач он сам, а којој се указују „језик и свет бајалица (...) као природан завичај". Та линија је дио једног великог пјесничког лука који креће од древних мракова усменог пјесништва, обухвата „Кодерове џиновске језич-

[27] Тодор Манојловић, *Основе и развој модерне поезије*, приредио Гојко Тешић, Београд, „Филип Вишњић", 1987.

[28] Љубомир Симовић, „О једној грани српског симболизма", у: *Српски симболизам. Типолошка проучавања*, уредник Предраг Палавестра, Београд, САНУ, 1985, стр. 321–325.

ке експерименте", па „захвата наше симболистичко песништво (Настасијевића, Винавера, Десимира Благојевића)" и новије „наследнике симболизма (Миљковића, Алека Вукадиновића)". Припадници те гране остварили су, према Симовићу, „нашу можда најизразитију симболистичку поезију", а у дослуху су са сродним напорима свјетских пјесника (Јејтс, Блок) који су за наше пјеснике могли бити подстицајни.

И у овом читању пјесничке традиције – а Симовићево читање сматрамо врло релевантним – водећи српски авангардни пјесници (С. Винавер, М. Настасијевић) не само да се доводе у везу са симболизмом, већ се проглашавају за главне носиоце и заступнике „бајаличког симболизма". Тиме се потврђују налази нарочито страних истраживача (Едвард Гој[29], Ролф-Дитер Клуге[30]) да авангарда није и не мора бити прекид, већ да може бити, и да често јесте, континуитет. Увјерљиво звучи оцјена да је М. Настасијевић „звучни симболиста" (Ј. Корнхаузер[31]), а зашто то не би био и С. Винавер? Само зато што смо навикли да супротставимо парнасо-симболизам и авангарду, што – према механичком мишљењу – неко ко је писац „Манифеста експресионистичке школе" не може баштинити тековине звучног симболизма. Можда и зато што смо заробљеници мита декаденције и мита авангарде.

4.

Програмски спој авангарде и симболизма десио се са Бранком Миљковићем и „Манифестом неосимболизма", односно са поезијом Бранка Миљковића[32]. Увјерен да поезија долази из подсвјесног или несвјесног, у сваком случају – из ирационалног, сматрао је да је спој надреализма – који је такође у подсвјесном, несвјесном и ирационалном видио изворе поезије – и симболизма, који тежи да дохвати оностранo и невидљиво, скривено иза профане очигледности, не само могућ, већ и природан. Зато је поезија нужно нејасна и вишезначна. Зато је метафора као раскршће или трг – упућује на све стране; у све кракове улица које се у тај трг, односно раскршће, сливају.

Можда је Миљковић ипак био превелики оптимиста када је вјеровао у могућност складне и кохерентне синтезе психичког супернатурализма – што је надреализам и био – и једне спиритуалне естетике која је слутњом, наговјештајима, сугестијама и мрежом симбола трагала за тајном. Зато се

[29] Едвард Гој, *О два лирска циклуса Момчила Настасијевића*, Крушевац, Багдала, 1969.

[30] Ролф-Дитер Клуге, „Симболизам и авангарда у књижевном процесу", у: Српски *симболизам. Типолошка проучавања*, уредник Предраг Палавестра, Београд, САНУ, 1985, стр. 321–326.

[31] Јулијан Корнхаузер, „Звучни симболизам Момчила Настасијевића", у: Српски *симболизам. Типолошка проучавања*, уредник Предраг Палавестра, Београд, САНУ, 1985, стр. 361–385.

[32] *Сабрана дела Бранка Миљковића*, I–IV, Ниш, Градина, 1972. Бранко Миљковић, *Песме*, приредио Новица Петковић, Каирос, Сремски Карловци, 1997.

тај надреалистички пол у неосимболизму показивао проблематичним, па су га постепено напуштали они пјесници који су га у почетку прихватали. Вјероватно је за то најбољи примјер пјеснички развој Бориславе Радовића, који ће из својих првих двију збирки у доцније изборе из своје поезије узети само једну пјесму. Упрошћено речено, Радовићев пјеснички развој је у знаку удаљавања од надреализма, којим је у почетку био озбиљно занесен.

О неосимболизму и Бранку Миљковићу писано је код нас и много и добро, па наша намјера није да проблематизујемо однос надреализма и симболизма у неосимболизму, него да укажемо на необичне спојеве симболизма и авангарде у модерној српској поезији послије Другог свјетског рата, односно на прожимање авангарде и симболизма које траје од Станислава Винавера и Момчила Настасијевића, па све до Бранка Миљковића и Бориславе Радовића.

И други спој који се десио у неосимболизму показао се веома плодним – то је *спој симболизма и српско-византијске традиције*, а главни носилац те традицијске оријентације био је Иван В. Лалић[33]. Оживљавање те традиције и дијалог с њом обиљежиће стваралаштво многих пјесника, не само оних у знаку неосимболизма и симболистичке традиције. Лалићу је најближи Милосав Тешић са својим лирским спјевом *Седмица*[34]. Са Лалићем, Ногом и Тешићем васкрснуо је Дучић у новијој српској поезији, и његово симболистичко насљеђе, а о Војиславу Илићу и класицизму већ је било ријечи. Песници неосимболистичке и постсимболистичке оријентације показали су се као истраживачи и иноватори на плану стиха и ритма: они су – као некад В. Илић – проширили метричко-ритмички репертоар српске поезије (Иван В. Лалић, Р. П. Ного, М. Тешић). Тако је, ето, дух симболизма, као симболистичко насљеђе и традиција, веома жив у српској поезији до дана данашњега. А са њим живи и Војислав Илић, и давно отписани, са разних страна оклеветани, порицани и омражени Јован Дучић. И по односу према Византији, и по „бајаличком симболизму", српски пјесници су се приближавали трагањима свјетских пјесника (В. Б. Јејтс), као и по напору да се, уз активирану античку митологију, активира – на основу живе књижевне традиције – и национална, са националним симболима (Б. Миљковић), иза чега се слути напор да се створи лични систем симбола.

[33] *Дела Ивана В. Лалића*, редакција и приређивање Александар Јовановић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

[34] Милосав Тешић, *Седмица: лирски спев*, Београд, СКЗ, 1999.

ЛИТЕРАТУРА

Винавер, Станислав, *Мјеђа*, „Доситеј Обрадовић”, Београд, 1911.

Винавер, Станислав, *Критички радови Станислава Винавера*, приредио Павле Зорић, Београд–Нови Сад, Институт за књижевност и уметност–Матица српска, 1975.

Војислав Илић, едиција „Живи песници”, приредио Милорад Павић, Београд, Нолит, 1964.

Гој, Едвард, *О два лирска циклуса Момчила Настасијевића*, Багдала, Крушевац, 1969.

Дис, Владислав Петковић, *Песме*, приредио Миливој Ненин, Сремски Карловци, Каирос, 1995.

Дучић, Јован, *Дела Јована Дучића*, I–IV, *Моји сапутници*, приредио Новица Петковић, Београд–Подгорица–Требиње, Рад–Октоих–Дучићеве вечери поезије, 2001.

Живковић, Драгиша, *Европски оквири српске књижевности*, Београд, Просвета, 1970.

Клуге, Ролф-Дитер, „Симболизам и авангарда у књижевном процесу”, у: Српски *симболизам. Типолошка проучавања*, уредник Предраг Палавестра, Београд, САНУ, 1985, уредник Предраг Палавестра, Београд, 1985, стр. 321–326.

Корнхаузер, Јулијан, „Звучни симболизам Момчила Настасијевића”, у: Српски *симболизам. Типолошка проучавања*, уредник Предраг Палавестра, Београд, САНУ, 1985, стр. 361–385.

Крфски забавник, приредио Миливој Ненин, Бања Лука–Београд, Бесједа–Ars libri, 2005.

Лалић, Иван В., *Писмо*, Београд, СКЗ, 1992.

Лалић, Иван В., *Дела*, I–IV, редакција и приређивање Александар Јовановић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

Манојловић, Тодор, *Основе и развој модерне поезије*, приредио Гојко Тешић, Београд, „Филип Вишњић”, 1987.

Милутин Бојић, серија „Живи песници”, приредио Миодраг Павловић, Београд, Нолит, 1963.

Миљковић. Бранко, *Сабрана дела Бранка Миљковића*, I–IV, Градина, Ниш, 1972.

Мишић, Зоран, *Реч и време: разговори о поезији*, Београд, Ново поколење, 1953.

Mrkonjić, Zvonimir, „Pjesništvo nakon romantizma i larpurlartizma”, у: *Povijest svjetske književnosti*, 3, уредила Danijela Vidan, Zagreb, Mladost, стр. 535–536.

Настасијевић, Момчило, *Сабрана дела*, I-IV, у редакцији Новице Петковића, Горњи Милановац – Београд, Дечје новине – СКЗ, 1991.

Недић, Љубомир, „Одговор у *Књижевној анкети*, *Зора*, 1899, 5.

Новаковић, Јелена, *Интертекстуалност у новијој српској поезији. Француски круг*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2004.

Новаковић, Јелена, „Станислав Винавер и француски симболизам", у: *Поезија и модернистичка мисао Станислава Винавера*, „Поетичка истраживања", књ. 20, уредник Предраг Петровић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2015, стр. 127–145.

Павић, Милорад, *Војислав Илић и европско песништво*, Нови Сад, Матица српска, 1971.

Павловић, Миодраг, „Звучна екумена Станислава Винавера", у: Станислав Винавер, *Европска ноћ и друге песме*, СКЗ, Београд, 1973.

Пандуровић, Сима, *Песме*, избор и предговор Божидар Ковачевић, Матица српска – СКЗ, Нови Сад – Београд, 1959.

Петковић, Новица, *Огледи о српским песницима*, Београд, Друштво за српски језик и књижевност Србије, 1999.

Петров, Александар, *Поезија Црњанског и српско песништво*, Београд, Нолит, 1988.

Петровић, Вељко, „Од Војислава до Дучића – наш тзв. модернизам", *Српска књижевност у књижевној критици*, 6, *Песништво од Војислава до Бојића*, приредио Миодраг Павловић, Београд, 1972.

Петровић, Растко, *Песме*, приредио Никола Грдинић, Сремски Карловци, Каирос, 1997.

Ракић, Милан, *Песме*, приредио Бошко Петровић, Нови Сад, Матица српска, 1989.

Ristić, Marko, *Prisustva*, Beograd, Nolit, 1966.

Симовић, Љубомир, „О једној грани српског симболизма", у: *Српски симболизам*. *Типолошка проучавања*, уредник Предраг Палавестра, Београд, САНУ, 1985, стр. 321–325.

Тешић, Милосав, *Седмица: лирски спев*, СКЗ, Београд, 1999.

Црњански, Милош, *Лирика Итаке*, С. Б. Цвијановић, Београд, 1919.

Шантић, Алекса, *Песме*, приредио Драгиша Живковић, Сремски Карловци, Каирос, 1996.

Jovan Delić
Université de Belgrade – Faculté de Philologie, Serbie

LE SYMBOLISME SERBE ENTRE LE CLASSICISME, LE PARNASSE ET L'AVANT-GARDE
(Résumé)

Ce travail se propose de montrer la spécificité du symbolisme serbe et de déterminer ses débuts, sa durée et ses reflets postérieurs. Le symbolisme se présente comme un courant lié à la première étape du modernisme serbe (« srpska moderna ») et qui est presque inséparable du Parnasse, si bien que l'on pourrait parler du parnasso-symbolisme. Il prend différentes formes chez différents poètes: on pourrait dire que Milan Rakić est surtout un parnassien, sauf dans son poème « Jasika » [Le tremble] ; que l'évolution de Jovan Dučić mène du Parnasse au symbolisme, qu'Aleksa Šantić est surtout un parnassien avec certains traits symbolistes, bien que l'élitisme parnassien lui soit étranger et que la tradition folklorique lui soit proche et que Milutin Bojić est un parnassien, comme le montre le mieux son poème « Plava grobnica » [La tombe bleue] par l'organisation de ses strophes. Les poètes qui semblent les plus proches des « décadents » sont Sima Pandurović et Vladislav Petković Dis.

Les précurseurs du parnasso-symbolisme serbe sont Vojislav Ilić et Mileta Jakšić, dont les débuts, aussi bien que les débuts du modernisme serbe, sont liés à la dernière décennie du XIX^{ème} siècle. Le parnasso-symbolisme serbe découle du classicisme de Vojislav Ilić et cette origine aura des reflets dans le néosymbolsime des années 1950 et 1960 : l'union des traits classiques et des traits symbolistes sera une des caractéristiques fondamentales de Jovan Hristić, Ivan V. Lalić (même dans *Pismo* 1992) et de Milosav Tešić, ce qui confirme la grande importance, du point de vue de l'histoire littéraire, de Vojislav Ilić dont la poésie exerce une grande influence pendant les cent vingt dernières années.

Vojislav Ilić est un poète aux émotions retenues, mais son classicisme n'est pas rationaliste. Il est orienté vers un au-delà du visible, en essayant de suggérer l'invisible à l'aide du visible, comme le montrent ses poèmes « Poslednji gost » [Le dernier hôte] et « Himna vekova » [L'hymne des siècles]. Cette percée à travers le visible et par l'intermédiaire du visible dans l'invisible, est au centre de la poétique d'Ivan V. Lalić. Les admirateurs serbes de la rigueur classique sont souvent du côté de l'irrationnel, voire du mystique. Milosav Tešić, dont l'effort poétique est orienté – comme celui de Vojislav Ilić ou d'Ivan V. Lalić – vers un élargissement des possibilités rythmiques du style et de la langue serbes, est en quelque sorte un continuateur de cette union de la rigueur et de l'ordre, d'une part, et de l'aspiration à la conquête de l'invisible par l'intermédiaire du visible, d'autre part. Par cette tentative Tešić relie en quelque sorte les poètes qui semblent éloignés, tels que Vojislav Ilić et Momčilo Nastasijević. Cette union de la tradition symboliste et de la tradition classique dure dans la poésie serbe depuis plus d'un siècle, ce qui est, selon notre opinion, un de ses traits spécifiques fondamentaux. On pourrait ranger aussi dans cette lignée Jovan Hristić, bien qu'il soit tout à fait différent, et même, avec un peu de sens métaphorique et en se référant aux conceptions de Zoran Mišić, Vasko Popa. Le symbolisme serbe, qui s'est prolongé dans le néosymbolisme, a gardé sa relation profonde avec la tradition classique, et cette relation dure depuis environ cent vingt ans, comme d'ailleurs l'esprit du symbolisme qui dépasse l'époque où il se présente comme le mouvement littéraire dominant.

Le parnasso-symbolisme serbe – en tant que mouvement littéraire – dure autant que la première étape du modernisme serbe. À partir de 1919, c'est l'avant-garde qui domine par ses œuvres et par ses idées. Pourtant, il ne faut pas oublier le symbolisme des nombres de Rastko Petrović ou

le symbolisme sonore de Momčilo Nastasijević, ou les relations de Todor Manojlović et Momčilo Nastasijević avec les symbolistes français. Cette union du symbolisme et de l'avant-garde et du symbolisme et du surréalisme dans le cadre du néosymbolisme, sera la plus évidente dans la poésie de Branko Miljković et des poètes de son entourage. L'union du symbolisme et de l'avant-garde est aussi une des caractéristiques de la poésie serbe du XX^{ème} siècle. C'est pour cette raison que nous avons problématisé l'évolution de la poésie serbe de façon indiquée dans le titre de ce travail.

Et il ne faut pas oublier Ljubomir Simović qui attire notre attention sur un symbolisme « magique » et « divinatoire ». Ce symbolisme commence avec Stanislav Vinaver, il continue avec Momčilo Nastasijević et les « fils noirs » de Desimir Blagojević et d'Alek Vukadinović et il dure jusqu'à Ljubomir Simović lui-même.

Par l'union de ce qui semble éloigné et incompatible – du classicisme et du symbolisme, du symbolisme et de l'avant-garde, c'est-à-dire du surréalisme, de l'héritage magique, divinatoire et du symbolisme – et par l'étroite union du Parnasse et du symbolisme, le symbolisme serbe est un symbolisme spécifique dès ses débuts, ensuite au cours de sa domination, jusqu'à ses reflets postérieurs, c'est-à-dire jusqu'au néosymbolisme. N'étant dominant que pendant deux décennies, il influence la poésie serbe pendant plus de cent vingt ans. Et son héritage reste comme un trésor durable de la littérature non seulement serbe, mais aussi européenne et mondiale.

Mots-clés : classicisme, Parnasse, « décadents », modernisme, avant-garde, néosymbolisme.

Мирјана Д. Стефановић
Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, Србија
mdstefan@neobee.net

ШТА ЈЕ СИМБОЛИЗАМ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ?

Апстракт: *Будући да је истраживање проблемског карактера, уз помоћ илустративних примера из српске лирике (Војислав Илић, Јован Дучић, Бранко Миљковић, Иван В. Лалић) у средиште размишљања поставља се упитаност о томе како се тај књижевноисторијски појам тумачи у науци о књижевности. У раду се утврђује шароликост тумачења овог термина из поетике једног књижевног периода или стилске формације – што такође није јасно одређено у терминолошким речницима – а затим се у раду постављају питања и о томе шта је то неосимболизам и постсимболизам, поготову што се у српској књижевној критици поетика, на пример, песника Ивана В. Лалића описује час једним, час овим другим поетичким појмом. Ако се, отуд, о симболизму говори као о стилском поступку, онда би се из тога извлачили полисемични закључци како, ето, симбол може бити: песничка слика, песнички мотив, тема, чак и форма лирске песме; као да се, при том, изгубило значење које је наука о књижевности већ одавно утврдила како песничка форма и стих могу да буду описани само терминима метричког цитата, метричке алузивности или метаметричке означености, а, с друге стране, ако се у свему утврђује постојање симбола, да ли се, како је у основи овог рада, ради о томе да је свеколика поезија заправо – симболична, па да уопште и не може да се говори о симболизму, нити о изведеним терминима из њега.*

Кључне речи: *симболизам, неосимболизам, постсимболизам, песничка слика, Војислав Илић, Јован Дучић, Бранко Миљковић, Иван В. Лалић.*

Кад се истраживач лати да књижевноисторијски, у облику монографије, опише, протумачи и утврди историју српске лирике – чији је подухват пред издавањем – онда наилази на безброј препрека, које нису тек рукавци, већ праве терминолошке неравнине, оне које су се устаљеном и понављаном употребом инаугурисале и укорениле у књижевној историографији, да су престале собом да носе арбитрарна значења. Један од таквих проблема свакако јесте и – појам симболизма. Невоља овог размишљања о појму симболизма и свих поетичких изведеница као одредница нео- и постсимболизма настала је, истакнутије казано, кад се човек нагнуо над отвореном књигом тумачења књижевних појмова, а чији се смисао дугогодишњом употребом

тако укорењио да је долазећа наука престала да преиспитује њихов смисао, што би, ако се жели већ на почетку бити духовит, што би, понављам рекао песник Борислав Радовић, а алузивно прустовски – „у сенци прецвалих традиција".Повод за овај рад лежи, тако, у сазнању да се у српској књижевности почетком 20. столећа, као егземпларна опозиција претходно разумеваном стилу поезије као оделу мисли (style as dress) и романтичарској представи идентитета лирског стила, као и духовно-душевној диспозицији човека („стил као човек"), отворио нови поглед на лирику и њен стил, где више није постојала фигура – дакле, епитет, поређење и др. као украс – већ се јавило изражајно средство које је бојећи стил доприносило и новом значењу песме.

Био је то период који се наметао силом стиха, који се чак разметао силом доминантног стиха Јована Дучића и Милана Ракића, и то у толикој силини да се такво разметање претворило у особину која се у потоњем књижевноисторијском добу сматрала чак слабошћу. Тај поетички и поетски караван-сарај завршио се убрзо након првог светског рата бунтом нове – поратне – генерације која се, пародирајући ове поступке – и стила и стиха – устоличила на основи предратне генерације. Како? Ту смену поетичких парадигми терминолошки речници описали су сменом симболизма и нове модерне, а да се, при том, није ваљано објаснило шта би то био симболизам у српској књижевности. Наслањати га само, готово искључиво, на француску суврему лирику, значило би затирање домаће баштине, па се ни симболизам у националној књижевности каква је српска не би могао разумети у оној мери у којој то лексиконски обавезује обрада неког термина. А раскид с том и тако временски блиском традицојом, чак и кад је био у сукобљеном односу старог и новог, никако не значи заборав, већ изградњу нове куће на темељима старе. Реплика старе куће на том темељу била би чисти анахронизам.

Која је, дакле, анатомија српског симболизма? Шта је, осим песничке слике, носилац поетике симболизма? Којим уметничким поступком се долази до симбола као носиоца значења песме унутар правца симболизма? И, коначно, да ли свака песма која је однеговала симбол припада симболизму? Примера за ове дилеме има много, али ће се рад ограничити на тек неколико, који својим илустративним карактером могу послужити сврси постављања проблема, чак и ако се не би понудио једнозначни одговор.

За постављену дилему наводе се песме из различитих књижевних епоха и праваца, али с темом сунца.Чувена песма романтичара Ђуре Јакшића, песма „Вече" има контрастно појављивање месеца и сунца; сунце је „најбољи витез" који „паде с бојишта", у природној смени дана и ноћи, а излазећи месец јесте „посвећени витез" сунца, тј. његов небески пандан, па би сунце овде представљало симбол смене дана, светлог и тамног, особина египатских богова Изис и Озириса:

„Као златне токе крвљу покапане,
доле пада сунце, за гору за гране.

И све немо ћути, не миче се ништа,
та најбољи витез паде са бојишта.
(...)
Све у мртвом сану мрка поноћ нађе,
све је изумрло – сад месец изађе!...

Смртно бледа лица горе небу лети...
Погинули витез ... ено се посвети!...!

У песми Јована Дучића „Сунце", песника који се сврстава у симболизам, симболичко је паганско представљање сунца:

„С истока крајьи, обучени,
У тешко злато, стоје плачни;
И жреци сунца, наспрам сени
Просјачки вабе у час мрачни."

У послератној књижевности, у оном периоду који се именује неосимболизмом,[1] такође је присутан мотив сунца. У циклусу „Песме о сну" Бранко Миљковић има песму „Сунце", у којој се оно појављује као симбол уређеног система и рађања живота:

„Ово ће се неизвесно кретање завршити
сунцем. Осећам то померање југа
у своме срцу. (...)

Чујеш ли звездани систем мога крвотока!
Понављам: неки ће свемир поново да нас створи
макар слепог лица и мрачног срца док сунце не проговори
над претњом црног и отровног неког сока."[2]

[1] Исправну сумњичавост овом појму исказује и Борислав Радовић, кад говори о „групи такозваних неосимболиста": „...припадност Бранка Миљковића групи такозваних неосимболиста има значење само за бољи увид у његова лична пријатељства. (...) Сам он је то добро знао и умео да се нашали запажајући да ту има онолико симболизма колико га, по дефиницији, има и у језику" (Борислав Радовић, *О песницима и о поезији*, Бања Лука, 2001, стр. 51). О овоме не размишља ни иначе добра докторска дисертација Сање Париповић Крчмар („Песнички облици српског неосимболизма", одбрањена на Филозофском факултету у Новом Саду 2014, још увек у рукопису; у њој се само наводе нека мишљења, али без критичког размишљања и тумачења, па се помало спорним чини и навођење свих могућних сталних облика строфа, где-где и стихова, у том „неосимболизму", а да се не види зашто су баш они карактеристични баш за ту „школу", како би било исправније именовати такав период лирике у српској књижевности.

[2] Слично је певао и романтичар Јован Јовановић Змај у песми „Сунце и ветар": „Хвалио се ветар свуда, / Уздиз'о се посве свега, / И сунцу је пркосио / Да је јачи и од њега...". У истом смислу и савременик Миљковићев, Васко Попа, симболичко тумачи, а на паганској основи – као и Ђура Јакшић – симбол

Или, кад у хрватској модерни, млади Мирослав Крлежа, у песми „Јесења пјесма" симболично представља великог мештра свију хуља – оног из поеме Мајаковског – као „Непознатог Нетко", је ли та песма симболистичка и да ли је то симбол? Је ли то симбол на онај начин на који је Војислав Илић говорио како је у лирици присутна шума симбола. И шта је то симболизам, како се и насловом свог рада пита песник Иван В. Лалић, говорећи како је заправо сва поезија симболистичка, јер тај придев, како наводи Верленове речи, „примењен на поезију, чисти је плеоназам, будући да је симбол суштина поезије".[3]

А могли би се узети и примери из француске књижевности. Кад истраживач[4] наведе један став из чувеног Прустовог дела, онај у којем Пруст сам са собом говори како га површно схватају, јер он је, тако каже – симболиста; на основу те изјаве, а већ протеклог француског симболизма, књижевни историчари би исправили писца и казали да би могао да буде једино – постсимболиста. И тиме се појављује још једна поетичка одредница у, симболички, војислављевски, казано, шуми терминâ који се корене у појму симболизма. Књижевна наука сврстава, дакле, Марсела Пруста у симболистичку традицију. па се већ на овом месту намеће питање: о ком се симболизму говори? Или је реч о симболизмима? Па би, тако, једна поетика био симболизам с краја 19. столећа, други – с почетка наредног, друкчији, опет, у међуратном периоду, а опет нешто друго у послератној књижевности итд. Значи ли то да симболизам траје више од једног столећа? Да ли би, онда, по својој трајности био формиран као књижевна епоха, а не тек као правац или стилска формација?

Ако се прихвати да је симболизам реакција, и то оправдана, на позитивизам, да је, дакле, иновативно обновљен идеализам – друкчији од идеализма просветитељства – онда се он може читати на подлози постулираног прећутаног јединства индивидуе и света, које се реализује једино у медијуму песме. Да ли је по томе симболизам онда „чиста поезија" (poésie pure), која је ослобођена окова пуке дескриптивности, зарад новог ритма стиха.[5]

сунца (у песми „Подражавање сунца"); поготову је тај однос најстаријег митолошког слоја и његовог симболичког значења присутан у песмама „Смрт сунчевог оца", „Слепо сунце", „Сукоб у зениту", „Поноћно сунце" и „Страно сунце".

[3] И. В. Лалић, „Српски симболизам – школа или правац?", у: *Српски симболизам. Типолошка проучавања* (ур. П. Палавестра), Београд, 1985, стр. 158. У сагласју с тим је размишљање песника Борислава Радовића о томе да би оно по чему би Бранко Миљковић био близак симболизму „његово искрено и неограничено поверење у моћ песничке речи" (Б. Радовић, *О песницима и о поезији*, Бања Лука, 2001, стр. 51–52.

[4] Meindert Evers, *Proust und die ästhetische perspektive. Eine Studie über* A la Recherche du Temps Perdu (2004).

[5] Јован Дучић је у том погледу изразити новатор: уводи јака опкорачења, она која се завршавају пре цезуре, потом песма му има гласовну симболику и повезује осете свих чула и различитих уметности (синестезија).

Жеља да се песнички реализује универзално и вечно, а да се при том не изгуби ни јасност ни индивидуалност доживљаја, ма како се описивала тамна и магловита душевна стања, рефлектована чак на природу, све је то довело до истакнутости синестезије у таквој поезији, која се последично огледа и у немогућном повезивању различитих песничких слика; и управо стога што је важна таква оптичка илузија, и то не на уметничком заобилазном путу симбола, већ на основи свесног окретања/заокрета ка корену језичког израза.[6]

Кад се прихвате ови налази, онда нам је још нејасније значење појма симбол у лирици, чије је доминантно присуство, кажу, одлика баш – симболизма. У различитим научним дисциплинама, наиме, примењиван појам симбола у свом је значењу прилично несигуран. Уопште, а то знамо и по чувеном раду Рене Велека („Слика, метафора, симбол, мит" у његовој *Теорији књижевности*) симбол је вишекласан, од више класа и пун различитих односа и слике које је дубоког значења, који сви заједно, уједињени, указују на духовне свеколике сродности. За Гетеа, то је снажно изражајно средство које реализује опште у посебном и обрнуто; због тога се и може рећи да класично-романтичарска лирика – дакле, и пре симболизма – пева у облику симболичке трансформације света. А симболизам се у науци разуме као одмак од поетског мимесиса спољашњег света ка знаковном, тј. симболичком и ауторефлексивном тумачењу стварности.

Симбол може бити и идеолошки обојен и то онда кад га утискујемо на фону културе, на пример, митологије, религије, философије; и то није само карактеристика певања које се у српској науци назива „неосимболистичком". И ту долази једно важно – међутим. Песнички симбол је полисемичан свакако, али је оригиналан у сваког песника, ствара га лиричар и то на подлози неког већ познатог симбола или чак амблема, па му даје ново значење, што би значило како симбол у песми има широко упућивачко значење. Кад се чита на фону културе, постаје комуникатор с јасно одређеним значењем, те се стога приближава амблему, али се с њим никако не изједначава, али губи ону своју оригиналност, чак и кад има иновативност у тумачењу већ постојећег културолошког симбола. Кад се, на пример, опева јабука, она је као икона, у песми постаје знак који је сличан свом објекту, а кад се такав опис протегне на читаву песму, тај иконички знак дефинише се као сликовно песништво, тј. као метафора. Ако је, даље, у песми та јабука знак који је физички/слушно везан са својим објектом, онда она постаје индекс, тј. чита се у песми као метонимија. Све то нису симболи, а били су тако тумачени у

[6] На ово је још указивао Пол Валери, који је у симболизму видео спој музикалности стиха и језика, у чему је, свакако, била предност над претходујућој јој поезији; уп. одлично истраживање о томе: Јелена Новаковић, „Поезија као 'патетика ума': Бранко Миљковић и Пол Валери", *Поезија и поетика Бранка Миљковића* (ур. Н. Петковић), београд, 1996, 49–78.

књижевној историографији. Симбол, међутим, јабуке у песми јесте онакав знак чија је веза са својим објектом арбитрарна.

Да ли ће се у песми нешто читати као симбол или само као песниково виђење нечега што наликује симболу, а долази из основе митолошког амблема – јер је и метафори и симболу у основи иста песничка слика – то је питање на које се наука није осврtала. Што су велики песници Маларме и Верлен свој покрет именовали, или за њега прихватили назив, симболизам, не треба да значи затварање истраживачког питања о томе шта тај покрет – или песничка школа – јесте и у чему се разликује од неког претходног или новог. Зашто, дакле, Јована Дучића сматрамо симболистом, а Стевана Луковића из истог периода – не; ако овај потоњи јесте импресиониста, зашто га ни тако не именује књижевна историографија? Шта је, дакле, симболизам у српској књижевности?

Ако се усвоји истраживачка хипотеза како је за симболизам песнички симбол заправо његов лик, онда би се могло рећи како је појава симболистичког певања у периоду после симболизма у знаку појаве симбола као сведока ранијег симболизма, сведока који после дугог времена се „присећа" и својим песничким сећањем надограђује значења симбола из родног му симболизма. Ако се, дакле, тако поставе ствари, онда се намах намеће питање о томе је ли Војислав Илић, којег је Јован Скерлић мало пребрзо и при том не баш најсрећније назвао реалистом, јер је у то доба стварао, је ли он – симболист? Зашто се у том питању осећа и отпор таквој претпоставци? Односно, можда би исправније било упитати се о томе шта је пресудније у одговору на претходну упитаност: симболичко певање или симбол?[7] Разликујемо ли значењску разлику у овом придеву и у овој имениці? Питајући се о томе, заправо се питамо на већ утабаном путу разрешавања проблема: знамо ли шта је симболизам, неосимболизам, постсимболизам, појмови који су све чешћи у књижевној историографији.

Је ли, отуд, код Војислава Илића и песника сличне поетике пресудније то симболичко у теми, је ли тема важнија од начина њене обраде, па и морфологије стиха такве песме? Односно, ако Војислав ревалоризује вредност дугог, смиреног стиха, није ли он обновитељ класицизма, дакле, неокласицист? Кад, на пример, Бранко Радичевић бира за своју песму народни стих, он не прави избор само тога, већ и онај модификовани облик усменог стиха који је грађански песник пре њега већ европеизовао (опкорачење, рима, строфичност). Кад Бранко Миљковић бира народну песму, он поступа друкчије од свог имењака романтичара: не бира усмени стих, већ идеју народне песме, па ту идеју претвара у песничку слику која му обликује поетику, тзв.

[7] Оваква дистинкција која доноси и различита значења једнака је разликовању семантичком у синтагмама „историја културе" и „културна историја".

неосимболистичку. А кад Иван В. Лалић бира, његов је избор баш српски класицизам, и то начином обраде управо песничке слике. Можда је, тако, од форме ипак пресуднија песничка слика. И по њој би, најкраће казано, Војислав Илић, као што је и Бодлер, био протосимболист. А Дучић и Ракић – симболисти. Ако нам се овде чини завршеним одговарање на заплетено клупко с почетка ове приче, још увек, међутим, остаје нејасно шта чинити с послератном српском лириком, опет оном која је на почетку овог рада именована тек као илустрација за проблем. А реч је о појму „сунце", које се по начину обраде у песми Васка Попе итекако може тумачити као симбол. Проблем је, међутим, у нечем другом; Васко Попа итекако и у много чему преузима стих и његов ритам преко морфолошких и синтактичких паралелизама од Душана Васиљева и Јеле Спиридоновић, па би по том био не симболиста који прихвата и обнавља митолошке симболе, већ – неоавангардист; да, али је мало пре казано како је од стиха важнија управо песничка слика, а по њој би Васко Попа црпао значења своје песме из симболизма, па му се песничка слика судара с реалношћу и у тој необичној симбиози надраста стварносну хрид у више значења, а именујемо је – симболом. Шта је, дакле, симболизам у српској књижевности?

Број питања, онаквих која би да размрсе клупко у поимању појма симбола као основног, можда и јединог, доминантног песничког начела стваралаштва, кулминира управо до тога да још увек није јасно како то књижевна историографија говори – хронолошким редом – о симболизму, неосимболизму и постсимболизму. И откуд то да је, на пример, Иван В. Лалић у једној монографији назван неосимболистом,[8] а другој, зборничког типа – постсимболистом?[9] Ако би се прихватило да је неосимболизам она поетика која негује постулате симболизма, али је реализује друкчијом морфологијом стиха и темом, однегованој на баштини домаће културе, онда би постсимболизам – како је већ утврђено за један облик певања у античкој Грчкој – био нешто што је супротно симболизму, као његова разградња.[10] Како се, пак, разградње у поетици одвијају у књижевним правцима који су колико-толико временски суседни, било би исправније обрнути хронолошки след, па би српска лирика с почетка 20. столећа била постсимболистичка у односу на Војислава, а она после другог светског рата – неосимболистичка. Или је, пре овакве коначне претпоставке, потребно обавити још неке истраживачке упитне предрадње?

[8] Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма. Историја једне песничке осећајности*, београд, 1994.

[9] *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића* (ур. А. Јовановић), Београд, 2007.

[10] Elli Philokyprou, „Why the Post-Symbolists have No Symbols", *Journal of Modern Greck Studies*, 10, 1992, стр. 235.

Добар пример за овакву претпоставку управо би била лирика Бранка Миљковића. Је ли он симболиста на критичко друкчији начин од Јована Дучића, на пример? Ослањајући се у свом симболичком тумачењу покосовског циклуса[11] управо на критици симбола косовског циклуса усмене народне песме, културолошки тумачу утврђене симболику народног певања, па би по томе могао бити постсимболист. Зашто то не би био, ако бисмо увели исправна тумачења појмова који обухватају специфичне поетике?

Зато се чини како се појам неосимболизма у нашој науци увео, пре свега, као облик одбране од других -изама, као покушај развоја извесне парадигме која служи као индикатор за преферисано свргнуће од премиса социјалистичког реализма. Кад се, при том, додатно посмотри како се у своје време термин симболизам једва био одомаћио у српској књижевној историографији и да, заправо, нису постојале, а можда ни данас, важније студије о овом песничком феномену, тада би, с друге стране, било јасније како се тај појам терминолошког нивоа у време Миљковићевог стварања још увек није могао протумачити, па ни као неосимболизам. Уз то, још је Тињанов о свом добу – првој трећини 20. столећа – говорио као о модернизму, тј. симболизму и, између осталог, о авангардистичком постсимболизму, тј. о деканонизацији симболизма.[12] У српској књижевности онда о постсимболизму управо на оваквој основи може да се говори у периоду после Првог светског рата, дакле, (авангардистички, не: авангардни) постсимболисти били би тако Станислав Винавер и Растко Петровић, да се бар неки од лиричара из тог периода именују, они које негдашње згушњавање значења у симболизму претварају у растакање и растварање његово. А обнова симболистичког певања, као неосимболизам, могла би доћи у периоду после Другог светског рата. Питајући се, дакле, о терминима, овим новијег датума, књижевна историографија заправо одговара на питање и о томе шта је симболизам у српској лирици.

[11] Уп. мој рад о његовој поезији у зборнику с научног скупа у Нишу (зборник у штампи).

[12] Између осталих, уп. и M. Martinez – M. Scheffel (Hrsg.), *Klassiker der modernen Literaturtheorie von Sigmund Freud bis Judith Butler*, Minhen, 2010, посебно стр. 69.

Mirjana D. Stefanović
Université de Novi Sad – Faculté de Philosophie, Serbie

QU'EST-CE QUE LE SYMBOLISME DANS LA LITTÉRATURE SERBE ?
(Résumé)

Cet article est de caractère problématique. C'est à l'aide des exemples illustratifs de la poésie serbe (Vojislav Ilić, Jovan Dučić, Branko Miljković, Ivan V. Lalić) que la question qui porte aussi bien sur la signification du concept du symbolisme que sur son interprétation dans la théorie et la critique littéraires serbes, est mise au centre de la réflexion. L'auteur découvre une certaine diversité des interprétations qui a conduit à une confusion au sujet de la définition précise du terme; un tel doute scientifique est, sans doute, basé sur la définition principale, émergée d'un célèbre vers français et de sa version serbe «tout ce que l'oeil peut voir est un symbole.» Et c'est précisément ce vers qui a élargi le champ d'interprétation du terme symbolisme d'une telle manière qu'il a cessé de se référer uniquement à une période littéraire ou à une formation de style (tout d'abord comme une catégorie poétique nationale, et deuxièmement comme une catégorie poétique supranationale). Cet article, cependant, montre qu'on trouve le symbole même chez les poètes dont la poétique est décrite comme avant-gardiste (L. Kostić, S. Vinaver) ou comme littérature d'après-guerre (B. Miljković, I.V. Lalić). Alors il est tout à fait pertinent de se poser la question de la signification du concept de symbolisme aussi bien que de son interprétation poétique dans l'histoire de la poésie serbe. Alors, si on prend le symbolisme pour une procédure stylistique qui définit toutes les compétences poétiques, cela nous mène à la conclusion que le symbole peut se présenter sous différentes formes: image poétique, motif poétique, thème, et même poème lyrique. Et quand il s'agit des concepts du néo-symbolisme et du postsymbolisme, qui apparaissent souvent chez un même auteur (I.V. Lalić, par exemple), cet article retourne à la base de sa recherche, qui est la clarification des doutes terminologiques. En conséquence, cette façon de penser donne la possibilité d'une périodisation différente de la poésie serbe du début du XX^{e} siècle jusqu'à nos jours.

Mots-clés : symbolisme, néosymbolisme, postsymbolisme, images poétiques, Vojislav Ilić, Jovan Dućić, Branko Miljković, Ivan V. Lalić.

Маја Медан
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду, Србија
medanmaja@gmail.com

СИМБОЛИСТИЧКО НАСЛЕЂЕ У СРПСКОМ ЈЕЗИКОТВОРНОМ ПЕСНИШТВУ

Резиме: *Рад има за циљ да изолује и дијахронијски испита природу и функцију језикотворног поступка у различитим поетичким оквирима: од романтичарске епохе (Ђорђе Марковић Кодер), преко симболизма, све до авангардних тенденција (Момчило Настасијевић, Станислав Винавер, Милан Дединац, Десимир Благојевић) и тзв. неосимболистичког песништва после Другог светског рата (Алек Вукадиновић), инсистирајући посебно на симболистичким претпоставкама језикотворног песништва. Анализом доминантних особина језикотворног поступка, које су присутне код свих наведених аутора, покушаћемо да реконструишемо њихове изворе, као и ланац аналогних песничких поступака који се појављују у наведеним поетикама, инсистирајући посебно на симболистичким претпоставкама језикотворног песништва.*

Кључне речи: *језикотворни поступак, традиционална култура, симболизам, надреализам, неосимболизам.*

Усмена књижевност и традиционална култура је у језикотворном песништву присутна на више различитих нивоа: од лексике која упућује на празничне обичаје и културу, преко симбола из обредно-обичајне праксе, различитих народних веровања, инкорпорирања делова усмених лирских песама и бајалица, све до миметизације звучања бајалачких, мистеријских, магијских слојева традиције, као и саме употребе стиха и формалних обележја усменог песништва. Ипак, ремитологизација која је присутна у овим песничким текстовима не подразумева нови конзервативизам нити наивни повратак у хармоничну пасторалу. Кодерове и Винаверове хуморне, иронијске и пародијске интервенције, Настасијевићев и Дединчев напор инверзија, крик апострофа, драматика резова, Благојевићева агонија понављања и Вукадиновићева напетост редукције, упућују на диспропорцију, расредиштење грађе коју користе, а не на једнозначну рестаурацију традиционалног песништва. Да је идеја повратка у премодерну свест непрецизно сматрана најважнијом претпоставком језикотворног песништва сугерише и Момчило Настасијевић, који доводи у питање могућност таквог путовања:

„Јесте, све се разгранало из једног. Али на извесној тачки разгранатости зашто тежити здружењу са суседном граном кад подмлађујући сокови из заједничког корена бију кроз њих смером све веће одвојености? А ради првобитно целог је ли могуће до у корен се повратити?”[1].

Чињеница која такође потврђује да се у језикотворном песништву не може говорити о реактуелизацији језика патријархалне културе везана је за песнички одабир специфичних слојева традиције: опредељујући се за бајалачку традицију, врачање, басмање, мистичне и магијске радње, песници стављају у други план или потпуно искључују „епско-историјски” аспект. Сава Дамјанов у овом избору, када је у питању Кодерово стваралаштво, препознаје опредељење за „принцип женског, пре свега мајчинског језика (данашња теорија литературе би га назвала ’женско писмо’), пошто је то принцип интуитивног, унутрашњег, скривеног, тајанственог”[2]. Тако се, заправо, и када је у питању Кодер, и када су у питању остали песници, епска парадигма изоставља, а потенцирају се аспекти који имају, како ћемо касније и показати, симболистички карактер.

С обзиром да песници језикотворци стварају у раздобљима која се подударају са три етапе продора француског симболизма у српско песништво: „од Јована Дучића који већ наговештава неке симболистичке тенденције, преко представника српске авангарде, до песника из педесетих година 20. века сврстаних у српске неосимболисте”[3], језикотворно песништво може се посматрати и као трагање за симболистичким потенцијалом у сопственој традицији, чиме би се отворио простор за природнију и мање инвазивну асимилацију захтева француског симболизма. У складу са три наведене фазе, језикотворни поступак постаје онај естетски простор у коме не само да долази до интеграције традиционалне културе и механизама симболизма, него он постаје тачка укрштања свих наведених поетика које учествују у рецепцији али и трансфигурацији француског симболизма.

Језикотворно песништво се заснива на динамизму сталног настајања и прекрајања. За Кодера, чак и када су у питању неологизми, не постоји саздана реч – чим се формира аутентично сазвучје оно улази у игру разлагања која не престаје ни у „Разјасницама” *Роморанке*. Ту игру карактерише нека врста метонимијског уланчавања звучања које се у „Разјасницама”, привидно напуштајући домен литературе, претвара у митопоетску изградњу и раз-

[1] Момчило Настасијевић, „Белешка за апсолутну поезију”, *Сабрана дела Момчила Настасијевића: Есеји*, белешке, мисли, Књига четврта, Дечје новине – Горњи Милановац, Српска књижевна задруга, Београд, 1991, стр. 34.

[2] Сава Дамјанов, „Зашто читати Кодера?” У: *Апокрифна историја српске (пост)модерне*, Београд, Службени гласник, 2008, стр. 160.

[3] Јелена Новаковић, „Француско симболистичко наслеђе у српској поезији XX века”, *Интертекстуална истраживања*, Сремски Карловци–Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2012, 22–23.

градњу самог космоса. Станислав Винавер у песми *Тражи се човек* експлицитно објашњава овакав однос према стварности:

> „У одређен облик као да не може/ у видљивих потеза поредак чврст/ у схватљиве мисли обухват/ У уклопљен ред. / Треба му, ето, сна и човека, / трепетних бића, звездане слутње/ чудесних речи, тешке мађије/ И заноса./ Да пијаним надахнућем/ Колико за један неразумљив вал/ у огромном брујању нераскидном/ из вечите обузетости од памтивека/ Помери свет".

Тежња да се не заустави *брујање* варијација[4], да се одржи звучност која растаче сваки покушај формирања значења за последицу има чињеницу да основна јединица језикотворног песништва није реч него „пореч", о чему сведочи и Алек Вукадиновић стиховима: „[п]орече пореч све реч по реч/ па све ред по ред оде поред". Наведене стихове Вукадиновић користи у неколико својих песама (*Пореч-гора*, *Поноћна чаровања*), док у поеми *Ноћно туробље* преноси овај механизам са нивоа језика на план општег принципа: „Реч у пореч/ пар у непар/ кап у искап/ Крило крилу/ да прелије/ Кућни у слап / Сву ноћ кружи/ Часу мртвом/ Да продужи/ Трај у нетрај/ Пореч тужни". Док је код Винавера процесуалност мађијског брујања у стању да „помери свет", код Вукадиновића „пореч" се везује уз одређење „тужни" чиме се таквом сталном учешћу у сопственој изградњи додаје трагички предзнак.

Дакле, није тешко закључити да у језикотворном песништву текст није једнодимензионална миметизација стварног: ту је заправо реч о дешавању, настајању, гесту, ритуалу, обреду. Овај модел песме која никада није довршена аналоган је начину егзистирања усмене књижевности. Такође, у премодерној култури празник није „спомен на митски (и према томе религиозни) догађај, већ његова реактуелизација"[5], тако да се поред низа јасних елемената традиционалне културе који су инкорпорирани у језикотворно песништво, може говорити и о извесној догађајности која се разиграва у оба контекста: „И све лакше, / Брже, даље/ Отима се, даје, шаље/ Пут лудила равнотеже/ недобрујно, недолетно./ Час промене, неосетно,/ Занео се у почетно" (С. Винавер, из циклуса *Свуда је тешко шумило*).

У складу са тим, језикотворно песништво има за циљ да пропита недовољно потентну димензију нашег језика који је, како сматра Винавер у есеју „Језичке могућности", *страховито конкретан и неисказано трпан*, те се само по последици може знати шта је прохујало, или прогрмело, док нам никада не говори о самом хујању и грмљавини. Напор језикотвораца усмерен је управо ка покушају фиксирања такве „грмљавине", саме ини-

[4] Варијација у овом песништву постаје најподеснији модел појавности па Десимир Благојевић у оквиру *Друге кантате* пише „Варијације о црном": „…Тка ноћ, тка црна прећу црну/ не на разбоју, но на трну/ Тка ноћ, тка прећу црну/ ноћ црна, црна тајна/ ноћ црна, ноћ на трну/ тка прећу, тка бескрајна."

[5] Мирче Елијаде, *Свето и профано*, Врњачка бања, Замак културе, 1980, стр. 36.

цијатичке ситуације, метаморфозе, алхемијског процеса: „Зуј и Лепет/ Бог ти трепет/ Бог ти у трен муње пренет/ У зуј чара/ У чар чини/ Бог ти дом ти у Даљини/ Бог ти дом ти/ Снагом свом ти/ Сапет у сну сваком гром ти" (А. Вукадиновић, *Беле басме II*).

Нужна последица овакве оријентације језикотворног текста је фрагментарна предметност која је увек приказана у напору да превазиђе саму себе и покаже се у наредном степену трансформације: „Реч/ Међуреч/ Лов/ Међулов/ Круг/ Међукруг/ Полуноћ/ Слика-ласта/ Полудан/ Жишка-стрела/ Који сам у том/ Лову/ Каже далеки/ Квадрат/ Међукрај госта-ловца" (А. Вукадиновић, из *Далеких часова*). Посредством напуштања оквира идентитета и поистовећивања са неким другим реалитетом задовољавају се различити поетички захтеви из дијахронијског низа: симболизам – надреализам – неосимболизам. Са једне стране, такво варирање семантичког потенцијала унутар одређеног појма постаје основно средство симболизације којим се у песништву Алека Вукадиновића омогућава диференцијација темељних речи његовог песничког регистра: „Уснула кућа и гост спава/ Ништа је у сну не пресеца/ само лист росе лист месеца/ Благо је с врха осветљава (…) Кућа сања а гост светли (…) То кућа у сну госта спава (…)" (Алека Вукадиновић, *Кућа и гост*)[6]. Са друге стране, рецимо у *Јавној птици* Милана Дединца, таква врста механизма омогућава игру одбацивања означеног помоћу бретоновских означитељских колажа, чиме се намеће атмосфера тражења као доминантни психолошки оквир поеме:

> „Ти што ћеш ми открити мују, птицо на виру, ти, маслино од сребра крај које нисам сео – без твоје ноћи/ то кладенац твој капље, капља по кап/ то твоја суза је бистра-јасна, увек јутарња,/ са видом дубљим у виру – што ме је притиснула заувек, о, вир у крај. Ти капљеш на моје лице!";
>
> „Био је то замах ватре по шуми овог дисања, замах слепих спрудова, жеђ живог песка овог издајничког што је посео све стазе сазвежђа и буђења мог" (М. Дединац, *Јавна птица*).

Овакав трансгресивни потенцијал у оквиру предмета постојао је још и у традиционалној култури[7], а аналогне процесе можемо пронаћи у Рембоовим захтевима за „растројством свих чула" којим „ја постајем неко други" или бодлеровској контемплацији предметне стварности којом песник заборавља

[6] „Сасвим је очигледно да ова реч [кућа] у поезији Алека Вукадиновића има много значења а да су сва она повезана са основним значењем, али да га потом, у разним облицима симболичке трансформације, увелико превазилазе. Тако се, у ствари, рађају Вукадиновићеви симболи, та 'имена сажетости' (Р. Микић, Предговор за *Песме* А. Вукадиновића, 2003, стр. XI–XII).

[7] „Свети камен, свето дрво нису обожавани као такви; они су то управо и само зато што су *хијерофаније,* зато што „показују" нешто што више није ни камен ни дрво, нешто што је *ganz andere*. (...) Манифестујући свето, ма који предмет постаје *нешто друго*, не престав да буде оно што јесте, јер он наставља да учествује у космичкој средини која га окружује" (М. Елијаде, *Свето и профано*, 1980, стр. 8).

властиту егзистенцију, са циљем што доследније идентификације са предметом. У надреализму, ова врста флуидних реалитета обезбеђена је различитим надреалистичким експериментима као што су поступци параноичке способности[8] или метода психичког аутоматизма.

Следећа особина језикотворног песништва која природно произилази из већ наведених теза је њена безличност:

> „Док ја лагано урастам у магле/ Губим све лично и присно/ И саму успомену звукова-/ И не могу да дочекам надахнут час-/ (…) И док се све раздаје, раскрива, раснива/ И нема застанка у давању- / И од музике сфера помамљен је свет-/ Неки древни заостали тврдица бог/ Скупио је у себе целу баснословну бајку/ Сву љубав вековних слутњи/ Сав смисао знања и мудролија,/ Бескрајну песму која се не претеже/ И не да ником ниједну пуку утеху,/ Ни један једини росни звук" (С. Винавер, *Док*).

Безличност овог песништва, од Кодера до Алека Вукадиновића, потиче из специфичног односа према речи који омогућава не-антропоцентричну слику света. Небојша Васовић, анализирајући природу Кодеровог ромора истиче да „[ч]овек окружен ромором није ни субјект ни апсолутни творац ромора". „Он је само његов део, он се не служи ромором као средством већ се са видљивим и невидљивим светом уз помоћ ромора идентификује."[9] Наиме, можемо изоловати најмање два извора оваквог односа према језику код наведених песника: најпре логика бајалачке традиције која налаже да „бајање почива на асоцијативности где ум не бира речи него оне извиру из исконског осећања говора"[10], а затим – поступак „плетенија словес"[11]. У овом поступку, мистика фолклорне традиције замењена је религиозном компонентом, али у оба случаја речи „стављају у заграде нарцизам моје жеље. Ја улазим у царство смисла где нисам у питању ја, већ биће као

[8] „Поларизовани ток паранојачког нахођења састоји се у томе што паранојачка мисао у односу према предметима спољнег света, – за разлику од изобличавања или дематеријализације којима те предмете подвргавају, свака на свој начин, идеалистичка филозофија или, било импресионистичка, било експресионистичка уметност, – од ма којег предмета, без изобличавања и без дематеријализације прави ма који предмет, што она у сваком предмету види мноштво предмета, које мноштво зависи само од степена паранојачке способности" (Поповић-Ристић, *Нацрт за једну феноменологију ирационалног*, 1985, стр. 35).

[9] Небојша Васовић, *Поезија као изванумиште: Ђорђе Марковић Кодер: есеји*, Београд, Рад, 1983, стр. 113.

[10] Радмила Пешић, Нада Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност*, Београд, Требник, 1997, (одредница „бајање").

[11] Сава Дамјанов у раду „Кодерово језикотворство у дијахронијској перспективи", у оквиру књиге *Ново читање традиције* (2002), објашњава поступак „плетенија словес" који се у старој српској књижевности може пратити још од тринаестог века, кроз житијна, хагиографска дела Стефана Првовенчаног, Доментијана и Теодосија. Овај поступак подразумева експресиван однос према језику, „форсирање синонимике (низање синонимских скупова речи, везаних у значењски блиске парове), таутолошке конструкције, сложенице-неологизме" али и „духовну, тачније теолошку позадину плетенија словес" која се заснива на вери да се „једино оваквим језиком и могло општити са највећим тајнама, са Оностраним, Трансценденталним и Есхатолошким" (С. Дамјанов, *Ново читање традиције*, Нови Сад, 2002, стр. 91–92).

такво. Целина бивствујућег постаје манифестна у забораву мојих жеља и интереса”[12].

> „У линијама био је смисао линија/ У болу садржај боја. / У звездама одгонетка бола. / Ај? /Хтео сам пронаћи звезду у болу линије / Линију бола у звезди/ Ископати стварност из сна./ Ишчаурити смисао из знака. / И када су моје басме/ Покренуло трошно здање Васељене/ – Привидно необориво –/ За нова судбоноснија дозревања:/ Ја сам нагло прогнан из постојбине смисла/ И све је остало у тешкој опсени пуке вере” (С. Винавер, *Свуда је тешко шумило I*).

Безличност језикотворног песништва остварује се и сталном објективизацијом субјективног па се тако (иако је само надреалистички) термин „објективни случај” може сматрати значајним механизмом у песништву Кодера, Настасијевића, Винавера, Дединца, Благојевића и Вукадиновића. Механизам „објективног случаја” управо одговара начину на који језикотворно песништво покушава евоцирати оно изворно, архетипско, колективно. Са једне стране, јасно је да су аутентичне песничке слике настале као плод изразито потентне субјективности, а са друге стране, управо таква текстуализована имагинација тежи да, посредством елемената традиционалне културе, буде објективизована, представљена као нека врста израза колективно несвесног. У ту сврху користе се митолошке слике које су у типолошкој вези са садржајима колективно несвесног, али и сви горе побројани елементи фолклора, присутни и на нивоу значења и на нивоу звучања, а који имају функцију да транспонују раскош личне митологије у знаковност колективне митологије. На тај начин испољава се оно што Биргер одређује као „идеолошко у надреалистичком тумачењу категорије случаја”. „То идеолошко није у покушају да се овлада необичним, него у тенденцији да се у случају препозна нешто као објективно дати смисао”[13]. Парадоксално, управо посредством ове врсте подвојености, језикотворно песништво може равноправно да носи и одређење чисте лирике, апсолутне поезије, као и назив објективне лирике.

Следећа значајна особина језикотворног песништва јесте да оно нема намеру ни да постави питање, ни да да одговор, него да обнови сећање, да понови мистеријску једночинку: да реактуелизује некакав завршени процес. Овај захтев је такође, од Кодера до Алека Вукадиновића, добијао различите варијације у складу са актуелним поетичким претпоставкама песника. „Као и симболистима, тако је и Кодеру био циљ да Тајну ствари допише језиком који у крајњој линији и сам остаје тајна. Поетски језик не открива коначан изглед Тајне, већ обнавља сећање на њу. У најбољем случају, он Тајну на-

[12] Пол Рикер, „Религија, атеизам и вера”, превод: Александар Димитријевић, *Гледишта*, 1996, 3–4, стр. 112.

[13] Петер Биргер, *Теорија авангарде*, превод: Зоран Милутиновић, Народна књига–Алфа, 1998, стр. 101–102.

слуђује и наговештава."[14] Са друге стране, Тајну је за авангардисте, нарочито за надреалисте, представљао сан као тренутна слика подсвесту коју је потребно реконструисати. Аналогни процеси могу се, поново, пронаћи у култури премодерног човека који репродукује свети догађај у форми празника, или митско време почетка света у форми бајања. У сваком случају, јасно је да се овакви ефекти не могу постићи на комуникативном плану него пре свега на плану звучања (Винавер: „Звук је оно што је дубље"), помоћу Настасијевићеве матерње мелодије која тежи да се успостави код свих језикотворних песника: „Сјај среће и чедо у сутону, / Љубав до сна, бол у поклону, / па се ето утеши/ И драгај звук по звук; / По деви, по звону, / Мој драги сутону (Д. Благојевић, *Бели перјаници*) . Тако поверење у музикалност постаје још једна у низу симболистичких претпоставки језикотворног песништва:

> „Слутњама мутним/ Бића одјекују/ Душе су огрезле/ У тајне заносе./ У израз узрујан, / У сладост буновну,/ У немир опчињен,/ У снове повратне/ Буде се, падају/ У теже помаме: / Устану, пркосе/ Залебде, ишчезну/ Давно су упале/ У тамне уроке/ Звезданих мађија/ Огромна брујања/ Судбе ће безумне/ Крила да осете/ Тек кад се освесте/ Басмама ћутања." (С. Винавер, *Басме*)

Винаверове „басме ћутања" као и Вукадиновићево *Мукло-округло* („Нем ни Нема/ Мени мена/ Кам ни/ Стена/ Ни Небило/ Крил закрило/ Но се Мукло/ То увукло/ У Округло/ За ни у шта/ До Немушта") укључују још једну димензију језикотворног песништва која има своје изворе у култури премодерног човека: у питању је паничан страх од промене.

> О не,/ шапата неспокоју овом; вапаја не. / И до неба кад, / и пакла, / тежи тим срцу мук./ О мирујући,/ претешко моје,/ ками камена мене, / мукла стено, / Отврднуло је, / уздрхти чудно, /превршиће. / И за кап само, / и за кап, / неизречје ово у реч, / смаком потопило би створа, / смаком твар. / О мирујући, мирујући/ Шапата неспокоју овом, / вапају не. (М. Настасијевић, *Глухоте*)

Тежња да се не изговори реч којом би се извршио захват над стварношћу него да се Настасијевићевим „неизречјем", Кодеровим ромором, само верификује своје учешће у пулсирању живе материје заправо значи захтев за обновом и очувањем оног *примитивног*, изворног света, оне свепрожимајуће нулте тачке постојања. И у традиционалној култури

> „[с]ви првобитни ритуали су мађијски ритуали плодности, плодности жене, дивљачи, стоке, земље". „Нема ту 'онтологије' Бића, већ страховања, врло природног, да ће те плодности нестати, да природи треба помоћи да продужи свој посао. Богови и лукаве рачунице са њима долазе много касније"[15] (Marić 1980: 113).

[14] Небојша Васовић, *нав. дело*, стр. 140.

[15] Сретен Марић, „Архајски човек и мит", У: Мирча Елијаде, *Свето и профано*, Врњачка бања, Замак културе, 1980, 113.

Страх од укидања ритуалног савеза између човека и ствари Винавер изражава у песми *Мађије се свете*:

> „У зору времена/ Силу су примили/ Ал тајним речима/ Скривеним значајем/ Чинима тамнима/ Богом невидљивим/ Везану, спрезану/ И духом незнаним/ И смислом несталним (…) Данас је престала/ Прастара навика/ Слутње што збуњује/ Сила је збацила/ Исконске окове/ Прадревних слогова/ Чини невидљиве / Разоре кидљиве/ (…) Влада у пркосу/ Влада у заносу / Влада без одмора/ Влада без предаха/ Лебди без отпора (…) А древни богови/ глухога жубора/ А тупи идоли/ Немога ћутања… Спремају освету."

Драматургија ове Винаверове песме јасно указује на то да се профанизацијом модерног човека мађија „збацила", она се повукла у саме предмете али није укинута: „Време је престало/ Нечистим тварима/ Чини је нестало/ Сан је у стварима" (С. Винавер, *Сан*). Појмовном логиком, рационализмом, не може се обезбедити повратак у митско време настајања света: фетишизам појма треба заменити фетишизмом предмета за које се верује да, поред историје, у себи носе и аисторију примордијалне магије настајања. Врачање[16], као важан елемент језикотворног песништва управо рачуна на магијску моћ предмета односно на њихов трансгресивни карактер, на ком се темеље и симболи симболизма, па се и у овом аспекту може препознати симболистички карактер језикотворних стратегија: „Труд огњило и труд раме/ два угарка, ситнеж жара/ нешто грања, мало сламе/ – пламен очи, пламен сним;/ два угарка, сила гара,/ – пламен жалац не видим" (Д. Благојевић, *Буна*).

Потребом да се о стварима говори из самих ствари, а не из повлашћене позиције песника-генија, жртвовањем певања зарад *брујања*, *роморења* у ком свако може узети учешће, песници језикотворци су, парадоксално, управо посредством херметизма сазвучја остварили демократизацију књижевности[17]. У том смислу, Рансијер о Малармеовој поезији закључује:

> „Реч никада није ни била средство комуникације. Одувек је значила Божју реч или реч божанства; никада реч која се користи, већ ону која наређује и обухвата, ону Реч у којој ми живимо и у којој се крећемо. Оно што песник жели да поново узме од Речи, то су њене две суштинске одлике: Реч је језик који ствара уместо да само именује и сама себи образује тело уместо да на њега указује или да подражава сличност. Ако већ жели да преузме ове одлике, то никако не чини да би створио „привидно племство", које

[16] Врачање подразумева „магијско опчињавање (омађијавање) живих бића и мртвих предмета". „У науци је познато као црна магија, која се заснива на прастарим веровањима да човек може утицати на збивања у природи (...) Пре врачања обавља се заврачивање предмета који су потребни у врачању да би добили магијску моћ" (*Српски митолошки речник*, 1998, стр. 111–112).

[17] Тако Кодер своју *Роморанку* посвећује, не школи, или ученом друштву, како сам истиче, него „матерама" којима се захваљује и посветом али и афирмацијом женског принципа унутар свог песничког текста.

нема потребе за тако тешким наследством, већ да би успоставио ново пребивалиште заједништва."[18]

Сви до сада анализирани механизми језикотворног песништва, уз неминовне значењске варијације, нашли су адекватан израз у различитим поетичким оквирима, од симболизма, преко авангардних тенденција, до надреализма. Лако се може уочити да је тај пресек, заједничка логика коју дели целокупно језикотворно песништво, изразито симболистичког карактера, па је прича о трансфигурацијама основних елемената језикотворног песништва кроз дијахронијски поетички низ, заправо прича о трансфигурацији симболизма у надолазећим поетикама. Ипак, намеће се питање, како се језикотворно песништво поставља према важној тачки у којој се разилазе сакрални карактер симболизма и профани карактер авангарде: према питању функције књижевности односно начину позиционирања књижевног поља у односу на стварност.

Иако се рачуна да авангардисти теже „практиковању" уметности, деловању на актуелну стварност па надреализам као правац историјске авангарде, није „само пројекција већ и генератор друштвених идеологија"[19], симболисти претендују на изолацију од интегришућих система моћи[20] са циљем изласка из оквира идеологије. Међутим, „*l'art pour l'art* готово никада није требало узимати буквално, то је скоро увек била застава под којом плови нека роба која се не може декларисати јер је још безимена"[21] па је тако „свођење модернистичких аутора на статус чистих естета поједностављујући, превише сажети суд, па чак и карикатура"[22] . Да естетицизам не може да постоји ван историје, политичких и економских струјања, сматрају и В. Бор и М. Ристић, одређујући концепт ларпурлартизма као „средство у служби владајуће класе", „уточиште слабих који се боје живота", као неку врсту уточишта за „непредвиђене и нежељене продукте сувише успелог васпитања"[23].

Са друге стране, као што ларпурлартизам не успева потпуно одвојити књижевни текст од животне праксе, тако и „надреалисти на крају попуштају

[18] Жак Рансијер, *Политика књижевности*, превод: Марко Дрча и др., Нови Сад, Адреса, 2008, стр. 85.

[19] Павле Миленковић, *Социологија српског надреализма*, Нови Сад, Mediterran Publishing, 2012, стр. 23.

[20] „Маларме хоризонталном економском поретку размене добара и речи супротставља вертикални поредак једне друге економије – симболичке економије која пројектује „муњевит пораст" симбола опште величанствености" (Ш. Рансијер, *Политичка књижевност*, 2008, стр. 88).

[21] Валтер Бењамин, *Есеји*, превод: Милан Табаковић, Нолит, Београд, 1974, стр. 265.

[22] Џин Х. Бел-Вилада, *Уметност ради уметности и књижевни живот : како су политика и тржиште допринели уобличавању идеологије и културе естетицизма: 1790–1990*, превод: Владимир Гвозден, Нови Сад, Светови, 2004, стр. 213.

[23] Стеван Живадиновић Бор, *Ване Бор*, Београд, Музеј савремене уметности, 1990, стр. 56–57.

и затварају се у домен чисте умјетности, новог ларпурлартизма"[24], што се коначно у српском песништву додатно потврђује неосимболизмом који као специфична синтеза симболизма и надреализма ставља у други план друштвену функцију књижевности. У овом дуалистичком односу и преплитању наизглед противречних захтева симболистичких и надреалистичких текстова, језикотворно песништво, иако користи елементе фолклора који би у први мах могли упутити на идеологизацију и инструментализацију властите културе, заправо у већој мери остварује онај захтев који није могла на потпуни начин да оствари аутономна уметност ларпурлартизма. Посредством ритуалности језика, чист естетизицам језикотворног песништва не дозвољава његово стављање у службу идеологије:

> „Уметност потпуно интегрисана у ритуалу не може се ставити у службу, јер и не постоји као посебна област. Уметничко дело овде јесте део ритуала. Тек уметност која је постала (релативно) аутономна може се ставити у службу. Аутономија уметности тако је претпоставка касније хетерономије. Робна естетика претпоставља аутономну уметност"[25].

У складу са таквим својим особинама, језикотворни песници могли би одговарати Бадјуовом термину „пролетерске аристократије":

> „Пролетерском аристократијом називам: аристократију која је изложена свачијем суду. Велики француски редитељ Антоан Витез користио је диван израз како би описао уметност позоришта. Говорио је: 'елитизам за свакога'. 'Пролетерска' означава оно што у сваком од нас, кроз дисциплину рада, припада генеричкој људскости. 'Аристократија' означава оно што је заштићено, у сваком од нас, од процењивања просека, већине, сличности, или имитације"[26].

Поетички низ у коме се појављује језикотворно песништво управо је онај стваралачки амбијент у ком је отпочео и радикализовао се процес дехијерархизације жанровског система и синкретички карактер лирике, прозе и драме: „још са првом генерацијом француских симболиста (Бодлер, Рембо, Лотреамон, Уисманс, Маларме), а наставио се током прве и друге деценије 20. века (футуризам, експресионизам), он је своју целовиту артикулацију доживео управо у оквиру надреалистичке естетике"[27]. Већ код Кодера, у разјасничким целинама *Роморанке* може се говорити о „рембоовском концепту слободног протока језичких слика и асоцијација, али и малармеан-

[24] Ханифа Капиџић-Османагић, *Српски надреализам и његови односи са француским надреализмом*, Свјетлост, Сарајево, 1966, стр. 321.

[25] Петер Биргер, *нав. дело*, стр. 84.

[26] Ален Бадју, „Манифест афирмационизма", превео Стеван Брадић, у: *Златна греда*, бр. 127/128, мај-јун 2012, стр. 21. (Alain Badiou, *Manifesto of Affirmationism*, Lacainian Inc, 24/25, Winter/ Spring, 2005)

[27] Бојана Стојановић Пантовић, „Надреалистички формално-језички експеримент и типови дискурса", *Песма у прози или прозаида*, Београд, Службени гласник, 2012, стр. 113.

ској идеји о поетско-прозном тексту као музикализацији језичко-уметничких облика"[28]. Ови елементи још више ће се интензивирати код осталих аутора, па ће Милан Дединац у *Јавној птици* иронијским поступком, наглашеном визуализацијом дистинкције поезије и прозе (поезију пише курзивом), симболистичку књижевну револуцију (са Малармеом као парадигматском фигуром) уздићи на ниво концепта, на само дешавање револуције: Дединац пушта произведену опозицију поезије и прозе да се сама у себе уруши, да се аутодеструише.

С обзиром да језикотворни текст не може да обезбеди комуникативну вредност језичких елемената на семантичкој равни, то се постиже на плану форме, звуком, криком, вапајем, ефектом шока. Да би произвели такву врсту утиска језикотворци користе бројне поступке којима се постиже реченична експресивност: поступци интензивирања исказа, пермутације (другачије хијерархизације реченичних чланова чиме се остварује стилски обележен ред речи), поступке осамостаљивања исказа помоћу различитих интерпункцијских знакова, али привилеговано место на плану конституисања исказа у језикотворном песништву има поступак парцелације реченице[29].

Сви језикотворци, од Кодера до Алека Вукадиновића, згуснутост различитих утисака и релација између којих често не постоји значајна семантичка повезаност остварују редукцијом, елиптичним структурама којима се предметности међусобно приближавају до нивоа прожимања[30], али и стварањем

[28] Сава Дамјанов, „Кодер: Симболичка стварност језика", *Апокрифна историја српске (пост)-модерне*, Београд, Службени гласник, 2008, стр. 165.

[29] Парцелација је карактеристичан синтаксичко-стилски поступак који подразумева разбијање традиционално схваћеног реченичног модела, и то интонационим и позиционим издвајањем језичке јединице у односу на матичну реченичну структуру. Издвојени језички елемент, парцелат, се аутономизује и постаје носилац емфатичког акцента.

Овај поступак у језикотворном песништву омогућава да се поетско-симболичка драма лирског субјекта изрази ритмизованим, концизним изразима који претендују на одвајања од медијума који их је произвео и при том на сопствено осамостаљивање, чиме се врши помињана објективизација субјективног као важна особина језикотворног поступка. Такође, парцелатима се постиже постепено перципирање реалности „у коме се одбацује постављање циљева у корист свестране осетљивости на утиске" (Биргер, 1998: 101). Фрагменти/ парцелати појављују се у градацијском низу, квалитативно различити, па се тако миметизује случај/ случајност или спонтаност у доживљају стварности.

[30] Примери за ове поступке сажимања су многобројни, али издвојићемо као илустрацију један фрагмент из Дединчеве поеме *Један човек на прозору*:

> „*Износио сам руке што су толико јеле, јеле, пиле и пекле/ што су толико звучале/ и после руковања кратко, и задихано дисале*/ Руке, руке на хлебу, на трбуху, журне и јаке,/ руке на сиси, и опаљене/ руке огромних размера!/ О руке што су се у буни први пут обнажиле/ Руке Мајаковског које су, место кичицом и палетом,/ улицама и трговима писале/ Руке!".

У наведеном примеру конструкција „руке на хлебу" елиптична је форма зависне реченице „руке које стоје на хлебу". Елиптичношћу израза долази до готово идентификације „руку" и „хлеба", па се зачудним спојевима појмова који неретко припадају различитим сферама људског искуства, у песништву Милана Дединца ствара утисак фантастичног и гротескног.

кованица[31] или чак индивидуалних речи. Судари означитеља тако стварају конотативни ланац који се успоставља све док траје песма јер се више не прекида при наиласку на прву стабилну тачку поистовећивања, на одржи-ви *tertium comparationis*. Задиханост коју производе кругови означитеља упућује на то да у језикотворном тексту треба тражити концепт, дешавање, гест а не значење.

На крају, доминантне особине језикотворног песништва, иако успевају да се интегришу и у неке друге поетичке оквире, упућују на симболистички предзнак ове традиције, те „језик и свет бајалица указује нам се као при-родан завичај једне гране српског симболизма" а „песници који припадају тој грани остварили су нашу можда најизворнију симболистичку поезију"[32]. Језикотворни поступак у песништву јесте заправо трагање за симболизмом у сопственој традицији али кованица „језикотворство" једнодимензионално упућује само на метод којим се то покушава постићи.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Бадју, Ален, „Манифест афирмационизма". Стеван Брадић (прев.), у: *Златна греда*. 2012, бр. 127/128. (Alain Badiou, *Manifesto of Affirmationism*, Lacainian Inc, 24/25, Winter/ Spring, 2005).

Бел-Виљада, *Уметност ради уметности и књижевни живот: како су политика и тржиште допринели уобличавању идеологије и културе есте-тицизма: 1790–1990*. Владимир Гвозден (прев.), Нови Сад, Светови, 2004.

Бенјамин, Валтер, *Есеји, прев*. Милан Табаковић, Београд, Нолит, 1974.

Биргер, Петер, *Теорија авангарде*, прев. Зоран Милутиновић, Београд, Народна књига–Алфа, 1998.

Благојевић, Десимир, *Карневал анђела,* Београд, Народна мисао, 1930.

Васовић, Небојша, *Поезија као изванумиште: Ђорђе Марковић Кодер: есеји*, Београд, Рад, 1983.

Винавер, Станислав, *Европска ноћ: сабране песме,* Београд, Службени гласник, Завод за издавање уџбеника, 2015.

Вукадиновић, Алек, *Песме,* приредио Радивоје Микић, Београд, 2003.

[31] Кованице и неологизми појављују се у језикотворном песништву већ код Кодера, представљајући још један симболистички манир који језикотворје практикује. Винавер је у кованицама „видео шансу да се, кроз спојеве и синтезе, дође до виших говорних јединица способних да брже и обухватније искажу целог човека и његову културу" (Божо Вукадиновић, *Фантастичне збирке песничких кованица*, 1971, стр. 100). Унутар њих се, сажетим изразом и густим семантичким језгром, ствара нека врста „фраг-ментарне целовитости (Дединчеве кованице из поеме *Један човек на прозору*: *сунђер-руке, руке-дроље, прозор-ребра*) која указује на то да се у језикотворном песништву, као у авангарди уопште, „[п]ажња реципијента не усмерава више на смисао дела, него на принцип конструкције" (Петер Биргер, *Теорија авангарде*, Београд, 1998, стр. 123).

[32] Љубомир Симовић, „О једној грани српског симболизма", *Дупло дно : есеји о српским песницима и драмским писцима*, Београд, Београдска књига, 2008, стр. 279.

Вукадиновић, Божо, *Фантастичне збирке песничких кованица* (Ђорђе Марковић-Кодер и Владан Радовановић). Интерпретације, Београд: Просвета, 1971.

Дамјанов, Сава, „Кодерово језикотворство у дијахронијској перспективи", *Ново читање традиције.* Нови Сад, Дневник, 2002.

Дамјанов, Сава, „Зашто читати Кодера?", *Апокрифна историја српске (пост)модерне*. Београд, Службени гласник, 2002.

Дединац, Милан, *Од немила до недрага*, Београд, Нолит, 1957.

Елијаде, Мирча, *Свето и профано*, Врњачка бања, Замак културе, 1980.

Живадиновић Бор, Стеван, *Ване Бор*, Београд, Музеј савремене уметности, 1990.

Капиџић-Османагић, Ханифа, *Српски надреализам и његови односи са француским надреализмом*, Сарајево, Свјетлост, 1966.

Љубомир Симовић, Љубомир, „О једној грани српског симболизма", *Дупло дно: есеји о српским песницима и драмским писцима*, Београд, Београдска књига, 2008.

Марић, Сретен, „Архајски човек и мит", Мирче Елијаде, *Свето и профано*. Врњачка бања: Замак културе, 1980.

Марковић-Кодер, Ђорђе, *Роморанка: [сан матере србске]*, Београд–Горњи Милановац, Народна библиотека Србије–Дечје новине, 1986.

Микић, Радивоје, „Тамновилајетска имагинација и еп", Алек Вукадиновић, *Песме*, Београд, Српска књижевна задруга, 2003.

Миленковић, Павле, *Социологија српског надреализма*, Нови Сад, Mediterran Publishing, 2012.

Настасијевић, Момчило, „Белешка за апсолутну поезију", *Сабрана дела Момчила Настасијевића: Есеји*, белешке, мисли, Књига четврта, Горњи Милановац–Београд, Дечје новине–Српска књижевна задруга, 1991.

Настасијевић, Момчило, *Седам лирских кругова*, приредио Петар Милосављевић, Сремски Карловци, Каирос, 2012.

Новаковић, Јелена, „Француско симболистичко наслеђе у српској поезији 20. века", *Интертекстуална истраживања*, Сремски Карловци, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2012.

Пешић, Радмила и Милошевић-Ђорђевић, Нада, *Народна књижевност*, Београд, Требник, 1997.

Поповић, Коча и Ристић, Марко, Нацрт за једну феноменологију ирационалног & Хроника лумбага или славенска бинда, Београд, Просвета, 1985.

Рансијер, Жак, *Политика књижевности*, Марко Дрча и др. (прев.), Нови Сад, Адреса, 2008.

Рикер, Пол, „Религија, атеизам и вера", Александар Димитријевић (прев.), *Гледишта*, 3–4, 1996.

СМР – *Српски митолошки речник*. Енциклопедијски речник. Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић (ред.). Београд, Етнографски институт САНУ, 1998.

Стојановић Пантовић, Бојана, „Надреалистички формално-језички експеримент и типови дискурса", *Песма у прози или прозаида*, Београд, Службени гласник, 2012.

Maja Medan
Universite de Novi Sad – Faculté de Philosophie, Serbie

L'HÉRITAGE SYMBOLISTE DANS LA POÉSIE SERBE DE CRÉATION LANGAGIÈRE
(Résumé)

Cette communication vise à isoler et diachroniquement examiner la nature et la fonction du processus de création de la langue dans les différents cadres poétiques : de l'époque romantique (Djordje Marković Koder), à travers le symbolisme, jusqu'aux tendances de l'avant-garde (Stanislav Vinaver, Milan Dedinac, Desimir Blagojević), et de la soi-disant poésie néosymbolique d'après la Seconde Guerre mondiale (Alek Vukadinović). Le processus de création de la langue a réussi à s'intégrer dans les positions poétiques mentionnées, différentes l'une de l'autre, et à créer au sein de ces positions une relation authentique vers la littérature orale et la culture traditionnelle. La tradition est présente dans cette poésie sur plusieurs niveaux : du lexique qui se réfère aux traditions des fêtes et à la culture, à travers les symboles de la pratique de rites et de coutumes, différentes croyances traditionnelles, des incorporations de pièces de poèmes lyriques oraux, jusqu'au mimétisme des sons traditionnels associés aux sorciers, la magie et le mystère, ainsi que l'utilisation de vers de la poésie orale. Dans sa relation à la tradition, cette poésie souligne les mécanismes symboliques ; ainsi la réactualisation et la recontextualisation de la tradition se passent en accentuant la symbolisation d'éléments de la culture traditionnelle. De cette manière le processus de création de la langue devient l'espace esthétique dans lequel non seulement le mécanisme de la culture traditionnelle s'intègre au mécanisme du symbolisme, mais aussi ce processus devient le point d'intersection de toutes ces poétiques qui sont le sujet de cet essai.

Mots-clés : le processus de création de la langue, littérature orale, culture traditionnelle, symbolisme, surréalisme, néosymbolisme.

Никола Бјелић
Филолошко-уметнички факултет – Универзитет у Крагујевцу, Србија
nibjelic@gmail.com

НА ТРАГУ СИМБОЛИЗМА: ПЕСИМИЗАМ КАО ОДРАЗ ПАНДУРОВИЋЕВОГ „БОДЛЕРИЈАНСТВА" И ДЕКАДЕНТНОСТИ

Апстракт: *У својој чувеној песничкој књизи, Посмртне почасти (1908), Сима Пандуровић, на трагу великог француског песника Шарла Бодлера и француских симболиста, први је у српској књижевности испевао своју мрачну визију света, проткану нотама најцрњег песимизма.*

Циљ нашег рада је да покаже у којој се мери Пандуровићев и Бодлеров песимизам подударају, а у којој мери су одрази различитих епоха у којима су два велика песника живела и стварала.

Кључне речи: *песимизам, декадентност, незадовољство, меланхолично-депресивни склоп, симболизам, модерна, Пандуровић, Бодлер, Скерлић.*

Увод

Објавивши 1908. године у Мостару прву књигу стихова, насловљену *Посмртне почасти*, у издању Издавачке књижарнице Пахера и Кисића, као 161/162. свеску 33. књиге „Мале библиотеке", Сима Пандуровић (1883–1960) одмах на себе скреће пажњу књижевног Београда. Пандуровићева поезија, као уосталом и поезија већине његових савременика, у много чему се „напајала, учила и ослањала понајвише на француски 19. век"[1], и то на поезију великих француских песника који се сматрају претечама симболизма[2], пре свега највећег међу њима, Шарла Бодлера (Charles Baudelaire), чија је збирка *Цвеће зла* (*Fleurs du mal*, 1857) изазвала прави преврат у тадашњој књижевности и била подстицај за сву модерну поезију која ће настати у деценијама које су јој следиле. Као и Бодлер, и Пандуровић, који је један од најзначајних представника српске модерне, увелико се користио симболима

[1] Тања Поповић, „Елегије Симе Пандуровића", у: *Поетика Симе Пандуровића*, зборник радова, уредник Новица Петковић, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2005, 112.

[2] О француском симболизму видети детаљније у: Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunot, 1993.

„да изрази емоције и да наговести модерну свест у повоју", што су „прихваћене црте симболизма".[3]

Већ сам наслов Пандуровићеве збирке био је довољан да скрене пажњу на младог песника (којем је тада тек 25 година) и на његове стихове и да изазове оштре реакције у српској јавности која, још увелико у водама романтичарског патоса и реалистичког „здравог" погледа на свет, није била навикла на мрачно песимистичко осећање живота, које је у песмама ове збирке доминантно. Зато је разумљиво што је реакција била у први мах негативна и што је резултирала тако оштрим одбацивањем овакве визије света и неприхватањем ових стихова.

Критика

Први се огласио тада веома утицајни српски књижевни критичар и професор Универзитета Јован Скерлић. У свом тексту индикативног наслова „Једна књижевна зараза", објављеном већ почетком наредне године у *Српском књижевном гласнику* (СКГ, 1909, XXII, 8), Скерлић се свом својом снагом и свим својим ауторитетом обрушио на стихове младог песника не би ли показао колико је Пандуровићева поезија, као и њој слична поезија, штетна по развој младих генерација у Србији, која је тек кренула брзим корацима напред.

Скерлић сматра да се ова збирка „јавила у доба када нам је свима било најмање до певања, а када се гомилало више но икада стихова, када је наша раса развила више но икада напора и показала воље и снаге за живот, а наша поезија сва заударала на лешину и певала само ругобу живота, излишност напора и мир и утеху у гробу".[4]

Скерлићева критика одвија се на два нивоа. На плану садржаја, он критикује песимизам, који је основно осећање света исказано у Пандуровићевој поезији. На пољу форме, он замера Пандуровићу несклад и несавршенство његових стихова.

На самом почетку чланка, Скерлић наводи да се у то време, а реч је о почетку XX века, појавио читав низ песника песимиста, који својим песмама дају „наслове који као да су пренесени са надгробних споменика (...): *Један плач*, *Рани увелак*, *Тужне песме*, *Тужан дан*, *На гробљу*, *Мрачно је и пусто*, *Плач*, *Погреб*, *Сузе*, *Нирвана*, *De profundis*, и готово да нема млађег песника који нема своје *Finale*", што је њему сметало. Од свих тих песника

[3] Дејвид Норис, „Од Пандуровића до Црњанског", с енглеског превела Радмила Шевић, у: *Српски симболизам. Типолошка проучавања*, Научни скупови САНУ, Књига XXII, Одељење језика и књижевности, књига 4, Београд, САНУ, 1985, 344.

[4] Јован Скерлић, „Једна књижевна зараза", у: Јован Скерлић, *Писци и књиге V*, Београд, Просвета, 1964, 63.

најмрачнији песимиста био је управо Сима Пандуровић, пошто ни код кога „тако црнога песимизма није било као што се налази у *Посмртним Почастима*".[5]

По Скерлићу, Пандуровићев песимизам је безуслован, он не подлеже ниједном систему, већ је „без система, у пркос сваком систему".[6] Оно чему се он чуди јесте откуд један тако млад човек може бити тако „самртно жалостан, као човек који је много живео и којега је живот у свему обмануо, или као човек до зла бога рђавих живаца"[7], не схватајући зашто он свуда око себе види само смрт и зашто у својим песмама жели једино да легне у гроб пошто живот нема никакву цену.

Међутим, није сваки песимизам за Скерлића погубан. Постоји и „високи и отмени песимизам одабраних духова, песимизам филозофски и стваралачки, који даје оклопску јачину души, орловску висину духу, песимизам који не нагриза, кочи и обара, но који човека челичи, изазива на отпор и гони на рад и стварање"[8]. Такав је песимизам француског песника Алфреда де Виња (Alfred de Vigny), који романтичарски поетизовано прихвата своју судбину изражавајући тиме Скерлићу блиски стоицизам, или пак узвишени песимизам Леконта де Лила (Leconte de Lisle). То је песимизам јаких душа.

Пандуровићев песимизам није ни изблиза такав. Он није прихватање, већ побуна. Он не опева „светски бол" („le mal du siècle"), бол живота, већ болест живота. Његов песимизам је „болесни и болеснички песимизам", који нема ништа заједничко са романтичарском поезијом Де Виња, већ потиче „из декадентне 'поезије трулежи'", каква је Бодлерова поезија, на коју се песник нипошто не сме угледати, јер она, као у случају Пандуровићеве збирке, оставља на читаоца „бунован утисак нечега врло тешког и врло мучног, као да је целу ноћ провео крај мртваца, у задаху воштаних свећа и тела које се почиње распадати".[9] Вињијев песимизам, песимизам човека који, као вук, трпи и умире „не пустивши ни гласа" („sans jeter un cri")[10], дакле стоички, за Скерлића је прихватљив, племенит и узвишен, док песимизам „декадентне 'поезије трулежи'" више представља физичко него психичко осећање које човека „мучи и дави".[11] Скерлић никако не може да прихвати то неулепшано, рекли бисмо чак натуралистичко, описивање смрти као распадање тела и материје, сматрајући да оно није својствено поезији и да квари људски дух. Отуд што то сматра нездравим и ненормалним, болес-

[5] *Исто*, 56.

[6] *Исто*.

[7] *Исто*, 57.

[8] *Исто*, 58.

[9] *Исто*, 59.

[10] Песма „La Mort du loup" („Смрт вука")

[11] Ј. Скерлић, *нав. дело*, 58.

ничким, потиче његова оштра оцена да „*Посмртне Почасти* чине душевни прелаз из неурастеније у неуропатију, са литературе на клинику".[12]

Скерлићеви ставови изнети у тексту „Једна књижевна зараза" одмах су наишли на отпор, нарочито међу млађим писцима који су били блиски Пандуровићу и по годинама и по идејама. Једну од првих реакција на овај текст написао је хрватски песник модерниста Антун Густав Матош.

Матош у свом тексту „Лирика Симе Пандуровића. Мртви пламенови", објављеном у *Хрватској смотри* 1909. године (IV, 9/10, бр. 65/66) иронично полемише са Скерлићем, не прихватајући ниједну од оптужби које је он изрекао о Пандуровићу и младој генерацији српских песника.

На Скерлићеву замерку да је Пандуровићев песимизам „без система" Матош одговара да је Пандуровић „одвише реалиста да се буни, одвише скептик да идеалише и да се обмањује, он је већ рано дошао до песимизма којему не треба чак ни система, до очајања којему досађује већ и властита интелигенција, вајкајући се у пјесми: 'Ја ћу радо кретен бити'".[13] Пандуровићев песимизам је идеалистички, јер он верује у мистични живот љубави после смрти чиме гради извесну религију љубави.[14]

Ни по свом идеалистичком песимизму нити по било чему другом Пандуровић не може бити назван декадентом, што је један од главних Скерлићевих аргумената за напад. Матош се чуди како је Скерлић могао да, у име „нормалних људи", нападне тај песимизам као нешто што се коси са здрављем, нормалношћу и моралом, јер Пандуровић „протестира баш у име вишег морала, вјерујући чак и у живот послије смрти".[15]

Матоша нарочито чуди оптужба да је Пандуровић декадент, говорећи да оно „што моралиста Скерлић глагоља о 'декадентима' није достојно озбиљна човјека"[16], јер модерна декадентска песничка школа никада није ни постојала. Он наводи да је реч „декадент" први пут употребио Теофил Готје када је говорио о Бодлеру[17], а после су је преузели сви да би њоме обележили антинатуралистичке покрете у књижевности којима су припадали сви модерни песници Европе, закључујући да „само један Скерлић има петље рећи да су дјела Бодлера, Верлена, Лафорга, Метерлинка, Ибзена, Ничеа, симболског Бареса, Верхарена, Анри де Рењиеа 'нешто шарлатанско, ружно и неплод-

[12] *Исто*, 59.

[13] Антун Густав Матош, „Лирика Симе Пандуровића. Мртви пламенови", у: Антун Густав Матош, *Есеји и фељтони о српским писцима*, Београд, Просвета, 1952, 295.

[14] *Исто*, 297.

[15] *Исто*, 298.

[16] *Исто*.

[17] Готјеу је Бодлер и посветио *Цвеће зла* називајући га „учитељем", „пријатељем" и „савршеним магом француске књижевности" („Au roëte impeccable, au parfait magicien ès lettres françaises, à mon très cher et très vénéré maître et ami Théophile Gautier, avec les sentiments de la plus profonde humilité je dédie ces fleurs maladives. C. B.")

но'"[18]. Покрет о ком Скерлић говори као о декадентном, приписујући му као основну одлику пропадање, за Матоша јесте, у ствари, нека врста књижевног препорода, ренесансе после тобоже здравог и нормалног позитивизма чији је заступник Скерлић. Матош тај позитивизам сматра пропадањем и декаденцијом књижевности, јер је он „плитак, без хоризонта и непоетичан, против којега устајаше као прави 'декадент' и хваљени Скерлићев Леконт де Лил"[19], чији је песимизам, као и Вињијев, за њега узвишен. Матош наводи да то декадентство доминира европском књижевношћу почетком XX века, дакле, не само у Француској, већ и у Италији, Немачкој, Пољској, Русији,[20] па је тим више зачуђујући Скерлићев став да су то „старе, исцрпене и уморене расе" на које, иако оне имају велику књижевну традицију, наша „млада, свежа и здрава раса", чија је књижевност тек у повоју, не би смела да се угледа. Матош каже да је врло тешко показати „по чему би била српска раса[21] млађа и здравија од 'декадентне' француске или које друге", јер ако расе процењујемо по енергији, „најјаче и најздравије су оне које највише продуцирају и стварају, а то су баш народи данашњих развијених, великих литература, у првом реду Французи", закључујући да „говорити о расама које су на челу цивилизације и културе да су 'декадентне', да су немоћне и да пропадају, може само онај који свим инфериорностима даје супериорне вриједности и обратно".[22]

Матош се буни против тако тешких оптужби којима Скерлић незаслужено терети Пандуровића, који је врло мало под утицајем тзв. декадената, мање чак и од толико хваљених Дучића и Ракића[23], који су тај сензибилитет први донели у српску књижевност, а које Скерлић због тога није критиковао. Матош мисли да Пандуровић и није прави симболиста. Он јесте каткада магловит, мутан и нејасан, али то не долази од његове унапред осмишљене поетике настале под утицајем „декадената", већ као последица „од бола несрећеног друштвеног живота".[24] Разлика између Пандуровића и симболиста има много: док они певају сажето, он користи дуге форме; они ретко певају о себи, а Пандуровићева лирика је исповедна и субјективна; они су песници пре свега сензације, а Пандуровић је чист рефлексивни лирик. По свему томе, Пандуровићева лирика је много ближа старој, романтичарској поезији него поезији „декаденатa". Треба рећи да у томе има само донекле истине,

[18] Матош, *Нав. дело*, 299.

[19] *Исто*.

[20] Као примере наводи Д'Анунција, Демела, Георгеа, Хофманстала, Пшибишевског, Тетмајера, Каспровича, Бољмонта и Андрејева.

[21] Додаје при том да би много прикладније и тачније било користити појам *народ* од појма *раса* који Скерлић употребљава.

[22] *Исто*, 300.

[23] „од француских модернистичких имитатора Ракића и Дучића, које наш нормални и здрави београдски Аристарх ипак није жигосао као лирску заразу", *исто*, 300.

[24] *Исто*, 301.

и да је ту Матош отишао у другу крајност покушавајући да одбрани Пандуровића од Скерлићеве критике.

Убрзо после њега, на Скерлићев текст реагује и други песник, Велимир Живојиновић Massuka.

Оно што је највише засметало Massuki у Скерлићевој критици јесте његов некритички негативан став према песимизму[25], као и његово поређење Пандуровића са Бодлером. У том тону је и писан његов текст „Поезија С. Пандуровића с обзиром на његов песимизам"[26], објављен у *Мисли* 1928. године, као и текст „Поглед на поезију Симе Пандуровића", објављен исте године у *Споменици Симе Пандуровића*. Massuka је у овим текстовима покушао да пред тада већ мртвим Скерлићем одбрани Пандуровића, први озбиљније поредећи песме двају песника.

Massuka сматра да је до неспоразума дошло због тога што Скерлић није поверовао у искреност Пандуровићеве песимистичне визије света. Он је мислио да је она код њега ствар моде, угледања на француску поезију друге половине XIX века (нарочито на Бодлера) у којој је то доминантна црта, а не ствар његовог личног искуства, доживљаја и поимања света. Међутим, пошто „само неталентовани људи се могу угледати на нешто њиховој природи страно"[27], а Пандуровић за Скерлића свакако није неталентован већ „један од најбољих и најоригиналнијих млађих песника наших"[28], Massuka мисли да онда Скерлићевој примедби нема места. По њему, ако је код Пандуровића било угледања на Бодлера и декаденте, онда је то угледање било по афинитету, по сродности, по заједничким погледима на свет и по сличном сензибилитету, али је он дао „*свој* израз својој песми"[29], чиме је афирмисао сопствену песничку индивидуалност.

Пандуровићев песимизам и декадентност

Мада оно што, по нашем мишљењу, највише доводи у везу ова два песника јесте „њихов однос према лепом и однос према ружном као равноправним естетичким појмовима у њиховим поетикама"[30], песимистичка

[25] О песимизму ће Massuka писати у тексту „Прва деценија XX века. Поглед на психологију једне књижевне генерације".

[26] Велимир Живојиновић, „Поезија С. Пандуровића с обзиром на његов песимизам", у: Велимир Живојиновић, *Утисци и разматрања*, Савременик Српске књижевне задруге број 40, коло X, књига IV, Београд, СКЗ, 1940.

[27] *Исто*, 22.

[28] Ј. Скерлић, *нав. дело*, 56.

[29] В. Живојиновић, *нав. дело*, 23.

[30] Никола Бјелић, „Естетика ружног у поезији Шарла Бодлера и Симе Пандуровића – интертекстуални контекст", у: *Југословенске/европске парадигме и српска књижевност*, уредник Драган Бошковић, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2009, 123.

црта, која је јако наглашена у Пандуровићевој поезији, јесте оно због чега је он највише сматран бодлеровцем и декадентом.[31] Управо га је због тога Скерлић напао у својој критици, јер се са таквом визијом никако није могао сложити.

Међутим, Бодлеров и Пандуровићев песимизам су сасвим другачије природе, јер песимистичка визија света умногоме настаје као одраз духа времена у коме уметник ствара. Бодлер и Пандуровић припадали су различитим временским епохама и различитим друштвима.

Бодлеров песимизам јавио се као логичан наставак меланхоличног осећања које је у француској књижевности завладало са добом сентиментализма крајем XVIII века, а које је у потпуности преовладало у ери романтизма, чија је једна од основних одлика управо оно што критичари називају „le mal du siècle" („болест века"). Та меланхолија, удружена са револтом, даје основну ноту Бодлеровом песимизму. Такође, породичне и друштвене околности у којима је живео и стварао Бодлер, иако Сартр сматра да је Бодлеров живот последица његових сопствених избора и заслуга,[32] јесу у великој мери утицале на његов песимистички доживљај света. Најпре, његова мајка се после смрти његовог оца преудала за мајора, касније генерала Опика (Jacques Aupick), са којим се тада седмогодишњи Бодлер није слагао ни разумевао и кога је мрзео. Због тога је из Париза послат на школовање у Лион, што је много утицало на формирање његове личности.

С друге стране, обиље политичких догађаја и преврата – јулска монархија 1830–1848, фебруарска револуција из 1848, друга република 1848–1852, пуч из 1851 – дакле, велика политичка нестабилност у земљи и разочарање у фебруарску револуцију, једини политички догађај у коме је узео активно учешће – резултирали су Бодлеровим отпором према друштву, од кога се убрзо дистанцирао.

Све то, као и Поова (Edgar Alan Poe) књижевна схватања и Де Местрова (Joseph de Maistre) филозофија, које је открио и који су били његова инспирација и подстрек за стварање, било је узрок настанка Бодлеровог песимизма као става негације света онаквог какав он јесте. Бодлер одлази и даље и прихвата дендизам као основни животни став. Дендизам је за Бодлера одбацивање свега што представља овај свет и, у немогућности да се досегне небески идеал, окретање ка сплину и падање у понор. Денди одбацује и свет и друштво, према животу осећа одвратност и гађење, а опседнут је смрћу. За њега је природа антиидеал, јер он не прихвата човекова ограничења. Он

[31] О односу Пандуровића према Бодлеру писао је и Владета Кошутић у својој чувеној књизи *Парнасовци и симболисти у Срба*, посебна издања САНУ, књига CCCXCVIII, Одељење литературе и језика, књига 16, Београд, Научно дело, 1967.

[32] Видети детаљније: Žan-Pol Sartr, „Bodler", u: Žan-Pol Sartr, *Šta je književnost*. *Izabrana dela 6*, preveo Nikola Bertolino, Nolit, Beograd, 1984, 287–380.

иде до крајности у жељи да се по свему разликује од своје околине, чак и у понашању и облачењу.[33] Бити денди значи бити екстравагантан. Није зато ни чудно што је Рембо (Arthur Rimbaud), који је дошао после Бодлера и био његов велики поштовалац, отишао још даље у негацији света желећи да га промени променивши најпре самога себе.

Као што су Поова поетика и Де Местрова филозофија имале удела у формирању Бодлеровог песимизма и поетике, исто тако је Бодлерова поетика имала удела у формирању Пандуровићевог песимизма и поетике. Међутим, тај удео није ни изблиза био онолики коликим га је сматрао Скерлић када се обрушио на његов негативан став према свету. Постоји више узрока који доводе до песимизма. Ни Пандуровић ни цела његова генерација у томе нису изузетак.

Један од узрока песимизма јесте атмосфера и дух времена у коме уметник ствара. У свом тексту о Сими Пандуровићу Миодраг Протић детаљно анализира прилике у којима су стварали наши песници прве деценије XX века (Дучић, Ракић, Луковић, Срезојевић, Дис, Пандуровић и др.) и одраз тих прилика у њиховим делима. То је време обележено и омеђено атентатом на краља Александра Обреновића и краљицу Драгу Машин 1903. и Првим светским ратом, који је почео 1914. године. У том периоду Србију, која је у великом културном успону, потресају многи политички догађаји, између осталих и аустро-угарска анексија Босне и Херцеговине 1908. и Балкански ратови 1912. и 1913. године.[34] Ти догађаји утичу на стваралаштво свих песника те епохе. Превратизвршен 29. маја 1903. није донео жељени морални и духовни преображај Србији, те су због неостварених очекивања интелектуалци који су предводили тај превратосетили умор и разочарање. Ипак, како сматра Протић, „умор и разочарање настали после 29. маја имали би да се узму као узрок за очајање и песимизам у тадашњој српској књижевности" с много обазривости, јер они нису једини узрок, већ само „један део узрока за очајање и песимизам у књижевности".[35]

Из тог умора и разочарања у идеале рађа се осећање унутрашње тескобе које узрокује очајање и песимизам код песника и интелектуалаца тога доба, као и њихово незадовољство сопственим животом.

[33] О томе детаљније в. у: Радивоје Константиновић, „Бодлер – наш савременик", у: Радивоје Константиновић, *Истраживање тишине и други огледи*, Београд, СКЗ, 1995, 235–236.

[34] Детаљније о томе в. у: Владимир Ћоровић, *Историја Срба*, Београд, Дом и школа, 2006, 686–742.

[35] Миодраг Протић, „Сима Пандуровић", у: *Песништво од Војислава до Бојића*, приредио и предговор написао Миодраг Павловић, Београд, Нолит, 1972, 374.

Велимир Живојиновић Massuka у тексту „Прва деценија XX века. Поглед на психологију једне књижевне генерације"[36] покушава психолошки да објасни узрок песимизма код песника тога раздобља, који се одликују великом стваралачком енергијом, активношћу, младошћу, жељом за бољим, и великим индивидуализмом. Њихов угао посматрања се знатно променио у односу на претходну епоху, јер је њихов поглед окренут у себе, то јест проучавању сопствене свести, дубинског ја, сопствене психе. Окретање у себе доводи до увиђања несклада који постоји између живота какав је у стварности и песникових жеља. Увиђање тог несклада доводи до осећања тескобе и до песимистичког доживљаја света, што се манифестује осећањем бола и незадовољства. За разлику од Скерлића, који такво виђење напада, Massuka сматра да је незадовољство „једно од највиталнијих осећања", да су незадовољство, бол, сумња и разочарање само „отпор против животних стега које спречавају пуно индивидуално иживљавање" и „протест против несавршености живота и према томе најпокренутија тежња ка бољим облицима живота"[37], те да право објашњење за то незадовољство младе генерације „која је изнела на својим плећима најзнаменитију деценију наше историје" треба потражити „баш у њеној младости".[38]

Управо тој славној генерацији припада Сима Пандуровић, који и сам пише о песимизму и незадовољству у другом делу текста *Интегрална поезија*. Он сматра да су сва велика дела књижевности јаче или слабије обојена песимизмом, јер су у основи „задахнута сумњом" и јер „кроз њих веје резигнација, сета, меланхолија".[39] Разлоге томе он проналази у самој природи људских осећања, „у природи сваке дубље емоције и сваке више душе".[40] За њега је зато нормалније то што песник ствара у периодима незадовољства и несреће него у тренуцима задовољства и среће, те закључује:

> Разумљиво је што се песник пре одлучује на стварање свога дела под негативним емоцијама: у сети, нерасположењу, тузи, несрећи или очајању, дакле болу, а ређе у моментима задовољства: у часовима радости, среће или усхићења. У првом случају рад на књижевном делу значи слабљење бола, у другом слабљење задовољства. (...) Ако, дакле, има више дела са песимистичком него оптимистичком нотом, то долази просто отуда што се дела радије пишу кад је човек несрећан него кад је срећан.[41]

[36] Велимир Живојиновић, „Прва деценија XX века. Поглед на психологију једне књижевне генерације", у: Велимир Живојиновић, *Утисци и разматрања*, Савременик Српске књижевне задруге, број 40, коло X, књига IV, Београд, СКЗ, 1940.

[37] *Исто*, 13.

[38] *Исто*, 16.

[39] Сима Пандуровић, *Огледи из естетике 1: Интегрална поезија*, Београд, „Напредак", 1920, 50.

[40] *Исто*.

[41] *Исто*, 51–52.

Зоран Гавриловић сматра да овакав закључак делује доста наивно и чуди се како је песник какав је био Сима Пандуровић могао да сведе песимизам на овако једноставну психолошку теорију ослобађања и тиме доведе у питање сопствене уметничке вредности.[42] Међутим, ова теорија бар делимично објашњава појаву песимизма у делима песника његове генерације. Пандуровић иде и даље па свој песимизам не назива песимизмом, већ „трансценденталним оптимизмом" или чак „оптимизмом метафизичког карактера":

> То инклинирање и потенцирање песимистичке црте иде оправдано само дотле док је реч о нашем земаљском животу, који је заиста пунији болом него задовољством, који је рђав, и о коме се не може говорити са одушевљењем без заблуде. Али чим нам интегрална поезија укаже и отвори хоризонте целог живота – живота и смрти – живота и бесмртности – живота универзалног и општег, његовог општег и целог смисла, она постаје светлија и личи на велике дворане замрачене сенкама меланхолије (...) и на тај начин она омогућава нашу утеху на земљи, наш морал и нашу веру у крајње добро и крајњу срећу. (...) То је трансцендентални оптимизам поезије.[43]

Миодраг Протић у наведеном тексту наводи да није погрешио само Скерлић када је напао Пандуровићев песимизам сматрајући да он може негативно утицати на читаоце деморалишући их. Он је то учинио зато што суштински није разумео Пандуровићеву поезију јер за њу није имао афинитета. Погрешили су и Пандуровићеви браниоци.

Скерлић је мислио да је песимизам најважнија одлика Пандуровићеве поезије, зато се и обрушио управо на њега. Пандуровићеве присталице кренуле су у његову одбрану са тог становишта, свим силама се трудећи да умање значај песимизма у његовој поезији, ако не и да порекну његово постојање. Они су, како духовито примећује Протић, „своју улогу браниоца схватили као улогу браниоца пред судом: да би оптужени песник био ослобођен, треба доказати да наводи оптужнице не одговарају истини".[44] Из тога произилази да је и за једне и за друге песимизам једнако грех и да је као такав неприхватљив. У томе су, сматра Протић, браниоци (изузев Матоша) погрешили. Није требало да доказују да нема песимизма у Пандуровићевој поезији, дакле, није требало да прихвате естетику Скерлићевог утилитаризма, већ „да би поезија Симе Пандуровића могла да буде ефикасно одбрањена од Скерлићеве критике, требало је, пре свега, одбацити Скерлићев естетички позитивизам и његов морални и социјални утилитаризам".[45] Требало

[42] Зоран Гавриловић, „Сима Пандуровић", у: *Песништво од Војислава до Бојића*, приредио и предговор написао Миодраг Павловић, Београд, Нолит, 1972, 357.

[43] С. Пандуровић, *Интегрална поезија*, 65.

[44] М. Протић, *нав. дело*, 382.

[45] *Исто*, 383.

је доказати у чему је вредност Пандуровићевог песимизма и декадентности, који јесу присутни у његовој поезији и који су њена битна одлика.

Један од последњих текстова који на најбољи начин говоре о Пандуровићевом песимизму јесте текст „Сима Пандуровић и француска поезија" Јелене Новаковић. Испитујући Пандуровићеву поезију и есеј *Интегрална поезија* у коме Пандуровић пише о Виктору Игоу као о једном од аутентичних представника интегралне поезије, Јелена Новаковић проналази аналогије између Пандуровићевог и Игоовог доживљаја света: „и један и други осећају расцеп између чулног и духовног, земаљског и божанског, стварности и идеала"[46], што је узрок меланхоличног осећања које је доминантно у поезији оба песника. Међутим, док Иго „верује у коначну победу добра и стални напредак, а то је у исто време и вера у човека"[47], што је у потпуном складу са романтичарском поетиком којој Игоова поезија највећма припада, код Пандуровића преовладава „утоњавање у материју, заглибљавање у егзистенцију"[48], што упућује пре свега на Бодлера и његово поетско поимање света. Иако у свом есеју Пандуровић предност даје Игоу над Бодлером, сматрајући да је Иго већи песник захваљујући његовој универзалости, док је Бодлер највећи песник једног осећања, ипак је Пандуровићева поезија по много чему ближа Бодлеровој него Игоовој. Користећи се синтагмом „меланхолично-депресивни склоп"[49] Јулије Кристеве из њене књиге *Црно сунце*, како би ближе одредила природу Пандуровићевог песничког света и његову повезаност са Бодлеровим, Јелена Новаковић наводи да се „могућност за превазилажење расцепа између сплина и идеала указује у самоме сплину посматраном као подстицај на поетско стварање".[50] Тај расцеп рађа незадовољство животом, које се може превазићи различитим видовима бекства, али једини лек је препуштање ништавилу, јер „патње смирује само протицање времена и старење које отупљује осећања и гаси ватру страсти".[51] У Пандуровићевом случају патње су узроковане смрћу вољене жене, глумице Веле Нигринове.[52] То је сасвим у складу са тумачењем Јулије Кристеве, која, у поменутој студији, позивајући се на класичну психоаналитичку теорију, говори да меланхолично стање и депресија настају због губитка Објекта[53],

[46] Јелена Новаковић, „Сима Пандуровић и француска поезија", у: *Поетика Симе Пандуровића*, уредник Новица Петковић, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2005, 148.

[47] *Исто*.

[48] *Исто*, 149–150.

[49] Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, 19.

[50] J. Новаковић, *Нав. дело*, 152.

[51] *Исто*, 155.

[52] Видети Никола Бјелић, „Тема смрти и мотив мртве драге код Шарла Бодлера и Симе Пандуровића", у: *Наслеђе*, год. I, број 1, главни и одговорни уредник Слободан Лазаревић, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2004, 59–71.

[53] J. Kristeva, *нав. дело*, 20–21.

у овом случају песниковог Објекта жеља. То све упућује на чињеницу да је Пандуровићев песимизам сасвим личне природе и по много чему другачији од Бодлеровог песимизма.

Пандуровић, као што је већ речено, није једини песимиста у то доба. То су готово сви његови савременици. Али је његов песимизам аутентичан и особен и у томе је његова основна вредност. Он је много дубљи и радикалнији од нпр., Ракићевог песимизма, који је у великој мери стоички на начин једног Вињија. Пандуровићев песимизам је нашао подстрека пре свега у немачкој песимистичкој филозофији, нарочито Ничеовој и Шопенхауеровој, које је он као дипломирани филозоф одлично познавао. Пандуровић описује живот онакав какав је не тражећи никакву утеху, нарочито не ону о постојању живота после смрти коју даје религија. Његов песимизам је одраз његовог искуства и зато он „никада није конвенционалан у мотивима, нити као мисао делује конвенционално”[54], за разлику од Ракићевог, који, иако емоционалнији, то јесте. Пандуровић се не мири са судбином: он сматра да је човек у животу преварен и да му нема спасења. Зато он пева само о смрти, као јединој човековој будућности.

Вредност Пандуровићеве поезије није у самом њеном песимизму, већ је „вредност његовог песимизма у томе што је аутентично песнички доживљен”.[55] То је „један разрађен систем идеја и емоција” и „проживљени израз једног оригиналног и стваралачког духа”.[56] Грешка Скерлићева је што је Пандуровићеву поезију критиковао као песимистичку доктрину, а не као песимистичку поезију, а грешка бранилаца је што су то становиште прихватили. Јер она уистину то није ни била.

Протић говори и о Пандуровићевој декаденцији. Његов песимизам одражава песников однос према свету, а његово декадентство представља однос према друштву. Док му је за песимизам подстрек била немачка филозофија, за декадентство је то био француски симболизам. Пандуровић је и песимиста и декадент, дакле отпадник и од света и од друштва. Треба, међутим, нагласити да је његово отпадништво од друштва последица његовог негативног става према свету, „он је постао отпадник против друштва зато што је друштво део света који је неправедно уређен”[57], док је код већине песника обрнуто (код Бодлера, на пример). У томе треба видети његову аутентичност и оригиналност, а не пуку помодну копију западних декадентних песника, како је то сматрао Скерлић. Осим што га то разликује од Бодлера, разликује га и то што он никада није прихватио Бодлеров дендизам. Пандуровић никада није тежио да се разликује од осталих. Он је, као сваки песник, желео

[54] М. Протић, *нав. дело*, 384.

[55] *Исто*, 388.

[56] *Исто*, 389.

[57] *Исто*.

да се одвоји од гомиле, али не понашањем и облачењем, већ самоћом. Он никада није стремио понору, није га призивао, славио нити желео, али га је спремно прихватао. Он је једино опседнут смрћу, само га то чини блиским Бодлеровој концепцији дендија. Ако би се то и могло назвати дендизмом, онда то не би било ни приближно оном што је Бодлер под тим подразумевао, већ само његова слаба сенка. Пандуровићев дендизам је пред Бодлеровим толико блед да се и не назире.

Као последица песимизма и декадентности јавља се самоћа. Као отпадник од света и друштва, дакле, као песимиста и декадент, Пандуровић је и непоправљиво усамљен, а та самоћа изнедрила је неке од најлепших песама његове и српске поезије.

БИБЛИОГРАФИЈА

Извори:

Baudelaire, Charles, *Œuvres*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1935.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Édition critique par J. Crépet et G. Blin, Paris, José Corti, 1942.

Bodler, Šarl, *Sabrana dela. Knjiga I: Cveće zla*, tekst priredio i komentare napisao Radivoje Konstantinović, preveli Branimir Živojinović, Nikola Bertolino i Borislav Radović, Beograd, Narodna knjiga, 1979.

Пандуровић, Сима, *Огледи из естетике 1: Итегрална поезија*, Београд, „Напредак”, 1920.

Пандуровић, Сима, *Дела. Књига I: Стихови*, Београд, Издање Друштва за културно-привредну акцију, 1935.

Пандуровић, Сима, *Посмртне почасти*, приредио и предговор написао Зоран Гавриловић, Београд, Просвета, 1968.

Пандуровић, Сима, *Песме*, приредио и предговор написао Миодраг Павловић, Београд, Рад, 1975.

ЛИТЕРАТУРА

Бјелић, Никола, „Тема смрти и мотив мртве драге код Шарла Бодлера и Симе Пандуровића”, у: *Наслеђе*, год. I, број 1, главни и одговорни уредник Слободан Лазаревић, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2004, 59–71.

Бјелић, Никола, „Естетика ружног у поезији Шарла Бодлера и Симе Пандуровића – интертекстуални контекст”, у: *Југословенске/европске парадигме и српска књижевност*, Зборник радова са научног скупа *Српски језик,*

књижевност, уметност, уредник Драган Бошковић, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2009, 123–130.

Гавриловић, Зоран, „Сима Пандуровић", у: *Песништво од Војислава до Бојића*, приредио и предговор написао Миодраг Павловић, Београд, Нолит, 1972.

Живојиновић, Велимир, „Прва деценија XX века. Поглед на психологију једне књижевне генерације", у: Велимир Живојиновић, *Утисци и разматрања*, Савременик Српске књижевне задруге број 40, коло X, књига IV, Београд, СКЗ, 1940.

Живојиновић, Велимир, „Поезија С. Пандуровића с обзиром на његов песимизам", у: Велимир Живојиновић, *Утисци и разматрања*, Савременик Српске књижевне задруге број 40, коло X, књига IV, Београд, СКЗ, 1940.

Константиновић, Радивоје, „Бодлер – наш савременик", у: Радивоје Константиновић, *Истраживање тишине и други огледи*, Београд, СКЗ, 1995.

Kristeva, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

Кошутић, Владета, *Парнасовци и симболисти у Срба*, посебна издања САНУ, књига CCCXCVIII, Одељење литературе и језика, књига 16, Београд, Научно дело, 1967.

Marchal, Bertrand, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunot, 1993.

Матош, Антун Густав, „Лирика Симе Пандуровића. Мртви пламенови", у: Антун Густав Матош, *Есеји и фељтони о српским писцима*, Београд, Просвета, 1952.

Новаковић, Јелена, „Сима Пандуровић и француска поезија", у: *Поетика Симе Пандуровића*, зборник радова, уредник Новица Петковић, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2005, 135–159.

Норис, Дејвид, „Од Пандуровића до Црњанског", с енглеског превела Радмила Шевић, у: *Српски симболизам. Типолошка проучавања*, Научни скупови САНУ, Књига XXII, Одељење језика и књижевности, књига 4, Београд, САНУ, 1985, 339–359.

Поетика Симе Пандуровића, зборник радова, уредник Новица Петковић, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2005.

Поповић, Тања, „Елегије Симе Пандуровића", у: *Поетика Симе Пандуровића*, зборник радова, уредник Новица Петковић, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2005, 105–133.

Протић, Миодраг, „Сима Пандуровић", у: *Песништво од Војислава до Бојића*, приредио и предговор написао Миодраг Павловић, Београд, Нолит, 1972.

Ruff, Marcel A., *Baudelaire*, Paris, Hatier, 1967.

Sartr, Žan-Pol, „Bodler", u: Žan-Pol Sartr, *Šta je književnost*. *Izabrana dela 6*, preveo Nikola Bertolino, Nolit, Beograd, 1984, 287–380.

Скерлић, Јован, „Једна књижевна зараза", у: Јован Скерлић, *Писци и књиге V*, Београд, Просвета, 1964, 56–66.

Скерлић, Јован, *Историја нове српске књижевности*, Београд, Просвета, 1964.

Ћоровић, Владимир, *Историја Срба*, Београд, Дом и школа, 2006.

Nikola Bjelić
Université de Kragujevac – Faculté des Lettres et des Arts, Serbie

SUR LA TRACE DU SYMBOLISME:
LE PESSIMISME COMME REFLET DE « L'INSPIRATION BAUDELAIRIENNE »
ET DE LA DÉCADENCE DE SIMA PANDUROVIĆ
(Résumé)

Dans son premier recueil poétique, *Posmrtne počasti* (*Honneurs posthumes*), publié en 1908 à Mostar, Sima Pandurović, un des poètes les plus importants de la littérature moderne serbe, sur la trace du grand poète français Charles Baudelaire et les symbolistes français, le premier dans la littérature serbe chante sa vision sombre du monde, semée par des notes les plus pessimistes. Comme les poètes français du symbolisme quelques décennies avant lui, Pandurović lui-même utilise des symboles « pour exprimer des émotions et pour annoncer la conscience moderne à naître », ce qui sont « les traits acceptés du symbolisme » (David Norris, 1985: 344). Cependant, son œuvre a provoqué une réaction fortement négative de la critique littéraire de ce temps, comme par exemple celle de Jovan Skerlić, qui, dans son article « Une contagion littéraire » (SKG, 1909, XXII, 8), l'accuse de « l'inspiration baudelairienne » et de la décadence, en comparant ses vers sombres avec la « poésie de la pourriture » des symbolistes français.

Dans notre travail nous nous proposons d'examiner la mesure dans laquelle le pessimisme de Pandurović puise et s'inspire de celui de Baudelaire, et la mesure dans laquelle ces deux pessimismes reflètent les différentes époques au cours desquelles les deux grands poètes ont vécu et travaillé.

Mots-clés : pessimisme, décadence, insatisfaction, ensemble mélancolico-dépressif, symbolisme, moderne, Sima Pandurović, Baudelaire, Jovan Skerlić.

Радивоје Микић
Универзитет у Београду – Филолошки факултет, Србија
radivojemikic@goodlemail.com

МИЉКОВИЋЕВА КОНЦЕПЦИЈА СИМБОЛИЗМА

Апстракт: *Уводећи термин неосимболизам као ознаку за свој поетички програм, Бранко Миљковић је отворио простор за недоумице око односа симболизма и неосимболизма, поготову због тога што је био склон да оштро раздваја неосимболизам од симболизма. Међутим, када се данас у потпуно измењеном књижевно-историјском контексту баци поглед на овај однос, види се да је, у ствари, реч о чисто симболистичкој поетичкој доктрини и да је Миљковић желео да симболистичку поетику обогати чвршћим везивањем за националну културу, посебно за фолклорно-митолошки слој те културе.*

Кључне речи: *српска књижевност, симболизам, неосимболизам, поетика, мит, фолклор, песнички облици, еволуција књижевности.*

Бранко Миљковић у свим поетичким класификацијама спада у песнике симболистичке оријентације, мада краткоћа живота и муњевит књижевни узлет подсећају на судбине великих романтичара. Прву песму је Бранко Миљковић објавио 1951. године у *Нишком гласу*, а праву афирмацију је почео да стиче тек кад је 1955. године, уз посредовање Оскара Давича, објавио петнаест песама у часопису *Дело* и кад је у *Видицима* почео да се појављује као аутор критичких и есејистичких текстова, од којих су неки имали чисто програмски карактер. Већ 1956. године је са групом пријатеља, међу којима је, у оновременом књижевном животу, најважнију улогу и највећи утицај имао критичар Драган М. Јеремић, формирао групу неосимболиста. Сама група је, чак и према мерилима која би важила за књижевност авангарде, била доста хетерогена (чинило ју је десет чланова: Драган М. Јеремић, Бранко Миљковић, Божидар Тимотијевић, Жика Лазић, Милован Данојлић, Драган Колунџија, Петар Пајић, Вера Србиновић, Коста Димитријевић и Звездан Јовић) и она се јавности представила у часопису *Млада култура* фебруара 1957. године. Тада је, наиме, осам чланова групе (изостали су само Петар Пајић и Звездан Јовић) под заједничким насловом *Реч је о неосимболизму* објавило прилоге из којих се могло видети да не постоји неки вид дубље сагласности ни у схватању самог неосимболизма ни у другим

поетичким питањима, због чега се одмах могло сумњати и у хомогеност самог покрета и у његову дубљу утемељеност. Прилог Бранка Миљковића је у том тематy био објављен под насловом „Неосимболизам не треба бркати са симболизмом".[1] У овом прилогу централно место има дефиниција симбола: „Симбол повезује оно што ми нисмо са оним што јесмо, наш субјективни свет са објективним светом око нас".[2]

Тако се, захваљујући потреби Бранка Миљковића да свом песничком деловању одреди поетички оквир, на српску књижевну сцену, још једном, вратило питање симболизма и тако су текстови Драгана М. Јеремића, Бранка Миљковића, Жике Лазића, Божидара Тимотијевића, Милована Данојлића, Косте Димитријевића, Драгана Колунџије и Вере Србиновић били, после текста „Споменик Војиславу" Јована Дучића из 1902. године, први покушај да се, у равни књижевног програма, обнови расправа о симболизму и његовом месту и улози у српској књижевности. Расправа у којој нису учествовали само песници већ, као што се може очекивати, и проучаваоци књижевности (у овој прилици је довољно само подсетити на чињеницу да је Драгиша Живковић, објављујући 1960. године у сарајевском часопису *Израз* оглед „Симболизам Војислава Илића" и тврдећи да је у песми *Запуштени источник* овај песник „изразио емоцију бодлеровског сплина", а у песми *Клеон и његов ученик* изложио „теорију симбола", која је „скоро у потпуности слична са Бодлеровим *Correspondances*", извео закључак да је Илић „пред крај свога живота и песничког стварања, закорачио из парнасовске поезије у област широке и мутне, али песнички богате и инвентивно продубљеније симболистичке поезије"), расправу која је један вид природног краја добила у зборнику *Српски симболизам – типолошка проучавања* (САНУ, Београд, 1985), пошто је у њему, и из књижевно-историјске али и из компаративно-типолошки засноване перспективе, одређена и природа и трајање симболизма у српској књижевности (Предраг Палавестра је изнео став да постоје три фазе у трајању српског симболизма: 1892–1900. („доба раног симболизма"); 1901–1918. („сезона пуног симболизма"); 1919–1943. („наслеђе симболизма"), остављајући изван њихових оквира оно што се догађало од средине педесетих година прошлог века, оно што је Бранко Миљковић, желећи да нагласи особеност своје верзије симболистичке поетике, означио као неосимболизам).

Ако је за симболизам у виђењу једног великог песника какав је, ван сваке сумње, био Јован Дучић било везано онолико парадокса и недоумица колико их срећемо у тексту-манифесту „Споменик Војиславу" (Дучић, 2002), ако је, једном речи, Дучић морао да запада у противуречности тако

[1] Бранко Миљковић: „Неосимболизам не треба бркати са симболизмом", *Млада култура*, бр. 52, 14. 02. 1957, стр. 6.

[2] *Исто*, стр. 6.

што је, због оданости култу форме и лепоте, час одвајао Војислава Илића од свих српских песника, а час никако није хтео да га посматра као симболисту, како у том и таквом светлу посматрати неосимболизам о коме је говорио Бранко Миљковић, неосимболизам који је, у једној интерпретацији која иде много даље од оквира које је Миљковић могао и да слути, обухватао и Ивана В. Лалића, Борислава Радовића, Алека Вукадиновића (Јовановић, 1994), и за који су касније везивани и неки други песници, Милосав Тешић, пре свих других? Парадоксално је али Миљковићеву концепцију симболизма ћемо у већој мери срести у његовим есејима него у прилогу у оквиру темата *Младе културе* под насловом *Реч је о неосимболизму*, мада и ту има важних поетичких ставова. Одређујући у свом прилогу поезију као „узвишени напор да се изађе из себе", Миљковић је, ван сваке сумње, желео да из поезије истисне романтичарско наслеђе и уопште потребу да се песма доводи у везу са својим творцем и његовим присуством у тзв. стварном свету. Другим речима, Миљковић не жели да поезија буде кретање кроз онај простор који омеђује једино свет материјално-предметне стварности и зато он и предлаже да поезија буде „тражење симбола". А симбол је, по његовом мишљењу, нешто што повезује „оно што ми нисмо и оно што ми јесмо, наш субјективни са објективним светом око нас". Више је него очигледно да се ово одређење симбола и његове улоге мора посматрати у сасвим конкретном књижевно-историјском контексту који обликују педесете године прошлог века када се од књижевности и код нас тражило да не буде искључиво заснована на окретању субјективном свету већ да она треба да буде и израз објективног света око нас (поједностављено речено, она треба да буде и слика тзв. стварности). Плашећи се да одмах на свој песнички програм не навуче идеолошки усмерене критике које тада нису биле ретка појава, Бранко Миљковић је у свом програмском тексту прибегао компромису (а потреба за компромисом је још очигледнија у прилогу Драгана М. Јеремића – „Неосимболизам хоће да изрази симболе нашег времена"), мада би можда било боље говорити о маскирању правих програмских циљева неосимболизма. Допуштајући да песничка реч може да буде симболична само ако је „репрезентативна за оба света" и тражећи да сам симбол буде „афирмативан и есенцијалан", да искључује оно „што је случајно и небитно у људској сфери", Миљковић, сасвим је то очигледно, жели да постигне два циља – да изложи свој песнички програм/поетику несоимболизма и да тај програм не учини подесним за идеолошки усмерену критику каква се тада, са сигурношћу, могла очекивати.

Овом другом циљу треба да послужи и указивање на то да „неосимболизам не треба бркати са симболизмом", пошто између њих не постоји она врста везе која постоји између „реализма и неореализма или између романтизма и неоромантизма". Зашто Миљковић жели да прекине везу из-

међу симболизма и неосимболизма? Очигледно из ванкњижевних разлога, разлога који су били повод да каже како су неосимболистима „туђи идеализам и мистика симболистичке поетике". У време када Миљковић исписује ове програмске ставове у нашој критици су нека од веома важних дела са изразито модерним обележјима, као што су приповетке Миодрага Булатовића у књизи *Ђаволи долазе*, означавана као нешто што је „туђе", што је сасвим довољан разлог да један млади песник посегне за негацијом важних одлика симболистичке поетике. Ако, како сам каже, неће „идеализам и мистику симболистичке поетике", Миљковић хоће симбол који је „инкарнација стварности, кондензовање стварности у простору и времену у оно што је есенцијално и битно". Симбол који све то може да буде уистину не би имао везе са симболистичком поетиком, али да ли је то могао бити прави циљ за младог песника, песника који трага за „унутрашњом дистанцом према стварима, у односу према њима који карактерише нужност и неминовност онога што долази сутра". Оно што долази сутра је било опсесија неких авангардних покрета и школа (нпр., футуризма), али Миљковић, наравно, не мисли на ту могућност, пошто он и даље наглашава да га интересује „потпуно прожимање стварности и њеног суштинског израза" које је, уз све друго, нешто што се једино може изразити „симболичним речима поезије". А како се то заиста може учинити и због чега би такав песнички говор имао макар споља тешко видљиву везу са симболизмом Миљковић нам није открио у свом прилогу у *Младој култури* али јесте у есејима које је писао крајем педесетих година прошлог века и у својим критичким текстовима. У једном од тих критичких текстова („Лаза Костић и ми"), Бранко Миљковић ће показати да се сасвим добро сналази у књижевно-историјским оквирима („Да нам романтизам није дао једног Лазу Костића а симболизам једног Диса, данас би једна генерација врло талентованих песника била, добрим делом, антитрадиционалистичка и нихилистичка"), једнако као што је више него очигледно да овај суд има још једну важну улогу – он је осветљавање сопствене позиције и позиције оних песника које је Миљковић сматрао својим поетичким сродницима (...ипак се може рећи да је добрим делом нежно дисовско странствовање Божидара Тимотијевића, језичке уцветалости Гордане Тодоровић, романтичарско пламсање Миће Данојлића, и јампска екскламативност Велимира Лукића, далека сонорна успомена на Лазу Костића").

А поетичка позиција Бранка Миљковића је симболистичка. Непосредну потврду за то пружају нам они поетички ставови који се лако могу довести у везу са симболизмом и поетичким ставовима истакнутих симболиста. На самом почетку програмског есеја „Поезија и облик" Миљковић ће рећи: „Поезија није именовање постојећих ствари, она је стварање". Више је него очигледно да је ово схватање песничког чина у својој основи истоветно са оним што о поезији каже Маларме: „Ја, напротив, мислим да треба

да постоји само алузија. Певање је, у ствари, контеплација предмета, слика која полеће из сањарења, њима изазваних... Именовати предмет, то значи уништити три четвртине уживања у песми, које се састоји у постепеном одгонетању: сугерисати га, то је сан. Савршена употреба те тајне чини симбол: евоцирати постепено предмет да би се показало једно душевно стање, или обрнуто, изабрати један предмет и дегажирати из њега једно душевно стање, низом дешифровања".[3] И све што ће Миљковић у овом есеју рећи лако се може довести у везу са Малармеовим ставовима, а посебно уверење да поезија „стварност претвара у могућност", поред осталог и тако што она „ономе што је већ дато одузима извесност и постепено га сугерира замењујући одређено неодређеним, постојеће могућим, непосредну ствар шифром, конкретно симболом". А као што је већ у критичкој литератури показано (Новаковић, 2003, Ивановић, 2010), Бранко Миљковић је своја поетичка уверења довео у више него лако уочљив однос и са поетичким ставовима Пола Валерија и других француских симболиста, једнако као што је неке од Миљковићевих поетичких ставова лако повезати и са оним што о поезији, песнику и његовом послу кажу и Александар Блок и Валериј Брјусов (а и њихови су поетички ставови врло блиски француским симболистима – Брјусов, примера ради, каже да је добро познавање метрике песнику потребно да би могао добро да затамњује смисао као што је то чинио Маларме, једнако као што је и Брјусов сматрао да песник полази од емпирије али му имагинација омогућава да је постепено напушта и да прелази на њену симболичку интерпретацију).

Зато већ од средине шездесетих година XX века и нема потребе да се доказује да је Бранко Миљковић песник чија је поетика симболистичка, али има потребе да се осветли Миљковићево схватање симболизма. А кад овај песник каже да је „велика и фина лирика редовно без терета садржаја", кад тај став подупре и истицањем да „у песми не сме ништа да се догађа, одиграва, развија, јер би то захтевало причање, нарацију, инвентарисање. Све што се догоди, мора да се догоди пре песме", ми јасно видимо да он не прихвата да у поезији буде заступљено било шта што има миметички карактер. То је, вероватно, и основни разлог што Миљковић каже да „песма има идеју, а не садржај" пошто се идеја и садржај остварују на различитим равнима песничког текста. Захваљујући тој разлици, идеја може да се веже и за чисто формалне (примера ради, звуковно-мелодијске) и морфолошке карактеристике књижевног текста, док се садржај углавном јавља као компонента која доминантно обележава семантички аспект књижевног текста. Због тога је Миљковић и осетио потребу да и сам укаже на то да идеју у песми најпре конституише облик, „јер он је једини коначан у песми", пош-

[3] Стефан Маларме: „О књижевној еволуцији" у: „Рађање модерне књижевности – поезија", приредили Сретен Марић и Ђорђије Вуковић, Нолит, Београд, 1975, стр. 60–61.

то се у песми запажа „тенденција да постоји и пре првога стиха и да се не заврши са последњим стихом" и зато песма „само својим обликом постиже једну приближну одређеност и савршенство". А кад је у питању сам облик песме, Бранко Миљковић ће исказати привржености тзв. строгим облицима: „Прибегавање строгим песничким облицима је својствено само савршеним уметницима. Слаб песник не сме да узме на себе толику одговорност". Откуда долази Миљковићева наклоност строгим облицима? Он сам каже да је „строга форма специфична за поезију" и да би то доказао он, у полемичком тону, каже да су Маларме, Валери, Рилке у својим сонетима били већи новатори него Цара и Бретон „који су хтели немогуће" али нису желели „строге форме". И сам појам новог у уметности Миљковић ће посматрати из необичног угла: „Ново је оно што је савршено, и утолико је новије што је савршеније". Мада он аргменте за овај свој став тражи у књижевно-историјској равни, истичући да је на тему Едипове несреће написано много трагедија али да је најсавременија она најстарија, Софоклова, сасвим је очигледно да он појмове новине и савршенства повезује и са „строгим облицима", са могућношћу да савладавање тешкоћа које доноси изабрани облик буде схваћено и као израз песниковог високог умећа, песникове спремности да се хвата у коштац са тешкоћама.

Отуда је више него логично што је Миљковић знатну пажњу посветио и питању слободе за песника који је одлучио да се служи строгим формама: „Тежња ка строгој организацији песничког градива одузима песнику слободу да буде произвољан и неодговоран, али му даје пуну слободу да сам одабере облик организовања песме и начин на који ће да искористи дату форму. Нема велике поезије без строге и одређене форме". Прелазећи са описа на вредновање, односно везујући високу вредност само за „строге и одређене форме", Миљковић опет као аргумент нуди нешто наизглед парадоксално истичући да „у најновијој српској поезији тешко да би се нашле песме тако строго и савесно грађених облика као што су дистиси Васка Попе у *Кори*, чиме је своје становиште ослободио могућег приговора да он строге облике, па, самим тим, и савршенство у песничком стваралаштву везује само за песме у везаном стиху и само за традиционалне песничке облике. А свој однос према проблемима миметичности у поезији Миљковић је детаљније образложио у есеју „Херметичка песма". И овај есеј почиње врло важним поетичким ставом: „Оно што не можемо да изразимо све се више удаљава, али и губи притом свој првобитни смисао неизрецивог и постаје нешто што се може разумети, мада само под претпоставком, као изнутра сажето, неприлагођено ничему споља". Ако је нешто „неприлагођено ничему споља", ако је оно изгубило „свој првобитни смисао неизрецивог", онда је јасно да је оно, у исто време, и нешто што је немиметичко и нешто што се из неизрецивог преобразило у изрециво и тако изменило свој онтолошки статус.

А овај преображај је могућ захваљујући песниковом напору да песму учини „независном од онога што је изван ње", што не припада сфери књижевног облика. У том процесу од највеће важности је питање „како се ослободити од онога од чега се пошло", односно важно је песниково ослобађање од емпиријских датости које спутавају рад његове имагинације, тачније процес превођења неизрецивог у изрециво. Уводећи у хоризонт расправе и феномен који означава као вербалну јаву, односно као нешто што постоји само у језику, Бранко Миљковић жели, у ствари, да се врати једном питању о коме је пре њега расправљао Маларме: шта је трајније – материјално постојање или постојање уведено у језик, у реч: „Реч `ружа`, на пример, уместо свих краткотрајних баштенских ружа, та реч у песми процвета, и има свој мирис, и боју своју има коју јој дају њени самогласници пуни пигмента које је открио Рембо, после Малармеа највећи мајстор херметичког стиха". Ово уверење је код Миљковића постављено на подлогу коју образује став да је херметичка песма „настала из непоколебљиве вере у људски говор, који је највећа и неотуђива људска стварност", што значи да Миљковић херметичност посматра као саму основу праве песничке уметности, односно стваралачке употребе језика која је код њега друго име за песничку уметност. Сасвим је очигледно да за Бранка Миљковића постоје две стварности – она коју чине ствари и појаве у тзв. стварном свету (а та стварност је потпуно у власти времена које управља њеном егзистенцијом, зато су ствари и појаве које чине ту стварност променљиве и пропадљиве) и стварност коју човек (песник) обликује речима и у речима (она не подлеже дејству времена, њој не прети и не може да прети пропадљивост), једнако као што је више него очигледно којој је стварности сам Миљковић наклоњен. За Миљковића је важно не толико постојање ове две стварности, колико му је важна чињеница да ова друга стварност постоји само на једном месту (у поезији) и само у једној врсти поезије (оној која је симболистичка).

Указујући и на то да поезија „не може да објашњава свет, она може само да га слути", Миљковић не само што песничку реч поставља у особени положај у односу на семантички аспект већ улази и у круг оних питања којима се, врло подробно, бави у есеју „Неразумљивост поезије". А пошто је „савремени читалац" често склон „да оптужи модерну поезију за неразумљивост, Миљковић сматра да најпре треба унети више јасноће у саме термине којима се у тој расправи барата. Он тражи да се прави разлика између онога што је „неразумљиво" и онога што је „бесмислено", односно онога што је „нејасно" и онога што је „смушено", мада му је од тога важније да се раздвоји „појам неразумљивог од појма конфузног": „Неразумљивост, која има своје дубоке корене и разлоге, остаје неприступачна само неупућенима. За такву неразумљивост увек постоји кључ и једна сасвим прецизна одгонетка". Ако, другим речима, неразумљивост мора да има „своје дубоке корене и

разлоге", „конфузност не познаје стварне муке казивања и изражавања", она те муке само „симулира". Тако је, у ствари, Миљковић појам неразумљивости везао за поетику самог песника (за „дубоке корене и разлоге"). А ако је песник за чију се поезију каже да је неразумљива симболиста, онда је неразумљивост проистекла из „иманентне тежње да се превазиђу очигледности" и ту тежњу Миљковић смешта у „саму природу духовног делања". А за саму неразумљивост у поезији Миљковић разлоге тражи и у „карактеру средстава певања и мишљења" и, нарочито, „у самом језику", у чињеници да су се песници, врло често, жалили „на недовољност речи", на немогућност да у речи преведу садржаје из маштенског света, из имагинације: „Како речима исцрпсти преобилни свет мисли и осећања, питали су се". А пошто Миљковић, у складу са симболистичком поетиком, језик посматра као „једину поетску стварност", логично је и што он, позивајући се притом на Малармеа, истиче како „речи нису ознаке ствари, већ ствари саме у својој актуелности". Зато код Миљковића песничка реч добија врло важну улогу: „Пишући песник ствара свет и поредак. Он нема шта да изрази, он мора да створи".

А кад још Миљковић каже да реч „онтички схваћена, не поставља проблем разумљивости, јер проблем разумљивости јесте проблем одраза и израза", ми, још једном, видимо колико је његово поетичко становиште антимиметички конципирано и колико је снажна његова потреба да то истакне, засновано на уверењу да се простор за неразумљивост у поезији јавља „већ у самом чину стварања и отуђивања језика", у песниковом непристајању на задовољавање „неинвентивним инвентарисањем и ословљавањем света". Ако је песнички говор по својој природи нешто што обележава неразумљивост, онда песник мора да пронађе средства којима ће ту неразумљивост да умањује. Кад се погледа поезија Бранка Миљковића и види да његове песме у мањој или већој мери одликује херметичност, лако се види да је он настојао да, због посебног начина остваривања семантике песничког текста, појединачни текст уклапа у целине вишег реда, односно у одређени контекст. А та нам потреба указује и на разлоге због којих је Миљковић врло често прибегавао циклусној организацији песама. Изучавајући проблематику лирског циклуса, Елени Апостолос Стерјопулу ће најпре указати на то да „могу се издвојити три основна принципа обједињавања текстова: тематски, жанровски и жанровско-тематски",[4] а потом ће у њен видокруг доћи једна изузетно важна чињеница: „Од мноштва уметничких открића, којима има да захвали књижевност 20. века епохе симболизма, треба истаћи и откриће нових могућности које је у себи скривала форма лирског циклуса. У поетској култури симболизма циклусна структура први пут постаје не

[4] Елени Апостолос Стерјопулу: „Поетика лирског циклуса", Београд, Народна књига, 2003, стр. 8.

само носилац смисла већ и организаторски принцип тог смисла".[5] Никако не може бити случајно то што се Елени Апостолос Стерјопулу у напору да докаже да „за симболисте лирски циклус није био само начин организације поетских текстова; у суштини узев, циклизација је за њих била посебан облик поетског мишљења" позива на Валерија Брјусова („Песма истргнута из опште повезаности губи исто онолико колико и страница из повезане расправе"), Андреја Белог („Само се на темељу циклуса ... у рецептивној свести кристализује она општа целина коју можемо назвати индивидуалним стилом песника и из те опште целине се већ разазнаје „зрнце" сваке појединачне песме") и Александра Блока (који за песме у својој *Збирци песама* из 1911. године каже: ... многе од њих, узете засебно, безвредне су, али је свака песма неопходна ради формирања поглавља"), пошто је реч о представницима руског симболизма, представницима оне поетичке оријентације која циклусу даје изузетно важну формотворну али, треба и то истаћи, и семантичку улогу.

Од књиге *Узалуд је будим* до књиге *Порекло наде* Бранко Миљковић је песме најчешће распоређивао у циклусе, само што је број песама у појединим циклусима варирао. Елени Апостолос Стерјопулу је, полазећи од „интензитета реализације интертекстовних веза", разликовала три степена повезаности текстова у једном лирском циклусу (максимално, довољно и минимално повезани циклус). Гледано из те перспективе, Бранко Миљковић је био наклоњен максимално повезаном лирском циклусу, о чему довољно убедљиво сведочанство пружају циклуси *Седам мртвих песника* и *Утва златокрила*, пошто се у њима налазе песме које тему узимају из исте области (српска/хрватска поезија, тачније судбине великих српских и хрватских песника, фолклорно-митолошка сфера националне културе), песме које имају исти облик (сонети, четири крипто-катрена) и песме од којих свака има наслов који је повезује са осталим песмама. А и песме у овим циклусима и песме у другим циклусним целинама показују да је Бранко Миљковић велики значај придавао звуковно-мелодијском слоју песме, очито имајући на уму, уз све остало, и програмски став Андреја Белог који говори о стиховима који више звуче него што казују, о стиховима у којима доминира нешто, у основи, несазнајно (на овој поетичкој претпоставци је Љубомир Симовић засновао један од најбољих есеја посвећених симболизму – „О једној грани српског симболизма", есеју у коме је реч о песницима у чијим стиховима ми више чујемо него што разумемо). А да би у што већој мери истакао звуковно-мелодијски слој у песми, Бранко Миљковић је говорио и о томе како је модерна поезија, баш због реализације својих основних циљева, прибегла „дисконтинуираним формама". Мада он сам није ближе

[5] *Исто*, стр. 9.

одредио те дисконтинуиране форме, сасвим је сигурно да је реч о настојању да се у једној песми смењују стихови који су, колико-толико, семантички прозирни са стиховима који су херметични, стиховима чији се могући садржај тешко може ваљано конкретизовати (овај принцип је могуће у примени пронаћи у неким песмама из циклуса *Утва златокрила*, примера ради у песми *Слуга Милутин*).

А кад год је реч о семантичком аспекту Миљковићеве поезије, не може се пренебрећи чињеница да је он као најшире засновани семантички контекст у своје песме укључивао митолошко градиво и митолошке ликове. И кад читалац погледа песме у књизи *Узалуд је будим*, лако, захваљујући и самом наслову књиге, односно насловној песми која и мимо своје изузетно значајне позиције у књизи (налази се на почетку циклуса „За оне које волимо") има улогу симболичког амблема, види да је основна симболичка нит преузета из грчке митологије, да је, другим речима, мит о Орфеју тачка од које се у највећем броју песама полази. Избор мита о Орфеју никако није случајан већ и због тога што, како је то у критици већ примећено (Петковић, 2003), Миљковић не само што воли да у своје песме укључује дискурзивно градиво, најчешће уведено у форму која је блиска филозофском афоризму, и које некад призива филозофски а некад поетички подтекст, пошто је он то чинио и у неким од својих најбољих песама, као што су *Балада* и *Море пре него усним*, већ он поетичку тематику изједначава са другим видовима песничке тематике, због чега се поводом његове поезије и могло говорити о „инверзији поезије и поетике", једнако као што је реч о песнику који чак и саме морфолошке категорије (сонет, примера ради) повезује са оним категоријама које су подесне да означе тип слике света у књижевном делу (отуда је дошао наслов сонетног венца „Трагични сонети", једнако као што је у два случаја сам тип стиха добио исту улогу, улогу елемента који преузима симболичку функцију – *Црни јамб сна*, *Дактил сна*). И мада је орфејска симболика некад непосредно у песму призвана (*Триптихон за Еуридику*, *Орфеј у подземљу*), а некад је дата у сасвим дифузном облику (песма *Лаза Костић* из циклуса *Седам мртвих песника*), сасвим је очигледно да је баш лик митског певача Миљковићу омогућио да оствари један свој важан поетички циљ – да се удаљи од онога од чега је пошао. Наиме, Миљковић спада у песнике који су волели да се уплићу у тумачење своје поезије, па и да га, колико је то кад било могуће, и усмеравају, што је и био разлог да он за поједине песме (а таква је баш песма *Узалуд је будим*) наговести неку врсту емпиријске подлоге која је у процесу песничке обраде мотива била преображена (а и у том процесу преображавања било је важно да се све заснива на ономе што је и у самом миту била полазна ситуација – смрт вољене жене, у Миљковићевом случају смрт оне којој је песма посвећена). Митолошка подлога је, као што то показује песма посвећена Лази Костићу, Миљковићу

била и средство којим је у своју поезију могао да укључи и један од важних топоса романтичарске лирике – топос мртве драге (а то указује на још једну важну одлику поезије Бранка Миљковића – на потребу овог песника да свој песнички текст увек укључује и у један широко конципирани књижевни подтекст, да успоставља везу са неком поетиком која захвата читаву стилску формацију). Понекад је тај широко конципирани подтекст смештен у чисто књижевни простор (*Седам мртвих песника*), а понекад он има дисперзна обележја (*Ноћ с оне стране месеца*).

И мада је између књиге *Узалуд је будим* и књиге *Ватра и ништа* прошло свега три године, поетичка разлика између ових књига је врло велика. Ако је мит о Орфеју онај део подтекста, онај облик успостављања цитатних веза који има доминантно место у књизи *Узалуд је будим*, ако је у тој књизи, другим речима, само лирско ја било нека врста Орфејевог двојника (а то двојство је успостављено тако успешно да га није приметио чак ни Драган М. Јеремић који се у свом огледу „Бранко Миљковић или песник у трагању за смислом" из 1962. године чудио како је било могуће да један млад и здрав песник нема љубавних песама у оном облику у коме те песме и њима примерену тематику срећемо код, примера ради, романтичара, што, у ствари, значи да Јеремић није видео да су све песме у којима се јављају Орфеј и Еуридика љубавне песме у једном чисто симболичком кључу), онда је књига *Ватра и ништа* обликована на сасвим другачијој врсти подтекста. И сам песник је тога био свестан и на то је скренуо пажњу у једном интервјуу (НИН, септембра 1960, разговор водио Михаило Блечић). Издвајајући у том разговору, вођеном поводом тек објављених књига *Порекло наде* и *Ватра и ништа*, циклус *Утва златокрила* као своје најбоље песничко остварење, Миљковић ће истаћи да је баш у том циклусу покушао да поезију изгради „на националним симболима". А кад буде образлагао разлоге да посегне баш за тим симболима, Миљковић ће рећи да је улога тих националних симбола „у томе да одразе једно прочишћено народно искуство и да својом сугестивношћу судбински преуреде народну уобразиљу. Властити систем симбола може се изградити само на властитој националној машти. Уколико се то не уради, никада се нећемо ослободити туторства хеленско-римске, романске симболике која не одговара дубље паганској основи нашег сензибилитета". Мада је овај став изречен сасвим конкретним поводом и мада он треба да има сасвим конкретну функцију – да осветли разлоге за један поетички заокрет, нема сумње да се ово указивање на разлоге за промену типа подтекста у књизи *Ватра и ништа* мора посматрати и у једном ширем оквиру.

Наиме, већ током педесетих година XX века и Васко Попа и неки други песници су такође почели да посежу за „националним симболима", подстицани не само сопственим поетичким уверењима већ, нема сумње, и ставовима које је у својим критичким текстовима заступао Зоран Мишић, нај-

пре ватрени тумач и пропагатор песничког модернизма а потом ништа мање одани заговорник повратка на особен начин схваћеној традицији („Својим присуством међу њима, традиција нам улива самопоуздање и штити нас од нихилизма, највеће разорне снаге нашег доба, рођене из превелике људске охолости која је остала неуслишена"). И управо се снага Миљковићевог циклуса *Утва златокрила* може повезати са уверењем Зорана Мишића да „чаролија модерне уметности" лежи у томе што „она мора отићи даље од прошлости да би је поново нашла", пошто је у песмама из овог циклуса читава сфера наше фолклорно-митолошке традиције добила први пут модерну, на симболистичкој поетици засновану песничку интерпретацију. Ако су се наши песници пре Бранка Миљковића и окретали нашој епици или нашем предању, они су то чинили да би одатле преузели неку тему или облик интерпретације људске судбине, док је Миљковић тим „националним симболима" приступао са другачијом намером – он је у њима тражио простор за постулирање симболичког градива које не тражи накнадну верфикацију у грађи од које је песник пошао. Исто тако, Бранко Миљковић је имао и један знатно обухватнији план – он је желео да нашу културу ослободи потребе да симболичку основу увек тражи у хеленско-римској, романској симболици, пошто та симболика не одговара „паганској основи нашег сензибилитета". И ма колико да нам се може чинити да Миљковић овде искорачује из чисто књижевних оквира, нема сумње да он, све време, има у виду само оно што је потребно песнику – могућност да се дође до једног новог симболичког језгра у сопственој култури. У односу према том језгру треба тражити и разлоге за Миљковићеву потребу да циклус *Утва златокрила* постави на најзначајније место у свом песничком опусу.

Градећи све песме у циклусу *Утва златокрила* по истом морфолошком обрасцу (све су сачињене од по четири крипто-катрена и у свима доминирају једанаестерци или дванаестерци), Миљковић је хтео да постигне и нешто што би се, барем у његовој поезији, могло посматрати као изузетно важно. А реч је о односу између широко схваћене грађе и њене обраде. Наиме, у свим песмама из овог циклуса може се видети поступак спајања два текста – оног од кога се полази и који најчешће и није узет из чисто књижевне сфере и оног који је на ту основу пројектован као специфична интерпретација семантичко-симболичког потенцијала полазног (фолклорно-митолошки кодираног) текста. Тако, примера ради, у песми *Гојковица* срећемо низ елемената који упућују на епску песму *Зидање Скадра* („живи стуб града", „бели бедем дојиш превару све већу", „Ноћ низ Бојану отиче у твоје / срце" и сл.) али и низ елемената који садрже тумачење положаја младе Гојковице („сужањ и талац", „жртвени ждралови"), што значи да је реч о оном типу књижевног обликовања који је врло чест у књижевности XX века – да се уз само градиво које је унето у песму читаоцу нуди и једна

врста интерпретације тог градива. Миљковић своју интерпретацију из епике захваћеног градива усмерава ка обредној пракси која је и сама често укључивана и у усмене књижевне творевине и у дела познатих писаца (*На Дрини ћуприја*). Оно што је ван сваке сумње је Миљковићева потреба да се креће кроз сферу оне културе која је и сама изван власти „хеленско-римске, романске симболике" и која управо због тога може бити подесна за обликовање једног новог типа симболике. У исто време, тиме се постиже још нешто. Наиме, сам књижевни текст постаје динамичка творевина, у њему се може пратити непрекидно кретање ка фолклорно-митолошком обрасцу и натраг. А пошто је у основи истоветан поступак коришћен и приликом обликовања свих песама у циклусу *Утва златокрила* (у песми *Зова* кад је реч о грађи у питању је „издајство и брука", у питању је „свирала" која се „ руга", а кад је реч о интерпретацији у питању је „зова која се собом забавља", у питању су „сирене биљне" које „пустолове маме", у питању је „издајство" и сл.), може се говорити о врло доследно спроведеном концепту грађења симболичке основе у једном песничком циклусу. Та доследност је, сасвим очигледно, била неопходна да би се реализовао један нови поетички образац употребе фоклорног градива.

Али већ у књизи *Порекло наде* која се појавила у истој години кад и књига *Ватра и ништа*, Бранко Миљковић је посегао за једном другом могућношћу. Он сам је ту могућност означио као настојање да се поезија „прави ... од њених недостатака", мада би тачније било да је у тој књизи Миљковић желео, како је сам рекао, да „измири симболистичку и надреалистичку поетику", односно да у поезију уведе „мисао ослобођену рационалистичких експликација". Сви ови циљеви су за Миљковића били важни због тога што „после надреалиста, мисао је истински запевала". Већ је Марсел Ремон указао на то да симболизам и надреализам у својим темељним поетичким настојањима нису одвећ удаљени (повезује их идеја аутономије песничке уметности / одбијање сваког облика миметичности у песничком тексту, и једни и други, исто тако, нису прихватали ни тзв. јасност у поезији, а иако код надреалиста нема строгих форми веома је важан сам облик песме, оно што они зову „распоређивање" елемената од којих је песма сачињена). У књизи *Порекло наде* срећемо наоко врло различите типове грађења песама (од оног који је близак књизи *Ватра и ништа* – „Она учи звезде да буду јетке / Спава са својим мраком из загриженост" до оног који у себи носи трагове авангардних поетика и који се заснива на поступку самопоказивања – „Две речи тек да се кажу додирну се / И испаре у непознато значење"). Али судећи то томе колико једно гротескно-комично интонирано становиште као основно обележје говорне инстанце / лирског субјекта има превагу над свим другим елементима, може се рећи да је Миљковић у *Пореклу наде* заиста настојао да користи нешто од елемената надреалистичке поетике. Он

је то чинио у жељи да, колико-толико, депатетизује свој однос према поезији и самим речима, а депатетизацију је омогућило укључивање хуморне перспективе у тачку гледишта са које се обликује лирски опис. Поред тога, Миљковић је у песмама из књиге *Порекло наде* користио и начело игре („шта све може да стане у капи мастила / једно ненаписано сунце / једна непотписана птица / један ненацртани цвет"), начело које га, с једне стране, приближава песничким поступцима Васка Попе, а, с друге, фолклорним облицима. А сама чињеница да је средишњи циклус у књизи *Порекло наде*, циклус *Критика поезије*, испеван тако да поетичка тематика има средишње место, довољан је доказ да, и кад жели да из једне нове перспективе обликује свој лирски говор, Бранко Миљковић не напушта једно веома важно тематско подручје – поезију и саму песничку реч. То би могло да значи и да је Бранко Миљковић осећао да поезија мора да изнова дефинише и саму себе и најважнија своја својства.

А то је, нема сумње, и основни разлог што је поред есеја у којима је излагао своја поетичка уверења Бранко Миљковић тако радо писао књижевно-критичке текстове. У тим текстовима он је тумачио и дела својих књижевних пријатеља/неосимболиста и дела оних песника према којима је, као према Десимиру Благојевићу, осећао сродничку наклоност. И као и поводом других облика своје стваралачке активности, Бранко Миљковић се умешао и у тумачење свог критичарског рада, истичући да он у другим песницима превасходно тражи самог себе. Једино то може бити објашњење за Миљковићево настојање да, примера ради, поезију Танасија Младеновића тумачи у типично симболистичком кључу, иако је реч о песнику једне сасвим друге оријентације. Али, ако нису верни као тумачења дела појединих песника, критички осврти Бранка Миљковића имају велику вредност за сагледавање обриса његове поетике, пошто је он у тим освртима, у ствари, понављао основне идеје из есеја „Поезија и облик", „Херметичка песма", „Неразумљивост поезије", везујући их, врло често, за песнике чија је поезија далеко од Миљковићевог личног поетичког хоризонта. Бранко Миљковић се, у ствари, и преко својих критичких текстова директно уплитао и у тумачење своје поезије. И зато у критичком осветљавању поезије Бранка Миљковића постоје, условно говорећи, две етапе. Прва, у којој је његов утицај на тумаче био заиста велики и друга, када су песникове сугестије све слабије деловале. Добра илустрација за прву фазу у тумачењу поезије Бранка Миљковића је оглед Драгана М. Јеремића „Бранко Миљковић или песник у трагању за смислом", а за другу фазу оглед Петра Џаџића „Бранко Миљковић или неукротива реч". Оно што је у целој ствари посебно парадоксално је чињеница да су аутори ових огледа били критичари блиски Бранку Миљковићу (са Јеремићем он је оснивао неосимболистички покрет, Петру Џаџићу је посветио књигу *Ватра и ништа* и из Загреба му пред саму смрт писао драматич-

на писма). Основна разлика између Јеремићевог и Џаџићевог тумачења је у томе што први у Миљковићу, по сугестији самог песника, настоји да види песника-филозофа, док други у Миљковићевој поезији тражи поетичке одлике и настоји да Миљковићеву поезију сагледава у контексту и српске књижевности и модерне поезије уопште. И не само што је Петар Џаџић први у низу добрих тумача поезије Бранка Миљковића, већ је он и први који је указао на разлоге због којих је Миљковић својој верзији симболизма додао префикс нео. Песник је то учинио зато што је, а то песме из књиге *Ватра и ништа* најбоље показују, симболизам настојао да повеже са фолклорно-митолошким слојем националне културе, пошто се на тај начин херметичка песма укључује у један широко засновани контекст који може да јој обезбеђује нове семантичке потенцијале. Без тих потенцијала поезија би запала у ону врсту кризе у којој би морала да се непрекидно самоиспитује. А Бранко Миљковић је у својим песмама показао суштинске карактеристике и једног и другог стања. И стања кад се поезија укључује у саме основе једне културе и стања кад она сумња у себе и своје могућности. А посебно у свој смисао.

И то је основни разлог за тако убрзано смењивање поетичких тенденција у поезији Бранка Миљковића, за тако грчевито и са самим егзистенцијалним коренима повезано трагање за могућностима песничког говора. У српској књижевности, једноставно речено, нема примера да је један тако млади песник покренуо тако далекосежна питања, као што је питање замене једног симболичког поља у српској књижевности и култури другим симболичким пољем. Мада све у животној и песничкој биографији Бранка Миљковића отвара простор за градњу једног, по основним обрисима готово романтичарског мита о песнику, Бранко Миљковић је високо место у српској књижевности освојио само својим песничким делом. Тачније речено, оним светлим тренуцима своје песничке имагинације у којима је умео да ослушне и шапат *Ариљског анђела* и да „дозове утве с гора у предање" и тако уђе у песнички „тамни вилајет". Додуше, он је у тај вилајет ушао прерано, али се баш ти уласци боље памте и у националној култури дубље одјекују.

ИЗВОРИ:

Миљковић, Бранко, *Сабрана дела* I–IV, Градина, Ниш, 1972.

Бранко Миљковић у књижевној критици, зборник радова, приредио Сава Пенчић, Градина, Ниш, 1973.

ЛИТЕРАТУРА:

Дучић, Јован: „Споменик Војиславу", у: *Епохе и стилови у српској књижевности*, приредили Малиша Станојевић и Слободан Лазаревић, Београд–Крагујевац, Филолошки факултет–Нова светлост, 2002.

Ивановић, Драгица С., *Освешћени заборав – иманентна поетика Бранка Миљковића*, Краљево, Повеља, 2010.

Јовановић, Александар, „Поезија српског неосимболизма", Београд, Филип Вишњић, 1994.

Маларме, Стефан, „О књижевној еволуцији", у: *Рађање модерне књижевности – поезија*, приредили Сретен Марић и Ђорђије Вуковић, Београд, Нолит, 1975.

Миљковић, Бранко, „Неосимболизам не треба бркати са симболизмом", *Млада култура*, бр. 52, 14. 02. 1957, стр. 6.

Новаковић, Јелена, „Поезија као „патетика ума" – Бранко Миљковић и Пол Валери", у: *Поезија Бранка Миљковића – нова тумачења*, Просвета, Ниш–Гаџин Хан, Просвета–Општинска библиотека, 2003.

Петровић, Видосав, *Песников узлет*, друго, допуњено издање, Ниш, Просвета, 1993.

Српски симболизам – типолошка проучавања, уредио Предраг Палавестра, Београд, САНУ, 1985.

Стерјопулу, Елени Апостолос, *Поетика лирског циклуса*, Београд, Народна књига, 2003.

Radivoje Mikić
Université de Belgrade – Faculté de Philologie, Serbie

LA CONCEPTION DU SYMBOLISME DE BRANKO MILJKOVIĆ
(Résumé)

En analysant les principes poétiques et les caractéristiques principales de la poésie de Branko Miljković, l'auteur constate, d'une part, qu'il s'agit d'un poète d'orientation symboliste qui a choisi de qualifier sa poétique de néosymboliste pour éviter des reproches non littéraires à ses options littéraires et, d'autre part, que ses conceptions poétiques ont évolué dans le sens de l'acceptation de certains éléments de la poétique surréaliste.

Mots-clés : littérature serbe, symbolisme, néosymbolisme, poétique, mythe, folklore, formes poétiques, évolution de la littérature.

Драган Хамовић
Институт за књижевност и уметност у Београду, Србија
hamovicdragan@gmail.com

СТРАТЕГИЈА ОБРАДЕ НАЦИОНАЛНИХ СИМБОЛА У ПОЕЗИЈИ БРАНКА МИЉКОВИЋА

Апстракт: *У раду разматрамо шта је све Бранко Миљковић реализовао од свога најављиваног подухвата „изградње поезије на националним симболима". Предмет читања је шири круг песама у којима се пројављују национални симболи, као што су „Моравске елегије", песме из збирке* Смрћу против смрти*, као и песме у којима је маркирана хтонска, флорална симболика и сугерисана слика родне земље.*

Кључне речи: *Бранко Миљковић, неосимболизам, национални симболи, родољубива поезија, завичајност.*

Откад је добио прилику да обелодањује песничке планове, Бранко Миљковић није престајао да помиње модерну поезију засновану на националним симболима. И не само да је вести о томе подухвату подгревао, него му је придавао привилеговано место у својој динамичној, суверено освешћеној, превратничкој песничкој мисли и пракси. У анкети („Искушење поезије") у првој свесци часописа *Дело* за 1957. годину – недуго по формирању неосимболистичке групе, а пре појаве првенца *Узалуд је будим* (1957/1958) – поред већ афирмисаних имена српске, хрватске и словеначке поезије, међу новим гласовима, реч добија и Миљковић. У кратком одговору, након одређења опште улоге симбола у поезији, песник прелази на изјашњење о сопственим амбицијама: „Поетски симболи којима особито тежим, а које још нисам постигао, јесу национални симболи. Мислим да је сасвим могуће да национални симболи добију универзално значење. Уосталом, у то није тешко веровати после родољубиве поезије Оскара Давича и Васка Попе."[1]

Коста Димитријевић, припадник неосимболистичког круга, сећа се тадашњих трибина, сведочећи да је у Загребу „Бранко надахнуто говорио о тежњи неосимболиста за синтезом византијске и римске културе са нашим балканским духом"[2]. У есеју „Патриотска и револуционарна поезија",

[1] Бранко Миљковић, одговор на анкету „Искушење поезије", *Дело*, год. 3, бр. 1, јануар 1957, стр. 82.

[2] Коста Димитријевић, *Бранко и неосимболизам*, Крагујевац, *Кораци*, год. 6, књ. 6, бр. 3–4, 1971, стр. 125.

објављеном постхумно, Миљковић разлучује револуционарну од поезије револуције и објашњава да „само револуционарност може да дâ националним симболима општељудско значење”[3]. Напокон, у добро познатом „минималистичком” разговору за НИН (у поводу Октобарске награде, четири месеца пре смртног одласка) не пропушта да вредносно истакне циклус „Утва златокрила”, јер му се овде чине очигледним настојања да изгради поезију на националним симболима, који треба да одразе „пречишћено народно искуство”[4]. Заслужује посебну пажњу што белешка на крају збирке *Узалуд је будим* најављује рукописе *Србија на Истоку* и *Моравске елегије.* Миљковићев био-библиограф бележи податак да је глас о награди песник „примио у манастиру Жича, пошто је у то време обилазио све значајније манастире по Србији прикупљајући грађу за књигу песама *Србија на Истоку*”[5]. Приређивачи два тома поезије у издању *Сабраних дела* (1972) позивају се на обавештење добијено од песникове породице да је рукопис *Србија на Истоку* Миљковић однео у Загреб.[6] По његовој смрти, најављени рукописи, ипак, нису нађени на окупу.

За живота објављени Миљковићеви лирски наслови, по структури, представљају *збирке* песама а не *књиге*, нису формално-тематски засведене целине. Таквим је заокружењима песник очито тежио, али их већином није доспео извести. (Попа управо у исто доба започиње реорганизацију збирки *Кора* и *Непочин-поље* и даје им коначни облик, изводећи из неких циклуса будуће тематске кругове.) Делови *Моравских елегија* остали у оставштини унети су у други том *Сабраних дела*: макар четири песме тако насловљене – можда и свих седам нумерисаних песама под насловом „Елегије”[7]. Затим, две су песме унете у збирку *Порекло наде* (1960), али и, по садржинским наговештајима судећи, циклус „Три елегије” у збирци *Узалуд је будим* можемо слободно прикључити *Моравским елегијама* – тако да разазнајемо обрисе пројектованог лирског рукописа. Чини се пак тежим послом реконструкција рукописа *Србија на Истоку* само на основу циклуса „Утва златокрила” или „Ариљски анђео”, у збирци *Ватра и ништа* (1960). У оставштини се запажа формална и тематска сродност песама „Зид глава”, „Немушти језик” и „Апокриф Јабучилу” с песмама из „Утве златокриле”.

Ипак, да се приближимо замисли *Србије на Истоку* може нам помоћи репортажа Макса Еренрајха (у библиографији нотирана, али у критици незапажена), штампана у НИН-у с краја октобра 1956, у којој новинар и тада

[3] Бранко Миљковић, *Критике*. *Сабрана дела*, IV, Ниш, Градина, 1972, стр. 261.

[4] *Исто*.

[5] Гојко Тешић, „Био-библиографија Бранка Миљковића”, *Књижевна историја*, год. 7, бр. 25, 1974, стр. 157.

[6] Бранко Миљковић, *Орфичко завештање*. *Сабрана дела*, II, Ниш, Градина, 1972, стр. 211.

[7] *Сабрана дела*, II, стр. 33–48.

активни тумач поезије представља четири долазећа „песника на асфалту”: Драгана Колунџију, Милована Данојлића, Велимира Лукића и Бранка Миљковића. Овде Миљковић, вероватно први пут – али и најдетаљније, излаже шта би требало да садрже рукописи у настајању. Најпре се наводе речи младог песника: „Хтео бих да на свој начин инкарнирам наше националне митове. Уствари, то је покушај да се поново савременим начином оживи родољубива лирика. [...] Моја родољубива поезија рефлектује осећање човека који је нашао свој мир у оквиру националних граница.”[8] Може зачудити да исти песник који је, две-три године доцније, као пожељну маску, узео речник владајућег идеолошког дискурса (у есеју „Патриотска и револуционарна поезија”) неувијено образлаже налажење мира „у оквиру националних граница”.

Али, чак и покривен обавезним јавним формулама, спорадично упућује полемичке сигнале ка нихилизму надреалиста – а у одбрану културе и континуитета, за шта ће се, на пример, залагати и у тексту „Лаза Костић и ми”: „Али Лаза Костић упорно одбија да буде мртав и уђе у историју. Он живи од онога што му дугујемо. А дугујемо му много. Као што сам на почетку рекао, да није њега, ми не бисмо знали за непрекинутост и континуираност поезије. Били бисмо побуњени чардак ни на небу ни на земљи.”[9] Био је то одјек расправа унутар модернистичког табора који се увелико поетичко-идеолошки раслојавао. Зоран Мишић је, у анкети уз десети број часописа *Дело* (1955), опомињао савременике да „без дубљег поимања чињеница свога властитог духовног живота и своје националне културе не може се понирати у непознато, а камоли у неуклидске просторе и апстрактну мисао куда су многи од њих данас похрлили”[10]; затим ће, у тексту „Савремена југословенска поезија” (датованом 1957) изнети уверење да „митови као што је онај о Косову, Ћеле-Кули или Сутјесци могу да стану у ред најуниверзалнијих општепризнатих симбола”[11]. Резонанца, на програмском нивоу, између Мишића и Миљковића једнака је одзиву Миљковића песника на Попину поезију, премда у навођеној анкети „Искушење поезије” млађи песник замера старијем да му симболи нису „довољно национални и конкретни по облику”[12], не би ли, ваљда, преусмерио јавност на своје учинке у тој области.

Вратимо се ипак Еренрајховој репортажи, јер напис пружа додатне, недостајуће податке о изабраној теми. У наставку, новинар укратко преноси шта је даље Миљковић назначио као оквире свога главног настајућег пројекта:

[8] Макс Еренрајх. *Песници на асфалту*, НИН, год. VI, бр. 304, 28. октобар 1956, стр. 8.

[9] *Сабрана дела* IV, стр. 119.

[10] Зоран Мишић, *Реч и време II. Песничко искуство*, Београд, Нолит, 1963, стр. 194.

[11] *Исто*, стр. 171.

[12] Одговор на анкету „Искушење поезије”, *нав. дело*, стр. 83.

> Његова друга збирка треба да се зове „Моравске елегије" – хераклитовско размишљање о прошлости своје земље и времену уопште. Још необичнија ће бити трећа, недовршена, збирка „Србија на истоку". Концепција грандиозна. У првом циклусу песнички ће се доживети визија свих историских предела: од Нишаве до Сутјеске; други циклус је посвећен јунацима: од Хајдук Вељка до Саве Ковачевића, а трећи биткама: од боја на Чегру до Баније. Синтеза прошлости и садашњости.[13]

Без обзира на то што је ауторски план једно – а остварење нешто друго, постају нам јасније димензије и путање основне намере. Очито је, након свих тих назнака, да је и унутар нама познате Миљковићеве поезије – мада нема ни песама о Вељку или команданту Сави – налазимо градиво за неостварену књигу *Србија на Истоку* – и то од почетне збирке до последње. У репортажи, истина, нема речи о тематици обухваћеној „Ариљским анђелом" или „Утвом златокрилом", до које је Миљковић могао доћи накнадно, у развоју почетне замисли, у дијалогу с песницима сродне вокације, као што је Попа. Миљковић још овде уводи у видокруг српско средњовековље, залагањем за спиритуализацију љубавне лирике (наспрам „лирике меког и нежног штимунга"), и позива се на „Слово љубве".[14]

На основу концепције пренете у репортажи, можемо видети да су песме из циклуса „За оне које волимо" (1955) – објављене прво у збирци *Узалуд је будим*, онда у коауторској збирци *Смрћу против смрти* (1959, заједно са Блажом Шћепановићем) – сегмент једне од замишљених целина *Србије на Истоку.* Збирка *Смрћу против смрти* унеколико је пригодна, посвећена јубилеју СКОЈ-а, и, будући заједничко дело, била је плод тренутних околности. Битка на Сутјесци, подсетимо, најављена је у Еренрајховој репортажи као једна од оквирних тема настајућег рукописа *Србија на Истоку*. Као што поменусмо, две песме из „Моравских елегија" Миљковић уноси у *Порекло наде*, а тежишне делове збирке *Ватра и ништа* чине циклуси „Ариљски анђео" и „Утва златокрила". Не треба превидети ни најаве збирки *Орфичко завештање* и *Пут ка феникс*у[15], уз основану претпоставку да су тематски припадајуће песме из ранијих збирки биле намењене за нове контексте, што беху тек у формирању у полудеценији Миљковићеве енергичне књижевне активности.

Другим речима, песмама и циклусима националне симболике ваља придодати и родољубиве стихове смештене у збирку *Смрћу против смрти*, а први пут уврштене у збирку *Узалуд је будим*, пре свега поему „Реквијем".

---

[13] *Песници на асфалту*, стр. 8.

[14] „Љубав (у поезији не у животу) је за њих младе песнике данас скоро анахронизам. А ако је и каткад она нашла право грађанства, њена чулна крила биће знатно скресана. 'Противник сам сензуалне и еротичне поезије', каже Миљковић, одушевљен речима Деспота Стефана Лазаревића: 'Љубите се али не повредите своје девичанство'" (М. Еренрајх, *Песници на асфалту*).

[15] „Био-библиографија Бранка Миљковића", *Нав. дело*, стр. 157.

Песник у збирку *Смрћу против смрти* уводи и вишеделну песму „Тјентиште", тематски и по тону наслоњену на поему „Реквијем", где је симбол Зеленгоре испредњачио елементарном силом симбола високе планине. Ако пођемо у том смеру, онда симболика земље – која и у нечијим плакатним стиховима гдекад изнесе архетипске импулсе – код Миљковића добија сложенији семантички обухват, као и мистички парадоксализам жртвене смрти што смрт побеђује. Овај аспект и повезује „Реквијем" с епском смисаоном подлогом „Утве златокриле". Гојковица, Милутин и Дојчин – као што примећује Хатиџа Диздаревић Крњевић – „све троје јунака су *жртве*, различите по типу, и сва три имена су у семантичкој зони смрти и њени су симболи"[16]. Стилизација крвне, херојске жртве – мимо површинских идеологема – активира најснажнији обредни смисао песама с мотивима Сутјеске, нових епизованих, митизованих повесних догађаја.

Земља је, у прелудијуму „Реквијема", описана као „баштина ветрова" и оних „што имају мање него ништа", као „велика урна са пепелом *једне* и заједничке смрти која се понавља / али не преговара са временом никад". У „последњој молитви за мртве" вишегласног „Реквијема" песник се моли „за њихову / смрт тако потребну против смрти / за оне који су сада једно". Свакако да се у лирском свођењу колективних пострадања у велику „смрт против смрти" опредмећује песникова дефиниција симбола „као кондензоване стварности у простору и времену у оно што је есенцијално и битно"[17]. Тиме Миљковић кондензује садржаје повесне и епске предаје, од митских старина до герилског отпора у Другом светском рату, сагласно томе како је сам у тексту „Политичка песма данас" представио поетику коаутора збирке *Смрћу против смрти* Блажа Шћепановића, при чему је Миљковићев нагласак на судбинском и митском: „Политичка или ратна тема треба да буде једино поетски ангажована, тј. ангажована изнутра. [...] Овај је песник најснажније осетио оно опште, судбинско и митско што се крије иза конкретних политичко-историјских дешавања."[18]

Искључење свега „случајног и небитног" у дејству симболичке кондензације не само да противречи начелу спонтаности код тада меродавних идеолошких ментора надреалиста, него и поравнава спољне, повесне разлике у корист архетипских матрица. Отуда се Миљковићев „Црни коњаник", виђен на Банији (с алузијом на покоље над крајишким Србима и њихову борбу), „заточен у нашој лобањи / јури од чела и темена", распознаје као рефлекс

[16] Хатиџа Диздаревић Крњевић, „Утва златокрила и поетика сећања", *Поезија и поетика Бранка Миљковића*. Ур. Новица Петковић, Београд, Институт за књижевност и уметност; Гаџин Хан, Дом културе „Бранко Миљковић", 1996, стр. 175.

[17] Бранко Миљковић, „Неосимболизам не треба бркати са симболизмом", *Млада култура*, бр. 52, 14. фебруар 1957, стр. 8.

[18] *Сабрана дела* IV, стр. 216.

древне коњаничке представе бога мртвих, у крајњој линији – трачког коњаника, према Чајкановићу, најдоње праиндоевропске слике божанства. Конкретно ратно збивање сажето је у општу фигуру што исијава страх и смрт. Мнозина умирања „у времену и простору", у оваквој симболичкој пројекцији, постаје једна, жртвена и животоносна смрт. „Ако то није национална мистика, као што је песнику пребацивано, – а није – шта је онда?", питао се Милован Данојлић у осврту на песме с националном симболиком у збирци *Ватра и ништа*, служећи се прећутно и неким Миљковићевим програмским ставовима: „Ја бих рекао да је посреди песникова инклинација према колективу, према сржи људске судбине [...] Живот колектива, коме се песник извесним својим симболима приклања, поседује свој континуитет, и пронаћи себе у том континуитету далеко је лепше од робовања тренутном виду стварности."[19] Приказивач из реда неосимболиста у наставку текста указује на биљке као носиоце „континуитета времена" и „својстава примордијалног живота", оцењујући да је вишеделна песма „Похвала биљу" јединствена поема, „митска, симболистичка ода"[20]. У „Похвали биљу" песник, иначе, одашиље више поетичких лозинки у којима прецизније лоцира симболички смисао флоралних мотива, у спрези са елементом родне земље:

Скупљају нас по свету и хране нашу изнемоглост
Из земље закључане пред нашим моћима
Ваде неопходна блага из затворене бразде
Из црне браве за коју нема другог кључа осим биља.

На другом месту, у песми „Елегија или измишљена идила", која јамачно припада несабраном низу *Моравских елегија* (јер се „поморавље" и помиње), базични састојак биља – семе – повезује с водом, тј. моравском топографијом, а једно и друго с речима као њиховим супститутом:

О тајно кад сањам да речи нечим заменим,
та поља у семенци јој поморављем зеленим.

Разуме се, конкретне биљне врсте из фонда народне митологије имају изузетан статус у песмама „Утве златокриле", оне су посреднице тајне почела и животне обнове, носиоци „примордијалног живота", као рецимо у песми „Расковник": „Отвори семенку у којој нежно чами / Заборављено пролеће." Слика биљних сокова пресликава се на слику људског крвотока „што везује кисеоник и време", тако да је поређење биљног и човековог циклуса овде врло видљиво. За човека и за биљку, укорењеност у земљи

[19] Милован Данојлић, „Симболи суштине", *Дело*, год. VI, бр. 11, новембар 1960, стр. 1297.
[20] *Исто*, стр. 1298.

од пресудног је значаја, баш као у „Похвали земљи": „Помешана са мном / Знам ли је."

У разматрању Миљковићеве поставке земље као вишеструког симбола, и то са националним обележјем, залазимо у подручје које можемо боље објаснити појмовима Пола Рикера. Подвлачећи да „литерарне фикције" поседују непроменљиво језгро које је назвао „тјелесни услов као егзистенцијално посредовање између сопства и свијета", француски мислилац поентира: „Земља је овдје нешто више и нешто друго него једна планета: то је митско име нашег тјелесног усидрења у свијету."[21] У сврху проналажења „мира у оквиру националних граница" упослени су и симболи земље, Мораве као знака непрестаног протока у времену, као и бирани каталог симбола из српске усмености. Малтене су програмски прозирни стихови песме „Посвета елегија" – можда и пролошке у незаокруженом моравском кругу – коју песник објављује још у првој збирци. Лирски опис интегрише слике реке као крвотока, поднебља и његове загонетке, као и „горких дана" колективног песничког субјекта:

над реком заспала сањаш и горки плод
поднебља загонетке над својим крвотоком
кад минуло време и јаз постаје свод
горких нам дана
[...]

Све што имамо то су наше речи
над водама што слуте тајни сплет.

Слику обнове појединачног живота и свеколиког окружења изражава опсежан и визуелно разуђен симбол Мораве. Морава је код Миљковића, као и други национални симболи те стварносни садржаји – тек у далеком наслућивању. Тако, у првој песми у низу „Моравских елегија" осталих у оставштини, једино наслов „Морава" упућује на прикривени предмет песме. Али, наредни део (насловљен „Док траје песма") дискретно почиње да раскрива предметни садржај најављен насловом круга, уводи се алузивни спомен реке:

Ја чујем и видим њену истину
њен шљунак тврд међу зубима
благ у срцу где ми силази по светлост
осетљива звезда.

[21] Пол Рикер, *Сопство као други*. Прев. Спасоје Ћузулан, Београд–Никшић, Јасен–Службени лист, 2004, стр. 157.

У другој песми низа „Моравских елегија” долазимо до слике измирења два опозитна елемента, сунца и реке, ватре и воде, јер их цикличност изједначава:

Гаси само злонамерне ватре,
сунцу ни у чему није супротна.
Какав страшан склад између
риба и рибара које подједнако води.

Високо један је круг под којим се све одиграва
својом удаљеношћу омогућује нам пространства
ономе ко га схвати буде око главе
и светли док реке теку уокруг.

Сунчев опток и кружење воде израз су тајног јединства, чији је освећени знамен – круг што светли над главом „оног који га схвати”. Још на једном месту у „Моравским елегијама”, у песми „Химна”, помиње Миљковић „воду која се са ватром мири”. Али, то није једино плодоносно слагање супротности у овом лирском кругу. „Оде а опет све је ту” – парадокс је у којем изнова прозиремо мутни мотив реке из наслова. Потом се, уз спорадична затамњења и обрате, надодају пречишћене, на суште црте сведене слике речног амбијента. У песми „Док трају речи” доводе се опет у паралелу вода и речи:

Шта речи знају о води
која изгуби све што нађе
коју волим да доказујем
коју желим да учиним стварном
а да је не зауставим
а да је не повредим?

Шта можемо истаћи као првенствену ознаку насловног симбола Мораве него – проток или протицање, кружно у основи. То, наиме, остане кад се Морава разложи на битно, на саставке. То је апстраховани, немиметички опис предела Мораве. У песников сведени збир речи важних за препознавање насловне теме јесте „обала”. „Јер нема ничега са друге стране”, пева Миљковић, па израња одатле архајска представа Мораве као међе светова. Ослањајући се на реч „обала”, делимично у анафоричком низу, у шестој по реду „Моравској елегији” песник демонстрира разиграну асоцијативност подупрту алузијама из предањских извора:

Обала препричана језиком зелених башта
И белих градова, обала која машта,
Обала заклоњена гласним зидовима,
Обала светлећих маглина и неугашених поља,
Обала против празнине, обала или воља,
Обала која се јавља у несличним видовима.

Обала која се отвара као шкољка, небо у нама,
Крила слична птици, обала сезама
О њене браве од златног заборава
До ње се не долази до ње се лети
Види је само онај ко се сети
Да се окрене Шуми и да спава.

Загонетка Мораве, као део задате „загонетке поднебља", остала је загонетком и у склопу Миљковићеве неосимболистичке поетике, не мање привлачна, смисаоно приновљена и оснажена, све полазећи од старог значења Мораве као „сваке велике воде" (Вук Караџић), као мистичне осе српског земљописа.

Бранко Миљковић је проблем националних симбола излагао у контексту развоја жанра родољубиве поезије. „Патриотску поезију, више него и једну другу, карактерише осећање историчности", наглашава у есеју „Патриотска и револуционарна поезија": „Разлика између патриотске поезије јуче и патриотске поезије данас јесте у томе, што је код прве осећање историчности фолклорно-патетично, а код друге револуционарно и универзално."[22] Песник, затим, разликује два наспрамна приступа култури, тј. наслеђу, код песничких превратника. То је антикултурно становиште (каквим се одликују надреалисти), на једној страни, и схватање што културу признаје као ослонац за револуционарне продоре, на другој: „Од руских револуционарних симболиста само је Брјусов јасно схватио да је цивилизација и култура на страни пролетаријата"[23] – даје за право руском песнику његов српски преводилац. Подсетимо се песме „Син земље" Валерија Брјусова у Миљковићевом препеву:

Ја сам син Земље, где је време кратко,
Где загонетка тамна душу трује
[...]

[22] *Сабрана дела* IV, стр. 234–235.

[23] *Исто*, стр. 235.

Од протоплазме до ихтиозаура,
Од дивљака, од секире камене,
Па до храмова гордих међ лаврама,
Од првога човека па до мене.

У песми Брјусова сагласно проговара Миљковићево уверење о непрекинутости, континуитету, о загонетки родног предела, али и културних творевина као чиниоцима тајне сопства. Зато је, тако заснован, песник пред фреском анђела у храму Св. Ахилија и могао изрећи, донекле на Попином трагу, а однекле чинећи себи својствене, игриве полемичке отклоне од Попе, похвалу личној идеал-типској слици:

Ко тебе није видео тај не зна
Себе, ко тебе не виде тај неће
Никуда стићи, јер бескрајан је пут.

Бранко Миљковић, како је раније у критици примећено, продужује „огледање по дубини националне меморије”[24], након Попиног циклуса „Усправна земља” наставља „процес конституисања идентитета у културно-историјском простору”[25]. Ако кренемо ка дубљим, авангардним почецима тога развојног процеса – поистовећења с духовном топографијом отаџбине – као зачетника затичемо Растка Петровића, ходочасника по несагледаној баштини српских манастира зарад самооткривања у националној култури, Попиног поетичког и Мишићевог теоријског зајмодавца. „Забуна је сличност” – Миљковић ипак у наставку дестабилизује, надилази преузету ситуацију препознавања у оностраном, где персоналност прелази у нешто друго: „Моје лице тоне у чудну безличност.” А ова „чудна безличност” представља тренутак духовног сједињења, *трансперсоналност*, никако не – губљење личних својстава.

Познато је да Бранко Миљковић – по старом обичају песника као тумача – слободно учитава своје погледе пишући о другим ауторима, нарочито сугестивно када је реч о сензибилитетски блиским претходницима или сапутницима. Такав је случај и скрајнути песник Десимир Благојевић, од кога је Миљковић могао директно преузети фолклорни мотив „Утве златокриле” и чијој поезији посвећује текст опсежнији од других својих критика. Зато посебно дотиче низ поетичких танчина у којима се и сам огледа као песник, попут момента *завичајности*: „Ма о чему овај песник певао, он је увек са завичајним звездама сплетен, и када пева о себи [...] он пева своме завичају

[24] Новица Петковић, „Инверзија поезије и поетике”, *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, стр. 26.

[25] Радивоје Микић, *Орфејев двојник. О поезији и поетици Бранка Миљковића*, Београд, Народна књига–Алфа, 2002, стр. 88.

и његовим звездама", пише Миљковић и запажа да смисаона неухватљивост и ирационализам Благојевићеве поезије лежи „у предању и тајанству који су у њеној основи"[26].

Благојевићевом и свом претечи, Настасијевићу, додељује пробрано друштво у циклусу „Седам мртвих песника". Настасијевићев књижевни свет, притиснут „родном коби", довољно је читљив подтекст Миљковићеве песме: предео коме се лирски јунак „приволео", нечујна мелодија иза горја „размешта предмете у простору", уклето се тело настањује у „тишини свете сенке", повратком на „првобитно место". Завичајни простор, кроз који се одвија примарно „посредовање између сопства и света", путем загонетне говорне мелодије дозива недозване из самозаборава. А заборав је код Миљковића теоријски повлашћен појам. Дозовимо, стога, Гадамерове речи поводом питања самозаборава језика, за шта се песник и залагао: „Тако из самозаборава језика следи да нас достиже његово исконско биће у којем постоји оно њиме речено, које обавија читав свет у коме живимо и коме припада читав велики ланац предања..."[27]

Надомак завршнице рукописних „Моравских елегија" налази се слика потпуног сједињења појединства са тлом: „ево свлачим своју људску кожу / и у црну земљу лежем." У такође рукописном циклусу „Нађена земља" можемо прочитати песму „Порекло земље и наде", коју Бранко Миљковић – као што иначе чини – завршава помирљивим оруђем лирске парадоксалности:

> Да је боље чујем
> властите песме певам
> враћајући себи оно што сам одузео.

Кад у репортажи описује будућу топографију рукописа *Србија на Истоку* – како смо и навели – песник полази (географски) од Нишаве и (повесно) од Чегра, значи креће од места сопственог првог „телесног усидрења у свету" у ширину националног простора. Миљковић је, поред звучних сентенци, посежући у основе себе и језика којим се сопство освешћује, долазио до ступњева на којима се лично претапа у надлично, у колективну подлогу. „У свем нашем сазнању и мишљењу ми смо увек већ пред-убеђени језичким излагањем света, у коме урастање у свет значи израстање."[28] Зато је овоме песнику био пресудан, најшире и најдубље појмљен, простор из кога је израстао.

[26] *Сабрана дела*, IV, стр. 62.

[27] Ханс-Георг Гадамер, *Човек и језик*. Прев. Саша Радојчић, Панчево, *Свеске*, год. 8, бр. 29, 1996, стр. 99.

[28] *Исто*, стр. 98.

У оба овде навођена текста, из 1955. и 1957. године, Зоран Мишић међу светски репрезентативне националне симболе за којима ваља песнички посегнути сврстава маркантни топоним Миљковићевог завичаја, Ћеле-кулу, већ тада доспелу у Попин ауторски хоризонт. Дата у разазнатљивој слици или алузији, изобличена, растављена на елементе, Ћеле-кула сенчи толике Миљковићеве песме, она је, како је записао Радивоје Микић, „важна тематска јединица коју је овај песник преносио из песме у песму, настојећи да у њему види симбол који повезује трагична искуства из различитих времена"[29]. У поеми „Реквијем" налазимо стих „Узидали су вас у зид невидљиви", док је у песми „Хроника" (*Смрћу против смрти*), у тој мрачној, „телеграфски" пренетој космогонији, чегарска кула постављена у средиште и ословљена именом: „Четвртога дана сазидаше ћеле-кулу од лобања и шкргута." Ћеле-кулу у језгру песничке слике у поеми „Ариљски анђео" распознајемо бар на три места: као „труле лобање и зид", опет „лобања трула" и „зид мушких глава" – и то у суседству *земље*, *завичаја* и *града*:

Ал не знам сунце што га испуњава
На уласку у земљу која спава
Сањајући труле лобање и зид
[...]
Држиш у руци ватру као да је
То нешто стварно, анђеле са зида.
На уласку у завичај који даје
Лобању трулу за злато мог вида.
[...]
Звонке руке пружам граду који спава
Пометених језика, са сунцем у бари,
Узиданих мајки у зид мушких глава,
С анђелом у воћу и оку што стражари

У песми „Слуга Милутин" из циклуса „Утва златокрила", након чувених стихова о изгубљеним биткама што се воде у свакоме од нас, искрсава „зид лобања". У заоставштини, напокон, остала је песма „Зид глава", чији почетак гласи: „Празнином омогућена реч траје у зиду / Лобање које мутна светлост проби."

Ипак, најгушће је сликовним варијацијама Ћеле-куле прожет венац „Трагичних сонета" из прве Миљковићеве збирке. Други сонет у венцу, да подсетимо, управо носи наслов „Кула лобања", али је овај симбол, у овом и у више других „Трагичних сонета" присутан као тренутна, деформисана слика, што је неке тумаче одбило од одгонетања семантичке улоге овога

[29] Микић, *Исто*, стр. 111.

вишекратног симболичког знака. Овог пута, ни наслов није од помоћи у везивању стожерних смисаоних токова, јер ово је творевина недореченог, „сажетог контекста", а тада се – према наводу из есеја „Неразумљивост поезије" – песнички језик највише приближава „стању нејезика одакле црпе своју снагу"[30]. Свеједно, при почетку првог „Трагичног сонета" затичемо инвокацију „Куле с врхом ван времена на коју дишем", да бисмо у истој песми нашли и помен простора пре речи „где труне моја глава". У наредном сонету, осим наслова „Кула лобања", читамо и стихове чији је сликовни предложак несумњиво споменик са Чегра: „То није љубав то је патња и зид / Од лобања где труну звезде што су сјале." У петом, опет, сонету, „Почетак трагања за бићем", изнова наилазимо на рекреирану пређашњу слику:

Поређане главе у заборављеном времену
Са узалудним мислима и последњим речима
Слуте свој лик у мутноме камену.

Чини нам се уверљивим давнашње читање Миљковићевог сонетног венца које је био понудио Петар Џаџић, можда и под упливом разговора са самим песником. Кључна реч у Џаџићевом тумачењу је *првобитност*: „Померање порекла, у чију су славу (и језу) испевани *Трагични сонети* – то је враћање оној првобитности што чами на дну нашег дубоког Ја, и где продире само реч песника. [...] Песничка, 'преонтолошка моћ схватања', у стању је, мисли песник у друштву са Хајдегером, да открије присуство те првобитности у нама."[31] У трагичној динамици трагања за собом и својим језиком, у језгру интимног колико и колективног сећања уграђеног у песничку слику непосредно доживљеног света, обрела се аветињска силуета Ћелекуле, гротескни артефакт завичајне и народне прошлости, трауматичан знак који Миљковић није могао ни посве посвојити – нити га се могао отрести. Овај симбол из ужег матичног простора био је Миљковићу, можемо рећи, опсесивни, фантомски пратилац кроз читаву поезију, мотив децентриран, а свеприсутан, подривајући језовити топос смрти у пределу рођења, што га је ваљало, као и друге противности, мирити у његовој поезији.

Миљковићева замисао о заснивању поезије на националним симболима израз је ширег процеса покренутог у првом ешалону поратног српског песничког модернизма, у глобалној атмосфери занимања за почетке, архетипове. Овај подухват није везан једино за неостварене збирке *Србија на Истоку* и *Моравске елегије*, мада су ови рукописи могли бити сабирна места за оба тока артикулације националне митопоетске амбиције. Осим високо изведених и аналитички далеко расветљенијих циклуса „Ариљски анђео"

[30] *Сабрана дела* IV, стр. 229.

[31] Петар Џаџић. *Бранко Миљковић или неукротива реч*, Ниш, Просвета, 1994, стр. 101.

и „Утва златокрила”,[32] изграђених на средњовековном и фолклорно-епском слоју, сажимање српске историје на митску матрицу жртве карактеришу песме с тематским упориштем ослободилачке борбе у Другом светском рату, док најављене старије епско-историјске теме и ликове очито није стигао да песнички обради. Миљковић преноси лирско тежиште на повесне пределе, најпре на симбол Мораве, чиме раскриљује обилати потенцијал митског симбола мајке земље – из које долазимо и куда се враћамо – као и посредничке симболике биља, растиња што собом спаја елементе земље, воде, ваздуха и сунчеве ватре, кореном у родној земљи а изданком над њом. Све поменуте аспекте националне симболике довели смо у корелативну везу, као видове „трагања за бићем” самог песничког субјекта у домену надличног, предачког искуства. Зато су Миљковићу национални симболи били преко потребни и свакако да у себе укључују културне и природне садржаје песниковог матичног простора.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

1.

Миљковић, Бранко, Одговор на анкету „Искушење поезије”, *Дело*, год. 3, бр. 1, јануар 1957.

Миљковић, Бранко, „Неосимболизам не треба бркати са симболизмом”, *Млада култура*, бр. 52, 14. фебруар 1957.

Миљковић, Бранко, *Узалуд је будим*, Београд, Млада култура, 1957.

Миљковић, Бранко; Шћепановић, Блажо, *Смрћу против смрти*, Београд, Младо поколење, 1959.

Миљковић, Бранко, *Порекло наде*, Загреб, Ликос, 1960.

Миљковић, Бранко, *Ватра и ништа*, Београд, Просвета, 1960.

Миљковић, Бранко, *Ватра и ништа*. *Сабрана дела*, I, Ниш, Градина, 1972.

Миљковић, Бранко, *Орфичко завештање*. *Сабрана дела*, II, Ниш, Градина, 1972.

Миљковић, Бранко, *Преводи*. *Сабрана дела*, III, Ниш, Градина, 1972.

Миљковић, Бранко, *Критике*. *Сабрана дела*, IV, Ниш, Градина, 1972.

[32] Видети нпр., о циклусу „Утва златокрила” радове Снежане Самарџије и Хатице Диздаревић Крњевић у зборнику *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, анализу Радивоја Микића у књизи *Језик поезије* (БИГЗ, Београд, 1990), пренет у студију *Орфејев двојник* (2002). У наведеном зборнику, о „Ариљском анђелу” видети и радове Новице Петковића и Милослава Шутића.

2.

Гадамер, Ханс-Георг, *Човек и језик*, Прев. Саша Радојчић, *Свеске*, год. 8, бр. 29, 1996.

Данојлић, Милован, „Симболи суштине", *Дело*, год, 6, бр. 11, 1960.

Димитријевић, Коста, „Бранко и неосимболизам", *Кораци*, год. 6, књ. 6, бр. 3-4, 1971.

Еренрајх, Макс, „Песници на асфалту", НИН, год. 6, бр. 304, 28. октобар 1956.

Крњевић Диздаревић, Хатиџа, „Утва златокрила и поетика сећања", *Поезија и поетика Бранка Миљковића*. Зборник радова. Ур. Новица Петковић. Београд, Институт за књижевност и уметност; Гаџин Хан, Дом културе „Бранко Миљковић", 1996.

Микић, Радивоје, *Орфејев двојник*. *О поезији и поетици Бранка Миљковића*, Београд, Народна књига–Алфа, 2002.

Мишић, Зоран. *Реч и време II. Песничко искуство*. Београд, Нолит, 1963.

Петковић, Новица. „Инверзија поезије и поетике", *Поезија и поетика Бранка Миљковића*. Зборник радова. Ур. Новица Петковић, Београд, Институт за књижевност и уметност; Гаџин Хан, Дом културе „Бранко Миљковић", 1996.

Рикер, Пол, *Сопство као други*. Прев. Спасоје Ћузулан, Београд–Никшић, Јасен–Службени лист, 2004.

Тешић, Гојко, „Био-библиографија Бранка Миљковића", *Књижевна историја*, год. 7, бр. 25, 1974.

Џаџић, Петар, *Бранко Миљковић или неукротива реч*, Ниш, Просвета, 1994.

Dragan Hamović
Institut de littérature et des arts, Belgrade, Serbie

LA STRATÉGIE DU TRAITEMENT DES SYMBOLES NATIONAUX DANS LA POÉSIE DE BRANKO MILJKOVIĆ:
(Résumé)

L'idée d'une poésie fondée sur des symboles nationaux fait partie d'un processus plus large qui caractérise les débuts du modernisme poétique dans la littérature serbe après la Seconde Guerre mondiale, dans l'atmosphère globale de l'intérêt pour les archétypes. Cette entreprise, qui occupe

la place centrale dans les projets poétiques de Miljković, n'est pas liée seulement aux recueils non réalisés *La Serbie à l'Est* et *Les Élégies de Morava*. Outre les cycles bien connus et très appréciés par la critique, „L'Ange d'Arilje" et „Le canard aux ailes d'or", fondés sur le symbolisme folklorique et épique du Moyen âge, ce qui caractérise encore les poèmes qui traitent de la lutte pour la liberté nationale dans la Seconde Guerre mondiale, c'est la condensation de l'histoire nationale dans la matrice mythique de la victime avec le paradoxe de la mort contre la mort, sans pourtant traiter des thèmes et des figures historiques plus anciens. Miljković place le foyer lyrique dans des paysages historiques, avant tout dans le symbolisme de la rivière Morava, en réactivant le potentiel du symbole mythique de la terre maternelle – dont nous provenons et vers laquelle nous revenons – aussi bien que dans le symbolisme végétal des plantes qui lient les éléments, la terre, l'eau, l'air et le feu solaire, et dont la racine plonge dans la terre natale, tandis que les rejetons se penchent au-dessus. Nous avons mis en corrélation tous ces éléments du symbolisme national, en les considérant comme les différents aspects d'une „recherche de l'être" dans un domaine qui dépasse l'expérience individuelle pour englober l'expérience des ancêtres.

Mots-clés : Branko Miljković, néosymbolisme, symboles nationaux, poésie patriotique.

Александар Јовановић
Универзитет у Београду – Учитељски факултет, Србија
aleksandar.jovanovic@uf.bg.ac.rs

НЕОСИМБОЛИСТИЧКА ПОЕТИКА ИВАНА В. ЛАЛИЋА

Резиме: *Под неосимболизмом се у српској књижевности подразумевају песници тзв. друге песничке генерације након Другог светског рата: Бранко Миљковић, Јован Христић, Борислав Радовић, Милован Данојлић, Драган Колунџија, Велимир Лукић, Алек Вукадиновић и други. Међу њима, Иван В. Лалић заузима високо место. Усмерени на поетичка питања, испитивање песничких облика, дијалог са традицијом, они су изузетно много допринели развоју српске поезије у другој половини XX века. У овом раду се испитују основна својства Лалићеве поетике и њена неосимболистичка својства: његова сложена временскопросторна слика са прожимањем видљивог и невидљивог у њој, непристајање на позицију безличног субјекта, мотиви лета, певање о Византији и стваралачко ослањање на српску и европску културну традицију.*

Кључне речи: *симболизам, неосимболизам, поетика, песничка слика, временски слојеви, видљиво и невидљиво, традиција и модерност.*

Иван В. Лалић био је песник наглашене стваралачке самосвести. О својој поетици и поезији он је говорио веома ретко, најчешће у разговорима које је водио за књижевне листове и часописе. Битни елементи песникове поетике налазе се у есејима које је писао о другим песницима и песничким школама: о Војиславу Илићу, српском симболизму, Милутину Бојићу, Васку Попи, Јовану Христићу, Волту Витмену, Т. С. Елиоту. Написао је и драгоцену „Белешку о поетици" (1994), уз коју је као потврду својих експлицитних ставова навео две песме из *Страсне мере*: „Белешку о поетици" и „Imago ignota". Али, песничка самосвест неосимболистичког песника ту се не задржава. Она је најпотпуније садржана у његовим песмама, у сложеном и нијансованом односу између песникове замисли, процеса стварања и створене песме. Без песама, као што су; „Аргонаути", „Млада жена из Помпеја", „Зимско море", „Београд са старих фотографија", „Византија VIII или Хиландар", „Тераса II", „Мапа", „Елегија, или Дунав код Горњег Милановца", „Војислављев врт", „Синовима који расту", „Десет сонета нерођеној кћери", „Плава гробница", „Писмо", „Слово о слову", „Достојно јесте славити

стварност" (да се помену само неке) не можемо ни приближно ући у битне токове Лалићеве поетике. Наглашеног метапоетског тока, Лалићеве песме, ма о чему да говоре, увек нам говоре и о поезији, њеној природи и деловању. − Већ и наслови његових збирки, сами по себи, од *Времена, ватри, вртова*, *Круга* и *Чина*, преко *Сметњи на везама* и *Страсне мере*, до *Писма* и *Четири канона* способни су да опишу битна чворишта песникове поетике.

За његову поетику битан је и тренутак у којем се појавио: ушао је у српску књижевност средином педесетих година као представник друге песничке, неосимболистичке генерације. Поред Лалића, у њој су, условно говорећи, Бранко Миљковић, Јован Христић, Борислав Радовић, Милован Данојлић, Драган Колунџија, Велимир Лукић, Алек Вукадиновић и други. Песницима прве послератне (после Другог светског рата) песничке генерације, пре других Васку Попи и Миодрагу Павловићу, пало је у део да мењају нормативистичка схватања о поезији и њеном месту у друштву (добрим делом одређена тадашњом владајућом марксистичком идеологијом). Они су, у најширем смислу, морали да буду и песници – идеолози. Својим првим књигама (*Кора* Васка Попе и *87 песама* Миодрага Павловића) борили су се за права да о свим, па и о друштвено верификованим темама, певају на свој начин и сопственим песничким средствима. Зато су ове књиге, посебно *Кора*, и изазвале снажне потресе и књижевне полемике, али су омогућиле песницима наредне генерације да у великој мери буду лишени многих ванкњижевних притисака и искушења.[1]

Због тога Лалић није ни морао, а није ни желео да учествује у, за то време, карактеристичним споровима између тзв. традиционалиста и модерниста (та битка је, већ добрим делом, била добијена), него се одмах, избегавајући једнострана опредељења, усредсредио на најбитнија питања поезије, њене форме и песничке вишезначности, на бирање сопствених претходника и на лирски дијалог са традицијом и културом. Наслеђе на које су се неосимболисти ослонили било им је од непроцењиве важности, јер је њиховом гласу давало знатну дубину у напору да створе симболе дубље стварности и суочавало их са питањима о природи поезије и њене моћи да изрази тамне и недокучиве просторе људске егзистенције,

Да би изразио овакву сложеност и изнијансованост доживљаја света, Лалић је морао да изгади осетљиве песничке механизме и сложену организацију својих песама, са специфичном песничком сликом у њеном средишту. Ако под поетиком подразумевамо, као што се уобичајено чини, скуп обликовних поступака неразлучивих од онога шта се пева и прожетих ауторском самосвешћу, онда се Лалићева поетика понајбоље види у певању

[1] Више о томе, Јовановић 1994: 5−71.

о паслици, убрзању и равнотежи, похвали видљивоме кроз које све време пробија невидљиво, опасности изрицања и милости стварања.

Певати о невидљивом, а присутном, и преводити га у слике − један је од основних задатака које је Лалићева поезија поставила себи. Видљиво је, како га песник схвата, поуздан посредник кроз који се испољавају различите ситуације и времена. Призвано прошло и слућено будуће сједињени су у песничкој садашњости (једином правом тренутку који песма поседује) или, што је исто, у *средишту песничке слике*. Просторно-временске слике, које не треба схватити у ужем визуелном смислу, него у знатно ширем, настале су, најопштије узев, као укрштај онога што песнички субјект види оком и онога што допире из дубина његовог памћења, његове културе или времена које му иде у сусрет. Зато су Лалићеве готово увек *паслике* − визуелна, унутарња слика која још који тренутак остане у свести после опажања неког предмета када се затворе очи, лажна, тачније привидна слика − било да нам певају о једва приметним, а суштинским дешавањима у зрелом, а напуклом лету, о нерођеној кћери или о врховима и усуду византијске цивилизације док гледамо оно што је остало од ње.

Али, о овим аспектима се већ веома писало, и пише. Треба напоменути да не може бити певања о паслици, о том сталном претапању сталног и трошног, видљивог и невидљивог, без осетљивог и узнемиреног песничког субјекта, са изоштреним чулима („чула / Оштра ко нож још топао од точка / Брусача"), способним да виде оно што без њих и не постоји: *више* не постоји или *још* не постоји. „То што видим не могу да опишем; / ја сам његов опис" – рећи ће песник на крају песме „Imago ignota" и, у слободнијој парафрази, овај стих може да се чита и као певање о личном улогу.

Лични улог који не сме да буде више од наговештаја, а без права да се поништи, такође је један од заштитних знакова ове поезије. Идеја о имперсоналном/безличном субјекту била му је страна:

> Али ни овде мало опреза није на одмет; прво лице у песми не мора бити песник, него нека његова persona… (У суштини, то се ипак своди на исто; барем када је реч о лирској поезији.) Свакако да је по среди и одређен однос према личном искуству (а не признајем песме које нису искуства) које ипак само изнимно истичем у први план. /…/ Инсистирам, у свакој прилици, на тврђењу да је поезија комуникација – а како да комуницирате са тзв. безличним субјектом? Код песника таквог усмерења имперсоналност је, ако су заиста талентовани, само маска. Бели завој испод којег, ако је песник аутентичан, осећате рану.[2]

Лалић никада није правио вештачки зјап између песничког субјекта и аутора. Без огрешења о природу поезије и смисао конкретне песме, није се устручавао да пева оно искуство које би било њихов заједнички пресек.

[2] (Јовановић 1995: 24)

Довољно је присетити се песама као што су „Requiem за мајку" и „Помен за мајку", али „Римског квартета" и „Римских елегија", али и „Ветра", „Места која волимо". Људи који су познавали песника могу да препознају у његовим стиховима и конкретне ситуације, нпр., оног несрећног врапца из друге песме „Трећег канона" или да у позадини јединог његовог песничког боравишта виде оне две липе из песме „Amor fati".

Та рана која се осећа испод завоја бивала је временом све видљивија. „Неког упорног напора / да се апстракција одене у месо, / у добар проводник бола", пева се у „Белешци о поетици" (из *Страсне мере*). Како се повећавала количина онога што је песник морао да истрпи у своме ломноме животу, тако се и „апстракција" смањивала: „ал куд ја са телом, / тим проводником бола, када ноћне / Страве ми лежај учине распелом?" Већ наредни стих, обраћање Богородици, „Мајчице, зима улази у кости", сасвим поништава „апстракцију". Слутимо, и већ знамо, да је та зима иста она бол коју смо осетили у „Шапату Јована Дамаскина" („Опрости мојој кости, мојој злости") и да нам, истовремено, помаже у разумевању једног од кључних стихова из „Imago ignota" „Али / Шта да кажем овој кости").[3]

Места у којима се песник не скрива иза persone нису ретка, знамо и зашто, посебно у *Писму* и *Четири канона*. Овде ћемо као примере навести два, од које првоме не треба, бар у овом тренутку, коментар: „сем тога / Он удешава намере: не можеш буву да здробиш / / Ноктом о нокат палца, ако ти писано није. / Он је тај који удене буру у ноћ, здроби брод, / У црно обоји вуну некој мајци на преслици" (*Четири канона* I/3).

И други пример. У шестој песми четвртог канона, расправа о инвенцији плана спасења и слављењу непојамног нереда, преобраћа се у слављење конкретне руже коју конкретна вољена особа, којој су посвећене све песникове љубавне песме, доноси готово кришом из суседног дворишта сваког јутра у његову радну собу:

> Гледам по соби згрудване, црвене биљне пламичке:
> Упорне руже које вољена једна ми рука
> Убире јутром с неокресаних живица децембарских -
>
> Семиотика цветања једне љубави, дуге
> У размерама земним,

а које, опет, ни Богородици нису немиле („осећам, нису ни теби / немиле те позне руже у соби граматика / Овог"). У овај тренутак стало је заиста много тога: однос земаљске и небеске љубави, похвала ружи, том честом мотиву/

[3] Сви стихови у тексту се наводе према издању његових *Дела I–IV* (Лалић, 1997).

симболу у савременој европској и светској поезији, али све је конкретизовано и добило је, као и у претходним примерима, лични тон и лични улог.

Није то случајно. На тај начин нас *овај граматик* / сам песник од дискурзивне (појмовне) расправе непрестано враћа пуноћи своје егзистенцијалне ситуације − враћа нас чину писања и поезији самој. И још једном потврђује сопствено уверење да је у свакој поезији имплицитно садржано њено спонтано изрицање аутопоетике.

Лалић је био врсни познавалац врхова светске поезије, а захваљујући томе и један од наших најбољих преводилаца. „Не верујем много у могућност превода стихова, али су ме Лалићеви преводи Хелдерлина поколебали у томе уверењу. И о њима би ваљало посебно писати" – написао је један од најбољих српских есејиста и књижевних зналаца Сретен Марић (Марић, 1969: 48) Ово искуство је битан саставни део његове поетике. Можда је кључна тачка у томе раду превод управо овај превод Хелдерлинове поезије из 1969. године. Хелдерлинови „лето и јесен, зрела да ми буде песма" из његове антологијске песме „Паркама" подстакли су Лалића да две године касније одговори песмом истога наслова у којој, зајмећи први песников стих, тражи своје „лето изрециво и чисто / Да неколико речи поставим међу сенке / И светлост". То лето је згуснуло његов исказ и осенчило његове потоње стихове.

Зато је мотив лета, нарочито зрелог/позног лета, временом, не случајно, добијао све више простора у Лалићевој поезији. У антологијској збирци *Писмо*, лету су, поред ове, посвећене и „Октаве о лету", „Равнодневица", делом и „Слово о слову". Овај мотив омогућавао је песнику да сложено и изнијансовано, а, истовремено, веома прецизно – како је само он то умео − пева о једној од својих основних тема, о *смрти*. Јер, Лалићеви најбољи стихови, баш као и „Завршна песма" или „Девинске елегије" њему блиског Рајнера Марије Рилкеа, обојени су сазнањем да је смрт у разним наговештајима саставни део сваког човековог тренутка и да сенка непостојања све време трепери на људском лицу. Није претерано рећи да је Лалићево певање непрестано описивање ове сенке у њеним разним облицима. Певање о ономе што дуго настаје, траје на тренутак и нестаје пре него што у потпуности и постанемо свесни његовог присуства.

И мотив лета, стога, у себи садржи певање о *равнотежи* и *убрзању*. Најпре, лето у његовој поезији означава животну средокрађу/равнотежу, доба пуног напона и снаге. Зато је певање о повратку у лето бивало све снажније са низањем година, а бивала је све снажнија и свест о све дужим сенкама смрти и немогућности повратка: „Ма да је све у њеној власти / Још увек боле је за повратком // На средокрађу, равнотежу, / У стање мировања ваге: / Ал године се косо слежу / И мрве у архипелаге" („Осмех").

Али, лето није само то. Оно је у Лалићевој поезији много више: знак зреле равнотеже („Кад већ почетком лета сенка чврсне / И протка јуни као жила мрамор"), али у себи већ напрсло једва приметним – приметним тек за осетљива чула и дух онога који пева – а снажним убрзањем које почиње да разграђује вољене слике („Тад знаш да лето рано ће да прсне / Изнутра, и да предвоји се само / О Илиндану, из песме „Октаве о лету"). Пуна остварености (*равнотежа, средокраћа, стање мировања ваге*) јесте најпоузданији знак да је разграђивање (*убрзање, предвајање*) већ почело.

Стихови истог семантичког потенцијала провучени си кроз многе његове песме: „Два кљуна ваге у пољупцу скоро, / А лето као да оклева, цеди / Још кап, онда још једну, тако споро, / као да мери својом метафором / Колико бивше вреди и не вреди" („Равнодневица"); „Покрет уобличен, а већ плине" („Носталгија"); „Па ће и светлост да разједе лето / На наше очи док се тромо зари" („Слово о слову"); „снаге истоврсне / напете некад твоје конце држе; / сад пуштају их бестрасно, све брже, / Док простим падом пониреш у замор" („Октаве о лету").

Таква слика нас уводи и у песму „Никада самљи":

Никада самљи него крајем јула
Када је лету педаљ до зенита,
А хлорофилу аршин до расула
У метастази жутила и руја,

Тамније када зелене су боје
У вртовима, а стрњика сува,
Тамнија доња амплитуда бруја
Ветра што обноћ у времену дува.

Никада самљи него крајем јула
Кад све је, мислиш, на дохвату: чула
Оштра ко нож још топао од точка

Брусача, али битно недостаје:
Анђела ког слутиш нећеш срести,
А ваздух трудан је од благовести.

Лето у почетним стиховима дато је као време вегетативне бујности и дубоке људске усамљености. Равнотежа је успостављена тек на тренутак, али се већ ломи убрзањем, слућеним усред зеленила које ће пред коначно нестајање букнути „метастазом жутила и руја": раскош боја је увод у њихову смрт. У пуном лету, изоштрени песников слух већ види и чује оно што

се тек у времену (а не још у простору) може видети и чути: будуће расуло летњег хлорофила и таман, доњи брујбудућег ветра.

Распон о којем је реч сугерисан је песничком организацијом. Сонет „Никада самљи" испеван је у Лалићу тако драгим јампским једанаестерцима, са опкорачењима и занимљивим системом римовања (у свакој строфи по један стих остаје неримован). Карактеристично је и његово синтаксичко устројство. Сонет, сходно једном од његових строгих правила, чине два исказа. Први исказ обухвата катрене са наглашеним летње-јесењим описом, други терцете у којима се опис окреће унутра, ка самом песничком субјекту и његовим изоштреним чулима.

Јер, наравно, није реч само о лету и ономе што ће, најпре изнутра, да га разједе – лето је, како песник каже, метафора; реч је, као и увек у великој поезији, о људској судбини, о човеку и његовом пропадљивом постојању. Све будуће, а већ присутне промене, преламају се у песничком субјекту и потресају саме основе његовог бића. Отуда простори огромне усамљености у светлом летњем дану, отуда сенка и таман звук као конкретизације тамних песничких слутњи.

Завршна два стиха – продужена поента песме су двоструко припремљени песничком организацијом. Најпре, двоструким оштрим опкорачењем, „чула / Оштра ко нож још топао од точка // Брусача", а затим природом дванаестог стиха „Брусача, али битно недостаје". Овај стих својим отежаним метром, са јаким слогом на слабом времену – наглашавањем деветог уместо, за јамб уобичајено, десетог слога, и јаком цезуром после трећег слога, уместо петог или шестог, врхунац је чулне узнемирености песничког субјекта и снажног, мада неодређеног очекивања (или, како читамо у „Равнодневици": „А сви дохвати подједнако близи // Или далеки, и сви недохвати"), после којег се нагло, у емоционално-мисаоном билансу, изоштрава свест да се оно неће остварити:

> Анђела ког слутиш нећеш срести,
> А ваздух трудан је од благовести

Између доње амплитуде брујања ноћног ветра, затим изоштрености чула песничког субјекта (то јест, песничке и, шире, људске осетљивости да у видљивоме препозна судбинске знаке и време на делу) и, у наведеним стиховима, снажне слутње близине пуног живљења које ће, нужно, изостати, успостављена је пуна једнакост. Дохвати се још једном показују као недохвати, а обећавајући сусрет са анђелом, доносиоцем благе вести, тек је варка у ваздуху.

Али, велики песник не прима подстицаје, него их он преображава, сходно својој поетици и култури којој припада. Снажно ослоњен на искуства

модерне европске поезије, Иван В. Лалић је све време своје певање везивао за језик и наслеђе свога народа. („Ко не повуче поуке из Лазе Костића или Војислава Илића, узалуд ће их тражити код Малармеа и Хелдерлина" – рећи ће у једном разговору).

Уз то, песник је трпео многе притиске које појединац мора да истрпи у своме животу, истовремено проживљујући и дубоко разумевајући сва отворена питања историје и културе свога народа. Песничко мајсторство омогућавало му је да у својим стиховима нерасплетиво утка једна у друга сва најбитнија питања појединачне егзистенције и основне симболе наше националне културе: у његовим песмама се о најдубљим моментима личне угрожености проговара из дубине нашег колективног памћења.

У последњим песниковим збиркама *Писмо* и *Четири канона* ове одлике су, на неки начин, постале видљивије, али оне су сталност у Лалићевој поезији. Могу се оне уочавати и описивати на бројним, готово свим његовим значајним песмама, али ће бити призвана „Рашка" (из 1968. године) јер се њоме – иако сасвим летимично – уводи певање о Византији, које је за Лалића изузетно значајно. О њој је певао све време: написао је десет песама које носе наслов „Византија" (означене римским бројевима од I до X) и још најмање тридесетак у којима је она, на један или други начин, основна тема.

За словенског песника Византија носи посебне, изузетно значајне вредности. Као могући подтекст ове песме (и укупног Лалићевог певања о Византији) могу се узети речи Георгија Острогорског којима завршава своју *Историју Византије*: „Византија је сачувала културна блага Антике и тиме испунила једну светско-историјску мисију. Сачувала је римско право, грчко песништво, филозофију и науку и предала их у наслеђе европским народима када су ови сазрели за њихово примање".

Али, Византија није само помогла његовом народу да се упише у једну цивилизацију универзалних вредности, него је затим вековима била – још јаче након свог нестанка – готово једини залог његовог постојања. „Хришћанском Истоку, ма ко били његови господари Цариград је до краја остао престоница" – речи су Стивна Рансимена са почетка његове познате књига *Византијска цивилизација*. Зато однос према Византији није, нити може да буде, однос према страној, већ према сопственој култури и сопственом бићу, у оној мери у којој је оно њоме одређено. Јер, реч је о двојединој, српсковизантијској култури.

Својим основним мотивом – певањем о рађању духовности у просторима ненаклоњеним духовности, „о *почецима зрелости народа без памћења", односно без своје културе* – она је прва песма условно назване *Српске Византије*:

Звезде над Рашком нису као остале звезде:
Кратак фитиљ, барут мокар, блесак нејасан,
Велика кола у крв и блато заглибљена.
А брегови вукодлачки црвени у зору –

Па зашто анђео пристаје да застане
На зиду нове цркве, да осветли тај простор
Непоузданом славом обележен?

Биће да је ипак тачан знак, истурен
У средишту овог метежа, где се оружје љубави
Кује у мраку, као потомство;

Лето и весну Господ сазда
Што и псалмопевац каза:
И спокојни су они, којима је суђено
Да буду прекупци времена –
Али
У краткој мери зрелости расте
Грозничав удео љубави, утег срца:
Зато овде столује анђео.

Читалац се на самом почетку песме суочава са описом рашког простора: око нове (тек изграђене или успостављене) цркве су „брегови вукодлачки", а „Велика Кола у блато и крв заглибљена"; то су простори, дакле, обележени сујеверјем, заосталошћу и ратовима, а узвишено/небеско је суновраћено у глиб. После оваквог описа, сасвим разумљиво, долази питање: „Па зашто анђео пристаје да застане / На зиду нове цркве, да осветли тај простор / Непоузданом славом обележен"? Песма се завршава одговором, који је, као и она сама, вишезначан: „И спокојни су они, којима је суђено / Да буду прекупци времена – / Али / У краткој мери зрелости расте / Грозничав удео љубави, утег срца: / Зато овде столује анђео". „Прекупци времена" оличавају, крајње поједностављено, световне моћнике − силнике, а њихово спокојство остварено је лишавањем сваког – осим практичног – односа према свету. Насупрот њима стоје неименовани оснивачи духовног, светог а не профаног, рашког простора у којем су мотиви духовног сазревања повезани са мотивима љубави. Њих, а не прекупце (трговце) времена, бира анђео.

Навођењем, без знакова навода и без курзива, прва два стиха из средњовековне песничке посланице „Слово љубве" Деспота Стефана Лазаревића (значи, кретањем напред и назад кроз време, чиме и оно постаје јединствено и свето), при крају „Рашке" успоставља се веза Лалићеве песме са овим средњовековним текстом и његовом поруком – која се, опет, односи на

потребу љубави у Рашкој. „Слово љубве" говори, такође, о метежу на истом простору и покушају да се он превазиђе љубављу; оно је „истурен знак", јавно учињен, тамо где се љубав, по правилу, скрива, „где се оружје љубави / Кује у мраку, као потомство". Супротстављајући *брегове вукодлачке* и *анђела*, песник ставља једно до другог сујеверје и дивљину свога племена и, њима насупрот, нову, византијско-православну духовност и љубав која се налази у њеној основи.

Међутим, оружје љубави и култура на њему заснована (култура најшире схваћена као усавршавање сопственог бића уметношћу и религијом) никада у потпуности не поништавају оно што им претходи, те сваки песник мора, свестан сила разарања и историјског метежа на овим просторима, непрестано да изговара своју *реч о љубави*. Исто као што Рашка преузима, али и обнавља – поново ствара по својој мери – византијску духовност.

Анђео најдубљих личних слутњи и наговештаја из песме „Никада самљи" и анђео зачетник духовности на првом и основном простору српске културе не сведоче само о тематско-мотивском распону овог певања, него још више о његовом нерасплетивом јединству: певања о предвајању лета, пролазности, смрти, културном памћењу, ужасу и радости, дати кроз песникове сложене временскопросторне, синестезијске, готово опипљиве и истовремено високо симболизоване слике, кроз које се прелама емоционална, чулна и интелектуална ситуација онога који пева. Иван В. Лалић је, уз Васка Попу, највећи српски песник друге половине XX века.

ЛИТЕРАТУРА

Јовановић, Александар, *Поезија српског неосимболизма*. Београд, „Филип Вишњић", 1994.

Јовановић, Александар, *Порекло песме: девет разговора о поезији*. Ниш, Просвета, 1995.

Лалић, Иван В., *Дела I–IV*. Приређивање, предговор и напомене: Александар Јовановић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

Марић, Сретен, „У предворју Хелдерлинове поетике", предговор књизи: Фридрих Хелдерлин, *Одабрана дела,* приредио и превео Иван В. Лалић, Београд, Нолит, 1969.

Aleksandar Jovanović
Université de Belgrade – Faculté pour la formation des maîtres, Serbie

LA POÉTIQUE NÉOSYMBOLISTE D'IVAN V. LALIĆ
(Résumé)

Dans la littérature serbe, le terme « néosymolisme » se rapporte aux poètes de la seconde génération de poètes, d'après la Seconde Guerre mondiale: Branko Miljković, Jovan Hristić, Borislav Radović, Milovan Danojlić, Dragan Kolundžija, Velimir Lukić, Alek Vukadinović et d'autres. Parmi ces poètes, Ivan V. Lalić occupe une place de premier ordre. Orientés vers les questions de poétique, vers l'examen des formes poétiques, vers le dialogue avec la tradition, ils ont contribué pour beaucoup au développement de la poésie serbe de la seconde moitié du XX^{e} siècle. Dans ce travail, l'auteur examine les caractéristiques principales de la poétique de Lalić et ses traits néosymbolistes: les images temporelles et spatiales où le visible et l'invisible s'interpénètrent, le refus de la position de sujet impersonnel, le motif de l'été, les évocations de Byzance et les références à la tradition culturelle serbe et européenne.

Mots-clés: symbolisme, néosymbolisme, poétique, image poétique, strates temporelles, visible et invisible, tradition et modernité.

Милан Алексић*
Универзитет у Београду – Филолошки факултет, Србија
milan.aleksic@fil.bg.ac.rs

ТИПОВИ СИМБОЛИКЕ У ПЕСНИШТВУ ИВАНА В. ЛАЛИЋА

Апстракт: *У раду су анализиране песме Ивана В. Лалића у којима се појављују различити типови симболике. Од прве песничке збирке, Лалић се користио античком, библијском и националном симболиком у својим песмама, било да је користио постојеће симболе или их је сам стварао. Посебно место у његовом песништву имају ликови-симболи и анализа је првенствено била усмерена на три репрезентативна лика-симбола везана за различите типове симболике.*

Кључне речи: *Иван В. Лалић, песништво, симбол, симболика, лик-симбол, Елпенор, Гаврило Принцип, Понтије Пилат.*

Наслеђе симболизма има велики значај за песништво Ивана В. Лалића, не само због припадања групи песника који су се назвали *неосимболистима*,[1] већ због чињенице да су за његову поетику велику важност имали песнички поступци и средства карактеристични за симболистичке песнике, на првом месту култ форме[2] и употреба симбола. Усмеримо ли пажњу на место које симболи имају у Лалићевом песништву, видећемо да је оно веома важно јер је функција симбола за Лалића била директно повезана са основним задатком песника. Иван В. Лалић је задатак песника видео у препознавању знакова или наговештаја невидљивог, духовног света, те да је један од кључних елемената његове поетике однос између видљивог и невидљивог света. У таквом поимању песничког посла веома важну улогу имали су симболи, будући да је симбол, по дефиницији: „знак у коме долази до метафизичког

* Рад је настао у оквиру НП 178026 „Проучаваоци књижевности у српској култури друге половине двадесетог века" на Филолошком факултету Универзитета у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

[1] Видети: Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма*, Београд, „Филип Вишњић", 1994, стр. 13.

[2] Видети: Радивоје Микић, *Орфејев двојник*, Београд, Народна књига / Алфа, 2002, стр. 8.

споја видљивога са невидљивим".[3] Због тога функција симбола има незаобилазно место при тумачењу Лалићевог песништва.

Одређење мистичности као једне од кључних особина симболистичког покрета деветнаестог века у Француској Сесила Мориса Бауре, може имати важност и у нашем погледу на неосимболистичко песништво у српској књижевности, и још прецизније, на песништво Ивана В. Лалића. Баура наводи да је симболизам „племенитом речитошћу протестовао против научне уметности једног времена које је изгубило многа своја веровања у традиционалну религију и надало се да ће пронаћи замену у трагању за истином."[4] Аналогија бива, чини се, потврђена када обратимо пажњу на тежње српских песника за обновом духовности посредством књижевности у времену потпуно наглашеног отклона од религиозности и духовности и посвећеном комунистичкој идеологији. Практични кораци у тежњама српских песника најпре су били посвећени борби за аутономију књижевности у односу на идеологију, а затим ка потреби за поновним ослањањем на традицију, на првом месту старе српске књижевности која је била потискивана управо због наглашене повезаности са религијом и духовношћу.

Повратак традицији за Ивана В. Лалића значио је, између осталог, и ослањање на постојеће симболичке системе књижевности. Лалић је у својим песмама користио симболе из књижевне традиције, на првом месту ослањајући се на античку симболику, затим хришћанску или библијску симболику, као и националну симболику. Поред коришћења постојећих симболичких система, Иван В. Лалић је стварао нове симболе, некада врло сложеног значења, какав на пример, има Византија као симбол у његовом песништву. У литератури је већ примећено да се иза Лалићевих песничких слика „најчешће не указује на неки конвенционални симбол, већ се открива разуђен и продубљен систем симбола".[5] Поред поменутих употреба симбола, Лалић је у своје песништво често уносио и ликове-симболе. Пишући о лику-симболу, Бахтин је истакао његову важност у књижевности: „Велику улогу (већу него што се понекад сматра) играју у књижевности ликови-симболи. Прелазак лика у симбол придаје му нарочиту дубину и смисаону перспективу. Садржај истинског симбола је, преко опосредноваих смисаоних спојева, упоређен са идејом светске целокупности, са пуноћом космичког и људског универзума."[6] Иван В. Лалић је на самом почетку свог песништва

[3] *Речник књижевних термина*, ур. Драгиша Живковић, Београд, Нолит, 1992, стр. 722.

[4] Sesil Moris Baura, *Nasleđe simbolizma*, Beograd, Nolit, 1970, str. 10.

[5] Бојан Чолак: „О неким поетичким моментима Ивана В. Лалића", у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, ур. Александар Јовановић, Београд, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 2007, стр. 445.

[6] Михаил Бахтин, „Напомене уз методологију науке о књижевности", *Трећи програм*, Радио Београд, бр. 39, 1978, стр. 173.

велику улогу посветио ликовима-симболима. У својој првој збирци Лалић је певао о Орфеју и тиме се ослонио на античку симболику укључујући у знатан број песама митског певача који представља симбол песништва, али и модификујући његов симболички потенцијал преко измене контекста у коме је бивао постављен. Са једне стране, очита је блискост са античком симболиком, као у песми *Тако је певао Орфеј*, из прве збирке *Бивши дечак* (1955), или циклуса *Орфеј на палуби*, из збирке *Велика врата мора* (1958), или у песми *Орфејев други силазак* из збирке *Чин* (1963), а са друге стране, промену контекста имамо у песми *Орфеј на бедему* из циклуса *О делима љубави или Византија* (збирка *Изабране и нове песме*, 1969) у којој се овај лик-симбол поставља у оквир националне историје у коме потврђује свој основни симболички смисао. Након Орфеја, Лалић је у своје песништво укључио и друге ликове-симболе, као и друге симболе везане за античку симболику, било да их је преузимао из хеленске митологије, Хомерових епова или из историје.

Хришћанска симболика била је присутна такође од првих Лалићевих песама преко многих симбола: књиге, мора, потопа, а њихова учесталост се временом рапидно увећавала у Лалићевим песмама све до последње збирке *Четири канона* која је превасходно ослоњена на хришћанску симболику. Поред античке и хришћанске симболике, Лалић се у песништву користио и националном симболиком. Симболички систем заснован на целокупном наслеђу српске културе у Лалићевим песмама појављује се, такође врло рано, у његовој првој песничкој збирци и показује начелну окренутост српској историји. У песми *Смедерево* из прве збирке *Бивши дечак*, Лалић пева о последњој престоници средњовековне Србије, о граду као симболу чије значење превазилази везу са уређеним простором за живот људи јер у своје значење укључује и апокалиптичну слику долазеће пропасти „Ми смо последњи. Ако заспимо ту под кулама / Ко ће нас пробудити?”.[7] Смедерево је именовано као последњи град, и оно у националној симболици има значење последње одступнице и последњег уточишта. У каснијим песмама, Лалић је истоветни симболички потенцијал користио за певање о Константинопољу и пропасти Византије. Ослањајући се на националну симболику, Лалић је певао и о мотивима из народног предања (*Тамни вилајет*) који се осамостаљују и постају симболи. У кругу песама ослоњених на националну симболику појављују се симболи које је Лалић створио нпр., *Црно сунце*. (У овом случају у питању су прави песнички симболи јер је њихово значење отворено, није конкретно, нити сведено, те га можемо одредити једино тумачењем песама и на основу значења у контексту свих песама у којима се појављује.)

[7] Сви цитати Лалићевих стихова дати су према издању: Иван В. Лалић, *Дела*, прир. Александар Јовановић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

Ослањајући се у песништву на три типа симболике, из сваке од њих је активирао и неке ликове-симболе. Поменули смо до сада само Орфеја који се појављује у Лалићевој првој песничкој збирци, а у Лалићевом песништву присутно је више ликова-симбола од којих бисмо овом приликом издвојили три: Гаврила Принципа, Елпенора и Понтија Пилата.[8] Због чега су нам пажњу привукли управо ови ликови-симболи? Првенствено, пажњу нам привлачи чињеница да се Лалић у сва три случаја враћао овим ликовима-симболима и поново певао о њима мењајући или прецизирајући њихово симболичко значење. Гаврило Принцип се појављује у истоименој песми у првој Лалићевој збирци под насловом *Бивши дечак* (1955), а други пут му се Лалић враћа у песми *Принцип на бојишту* у збирци *Круг* (1968); Елпенор се појављује у збирци *Круг* (1968) у песми *Елпенору*, а други пут у збирци *Писмо* (1992) у песми *Елпенор*; Понтије Пилат се појављује у песми *Пилат* из збирке *Круг* (1968), а други пут у песми *Критика Пилата* у збирци *Страсна мера* (1984). Поред ове двострукости и тежње за „поновним писањем песме",[9] ови примери ликова-симбола су нам привукли пажњу јер се често или тумаче непрецизно (првенствено у случају тумачења песама о Елпенору), или се тумачењу приступа с предрасудама (на првом месту то важи за поимање улоге Понтија Пилата у Христовом страдању кроз историју, али и за многе злоупотребе имена и дела Гаврила Принципа у данашњем времену). Сваки од ових ликова-симбола припада у основи једном од већ поменутих типова симболике (антички, хришћански и национални).

У песми *Гаврило Принцип* Лалићев лирски субјекат, замишљајући ситуацију непосредно пред атентат у Сарајеву, износи претпоставке о Принциповим мислима и жељама које се ређају као могућности, а бивају прекинуте специфичним песничким поступком. Лирски субјекат тај низ могућности зауставља истоветним поступком којим Деспот Стефан завршава *Натпис на косовском мраморном стубу*: „И све ово речено сврши се / лета 6897, индикта 12, месеца јуна 15. дан, у уторак, / а час је био 6. или седми / не знам, Бог зна."[10] У Лалићевој песми лирски субјекат такође промишља догађај из прошлости о коме не може да има сопствена сазнања: „Можда су очи, у једном тренутку, / Постале тешке, уморне од пажње, / И зажелеле лишће, тамнозелено, / У далекој, далекој шуми. / – Не знам". Након заустављеног низа могућности о којима промишља, лирски субјекат указује на историјски тренутак у коме се атентат одиграо. „Био је Видовдан. И туђе заставе". Лалић најпре наглашава Видовдан, чије значење као националног симбола

[8] Наводимо према хронологији појављивања у Лалићевом песништву.

[9] Видети: Марко Аврамовић, „Поновно писање песме", *Летопис Матице српске*, књ. 496, св. 1–2, 2015, стр. 80–81.

[10] Деспот Стефан Лазаревић, *Књижевни радови*, прир. Ђорђе Трифуновић, Београд, Српска књижевна задруга, 1979, стр. 160.

отпора страној инвазији и окупацији, прецизира увођењем у песму симбола заставе. Заставе Лалић одређује као туђе, чиме наглашава истоветност нових историјских околности са оним из прошлости (Косовски бој). На тај начин, супротстављањем поменутих симбола, Лалић крајње сведено пева о пресудном историјском тренутку и показује идентичну неминовност борбе за слободу. Ако је у првој песми Лалић више певао о Гаврилу Принципу као о бившем дечаку (о чему је опширно писано) постављајући фокус на његовој младости (и у завршном поређењу се инсистира на повлачењу паралеле са невиношћу младости „А он је скочио иза угла, брзо, / Као дете кад претрчава улицу, / И пуцао"), у песми *Принцип на бојишту* он је симболику наглашено усмерио ка српској народној традицији. У овој песми Лалић је у подтекст поставио српске народне песме *Косовка девојка* и *Пропаст царства српскога*. Александар Јовановић је давно показао да у Лалићевој песми „Принципов чин произашао је из етичких начела наших народних песама. То нам сугерише и лексика 'пусто разбојиште', 'бурма', 'коласта аздија'…".[11] У односу на старију песму *Гаврило Принцип* промењена је перспектива, лирски субјекат је сада Гаврило Принцип, у песми се више не разматра могућност неког другог исхода. Атентатор препознаје да је ситуација, у којој се налази корачајући улицом, другачија од оне у народним песмама, јер време се променило, али препознаје и константе које га повезују са јунацима из њих. Лалић ову везу наглашава преко симбола ветра и заставе „овај ветар / Тежак пет векова, светлуцав, огроман, / Та застава под којом посрћем". Александар Јовановић је приметио да „Принцип је принуђен да следи етичка начела епских песама изван њиховог времена и простора."[12] Повезаност са традицијом Лалић представља уводећи симболе преко којих остварује везу са оностраним. Ти симболи су *црно сунце* и *златне сенке* чије значење је директно повезано у Лалићевом песништву са традицијом и наслеђем: „Време почиње да пева гласом стараца / Ослепелих од црнога сунца". Завршетак песме наглашено указује, преко парафразе стиха из народне песме „ – Све да свето и честито буде – / И пуцам", немогућност другачијег исхода и метафизичку предодређеност везе са прошлошћу јер се народна епска песма *Пропаст царства српскога* завршним стихом позива на блискост Божјој вољи: „Све је свето и честито било / И миломе Богу приступачно". На тај начин, надовезујући се на српску епску традицију, Гаврило Принцип постаје лик-симбол отпора и непокорности окупатору, чиме Лалић успоставља духовну вертикалу и изједначава јунаке из прошлости са онима који воде исту борбу вековима касније.

[11] Александар Јовановић, „Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности", у: Иван В. Лалић, *Време, ватре, вртови,* Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997, стр. 43–44.

[12] *Исто*, стр. 44.

Након песама о Принципу, Лалић је испевао две песме о Елпенору, члану Одисејеве посаде, чија судбина је била нарочито интересантна песницима у XX веку (поменимо само *Cantos* Езре Паунда и песме Јорга Сеферија). Елпенорова смрт тумачена је обично као несмотрена, а он је често узиман за симбол будаластог понашања (*Речник грчке и римске митологије* Драгослава Срејовића и Александрине Цермановић Кузмановић га описује као „младог и неразборитог Одисејевог пратиоца”[13]). Елпенор је био најмлађи члан Одисејеве дружине, „ни у борбама јак ни великим обдарен умом”.[14] Он је погинуо падом са крова Киркине палате, на коме је заспао након пијанства, јер је био ујутру пробуђен звуковима другова који су се спремали за полазак. Извесне сличности у певању о Елпеноровој судбини могу се пронаћи и у Вергилијевој *Енеиди* у којој крманош Палинур страда, и његова сен се појављује пред друговима, попут Елпенорове, на уласку у подземни свет. У свему другоме, Палинурова судбина је другачије обрађена: његова смрт није без смисла, будући да он својом смрћу спасава остале сапутнике, он успе да исплива из мора, али бива убијен, његово тело не сахрањују другови, већ локално становништво.[15] Обраду мотива проналазимо и у *Библији*, у *Делима апостолским*. У поређењу са Елпеноровом судбином, библијски лик Евтих, чије име значи *срећни*, доживљава потпуно другачији исход (у складу са значењем свог имена) веома сличног, несрећног пада: „А сеђаше на прозору један младић, по имену Евтих, обузет дубоким сном, пошто Павле дуго говораше, он савладан од сна падне доле са трећега спрата, и дигоше га мртва. а Павле сишавши паде на њега, и загрливши га рече: ’Не узнемиравајте се јер је душа његова у њему’ (*Дела,* 20: 9–11).

У *Одисеји* Елпенорова сен се појављује пред Одисејем на уласку у Хад и моли га да се врати на Киркино острво и да извршењем обредног спаљивања и сахрањивања на обали мора са веслом као спомеником, омогући његовој сени улазак у подземни свет. Одисеј се, при самом сусрету, Елпеноровој сени обраћа стиховима: „Како овамо стиже, Елпеноре, у мрак и маглу? / Пешице претече мене што плових у лађи црној!”[16] Управо на ове Хомерове стихове се надовезују први Лалићеви стихови у песми *Елпенору* из збирке *Круг*: „Наравно, увек се може кренути краћим путем, / Ветрове заобићи, и струје, и године”. Мотив преране смрти постављен је у само средиште значења ових стихова. Лалић ослањањем на Хомеров еп, полази од повезивања два појма, смрти и пречице, добијајући на тај начин синтагму *краћи пут*

[13] Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд, Српска књижевна задруга, 1979, стр. 132.

[14] Хомер: *Одисеја*, превод Милош Н. Ђурић, Београд, Verzalpress, 1998, стр. 184.

[15] Видети: Публије Вергилије Марон, *Енеида*, превод: Марјанца Пакиж, Београд, Федон, 2014, стр. 271–273.

[16] Хомер, *нав. дело*, стр. 191.

са метафоричким значењем које се односи на завршетак живота и посебно наглашава прераност смрти која је спречила остварење извесне целине живота. У песми *Елпенору* је зато певање било усредсређено на оно што је остало неиспуњено, неизвршено у Елпеноровој егзистенцији. Смисао пречице одређен је и буквалним значењем[17] Елпеноровог поступка који га води у смрт: „ал сјетит се не знах / Дугим да стубама сиђем, по којима дошао бијах, / Већ се према њима[18] с крова стропоштах".[19] Лалић у овој песми није укључио промишљање о свесној одлуци нити о одабиру краћег пута који води у смрт, њему је очигледно било важно да пева о нарушавању целине живота и о важности онога непостојећег, онога што је пропуштено, што је остало неостварено, на крају, о ономе што је остало изван видљивог света (у Лалићевом песништву се ова тема често јавља; поменимо само песму *Путујући Умбријом* из збирке *Сметње на везама* и циклус *Десет сонета нерођеној кћери* из збирке *Писмо*). Синтагма *краћи пут* ће свој симболички потенцијал активирати и у другим Лалићевим песмама, донекле трансформишући своје значење, односно, прилагођавајући га конкретном контексту.

У песми *Писмо Џону Беримену на вест о његовој смрти*, на пример, пречица (краћи пут) ће, поред основног значења преране смрти, добити додатно и прецизирано значење свесног и својевољног одласка у смрт: „… Схватите ме / Ви којег најзад свлада искушење / Предности краћег пута". У овој песми значење поменуте синтагме везано је за самоубиство, а оно се поима, ако не у потпуности у складу са хришћанском доктрином по којој је оно грех, онда макар делимично, будући да лирски субјекат чину самоубиства ипак одузима вредност називајући га расипањем: „Сви смо ипак / Добили више но заслужујемо – / Храброст је ваша храброст расипника, / И ценећи је, бирам да се дивим / Храбрости оних што остају спремни / Да даље дају одговоре // И када уста што питају ћуте." Лалић у подтекст ове песме укључује и Дантеову *Комедију* алудирајући на казну која чека самоубице, чиме подвлачи неодобравање мешања у питања судбине и трајања живота: „Претпостављам да сад је све у реду / И да је цена мања него што је / Израчунао Данте (сећате се…)".

У песми *Елпенору* нема везивања за хришћанску симболику, нема алузије на *Комедију*, већ лирски субјект пева о непостојећем, о празнини која остаје за мртвим Елпенором, и само празнину препознаје као казну за прерано напуштање овог света. „То је, вероватно, казна / Та чиста неприсутност која је твоја јава, / Празнина твоја у ваздух лета утиснута, / Пепео ватре која није горела." Међутим, Елпенор је Лалићу вероватно привукао пажњу управо због чињенице да је његова погибија пример баналне смрти, будући

[17] Видљивим у Маретићевом преводу, док у преводу М. Ђурића то није случај.

[18] Подвукао М. А.

[19] Хомер, *Одисеја*, превод Томо Маретић, Загреб, Накладни завод Матице хрватске, 1987, стр. 173.

да је он преживео много опасније авантуре, а скончао је падом са крова Киркине палате, тиме је он постаје лик-симбол обичног човека, који умире нехеројском смрћу.

Ако је у песми *Елпенору* Лалић почео да гради лик-симбол који ће представљати обичног човека, човека који живот не завршава херојски, већ сасвим банално, у другој песми, сонету под насловом *Елпенор* из збирке *Писмо* имамо извесну промену у обликовању значења овог лика-симбола. Иако је и даље певање засновано на Хомеровом епу, однос се мења јер Лалић уноси другачију позицију лирског субјекта. Најпре, сама песма није више организована као обраћање лирског субјекта другоме, што је чест поступак у Лалићевом песништву, већ се лирски субјекат служи првим лицем множине. Лалић не користи више симболику краћег пута и нову песничку обраду приближава изворнику у коме сам Елпенор у Хаду Одисеју означава кривце за своју несрећу: „зла ми судбина донесе смрт и обиље вина”,[20] (у Маретићевом преводу: „Од бога суђење љуто и вино превари мене / Силно”).[21] Дакле, Елпенора Лалић користи као лик-симбол човека чија је судбина зла.

У Лалићевој песми Елпенор лежи разбијен као лутка, што у потпуности кореспондира са начином погибије, али појединости које мењају значење Лалићеве песме везане су за другачији симболички регистар. Елпенор страда „изненађен / Блеском празнине у наглом помаку”, овим стиховима Лалић реинтерпретира тренутак погибије Хомеровог јунака, али у другом катрену лирски субјекат метафором уводи инстанцу оностраног, присутну у *Одисеји*, али не и у његовој првој песми о Елпенору. „Крчаг из којег ветри мирис жеђи, / Још влажан испод пробијене глеђи; / Он лежао је прерачунат, срушен, / Бунар исцрпљен срком нагле суше.” У *Одисеји* је зла судбина именована као виновник Елпенорових страдања (уз обиље вина), а код Лалића остаје отворено питање оностране силе одговорне за рушење Елпенора. Метафором „чвор око празнине” Лалић пева о мртвом телу сломљених костију, налик на чвор, које је напустила душа, (за разлику од библијског Евтиха, Елпенора не прати срећна судбина), те се мотив празнине употребљен у првој песми сада конкретизује у новом значењу. Песма *Домаћи задатак* из збирке *Страсна мера* нуди нам могућност за интерпретацију песме *Елпенор* јер повезује мотиве који се појављују у до сада поменутим песмама. Ова песма спаја мотив смрти, самоубиства, алузију на Дантеову *Комедију* и казну за самоубице, уводећи алузију на Библију и однос човека и Бога који конкретизује наговештено значење из песме *Писмо Џону Беримену*. Осврнемо ли се само на њене последње стихове „Та јака рука која стеже ти срце / Истискује само празнину. Жалиш ли / За празнином? Размисли, одговори”,

[20] Хомер, *Одисеја*, превод Милош Н. Ђурић, Verzalpress, Београд, 1998, стр. 191.

[21] Хомер, *Одисеја*, превод Томо Маретић, Загреб, Накладни завод Матице хрватске, 1987, стр. 173.

моћи ћемо да поставимо паралелу коју Лалић само оцртава, не дајући нам прецизно контуре значења. У песми *Елпенор* он овај лик-симбол доводи у близину теме односа човека и Бога. „Мрак је био већи, / А звезде ближе за меру горчине". Лалић пева о злој судбини Хомеровог јунака који постаје симбол модерног човека, који није херој, већ сасвим просечан, човека који бива препуштен несазнатљивој вољи оностраног, у песми неименованог, али наслућеног у облику Творца. Елпенор се појављује и у песми *Вежба* из збирке *Писмо*, али само као назнака двојника лирског субјекта. Наиме, Лалић, певајући о човековој судбини, Елпенора поставља у паралелизам са песничким субјектом, појачавајући тумачење по коме је овај лик-симбол везан за судбину модерног човека: „У грозници чело гори, / То на моја уста збори / Елпенор у ноћној мори". Несазнатљивост судбине у овој песми се поима као милост пружена човеку што је наглашено на самом завршетку песме.

Трећи лик-симбол Лалићевог песништва који смо издвојили, директно је повезан са хришћанством. У питању је прокуратор Јудеје Понтије Пилат коме је Лалић такође посветио две песме. Прву под насловом *Пилат* објавио је уз песму *Елпенору* у збирци *Круг* 1968. године, а другу под насловом *Критика Пилата* у збирци *Страсна мера* 1984. године. Лирски субјекат прве песме је сам Пилат и он у првом строфоиду наглашава чин прања руку: „Цвеће капље са грана, капље / Вода са мојих чистих руку". Фразеологизам *прати руке* је вероватно задобио интернационалну распрострањеност посредством *Јеванђеља по Матеју* у коме се једино појављују стихови: „А кад виде Пилат да ништа не помаже, него још већа буна бива, узе воду те уми руке пред народом говорећи: 'Ја сам невин у крви овога праведника; ви ћете видети'" (Мат. 27. 24). Сам израз је старији од *Новог завета* и појављује се везан за паганski ритуал, па онда јеврејски и на крају хришћански.[22] Пилат у Лалићевој песми инсистира на немогућности неспоразума и на својој праведности о којој сведочи запис о току суђења. Лалић алудирањем на библијске стихове заснива читаву песму на језичком фразеологизму везаном за Пилатову улогу, често упрошћену у тумачењима. Понтије Пилат избегава да осуди Христа говорећи да не налази никакву његову кривицу, те одлуку препушта окупљеном народу и никада за своје поступке не сноси последице: „А речи одлуке / Не оставе у земљаним овим устима / Места за укус последица". Лалић је, узимајући Пилата за лирског субјекта показао његову незаинтересованост и поимање читавог случаја са суђењем Христу као само још једне одлуке у низу (Христа нигде у песми ни не помиње). На тај начин, Пилат постаје лик-симбол човека на власти кога ништа не интересује осим сопственог положаја.

[22] Видети: Милан Шипка, *Зашто се каже?*, Нови Сад, Прометеј, 2010, стр. 86–87.

У другој песми о Пилату, која већ својим насловом (*Критика Пилата*) заузима оштрији став према прокуратору Јудеје, јасније се наглашава његов установљени узор понашања. Лалић наглашава могућности за делање римског прокуратора које су остале неостварене. Лирски субјекат промишља о ономе што се могло десити, и сам свестан да је у питању само могућност која показује сву сложеност Пилатове улоге као Христовог судије. „Могао је, можда, још једном покушати / Да заустави механизам, пребаци скретницу / И тако оде у блажени заборав". Дакле, Лалић истиче да је Пилат покушавао да заустави суђење Христу јер није налазио његову кривицу, чиме се, на неки начин, сугерише прецизно Пилатов став на почетку суђења Христу. Са друге стране, лирски субјекат наглашава, да ако Пилат није могао да заустави механизам догађаја и да их скрене у другом правцу, сигурно је био у могућности да ублажи Христове муке: „Могао је, / Свакако, спречити барем оне своје дрипце / Да се онако зезају са ухапшеником". Употребом жаргонизама, Лалић депатетизује песму, а лирски субјекат проблематизује Пилатову улогу и промишља о могућности човековог делања уопште. Пилатово питање: „Шта је истина?" служи као повод за указивање на историјску прекретницу, а поређење промена смера историје са променом ветра доноси алузију којом се активира интертекстуална веза са Хелдерлиновом песмом *Половина живота*. Део библијског стиха „Што писах, писах" наведен у Лалићевој песми има функцију да нагласи Пилатову непопустљивост у бављењу детаљима случаја, док оно што није учинио представља неодољиви узор понашања јер превазилази појединачност, чак и таквог случаја какав је био суђење Христу, и постаје општи начин поступања људи, поготову оних на власти. Лалић тако наглашава значење Пилата као лика-симбола, са једне стране, као представника власти коме је једино важно да очува сигурност своје позиције, па пребацује одговорност на друге, тачније на народ којим управља; док са друге стране, значење овог лика-симбола бива универзално и односи се на људску природу уопште и њену особину да се кривица не прихвата и пребацује на друге. Продубљујући поимање узора понашања коме је Пилатов симболички чин прања руку основа, Лалић је на самом завршетку песме Лалић алудирао и на познати исказ из Сартрове драме *Иза затворених врата*. Лалићеви стихови „И то је најгоре: како заобићи / Његов установљени узор понашања, / Обнављање праведности у здели воде / И мирну савест: злочин, то су други", варирају речи Сартровог јунака Гарсена,[23] али смисао је истоветан – човекова тежња да кривицу преноси са себе на другог.

Анализом песама у којима се појављују три лика-симбола показали смо како се Иван В. Лалић служио постојећим симболичким системима у свом

[23] „Ха! Само сте вас две. Веровао сам да вас има више. (*Он се смеје*.) Дакле, такав је пакао. Никада не бих веровао. Сећате се: сумпор, ломача, роштиљ… Ах! каква шега! Није потребан роштиљ, пакао су Други", у: Жан-Пол Сартр, „Иза затворених врата", у: *Драме*, Београд, Нолит, 1981, стр. 87.

песништву и на који начин је могућа релативна рационализација смисла употребљених симбола. Сваки од ликова којима се Лалић послужио стварајући од њих ликове-симболе поседује специфично место унутар типа симболике којем изворно припада. Лалић је, полазећи од постојећег симболичког потенцијала ових ликова, донекле додавао и сопствено песничко виђење, нарочито у каснијим верзијама песама. Ослањање на три типа симболике у певању Лалићу је омогућило да контекст значења својих песама учини веома широким и да песништво оствари као дијалог са прошлошћу и традицијом.

ЛИТЕРАТУРА

Аврамовић, Марко, „Поновно писање песме", *Летопис Матице српске*, књ. 496, св. 1–2, 2015.

Baura, Sesil Moris, *Nasleđe simbolizma*, Nolit, Beograd, 1970.

Бахтин, Михаил, „Напомене уз методологију науке о књижевности", *Трећи програм Радио Београда*, Београд, бр. 39, 1978.

Вергилије Марон, Публије, *Енеида*, превела Марјанца Пакиж, Београд, Федон, 2014.

Јовановић, Александар, *Поезија српског неосимболизма*, Београд, „Филип Вишњић", 1994.

Јовановић, Александар, „Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности", у: Иван В. Лалић, *Време, ватре, вртови,* Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

Лазаревић, Деспот Стефан, *Књижевни радови*, прир. Ђорђе Трифуновић, Београд, Српска књижевна задруга, 1979.

Лалић, Иван В., *Дела*, прир. Александар Јовановић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

Микић, Радивоје, *Орфејев двојник*, Београд, Народна књига/Алфа, 2002.

Речник књижевних термина, ур. Драгиша Живковић, Београд, Нолит, 1992.

Sartr, Žan-Pol, „Iza zatvorenih vrata", u: *Drame*, Nolit, Beograd, 1981.

Срејовић, Драгослав, Цермановић Кузмановић, Александрина, *Речник грчке и римске митологије*, Српска књижевна задруга, Београд, 1979.

Homer, *Odiseja*, prevod Tomo Maretić, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987.

Хомер, *Одисеја*, превод Милош Н. Ђурић, Verzal press, Београд, 1998.

Чолак, Бојан, „О неким поетичким моментима Ивана В. Лалића", у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, ур. Александар Јовановић, Београд, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 2007.

Шипка, Милан, *Зашто се каже?*, Нови Сад, Прометеј, 2010.

Milan Aleksić
Université de Belgrade – Faculté de Philologie, Serbie

LES TYPES DE SYMBOLIQUE DANS LA POÉSIE D'IVAN V. LALIĆ
(Résumé)

Dans cet article, l'auteur analyse les poèmes du poète Ivan V. Lalić qui se rattache au néosymbolisme serbe né dans les années 1950. Dans ces poèmes apparaissent différents types de symbolique. Dans ses premiers recueils poétiques, Lalić utilise la symbolique antique, biblique et nationale, en reprenant les symbole existants ou en les créant lui-même à partir du système symbolique existant. Une place spéciale y est accordée aux personnages-symboles et l'analyse est centrée en premier lieu sur trois personnages-symboles représentatifs, liés aux différents types de symbolique (Elpénor, l'un des compagnons d'Ulysse lors de son retour de Troie, Ponce Pilate, qui se rattache au symbolisme biblique et Gavrilo Princip, membre de l'organisation révolutionnaire *La jeune Bosnie*, considéré comme un héros national).

Mots-clés : Ivan V. Lalić, poésie, symbole, symbolique, personnage-symbole, néosymbolisme, Elpénor, Gavrilo Princip, Ponce Pilate.

Владимир Б. Перић
Универзитет у Крагујевцу – Филолошко-уметнички факултет, Србија
vladimirperic99@gmail.com

СИМБОЛИСТИЧКИ РЕФЛЕКСИ ДАДЕ: *77 САМОУБИЦА* БРАНКА ВЕ ПОЉАНСКОГ

Апстракт: *Између симболизма и дадаистичке текстуалне праксе не постоји строга граница. Париз, суицид, меланхолија, песимизам, мртва драга и виталистички флорални мотиви, мостови су између два књижевна ентитета – даде и симболизма. Симболистичка срж дадаистичког романа Бранка Ве Пољанског 77 самоубица тематски је у блиској вези са Верхареновом поетиком („Патње", „Смрт"), али и са поезијом сличних мотива код Бодлера (Цвеће зла) и Рембоа („Офелија"), пре свега. У раду се показује да је дадаистички субјекат, склон гротескним, бурлескним и циничним перформативима своју генезу заправо засновао на симболистичком наслеђу.*

Кључне речи: *самоубиство, симболизам, дада, декаденција, танатос, формализам, мртва драга.*

„Огромност градова у којој се појединац губи,
зграде високе као планине,
непрестано акустичко бомбардовање преко радија,
крупни новински наслови који се три пута дневно мењају
не остављајући човеку никакву могућност да одлучи шта је важно,
варијетеи у којима стотина девојака с прецизношћу часовника
показују своју способност за отклањање оног што је појединачно
и делање попут моћне, уходане машине,
изнурујући ритам џеза – те и многе друге појединости
јесу израз прилика у којима се појединац суочава
са несавладивим величинама, према којима је обичан трун.

Ерих Фром, „Бекство од слободе"

Самоубиство

Суицидалност као део света предметности романа *77 самоубица* српског писца из Загреба, дадаисте (и зенитисте) Бранка Ве Пољанског, полазиште је у трагању за везама између два дипола: симболизма и даде на

једној страни и француске и српске књижевности, на другој. Психолошки разматрана тема самоубиства код Пољанског неодвојива је од подтема које се тичу слободе, импулсивности, амбивалентности, психичке ригидности и аутодеструкције, те формалних и иманентних граница субјекта књижевног дела.

Неутрално Пољансково третирање самоубиства као акта слободне воље има своје корене у старогрчкој и римској филозофији. Код Грка је суицид био саставни део људске слободе и достојанства. Дозволу за чин самоубијања кукутом давао је Сенат. На другој страни, у старом Риму самоубилачки акт био је морбидни перформатив помодарства и снобизма[1]. Лакоћа са којом се збива 77-струко самоубиство у Пољансковом дадаистичком роману, умногочему асоцира на средњовековна донатистичка масовна бацања чланова секте у провалије. Треба напоменути да је та „лакоћа" и једноставност самоубијања само на површини дубоких раселина у дадаистичком субјекту, а које ћемо покушати да расветлимо кроз морфологију агоније кроз коју суицидални субјекат романескног дискурса пролази.

Аутодеструктивност као израз крајње немоћи да се помире супротности у субјекту, има свој корен у самомржњи: неумољивим захтевима према самом себи, самопрезиру, аутофрустрацијама и мазохизму. Многострукост стања кроз који суицидални лик може да прође до прекраћења сопственог живота Диркем систематизује у четири типа: манијачко, меланхолично, опсесивно и импулсивно или аутоматско самоубиство. Прво потиче од халуцинација или суманутих представа што асоцијативно може упутити на уживаоце „вештачких рајева", друго је манифестовање стања крајње потиштености, претеране туге, треће је последица фикс-идеје о неопходности самоубијања, док четврто искључује било какву мотивисаност и реализује се без претходне припреме[2].

Симболистичка „кула од слоноваче"[3], индикатор одвојености субјекта од друштва, од масе, један је од путева који може довести до суицида. У њој субјекат реализује заштиту супериорности сопства. Адлер наводи да су симптоми самоубилаштва „знаци органске мање вредности из детињства, фемоидна психичка примеса[4] и као одговор на то претерани мушки протест"[5]. Сукоб са самим собом, са сопством које је друштвено исконстру-

[1] Mikloš Biro, *Samoubistvo – Psihologija i psihopatologija*. Beograd, Nolit, 1983, str. 15.

[2] Emil Dirkem, *Samoubistvo*. Beograd, Bigz, 1997, стр. 64

[3] О „самству које потврђује себе" у „кули писма, у стварној метафоричкој кули од слоноваче" (Кордић 1999 : 216) говори и Радоман Кордић који метапоетички ствара есејистичку књигу о самоћи поентирану поглављем о самоубиству.

[4] Alfred Adler, *O nervoznom karakteru: osnovi uporedne individualne psihologije i psihoterapije*. Novi Sad, Matica srpska, Beograd, Prosveta, 1984, str. 303

[5] Биографски подаци Бранка Ве Пољанског показују да итекако има разлога због чега бисмо озбиљно узели у обзир Пољанскову романескну склоност ка теми суицида. Право име Бранка Ве Пољанског је

исано, принудно хетеросексуално, нагнало је Верлена да у писму Рембоу напише: „Само, пошто сам те безгранично волео (нек срам буде сваког ко о томе лоше помисли), стало ми је такође да те уверим да ћу просути себи мозак ако од сад па за три дана не будем опет као пре са женом, у савршеној слози.”[6]. Из Верленових речи управо проговара неразрешива, спиралнорастућа фрустрација, самопрезир и нереални, неумољиви захтеви према самом себи, које неће моћи испунити. Верленова слабост духа доводи га до типичне позиције да преувеличава непријатне догађаје у свом животу[7]. Самоубиство онда не треба посматрати као трагичан догађај.

Хајдегеријански однос према суициду подразумева „узимање смрти у своје руке”, он обухвата један чин Sichverhalten-a, чин себе-држања, односно самосталног вођења сопственог битка до смрти. Суицид је чин воље, акт живота јер „онај који себи одузима живот, то чини јер му је стало до свог живота; живот је крајња односна тачка сваког његовог хтења (Wollen)”[8]. Фром је на овај начин деконструисао супротност између живота и смрти преко феномена самоубиства.

О спонтаном исходу живота у смрт говори нам и Јулија Кристева када самоубиство види „као позив фиктивне употпуњености ‚с оне стране’” (Кристева 1994: 92), као нормални, рационални исход нихилизма након ампутирања религиозности у четири корака: „Бог не постоји – ја сам бог – ја не постојим – ја се убијам” (Кристева, 1994: 228). Наведена конструкција лако се логички може пренети на Камијеву контемплацију о креирању, тачније припремању самоубилачког чина „у тишини срца”, баш као неког великог уметничког дела, у амбијенту вечно угроженог смисла живота „кад су чељусти смрти непрестано отворене”. Из последњег реченог следи да је „фантазија о самоубиству последња нада, ако се свим другим средствима није постигло олакшање, бремена усамљености”[9]

Бранислав Мицић, а презиме је узео према Мајским Пољанама, мајчином родном месту. У часопису „Зенит” (1921–1926) био је у сенци старијег брата Љубомира. После гашења часописа, Пољански емигрира у Париз у коме се професионално бави сликарством и у коме умире 1947. године.

[6] Vujadin Jokić, (prir). *Simbolizam*. Cetinje, Obod, 1967, str. 35.

[7] Миноа у својој студији *Историја самоубиства: драговољна смрт у западном друштву* истиче да се у западном свету Париз посебно истиче по броју самоубистава: „Сентинел” од 11. јуна 1797. први пут објављује процену: 60 самоубистава у главном граду (Паризу, В. Б. П.) за пет месеци, што даје годишњи просек сличан ономе који је навео Себастијан Мерсје 1782. године: 144 добровољне смрти у 1797, 147 у 1782., што не спречава Journal de l’indépendance да у мају 1798. напише да у Паризу има више самоубистава него у свим главним градовима Европе заједно (Ж. Миноа, *Историја самоубиства*, 2008, стр. 359).

[8] Erih From, *Bekstvo od slobode*. Beograd, Nolit, 1969, str. 21.

[9] E. From, *nav. delo*, str. 145.

Танатос

Говор о суициду, говор је о смрти, а она је говор о рубовима: „Mors ultima linea rerum" („Смрт је крајња граница свих ствари")[10]. Рубови се у случају модерне књижевности, почев од романтизма тичу и нормативних поетика, и друштвених норми. Прелазак преко границе, корачање у поетичко непознато, у философско проматрање сопственог песничког дискурса, симболички би означавао и сусрет са смрћу. Говорећи из угла енантиодромије, теорије испитивања принципа усвајања супротних уверења, „човек није само рационално, већ истовремено – и то већим делом – и ирационално биће"[11]. Управо је смрт место преласка из рационалног у ирационално стање. Монтењ је сматрао филозофирање учењем да се умре, навикавањем на смрт[12]. Непостојање смртне границе унео би немир, неспокојство. Битак би био осујећен стања бити-на-крају, био би онеспокојен.

У песми „Смрт", фројдовски „нагон за смрћу отелотворен је пуцањем неколико граница унутар Верхареновог песничког света. Лирски субјекат доживљава својеврсну дисоцијацију. Душа која се одвојена од њега враћа, чини то као феномен танатоса, весник „преминућа", изасланик смрти:

> „Тужна госпо, моја душо / из којег стана туге и злата, / долазиш вечерас да још говориш, / тужна госпо, моја душо? // – Долазим из дворца зубаља, / којем сам разбила запрта врата; / држим у рукама руже, / које ће цвјетати на твојем гробу..."[13] .

Верхарен, „Данте данашњице", човек са периодима живота веома блиским самоубиству, у овој песми спустио је песничко ја под земљу релативизујући важност егзистенције стиховима који певају да „вријеме је само лаж: оно бјежи; / постоји само онај, који ствара, / ограничујући дуго трајање / на сат, када његов дух твори.///"[14]

Паралелу између Верхареновог лирског субјекта и Пољансковог јунака могуће је повући на плану сензибилитета, бергсоновског интуиционизма, нарастајућих емоција, „бременитих хиљадама осећаја или идеја које их прожимају"[15]. Рационална ирационалнист односи се на Мортонова искакања из психичких аутоматизама условљених временом. Не сати, не минути већ секунде одређивале су негативног јунака Пољансковог романа, Никифора Мортона, у чијем је имену учитана смрт: „Цела је појава изгледала као од-

[10] Julija Kristeva, *Crno sunce: depresija i melanholija*. Novi Sad, Svetovi, 1994, str. 152.

[11] Jovan, Striković, *Samoubistvo i apsurd*. Nikšić, Univerzitetska riječ, 1990, str. 11.

[12] Ernst Tugendhat. *O smrti*. Karpos, Loznica, 2010, str. 7.

[13] Emil Verharen, *Sunce u čovjeku*. Zagreb, Državno izavačko poduzeće Hrvatske „Zora", 1951, str. 66.

[14] E. Verharen, *nav. delo*, str. 66–67.

[15] Henri Bergson, *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*. Beograd, Mladost, 1978, str. 14.

бегла воштана скулптура из паноптикума у предграђу, под којом је писало „Самоубица 3 секунде пре чина.’’’[16].

Прелазак на унутрашњи план истог субјекта симболистички обузетог љубављу, даје нам Мортонов пејзаж душе: „Свежи ветар новога мирисног тела развејавао је јато црних истина, које су чокотале по Мортоновој лубањи.”[17]. Наслућујемо да се иза наведених стихова и прозних одломака налази концепција смрти као препорода. Самоубиство овде не представља прекорачење обавезе према Богу. Мортон се хјумовски одважио да као субјекат „који се уморио од живота, прогоњен болом и бедом, одважно савлада све природне страхове од смрти”[18].

У оба случаја, код оба писца, имамо саживљавање сопства са смрћу – меланхолично код Верхарена и колерично код Пољанског. Мортон суицид концентрично шири у простору и он задобија апокалиптичне размере када каже: „Чему сентименталност? Напред! Хура! Блудница земља у косомосу! Уништење. После? Има да се роди нови бог са девет глава. Он треба створити нови свет. Овај не ваља. Црви су га унаказили.”[19]. Смрт, оличена метонимично у црвима, овде се „превладава” хистеричним, деструктивним смехом, јер, погледајмо епикурејским очима, „у случају смрти нема чега да се плашимо, јер кад смо мртви, ништа не осећамо”[20]. У Пољансковом танатодискурсу, дискурсу смрти, налази се једна кјеркегоровска „жудња за смрћу” јер „смрт није оно чега се плашимо”. Она је исход „презасићености живота пред лицем бесмисла”[21]. Верхаренова поезија, такође је окренута у правцу смрти. Он је доживљава као „далеки дочек” а рука која га води тим путем, том реком је рука љубави.

Декаденција

Уколико желимо да приступимо проблему узрока жеље за суицидом у Пољансковој прози, мораћемо да растумачимо облике декадентности света *77 самоубица*. Она се огледа у вишеструком оцртавању црнила, болести и психичких понора у којима се копрца Мортонова душа. План на коме се рефлектују поступци Пољансковог јунака испуњен је песимизмом. Морто-

[16] Бранко Ве Пољански, 77 самоубица у: Предраг Тодоровић (прир.) *Антологија српског дадаизма*, Београд, Службени гласник, 2014, стр. 197.

[17] Б. В. Пољански, *нав. дело*, стр. 200.

[18] Дејвид Хјум, *О самоубиству и бесмртности душе*. Београд, Службени гласник, 2012, стр. 16.

[19] Б.В. Пољански, *нав. дело*, Београд, 2014, стр. 212.

[20] E. Tugendhat. *O smrti*, *nav. delo*, str. 7.

[21] E. Tugendhat. *O smrti*, *nav. delo*, str. 34.

нова генијалност састоји се у шопенхауеровском „ненормалном вишку интелекта”[22].

Индикативна је карактеризација Мортоновог лика преко поетике расковниковљевског простора на почетку романа: „Соба му је била данас прекамена. Тврда. – Тешка. Црна. Мрачна. Болесна. Идиотски мистична”[23]. Мортон живи животом лудака, ексцентричног цивилизованог варварина, потенцијално друштвено опасне јединке, уклетника. Његов карактер је на калвинистичкој линији проклетства злог људства.

Хајдегеровско „западање” (Verfallen) у опскурности различите врсте, резултат је његове мисаоне побуђености. Француски критичар Пјер Мартино посебно истиче декадентску одбрану интелектуалности[24]. Свет после Првог светског рата донео је крај визуре човека као носиоца идеје хуманизма. Слободни дух у репресивном окружењу или у сиромашној земљи као што је то била Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца почетком треће деценије прошлог века, био је осуђен на беспомоћност, деформисаност, проклетство, усамљеност и безначајност. То се неминовно пројектовало и на литературу.

Екстремност емоција проистеклих из субјекта коме је сопство тесно пројектује се на мучење истог са укључивањем универзалног означитељског ланца језика у домен уобичајене комуникације. То нужно доводи до испрекиданих, испресецаних мисли попут:

> „Тебе. Мени. Теби. Мене. Свете. Гротеско. Смешна трагико. Трагична смешности. Фантастична карикатура. Посљедњи минут гори на врху мојих прста. Срушиће се. Весело. (...) Зар баш све уништити. Кинески зид?! Своје аероплане?! Женске гаћице!? Берзе!? Тигрове?! Филозофије?! Борделе?! Уметност?! Морска купалишта?! Филмске лепотице?! Сецирсалоне?! Доларе?! Москву?! Чаплинове брке?!”[25]

Емотивна хипертрофија у Пољансковом дискурсу спирално прераста у агонију периодично се додирујући са емотивним утрнућем које наступа услед активног депресивног проживљавања немоћи. У том тренутку „све умире, Бог умире, ја умирем”[26].

Психичка пуцања носећег лика Пољанскове прозе логички проистичу из пробијања емотивне кулминације. Она настају са немирењем са стањем парализованости и психичком празнином у коју се уписује депресија. Никифор Мортон је обузет цикличним егоизмом патње које подсећа на danse

[22] Artur, Šopenhauer. *O geniju*. Nova Pazova, Bonart, str. 24.

[23] Б.В. Пољански, *нав. дело*, стр. 200.

[24] V. Jokić, (prir). *nav. delo*, str. 135.

[25] В. Пољански, *нав. дело*, стр. 213.

[26] J. Kristeva, *nav. delo*, str. 159.

macabre [27]. Занос, сензибилност и екстаза, као первертирани облици психичког бола манифестација су својеврсног лудила у следећој слици:

> „У мрак је стао на окно. Месец је секао ноћ. – Ледена белина шумила је по крововима. Мортон подиже руку и рече: ‚Авај! Зар нема пута којим ћу поћи? / Авај! Зар нема чаше из које ћу ја пити? / Авај! Зар нема хлеба којим ћу наранити своје гладне контрадикције! Авај? // Мириса ми дајте! Месече! Салевај твоје сребро у моје очи. Мириса ми дајте! Цветања се хоће. Амо руже. Велика ружо дођи. На моме окну цвета се веселије. Крв ћу налевати у вазу’”[28]

У семантиком помраченог ума засићеној слици интерферирају два симболистичка тока: лунарност и хипертрофиран ерос метонимично усађен у ружи, која ће касније антиципирати мртву драгу.

Форма Дада-Града

Спољашњи оквир емотивне ентропије Никифора Мортона представља феномен града, односно велеграда, који се органицистички метафорично доживљава као живо биће[29]. Град у коме започиње своју фантастичну дисоцијацију у 77 сопства је Загреб, сакривен, односно разбијен у две речи: „До ђавола камена стрвино иЗА ГРЕБена.”[30]. Дакле, реч је о Загребу, граду кога Мортон доживљава као мртав ентитет и са којим се налази у колизији. Ако кренемо од жанровског одређења Пољансковог дела као „надфантастичног љубавног романа” онда можемо наратолошки оправдати фантастично мултиплицирање Никифора Мортона нарцистичком реакцијом на неподношљиву стешњеност, проистеклу из осећања неприпадања.

Прозни ритам обележава број 77: „Седамдесетседморица необичних посетника били су ОН. НИКИФОР МОРТОН. Мортон је стао на 77 тргова. То је било на централним трговима у 77 градова (навешћемо само неке): Токио (...) Београд (...) Париз (...) Праг (...) Варшава (...) Берлин (...) Њујорк (...) Хамбург (...) Јерусалим (...) Багдад (...) Торонто” итд. Треба приметити да се ова дисоцијација десила космополитски. Но ипак, не можемо а да не осетимо својеврсни антиурбани анимозитет, у коме се човек пре види као „интелектуални номад (...) потпуно без домовине, слободан духом као што су чулима били слободни пастири и ловци.”[31] Анксиозност која произилази из дејства велеграда на јединку објаснио је Фром огромношћу градова у

[27] J. Kristeva, *nav. delo*, str. 235.

[28] В. Пољански, *нав. дело*, стр. 213.

[29] Sreten Vujović, Mina Petrović (ur.), O klasičnoj i novoj urbanoj sociologiji u: *Urbana sociologija*. Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005, str. 15.

[30] В. Пољански, *нав. дело*, стр. 211.

[31] Špengler, Osvald. *Propast zapada*. Knj. 3. Beograd, Izdavačka kuća „Književne novine”, 1990, str. 101.

којима се појединац губи „не остављајући човеку никакву могућност да одлучи шта је важно”[32]. Аутономност јединке конформистички престаје и он саображавањем постаје човек-аутомат у супериндустријализованом друштву, где „сви живе на исти начин, угледају се једни на друге, пију исти освежавајући напитак и воле исти облик девојачких груди на филмском платну”[33]. Супротстављање деперсонализацији је лајтмотив *Париског сплина*. „У један час ујутро” Шарла Бодлера започиње слављењем преко потребне усамљености: „Најзад! сам! (...) Најзад! тиранија људског лица се изгубила, и одсада ћу сам бити виновник своје патње. Ужасан живот! Ужасан град!”[34]. Логично је онда да се реактивно Мортон центрира са маргине збивања, односно он се физички тотално поставља у центар града, на централни трг у свих 77 градова на којима ће извршити своје самоукидање.

Овај вид експанзионизма својствен је дади. Дада је једини авангардни покрет који је своју анархичност испољавао кроз равноправност свих чланова и равноправност свих центара, градова у којима се појављивао. Са формалне стране, 77 самоубица припадају дадаизму. За симболисте је форма, сонет са свим својим захтевима и рестрикцијама на пример, била посуда која је омогућавала ентропичном садржају да се не разлије. Код Пољанског ми немамо ту илузију. У његовој прози имамо типографску разноврсност и по фонту слова и по величини. Текст је фрагментаризован издвајањем битних реченица као што је „Никифор мортон мртав!” на самом почетку или „Самоубица 3 секунде пре чина”, „Чему свет?”, „13”, „Слугани живота”, „Жииивееетиии”, „Мирјанђеја”, „Тестамент Никифора Мортона”. На другој страни, прозни ритам *77 самоубица* разбијају и интерполирани стихови да би на самом крају дела наративни ток прерастао у поемски воковизуелни фрагмент под називом „Песма о новом Бабилону у пушчаној цеви на дну васељене”.

Разарање форме у потпуној је кореспонденцији са разарањем садржаја, света предметности дела. У фромовској психологији нагон за рушилаштвом је природна последица спречавања нагона за животом, за стварањем. Оно је индикатор спречавања чулне, емоционалне и интелектуалне експанзивности појединца. Ако се за физичко уништавање свега око себе може рећи да је то начин да се елиминише опасност коју свет представља за разарача, у (не)могућем свету Никифора Мортона он сам постаје објект разарања, односно субјекат саморазарања. Пољански рационализује, односно реализује метафору смрти субјекта кроз симултану аутодеструкцију 77 клонова у 77 велеграда.

[32] E. From, *nav. delo*, str. 129.

[33] E. From, *nav. delo*, str. 14.

[34] Шарл, Бодлер *Цвеће зла; Париски сплин*. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1999, str. 158.

Мртва драга

Суштински фактор наративног одлагања суицида, краја романа, је љубав. Видели смо, подсетимо се, да и код Пољанског и код Верхарена у јукстапозицији стоје симболички постављени флорални еротизам и смрт као асоцијативна пречица до корелатива витализму. То је у сагласју са тврдњом да „приказујући смрт као мртву драгу, субјект индивидуализује оностранo, те на тај начин у симболичком смислу побеђује и саму смрт”[35].

За разлику од Рембоове Офелије која се „расцветава” у крин чија је једна од конотација лудило, Пољанскова Мирјанђеја се пред Мортоном синестетички „рађа” из руже: „На супротном окну видео је бокор ружа. Цвеће. То је необично нежно дејствовало на његово мрачно лице. Свидела му се једна велика ружа. Свежа. Мирисала је силно. У његову собу наваљивао је вал мириса. Чудо. (...) „Пред Мортоновим очима преобразила се велика ружа у тело. Чудо. Велико. Највеће. Свеже весело тело мирисаве младе девојке. – То је тело мирисало на свеже руже.”[36]

Типични дадаистички описи жене су потпуно другачији од наведеног. Драган Алексић, кључни дадаиста југо-даде, дадаистичке фракције на територији Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца у песми „Лабораторијум” даје дехуманизован опис љубави: „Свежу жену као сено / крај акумулатора / жудно жеже жарка жица / жустрог конвертора”[37]. Жена је често сведена на јефтини артикал, украс мушкарца, модни детаљ. Љубави се не придаје битна пажња, што је и очекивано, ако посматрамо даду као (квази)филозофски феномен који уметност узима само као средство за своје идеје.

Пољански је, у свом по форми дадаистичком, а у суштински симболистичком роману, трасирао другачији пут. Тај пут је на истој идејној линији уравнотежавања животног, свемирског хаоса љубављу на којој се налази и амерички писац Жилијен Грин који тврди да „усред тог хаоса обмана у који смо наглавачке бачени постоји нешто што одудара својом истином, а то је – љубав. Све остало је ништавило, пука празнина.”[38]. Управо ће ова тачка ослонца Мортонове егзистенције бити срушена оног тренутка када на тематском плану у *77 самоубица* крочи још једно стално место симболизма и модерне уопште, мртва драга: „Ја сам овде. Ја те зовем. Твоја Мирјанђеја. (...) Нисам знала победити смрт својом љубави. – Моја љубав била је слаба без снаге за твој духовни колос.”[39]). Ова ће интровертна пулсација, импло-

[35] Слободан, Владушић, *Ко је убио мртву драгу: историја мотива мртве драге у српском песништву*. Београд, Службени гласник. 2009, стр. 141.

[36] В. Пољански, *нав. дело*, стр. 199–200.

[37] Драган Алексић, *Дада танк*. Београд, Нолит, 1978, стр. 55.

[38] E. From, *nav. delo*, str. 129.

[39] В. Пољански, *нав. дело*, стр. 207.

зија сопства, бити окидач за Мортоново 77-делно распрскавање, за експлозију.

На основу свих изнетих аргумената: синестетичности, симболистичности, декадентности, поделе света стварности *77 самоубица* на вишу и нижу, флоралних мотива неодвојивих од љубави и мртве драге на крају, можемо закључити да је Пољанскова дело симболистички роман маскиран дадаистичком формом.

ЛИТЕРАТУРА

Adler, Alfred, *O nervoznom karakteru: osnovi uporedne individualne psihologije i psihoterapije*. Novi Sad, Beograd, Matica srpska, Prosveta, 1984.

Алексић, Драган, *Дада танк*. Београд, Нолит, 1978.

Bergson, Henri, *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*, Beograd, Mladost, 1978.

Biro, Mikloš, *Samoubistvo – Psihologija i psihopatologija*, Beograd, Nolit, 1983.

Бодлер, Шарл, *Цвеће зла; Париски сплин*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.

Verharen, Emil, *Sunce u čovjeku*, Zagreb, Državno izavačko poduzeće Hrvatske „Zora", 1951.

Владушић, Слободан, *Ко је убио мртву драгу: историја мотива мртве драге у српском песништву*, Београд, Службени гласник, 2009.

Вујовић, Петровић (ур.), O klasičnoj i novoj urbanoj sociologiji u: Vujović, Sreten; Petrović, Mina (ur.), *Urbana sociologija*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005.

Dirkem, Emil, *Samoubistvo*, Beograd, Bigz, 1997.

Jokić, Vujadin (prir), *Simbolizam*, Cetinje, Obod, 1967.

Кордић, Радоман, *Самоћа,* Београд, Плато, 1999).

Kristeva, Julija, *Crno sunce: depresija i melanholija*, Novi Sad, Svetovi, 1994.

Minoa, Žorž, *Istorija samoubistva: dragovoljna smrt u zapadnom društvu*, Novi Sad, Mediterran publishing, 2008.

Пољански, Бранко Ве, 77 самоубица у: Тодоровић, Предраг (прир.) *Антологија српског дадаизма*, Београд, Службени гласник, 2014.

Striković, Jovan, *Samoubistvo i apsurd*, Nikšić, Univerzitetska riječ, 1990.

Tugendhat, Ernst, *O smrti*, Loznica, Karpos, 2010.

From, Erih, *Bekstvo od slobode*, Beograd, Nolit, 1969.

Хјум, Дејвид, *О самоубиству и бесмртности душе*, Београд, Службени гласник, 2012.

Šopenhauer, Artur, *O geniju*, Nova Pazova, Bonart, 2002.

Špengler, Osvald, *Propast zapada*, Knj. 3, Beograd, Izdavačka kuća „Književne novine", 1990.

Vladimir B. Perić
Université de Kragujevac – Faculté de Philologie et des Arts, Serbie

LES RÉFLEXES SYMBOLISTES DU DADA : *LES 77 SUICIDÉS* DE BRANKO VE POLJANSKI
(Résumé)

Il n'y a pas de limite stricte entre le symbolisme et la pratique textuelle dadaïste, ce qui est en opposition avec ce que dada atteste dans ses manifestes. Paris, le suicide, la mélancolie, le pessimisme, la morte bien-aimée et les motifs floraux vitalistes, tout cela sert de lien entre les deux entités littéraires – dada et le symbolisme, ce que l'on se propose de montrer d'après l'exemple du roman de Branko Ve Poljanski, à savoir *Les 77 suicidés*. Ce roman comporte plusieurs traits symbolistes : le décadentisme considérable, la synesthésie, la focalisation du sujet lyrique sur le rapport entre la beauté et la mort, le mysticisme et l'illusionnisme aussi bien qu'une disposition philosophique (le pessimisme d'Arthur Schopenhauer et l'intuitionnisme de Bergson). Dans ce travail, on se propose de prendre en considération l'essence symboliste du roman *Les 77 suicidés* en établissant un rapport direct avec la poétique de Verhaeren (« Les souffrances », « La mort »), mais aussi avec la poésie comprenant des motifs similaires chez Baudelaire (*Les fleurs du mal*) et chez Rimbaud (« Ophélie »). Notre but est de montrer que les éléments formels du roman de Poljanski (l'hétérogénéité typographique, le catalogue interpolé, aussi bien que des solutions voco-visuels (versus concordantes), mais aussi l'entropie du contenu, ne sont qu'une membrane qui enveloppe un thème essentiellement symboliste – le suicidé à cause de Rose, la bien-aimée morte suicidée. On portera une attention particulière au rôle de la ville (métropole, mégalopole) en tant qu'ambiance de constitution d'un sujet mélancolique, aliéné et suicidaire. En fin de compte, on arrive à la conclusion que le sujet dadaïste, tendant à des performances grotesques, burlesques et cyniques, oscillant toujours entre la vie et la mort, a fondé sa genèse sur les supports symbolistes.

Mots-clés : suicide, symbolisme, dada, décadence, thanatos, formalisme, la morte bien-aimée.

IV. СИМБОЛИЗАМ, ЕВРОПСКИ И СВЕТСКИ ФЕНОМЕН / LE SYMBOLISME, PHÉNOMÈNE EUROPÉEN ET MONDIAL

Бојана С. Стојановић Пантовић
Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, Србија
bspantovic@ff.uns.ac.rs

НАСЛЕЂЕ СИМБОЛИЗМА У ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКОМ ПОКРЕТУ

Апстракт: *Сложене суптилне поетичко-естетичке везе између симболизма и експресионизма никада нису биле предмет посебних студија ни код нас ни у свету, већ су се више подразумевале, па се често експресионизам и тумачио на штету претходног, веома утицајног правца. Међутим, када је реч о интернационалном појму авангарда, експресионизам ту партиципира на начин радикализације одређених тема, формално-језичких поступака зачетих у симболизму, али и као одређена супротност његовом естетицистичком карактеру.*

Кључне речи: *симболизам, експресионизам, естетицизам, дисторзија, форма.*

Однос између симболизма и експресионизма, као и веза између декаденције и експресионизма представља веома значајно питање, које до сада у науци о књижевности још није довољно истражено. С једне стране, поетичко наслеђе француског парнасизма, ларпурлартизма, декаденције и симболизма пружило је онај витални импулс за размах експресионизма, поготово у земљама средње Европе, у Немачкој и Аустрији, у којима се крајем XX века артикулише модерна као специфично раздобље стилски хетерогених токова. Декаденција и симболизам одвијају се у овим земљама паралелно, уз још увек присутни и развијени натурализам, при чему долази до дезинтеграције позитивистичко-натуралистичке естетике и до јачања субјективног, идеалистичког начина мишљења и уметности. Међутим, с друге стране, млади немачки ствараоци око 1910. године, почињу да изражавају протест против сензуалистичког, морално индиферентног и конвенционалног песништва модерниста и симболиста, тражећи у својим захтевима обнову стваралачког субјекта и воље, обогаћивање књижевне тематике, формалне иновације и нови општељудски ангажман.

Чињеница је да су већ декаденти, а посебно симболисти, инсистирали на посебној врсти субјективности, која почива на појму *душе*. Теорију о души као облику „космичког духа" особито су развијали симболисти, највише Маларме, Метерлинк и Р. В. Емерсон, за кога душа подразумева

нешто надиндивидуално, независно од људске психе, тела и разума. Она представља онај метафизички ентитет који појединачни субјекат повезује с богом, односно са врховном идејом или са *Oversoul,* како је Емерсон називао овај принцип.

Декаденти имају сасвим другачију концепцију душе: за њих је овај појам изразито сензуалистичке природе и односи се на оно што припада подручју подсвесних осећања, нагона и ирационалних стања. У том смислу, под утицајем Ничеове филозофије, код декадената душа може имати и изузетно активан карактер што је страно симболистима, који у њој виде мистични медијум свепрожимања људског и божанског начела.[1]

Мада у почетку имају заједничко поетичко исходиште, које се огледа у отпору против позитивистичко-материјалистичке филозофије натурализма, као и у наглашавању субјективног доживљаја живота и песништва, декаденција и симболизам су у суштини два различита, у много чему чак и супротна модернистичка покрета. Док декаденти славе еротику и телесност, симболисти је презиру, сматрајући да је само спиритуална, душевна љубав оно што даје вредност људском постојању. Док декаденти (посебно немачки, као Рихард Демл), истичу улогу људске воље и слободне личности појединца, симболисти одлучно одбацују вољу, разум и остале психолошке категорије човека, као нешто нижеразредно, пролазно и суштински неважно.

Декаденти такође имају профилисан став према друштвеној заједници, оштро се супротстављајући њеним нормама, законима и устројству. Код многих се јавља идеја о социјалистичком друштвеном систему, у којем ће уметност имати другачију функцију него у постојећем грађанском друштву. Штавише, како је истицао Оскар Вајлд, друштвено и политичко уређење треба да буде засновано на естетским принципима.[2] Насупрот оваквим схватањима, симболисти потпуно негирају било какву везу између песника и друштва, свесно изграђујући недодирљив, затворен круг својих истомишљеника и следбеника у којем могу да живе своју поезију, а она је у језичком смислу речи изнад сваке емпиријске реалности.

Међутим, два аспекта повезују декаденцију и симболизам, и управо је то постало мета најжешћег напада експресионистичке генерације. То је најпре питање лепоте, а затим и поимање морала. И за декаденте и за симболисте лепота представља највишу вредност песништва, само што се код декадената она досеже чулним путем, а код симболиста интуитивним наслућивањем душе. За оба покрета лепота има карактер непроменљиве, апсолутне и вечне категорије. Експресионисти негују изразити антиестети-

[1] О томе је исцрпно писао Душан Пирјевец у својој студији *Ivan Cankar in evropski simbolizem*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1964, str. 203–226.

[2] Уп. Виктор Жмегач, „Estetska kultura i esteticizam u Engleskoj" у: *Težišta modernizma*, Liber, Zagreb, str. 35–46.

цизам, уводећи уместо лепоте појмове као што су динамика, промена, интензитет и истина, вреднујући их као доминантне поетичке категорије. У погледу морала, декаденти заговарају аморализам, наглашавајући релативност моралне и естетске истине. Они, као и симболисти, питања естетике уздижу над питањем морала и егзистенцијалном проблематиком човека, стога поезији придају повлашћен статус, сматрајући је вреднијом и од живота. Симболистичка душа има своје властите законе који кореспондирају са законима вечног духа, и зато су према моралу емпиријске стварности потпуно индиферентни.

Експресионисти нису први указали на дубоки расцеп унутар субјекта и на његову немоћ да пронађе своје метафизичко упориште. Читав европски модернизам и симболизам тежи да заснује један нови тип субјекта, који раскида с метафизиком традиционалне литературе и много више се реализује с ону страну бића, у подручју „празне трансценденције" или „празног идеалитета".[3] Већ у прози Хенрија Џејмса запажају се промене у структури приповедачког текста, постепено напуштање позиције „свезнајућег приповедача" и приближавање неутралном, персоналном приповедању. Ова тенденција се радикализује у француском симболизму, понајвише у поезији Рембоа и Малармеа, а потом и код енглеских модерниста Џ. Џојса и В. Вулф. Тековина овог правца је и дестабилизација субјекта[4], што постаје одлика модернизма у целини. Уз осамостаљивање субјекта паралелно се одвијају процеси који га, речено терминима деконструкције, подривају изнутра, и дезинтегришу дотад релативно постојану везу између означитеља и означеног, односно између знака и значења.[5] Нестабилне и поремећене границе између субјекта и објекта доводе до оног стања, које Силвио Виета означава термином "Ichdissoziation" (дисоцијација субјекта).[6] Подвојеност експресионистичког субјекта подразумева спознање егзистенцијалних дихотомија унутар њега самог, кризу идентитета, немогућност да успостави унутарњу целовитост. Ово цепање субјекта експресионисти доживљавају на болан, трагичан начин: као исповест о трајном страху од самоуништења и укидање властите индивидуалности, при чему је њихова реакција интензивно емотивна, чак и хиперболизована.

---

[3] Уп. Hugo Fridrich, *Struktura moderne lirike*, Zagreb, 1969, str. 38–39; Renne Wellek, *The Term and Concept of Simbolism in literary History, Discriptions*, New Haven–London, 1971, str. 118; S. M. Baura, *Nasleđe simbolizma*, Beograd, 1974, str. 3–4.

[4] Уп. B. Paternu, „Slovenski modernizem (Župančič–Kosovel–Kocbek)", u: *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*, MK, Ljubljana ,1989, str. 145.

[5] У књизи *The Pursuit of Signs*, Ithaca–New York, 1981, Џонатан Калер на стр. 38 констатује да семиотика и деконструкција критикују јединство означитеља и означеног, јер су оба елемента релациони ентитети, односно производи система разлика.

[6] S. Vietta i G. Kemper, *Expressionismus*, UTB, München,1976, стр. 14–43.

Отуда постоје и противречне тежње у самодефинисању стваралачког „ја" које нећемо срести код других уметничких покрета 20. века. С једне стране, јавља се напетост у тежњи за аутономијом и остварењем властитог субјекта, за његовом интеграцијом у психолошком, моралном, друштвеном и егзистенцијалном смислу. С друге стране, присутна је и негација сваке субјективности, порив за самодеструкцијом и депресионализацијом, у име колективне, есхатолошке утопије братства међу људима и поновног рођења свеколике цивилизације. Преображени „Нови Човек" (*Der Neue Mensch*), уједно постаје и мученик и проповедник будуће заједнице, у којој ће владати другачији, апсолутни закони добра, истине и правде. Њени чланови биће у стању да прихвате „нову уметност", чија форма зависи од хипнотичких визионарских слика експресионистичке душе и мисаоних узлета духа у апстракцију и астралне сфере.

Појам модернизма је према неким истраживачима[7] иманентно естетске природе и односи се на питања књижевне структуре, односно спољашње и унутрашње форме књижевног дела. У историјском и културном смислу, модернизам може да значи филозофско-естетичку епоху, која почиње конституисањем немачког класичног идеализма и романтичарског субјективитета, који је предуслов за естетску аутономију књижевности.[8] Исто тако, као почетак модернизма одређује се и крај 19. века, односно појава натурализма и модерне/симболизма у западноевропским литературама, или се ова појава експлицитно везује за немачки експресионизам.[9] Поједини аутори,[10] међутим, експресионизму дају прешироко значење, изједначавајући га начелно с модернизмом, што има својих предности када се размишља о његовим формално-језичким димензијама, али је мање продуктивно уколико желимо да расветлимо његов идеолошки или филозофски потенцијал. Модернистички писци раскидају с метафизичким условљеним положајем субјекта, док авангардни аутори настоје да реализују романтичарску жељу за апсолутизацијом субјективности и пројекцију своје моћи на облике социјалне и животне праксе.[11] Другим речима, за разлику од модерниста, авангардисти уједињују у својој идеологији иманенцију и трансценденцију, иначе два потпуно супротна начела.

Међутим, у таквој једној дефиницији спорно је нешто друго, што такође погађа саму срж експресионистичке поетике. То је радикално супрот-

[7] Видети код J. Kosa, „Ka pitanju o suštini avangarde", *Moderna misao i slovenačka književnost*, Beograd, 1984, стр. 236.

[8] Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt,1988, стр. 13–55.

[9] Mario Andreoti, *Die Struktur der moderner Literatur*, UTB, 1990, стр. 16.

[10] На пример, P. Palavestra, *Nasleđe srpskog modernizma*, Beograd, 1986, i L. Kralj, *Ekspresionizem*, Ljubljana, 1986.

[11] J. Kos, *нав. текст*, стр. 235–236.

стављање појмова авангарде и модернизма, при чему се под модернизмом сада превасходно подразумева симболизам. Није извесно да су експресионисти у тој мери одбацивали симболичку поетику или неке њене аспекте, колико традиционални, реалистичко-миметички приступ стварности и психолошко-сензуалистички доживљај света особен за декаденцију и импресионизам. Када говори о „кичу приватне интиме", Карл Ајнштајн[12] нема на уму Рилкеа, Хофманстала, Бодлера или Рембоа, већ минорне писце аустријско-немачке модерне, чије писање у време наступа експресионистичке генерације већ представља маниризам и епигонство. Најзначајнији немачки експресионисти попут Тракла, Хајма, Бена или раног Кафке, ни у ком случају не прекидају везе са симболизмом, или бар не у почетку свог књижевног рада. Довољно је само упоредити сликовност и имагинацију Рембоових *Илуминација* са доцнијом Тракловом уклетом поезијом:

> Са златне степенице, – између свилених узица, сивих копрена, зелених кадифа и кристалних котурова што се црне као туч на сунцу, – ја видим цвет пустикаре како се отвара на ћилиму од сребрног филиграна, очију и косе.
>
> Жути дукати расути по ахату, махагонски стубови што подупиру смарагдно кубе, букети белог сатена и тананих прутова од рубина окружују водену ружу.
>
> Попут бога с огромним плавим очима и снежним облицима, море и небо привлаче на мраморне терасе мноштво младих и мирисних ружа.
>
> (А. Рембо, „Цветови")

У влажном зраку лелује оцветало грање јабука,
сребрни се сплетови одвајају
одумирући из онећалих очију: падају звезде;
блага песма детињства.

Појавнији сиђе спавач низ црну шуму,
и плави извор зашуме у јарузи,
те онај тихо подиже бледе капке
над својим снежним лицем;

и месец истера једну црвену звер
из њене пећине;
у уздасима замре тамно јаукање жена.

(Г. Тракл, „Седмопев смрти")

Код Рембоа запажамо постепен прелазак са звучно-мелодијске на визуелну, сликовну раван израза. Саме боје почињу да добијају супстанцијал-

[12] Carl Einstein, "Anmerkungen über den Roman", *Theorie des Expressionismus*, Stuttgart, Hrsg. von Otto F. Best, Reclam, 1982, стр. 67–72.

ну важност (златно, кристално, бело, жуто, плаво, црвено, црно), што ће се у Тракловој експресионистичкој поезији радикализовати баш уз призивање одређених карактеристичних Рембоових мотива (детињство, спавач у долу).

Због тога, искључиво или претежно свођење модернизма на симболизам двоструко је погрешно. Најпре због тога што се на тај начин превиђа стилско-поетички плурализам осталих струја, токова или покрета унутар овог општијег историјско-типолошког појма. Тиме се, наиме, фаворизује само један ток модернизма, који је, додуше, веома значајан, али је у многим литературама испреплетен и са елементима другачијих тенденција, какав је случај у средњоевропским, јужнословенским литературама и у српској књижевности. Даље, истицањем радикалне антитезе између симболизма и авангарде унеколико се имплицира и одређени вредносни став. Он с једне стране може бити негативан, што би значило да авангарда представља потпуну промену књижевне структуре, или пак, позитиван, при чему се управо симболизму приписује онај пресудан значај у иновирању литерарне теорије и праксе 20. века, чак и у случајевима када овај правац само иницира извесне процесе књижевноисторијског развоја неке литературе. Уколико се осврнемо рецимо на ставове Хуга Фридриха, Мориса Бауре, Рејмонда Вилијамса, Мориса Надоа или нашег Тодора Манојловића, закључићемо да управо француски симболизам, и то онај тзв. прве генерације, управо са Бодлером отпочиње ону кључну промену поетске парадигме која је имала интернационалан карактер, одјек и рецепцију. У том смислу, и само у том – модернизам се може изједначити са симболизмом као водећим покретом, школом или правцем када се одиграла и епохална смена владајућег поетичког концепта, пре свега романтичарског и миметичког.

Према мишљењу Рене Велека (1971: 115–124), у савременој науци о књижевности и компаратистици појам и термин *симболизам* се користи у најмање четири вида: најпре да би се њиме обележила једна групација (котерија) у Паризу осамдесетих година на челу са Жаном Мореасом, који је на трагу свога претече Шарла Бодлера захтевао да се ова назове симболистима, а не декадентима. Он је 1886. објавио и први манифест симболизма нове генерације у листу *Figaro*, иако су поједини песници имали различит, па чак и негативан однос према овом скупном термину (нпр., Пол Верлен, или доцније Марсел Пруст). Даље, овим термином означава се покрет и поетичка тенденција у француској књижевности од Бодлера до Валерија. Из претходне одреднице произлази да су се у међународним, европским и америчким оквирима симболизам и његово наслеђе проширили на мноштво појава између 1880. и 1920. године. Четврта се односи на аисторијско тумачење појма симболизам који се јавља у свим вековима и поднебљима. У методолошком погледу, пак, симболизам је, према Велеку, као јединствену макроструктуру

или наднационалну појаву прилично тешко изучавати, мада не и немогуће. Иако је проучавање поетичке и текстуалне базе француског симболизма и њихових представника (Бодлера, Рембоа, Лотреамона, Лафорга, Верлена, Малармеа, Мореаса или доцније Валерија, али и Уисманса, Дижардена, Пруста, Верхарена, Демела, Метерлинка), од кључне важности за разумевање овог коперниканског обрта у развоју модерне поезије и књижевности, ништа мање нису значајне ни појаве у осталим европским, али и америчкој литератури (Георге, Рилке и Хофманстал у немачкој и аустријској; Јејтс и нешто доцније Елиот у енглеској; Е. А. По као зачетник, Витман, Емерсон и трансценденталисти у америчкој; Блок, Бјели, Брјусов, Ахматова у руској књижевности).

Посебно је сложено питање периодизације ових појава код тзв. малих народа на јужнословенском подручју, код којих је постојала много обухватнија и дужа епоха националног препорода и романтичарског заноса, па није сасвим јасно када се артикулише заокрет ка модерном добу, а самим тим и симболизму. Јер поред извесних сродности, симболистичка естетика у много чему представља сушту негацију романтизма. Она је, како примећује Зоран Константиновић (1983: 7–8), створила пре свега нови начин мишљења који прожима читав овај систем, нову онтологију као предуслов за иновативан језик поезије, а потом и за остале родове. Нови сензибилитет није заснован само на апологији вештачког, артефакта, урбаног и анти-природног (Бодлер), нити толико на измењеној версификацији или песничким облицима, колико на грађењу нових мрежа слика, стратегији коришћења појединих речи (стварање нелогизама, коришћење латинизама, архаизама код Малармеа), и њихових посве неочекиваних асоцијација и конотација, које наглашавају херметичну димензију поетског текста. Звучно-мелодијско начело јесте било веома важно за симболисте свих националних књижевности, као и принцип *синестезије*, али је много важнија њихова тежња да изнађу један други, виши језик, различит од свакодневице (Бодлеров термин *le suréalisme*), који не треба бркати са доцнијим појмом код надреалиста. Овај први означава вишу, спиритуалну стварност чија је врховна вредност лепота. До ње се може досегнути интуитивним, мистичним, душевним, ирационалним искуством, а то се у читалачкој свести и рецепцији постиже поступком *сугестије*, *алузије* које пружају само неодређене смернице значења.

С друге стране, симболистичко интересовање за субјективни доживљај времена и простора, као и за посредовање субјективних осећања и рефлексија путем вишезначних слика-симбола, упућује и на рационалан, али сасвим нов приступ миту. Преко различитих митских или литерарних фигура (нпр., Леде, лабуда, албатроса, Орфеја, Еуридике, Парке, Офелије), симболисти нису само реактивирали античко и класично наслеђе потиснуто у романтизму, већ су своје лирско *ја* транспоновали у симбол ванвременског

значаја, у неку врсту објективног корелатива, како је то доцније дефинисао Т. С. Елиот. Отуда се непрестано симболизује божански карактер уметности који пребива у људским, смртним и пролазним бићима (нпр., Јејтсова песма *Leda and the Swan*), или се акцентује фигура песника који није више у складу са природом, већ је денди, изопштеник од друштва, тзв. уклети песник (Бодлеров *Албатрос*), чије норме управо крши својом естетицистичком поезијом.

У том смислу, из поетичког система симболизма развијаће се од прве деценије 20. века низ авангардних покрета, који у својој естетској физиономији интегришу његово наслеђе, па је једно од најважнијих достигнућа симболиста јесте њихово формално ослобађање од везаног стиха, односно укидање родовских и жанровских граница које је започето већ у романтизму. Тако су се створили услови за артикулацију слободног стиха (Лафоргов *vers libre*), или песме у прози (*poém en prose*), која у себи садржи двоструку родовску матрицу и представља специфичан тип дискурса који је према Бодлеру – облик будућности (писмо-предговор Арсену Усеју у збирци *Париски сплин-Мале песме у прози,* 1869). Са Бодлеровим откривањем и превођењем Поове поезије и прозе, француски симболисти, особито Рембо, Верлен, Маларме, али и Усиманс, указали су на нов рецептивни моменат, који се поклапа са доцнијим Бартовим термином *écruture.* Читаоцу се даје привилегована улога и од њега захтева више духовно јединство са самим стваралоцем. Тиме он постаје његово друго *ја,* које учитава властите асоцијације у семантички неодређен симболистички текст. Малармеово тумачење слободног стиха такође је битно јер указује на издвајање појединих речи или група речи које стоје напоредо, чиме се убрзава или успорава њихова перцепција. И његов је циљ био да уједини изражајне могућности слободног стиха и песме у прози, што би одговарало поступку оркестрације и текст приближавало музичкој симфонији. Овај поступак богато су користили и модерни прозаисти, попут М. Пруста, Т. Мана, Р. Ролана, О. Хакслија, односно М. Црњанског, А. Г. Матоша, И. Цанкара и других.

Када је реч о симболизму у српској књижевности, појам/термин се никада није усталио као општа одредница за правац или период, већ се говорило о симболистичким тенденцијама, стиху или стилу код појединих аутора, али најчешће у оквиру општеприхваћене одреднице *модерна* (Скерлић, Живковић, Деретић, Палавестра), или у новије време кроз позицију индивидуализма и потраге за новим (Којен, 2015). Слично је и са словеначком и хрватском књижевношћу у којима се, додуше, са више доследности користи овај термин, али напоредо са другим, сродним терминима који се у овом хетерогеном раздобљу јављају у јужнословенским књижевностима (реализам, наслеђе романтизма, натурализам, декаденција, импресионизам, зачеци авангардних покрета). Извесно је, међутим, да је још од Богдана Поповића и

Јована Скерлића парнасовска, а затим и симболистичка поетика прихваћена као она естетичка и академска норма којој треба да теже најзначајнији песници прве деценије прошлога века, пре свих Јован Дучић и Милан Ракић. Међутим, новим читањима откривају се и код Дучића, Ракића, а особито Пандуровића и Владислава Петковића Диса, као и код Винавера, Исидоре Секулић, или рецимо Милутина Бојића, бројни аспекти којима текстови ових аутора наговештавају радикалније поступке потоњих експресиониста.

Слично је и код француских симболиста, а касније надреалиста, кубиста, једним речју – авангардиста. Бодлер је својим *Цвећем зла* испеваним у класичном александринцу у извесном смислу поставио основе естетике ружног и дисторзичног што је кључно за експресионистички доживљај света. Рембо је, такође, својом „суштинском речју (l'image esentièlle) објавио превласт визуелног насупрот музичком, што је код Аполинера имало апсолутни приоритет, а опет, у неким песмама, задржао је лирску мелодиозност. Георг Хајм и Георг Тракл познати су као аутори тзв. експресионистичког сонета, односно катрена, које је Хајм целог свог кратког и уклетог живота и писао (Богосављевић, 1998: 35). Ако упоредимо његов сонет „Офелија" са Рембоовом дужом катренском песмом истога наслова, а затим и особену варијанту овога мотива код Ивана В. Лалића,[13] видећемо да је постсимболистичко искуство много слојевитије и комплексније од једноставне смене епоха и стилова. У том смислу, симболистичко наслеђе у сваком посебном случају постаје интегративним делом одређеног поетичког обрасца, често и супротног њему. И експресионизам, баш као и нешто касније надреализам, за разлику од симболизма, има активан однос према друштвеној заједници и групну, колективну свест о потреби наглашавања воље и етичких квалитета сваког појединца, да би се потом обновила превасходно западноевропска цивилизација и на новим основама потврдиле њене вредности. Лепота за њих тако постаје еквивалентна етичком, спознајном и акционо-идеолошком уметничком деловању у теорији и пракси.

ЛИТЕРАТУРА

Andreoti, M., *Die Struktur der Modernen Literatur,* Frankfurt, UTB, 1990.
Baura, S. M., *Nasleđe simbolizma,* Beograd, Nolit, 1974.
Bogosavljevic, S., *Ekspresionistička lirika,* Novi Sad, Svetovi, 1998.
Bürger, P., *Prosa der Moderne,* Frankfurt, Suhrkamp, 1988.
Vietta, S, Kemper, G., *Der Expressionismus,* Frankfurt, UTB, 1976.

[13] О томе у нашем раду „Наративност поезије Ивана В. Лалића", у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића,* зборник радова, ур. А. Јовановић, Институт за књижевност и уметност и Учитељски факултет, Београд, 2007, стр. 93–108.

Einstein, C., Anmerkungen über den Roman, *Theorie des Expressionismus,*1982.

Hrsg, Otto von Best, Stuttgart, Reclam, S. 67–72.

Žmegač, V., *Težišta modernizma,* Zagreb, Liber, 1986.

Којен, Л., *У потрази за новим,* Београд, Чигоја штампа, 2015.

Konstantinović, Z., Savremena naučna misao o simbolizmu, *Savremenik,* tematski broj *Simbolizam,*XXIX, knj. LVII, 1983, sv. 5–6, 7–17.

Kos, J., Ka pitanju o suštini avangarde, *Moderna misao i slovenačka književnost,* Beograd, Rad, 1984.

Kralj, L., *Ekspresionizem,* Ljubljana, Državna založba,1986.

Paternu, B., Slovenski modernizam (Župančič-Kosovel-Kocbek), *Obdobja in slogi,* Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989.

Pirjevec, D., *Ivan Cankar in evropski simbolizem,* Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964.

Палавестра, П. (1986), *Наслеђе модернизма,* Београд, Просвета, 1986.

Рембо, А. (1968), *Боравак у паклу,* Избор, превод и предговор Никола Бертолино, Београд, Култура. 1986.

Стојановић Пантовић, Б., Наративност поезије Ивана В. Лалића, *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића,* Београд, Институт за књижевност и уметност–Учитељски факултет, 2007.

Стојановић Пантовић, Б., Радовић, М., Гвозден, В., прир., *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури,* Нови Сад, Академска књига, 2011.

Trakl, G., *San i pomračenje,* Izbor, prevod i pogovor Branimir Živojinović, Beograd, Prosveta, 1973.

Fridrich, H., *Struktura moderne lirike,* Zagreb, Naprijed, 1969.

Culler, J., *The Pursuit of Signs,* New York, Ithaca University Press, 1981.

Wellek, R., The Term and Concept of Simbolism in literary History*, Discriptions*, New Haven–London, 1971, pp. 115–124.

Bojana S. Stojanović Pantović
Université de Novi Sad – Faculté de Philosophie, Serbie

L'HÉRITAGE DU SYMBOLISME DANS LE MOUVEMENT EXPRESSIONNISTE
(Résumé)

Jusqu'à présent, les composantes poétiques, esthétiques, sémantiques et idéologiques du symbolisme et de l'expressionnisme n'ont pas fait l'objet d'études théoriques et comparatistes très détaillées. On peut dire néanmoins que c'est justement au symbolisme, dans le sens de mouvement ou de courant littéraire, que la plupart des théoriciens de la littérature en Serbie et dans le monde attribuaient le caractère de paradigme universel, anhistorique. Aussi le symbolisme a-t-il une importance primordiale pour la constitution du procédé littéraire et surtout poétique moderne. Cela se rapporte à certains aspects formels et stylistiques, au changement de sensibilité poétique et au rôle du lecteur dans l'interprétation du texte. Quand il s'agit de la relation entre le symbolisme (français) et l'expressionnisme (allemand), certains théoriciens (Richard Brinkmann) considèrent que ces deux mouvements font partie d'un concept esthétique et typologique moderniste, le second étant la radicalisation de certains postulats conçus déjà dans le symbolisme. On pense surtout au processus de la dissolution du sujet, à la libération formelle de la langue et du vers, au désir de transcendance vide, à l'individualisme accentué. D'autre part, le concept de l'avant-garde nie l'esthétisme, le caractère bourgeois de l'art et de la littérature symbolistes, si bien que, dans les études plus récentes, on envisage de plus en plus l'expressionnisme comme sa partie éminente (Thomas Anz). Dans des circonstances historiques et idéologiques tout à fait différentes, les expressionnistes mettent l'accent sur la volonté, l'éthos, l'anti-esthétisme, le caractère antibourgeois de l'art, les valeurs cognitives de l'individu, aussi bien que sur la condamnation collective de la guerre et de la civilisation occidentale.

Mots-clés : symbolisme, expressionnisme, esthétisme, distorsion, forme.

Philippe P. Bonolas
AEFE – Université de Belgrade, Serbie
bonolas.philippe@efb.rs

UN ÉCHO DU SYMBOLISME EUROPÉEN AU PORTUGAL : LA POÉSIE D'ANTÓNIO NOBRE

Résumé : *Le présent travail se propose de présenter un aspect de l'œuvre poétique d'António Nobre, poète portugais qui, à la fin du XIX^e^ siècle, après avoir commencé des études de droit à Coimbra et fréquenté les cercles intellectuels des Insubmissos et de Boémia-Nova, s'inscrit à l'École libre des Sciences politiques de Paris pour poursuivre sa formation, mais encore pour achever son recueil de poèmes Só, et le faire publier par Léon Vannier, en 1892, six ans avant l'édition de Lisbonne. Nous démontrerons dans quelle mesure il manifestait partant son ambition de marcher dans les pas de poètes français qu'il admirait et donnait par là même à la littérature portugaise l'une des expressions les plus fortes du symbolisme.*

Mots clés : *António Nobre, Só, influence française, nostalgie.*

L'influence de la culture française sur le Portugal du XIX^e^ siècle était telle à la fin du siècle que l'un des représentants majeurs de la littérature de cette époque, le romancier et diplomate J.-M. Eça de Queirós appelait le pays à réagir face à cette francisation excessive des mœurs et des esprits. État grave à ses yeux qui le poussera à forger le néologisme « francesismo » pour désigner cette tendance des moeurs. Vain plus encore parce qu'en 1890, devait sonner l'heure de ce que l'historiographie portugaise retiendra sous le nom de l'*Ultimatum*, c'est-à-dire ce moment suprême de l'humiliation nationale face à la puissance britannique qui força le Portugal, nation primordiale dans l'expansion européenne, à reculer dans ses prétensions coloniales en Afrique australe, afin que l'empire britannique puisse s'étendre sans discontinuité jusqu'aux rives méditerranéennes de l'Égypte, suivant en cela le principe célèbre de son promoteur le plus ardent Cecil Rhodes : "From Cape to Cairo!" Par ce fait historique même, le vieil allié et protecteur du Portugal, et, depuis les invasions françaises, l'autre pôle d'influence : l'Angleterre, devenait brutalement l'objet d'une répulsion quasi unanime. Cette situation ne pouvait que renforcer la francophilie déjà forte des élites lusitaniennes.

C'est dans la foulée de ces événements que le poète qui nous intéresse, António Nobre, arrive à Paris, afin de poursuivre ses études à l'École libre des Sciences

politiques de Paris, car sa vie de bohème étudiante, à Coimbra, l'a fait échouer à ses examens de droit. Or son père souhaite que ce fils suive la carrière diplomatique, donc il ira à Paris. Ironiquement, le consul en poste dans la capitale française qui doit signer la légalisation des documents nécessaires à l'installation du jeune étudiant est Eça de Queirós lui-même. C'est, de façon indéniable, l'une des idoles littéraires de la jeune génération d'intellectuels dont António Nobre faisait partie. Le témoignage de l'un d'entre eux aide à comprendre le taux d'échec relativement élevé au sein de l'*alma mater* des études universitaires portugaises. Ils étudiaient le droit selon *Les Maias* et commentaient avec autant de profondeur les pages de *La Relique* qu'ils ignoraient avec fierté celles du *Code civil* et autres ouvrages du genre ! Notre jeune poète obtient d'ailleurs deux entrevues avec l'« idole » qui le reçoit si simplement qu'il en éprouve d'abord une sorte de déception. Il est vrai qu'il tente de faire parler le romancier sur la bohème de Coimbra, celle de la *Génération de 70*, encore plus fameuse que celle d'António Nobre, par ses positions et ses revendications contestataires dont l'oeuvre d'Eça présente un écho littérairement transposé. Mais ce ne sont que des souvenirs évanescents. Par ailleurs, le romancier-diplomate est déjà malade et ne répond pas ou plus au mythe olympien que l'imaginaire de ses jeunes admirateurs a pu nourrir à distance. Néanmoins, lors d'une seconde entrevue, António Nobre rapporte, dans sa correspondance, qu'ils ont pu aborder le thème des tendances contemporaines de la littérature française et notamment de cette esthétique nouvelle : le symbolisme, si discuté à Coimbra au sein du groupe dont faisait partie António Nobre : *Bohémia Nova*. Seul Verlaine, dit Nobre, trouvait grâce aux yeux d'Eça. Il le tenait pour l'unique talent véritable par son oeuvre, mais, dit-il encore, par sa vie, dont les contradictions sont celles d'un artiste véritable. Pour le reste, qu'il englobe dans le terme de décadentisme, cela suscite chez lui une sorte de rejet de nature morale.

Là sont les premières impressions vécues par António Nobre au sujet de ce groupe d'écrivains si vivement mis en discussion à Coimbra. Peu après son installation rue des Écoles, il aura rapidement l'occasion d'être confronté à cet univers intellectuel et artistique qui fascinait tant les membres de *Bohémia Nova,* si avides des nouvelles littéraires parisiennes qu'ils allaient attendre l'arrivée des paquets à la gare de Coimbra. Pourtant, passées quelques semaines d'exaltation curieuse, c'est un sentiment d'exil qui va rapidement saisir l'esprit et la sensibilité d'António Nobre. Et c'est de ce sentiment que va s'alimenter le corps principal de toute sa production poétique. Car c'est durant son séjour parisien de 1891, qu'une grande partie des poèmes qui constituent le recueil *Só* (Seul) est écrite. Quelques poèmes antérieurs, datant principalement de la période de Coimbra, et quelques autres datant surtout de 1892, viendront compléter le noyau principal de 1891, année durant laquelle se concentre toute la fièvre créatrice du poète et qui fera de *Só* l'une des grandes œuvres lyriques de la littérature portugaise.

Par les conditions mêmes de sa création, *Só* est une œuvre de crise. Crise engendrée par le désenchantement que la vie infligea au poète et qui le poussa à recréer, à la lumière de la nostalgie, tout un univers se fondant sur la résurgence mémorielle d'un passé recréé par la distance du temps et de l'espace. Monde où il aurait été heureux ou se serait senti tel.

La France, ou plus exactement Paris, va devenir au gré du temps qui passe comme la matrice catalytique pour l'émergence de ce sentiment d'exil par rapport à un pays natal, *a Patria,* terre du père vénéré, mais aussi matrice d'une enfance et d'une jeunesse heureuses et insouciantes. Or justement toute l'effervescence culturelle qui l'entourait au sein du Quartier Latin, et qui le fascina tout d'abord (ses lettres en témoignent), va cependant très rapidement et paradoxalement favoriser le repli sur soi douloureux mais productif. Et António Nobre se montre tout à fait lucide quant à l'évolution rapide de sa sensibilité au regard de la nostalgie qu'il nourrit à l'égard du pays natal, ainsi qu'il l'écrit à l'un de ses amis, Silva Gaio :

> *J'ai commencé à aimer le Portugal après l'avoir quitté, c'est dans l'absence que se connaît l'amour. Ayant perdu mes illusions relatives à l'étranger, je me suis tourné vers notre pays et c'est là que résident mes prédilections et c'est là que se dirige toute ma nostalgie*[1].

La dichotomie entre l'univers mental et affectif est claire et évidente pour António Nobre : d'un côté le monde regretté réunissant tout ce qui lui a été cher, un monde donc lié à la réminiscence du passé ; de l'autre, un futur incertain et dans lequel le poète place une confiance chaque fois plus limitée et ce, d'autant plus, que c'est à Paris que surgiront les premiers symptômes de la tuberculose qui devait l'emporter à la fin de la décennie. Ainsi s'explique cette attitude de renoncement face au présent, au profit d'une évasion vers un monde sur lequel le poète a pu régner souverainement et dont son imagination a pu disposer à volonté, tel un enfant avec ses jouets. Le long poème « Lusitânia no Bairro latino » est, à cet égard, une illustration significative.

Ce refus de vivre pleinement un présent ressenti comme frustrant, voire hostile, explique aussi ce qui le caractérisa dès les années de Coimbra et qu'il maintint sa vie durant : le dandysme. Expression d'un raffinement évident du goût, mais aussi d'un narcissisme assez exalté. Cette dimension de sa personnalité le fera d'ailleurs se sentir toujours proche des écrivains romantiques portugais, à commencer par Almeida Garrett, lui aussi natif de Porto. Il retrouve chez eux la conscience d'être à la fois singulier, parce que doté d'un moi unique, mais aussi et pour cette raison même, marqué par un sort fatal qui prescrit à ces êtres d'exception une destinée remarquable et malheureuse, telle que ses poèmes « Saudade » et « Viagens na minha terra », datés de Paris 1892, ont pu l'exprimer.

[1] Guilherme de Castilho, *António Nobre*, Lisboa, Portugália, 1968, p. 116.

Le thème si présent de la tour, avec ses variantes (donjon, château), traduit très probablement un repli défensif de cette sensibilité à fleur de peau, mais encore la conscience aristocratique de ses racines de fidalgo descendant supposé de navigateurs de la Renaissance, dont la transposition moderne serait l'artiste créateur repoussant lui aussi les limites du connu et des conventions au détriment d'une vie confortable mais invariablement monotone. C'est aussi cette audace qu'il admira dans la *Génération de 70*, celle d'Eça de Queirós, de Ramalho Ortigão, d'Oliveira Martins ou d'Antero de Quental. Pour la sienne, António Nobre pensait que, après l'*Ultimatum*, le champ d'action était encore plus limité, ne restant aux artistes du temps de Carlos I[er] que le domaine de l'imagination pure : celui de la poésie[2].

À cette dimension, Fernando Pessoa fut particulièrement sensible et ne manqua pas de souligner l'importance d'António Nobre dans le paysage littéraire du Portugal de la fin du XIX[e] siècle, dans un essai critique consacré justement à la mémoire du poète disparu (*Para a memória de António Nobre)* :

> *Quand l'heure de l'Ultimatum ouvrit au Portugal, pour ne plus se refermer, les portes de Janus, le dieu bi-front se révéla dans la littérature de deux façons différentes correspondant à la double direction de son regard. Junqueiro, celui de « Patria » et de « Finis Patriae » fut la face qui regarda vers le futur et s'enthousiasma, et António Nobre fut la face qui regarda vers le passé et se chargea de tristesse.*
>
> *De António Nobre partent tous les mots avec un sens lusitanien qui ont été prononcés depuis lors. Ils ont été élevés jusqu'à un sens plus haut et plus divin que ce que lui-même avait balbutié. Mais il fut le premier à mettre en langage européen ce sentiment des âmes et des choses, et qui regrette que certaines n'aient pas de corps pour leur faire fête et que d'autres ne soient pas des gens pour pouvoir converser. L'ingénu panthéisme de la Race qui recèle une tendresse spontanée avec les arbres et avec les pierres, s'est épanoui chez lui mélancoliquement. Il a surgi au cours d'un automne crépusculaire. Malheureux celui qui le comprend et qui l'aime...*[3]

C'est pour ces raisons que la poésie de *Só* apparaît comme l'émanation d'une aspiration à la vie qui ne peut s'épanouir que par le rêve et l'imagination. La réalité, même au temps de la jeunesse insouciante, apparaissait comme une menace potentielle[4]. Le conflit naîtra donc de l'émergence brutale des circonstances que la vie imposera chaque fois plus durement : les difficultés financières après la mort du père, puis la maladie chaque fois plus implacable. Dans ses *Primeiros versos* António Nobre affirme n'avoir rencontré la paix véritable que dans l'isolement. Il pressentait déjà le divorce qui allait s'établir entre le raffinement de ses songes d'artiste et la dure réalité de la vie qui inévitablement l'attendait. Or le

[2] Cf. *Sonnet 2*, Coimbra, 1889.

[3] Fernando Pessoa, *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa: Ática, 1980, p.115.

[4] Cf. *Sonnet 3*.

surgissement brutal de celle-ci, alors qu'il séjournait à Paris, ne fit qu'aviver le sentiment aigu de sa souffrance intime.

Évidemment se pose la question de savoir si l'expression poétique d'António Nobre évolua au contact direct avec les représentants du symbolisme français ? On a déjà évoqué le fait que, à Coimbra, à l'époque de *Boémia Nova*, ces poètes étaient largement lus et commentés par ces jeunes intellectuels. On cherchait justement à renouveler la tradition lyrique portugaise en introduisant des caractéristiques qui lui étaient encore étrangères, telle l'adaptation de la structure de l'alexandrin ou bien encore le travail sur les assonances et les allitérations, et ce afin de parvenir, entre autres, aux effets de musicalité qui avaient rendu si fameux les poètes français ou belges de ce mouvement littéraire. Les noms de Laforgue, Gustave Kahn, Mallarmé, Moréas, Henri de Régnier, Verlaine ou Rimbaud constituaient l'horizon des modèles à suivre, car ils incarnaient tous la modernité esthétique à laquelle aspiraient ces jeunes artistes. Or, de façon quelque peu surprenante, António Nobre n'était pas le plus avide du groupe au regard de cette fièvre d'imitation étrangère. Cette transposition d'une littérature à une autre lui semblait quelque peu artificielle, ainsi qu'en témoigne l'une de ses lettres de 1891, au grand ami et confident des années de Coimbra Alberto de Oliveira :

> *Je me rappelle encore une de ces soirées dans ta chambre des Fangas, au temps de Boémia Nova, alors que tu étais fasciné par les Parnassiens et par les poètes qui, plus tard, sont devenus symbolistes […] et tu me disais, avec un grand air ingénu de prophète que j'étais une exception au sein de ma génération. Que la poésie ne se préoccupait plus d'illusions, d'infinis et de douleurs, la poésie était autre chose : c'est-à-dire ce que tu faisais ! Mais le temps et la douleur sont venus, tels des châtiments, pour te montrer que la poésie c'est le coeur déchiré en lambeaux. Si j'étais rancunier, je te dirais que je suis aujourd'hui vengé de tes propos parfois effrontés...*[5].

Le destinataire de cette lettre confirme, dans ses écrits, l'enthousiasme qui anima leur génération pour les poètes symbolistes :

> *... entre-temps se dessinait à Paris, le mouvement symboliste, et l'on commençait à entendre parler de Verlaine, de Maeterlinck, de D'Annunzio, de Rodenbach, de Paul Adam, de Barrès. Les premiers livres de ces auteurs et d'autres encore aujourd'hui célèbres furent lus à Coimbra en même temps qu'en France. Je me rappelle parfaitement avoir passé des nuits à déchiffrer les poèmes hermétiques de Mallarmé […]. Nous allions à la gare attendre les caisses arrivées de Paris qui nous apportaient les livres nouveaux. Nous vivions dans un état d'hallucination permanente, servant l'Art avec passion et regardant tout ce qui nous entourait avec dédain et horreur*[6].

[5] António Nobre, *Correspondência*, Vila da Maia, I.N.C.M., 1982, pp. 119–120.

[6] Guilherme de Castilho, *op. cit.*, p. 120.

Ainsi, en arrivant à Paris, si António Nobre découvrait un monde vibrant et nouveau, l'atmosphère intellectuelle qui animait la capitale française ne lui était cependant pas étrangère. Il fut d'ailleurs introduit auprès de Moréas, puis de Verlaine, par un ami portugais vivant à Paris, Xavier de Carvalho, à la terrasse du café « La Source », près du boulevard Saint-Michel. Dans la même lettre à Alberto Oliveira, tout en évoquant sa rencontre avec Eça de Queirós, il dit partager les réticences du romancier à l'égard du mode de vie de ce groupe d'artistes ; considérant que le terme *décadent* est chargé d'une dimension morale qui lui « fait peur », notamment chez Moréas.

Un an plus tard, alors qu'Alberto Oliveira est venu faire un séjour à Paris, ce dernier relate les mêmes rencontres et émet les mêmes réserves ou le même étonnement. Le portrait qu'il dresse de Verlaine est à la fois pittoresque et juste. Il s'inscrit en parfaite résonance avec celui que Valéry campa lui-même de Verlaine dans *Variété* :

> *Tout le monde s'arrêtait dans la rue pour voir le bizarre Verlaine* […] *Cet habillement, du reste, est son humble costume de chrétien, ces haillons ceux du pécheur et du pénitent. Il y a des jours où il écrit des hymnes, des psaumes et des prières à Marie. Mais quand il se met à vomir des blasphèmes, sa muse se tord en saillies épileptiques d'amour profane et mondain...*[7].

Jugements de circonstance, certes, marqués au coin d'une morale encore très conservatrice, mais qui n'ont nullement empêché ces auteurs d'être lus et commentés, puis d'exercer une influence sur l'évolution de la poésie portugaise. Dans le cas d'António Nobre, il est évident que le lyrisme verlainien, et notamment certains aspects exposés dans l'*Art poétique* ne pouvaient que conforter notre poète sur la voie qui était déjà la sienne :

> *De la musique avant toute chose,/ […] Il faut aussi que tu n'ailles point/ Choisir tes mots sans quelque méprise :/ Rien de plus cher que la chanson grise/ Où l'indécis se joint […] Car nous voulons la Nuance encore,/ Pas la couleur, rien que la nuance !/[...] Prends l'éloquence et tords-lui son cou !/ Tu feras bien, en train d'énergie/ De rendre un peu la Rime assagie...*[8]

Ces préceptes concevant la poésie comme l'expression de l'ineffable, de tout ce qui pouvait être saisi par l'intuition plutôt que par la raison et donc exprimé par le pouvoir suggestif des mots et de leur musicalité, répondait justement à la conception qu'António Nobre avait développée au long de ses pratiques d'écriture poétique.

La poésie d'António Nobre se caractérise en effet par une syntaxe désarticulée, par la transposition fréquente du sens usuel des termes, voire par l'absence

[7] *Ibid.*, p. 121.

[8] Paul Verlaine, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Albert Messein, 1947, pp. 295–296.

même de structuration répondant à une syntaxe logique afin d'engendrer dans l'esprit du lecteur une recomposition fondée sur le pouvoir suggestif des images aux couleurs souvent évanescentes et qu'un rythme propre à chaque poème vient appuyer par tout un jeu de sonorités évocatrices. Très tôt, António Nobre comprit et adopta le principe dynamique des synesthésies chères à Baudelaire et ses épigones. Par ailleurs, il sut jouer aussi sur la force suggestive de l'imprécision des mots ou des expressions afin de favoriser une sémantique nébuleuse capable d'évoquer les brumes atlantiques ou encore celles du Douro et du Mondego. Conditions essentielles et propices à l'éveil des pouvoirs de l'imagination. Et, parce que l'objet même à exprimer était difficilement cernable, lorsque les vertiges nostalgiques le saisissaient, le poète ne pouvait que s'appuyer d'autant plus volontiers sur la puissance évocatrice des symboles, car ceux-ci ouvraient la porte de l'infini mystérieux et sacré de la mémoire. Mémoire souvent sublimée par une imagination enchanteresse, seule à même de répondre aux attentes d'une sensibilité exacerbée. Rapidement le poète s'est tenu comme un être hors du commun et, comme tel, mal compris des hommes ou, pire encore, affligé par un destin implacable[9].

Il convient toutefois de noter que cette disposition naturelle aux élèments expressifs du symbolisme a su gagner, au fil du temps, au gré des lectures et des discussions littéraires, une forme chaque fois plus élaborée et subtile, sans perdre cependant la dimension de la spontanéité. Dans le cercle de Coimbra au sein duquel António Nobre évolua un temps, c'est Eugénio de Castro qui, le premier au Portugal, se fit l'écho de la doctrine symboliste, dans la préface de son ouvrage *Oaristos*, paru en 1890. Il y exprimait l'insatisfaction de cette génération face à la monotonie de la poésie dominante, tant au regard des thèmes que de celui du vocabulaire, des images ou du système des rimes. Il utilisa la métaphore, alors moderne, des trains, pour comparer la situation de la littérature portugaise avec celle des pays de l'Europe du Nord. Il évoquait ainsi le cadence ahanante du vieux train portugais entrant à Santa Apolonia, gare centrale de Lisbonne, opposée en tout au rythme vertigineux de l'« express » de la modernité tout animé par l'« *originalité* ».

Afin de rompre avec ces habitudes engourdissantes et frustrantes, il revendiquait d'abord une liberté dans la forme pour atteindre cette liberté créatrice que les maîtres du symbolisme français et belge démontraient depuis plus de vingt ans : "Liberté du rythme contre les décrets dogmatiques et stupides de la vieille prosodie". Ainsi préconisait-il que les alexandrins soient lancés par paires, mais que les quatre derniers soient construits sur des rimes croisées et que l'on suive encore le rondeau. Il demandait aussi l'introduction du principe inconnu de l'allitération généralisée ainsi que la recherche des rimes rares et rutilantes. Théorie

[9] Cf. le poème « António », Paris, 1891.

nouvelle pour le Portugal, mais qui était reprise de principes déjà énoncés par divers poètes du Nord qu'il se fût agi du *Traité du verbe* de René Ghil de 1866, ou bien encore du *Manifeste* de Moréas paru dans *Le Figaro* du 18 septembre 1886. Quelles que soient les sources exactes d'Eugénio de Castro, il est évident que les principes qu'il revendiquait animèrent les jeunes poètes dans le sens d'une valorisation du langage et de la musicalité verbale, rejoignant ainsi le souhait de Mallarmé de voir la poésie se distinguer de la prose au regard de la forme phonétique et musicale, mais encore au regard de la « forme du sens », ainsi que le rappelle Valéry dans *Variété.*

Le contact avec les poètes symbolistes du Nord a ainsi constitué pour António Nobre une sorte de légitimation de ses aspirations littéraires dans le sens où il a pu librement adopter les moyens formels qu'ils proposaient. Mais ce sont peut-être les thèmes qu'ils illustrèrent qui surent particulièrement faire vibrer sa sensibilité poétique car, jusqu'alors, ils étaient exclus du champ poétique lusitanien. Sans rejeter d'ailleurs le recours au réalisme descriptif, dont il a su tirer des effets pittoresques indéniables pour évoquer les paysages côtiers du nord du Portugal ou bien les ambiances rurales de *Entre Douro e Minho,* il a su métamorphoser ces atmosphères typiques et traditionnelles pour donner à leur souvenir une dimension nostalgique venant nourrir de façon chaque fois plus poignante un lyrisme authentique et original.

LITTÉRATURE

Castilho, Guilherme de, *António Nobre*, Lisboa, Portugália, 1968.

Guimarães, Fernando, *Poética do Simbolismo em Portugal*, I. N. C. M., 1990.

Loureiro, J. Pinto et al., *Coimbra e António Nobre*, Coimbra Editora, 1948.

Martins, Fernando Cabral, *Poesia Simbolista Portuguesa*, Editorial Communicação, Lisboa, 1990.

Mourão, Paola, *Retratos com sombra,* Porto, Caixotim, 2004.

Nobre, António, *Correspondência*, Vila da Maia, I.N.C.M., 1982.

Nobre, António, *Despedidas*, Porto, Lello e Irmão, 1985.

Nobre, António, *Só*, Alfragide, Leya, 2009.

Oliveira, Alberto de, *Palavras Loucas*, Coimbra, França Amado, 1894.

Oliveira, Alberto de, *Vida, Poesia e Morte,*Lvmen, 1926.

Pessoa, Fernando, *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa: Ática, 1980.

Simoões, João Gaspar, *António Nobre, precursor da Poesia Moderna,* Lisboa, Inquérito, 1984.

Verlaine, Paul, *Œuvres complètes*, Paris, 3 volumes, Albert Messein, 1947.

Филип Бонолас
AEFE – Универзитет у Београду, Србија

ОДЈЕК ЕВРОПСКОГ СИМБОЛИЗМА У ПОРТУГАЛУ:
АНТОНИО НОБРЕ
(Резиме)

Последње две деценије XIX века у Португалу обележене су преиспитивањем позитивизма на ширем плану и реализма у области књижевности. Појам „декаденције" посебно је одјекнуо у овој земљи због закаснеле модернизације и економског развоја, али још више из политичких разлога, то јест због свести о постепеном потискивању значаја државе у светским токовима, које ће 1890. године достићи врхунац британским „ултиматумом" којим је заустављено колонијално ширење Португала. Овај дипломатски диктат дубоко је обележио португалску интелектуалну елиту, погођену распрострањеним осећањем неповратно минуле величине, које је из кога се родила носталгија позната под именом *saudade*. Антонио Нобре је био један од најистакнутијих песника код којих је ово осећање националног понижења изнедрио јак емотивни набој и својеврсни неоромантизам, уз жељу за увођењем новина у традиционалне облике естетичког израза. Постојећи француски утицај додатно је оснажен одбацивањем другог страног утицаја – британског. У жељи да црпу тековине модерности на њеном извору, имитирајући и адаптирајући француске песнике симболизма, писци и уметници одлазили су у Француску што су чешће могли, не би ли се уживо упознали са новим естетичким тенденцијама и пренели их у Португал. Тако се Антонио Нобре, након започетих студија права у Коимбри, где је посећивао интелектуалне кругове *Insubmissos* и *Boémia-Nova*, уписује у Слободну школу политичких наука у Паризу да би наставио образовање, а пре свега да би завршио своју песничку збирку *Só*, коју ће Леон Ваније објавити чак шест година пре њеног појављивања у Лисабону. Тако је Антонио Нобре јасно испољио своју тежњу да корача путевима француских песника којима се дивио, оставивши португалској књижевности један од најупечатљивијих израза симболизма.

Кључне речи: Антонио Нобре, *Só*, француски утицај, носталгија.

Александра Корда-Петровић
Универзитет у Београду – Филолошки факултет, Србија
korda@verat.net

ШАЛДИНО ТУМАЧЕЊЕ ФРАНЦУСКОГ СИМБОЛИЗМА

Резиме: *Франтишек Ксавер Шалда (František Xaver Šalda, 1867–1937), чешки књижевни критичар и есејиста, професор романских књижевности на Карловом универзитету у Прагу, отворио је врата младој генерацији чешких модерниста деведесетих година 19. века. Нити једна књижевна и уметничка појава тога времена није остала непротумачена у његовим критикама и есејима, па тако у Шалдиним сабраним делима налазимо посебне анализе стваралаштва Шарла Бодлера, Пола Верлена, Стефана Малармеа, Мориса Метерлинка, Жана Мореаса и Огиста Родена.*

Кључне речи: *симболизам, француски симболизам, чешки симболизам, Франтишек Ксавер Шалда,*

Чешки симболизам појавио се у оквиру покрета *Чешка модерна* деведесетих година 19. века. Представници млађе генерације књижевника и уметника оснивају групу *Чешка модерна* (Česká moderna) и у часопису „Rozhledy" 1895. године штампају програмски текст *Манифест Чешке модерне* (Manifest České moderny). Манифест потписују песници Јосеф Сватоплук Махар, Антоњин Сова и Отокар Бржезина, прозаици Вилем Мрштик и Ј. К. Шлајхер, а од књижевних критичара Франтишек Ксавер Шалда и Ф. В. Крејчи. Промовисали су индивидуалистичко и субјективно схватање уметности, негирали дотадашње друштвене вредности и настојали да кроз књижевност изразе унутрашњу истину појединачног стваралаца. Из ове групе издваја се крило на челу са најрадикалнијим представницима млађе генерације, Арношт Прохазка и Јиржи Карасек из Лвовица, који формирају групу декадената и покрећу часопис „Модерна ревија" (Moderní revue). Овај часопис пратио је актуалне друштвене проблеме, пропагирали су индивидуални анархизам, неговали идеал слободног и независног појединца и били против друштвене ангажованости уметности. Исте године када је објављен *Манифест модерне*, формира се још једна група, *Католичка модерна* (Katolická moderna, 1895), у оквиру које се окупљају пре свега песни-

ци који настоје да се католичка поезија приближи савременим књижевним тенденцијама, а свој манифест објављују у часопису „Niva".

За јачање тенденција модерне уметности значајну улогу имало је и уметничко удружење *Манес* (Mánes) из Прага, које је реализовало изложбе и уметничке поставке страних и домаћих младих аутора. Тај период деведесетих година 19. века и прве деценије 20. века у чешкој култури, врвео је од нових уметничких тенденција, праваца и смерова. Импресионизам, симболизам, декаденција, анархизам, сецесија, само су неке од њих. Због тога, *Чешка модерна* није могла бити јединствени покрет, била је састављена од јаких индивидуалних поетика и различитих уметничких израза. Ипак, оно што важи за све ове „-изме" је чињеница да је у то време по први пут у развоју своје културе и уметности, Чешка ухватила корак са савременим европским токовима. Пре периода Модерне, сви уметнички покрети и правци стизали су у Чешку са закашњењем и по читав век, и то у специфичном облику и варијантама.

Тајанствене даљине чешког симболизма

Уколико посматрамо чешки симболизам у оквиру Модерне, тешко је одредити јединствени профил овог правца. Сигурно да је овде значајну улогу одиграла чешка издавачка делатност, која у последњој деценији 19. века доживљава процват. Нове едиције превода европских аутора, а пре свега *Зборник светске поезије* (Sborník světové poezie), који од 1891. године уређује чешки песник и преводилац Јарослав Врхлицки, младој генерацији доносе преведене изборе поезије Бодлера, Верлена, драме Метерлинка. Ствара се генерација одличних преводилаца са француског језика (Антоњин Вања, Анежка Шултзова, Јарослав Врхлицки, Ф. Кс. Шалда), који су уједно и добри познаваоци савремене фанцуске књижевне сцене. Захваљујући њима, француска модерна поезија, почевши од Верлена а завршавајући са Рембоом и Аполинером, опчињава младе генерације чешких песника својим друштвеним и уметничким неконформизмом, решеношћу да иде против конвенција, слободом песничке фантазије, емотивном и формалном динамиком. Ипак, чешка лирика, у то време доминантна у односу на прозу и драмска дела, израста из властитих корена и извора. Осим Бодлера, јак утицај има и поезија Емила Верхарена, али и поезија Витмана.

Чешки симболизам имао је свој властити профил, тешко је било издвојити га од осталих модернистичких тенденција и био је подељен у више струја. То је добро формулисао чешки књижевни историчар и критичар Здењек Пешат[1]:

[1] Сви цитати у тексту дати су у преводу А. Корде-Петровић;

Различите струје у оквиру Модерне не представљају никакву противуречност, већ различите начине изражавања негативног става према тадашњем друштву. Управо тиме се може објаснити неодређени наговештај симболизма, у коме се прожимају магловити, илузивни друштвени идеали песника; идеал апстрактног анархистичког царства слободе (С.К.Нојман), окретање ка унутрашњем свету сна о лепшој будућности (А. Сова), идеал свеопште космичке хармоније (О. Бржезина) или друштвену побуну појединца, која је истовремено схватана као узалудна, безизлазна (К. Хлавачек) [2].

Свему овоме треба додати и читаву плејаду чешких сликара, који су се напајали на изворима француског модерног сликарства, а подршку у Чешкој им пружа удружење *Манес*, које поставља изложбе њихових дела. Ту су имена значајних аутора: Макс Швабински, Франтишек Билек, Јосеф Вахал, Бохумил Кубишта, Јан Зрзави и Алфонс Муха[3].

Да би ухватила корене у чешкој средини, нова сликовитост и изражајност уметничког израза морала је да има подршку и у области књижевне и уметничке критике. Деведесете године 19. века доносе промену у схватању функције књижевне критике, која се до тада углавном сводила на коментар, импресију или догматски суд према важећим естетским нормама. Доминантна је била критика идеалног реализма, оличена у раду групе око часописа „Osvěta" (уредници: Фердинанд Шулц, Елишка Краснохорска). Тих година јача утицај тзв. моравске критике коју заступа часопис „Literární listy" (уредник: Франтишек Били).

Из те групе издваја се Франтишек Ксавер Шалда (František Xaver Šalda, 1867–1937), романиста и преводилац, који се у анализи уметничких дела приклања француској критици, присталица је критичке методе која у себи садржи три дисциплине: естетику, психологију и социологију. Схвата уметничко дело као резултат психолошке структуре аутора и реципијента. Противи се импресионистичкој критици и свој приступ назива *синестетичким* (метода сједињавања више погледа на уметност). Његово схватање лепог и уметнички вредног подударило се са индивидуалистичким приступом младе генерације чешких уметника. Захваљујући њему, који критику посматра као креативни чин а критичке чланке реализује у облику књижевних есеја, чешки симболисти имали су свог тумача и промотера. Без претеривања се може рећи да до 30-тих година 20. века није постојала књига, изложба, концерт или представа, о којој Шалда није написао свој суд. Критике и есеје о уметности објављивао је у часописима Lumír, Literární listy, Rozhledy, Čas, Česká revue, Slovo a slovesnost итд. Објавио је две књиге књижевних есеја *Бој за сутра* (*Boje o zítřek*, 1905) и *Душа и дело* (*Duše a dílo*, 1912). После

[2] Pešat Zdeněk, *Literatura odrazem krize buržoazní společnosti*, in Dějiny české literatury III, Praha, Nakl. Československé akademie věd, 1961, стр. 371.

[3] Недавно је у Чешкој постављена изложба под називом „Тајанствене даљине, симболизам у Чешкој 1880–1914", која представља ретроспективу симболизма у сликарству чешких аутора;

Првог светског рата једно време је предавао романске књижевности на Карловом универзитету у Прагу. Покренуо је властити часопис за критику и уметност *Шалдин записник* (*Šaldův zápisník*, 1928) у коме је објављивао искључиво своје текстове а сви његови есеји, студије и критике обједињене су у тринаест књига под називом *Критички радови* (*Kritické projevy*, 1950). Јан Мукаржовски у чланку „Вечито живи Шалда" написао је: „Шалда је израстао из генерације симболиста и читав свој живот носи његове одлике; једна од њих је нпр., ирониja..."[4]. У истом тексту тврди да „...посебан предмет његове критике није било ни дело, нити његов аутор, чак ни сама књижевност, већ преко њих сам развој народа.."[5].

Као романиста, одлично је познавао француски језик, читао дела у оригиналу, а неке од аутора и преводио. Редовно је обавештавао чешку јавност о новим књигама, представама и изложбама у Француској, а сам је пратио и актуелну француску књижевну критику и теорију. Због тога није необично што је добро разумео корене и одлике француског симболизма и понекад субјективно поредио дела чешких и француских симболиста. Својим предавањима, есејима и критикама, усмеравао је младе уметнике, бранио њихове уметничке експерименте и тумачио их широј јавности.

Нова Лепота

Како је у свом критичарском приступу одбацивао једностарану наклоност према неком уметничком правцу, тако и у његовим студијама и есејима о француској модерној уметности, као и о конкретним ауторима француског симболизма, ретко наилазимо на експлицитно издвајање овог правца. Француски симболизам посматра у контексту „нове уметности". Основу Шалдиног естетичког приступа новој уметности сагледавамо из студије објављене у часопису „Volné směry" 1903. године. По њему, нова уметност има освајачке намере, не мири се са старом лепотом и старом уметношћу, жели да покори цео свет, јер је сигурна да доноси нову истину о животу коју свет још није спознао.

> Нову уметност и нову лепоту најбоље ћете препознати по томе што нити мало не памтује: свака политика и дипломатија су јој стране, не тражи и не труди се да стекне вашу наклоност, не жели да се прикраде животу кроз задња врата и да се спокојно прикачи уз садашњост или прошлост...[6].

[4] Mukařovský Jan, *Šalda stálé živý*, in F. X. Š, *Soubor díla F. X. Šaldy*, Praha, 1947, str. 2.

[5] Исто, стр. 3.

[6] Šalda F. X., *Nová krása: její genese a charakter*, in Boje o zítřek, Soubor díla F. X. Šaldy, Praha 1950, str. 91.

Шалда сматра да је разлика између нове уметости и естетског осећаја старије уметности у томе што нестаје разлика између сна и живота, истине и лепоте, између неба и земље, фантазије и логике. Нова уметност постоји у вишој синтези и покрива шире сфере живота. Патос нове уметности је другачији – то је патос логике, законитости, доследности, патос унутрашњи, а не спољашњи. Шалда не види нову уметност као скептичну, већ има своју веру чији је мистични корен уперен ка средишту космичног живота. Чак тврди да нема нове уметности у којој нема апсолутног верског и мистичног односа и посвећености. Зато таква уметност изазива отпор историчара и теоретичара уметности који су се договорили да у њиховом утилитаристичком и позитивистичком веку, није више могућа лирика мистичне љубави према Богу, а онда се појави један Верлен и докаже супротно. Или су се договорили да је непрелазна граница између скулптуре и слике, а онда се појави Роден.

Управо у таквим погледима овог чешког критичара на модерну уметност и „нову лепоту", тражимо основу његовог тумачења француског симболизма. У основи нове естетике, он трага за филозофијом која постаје уметност постављања питања. За књижевност сматра да је окренула леђа чистој и објективној равнодушности тј. „одломцима стварности": „Волимо дела која зависе од најинтимнијег живота свога творца, која су сензибилна"[7]. Уметник не траба да ствара из смирености и спокоја, већ из грознице, да представља јак противотров стварности. Од највише уметности Шалда захтева да буде драматична и аутобиографска. Уметник или песник мора да пружи речи, сцене или слике најдубљих душевних стања.

Своје ставове често и енергично доказује и брани, најчешће у полемикама са књижевним историчарима и критичарима традиционалне и позитивистичке орјентације. Тако нпр., полемише са Јаном Хербеном и Арне Новаком о питањима уметничке културе у часопису „Čas" (1908). Реагује на чланак у коме се млади чешки књижевници оптужују за превелики утицај француске књижевности. Традиционалисти се питају, због чега се млада генерација не окрене енглеској, руској, немачкој или скандинавским књижевностима, које су, кажу, ближе чешкој души и карактеру. Шалда одговара да је руска књижевност препуна политичких полемика, књижевни проблеми су само маска за друштвена и политичка питања. Не сматра да је то мана, јер и француска критика се одређује према политичким питањима. У енглеској књижевности, пак, нема много народне мудрости, нигде није толико дубок понор између народа и књижевности. Највећи енглески књижевници су однародњени (Бајрон, Шели, Кејтс и др.), они су психолози, самотњаци. Тамо је настао естетизам – дух културе која је више књишка и археолошка. Ка-

[7] *Исто*, стр. 118.

рактеристике северних књижевности су уске и шаблонске, осим Бјорнсона и Ибезена. Шалда сматра: „Данци су Французи севера, удаљени од патоса и морализма”[8].

У истом чланку Шалда пише да је француска књижевност заснована на сили логике која домишља. По њему, нигде у толикој мери развој књижевности и уметности није сличан драми, где је све у утиску, где свака нова генерација поставља нове проблеме. Не сматра се слепим поборником Француза и добро зна њихове мане, али поредећи њихову књижевност са другим, дошао је до закључка да је француски роман непревазиђен, а за схватање модерне француске поезије, чешка средина још није спремна, само се површно преузимају узори.

Тумачење француског симболизма

Шалда је преузео на себе мисионарски задатак тумачења француске модерне књижевности и уметности у чешкој средини. То чини у својим студијама, полемичким чланцима, есејима, али највише у приказима конкретних дела француских писаца и уметника. Пише са позиција добро обавештеног познаваоца историје француске књижевности и уметности, али и као зналац француског језика.

Карактеристична је његова критичка студија поводом објављивања избора из Бодлерове збирке *Цвеће зла*, у преводу Јарослава Гола и Јарослава Врхлицког, а у издању Чешке академије 1895. године. Овде подвлачи значај превода стихова француског песника, који је толико утицао на младу генерацију чешких књижевника. Ипак, критикује уводну реч песника и преводиоца Врхлицког, који само даје биографске податке о песнику и не упушта се у психолошку и критичку анализу његове поетике. За Шалду, Бодлер је велики аналитичар и психолог, основа његових стихова је живот који посматра детаљно, као натуралиста али не и као реалиста, не заустављa се на детаљима и не гради од њих нову грађевину. Бодлерова уметност је смеша реализма и идеализма, он не говори о стварности, већ о сну. Назива то контраверзном уметношћу, која умножава илузије и изазива крајње емоције. Француски песник је стигао до мистицизма и спиритуализма. Његова горчина извире из тога што преосетљивим чулима посматра бесконачни материјални свет, који појединац не може да сагледа. Шалда то назива „материјалистичким илузионизмом”. Природа, жена и светина, масовност, законитост, просечност – то су за Бодлера синоними. Појединац, аристократа, индивидуум – то песник мрзи, не подноси, бори се против тога. Против је и науке, која све своди на опште, на законитости и просечност. Зато песник бежи од савремене кул-

[8] Šalda F. X, *O uměleské kultuře, umělecké mravnosti a francouzkém vlivu u nás,* in *Kritické projevy VII*, 1908, str. 43;

туре у егзотичне крајеве, а то Шалда опет назива „егзотични космополитизам". „То је песник индивудуалиста, песник аристократа, претходник Ничеа, који је пре њега формулисао проблем декаденције..."[9].

Шалда се пита шта је остало од тог усамљеника, појединца и аристократе и констатује да су остала само стада фалсификатора који вулгаризују његову поезију. Ни ово чешко издање не задовољава га нити као избор, нити као превод. По њему, преводиоци уносе превише песама из Бодлеровог романтичарског опуса, јер је то лакше за превођење, јер каснији стихови овог песника имају одлике посебног песничког језика, посебну дикцију и магичну музикалност. Овај превод на чешки је за Шалду „убоги суви цвет у хербаријуму, без мириса и сјаја"[10]. Преводиоци нису схватили његову дикцију. Бодлер је говорник, ретор а у преводу се чини као говорљиви адвокат. Као доказ, наводи одломке у оригиналу и преводу, коментарише реторичност, безбојност и банализацију превода. Замера испуштање делова и слободну интерпретацију која мења смисао стихова.

Чак ни тридесетак година касније, када пише чланак поводом шездесет година од Бодлерове смрти, Шалда га не доводи у везу са симболизмом. Тада га назива „проналазачем лепоте и ружноће града"[11]. То је било непознато античком осећају, али да би био проналазач, морао је да има средњовековну, католичку, дантеовску душу, која је привучена новим формама зла. Шалда закључује да је Бодлер имао душу католичког мистика и био пун унутрашње драматичности, постављао је насупрот себи дух и материју, грех и искупљење, појавну стварност и духовну реалност. Посебност његове поезије је у томе што је настала између пакла и небеса, између ђаволског и анђеоског.

Симболистичким не назива ни драме Мориса Метерлинка, чији рад очигледно помно прати и цени. Још 1897. године пише приказ његове драме *Aglavena a Selysetta*. Детаљно препричава радњу и цитира дијалоге. Хвали драму у односу на претходне, које су биле сувише сугестивне и монотоне. „Крајња стања ужаса, страха од смрти. Све грандиозно, а заправо плитко. Превише страха од смрти у ранијим радовима, много романтизма"[12]. Шалда сматра да је ова драма „ширење крила" и уздизање из мистике смрти, из једностраног романтизма. Причу о узајамној љубави једног мушкарца и две жене, назива ренесансом лепоте и доброте, без обзира што још није време за такве љубави. Драма је психолошки и идејно дубока, снажна и пластичка, без обзира што је љубав апстрактна. Интересантно је Шалдино поређење ове Метерлинкове драме са делима немачког песника Герхарта Хоптмана.

[9] Šalda F. X., *K předkladu Baudelaira*, in *Kritické prijevy II*, 1895, str. 318;

[10] *Исто*, стр.320;

[11] Šalda F. X, *Šedesáté výročí smrti Baudelairovy*, in *Kritické projevy XIII*, 1927, str. 298;

[12] Šalda F. X, *Maurice Maeterlinck: Aglavena a Selysetta*, in *Kritické projevy III*, 1897, str. 383;

Десетак година касније, поново представља два луткарска текста Метерлинка (*Alladina a Palomid, Smrt Tintogilova*), која су инспирисана античким мотивима Едипове трагедије. Поново наглашава да писац песник „мање размишља о устројству судбине, а више осећа њену моћ од које се не може побећи”[13].

О поезији Жана Мореаса Шалда није много писао, иако у кратким нотама није пропуштао да информише о новим издањима његове поезије. Посветио му је кратки некролог 1910. године, у коме га назива „чаробним духом који је у свом делу сачувао многе лепоте прошлих времена” [14]. Помиње Мореасове три збирке које је на чешки превео Јарослав Врхлицки и за које каже да су утицале на поезију Јарослава Квапила и Јиржија Карасека. Његову поезију дефинише као декадентно симболистичку и неформално констатује: „Ако хоћете да замислите његову поезију, он је као Хајне који није Немац, него Грк, и уз то само мало романтичар” [15]. Исте године објављује и кратки приказ Мореасове последње књиге *Variations sur la vie et les livres*, коју назива књигом интимних успомена и естетских размишљања. Хвали његова размишљања о великим писцима и закључује: „Ово је чаролија дневника без поцепаних страница”[16].

Једно од најдрагоценијих Шалдиних тумачења симболистичке поезије препознајемо у некрологу Стефану Малармеу из 1898. године. Маларме је, по мишљењу овог чешког критичара, поред Верлена, обележио модерну француску поезију и исто као Верлен, био „омађијан” Бодлером. Његов први период стваралаштва (до осамдесетих година), назива парнасистичко декадентним периодом. Шалда ту наводи појединачне песме и пише да су то „од звукова стверени стихови”, да Малармеови *Les Fleurs* звуче као оргуље. Али с друге стране, чују се и изгубљени, тамни крици труба као из пакла. Неки стихови „као да су тесани из црног мермера”, као „Микеланђелова биста, тесана али недовршена”. Песник се осамио, „свака реалност, однос и сврха за њега су нестали, хтео је да пружи песничко апсолутно изражено апсолутним сликама, да прогна свет идеје и да га споји у једној тачки са светом слика и стигне тако до апсолутне, херметичке, рекао бих, синтезе”[17]. Песникову идеју, Шалда види као симболизацију целог света речју, као жељу да приближи поезију музици. Био је то идеал апсолутне уметности, уметности ради уметности. Како је његова поезија несхваћена, добио је епитет „auteur difficile”, а заправо треба схватити његов други период као недовршен, остао у фрагментима и одломцима. Малмареова поезија је апстрактна, али

[13] Šalda F. X.,*Maurice Maeterlinck: Dvě loutková dramata*, in *Kritické projevy VII*, 1908, str. 132.

[14] Šalda F. X., *Jean Moreas*, in *Kritické projevy VIII*, 1910, str. 76.

[15] *Исто*.

[16] Šalda F. X., *Moréasovy Variations sur la vie et les livres* , in *Kritické projevy VIII*, 1910, str. 95.

[17] Šalda F. X., *Stéphane Mallarmé*, in *Kritické projevy IV*, 1898, str. 109.

истовремено математички прецизна. Волео је речи због могућих значења, више него због смисла самог. Управо ту препознајемо Шалдино тумачење симболистичког израза – то је тежња ка апсолутној синтези света кроз потрагу за могућим смислом.

Пронађена уметност

Као ликовни критичар, Шалда је добар познавалац модерне француске уметности и промовише рад чешког удружења *Манес*. Ово удружење је 1902. године на локацији прашке Кинске баште, а у импровизованом простору који је осмислио архитекта Јан Котјера, организовало изложбу Роденових цртежа и вајарских дела. Шалда о томе пише, хвали изложбу и констатује да је тај догађај, као и Роденова посета Прагу, отварање нове уметничке ере у Чешкој[18]. Написао је и уводну реч за каталог изложбе *Модерна француска уметност*, која је била постављена у галерији Манес неколико месеци после Роденове изложбе. Представљена су дела сликара Дега, Монеа, Реноара, Аман-Жана и др., а у избору признатог познаваоца уметности Габриела Мореја. Шалда не представља посебно протагонисте изложбе, већ напомиње да свако мора на свој начин да осети изложена дела „јер схватити уметност је уметност сама, то свако у себи мора одгајати читав живот и никада за то није потпуно обучен”[19].

У истом тексту је написао да уметност сама по себи јесте истинита и пружа онолико лепоте, колико је сами заслужимо. Међутим, ипак све не препушта случају, већ пише оду француској уметности, која једино има високи ниво и култ уметности. У Чешкој и у другим земљама, скоро свака уметност је импровизована и дешавају се само „експлозије појединачних талената”. „У Француској је уметност била тражена и пронађена је... Француска уметност је пуна линија, остале уметности су према њој само испрекидане тачке”[20]. Уметничка дела представљена на изложби дефинише као импресионистичка, као херојски експеримент који је поразио академске шаблоне, конвенције и лажну традицију.

О Родену Шалда пише више пута у дужим временским размацима. Понекада су то само кратке цртице, као нпр. „Роден о модерној лепоти”[21], где наводи како су овог уметника питали зашто је лепота данас нестала, а он је рекао да лепоте има свуда и у сваком времену, али треба знати гледати. Треба открити лепоту. Такође, Шалда није заборавио да информише чешку

[18] Šalda F. X., *Rodinova výstava v Praze*, in *Kritické projevy V*, 1902, str. 94.

[19] Šalda F. X., *Úvodní slovo ke katalogu výstavy Mioderní francouzké umění,* in *Kritické projevy V*, 1902, str. 65.

[20] Исто, стр. 67.

[21] Šalda F. X., *Rodin o moderní krése*, in *Kritické projevy VIII*, 1910, str. 112.

јавност да је изашло ново издање књиге расправа о уметности Павела Гсела са Роденом[22]. Негативно оцењује што Гсел има улогу модератора и само поставља питања. Из књиге се не сазнаје ништа ново што познаваоцима Роденове уметности већ није познато, сматра Шалда.

Са колико пажње Шалда прати француску уметност, говори и чињеница да у једном приказу представља књигу есеја Габријела Мореја *Des hommes devant la nature et la vie* [23]. Одушевљено говори о његовој критици, диви се томе што се Француз не скрива иза фраза „објективне критике", није скептик и дилетант и не злоупотребљава то што критика није егзактна наука, па да у другом делу реченице потире оно изречено у првом делу. Морej се не плаши да изрази свој став, има карактер а његов приступ уметничком делу садржи нешто наивно и узвишено, дубоко и филозофски. Он је критичар – песник. Иза уметничког дела тражи уметникову индивидуалност а уметник је за њега човек. У својим студијама на прво место ставља уметнике – страсне и мучене људе, који осећају и мисле. Уме да препозна есенцију топлине коју су одгојили у своме делу. Понегде препушта реч и самим уметницима, како би открили своја превирања и недоумице. У његовој критици је сажета цела духовна култура, његове критике су књижевна дела. Очигледно је Морej Шалдин узор. Све карактеристике његове критике могу се применити и на Шалдин рад.

Може се закључити да је Ф. Кс. Шалда био промотер и тумач француске модерне књижевности и уметности крајем 19. века и почетком 20. века у Чешкој. И не само то, већ је у тумачењима и афирмацији модерних чешких песника, прозаика и уметника, кроз период чешке Модерне, па све до периода авангардних праваца двадесетих година 20.века, њихов рад мерио естетским аршинима које је формирао познавајући управо француску модерну уметност. Међутим, у својим тумачењима Бодлеровог, Верленовог, Метерлинковог, Мореасовог или Роденовог дела, никада није изричито издвајао симболизам као одлику њихове поетике. У својим критикама и студијама није јасно раздвајао елементе импресионизма, симболизма, декаденције или осталих модерних праваца и покрета. Њихову уметничку поетику видео је као покушај откривања нове истине, као „нову уметност" и „нову Лепоту". Ценио је њихову сензибилност и драматичност израза, експерименталност у освајању нових могућности мелодике и ритма у стиховима или брисање строгих граница међу уметностима. Врло често користи изразе „парнасистичко-декадентан приступ", „мистични осећај реалности", „унутрашњи патос", „тражење нове истине", а њима заправо описује особине симболистичке уметности. Песнички симбол је за Шалду израз апсолутне синтезе

[22] Šalda F. X., *Auguste Rodin: L art*, in Kritické projevy VIII, 1911, str. 317–318;

[23] Šalda F. X., *Gabriel Mourey: Des hommes devant la nature et la vie,* in Kritické projevy V, 1902, str. 101–102.

уметности кроз реч, слику или облик. Дакле, он симболизам види као форму изражавања, а не као посебан уметнички правац. Интересантно, да се такво његово виђење није променило ни две деценије касније, када је већ имао предност временске дистанце и могућност систематизације књижевних и уметничких праваца и тенденција.

ЛИТЕРАТУРА

Mukařovský, Jan, „Šalda stálé živý", in F. X. Š., *Soubor díla F. X. Šaldy*, Praha, 1947, str. 1–7.

Pešat, Zdeněk, *Literatura odrazem krize buržoazní společnosti*, in Dějiny české literatury III, Nakl. Československé akademie věd, Praha, 1961, стр. 357–531.

Šalda, F. X., „K předkladu Baudelaira", in *Kritické prijevy II*, 1950 [1895], str. 310–333.

Šalda, F. X, „Maurice Maeterlinck: Aglavena a Selysetta", in *Kritické projevy III,* 1950 [1897], str. 382–289.

Šalda, F. X., „Stéphane Mallarmé", in *Kritické projevy IV*, 1950 [1898], str. 107–112.

Šalda, F. X*.,* „Rodinova výstava v Praze", in *Kritické projevy V*, 1950 [1902], str. 92–94.

Šalda, F. X., „Úvodní slovo ke katalogu výstavy Míoderní francouzké umění", in *Kritické projevy V*, 1950 [1902], str. 63–70.

Šalda, F. X., „O uměleské kultuře, umělecké mravnosti a francouzkém vlivu u nás"*,* in *Kritické projevy VII*, 1950 [1908], str. 40–49.

Šalda, F. X., „Maurice Maeterlinck: Dvě loutková dramata", in *Kritické projevy VII*, 1950 [1908], str. 130–134.

Šalda, F. X., „Jean Moreas", in *Kritické projevy VIII*, 1950 [1910], str. 76.

Šalda, F. X., „Moréasovy Variations sur la vie et les livres", in *Kritické projevy VIII*, 1950 [1910], str. 95.

Šalda, F. X., „Auguste Rodin: L art", in *Kritické projevy VIII*, 1950 [1911], str. 317–318.

Šalda, F. X., „Šedesáté výročí smrti Baudelairovy", in *Kritické projevy XIII*, 1950 [1927], str. 298–299.

Šalda, F. X., „Nová krása: její genese a charakter, in *Boje o zítřek, Soubor díla F. X. Šaldy*, 1950, str. 91–119.

Aleksandra Korda-Petrović
Université de Belgrade – Faculté de Philologie, Serbie

FRANTIŠEK XAVER ŠALDA ET SON INTERPRÉTATION DU SYMBOLISME FRANÇAIS
(Résumé)

František Xaver Šalda était un promoteur et un interprète de la littérature française moderne à la fin du XIX^{e} et au début du XX^{e} siècle en Tchéquie. Les interprétations de Šalda de l'influence des symbolistes français sur la littérature française et sur l'Art moderne sont précieuses pour les chercheurs de nos jours. Sa vision de l'art, s'appuyant sur la critique française et émanant de la poésie symbolique, est en même temps une approche absolument originale portant sur l'importance et les capacités de l'art moderne.

Dans ses interprétations des œuvres respectives de Baudelaire, Verlaine, Maeterlinck, Moréas ou Rodin, il n'a jamais insisté sur le symbolisme comme une des caractéristiques de leur poésie. Dans ses critiques et études, il ne faisait pas clairement la distinction entre les éléments de l'impressionnisme et ceux du symbolisme, de la décadence ou des autres tendances et courants modernes. Il interprétait leur poésie artistique comme une tentative de révéler une nouvelle vérité, comme « un nouvel art » et « une nouvelle Beauté ». Le symbolisme n'est pas pour Šalda un mouvement artistique à part, mais une forme d'expression. Son interprétation n'a pas changé deux décennies plus tard, quand il disposait du recul nécessaire et de la possibilité de systématiser les courants et les tendances littéraires et artistiques.

Mots-clés : symbolisme, symbolisme français, symbolisme tchèque, František Xaver Šalda.

Персида Лазаревић Ди Ђакомо
Универзитет Габријеле д'Анунцио, Кјети-Пескара, Италија
persida.lazarevic@gmail.com

ОКО *ВИЗАНТИЈСКЕ ХРОНИКЕ*

Апстракт: *У овом раду се обрађује делатност сарадника италијанског часописа наглашеног естетизма,* Византијска хроника (Cronaca bizantina, 1881–1885)*, који су били заинтересовани за питања Балкана и Јужних Словена, посебно Срба. Часопис је уређивао Анђело Семаруга, и у њему су сарађивали најважнији представници италијанског симболизма: Ђозуе Кардучи, Матилде Серао, Габријеле д'Анунцио, Феличе Кавалоти, Едоардо Скарфоље и др.*

Кључне речи: *Византијска хроника, италијански симболизам, Анђело Семаруга, Ђозуе Кардучи, Феличе Кавалоти, Едоардо Скарфоље, Габријеле д'Анунцио, Јужни Словени.*

После Рисорђимента и после уједињења Италије, живот је текао другачије него што су се генерације које су учествовале у уједињењу Италије надале, и истовремено је започињао феномен миграција са југа на север, као последица тешких услова живота на југу земље. У иностраној политици се Италија, након што је Француска окупирала Тунис који је Италија сматрала својим потенцијалним поседом, нашла изолованом у европском окружењу и систему, што је 1882. године довело од склапања Тројног (војног) савеза између Немачке, Аустроугарске и Краљевине Италије, и који је био на снази до почетка Првог светског рата. Италијанска јавност није била одушевљена савезништвом са Аустроугарском што због блиске прошлости и борбе италијанских патриота против аустријске власти претходних деценија, што стога јер су се поједине територије које је Италија сматрала својима, као Истра и Трентино, налазиле у оквиру Аустроугарске. Живот је у Италији текао без идеала и нада: и сам Ђозуе Кардучи је назвао министра Агостина Депретиса (1813–1887), који је успешно мењао своје политичке ставове, „издајицом принципа и људи"[1]; могло би се рећи да је италијанску средину, у коју су идеје декадентизма и симболизма продирале секундарним, „под-

[1] Enzo Mangia, *Elen nella tempesta*, Napoli, 2003, 31.

земним" токовима[2], и чији су главни представници били Ђовани Пасколи и Габријеле д'Анунцио, карактеризовала боемска атмосфера типична за припаднике покрета „скапиљатуре", тј. оних који су традицији супростављали ново, модернитет, иновацију и интензитет; то је све представљало покушај да се изрази потреба за обновом, за променом епохе коју су осећали млади, пре свега они који су се бавили књижевношћу и уметношћу, и не тако ретко међу њима је било оних који су били заинтересовани за јужнословенска питања.

Једна од личности која је изражавала потребе тих младих био је исто тако млади издавач, новинар и писац из Милана Анђело Сомаруга (Angelo Sommaruga, 1857–1941) који је 1876. године почео да објављује веома успешан часопис, *La Farfalla* („Лептир"), у којем су сарађивали многи од припадника „скапиљатуре", и који је тада био један од главних италијанских књижевних часописа. У том часопису, који је излазио у Каљарију јер је тамо Сомаруга радио као геолошки стручњак, сарађивао је и патриота, политичар, песник и драматург, типични представник ломбардске демократије Феличе Кавалоти (Felice Cavallotti, 1842–1898), за кога је Сомаруга[3] рекао да је код шире публике био тада познатији од самог Кардучија. Кардучи, пак, који је такође сарађивао са Сомаругом, у комеморативном говору песнику и патриоти Гофреду Мамелију (Goffredo Mameli, 1827–1849), *A commemorazione di Goffredo Mameli* (1876) позвао се на песму „Цар Лазар и царица Милица"[4] коју је имао прилику да чита у преводу наших народних песама које је начинио Никола Томазео 1842. године[5]. Ово су типични одјеци Рисорђимента у књижевности „Треће Италије" који иду у правцу разматрања балканског питања, па ће Кардучи позвати балканске народе да се ослободе туђинског јарма у две своје политичке оде, *Sicilia e la rivoluzione* и *Nei primi giorni del MDCCCLXII*[6]. Прави наследник Рисорђимента је био и Кавалоти и као следбеник Мацинија имао је на срцу и у својим плановима догађаје који су се односили на Балкан и на Јужне Словене. Тако је 1882. године објавио песму „Strage di Bosnia" („Покољ у Босни") која упућује на дивља погубљења која су вршили Аустријанци у Босни, пре свега стрељања у Бањој Луци, у име

[2] Rita Fantasia, „Il Simbolismo in Italia", у: Rita Fantasia, Gennaro Tallini, *Poesia e Rivoluzione. Simbolismo, Crepuscolarismo, Futurismo*, Milano, 2004, 51; уп. Gennaro Tallini, „Tra Scapigliatura, Decadentismo e Simbolismo", у: Rita Fantasia, Gennaro Tallini, *Poesia e Rivoluzione. Simbolismo, Crepuscolarismo, Futurismo*, Milano, 2004, 76–89.

[3] Angelo Sommaruga, *Cronaca bizantina [1881–1885]. Note e ricordi*, Milano, 1941, 22–23.

[4] Giosuè Carducci, „A commemorazione di Goffredo Mameli", у: Goffredo Mameli, *Mameli. Liriche*, Milano, [s. d.], 11–12.

[5] Mate Zorić, „Odjeci sa slavenskog Balkana u književnosti 'Treće Italije'", *Godišnjak Balkanološkog Instituta*, II, 1961, 173–183; Mate Zorić, *Italia e Slavia. Contributi sulle relazioni letterarie italo-jugoslave dall'Ariosto al D'Annunzio*, Padova, 1989, 431.

[6] Уп. Željko Đurić, *Đozue Karduči u srpskoj kulturi*, Beograd, 2007, 81–96.

цивилизоване Европе. У том смислу помиње[7] у својој песми Марка Краљевића, који ће се пробудити из вековног сна и ослободити „југословенске народе" те начинити једну нацију, али „гробље Босне" евоцира у њему и пораз на Косову па призива, као Кардучи пре њега, цара Лазара и царицу Милицу:

Ma quando Marco balzi dal nero
Sonno su in groppa del suo corsiero,
Quand'ei fuor lancisi da l'alte grotte
Incontro al grande vindice di,
Possa tu andarne con l'ossa rotte
Sopra nel mondo, come giù qui!

E passa: e vede per la campagna
Franti i vessilli d'Anglia e Lamagna,
E il russo e il franco: nè chiede il come:
– Bene! – prorompe; così lassù
Sia de' mercanti calpesto il nome
Per cui la Bosnia venduta fu!

Voi che a Miliza, regina bella,
Portaste a volo la ria novella,
Corvi, a la bianche mie corti ancora,
Questo recate nunzio fedel:
Qui de le vittime ne la dimora
I trafficanti castiga il Ciel.

E passa: e vede sorgere a manca
In campo rosso la croce bianca:
Slavi ed Elleni si dan ritrovo
Là sotto, il candido segno a pregar…
– Ahi folli! questo non è Kossovo,
– Nè questo è il labaro del morto Zar! –

Кавалоти је и касније сарађивао са Сомаругом, пре свега у тзв. Сомаругином „византијском" периоду. Сомаруга је желео да доведе културу у Рим, да он буде издавач новог културног таласа, кад је већ издавао дела Луиђија Капуане, Едоарда Скарфоља, д'Анунција, Кардучија, Де Амичиса. Симболистичке тенденције, које су се у Италији уочавале у делима Пасколија и д'Анунција, почеле су да круже око часописа *Convito* („Гозба") песника и преводиоца из Анконе, Адолфа Де Босиса (Adolfo De

[7] Felice Cavallotti, *Opere. Volume III. Battaglie. Canzoni, giambi e ballate*, Milano, 1882, 212.

Bosis, 1863-1924)[8], али и око једног елегантног часописа у либерти стилу који је одлучио да издаје Сомаруга, под називом *Cronaca bizantina* (*Византијска хроника*).

Cronaca bizantina је излазила два пута месечно, од 15. јуна 1881. до 16. марта 1885. године[9]. Мото часописа је био Кардучијев стих из песме упућене патриоти, који је учествовао у Рисорђименту, Винченцу Калдезију (Vincenzo Caldesi, 1817–1870) 1871. године: „Impronta Italia domandava Roma, / Bisanzio essi le han dato"[10]. Осим Кардучија и Кавалотија, међу сарадницима, који су често имали чак бизарне псеудониме, била су чувена имена италијанске књижевности[11] као Габријеле д'Анунцио, Клето Ариги (Cletto Arrighi, 1828–1906), Ариго Боито (Arrigo Boito, 1842–1918), Едмондо Де Амичис (Edmondo De Amicis, 1846–1908), Карло Доси (Carlo Dossi, 1849–1910), Фердинандо Фонтана (Ferdinando Fontana, 1850–1919), Ђовани Пасколи, Марио Раписарди (Mario Rapisardi, 1844–1912), Шипио Златапер (Scipio Slataper, 1888–1915), Ђовани Верга.

У ствари, постојале су три фазе часописа: у првој фази, дакле од првог броја, Кардучи је интензивно сарађивао заједно са представницима веризма као Матилде Серао, али и Емануеле Наваро дела Мираља (Emanuele Navarro della Miraglia, 1838–1909), на пример. Са последњим бројем (16.3.1885) ове прве фазе, завршила се „Сомаругијева" фаза *Византијске хронике* кад је Сомаруга био приморан, због извесних скандала, да побегне у иностранство. У следећој фази, кад је изашло 28 бројева, од 3. маја до 7. новембра 1885, *Византијска хроника* је припојена часопису *Domenica letteraria* (*Књижевна недеља*). Поново ће се у трећој фази, од 15. новембра 1885, часопис појавити под именом *Византијска хроника* и овај пут ће га уређивати Габријеле д'Анунцио.

Овом приликом треба објаснити конотативне вредности термина *bizantino*, „византијски", „Византинац" у италијанској култури тог доба. Осим што се односи на Византа и све у вези са Византијом, „византијски" значи и претерану рафинираност, софистицираност, али и педантност. Током XIX века дошло је у Европи до поновног открића Византије, па се говори о неовизантијском таласу у уметности и архитектури у другој половини XIX века[12]. Концепцију византијске епохе као фазе луксуза и декаденције

[8] Emanuella Scarano, *Dalla "Cronaca Bizantina" al "Convito"*, Firenze, 1970; Renato Bertacchini, *Le riviste del Novecento*, Firenze, 1979, 20–24.

[9] Год. I, 1881, бр. 1 (15.6.1881) – бр. 12 (30.11.1881); год. II, 1882, бр. 1 (1.1.1882) – бр. 11 (1.6.1882); год. III, 1883, бр. 1. (1.1.1883) – бр. 11 (1.6.1883), бр. 1 (16.6.1883) – бр. 13 (16.12.1883); год. IV, 1884, бр. 1 (1.1.1884) – бр. 24 (16.12.1884); год. V, 1885, бр. 1 (1.1.1885) – бр. 6 (16.3.1885).

[10] *Giambi ed epodi, Libro II*, Bologna, 1882.

[11] В. *„Cronaca Bizantina" (1881–1886). Indici*, a cura di Carlotta Moreni, Roma, 1997.

[12] Margherita Nebbia, „Il Neobizantino nelle arti decorative del secondo Ottocento, tra invenzione e tecniche antiche", *MDCCC 1800*, 2, 2013, 109–130.

потврђују и други представници културе „вечног града" и управо то одношење на Византију као на доба декаденције је присутно у уводнику првог броја *Византијске хронике*[13] где уредништво иронизује да наслов часописа нема никакве везе са византијском епохом и темом:

> *Il nostro titolo*. Non ha nulla a che fare con l'argomento. È risaputo che Bisanzio da più di quindici secoli si chiama Costantinopoli; che a Costantinopoli, ora, c'è il padiscià, mentre – per nostra immeritata fortuna – qui a Roma c'è sempre il papa, vicario volontariamente invisibile di quel dio che tutti vede; che i successori di Niceforo non hanno niente, ma quel che si dice niente di comune co' discendenti di Bertoldo – e tanto meno di Bertoldino; e che, infine, gli eunuchi di Basilio e di Michel Paflagonico non possono, secondo ogni probabilità, aver fatto razza. Perciò, mancando assolutamente l'analogia e di tempo e di luogo, *honni soit* che cerchi nella copertina di questa "Cronaca" l'allusione, o la trovi magaraddio nel testo! Che vi paiono tempi da Basso Impero, questi?

Занимање за Византију је, у ствари, значило везивање и одношење на савремени живот[14] и назив „Византинци", који су сарадници часописа себи давали, значио је баш супротно, удаљавање од њиховог идеала, како је у часопису нагласио један од њих, песник и књижевни критичар Ђулио Салвадори (Giulio Salvadori, 1862–1928)[15]:

> Nel nome stesso che abbiamo preso, c'è, per chi sa leggere, una protesta e un augurio: noi ci diciamo *bizantini* quasi a rammentarci quanto si discosti la realtà dal nostro ideale; perche tra questo rumoreggiamento noioso di piccoli sdegni, di piccoli amori, di piccole ambizioni, tra questo ronzare di menzogne e di vanti, tra i flotti della volgarità che stringe, ci sentiamo fedeli all'antico ideale di Roma.[16]

Било је више него очигледно да су „Византинци" имали у виду главни град Италије, пре свега моралну и политичку декаденцију Рима, а што је било у директној вези са разочарањем и надом у идеале Рисорђимента:

> For the generation of Italian intellectuals who came to maturity around 1880, Byzantium and Rome were powerful symbols, charged with a meaning both historical and political. Byzantium represented the decadent, effeminate past of Latin corruption and decline; Rome symbolized the glorious, virile past of Latin strength and conquest. Mazzini and the Risorgimento generation of Italian intellectuals had promised a new Rome for united Italy, but for the generation of 1880 all visible signs pointed instead toward a new Byzantium.[17]

---

[13] *Cronaca Bizantina*, I, 1, 15.6.1881.

[14] Emanuella Scarano, *Dalla "Cronaca Bizantina" al "Convito"*, 17.

[15] Уп. Nello Vian, *La giovinezza di Giulio Salvadori. Dalla stagione bizantina al rinnovamento*, Roma, 1962, 120.

[16] *Cronaca Bizantina*, 10.6.1882.

[17] Richard Drake, *Byzantium for Rome: The Politics of Nostalgia in Umbertian Italy, 1878–1900,* Chapel Hill, XIV.

Византијска хроника, истини за вољу, није објављивала ништа што је имало суштинске везе са правом Византијом, о којој је тада уосталом било мало тачних података. Византија је, у ствари, била нека врста огледала етичко-естетичког западног византинизма, у вези са тиме што је представљала домовину луксуза, сензуалности, корупције, интрига[18], па стога се одражавала на борбу против садашњости, односно ондашњости, а истовремено је доносила вести о разним римским, миланским, торинским, фирентинским друштвеним и културним салонима. Уз негативан суд о савременом друштву, часопис је гајио наду у једну другу будућност, те у научна истраживања, изражавајући агностицизам, и отворени антиклерикализам.

Византијска хроника је међутим ипак дала неке вести у вези са Византијом, као на пример, кад се 13.12.1885. појавило обавештење да ће се штампати историјски роман *Теодора* који је написао Итало Фјорентино (Italo Fiorentino), Теодора (1886): истакнуто је како је царица Теодора била спој величине и окрутности, док је византијско друштво било такође мешавина епископа, царева, евнуха и сл. Ово је сасвим различито од става који су према византијској култури имали Французи и где је успех византијског модела био последица успеха у позоришту: годину дана раније, тачније 26.12.1884. Сара Бернар је играла у главној улози у драми *Теодора* Викторијана Сардуа (Victorien Sardou, 1831–1908) у Паризу и о томе је могла да чита италијанска публика у дневнику *Набаб* (I/9, 29.12.1884, 3–4), који је такође основао Сомаруга[19].

Термин „византијски" се потом, није односио само на период излажења Сомаругиног часописа, већ се проширио на читаву римску књижевност естетизма и декадентизма последње две деценије XIX века[20]. *Византијска хроника* је у суштини садржавала, између осталог, прве клице д'Анунцијеве поетике и естетизма[21]. Та поетика естетизма је била присутна и у списима једног од најактивнијих сарадника *Византијске хронике*, новинара, песника и писца Едоарда Скарфоља (Edoardo Scarfoglio, 1860–1917). Скарфоље, супруг Матилде Серао, која је такође сарађивала у *Византијској хроници*, био је енергичан новинар и веома активан у часопису у коме је објавио бројне чланке које је после сакупио у спису под називом *Il libro di Don Chisciotte* (1885).

Овом приликом привлачи пажњу чињеница да је Скарфоље био заинтересован за питања око Балкана. Од 15.3.1886. Скарфоље је 1886. почео да

[18] Massimo Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli, 2003, 7.

[19] Luigi Capuana, „Fedora", *Fanfulla della Domenica*, V/15, 15.4.1883.

[20] Gianni Oliva, „Introduzione", у: *„Cronaca Bizantina" (1881–1886). Indici*, a cura di Carlotta Moreni, Roma, 1997, 30.

[21] *Исто*, 32.

потписује своје чланке под псеудонимом „Тартарин" (у листу *Corriere della Sera*[22]), и активно је учествовао у дебати о колонијама, с обзиром на то да се тада јавност поделила на колонијалисте и антиколонијалисте, и углавном на југу су видели Африку као природни наставак Италије. Сам Скарфољо, који је међу италијанским новинарима најподробније пратио колонијално питање[23], био је прави „апостол" италијанске експанзије у Африци[24]. Поред тога, у оквиру иностране политике Италије, Скарфољо није позитивно видео венчање италијанског краља са црногорском принцезом Јеленом и у том смислу је написао неколико оштрих и сатиричних чланака[25].

Но и пре тога је Скарфољо обратио пажњу на балканско питање, које је видео уско везано за јужно питање за које је сматрао да треба усмерити према балканском полуострву. Тврдио је да је Италија изгубила утицај на Истоку, па је стога требало радити на проширивању италијанског утицаја на Балкану, како је писао у *Corriere di Napoli* 17.04.1889[26]. Као и његови претходници, италијански патриоти који су се средином XIX века окупљали око Николе Томазеа и разматрали јужнословенско питање, и Скарфољо је видео опасност од руског утицаја и панславизма који је могао да се прошири на Медитеран. Није онда случајно да се 1889. одлучио на пут на Исток и по Балкану и наредне године је објавио путопис *In Levante e a traverso i Balkani*[27]: с обзиром на то да је себе сматрао „Сизифом штампе", како је навео у предговору који је потписао 8. фебруара 1890, Скарфољо се био одлучио претходне године да започне своје путовање од Грчке, да би посетио „балканско буре барута"[28]. Део путописа је посвећен Србији и Србима, па је могуће видети какви су његови ставови по том питању. Суштински, Скарфољо није имао позитивно мишљење о Србима и кад упоређује Србе са другим народима Балкана, види их у лошем светлу и даје предност Бугарима. Овај енергични италијански новинар је сматрао да Србија осећа потребу веома учестало, он чак каже „сваких петнаест дана"[29], да преокрене свет и то је видео као неку врсту особите патологије која карактерише уосталом и остале мале државе Балкана где се сви догађаји одражавају и одзвањају

[22] B. Raffaele Giglio, *L'invincibile penna. Edoardo Scarfoglio tra letteratura e giornalismo*, Napoli, 1994, 156.

[23] Roberto Battaglia, *La prima guerra d'Africa*, Torino, 1958, 343.

[24] Piero Gribaudi, „Edoardo Scarfoglio e il suo piano di un azienda commerciale nell'Etiopia Occidentale e Meridionale", *Rivista delle Colonie*, XVI/7, 1942, 644.

[25] Edoardo Scarfoglio, „La bella Elena", *Il Mattino*, 23.09.1896; Edoardo Scarfoglio, „Le nozze coi fichi secchi", *Il Mattino*, 27.9.1896.

[26] Нав. у: Raffaele Giglio, *L'invincibile penna. Edoardo Scarfoglio tra letteratura e giornalismo*, 205.

[27] Edoardo Scarfoglio, *In Levante e a traverso i Balkani. Note di viaggio*, Milano, 1890.

[28] *Исто*, 152.

[29] *Исто*, 154.

са посебном буком. Сматрао је[30] да постоји посебан разлог, психолошки и етнички, који је у корену таквог патолошког стања „полу-дивљих" народа као што су Срби али и других народа Балкана, и тиме се објашњава зашто се тамо дешава све то што се дешава; сматрао је да је разлог томе што су балкански народи као велика деца, с једне стране мирна и мудра као Бугари, с друге, пак, непромишљена и бучна као Срби, па су неодговорни за то што раде:

> Vi è una ragione unica, psicologica ed etnica, dello stato patologico creato in questi popoli ancora semi-selvatici dalla camicia di forza costituzionale loro imposta, che spiega tutti i loro atti più inesplicabili. Non sono che dei grandi fanciulli, fanciulli tranquilli e saggi come i bulgari o ragazzacci irriflessivi e rumorosi come i serbi; e sono irresponsabili di ciò che fanno.

Скарфољо, као и претходно Никола Томазео и његови следбеници, види у лошем светлу настојања Русије и опасност панславизма, па стога гледа негативно на везе Србије са Русијом и предосећа могућности рата („на пролеће") од стране Русије и њених „директних и индиректних савезника"[31] као Грчка, Србија и Црна Гора. Он чак сматра да је балканско полуострво фатално судбински одређено за борбу[32].

Уопштено говорећи, Скарфољо[33] истиче да у Македонији и у Србији влада комплетна анархија, а донекле и у Бугарској, и свакако конфузија свих критеријума. Одређивање Балкана као буре барута је превише коришћено опште место, сматра, но свакако с политичке тачке гледишта представља истину: „L'abusata immagine che i Balkani siano una polveriera sarà un luogo comune retorico; ma, dal punto di vista politico, è una grande verità"[34].

У једном тренутку Скарфољо[35] је напоменуо да је стигао у Београд половином септембра [1889] и да је лило као из кабла над „белим градом" који је тада био сав у блату. То је прилика да истакне оно што је тада било учестало, да се Србија сматрала словенским Пијемонтом. Дошао је у Србију у тренутку кад је требало да буду избори и описао је мало детаљније програм „Велике Србије": сматра да је то надмен пројекат и да Срби имају за модел Италију тиме што се отворено називају балканским Пијемонтом, те да ће за друге Јужне Словене урадити то што је Пијемонт урадио за друге Италијане: „Si proclamano apertamente il Piemonte balkanico, affermano che faranno per gli slavi del sud ciò che il Piemonte fece per gli altri italiani, e il giornale che

[30] *Исто*, 155.
[31] *Исто*, 156.
[32] *Исто*, 158.
[33] *Исто*, 157.
[34] *Исто*, 158.
[35] *Исто*, 179.

più direttamente propugna questa idea, e che si chiama appunto *Vélika Srbia*"[36]. Но, он ипак упозорава да не треба гајити илузије јер ако Србија проглашава да ће то све урадити без помоћи Аустрије, не значи да ће урадити без помоћи Русије јер идеја Велике Србије је, у ствари, руска идеја: „Però, non abbiate illusioni. La superba dichiarazione significa che la Serbia farà senza l'aiuto dell'Austria, ma non senza quello della Russia. [...] l'idea della Grande Serbia è un'idea russa."

Скарфољо истиче неколике личности тадашње политичке сцене Балкана и Србије, као Александра Персијанија[37], дотадашњег руског конзула кога је Русија поставила за министра резидента, „ранг изнад конзула, али испод изванредног посланика и опуномоћеног министра"[38]; овај италијански новинар закључује[39] да се положај Персијанија у Београду може поредити, историјски говорећи, са положајем љубавнице адмирала Нелсона, леди Хамилтон (Emma Lyon, 1765–1815) на двору Борбона: „La posizione del ministro Persiani a Belgrado è solamente paragonabile, nella storia, a quella di Hamilton, o meglio di Emma Lyonna, alla Corte borbonica di Napoli". Друга личност која привлачи његову пажњу[40] је бугарски политичар Драган Цанков (1828–1911), кога дефинише као „чувеног апостола панславизма" и „Мацинија у малом" („Questo Mazzini a sezione ridotta"), који је, како истиче Скарфољо, имао један прецизан план: уједињење Србије и Бугарске под крилом Русије („l'unione della Serbia con la Bulgaria sotto le ali della santa Russia"). Скарфољо, дакле, сматра да је Персијани „дипломатски агент" Русије, Цанков „национални апостол" панславизма, а митрополит Михаило (Јовановић, 1826–1898) српски црквени агент московске пропаганде. Уопштено, Скарфољо примећује[41] да је свештенство од огромног утицаја на морални живот Балкана, што би већ посета неком бугарском манастиру могла то да потврди: „Bisogna aver visitato un convento bulgaro per persuadersi della immensa efficacia che l'elemento ecclesiastico ha sul mondo morale della penisola balkanica". У Србији, пак, посебно је важан положај митрополита[42]. Скарфољо, међутим, сматра[43] да Јужни Словени нису превелики верници, но да свештенство, пре свега оно нижег ранга, има свакако већи утицај него што је то, на пример, случај у Италији: „Gli slavi del sud non sono dei

[36] *Исто*, 180.

[37] *Исто*, 181.

[38] Момир Самарџић, „'Његово Краљевско Височанство кнез Милан'. О настојању српске владе да српском кнезу буде призната титула 'Краљевско Височанство' 1878. године", *Зборник Матице српске за историју*, 74, 2006, 41.

[39] Edoardo Scarfoglio, *In Levante e a traverso i Balkani. Note di viaggio*, 182.

[40] *Исто*, 184.

[41] *Исто*, 174.

[42] *Исто*, 182.

[43] *Исто*, 183.

cristiani molto ferventi, e praticano sopratutto con molta flemma; ma il clero, specialmente quello d'infimo ordine, è assai più influente in questi paesi, che non sia, per esempio, da noi."

У неколико поглавља (II–IV) Скарфоље излаже о краљу Милану Обреновићу за кога каже[44] да је у Србији уништио све аустријске наде, те га дефинише као неког „кнешчића из оперете" и „свињара", затим описује[45] скандалозну хронику око разлаза Наталије и Милана те развод и абдицирање Милана, као и повратак Наталије, и на крају додаје[46] о Александру Обреновићу.

Италијански новинар каже[47] да је на свом путовању могао да примети различитост односа балканских народа према Тројном савезу. У Београду, балканској тврђави франко-руске политике[48] био је примљен код Ристића, једног од можда најутицајних људи у земљи[49] и генерала Груића, и описује њихов карактер. Код Срба је приметио[50] „љубазно е неповерљиво непријатељство", нагласивши да ови „полу-дивљи народи" осећају природно неповерење према Европи као да Балкан није део Европе већ Азије, до те мере да су сами Бугари, „најозбиљнији и најцивилизованији народ" на целом Балканском полуострву, у ствари, на дистанци према тим „варварским макјавелизмима". Скарфоље сматра[51] да је Србија у стању распадања и да нико не може да побошља те услове јер нема никог толико интелигентног, толико енергичног и са толико патриотизма да би могао било шта да учини: „La Serbia è in uno sfacelo così avanzato, che nessuno la potrebbe risollevare; e non possiede un sol uomo dotato di tanta intelligenza, di tanta energia e di tanto patriottismo, da tentare la disperata impresa."

У Србији дакле, по Скарфољовој оцени, влада потпуна анархија[52], и као пример наводи да је Србија добила монопол дувана и истовремено охрабрује кријумчарење, а помоћу тог новца се гарантује изградња и функционисање железнице; те када су жалбе на те преваре биле веће, на исти начин је ускраћен монопол онима који су га законски добили[53]:

> [La Serbia] ha concesso il monopolio dei tabacchi e insieme incoraggiato il contrabbando per farselo rendere senza restituire il denaro sborsato, che ha accordato la costruzione e

[44] *Исто*, 187.
[45] *Исто*, 191.
[46] *Исто*, 195.
[47] *Исто*, 198.
[48] *Исто*, 198, 201.
[49] *Исто*, 201.
[50] *Исто*, 199.
[51] *Исто*, 204.
[52] *Исто*, 220.
[53] *Исто*, 200.

> l'esercizio delle ferrovie per riprendersele poi senza pagarle; e che, quando le grida per queste frodi dello Stato erano più alte, ha con lo stesso procedimento sommario ritolto il monopolio del sale a coloro che lo tenevano per legittima concessione!

Скарфоље сматра[54], дакле, да је положај Тројног савеза на Балкану недовољно јак и да су слабе наде нарочито у Србији која је у таквом стању где сваког тренутка може да се очекује да дође до избијања великог сукоба. Наставља[55] да има слабе наде за мир који се заснива на уједињењу народа деце усијаних глава као што су Срби и није тешко подстаћи војне намере Срба, чак је довољно, како он види, да група недисциплинованих или пијаних војника пређе границу, запали неку колибу, па да безнадежно избије сукоб:

> Quali speranze sono riserbate alla triplice alleanza di un paese ridotto in questo stato? Non alta io credo, se non che non nasca quel caso fortuito che tutti temono e che può da un momento all'altro provocare lo scoppio di un gran conflitto. Se non che, sperare non è agire; ed io credo che abbia una base ben fragile una pace che riposa sull'unione e sul capriccio d'un popolo di fanciulli esaltati. Le riserve, congedate una volta, saranno altre volte richiamate: la nuova legge elettorale vieta il voto a tutti; di nuovo quei concentramenti di truppe cenciose e disordinate susciteranno le inquietudini bulgare e risveglieranno le velleità bellicose dei serbi; e basterà che un manipolo di soldati indisciplinati o ubriachi passi il confine o bruci una capanna, perchè il conflitto scoppi irrimediabilmente.

Интересовање Скарфоља за Балкан било је видно и пред Први светски рат, тачније 1914. године је кренуо на путовање дуж источне обале Јадрана, где је дошао до закључка да је Валона референцијални центар иностране политике Италије усмерене према Балкану и Истоку, па стога и према Србији, како је забележио у „Il Mattino", 8.10.1914[56]. Овакво занимање Скарфоља као новинара за Балкан било је потом од утицаја и на друге новинаре[57], пре свега на Арналда Фракаролија (Arnaldo Fraccaroli, 1884–1956) који је аутор дела *Dalla Serbia alle trincee di Salonicco* (1916).

У путописима Скарфоља из 1890[58], 1895–96[59] и 1897[60] уочава се, како истиче Луиђи Русо[61] осећај даљине и непознатог, те се Скарфоље тако представља читаоцима као нека врста модерног Одисеја, што његову прозу зближава прози и мислима Габријела д'Анунција с којим је заједно сарађи-

[54] *Исто*, 218.

[55] *Исто*, 219.

[56] Нав. у: Raffaele Giglio, *L'invincibile penna. Edoardo Scarfoglio tra letteratura e giornalismo*, 206.

[57] B. Raffaele Giglio, *L'invincibile penna. Edoardo Scarfoglio tra letteratura e giornalismo*, 227.

[58] Edoardo Scarfoglio, *In Levante e a traverso i Balkani. Note di viaggio*.

[59] Edoardo Scarfoglio, „Itinerario verso i paesi di Etiopia", *Convito*, 1895-1896.

[60] Edoardo Scarfoglo, *Il cristiano errante*, Roma, 1897.

[61] Luigi Russo, „Scarfoglio leggendario", *Belfagor*, a. XVIII/6, novembre, 1963, 697.

вао у *Византијској хроници*. Њихове су естетске идеје биле заједничке[62], но д'Анунцијево осећање, наглашеног византијског естетизма, према Србији је било ипак другачије. За разлику од Скарфоља који у путопису *Compianto di terra perduta*[63] са жаљењем говори о нарушеним сновима о инвазији и мирној окупацији територија и колонија („Addio, sogni georgici e nostalgie pastorali!"), Габријеле д'Анунцио је на подстрек директора Луиђија Албертинија (Luigi Albertini, 1871–1941), написао 1915. за *Corriere della Sera* оду у славу српског народа, „Ode alla nazione serba". Д'Анунцио је нагласио судбину једног народа који се жртвовао да би одбранио Косово од османлија:

Sì, gente di Marco, fa cuore!
Fa cuore di ferro, fa cuore
d'acciaro alla sorte! Spezzata
in due tu sei; sei tagliata
pel mezzo, partita in due tronchi
cruenti, come l'aiduco
Vèlico su la sua torre
percossa. Di lui ti sovviene?
Rotto fu pel mezzo del ventre,
e cadde. Il grande torace
dall'anguinaia diviso
cadde, palpitò nella pozza
fumante. Giacquero le cosce
erculee del cavaliere
a tanaglia; giacquero in terra,
si votarono. E nel fragore
della gorga grido si ruppe:
"Tieni duro!". Fiele dal fesso
fegato grondò. "Tieni duro,
Serbo!" Dalle viscere calde
tal rugghio scoppiò: "Tieni duro!".

Као песник и писац д'Анунцио није могао да остане имун на „илирске песме" које је објавио Никола Томазео у Венецији 1842. године, како истиче Мате Зорић[64] у свом чланку о поетском и политичком садржају д'Анунцијеве оде посвећене Србима, пре свега на лик Марка Краљевића као симбола отпора против туђина. „Materijal je", подвлачи Жељко Ђурић у вези са д'Анунцијевом песмом „Per la Regina", посвећеној италијанској краљици

[62] Raffaele Giglio, *L'invincibile penna. Edoardo Scarfoglio tra letteratura e giornalismo*, 229.

[63] Edoardo Scarfoglio, *Popolo dei cinque pasti*, Milano, 1923, 179–180.

[64] Mate Zorić, *Italia e Slavia. Contributi sulle relazioni letterarie italo-jugoslave dall'Ariosto al D'Annunzio*, Padova, 1989, 425–456.

Јелени из црногорске лозе Петровића, „D'Anuncio zahvatao na svojstven način, fragmentarno, prema nekim svojim unutrašnjim kompozitivnim mislima"[65]. Као и Феличе Кавалоти пре њега, али врло интензивније, д'Анунцио је опевао Косово као свету земљу српске свести, као емотивно средиште Србије. Читајући на један нов начин д'Анунцијеву оду српском народу, Жељко Ђурић[66] закључује:

> D'Anuncio je u toj pesmi, kao i mnogo puta pre toga, hteo da impresionira čitaoce svojim pesničkim umećem zasnovanim na brižljivim pripremama jezičkog, retoričkog i imaginativnog materijala. Tomazeo mu je, tačnije njegova antologija narodnih pesama i njegov rečnik, bio u tome od velike pomoći. Potom je taj pripremljeni materijal bio organizovan i strukturno oblikovan prema D'Anuncijevim pesničkim namerama: da napiše jednu „jaku" ratno-političku pesmu koja će se dobro uklopiti u ratnu atmosferu čiji je jedan od najvažnijih tvoraca bio upravo Gabrijele D'Anuncio.

Различитост приступа сарадника елегантне и боемске *Византијске хронике* истој проблематици, конкретно јужнословенском питању и Србима посебно, од позитивне рецепције наше народне традиције и борбеног карактера народа, па до негативних погледа на тада актуелна питања Србије и Балкана, потврђује еклетицизам, али и несрећеност те разноликост ставова часописа који је уређивао Сомаруга, у коме ни сам појам „византијски" није био доследно одређен.

БИБЛИОГРАФИЈА

Battaglia, Roberto, *La prima guerra d'Africa*, Torino, 1958.

Bernabò, Massimo, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli, 2003.

Bertacchini, Renato, *Le riviste del Novecento*, Firenze, 1979.

Capuana, Luigi, „Fedora", *Fanfulla della Domenica*, V/15, 15.4.1883.

Carducci, Giosuè, „A commemorazione di Goffredo Mameli", у: Goffredo Mameli, *Mameli. Liriche*, Milano, [s. d.], 9–24.

Carducci, Giosuè, *Giambi ed epodi, Libro II*, Bologna, 1882.

Cavallotti, Felice, *Opere. Volume III. Battaglie. Canzoni, giambi e ballate*, Milano, 1882.

Cronaca Bizantina, 1881–1885.

Drake, Richard, *Byzantium for Rome: The Politics of Nostalgia in Umbertian Italy, 1878–1900*, Chapel Hill, 1980.

Đurić, Željko, *Đozue Karduči u srpskoj kulturi*, Beograd, 2007.

[65] Željko Đurić, *Pesničke osmoze. Srpsko-italijanske kulturne veze*, Beograd, 2004, 124.

[66] Željko Đurić, *Srpsko-italijanske književne i kulturne veze od XVIII do XX veka*, Beograd, 2012, 398.

Đurić, Željko, *Pesničke osmoze. Srpsko-italijanske kulturne veze*, Beograd, 2004.

Đurić, Željko, *Srpsko-italijanske književne i kulturne veze od XVIII do XX veka*, Beograd, 2012.

Edoardo Scarfoglio, „La bella Elena", *Il Mattino*, 23.9.1896.

Fantasia, Rita, „Il Simbolismo in Italia", y: Rita Fantasia, Gennaro Tallini, *Poesia e Rivoluzione. Simbolismo, Crepuscolarismo, Futurismo*, Milano, 2004, 49–75.

Fiorentino, Italo, *Teodora: scene bisantine*, Roma, 1886.

Giglio, Raffaele, *L'invincibile penna. Edoardo Scarfoglio tra letteratura e giornalismo*, Napoli, 1994.

Gribaudi, Piero, „Edoardo Scarfoglio e il suo piano di un azienda commerciale nell'Etiopia Occidentale e Meridionale", *Rivista delle Colonie*, XVI/7, 1942, 641–652.

Mangia, Enzo, *Elen nella tempesta*, Napoli, 2003.

Nebbia, Margherita, „Il Neobizantino nelle arti decorative del secondo Ottocento, tra invenzione e tecniche antiche", *MDCCC 1800*, 2, 2013, 109–130.

Oliva, Gianni, „Introduzione", y: *„Cronaca Bizantina" (1881–1886). Indici*, a cura di Carlotta Moreni, Roma, 1997, 9–37.

Russo, Luigi, „Scarfoglio leggendario", *Belfagor*, a. XVIII/6, novembre, 1963, 696–698.

Scarano, Emanuella, *Dalla "Cronaca Bizantina" al "Convito"*, Firenze, 1970.

Scarfoglio, Edoardo, „Itinerario verso i paesi di Etiopia", *Convito*, 1895–1896.

Scarfoglio, Edoardo, „Le nozze coi fichi secchi", *Il Mattino*, 27.9.1896.

Scarfoglio, Edoardo, *Il cristiano errante*, Roma, 1897.

Scarfoglio, Edoardo, *Il libro di Don Chisciotte*, Roma, 1885.

Scarfoglio, Edoardo, *In Levante e a traverso i Balkani. Note di viaggio*, Milano, 1890.

Scarfoglio, Edoardo, *Popolo dei cinque pasti*, Milano, 1923.

Sommaruga, Angelo, *Cronaca bizantina [1881–1885]. Note e ricordi*, Milano, 1941.

Tallini, Gennaro, „Tra Scapigliatura, Decadentismo e Simbolismo", y: Rita Fantasia, Gennaro Tallini, *Poesia e Rivoluzione. Simbolismo, Crepuscolarismo, Futurismo*, Milano, 2004, 76–89.

Vian, Nello, *La giovinezza di Giulio Salvadori. Dalla stagione bizantina al rinnovamento*, Roma, 1962.

Zorić, Mate, „Odjeci sa slavenskog Balkana u književnosti 'Treće Italije'", *Godišnjak Balkanološkog Instituta*, II, 1961.

Zorić, Mate, *Italia e Slavia. Contributi sulle relazioni letterarie italo-jugoslave dall'Ariosto al D'Annunzio*, Padova, 1989.

Moreni, Caroltta, a cura di, *„Cronaca Bizantina" (1881–1886). Indici*, Roma, 1997.

Самарџић, Момир, „'Његово Краљевско Височанство кнез Милан'. О настојању српске владе да српском кнезу буде призната титула 'Краљевско Височанство' 1878. године", *Зборник Матице српске за историју*, 74, 2006, 37–47.

Persida Lazarević Di Giacomo
Université "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara, Italie

À PROPOS DE LA *CHRONIQUE BYZANTINE*
(Résumé)

Cet article traite des collaborateurs de la revue italienne *Cronaca bizantina* („Chronique byzantine", 1881–1885, à l'esthétisme prononcé), qui étaient intéressés par les questions des Balkans et des Slaves du Sud, en particulier les Serbes. La revue était publiée par Angelo Sommaruga ; y ont coopéré les plus importants représentants du symbolisme italien: Giosuè Carducci, Matilde Serao, Gabriele d'Annunzio, Felice Cavallotti, Edoardo Scarfoglio et autres. Concrètement, Felice Cavallotti a chanté la situation dans les Balkans et la bataille du Kosovo dans la poésie „Strage di Bosnia" (1882), comme l'a fait Giosuè Carducci dans le texte *A commemorazione di Goffredo Mameli* (1876) où il a mentionné la poésie „Car Lazar i carica Milica", et dans deux odes politiques, *Sicilia e la rivoluzione* et *Nei primi giorni del MDCCCLXII*. Edoardo Scarfoglio, peut-être le plus actif collaborateur de la *Chronique byzantine*, a plus tard écrit, dans le détail, mais négativement, à propos de la Serbie et des Serbes dans son récit de voyage *In Levante e a traverso i Balkani* (1890), en définissant les Serbes comme des „personnes semi-sauvages" et en soulignant que dans la Serbie régnait alors l'anarchie absolue. Contrairement à lui, Gabriele d'Annunzio dans son *Ode alla nazione serba* (1915) a glorifié la bataille pour la défense serbe du Kosovo, ce qui correspond parfaitement à l'atmosphère de la guerre. La diversité d'approches des collaborateurs de l'élégante *Chronique byzantine* sur les questions des Slaves du Sud et des Serbes en particulier, confirme l'éclectisme et les attitudes non réglementées de la revue éditée par Sommaruga, dans laquelle l'idée même de „byzantine" n'a pas été définie de façon uniforme.

Mots-clés : *Chronique byzantine***,** symbolisme italien, Angelo Sommaruga, Giosuè Carducci, Felice Cavallotti, Edoardo Scarfoglio, Gabriele d'Annunzio, Slaves du Sud.

Оливера Жижовић
Државни универзитет у Новом Пазару, Србија
oljazizovic@gmail.com

ВИЗИЈА ВЕЧНОГ ЖЕНСКОГ У ПОЕМИ „ТРИ СУСРЕТА" ВЛАДИМИРА СОЛОВЈОВА

Апстракт: *У раду се разматра поема „Три сусрета" Владимира Соловјова која је извршила пресудан утицај на руске симболисте, пре свих на Александара Блока и његове* Стихове о Дивној дами. *Осим сагледавања поетско-мисаоног значаја Соловјовљевих стихова, пажња је усмерена и на поступке хуморизације, иронизације и употребу романтичарске ироније. Посебно су осветљени архетипски слојеви поеме, згуснути у три визије Софије као Вечног Женског – архетипа који се показао као пресудан за досезање целовитости и јединства, не само крајем XIX и почетком XX века, када је Соловјовљева поема извршила снажан утицај на његове савременике и следбенике, већ и у времену у којем ми живимо.*

Кључне речи: *визија, архетип, колективно несвесно, Софија, Вечно Женско, кватернинет, романтичарска иронија.*

Поема „Три сусрета" знаменитог руског религиозног филозофа, песника и публицисте Владимира Соловјова једно је од важних сведочанстава не само о његовом животном и мисаоном путу већ и о времену у којем је стварао, али и о оном које је, сходно својим идејама, предосећањима и слутњама, најавио да ће доћи. У овој аутобиографској поеми, написаној 1898. године, дакле само две године пре смрти, Владимир Соловјов је, по сопственим речима, исказао „најзначајније од онога што му се дешавало у животу",[1] сматрајући је уједно својом најбољом и најважнијом песмом. Она ће, заједно са Соловјовљевим филозофским поставкама, извршити пресудан утицај на руске симболисте – Андреја Белог, Вјачеслава Иванова, а пре свих на Александра Блока – који су, као што је познато, Соловјова сматрали својим учитељем.

„Вечна друга", опевана у поеми „Три сусрета",[2] постаће предмет Блокове преданости, што ће резултирати његовим чувеним *Стиховима о Дивној*

[1] Видети прву Соловјовљеву напомену уз поему „Три сусрета" (у руском оригиналу).

[2] Стихови поеме „Три сусрета" биће навођени у преводу Корнелије Ичин, објављеном у: Соловјов, Владимир, *Светлост са истока*, 2006, Београд, Логос, 177–183. У изради рада коришћен је и текст поеме на руском језику, праћен напоменама аутора и редактора (Соловье, В. С. „Три свидания").

дами. Не само да ће Соловјовљеви лични сусрети са Софијом директно утицати на Блокову симболистичку представу и суштински је одредити, већ ће, по речима самог Блока, једно случајно виђење Владимира Соловјова, док је ходао у погребној поворци, „у безбојном петербургшком дану", оставити необичан траг у Блоковом животу, након чега ће и Соловјов за њега постати „*чисти дух*: *као да није живо биће*, *већ слика*: цртеж, *симбол*, скица".[3]

Начелно констатујући Соловјовљев утицај, али без његовог помнијег сагледавања, Сесил Морис Баура наглашава да „за Блока и његове пријатеље Дивна дама није била поетска маштарија него стварна чињеница", „манифестација Божанске Мудрости и Љубави, Вечита Женственост која постоји у Богу",[4] што све, заправо, одговара начину на који ју је Соловјов поимао. Уосталом, Соловјовљеви ставови су и шире утицали на мистичне и религиозне аспекте руског симболизма, па чак и на њихово касније приближавање друштвено-политичким проблемима, што ће постати једна од особености и специфичности овог правца у Русији.

Имајући у виду идејни, мисаони и естетски значај поеме „Три сусрета", не само за Владимира Соловјова већ и за руске симболисте на које је она битно утицала, а затим и њене шире, културне и филозофске одјеке,[5] најпре ћемо сагледати поетско-мисаоне аспекте ове песме, да бисмо потом осветлили и њене дубље, архетипске слојеве. Јер, управо је архетипска позадина допринела да Соловјовљева поема нуминозно делује на савременике, али и на потоње генерације, тим пре што су у њој присутне идеје које ће јасно бити формулисане и разрађене тек у другој половини двадесетог века.

Мада је аутобиографска заснованост ове песме несумњива, што потврђује и сâм Соловјов који је назива „малом аутобиографијом"[6], због чега је она до сада углавном и читана као прилог његовој биографији или пак као илустрација и допуна идеја које је износио и разрађивао у својим теоријским списима, „Три сусрета" ћемо посматрати као засебну, књижевноуметничку целину, односно као песму, што она и јесте, имајући у виду да читалац није обавезан да било шта зна о животу песника или о његовој филозофско-теолошкој мисли. Након тога ћемо сагледати психолошке аспекте поеме, укорењене у њеном дубљем, архетипском слоју, тачније у колективном несвесном, који су општељудски и универзални, па тиме и увек живи и актуелни.

[3] А. Блок, *Рыцарь-монах.* Сва истицања, уколико није другачије назначено, О. Ж.

[4] Baura, *Nasleđe simbolizma*, 1970, str. 150.

[5] Упркос различитим идејама и ставовима (некада и сасвим противречним) током различитих етапа Соловјовљевог живота, идеја Софије остала је постојана, због чега Соловјова с разлогом називају оцем руске софиологије. Филозофски утицај ове идеје посебно је присутан у радовима Павла Флоренског, Сергеја Булгакова и кнеза Јевгенија Трубецкоја.

[6] Видети прву напомену уз поему (у руском оригиналу).

У стиховима „Три сусрета” лирски субјект се враћа својим искуствима и сусретима са неименованом женском представом, које је доживео много година раније, најпре као деветогодишњак, у московском храму током Вазнесењске службе (1862), затим у библиотеци Британског музеја у Лондону (1875), а потом и у египатској пустињи надомак Каира (1876). У песми су ови сусрети тематизовани, а предочене су и околности које су до њих довеле, као и шири контекст у којем су се одиграли. Заправо, реч је о трима *визијама* које су уоквирене специфичним, кризним тренуцима у животу лирског субјекта.

Прву визију изазвало је откриће да је девојчица у коју је био заљубљен предност дала другоме, због чега је одлучио да свог „супарника” изазове на „двобој”, односно да се са њим потуче. Након тога је, као несумњива утеха и компензација за љубавно разочарање, уследио сусрет са тајанственом небеском другарицом, који је довео до олакшања и расплета. До друге визије дошло је тринаест година касније, док је, сада већ као „доцент и педагог”, у библиотеци Британског музеја, практично данонoћно и доводећи себе до граница издржљивости, изучавао кабалистичку и гностичку литературу о Њој. Настављајући своја опсежна истраживања и теоријска проучавања, лирски субјект је у једном тренутку „затражио” нови сусрет, желећи да сада своју утешитељку види целу, а не само њено лице, како је то било у претходним визијама. Унутрашњи глас му је сугерисао да оде у Египат, што је он и учинио, док једне бесане ноћи у каирском хотелу није добио унутрашњи позив да крене у пустињу. Тада је дошло до треће, последње визије, којој су претходиле извесне непријатности са бедуинима. Управо те ноћи, под звезданим пустињским небом, поново му се јавила „вечна друга” у пуном сјају и величини, а рајски тренутак њеног јављања оштро је контрастиран реалним, пустињским околностима у којима се нашао. Мада је желео да је види целу, он сада издваја само њен *поглед*, који повезује са стварањем светлости, односно са „првобитним блеском” и погледом „у стваралачки, човечански дан”. Тај „непомичан глед” обухватио је све: и оно што је било, и што јесте, и што ће бити. Кроз њу, која све види, лирски субјект је тада видео све, а то *све је* суштински *било једно*.

Док је прва визија учинила да његов дух постане „слеп и туп” за оно што је животно, а друга да му душа постане „слепа за земни труд”, као и да му се све што је наводно „озбиљно” укаже као „нејасно и глупо”, трећа, пресудна визија га је „опремила” за све будуће, знане и незнане, животне невоље. Тај сусрет није, дакле, био само утеха и компензација за претходно преживљено, већ је имао и функцију прилива енергије, односно стицања неопходне снаге за оно што ће тек доћи, а „песничко ја” најзад је било опремљено „граном свежих ружа”, која ће му помоћи да зарони у „вал живота” и у њему активно дела. Визије су, међутим, допринеле не само да лирски субјект лакше

поднесе терет ропства у овом свету, већ и да љубављу и маштањем савлада ток времена, уз предосећање да ће и смрт бити побеђена.

Стога се у почетним и завршним стиховима поеме, који се рефренски понављају (уз извесне, мање измене) и уоквирују описана „конкретна дешавања", говори о дубљем, егзистенцијалном, гносеолошком, онтолошком, па и метафизичком смислу и значају предочених сусрета, који се не нижу само хронолошки, већ и градацијски.

Повезивање женског лика из визије са стварањем света, односно изједначавање Њеног погледа са „првобитним блеском стваралачког, човечанског дана", при чему тај „непомични глед" истовремено обухвата све што је било, што јесте и што ће бити, чинећи да *све буде једно*, представља сажети, згуснути израз безмало свега онога што је Соловјов у својим филозофско-теоријским списима говорио о Софији или макар онога што му је, када је о овој идеји реч, било најважније.

Соловјов нема дилему да Божанска Премудрост неспорно мора бити „лепоте женске један исти лик", односно да је реч о *женском начелу*, за шта филолошку и сазнајну потпору налази у Библији. Наиме, у *Предавањима о богочовечанству* он наводи да се мисао о Софији „увек налазила у хришћанству – штавише – *она је постојала и пре хришћанства*". Развој ове идеје запажа се у осмој глави „Прича Соломонових", под одговарајућим јеврејским именом Хохма. „'Софија је, каже се тамо, постојала пре стварања света (то јест света природног); Бог је имао њу на почетку путева Својих', то јест она је идеја коју Он има пред Собом у свом стваралаштву и коју, према томе, Он остварује" (Соловјов, 1996: 111).[7]

У спису *Русија и васељенска црква*, написаном једанаест година након *Предавања о богочовечанству*, Соловјов нуди темељније објашњење овог цитата:

> „Сушта Премудрост Хохма, говори нам: 'Јахве канани *решит* дарко – Јахве ме је имао као *темељ* (женски род) *пута Својега*'. Према томе, вечна Премудрост и јесте решит, *женско начело* или *глава сваког постојања*, као што Јехова, Јахве Елохим, Троједини Бог јесте рош, његово активно начело или глава. […] То значи да речена Божија Премудрост представља не само суштинско и актуелно *свејединство* апсолутног бића или супстанцу Бога, већ *у себи садржи обједињујућу моћ* подељеног и уситњеног светског бића. Будући да је довршено јединство свега у Богу, она такође *постаје и јединство Бога изванбожанске егзистенције*. Она, према томе, представља *истински узрок стварања и његов циљ* – принцип у којем је Бог створио небо и земљу. […] Она јесте решит *у почетку – плодотворна идеја апсолутног јединства, једина сила која је дужна да обједини све*; она јесте Малхут (Βασιεία, Регнум, Царство) *на крају* – Царство Божије, *савршено и потпуно остварено јединство Творца и творевине*".[8]

[7] В. Соловјов, *Предавања о богочовечанству*, 1996, стр. 111.

[8] В. Соловјов, *Русија и васељенска црква*, 2005, стр. 177–178)

Када се има у виду да је Соловјов, како наводи Берђајев, „имао *визију целовитости*, свејединства света, божанског космоса, у коме нема одвајања делова од целине, нема непријатељстава и сукоба, нема ничег апстрактног и ничег самоутврђујућег”, и да је за њега то „била *визија Лепоте*”,[9] постаје јасно колико је снаге и семантичког потенцијала згуснуто у стиху *„лепоте женске* један исти лик”.

Тиме Соловјов у поеми „Три сусрета” успева да на *језгровит*, *сликовит и симболичан* начин *поетски искаже* све оно што је, служећи се филозофско-теолошким дискурсом, промишљао и формулисао у својим теоријским списима. Уосталом, и у својој докторској дисертацији, насловљеној *Критика апстрактних начела*, Соловјов је заступао тезу о прворазредном значају *мистичног елемента* у *спознаји*, градећи своју гносеологију на ставу да „право сазнање није доступно ни емпиријском посматрању, нити формалном мишљењу”, због чега је и *давао предност уметности над филозофијом*. Јер, „стварни предмет се упознаје не логички, већ мистички-интуитивно, и *прави мудрац је* у ствари *пјесник*”.[10]

Ови ставови ће извршити огроман утицај на симболисте, који ће управо у Соловјовљевом „сазнајном мистицизму” пронаћи једно од својих упоришта. Уосталом, симбол и настаје када се у ономе што је спољашње обзнањује унутрашње, у видљивом невидљиво, у телесном духовно, а у личном опште, при чему спознаја симболичности проширује непремостиве унутрашње и спољашње границе до нових стварности.

Стога је и Александар Блок 1910. године, у тексту „О савременом стању руског симболизма”, подносећи, како је сâм рекао, извештај о пређеном путу и нагађајући о будућем, посегао управо за поемом „Три сусрета” како би објаснио прву фазу руског симболизма и оно што је назвао његовом тезом, али и оно што се дешава симболистичком песнику.

> Блок, наиме, бележи: „Симболист је већ од почетка – теург, тј. власник тајног знања, иза кога је тајно делање; али на ту тајну, за коју се тек касније испоставља да је светска он гледа као на своју”. Позивајући се на стихове Соловјовљеве поеме, Блок наводи да теург борави „у азуру Нечијег блиставог *погледа*”, који „као мач пробада све светове”, долазећи к њему „као сјај Нечијег непомућеног *осмеха*”. Златни мач се разбуктава „заслепљујуће и пробада срце теурга”, након чега „почиње да се назире *лице* усред небеских ружа; распознаје се *глас*” (Блок, 1910а: 107). Потом *настаје дијалог*, налик оном остваreном у „Три сусрета”, с позивом да се крене у Египат. „Такав је крај ’тезе’”, закључује Блок, додајући да у том тренутку „почиње *чудо усамљеног преображаја*”.[11]

[9] Н. Берђајев, *Руска идеја*, 2001, стр. 153.

[10] С. М. Соловјов, *Соловјов: живот и стваралачка еволуција*, 2005, стр. 180.

[11] А. Блок, „О савременом стању руског симболизма”, у: *Симболизам*, прир. В. Јокић, Цетиње, 1910.

За разлику од теоријске мисли, коју Соловјов износи што је могуће јасније и формулише је прецизно и разложно, уз одговарајућу аргументацију, поема „Три сусрета" је прожета и дисонантним тоновима, односно својеврсним хумором, иронијом и поигравањима.

> Стога је Николај Берђајев приметио да је Владимир Соловјов, с једне стране, само „*у својим стиховима откривао оно што је било скривено*, што је прикривено и пригушено рационалним схемама његове филозофије" (2001:152), али и да је, са друге стране, управо тежња да не изрази „своје унутрашње биће", већ да га прикрије, наводила Соловјова да „за себе нађе компензацију у стиховима, али се и овде *крио иза шале*, која, понекад, *није била у складу са озбиљношћу теме*" (2001: 156). Штавише, прибегавао је шаљивој форми управо „када се радило о нечем најзаветнијем и најинтимнијем".[12]

Примена овог поступка умела је да завара неке проучаваоце, посебно оне који нису Руси или не познају довољно добро руску културу, због чега је потребно осврнути се и на проблем комичних стихова у поеми „Три сусрета". Њих, наиме, треба пажљиво сагледати и одредити им место у целини песме, односно размотрити да ли употреба хумора, ироније и сродних уметничких поступака дестабилизује оно што је речено или ови поступци имају неку другу функцију.

Хуморизација се, рецимо, јавља у виду коментара породичне служавке, иначе Немице, која на неправилном руском теши заљубљеног дечака, потом у „пријатељским" упозорењима генерала Фадејева, изречених „уз супу" за хотелским столом у Каиру, док је аутоиронија присутна у описима онога што је уследило након трећег сусрета и повратка у Каиро. Поетолошки су, међутим, још значајнији стихови у којима се директно или индиректно призива песничка традиција или се тематизује сâм процес песничког стварања. Тако се при опису околности које су довеле до првог сусрета, односно до прве визије, у сећање директно призивају стихови другог песника, А. А. Фета, који се и дословно наводе, уз адекватну интерпункцију.[13] Сродан поступак примењен је и у једном стиху преузетом из Љермонтовљеве песме,[14] при чему се позајмљени стих у потпуности уклапа у ново окружење, а у њему је „скривен, захваљујући вези са контекстом, читав свет љермонтовљевске еротике" (Дынник, 1925). Мада у тексту песме није назначено да је стих преузет од Љермонтова, Соловјов се побринуо да то наведе у напомени.

Све је, дакле, *као у песми*, а свест да смо *заиста у песми*, најприсутнија је у тематизацији покушаја лирског субјекта да одређене садржинске аспек-

[12] Н. Берђајев, *нав. дело*, стр. 187.

[13] *У деветој сам, она… она – исто.*

'У Москви мајски дан', што рече Фет.

[14] Реч је о стиху „Са очима што зраче модри плам", преузетом из Љермонтовљеве песме *Колико често окружен шароликом гомилом…*, који Соловјов незнатно мења, па уместо *глазами* користи *очами*.

те усклади са *ритмом* (што му не успева)[15], и са *римом* (што му полази за руком, мада уз извесне семантичке незграпности)[16]. Позивање на песничку традицију не односи се само на Њекрасова, који се директно помиње у песми, већ и на Пушкина, који је први тематизовао поступак налажења риме, што Соловјов не пропушта да наведе у напомени.[17]

Свакако да посезање за романтичарском иронијом нарушава „песничку илузију” и утиче на својеврсно дистанцирање од реченог, што на свој начин чине и хумористичко интонирани стихови, као и напомене на крају поеме. Ипак, ниједан од ових поступака суштински не подрива значај и смисао предочених визија, нити умањује нуминозност осећања које оне изазивају, већ их, напротив, још више узвисују над тварним, пролазним, овоземаљским, а неретко и тривијалним светом и „пословима”, према којима је у поеми доследно заузет хумористичко-ироничан став. Спроведеним паралелизмом истовремено се сугерише и својеврсна коегзистенција, прожимање, па и могуће помирење супротности: материје и духа, тела и душе, „овог” и „оног” света, времена и вечности, као и различитих видова реалности – од јаве, преко несанице и сна, до визије. Тиме се уједно постулира пуноћа живота и делатно учествовање у њему, које подразумева и прихватање супротности и конфликата. Штавише, управо Софија представља начело Божанске Премудрости у тварном свету, човечанству и космосу, начело које *не допушта апсолутни раскид између Творца и његове творевине*.

Визије, међутим, превазилазе моћ лирског субјекта да нам их предочи, због чега он и посеже за романтичарском иронијом, али и за песничком традицијом, будући да је једино „*песме дрхтав зов*” адекватан начин да се обрати „вечној други” и покуша да у речи преточи несаопштиве сусрете са Њом.

---

[15] *Са ритмом не ускладих лица драга,*
Од њихових имена јавност ври...
Ал рећи ћу: британска два-три мага
И доцента из Москве два ил три.

[16] *Без пара, хране, ко зна којом трасом,*
Ја једног дана кренух се на пут.
Ко стари Влас, ког написа Њекрасов.
(Па како било, рима сад је ту.

[17] Соловјов бележи да му се „поступак налажења рима, осветљен примером Пушкина, у овом случају тим пре може опростити јер је више неискусан него што је млад”, при чему, како наводи, „први пут пише стихове у приповедачкој форми”.

Приређивач наводи да Соловјов вероватно има у виду стихове из четврте главе *Евгенија Оњегина*, тачније почетак XLII строфе:

И ево пуца мраз већ дуже
и ледом сребри поља многа
(читалац чека на слик руже;
па хајде, што пре срочимо га!).
(Пушкин, А. С. 1968. *Евгеније Оњегин*. Превео Милорад Павић. Београд: Рад.)

Стога лирски субјект у првој строфи *обећава* својој неименованој „други" да ће осетити дрхтави зов његове песме, да би је у завршним стиховима молио да му тај исти зов *опрости*. Поезија је, очито, једини достојан начин комуникације са Њом, али се конкретна песма, као појединачно оваплоћење Поезије, доживљава као недовољно успешна, због чега лирски субјект на крају и моли за опроштај. Уосталом, он је, не без разлога, о својим искуствима ћутао тридесет и шест година, колико је, како сазнајемо, прошло од првог сусрета, при чему је очито и даље свестан сопствене недораслости и неспособности да саопшти и опише виђено и доживљено.

На овом месту упутно је сетити се чувеног фрагмента 238 Фридриха Шлегела, објављеног у *Атенеум*-у:

> „Постоји поезија којој *однос идеалног и реалног представља све и свја*, и која би се, дакле, по аналогији са вештачким језиком филозофије, морала звати *трансцендентална поезија*. […] Но, као што би се мало полагало на трансценденталну филозофију која не би била критичка, која са продуктом не би представљала и оно што продукује, и која у систему трансценденталних мисли не би садржавала у исти мах и карактеристику трансценденталног мишљења: тако би и ова поезија *требало да сједињује трансценденталне материјале* који код модерних песника нису ретки, као и претходна вежбања за поетску теорију песничке моћи, *са уметничком рефлексијом и лепим самоогледањем* […] и да у свему што представља *представи и саму себе*, и свуда *у исти мах буде и поезија и поезија поезије*".[18]

Све то чини Владимир Соловјов у поеми „Три сусрета", сједињујући, како предлаже Шлегел у другом знаменитом фрагменту (оном под бројем 116) „одвојене врсте поезије" и доводећи „у додир поезију са филозофијом и реториком". И заиста, као да следи Шлегелова упутства, Соловјов „стапа поезију и прозу, генијалност и критику, уметничку поезију и поезију природе", чинећи „поезију живом и друштвеном, а живот и друштво поетичним"; не заборављајући при томе да „поетизује духовитост и да уметничке форме напуни и засити правим образовним материјалом сваке врсте и да их надахне трептајима хумора" (Шлегел, 1999: 38). Мада Фридрих Шлегел овде говори о „романтичној поезији", он заправо осветљава и много старије, увелико опробане књижевне поступке, али и оне које ће бити коришћени у двадесетом веку, посебно у оквиру постмодерне.[19]

Показује се, међутим, да Соловјовљева „Три сусрета" нису модерна и актуелна само захваљујући примени описаних уметничких поступака, већ и због начина на који је у овој поеми представљено и схваћено Вечно Женско. Реч је, заправо, о *архетипској представи* која, да се опет послужимо Шле-

[18] Р. Шлегер, *Ироница љубави: Избор из дела*, 1999, стр. 59.

[19] Видети: Стојановић, Драган (1999). „Мислилац романтизма Фридрих Шлегел", у: Шлегел. *Ироница љубави*. Београд, Зептер.

геловом формулацијом, ову песму и садржински сврстава у „*прогресивну универзалну поезију*” (1999: 38), што и није тако необично када се има на уму да је Соловјов по својој основној усмерености био универзалиста.

Познато је, наиме, да се архетипови колективног несвесног на исти или на сличан начин јављају у свим временима и код свих народа, али и да спонтано израњају из несвесног дела личности модерног човека. Они су присутни у религији, култу, обичајима, ритуалима, симболима претходних епоха, али и у сновима, фантазијама, визијама и уметничким делима људи нашег времена, како болесних тако и здравих. То је случај и са визијом Вечног Женског, која је предмет Соловјовљеве поеме, а недвосмислено је архетипска, што значи да своје извориште има у колективном, а не у индивидуалном несвесном, због чега се може и мора тумачити помоћу аналитичке психологије Карла Густава Јунга.

Уосталом, и сâм Соловјов је изучавао представе овог архетипа у кабалистичкој и гностичкој литератури, као и у радовима Јакоба Бемеа и Сведенборга. Подсетићемо да је управо Јунг уочио везу између гностицизма и модерне психологије несвесног, да би потом у алхемији пронашао и мост који их спаја, чиме је доказао непрекидни историјски континуитет који се јавља у суочавању човека са несвесним садржајима.

Будући да су три предочена сусрета у поеми одређена као „изласци пред око” и прецизно диференцирана од „кретања у мислима”, нема сумње да је реч о *визијама* (како је трећи сусрет експлицитно и назван), а визије су, као што је познато, *психолошки* феномен *par excellence*. У поеми се чак наводи и њихова основна психолошка функција – *компензација*, односно лирски субјект их схвата као „помоћ” или „поклон”.

Познато је да се визије јављају када је нарушена преко потребна психичка равнотежа, коју психа покушава изнова да успостави. Оне настају спонтано, као јасно и веома сугестивно виђење нечег што је, објективно гледано, нестварно и имагинарно, а што долази с оне стране свести. Јунг визију одређује као „фантазију интензивно визуелног карактера” и наглашава да „нормалан човек који има визију зна да је она, ма колико била ’жива’, ’стварна’ и упечатљива, ипак, призор виђен ’духовним оком’, ’унутрашња слика’” (нав. пр. Требјешанин, 2008: 447). На истоветан начин и лирски субјект у Соловјовљевој поеми одређује своје сусрете са „вечном другом”, при чему наглашава *реалност виђеног*, али и не пропушта да истакне да је реч о *душевном, унутрашњем дешавању*[20], чиме се визија и разликује од халуцинације, а здрав човек од душевно болесног.

Визије се, готово по правилу, јављају у посебним душевним стањима. У конкретном случају, њихов заједнички именитељ је душевна криза условље-

[20] „Све *видех* ја … // *У мени, преда мном* си само ти”.

на губитком вере у „свет превртљив", али и „љубавни бол" и стрес изазван „мутним сновима" и „врелом страсти" – приликом првог сусрета; усамљеност и повлачење од света – код другог; бдење у „тихом ноћном сату", а потом и глад, хладноћа и претрпљени страх, праћени полусном – уочи треће визије.

Визије нису нужно патолошке појаве, већ представљају изненадни упад у свест појединца колективно несвесних садржаја, што се дешава и психички здравим особама (рецимо у архетипским сновима). Познато је, међутим, да се архетипови колективног несвесног јављају када је колективној свести *потребна допуна* и *уравнотежење*, а услед неке наглашене једностраности, која не угрожава само конкретног појединца већ и колектив и време у којем он живи. Стога се, као психолошки најзначајније, намеће питање: због чега су у датом тренутку наведени архетипски садржаји продрли у свест лирског субјекта, односно Владимира Соловјова, а потом постали значајни и за његове следбенике различитих вокација и неретко сасвим опречних усмерења и ставова?

Како бисмо се приближили одговору на ово питање најпре ћемо сагледати психолошки смисао архетипа Вечног Женског, којим се подробније бавио Ерих Нојман у својој знаменитој студији *Велика Мајка*. Нојман констатује да до активирања овог архетипа долази приликом *сваког духовног преображаја*, као и да је један од његових највиших израза „чисти женски дух, нека врста Софије, духовна целина у којој се превазилазе сва тежина и телесност",[21] односно, како примећује Соловјов, нестаје терет „грубе љуштуре што штити твар".

Ова архетипска представа се у различитим временима и културама различито именује, па се, рецимо, код Јевреја јавља као Хохма, у Старом Египту као Мат, код хришћана као Софија, а у Индији као Тара. Изостанак њеног именовања у поеми „Три сусрета", чува и наглашава ту универзалност, као и безвремени и општељудски карактер архетипа. Метафорично се о овој представи може говорити као о „богињи *Целине*", која „управља преображајем од елементарног до духовног нивоа" и „која жели *да људи спознају живот у свим његовим аспектима*, од елементарне фазе до фазе духовног преображаја".[22]

Томе је, као што смо видели, тежио и Соловјов, што је покушао и практично да оствари у овој поеми, као и у својој филозофској мисли, придајући највећи могући значај *целовитости* и *јединству*, уз истовремену потребу да се човек развија и расте до сопствене унутрашње целовитости (или, како то Соловјов формулише, до богочовечанства). У том процесу визија Вечног

[21] E. Nojman, *Velika majka: fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*, 2015, str. 385.

[22] *Исто*, стр. 391.

Женског има истакнуту улогу, па је стога морамо посматрати као извор информација о религиозним тенденцијама несвесног.

Јунг наглашава да тежња за целовитошћу подразумева неопходност укључивања несвесног дела личности, односно, када је реч о мушкарцу, укључивања његове *женске стране.* Ова тенденција се посебно може запазити у сновима и визијама савремених мушкараца, у којима је „слика жене" озбиљно узета у обзир. На основу опсежних истраживања, пре свега материјала који потичу из колективног несвесног, Јунг је дошао до закључка да је „*формула несвесног*, за разлику од централне хришћанске симболике – тројства, један *кватернитет*" (1977: 148). Тројство „не представља природну шему поретка, него је она вештачка" (Јунг; нав. пр. Харк, 1998: 69), док је кватернитет, као један од основних архетипова, „претпоставка за доношење *целовитих судова* и за *целовита искуства*". Зато је психологија кватернитета „од фундаменталног значаја код *целовитих слика Бога* и хришћанске догме о тројству".[23]

> Познато је, наиме, да „Мајка Божија није божанске природе, она је само архесветица; она само посредује између нас и Бога, али сама није део Божанства. Она не припада Светој тројици". Међутим, како Јунг истиче, „неки хришћански мистици имају другачије искуство", па се у њиховим визијама јавља идеја „која превазилази идеје Свете тројице, јер је реч о *мистичном искуству архетипске природе које укључује женски принцип*. Тројица је догматска представа која се заснива на архетипу искључиво мушке природе" (Јунг, 2002: 103–104), али „*несвесно* га преображава у кватернитет, који је истовремено једно *јединство*, као што су три фигуре тројства један те исти бог".[24]

Када је реч о религиозним представама, проширење које се постиже прикључивањем женског елемента Тројству, из догматске перспективе, свакако представља јеретички покушај. Ипак, на трагу ових искустава и захтева који поставља архетип целовитости, средином двадесетог века је у оквиру католичке цркве ипак дошло до извесног проширења, и то кроз прихватање догме о успењу Мајке Божије на небо.

> За Јунга је то „доказ да савремени човек тежи да се маскулина природа Тројства (Отац, Син и Свети Дух), које је као такво непотпуно, допуни, четвртим недостајућим елементом, а то је *женски елемент* који је био запостављен, прећутан и потиснут. Ова новоусвојена *догма* има далекосежне духовне и душевне последице, јер тек сада, са овом неопходном допуном, добија се *складна целина*, *потпуност која се темељи на кватернитету*".[25]

[23] H. Hark, *Leksikon osnovnih Jungovih pojmova*, 1998, str. 68.

[24] K. G. Jung, „Psihologija religija", u: *Psihološke rasprave*, 1977, str. 152.

[25] Ж. Требјешанин, Речник Јунгових појмова и симбола, 2008, стр. 92.

Стога се дубљи смисао Соловјовљевих визија Софије, односно његов однос према Вечном Женском, може посматрати из дубинско-психолошког угла, што до сада, колико нам је познато, није учињено, мада за такав приступ постоје оправдани разлози. Проблем тројства и четворства у поеми је чак и несвесно присутан, што је видљиво и на формалном нивоу, на којем су издвојене *три* целине које описују сусрете, чему је додат *четврти* елемент – *прстенасти*, рефренски уобличен оквир, којим поема почиње и завршава се, а који доноси сазнање о суштинском значењу трију визија. Ипак, Соловјовљева визија Вечног Женског до сада је посматрана углавном из теолошко-религиозне, односно догматске перспективе. У складу са тим Соловјову је у Русији неретко замерано отворено приближавање католичанству, при чему је његово поимање Софије тумачено као увођење четврте испостаси, што је, са становишта догматике, посебно православне, неприхватљиво. На трагу Јунгових идеја, које су, као што смо видели, у сагласности са оним што је Соловјов најавио и антиципирао крајем XIX века, Ерих Нојман закључује да *модерни човек* све више открива „да у рађајућој и хранитељској, заштитничкој и преображајној *женској моћи несвесног делује мудрост* која је бескрајно надмоћнија од мудрости човекове дневне свести и која се, као извор визије и симбола, ритуала и закона, песништва и видовњаштва, уплиће, позвана или непозвана, како би спасла човека и усмерила његов живот".[26]

Снагу визија и симбола, који надиру из несвесног дела личности, осетио је не само Соловјов, већ и његов најзначајнији ученик Александар Блок, који то, у поменутом тексту о симболизму, јасно и формулише:

> „Предавати се замршеним измишљотинама – још не значи бити уметник, али бити уметник значи *подносити ветар из светова уметности, који нимало не личе на овај свет, који само страшно утиче на њега*; у тим световима нема узрока и последица, времена и простора, телесног и бестелесног, у тим световима нема броја…".[27]

Овде је свакако реч о „ветру" који допире из несвесног дела личности, будући да управо несвесно не зна за категорије времена, не признаје временски ток, игнорише просторне датости и каузалност, па спаја и стапа веома удаљене, на нивоу свести сасвим неспојиве равни.

Наговештај могућег личног, друштвеног и космичког преображаја којем је Владимир Соловјов тежио и који је заснивао на Вечном Женском, у чему су га следили руски симболисти окупљени око Александра Блока, грубо је прекинут неповољним друштвено-историјским, најпре револуционарним, а потом и ратним околностима. Уосталом, Соловјов је и то наслутио и најавио

[26] Е. Нојман, *Нав. дело*, стр. 391.

[27] А. Блок, „О савременом стању руског симболизма", *Нав. дело*, стр. 112.

у свом последњем, заветном спису *Три разговора*, и „Краткој повести о антихристу" као његовом саставном делу.

Соловјов је, очито, схватио да се у мудрости Вечног Женског налази решење најважнијих колективних конфликата и проблема, односно да овај архетип води ка *јединству* и *целовитости*, али и да он истовремено недостаје човечанству, због чега се *компензаторно* и јавља у визијама, сновима и представама људи. Његова снага и значај биће схваћени тек средином и у другој половини XX века, када ће, захваљујући најпре радовима Карла Густава Јунга, а потом и његових следбеника,[28] универзална визија Вечног Женског бити сагледана из дубинско-психолошке перспективе. Да је заиста реч о неопходној допуни, која вапијуће недостаје и нашој, савременој свести, то јест човеку XXI века, потврђују и време и околности у којима данас живимо.

ЛИТЕРАТУРА

Баура, Сесил Морис, *Наслеђе симболизма*; *Стваралачки експеримент*. Превео Душан Пувачић. Београд, Нолит, 1970.

Берђајев, Николај, *Руска идеја: основни проблеми руске филозофске мисли XIX и почетка XX века*. Превели Марија Марковић и Бранислав Марковић. Београд, Бримо, 2001.

Блок, Александар, *Рыцарь-монах.* http://mirosvet.narod.ru/sol/_blok1.htm, 19. 08. 2015, 1910.

Блок, Александар, „О савременом стању руског симболизма" [1910] у: *Симболизам.* Приредио Вујадин Јокић, Цетиње, Обод, 1967.

Дынник, Валентина. 1925. „Цитата": в: *Литературная энциклопедия*: *Словарь литературных терминов*: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель. http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-a862.htm, 19. 08. 2015.

Hark, Helmut, *Leksikon osnovnih jungovskih pojmova*. Preveo Zoran Jovanović. Beograd, Dereta, 1998.

Jung, Karl Gustav, „Psihologija i religija", u: *Psihološke rasprave*. Preveo Tomislav Bekić. Novi Sad, Matica srpska, 1977.

Jung, Karl Gustav, *Analitička psihologija*. Prevela Marijana Popović. Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002.

Nojman, Erih, *Velika Majka: fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*. Preveli Milutin Stanisavac i Mirjana Sovrović. Beograd, Fedon, 2015.

Соловье, Владимир. „Три свидания". http://mirosvet.narod.ru/sol/trisvid.htm, 19. 08. 2015.

[28] Осим Јунгових и Нојманових радова посвећених психологији женског, видети радове Мари Луиз фон Франц, Тони Волф, Естер Хардинг, Марион Вудман, Џин Шиноде Болен.

Соловјов, Владимир, *Светлост са Истока: избор из дела*. Група преводилаца. Београд, Логос, 2006.

Соловјов, Владимир, *Предавања о богочовечанству*. Превели Марија Марковић и Владимир Меденица. Београд, Логос, 1996.

Соловјов, Владимир, *Русија и васељенска црква*. Превео Милош Добрић. Београд, Бримо–Логос, 2005.

Соловјов, Сергеј Михајлович, *Соловјов: живот и стваралачка еволуција*. Превео Драго Ћупић. Подгорица, ЦИД, 2005.

Шлегел, Фридрих, *Иронија љубави*: *избор из дела*. Изабрао и превео Драган Стојановић. Београд, Зептер, 1999.

Требјешанин, Жарко, *Речник Јунгових појмова и симбола*. Београд: HESPERIAedu, 2008.

Olivera Žižović
Université d'État à Novi Pazar, Serbie

LA VISION DE L'ÉTERNEL FÉMININ DANS LE POÈME „TROIS RENCONTRES" DE VLADIMIR SOLOVIEV
(Résumé)

La vision de l'Éternel Féminin, présentée dans le poème „Les trois rencontres" de Vladimir Soloviev, a fondamentalement influé sur les symbolistes russes, particulièrement Aleksandr Blok, dont les *Vers à la Belle dame* ont été écrits sous son influence directe. Et même, il est devenu pour Blok le paradigme de tout ce qui arrivait au poète symboliste, mais aussi de tout ce qui a marqué la première étape du symbolisme russe.

En considérant l'importance du caractère idéologique et esthétique du poème „Les trois rencontres", ce sont ses aspects poétiques et réflexifs qui ont été analysés en premier lieu dans ce travail ; ce faisant, il est démontré que Soloviev a réussi d'une manière concise, pittoresque et symbolique à exprimer dans ses écrits théoriques, en se servant du discours philosophique et théologique, tout ce qu'il a pensé et formulé, et ce, avant tout dans sa sophiologie. Toutefois, le poème étant imprégné de tons dissonants, c'est-à-dire d'une sorte d'humour et de jeu, comme l'utilisation de l'ironie romantique, les procédés artistiques utilisés ont été particulièrement examinés, de même que leur rapport avec les trois dites visions. Et en dernier lieu, les couches archétypales plus profondes du poème sont mises en lumière, plus précisément, la vision de l'Éternel Féminin qui le domine, et qui devient en quelque sorte une source d'informations sur les tendances religieuses de l'inconscient et de la psychologie de la quaternité dont Carl Gustav Jung parlait. On voit que l'expérience mystique de nature archétypale, qui inclut le principe féminin – qu'il faut inclure dans la trinité, c'est-à-dire la Trinité chrétienne, afin d'arriver à l'intégrité et à l'unité – devient en même temps source d'informations sur ce qui est nécessaire aussi à notre époque actuelle.

Mots-clés : vision, archétype, inconscient collectif, Sophie, Éternel Féminin, quaternité, ironie romantique.

Јасмина Јовановић
Универзитет у Београду – Филолошки факултет, Србија
jaca_jovanovic@yahoo.com

СИМБОЛИЗАМ И БУГАРСКИ СИМБОЛИСТИ

Резиме: *Рад има за циљ да представи утицаје западноевропског и руског модернизма и симболизма на балканску и бугарску књижевност са почетка XX века. Ова веза, о којој се међутим није много писало, има веома велики број представника у новијој бугарској књижевности (Крсто Крстев, Пенчо Славејков, Петко Тодоров, Пејо Јаворов, Николај Лилијев, Теодор Трајанов, Христо Јасенов, Гео Милев), који су одржавајући живе контакте са познатим европским представницима модернистичког правца у уметности, заслужни за уношење модерних идеја и уметничких поступака у књижевности Балкана и Бугарске. Такође, посебно место је одвојено за утицај, преписку и лично познанство између белгијског симболисте Емила Верхарена и бугарског експресионисте Геа Милева, прекинутог због почетка Великог рата и Верхаренове смрти.*

Кључне речи: *симболизам, бугарски симболизам, поезија, Пејо Јаворов, Гео Милев, Емил Верхарен, писма*

Симболизам као књижевни правац рађа се и формира у Француској 80-тих година XIX века. Одмах треба нагласити да симболистичка поезија почиње да се ствара и много пре тога, а и да је наставила да живи и извесно време после поменуте деценије, како у Француској, тако и многим другим европским земљама, у којима је пустила дубоке корене и дала позната песничка имена.

Мишљења о симболизму у прошлости и данас су прилично супротстављена и различита. У већини случајева, када је реч о старијој бугарској критици, симболизам је оцењиван као „назадан правац, као израз труљења и распадања буржоаског друштва”.[1] Овакве оцене је своједобно давала и француска књижевна критика. Са друге стране, чињеница је да се симболизам на балканском и бугарском тлу јавио са извесним закашњењем и повезиван је са новим појавама у књижевности са почетка XX века до краја Великог рата и нешто после њега, па и то компликује однос према њему. У тадашњој Србији и Хрватској исти период је познат под називом „књижев-

[1] *Речник на литературните термини,* София, 1963, стр. 399.

на модерна". У Бугарској се симболизам јавља као продужетак индивидуалистичких књижевних тенденција (Крсто Крстев, Пенчо Славејков, Петко Тодоров), које су се појавиле крајем XIX века. Управо о овим балканским специфичностима говори и Радмило Димитријевић у књизи *Теорија књижевности са примерима:*

> Као књижевни правац симболизам је повезан са слабљењем буржоаске идеологије и буржоаске уметности (...) У лирским стварањима ових песника из доба Првог светског рата изражен је и умор једног нараштаја и борбени полет његов, и бежање од стварности и указивање на њу, и тежња за европским, светским видицима, уметничким изразом префињеног али и декадентног стваралачког духа, и идентификовање са националним тлом и народном традицијом.[2]

Али, какав је бугарски симболизам?

У свакој земљи симболизам има другачију боју, своју модификацију француске школе. Укратко, Европа је родила низ оригиналних песника за које се може рећи да су учили од француског симболизма, али су сачували своју поетску индивидуалност – Стефан Георг (Немачка), Емил Верхарен (Белгија), Валериј Брјусов (Русија), Т. С. Елиот (Енглеска), Трајан Денубреску (Румунија), Владислав Петковић-Дис (Србија), Пејо Јаворов (Бугарска), Паламас Костис (Грчка) као и Волт Витман у Америци. Чињеница је да и данас у савременим модерним стиховима различитих народа има много елемената симболизма и то говори да су неки од њих саставни део сваке модерне поезије, колико год да нам се она чини удаљеном од некадашње француске симболистичке школе. А то значи да је веома ризично сваком симболизму стављати епитете декадентства, што је наслеђе далеке прошлости.

Пут симболизму у бугарској књижевности прокрчили су бугарски индивидуалисти (Крсто Крстев, Петко Тодоров, Пенчо Славејков) окупљени око часописа *Мисао (Мисъл)*. У том периоду (крај XIX и почетак XX века) Бугарска се отвара – у политичком, привредном и културном смислу – ка Западној Европи, ка прихватању културних вредности напреднијих народа са западне стране континента. Вазовљева књижевна школа, као што је познато, била је више оријентисана ка Русији. Родоначелник бугарских симболиста је Пејо Јаворов, који је пре тога био социјални песник. Светлозар Игов у прилог томе наводи Геа Милева који пише да се Јаворов „није без борбе предао новој поезији" и да је „скоро одбијао да пређе мост декадентства".[3] Ипак, за прелазак ка симболизму „одговорна" је његова „Песма мојој песми", која се може разумети и као својеврсни манифест бугарског симболизма:

[2] Радмило Димитријевић, *Теорија књижевности са примерима*, Београд, „Нолит", 1961, стр. 89.

[3] Светлозар Игов, *Кратка история на българска литература,* Просвета, София, 1996, стр. 369.

Най- сетне ти се връщаш, блуднице несретна,
с наведена глава –
при мене, тук, в самотност неприветна.
Надире не поглеждай с тъмните слова
на уплах и тревога –
аз всичко знам...
Но знай и ти: умряха там
и дявола и бога.
(„Песен на песента ми”, П. Јаворов)[4]

Најзад ти се враћаш, блудна несрећнице
погнуте главе –
мени, овде, у хладну чаму.
За собом не остављај мрачне речи
немира и зебње –
ја све знам...
Но знај и ти: умрли су тамо
и ђаво и Бог.
(„Песма мојој песми”, П. Јаворов)[5]

Овај талентовани песник пронашао је симболизам у два извора, прво у руском симболизму, а затим и у француском за време боравка у Француској 1906. године. Тако се директно упознао са француском симболистичком поезијом, као и са европском. Белгијанац Морис Метерлинк (1862–1949) творац је „кошмарне књижевности”, у својим драмама стварао је специфичну атмосферу напетости, ужаса, халуцинација, ружноће, атмосферу сталне присутности смрти. Такве елементе проналазимо и код Јаворова:

И чак в душата ми прониква
настръхнал в кътовете мрак.
Аз чезна и се сливам
с мъгли страхотни – задушливи,
на ада сякаш из недрата
стихийно блъвнали във мене.
(„Нощ”, П. Јаворов)[6]

И чак ми у душу прониче
мрак који се јежи по угловима.

[4] Пейо Јаворов, *Песен на песента ми,* www.litclub.bg

[5] Наведено према: Михајло Пантић, Даринка Дончева, *Бугарска књижевност. Хрестоматија,* Београд–Ниш, Филолошки факултет–„Братство”, 2007, стр. 223.

[6] Наведено према: Пейо Јаворов, *Нощ, www.slovo.bg*

Ја замирем и сливам се
у магле стравичне, загушљиве,
које као да се из недара самог пакла
попут бујице сручују на мене.
(„Ноћ”, П. Јаворов)[7]

За ово Јаворовљево прелажење у симболизам постоје и лични и друштвено-политички разлози. Јаворов је преживео личну кризу. Он је, по мишљењу Геа Милева, „почео као весели песник... био је народњак, социјалиста, револуционар – пун вере и жара. Али, дошло је до погрома Македонског устанка 1903, погрома и самог Јаворова”.[8] Претрпео је огромно разочарање после македонске националне епопеје,[9] што се може упоредити са сличним Рембоовим разочарањем после слома Париске комуне. Како Светлозар Игов бележи у својој *Краткој историји бугарске књижевности,* симболизам се у Бугарској рађа у другачијим условима, али ипак постоји нешто заједничко, једна економска основа која је натерала интелигенцију да се отуђи од друштва, да постане некако самостална, изван постојећих партијских токова, изван круга власти. Млада кнежевина Бугарска забележила је изванредан економски напредак.[10] Бугарска буржоазија, сада већ индустријска, постала је моћна и учвршћује своје везе са светом. Ничу банке и акционарска друштва. Софија постаје привредни и политички центар који покушава да подражава Европу у сваком смислу. Та снага се изражава и политичким актом: године 1908. проглашена је независност Бугарске. Око двора и богатих породица ствара се врхушка. У Софији звоне први трамваји. Настаје елита привредника, државника, војних лица, Фердинандових блиских људи. Град мења и своју архитектуру – граде се велике зграде и оне углавном изгледају као европске. Организују се окупљања по салонима. Једном речју, група људи је на врху. Сиромашни интелектуалци, а посебно уметници, налазе се изван тог круга јер се он не интересује много за уметност и културу. Тај врх храни и великобугарски шовинизам – настаје идеја о предности на Балкану. Велики део интелигенције је против новонастале „елите” и неки то изражавају активно (социјалисти, комунисти), а други пасивно, удаљавањем, стварањем свог круга и интелектуалне боемије. Тако се удаљавају од банкара и индустријалаца, од Фердинанда и његових царских дворова и слугу. Њихово чувено „бежање од живота” управо је бежање од бугарске врхушке, од живота младе бугарске аристократије, малограђанске и ограничене, у суштини.

[7] Наведено према: Михајло Пантић, Нав. дело, Ниш, 2007, стр. 218.

[8] Гео Милев, *Стихотворения, поеми, критика,* София, Български писател, 1980, стр. 369.

[9] Неуспех Илинденског устанка из 1903, када је око 30 000 бугарских избеглица било протерано са територије данашње Македоније.

[10] Вид. Светлозар Игов, *Кратка история на българската литература,* Софија, Просвета, 1996, стр. 400–406.

Обично се састају по кафанама. Траже „дух Европе", великане духа (какве не проналазе у својој земљи), свесно траже нешто „ново", понекад и само због тога да би збунили оне са врха и на тај начин демонстрирали своју интелектуалну надмоћ и да би се потврдили као људи. Свему овоме помаже велики утицај Запада тих година. Политичка једностраност (русофилство) је разбијена још за време Стамболова. Уметничка интелигенција је желела да њени идеали не буду само идеали бугарске буржоазије, већ и шире. Велики познавалац науке о књижевности, Иван Шишманов (министар 1903–1907) послао је на Запад многе бугарске ауторе и тиме им проширио духовне хоризонте: Елина Пелина и Пеју Јаворова у Француску, Кирила Христова у Немачку итд. На Западу су нешто дуже боравили и Пенчо Славејков, Крсто Крстев, Петко Тодоров, Антон Страшимиров, Теодор Трајанов, Николај Лилијев. Интелектуална елита увелико је читала преведену и оригиналну западну књижевност (Шарла Бодлера, Андреа Жида, Хуга фон Хофманстала, Фридриха Ничеа, Хенрика Ибзена, Валерија Брјусова, Андреја Белог, Максима Горког, Мориса Метерлинка, итд.). О томе Гео Милев каже:[11]

> Први међу страним језицима код нас је француски. Заједно са језиком, све се више шири и проучавање француске књижевности у Бугарској. Француски писци се читају у оригиналу и преводу, а они излазе свакодневно. Виктор Иго, Мусе, Балзак, Шатобријан, Анатол Франс, Верлен, Бодлер, Пјер Луис, Зола и Мопасан, као и многи други.[12]

То је време када Иван Вазов више није велики песник и нема некадашњи утицај, а чак је и Пенчо Славејков постао „демоде" и његов часопис *Мисао* престаје са излажењем.[13] Нови књижевни талас створио је и нова средишта књижевног живота и нове часописе. Симболисти су сарађивали у часопису *Уметник* (*Художник* 1905, уредник П. Генадијев), затим *Сунцокрет* (*Слънчоглед,*1909, уредници Е. Пелин и Д. Кјорчев). Године 1906-те излази и *Савременост* (*Съвременост*, уредник, С. Димитров). Током 1906-те и 1907-ме излази *Наш живот* (*Наш живот*, уредник А. Страшимиров), који после мења име у *Посматрач* (*Наблюдател*). Прави часопис симболиста 1914. године постаје *Група* (*Звено*) са уредником Димитром Подврзачовим. Часописи симболистичке орјентације у послератним данима били су *Хиперион* (уредник Теодор Трајанов) и *Вага* (*Везни*, уредник Гео Милев). Чак се и у социјалистичким часописима Георгија Бакалова штампају дела симболиста – *Савременост* (*Съвременост,* 1908–1910) и *Борба* (1919). Појављују се нови критичари и теоретичари симболизма, а међу њима су водећи Димо Кјорчев и Иван Радославов.

---

[11] Гео Милев, *Влиянието на френската литература върху българската. Там дето е народът. Чуждите влияния върху българската литература, стр. 86,* www.geomilev.com

[12] *Исто*.

[13] Часопис „Мисао" (буг. „Мисъл") престаје са излажењем 1907.

Ставови „уклетих" песника наилазе на одзив у Бугарској, па се у прве две деценије XX века истакао велики број песника симболиста који су стварали модерну бугарску поезију ширећи њену тематику и високо уздижући њен поетски језик. Они су представљали нову етапу у развоју те поезије: Пејо Јаворов, Димчо Дебељанов, Николај Лилијев, Еманоил Попдимитров, Христо Јасенов, Људмил Стојанов, Теодор Трајанов, Гео Милев и други. Како читамо у књизи Марина Младенова *О савременој бугарској поезији,* као жива и утицајна школа, симболизам је у Бугарској на врхунцу у прве две деценије XX века. После тога се раслојава – неки се приближавају социјално-пролетерској поезији, као Људмил Стојанов, Гео Милев, Христо Јасенов, а други, мањина, остају му мање или више верни до краја живота, као Еманоил Попдимитров и Теодор Трајанов.[14]

Не треба потцењивати ни утицај симболизма на социјално-пролетерску поезију. Један Христо Смирненски не би био оно што је да му пут нису прокрчили симболисти, да није прихватио њихове песничке поступке и уносио нове садржаје који су одражавали мисао и деловање младе радничке класе. Критичар Иван Радославов пише да бугарски симболизам има неке само своје елементе: као реакција на Вазовљев реализам и фолклоризам, он је израз беспућа у коме се налазила бугарска интелигенција. Упрошћено тумачење симболизма као бекства од живота може значити даље улазак у нови живот, интимни и људски, исто толико реалан као и згоде и незгоде бугарског сељака, његовог рада, обичаја или начина живота, о чему су до тада писали највише представници бугарског књижевног реализма. Симболистички период је значајно раздобље у бугарској књижевности, њена зрела фаза.[15]

Бугарски симболизам је настао у периоду који се у тадашњој Србији, Словенији и Хрватској звао књижевна модерна (српска, словеначка и хрватска). То је време Ивана Цанкара, Отона Жупанчича, Антона Ашкерца и других, у Словенији; Јована Дучића, Милана Ракића, Алексе Шантића, Симе Матавуља, Стевана Сремца, Бранислава Нушића, Петра Кочића, Владислава Петковића-Диса, Симе Пандуровића, у Србији, и Драгутина Домјанића, Милана Беговића, Антуна Густава Матоша, Динка Шимуновића, Иве Војновића, у Хрватској.

Једна од најсјајнијих и најупечатљивијих личности бугарског модернизма – песник, филозоф, преводилац, књижевни и позоришни критичар и издавач – свакако је Георги Касабов Милев (1895–1925). Син учитеља, књижара и издавача, самообразован и образован у родној Бугарској, али и у Западној Европи, Гео Милев је први донео стихове белгијског песника

[14] Марин Младенов, *О савременој бугарској поезији,* Београд–Ниш, ЗУНС–„Братство", 1988, стр. 7.

[15] Иван Радославов, *Българският символизъм,* www.liternet.bg, 2002, стр. 3.

Емила Верхарена бугарским читаоцима. Пошто је завршио студије романске филологије у Софији, Гео Милев се преселио у Лајпциг где се уписао на докторске студије филозофије и позоришне уметности. Његова *Књижевно-уметничка писма из Немачке* још 1913. године штампана су у часопису *Листопад*. Из њих се јасно закључује колико је био очаран индивидуализмом и естетизмом модерне немачке и европске мисли. Почетком ратне 1914. године, отишавши у Лондон на усавршавање енглеског језика, он се сусрео са Верхареном који се већ налазио у истом граду као емигрант. Прочитавши објаву о песничкој вечери на некаквом скупу белгијских избеглица, Гео Милев је одлучио да и тамо оде. У свом тексту „Сећање на Емила Верхарена", написао је:

> Дубоко поштовање великог песника звало ме је да идем следећег дана у Унион Капелу и видим оног кога сам – у узлету својих стремљења – имао храбрости да сматрам својим учитељем у поезији, а његово дело – примером и идеалом."

И даље:

> „У том гласу – у његовом звуку и трептају – осећао сам јак дух који је пулсирао у свим књигама – од „Црвених бакљи" до „Лица живота". Фигура је била ситна, али је лице имало необичан израз.[16]

И тако је, успевши да се домогне адресе свог белгијског узора, већ сутрадан био испред његових врата:

> Ја се клањам, извињавам се, представљам и седамо... Говоримо о Белгији, о Бугарској... Набрајам многе сличности између бугарског и фламанског народа, како га је он опевао свим жаром своје душе – „тужне равнице" Фландрије које „одлазе на север", са људима који „пију кишу, једу ветар и пуше маглу"...
>
> – Vous etes plein d'ordeur! (Ви сте пламен!) – кличе Верхарен...
>
> Говорили смо о књижевности, о преводима његових поема које сам завршио и мислио да урадим... Говорили смо о Белгијанцима, Немцима, Русима, Словенима, о Брјусову, Демелу, о рату и миру, о светском миру... о једној ведрој и светлој будућности...[17]

По повратку у Бугарску, пријатељске везе су се наставиле. Верхарен је тада већ био у Паризу. Гео Милев је почетком 1915. године превео његове четири поеме („Рибарите на кон", „Песен на луд", „Бунт" и „Друга") и објавио их у *Лирским летећим листовима* (бр. 3).[18] Како сазнајемо из чланка Маје Горчеве *Од „Лирских летећих листова" до „Антологије бугарске поезије,* касније је Верхарен послао Милеву своју књигу *Окрвављена Белгија*

[16] Гео Милев, *Спомени за Верхарн*, www.slovo.bg

[17] *Исто*.

[18] Мая Горчева, *От „Лирически хвърчещи листове" до „Антология на бъ лгарската поезия „: проектът на антологията*, www.liternet.bg, 2008.

(*La Belgique Sanglante*). Милев је имао у плану да неке одломке из ње преведе на бугарски, али је већ било касно. Бугарска и Белгија, обе у Великом рату, нашле су се на непријатељским странама. *(*„Верхарен и ја смо постали непријатељи – ми, који смо маштали о светском миру...У том тону је било моје последње писмо њему, септембра 1915.") [19]

Данас се у кући-музеју Геа Милева у бугарском граду Стара Загора и даље чува његових седам писама Емилу Верхарену, написаних на француском језику. Писана су у периоду од почетка фебруара до 29. јуна 1915. године. У њима се Гео Милев своме белгијском колеги обраћа са „Драги фламански учитељу", а Фландрију назива „родном земљом савремене поезије". Такође, у другом писму од 29. фебруара 1915. године, Гео Милев пише:

> За неколико дана ћу објавити [...] стихове узете из Вашег великог стваралаштва: „Јесењи час", „Бунт" и „Рибари на коњу" [...]. Ја Вас молим да ми пошаљете вашу адресу уколико желите да Вам их пошаљем.
>
> Ваш дужник Гео Милев[20]

Фрагменте оригинала ових писама на француском језику пронашао је Георги Марков у архивама Геа Милева. Целовита писма пронашао је Рангел Божков у Верхареновом архиву у Белгијској краљевској библиотеци у Бриселу и објавио их у часопису *Пламен* (*Пламък*), књига 13, 1974. године.

У писму од 9. марта 1915, Гео Милев пише:

> Већ сам Вам писао да ће се појавити један мој циклус превода [...] Трећа свеска садржи четири Ваше песме: „Видео сам их", „Пребијте им ноге, леђа", „Бунт" и „Рибари на коњу" и изаћи ће следеће недеље [...] Што се тиче „Манастира" – превод ће бити завршен, верујем, до краја лета, али уколико се времена не поправе, ја не желим да га постављам на сцену усред пометње рата као што је овај итд.[21]

У мају 1915. (3. мај), Милев поново пише:

> Драги учитељу,
>
> Искрено Вам хвала за Ваше дивно писмо које ми је донело много радости [...] Синула ми је идеја да преведем на бугарски „Окрвављену Белгију" да бих искрено показао своје симпатије и пријатељство према Вашој великој отаџбини. Али ја је немам и, уколико желите да ми је пошаљете, бићу Ваш велики дужник...[22]

[19] Къща музей Гео Милев, писма и документи, www.geomilev.com

[20] Къща музей Гео Милев, писма и документи, www.geomilev.com

[21] Къща музей Гео Милев, писма и документи, www.geomilev.com

[22] *Исто*.

У последњем писму стоји:

> Већ сам Вам причао да имам жељу да учиним за Вас оно што је Валериј Брјусов учинио у Русији: да се појави макар један том који садржи преводе (или, пак, адаптације) Ваших најлепших песама [...] Тај том [...] ће вероватно бити направљен у сарадњи са мојим пријатељем Николајем Лилијевим, одличним песником који је већ превео неколико Ваших песама: „Живот" (прелепо), „Једно вече"... и друге.[23]

Међутим, до даље сарадње није више могло доћи. Смрт белгијског песника је заувек прекинула све планове и његово стваралаштво. На крају свог сећања Гео Милев је написао:

> Не знам да ли га је добио (писмо). На бојном пољу сам сазнао за његов трагични крај на Руанској железничкој станици. Његово велико срце већ шест година почива под сveутешном земљом, али ја, свим пламом свога битисања – чујем како то срце бије моћним откуцајима и зове, све нас, читаво човечанство, у измаштане дане неког другог човечанства, срећног и сјајног – човечанства мира, рада и стваралаштва. [24]

Гео Милев је аутор-оснивач часописа *Пламен* (*Пламък*) у коме је објавио многе своје преводе Демела, Верхарена, Витмана, Мајаковског и других писаца. Реч је о неколико бројева овога часописа, од којих је сваки био посвећен одређеном књижевнику.

Гео Милев је и сам имао трагичну судбину. Ухапшен је 15. маја 1925. године и од тада је нестао без трага. Претпоставља се да је сахрањен у заједничкој гробници на периферији Софије. Главом је платио због поеме под насловом „Септембар" ("Септември"), објављене у часопису *Пламен*. Његове свеске, број 7 и 8 конфисковане су, а Гео Милев је осуђен на годину дана самице, новчану казну од 20000 лева и две године без грађанских и политичких права. Већ сутрадан полиција га је ухапсила и убила не обазирући се на одлуку суда.

Резултат великог пријатељства бугарског и белгијског писца је 25 наслова Емила Верхарена на бугарском језику, од чега је 20 објављених, а 5 је пронађено у архивама у рукописима. Ове рукописе Гео Милев није стигао да објави. Први његов превод Верхарена била је драма *Манастир*. Остала је у рукопису, а једино је њен трећи чин објављен у часопису *Вага* (*Везни*). На самом дну овог рукописа налази се и датум: 7. 8. 1915. Жеља Геа Милева да се ово дело постави на сцену није се остварила. Међутим, прва објављена књига стихова Емила Верхарена на бугарском језику носи наслов *Верхарен. 16 поема* (Верхарн. 16 поеми), а објавила ју је 1923. године издавачк кућа „Везни", у серији „Књиге за библиофиле, бр.7". Исте године се појавила и

[23] *Исто*.

[24] Кућа музей Гео Милев, www.geomilev.com

књига превода више аутора, међу којима се налази и име Емила Верхарена. То је књига под насловом *Крштење огњем и духом* (*Кръщение с огън и дух*).

У распону од десет година, ова два талентована књижевника и културна радника умиру и заувек престају да стварају. У бугарској преводној књижевности остали су до данас предивни наслови Емила Верхарена као што су „Звонар" („Звънарят"), „Ветар" („Вятърът"), „Ковач" („Ковачът") и многи други, које је са много умећа, љубави и посвећености Гео Милев препевао и објавио у часописима које је сам уређивао.

О сарадњи и узајамном утицају бугарског и белгијског књижевника, као и о интертекстуалности, заједничким темама, стилу и метрици тек предстоји да се дубље истражује. Њихово кратко пријатељство за собом је свакако оставило видног трага и стихове Емила Верхарена на бугарском језику као сведочанство тог пријатељства.

ЛИТЕРАТУРА

Бодлер, Шарл, *Цвеће зла,* Београд, Paidea, 2006.

Горчева, Мая, *„Лирични хвъчащи листове" на Гео Милев (1915) или за преводността и проводимостта на модерната лирика в блгарското,* www.bgmodernism.com

Димитријевић, Радмило, *Теорија књижевности са примерима,* Београд, „Нолит", 1961.

Игов, Светлозар, *Кратката история на българската литература,* Софија, Просвета, 1996.

Къща музей Гео Милев, www.geomilev.com

Милев, Гео, *Антология на жълтата роза – лирика на злочеста любов,* Софија, 1939.

Милев, Гео, *Антология на червената роза – лирика на щастливата любов*, Софија, „Нов свят", 1940.

Милев, Гео, *Спомени за Емил Верхарн,* www.slovo.bg

Младенов, Марин, *Бугарска поезија друге половине двадесетог века,* Београд–Ниш, ЗУНС–„Братство", 1998.

Јаворов, Пејо, *Нощ,* www.slovo.bg

Јаворов, Пейо, *Песен на песента ми,* www.litclub.bg

Радославов, Иван, *Българският символизъм,* www.liternet.bg, 2002.

Речник књижевних термина, Софија, 1963.

Пантић, Михајло и Дончева, Дарина, *Бугарска књижевност. Христоматија,* Београд–Ниш, Филолошки факултет–„Братство", 2007.

Jasmina Jovanović
Université de Belgrade – Faculté de Philologie, Serbie

LE SYMBOLISME ET LES SYMBOLISTES BULGARES
(Résumé)

Cet article a pour but de présenter les influences du modernisme et du symbolisme de l'Europe occidentale et du symbolisme russe sur les littératures balkaniques et bulgare du début du XX^{e} siècle. Ces liens, au sujet desquels on n'a pas beaucoup écrit, se manifestent chez un très grand nombre d'écrivains bulgares de cette époque (Krsto Krstev, Pencho Slaveykov, Petko Todorov, Peyo Yavorov, Nikolai Liliew, Teodor Trajanow, Christo Yasenow, Geo Milev) qui entretenaient de vifs contacts avec les représentants éminents du modernisme dans l'art européen et qui ont contribué à importer les idées et les procédés artistiques modernes dans les littératures balkaniques et bulgare. Une place particulière est accordée à la correspondance et aux relations personnelles entre l'expressionniste bulgare Geo Milev et le symboliste belge Émile Verhaeren, et interrompues par la mort du poète belge pendant la Grande Guerre.

Mots-clés : symbolisme, symbolisme bulgare, poésie, Peyo Yavorov, Geo Milev, Émile Verhaeren.

Весна З. Дицков
Универзитет у Београду – Флолошки факултет, Србија
vesna.dickov@fil.bg.ac.rs

СИМБОЛИЗАМ И ХОСЕ АСУНСИОН СИЛВА

Апстракт: *Предмет овог рада је да укаже на елементе симболистичке књижевне естетике који су у највећој мери утицали на уобличавање песничког дискурса Хосеа Асунсиона Силве, колумбијског писца модернистичке оријентације, који је живео и стварао током друге половине XIX века. У том смислу указаћемо на доминантне тематске слојеве, као и на омиљена стилска изражајна средства и метричке форме које је Силва користио на иновативан и особен начин, оставивши неизбрисив траг на развој хиспаноамеричке књижевности, нарочито поезије, током последње две деценије XIX века.*

Кључне речи: *хиспаноамеричка поезија, Хосе Асунсион Силва, симболизам, модернизам.*

Друга половина XIX столећа доноси западноевропској цивилизацији процват емпиријских истраживања у природним наукама, примену бројних технолошких достигнућа и убрзан индустријски развој; истовремено, позитивистичко учење доминира у филозофији, док у књижевности преовлађује примена реалистичко-натуралистичког метода. Међутим, већ осамдесетих година тога века, као реакција на поменуте правце, јавља се међу песницима у Француској симболизам, који ће се убрзо проширити како на друге европске (и ваневропске) земље, тако и на остале књижевне родове и уметничке жанрове. Инспирисани симболичким тенденцијама романтичара и књижевно-теоријским схватањима декадената, симболисти су тежили свеобухватној обнови поезије у тематском и, нарочито, формалном смислу. У средишту њихових естетичко-креативних стремљења налазио се песнички израз заснован на сугестивности и алузивности. Музикалност језика и мелодичност стиха су, такође, веома значајне одлике симболистичког дискурса, које су у знатној мери доприносиле дочаравању наговештаја песниковог тренутног стања духа, емотивног расположења или мисаоне преокупације.

Симболизам се у хиспанским књижевностима испољио са посебним интензитетом крајем XIX и почетком XX века, односно, у време модернизма који се као књижевни покрет уобличио (1888) на тлу Хиспанске Америке,

а потом је био пренет у Шпанију. Модернизам је у хиспанском свету представљао снажан отклон, на ширем културолошком плану, од рационалистички утемељеног позитивизма и детерминистички обојеног документарног реализма (*realismo documental*). Појавио се у време када су тек оформљене, независне, хиспаноамеричке државе, тежиле да успоставе национални, идеолошки и уметнички идентитет, а писци трагали за аутентичним књижевним и филозофским изразом, који није могла да им пружи дотадашња, утилитаристички конципирана, шпанска књижевна пракса, усредсређена на функционалност језика, а не на његову фигуративност; с друге стране, хиспаноамеричке модернисте је снажно привукло настојање симболиста да кондензују у једној речи сплет различитих и/или сродних значења, ослободе језик логичког начина размишљања и подаре му иманентну естетичку вредност, тако да не само што су радо прихватили поетику овог књижевног правца, већ су своја најбоља песничка дела створили у оквиру симболистичких естетичких начела.[1]

Међу најзначајније зачетнике модернизма на шпанском језичком подручју уопште, сврстава се Хосе Асунсион Силва (José Asunción Silva, 1865–1896), колумбијски аутор специфичног сензибилитета, чији је песнички опус – премда невеликог обима (обухвата 150 песама) – донео низ иновација револуционарног карактера на пољу тематике, стилских изражајних средстава, језика и, посебно, метрике.

Уобличавање Силвиног књижевног укуса текло је под измешаним утицајима до тада доминантних струја у хиспаноамеричкој књижевности и новоустановљених, европских покрета и школа. На његов развој пресудно је утицао боравак у Паризу (1884–1885), где се упознао са основним поставкама симболизма. Не одбацујући у потпуности наслеђе шпанског романтизма, Силва је прихватио са ентузијазмом књижевно-естетичке постулате симболизма, избегао замке ларпурлартистичке декоративности својствене парнасовцима и страсно се предао интроспективном понирању у индивидуална сновиђења и субјективне доживљаје скривеног и оностраног, достигавши пуну стваралачку зрелост, како наглашава Фернандо Ћари Лара[2], управо по свом повратку из Европе.

У складу са снажним упливом симболистичке поетике на његово песничко стваралаштво, Силва се у својим песмама бави првенствено наговештајима осећања, односно предосећањима и њиховим контурама, а не чврсто утемељеним и јасно дефинисаним емоцијама, користећи при томе језик и језичка средства, пре свега, у циљу скицирања интимних расположења, до-

[1] Видети: Mercedes Serna Arnaiz, Bernat Castany Prado (eds.), *Antología crítica de poesía modernista hispanoamericana,* Madrid, Alianza Editorial, 2008, 12–14.

[2] Видети: Fernando Charry Lara, *José Asunción Silva,* Bogotá, Procultura, 1989, 173.

живљаја и осећања, без улажења у њихову објективну датост. Покушавајући да проникне у најтајанственије дубине људске душе које се рефлектују при додиру са спољашњим светом у безброј тананих нијанси, Силва превазилази оквире прецизног вербалног именовања ствари и појава, те настоји да се окрене флексибилнијем начину комуникације каквим располаже музика. Стога, звучност и ритмичност не само појединачног стиха, већ музикалност песничке творевине у целости, представља за овог аутора најистинитији одраз стварности, најпоузданији извор спознајног искуства и најнепосреднији увид у чулни доживљај, а изналажење нових ритмова и структуралних решења, који ће му омогућити да изрази сву сложеност перцепције појавног света, постаје његов главни песнички задатак.

Најпознатија и уметнички највреднија песма Хосеа Асунсиона Силве је елегија „Ноктурно III" ("Nocturno III"), објављивана такође под насловом „Једне ноћи" ("Una noche")[3], у којој је Силва први и једини пут – како истиче Едуардо Камаћо Гисадо[4] – прешао границе стварности и закорачио у сферу оностраног, посматрајући трансцендентално као нешто што реално постоји, а не као метафизичку празнину, и тиме зачео модернизам у колумбијској, а највероватније и хиспаноамеричкој поезији.

У погледу тематике, композиције, стилских и метричких одлика, трећи „Ноктурно" у потпуности одражава стваралачка настојања Хосеа Асунсиона Силве да, уважавајући основна начела симболистичке поетике, прикаже магичан амбијент ноћи и изрази сопствена, најдубља осећања љубави и бола. Смела структура у којој аутор постиже изузетну музикалност и ритмичност песничког дискурса комбинујући стихове различитих дужина – особито оне најкраће (четверце) са најдужима (од 24 слога) – да би што уверљивије дочарао природни ритам јецаја и нагласио несносну тескобу коју је изазвало сећање на прерану смрт много вољене сестре Елвире, наговештава потоњу појаву слободног стиха у хиспаноамеричкој поезији, а складност песничког израза без сувишних декоративних и религиозних елемената, чини да песма „Једне ноћи" спада у врхунске уметничке домете лирике на шпанском језику. Монотоно понављање одређених речи („ноћ" – 7 пута, „сенка" – 9 пута) и целих стихова („бејаху једна" – 2 пута, „и бејаху једна једина дуга

[3] Силвин трећи „Ноктурно" је објављен први пут 1894. године у колумбијском граду Картахени на страницама књижевног часописа *Lectura para todos* (бр. 7, стр. [50] -5), а потом је ову песму 1895. године објавио дневни лист *El Telegrama* (бр. 2455, стр. 3), који је излазио у главном граду Боготи. Првобитна верзија (штампана у Картахени) дуго времена је била загубљена; у међувремену се – као плод ауторових исправки оригиналног рукописа – појавила друга верзија под насловом „Једне ноћи" ("Una noche"), која је најчешће прештампавана у разним антологијама на шпанском језику. У овом раду коришћена је друга верзија поменуте Силвине песничке творевине.

[4] Видети: Eduardo Camacho Guizado, "Poética y poesía de José Asunción Silva", *en* José Asunción Silva, *Obra completa,* edición crítica, Héctor H. Orjuela (coord.), Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile, ALLCA XX, 1997, 565.

сенка" – 3 пута, „иђаше сама" – 2 пута, „приближила се и кренула са њом" – 2 пута), који носе снажан емотивни набој, на оригиналан начин доприноси учвршћењу тематских слојева (сећање, усамљеност, смрт, љубав), као и одговарајућих мотива (ноћ, сенка, месец).

Песма је подељена на два дела неједнаке дужине. Први, краћи део (од 23 стиха) посвећен је Силвином сећању на тренутке које је у прошлости провео „једне ноћи" са сестром Елвиром шетајући се вртом. Скицирајући тајанствен, ноћни амбијент испуњен интимистичким доживљајем склада, песник користи – у симболистичком маниру – алитерације[5] и синестезију, односно стапање опажаја различитих модалитета („једне ноћи препуне мириса, шумова и музике крила"; „једне ноћи у којој су горели у свадбеној и влажној сенци, фантастични свици"), док употребом хроматских елемената додатно наглашава осећање потпуног спокоја („[…] пун месец / по небесима плавичастим, бескрајним и дубоким ширио је своју белу светлост"). Истинско прожимање два блиска бића, лишена телесности, нарушавају предзнаци скоре смрти које песник само у назнакама оцртава („као да те је предосећање бескрајних горчина / до најтајновитијег дна твојих влакана узнемиравало"), користећи одговарајуће епитете који употпуњују осећај крхкости тренутно доживљене среће („[…] твоја сенка / фина и малаксала"; „на тужном песку").

Una noche,
Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas,
Una noche
En que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas,
A mi lado, lentamente, contra mi ceñida, toda,
Muda y pálida
Como si un presentimiento de amarguras infinitas
Hasta el fondo más secreto de tus fibras te agitara,
Por la senda que atraviesa la llanura florecida
Caminabas.
Y la luna llena
Por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,
Y tu sombra
Fina y lánguida,
Y mi sombra
Por los rayos de la luna proyectadas
Sobre las arenas tristes
De la senda se juntaban.

[5] Већ на самом почетку песме, упечатљиве су три алитерације у другом стиху (*una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas*) које посебно долазе до изражаја у контакту са отвореним самогласником „а" који се два пута јавља у последњој речи (*alas*).

Y eran una
Y eran una
¡Y eran una sola sombra larga!
¡Y eran una sola sombra larga!
¡Y eran una sola sombra larga![6]

У другом, нешто дужем (31 стих) делу, песник је сâм и потпуно опхрван неизмерним болом који осећа „ове ноћи" док у агонији оплакује ненадокнадив губитак вољене особе које више нема. Темпорално осциловање између прошлости у првом и садашњости у другом делу „Ноктурна III" ни најмање не нарушава Силвину симболистичку визију структуре ове творевине као целине. У том смислу, кроз целу песму се провлаче исти мотиви, обогаћени у другом делу новим епитетима који употпуњују њихово основно значење, те сенка песникове сестре не само што је и даље „танана и малаксала", већ постаје „витка и гипка". Такође, хроматски елементи, који су употребљени у другом делу песме „Једне ноћи", представљају – захваљујући својим семантичким нијансама – контраст како у односу на хроматске елементе из првог дела песме, тако и међусобно, указујући на ауторову тужну садашњост: „пун месец", који је раније „ширио своју белу светлост", постао је „бледи месец", а песник се одједном нашао окружен „бескрајним црнилом", изгубљен у „снежној белини погребних чаршава". Звучни елементи су такође промењени („фантастични свици" су нестали и уместо њих је присутан „лавеж паса на месец" и „крекетање жаба") да би увели читаоца у амбијент који одише неизмерном хладноћом, чију свеобухватност Силва истиче упорним понављањем дате именице („хладноћа") и трансформацијом њеног значења од конкретног до метафизичког облика („осетих хладноћу, бејаше то хладноћа којом су зрачили у ложници / твоји образи, слепоочнице и твоје обожаване руке, […] Бејаше то хладноћа гроба, бејаше то хладноћа смрти, / бејаше то хладноћа ништавила…").

Завршни стихови доносе хармонично сједињавање обе временски равни у контрапункту кроз опис имагинарног поновног сусрета неутешног аутора и његове непрежаљене, преминуле сестре; градацијски приказано стапање њихових сенки које прво независне корачају у тужној потрази једна за другом, затим се приближавају и ходају упоредо, да би се на крају потпуно

[6] José Asunción Silva, *Obra completa,* 32: „Једне ноћи / једне ноћи препуне мириса, шумова и музике крила, / једне ноћи / у којој су горели у свадбеној и влажној сенци, фантастични свици, / поред мене, полако, уз мене сва приљубљена, / нема и бледа / као да те је предосећање бескрајних горчина / до најтајновитијег дна твојих влакана узнемиравало, / стазом која пролази расцветаном долином / ти корачаше. / А пун месец / по небесима плавичастим, бескрајним и дубоким ширио је своју белу светлост, / и твоја сенка / танана и малаксала, / и моја сенка / месечевим зрацима пројектоване / на тужном песку / у стазу се сједињише / и бејаху једна / и бејаху једна / и бејаху једна једина дуга сенка! / и бејаху једна једина дуга сенка! / и бејаху једна једина дуга сенка!" (Стихове Хосеа Асунсиона Силве који су наведени у овом раду превела је са шпанског језика Весна Дицков.)

сјединиле, представља кулминацију песниковог бола и сећања на изгубљену срећу, преточеног у максимално интензивиран визуелни елеменат.

Esta noche
Solo, el alma
Llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte,
Separado de ti misma, por la sombra, por el tiempo y la distancia,
Por el infinito negro,
Donde nuestro voz no alcanza,
Solo y mudo
Por la senda caminaba,
Y se oían los ladridos de los perros a la luna,
A la luna pálida
Y el chillido
De las ranas,
Sentí frío; era el frío que tenían en la alcoba
Tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas,
Entre las blancuras níveas
De las mortuorias sábanas,
Era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte,
Era el frío de la nada…
Y mi sombra
Por los rayos de la luna proyectada,
Iba sola,
Iba sola
¡Iba sola por la estepa solitaria!
Y tu sombra esbelta y ágil
Fina y lánguida,
Como en esa noche tibia de la muerte primavera,
Como en esa noche llena de murmullos, de perfumes y de músicas de alas,
Se acercó y marchó con ella,
Se acercó y marchó con ella…
Se acercó y marchó con ella… ¡Oh las sombras enlazadas!
¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las noches de negruras y de lágrimas![7]

[7] *Исто*, 33: „Ове ноћи / сâм, душа / пуна бескрајне горчине и агоније твоје смрти, / одвојен од тебе саме сенком, временом и даљином, / бескрајним црнилом, / тамо где наш глас не допире, / сâм и нем / корачах стазом, / и чуо се лавеж паса на месец, / на бледи месец / и крекетање / жаба, / осетих хладноћу, бејаше то хладноћа којом су зрачили у ложници / твоји образи, слепоочнице и твоје обожаване руке, / у снежној белини / погребних чаршава! / Бејаше то хладноћа гроба, бејаше то хладноћа смрти, / бејаше то хладноћа ништавила … / И моја сенка / пројектована месечевим зрацима, / иђаше сама, / иђаше сама / иђаше сама усамљеном степом! / А твоја сенка, витка и гипка, / танана и малаксала, / као оне млаке ноћи мртвог пролећа, / као оне ноћи пуне мириса, шумова и музике крила, / приближила се и кренула са њом,

Када је први пут (1894) штампана, песма „Једне ноћи" је прошла незапажено; међутим, после Силвине трагичне смрти (1896)[8], привукла је пажњу како модерниста који су истицали необичну музикалност њених стихова, тако и присталица романтизма који су оштро критиковали управо метричку иновативност поменуте творевине сматрајући је екстравагантним експериментом. Поред оригиналности ритма, у оквиру ових првих читања такође се истицао изразито елегичан тон трећег „Ноктурна", чији су коренови тражени у спонама између ауторовог живота и његовог песничког дискурса, док је анализа саме структуре поменуте творевине у којој су садржане – по мишљењу Густава Мехие[9] – све основне симболистичке и модернистичке новине, изостала све до потоњег развоја стилистике. Каснија критичка разматрања ће истаћи да стихови ове песме, саздани од сећања, месечине и сенки, у већој мери упућују на зачетке пуризма, него што антиципирају поетику модернизма[10].

Трећи „Ноктурно" Хосеа Асунсиона Силве је оставио дубок траг не само у хиспаноамеричкој, већ и у шпанској књижевности, о чему сведоче изјаве самих шпанских аутора: Франсиско Виљаеспеса (Francisco Villaespesa, 1877–1936), један од главних поборника модернизма у Шпанији, рекао је да Силвина поезија, узвишена и јединствена, у којој је све чудесно – садржина и форма, слика и ритам, осећања и идеја – више наговештава него што саопштава, откривајући нове, непознате светове и неслућене хоризонте[11]. Упоређујући Силвин трећи „Ноктурно", написан „као прстом у ваздуху", са Шопеновим истоименим музичким композицијама, Хуан Рамон Хименес (Juan Ramón Jiménez, 1881–1958), добитник Нобелове награде за књижевност (1956) и један од најзначајнијих представника „чисте поезије" (*poesía pura*), изјавио је да му је од читавог опуса овог колумбијског песника довољна само поменута творевина, коју сматра најрепрезентативнијим

/ приближила се и кренула са њом, / приближила се и кренула са њом … О, спојене сенке! / О, сенке које се траже и сједињују у ноћима црнила и суза!"

[8] Низ трагичних догађаја је обележило живот Хосеа Асунсиона Силве: прерана смрт оца 1887. године као последица упале мозга, а, потом, 1891. године изненадна смрт сестре Елвире која је умрла у 22-ој години за пет дана од упале плућа; банкрот породичних послова и заплена 1891. године целокупне непокретне и покретне имовине; губитак свих рукописа 1895. године у бродолому који је преживео враћајући се из Каракаса, где је кратко време био секретар колумбијског посланства. Под бременом свих ових непремостивих тешкоћа, Силва је извршио у ноћи 23. маја 1896. године самоубиство у 31-ој години живота једним пуцњем из пиштоља у груди.

[9] Видети: Gustavo Mejía, "José Asunción Silva: sus textos, su crítica", *en* José Asunción Silva, *Obra completa,* edición crítica, Héctor H. Orjuela (coord.), Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile, ALLCA XX, 1997, str. 486–487.

[10] Видети: Daniel Arango, "José Asunción Silva y el modernismo", *en*: Juan Gustavo Cobo Borda (coord.), *Leyendo a Silva,* Tomo I, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994, str. 352–353.

[11] Видети: Francisco Villaespesa, "Algunas palabras sobre el *Nocturno* de José Asunción Silva y su influencia en la lírica española", *en*: Juan Gustavo Cobo Borda (coord.), *Leyendo a Silva,* Tomo I, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994, str. 182.

лирским остварењем касног романтизма и раног модернизма на шпанском језичком подручју[12].

Полазећи од премисе да је видљиви свет, у ствари, скуп слика и предмета који нису оно што јесу по својој природности, него само привид, те да њихову суштину треба да откријемо и спознамо користећи машту, Хосе Асунсион Силва ствара поезију која је пуна симболистичких елемената (музикалност стиха, сугестија речи, симболичност језика). Ауторова основна преокупација да изрази песничким језиком доживљене перцепције које представљају одраз његових скривених осећања и слутњи посебно је дошла до изражаја у сонету „Модеран атеље" (" Taller moderno"), који је Луис-Иван Бедоја назвао „манифестом симболизма"[13]. Користећи у потпуности све могућности синестезије, Силва у овој творевини додељује песнику улогу сликара, а саму песму претвара у слику:

Por el aire del cuarto, saturado
De un olor de vejeces peregrino,
Del crepúsculo el rayo vespertino
Va a desteñir los muebles de brocado

El piano está del caballete al lado
Y de un busto del Dante el perfil fino,
Del arabesco azul de un jarrón chino,
Medio oculta el dibujo complicado.

Junto al rojizo orín de una armadura,
Hay un viejo retablo, donde inquieta,
Brilla la luz del marco en la moldura,

Y parecen clamar por un poeta
Que improvise del cuarto la pintura
Las manchas de color de la paleta.[14]

[12] Видети: Juan Ramón Jiménez, "Nocturno", *en:* José Asunción Silva, *Poésies*, édition bilingüe à l´occasion du centenaire de la mort de José Asunción Silva, Paris, UNESCO, 1996, str. 143.

[13] Видети: Luis-Iván Bedoya, "La poética de la modernidad en la poesía de Silva", *en*: Juan Gustavo Cobo Borda (coord.), *Leyendo a Silva,* Tomo II, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994, str. 318.

[14] José Asunción Silva, *Obra completa,* 47: „Обавијен ваздухом просторије, засићеним / лутајућим мирисом старина, / под вечерњим зраком у сутон / бледи намештај пресвучен у брокат. // Клавир је поред сликарског сталка / а фини обрис Дантеове бисте, / плаве арабеске са кинеског ћупа / упола скрива сложени цртеж. // Поред оклопа црвенкастог од рђе, / стоји стари олтар, где немирна, / светлост са оквира обасјава зидни рељеф, // И изгледају као да дозивају песника / да импровизује слику просторије / са мрљама боја са палете."

Силва се није бавио објективним подражавањем стварности као његови претходници, већ је у складу са симболистичком поетиком био окренут посматрању и анализирању утисака које је на њега остављао спољашњи свет и, при томе, је користио магичну моћ речи да у стиховима веома уверљиво наговести ментална и емотивна стања у којима се налазио. Свој естетички кредо Хосе Асунсион Силва је изразио у песми "Ars":

El verso es vaso santo. Poned en él tan sólo,
Un pensamiento puro,
En cuyo fondo bullan hirvientes las imágenes
Como burbujas de oro de un viejo vino oscuro!

Allí verted las flores que en la continua lucha,
Ajó del mundo el frío,
Recuerdos deliciosos de tiempos que no vuelven,
Y nardos empapados en gotas de rocío

Para que la existencia mísera se embalasme
Cual de una esencia ignota
Quemándose en el fuego del alma enternecida
De aquel supremo bálsamo basta una sola gota![15]

Хосе Асунсион Силва је први модеран хиспаноамерички песник, који се посветио неговању речи искључиво са уметничке, а не са публицистичке или националистичке тачке гледишта, истакао је Бернардо Ћиковате[16]. „Савремени историчари књижевности сматрају га једним од најзначајнијих хиспаноамеричких песника с краја XIX века, коме је пошло за руком да одбаци окамењене клишее дотадашњег реалистичког песништва, да продре у област егзотичног, ирealног, фантастичног, да своју дубоко песимистичку визију света изрази новим формама."[17] Силвина поезија представља, по мишљењу Фернанда Ћарија Ларе[18], најцелисходнији и најуспелији покушај не само у Колумбији, већ у читавој Хиспанској Америци и Шпанији, да се симболистичка естетика примени на лирику писану на шпанском језику.

[15] *Исто*, 38: „Стих је света посуда. Ставите у њега само, / чисту мисао, / у чијем дну кључају узавреле слике / као златни мехурићи са тамног старог вина! // Тамо се слива цвеће које је у сталној борби, / уклонила са света хладноћа, / слатка сећања на времена која се неће вратити, / и нарциси натопљени капљицама росе // да би се бедно човеково постојање балзамовало / као незнаним мирисним уљем / горећи у огњу омекшале душе / довољна је једна кап оног врхунског балзама!"

[16] Видети: Bernardo Gicovate, "De conceptos fundamentales de literatura comparada. Iniciación de la poesía modernista", *en:* Fernando Charry Lara, *José Asunción Silva,* Bogotá, Procultura, 1989, p. 174.

[17] Љиљана Павловић-Самуровић, *Лексикон хиспаноамеричке књижевности,* Београд, Савремена администрација, 1993, стр. 723.

[18] Видети: Fernando Carry Lara, *José Asunción Silva,* str. 58.

Полазећи од основне идеје симболиста да се речима може створити друга стварност, Хосе Асунсион Силва је писао надасве интуитивну и субјективну, меланхолично-песимистичку поезију рафинираног стилског израза у којој су високи естетички стандарди испуњени до савршенства.

ЛИТЕРАТУРА

Arango, Daniel, "José Asunción Silva y el modernismo", *en*: Juan Gustavo Cobo Borda (coord.), *Leyendo a Silva,* Tomo I, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994, 341–359.

Bedoya, Luis-Iván, "La poética de la modernidad en la poesía de Silva", *en*: Juan Gustavo Cobo Borda (coord.), *Leyendo a Silva,* Tomo II, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994, 307–320.

Camacho Guizado, Eduardo, "Poética y poesía de José Asunción Silva", *en:* José Asunción Silva, *Obra completa,* edición crítica, Héctor H. Orjuela (coord.), Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile, ALLCA XX, 1997, 533–566.

Charry Lara, Fernando, *José Asunción Silva,* Bogotá, Procultura, 1989.

Gicovate, Bernardo, "De conceptos fundamentales de literatura comparada. Iniciación de la poesía modernista", *en:* Fernando Charry Lara, *José Asunción Silva,* Bogotá, Procultura, 1989, 171–174.

Jiménez, Juan Ramón, "Nocturno", *en:* José Asunción Silva, *Poésies,* édition bilingüe à l´occasion du centenaire de la mort de José Asunción Silva, Paris, UNESCO, 1996, 241–242.

Mejía, Gustavo, "José Asunción Silva: sus textos, su crítica", *en:* José Asunción Silva, *Obra completa,* edición crítica, Héctor H. Orjuela (coord.), Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile, ALLCA XX, 1997, 471–500.

Павловић-Самуровић, Љиљана, *Лексикон хиспаноамеричке књижевности,* Београд, Савремена администрација, 1993, 721–724.

Serna Arnaiz, Mercedes y Bernat Castany Prado (eds.), *Antología crítica de poesía modernista hispanoamericana,* Madrid, Alianza Editorial, 2008, 7–27.

Silva, José Asunción, *Obra completa,* edición crítica, Héctor H. Orjuela (coord.), Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile, ALLCA XX, 1997.

Villaespesa, Francisco, "Algunas palabras sobre el *Nocturno* de José Asunción Silva y su influencia en la lírica española", *en*: Juan Gustavo Cobo Borda (coord.), *Leyendo a Silva,* Tomo I, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994, 177–184.

Vesna Z. Dickov
Université de Belgrade – Faculté de Philologie, Serbie

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA ET LE SYMBOLISME
(Résumé)

C'est à la charnière des XIX^e^ et XX^e^ siècles, au moment où le mouvement moderniste s'impose sur le territoire hispano-américain avant de s'installer en Espagne, que le symbolisme atteint son apogée dans les littératures hispaniques. Parmi les plus grands précurseurs du modernisme sur l'ensemble du territoire hispanophone se trouve José Asunción Silva, poète colombien de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, considéré par de nombreux critiques non seulement comme une des figures principales de la première génération des modernistes en Amérique hispanique mais aussi – du fait de ses apports poétiques révolutionnaires – comme le héraut des tendances avant-gardistes à venir. Silva, reconnaissable par une sensibilité tout à fait particulière, introduit dans sa création poétique, fortement imprégnée de tons mélancoliques et élégiaques, des innovations de l'esthétique symboliste, tant au niveau thématique (obsession du temps qui passe, pessimisme, onirisme, amour, mort, caractère éphémère de l'existence humaine) que sur le plan stylistique (symbole, antithèse, analogie, synesthésie) ou formel (il renouvelle avec ferveur les formes métriques et poétiques brèves et longues). On peut affirmer que, par la modernité de son œuvre, José Asunción Silva a exercé une grande influence sur la poésie hispano-américaine des deux dernières décennies du XIX^e^ siècle, ainsi que sur son développement en général.

Mots-clés : littérature hispano-américaine, José Asunción Silva, symbolisme, modernisme.

Кајоко Јамасаки
Универзитет у Београду – Филолошки факултет, Србија
yamasakikayoko@gmail.com

ФРАНЦУСКИ СИМБОЛИЗАМ И ПОЕЗИЈА ЂУЈЕ НАКАХАРЕ

Апстракт: *Рад приказује рецепцију француског симболизма код јапанских песника. Појам симболизма је први пут представљен у Јапану крајем XIX века, а почетком XX века је већ имао своје јапанске представнике, Хакушу Китахару и Ариаке Камбару. Француски симболизам допринео је рађању слободног стиха у Јапану. Први део овог рада је посвећен путевима преношења француског симболизма у Јапан, док се други део бави траговима француског симболизма за време авангарде, уз анализу стваралаштва песника Ђује Накахаре.*

Кључне речи: *слободни стих у Јапану, Ђуја Накахара, авангарда, Бодлер, Верлен.*

1. Почеци преношења француског симболизма у Јапану

Јапанска књижевност, која се развијала без нарочитог додира са западним књижевним токовима све до средине XIX века, почела је да интензивно прати европске књижевне правце. Док је натурализам снажно утицао на прозне жанрове, симболизам је оставио јасне трагове не само у модерној већ и савременој поезији.

Међутим, према Јошие Оказакију, први помен о симболизму у јапанском модерном друштву није био везан за поезију већ за филозофију, односно естетику. Крајем XIX века симболизам је пренет у Јапан преко енглеске или немачке литературе, а не француске. Преводни еквивалент за реч симболизам, *шоћошуги*, који је данас стандардан, био је неологизам.[1] Створио га је политиколог и филозоф Ћомин Накае (1848–1901) у свом преводу *Естетике* Е. Верона (E. Véron). Први том превода овог дела изашао 1883. године, други 1884. године. Пре тога у јапанском језику није постајала реч која би означавала *симболизам* у модерном смислу. За преводни еквивалент књижевник Ћогју Такајама (1871–1902) је користио други термин за сим-

[1] Yoshie Okazaki, *Nihon shiika no shocho seishin*, Tokyo, Hobunkan, 1969, str. 3.

болизам (symbolismus): *хјогошуги*, који је данас ван употребе. Употребио га је у свом делу *Модерна естетика* (*Кинсеи бигаку*) у објашњењу Хегелове мисли.[2]

Огаи Мори (1862–1922), један од најзначајнијих књижевника у јапанској модерни, у свом чланку „Шимби шинсецу" („Нова естетика"), објављеном у часопису *Месамашисо* (фебруар 1898), употребио је израз *шоћошуги* за реч симболизам. Огаи је представио симболизам у модерном значењу, указујући на тежњу ка имагинарном и мистичном. Цитирајући Форкелтово дело *Aesthetische Zeifragen* (Johannses Volkelt, 1848–1930), објаснио је да је симболизам настао од натурализма, истичући симфонију боја, субјективност и машту као основне особине симболизма. Огаи је тумачио симболизам у оквиру немачке естетике, без помена о француском симболизму.

За симболизам у књижевности Јапанци су сазнали захваљујући књизи *The Symbolist movement in literature* (1899) Артура Симонса (Arthur Symons, 1865–1945), коју је превео песник Хомеи Ивано 1913. године, али је озбиљно проучавање започео Бин Уеда, истакнути научник и преводилац.

Бинов најзначајнији допринос јесте антологија преводне поезије *Звуци морске плиме* (*Каићоон*), објављена 1905. године. Његовим префињеним преводом први пут су представљени француски симболити међу којима су Бодлер, Рембо, Верхарен и Верлен. Антологија *Звуци морске плиме* је понудила нов песнички облик и песнички дух, који су надахнули младе песнике.[3]

Звуци морске плиме рађају јапански симболизам. Појавили су се песници као што су Хакушу Китахара (1885–1942), Рофу Мики (1885–1942) и Ариаке Камбара (1876–1952), Кјукин Сусукида (1877–1945) и др. Од француског симболизма, јапански песници су преузели нека основна начела као што су музикалност, гласовна симболика и мистичност. Ова начела не представљају нове елементе већ су веома крактеристични за јапанску књижевну традицију, као што је о томе касније дао теоријско објашњење компаративиста Јошие Оказаки. Према њему јапанска средњовековна поетика има много заједничког са француским симболизмом. По Оказакију, појам *југен*, тј. *невидљиво као лепо* сродна је поетици француског симболизма. И песник Ариаке је запазио сродност класичне јапанске поетике са француским симболизмом. У уводу своје збирке песама *Шунћошу* (*Пролетне птице*), објављеној 1905. године, Ариаке пише да у стваралаштву хаику песника Башоа (1644–1694) има елемената симболизма.[4] Истина, синестезија, карактеристична за француски симболизмом, лако се може наћи у јапанском пес-

[2] *Исто*, стр. 4.

[3] *Исто*. стр. 9.

[4] *Исто*, стр. 16.

ништву. Одличан је пример следећа Башоова хаику песма: „Мрачи се море, / једва се бели/ крици дивљих патака."[5] Јапански симболизам, који је зачео око 1905. године, трајао је негде до 1917. године, када се појавила збирка поезије *Лавеж на месец* (*Tsuki ni hoeru*) коју је саставио Сакутаро Хагивара (1886–1942), утемељвач слободног стиха.

Као и други књижевни правци, јапански симболизам је био модификован, и разликовао се од изворног правца са Запада. Стилски гледано, песме јапанских симболиста нису ослобођене старог метричког обрасца и архаичних песничких израза. Њихова семантичка нејасноћа била је предмет критике. И Сакутаро Хагивара, у свом тексту „Протерајте песме Микија Рофуа и његове групе!" („Miki Rofu ippa no shi o tsuiho seyo", *Bunsho sekai*, maj 1917) оштро је оспорио квалитет јапанских симболиста.[6] Он је замерио „лажну мисаоност" у њиховој поезији, посебно Рофуа Микија. Као што истиче Мурамацу, јапански симболисти нису схватили нихилизам С. Маралмеа и Ш. Бодлера[7] Француски нихилизам, или трагови поезије А. Рембоа који је певао о отуђености градског човека, јасно се осећа у Сакутароовој збирци *Лавеж на месец*, мада је и Сакутаро имао сличан став о француском симболизму као Рофу. У свом чланку „Суштина симбола" Сакуаторо је истакао да су „Јапанци истински створили симболистичку уметност јер се у Јапану није довољно развила апстрактна мисао, већ интуитивност."[8] И Сакутаро је сматрао да је поетика симболизма урезана у јапанску књижевност.

После Бинове збирке *Звуци морске плиме*, песници различитих оријентација занимали су се за француски симболизам. Предавање о француској поезији на универзитетима посетио је велики број не само студената већ и младих књижевника. Много препева је настало од истакнутих књижевника млађе генерације. Романописац Кафу Нагаи (1879–1959) саставио је антологију француских симболиста под насловом *Збирка корала* (*Sangoshu*) 1913. године, а песник Даигаку Хоригући (1892–1981) је објавио збирку препева француске поезије *Јато у месечини* (*Gekka no ichigun*) 1925. године, чији је нови израз привукао нову генерацију.

[5] Macuo Bašo, *Svenulo polje*, prir. i prev. Hiroš Jamasaki-Vukelić, Beograd, Rad, str. 80.

[6] Okazaki, *Isto,* str. 89.

[7] Muramatsu Muramatsu, Takeshi. „Shochoshugi" („Simbolizam"). U: *Shincho nihon bungaku jiten* (*Shincho Leksikon japanske književnosti*), Tokyo, Shinchosha, 1988, str. 647–648.

[8] Sakutaro Hagiwara, „Shocho no honshitsu" („Suština simbola"), U: *Hagiwara Sakutaro zenshu VIII* (*Sabrana dela Sakutaro Hagivare VIII*), Tokyo, Chikuma shobo, 1976, p. 23.

2. Ћуја Накахара и француски симболизам

Први сусрет са Рембоом

Када су авангардни покрети из Европе стигли у Јапан 1920-их, француски симболизам је надахнуо нову генерацију књижевника. Друга фаза преношења француског симболизма почела је одмах после песничке авангардне, око 1925. године. То нас подсећа на сродну ситуацију код српских авангардних песника, који су се окупили око часописа *Сведочанства*, у којима су представљени *преци* авангарде као што су Ш. Бодлер, С. Маларме и др.

Међу младим песницима у Јапану који су црпели надахнуће од француских симболиста најзначајнији је песник Ћуја Накахара (1907–1937), чија је прва развојна фаза била дадаистичка. Кјоћиро Хагивара (1899–1938) и Шинкићи Такахаши (1901–1987) су такође пошли од даде, мада их француски симболизам није толико привукао. После авангардне фазе, Кјоћиро је изградио анархистичку поезију, док је Шинкићи створио зен будистичку поезију. Ћуја, бивши дадаиста, створио је метафизичку поезију, која носи видљиве трагове француског симболизма.

Ћуја, који се у дадаистичкој фази (1923–1924) интензивно бавио разграђивањем песничког језика, напушта поетику даде, након упознавања са младим песником Тароом Томинагом (1901–1925), студентом француске књижевности на Царском универзитету у Токију крајем 1924.[9] Иако је прерано умро од туберкулозе, Томинага, који се бавио превођењем песама А. Рембоа и других француских симблиста, указао је Ћуји на „постојање француских песника", који су га подстакли да трага за новим песничким језикаом.

У писму од 26. 1. 1927, које је упутио породици Томинага, Ћуја је послао списак Томинагиних објављених песама и превода са француског језика, као и препис његове необјављене песме „Рембоу" („Рамбо е") написане на француском, уз превод на јапански који је сам аутор сачинио.[10]

Томинагина песма „Рембоу" показује ново тумачење поезије А. Рембоа, сасвим различито од онога претходне генерације. За разлику од Рофуа који чува стари метрички образац као и класичну лексику, Томинагина песма, посвећена Рембоу, написана је у слободном стиху, са много колоквијализма. Укинуто је логичко значење низом дадаистичких елемената. Томинага је Ћуји пренео другачији доживљај поезије А. Рембоа. Ћујин сусрет са То-

[9] Упоредити: Chuya Nakahara, *Nakahara Chuya zenshu IV, hyoron shosetsu*, (*Sabrana dela Ćuja Nakahare V, prikazi i romani*), Tokyo, Kadokawa shoten, 2003, str. 184. Za ovo izdanje odsad sigla: *NCZ IV.*

[10] Chuya Nakahara, *Nakahara Chuya zenshu V, nikki shokan* (*Sabrana dela Ćuja Nakahare V, Dnevnici i pisma*), Tokyo, Kadokawa shoten, 2003, str. 340-341. Za ovo izdanje odsad sigla: *NCZ V*; Chuya Nakahara, *Nakahara Chuya zenshu V, nikki shokan kaidai* (*Sabrana dela Ćuja Nakahare V, Dnevnici, pisma i komentari*), Tokyo, Kadokawa shoten, 2003, str. 339. Za ovo izdanje odsad sigla: *NCZ V-k.*

минагом означио је почетак нове етапе преношења француског симболизма у Јапан, смештајући Рембоа у авангардни контекст.

Ћуја, одушевљен Рембоовом поезијом, најмање три пута је преписао „Пијани брод" из Бинових *Звука морске плиме*, први пут у својој свесци под називом *Свеска 1924*, други и трећи пут у листовима (1926) које је чувао са преписом Рембоове песме „Дечак" у преводу Шинтароа Сузукија.[11] Све то потврђује колико је Рембо био присутан у формирању Ћујине поетике.

Ћујина прва литература о француском симболизму била је већ поменути *Симболизам у књижевност* (*Hyoshoha no bungaku undo*) Артура Симонса у преводу књижевника Хомеи Иваоа (1873–1920), издата 1913. Друга је монографија под насловом *Очи албатроса*[12] коју је написао научник Такаши Тацуно (Takashi Tatsuno) а трећа је *Десет предавања о модерној књижевности*[13] коју је написао истраживач Хакусон Куријагава (1880–1923). Сва три дела садрже превод Рембоове песме „Самогласници" („Voyelles"), коју ће сам Ћуја превести 1932. године.

Рембоова поезија мотивисала је Ћују да студира француски језик. Најпре се уписао на курс француског културног центра Атене Франс у Токију 1926. године. Према сећању његовог друга Ноде, Ћуја је до своје смрти наставио да учи француски језик, баш предано: учење француског језика била је за Ћују „једна од најважнијих духовних делатности кроз читав живот".[14] Како се види из песникових дневника, непрестано је учио француски уз граматику или приручник за конверзацију.

Млади Ћуја је хтео да постане дипломата, само да би живео у Француској. У писму свом другу Јасухари упућеном 6. 5.1930. године, Ћуја пише овако: „Не пишем ништа, само читам. Жарко желим да одем у Француску."[15] Уписао се на Одсек за француски језик на Вишој школи за стране језике 1931. године и стекао диплому 1933. године. Мада никада није отишао у Француску, наставио је да преводи поезију са француског до краја живота, уз мукотрпно учење језика. У дневнику је Ћуја више пута писао о својим напорима да савлада француски језик. Од 1935. до 1936. године, скоро сваког дана се помиње „учење француског језика". На самом крају живота, 12. септембра 1937. године пише овако: „Мој син има даље високу температуру. Што више учим француски, има више онога што не разумем. (...) До краја

[11] Chuya Nakahara, *Nakahara Chuya zenshu III, honyaku kaidai* (*Sabrana dela Ćuja Nakahare III, Prevodi i komentari*). Tokyo, Kadokawa shoten, 2000, str. 95.

[12] *Ahodori no medama*, Tokyo, Hakusuisha, 1922.

[13] *Kindai bungaku jyukko*, Tokyo, Dainippon tosho, 1912.

[14] Shingo Noda , *Nakahara Chuya.* Tokyo, Tairyusha, 1988, str. 183.

[15] *NCZ V*, str. 380.

ове године, даћу све од себе да унапредим своје знање."[16] Песник је умро после месец дана, 23. октобра. 1937. године.

Током живота, који је трајао само тридесет година, Ћуја је, поред своје две песничке књиге: збирка *Козије песме* (*Yagi no uta*, 1934) и *Песме када смо постојали* (*Arishi hi no uta*, 1938), саставио три књиге препева песама А. Рембоа. *Збирка песама Артура Рембоа – песме из школских дана* (Mikasa shobo, Tokyo, 1933) на основу издања *Arthur Rimbaud*, *Vers de Collège* (Mercure de France, Paris, 1932), *Песмарица А. Рембоа* (Yamamoto shoten, Tokyo, 1936) и *Збирка песама А. Рембоа* (Noda shoten, Tokyo, 1937) на основу издања *Euvers de Arthur Rimbaud*, *vers et proses, revues sur les manuscripts orginaux et les premières éditions, mises en ordre et annotées par Paterne Berrichon* (préface de Paul Claudel, Mercure de France, Paris,1924). Објавио је и препеве француских песника у малим часописима међу којима је *Јапо идиота* (*Hakuchi gun*). Међу њима су и они песници који су први пут преведени на јапански, као што је Жерар Нервал (Gérarde de Nerval). Поред тога, Ћуја је превео и писма П. Верлена, што потврђује његов истраживачки дух и посвећеност симболизму.

Пошто је Ћуја Накахара један од најзначајнијих песника јапанске поезије, често се заборавља да је и врстан преводилац. Његов преводилачки рад је допринео разумевању француског симболизма код Јапанаца. У угледном издању сабраних дела А. Рембоа које је изашло 1952. године код Ћинбунше, налази се 11 Ћујиних препева од укупно 64, што доказује његов квалитет.[17]

Ћуја је гајио посебан однос према француском симболизму. То није научно-истраживачки или преводилачки однос, већ истинско трагање за својим песничким или духовним путем, али и за узором слободног стиха, који је тада још увек био у зачетку. То доказују Ћујини записи или кратке белешке о књижевним делима у његовим дневницима и писмима, које ћемо овде приказати.

Ћујини Дневници (1927; 1935–1936) и писма: белешке о Рембоу и Верлену

За његовим животом, остала су два дневника: *Дневник 1927*; *Дневник 1935–1937*. Први дневник прати процес Ћујиног формирања поетике после даде, а други садржи његове последње ставове о поезији али у додиру са животом, у којима се нижу кључни тренуци: радост рођења сина Фумија и туга због његове преране смрти. Његове реченице, често кратке и интуитив-

[16] *NCZ V*, str. 315.

[17] Упоредити: Nakahara, Chuya. *Nakahara Chuya zenshu III, honyaku kaidai* (*Sabrana dela Ćuja Nakahare III, Prevodi i komentari*). Tokyo, Kadokawa shoten, 2000, str. 31. Za ovo izdanje odsad sigla: *NCZ III-k.*

но записане, некад помало непрецизне, одлично приказују његове ставове прама француском симболизму.

Први *Дневник* из 1927. године садржи спискове прочитаних књига. На тим списковима се налазе имена из немачке књижевности – Гете, Рилке и Хајне, из енглеске књижевности – Витман, Блејк, По и Шекспир, као и руске – Достојевски, Чехов и др. Ту се већ осећа страст према француским симболистима, а у дневнику од 23. априла 1927. године забележио је следеће:„На овом свету за сада има само три песника. Верлен, Рембо и Лафорг.”[18]

Од француских песника, Ћуја се највише посветио Верлену и Рембоу кроз читав свој живот, као што се види из *Дневника*. С њима је водио унутрашњи разговор до краја живота. Ћујин друг Нода, међутим, тврди да је песник према Рембоу гајио амбивалентно осећање, неку мешавину наклоности и одбојности.[19] Заиста, у Ћујиним записим се осећа наклоност према Рембоу у раним годинама. 31. маја 1927. године Ћуја пише овако: „Сви такозвани натуралистички песници пре Рембоа јесу само цртачи који се баве пејзажним сликама у сценографији.”[20] Ћујин суд био је оштра критика „јапанских натуралистичких песника”, који су тада били утицајни у песничким круговима.

У *Дневнику* из 1927. наш песник интензивно пореди Рембоа са Верленом. О њима пише 19. јула 1927. године овако: „Рембо: импресионална емоција + аутокритика”; „Верлен: емоционална импресија + духовно стање за живот.”[21] Десет дана касније, 29. јула исте године, написао је на француском језику: „Rimbaud est plus romaintique que Verlaine. C’est seul différent entre ils.”[22] Затим, 6. августа 1927. године пише о Рембоу с одушевљењем: „Рембо је одиста прекрасан! Прочитај „Комедију жеђи” („Commédie de la soif”)! Он искрено остварује оно што човек највише жели да отпева.”[23] Наиме, Ћуја ће објавити свој превод ове песме у *Збирци песама А. Рембоа* која је изашла 1937. године, при крају живота.

17. августа 1927. године, Ћуја поново помиње Рембоа и Верлена: „ARTHUR RIMBAUD: Нагон се имплусивно покреће, разум то негира (еп). PAUL VERLAINE: Ту уздише. Нагон чезне. Мора да настане песма (лирика).”[24] Пет дана касније, Ћуја пише о Рембоу овако: „Док читам Рембоа, осећам се дивно.”[25]

[18] *NCZ V*, str. 38.

[19] Shingo Noda, *Navedeno delo*, str. 186.

[20] *NCZ V*, str. 50.

[21] *NCZ V*, str. 64.

[22] *NCZ V*, str. 67.

[23] *NCZ V*, str. 70.

[24] *NCZ V*, str. 73.

[25] *NCZ V*, str.74-75.

Током новембра и децембра исте године, Ћуја интензивно пише о поезији, цитирајући Рембоа и Верлена. У дневнику код 1. новенмбра те године, изнео је следећи став: „Поезија настаје активношћу интуиције. Али до тог тренутка, важан је критички дух."[26] Затим 4. новембра 1927. пише:„Рембо је био опчињен својом критиком. То није ваљало.", и наставља: „Ритам, утисци слова, поредак дисања, мисао, душа, садржај, хронологија, маска, парадокс, описи....Овај свет је препун потреса. Само изузетан дух обезбеђује последњу поетику."[27] (Nakahara, 2003a: 97).

Читањем француских симболиста, Ћуја је продубљивао своје мисли о поезији. 1. и 2. децембра 1927. године, он расправља о једноставности у поезији: „*Simplicité*. Неки мисле да свако може да се управља једноставношћу, јер је она дословно једноставна. То је велика грешка. До сада је само Верлен могао њоме да управља."[28] (Nakahara, 2003a: 103) Истина, у то време, саме Ћујине песме постају једноставније, јасније од оних из дадаистичке фазе. Ћујина поетика једноставности, треба рећи, дугује Верлену. Следећег дана Ћуја оспорава В. Блејка: „Ма какав Блејк! Блејк је певао са концепцијом."[29] (Nakahara, 2003a: 103) Као што се види, од Рембоа је црпео моћ интуиције, а од Верлена сложену једноставност, одбацујући концептуалност у поезији.

Други *Дневник 1935–1936*, вођен при крају живота, приказује Ћујину поетику која црпи инспирацију од Бодлера. Запис 21. новембра 1935. године бави се дефиницијом генијалности овако: „То што поседује гениje, а не поседује способан човек, јесте вера. Мислим да је вера способност да се предвиди вечност. Паметан човек пише као у служби, а гениje пише из неминовности. (...) Колико несреће, колико таме је пролазило кроз Бодлерову главу. Кад год га читам, увек ме то плаши. Нема нигде мозга какав је његов, који се пољуљао између анђела и ђавола."[30]

Међутим, кроз неколико дана, 26. новембра те године, Ћуја описује своје муке како мора да преведе велики број песама А. Рембоа за издавача за кратко време. Види се да Ћујино удаљавање од француског песника: „Већ данима покушавам да започнем превођење Рембоових стихова, а не ради ми се. Рембо је изврстан, али нам је само показао *узорке*, и отишао у Африку. Ако се ради само о узорцима, згодно је због уштеде времена када не знаш *форму*. Али, када желиш да уживаш у томе, онда нешто недостаје..."[31] Мада се иза овога записа крије Ћујин тежак живот: без редовних примања, морао је да нахрани породицу од пера, што није било лако. За мање од годину дана,

[26] *NCZ V*, str. 96.

[27] *NCZ V*, str. 97.

[28] *NCZ V*, str. 103.

[29] *NCZ V*, str. 103.

[30] *NCZ V*, str. 179–180.

[31] *NCZ V*, str. 181.

10. новембра 1936. године, умро је изненада његов мали син после краће болести, што је погодило Ћујино душевно здравље. И песник умире 22. октобра наредне 1937. године.

Његова поетика, као што показују Ћујини *Дневници*, формирана је кроз читање и превођење француских песника. То потврђују и писма, која је Ћуја упутио пријатељима.

Писмо које је Ћуја упутио младом књижевном критичару Тецутароу Кавамури у пролеће 1927. године говори како је Ћуја разумевао Рембоову поезију. Ћуја, уз препис песме А. Рембоа „Анђео у паклу", износи следеће: „У овој песми има много поетских мисли, много алузија. Желео бих да још јасније, још једноставније говорим о томе, али не могу. Чини ми се да је то због тога што се моја мисао рађа или из чистог гнева или чисте опчињености према ономе што се развија пред мојим очима."[32] Ћуја пише Кавакамију јануара 1928. године овако: „И ја се бавим природом. Али, на веома вештачки начин. Субјективност иде напред. Тек тада, симбол добије своје место. То није опонашање, већ песма."[33] Ова писма приказују Ћујино схватање појма симболизма. За њега је субјективност, једно од начела француског симболизма. У истом писму Ћуја пише о Малармеу овако: „Малармеова мука јесте то што су материјална појава и духовни пејзаж раздвојени. Другим речима, он се пружа између сна и јаве. (...) Треба мислити. Када си већ размислио, онда треба заборавити. Само треба делати интуитивно."[34]Овде се јасно види суштина Ћујине метафизичке поетике, у којој је битна интуитивност.

Писмо од 27. јуна 1929 године, упућено Кавакамију најбоље представља Ћујину поетику: „Првобитно, језик постоји за објашњавање. Управо је зато врло тешко да га употребиш за певање. Није могуће теоријски говорити о томе. Многи песници иду ка приповедању, или се губе у чулности."[35] Ћуја је сматрао да поетски језик поседује развијену конотативну, а не денотативну функцију. У даљем тексту, Ћуја истиче да постоји огромна разлика између Верлена који је „прави *песник човека*", и оних других многобројних *песника природе* који описују материјалне појаве сентиментално. То је била и Ћујина критика, упућена јапанским песницима натурализма. Он објашњава своју поезију овако: „Молим те, добро читај моју поезију. Њен укус је благ, нежан лиризам. Ту је душа, неупрљана разним интересима. Моја поезија зна за слободу. И могу рећи да *уметност не опонаша природу*, *већ бога*! Јер бог није деловао теоријом. Притом, није био животиња."[36] Овде Ћуја уводи проблем: однос између природе и уметности, али и однос између уметности

[32] *NCZ V*, str. 354–355.

[33] *NCZ V*, str. 366.

[34] Исто.

[35] *NCZ V*, str. 373–374.

[36] Исто.

и бога. Чини се да метафизичка тежња, карактеристична за Ћују, настаје у сусрету са Верленовом поезијом.

У писму из 1937 године, послатом другу Кијохиро Јасухари, спомиње Рембоа, уз цитат из пемсе „Закључак" из „Комедије жеђи": „Лепо вино и безбрижно путовање. То је сав мој идеал. Да ли могу да живим спокојно? Проблем је само то. Зар није диван Рембо, који каже: „Ал' тонути с облаком у просторе птица."[37] При крају живота, Ћуја је видео спокој, безбрижност и слободу код Рембоа.

Као што показују записи из *Дневника* и писама, Ћуја је стварао своју поетику ослањајући се на француске симболисте, посебно Рембоа и Верлена. У њима је нашао основна начела као што су интуитивност, субјективност, алогичност и духовна слобода. То су тежње које је авангардна поезија наследила од француских симболиста. Али су то и одлике, уткане у поетику традиционалне јапанске поезије.

Трагови француског симболизма у збирци *Када смо постајали* (1938)

У самој Ћујиној поезији осећају се одјеци француског симболизма. Експлицитне интертекстуалне везе највише се налазе у његовој збирци *Када смо постојали* (1938), која је настајала пралелно са интензивним превођењем Рембоових песама. У ранијим стиховима из дадаистичке фазе као и у првој збирци *Козије песме* (1934) има мало песама са траговима француског симболизма.

Збирка *Када смо постојали*, која има дводелну композицију, посвећена је „Души преминулог сина Фумија". Први део под насловом „Када смо постојали" садржи 42 песме, које су мотивско-тематски разноврсне. Други део, који носи назив „Јесен за вечни растанак", садржи само 16 песама, које чине један тематски круг: у њима се проблематизује оностраност, или трансцендентни свет. Сам назив, преузет од наслова песме Кенђија Мијазаве „Јутро за вечни растанак" која је посвећена рано преминулој сестри, упућује на Ћујино трагично искуство: смрт свога малог сина.

У овој збирци је укупно шест песама са јасним интертекстуалним везама са француским стиховима. У првом делу садржи само две песме: „Узалудност" („Munashisa"); „Поноћна киша" („Yofuke no ame":). Оне нису тематски везане. У другом делу од укупно 16 песама има четири песме, које су тематски везане: „Привиђење" („Ge'nei"); „Песма без речи" („Kotobanaki uta"); „Месечина 1" („Tsuki no hikari sono 1"); „Месечина 2" („Tsuki no hikari sono 2").

[37] *NCZ III-k*, str. 130-131; *NCZ V*, 542.

„Узалудност”[38], први пут објављена у часопису *Четири годишња доба* (*Shiki*) марта 1935. године, пева о блудници чији је подтекст Верленова „Далија” („Un Dahlia”). Према истраживању, Ћуја је 1926. године купио књигу *Euvres completes de paul Verlaine I* (1920), а имао је и *Збирку Верленових песама* (*Verurenu shishu*, превео и приредио Рјуко Кавађи, 1919) у којој се налази и песма „Далија”.[39]

„Узалудност”, смештена на зимској морској обали, бави се усамљеношћу блудница. У Верленовој песми се куртизана пореди са *далијом*, која је раскошна и лепа, али *без мириса*. У Ћујиној песми, уместо далије, налазе се латице *вештачке беле руже* као метафора за блудницу. И код Ћује и Верлена, блудница се описује као вештачко биће без природности, тј. без мириса. Али постоји разлика у опису њеног карактера: док је Верленов женски лик загонетан, хладан, снажан, испуњен раскошном физичком лепотом у пролеће, код Ћује се налази крхки, немоћни женски лик, са леденим телом и душом.

Следећа „Поноћна киша”,[40] први пут објављена у *Четири годишња доба* (јесен 1936), носи поднаслов: „Успомена на Верлена”. У песми се јавља Верлен који по киши лута улицама поред складишта. Први стих „И ноћас киша пева некадашњу песму” цитат је из Верленове песме „Ariettes oubliées” из збирке *Romances sans paroles*. При крају песме се налази цитат из Лафоргове песме „Complainte de cette bonne Lune”, чији је препев објављен у Биновој збирци *Звуци морске плиме*. Ћуја депатетизује своју песму обртом са следећим стиховима: „Не треба ми ауто./ А камоли уличне лампе!/ Труле очи у кафани!/ У даљини свира хемија!” Последњи стих је инспирисан Лафорговим стихом: „Des universelles chimies!”[41]. И овде Ћуја оспорава тековине градске цивилизације.

У другом делу „Јесен за вечни растанак” четири песме имају интертекстуалне везе са Верленовим стиховима. Све песме укључују имагинарне просторе време и ликове, тематизујући смрт.

„Привиђење”,[42] први пут објављена у часопису *Свет књижевности* (*Bungakukai*, новембар 1936), садржи цитате из Верленових следећих песама: „Clair de lune”; „Pantomim”; „Fantoche”[43] из поменутог француског издања. Ћујина песма пева о кловну, двојнику песничког субјекта, који живи

[38] Nakahara, Chuya. *Nakahara Chuya zenshu I, shi.* (*Sabrana dela Ćuja Nakahare I, Poezija*), Tokyo, Kadokawa shoten, 2000. Za ovo izdanje odsad sigla: *NCZ I.*

[39] Nakahara, Chuya. *Nakahara Chuya zenshu I, shi kaidai* (*Sabrana dela Ćuja Nakahare I, Poezija i komentari*), Tokyo, Kadokawa shoten, 2000. str. 210-211. Za ovo izdanje odsad sigla: *NCZ I-k.*

[40] *NCZ I*, str. 148–149.

[41] *NCZ I-k,* str. 213–214.

[42] *NCZ I*, str. 251–252.

[43] *NCZ I-k,* str. 317–320.

у „мојој глави". Кловн наговештава свет умрлих, без речи. Он покушава да успостави везу са спољним светом, парајезиком тј. говором тела. Од Верленове „Clair de lune" узети су мотиви месечине као и скривене туге испод маске. Као маска, мотив из позоришта, и друге Верленове песме које служе као подтекстови, садрже елементе сценске уметности, као што су пантомима и марионета, у којима се не користи језик. Од песме „Pantomim" Ћуја је узео мешавину трагике и комике као и мотив сна, а од „Fantoche" месечину и сенке. У својој песми „Привиђење", Ћуја гради од Верленових песама трансцендентни свет, неми свет који се простире иза речи, упућујући нас на ону страну живота.

Верленова песма „Clair de lune", као што се одмах види од самог наслова, има директну интертекстуалност са две Ћујине песме „Месечина 1" и „Месечина 2", први пут објављене у часопису *Свет књижевности* (фебруар 1937), после изненадне смрти сина Фумије. Ћујине песме певају о умрлом детету на бајковит начин, са ликовима из Верленових песама, као што су Тирцис (Tircis) и Аминт (Aminte). Оба лика се појављују у Верленовој песми „Mandoline", а сам Тирцис и у „Les Indolents".

Овде, међутим, Ћуја је инспирисан не само Верленовим оригиналним стиховима, већ препевима и коментарима песника Рјуко Кавађија (1888–1959) из поменуте *Збирке Верленових песама* (1919). У тој књизи Кавађи је дао подробно објашњење о историји пантомиме, која је настала у Риму, у оквиру средњовековног италијанског *позоришта без речи*. Кавађи истиче сродност са јапанским традиционалним позоришним сценама као што су *но* и *кјоген* и представља неколико карактеристичних ликова из европске традиције. Међу њима су Арлекин (Arlequin), Касандра (Cassandre), Тирцис (Tircis) и Аминт (Aminte). Кавађи указује на њихову комичност у традиционалном позоришту.[44]

„Месечина 1"[45] пева о мртвом детету које се сакрило у жбуну у башти под месечином. У песми се појављују Тирцис и Аминт, који остављају гитару у трави. У песми „Месечина 2" Тирцис и Аминт се играју у башти, и неће никако да свирају гитару. Иза траве се шири црна шума. „У шуми умрло дете / игра се као свитац.", док шапатом причају њих двоје. За разлику од Верленове песме „Mandoline", у којој се свира музика, у Ћујиним песмама је она утихнула: нико не свира гитару.

Мотив умрлог детета, који долази из самог Ћујиног живота, чини интертекстуалну везу и са Рембоовом песмом „Enfance" из збирке *Les Illuminations* (*Euvers de Arthur Rimbaud, vers et proses*, Mercure de France, Paris, 1924). То

[44] *NCZ I-k,* str. 320.

[45] *NCZ I*, str. 262–263.

издање је Ћуја купио јануара 1926 године[46]. Код Ћује мотив жбуна је заменио Рембоов мотив ружичњака, а уместо мотива младе преминуле мајке јавља се мотив мртвог детета. Од Рембоовог стиха „C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. – La jeune maman trépassée descend le perron." (То је она, мала покојница, иза ружичњака. Млада преминула мама силази низа степенице.), Ћуја је створио следећу песничку слику: „То је умрло дете:/ сакрило се иза жбуна у башти."[47]

Комичним ликовима, узетим из Верленових песама, Ћуја је депатетизовао болну тему губитка детета, наговештавајући имагинарни простор (*густа шума*) који се шири иза реалног простора (*башта*). „Месечина 2" се завршава мотивом мртвог детета које се игра као свитац што је симбол мртве душе, и тиме песник брише границу између смрти и живота: „У шуми мртво дете / игра се као свитац."

Наслов Ћујине „Песме без речи",[48] први пут објављене у часопису *Свет књижевности* (октобар 1936), инспирисан је насловом Верленове збирке *Romances sans paroles*.[49] Наиме, за време настанка Ћујине песме, у Јапану се продавала плоча Менделсонове композиције „Lider ohne Worte". Иако су подтекст и интертекст фрагментарни, само у облику наслова, битни су за Ћујину поетику. Сама идеја о „свету без речи", односно идеја о „свету непојмовног", коме иначе авангарда поетика тежи, чини средиште Ћујине поетике, чији корен сам песник налази у појму мононоаваре (непојмљиво као лепо) из познодревне јапанске књижевности.[50]

Прва верзија ове песме настала је када је син Фумија напунио две године, без слутње његовог прераног одласка. Али, ипак, песма наговештава постојање далеког света, на који једног дана треба да оде песничко *ја*. Остраност (*даљина*) је, међутим, приказана као нешто што нас ослобађа од овоземаљске туге или муке. Стога, песма је испуњена смиреношћу. „Песма без речи" је метафизичка. То је песма о *даљини*, о недостижном простору у који ћемо једног дана стићи после живота. Опонирањем овостраног и остраног песма ствара трансцендентност нашег постојања.

Четири песме „Привиђење", „Месечина 1", „Месечина 2" и „Песма без речи" у којима су уткани подтекстови од стихова француских симболиста заједно гради тајанствен свет у коме се сусрећу остраност и овостраност. Све песме се баве нечим што је ваздушасто, као што су светла магла, дим из

[46] *NCZ I-k*, str. 333.

[47] Artur Rembo, *Sabrana poetska dela*, Prir. i prev. Nikola Bertolino, Beograd, Paidea, 2004, str. 198; *NCZ I*, str. 262.

[48] *NCZ I*, str. 256-257.

[49] *NCZ I-k*, str. 322-324.

[50] Упоредити: Kajoko Jamasaki, *Japanska avangardna poezija*, Beograd: Filip Višnjić, 2004, str. 176.

димњака, редак ваздух, измаглица или светлост малог свица. Сви ти мотиви заједно стварају трансцендентни свет, који је испуњен тишином.

У песмама паралелно постоје два света, свет овостраног и оностраног, унутрашњег и спољашњег, сна и јаве, видљивог и невидљивог: песник брише све њихове границе. У песми „Привиђење" кловн који живи „у мојој глави" (у унутарњем свету), јавља се песничком субјекту (у спољном свету) само мимиком. У песми „Песме без речи" *недостижна даљина* (оностраност) позива *тебе* (овостраност). У „Месечини 1" *умрло дете* (оностран лик) се скрива у башти, у којој се играју *Тирцис* и *Аминат* (имагинарни ликови), док се у „Месечини 2" *умрло дете* игра у (оностраној) *шуми*.

Ћујин сусрет са француским симболистима открио је додирну тачку француског симболизма и јапанског познодревног схватања лепог *мононоаваре*, што је сродно и поимању лепог *југен* (*невидљиво као лепо*), које је приметио већ поменути Оказаки. Захваљујући Рембоу и Верлену, бивши дадаиста Ћуја, који је разграђивао значење у поезији, почео да ствара и гради нови свет. Свет без речи, свет тишине. Свет који спаја живот и смрт.

Француски симболизам, који ступа на јапанско културно тло крајем XIX века, није само *јапански симболизам* почетком XX века, већ је изродио нови правац после авангарде, тј. неосимболизам, чији је најбољи представник Ћуја. Ћуја је створио метафизичку поезију, у којој се претапају видљив и невидљив свет, као две светлости.

ЛИТЕРАТУРА

Aoki, Takeshi, *Nakahara Chuya,* Tokyo, Kawadeshobo shinsha, 1993.

Macuo, Bašo, *Svenulo polje*. Prir. i prev. Hiroši Jamasaki-Vukelić, Beograd, Rad, 2008.

Верлен, Пол, *Песме*. Прир. и прев. Д. Киш и И. Лалић, Подгорица, Унирекс, 1996.

Jamasaki, Kajoko, *Japanska avangardna poezija*, Beograd, Filip Višnjić, 2004.

Yasuhara, Yoshihiro. *Nakarana Chuya no tegami* (*Pisma Nakahare Chuja*), Tokyo, Seidosha, 2000.

Muramatsu, Takeshi. „Shochoshugi" („Simbolizam"). U: *Shincho nihon bungaku jiten* (*Shincho Leksikon japanske književnosti*), Tokyo, Shinchosha, 1988, pp. 647–648.

Nakahara, Chuya. *Nakahara Chuya zenshu I, shi.* (*Sabrana dela Ćuja Nakahare I, Poezija*), Tokyo, Kadokawa shoten, 2000.

Nakahara, Chuya. *Nakahara Chuya zenshu I, shi kaidai* (*Sabrana dela Ćuja Nakahare I, Poezija i komentari*), Tokyo, Kadokawa shoten, 2000.

Nakahara, Chuya. *Nakahara Chuya zenshu III, honyaku kaidai* (*Sabrana dela Ćuja Nakahare III, Prevodi i komentari*). Tokyo, Kadokawa shoten, 2000.

Nakahara, Chuya. *Nakahara Chuya zenshu V, nikki shokan* (*Sabrana dela Ćuja Nakahare V, Dnevnici i pisma*), Tokyo, Kadokawa shoten, 2003.

Nakahara, Chuya. *Nakahara Chuya zenshu V, nikki shokan kaidai* (*Sabrana dela Ćuja Nakahare V, Dnevnici, pisma i komentari*), Tokyo, Kadokawa shoten, 2003.

Nakahara, Chuya. *Nakahara Chuya zenshu IV, hyoron shosetsu*, (*Sabrana dela Ćuja Nakahare V, prikazi i romani*), Tokyo, Kadokawa shoten, 2003.

Noda, Shingo, *Nakahara Chuya.* Tokyo, Tairyusha, 1988.

Okazaki, Yoshie. *Nihon shiika no shocho seishin*, Tokyo, Hobunkan, 1969.

Rembo, Artur, *Sabrana poetska dela*, Prir. i prev. Nikola Bertolino, Beograd, Paidea, 2004.

Hagiwara, Sakutaro. „Shocho no honshitsu" („Suština simbola"). U: *Hagiwara Sakutaro zenshu VIII* (*Sabrana dela Sakutaro Hagivare VIII*). Tokyo, Chikuma shobo, 1976, pp. 21–31.

Kayoko Yamasaki
Université de Belgrade – Faculté de Philologie, Serbie

LE SYMBOLISME FRANÇAIS ET LA POÉSIE DE CHŪYA NAKAHARA
(Résumé)

Le présent travail fournit un aperçu de la poésie symboliste au Japon. Dans la première partie, nous indiquerons les voies de transmission du symbolisme français au Japon au début du XX^{e} siècle. Pour connaître et comprendre le symbolisme japonais, il faut se rapporter, entre autres, à l'anthologie *Kaichoon* (1905), une des traductions les plus importantes de la poésie européenne. Le recueil est composé par Bin Ueda (1874–1916), l'un des premiers traducteurs de poètes symbolistes occidentaux tels que Verhaeren, Rimbaud, Baudelaire et Verlaine. Ces traductions serviront de source d'inspiration aux symbolistes japonais modernes, dont les représentants principaux sont Hakushū Kitahara et Ariake Kambara.

Le symbolisme français a contribué non seulement à la création d'un mouvement équivalent au Japon, mais y a également fait naître le vers libre, que l'on peut retrouver dans la poésie du père de la poésie moderne Sakutarō Hagiwara, lecteur passionné de Rimbaud.

La seconde partie de ce travail analyse les traces du symbolisme français dans l'avant-garde japonaise. Nous y présenterons l'œuvre de Chūya Nakahara, ancien dadaïste qui se réoriente vers le néo-symbolisme. Cette transformation poétique peut être considérée comme le fruit de la traduction des symbolistes français, surtout de Rimbaud et Verlaine, dont on remarque les liens intertextuels chez Nakahara, particulièrement dans son dernier recueil *Arishi Hi no Uta* (*Les chansons des jours passés*).

Mots-clés : vers libre au Japon, Chūya Nakahara, avant-garde, Baudelaire, Verlaine.

V. СИМБОЛИЗАМ У СЛИКАРСТВУ /
LE SYMBOLISME DANS LA PEINTURE

Јована Николић
Универзитет у Београду – Филозофски факултет, Србија
joa1nikol@yahoo.co.uk

МРТВЕ ЛИРЕ ГИСТАВА МОРОА, СИМБОЛИСТИЧКИ ПРИКАЗ КРАЈА УМЕТНОСТИ

Апстракт: *Овај рад бави се анализом последњег великог дела Гистава Мороа, француског сликара симболизма, названог* Мртве лире*. Пред крај живота, суочен са смрћу блиских особа, као и са сопственом болешћу, Моро је своја размишљања о смрти и коначности преточио у низ цртежа, припремних скица за ово монументално дело.* Мртве лире *су својеврсан тестамент уметника кроз чије преплете митолошких, хришћанских и других појава и хероја сликар представља своју визију краја уметности.*

Кључне речи: *Гистав Моро, француски симболизам, крај уметности.*

Гистав Моро (1826–1898) је француски представник симболизма у сликарству. Његово сликарство блиско је језику академизма друге половине XIX. века, а теме проналази углавном у античком свету богова и хероја, паганској митологији и легендама старог света.[1] Био је фасциниран митологијом и назвао је своје сликарство језиком симбола, митова и знакова.[2] Једна од карактеристика рада овог уметника је еклектицизам, добро познавање митологије и религије, и успешно комбиновање различитих литерарних предложака, у циљу представљања дубоких, комплексних прича и поука. Иако своје теме наизглед исцрпљује у наративу античке прошлости, Мороов избор и начин приказивања јунака и прича, у ствари, је својеврсна интерпретација жеља, проблема и фантазија културног миљеа његовог времена.[3] Већина Мороових дела у себи крије загонетно решење за велика питања која муче човека одувек, док је кључ њихове инерпретације симболистички и близак начину размишљања интелектуалаца с краја XIX века. Симболистички потенцијал Мороових дела налази се у његовој интерпретацији тема и проблема сопственог живота или свакодневице. Користећи јунаке и приче

[1] Philippe Jullian, *The Symbolists*, Oxford, Phaidon press, 1977, p. 37.

[2] Peter Cooke, "Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting", *The Art Bulletin*, Vol. 90, No. 3, 2008, p. 401.

[3] Michael Gibson *Symbolism*, Koln, Benedict Taschen, 1995, p. 39.

старог света, Моро говори о месту човека и уметника свог доба, о његовим жељама, страховима, сновима и везом са оностраним. Архетипове, честе у уметности симболизма (Уметник, Зла жена, Смрт) Мороо представља на својеврсан начин, кроз еклектицизам религија и митова старог света, легенди Европе и Оријента, и уз добро познавање књижевности. Једно од великих питања којима се као уметник симболизма бавио везано је за смрт, судбину уметника и будућност уметности.

Симболи смрти у делу Гистава Мороа

У појединим тренуцима Мороовог живота идеја смрти била је нешто попут опсесије којој није успевао да се отргне. Посебно снажни тренуци били су они у којима се суочавао са смрћу блиских особа – родитеља и пријатеља.[4] Из списа које је уметник оставио за собом сазнаје се да је у тренуцима лошег расположења често размишљао и о сопственој смрти као и о судбини његових дела. Оваква размишљања подстакла су га да још за живота своју кућу прогласи музејем. Захваљујући овој одлуци данас су сачувана не само дела већ и лични предмети, преписке, белешке и дневници сликара који помажу приликом анализирања његових слика.

Један од првих записа у којима Моро износи своје размишљање о овој теми настао је након очеве смрти 1862. године. На полеђини цртежа *Далилина тоалета* оставио је белешку: „Ноћас, 24. 12. 1862. размишљам о мојој смрти и о судбини мог сиротог дела, о свим композицијама које сам се трудио да сакупим. Одвојене, оне ће умрети, састављене скупа дају идеју о томе шта сам био као уметник и о миљеу (окружењу) у ком сам волео да сањам".[5]

Моро је смрт често приказивао, али на различите начине. На слици *Едип и сфинга* то је змија увијена око стуба, урна и лептир (душа која напушта тело).[6] На слици *Едип путник* херој је сам универзални симбол смрти. Године 1856. умире Теодор Шасерио, сликар и пријатељ. Њему у помен Моро ради слику *Младић и смрт,* где фигура младића представља уметника. Овде је смрт представљена као девојка, а птица је душа која одлази из тела. У грчкој митологији смрт је представљена као младић, али Моро користи другачије симболе – на овој слици улогу даје девојци. Класичну иконографију

[4] Zühre İndirkaş "The Presence of Death in Gustave Moreau's Paintings", *Synergies Turquie,* 3 (2010.), pp. 69–78, 74.

[5] Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, p. 66.

[6] Zühre İndirkaş, "The Presence of Death in Gustave Moreau's Paintings." (*Synergies Turquie*, 3 (2010), p. 71.

смрти ретко употребљава. Ипак, и ње има. На слици *Смрт нуди ловорике победнику турнира* представио ју је као скелет.

Године 1870. сликар се придружио Националној гарди у Француско-пруском рату. Слабог здравља, брзо се разболео и са ратишта је послат у болницу. Иако га је мучила реума, другови из војске су му написали стихове у којима тумаче његову болест бригом за будућност уметности и меланхолијом за атељеом и стварањем.[7] Оваква реакција у складу је и са сликаревим схватањем улоге уметника у друштву. На слици *Тиртеј пева током битке*, Моро приказује песника којег су по легенди Атињани послали Спартанцима као помоћ у бици против заједничког непријатеља. Иако није био вешт војник, Тиртеј је песмом храбрио Спартанце који су захваљујући њему однели победу.[8] Овом сликом Моро слави моћ поезије и уметности и подсећа на стари концепт народног певача који у временима борбе има један циљ – да овековечи тешке тренутке и овенча славом патриотску борбу. Погинули у рату углавном живе у колективним сећањима народа управо због песама и слика које су њима инспирисане. Моро је веровао да уметност има мисију и одговорност да чува истину и осигура њено преношење будућим генерацијама.

Моро је волео поезију и изузетно је поштовао песнике симболизма чији је рад познавао и пратио.[9] Млађој генерацији париских песника неретко је био и критичар.[10] Осећао је посебну везу између сликарства и поезије, као сестринских уметности, па је личне ставове и идеје о смислу и улози уметности у свету често приказивао фигуром песника.

Слика *Орфеј*, или *Девојка са Орфејевом главом*, посебно је занимљива за анализирање Мороовог односа према песништву, уметности и смрти. У позадини главних јунака се виде мале фигуре пастира са фрулама на брду – они могу бити симболи музике, уметности, али и медиокритетства, тј. смртне уметности у свету у ком нема места за узвишеног, божански инспирисаног песника. Осим што приказује догађај који у оригиналном миту о Орфеју не постоји, ова слика проблематизује преживљавање, судбину песника и уметности као и мученичтво уметника.[11]

У делима чија је тема мртви песник постоје два кључна момента – инспирација и смрт, и лира као симбол оба. Лира представља бесмртност умет-

[7] *Исто*, стр. 82.

[8] Peter Cooke, *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, p. 27.

[9] Philippe Jullian, *The Symbolists*, Oxford: Phaidon Press, 1977, p. 38.

[10] Patrick McGuinness, *Symbolism, Decadence and the 'Fin de Siècle': French and European Perspectives,* University of Exeter Press, 2000, p. 123.

[11] Peter Cooke, "Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting", *The Art Bulletin*, Vol. 90, Nº. 3 (2008), p. 408.

ности, док је сам песник, тј. уметник, смртан.[12] Слична идеја може се видети и на другим делима тог периода, на пример, на насловној страни збирке песама Стефана Малармеа, *Поесиа*. Графику за корице ове збирке урадио је Фелисиен Ропс и на њој видимо трон са лобањама на којем седи жена са ловором и држи велику лиру.[13] Песник на слици *Уморни кентаур* такође има ловоров венац око главе и свој инструмент. Идеја коју овакве представе шаљу је да је смрт жртва поднета за идеал.[14] Колико год Моро био песимистичан по питању опстанка свог дела на свету, знамо да је планирао да оно остане будућим генерацијама и нађиви његово тело.

Године 1884. умире Мороова мајка. То га је поново одвело у очајање и депресију. Током неколико наредних година Моро је био опседнут страхом да ће умрети у сну, попут своје мајке.[15]

Највећи шок за сликара, била је смрт његове пријатељице и љубавнице, Александрине Дуро 28. марта 1890. године.[16] Андре Руп, први истраживач његовог опуса, каже: „Били су једно другом све, био је уз њу у њеном последњем часу и њена смрт га је на неки начин парализовала – оно најбоље у њему се сломило. А ипак, морална енергија га није напустила, више него икада посветио се раду који му је постао утеха."[17] Као знак сећања на њу насликао је слику *Орфеј над Еуридикиним гробом* и написао је молитву за њу. Приказујући митолошког песника како оплакује губитак вољене, Моро је у антички наратив убацио елементе модерног жаљења за мртвима. То није једини пример да се сликар поистоветио са јунацима својих слика, углавном песницима, у којима је видео персонификацију идеалног уметника, божанског изасланика на земљи.

Након Александринине смрти променило се његово ментално стање али и физичко здравље. Све више је размишљао о сопственој смрти, исчекивао је, посебно од када му је установљен рак желуца.[18] Чинило му се да је његова сопствена смрт близу, и у свему је налазио знаке који су оправдавали ову тврдњу. Иако је живео још осам година, од тог тренутка његов однос према животу се променио. И себе и свет је почео да припрема за своју смрт

[12] Zühre İndirkaş, "The Presence of Death in Gustave Moreau's Paintings", *Synergies Turquie, 3 (2010),* p. 73.

[13] Philippe Jullian, *The Symbolists*, Oxford: Phaidon Press, 1977, p. 65.

[14] Zühre İndirkaş, "The Presence of Death in Gustave Moreau's Paintings", *Synergies Turquie,* 3 (2010), p. 75.

[15] Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, p. 124.

[16] *Исто*, стр. 58.

[17] Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, p. 58.

[18] İndirkaş, "The Presence of Death in Gustave Moreau's Paintings", *Synergies Turquie,* 3 (2010), p. 74.

па је 1895. године реновирао своју кућу претворивши је у сопствени музеј.[19] Желео је да га памте и да га се сећају кроз његову уметност. Плашио се да тај задатак препусти времену па је обезбедио услове за меморију достојну његовог дела.

Мртве лире

Суочавање са смрћу драгих особа, као и са сопственом болешћу, променило је не само размишљања Гистава Мороа већ и теме његове уметности. Последњу велику тему, којој ће посветити године рада, уметник је назвао *Мртве лире*. Од 1896. године па све до смрти 1898. Моро је радио на скицама за велику слику под овим називом.[20] Она никада није остварена али је сачувано много цртежа и предложака за њу. Дело *Мртве лире* је уметников пикторални тестамент и недовршени реквијем њему самом и његовој уметности.[21]

Детаљи слике временом ће се мењати и развијати али ће главна идеја остати иста. Велики скица говори о важности коју је ова сцена имала за Мороа. Мноштво митолошких и симболичних фигура је требало да се нађе на овој слици. На свим предлошцима визуелним пољем доминира фигура арханђела. Ово фантастично биће стоји на крилатој сфери са звездама – знаку космоса. У једној руци држи лиру, а у другој крст. Окружено је анђелима или серафимима.[22] На цртежу из 1896. године, тријумфује над мноштвом слабијих, паганских песника које је захватила речна бујица, и који се у њој даве.[23] Недовршена слика у уљу из 1897/8. године показује да је арханђел овде постао серафим.[24] Три пара великих црвених крила дају му још више упечатљивости па његова фигура изгледа монументалније.

Након Мороове смрти његов ученик Емил Делобр урадио је скицу по сачуваним цртежима учитеља, на којој је сакупио све његове идеје, за слику *Мртве лире*, у једну.[25] Делобреов цртеж је јаснији и читљивији и на њему видимо како је фигура арханђела на крају добила круну и ореол док му је под ногама још увек сфера. На неким Мороовим цртежима, као и на скици

[19] Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, p. 188.

[20] Peter Cooke, *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, p. 113.

[21] İndirkaş, "The Presence of Death in Gustave Moreau's Paintings", *Synergies Turquie, 3 (2010.)*, p. 75.

[22] Peter Cooke, *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, p. 113.

[23] *Исто*.

[24] Peter Cooke, *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 114.

[25] *Исто*.

његовог ученика, паганski песници се више не даве у води већ су допола обрасли у вегетацију. Они сада симболизују природу и њене дивље законе. Ту се налазе и хероји ранијих Мороових радова, као на пример гола Сапфо окружена женама или Аполон који грли Дафне већ претворену у дрво.[26] Ту су и Афродита Ефеска у улози Флоре, крилата брадата фигура која симболише Фауну, Дијана која представља ловор.[27]

Иза арханђела се налази мртви Пан.[28] Моро је вероватно познавао дела римског историчара Плутарха који је записао легенду о Пановој смрти. Пан је једини бог који је умро и због тога је његова смрт у хришћанству интерпретирана као метафора Христове смрти.[29] У последњем цртежу Моро жртвује Пана, симбол земаљског човека, тела, материје и инстинкта, естетском идеалу хришћанства отелотвореном у арханђелу.[30] Сликар не слави хришћански тријумф над паганским, већ више трансформацију паганских веровања и њихов опстанак кроз хришћанство.

Моро је о слици *Мртве лире* оставио записе у својој бележници, 24. децембра 1897. године. Написао је:

> „Песници, паганski певачи, умиру у овом загрљају и ватреном општењу; потапају се у вегетацију-природу, материју у форми коју су креирале нимфе, шумске виле, чаробнице; у овој дивљој делириjумској унији са немом, неосетљивом, грабљивом природом, умиру непрестано да би били поново рођени – још више живи, прожети обожавањем лире паганског песника. Осећај божанског идеала испарава и завршава смрћу као и песник који умире са њим. Али велика лира душе, велики глас који вибрира истинитим божанским идеалом доводи до гашења, поништава све те гласове разума, гласове глорификоване материје. Остаје усправна супериорна лира коју држи мрачан и страшан арханђел, наоружан крстом од крви која ће обновити свет. Узвишен крст је симбол жртве и презира за свакодневне ствари, он је врховни сведок обожавања вечног божанства. Велики океан прастарих бића увлачи све у своје моћно опадање, ове некада блиставе звезде су протеране у мрачне воде и сви ти светови мисли и земаљске поезије нестају потопљени праведним и осветољубивим таласом божанског идеала.”[31]

Осим ове белешке Моро је оставио и неколико цртежа – предложака употпуњених речима, на којима је развијао ликове појединих фигура које ће се наћи у паганском свету *Мртвих лира*. Неки од натписа на овим цртежима су: „земаљска достигнућа умиру са њиховим песницима” или „живе силе природе прождиру људско постојање”.[32] Развијајући лик Фауна, Моро

[26] *Исто*, стр. 115.

[27] *Исто*, стр. 117.

[28] *Исто*, стр. 115.

[29] *Исто*, стр. 116.

[30] *Исто*, стр. 148.

[31] Peter Cooke, *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, p. 116.

[32] *Исто*, стр. 117.

је урадио цртеж „Фаун – краљевство животиња" на којем је приказан монструм који прождире различите животиње, углавном фантастичне – грифоне, сфинге, змајеве. Он је у препознатљивом ставу Шиве – космичког божанског уништитеља.[33] Јасно је да је Моро сматрао како ће природни токови жртвовати песнике ради обнављања животних циклуса, баш као што се обнавља и вегетација, зарад свеобухватне добробити заједнице. Уметници нису поштеђени овог тока, њихова смртна тела делиће судбину осталих живих бића јер су по својој суштини део материјалне, пропадљиве природе. Једини део песника који има шансу да не буде уништен је његова уметност, зато што се она у тренутку стварања одваја од материје творца и прелази у виши ниво, ниво идеја и духа.

Велика композиција *Мртвих лира* смештена је у стеновит предео са два сунца.[34] На ранијим сликама смрт песника је често била праћена заласком сунца, које симболише гашење једног живота. Међутим, постављајући два залазећа сунца на слици којом доминира смрт не једног песника већ читавог песничког рода, не може се тумачити простим гашењем егзистенције. У питању је пре катаклизма, крај једне ере и почетак неке нове. Апокалиптична иконографија у складу је са евокацијом космичких димензија. Овој Мороовој композицији јако је слична насловна страна књиге *Популарна астрономија*, Камија Фламариона, издата у Паризу 1880. године. У периоду када је Моро почео да слика *Мртве лире* она је већ била добро позната и веома популарна у друштву. На насловној страни ове књиге налазила се планета са више месеца и сунаца.[35]

Друга инспирација коју је Моро могао имати је слика *Божанствена трагедија*, сликара Пола Шенавара изложена 1869. године на Салону.[36] Ова слика на први поглед говори о пропадању паганских богова и успону хришћанства. У ствари, ово је само визуелна формулација велике теме XIX века – смрти богова. Смрт богова долази у западноевропску културу откривањем и популаризацијом источњачких и скандинавских епова. Формирањем компаративне митологије дошло се до схватања да митови старог века имају исти корен и да се сличне идеје налазе у основи митова читавог света. Једна од ових идеја је и катаклизма цивилизације до које долази у великој бици богова и демона (индијски епови, Рагнарек).[37] У XIX веку долази до отварања ка другим културама и новог интересовања за митологију других народа. У исто време, западна Европа крајем века пати од колективних

[33] *Исто*.

[34] *Исто*, стр. 113.

[35] Peter Cooke, *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, p. 116.

[36] *Исто*.

[37] Александар Лома, „Мали илустровани речник појмова из историје религија", Београд, 2010, 14.

болести – нервозе, депресије и несигурности, и лек се све чешће налази у окретању другим културама и њиховим веровањима.[38]

Моро је вероватно имао у виду и једног од својих омиљених аутора, Франсоа Рене де Шатобријана, и његову књигу *Мученици* у којој се говори о тријумфу хришћанске Музе Истине над паганском инспирацијом, тј. Музом Лажи. По њему је прва муза, хришћанска, више је заслужила да „влада лиром".[39]

Глорификација и апотеоза поезије, идеалне уметности, симболише се опсесивним Мороовим мотивом – лиром. Лира на његовим сликама увек има велику важност. За Мороа она је „вечни инструмент људских мисли."[40] Овај инструмент представља и бесмртност уметности. За разлику од њега, песник је смртан.[41] Лира је у исто време симбол и инспирације и смрти. Смрт песника је ипак само жртва поднета за идеал. *Мртве лире* су лични симбол сликареве смрти која се ближи, оксиморон музике и тишине.[42]

На слици *Мртве лире* паганski песници умиру због њихове дивље делиријумске повезаности са природом која је смртна и материјална. Умиру ради обнављања, попут вегетације у коју су обрасли, а тај циклус може се прекинути једино достизањем идеала. Моро тај идеал смешта у хишћанску веру.[43] Ипак, идејом о цикличном обнављању које се може прекинути само преласком на виши ниво свести, он се приближава источњачким учењима.

Песник је у Мороовом сликарству увек идеална само-репрезентација самог аутора – симбол поетске елоквенције историјског сликарства и ситуације несхваћеног уметника.[44] Моро је у свом ранијем стваралаштву кроз фигуре паганских песника симболисао „вечну елоквенцију уметности" и његов идентитет као идеалистичког сликара. Промена до које долази на *Мртвим лирама* није безначајна. Песници који су раније били главни актери мноштва слика и преко којих је често приказивао и самог себе, сада су се нашли у вртлогу воде или обрасли у вегетацију, осуђени на смрт, пропаст и жртвовање вишем идеалу. Моро, који никада током живота није исказивао фанатично религиозан дух, и који је своју инспирацију црпео углавном из митова старог света, пред крај живота паганске хероје одлучује да жртвује хришћанској персонификацији.

[38] Patrick McGuinness, *Symbolism, Decadence and the 'Fin de Siècle': French and European Perspectives,* University of Exeter Press, 2000, p. 185.

[39] Peter Cooke, *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, p. 116.

[40] *Исто*, стр. 118.

[41] İndirkaş, "The Presence of Death in Gustave Moreau's Paintings", *Synergies Turquie, 3 (2010.)*, p. 73.

[42] İndirkaş, "The Presence of Death in Gustave Moreau's Paintings", *Synergies Turquie, 3 (2010.)*, p. 74.

[43] Peter Cooke, *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, p. 116.

[44] *Исто*, стр. 27.

Моро је схватао песника као супериорно биће, неометано племенитог, обдареног божанском инспирацијом и ван искушења материјалног и телесног. Чинило му се да је у реалности песник ипак био ближи обичним смртницима него сто је сликар желео да призна. Ово размишљање приказао је на цртежу *Суђење*[45] – песник са ореолом је у друштву жене-змије. Он изгледа као да јој се опире и тражи помоћ. Али то само значи да је свестан да може поклекнути. Мороа ово није задовољавало. Он је тражио идеалног уметника који би био толико чист да не би себе довео чак ни у ситуацију да буде искушаван и који је сигуран у своју врлину, тако да му сва искушења овог света не могу ништа.

Ипак, Моро се није лако одрицао својих идеала. Радије их је трансформисао у другачије облике. Трудио се да докаже свету, па и самом себи, да је уметност вреднија и дуговечнија од људске егзистенције, и да има будућност независну од њених аутора. Зато је пред крај живота одбацио паганске хероје и почео да глорификује хришћанске апстрактне представе. У њима је налазио мање веза са овоземаљским, људским страстима и гресима. У чистој апстракцији пронашао је, коначно, и чисту есенцију узвишене уметности.

Након 1870. године Моро се више приближио хришћанству, а још више након 1890. и смрти Александрине Дуро.[46] Након те године напушта мотив паганског песника и смењује га хришћанском фигуром, попут Свете Цецилије. Приказује је на слици *Света Цецилија шаље сатира у сан под својим ногама*.[47] Композиција је слична ранијим Мороовим радовима само што је главна фигура сада светитељка која свира. Њену пратњу уместо муза чине анђели. Она зачарава сатира својим музиком и тиме се исказује моћ божанског тона који припитомљава физичке инстинкте представљене овим фантастичним бићем.

Године 1896. настао је и цртеж *Света Поезија*. Бесполна фигура налик анђелу или свецу носи велику лиру, има ореол а пратиоци су сатири који поново означавају природу и натуралистичке инстинкте.[48] Овом представом, која је сачувана само као скица, Моро дефинише своје ново виђење супериорне уметности. Он највиши идеал не проналази више у Орфеју или другим паганским песницима, већ у сржи уметности. Поезија сама постаје симбол сопствене моћи. Уместо земљаских песника, којима је случајно дат таленат да је доживе, Моро сада црта персонификацију Поезије. Представља срж уметности, а не више њене манифестације доступне смртном човеку. Света

[45] *Исто*, стр. 136.

[46] Peter Cooke, *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, p. 134.

[47] *Исто*.

[48] *Исто*, стр. 135.

Поезија је чистија, етеричнија и идеалнија од било ког митолошког песника, јер није понижена овоземаљском материјалном манифестацијом себе.

Закључак

Позитиван став по питању будућности уметности није уобичајен за време у којем је Моро створио свој музеј и сликао *Мртве лире*. Последња деценија XIX века је период великих депресија и песимизма. Људи, скоро масовно, верују да живе у лошим временима. Прогерес се осећа у свакодневном животу али опчињеност модернизмом пратио је и страх. Људи су постали преосетљиви на негативна дејства модернизма. Зато је Мороова вера у врлину необична и екстремно оптимистична за оно време. Привржености херојском је посебно важна ако се узме у обзир позадина културе у којој настаје. Крај века одликује декаденција као главна мода изражавања. Химне се спевају људским слабостима и изопаченостима у европској уметности и књижевности овог периода. Већа пажња посвећује се манама људског рода него његовим врлинама, и та кључна разлика чини Мороова дела јединственим. Он је био бескомпромисан и није одустајао од својих идеала ма колико се то косило са светом око њега.

И поред тога што је пред крај живота жртвовао песнике којима се углавном дивио и величао их, Гистав Моро је ипак својим последњим делима дао оптимистичну визију будућности уметности. Осећајући да му се сопствена смрт ближи, налазио је утеху у опстанку уметничког дела, независно од судбине његовог аутора. Песма ће нaџивети песника, који је осуђен на смрт, због своје везе са природом и неумитним протоком времена које не штеди никога. Ипак, уметничко дело не мора да дели судбину свог аутора. Моро је веровао да је суштина праве и истините уметности њена идеја. Зато је и њена будућност другачија. Као школован човек који је познавао историјске токове уметности и филозофије, знао је да велике идеје претрајавају без обзира на околности, а свакако независно од пропадљивости тела оних од којих потичу. Предвиђао је своју смрт читавих осам година, и по том питању није био претерано оптимистичан. Али ако се погледа његов став према уметности и будућности уметничког дела може се рећи да је у њих имао више вере.

У годинама непосредно после Мороове смрти, његово стваралаштво било је непопуларно, углавном зато што је било несхваћено. Његова вера у опстанак истине и врлине деловала је бајковито и нереално у свету у коме су почеле да се осећају и прве кризе модерног друштва. Ипак, објективним сагледавањем се може закључити да је остварио своју мисију – Гистав Моро је био усамљени проповедник истине са непоколебљивом вером у лепоту, уметност и врлину.

LITERATURA

Cooke, Peter, *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale University Press, 2014.

Gibson, Michael, *Symbolism*, Koln, Benedict Taschen, 1995.

İndirkaş, Zühre, "The Presence of Death in Gustave Moreau's Paintings", *Synergies Turquie,* 3, 2010*,* 69–78.

Jullian, Philippe, *The Symbolists*, Oxford, Phaidon Press, 1977.

Лома, Александар, *Мали илустровани речник појмова из историје религија*, Београд, 2010.

Mathieu, Pierre-Louis, *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris, ACR Poche Couleur, 2010.

McGuinness, Patrick, *Symbolism, Decadence and the "Fin de Siècle": French and European Perspectives,* University of Exeter Press, 2000.

Jovana Nikolić
Université de Belgrade – Faculté de Philosophie, Serbie

LES LYRES MORTES DE GUSTAVE MOREAU, REPRÉSENTATION SYMBOLISTE DE LA FIN DE L'ART
(Résumé)

L'objet de cette étude est de proposer une analyse du dernier chef-d'œuvre du peintre symboliste français Gustave Moreau, intitulé *Les Lyres mortes*. Vers la fin de sa vie, confronté déjà à la mort de ses proches comme à sa propre maladie, Moreau traduit ses réflexions sur la mort et la finalité en une série de dessins et d'esquisses préparatoires pour cette œuvre monumentale. *Les Lyres mortes* représentent un véritable testament artistique à travers lequel l'artiste entrelace savamment des symboles et des héros mythologiques, chrétiens ou abstraits pour illustrer sa vision de la fin de l'art. Les poètes antiques, qu'il a souvent présentés durant sa vie comme des envoyés des dieux et des porteurs de la vertu et de la vérité, sont avalés par l'inondation et la végétation dans *Les Lyres Mortes*, une œuvre où toutes les valeurs auxquelles Moreau avait cru sont abandonnées à la force de la nature et à la destruction. Au-dessus des poètes noyés s'élève l'archange, alors que derrière lui se couche non pas un seul soleil, mais deux. La mythologie païenne et le propre éclectisme de Moreau, influencé par différentes cultures, mythologies et religions, seront remplacés sur son dernier tableau par une vision chrétienne unique. Qu'est-ce qui a provoqué ce changement dans l'œuvre du peintre ? Pourquoi décide-t-il au terme de sa vie, après des décennies de glorification des héros païens, d'abandonner l'avenir de l'art à une entité chrétienne abstraite ?

La toile *Les Lyres mortes* témoigne des changements que le peintre a vécus, confronté à l'idée de sa propre mort et au souci du destin de son art. Outre une forte interprétation personnelle, *Les Lyres mortes* communiquent les idées présentes dans des cercles intellectuels de l'Europe à la fin du XIX^{e} siècle – les imprégnations interculturelles, la dépression, l'incertitude devant l'avenir, la

peur des changements. Comme la plupart des tableaux de Moreau, celui-ci nous offre encore une conjonction du climat culturel et des interprétations personnelles. S'il y avait de l'espoir pour l'avenir et le salut de l'art dans les temps turbulents qui suivaient le passage du XIX^{e} au XX^{e} siècle, Moreau en donne sa vision cachée dans *Les Lyres mortes*.

Mots-clés : Gustave Moreau, symbolisme français, fin de l'art.

Јасна Јованов
Универзитет EDUCONS, Сремска Каменица, Србија
jasna.jovanov@gmail.com

МИНХЕНСКИ СИМБОЛИЗАМ У СЛИКАРСТВУ СТЕВАНА АЛЕКСИЋА

Апстракт: *Стеван Алексић је типичан представник минхенског симболизма у српском сликарству. Због закаснеле пажње коју је симболизам као уметнички правац и феномен добио у светској историји уметности, као и у српској, елементи минхенског симболизма разматрани су углавном као анахронизам и декаденција у Алексићевом опусу. Наиме, симболизам улази у жижу научних интересовања историчара уметности средином 20. века, а у српској култури тек више од деценију касније, па самим тим ни уметници попут Стевана Алексића због тога нису могли да добију одговарајуће тумачење и право место у поменутој области. Штавише, његово дело, због специфичне припадности српској кутлури на тлу Аустроугарске монархије и слабих веза са сликарством Београдског импресионистичког круга, трпело је многобројне критике и добијало погрешно тумачење. Циљ овог рада је да укаже на основне одлике минхенског симболизма код Стевана Алексића, уз паралеле са његовим савременицима, такође заступницима симболизма и минхенским ђацима, као и да истакне интерпретацију симболистичких одлика које чине његово дело вредним и аутентичним у српској историји уметности, а посебно у корпусу српске уметности на тлу Аустроугарске монархије.*

Кључне речи: *Минхен, симболизам, Стеван Алексић.*

Баварски владар Максимилијан II долази на престо 1848. уз обећање да ће „од Минхена направити такав град, да нико неће моћи да каже да је упознао Немачку, ако није видео и Минхен”.[1] Индустријски развој је омогућио процват уметности, стварање значајних уметничких колекција и растући углед минхенске уметничке Академије основане 1808. године. Краљевске уметничке збирке се отварају за јавност: Глиптотека 1830. и Стара пинакотека 1836. Коначно, 1853. је основана Нова пинакотека с циљем да прати актуелну уметност и која око 1900. у свом фонду већ има завидан број радова савремених минхенских сликара, као што су: Лудвиг Лефц, Вилхелм Лајбл, Франц фон Ленбах и Франц фон Штук. Такође, 1853/54. је по налогу Мак-

[1] Кристијан Ленц, *Минхенска школа 1850–1900*, Београд, Народни музеј, 1988, str. 9.

симилијана II сагрђен модеран изложбени павиљон од челика и стакла са одговарајућим именом – Стаклена палата (Glaspalast), намењен индустријским, а од 1858. и годишњим Интернационалним уметничким изложбама. Уз Нову пинакотеку, највећи значај међу збиркама савремене ликовне уметности имала је и збирка Адолфа Фридриха фон Шака. Шак се определио за сакупљање слика немачких уметника и формирање колекције копија чувених дела италијанских мајстора ренесансе, маниризма и барока; окупио је око себе генерацију значајних сликара који су зацртали путеве минхенског сликарства, као Мориц фон Швинд, Арнолд Беклин, Франц фон Ленбах, Анселм Фојербах, Ханс фон Маре и други.

Нове околности на уметничкој позорници Минхена од средине XIX века деловале су подстицајно и на сликарство у јужнословенским земљама усмеравајући уметнике ка новој метрополи европског сликарства. Сликарство које тада настаје и континуирано се развија до почетка Првог светског рата, познато је под заједничким именитељем „минхенска школа".[2] Међу уметницима из многих европских и ваневропских земаља у Минхену се, управо у том периоду, школује велики број будућих сликара и вајара словенског порекла, с територије Аустроугарске монархије и из Србије.[3] Они на Академији, у неком од приватних атељеа или изложбених простора успостављају прве контакте са реализмом, упознају опус Гистава Курбеа, сазнају о пленеризму, импресионизму, као и сликарству сецесије, експресионизма и симболизма.

Специфичном идентитету минхенске уметности доприносе и разнородни утицаји старијих европских уметничких школа, као и немачке романтичарске школе. Неисцрпан извор инспирације у то доба је и уметност Италије, од антике до савремених дана, посебно сликарство које су из Рима доносили стваоци Назаренског круга. Минхен такође средином деветнаестог века постаје значајан европски центар фотографских истраживања,[4] а баварски двор окупља и многе познате научнике. Утицај савременог позоришта – нарочито опере и стваралаштва Рихарда Вагнера – такође је велики: „Тристан и Изолда'' су у Минхену доживели праизвођење 1865, а прва два дела циклуса о Нибелунзима, „Рајнско злато'' и „Валкире'', 1869. и 1870. Почетак осме деценије, као раздобље када Минхен постаје посебно актуелан за већ поменуте уметнике, представља и време великих и пресудних промена на минхенској сликарској сцени. Сјај историјског сликарства

[2] *Die Münchner Schule (1850–1914)*, каталог изложбе одржане 1979. године у Haus der Kunst у Минхену. Изложба је приказала радове немачких сликара припадника ове минхенске сликарске школе и других аутора из осталих европских земаља и Америке који су се школовали у Минхену и тамо формирали ликовни израз; Кристијан Ленц, *нав. дело*.

[3] Јасна Јованов, *Минхенска школа и српско сликарство*, Нови Сад, Галерија Матице српске, 1985.

[4] Sigfried Wichmann, *Franz von Lenbach und Seine Zeit*, München, Du Mont Shauberg, 1973.

бледи пред одушевљењем новим садржајима који обележавају поновни покушај повратка ономе што се сматрало за праву, актуелну стварност.

Отворенији разнородним утицајима и духовно ближи Паризу него конзервативном Бечу, Минхен је на Интернационалној изложби 1869. у Гласпаласту, излагањем дела Гистава Курбеа, Едуарда Манеа и барбизонских пејзажиста[5] пресудно утицао да немачки сликари прихвате реалистичке теме. Међу најзначајнијим Курбеовим следбеницима налази се и Вилхелм Лајбл,[6] око кога се окупља група истомишљеника. Тесна веза између минхенског и париског сликарства омогућила је изоштравање поетичких вредности једне нове, специфично минхенске уметности, која је све до почетка двадесетог века задовољавала уметничку радозналост већине сликара на школовању. Тек почетком XX века уметници се у већој мери опредељују директно за Париз, више заинтересовани за питања светлости у слици него за композиционе вредности историјског сликарства, за теорије Вилхелма Дица да „сликар мора сликати, односно изражавати се бојом" или за „чисто сликарство" Вилхелма Лајбла.[7] С друге стране, на известан начин потиснут и загушен различитим карактеризацијама уметничког израза минхенских ђака, данас све више у ликовним уметностима на површину израња термин који обухвата различите уметничке концепте и омогућава сагледавање стваралаштва са новог становишта: симболизам. Симболистички проседе се препознаје у делима многих српских минхенаца, али се испољава на различите начине, у зависности од њиховог основног поетичког опредељења. Тако се у симболистичком опусу Стевана Алексића запажају многе одлике симболизма, које дуго нису биле интерпретиране на одговарајући начин, на штету његовог сликарства. Тек сагледавањем овог сегмента његовог рада с аспекта минхенског симболистичког круга, као и средњоевропског миљеа у којем је Алексић живео и стварао, било је могуће одредити значај и допринос овог сликара европском и српском симболизму.

Животни пут Стевана Алексића (Арад, 1876 – Модош, 1923)[8] до 1904, осим током студија, везан је за родни град Арад. На позив брата Ивана који је тамо био свештеник, уметник се 1904. пресељава у Модош и за то место, некада у средишту Баната, а данас на граници Румуније и Србије (под новим именом Јаша Томић), остаје везан до краја живота. С талентом који је наследио од деде Николе и оца Душана, школовање почиње 1895. у Минхену, где се за Академију припрема у атељеу Хајнриха Книра да би,

[5] Jasna Jovanov, *Uticaj Beča i Minhena na srpski realizam*, Zagreb, 1988/89, Peristil, br. 31–32, 199.

[6] Eberhart Ruhmer, *Der Leibl-Kreis und die reine Malerei*, Rosenheim, Rosenheimer Verlagshaus, 1984.

[7] Јасна Јованов, *Минхенска школа и српско сликарство*, стр. 11.

[8] Иван Алексић, „Стеван Алексић", *Прилози Летопису Матице српске*, Нови Сад, 1928, год. I, књ. I, св. 1, 14–22; књ. I, св. 2, 67–77; књ. I, св. 3, 118–126; Јасна Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, Спомен-збирка Павла Бељанског–Матица српска, 2008.

1896. уписао цртачки курс на Академији у класи Николаса Гизиса.[9] Због смрти оца Душана 1900. напушта Минхен у преломном тренутку за његово сликарство: слика његов посмртни портрет, у којем се већ запажа превазилажење минхенског реализма, али и поступак Fleckmalerei-а, или „листаних потеза", како га је сам сликар називао. Прва деценија XX века испуњена је сликањем у црквама на територији данашње Мађарске, Румуније, Хрватске и Војводине. Поред мање-више устаљеног иконографског, као део декоративног програма Алексић слика и догађаје из српске средњовековне историје, постављајући их у мизансцен оперског спектакла, с очигледним симболистичким назнакама. До почетка Првог светског рата већи део времена проводи „на терену", а са почетком војног сукоба и нестанком наручилаца црквених декорација, повлачи се у атеље где настају његове најзначајније и најмодерније, али истовремено задуго мање познате, слике мањих формата и симболистичке провенијенције.

Мобилисан, неколико ратних месеци је провео у Сегедину, где је добио атеље и могућност да слика. Упркос заштити коју је тамо уживао, ипак није могао да остане слеп за ратне страхоте и патње које су га окруживале. Револт је могао да покаже само онако како му је то сопствена професија допуштала – сликом. Платна *Велики косач* (1916) и *Анђео мира* су најупечатљивија дела антиратне тематике. У сликаревој биографији коју је објавио његов брат Иван Алексић, помиње се још једно платно из тог раздобља – данас изгубљена слика *Визија српског војника*. На бојном пољу умирућем српском војнику указује се на хоризонту визија цара Душана на коњу. Неке од тих слика излаже 1917. у Сегедину, као и 1918. у Темишвару, у кратком периоду након рата, још док новоуспостављена граница није делила овај град од Модоша. Недуго затим, граница се помера према западу и Модош ће припасти Румунији, а Стеван Алексић, савладан болешћу све мање слика и још мање жели да се појављује у јавности. Попут неког романтичног хероја чезне да отпутује у Египат, надајући се да ће тамо брзо оздравити, као и да ће наћи безброј мотива за сликање.[10] Тај сан му се није остварио, чак ни чежња да Модош види „с ону страну границе", присаједињен новооснованој Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца. Граница која је делила до тада јединствен простор одвојила је сликара од његових наручилаца, мецена, пријатеља и родбине и пореметила окружење у којем се развијао и растао његов таленат, на сличан начин као што је засекла у јединствено културно ткиво вишенационалне, мултикултурне и мултиконфесионалне средине, кидајући вековима грађене везе. Стеван Алексић је преминуо неколико дана пре коначног споразума о разграничењу с Краљевином Румунијом (23. новембар 1923),

[9] Heinrich Ludwig, *Nikolaus Ghysis – ein Grieche in Bayern*, München, 1. VI 1979, Die Weltkunst, Heft 11, 1400–1402; http://matrikel.abdk.de/.

[10] Јасна Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, стр. 41.

по којем је Модош ипак припао Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, да би током времена од значајног среског места постао погранична варошица остављена да лагано губи некадашњи значај.[11]

Дугогодишња неадекватна вредновања Алексићевог опуса у великој мери су била условљена чињеницом да је живео далеко од Београда као прогресивног центра савремене српске уметности, као и континуитетом и обимом традиционалних тема којима се сликар бавио. У оквиру рада на осликавању цркава уметник је обрадио широку скалу религиозно-историјских мотива, при чему је углавном остајао у домену конвенција религиозног жанра, као и стилизације и спектакуларности историјског реализма. Међутим, већ у почетку Алексићеве професионалне каријере приметна је креативна напетост између уметнички ефектног испуњавања захтева традиционалног, религиозне догме и идеолошког националног програма, и појаве нових, индивидуалистички заснованих интересовања. Утемељена самосвојном варијацијом алегоријског мотива на слици *Уметник и муза* (1900), ова интересовања добијају снагу прекретничког импулса у делима *Аутопортрет у кафани* (1901) и *Аутопортрет* (1903). Инспирисан беклиновским мотивом самртног свирача – иначе привилеговане фигуре симболистичког репертоара – Алексић је почев од ових слика стварао простор симболистичке тематике обележен аутентичним личним печатом и доведен до врхунца остварењем *Весели бохем* (1917; по фотографији). Основне координате тог простора су, с једне стране преиспитивање демонско-анђеоског порекла и противречне природе самог уметничког надахнућа, а с друге критичко али и носталгично предочавање изгубљености и усамљености појединца у трошном и јаловом свету, лишеном комуникације и смисла. Обогаћујући овај тематски простор релацијом Смрти и Ероса, као и мотивом двојника, уметник је начинио даљи корак у одвајању од наративних и натуралистичких образаца, приближивши се главном току модерног, симболистичког сензибилитета. Када је реч о „аутопортретима крупног плана", као и о неким портретима – *Марија Алексић на одру* (1907), *Портрет Славка Гигића* (1915) – Алексић је, посредством мотива маске као симптома оностраног, обогатио свој тематски репертоар новим и суптилнијим нијансама. Међу таква нијансирања могу се свакако сврстати и аутопортрети формално смештени у породично окружење, на којима Алексић изневерава жанровска очекивања сенчећи атмосферу породичног спокоја ироничним тоновима. О оригиналности и интензитету с којима је Алексић применио начела симбо-

[11] Милан Ђуканов, *Кратка монографија Јаша Томића 1334–1978*, Јаша Томић, Месна заједница Јаша Томић, 1980; Grigor Popi, *Jugoslovensko-rumunski odnosi 1918–1941*, Novi Sad, Filozofski fakultet u Novom Sadu, Institut za istoriju, 1984; Љубивоје Церовић, *Срби у Румунији,* Нови Сад, Матица српска, 1997; *Историја српског народа*, књ. I–VII, Београд, Српска књижевна задруга, 2000; Френсис Дворник, *Словени у европској историји и цивилизацији*, Београд, Clio, 2001; Ален Џ. П. Тејлор, *Хабзбуршка монархија*, Београд, Clio, 2001.

листичког изражавања, говори и његово упечатљиво спајање ангажованог, антиратног става с религијско-метафизичким питањима. Унутар овог изразито нереалистичког тематског круга, анђеоске и демонске фигуре добијају нова значења, а апстрактне теме као што су грех, искупљење, изгубљени рај и праштање служе исказивању уметникове непосредне реакције на најконкретнију стварност историје и свакодневице. У теми женског акта такође није пропустио да на себи својствен начин артикулише култну симболистичку тему везану за супротност „обожаване femme fragile и опасне заводнице, femme fatale[12]: *Богородица са Христом* (1920) насурот *Акту са мртвачком главом/Сифилис* (1920), *Женском акту* (1923). Најзад, малобројне слике с идилично интонираним митолошким мотивима, попут некакве спокојне и утопијске завршнице, заокружују уметников симболистички простор. Сагласје човека и природе често приказивано у делима немачких неоромантичара, посебно Арнолда Беклина, дубоко укорењено у митолошкој сфери, визуелни израз је добијало кроз аркадијске фрагменте и призоре из живота божанстава вода и копна, тритона, нереида, нимфи, фаунова. Алексић није инспирацију тражио у епској, херојској страни мита, већ у пасторално-еротској тематици која буди „дионизијски дух који је изникао из мита и ритуала, страсти и заноса, инстинкта и интуиције, хероизма и патње”,[13] која голица машту и допушта аутору да алегоријску одређеност мита замењује двосмисленим симболистичким назнакама. Призорима из шумског света пасторале, као што су *Кентаур и нимфа* (1919), *Композиција (кентаур и нимфа)* и *Кентаур с нимфама* (1920), сликар је успео да сједини два, до тада готово непостојећа елемента у свом сликарству – женски акт и пејзаж. Као да се присећао Беклинових древних римских ритуала смештених у буколичке пределе, шуму је приказао као дубоку позорницу из чијег дна се, кроз стабла, пробија ружичаста светлост попут блеска залазећег сунца. Међу тим стаблима уходе се, веселе и воде љубав Алексићева простодушна шумска створења, „деца која немају представу о злу, деца која се радују сунчевим зрацима, жубору пролећа, за које читава природа као и њихово сопствено постојање представљају чудо”.[14] Управо инсистирањем на магијским вредностима пејзажа као извору ове ведрине, Алексић је несвесно, можда чак инстинктивно, успео да прикаже архетипске вредности мита. Сцена без катаклизмичних садржаја, самртних свирача и опседнутости смрћу одише идиличном атмосфером амбијента који је изван Времена и ослобођен свих

[12] Hans H. Hofstäter, *Symbolism in Germany and Europe*, у: *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870–1920*, Ed. by I. Ehrhardt and S. Reynolds, Munich, Prestel, 2000, 24.

[13] Метју Перри, *Интелектуална историја Европе*, Београд, Clio, 2000, стр. 399.

[14] Richard Muther, *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, Munich, 1893/94, 573. Prema: Hans H. Hofstäter, *Symbolism in Germany and Europe*. У: *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870–1920*, Ed. by I. Ehrhardt and S. Reynolds, Munich, Prestel, 2000, p. 24.

земаљских брига. Сликар чији се живот ближио крају суштину своје уметности све је чешће тражио у неким општим, ескапистичким, чак и утопијским вредностима.

На плану иконографије, тачније визуелне реторике, Алексић на упечатљив начин примењује један репрезентативан симболистички поступак: узима типичну алегоријску фигуру – самртног свирача – да би је кроз разноврсне просторне и динамичке комбинације преобразио у различите симболе који представљају асоцијативно средиште у низу слика. Премда ова фигура Алексићевог омиљеног неугодног сапутника успева да кроз све поменуте промене сачува трагове свог примарног значења, њен алегоријски кодификован смисао се мења, раслојава и грана унутар симболичке вишезначности целине слике. Смештана у специфичне и карактеристичне амбијенте као што су кафана или атеље, довођена у неочекиване релације са другим протагонистима (сликаревим двојницима, моделима), фигура самртног свирача/скелета постаје променљиви хибридни конструкт (лобања, скелет), а истовремено и основа читаве симболичке мреже која преноси Алексићево трагично виђење уметности и човекове судбине: „Алегорија се отвара као очекивано обиље значења – мистично помирење садржаја и облика – које никад не долази. Поворка празних, понављаних слика нема краја."[15] Такође алегоријског порекла, мотиви „вечитог Јуде" и „светог Ђорђа као ратника" своју вишезначност и асоцијативност мање дугују иконографским интервенцијама, а далеко више симболистички третираном светлу. У контексту ауторовог сучељавања с фигурама сопствених двојника метод „слике у слици" доприноси симболичком представљању подвојене реалности, али и трагично подвојене уметникове личности. Решавање односа првог и другог плана у слици – *Аутопортрет са супругом Стефанијом* (1911) или *Сликар са својим моделом* (1919) такође показује све одлике симболистичког поступка који значајно утиче на укупан илузионистички ефекат. На појединим аутопортретима крупног плана Алексић успешно примењује метод означен као „симболизам пантомиме", користећи мотив скривања и маскирања као прилику да изрази читав спектар расположења од ироније до равнодушности, од надмоћности до прикривеног ужаса: *Аутопортрет* (1911) или *Аутопортрет* (1917). Са још више убедљивости и имагинативности уметник примењује поступак „стилистичке пермутације" у остварењима експлицитно симболистичког проседеа: фигура анђела је једним силовитим, скоро бруталним мизансценским потезом претворена у жртву (*Анђео мира*), а лик Богородице је уздигнут, кроз контраст са призором ратних страхота, на ниво новог симбола праштања, оплемењене патње и утехе *(Богородица са Христом*).

[15] Deborah L. Madsen, *Rereading Allegory*, New York, St. Martin's Press, 1992, p. 125.

Доспевајући до све дубљих сазвучја између сопствених, често кошмарних унутрашњих конфликата и тескобних, чак насилних сензација спољашњег света, стављајући, како каже Одилон Редон „колико год је то могуће, логику видљивог у службу невидљивог",[16] Алексић је основне теме и преовлађујуће визуелне стратегије симболизма преображавао у делотворне чиниоце своје субјективно интониране, понекад и апартне, симболистичке иконографије.

Алексићев симболизам је директан, експлицитан и, самим тим, отворен за анализу и подложан поређењу са минхенским уметничким изворима. Нема сумње да је период школовања на минхенској Академији представљао оно најнепосредније искуство које га је определило да се током времена, након лутања, истраживања и сазревања дефинитивно окрене просторима симболистичког изражавања. Боравак у Минхену је, међутим, значио и стицање ширих, посредних искустава и упијање читаве једне духовне климе, чије се деловање испољило на плодоносан и делотворан начин у зрелим фазама уметниковог опуса. Сам склоп уметникове личности и његова тежња за артикулисањем граничних ситуација учинили су да из те духовне климе Алексић одабере узор најприближнији његовом сензибилитету – беклиновску тему Смрти као и Беклинов специфични мотив самртног свирача. Такође, опус Франца фон Штука,[17] професора на Академији и савременика на врхунцу славе, представља много ширу основу од које је Алексић полазио у креирању сопственог симболичког репертоара: теме рата, изгубљеног раја и рајског чувара, као и греха, могу се идентификовати као они одлучујући импулси који су на значењском и формалном плану отворили перспективе радикалног симболистичког језика. Алексићева заокупљеност питањем Ероса – а у релацији са већ развијеним мотивом самртног свирача – има своје посредне, али несумњиве изворе у сликама Беклиновог следбеника Ханса Томе. Такође, на Алексићевим многобројним аутопортретима које карактеришу иронични акценти и амосфера гротескног, уочљив је утицај раног остварења Ловиса Коринта, док се између каснијих каријера двојице сликара могу успоставити релевантне паралеле (опсесивно бављење аутопортретом, наглашено хедонистичко поимање животних вредности). Дакле, не само да је на Алексићево уметничко формирање деловао симболистички концепт уопште, већ и поједини значајни симблостички аутори, присутни на минхенској Академији и у уметничком животу Минхена, као и њихова остварења.

Склоност ка симболистичком изражавању на прелому између деветнаестог и двадесетог века није привилегија само Стевана Алексића. Ипак,

[16] Carlo Munari, *Arte e costume del secolo XIX*, Milano, Giorgio Tacchini editore, 1976, p. 118.

[17] Gudrun Körner, *Sin and Innocence*. *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870–1920*, Ed. by Ingrid Ehrhardt and Simon Reynolds, Munich, Prestel, 2000, pp. 155–177.

симболистички слој у његовом опусу могуће је целовитије протумачити тек поређењем са опусима осталих значајних протагониста симболизма сликарства из окружења: Беле Чикоша Сесије чији се симболизам заснива на литерарним изворима античких и библијских предања интерпретираним у духу сликарства Франца фон Штука; алегоријским и жанр призорима Ивана Тишова;[18] религијско националним темама Ђорђа Крстића [19] који настоји да сакралним језиком симбола „изазове романтичну тајанственост и мистично страхопоштовање“; Леона Коена,[20] такође савременика који је свој опус изградио на аутохтоним тумачењима симболистичких тема и мотива, склоности ка нарацији и интересовању за јеврејско предање, Библију и Шекспира и на фасцинацији трагиком националне историје и бајколиком окрутношћу античког мита. Повезује их минхенско порекло симболистичке поетике, подстакнуто интересовањем за Арнолда Беклина присутног у словеначкој, српској и хрватској штампи око хиљаду и деветстоте године.[21] С друге стране, у животу и делу Стевана Алексића, може се уочити низ специфичних околности које нису утицале на формирање њихових савременика. Васпитаван у духу поштовања националне и локалне традиције већи део живота је провео „другде”, одвојен од културних средишта Војводине и Србије – измештен из изворног окружења, али и балансирајући између сопственог националног и религијског идентитета и идентитета окружења које је постало саставни део његовог хабитуса, као један од пресудних чинилаца у уметничком формирању.

ЛИТЕРАТУРА

Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu i hrvatsko slikarstvo, ur. Irena Kraševac, Petar Prelog, Zagreb, Institut za povjest umjetnosti, 2008.

Алексић, Иван, „Стеван Алексић”, *Прилози Летопису Матице српске*, Нови Сад, 1928, год. I, књ. I, св. 1, 14–22; књ. I, св. 2, 67–77; књ. I, св. 3, стр. 118–126.

Дворник, Френсис, *Словени у европској историји и цивилизацији*, Београд, Clio, 2001.

Ђуканов, Милан. *Кратка монографија Јаша Томића 1334–1978*, Јаша Томић, Месна заједница Јаша Томић, 1980.

Историја српског народа, књ. I–VII, Београд, Српска књижевна задруга, 2000.

[18] *Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu i hrvatsko slikarstvo*, ur. Irena Kraševac, Petar Prelog, Zagreb, Institut za povjest umjetnosti, 2008, str. 46, 54.

[19] Никола Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић 1851–1907*, Београд, Народни музеј, 2001.

[20] Nikola Šujica, *Leon Koen*, Beograd, Jugoslovenska galerija umetničkih dela, 2001.

[21] Јасна Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, стр.147.

Јованов, Јасна, *Минхенска школа и српско сликарство*, Нови Сад, Галерија Матице српске, 1985.

Jovanov, Jasna, *Uticaj Beča i Minhena na srpski realizam*, Peristil, br. 31–32, Zagreb, 1988/89, separat.

Јованов, Јасна, *Стеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, Спомен-збирка Павла Бељанског–Матица српска, 2008.

Кусовац, Никола, *Сликар Ђорђе Крстић 1851–1907*, Београд, Народни музеј, 2001.

Ленц, Кристијан, *Минхенска школа 1850–1900*, Београд, Народни музеј, 1988.

Ludwig , Heinrich, *Nikolaus Ghysis – ein Grieche in Bayern*, München, 1. VI 1979, Die Weltkunst, Heft 11, 1400–1402.

Madsen, Deborah L., *Rereading Allegory*, New York, St. Martin's Press, 1992.

Munari, Carlo, *Arte e costume del secolo XIX*, Milano, Giorgio Tacchini editore, 1976.

Muther, Richard, *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, Munich, 1893/94, 573. Prema: Hans H. Hofstäter, *Symbolism in Germany and Europe*. У: *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870–1920*, Ed. by Ingrid Ehrhardt and Simon Reynolds, Munich, Prestel, 2000.

Peri, Metju, *Intelektualna istorija Evrope*, Beograd, Clio, 2000.

Popi, Grigor, *Jugoslovensko-rumunski odnosi 1918–1941*, Novi Sad, Filozofski fakultet u Novom Sadu, Institut za istoriju, 1984.

Ruhmer, Eberhart, *Der Leibl-Kreis und die reine Malerei*, Rosenheim, Rosenheimer Verlagshaus, 1984.

Тејлор, Ален Џ. П., *Хабзбуршка монархија*, Београд, Clio, 2001.

Церовић, Љубивоје, *Срби у Румунији,* Нови Сад, Матица српска, 1997.

Šujica, Nikola, *Leon Koen*, Beograd, Jugoslovenska galerija umetničkih dela, 2001.

Die Münchner Schule 1850–1914, ed. Eberhard Ruhmer, München, Bayerische, Staatsgemäldesgesammlungen und Ausstellung Haus der Kunst München e.V, 1979.

Wichmann, Sigfried, *Franz von Lenbach und Seine Zeit*, München, Du Mont Shauberg, 1973.

http://matrikel.abdk.de/.

Jasna Jovanov
Université EDUKONS, Sremska Kamenica, Serbie

LE SYMBOLISME DE MUNICH DANS LA PEINTURE DE STEVAN ALEKSIĆ
(Résumé)

De nombreux artistes symbolistes comme Franz von Stuck, Otto Setiz, Arnold Böcklin, Lovis Corinth, Giovanni Segantini et bien d'autres créent leurs œuvres à Munich au tournant des XIX^{e} et XX^{e} siècles. En tant que participants à de nombreuses expositions, enseignants dans des écoles privées ou bien professeurs à l'Académie des Beaux-Arts, ils ont influencé la formation de plusieurs générations d'étudiants en peinture. C'est l'époque où l'Académie de Munich devient l'un des lieux les plus importants de formation des peintres en Europe centrale. Beaucoup d'entre eux venaient de différentes régions de la monarchie austro-hongroise, qui était un espace géographique particulier peuplé de plusieurs nationalités et confessions. Parmi eux, on distingue Stevan Aleksić (Arad 1876 – Modoš, 1923). Il est né à Arad, habité par des Roumains, des Serbes, des Hongrois et des Allemands. Comme il était élevé dans un esprit de respect de la tradition nationale et locale, mais dans un cadre historique hors du commun, sa création artistique revêt des aspects particuliers. Vivant hors de son pays d'origine, il balançait entre sa propre identité nationale et religieuse et l'identité du milieu qui est devenu une partie intégrante de son propre habitus et a joué un rôle essentiel dans sa formation artistique. Après avoir quitté Arad, Stevan Aleksić a passé le reste de sa vie à Modoš et était actif comme peintre dans une grande partie de la Voïvodine et du Banat roumain. Au début de la Première Guerre mondiale, il se retire dans son atelier à Modoš et crée des tableaux symbolistes, principalement de petit format, où il exprime sa révolte contre la guerre et interprète à sa façon le conflit entre l'angélique et le démoniaque, l'amour et la mort, l'Eros et le Thanatos. En adoptant plusieurs éléments de la poétique symboliste, comme des squelettes menaçants dont la présence change le contexte du tableau ou bien des êtres hybrides tels des centaures et des nymphées dans une ambiance dionysienne, la confrontation des figures de femme fragile et de femme fatale, la stratégie du double, le déguisement et autres, Aleksić se définit comme un représentant du cercle créatif de l'Europe centrale, un élève fidèle de l'école de Munich et avant tout, comme une figure authentique de la peinture serbe du 20ième siècle. Son œuvre a longtemps été sous-estimé et mal interprété à cause de ses éléments symbolistes. Ce n'est qu'après la contextualisation plus intensive du symbolisme dans l'art européen et l'art serbe, et l'interprétation de cet aspect particulier de son travail, qu'il trouve sa place dans l'histoire de l'art serbe.

Mots-clés : Munich, symbolisme, Stevan Aleksić.

Игор Б. Борозан
Универзитет у Београду – Филозофски факултет, Србија
borozan.igor73@gmail.com

ПРИКАЗИВАЊЕ НЕВИДЉИВЕ СТВАРНОСТИ И ПРЕДСТАВЉАЊЕ СЛЕПЕ ЖЕНЕ У ЛИКОВНОМ ДЕЛУ ЂОРЂА КРСТИЋА*

Апстракт: *Ђорђе Крстић је крајем 19. и почетком 20. века насликао неколико варијација на тему слепице. Лик младе жене са затвореним очима, замишљен као представа апстрактног принципа женскости надилази конкретну личност и постаје симбол несвесног. Унутрашња визија негира миметички свет, и постаје поље безбројних могућности менталне пројекције. Изведени у складу са разноликом чулном рецепцијом савременог човека, прикази слепица заокружују корпус симболистичких слика Ђорђа Крстића, и коначно потврђује стваралачки трансфер европског симболистичког наслеђа у српску средину 19. века.*

Кључне речи: *симболизам, Ђорђе Крстић, слепице, гусле, Минхен, декаденција.*

Симболизам није хомогени правац, нити је ограничени концепт, већ је, пре свега, идејни и структурални оквир у којем битишу различити партикуларни изрази. У литератури и сликарству симболизам се манифестује „као стање духа, ума који се користи иреалним мотивима и представама, желећи да на тај начин изрази да су видљива, мерљива и одредива стварност само поставка у првом плану нечега што представља несхватљиву узајамну повезаност свега у свету".[1] Свет може да се сазнаје само у назнакама, па песници и уметници настоје да, под одређеним условима, представе невидљиви простор. Заумну стварност материјализују само изабрани појединци, који уз помоћ слика и метафора, неретко у екстази, преносе њену невидљивост у реалан свет спајајући две наизглед неспојиве реалности.[2]

* Рад је настао у оквиру пројекта Министарства Републике Србије. Назив пројекта је „Представе идентитета у вербално-визуелној култури новог доба", редни број 177001. Посебну захвалност на изради текста дугујем проф. др Јовану Делићу. Захвалност исказујем и Петру Петровићу, кустосу Народног музеја у Београду.

[1] Hans H. Hofstätter, „Symbolismus in Deutschland und Europe", у: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*", Hrg. von I. Erhardt, S. Reynolds, München: Prestel Verlag, 2000, p. 17.

[2] *Исто*.

Суштина симболистичке поетике, особито њеног временски препознатљивог оквира, који се смешта у последње деценије 19. века, и који са довољно снаге траје до Првог светског рата, јесте тежња да се на двосмислен начин прикаже недокучиво.[3] Одбијајући идеју јасне и прецизне читљивости својих дела, симболисти изнова траже нове путеве посредног сугерисања, којим се наговештава другачија стварност од оне која се чини веродостојном.[4]

Повезивање и довођење у комуникативан однос наизглед неспојивих ствари и феномена једна је од кључних, не и парадоксалних, структура симболизма. Симболи и слике, из перспективе симболиста, конституисали су узајамну мрежу комуникативних симбола ради провоцирања чулног и умног одговора претпостављеног посматрача, који би се, потом, и сам нашао у свету између реалног и трансценденталног.

Ова натуралистичка пермутација, која у реалном животу означава спону неспојивих предмета, говори о амбивалентној суштини симболистичке уметничке праксе. У реакцији на све присутнији позитивизам времена, као и на уплив натурализма и импресионизма, уметници симболистичке вокације настојали су да уобличе јединство чулних и умних елемента, којим би се истакла прилично замршена мистерија устројства света.[5] Упркос извесним разликама, шареноликост европских симболизама сублимирана је у чувеном прогласу Жана Мореаса, објављеном 1886. године у париском листу *Фигаро*. Кључна поставка овог текста гласи:

> Суштинска особеност симболистичке уметности састоји се у томе да се једна идеја никада јасно не искаже или директно не изговори. Због тога ни слике природе, дела људи, све конкретне појаве, не морају бити видљиве саме по себи, већ, уз помоћ истанчаних трагова, тајних склоности симболистичким знацима, представљају везу са исконским идејама ... ми смо предложили ознаку симболизам као једини који је у стању да одреди актуелно струјање стваралачког духа у уметности, и држаћемо се тог означавања.[6]

По Мореасу, интернационални језик симболизма садржи се, пре свега, у негацији јединствености стила. Тај језик не ствара сопствени израз, будући да би такав подухват поништио саму суштину разноликог и неуоквиреног уметничког израза. У формалном смислу, интернационални језик користи различите уметничке стилове (реализам, декоративни југендстил, експреси-

[3] Ingrid Erhardt, „SeelenReich-Eine Einführung", у: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*", Hrg. von I. Erhardt, S. Reynolds, München: Prestel Verlag, 2000, p. 9–16.

[4] Hans H Hofstätter, *нав. дело*, стр. 17.

[5] Horst G Ludwig., „Stilpluralismus der Münchner Secession", у: *Die Münchener Seccesion 1892-1914*, München, Museum Villa Stuck, 2008, p. 152.

[6] *Исто*, стр. 71.

онизам) који постају средство манипулативне стваралачке праксе симболиста, којом се надилази стилска прочишћеност и идејна једнообразност.[7]

У оквиру европског симболизма истакнуто место припада немачким симболистима. Они су својим индивидуалним одређењима и различитим стилским формама допринели конституисању веома разнородног уметничког правца. Упркос таквој различитости, теме и изражајна средства немачких уметника говоре о јединственој поетици њихових дела; они једнодушно иступају с идејом да се неодредивим симболима и уметничким решењима сугерише концепт цикличног реоткривања људске душе.

Заједничко немачким симболистима јесте уживање у тајанственом и оностраном, које истиче њихов отклон од опипљиве и тривијалне свакодневице.[8] Подстакнути актуелним психоаналитичким истраживањима, сублимираним у Фројдовом делу *Тумачење снова* из 1900. године, симболисти су сликама и речима истраживали дубине својих и туђих душа.[9] Ова археологија несвесног садејствовала је са намером да се помоћу чулних трагова открије праузорак кључних душевних феномена који води ка основним структурама и исконским идејама човека и целокупног универзума.[10] Из визуре немачких симболиста, откриће закономерности у делању примарних душевних *наслага* не распознаје се пуком интелектуалном прерадом, већ се њихова спознаја доживљава на интуитивном нивоу.[11] Замисао да се сликом може оживети осећање нашло се у сржи немачког симболистичког стваралаштва, препуног разноликих предзнака и скривених значења.

Минхен је током последњих деценија 19. века изникао у центар уметности немачког говорног подручја. Многобројни уметнички изрази и праксе дефинисали су полетну и шаренолику уметничку сцену која је пулсирала у ритму романтизма, класицизма, импресионизма, пленеризма, експресионизма, социјалних стремљења.[12] Поменути уметнички правци су, у већој или мањој мери, кореспондирали са званичним наставним програмом Академије лепих уметности и с актуелним сецесијским покретима. Деловање минхенских уметника сецесијског вокабулара сублимирано је у часописима књижевно-уметничког типа, као што су *Југенд* и *Симплицисимус*.[13]

---

[7] *Исто*, стр. 152.

[8] Jutta Hülsewig-Johnen, „Von Mythen und Menschen. Die symbolistische Moderne in Deutschland", у: *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus. Die andere Moderne*, Hrg. von J. Hülsweig-Johnen, H. Mund, Bielfeld, Kerber Verlag, 2013, p. 9.

[9] Исто.

[10] Karl E. Šorske, *Fin-de-Si□cle и Беч: Politika i kultura*, Beograd, Geopoetika, 1998.

[11] Hans. H. Hofstätter, *нав. дело*, стр. 17.

[12] Божидар С. Николајевић, „*Из минулих дана. Сећања и документи*, прир. С. Николајевић, Београд: Српска академија наука и уметности, 1986, стр. 129.

[13] *Исто*.

Пре него што Ђорђа Крстића сагледамо у систему немачког симболизма, осврнућемо се на концепт протосимболизма, који му је претходио током седме деценије 19. века.[14] Најистакнутији сликари протосимболизма били су Бруно Пиглхајн и Габријел фон Макс, чије је стваралаштво садејствовало са савременим научним и паранаучним правцима.[15] Истраживања оностраног нису се исцрпла Фројдовом психоанализом и новим тенденцијама у истраживању подсвести. Све више је расло интересовање за окултну тематику, мистични спиритуализам и низ сличних покрета, што је дефинисало нову климу, супротну владајућем рационализму. У Минхену су знаменити појединци из света психијатрије и филозофије 1886. године основали Психолошко удружење, којем се придружио и сликар оностраних тема Албрехт фон Келер. Удружењу је припадао и први председник минхенске сецесије Бруно Пиглхајм, кључна фигура протосимболизма у Немачкој.[16] У контексту виђења протосимболизма можемо истаћи да Пиглхајм „није чисти симболиста, већ се сврстава у оне који су га започели, покренули, или се пак са њим паралелно развијали; не и досегли при том његову језгровитост и сажетост".[17]

У склопу идејне поставке нашег рада, заснованог на концепту представљања невидљиве стварности, неопходно је поменути канонску Пиглхајмову слику *Слепица на маковом пољу* из 1889. године (сл. 1). Ова представа има у фокусу слепу жену са штапом у руци, која готово хипнотички корача маковим пољем. Она се налази под директним утицајем полусунца-полумесеца, којим се наглашава неодређеност дела дана. У случају да превагне месец, можемо указати на концепт аутоматизованог лунатизма, пројектованог на основу идеје о претпостављеном сједињењу женског бића и овог небеског тела.[18] Поједини тумачи Пиглхајмове слике наводе да је уметник поставио жену као типску фигуру, која кроз свет корача без увида у његову лепоту – расцветали крајолик. Метафора о слепцу који тумара кроз живот није без основа, будући да потврђује стари наратив о одсуству односа бога и изолованог појединца. Истовремено, недореченост симболизма чини ову слику пријемчивом и за другачије тумачење. Свет таме и наизглед бесмисленог тумарања може се преиначити у предност: без светла види се боље и више. Неодређени светлосни и колоритни ефекти, као последица неодређеног доба дана/ноћи, чине, наизглед парадоксално, замагљени свет сенки видљивијим и јаснијим него при јасном дневном светлу. У том тајанственом хабитусу, који надилази колоритну одредивост, настаје *виђело* Пигл-

[14] Horst. G.. Ludwig, *нав. дело*, стр. 152–157.

[15] *Исто*, стр. 152.

[16] *Исто*, стр. 152–153.

[17] *Исто*, стр. 152.

[18] *Исто*, стр. 154–155.

хајмове слепице у маковом пољу. Истовремено, повезаност маковог цвета и опијата несумњива је алузија на сомнабулну атмосферу декаденције са краја 19. века. У оквиру таквог схватања, спонтани лунатизам слепице и маково поље подстичу атмосферу оностраног визионарства, свеприсутног у култури симболистичке поетике блиске минхенском, али и интернационалном духу симболизма.

У сличном маниру је стварао и Габријел фон Макс. Сликар је активно учествовао у парапсихолошким сеансама, што парадигматски указује на интроспективност и хиперсензибилност нестабилне минхенске климе последњих деценија 19. века.[19] Габријел фон Макс је особиту пажњу посвећивао формалном наношењу боје и инкарната, којим је реферирао на одређене етичке и идејне концепте обојених предмета. Његово стваралаштво одликују представе заумних жена, изведених у складу с антиреалистичном атмосфером, заснованој на примени поступка бело на белом. Максове загонетне и апатичне лепотице препознају се по истакнутом мртвачком бледилу инкарната, који је постао његов заштитни знак.[20] У контексту наше теме посебно се истиче слика Светло (Глава слепе особе на светлу) из 1872. године. (сл. 2), „чији лик одудара од грубо структуриране позадине, зеленкасте лазуре на многослојном инкарнату, и у контрасту са видљивим траговима бакарно-црвеног грундирања око носа, очију, као и око косе".[21] Млада ослепљена мученица постаје синоним унутрашње светлости, која се типолошки подудара са светиљком коју држи у руци, и којом се указује на варљивост стварног светла спрам нестварне унутрашње светлости богом изабраних појединаца.

Коначно, Албрехта фон Келера можемо сагледати као правог (пуног) симболисту у оквиру минхенске симболистичке сцене[22]. Као сликар монденског друштва, Келер је, у оквиру декадентних грађанских маскарада, учествовао у низу паранормалних сеанси. Он је сликао славне играчице и глумице у стању транса, опијености и потпуне хипнозе. Потврда женског принципа оличеног у телу бесвесног медијума јесте Келерова слика аперсоналног назива *Сомнабулија* из 1886/87. године (сл. 3). Приказане жене медијуми, махом заклопљених очију, манифестовале су покушај продора у свет оностраног, који је Келер експресивно визуелизовао на својим мрачним сликама. Његове високоестетизоване тамне слике указале су на хетероге-

[19] Eberhard Bauer, „Gabriel von Max und der Spiritismus und Okkultismus seiner Zeit", у: *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, Hrg. von K. Althaus, H. Friedel, München, Hirmer, 2010, pp. 187–196.

[20] Susanne Böller, „Totenblässe und Pfauenaugen-Koloristische Herausforderungen", у: *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, Hrg. von K. Althaus, H. Friedel, München: Hirmer, 2010, pp. 158–159.

[21] *Исто*.

[22] Gian Bott Casper, „Salons, Séancen, Secession. Albert von Keller zwischen Tradition und Aufbruch", у: *Albert fon Keller. Salons, Séancen, Secession*, Hrg. von Zürcher Kunstgeselschaft, Kunsthaus Zürich, Hirmer, 2009, pp. 9–178.

ност концепата и идеја у сликарству минхенске сцене. Еротичност и естетизација и пулсирајући ритам подсвесног, бизарно и сублимно, сједињени су у јединствени дискурс надреалних тема и мотива у симболизму с краја 19. века.

У фокусу представљених слика налазила се фатална жена, као концепт минхенских симболиста уз које је стасавао и Ђорђе Крстић. Он је у Минхену могао доживети амбивалентну пројекцију женскости: мржња и обожавање жене стопили су се у јединствени наратив који је жену одредио ближе природи (земљи). Овај идејни правац, изузетно заступљен у ликовним и књижевним делима, и сублимиран у знаменитом делу Ота Вајнингера *Пол и карактер* из 1903. године, углавном је двојако тумачен у накнадној историографији.[23] У негативним женским јунакињама виђен је ехо прикривене мушке мизогинистичке културе у интелектуалном миљеу последњих деценија 19. века, док је у приказу многобројних хероина виђен концепт апсолутног обожавања женског принципа.[24] Жена је постала метафора двојне и неретко исконструисане пројекције мушкарца, и потврђивала је одређене идеолошке и родне стереотипе уписиване у другост женског пола.[25]

Ђорђе Крстић је основне поуке стекао на минхенској Академији лепих уметности код Лудвига Лефца и Антона Зајца.[26] Од ових професора је усвојио поступак систематске и поступне прераде стварности у вишу, идеализовану конструкцију, као и вештину моделације боја, Божидар Николајевић описује Крстићеве боје као: „меке и хармоничне... интониране према јачој или слабијој светлости."[27] Међутим, употреба боја се не исцрпљује у односу спрам формалистички интониране аутономије ликовних елемената, већ се оне поимају као колоритне целине усклађене с идејном замисли сликара. Крстић је као „сликар по рођењу,"[28] и стога оригинални уметник, стварао у складу са својом природом, али и у садејству са духом времена, оличеном у клими минхенске уметничке сцене последњих деценија 19. века.

[23] Jutta Hülsewig-Johnen, Нав. дело, 2013, 9; S Chandak Sengoopta, *Otto Weininger. Sex, **Science** and Self in Imperial **Vienna***, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

[24] Ingeborg Becker, „Madonna, Spinx und Sünderin. Frauenbilder des deutschen symbolismus", у: *Der deutsche Symbolismus. Die andere Moderne*, Hrg. von J. Hülswei–Johnen, H. Mund, p. 168.

[25] Sigrid Ruby, „Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder", у: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland . Vom Biedermeier zum Impressionismus*, Bd. 7, Hrg. von H. Kohle, München, Prestel, 2008, p. 511–534.

[26] Никола Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић 1851–1907*, Београд: Народни музеј, 2001, стр. 22.

[27] Божидар С. Николајевић, *нав. дело*, стр. 146.

[28] *Исто*, стр. 147.

Академске поуке[29] и вибрантна културна клима Минхена условили су симболистички опус Ђорђа Крстића.[30] У свом сликовном опусу, бојама и тоновима је стварао мрежу симбола који подстиче мобилност посматрачевих чула, сходно феномену синестезије – стање у којем једна чулна стимулација резултира у другом чулу. Тако се Крстићев симболизам дотиче Бодлеровог патоса, интонираног у *Цвећу зла*, који притом не прелази у декадентну аморалност и еротичну перверзију. Крстић је остао са друге стране декадентног покрета, будући да није зашао у деконструкцију савременог социо-политичког простора, блиског појединим ангажованим представницима декаденције.[31] Са декадентима није делио ни самозадовољно разобличавање увређене малограђанштине и хипокризије, па је био поштеђен напада од стране званичне јавности за потенцијални неморал, приписиван декадентима.[32] У складу са духом симболиста, Крстић је превасходно тежио успостављању уочљиве везе између невидљивих симбола. Крстићева блискост са декадентима се задржавала у сфери растакања академских постулата. Тако је потврђена општа слика о развојном утицају декадентних идеја и тема у култури симболизма крајем 19. века.[33] Он је настојао да провоцира осећај поимања заумних ствари и појмова, и да тако конципира систем артикулације идеја и искуства, за чије је правилно ословљавање основни језик (без симбола) био исувише ограничен. Наговестити и предочити, а да притом дело остане вишесмислено, јесте основни поступак којим је Крстић, попут његових минхенских колега, настојао да учини видљивим невидљиве тонове човекове душе.

Историчарка уметности и ликовни критичар Катарина Амброзић у својој студији о српском симболизму закључује да се и ова подгрупа интернационалног симболизма одликује *пластичном синтаксом и морфологијом*, карактеристичним за савремене уметничке *изме*, попут реализма, експресионизма, југендстила...[34] Историчарка је указала и на периодизацију српског

[29] León Krempel, „Wie international war die Münchener Kunstakademie?", у*: 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, Hrg. von N. Gerhart, W. Grsskamp, F. Matzner, München, Hirmer Verlag, 2008, pp. 264–271.

[30] Јован Секулић, „Минхенска школа и српско сликарство", *Зборник радова Народног музеја*, II, Београд: Народни музеј, 1958, 251–277; Јасна Јованов, *Минхенска школа и српско сликарство*, Нови Сад: Галерија Матице српске 1985, стр. 10–14.

[31] Dennis Denisoff, „Decadence and Aestheticism", у*: Cambridge companion to the Fin de Siècle*, Ed. by G. Marshall, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, pp. 31–52.

[32] Исто, стр. 37–38.

[33] Markus Fellinger, "Decadence: Disinte-gration and Dissolu-tion, as Formal Concepts in the Art of Symbolism", у: *Decadence. Aspects of Austrian Symbolism*, Ed. by A. Husslein–Arco, A. Weidinger, Wien, Belvedere, 2013, p. 12.

[34] Катарина Амброзић, „Симболизам у ликовној уметности и његов одјек у Србији", у: *Српски симболизам. Типолошка проучавања*, ур. П. Палавестра, Београд, Српска академија наука и уметности, 1985, стр. 653–662.

симболизма. Као почетну фазу овог погледа на свет[35] она је навела *уводно раздобље,* од 1875. до 1900. године, у којем је кључну улогу имао Ђорђе Крстић.[36] Амброзићева и остале српске уметнике из уводног раздобља препознаје по стваралачком пријему и преносу немачких (европских) симболистичких модела, по којима њихова дела надилазе епигонски карактер потоњих фаза симболизма у Србији.[37]

Мотив слепе девојке присутан је већ у раном опусу Ђорђа Крстића. Његове прве представе слепица, изведене у техници уља на платну, потичу из 1877. године.[38] Профилни портрет анонимне женске прилике са заклопљеним очима и њена глава подсећају на канонске моделе старих мајстора, који су били обавезни за студенте европских ликовних академија. Прецизан цртеж, однос светлог и тамног, шрафирање, моделовање и низ других сликарских вештина стицани су током наставе копирања канонских предложака великана сликарства из ранијих епоха (ренесанса, барок...). Идеализована лепота жене, правилне црте њеног лица и светла коса указују на академске сликарске поуке, које су подразумевале да се миметичка верност приказаног лика преображава у оквире идеалне и селектоване лепоте. У култури симболизма, заклопљене очи приказују безвољности и меланхолију, али и осећање стида и понизности које представљени лик сугерише потенцијалном посматрачу.[39] Сличну представу Крстић је извео и три године касније: насликано лице слепице у трочетвртинском положају, притом у сфери академске сликарске праксе. (сл. 4)

Године 1880. дошло је до радикалног заокрета у Крстићевим представама слепице; типски и једнообразни модел, који је позирао пред сликаром, постао је парадигма приказа слепице у српском сликарству на размеђи векова. Слика која је изведена у техници уља на платну (сл. 5) битно се разликује од претходних, понајвише на нивоу изражајних средстава која су Крстићу послужила да у симболистичком духу конституише главу слепе девојке. Очи се у култури симболизма везују за концепт мимике. Оне су носиоци тајне и знак душевних осећања; велике и светле очи најчешће су допуна бледом лицу и асоцирају на пађеничку душу. На Крстићевој слици девојчине очи су зклопљене, што не потире њихов симболички значај. Оне су у функцији надомешћивања тродимензионалног простора на представи. Потирање оптичке слике, као парадигме веродостојности појавног света, ствара унутрашњи бесперспективни свет, који постаје сликовно поље за разнолике пројекције. Тако се Едипово слепило трансформише у видело унутрашњег вида, и сле-

[35] *Исто*, стр. 654.

[36] *Исто*, стр. 659.

[37] *Исто*, стр. 660.

[38] Слика се налази у Народном музеју у Београду. Заведена је под инв. бр. 171.

[39] Hans. H Hofstätter, *нав. дело*, стр. 20–21.

па девојка постаје метафора визионарског виђења. Заклопљени очни капци су директна асоцијација на сан, у којем човек ослобођа потиснути либидо. У складу с актуелним психоаналитичким теоријама, у сну се ослобађају нагони, па скривено постаје доступно и прихватљиво. Древне археолошке наслаге људске психе постају огледало изокренуте стварности, која се одвија у складу са потирањем реалног окружења. Бекство симболиста из загађеног града у свет измаштане природе, инверзно се завршава у оквиру унутрашњег духовног поља.[40] Концепт отуђеног појединца у градској вреви указао је на тежњу симболиста да слободу потраже у непојавном отуђењу.[41] Отуда се концепт заклопљених очију поистовећује с идејом слободе, која се, парадоксално, остварује у њиховој тмини. Идејни свет иза појавног визуелизован је и одређеним морфолошким средствима која су била на располагању Ђорђу Крстићу. Сликар је на својим првобитним представама слепих девојака моделацију њихове главе извео релативно глатко, са готово свелим инкарнатом. Слично поступку Габријела фон Макса, на чијој слици девојчино изразито бледо лице извире из тамне позадине, стварајући контрастну дихотомију светло-тамно у функцији атмосфере натуралистичког мистицизма, Крстић је осенчио капке слепе девојке и додатно их *потамнио* сенком испод очију.[42] Симболика овог поступка је јасна: сенчење наглашава патњу, болешљивост, и упућује на предавање „оном свету". У том оностраном свету, толико удаљеном од земаљске тривијалности, јасније се спознају скривени симболи и мистичне назнаке.

Крстићева слика нове слепице настала је 1883. године. Изведена у техници уља на кашираној дасци, ова слика (сл. 6) углавном типски понавља претходни приказ слепе девојке. Извесна разлика односи се на изражајне моменте које је Крстић продубио: још више је осенчио капке и делове лица испод очију, па су и трепавице постале тамније. Тако је занатским поступцима потврдио заклопљене очи као фокални и симболички центар представе. Формалним елементима, тоном који нагиње ка зеленкастом за мртве, сликар је подстакао патос туге којом одише композиција.[43] Истовремено, целокупна представа потврђује и поступак бељења, што упућује на извесно посветљење у односу на претходну представу слепице.

Крстић је очигледно варирао лик истог модела за представе слепице. Модел жене куштраве црне косе потврђује један од основних типова фаталне жене из културе крајем 19. века. Бела пут и црна коса везују се за стереотипно виђење оријенталног типа жена, који се уклапа у пројектовани концепт

[40] *Исто*.

[41] Sharon. L Hirsch, *Symbolist and Modern Urban Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

[42] Susanne Böller, *нав. дело*, стр. 160.

[43] *Исто*, стр. 160–161.

слободне женске сексуалности. Слика другог постаје рефлексија доминантног мужевног дискурса и важећег грађанског модела европских друштава, који у женску другост учитава своје жеље и фантазије, ослобођене стега патријархалног друштва. Крстићева слика из 1883. године потврђује концепт наговештене еротике, на коју упућују девојчина благо отворена уста.[44]

Године 1906/7, Крстић је у великом формату уобличио своју последњу представу слепе девојке, *Слепица и пратиоц.* (сл. 7) Тематско и садржајно проширење дотадашњих редукованих представа слепица указује на њену контекстуализацију у новонасталим културним и идејним околностима. Младићев црвени фес и гусле, обележја српског (народног) идентитета, упућују Крстићеву слику у категорију иконичних представа нације. Катарина Амброзић је истакла да идеје европског симболизма у извесној мери кореспондирају са српским митовима, који се преносе и прилагођавају локалном тлу.[45] Несумњива присутност националне тематике на овој последњој представи слепице из Крстићевог циклуса, потврђује поменути контакт култура, који истовремено упућује и на шире оквире симболизма у Европи и Србији.

Почетком 20. века у Београду је настала занимљива фотографија под радним називом *Слепа гусларка* (сл. 8). Снимак који садржи чулну размену искустава различитих медија (сликарство, фотографија, музика, плес), несумњиво упућује на фотографа Милана Јовановића, изузетног интелектуалца и поштоваоца епикурејске филозофије античког мислиоца Тита Лукреција.[46] На снимку доминира монументална фигура Веле Нигринове, угледне трагеткиње и првакиње Народног позоришта.[47] Моћна женска фигура, обучена у слободно интерпретирану античку одежду, манифестује познати тип – народног гуслара. Глумица у стању сна и хибернације изводи ритуализовани чин гуслања, који потврђује древни концепт народног мелоса уденутог у високоестетизовану културу грађанског Београда.

Милан Јовановић је у више наврата походио Минхен, где је, као и Ђорђе Крстић, упознао авангардну уметничку сцену. Отуда и његова фотографија/перформанс подсећа на минхенске спиритуалне сеансе, које су женски медијум путем музичких тонова плански доводиле у стање сна и несвесности. У таквом стању, док су очи медијума заклопљене, збива се регресија потиснутог, након чега долази до исконског низа покрета и радњи, које упућују на људске инстинкте и реакције. Виђење слепих омогућава спајање света

[44] Hans. H Hofstätter, *нав. дело*, стр. 20–21.

[45] Катарина Амброзић, *нав. дело*, стр. 658.

[46] Тит Лукреције, *О природи ствари*, Београд, Просвета, 1951.

[47] Игор Борозан, „Крај века, декадентна маскарада и случај трагеткиње Веле Нигринове", *Годишњак града Београд*, LVIII, Београд, Народни музеј, 2011, стр. 63–93.

живих са светом мртвих, и указује на ониричку традицију коју спроводе изабрани (митски) појединци.[48]

Упркос одсуству препознатљиве везе званичних српских композитора и симболистичке климе,[49] фотографија Милана Јовановића указује на рудиментарно спајање древне народне музике и савременог симболистичког израза; жива традиција косовског мита отелотворена је у медијуму. Идеја о женском гуслару наизглед је супротстављена увреженој типској фигури мушког слепог певача Филипа Вишњића. Мужевна слика народног гуслара дефинисана је током 19. века као доминантни модел пројектоване слике нације.[50] У вуковски интонираној усменој народној традицији[51] током 18. и 19. века, упркос присуству слепих певачица (слепе: Јеца, Живана, Степанија, Јела, Јока Јездимировић, слепица из Гргуревца, слепица из Врањева) концепт мушког слепог гуслара остао је доминантан тип.[52] Андрогинија, као концепт сједињења полова, и као идеја о слободном поигравању родних различитости, отелотворила се у театралном и елегичном, али и фуриозном плесу Веле Нигринове. Уметничка маскарада слепицу доводи у контекст ритуализоване иницијације која се одвија уз звук гусала.[53] Слепица са гуслама потврђује употребу инструмента у доба симболизма, и потврђује веру у обједињујућу снагу музике у систему синестетичког медијског искуства.

Последња слика слепице из Крстићевог опуса, посредно или непосредно, има корене у мултимедијалним представама са краја 19. века. У формалном смислу, она указује на концепт негације класично конципираног сликовног поља. Бесперспективност и извесна надреалистична атмосфера доминирају обојеним платном, па се губи осећај стварног миметичког простора – осликано поље постаје простор за манипулативну сликареву идејност. Одсуство природне светлости, у функцији конципирања облика, указује на тежњу да се слика поима као ванвременска и ванпросторна структура, која идејност носи у себи. Приказ две фигуре, спојене у готово јединствен сликовни симбол, говори о раздвајању, али и сједињењу полова, идеји која је била блиска књижевним и ликовним првацима симболизма. Субординација фигура оличена у положају две фигуре указује на култни статус и премоћ женског

[48] Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Гусле јадиковке", у: *Без очију кано и с очима*, М. Клеут и др., Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду–Академска књига, 2014, стр. 58–59.

[49] Милин Благојевић, „Музика компонована на стихове српских симболиста", у: *Српски симболизам. Типолошка проучавања*, ур. П. Палавестра, Београд, Српска академија наука и уметности, 1985, стр. 663–672.

[50] Мирослав Тимотијевић, „Гуслар као симболична фигура српског националног певача", *Зборник Народног музеја*, XVII/2, Београд, Народни музеј, 2004, стр. 253–279.

[51] Јован Делић, *Традиција и Вук Стефановић Караџић*, Београд, БИГЗ, 1990.

[52] Марија Клеут, „Увод о слепим певачицама народних песама", *Без очију кано и с очима*, М. Клеут и др., Нови Сад, Филозофски факултет у Новом Саду–Академска књига, 2014, стр. 12.

[53] *Исто*, стр. 58–59.

принципа у култури крајем 19. века. На култни статус жене указује клечећа мушка фигура, који у положају проскинезе парадигматски исказује своју потчињеност спрам обоготворене женскости. Фигура младе девојке, чији је канонски лик Крстић већ потврдио на претходним сликама на исту тему, приказана је у стојећем ставу. Крхка девојка носи у себи сву амбиваленто ст женскости у култури позног деветнаестог века. У истом телесном облику спајају се два концепта – femme fatale и femme fragile. Експресивна чулност лика слепе девојке у извесној мери чини контраст са њеним телом, чија се сексуалност губи под етеричном белом хаљином, као симболом невиности и чедности. Тако се скрива, и истовремено најављује, девојчина фрагилна еротичност, коју *ублажују* гусле у њеним рукама.

Одржавање живе традиције, оличено у фигури женског певача/гуслара, дефинише се у складу са све израженијом милитаризацијом и национализацијом уочи Првог светског рата.[54] Као иконографски мотив, гусле доводе лик слепице у контекст алегоријске фигуре у служби националне идеје.

Мушки принцип, отелотворен у младићу са фесом, клања се гусларки; тако се исказује идеја обожавања, коју жена – отелотворење мајчинства, али и алегоријска фигура – испољава у култури на размеђи векова. Усложњавање представе коначно је потврдило и заокружило представу слепица у сликаревом симболистичком опусу на идејном, формалном и тематском плану.

*

Култура симоблизма у књижевности и сликарству почивала је на истоветним принципима. Идеја приказа невидљиве и заумне стварности постављена се као основни циљ уметника симболистичке вокације. Представити језиком симбола скривени и онострани свет, и учинити га барем на тренутак опипљивим, лежела је у сржи уметничког израза симболиста. У таквом хабитусу минхенске културне климе нашао се и Ђорђе Крстић, питомац ондашње ликовне академије. Поред систематских поука на високошколској установи, он је могао бити и непосредан актер разноликих уметничких перформанса, који су се одвијали у главном граду Баварске током последњих деценија 19. века. Паранормалне сеансе са женским медијумима, хипнотизерске представе, декадентне маскараде... су у садејству са актуелним научним и психоналатичким теоријама стављени у службу уметности. У култури раног и пуног симболизма, оличеног у делу Габријела фон Макса, Албрехта Келера и Бруна Пиглхајма, могле су се видети разнолике представе женских ликова са затвореним очима. Лик младе жене са затвореним очима, замишљен као представа апстрактног појма женскости, надилази конкретну

[54] Ненад Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства–Београд, 2006, стр. 319–336.

личност и постаје метафора ослобођења нагона савременог човека у време рађања психоанализе. Приказ невидиљиве стварности је Крстић пренео у оквире својих слепица. Свака од ових слепих девојака је из визуре широм затворених очију приказавала менталну пројекцију света, саткану на бази узајамне мреже комуникативних симбола. Коначно, последња слепица у његовом опусу указује на релативну национализацију уобичајене симболистичке теме. У складу са друштвеним и идејним основама времена, Крстић је заумну тему прилагодио српском јавном мњењу у праскозорје Првог светског рата. Младо тело нације исказано у чистој младости слепе гусларке, парадоксално у себи садржи и мудрост мистичног народног бића. Гусле постају кључни знак у систему симболистичке комуникативне мреже, којим се потврђује свеза традиције и модерности у ликовном опусу Ђорђа Крстића. Остајући у сфери симболизма, и одбијајући приказ потпуне декаденције, Крстић је представе слепица сместио у простор између симболистичке поетике и прихватљивости националног декорума (канона) у уметности. Тако је окончан његов стваралачки пренос тема и идеја минхенског симболизма у оквире српске ликовне културе.

ЛИТЕРАТУРА

Амброзић, Катарина, „Симболизам у ликовној уметности и његов одјек у Србији", *Српски симболизам. Типолошка проучавања*, ур. П. Палавестра, Београд: Српска академија наука и уметности, 1985, 653–662.

Bauer, Eberhard, „Gabriel von Max und der Spiritismus und Okkultismus seiner Zeit", у: *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, Hrg. von K. Althaus, H. Friedel, München, Hirmer, 2010, 187–196.

Becker, Ingeborg, „Madonna, Spinx und Sünderin. Frauenbilder des deutschen symbolismus", у: *Der deutsche Symbolismus. Die andere Moderne*, Hrg. von J. Hülswei–Johnen, H. Mund, Bielfeld, Kerber Verlag, 2013, 168–178.

Благојевић Милин, „Музика компонована на стихове српских симболиста", у: *Српски симболизам. Типолошка проучавања*, ур. П. Палавестра, Београд: Српска академија наука и уметности, 1985, 663–672.

Борозан, Игор, „Крај века, декадентна маскарада и случај трагеткиње Веле Нигринове", *Годишњак града Београда*, LVIII, Београд, Народни музеј, 2011, 63–93.

Böller, Susanne, „Totenblässe und Pfauenaugen-Koloristische Herausforderungen", у: *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, hrg. K. Althaus, H. Friedel, München, Hirmer, 2010, 154–163.

Bott, Gian Casper, „Salons, Séancen, Secession. Albert von Keller zwischen Tradition und Aufbruch", у: *Albert fon Keller. Salons, Séancen, Secession*, Hrg. von Zürcher Kunstgesselschaft, Kunsthaus Zürich, Hirmer, 2009, 9–178.

Делић, Јован, *Традиција и Вук Стефановић Караџић*, Београд, БИГЗ, 1990.

Denisoff, Dennis, „Decadence and Aestheticism", у: *Cambridge companion to the Fin de Siècle*, Ed. by G. Marshall, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, 31–52.

Erhardt, Ingrid, „SeelenReich-Eine Einführung", у: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, Hrg. von I. Erhardt, S. Reynolds, München: Prestel Verlag, 2000, 9–16.

Јованов, Јасна, *Минхенска школа и српско сликарство*, Нови Сад, Галерија Матице српске, 1985.

Клеут, Марија, „Увод о слепим певачицама народних песама,", у: *Без очију кано и с очима* Народне песме слепих жена, М. Клеут и др., Нови Сад, Филозофски факултет у Новом Саду-Академска књига, 2014, 7–26.

Kort, Pamela, „Arnold Böcklin, Max Ernst und die Debatten un Ursprünge und Überleben in Deutschland und Frankreich", у: *Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen*, Hrg. von P. Cort, M. Hollein, Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 2009, 24–91.

Krämer, Felix, „Dark Romanticism", у: *Dark Romanticism. From Goya to Max Ernst*, Ed. By Krämer, F., Frankfurt am Main, Städel Museum, 2012, 14–29.

Krempel, León, „Wie international war die Münchener Kunstakademie?", у: *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, Hrg. von N. Gerhart, W. Grsskamp, F. Matzner, München, Hirmer Verlag, 2008, 264–271.

Кусовац, Никола, *Сликар Ђорђе Крстић 1851–1907*, Београд, Народни музеј, 2001.

Ludwig, Horst. G, „Stilpluralismus der Münchner Secession", у: *Die Münchener Seccesion 1892–1914*, München, Museum Villa Stuck, 2008, 71–206.

Лукреције Тит, *О природи ствари*, Београд, Просвета, 1951.

Макуљевић, Ненад, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства–Београд, 2006.

Недић, Владан, *Вукови певачи*, Београд, Рад, 1994.

Николајевић, Божидар С., *Из минулих дана. Сећања и документи*, прир. С. Николајевић, Београд, Српска академија наука и уметности, 1986.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана, „Гусле јадиковке", у: Без очију кано и с очима, М. Клеут и др., Нови Сад, Филозофски факултет у Новом Саду–Академска књига, 2014, 58–68.

Ruby, Sigrid, „Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder", у: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland .Vom Biedermeier zum Impressionismus*, Bd. 7, Hrg. von H. Kohle, München, Prestel, 2008, 511–534.

Секулић, Јован, „Минхенска школа и српско сликарство”, Зборник радова *Народног музеја*, II, Београд, Народни музеј, 1958, 251–277.

Sengoopta, Chandak, *Otto Weininger. Sex,* Science *and Self in Imperial* Vienna, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

Тимотијевић, Мирослав, „Гуслар као симболична фигура српског националног певача”, *Зборник Народног музеја*, XVII/2, Београд, Народни музеј, 2004, 253–279.

Fellinger, Markus, „Decadence: Disinte-gration and Dissolu-tion, as Formal Concepts in the Art of Symbolism”, y: Decadence. Aspects of Austrian Symbolism, Ed. by A. Husslein–Arco, A. Weidinger, Wien, Belvedere, 2013, 12–27.

Hirsch, Sharon. L, *Symbolist and Modern Urban Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Hofstätter, Hans. H., „Symbolismus in Deutschland und Europe”, y: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*”, Hrg. von I. Erhardt, S. Reynolds, München, Prestel Verlag, 2000, 17–28.

Hülsewig-Johnen, Jutta, „Von Mythen und Menschen. Die symbolistische Moderne in Deutschland”, y: *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus. Die andere Moderne*, hrg. J. Hülsweig-Johnen, H. Mund, Bielfeld, Kerber Verlag, 2013, 9–19.

Šorske, Karl E., *Fin-de-Siècle u Beču. Politika i kultura*, Beograd, Geopoetika, 1998.

Igor B. Borozan
Université de Belgrade – Faculté de Philosophie, Serbie

LES MANIFESTATIONS DE LA RÉALITÉ INVISIBLE ET LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME AVEUGLE DANS LA PEINTURE DE ĐORĐE KRSTIĆ
(Résumé)

La culture du symbolisme dans la littérature et la peinture a été fondée sur les mêmes principes. L'idée d'afficher la réalité invisible et intellectuelle est devenue l'objectif principal de l'artiste de vocation symboliste. Représenter avec un langage de symboles le monde caché au-delà de la réalité, et de le faire au moins pour un moment palpable était le coeur de l'expression artistique symboliste. Đorđe Krstić, Cadet de l'Académie des Beaux-Arts de cette époque évoluait au sein d'un tel climat culturel munichois. À côté des leçons systématiques de son établissement d'école secondaire, il pourrait être un acteur direct de divers spectacles artistiques, qui ont eu lieu dans la capitale de la Bavière au cours des dernières décennies du 19ème siècle. Les sessions paranormales avec des médias féminins, des spectacles hypnotiques, mascarades décadentes ... en conjonction des théories scientifiques et psychanalitiques de l'époque sont placés au service de l'art. Dans la culture symboliste

des débuts et ensuite, incarnés dans l'œuvre de Gabriel von Max, Albrecht Keller, et Bruno Piglhajn, on peut voir divers personnages féminins avec les yeux fermés. La figure d'une jeune femme avec les yeux fermés, conçue comme une représentation d'une idée abstraite de la féminité, transcende la personnalité concrète et devient une métaphore libérée de l'instinct de l'homme moderne à l'époque de la naissance de la psychanalyse. Krstić a transféré la représentation de la réalité invisible dans le domaine de ses aveugles. Chacune de ces aveugles, du point de vue autour des yeux fermés, était la projection mentale du monde, faite sur la base des symboles de communication de réseau commun. En restant dans le domaine du symbolisme, et en refusant la présentation de la décadence totale, Krstić place ses aveugles dans l'espace entre la poésie symbolique et l'acceptabilité du canon national artistique. Ainsi se termina son transfert créatif des thèmes et des idées du symbolisme de Munich dans les cadres de la culture artistique serbe.

Mots-clés : symbolisme, Đorđe Krstić, femme aveugle, Munich, décadence.

1. Бруно Пиглхајн, *Слепица на маковом пољу*,
уље на платну, 1889.

2. Габријел фон Макс, *Светло*, уље на платну, 1872.

3. Албрехт фон Келер, *Сомнабулија*, уље на платну, 1886/87.

4. Ђорђе Крстић, *Слепа девојка*, уље на дасци, 1880,
Галерија Матице српске, Нови Сад.

5. Ђорђе Крстић, *Слепа девојка*, уље на платну, око, 1880,
Народни музеј у Београду.

6. Ђорђе Крстић, *Слепица*, уље на платну, 1883,
Народни музеј у Београду.

7. Ђорђе Крстић, *Слепица са пратиоцем*, уље на платну, 1906/7,
Народни музеј у Београду.

8. Милан Јовановић, *Слепа гусларка* (Вела Нигринова), фотографија, почетак 20. века, Музеј града Београда.

Index

СИМБОЛИЗАМ У СВОМ И НАШЕМ ВРЕМЕНУ
LE SYMBOLISME EN SON TEMPS ET AUJOURD'HUI

Издавачи
Филолошки факултет, Београд, Студентски трг 3
Друштво за културну сарадњу Србија–Француска, Београд, Дечанска 5

Рецензенти
Проф. др Марк Кважбер, проф. др Ирина Суботић, проф. др Јасна Стојановић, науч. сав. др Бојан Јовић, науч. сав. др Мирјана Дрндарски

Лектори
Жан-Пјер Бертран
Добрила Живанов

Коректори
Жан-Пјер Бертран
Добрила Живанов

Тираж
500 примерака

Графичка припрема, штампа и повез
Чигоја штампа, Београд, Студентски трг 13
office@cigoja.com
www.chigoja.co.rs