

Филолошки преглед
XXXIX 2012 2

Рецензенти – Comité de lecture

др Радојка Вукчевић, редовни професор,
Филолошки факултет – Београд

др Желько Ђурић, редовни професор,
Филолошки факултет – Београд

др Пјер Мишел, редовни професор,
Универзитет у Анжеу

др Јелена Новаковић, редовни професор,
Филолошки факултет – Београд

др Катарина Расулић, доцент,
Филолошки факултет – Београд

др Марија Цунић-Дрињаковић, ванредни професор,
Економски факултет – Београд

ISSN 0015-1807

УДК 80+82 (05)

ФИЛОЛОШКИ ПРЕГЛЕД

ЧАСОПИС ЗА СТРАНУ ФИЛОЛОГИЈУ

REVUE DE PHILOGOLOGIE

XXXIX 2012 2

Филолошки факултет
Београд

REVUE DE PHILOGIE
<http://www.fil.bg.ac.rs/fpregled/index.htm>

Conseil éditorial
Slobodan Grubačić
Darko Tanasković
Predrag Piper
Radojka Vukčević

Comité de rédaction
Pierre Michel
Gerhard Ressel
Paul-Louis Thomas
Dina Mantchéva
Željko Đurić
Petar Bunjak
Tanja Popović
Katarina Rasulić
Branka Geratović

Rédacteur en chef
Jelena Novaković

Faculté de Philologie
Belgrade
2012

ФИЛОЛОШКИ ПРЕГЛЕД

Часопис за страну филологију

<http://www.fil.bg.ac.rs/fpregled/index.htm>

Издавачки савет

др Слободан Грубачић, редовни професор
Филолошког факултета у Београду
др Дарко Танасковић, редовни професор
Филолошког факултета у Београду
др Предраг Пипер, редовни професор
Филолошког факултета у Београду
др Радојка Вукчевић, редовни професор
Филолошког факултета у Београду

Уредништво

др Пјер Мишел, редовни професор Универзитета у Анжеу
др Герхард Ресел, редовни професор Универзитета у Триру
др Пол-Луј Тома, редовни професор Универзитета Париз IV
др Дина Манчева, редовни професор Универзитета у Софији
др Жељко Ђурић, редовни професор Филолошког факултета у Београду
др Петар Буњак, редовни професор Филолошког факултета у Београду
др Тања Поповић, ванредни професор Филолошког факултета у Београду
др Катарина Расулић, доцент Филолошког факултета у Београду
мр Бранка Гератовић, асистент Филолошког факултета у Београду

Главни и одговорни уредник

др Јелена Новаковић, редовни професор
Филолошког факултета у Београду

Филолошки факултет
Београд
2012.

Издавач
Филолошки факултет, 11000 Београд, Студентски трг 3

За издавача
др Александра Вранеш

Секретар Уредништва
др Петар Буњак
11000 Београд, Студентски трг 3.
Тел. 2021-634. Факс: 2630-039.

Ликовно-графичка опрема и корице
Ненад Лазовић

Коректор
Добрила Живанов

Тираж
500

Штампа и повез
Чигоја штампа, Београд, Студентски трг 13

Часопис излази два пута годишње.
Индексирано у: SCIndeks

Рукописе и сву пошту намењену Редакцији часописа треба слати на адресу
главног и одговорног уредника:

др Јелена Новаковић
11000 Београд, Студентски трг 3.
Тел. 2638-716. Факс: 2630-039.

Необјављени рукописи се не враћају.

Издавање овог часописа финансира
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

Adresser manuscrits et correspondance au rédacteur en chef et directeur de la revue:

Jelena Novaković
Filološki fakultet, Studentski trg 3.
Tel.: (381-11) 2638-716. Fax: (381-11) 2630-039.

Le Secrétaire du Comité de Rédaction:
Petar Bunjak
11000 Beograd, Studentski trg 3.
Tel.: (381-11) 2021-634. Fax: (381-11) 2630-039.

Les manuscrits non publiés ne sont pas retournés.

САДРЖАЈ – SOMMAIRE

ТЕМАТСКИ БЛОК – DOSSIER THÉMATIQUE: « HYBRIDATION DES GENRES DANS L'AVANT-GARDE EUROPÉENNE (DE LA SUBVERSION À L'EFFACEMENT DES FRONTIÈRES) »

Henri Béhar, <i>Prolem sine matre creatam ou La Fille née sans mère à l'ère de la reproduction industrielle</i>	9
Jelena Novaković, <i>Hybridation des genres dans le surréalisme : Sans mesure de Marko Ristić ou le « roman sans roman »</i>	17
Annie Urbanik-Rizk, <i>Écriture et photographie dans Nadja, hybridation des genres dans l'avant-garde aux limites de l'indicible et de la traversée des apparences</i>	27
Françoise Py, <i>L'hybridation des genres artistiques dans le surréalisme : de la subversion au dépassement</i>	39
Bojan Jović, <i>La Chaplinade comme un genre hybride exemplaire d'avant-garde</i>	45
Predrag Todorović, <i>Quelques exemples concernant l'hybridation des genres dans la revue Dada-Tank</i>	53
Dina Mantchéva, <i>La Forme hybride du drame symboliste à l'origine du théâtre de l'avant-garde</i>	67

СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ – ÉTUDES

Igor Javor, <i>O nekim relacijama između pesama u prozi i lirike Šarla Bodlera</i>	77
Nada Đurić, <i>Entre mémoire et imagination : la figure maternelle dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar</i>	91
Sanja Škifić, <i>On the Nature of the Relationship between Source and Target Domains in Metaphorical Slang Expressions</i>	105

ИСТРАЖИВАЊА – RECHERCHES

Весна Братић, <i>Домаћице, вјештице и нијеме мајке на Аљасци: Женски ликови у драмама Сема Шепарда</i>	125
--	-----

Nikola Popović, <i>Motiv rata u savremenoj italijanskoj pripovesti</i>	141
--	-----

ОЦЕНЕ И ПРИКАЗИ – COMPTES RENDUS

<i>Rasponi modernizma</i> (Bojana Stojanović-Pantović, <i>Rasponi modernizma. Uporedna čitanja srpske književnosti</i> . – Novi Sad: Akademska knjiga, 2011. – 295 str.), (Jelena Novaković).....	149
<i>Canada in Eight Tongues: Translating Canada in Central Europe = Le Canada en huit langues: Traduire le Canada en Europe centrale.</i> Editors = rédacteurs Katalin Kürtösi, Don Sparling. – Brno: Masarykova univerzita – CEACS = AECEC, 2012. – 247 p. (Diana Popović).....	154
<i>Визуализация литературы.</i> Редакторы-составители: д-р Корнелия Ичин (Белград), д-р Ясмينا Войводич (Загреб). – Белград: Филологический факультет, 2012. – 345 стр. (Магдалена Шенек).....	158

ХРОНИКА – CHRONIQUE

VII међународни симпозијум „Достижения и перспективы сопоставительного изучения русского и других языков” (Београд, 1–2 јуни 2012), (Биљана Марић).....	163
---	-----

IN MEMORIAM

Мирослав Топић (1937–2012), (Миодраг Сибиновић)	165
---	-----

ТЕМАТСКИ БЛОК – DOSSIER THÉMATIQUE¹
« HYBRIDATION DES GENRES DANS L'AVANT-GARDE
EUROPÉENNE (DE LA SUBVERSION À L'EFFACEMENT
DES FRONTIÈRES) »

Textes réunis par Jelena Novaković

BIBLID: 0015-1807, 39 (2012), 2 (pp. 9–16)

UDC 821.133.1.02 NADREALIZAM

Henri Béhar
Université Paris III

*PROLEM SINE MATRE CREATAM OU LA FILLE NÉE
SANS MÈRE À L'ÈRE DE LA REPRODUCTION
INDUSTRIELLE*

Il y a bon nombre d'années, suffisamment pour avoir le recul nécessaire au chercheur, nous avons créé une banque de données d'histoire littéraire (BDHL) qui avait cette originalité de formaliser la notion de genre par un tri croisé s'exerçant à plusieurs niveaux. S'il est intéressant de montrer comment les genres ont évolué au cours des siècles., il l'est encore plus, pour ce qui concerne notre programme de coopération, d'analyser les transformations et variations de genres dans le mouvement surréaliste (en langue française). On montre ici comment le refus des genres pour les uns, l'indétermination générique pour les autres, résulte effectivement d'un croisement, d'une hybridation des catégories plus traditionnelles, pour aboutir à de nouvelles variétés.

Puisqu'il est dit, selon notre programme de coopération, que nous devons démontrer comment l'hybridation des genres littéraires dans l'avant-garde européenne, au xx^e siècle s'entend, conduit de la transgression à l'effacement des frontières, je voudrais régler une fois pour toutes la question terminologique. Dans une action coopérative, c'est un point essentiel qui nous permettra d'avancer du même pas, en terrain balisé.

¹ Ce dossier thématique englobe les communications de la table ronde sur l'«Hybridation des genres dans l'avant-garde européenne (de la subversion à l'effacement des frontières) », qui a eu lieu le 19 octobre 2012 à l'Institut français à Belgrade, dans le cadre de la réalisation du projet de coopération bilatérale entre la Serbie (Institut de littérature et des arts à Belgrade) et la France (CNRS à Paris), dirigé par Henri Béhar, professeur émérite à l'Université Paris III et Jelena Novaković, professeur titulaire à la Faculté de Philologie de l'Université de Belgrade.

À l'instar de Baudelaire à propos du poème en prose, qui d'entre nous n'a rêvé d'un code de la terminologie littéraire, une sorte de code de la route, qui indiquerait le sens exact des mots que nous utilisons dans la critique littéraire, et nous évite le flou, l'imprécision inhérente à toute approche esthétique ?

Parlons donc d'**hybridation** : le dictionnaire Le Robert définit cette pratique biologique de façon toute pragmatique en un « Croisement fécond entre sujets différant au moins par la variété. Pratiquement, les hybridations entre variétés, espèces différentes, sont courantes, celles entre genres différents extrêmement rares. »

D'après les savants dont s'inspire le terminologue, Il en résulte que l'hybride est statistiquement **stérile**. Ainsi la mule, le mulot, engendrés par un âne et une jument. Le bardot, issu du croisement entre un cheval et une ânesse est tout aussi stérile. Pour les végétaux, il convient de retenir que le maïs obtenu par hybridation est l'objet d'une manipulation à chaque génération, de même pour les roses, par bouturage, ce qui explique la lutte des agriculteurs contre les multinationales qui les fournissent à des prix prohibitifs, des horticulteurs contre les obtenteurs qui se font grassement rétribuer.

D'autre part, je sais bien que le mot « hybride » est à la mode, pour désigner un **moteur qui fonctionne soit à l'essence, soit à l'électricité**. Dans ce cas, il s'agit d'une juxtaposition, ou plus précisément d'une alternance, sans aucun croisement.

C'est dire qu'à mes yeux le terme devient inapproprié pour qualifier un genre littéraire sans postérité, qui, par définition, ne désignerait qu'un seul objet et non tout un ensemble.

Le terme **Métissage** me semble plus approprié aux phénomènes que nous voulons examiner, si nous partons, comme précédemment, de l'usage en biologie : « croisement de deux espèces ; ce qui résulte du croisement de deux éléments distincts ». Dans nos disciplines de lettres et sciences humaines, il s'est vite formé un syntagme, le « **métissage culturel** », désignant l'**influence mutuelle** de cultures différentes en contact les unes avec les autres, notamment dans les domaines artistiques. Néanmoins, **aux USA, on parle alors d'hybridité** et aux Antilles de *créolisation* ! C'est dire que l'accord ne s'est pas fait spontanément sur un terme commun.

Vous m'avez compris : ce que je veux retenir de cette rapide exploration lexicale, c'est que le métissage est **fécond**, tandis que l'hybridation ne l'est pas.

Le concept de **Genre littéraire** exige un examen semblable, car malgré la multitude des ouvrages consacrés à ce sujet, je n'y ai jamais trouvé de **définition** absolument stable et d'usage international. Là où nous avons besoin de clarté, on mêle toujours des traits formels, du contenu, du ton et du style... De là le principe que nous avons adopté pour la BDHL, outil informatique qui nous offre des possibilités de tris croisés en un instant.

Pour mémoire, la BDHL fut créée, à mon initiative, en 1985². On y propose un système des genres articulé sur trois niveaux plus un (le genre indiqué sur l'ouvrage). Ce qui offre, en théorie, 1020 combinaisons possibles, tandis qu'il ne s'en présente en réalité que 220 dans notre base, sur un millier d'années de production littéraire. C'est dire qu'il reste encore beaucoup de marge aux inventeurs !

À la table ronde de Belgrade, mon intervention s'accompagnait de tableaux PowerPoint qu'il ne m'est pas possible de reproduire ici. Je m'expliquerai donc sans images, avec des mots.

Le premier niveau du système des genres distingue : vers, prose, mixte, autre, indéfini. Le choix est à la portée de toute personne qui prend un livre entre les mains, sans même le lire. Il lui suffit de voir si le texte est typographiquement justifié ou non, s'il entremêle les deux, s'il comporte des dessins. Enfin, comme pour tout questionnaire d'aspect normatif, nous laissons une case pour ce qui ne relève d'aucun de ces critères, et qui aura, nous le verrons, un grand avenir dans la production future de livres. C'est le croisement des genres à ce premier niveau qui m'a fourni le titre de cette intervention, par l'exemple de *La Fille née sans mère* de Francis Picabia, dont je traiterai plus bas en détail.

Le niveau 2 demande une lecture un peu plus précise, puisqu'il s'agit de distinguer entre : fiction, idées, discours intime, théâtre, poésie, indéfini. Ce sont là des catégories faciles à repérer, ne prêtant guère à contestation.

Au niveau 3, on entre dans le détail des catégories précédentes. En voici la dénomination, dans l'ordre alphabétique : Autobiographie, Bande dessinée, Biographie, Chansons, Comédie, Contes, Correspondance, Critique, Dictionnaire, Didactique, Drame, Éloquence, Épopée, Essai, Fabliau, Farce, Geste, Histoire, Journal, Lai, Lyrique, Mémoires, Mystère, Nouvelles, Opéra, Philosophie, Poésie, Politique, Recueil, Religion, Roman, Satire, Théâtre, Tragédie, Voyage, (Indéfini), etc.

Enfin, le niveau 4 est strictement factuel : il consiste, comme je l'ai dit précédemment, à reproduire la mention exacte apposée sur la page de titre ou figurant dans le paratexte.

L'hybridation des genres, ou, plus précisément, leur métissage, qualifierait donc un croisement fécond entre trois niveaux (N) de genres différents, tels que N1 = Prose/ N2 = Fiction/ N3 = Poésie, ce qui donne le récit poétique. Ainsi, en appliquant ce tri croisé au corpus surréaliste de la BDHL³, peut-on sortir les titres suivants :

² « Un projet de banque de données d'histoire littéraire », dans *Méthodes quantitatives et informatiques dans l'étude des textes*, Genève, Slatkine, Paris, Champion, 1986, pp. 43–54.

³ Voir à ce sujet mon étude « Le surréalisme, mauvais genre », *Formules* n° 11, Actes du colloque « Surréalisme et contraintes formelles », *Formules*, 2007, pp. 119–182.

- 1926, Aragon, *Le Paysan de Paris*
 1927, R. Desnos, *La Liberté ou l'amour!*
 1927, M. Leiris, *Aurora*
 1928, A. Breton, *Nadja*
 1928, G. Bataille, *Histoire de l'œil*
 1937, J. Gracq, *Au château d'Argol*
 1937, A. Breton, *L'Amour fou*
 1938, G. Limbour, *Les Vanilliers*
 1941, G. Bataille, *Madame Edwarda*
 1945, A. Breton, *Arcane 17*
 1951, J. Gracq, *Le Rivage des Syrtes*
 1953, A. Pieyre de Mandiargues, *Marbre*

que l'on ne s'étonnera pas de trouver dans l'essai de Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique* (PUF, 1978).

Autre exemple de métissage reproductif : un tri multiple portant sur les niveaux N1 = Prose, N2 = Discours intime, N3 = Roman. Toujours pour ce qui concerne le corpus surréaliste, la machine nous propose, à titre d'exemple: Crevel, *Mon Corps et moi*. Qui ne voit que la nouvelle catégorie générique correspond à l'Autofiction, néologisme proposé par Serge Doubrovsky pour désigner le genre de son roman personnel *Fils* (Galilée, 1977) ?

Il est temps d'aborder de près l'ouvrage emblématique de cette communication, dont on notera qu'il annonce lui-même la coordination des genres, ou plus exactement des modes d'expression.

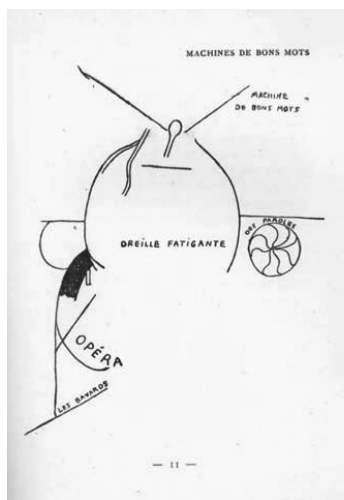


Ainsi mon titre est-il emprunté au célèbre recueil mixte des *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*, de Francis Picabia, publié (à compte d'auteur) à Lausanne en 1918⁴. Ce titre étrange est tiré d'une locution latine (*Prolem sine matre creatam*) que Picabia a trouvée dans les pages roses du Petit Larousse, traduite et glosée ainsi : « (Enfant né sans mère). Montesquieu a mis cette épigraphe, tirée d'un vers d'Ovide (*Métamorphoses*. II, 553), en tête de son *Esprit des lois*, pour marquer qu'il n'avait pas eu de modèle. »

Adopter un tel titre, c'est en soi une revendication d'originalité et une provocation qui n'est pas sans raison dans le parcours de l'auteur. Le recueil compte 18 dessins mécaniques et 51 poèmes. Il marque d'emblée un sens inné du métissage, appelé à une production sans précédent. La mise en page (encore bien sage à mes yeux) de l'ouvrage fait alterner images et textes, d'une manière toute régulière. Là où les choses se compliquent, c'est lorsqu'on analyse les illustrations séparément : elles sont issues d'une série de tableaux mécanomorphes du même peintre, portant le même titre, conçus lors de son deuxième séjour new-yorkais en 1915. Ce sont des copies de dessins industriels, qui ont, d'un même mouvement, renouvelé la carrière du peintre et la pratique des collages de l'époque par la simplicité du trait.

⁴ Outre les exemplaires conservés dans de rares bibliothèques ou encore en vente chez les libraires spécialisés, on peut le lire intégralement à l'adresse :

<http://digital.lib.uiowa.edu/cdm/compoundobject/collection/dada/id/21005/rec/5>



Prenons l'exemple d'une double page du recueil, juxtaposant poème et dessin. Passé le premier étonnement, toutes deux se placent au même niveau de discrédence. Le graphisme prétend représenter une « machine de bons mots » tandis que le poème traiterait d'un « petit zèbre », mais on pourrait inverser les titres sans perturber davantage la lecture ni le regard ! Le poème semble appliquer, avant la lettre, la trop recette de Tristan Tzara « Pour faire un poème dadaïste », chaque ligne respectant la syntaxe usuelle du français. Les vocables semblent procéder de l'association d'idées, ou du flux de conscience, ce qui ne veut pas dire qu'on ne puisse y trouver un sens général, comme il en va pour le graphisme, provenant lui-même d'un croquis industriel retouché, et complété par des indications techniques.

Malgré la convergence des procédés sur ces deux pages, il ne semble pas possible d'établir un dialogue entre l'image et le texte. D'aucuns parlent dans ce cas d'intermédialité⁵, terme que je récusé ici parce que nous avons un seul objet sous la main, le livre, qui, lui-même, réunit deux modes d'expression.

Prétendument sorties du cerveau sans copulation préalable, ces deux pages sont reproductibles à l'infini. Mécaniquement, dira-t-on. Elles illustrent l'un des points de notre programme, le dépérissement des genres, et leur renouvellement perpétuel. N'oublions pas que nous avons classé de telles productions dans la catégorie « mixte » du premier niveau, qui n'a jamais fait l'objet d'une dénomination dans la rhétorique traditionnelle. Ce qui ne veut pas dire que de telles

⁵ Voir : Gilles Dumoulin, « Collage et processus de transmédiation dans les poèmes et dessins mécanomorphes de Francis Picabia », Loxias 26, mis en ligne le 15 septembre 2009, URL: <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=3012>

juxtapositions, le plus souvent justifiées dans l'esprit de l'auteur par le besoin de s'expliquer, n'aient pas existé depuis les débuts de l'imprimerie !

Le temps imparti ne me permet pas de pousser l'analyse, tant pour cette plaquette, que pour celles qui découlent du procédé. J'émetts l'hypothèse, en effet, qu'en examinant une grande quantité d'ouvrages de ce type, nous arriverions aux mêmes conclusions. Le problème est que ce sont la plupart du temps des raretés bibliophiliques, de sorte que la critique se sert des œuvres complètes de Picabia, Tzara, Ribemont-Dessaignes, ce qui déplace la nature des observations.

Si l'on tente de dresser un bilan de l'évolution des genres au XX^e siècle, par rapport aux dix siècles précédents, comme je l'ai tenté dans mon intervention au colloque de la SELF⁶, on constate qu'elle se caractérise par les traits suivants : triomphe du roman, de la poésie en prose, avec une notable disparition du théâtre en vers, le théâtre, dans son ensemble, devenant « Pièce ». Une vingtaine de combinaisons nouvelles apparaissent, la singularité du genre étant le plus souvent indiquée sur l'ouvrage, comme s'il fallait à tout prix se démarquer de la production courante.

Quant à la méthode employée pour arriver à de telles conclusions, critiquable comme le sont tous les modèles documentaires, je ferai remarquer que la classification générique de la BDHL n'est pas dogmatique mais pragmatique. Elle résulte d'un compromis entre la description du volume et les normes actuelles (techniques, usages...). Si les œuvres surréalistes ou même dadaïstes peuvent entrer dans cette classification, c'est qu'elles répondent à des traits génériques identifiables (prose, vers, fiction, lyrique, dramatique...) en dépit du refus des genres par le mouvement qui les porte. Cela nous conduit à penser que référence oblige : le commerce de la librairie impose ses propres normes, ne serait-ce que pour pouvoir dialoguer avec les lecteurs. Et cela, même quand le contenu dénonce le genre, par un emploi ironique : *Anicet ou le Panorama. Roman* ; *Victor ou Les Enfants au pouvoir. Drame bourgeois*, etc.

En tout état de cause, il ne faut pas exagérer la contrainte exercée par la librairie dans ses catalogues ou le classement des ouvrages dans les rayons. Toutes les œuvres de notre corpus surréaliste se caractérisent par un certain « bougé » à l'intérieur du genre : *Nadja* qui n'est pas vraiment un journal, ni un roman, ni une fiction, ni un document ; *Les Vases communicants* qui n'est évidemment pas un traité de physique (comme on l'a longtemps vu dans les répertoires bibliographiques) mais pourrait à bon droit passer pour un essai philosophique.

⁶ « Il n'y a que deux genres, le poème et le pamphlet », dans *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, sous la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, pp. 61–80.

Si dépérissement des genres il y a, il convient de retenir l'avènement de genres nouveaux, repérables, je l'ai dit, au-delà des tris croisés, par le sous titre ou le paratexte. Ainsi *Grains et issues* que Tzara qualifie de « rêve expérimental », ouvrage alternant poèmes et notes critiques jusqu'à les faire se rejoindre, pour la plus grande confusion du lecteur.

À développer ces réflexions, on en viendrait à confirmer la règle posée autrefois par H. R. Jauss : le conformisme littéraire aboutit, chez les créateurs véritables, à une rupture de l'horizon d'attente du lecteur, jusqu'au moment où la rupture devient la norme, et ainsi de suite. Il n'y a pas de raison que cela cesse.

Анри Беар

PROLEM SINE MATRE CREATAM ИЛИ *КЋИ РОЂЕНА БЕЗ МАЈКЕ*
У ЕРИ ИНДУСТРИЈСКЕ РЕПРОДУКЦИЈЕ
(Резиме)

Овде користим податке из Банке података о књижевној историји, која је урађена, на моју иницијативу, 1985. године. Ту је предложен систем жанрова који почива на три нивоа плус један (жанр означен на делу).

Први ниво: стих, проза, мешавина, друго, неодређено.

Други ниво: фикција, идеје, интимни дискурс, позориште, поезија, неодређено.

Трећи ниво: улази се у појединости претходних категорија.

Најзад, четврти ниво се састоји у репродукцији жанровског одређења на насловној страни или у паратексту.

Наслов овог чланка упућује на брошуру Франсиса Пикабије *Кћи рођена без мајке*, чији наслов преузима израз који је Монтескје ставио као мото свога дела *Дух закона* да би означио да није имао никакав узор. Збирка обухвата 18 механичких цртежа и 51 песму.

Узмимо за пример две странице које се налазе једна поред друге, а на којима су одштампани једна песма и један цртеж. Наша анализа могла би се проширити и на цео дадаистички и надреалистички корпус. Проблем је у томе што су у питању углавном библиофилске реткости, тако да се критика служи целокупним делима Пикабије, Царе, Рибмон-Десења, у којима су илустрације изостављене, што знатно мења перцепцију. Ако оваква авангардна дела могу да буду обухваћена нашом класификацијом, то је зато што имају нека одредљива жанровска обележја (проза, стих, фикција, лирика, драма...) иако авангарда одбацује жанрове. Ако се неки жанрови и губе, настају нови који се могу означити изван постојећих нивоа, поднасловом или паратекстом. Тако Тристан Цара одређује своје дело *Grains et issues* као „експериментални сан“, дело у коме се смењују песме и критичке примедбе, да би се на крају спојиле, што веома збуњује читаоца.

Кључне речи: хибридизација, књижевни жанрови, текст, цртеж, слика.

Примљено 1. децембра 2012, прихваћено за објављивање 26. децембра 2012.

BIBLID: 0015-1807, 39 (2012), 2, (pp. 17–26)

UDC 821.163.41.09–31 Ristić M.

82.02. NADREALIZAM

821.133.1.09–31 Breton A.

Jelena Novaković

Faculté de Philologie de l'Université de Belgrade

HYBRIDATION DES GENRES DANS LE SURREALISME : SANS MESURE DE MARKO RISTIĆ OU LE « ROMAN SANS ROMAN »

Cet article examine l'hybridation des genres dans le surréalisme en analysant Sans mesure de Marko Ristić que son auteur a qualifié de « roman sans roman », en se référant à l'ouvrage satirique de Jovan Sterija Popović et ensuite d'« antiroman », en employant le terme inauguré par Sartre, pour rejeter, dans l'esprit du surréalisme, le roman qu'il considère comme un genre conventionnel.

En acceptant l'attitude « anti-littéraire » du dadaïsme, les surréalistes rejettent la « littérature », qu'ils considèrent comme une expression du conformisme bourgeois, au profit de la « poésie », qu'ils dotent d'une signification large, en l'identifiant à l'« expression humaine sous toutes ses formes »¹. Pour eux, le concept de poésie englobe non seulement l'écriture, mais aussi les activités extralittéraires. À la fois « moyen d'expression » et « activité d'esprit », la poésie obtient une valeur existentielle et se présente comme un moyen pour atteindre le but que le surréalisme s'est proposé d'atteindre : la libération totale de l'homme. Dans le premier numéro de la nouvelle série de la revue *Chemins* (*Putevi*, 1923), Marko Ristić publie un fragment du texte « Clairement » de Breton où celui-ci déclare que « la poésie, qui est tout ce qui [lui] a jamais souri dans la littérature, émane davantage de la vie des hommes, écrivains ou non, que de ce qu'ils ont écrit »². Dans *Anti-Mur* (*Anti-zid*, 1932), Marko Ristić et Vane Bor constatent que les poètes comme Tzara, Breton, Éluard, Matić, K. Popović, Vučo, Dedinac, ont conduit la poésie à un « point exceptionnel » où elle est « autant signe irrationnel d'une simulation que logarithme de la morale », à un point où se croisent l'individuel et l'universel et d'où la poésie, « renversée

¹ André Breton, *Second manifeste du surréalisme* (1929), *Oeuvres complètes*, I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 802.

² André Breton, *Les Pas perdus*, in *Op. cit.*, p. 265. Marko M. Ristić, *Uoči nadrealizma*, Beograd, Nolit, 1985, p. 30.

pour toujours du Parnasse », se dirige, « sans muses et sans pégasas » vers « la liberté et l'universalité »³.

Au rejet de la « littérature », qui relève du refus de l'écriture préméditée et contrôlée, au nom d'une écriture spontanée, expérimentale, se joint le rejet du roman, considéré comme « un genre inférieur »⁴, soumis aux conventions de la pensée logique et limité à la représentation de la réalité banale. Une des expressions de ce rapport critique au roman qui caractérise le surréalisme est *Sans mesure* de Marko Ristić où on trouve cet « usage ludique des étiquetages »⁵ qui caractérise les textes et les tableaux surréalistes : la mention « roman » n'implique pas que le livre soit une fiction narrative. L'« avertissement » de l'auteur qui se réfère à Raymond Roussel pour prévenir le lecteur que « ce livre étant un roman, il doit se commencer à la première page et se finir à la dernière »⁶, est démenti par la remarque du chapitre XIV que « ce livre ne se termine pas à sa dernière page »⁷, à laquelle Ristić ajoute la note 16 où il déclare que ses livres « répandent une partie de leur contenu par-dessus leurs bords » et « ne s'arrêtent jamais », ainsi que par l'« Épilogue » de deux pages qui consiste en une seule et même phrase et qui reste inachevé, en suggérant « un inachèvement beaucoup plus profond », celui de la réalité elle-même, ce qui situe cet ouvrage dans la catégorie des œuvres « battantes comme une porte », dont Breton parle dans *Nadja*. Le statut générique de *Sans mesure*, annoncé dans le paratexte, est démenti aussi par la personnalisation du Roman (écrit avec un majuscule) sous la forme d'un chevalier du Moyen Âge, *Mystery man* et le double du narrateur, et surtout par le texte lui-même qui englobe plusieurs genres littéraires et non littéraires. Il s'agit d'une pratique de détournement qui n'est pas sans rappeler, a contrario et au niveau du sujet, le tableau de René Magritte sous-titré « Ceci n'est pas une pipe » et auquel correspond, au niveau du procédé littéraire, *Henri Matisse, roman* (1971) d'Aragon, où les énoncés tels que : « Toutefois si tout ceci était, est un roman et non pas une anthologie d'articles... »⁸, « À vrai dire, ceci est un roman », « À supposer que,

³ Cité d'après : Vane Bor – Marko Ristić, « Anti-zid », *Stevan Živadinović Bor. Pojetike srpskih umetnika XX veka 4* (Textes réunis et présentés par Z. Gavrić, R. Matić-Panić et D. Sretenović), Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1990, p. 44. Sauf indication contraire, les traductions sont les nôtres. (Voir *Mélusine* No XXX).

⁴ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Op. cit.*, p. 320.

⁵ Michel Murat, « Comment les genres font de la résistance », dans : Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 22.

⁶ Nous citons d'après l'édition de 1986, p. 24. Cette phrase y est citée en traduction serbe, tandis que, dans *Nox microcosmica*, qui reproduit un certain nombre de textes poétiques publiés d'abord dans *Sans mesure*, elle est en français. Voir : Marko Ristić, *Nox microcosmica* (1923–1953), Beograd, Nolit, 1955, p. 7.

⁷ Marko Ristić, *Bez mere*, Beograd, Nolit, 1986, p. 64.

⁸ « Toutefois si tout ceci était, est un roman, et non pas une anthologie d'articles, un tel enchaînement semblerait, ne semblerait qu'oublier son commencement, sauter à pieds joints dans l'histoire. » (Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, Gallimard, 1971, vol. I, p. 15).

livre d'art ou roman... »⁹, placés au début de la « Prière d'insérer (1967–1968) », mettent en question l'indication générique qui fait partie du titre.

Cette pratique de détournement est confirmée dans le chapitre XXXII de *Sans mesure*, où ce livre est présenté comme un « roman sans roman »¹⁰, puis dans la note 30, où Ristić emploie le terme « antiroman »¹¹, lancé et défini par Sartre dans sa préface au *Portrait d'un Inconnu* de Nathalie Sarraute : « ... 'le Roman descend dans la ville.' Quelle misère, ce sentiment, cette prise de conscience qu'on a commencé à raconter quelque chose ! Qui ai-je menti ? Voilà dans un même livre l'histoire et la critique de ce livre. [...] C'est un 'Roman sans roman' »¹².

À la phrase « Le Roman descend dans la ville », qui semble parodier le « La marquise est sortie à cinq heures » de Valéry, évoqué dans le premier manifeste du surréalisme, se joignent les qualifications « roman sans roman » et « antiroman » pour poser le problème du genre. Le « roman sans roman » est le titre du « roman comique » de l'écrivain serbe Jovan Sterija Popović (1838), parodie des romans fantastiques et sentimentaux caractéristiques du romantisme. Mais, tandis que le livre de Sterija Popović est, comme le remarque Marko Ristić en s'en référant, un « roman antiromantique », *Sans mesure* est un « antiroman romantique », c'est-à-dire antiréaliste, une expression de la « nostalgie du monde chevaleresque, médiéval, fantasmagorique, romantique », auquel « la poésie revient toujours » et que le surréalisme a ressuscité dans « toute la splendeur de sa fantasmagorie spectrale et immortelle »¹³.

Cette mise en question du statut générique du roman est exprimée par le rejet du temps considéré comme une suite chronologique et de l'identité du sujet en tant que « caractère » unique, défini une fois pour toutes. En posant, au début de la préface ultérieure, écrite pour la seconde édition de *Sans mesure*, la question : « Qui a écrit ce livre ? » – qui n'est pas sans rappeler le « Qui suis-je » du début de *Nadja* – Ristić constate qu'il ne peut répondre ni que c'est lui, bien que ce livre porte son nom, ni que ce n'est pas lui, bien que « le jeune homme qui a écrit ce livre n'existe plus », de même qu'il « n'existe plus cette suite de fantômes qui, entre ce jeune homme et moi, se succèdent et convergent, débordent l'un sur l'autre, se recouvrent l'un l'autre comme les feuilles du livre que sans aucun doute je n'ai pas écrit et qui est toute *ma* vie »¹⁴. Le personnage du narrateur se présente comme une succession de *moi* discontinus qui se transforment en fantômes, ce qui renvoie de nouveau à Breton qui déclare qu'il a « de la continuité de la vie une notion trop instable »¹⁵, mais aussi à Proust qui est une des références

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Marko Ristić, *Bez mere*, Beograd, Nolit, 1986, p. 204.

¹¹ *Ibid.*, p. 267.

¹² *Ibid.*, pp. 203–204.

¹³ *Ibid.*, p. 268.

¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Op. cit.*, p. 314.

principales du *Journal ultérieur* où Ristić met en question le statut générique du journal, mais aussi, implicitement, du roman dont il emprunte l'ultériorité de la narration (cf. J. Novaković, *Recherches sur le surréalisme*).

Divisé en 36 chapitres où le discours ne suit pas un ordre logique d'énonciation, mais plutôt des associations libres, ce qui n'est pas sans rappeler « Poisson soluble » (1924) de Breton (divisé en 32 sections), enrichis d'éléments iconographiques qui se présentent comme les parties intégrantes du livre, *Sans mesure* est un ensemble hétérogène de textes et d'images, au statut générique mixte et où, à travers la pluralité de moyens d'expression et de discours s'établissent des échanges entre le littéraire et le non littéraire, le verbal et le pictural, le texte et le paratexte. C'est le premier pas vers les genres mixtes qui lient la littérature et les arts plastiques en les mettant dans un rapport de complémentarité, tels le poème-objet, défini par Breton comme « une composition qui tend à continuer les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque »¹⁶, le roman-collage, collage qui a un caractère narratif, comme *La Femme 100 têtes* (1929) de Max Ernst, une suite d'illustrations provenant du XIX^e siècle, représentées comme des pages de romans et auxquelles la répétition des motifs qui lient les figures et les spectacles représentés prête un caractère narratif, comme *La Vie Mobile* (1926) de Marko Ristić, une sorte de journal-collage¹⁷ que Ristić a construit pendant son séjour à Paris en 1926 et où différents textes et images sont réunis dans des ensembles hétérogènes, ou bien comme le recueil de textes et de collages *M'Vraua*, perdu plus tard, produit d'un travail commun de Ristić et de Vane Bor en 1929 et le roman en images *Le Vampire*, écrit par un mythomane, publié d'abord en 1925 dans le numéro 6 de la revue *Témoignages (Svedočanstva)* et ensuite dans le numéro 5 de *La Révolution surréaliste*, dans une traduction de Monny de Bouilly.

Sans mesure a connu trois éditions (1928, 1962, 1986) qui diffèrent surtout dans leurs aspects iconographiques. Dans la première édition le texte est enrichi de figures cabalistiques et de talismans dont « La main de la gloire » qui occupe la couverture et la page de titre, tandis que les autres sont situées à la fin des chapitres. Ces éléments iconographiques ont disparu dans les éditions postérieures. Dans la seconde édition, Ristić a ajouté les illustrations à l'intérieur de la couverture et, après la page de titre, « Le Hibou » de Max Ernst, « reproduit directement de l'original » (comme il nous prévient lui-même) qu'il a acheté à la Galerie surréaliste à Paris, au printemps de 1927, c'est-à-dire à l'époque où il écrivait les premières pages de cet ouvrage, aussi bien que tout un appareil paratextuel que constituent la préface et les notes à la fin du livre dont la 14^{ème} contient la reproduction de l'affiche et du programme de la représentation d'une

¹⁶ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 284.

¹⁷ Il consiste en 11 collages et deux dessins.

variété parisienne à laquelle Ristić a assisté à la même époque¹⁸. Il introduit cette reproduction dans son livre pour se « documenter ».

Dans la troisième édition de *Sans mesure*, on retrouve « Le Hibou » de Max Ernst, mais aussi de nouveaux éléments iconographiques qui ne figurent ni dans la première ni dans la seconde édition et qui sont ajoutés par Marko Ristić lui-même. Ce sont : « L'oiseau dans l'espace » (1925) de Constantin Brancusi, qui orne le « discours d'ouverture » peu compréhensible, « La carmagnole de l'amour » (1926) de Max Ernst et deux frottages de son « Histoire naturelle », « Épouvantails » (1926) et « La Pampa » (1926), « Piazza d'Italia » (1914) de Giorgio de Chirico et l'illustration pour la traduction italienne du *Château d'Otrante* d'Horace Walpole.

Aux échanges entre le verbal et le pictural s'ajoute un rapport ambivalent entre le texte et le paratexte que constituent la préface et les notes ultérieures, ajoutées à la seconde édition pour montrer l'impact de ce livre sur la vie réelle. Écrite, comme le souligne l'auteur lui-même, au moment où le premier voyageur venait de s'envoler dans le cosmos, en justifiant la croyance en l'homme, exprimée dans cet « antiroman » plusieurs années auparavant, la préface ultérieure présente ce texte comme une anticipation des événements qui auront lieu dans l'avenir et comme une affirmation de la puissance de l'imagination, dont les prévisions s'accomplissent, ce qui n'est pas sans rappeler *Nadja*, où la rencontre de Nadja reproduit en quelque sorte les rencontres présentées dans « Poisson soluble » et « L'Esprit nouveau », et *L'Amour fou*, où la rencontre de la femme aimée apparaît comme l'accomplissement de la rencontre évoquée dans le poème « Tournesol » onze ans auparavant. Les éléments paratextuels pénètrent la trame du texte, ce qui entraîne l'effacement de la frontière entre le littéraire et le non littéraire, qui correspond à la tendance surréaliste à chercher une solution du problème existentiel en liant le comportement « lyrique » et l'« observation médicale » et en identifiant la poésie à la vie même.

Cette transgression des limites du genre apparaît aussi au niveau du texte lui-même, qui prend différentes formes. Il contient des passages illogiques qui ressemblent aux produits de l'automatisme psychique, des passages théoriques dont le discours est celui des manifestes surréalistes, des fragments de prose poétique¹⁹, des poèmes dont quelques uns seront réimprimés dans *Nox microcosmica*, des textes dramatiques (les chapitres XXIX–XXXI ne sont pas sans rappeler le

¹⁸ En reproduisant cette affiche dans cette note, il précise la date de la représentation: le 27 avril 1927 (*Bez mere*, Beograd, Nolit, 1986, pp. 256–257).

¹⁹ Comme ce passage qui se rapporte aux activités du Roman personnifié : « Mais, voilà que tourbillonnent de plus en plus lentement les travailleurs de son brouillard, les mineurs de son rêve, dans un ralentissement sans mesure. Quels sont ces yeux embrumés ? La douleur qui penche sa main vers les rues en repos, la douleur qui se dégage de son sourire sombre, annonce ces bagues qui s'incrusteront dans l'agate du ciel, qui tournent lentement et sourdement dans le ciel, en empoignant par leurs bordure l'une l'autre. Les anneaux dans lesquels disparaîtra sa dernière résistance, les bagues qui le marieront à la paix éternelle de la conscience instable. Mais, voilà qu'ils se dissipent en

texte 31 du « Poisson soluble », qui a aussi une forme dramatique), un chapitre épistolaire (ch. XXX « Une lettre à Ivan Nevistić »). À ce mélange s'ajoutent les éléments paratextuels, la préface (dans la seconde et la troisième éditions) et un grand nombre de notes en bas de la page (dans toutes les éditions) et à la fin du livre (dans la seconde et la troisième édition), aussi bien que les éléments iconographiques (photos, tableaux, dessins, affiches) qui se combinent avec un jeu d'associations libres, suscitées souvent par un objet trouvé au hasard et présentées comme des « documents » pris dans la réalité. *Sans mesure* apparaît donc comme un produit de l'hybridation qui entraîne l'affaiblissement des indications génériques et où la poétique de l'(anti)roman se présente dans la dialectique du discours rationnel et du discours irrationnel.

Sans mesure commence par un « discours d'ouverture » peu compréhensible où le narrateur mentionne un « oiseau lisse » qui s'identifie à un « onyx »²⁰ et qui renvoie, comme nous le lisons dans la note 1, ajoutée au texte dans la seconde édition du livre, à une des sculptures « lisses, synthétiques, géométriques sans exemple » de Constantin Brancusi, « L'Oiseau dans l'espace » dont la photographie figure dans la troisième édition du livre. En révélant ce « secret professionnel », Ristić n'a pas pour but de rendre cet extrait plus compréhensible, mais, au contraire, de confirmer son incohérence sémantique et de « défendre l'entrée de [son] livre, comme un pont construit au-dessus de la tranchée autour d'un château »²¹. Le « discours d'ouverture » est dressé « contre le lecteur », comme l'annonce aussi le titre du chapitre XIV, c'est-à-dire contre un lecteur habitué à trouver dans un roman une « intrigue » logique et une analyse psychologique.

Au discours opaque de cet extrait, qu'on pourrait considérer aussi comme un « exemple »²² d'écriture surréaliste et qui n'est pas sans rappeler les textes automatiques, semble s'opposer le discours théorique d'une suite de passages qui expliquent son sens et les conceptions (anti)littéraires des surréalistes, ce qui correspond au procédé littéraire dans *Nadja* et dans les autres récits surréalistes. Dans le chapitre XXXII de *Sans mesure*, qui sera réimprimé dans le recueil d'essais et de réflexions théoriques intitulé *Du même auteur: Au lieu d'une esthétique*²³, Ristić rejette l'intrigue et la psychologie des personnages :

À quoi bon ces intrigues arrangées et ces biographies de personnages imaginaires, tous ces calculs qui ont réduit arbitrairement leur action au plan limité des possibilités quotidiennes [...] et qui sont si misérablement ajustés aux « réalités » apparentes et superflues, en imitant la vie dans ce qu'elle a de plus insignifiant, en l'arrangeant suivant les exigences d'une psychologie morte depuis longtemps ? Pourquoi même

cercles nuageux de départ et que de toutes les rues latérales marchent à sa rencontre les chevaliers armés » (*Ibid.*, p. 34).

²⁰ *Ibid.*, p. 27.

²¹ *Ibid.*, p. 247.

²² Ristić a intitulé un de ses textes automatiques « Un exemple ».

²³ Marko Ristić, *Od istog pisca. Umesto estetike*, Novi Sad, Matica srpska, 1957.

une narration qui [...] puiserait ses éléments dans le fantastique? Car, ce qui est horrible, ça et là, c'est un faux esprit de suite, c'est la construction artificielle, artistique de l'existence²⁴.

Dans le chapitre XXXIII il rejette la description, se référant à Lautréamont dont il cite trois phrases dans la note en bas de la page²⁵ :

Les descriptions (dans la plupart des cas), le style plus ou moins moderne, les gestes chevaleresques des héros du cinéma, les exhibitions sentimentales des romans de Daudet, la psychologie et ses charmes outrageusement fardés [...] ne constituent pas du tout cette réalisation *totale*, la seule que je cherche, et qui m'attire par toutes ses extrémités, poétiques, philosophiques, politiques, même occultistes, ou par n'importe quelles autres tentatives qui trouvent leur expression dans un texte »²⁶.

Ne pouvant concevoir « l'activité littéraire dérisoire » autrement que comme « le document, le témoignage d'une résolution ou d'une impossibilité » et « non comme une oeuvre d'art »²⁷, Ristić rejette « la construction romanesque, utilitaire, stratégique, sacerdotale, artificielle »²⁸, c'est-à-dire les éléments du roman traditionnel fondé sur les « postulats statiques et optimistes » qui considèrent le monde spirituel ou social « comme une création achevée, susceptible uniquement de mises au point de détail »²⁹, au profit d'une « activité sans plan préalable », soumise « uniquement aux lois vivantes de sa dialectique »³⁰ et susceptible d'englober la réalité dans sa totalité et de saisir son dynamisme foncier. Il s'agit de la négation de l'essence même du roman où l'auteur prend la réalité comme point de départ de la création d'un monde fictif soumis aux lois de la logique et au principe de vraisemblance, et que le lecteur est censé accepter comme réel. Les éléments fictifs cèdent la place aux personnages et aux événements réels, mais considérés dans leurs « coïncidences bouleversantes » qui échappent à la logique et qui mettent en lumière le « contenu latent » ou l'« envers » du réel.

Comme Ristić le précise lui-même dans la note 29, cette attitude, qui provient d'un « non conformisme intégral, total »³¹, est inspirée par le climat général de la fin des années 1920, marqué par les idées exprimées dans le premier manifeste du surréalisme, où le roman est considéré comme le produit de « l'attitude réaliste » et comme le triomphe de la médiocrité et du conformisme

²⁴ *Bez mere*, p. 202. Sauf indication contraire, c'est nous qui traduisons.

²⁵ « Les descriptions sont une prairie, trois rhinocéros, la moitié d'un catafalque. Elles peuvent être le souvenir, la prophétie. Elles ne sont pas le paragraphe que je suis sur le point de terminer. » (Lautréamont, *Poésies II*, in *Oeuvres complètes*, Librairie générale française, 1963, p. 370).

²⁶ *Bez mere*, p. 217.

²⁷ *Ibid.*, 216.

²⁸ *Ibid.*, p. 261.

²⁹ *Ibid.*, p. 218.

³⁰ *Ibid.*, p. 205.

³¹ *Ibid.*, p. 267.

intellectuel, « hostile à tout essor intellectuel et moral »³². En critiquant son « style d'information pure et simple »³³, limité à la représentation de l'apparence banale, Breton rejette tous les éléments du roman traditionnel: la description, la caractérisation des personnages, la fiction romanesque³⁴. Le « motif anti-romanesque »³⁵ dépasse le cadre d'un livre et prend le sens d'un refus général du genre romanesque qui caractérise la poétique surréaliste. Aleksandar Vučo rejette la construction du récit romanesque au profit d'une sorte de « fantômission » du monde réel, qui a un impact sur la vie même, en constatant que « c'est une grande faiblesse que de lier les événements et de faire l'histoire de n'importe quelle sorte »³⁶. Vane Bor remplace le roman par une « tentative de simulation d'une sorte particulière de rêverie » et représente le contenu et les titres des romans inexistantes, tandis que Ristić écrit une « Préface à quelques romans non écrits » et « Le journal » de cette préface (1935).

Il est à noter que, à la différence de Breton, qui reste jusqu'au bout fidèle à ses convictions surréalistes, les surréalistes de Belgrade changent de convictions sous l'influence de l'esthétique du réalisme socialiste, issue de l'idéologie marxiste et essayent de concilier ces deux esthétiques opposées, ce qui n'est pas en contradiction avec l'objectif surréaliste de dépasser toutes les antinomies et d'abolir toutes les frontières. Dans *Préface à quelques romans non écrits* (1935), il adoucit son « intransigeance anti-romanesque » et réhabilite dans une certaine mesure l'« inventaire » réaliste considéré comme prétexte à une transformation radicale de la société, en remarquant que « les invectives contre l'immoralité de l'ambition littéraire » étaient « légitimes du point de vue historique », mais que, à l'époque moderne, les notifications « romanesques » de certains détails de « la vie sociale et individuelle » et leur « union dans un nouveau tout organique (le roman) » pourraient avoir un sens plus « profond »³⁷. Dans son essai « Roman et Belgrade », Dušan Matić dit que le roman est « la maturité de la littérature »³⁸ et plus loin il ajoute que le propre de la littérature est de pénétrer profondément

³² A. Breton, *Op. cit.*, p. 313.

³³ *Ibid.*, p. 314.

³⁴ Dans sa réponse à la question sur le miracle dans l'enquête « La mâchoire de la dialectique » dans l'almanach des surréalistes serbes *L'Impossible*, Ristić attire l'attention sur les ressemblances entre *Sans mesure* et *Nadja* en parlant des « relations intérieures » entre ces deux livres. Étant donné qu'ils sont écrits et publiés presque en même temps, ces ressemblances ne pourraient pas ressortir de l'influence immédiate de *Nadja*, mais plutôt de l'influence des textes antérieurs de Breton qui l'anticipent en quelque sorte et que Ristić a eu l'occasion de lire: la pièce *S'il vous plaît*, l'article *L'esprit nouveau* dans *Les Pas perdus*, un des livres préférés des surréalistes serbes, et surtout le *Manifeste du surréalisme*.

³⁵ *Ibid.*, p. 268.

³⁶ Aleksandar Vučo, „Ako se još jednom setim ili načela”, *Pesme i poeme*, Beograd, SKZ, 1980, p. 34.

³⁷ Marko Ristić, „Predgovor za nekoliko nenapisanih romana”, *Istorija i poezija*, Beograd, Prosveta, 1962, pp. 83–84.

³⁸ Dušan Matić, „Roman i Beograd”, *Nova Anina balska haljina*, Beograd, Nolit, 1974, p. 334.

dans « l'épaisseur de la vie »³⁹. Marko Ristić, lui aussi, parle de la possibilité d'une « coexistence » de la poésie et de la littérature et il corrobore ce jugement dans une note de journal, datée du 23 avril 1957, en se référant à Gaétan Picon qui écrit :

Le surréalisme a porté à ses dernières conséquences l'ambition qui fut commune au romantisme, à Mallarmé, à Rimbaud: faire de la poésie une voie irrégulière de la connaissance métaphysique et de l'éthique, un moyen de « changer la vie » (« On sait maintenant, dit Breton, que la poésie doit mener quelque part ») [...] Mais le surréalisme n'a pas changé la vie: et depuis lors, il est devenu impossible de mettre un tel espoir dans la poésie. Reste l'acceptation de la littérature comme une fonction artificielle: on enregistre un retour vers la rhétorique poétique, l'acceptation renouvelée du « jeu des vers ».⁴⁰

Pourtant, comme il le déclare lui-même dans la note 29, Marko Ristić ne renoncera pas à opposer poésie et littérature et n'écrit jamais de romans, à la différence des autres surréalistes de Belgrade, qui publieront, après la Seconde Guerre mondiale, une suite de romans⁴¹ où l'intrusion d'éléments surréalistes nie, discrètement, l'esthétique du réalisme socialiste à laquelle ils semblent soumis.

LITTÉRATURE

Aragon, Louis, *Henri Matisse, roman*, I, Paris, Gallimard, 1971.

Bor, Stevan Živadinović – Ristić, Marko, „Anti-zid”, *Stevan Živadinović Bor. Pojetike srpskih umetnika XX veka 4* (Textes réunis et présentés par Z. Gavrić, R. Matić-Panić et D. Sretenović), Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1990.

Breton, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928.

Breton, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965.

Breton, André, *Oeuvres complètes*, I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

Dambre, Marc et Gosselin, Monique (dir.), *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

Lautréamont, *Oeuvres complètes*, Paris, Librairie générale française, 1963.

Matić, Dušan, « Roman i Beograd », *Nova Anina balska haljina*, Beograd, Nolit, 1974.

³⁹ *Ibid.*, p. 338.

⁴⁰ Gaétan Picon, « Le style de la nouvelle poésie », *Histoire des littératures*, II, Gallimard, Pléiade, 1956, p. 228. Cité, dans la traduction serbe, dans : Marko Ristić, *Na dnevnom redu*, Zagreb, Zora, 1961, pp. 73-74.

⁴¹ Dušan Matić et Aleksandar Vučo, *Gluho doba* (1940); Oskar Davičo, *Pesma* (1952); Aleksandar Vučo: trilogie *Raspust* (1954), *Mrtve javke* (1957) et *Zasluge* (1963); Dušan Matić, *Kocka je bačena* (1957).

Mélusine, No XXX. Surréalistes serbes (dir. Henri Béhar et Jelena Novaković), 2010.

Picon, Gaétan, « Le style de la nouvelle poésie », *Histoire des littératures*, II, Paris, Gallimard, Pleiade, 1956.

Ristić, Marko, *Bez mere*, Beograd, S. B. Cvijanović, 1928.

Ristić, Marko, *Nox microcosmica (1923–1953)*, Beograd, Nolit, 1955.

Ristić, Marko, *Od istog pisca. Umesto estetike*, Novi Sad, Matica srpska, 1957.

Ristić, Marko, *Na dnevnom redu*, Zagreb, Zora, 1961.

Ristić, Marko, *Bez mere*, Novi Sad, Forum, 1962.

Ristić, Marko, *Istorija i poezija*, Beograd, Prosveta, 1962.

Ristić, Marko, *Bez mere*, Beograd, Nolit, 1986.

Novaković, Jelena, *Recherches sur le surréalisme*, Sremski Karlovci – Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2009.

Јелена Новаковић

ХИБРИДИЗАЦИЈА ЖАНРОВА У НАДРЕАЛИЗМУ :
БЕЗ МЕРЕ МАРКА РИСТИЋА ИЛИ „РОМАН БЕЗ РОМАНА“
(Резиме)

У овом раду разматра се хибридикација жанрова у надреализму на примеру дела Марка Ристића *Без мере* које је његов аутор назвао „романом без романа“, позивајући се на сатирично дело Јована Стерије Поповића под тим насловом, а затим и „антироманом“, користећи термин који је увео Сартр, да би, у духу надреализма, одбацио роман схваћен као конвенционални жанр. Подељен на 36 поглавља у којима писац не следи неки хронолошки ред, него слободне асоцијације, што донекле подсећа на Бретонову *Растворљиву рибу*, подељену на 32 одељка, обогаћен репродукцијама слика надреалистичких уметника и другим иконографским елементима који постају саставни делови књиге, Ристићев „антироман“ *Без мере*, као и Бретонова *Нађа*, представља хетерогени скуп који се појављује не само као мешавина текстова различитог жанровског одређења, него и као мешавина текстова и слика. То је дакле нека врста хибридног дела у коме се кроз плуралитет изражајних средстава успостављају размене између вербалног и сликовног, текста и паратекста, литерарног и нелитерарног, књишког и животног, у складу са надреалистичком поетиком која поезију супротставља „литератури“ и изједначава је са самим животом.

Кључне речи: хибридикација жанрова, надреализам, роман, антироман.

Примљено 18. новембра 2012, прихваћено за објављивање 26. децембра 2012.

Annie Urbanik-Rizk
Lycée Blanqui à Saint-Ouen

ÉCRITURE ET PHOTOGRAPHIE DANS *NADJA*, HYBRIDATION DES GENRES DANS L'AVANT-GARDE AUX LIMITES DE L'INDICIBLE ET DE LA TRAVERSÉE DES APPARENCES

Dans Nadja, Breton conjugue prose et photographies en une hybridation du scriptible et du visible qui constitue le cœur d'une volonté d'en découdre avec la « vieilleries poétique ». Mettant à mal les habitudes du lecteur, en troublant sa vigilance et en instaurant un double code instable d'interprétation, il l'introduit dans une perception surréaliste du monde. Comment cette hybridation fonctionne-t-elle ? Elle n'est pas simple juxtaposition de deux systèmes de signes se complétant pour pallier leur faillite symétrique. Elle est une osmose instable, voire une fusion créatrice de deux instances destinées à montrer le merveilleux au cœur du quotidien. Cette chimère générique permet ainsi de décrypter le réel-cryptogramme au terme d'une quête opérée par le lecteur-poète. Mais ce réenchantement du monde n'est-il pas autant hérité des romantiques que de la posture de la révolution surréaliste ?

De 1928 à 1962, de la première à la dernière édition de *Nadja*, André Breton a en quelque sorte scellé dans le temps son engagement avant-gardiste par une préface intitulée « Avant-dire » et par l'ajout de quatre photographies aux quarante-quatre déjà existantes, qui viennent s'entremêler au récit de cette déambulation parisienne.

C'est dire si l'hybridation du scriptible et du visible constitue le cœur d'une volonté d'en découdre avec la « vieilleries poétique », avec la cohérence et l'unité propres au romanesque et plus essentiellement avec les codes convenus de la mimesis littéraire. Le médium photographique, travaillé le plus souvent jusqu'alors en association avec la peinture, permet de recourir à une technique relativement moderne, tout en perturbant de façon totalement non-conventionnelle les habitudes du lecteur, rompu à la linéarité de l'écriture, à la successivité de la diégèse et à l'ordre vectoriel de la réflexion. Les photographies qui occupent une page entière et ne sont dotées que d'un titre, une citation extraite du corps du texte, s'interposent entre deux pages d'écriture, venant distraire le lecteur ou plutôt l'interpeller et transformer l'intelligence du texte en énigme. Ce dispositif, destiné à troubler la vigilance du lecteur et à l'introduire dans une perception surréaliste du monde, a été de plus en plus apprécié et étudié

par la critique de ces trente dernière années, les travaux de Jean Arrouye ayant inspiré de nombreux émules.¹

Il ne s'agit aujourd'hui nullement de reprendre ni de contester ces analyses fort pertinentes mais de faire écho à leur bien-fondé pour se demander si ce projet avant-gardiste de Breton à ses débuts, qui semble fondé sur une déstructuration des genres (refus surréaliste du roman et de la narration, haine de la logique, et d'une certaine façon du sens, s'il est commun) ne crée pas une forme esthétique nouvelle par sa cohérence autonome, issue d'une combinaison féconde entre deux instances, le visuel et le scriptible. Tout se passe comme si, la faillite du langage, la menace de l'indicible, les ambiguïtés de la représentation, double imagé du réel sensible, faisaient obstacle à la créativité. La solution qui s'impose à Breton est la suivante : la superposition des instances, le collage de la photographie et du texte. Dans cette perspective la notion d'hybridation prend parfaitement sens et ce, dans une acception scientifique. Le terme est utilisé, en toute rigueur, en biologie, en génétique, en chimie, en physique et en électronique ! Il désigne tantôt « le croisement entre deux individus d'une même espèce (ou pas) en vue d'obtenir des hybrides », « l'appariement entre des brins d'ADN ou d'ADN et d'ARN, « l'hybridation moléculaire », la « fusion de deux cellules », la « coopération de deux types d'énergie thermique et électrique afin d'obtenir une motorisation hybride », « l'assemblage de deux puces en électronique en vue d'obtenir une fonction combinée ». Dans tous les cas, ces techniques actuelles qui ne déplairaient pas aux surréalistes par leur mélange d'étrangeté et de maîtrise démiurgique du réel manifestent la volonté de produire un élément ou un individu inédit, parfaitement autonome et cohérent.

Nous nous demanderons donc dans quelle mesure cette métaphore de l'hybridation sied à l'usage du médium photographique dans son alternance avec le texte dans la *Nadja* de Breton. La photographie vient-elle suppléer les failles du langage, en surlignant le texte, en le complétant de ses qualités intrinsèques, ou bien résulte-t-elle d'un désir de traverser les apparences d'une autre manière, par une démarche qui ne soit pas strictement langagière pour que la littérature soit à l'image de la vie un « cryptogramme », et incite le lecteur à un décryptage des signes pour accéder au « surréel » ? ou bien faut-il désigner autrement ce texte inclassable d'après les règles ordinaires de l'esthétique, ce nouveau poème allégorisé par les « yeux de fougère » de *Nadja* ?

Ces questions reviennent à se demander quelle est la relation des deux termes de l'hybridation, du scriptible et du visible, une juxtaposition de l'ordre du redoublement en deux systèmes de signes intrinsèques se faisant écho l'un et l'autre pour pallier leurs limites ? Une osmose aboutissant à un partage ou un échange instable des modes de signification ? Ou enfin une fusion ou un amalgame

¹ Jean Arrouye, « La photographie dans *Nadja* », *Mélysine* 4, 1982, pp. 123–151.

des deux termes produisant un troisième terme distinct? Comment qualifier alors cette chimère sur le plan esthétique ?

I ÉCRITURE ET PHOTOGRAPHIE : UN CHOIX ICONOCLASTE DE L'AVANT-GARDE SURREALISTE

A. La révolution surréaliste en littérature : Dès l'« Avant-dire » publié en 1962, Breton justifie la présence des quarante-huit photographies par des « impératifs anti-littéraires » : « De même que l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description-celle-ci frappée d'inanité dans le *Manifeste du Surréalisme*-, le ton adopté pour le récit se calque sur celui de l'observation médicale, entre toute neuro-psychiatrique. »² Le récit de la rencontre de Breton avec Nadja, qui débute en 1918 Place du Panthéon et qui s'achève par l'évocation d'une coupure de journaux datée du 26 décembre « ... autour de l'Ile du sable », prend la forme d'un « document pris sur le vif »³, mais certainement pas pour se placer dans la lignée des naturalistes et de l'écriture journalistique. En revendiquant la précision chirurgicale des données de la clinique psychiatrique, l'écrivain surréaliste cherche d'abord à en finir avec la portée esthétique de l'œuvre. Il serait donc vain de croire que les photographies viennent « illustrer » le texte pour l'agrémenter ou enrichir les moyens de l'esthétisation par les traits formels de l'image ou les dégradés du noir et blanc. Il s'agit bien d'en découdre avec la littérature, encore plus qu'avec les repères du roman balzacien, dont la description est l'épigone. Raison pour laquelle seules 15 des photos sont le fait de photographes reconnus pour leur valeur artistique, Henri Manuel (6), Boiffard (4), Man Ray (3), Pablo Volta (1) et Valentine Hugo, Breton ayant pris 31 de ses photos lui-même et plus du tiers étant des images de lieux ou de portraits, parfois commentés ou annoncés, malgré ses affirmations, par de brèves descriptions dans le corps du texte.

La photographie semble donc pour Breton se rallier à la conception qu'on se fait habituellement d'elle, « le constat fidèle d'un « avoir-été-là » auquel on accorde une valeur de témoignage objectif. »⁴ Et pourtant la plupart des commentateurs, Jean Arrouye en tête relèvent bien que, dans sa version de 1962, Breton note la part subjective des images : « je tenais à donner une image photographique qui fut prise sous l'angle spécial dont je les avais moi-même dotés ».

Breton explique pourquoi l'œuvre de 1928 ne correspond pas exactement à l'intention avouée dans l'« Avant-Dire » de 1962 : « la partie illustrée de *Nadja* fut à mon gré insuffisante « Becque entouré de palissades sinistres, la direction du Théâtre Moderne sur ses gardes, Pourville morte et désuë, la disparition de [...] l'Étreinte de la Pieuvre... » Ces images dont Breton regrette qu'il ne puisse en disposer, il les remplace par la reproduction de documents écrits (pp.

² André Breton, *Nadja*, éd. Folio, Gallimard, p. 6.

³ *Ibid.* p. 6,

⁴ Jean Arrouye, *opus cité supra*.

39–41 et 42) pour se substituer à l'image du théâtre ou du cinéma. Signes visuels et graphiques échangent leurs caractéristiques par substitution et surimpression, en un procédé métaphorique et hyperbolique confondus.

Un certain nombre de lieux parcourus par Breton et Nadja ne sont pas mentionnés par le reportage photographique. C'est dire que l'hybridation du scriptible et du visible n'est pas systématique. La photographie n'est pas simplement parallèle au texte, ni même exclusivement son complément, comme l'ont souligné la plupart des critiques (Bischoff, par exemple). Plus on avance dans le récit, plus les photographies deviennent des documents, dessins effectués par Nadja, reproductions de tableaux et s'éloignent de la description substitutive du décor ou des personnages. Il ne faut donc pas prendre pour argent comptant les propos de Breton dans l'«Avant-Dire» : il s'agit d'une prétérition. L'intention révolutionnaire sur le plan esthétique dépasse de loin ses affirmations.

B. Une mimesis dédoublée

Ces constatations nous permettent de comprendre que l'image ne remplace pas le texte dans sa fonction propre de représentation du réel, fût-elle un témoignage rigoureux de ses données, puisque d'une part une proportion des lieux évoqués ne sont pas représentés et d'autre part, un certain nombre de ceux qui sont montrés sont aussi décrits. La mimesis littéraire, au double sens de duplication du réel et de transposition est ici perturbée et instable dans la mesure où Breton ne cherche ni à offrir une image du référent, ni même l'illusion codée de la réalité. Ni l'expression de Barthes « effet de réel »⁵, ni celle de Riffaterre « illusion référentielle »⁶ ne sont pertinentes pour désigner la posture de l'écrivain surréaliste dans son choix de l'hybridation des ordres du scriptible et du visible. Le signe linguistique, comme le signe visuel ne fonctionnent plus dans leur système propre d'encodage mais résonnent, en quelque sorte l'un par rapport à l'autre, si bien que le référent s'en trouve altéré. Le texte devient le référent de la photo lorsqu'il est préalable à l'image et symétriquement, dans le cas inverse. La mimesis est dédoublée paradoxalement et le réel est pour ainsi dire, perdu de vue d'un cran. Ainsi, la photo de l'hôtel des Grands Hommes ne représente pas tant la place du Panthéon (p. 23) et le début du périple, qu'un lieu traversé de signes linguistiques comme le suggère l'inscription « Hôtel des Grands Hommes », elle-même dédoublée par l'image de la statue d'un de ces grands hommes dont l'identité n'est pas mentionnée, vu énigmatiquement de profil- sans doute Rousseau. La photo représente également l'inscription d'une devanture des pompes funèbres « Maison Henri Borniol », orientant ainsi le signifiant vers un signifié lugubre, prémonitoire de la scène onirique de défenestration du client de l'hôtel

⁵ Barthes Roland, « *L'effet de réel* », in *Revue de l'Ecole pratique des Hautes Etudes*, 1968.

⁶ Riffaterre, «Describing Poetic Structures», *Yale French Studies* 36–37; traduction française in *Essais de stylistique structurale*. Paris, Seuil, 1971.

de la fin du récit. La charrette sombre située au premier plan prend de ce fait l'allure d'un corbillard.

Images et texte sont donc juxtaposés selon un principe de collage tel qu'on le rencontre dans la peinture de l'époque où les coupures de journaux étaient détournées, le signe graphique devenant purement visuel. Le texte pointe vers la matérialité graphique du pur signifiant et rend le regard supérieur à l'intelligence ou à la sensibilité pour rendre compte du réel. Cependant, l'organisation de ces collages est loin d'être rationnelle et de s'orienter vers un sens transparent. L'opacité du langage est au fondement de cette technique.

C. Aux limites de l'indicible : un nouveau rapport au langage

La présence des images photographiques semble dans un premier temps née de la crise du langage particulièrement sensible aux surréalistes. Barthes analyse bien dans sa conférence *La mort de l'auteur* que « les surréalistes sont précurseurs de la modernité » en ce qu'ils subvertissent le code langagier et méconnaissent l'autonomie du code face au scripteur⁷. L'hybridation des genres est un des résultats de cette formidable désinvolture. Tout écrivain se heurte à l'indicible, d'autant plus que l'objet du récit de Breton est une investigation urbaine, destinée à dévoiler la question « qui suis-je ? » (p. 9) ou « qui je hante ? » Curieusement, la révolte formelle évoquée en préalable n'exclut pas un des fondements du littéraire : la quête du sens, formulée par le langage.

L'usage de la photographie ne semble pas pour autant être un remède aux limites du langage. Le rythme d'apparition des images indique plutôt une scansion du texte de nature poétique, et parallèle à celui de la quête. De la page 22 à 43, un rythme très régulier fait alterner pendant vingt pages une page de texte et une page d'images. Ensuite, après l'évocation d'un cas de « folie circulaire » dans la pièce de théâtre « Les Détraquées » l'espace entre les images augmente ainsi que leur nature (ce sont des photos d'objets ramassés aux puces et d'un gant de bronze). Une syncope temporelle de 16 pages dépourvues de toute photographie rend toute sa place au texte seul et au langage ses pleins pouvoirs, au moment où le poète rencontre Nadja. A la fin du récit, il y a de nouveau une précipitation croissante, avec la troupe serrée des dessins de Nadja, puis la reproduction d'objets et d'œuvres artistiques. Ce double emballement (plusieurs pages successives d'images, deux dessins de Nadja sur une seule page) est comme un crescendo final auquel servira de point d'orgue l'affiche lumineuse de Mazda. Le trajet des images obéit donc à une cohérence propre, et montre que par nature, la quête de Breton ébranle la relation de l'écrivain au langage. Référent problématique, signifié indiscernable, il ne reste qu'un signifiant autonome, et pleinement poétique. La disposition des caractères dans la géométrie de la page, la présentation

⁷ Barthes, *La mort de l'auteur*, 1982.

typographique, la mise en page des photos confèrent au récit toute sa dimension poétique, de loin supérieure à l'intérêt narratif ou à l'interrogation philosophique. Le rythme d'apparition des images est ainsi celui d'une houle se répandant en ondes successives et s'achevant en un point final. Ondes de la physique, ondes sonores des mots, et sans doute aussi ondes perçues par la voyante Mme Sacco et par Nadja. Les ondes d'images ont une valeur incantatoire et soulignent la dimension initiatique du récit.

Le réel n'est donc ni décrit, ni principalement représenté comme le laisserait supposer cette émergence d'un moyen artistique si proche de la réalité, il est au contraire scruté, objet de la perception d'un sujet en tension. La photo de la p.121, intitulé « Boulevard Magenta devant le Sphinx hôtel », met en évidence son inscription par la perspective géométrique qui fait de l'enseigne un centre focal du regard. Le sous-titre est redoublé par les lettres capitales SPHINX HOTEL. La figure du Sphinx est une des métaphores-clefs de l'énigme dont Breton met en scène la coïncidence.

II LA LITTÉRATURE CRYPTOGRAMME

A. La traversée des apparences : deux systèmes de signes à décrypter

Dans les années 1960, Derrida a mis en lumière le caractère profondément perturbateur des signes graphiques au sein d'un collectif organisé selon les lois discursives du logocentrisme. *Nadja* obéit à une logique du signe graphique avant la logique du signe oral des « événements racontés ». Le texte est un **cryptogramme** demandant à être déchiffré. Le hasard, qui est le substitut du schéma diégétique arbitrairement linéarisé par son auteur, produit des rencontres dans les rues de la capitale, suivies de coïncidences qui se font écho. Le problème pour celui (Nadja, Breton, le lecteur) qui cherche à interpréter l'œuvre n'est pas l'absence de signes mais **leur prolifération**. Il n'est cette fois pas hasardeux que les deux seules photographiques manipulées soient **une démultiplication**. La photo de Desnos (p. 34) dans son sommeil poétique offre deux clichés pris à peu de temps d'intervalle. Le poète a d'abord les yeux clos puis semi-ouverts. Le second cliché est celui du personnage de Nadja, prise en ce regard quadruple (p. 129) pour figurer métaphoriquement et métonymiquement le dessin d'une fougère, en une répétition de formules rapprochées. Lorsque Breton fait le résumé du film populaire et fantastique « l'Etreinte de la Pieuvre » (des chinois y envahissent New York par milliers), la démultiplication rappelle le motif bien connu de l'hallucination de l'opiomane. Au plan esthétique, la superposition du texte et des photos aboutit à une démultiplication des signes de toutes natures et dans tous les sens, en une juxtaposition de fantasmes puis en tableaux cubistes analytiques. Il n'y a donc pas juxtaposition, collage ou fragmentation de l'un et l'autre médium mais **osmose**, au sens où les caractéristiques de l'un et l'autre

support **s'échangent de manière instable** en produisant des éléments nouveaux, avec pour point commun : **l'étrangeté du réel**.

B. Une subjectivité de la réceptivité

Cependant, autant le réel, le sens sont reconstruits dans cette appréhension nouvelle du réel, avant-gardiste pour tout dire, autant la subjectivité qui le perçoit se recompose nouvellement. Walter Benjamin avait formulé cette idée dans son texte *Sur le Surréalisme*,⁸ en indiquant que le concept de lisibilité y était métamorphosé. Le lecteur n'est plus un recueilleur de signes, mais un rêveur, un opiomane, un drogué. La subjectivité n'a plus ni logique, ni même la conscience de soi du promeneur romantique rousseauiste des *Rêveries*. Le sujet est un promeneur, cherchant à recueillir les signes de la réalité avec une réceptivité ouverte largement. L'image des portes battantes et grandes ouvertes jalonne le récit, et à l'initiale du récit, un projet d'écriture. « Je persiste à réclamer les noms, à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clef. »⁹. On retrouve cette métaphore des portes dans un certain nombre de photographies. Dès la page 36, le cliché pris par Boiffard représente la porte Saint-Denis. Celle-ci a pour caractéristique d'être creuse, de n'être pas battante, mais livrée à tous les courants d'air. Y figurent quelques automobiles dans le lointain, ainsi que— fait très rare— un piéton au premier plan. La légende qui la souligne est mystérieuse, tout le contraire d'une explication : « Non : pas même la très belle et très inutile Porte Saint-Denis ». Cette formule poursuit cette affirmation : « Je ne vois guère, sur ce rapide parcours, ce qui pourrait, même à mon insu, constituer pour moi un pôle d'attraction, ni dans l'espace, ni dans le temps ». Notons que cette remarque concerne la quête du promeneur et l'irrationnelle tension de tout son être vers un objet de désir. La subjectivité y est spécifique : celle du guetteur, à l'affût du surréel. La relation entre texte et image est étrange, exhibant aux regards du lecteur l'objet nié, qui aurait pu, à simple titre d'éventualité, figurer la clef d'un cryptogramme, forme suggérée par l'arcade du cœur de la porte. Contradiction entre le montré et le dit où l'on observe l'osmose instable des deux instances. Les portes illustrent donc cette attitude anti-dogmatique, d'attente et d'appréhension inquiète envers le réel. La photographie qui représente la librairie de l'Humanité symbolise, politiquement cette fois, une tension du sujet vers l'avenir. Mais là aussi, l'image semble contredire le texte en regard ou du moins en être décalée. La porte demi-ouverte de la librairie de l'humanité semble suivre la flèche invitant à adhérer au parti communiste, mais son obscurité mystérieuse désigne plus que cela. La formule « on signe ici » est ambiguë en ce qu'elle peut signifier l'adhésion politique autant que la signature

⁸ Walter Benjamin, « Le surréalisme, dernier instantané de l'intelligence européenne », 1929, *Oeuvres II*, p. 133.

⁹ Breton, *Nadja*, éd. Folio, p. 18.

d'une œuvre écrite par un auteur, alors qu'on se trouve dans une image !S'agit-il de revendiquer la responsabilité du récit d'une rencontre?

C. L'hybridation ou l'osmose des données du lisible et du visible

Ainsi, pour définir l'hybridation du lisible et du visible dans *Nadja*, il faudrait plutôt parler d'osmose, d'interchangeabilité des instances. Si la vie est un cryptogramme, si le réel doit être l'objet d'une interprétation, la photographie est moins la mise en scène de cette quête que sa mise en abyme. Les multiples portraits figurent moins des personnages dans leur entité que le principe de la quête interprétative. Les regards étranges et profonds symbolisent autant qu'ils figurent la lecture des signes du réel. Mme Sacco, la voyante de la page 91(93 dans le texte) est cadrée de telle sorte que ses yeux lourdement fardés suggèrent le don de seconde vue. L'actrice Blanche Derval incarne aussi la mise en abyme du mystère théâtral de la représentation par l'expression du regard tourné vers le haut, en quête d'inspiration. Les poètes Eluard, Peret, Desnos, chacun à leur manière figurent la quête poétique, suggérée par le regard clair orienté vers le ciel d'Eluard, le plissement bienveillant et rieur des yeux de Peret et le sommeil inspiré de Desnos. *Nadja* est donc moins l'élaboration d'un sujet avant-gardiste que le lieu d'une réflexion sur l'impossibilité de ce sujet. L'être est orienté vers le mystère du monde et ce n'est pas le cogito cartésien qui lui permet de lui donner ordre et sens. Le portrait du professeur Claude, médecin aliéniste est le seul dont le regard soit fixe, dirigé vers le spectateur, caché par des lunettes, comme s'il renvoyait à l'impossibilité de scruter le sens caché des choses, anti-modèle d'une humanité aliénée. En revanche, le portrait en buste de Breton, loin de culminer sur une note narcissique, le montre le regard perdu dans le vague vers la gauche, orienté sur une ligne des deux-tiers de la page avec pour sous-titre « J'envie (...) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre... (p.173) ». Magnifique dénégation de la fonction d'écrivain dont il se distingue puisqu'il l'«envie», analogue au « ceci n'est pas une pipe » de Magritte.

Enfin, la présence à partir des deux-tiers du récit (p.123) des 10 dessins de Nadja en 9 pages montre le principe d'osmose auquel aboutit cette quête des signes. Ce qui leur est spécifique, c'est que ce ne sont pas des croquis, esquisses ou recherches préparatoires à un projet plus abouti. Ils sont le contraire d'un dessin, la traduction plastique d'images mentales, sous la dictée de forces mystérieuses, sans doute l'inconscient, des sortes de dessins automatiques. Leur logique est au croisement de l'écrit et du visuel, la notion de graphisme étant bien commune au dessin et à l'écriture. Leur maladresse, l'hésitation de Nadja, le fait qu'ils soient des collages et comportent des mots (comme p. 144, la main de Fatma collée à un tête avec un cœur percé du chiffre 13 à la place du nez), tout ceci offre l'image d'hallucinations volontaires. La synergie des deux media renforce l'effet de merveilleux puisé au cœur du quotidien.

III L'HYBRIDATION DES GENRES : UNE ESTHÉTISATION NÉO-ROMANTIQUE DU RÉEL?

A. La transfiguration poétique du quotidien

Ce faisant, les deux amants séparés par la folie de *Nadja* ainsi que l'impossibilité essentielle de leur idylle, n'en conservent pas moins l'impulsion nécessaire pour pouvoir aimer et connaître une nouvelle « Aube » (prénom de la fille de Breton ainsi que titre du panneau photographié p. 181). La quête effrénée des signes du réel, tout comme les moyens de la symboliser par un art nouveau, ne sont pas un échec ni le signal d'une inquiétude existentielle débouchant sur le néant ou l'irréparable rupture entre le sujet et le monde.

Bien au contraire, *Nadja* exprime la profonde conviction d'une réconciliation possible du monde et du signe dans le mot poétique. La fusion du scriptible et du visible est féconde en ce qu'elle produit un élément tiers qui repoétisera le monde par les moyens moins conventionnels possibles. En ce sens, Breton renoue avec une conception romantique, puisqu'il vise à la retotalisation du monde sous le signe de la poésie. Il préconise l'immédiateté de la parole poétique, en se réclamant d'une authenticité, mettant en œuvre tous les dons du psychisme, linguistiques ou infra-(supra)linguistiques. Il importe donc de réviser en ce sens la notion d'avant-garde pour placer Breton, de concert avec les surréalistes, dans la lignée des romantiques allemands ou en France, d'un Nerval. La poésie est le seul moyen de dépasser le problème de l'indicible et de la séparation du langage et du monde. Si Breton fustige, à l'instar de la plupart des surréalistes, l'hégémonie culturelle marquée sinon déterminée par la scripturalité, c'est pour dénoncer le dictat de la raison qui cristallise les normes, y compris esthétiques. Le sujet est poétique car il est défini par sa capacité à poursuivre les multiples stimulations offertes par son environnement. Le cliché-photo, par nature anecdotique, transfigure le quotidien sous le regard du « guetteur » et en fait un lieu de passage vers le texte, où se love le surréel. Le trésor ainsi enfoui et découvert peut être figuré par le mystérieux magasin des Camées pris selon un angle biaisé où seules les lettres de l'enseigne permettent de déceler la nature de la marchandise.

B. L'esthétique du fragment :

La totalisation du monde, prend néanmoins la forme étonnante d'un cadrage du réel, issu de l'exigence fondamentale de la peinture ou de la photographie. Pour représenter, l'artiste doit choisir un segment qui figure en deux dimensions les trois dimensions de la réalité. Cette exigence, Breton la pousse à l'extrême, du fait du principe du « hasard objectif », sélectif par excellence, par sa loi de la coïncidence. Dans l'édition de 1962, l'artiste remplace ainsi l'image du Manoir d'Ango de l'édition de 1928 par celle du pigeonnier avec ses mosaïques incrustées dans le silex, synecdoque de l'ensemble du lieu et de la posture du chasseur, à l'abri du monde. L'esthétique du fragment, à la fois totalité signifiante d'un univers

impossible à circonscrire, et mode de l'inachèvement caractérise les romantiques comme l'a démontré Lacoue Labarthe dans *L'Absolu littéraire*.¹⁰ Aucune image ne représente mieux ce parti-pris que les photos d'objets : le gant de femme en bronze, troublante image métonymique d'une sensualité en quelque sorte coulée dans le bronze, pétrifiée à l'instar des coïncidences, ce gant à demi courbé et incomplet (p.66) est complément absurde et fracturé. Plus loin, « cette sorte de demi-cylindre blanc irrégulier » glané aux Puces de Saint-Ouen, est qualifié de « pervers » et sa nature – mais non son utilité – est révélée dans le texte. Symbole de la pyramide des âges et des courbes démographiques d'une ville, cet objet est une statistique fragmentaire. Enfin, le mannequin de cire du musée Grévin qui tronçonne une femme au niveau de la poitrine et sous le genou est sans doute le plus violent exemple de l'érotisme du fragment : le vivant y est renié par le commentaire « Au musée Grévin », figeant là aussi le désir de la chair, la figure de la provocation en une fétichiste réification sadique. L'indécence du geste, renforcé par l'aperçu de la filure au bas donne sans doute l'idée que la production de ces signes hybrides touchent à l'obscénité du désir.

Raison pour laquelle, combinées avec le caractère évanescent et inaccessible de Nadja, les images de femmes sont particulièrement peu nombreuses (Blanche Dorval, Mme Sacco), voire absentes.

C. Nadja ou l'allégorie du surréalisme

Nadja n'est en effet figurée que par l'image maintes fois commentée des yeux de fougère, accompagnée du poème qui se prolonge en réflexion sur le caractère cryptogrammatique de la vie. Là aussi, l'image fragmentaire produit un résultat entier à soi seul conforme à l'idée de synthèse produite par l'hybridation de deux genres, le scriptible et le lisible. Inaccessible, fugitive, indicible, la femme est aussi une recreation du monde, au point que l'on peut douter de la réalité de la rencontre narrée par le poète.

Nadja est assurément un fantasme, fondé sur une rencontre, mais surtout l'allégorie du surréalisme. C'est pourquoi, on sera troublé par la coïncidence de motifs entre le tableau de Chirico (p.151) et le dessin de la p. 144. Nadja superpose main de Fatma et visage. Dans les deux cas, la main n'a rien d'humain, elle est mécanique chez de Chirico, symbole oriental de chance dans le dessin. Au portrait de la tête correspond l'image inscrite dans un cercle de l'usine et. la perspective urbaine, le triangle pouvant figurer le visage humain. La géométrisation des contours, l'inscription dans un cadre, la superposition et le collage, l'étrangeté du procédé, du sens et des proportions sont dans les deux cas des exemples d'une synthèse originale, s'inscrivant dans un contexte novateur, tout en se plaçant dans la continuité des différentes révolutions du passé. Le romantisme voulait aussi révolutionner l'art et poétiser la vie en lui insufflant sa convulsive beauté.

¹⁰ Lacoue-Labarthe Philippe et Nancy Jean-Luc, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, c 1978.

Conclusion

Dès 1928, Breton accomplit assurément ce geste audacieux, commun aux avant-gardes de son époque, de faire trembler les cloisons qui séparent les genres esthétiques entre eux, en combinant la photographie, et les arts visuels avec l'écriture. La révolution esthétique réside plus dans le caractère d'étrangeté résultant d'une lecture déstabilisée que de complexes et subtiles combinaisons des arts entre eux. Le lecteur, l'amateur d'art et de poésie sentent qu'ils pénètrent par effraction dans un univers singulier, confinant parfois aux limites de l'indécence. Parallélisme, complémentarité, échos, échanges, osmose et fusion, toutes les variantes logiques— et illogiques!— mènent le lecteur dans un véritable labyrinthe où les frontières habituelles de la signification glissent les unes sur les autres.

Il n'en demeure pas moins que cette inquiétante ou heureuse étrangeté prolonge ce projet fou, indéfiniment poursuivi par les prédécesseurs romantiques du siècle précédent, qui cherchèrent dans la poésie à refonder philosophiquement le monde et à puiser au cœur du réel la source d'une surréalité qui coïncide avec leur subjectivité inquiète.

Dans ce premier quart du vingtième siècle, l'hybridation des genres n'est donc qu'un balbutiement des avant-gardes.

BIBLIOGRAPHIE

Arroue Jean, La photographie dans *Nadja*, Revue *Mélusine* IV, 1982, p. 142 à 151.

Bastien Sophie, La participation photographique dans les grandes proses de Breton in *La fabrique surréaliste: actes du séminaire du Centre de recherches sur le surréalisme*, Paris III, CNRS, 2009, p. 129 à 149.

Béhar Henri, *André Breton: le grand indésirable*, Paris: Fayard, 2005.

Bischoff Christina, La métropole et l'Avant-garde, visualité et scripturalité dans *Nadja* de Breton in: Javier Gómez-Montero, Christina Bischoff (Hg.), *Urbes europaeae. Modelos e imaginarios urbanos para el siglo XXI. Paradigmes et imaginaires de la ville pour le XXIe siècle*, Kiel 2009, p. 84-105.

Breton André, *Manifestes du surréalisme* in *Œuvres complètes I*, Paris: Gallimard, 1988, p. 1332 et sq.

Bron Jean-Albert, Leiglon Christine, Urbanik-Rizk Annie, *Nadja, André Breton: littérature et langages de l'image*, Paris: Ellipses, 2002.

Chénieux-Gendron Jacqueline éd., *Lire le regard: André Breton et la peinture*, Paris: Lachenal&Ritter, 1993.

Krauss Rosalind, Livingston Jane, *Explosante-fixe: photographie et surréalisme*, Paris: Hazan, 2002.

Lacoue-Labarthe Philippe et Nancy Jean-Luc, *L'absolu littéraire*, Paris: Seuil, c1978.

Ани Урбаник-Риск

ТЕКСТ И ФОТОГРАФИЈА У *НАЋИ*, ХИБРИДИЗАЦИЈА ЖАНРОВА У АВАНГАРДИ
НА ГРАНИЦИ ИЗМЕЂУ НЕИЗРЕЦИВОГ И ПРОБИЈАЊА ПРИВИДА
(Резиме)

У *Нађи*, Бретон меша прозу и фотографију у некој врсти хибридикације текста и слике, која изражава жељу да се рашчисти са „поетском старудијом”. Реметећи читаочево навике, збуњујући га и стварајући један двоструки и нестални код, он га уводи у надреалистичку перцепцију света. Како ова хибридикација функционише? То није просто ређање једног поред другог двају система знакова који се допуњавају да би компензирали своје недостатке, привидно удвајање стварности када су у питању слике и немогућност да се изрази смисао када је у питању језик. То је непостојана осмоза, чак стваралачко стапање изражајних средстава како би се открило чудесно у свакодневном. Ритам појављивања слика у тексту ствара неку врсту поетског скандирања, тако да стварно више није ни описано ни представљено, него га открива мотрећи субјекат, било да је то Бретон који шета градом и прича сопствену пустоловину или субјекат-читалац.

Ова генеричка варка позива на дешифровање стварности-криптограма по исходу трагања у које је кренуо читалац-песник. Случајни сусрети на париским улицама, праћени подударностима које су њихов одјек, замењују приповедање, а оно што ствара тешкоћу није одсуство знакова него њихова пролиферација. Графички и сликовни знаци не слажу се просто једни преко других, они размењују своје карактеристике као у аутоматском цртежу где речи добијају везуелно обележје, а страница се претвара у хијероглиф. Са тог становишта, читалац више није прималац знакова, него сањар или опиоман. Налазећи надахнуће у необичности стварног, он поетски преображава свакодневно. Настаје стапање двају система знакова, где естетика фрагмента – фотографија, део текста – упућује на романтичарску жељу да се целокупан свет сабије у један од његових делова. Нађа је квинтесенција, представљена фотографијом „папратних очију” (на француском « *yeux de fougère* »), **несвесном алузијом на синтагму « *fou-j’ette* » („луд ја лутам”)** која упућује на њено лудило, а уједно постаје и алегија надреализма који то лудило рехабилитује. У овој првој четвртини двадесетог века, хибридикација жанрова следи трагове неоромантичарске естетике да би постала једно од главних обележја авангарде.

Кључне речи: хибридикација, надреализам, авангарда, чудесно, неоромантичарска естетика, естетика фрагмента, „грчевита лепота”.

Примљено 21. новембра 2012, прихваћено за објављивање 26. децембра 2012.

Françoise Py
Université Paris VIII

L'HYBRIDATION DES GENRES ARTISTIQUES DANS LE SURREALISME : DE LA SUBVERSION AU DÉPASSEMENT

Le surréalisme a eu la volonté proclamée de subversion des genres artistiques traditionnels dans un projet global de révolution sociale et politique. L'un des procédés auxquels il a eu le plus volontiers recours a été le rapprochement ou l'hybridation d'éléments tenus pour incompatibles comme l'image et le langage, l'artistique et le quotidien.

Les surréalistes ne se soucient pas des genres artistiques au sens traditionnel. Architecture, peinture, sculpture, poésie, musique, sont des activités humaines parmi d'autres, sans statut particulier les valorisant dans une spécificité quelconque. Ils entendaient mettre en pratique le principe révolutionnaire de Lautréamont : « La poésie doit être faite par tous, non par un ». Ce qui importe, leur motivation profonde, ce n'est pas de produire des œuvres d'art mais de « changer la vie » selon la parole de Rimbaud. De libérer l'esprit (référence à la psychanalyse freudienne) en recourant à des techniques plus ou moins expérimentales, et inédites, comme l'écriture automatique, le sommeil hypnotique, le collage, le frottage, etc. En outre, ils s'intéressent en priorité à ce que la culture dominante néglige ou refoule : les cultures hors de l'histoire, dites primitives, l'ésotérisme, les mythes transhistoriques... Avec en plus une participation à l'action politique révolutionnaire, pour en finir avec l'utilitarisme et le rationalisme dit bourgeois qui ont conduit l'Europe et le monde à la catastrophe mondiale.

Pour autant, il faut bien reconnaître que le surréalisme a surtout attiré des artistes au sens traditionnel (poètes, peintres, sculpteurs, photographes, cinéastes) qui lui doivent une liberté d'action et de création qui leur permet d'élaborer leurs œuvres dans les conditions les plus favorables. Elles sont désormais intégrées dans l'aventure de l'art au XX^e siècle. Quand bien même Breton a intitulé son recueil de textes *Le Surréalisme et la peinture*, c'est la formulation « peinture surréaliste » qui a cours communément. Le terme « surréaliste » est passé dans l'usage commun, bien éloigné de sa source ontologique. Il en était allé de même avec le mot baroque quand s'imposa le classicisme cartésien.

L'hybridation est l'un des procédés auxquels les surréalistes ont eu le plus volontiers recours à tous les niveaux. « Les arts aspirent à se prêter mutuellement des forces », écrit Kandinsky dans *Du spirituel dans l'art*¹, un traité auquel Breton aimait se référer. Mais deux mille ans auparavant, le poète latin Horace disait déjà dans son *Art poétique* : « Les poètes et les peintres ont le droit de tout oser ». En poésie, à l'exemple d'Apollinaire et de ses amis, les Futuristes italiens, les surréalistes ont composé des poèmes « avec des ciseaux », utilisant des phrases ou des lambeaux de phrases découpés dans les journaux ou d'autres imprimés. Comme désémantisés, les mots trouvent une autonomie d'entités visuelles. Leur graphisme peut être utilisé hors de tout contexte linguistique, comme dans les « écritures » de Max Ernst. Pour sa part, Miro déclarait : « Je ne fais aucune différence entre peinture et poésie ».

On peut distinguer trois pratiques particulières : l'hybridation de l'image et du langage, l'hybridation de l'œuvre artistique et de l'objet usuel, l'abolition de la séparation entre création artistique et vie quotidienne.

Dans le premier cas, le titre peut être inclus dans le tableau. Miro qui se proclame peintre-poète trace sur la toile des mots isolés ou des phrases et les fait jouer avec les autres éléments du tableau. Dans *Etoiles en des sexes d'escargot* (1925), il met le mot « étoile » en résonance avec son pictogramme cerné d'un trait rouge.

La notion d'« image mentale », ajoutée par Magritte à la théorie linguistique saussurienne (arbitraire du rapport entre signifiant et signifié), lui a permis d'introduire dans ses tableaux des mots en tant que tels, en liaison ou non avec l'objet peint. Ainsi sont associés une chaussure et le mot lune, un chapeau et le mot neige, un œuf et le mot acacia, une bougie et le mot plafond, un marteau et le mot désert. Le tableau (1930) est intitulé non sans humour *La Clef des songes*. Dans *L'Apparition* (1928), les mots sont inscrits en rouge sur des formes plus ou moins précisées. L'ensemble « Nuage » et « Horizon » est cohérent et identifié. Au contraire, les mots fusil, fauteuil, cheval sont inscrits sur des non formes, comme dans un rebus sans solution. L'inconscient du peintre se manifeste-t-il ainsi, faisant appel à l'inconscient du regardeur ? Du moins est-il plus ou moins établi que l'inconscient pratique à sa façon l'hybridation.

Yves Laloy, peu connu, bien que Breton ait reproduit une de ses œuvres en couverture de son recueil *Le Surréalisme et la peinture*, s'intéresse à l'analogie entre les mots et les images. Il joue des homophonies, les associant à des images solubles les unes dans les autres. Son tableau *Les Petits pois sont verts les petits poissons rouges* de 1959 montre deux têtes sphériques, l'une rouge, l'autre verte, qui sont aussi deux boccas, les yeux et la bouche étant des poissons, verts pour la tête rouge, rouges pour la tête verte. Duplication en abîme et tautologie en humour.

¹ Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1974 (Médiations ; 62).

Le tableau célèbre de Max Ernst, *Deux enfants menacés par un rossignol* de 1924, comprend des objets bien réels ou fragments d'objets qui accentuent l'onirisme de l'œuvre : une barrière en vrai bois, un bouton de porte. Les deux enfants sont peints comme s'ils voulaient sortir du tableau, la fille par la barrière, le garçon juché sur la cabane en saisissant le bouton de porte, bien plus gros que sa tête. Mettant le regardeur dans un « sans frontières » entre image et réalité, le tableau est une fenêtre qui donne sur l'espace du rêve.

La totalité du monde, nature et artefacts, a été le champ d'action des surréalistes. Ils ont initié un dépassement de l'art qui a conduit à ces productions indéfinissables, telles qu'elles sont rassemblées aujourd'hui en tant de lieux culturels à travers la planète. L'acte initial de cette situation inédite dans la vie intellectuelle de l'Occident est dû à Marcel Duchamp : en 1914, alors que se préparait ce qui sera la Première Guerre mondiale, il fait l'acquisition au Bazar de l'Hôtel de ville d'un séchoir à bouteilles métallique. Il le baptise *ready made* conférant ainsi à un objet quelconque le statut d'œuvre d'art. De même, Man Ray ajoutera des piques à un fer à repasser ou, au balancier d'un métronome, un œil découpé dans une photographie. Ce sont là des actes de subversion qui réalisent une hybridation véritable entre l'objet usuel et l'œuvre artistique.

Le *Loup-table* de Brauner, *La Housse* de Paalen, le *Déjeuner* de Meret Oppenheim sont autant d'hybrides qui mêlent les règnes, autant de Chimères d'un imaginaire inédit. Dans *Crise de l'objet* (1936), Breton précise : « La création des 'objets surréalistes' répond à la nécessité de fonder ... une véritable 'physique de la poésie' »². Il faut se souvenir qu'en surréalisme poésie est quasi synonyme de création intellectuelle et désigne l'activité de l'esprit dans sa plus grande amplitude.

Pour le programme (1937) de la galerie Gradiva qui les expose parmi les peintures et sculptures au sens traditionnel, Breton propose un dénombrement des objets qui montre bien toute l'importance qu'ils ont dans l'activité surréaliste. La liste de Breton est impressionnante : objets naturels – objets naturels interprétés – objets naturels incorporés – objets perturbés – objets trouvés – objets trouvés interprétés – objets sauvages – objets mathématiques – objets dus à des fous – *ready made* et *ready made* aidés – objets surréalistes. Tous, quelle que fut leur origine, peuvent servir, dit Breton, et pour chacun de nous « comme révélateurs de son propre désir, ou du moins comme intercesseurs entre ce désir et son véritable objet encore inconnu ». Et justement Aragon, attiré lui aussi par ces nouveaux supports de l'activité artistique qui mettent « la peinture au défi », laisse paraître ses préférences personnelles qui vont aux objets modernes transformés. « Transformer ainsi les objets, écrit-il, rappelle plus les opérations de la magie que celles de la peinture »³.

² André Breton, « Crise de l'objet » (1936), *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 279.

³ Louis Aragon, « La Peinture au défi », *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965 (coll. Miroirs de l'art), p. 44.

Un commentateur proche du surréalisme, Jean-Clarence Lambert, a fait justement remarquer : « Le choix d'un objet issu de notre société puis sa transformation procèdent d'une volonté plus ou moins clairement proclamée de déconditionnement du regard et du cerveau tout entier. Réussir à faire de l'urinoir (Duchamp), du parapluie (Paalen), du violon (Maurice Henry), de l'ampoule électrique, autre chose, pardon, autre objet, c'est traduire dans la pratique artistique notre exigence principielle de révolution mentale et sociale, c'est participer à la critique radicale de notre quotidienneté, c'est travailler au dépassement de notre condition actuelle, c'est contrer, contrer ! Et c'est aider à la libération de l'esprit et des puissances du désir, opprimé et bafoué à tous les instants et à tous les niveaux⁴.

La subversion-hybridation des genres a trouvé des illustrations éclatantes dans les grandes expositions qui ont jalonné la vie du groupe, une douzaine à partir de celle de Londres en 1936. A chaque fois, elles ont généré des œuvres qui sont des plus significatives pour le surréalisme, mais aussi des plus scandaleuses pour la scène artistique du moment. Elles se sont heurté le plus souvent à une incompréhension générant bien des sarcasmes, ou pire : la police s'en est même mêlé !

Les *Histoires du surréalisme* qui font autorité comme celle de Gérard Durozoi (Hazan, 1997) ou l'ouvrage collectif sous la direction de René Passeron et Adam Biro, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs* (Office du Livre, 1982) nous permettent de reconstituer, textes et images, ce qui était présenté aux visiteurs, alors même que la plupart des œuvres ont disparu. N'oublions pas que, pour les surréalistes, c'est l'acte de création qui importe, et qu'il doit être avant tout *subversif*, au sens de révélateur de réalités cachées. En outre, les surréalistes ne se préoccupaient guère de ce qu'il advenait de leurs travaux, ne souhaitant pas, ou même évitant, de les voir « récupérés » par le marché de l'art, toujours aux aguets. Du moins avaient-ils quelques mécènes éclairés et quelques collectionneurs passionnés.

A Paris, en janvier-février 1938, à la galerie des Beaux-arts, faubourg Saint-Honoré, a lieu la seconde exposition internationale du surréalisme. La salle centrale est due à Marcel Duchamp : au plafond pendent 1200 sacs de charbon ; le sol est recouvert de feuilles mortes avec au centre un brasero et aux quatre coins des lits luxueux. Pour la « Rue surréaliste », de nombreux mannequins féminins venus des magasins de vêtements, servent, dans leur nudité provocante, de supports à des compositions élaborées, dues aussi bien à des plasticiens comme Man Ray, Paalen, Dominguez qu'à des poètes comme Paul Eluard ou Georges Hugnet. Dali expose un *taxi pluvieux*.

Nombreux sont les objets reconstruits « de toutes pièces à partir d'éléments épars, pris dans le donné immédiat »⁵ dont parle Breton : *Horaire* de Miro est

⁴ Françoise Py, *Les Ecrits sur l'art de Jean-Clarence Lambert*, Hermann, 2012, pp. 81–82.

⁵ André Breton, « Crise de l'objet » (1936), *Le Surréalisme et la peinture*, p. 280.

un batteur à œufs lesté d'un bouchon avec une bille ornée d'une moustache et d'une paire d'yeux ; ou de Dominguez, ce fantastique *gramophone* dont le bras se termine par une main, le plateau du tournant étant un sein tandis que deux jambes féminines disparaissent par l'embouchure du pavillon comme un insecte happé par une fleur carnivore. On pense, bien sûr, aux *Chants de Maldoror* de Lautréamont, l'un des inspireurs majeurs du surréalisme : « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ».

Les tableaux (Max Ernst, Miro, Magritte) sont accrochés aux murs dans un désordre voulu, quand ils ne sont pas simplement posés par terre (Hayter, Penrose, Toyen). Il y a là une volonté délibérée de *subvertir* l'exposition d'art au sens traditionnel. De même à New York, en 1942, Duchamp disposera un enchevêtrement de ficelles dans les salles de la galerie Art of this Century, ce qui n'en facilitait pas la visite...

Se succéderont, tout aussi caractérisées dans leur *déviance*, à la galerie Maeght, Paris, *Le Surréalisme en 1947* ; en 1959-60 à la galerie Daniel Cordier *Eros*, en 1965, à la galerie L'Oeil, *L'Ecart absolu*, la dernière du vivant de Breton. Avec, au fil des ans, vingt autres manifestations internationales qui désignent les surréalistes, maintenant qu'un regard rétrospectif nous est permis, comme les principaux moteurs du *dépassement de l'art* qui marquera la fin du siècle.

Historiquement parlant, on peut dire des surréalistes qu'à la suite des Futuristes et d'Apollinaire ils ont « libéré » l'art de l'artistique au sens traditionnel, tel qu'il s'était constitué à la Renaissance. L'hybridation des genres a conduit à leur abolition : ce que nous voyons aujourd'hui par exemple au Palais de Tokyo, à Paris, comme en tant d'autres lieux à travers le monde, en est le développement logique.

LITTÉRATURE

Biro Adam et Passeron René, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, PUF, 1982.

Breton André, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965.

Durozoi Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, 1997.

Kandinsky Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Denoël/Gonthier, 1974.

Py Françoise, *Les Ecrits sur l'art de Jean-Clarence Lambert*, Hermann, 2012 (coll. Savoirs).

Catalogues d'expositions :

Exposition surréaliste d'objets, Paris, Galerie Charles Ratton, 1936.

First Papers of Surrealism, New York, Coordinating Council of French Relief Societies, 1942.

Le Surréalisme en 1947, Paris, Éd. Maeght, 1947.

Mostra internazionale del Surrealismo, Milan, Galleria Schwarz, 1961.

The Art of Assemblage, New York, MoMA, 1961.

L'Ecart absolu, Paris, Galerie de L'oeil, 1965.

Франсоаз Пи

ХИБРИДИЗАЦИЈА УМЕТНИЧКИХ ЖАНРОВА У НАДРЕАЛИЗМУ :
ОД УКИДАЊА ДО ПРЕВАЗИЛАЖЕЊА
(Резиме)

За надреалисте не постоје уметнички жанрови у традиционалном смислу речи. Реч је мање о томе да се створе уметничка дела, а више да се „промени живот”, да се ослободи дух прибегавањем експерименталним техникама као што је аутоматизам. Хибридикација је један од поступака којима су надреалисти најрадије прибегавали на свим нивоима. „Уметности теже да једна другој позајме снагу”, пише Кандински у делу *О духовном у уметности*, на које се Бретон често позивао. Са своје стране, Хуан Миро је изјавио: „Ја не правим никакву разлику између сликарства и поезије”.

Хибридикација ликовног израза и језика, слика и речи (наслови, легенде, речи исписане унутар дела...) попримила је посебан облик код Магрита који уводи у Сосинову теорију појам менталне слике. Спајање поезије и ликовних уметности, које прижељкује Бретон, представљају и песме-предмети које отварају пут ка књизи-слици или књизи-скулптури.

Укидање жанрова веома рано се појављује као мешање уметности и предмета и као брисање граница између уметности и живота. Надреалистички предмет превазилази жанрове отварајући врата чудесног. Он омогућава приступ несвесном и сну. Брауеров *Вук-сто*, *Оклоп* Волфганга Палена, *Ручак* надреалистичке уметнице М. Опенхајм, све су то хибриди у којима се мешају области, Химере једног новог имагинарног света. Брисање граница између различитих жанрова достиже врхунац у надреалистичким изложбама које представљају инсталације-перформансе. Надреалистичке изложбе организоване 1939, 1942, 1947. или 1959. (у галерији Daniel Cordier *Eros*), као и многе друге, представљају синтезу уметности и живота. Укидајући жанровске границе, надреализам започиње процес превазилажења уметности који се одвија и данас.

Кључне речи: надреализам, надреалистички објекат, хибридикација, уметност, језик.

Примљено 3. децембра 2012, прихваћено за објављивање 26. децембра 2012.

Bojan Jović

Institut de littérature et des arts de Belgrade

LA CHAPLINADE COMME UN GENRE HYBRIDE
EXEMPLAIRE D'AVANT-GARDE

Le « jeu des genres », ou l'hybridité comme force dynamique, ludique et générique, semble être l'aspect qui réunit les efforts d'avant-garde et les différentes manifestations du « genre » de chaplinade – tendance à thématiser les aventures de Chaplin en s'appuyant sur une variété de procédés et ressources artistiques.

Comprenant tout ce qui est composé d'éléments de nature essentiellement différente, issus de deux ou plusieurs ensembles hétérogènes, la notion de l'hybride dans les recherches de la littérature et de l'esthétique a pris toutes sortes de sens figurés et quelque peu indéterminés – se rapportant notamment à une œuvre, à un genre, à une langue, à une culture, à une époque hybride. Sa relation explicite ou implicite avec la reproduction sexuelle aussi bien qu'avec la reproduction sémiologique, donc avec l'écriture, les genres littéraires ou artistiques, les divers types de discours, l'intertextualité, la traduction, l'adaptation, et toute combinaison de plusieurs modes d'expression différents, ouvre une perspective à la fois intéressante et féconde vers les champs culturels et la grande diversité des objets qui s'y rattachent.¹ C'est d'autant plus le cas qu'il s'agit de l'avant-garde européenne et de son traitement de l'œuvre d'art et des genres artistiques.

Pourvu que nous ayons des genres artistiques préexistants dans les cadres d'une culture établie, l'hybridité peut être considérée comme étant un mélange statique auquel on attribue une valeur subversive – dans la mesure où il refuse la totalité, l'unité, la pureté – une certaine violence, une transgression de l'ordre ancien, un refus de rester dans la « mêmeté », dans le « pur » (sans mélange).² D'un autre côté, quand il s'agit d'une production des genres artistiques inexistantes, de la nouveauté créative, on parle de l'expression du côté positif du phénomène.

L'aspect réunissant les efforts d'avant-garde et les incarnations différentes du « genre » de la chaplinade – tendance à thématiser les aventures de Chaplin en s'appuyant sur une variété de procédés et ressources artistiques – est exac-

¹ Milagros Ezquerro, « Avant-propos », *L'hybride, Cultures et littératures hispano-américaines*. Sous la direction de Milagros Ezquerro, Paris, Indigo, 2005. p. 9.

² *Ibid.*

tement ce « jeu des genres » ou l'hybridité comme force dynamique, ludique et générique, produisant les phénomènes de tension et d'interaction entre deux ou plusieurs formes et champs d'expression.

Pareillement au genre de l'utopie, dans lequel une œuvre exemplaire sert de base à la dénomination de toute une tradition littéraire et culturelle, la *Chaplinade* d'Yvan Goll donne son nom à un long fil de tentatives d'écrire Chaplin. Par exemple, Aragon lui consacra son premier poème « Charlot sentimental » en 1918 dans la revue *Le Film* (dont le rédacteur en chef était Louis Delluc), et bientôt un autre, sous le titre « Charlot mystique », publié dans *Nord-Sud* de Reverdy la même année; Franz Hellens le transposa en Locharlochi dans *Mélusine* en 1920; Michaux s'inspira en partie de Charlot pour créer le personnage de Monsieur Plume, Cohen écrit « Le mort de Charlot », etc.

Un examen des caractéristiques principales de l'intermédialité et de la multimédialité des œuvres (littéraires) qui thématisent les films de Charlie Chaplin et le personnage de Charlot dans l'avant-garde française et européenne devrait commencer avec l'opinion de Boško Tokin. Tokin y écrit que *La Chaplinade* d'Yvan Goll inaugure une nouvelle époque de l'art: la poésie cinématographique.

La base cinématographique est le MOUVEMENT. Il est à la base de chaque art. Ils sont très peu nombreux ceux qui ont réussi à penser cinématographiquement-poétiquement. Ils sont peu ceux qui ont vu les nouvelles possibilités du nouvel art. Goll est l'un des premiers. Il y a du clair-voyant en lui.

La *Chaplinade* d'Yvan Goll est donc selon Tokin l'exemple d'un nouvel art, résultant d'une pensée cinématographique-poétique,³ en d'autres termes d'une activité hybride, fusionnant l'art ancien, la poésie, et l'art ultra-moderne, la cinématographie. En conséquence, la *Chaplinade* comme le résultant de cette activité s'avère être elle-même un hybride, ou bien un genre artistique (hybride) d'avant-garde.

À partir précisément de ce texte de Goll, on peut sommairement montrer toute la complexité de l'hybridation dans les œuvres d'avant-garde – dans le domaine de la généalogie (littéraire), intermédialité, multimédialité, la création / créativité (une œuvre commune par deux ou plusieurs co-auteurs), la traduction et de l'impact sur d'autres environnements culturels et artistiques. Toutefois, avant d'accéder à ces analyses, il faudrait d'abord préciser de quoi l'on parlerait, parce-que la *Chaplinade* française n'est que l'itération seconde / secondaire de l'œuvre, le texte en allemand publié en 1920 étant celui dont Tokin écrit. Les deux versions du texte sont différents l'une de l'autre dans la mesure où il est nécessaire de se demander s'il s'agit de la même œuvre littéraire, ou de souli-

³ Boško Tokin, « Evropski Pesnik Ivan Goll », *Zenit*, n°1, Zagreb, februar 1921, pp.5–9.

gner quelle variation sert de base pour l'analyse. À cet égard, en fournissant des indications sur le mode préféré de la traduction de son œuvre en tchèque, Goll explicitement appelle la version française « traduction » :

Lors de la traduction de la *Chapliniade*, je vous prie de la faire de façon entièrement libre et de remplacer les différents proverbes par exemple par des proverbes tchèques, les « bons mots » par ceux de votre pays et également les noms de parfums, les publicités, les noms de ville par ceux couramment utilisés chez vous. Vous verrez bien comment on a procédé pour la traduction française [...] On fera de même pour les traductions anglaise et italienne.⁴

Ainsi, Yvan Goll se présente-t-il comme un exemple plutôt complexe du phénomène de plurilinguisme littéraire. La question de savoir si les décalages créés par la traduction découlent de la situation même du bilingue, ou s'ils sont dus au fait que le poète remanie, adapte ou améliore la matière littéraire, reste à être décidée. Quoi qu'il en soit, chacun des discours – français et allemand – révèlent un certain degré d'ingérence au niveau esthétique qui renvoie à la « nature double » de l'auteur. Les transferts et les mélanges qui ont lieu entre l'original, l'autotraduction et les modifications volontaires vont bien au-delà d'un simple problème textuel ou philologique. Ils sont dans le même temps l'expression d'une esthétique singulière et le symbole d'une situation socio-culturelle ambivalente propre à cet auteur et beaucoup d'autres auteurs de l'avant-garde.⁵

Ainsi, depuis son début, la Chaplinade montre son caractère composite qui entraîne la polysémie et la polyvalence, étant comme tout hybride un système complexe, ouvert et auto générateur. Dans un autre domaine d'analyse, concernant la généalogie littéraire, la Chaplinade représente un *mélange* générique qui comprend des éléments différents puisés dans plusieurs genres littéraires et les rapports que ceux-là établissent: le texte combine ainsi des vers libres et des paragraphes « didascaliques » en prose, des dialogues pseudo-dramatiques et des commentaires tout comme des pensées de Charlot lui-même, « projeté » au fond de la scène.⁶ Même si on veut contenir l'analyse dans le système verbal écrit dit littéraire – soit la poésie, soit la prose narrative soit l'essai – dans le cadre de la notion de « texte », on rencontre des difficultés de préserver la « pureté » méthodologique. Sur ce dernier point, la condition du monde modelé dans le poème n'est pas tout à fait clair, car il n'est pas certain que ce qui se déroule devant le lecteur /spectateur de l'œuvre – le film avec des sous-titres occupant entièrement « l'écran », ou l'écran de projection soit seulement une part intégrée dans la réa-

⁴ Yvan Goll à Zdenek Kalista, lettre, Paris, 25 Décembre 1921, envoyée à Prague. <http://gol-lyvanetclaire.canalblog.com/archives/2008/12/05/11639806.html>

⁵ Leonid Heller, « Le contrebandier du modernisme ou Ilya Ehrenbourg entre les arts, les courants et les mondes », *Transitions*, vol. 46–2 Russie-Europe, hier et aujourd'hui, édité par Korine Amacher, 2006, p. 151)

⁶ En outre, une sorte de multiplication spéciale du héros est présente dans ce texte: Charlot roi, Charlot Christ (le nouveau Messie crucifié sur une affiche de film) et Charlot vagabond.

lité du poème. La nature définitive du texte quand même reste vague – en dépit de l'étiquette « poème cinématographique », elle aussi absente du texte français (ici c'est « Charlot poète »), la question est de savoir si c'est plutôt un « film du papier » avant-gardiste – un scénario. En tout cas, sur le plan intermédial, le surtitre de la version allemande confirme l'assertion de Tokin: Goll désigne son œuvre comme » eine Kinodichtung « , un « ciné-poème, « en indiquant l'influence décisive de l'art du film. Si on peut distinguer plusieurs types de croisement entre les textes lyriques et les éléments thématiques et structurels du film,⁷ *La Chaplinade* représenterait le cas le plus complexe dont l'œuvre littéraire thématise le sujet(s) filmique(s) en essayant dans le même temps d'appliquer des procédures et des structures cinématographiques.

Lorsque nous passons du niveau du texte à celui de l'œuvre artistique comme unité, ou bien seulement comme une entité / un ensemble – car il serait nécessaire de discuter la nature et la qualité des liaisons internes dans œuvres hybrides de l'art, plus précisément, il faudrait dire s'il s'agit d'un résultat organique, un « organisme », ou un mélange mécanique, un collage, nous introduisons une autre des multiples significations de l'hybride – une combinaison de texte et d'illustrations, crée à la suite d'une collaboration entre deux ou plusieurs artistes d'avant-garde (« Mit vier Zeichnungen von Fernand Léger »).⁸

La vision de Chaplin est déterminée par l'interprétation de Léger du caractère cinématographique du petit vagabond comme un personnage maladroit et entièrement mécanique, fabriquée dans l'esprit du théâtre de marionnettes comme des poupées à deux dimensions. En 1920 Léger a écrit « Charlot cubiste », un script pour un film d'animation, dans le syncrétisme qui combine les meilleurs traits de la peinture cubiste et du film expérimental avec les procédés esthétiques de l'avant-garde. Dans le scénario, une petite marionnette en bois – Charlot – est démontée en pièces et compilée au cours d'une journée bien remplie. Il se réveille, sort de son lit en collectant ses pièces et, après avoir découvert une peinture cubiste, il

⁷ Dans le cadre de la nomenclature proposée par Jan Röhnert, *Springende Gedanken und flackernde Bilder: Lyrik im Zeitalter der Kinematographie*. Cendrar Ashbery Brinkmann, le ciné-poème (das Kinogedicht) traite explicitement le thème du cinéma et son contenu sans essayer d'obtenir l'équivalence substantielle dans la structure et les moyens d'expression avec le cinéma; le poème « cinématographique » (das « filmische » Gedicht) applique la forme et les procédés du cinéma même si le sujet cinématographique et les thèmes n'y jouent aucun rôle; dans le film-poème (das Film-Gedicht) la structure de la poésie cinématographique converge avec le contenu des ciné-poèmes. Sur le plan du contenu, des film-poèmes thématisent le film, tandis que simultanément par leur forme et leur style essayent métaphoriquement de construire à la base des techniques et des méthodes des moyennes cinématographiques.

⁸ Dans la culture populaire européenne il y a une forte tradition qui combine des éléments puisés dans le folklore et dans la culture de masse moderne, tels que la bande dessinée en Catalogne *Charlot* et le numéro spécial du magazine *La Baïonnette* en France. Depuis 1916 à un magazine illustré *Charlot. Humorada Charlotesca* est publié à Barcelone. La première « vraie » chaplinade française est apparue en France en 1917 dans un numéro spécial de la revue *Baïonnette* Pierre Henry Cami : « Charlot correspondant de Guerre », *La baïonnette*, 1917.

va au Louvre, où la Joconde tombe amoureuse de lui à tel point qu'elle s'échappe avec lui tenant son cadre sous le bras. Mais le barde de la modernité l'a rejetée, la laissant littéralement brûler d'amour pour lui ; et être enterrée avec les plus grands honneurs. Léger s'est retourné au sujet du scénario une fois de plus, avec l'illustration intitulée « La Joconde amoureuse de Charlot » réalisée pour l'édition du *14 rue de dragon* en 1933. L'illustration comprend des dessins, des collages de photos, du texte, et pratiquement résume le scénario.

Les quatre dessins de Fernand Léger appuyés sur des procédés cubistes ont contribué d'une façon décisive à l'imposition du chaplinisme en tant que thème avant-gardiste en Europe, autant et même plus que le texte de Goll. À cet égard, les constituantes de la Chaplinade ont eu les fortunes des sorts différents: le texte a été traduit à plusieurs reprises, même en Russie, mais sans grand succès, par opposition à la contribution de Léger, universellement acclamée. On peut voir que les illustrations de Varvara Stepanova ont été clairement influencées par la vision de Léger et par sa coopération « traditionnelle » avec Cendrars⁹ tout comme par celle avec Goll. Un autre artiste russe dont les illustrations portent l'empreinte évidente du chaplinisme à la manière de Léger est Sergei Youtkevich, membre du groupe des avant-gardistes de Saint-Petersbourg nommé la FEKS (« Fabrique de l'acteur excentrique ») qui font des expériences avant-gardistes aussi bien dans le domaine du cinéma que dans celui du théâtre.

L'une des réalisations les plus intéressantes de la Chaplinade est peut-être celle créée sur la scène de Pétersbourg en 1922 : la représentation théâtrale « *Le mariage*, ou les aventures totalement invraisemblables de Charlie Chaplin », était le premier essai dans le domaine de la dramaturgie de FEKS. Quelques-uns des membres du mouvement ont déjà exprimé leur admiration pour Chaplin dans le manifeste de l'« Excentrisme », témoignant d'une attitude burlesque et carnavalesque qui relie le haut et bas, le physique et le spirituel, le classique et

⁹ Le caractère de Charlot, comme celui dans la *Parade* de Cocteau, Satie et Picasso, est présenté dans le travail de Blaise Cendrars *La Fin du Monde*, *Filmée par l'Ange N.-D.* Paris: Éditions de la Sirène, 1919 qu'une seule fois, mais dans une position centrale, comme étant le dernier participant à la procession des religions sur Mars. La succession des religions – qui comprend des traits de processions, des expositions de monstres et d'un spectacle de cirque et où le Seigneur lui-même est présent aux fins de propagande, en plus des autres représentants et les symboles des religions du monde, les croyances et les sectes de Krishna à Jésus, charlatans ici et là peuvent être remarqués: Cracheurs de feu Zulu, un homme à la tête de chien; Kekséksa, femme sauvage qui mange des poulets vivants, et, en dernier lieu – Charlot sur pilotis. A titre d'exemple d'une illustration de Léger, la silhouette de Charlot encore reconnaissable par ses attributs emblématiques, notamment le chapeau melon, la canne, les vêtements trop grands et les chaussures, y est présentée sur une page double, et le style cubiste ne s'y manifeste pas encore. Cette vision de Léger correspond essentiellement à une tendance dans les interprétations ultérieures de Stepanova, notamment celle dans *Kino-Fot*, et qui n'est pas dans l'esprit de la *Chaplinade*.

le moderne d'une façon très provocante : « Les fesses de Charlot nous sont plus précieuses que les mains d' Eleonora Duse. »

Selon l'affiche publicitaire, *Le mariage* unit l'opérette, le mélodrame, la comédie, le film, le cirque, la variété, le spectacle de marionnettes en un même spectacle. « N'étant pas basé » sur le texte de Gogol, *Le mariage* de FEKS, en reprenant plusieurs traits de la protestation futuriste, fait une tentative d'anti-adaptation d'une œuvre classique – une « actualisation » de la manier « électrique ». ¹⁰ Un compte rendu de presse donne des détails sur le sens de cet essai :

Il y avait : une parade-allez ! des sirènes, de l'acrobatie, des chansonnettes, une danse américaine, Pinkerton, Datsar, Chaplin, un orchestre nègre, des marches de cirque. Il y avait : du music-hall, du cirque, du cinéma, du café-chantant. (...) Malgré tout, une chose est évidente : du nouveau est à l'œuvre, un changement de jalons s'opère. J'ignore si l'excentrisme est l'art d'aujourd'hui, de demain ou d'après demain, mais il est indiscutable que c'est de l'art, que c'est un curieux truc scénique, que c'est de l'inventivité permanente, du sport au théâtre, que c'est la concentration et la centralisation de tous les aspects de l'art, que c'est du théâtre, du music-hall, du cinéma, du cirque, du café- chantant. ¹¹

Une attention particulière est prêtée au fait que, comme dans le poème de Goll, l'écran de projection est présent au niveau de la mise en scène, étant de ce fait directement lié à Charlot. Après sa mort sur la scène, Charlot s'anime sur l'écran – c'est le mélange théâtre-cinéma, probablement le point focal dans cette pièce de théâtre.

Lorsqu'au final, Nat Pinkerton, après avoir tué Chaplin, s'adresse à son cadavre, celui-ci lui déclare :

« Tu ne te produiras plus jamais devant l'objectif d'une caméra, plus jamais tu n'iras de ta démarche inimitable au devant de gags toujours nouveaux ! C'en est fini pour toi, Charlie Chaplin ! Chaplin est décédé au 20ème siècle, mais le 20ème siècle ressuscitera Chaplin pour l'éternité ! Edison, en avant ! La technique contre la mort ! Les plus récentes aventures de Charlie Chaplin ! Projectionniste, allez-y ! » ¹²

Charlot meurt sur scène pour renaître à l'écran : au-delà du procédé, c'est une démarche politique et esthétique qui est ici explicitée – le cinéma est l'avenir du théâtre.

¹⁰ Suivant la tradition qui consiste à mélanger le primitif et l'ultramoderne, le populaire et l'individuel, *Le Mariage* est vu comme « l'ouverture d'un carnaval échevelé en l'honneur de l'électrification triomphante, où le balagan populaire s'alliait à la technique de l'avenir. » G. Kozintsev, *L'Ecran profond, Iskustvo Kino* N° 6, 1966, traduit dans *Les Cahiers du Cinéma*, № » spécial « Russie années vingt » pp. 34–35, dans Eric Schmulevitch, *La fabrique de l'acteur excentrique (FEKS) ou l'enfant terrible du cinéma soviétique*, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 75.

¹¹ *Op. cit.*, p. 74.

¹² Et puis, Miss Agatha : « Charlie, mon cher ! Je te vois ! Tu es vivant ! Qu'est-ce que c'est ? Un écran ? » E. Schmulevitch, p. 82.

En d'autres termes, au-delà de la provocation et de l'effet d'accablant produit sur le public, ce qu'il reste de l'expérience est exactement un mélange des genres : le grand répertoire classique russe (Gogol), la « trivialité » artistique (les souples de variétés, le cirque et l'atmosphère de « boulevard de crime ») et la modernité (Chaplin et le collage).

Comme on l'a déjà vu, même si on ne peut pas considérer la chaplinade comme un genre traditionnel, propre à la littérature ou à l'art, on peut y voir l'une des tendances avant-gardistes générales : la provocation, la mise en place de nouveaux moyens d'expression, la création d'œuvres complexes puisant des principes à tous les arts. De cette façon, la chaplinade apparaît comme l'ultime hybride, combinant le désir de décrire les aventures du héros suprême d'avant-garde, Charlot, le Petit bonhomme, le vagabond, avec la tendance à mélanger et concilier les différents aspects du discours, des moyens d'expression puisés dans les différents arts pour atteindre ou se rapprocher de l'objectif final de l'avant-garde : la création d'une œuvre d'art ultime ou absolue.

BIBLIOGRAPHIE

Goll, Iwan : *Die Chapliniade*. Eine Kinodichtung, Rudolf Kaemmerer Verlag, Dresden, 1920.

Goll, Yvan : *La Chaplinade ou Charlot poète*, Œuvres, Tome I, édition établie par Claire Goll et François Xavier Jaujard, Editions Emile-Paul, Paris, 1968, pp. 106–127.

Heller, Leonid : « Le contrebandier du modernisme ou Ilya Ehrenbourg entre les arts, les courants et les mondes », *Transitions*, vol. 46–2 Russie-Europe, hier et aujourd'hui, édité par Korine Amacher, 2006, pp. 103–132.

Heller, Leonid : « Cinéma, cinématisme et ciné-littérature en Russie » *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 11, n° 2–3, 2001, p. 167–196.

L'hybride / Lo híbrido. Cultures et littératures hispano-Américaines. Sous la direction de Milagros Ezquerro, Paris, Indigo, 2005.

Schmulevitch, Eric : *La fabrique de l'acteur excentrique (FEKS) ou l'enfant terrible du cinéma soviétique*, L'Harmattan, Paris, 2006.

Tokin, Boško : *Evropski Pesnik Ivan Goll (Ivan Goll – Poète européen)*, Zenit, Année I, n°1, Zagreb, Février 1921. pp. 5–9.

Translation & multilingual literature: Traduction & littérature multilingue, K. Alfons Knauth (Ed.) Bd. 23, 2011.

Wild, Jennifer Jane : *L'imagination cinématographique*. The cinematic impression on avant-garde art in France, 1913–1929. The University of Iowa, 2006.

Бојан Јовић

ЧАПЛИНИЈАДА КАО ПРИМЕР АВАНГАРДНОГ ХИБРИДНОГ ЖАНРА
(Резиме)

У тексту се у кратким цртама, полазећи од истоименог дела Ивана Гола *Die Chapliniade* (1920) показује како се на примеру хибридног жанра чаплинијаде – тенденције (европске) авангарде да употребом изражајних средстава у оквирима различитих уметности тематизује живот и авантуре Чаплиновог филмског лика, Малог скитнице Шарлоа – исказују све битне особине уметничке хибридизације. Чаплинијада тако одсликава настојање авангардиста да се колажним поступком или синтетизацијом приближе остварењу тоталног уметничког дела.

Кључне речи: хибрид, авангарда, уметнички жанр, Чарли Чаплин, чаплинијада.

Примљено 1. децембра 2012, прихваћено за објављивање 26. децембра 2012.

Predrag Todorović

Institut de littérature et des arts de Belgrade

QUELQUES EXEMPLES CONCERNANT L'HYBRIDATION DES GENRES DANS LA REVUE *DADA-TANK*

Le dadaïsme serbe, par ses différentes manifestations et positions n'est pas une pâle copie de Dada mais un phénomène original en lui-même au sein de l'avant-garde européenne. Lorsque l'on évoque le dadaïsme serbe, avant toute autre chose, c'est le nom de Dragan Aleksić qui s'impose. La revue Dada-Tank est publiée au mois de mai 1922. Elle n'est autre que la déclaration de guerre de Dada-Yougo au monde. Par sa typographie, cette revue n'a rien à envier à ses coréligionnaires occidentaux. En ce qui concerne la périodique serbe de cette époque, on peut dire que la page de couverture de Dada-Tank est unique en son genre. Elle est, en effet, un genre à part entière à elle toute seule! Un genre tout à fait nouveau, parfait exemple de l'hybride dans la littérature avant-gardiste.

Les trois revues du dadaïsme serbe, *Dada-Tank*, *Dada jazz* et *Dada-Jok*, publiées en 1922, s'inscrivent dans un courant déjà bien érodé, mis en place dès 1916. En effet, à partir de cette date, dans toute l'Europe, on assiste à un phénomène tout à fait nouveau, la prolifération des revues, à l'exemple de *Der Sturm*, fondé à Berlin en 1910 par Walden. Celles-ci sont pour la plupart des organes des mouvements en « isme » qui se chevauchent ou se succèdent les uns après les autres : cubisme, futurisme, expressionnisme, dadaïsme, constructivisme, activisme¹, zénithisme²...

L'effervescence prodigieuse de cette période est rendue également par le foisonnement des manifestes, par les idées nouvelles qui circulent à la vitesse de l'éclair, prenant place sur des terrains favorables. Car l'époque des influences unilatérales de l'Ouest à l'Est est révolue, le XIX^e siècle est bien mort. C'est l'époque des chassés-croisés : Tristan Tzara se rend de Roumanie à Zürich, puis de Zürich à Paris ; Richard Huelsenbeck, Hugo Ball, Hans Arp, d'Allemagne

¹ L'activisme est le mouvement hongrois, autour de la revue littéraire, artistique et politique *Ma* (Aujourd'hui), édité par Lajos Kassak. Elle paraît en 1916 à Budapest, ensuite, avec l'échec de la révolution elle s'implantera à Vienne. L'activisme est orienté contre la bourgeoisie, la guerre et l'exploitation.

² Le zénithisme est le mouvement d'avant-garde serbe, dont la revue *Zenit* est le principal organe. Elle paraît en 1921 à Zagreb, puis à Belgrade de 1923 à 1926. Ljubomir Micić son créateur et Branko Ve Poljanski, le frère de celui-ci, développeront le concept de « barbarogénie », c'est-à-dire celui de l'homme balkanique « barbare-génie », dont l'ambition serait la balkanisation de l'Europe dégénérée.

en Suisse ; Lissitzky circule entre l'URSS, la Suisse et l'Allemagne ; Moholy Nagy quitte la Hongrie pour rejoindre, via Vienne, le Bauhaus à Dessau ; Les Ballets Russes de Diaghilev ont donné *Le Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky à Paris ; en 1921 Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Hannah Höch, font une série de conférences à Prague... Chaque déplacement, chaque visite, émigration, ou correspondance produit son effet. Partout avec la même violence on se bat contre les anciennes valeurs, bourgeoises, académiques et morales, c'est toute la vie qu'il faut changer, et plus qu'une aspiration, cette ardente volonté se révèle à eux comme un bien nécessaire.

Il semble évident, dans ce contexte, que l'activité artistique serbe des années vingt, participe pleinement à ces changements d'état d'esprit, et contrairement à ce qu'ont affirmé de nombreux critiques, elle n'est pas un sous-produit de la culture de l'Ouest, mais elle revêt bel et bien des caractères d'authenticité³. Il est vrai, cependant, dans un premier temps et de manière presque systématique, que ce sont les artistes serbes qui se déplacent et vont à la rencontre de ces idées nouvelles, à Vienne, Berlin, Prague ou Paris... mais pour dire vrai, ils sont déjà porteurs de ces nouvelles idées. Ils ne font pas de réelles découvertes dans ces voyages en pays étranger, mais ne font que constater les similitudes qui existent entre leur propre état d'esprit et celui avec lequel ils entrent en contact.

Ces voyages et rencontres différents assument plutôt une fonction de stimulants, aussi serait-il insensé de conclure qu'ils remettent en cause la validité de ces différentes expressions d'avant-garde lorsqu'elles prennent forme sur le sol yougoslave. Ce même phénomène se produit chez Dragan Aleksić. Le dadaïsme serbe, par ses différentes manifestations et positions n'est pas qu'une pâle copie de Dada, mais un phénomène incontestable en lui-même au sein de l'avant-garde européenne. Sa particularité est qu'il n'est pas sans liens directs ou indirects avec les autres mouvements artistiques yougoslaves des années vingt – le constructivisme slovène et le groupe de Trieste, dont le principal représentant est August Černigoj⁴ – mais surtout avec le zénithisme de Ljubomir Micić et de Branko Ve Poljanski.

³ Notamment la critique yougoslave. L'une des premières et des plus influentes fut celle de Miroslav Krleža, écrivain, dramaturge, poète, essayiste Croate de grande notoriété. Il émet l'opinion que le climat d'avant-garde n'est pas authentique en Yougoslavie, mais qu'il provient de l'Ouest, d'Allemagne. Toute une critique a suivi l'opinion de Krleža. La critique de Hanifa Kapidžić-Osmanagić en 1968, dans son ouvrage *Le Surréalisme Serbe et ses Rapports avec le Surréalisme Français*, Société des Belles Lettres, Paris, p. 68, va dans le même sens : « Un mouvement dadaïste n'a pas existé en Serbie, ni en Yougoslavie. Pourtant, il faut mentionner une certaine attitude dadaïste de Dragan Aleksić (né en 1901) qui a publié une anthologie *Dada-Jazz*, à Zagreb, en 1922 ; et la revue *Dada-Tank*. »

⁴ Le constructivisme slovène est cependant un peu plus tardif. Au moment de son apogée, en 1927, à Ljubljana paraît la revue *Tank*, dont le directeur Ferdo Delak, en collaboration étroite avec Černigoj défend l'idée que l'art nouveau est une expression « collective ». Peter Krečič dans l'article « August Černigoj et l'avant-garde en Europe » écrit : « La revue présentait beaucoup d'ouvrages du groupe constructiviste de Trieste ainsi que trois manifestes de Černigoj. Le titre de la revue indiquait

Le « départ » du mouvement Dada a lieu à Zürich en 1916. Le Cabaret Voltaire est le lieu d'éclosion de Dada ainsi que d'un grand nombre de mythes. Les artistes comme Hugo Ball, Hans Arp, Emmy Hennings, Sophie Taeuber, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara et Marcel Janko étaient les fondateurs du mouvement. Dans leur quête expérimentale, les artistes Dada créent des oeuvres hybrides, allant jusqu'à une complète abolition des frontières entre les genres artistiques. Le phénomène initié au Cabaret Voltaire trouve ainsi son accomplissement dans une synthèse des arts qui repose sur le montage de matériaux selon la « loi du hasard ». Un des principaux objectifs de l'oeuvre d'art totale Dada est d'intégrer le spectateur dans l'acte créateur ou, selon la formule de Walter Benjamin, de lui permettre une « réception tactile » de l'oeuvre.

Lorsque l'on évoque le dadaïsme serbe, avant toute autre chose, c'est le nom de Dragan Aleksić qui s'impose. Par son activité, sa personnalité, et finalement sa vie, il est celui qui de toute évidence incarne « l'état d'esprit Dada ». C'est également lui qui plantera Dada sur le sol yougoslave. Dada-Yougo ou Dada-Sud, selon l'appellation de Dragan Aleksić⁵, revêt deux autres caractéristiques essentielles. Son activité est très intense mais également très brève. Elle commence en 1920 et s'éteint à la fin de l'année 1922. Selon Hans Richter et la chronologie qui s'établit dans son livre, le dadaïsme serbe appartient à la période dite post-dadaïste⁶. La deuxième caractéristique de celui-ci est liée à sa localisation, la ville principale où s'est exprimé le dadaïsme est Zagreb, capitale de la Croatie. Il faut cependant ajouter, ceci est important, que la majorité des protagonistes de Dada, et notamment Dragan Aleksić, sont Serbes. À la fin de 1922, Dragan Aleksić se rend à Belgrade. Cette date marque la fin du dadaïsme en Yougoslavie en tant que mouvement. Cependant, au contact d'Aleksić, de jeunes poètes (Rade Drainac, Moni de Buli, Risto Ratković, Boško Tokin) vont écrire des poésies dadaïstes qui paraîtront dans des revues belgradoises⁷. Une certaine attitude dadaïste a donc temporairement été adoptée à Belgrade par quelques jeunes gens.

Dragan Aleksić, jeune étudiant, récite à Prague en 1920 le premier manifeste du dadaïsme serbe, Orgart, qu'il envoie à Ernst, Hausmann, Huelsenbeck, Schwitters et Tzara. C'est à Prague que les relations entre le dadaïsme de Dragan Aleksić et le zénithisme de Ljubomir Micić s'établissent. Le premier février 1921 sort à

une orientation internationale que Delac essaya de réaliser par la recherche de collaborateurs dans les centres européens. Il publia alors les textes de Tristan Tzara, Kurt Schwitters, Lajos Kassak et d'autres, les textes avant-gardiste yougoslaves en premier lieu. » *Revue parlée*, janvier 1986, Centres Georges Pompidou, Paris. Ces constructivistes slovènes furent également très influencés par le zénithisme serbe.

⁵ Ce terme « Dada-Yougo » est tiré de la couverture de la revue *Dada-Tank*, 1922. Il n'est pas une abréviation de l'expression « dadaïsme yougoslave ». Jug (youg) en langue serbe signifie le Sud. La traduction en serait donc « Dada-Sud », le sous entendu est non pas un désir nationaliste ou panslave, mais la volonté de s'intégrer dans une conception internationale de Dada. C'est-à-dire que pour Aleksić « Dada-Sud » est le quatrième point cardinal qui faisait défaut au « grand Dada ».

⁶ Hans Richter. *Dada Art et Anti-art*, Éditions de la Connaissance, Bruxelles, 1965, p. 199.

⁷ *Hipnos* (1922–1923) ; *Crno na Belo* (1924) ; *Večnost* (1926).

Zagreb le premier numero de la revue *Zenit*. Aleksić en est informé : « Ljubomir Micić l'épouvantail de Zagreb, s'était mis à publier « *Zenit* » au debut de l'année 1921. Je ne l'avais jamais vu, mais il me paraissait ressembler à une pâte que le rouleau dadaïste pourrait facilement détendre. »⁸ *Zenit*, dans ses premiers numéros reflète une tendance expressionniste, mais son programme n'est pas encore bien arrêté, son orientation encore mal définie, la revue se fait l'écho des différents mouvements de l'avant-garde européenne.

Micić et Aleksić échangent alors une correspondance⁹. Micić envoya même son frère Branko Ve Poljanski à Prague, afin de s'enquérir auprès de Aleksić et, probablement aussi, le ramener à Zagreb avec lui. Aleksić et Poljanski se retrouvent donc ensemble à Prague, dans une euphorie toujours grandissante : « Nous allons faire des merveilles si nous nous mettons à crier d'ici... » (Aleksić 1931 : 29) Ils trouveront l'un et l'autre, pour un temps, une sorte de compromis « zénitho-dadaïste ».

De son retour à Zagreb il collabore à la revue *Zenit* des frères Micić (Zagreb-Belgrade, 1921–1926) et fonde à Zagreb en 1922 deux revues (des numéros uniques) d'esprit dadaïste, *Dada-Tank* à laquelle collaborent Tzara, Schwitters, Huelsenbeck, et *Dada jazz* également ouverte à Dada, avec la collaboration de Tzara notamment. Les membres du groupe Yougo-Dada se nomment Mihailo S. Petrov, Dragan Šlezinger, Vido Lastov, Dragan Sremec, Slavko Stanić, A. Tuna Milinković.

C'est à *Zenit*, dans le second numero, de mars 1921, où sort le texte intitulé « Dada-Dadaïsme », probablement rédigé par Micić lui-même (l'article est signé « un zénithiste »), dans lequel le rédacteur ne fait que nous informer sur le dadaïsme en général et annoncer la parution du texte « Dadaïsme » de D. Aleksić dans une prochaine édition de *Zenit*. C'est le premier article sur le dadaïsme dans la périodique yougoslave. La collaboration d'Aleksić avec *Zenit* continue jusqu'en 1922, cette revue fut donc le premier support de Dada serbe, jusqu'au moment où lui-même créera les siens propres *Dada-Tank* et *Dada jazz*.

Il est relativement facile de trouver les causes de cette collaboration entre dadaïsme et zénithisme. Premièrement, ils sont tous les deux parmi les rares expressions avant-gardistes dans le nouveau royaume constitué des Serbes, Croates et Slovenes, et au début, des similitudes existent entre leur programme. Deuxièmement, *Zenit* est à l'époque l'unique revue yougoslave d'avant-garde à caractère international ; quiconque avait une idée qui sortait des sentiers battus, quelques chose de nouveau à proposer ne possédait que ce support pour l'y exprimer. Mais encore fallait-il rentrer en contact avec Micić et accepter de se soumettre à son autorité. Mihailo S. Petrov dit dans une interview que Micić avait une person-

⁸ Dragan Aleksić, « Vodnik dadaističke čete » (« Le Caporal de la Troupe Dadaïste »), *Vreme*, br. 3234, Beograd, 1931.

⁹ Aucune trace de cette correspondance n'apparaît dans le fond Micić de la Bibliothèque Nationale de Belgrade.

nalité unique, capable de rassembler tous les artistes de quelque intérêt dans sa revue, mais qu'il était d'une grande intransigeance. Il exigeait en effet une fidélité absolue de la part de ses collaborateurs¹⁰. Il était une sorte de Breton serbe. Pour Aleksić, déjà habitué à collaborer à différentes revues, *Zenit* présentait, au départ du moins, tous les avantages. Dès sa période pragoise il accepte « le mélange opportun du dadaïsme et du zénithisme. » (Aleksić 1931 : 29)

L'année 1922 marque l'apogée de Dada serbe mais également son déclin. C'est aussi l'année où Dragan Aleksić va se démarquer définitivement du mouvement zénithiste. Ses relations avec Micić s'étaient déjà considérablement envenimées pendant l'année 1921, elles vont être irrémédiablement rompues l'année suivante. Les attitudes et positions de Dada sont plus extrêmes, et peut-être Micić pensait « apprivoiser » Aleksić et intégrer ses idées dans un programme zénithiste ; en quelque sorte, absorber Dada en ne prenant de lui que ce qu'il pensait correspondre aux théories zénithistes, mais en refusant l'essence, l'état d'esprit. Dans le même temps Micić finit par mettre un terme à l'élaboration de son concept de « Barbarogénie », celui de la nécessité de la balkanisation de l'Europe dégénérée. Aleksić, en vrai Dada qu'il est ne peut accepter cette attitude finalement basement ethnocentrique. Micić, quant à lui, écrit que le dadaïsme, qu'il qualifie de politique « est le phyloxéra de bas étage dans la vie d'un organisme supérieur », ou encore « que le dadaïsme est le parasite qui, délibérément suce le positif et feint celui-ci dans le négatif. »¹¹

Le résultat de ces querelles sera de la part des zénithistes la publication des deux pamphlets anti-dadaïstes *Dada-Jok*, car, tout en voulant en finir avec Dada, il en adopte ses principes. À la suite d'Aleksić, ses amis dadaïstes vont eux aussi quitter la rédaction de *Zenit*. Parmi eux Dragan Sremec, ami d'Aleksić depuis le lycée à Vinkovci ; Slavko Stanić, qui prend le pseudonyme de Slavko Šlezinger ; Anton Milinković, alias Fer Mill, un autre camarade d'école ; Vido Lastov, un émigré russe ; deux autres poètes que nous connaissons seulement par leur pseudonymes Nac Singer et Jim Rad ; le peintre Mihailo S. Petrov. Enfin, à cette compagnie dadaïste sont associés des traducteurs, nous ne savons rien sur eux, ils sont probablement des amis d'Aleksić : M. Friedman, M. Removaček et M. Reich. Ils établissent leur état-major au No 6 de la rue Petrinjska à Zagreb et fondent le Dada-club et Dada-Yougo. Ils prennent contact avec Lajos Kassak, Kurt Schwitters, Richard Huelsenbeck et Tristan Tzara¹². Ils écrivent des poèmes et accumulent le matériel nécessaire à la rédaction de leurs futures revues *Dada-Tank* et *Dada jazz*, qui sortiront au début de l'été.

¹⁰ Mihailo S. Petrov, entretien avec Lazar Trifunović, le 21 mai 1971.

¹¹ Ljubomir Micić, « Dadaïsme politique » (« Politički dadaizam »), *Zenit*, Vanredno izdanje, 23. septembar 1922, p. 3.

¹² À la Bibliothèque de l'Arsenal, fonds J. Doucet, se trouvent deux lettres écrites par D. Aleksić à T. Tzara. Elles sont traduites et publiées par nous-mêmes à *Književna reč*, № 329, Belgrade, 1988, p. 15.

Après 1922, Dada-Yougo n'existe plus en tant que tel. Aleksić est à Belgrade, il va répandre les idées dadaïstes parmi les jeunes intellectuels de la capitale. Moni de Buli écrit des poèmes dadaïstes qu'il publie dans *Hipnos* (Hypnos) et *Večnost* (Éternité), dont il est le collaborateur. Il édite également un almanach *Crno na Belo* (Noir sur Blanc) en 1924, dans lequel sont publiés des vers dadaïstes. Moni de Buli est l'un des meilleurs représentants de cette résurrection sursitaire de Dada. On peut mentionner également Rade Drainac, Risto Ratković, Boško Tokin, Zvonko Tomić qui collaborèrent aussi dans les revues *Hipnos* et *Večnost*, mais celles-ci par leur conception, par leurs thèmes annoncent dans une large mesure les tendances surréalistes, mouvement qui sera très important à la fin des années vingt en Serbie.

Aleksić publie de la poésie phonétique en « langue internationale dada » dans la revue *Ma* de Lajos Kassak (Vienne) en mai 1922. Le premier octobre 1922, à l'hôtel Slavonija de Vinkovci, il organise une soirée avec de la musique « Dada Jazz » pour lancer sa revue *Dada-Tank*. D'autres soirées dadaïstes ont lieu cette même année dans de petites villes, Osijek, Novi Sad et Subotica. Un Club Dada des jeunes artistes est fondé dans la librairie Reich à Osijek. Dragan Aleksić compose une autobiographie pour le numéro 4 de la revue *Večnost* (Éternité) à Belgrade en 1926. De brève durée (1921–1924) le dadaïsme serbe avait laissé les traces dans l'avant-garde entre les deux guerres, et il est mentionné dans la plupart des encyclopédies d'avant-garde européenne.



Dada-Tank, page de couverture.

La revue *Dada-Tank* est publiée au mois de mai 1922. Dada-Tank ne nécessite pas de réelle traduction, le tank, outre sa signification anglaise de réservoir à eau, est celui qui détruit, qui fait table rase sur son passage et qui laisse derrière lui une unique trace, celle du néant. Le tank fait sa première apparition pendant la Grande Guerre et si Aleksić choisit cette machine comme titre pour sa revue c'est parce qu'elle symbolise le véhicule censé être le fer de lance de la guerre moderne et son désir est que *Dada-Tank* soit le fer de lance contre la société entière.

La revue *Dada-Tank* n'est autre que la déclaration de guerre de Dada-Yougo au monde, elle fait l'apologie de la spontanéité, elle adopte un ton à la fois provoquant et racoleur, son discours est basé en grande partie sur l'aphorisme. De par sa typographie, cette revue n'a rien à envier à ses coréligionnaires occidentaux et, de plein droit, prend place parmi les manifestes, prospectus, tracts ou feuilles dadaïstes en tout genre, imprimés à la même époque ou quelques années plus tôt à Zürich, à Paris ou en Allemagne.

Sur la couverture, de plein fouet, la guerre ouverte est déclarée, par trois mots : **DADA**, qui se suffit à lui-même pour signifier la révolte, **TANK**, en capitale énormes, grasses, et arrondies qui montent à l'assaut de tous les fronts, et **KOSOVO**, rappelant bien sûr la plus célèbre bataille de l'histoire serbe contre les Turcs au moyen-âge, qui n'est pas ici une simple référence faite pour activer la mémoire collective, mais que Aleksić a volontairement réactualisé en ajoutant ce « **NOVO** » (Nouveau), et la date 1922.

La revue « Tank » (1922) ne fit pas long feu, mais provoqua des réactions durables. Plus rebelle et plus anti que « Ma », cette revue portait visiblement le sceau de Dada et publiait, d'après ce que j'ai pu apprendre, des manifestes et des poèmes dans le style provoquant de Dada. (Richter 1965 : 221)

Puisque cette revue est un appel lancé à la rébellion, on ne s'étonnera pas outre mesure de ne pas y trouver les positions théoriques d'Aleksić ; à l'hermétisme et l'ambiguïté de ses textes s'oppose intentionnellement *Dada-Tank*, qui au contraire révèle spontanément, avec vivacité et clarté, ce qui lui tient le plus à cœur. La revue *Dada-Tank* n'adopte aucune de ces formes classiques du discours que sont l'article, le compte-rendu d'exposition, la critique, etc. La majeure partie de son contenu est réservée à l'expression libre et se traduit essentiellement par le biais de la poésie. Dans *Dada-Tank* la poésie est en effet le mode d'expression privilégiée. Elle est représentée par D. Aleksić, Fer Mill, M. S. Petrov et Vido Lastov, et pour les étrangers par Enders Erwin¹³, Kurt Schwitters et Tristan Tzara. Les mots serbes, allemands, espagnols, français côtoient sans vergogne ceux de langue anglaise, latine, où les mots en « Nigger Lingue » ou « Langue Nègre », ou ceux encore qui font l'objet d'une pure invention, et les signatures finalement,

¹³ Poète hongrois qui fut un collaborateur assidu de la revue *Ma* de Kassak.

ne sont pas de première importance, car à travers tous ces poèmes l'on retrouve les mêmes caractéristiques.

On pourrait en dégager l'idée essentielle de la poésie dadaïste, par ce propos de Dragan Aleksić.

[...] voici la déclaration de dada – en poésie, poème mot, le mot est premier, premier est le mot, c'est-à-dire les événements dits, simultanément, on sait que ceci est de l'arithmétique : le plus d'événements possible en moins de temps avec le plus de vibrations possibles [...] ¹⁴

Dada-Tank est de caractère essentiellement typographique et n'accorde qu'une place très restreinte à l'illustration. Annonces diverses, publicités réelles ou pour le moins imaginatives sont les autres manifestations de cette revue. Elles sont en majorité d'inspiration propagandiste et invitent le lecteur à consommer Dada sous toutes ses formes, littérature, manifestations, états d'âme, il est convié à fréquenter les bars, ceux avant tous où le jazz fait office de nouvelle religion. Imagination, effronterie, auto-satisfaction, tel est le lot de ces escapades publicitaires, desquelles les dadaïstes ont fait un nouveau genre littéraire.

Aussi, un texte collage écrit par Aleksić et intitulé *Comment ne pas vous dire que Dada*, est présenté de manière très inhabituelle. Il se compose de douze petits paragraphes, répartis de la page 2 à la page 5, tout à fait hybrides, entre la poésie, l'annonce et la publicité, faisant ainsi obstacle à la possibilité d'une lecture classique linéaire du texte. Chacune de ces « vignettes » présente, en quelque sorte, le programme d'Aleksić. Il y parle, sous forme d'aphorisme, de Dada, de la musique, du théâtre, de la poésie, de la peinture, de l'architecture, enfin de tout ce qui le préoccupe en premier chef. Il avait conscience que ce type de discours ne pouvait plus être ordonné de manière classique sur une page blanche, pour surprendre le lecteur, le choquer, le déranger dans ses habitudes de « petit bourgeois », il fallait créer une nouvelle typographie qui correspond à ce nouveau type de langage.

C'est seulement en 1897 avec le fameux *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* de Stéphane Mallarmé, qu'eut lieu la première révolution typographique dans la poésie moderne. Son but étant la mise en cause de l'espace typographique classique, de rompre avec cette longue tradition d'une lecture linéaire du texte, de la page imprimée, jusque là conçue uniquement de manière à plaire au regard, à satisfaire les esprits rationnels. Puis il y eut les expériences d'Apollinaire avec ces calligrammes, celles de Blaise Cendrars, des futuristes italiens qui utilisèrent un langage plastique tout à fait nouveau, enfin les constructivistes russes allaient eux aussi créer de nouveaux systèmes typographiques, dont l'influence sur les générations futures sera peut-être la plus forte.

¹⁴ Dragan Aleksić, texte collage *Comment ne pas vous dire que Dada* (*Kako da vam ne rekнем da je Dada*), *Dada-Tank*, Zagreb, 1922, p. 3.

Les dadaïstes ne furent donc pas les premiers à concevoir un nouveau langage en ce domaine et il est intéressant de constater que leurs premières publications *Cabaret Voltaire* et les deux premiers numéros de *Dada* sont encore régis par les lois de la typographie classique. Ce n'est qu'à partir de *Dada 3* qu'ils trouveront un correspondant typographique à l'état d'esprit Dada. Inévitablement ils profiteront des découvertes futuristes et constructivistes, mais inévitablement en s'appropriant ces nouvelles techniques ils vont les transformer à leur image, et trouveront ainsi leur propre langage. Ce langage en quoi diffère-t-il de celui des futuristes et des constructivistes ?

Dans les expériences futuristes tout concourt à faire de ces ensembles typographiques des oeuvres dont la beauté est souvent réelle et doit fort peu à l'accident. La typographie dadaïste, au contraire est de nature essentiellement utilitaire [...] chaque publication a un but immédiat très précis [...] Mais quelque fût son désir de heurter le public de front, de le violenter dans ses habitudes les plus chères, Dada avait une fidélité plus haute : sa foi en le hasard. (Poupard-Liessou, Sanouillet 1974 : 47)

La typographie dadaïste et constructiviste diffère l'une de l'autre pour les mêmes raisons.

Les constructivistes russes abordent la typographie en plasticiens, il est évident que pour eux le problème fondamental de la typographie reste un problème d'art plastique [...] il est clair que l'ensemble de la production constructiviste est en contradiction avec les canons typographiques de clarté et de lisibilité. (Leclanche-Boulé 1984 : 49)

Pour les dadaïstes au contraire, dans leur lutte propagandiste, le sens d'une page typographique est au moins aussi importante que son effet. *Dada-Tank*, en tout point, reflète ces mêmes principes de la typographie dadaïste : utilitaire, but immédiat précis, foi dans le hasard, non priorité de l'effet sur le sens, en même temps que rupture inévitable avec la tradition. La page de couverture est tout particulièrement intéressante, car y transparaissent toutes ces caractéristiques. Le bouleversement que celle-ci apporte en comparaison au classicisme typographique y est évident. Elle pose en fait des problèmes identiques à ceux d'une oeuvre picturale : c'est-à-dire l'agencement de signes différents dans un même espace, ou, autrement dit, l'organisation de la surface de la page à l'aide de caractères alphabétiques, numériques et autres matériels typographiques tels que les blancs, vignettes ou filets.

Il serait vain au premier regard de vouloir trouver dans cette page un sens de lecture rationnel, car à la manière de nos publicistes modernes, ce qui importe est d'attirer l'oeil au moyen de mots qui sont mis en avant par rapport à d'autres, à la fois par l'aspect typographique de ceux-ci et par le rôle de mots clefs que les derniers jouent. Ici les deux mots clefs sont TANK et DADA. L'oeil est ensuite

invité à circuler dans diverses directions, dans le plus grand désordre, ainsi, est proposé au lecteur une multitude de possibilités de sens de lecture, enregistrant des informations ci et là, sans cohérence. Notre première impression, au regard de cette couverture est celle de désordre car nous est imposée une lecture discontinue par le seul jeu des contrastes. Le plus frappant est le contraste des caractères et des échelles. Dans cette seule mise en page ont été utilisés une vingtaine de caractères différents, capitales petites et grandes, bas-de-casse, lettres scriptes, italiques, caractères maigres, demi-gros, gras et toute une gamme intermédiaire. Sont associés également des lettres de corps et de graisses différentes dans un même mot, comme dans DAda. Viennent ensuite les contrastes entre des mots mis à l'envers ou à l'endroit, verticalement ou horizontalement.

Néanmoins, toutes ces incohérences ne sont qu'apparentes et au-delà du déséquilibre, du semblant de désordre se révèle un ordre caché et même pourrait-on dire un système. La page se définit clairement en trois larges bandes horizontales superposées. C'est par ces bandes horizontales qui découpent en trois l'espace de la feuille qu'un équilibre s'établit, de même qu'à l'intérieur de celles-ci un nouvel équilibre est donné par le compartimentage des lettres, des mots ou des bribes de textes. Ce compartimentage est créé par des filets noirs plus ou moins épais se coupant à angle droit, aussi bien que par des mots eux-mêmes de corps différents, qui s'opposent en vertical/horizontal, définissant ainsi leur propre espace.

À la manière des tracts dadaïstes les mieux réussis, sont disposés en marge sentences et aphorismes : « Respectez les dadasophes », « Dada-yougo dadayougo dadayougo... », ou encore « rassemblez vous tous le jour de faire les comptes approches vieilles valeurs de l'art » tomberont tous les crématoires ensembles ne donnent pas autant de calories aux corps des momies pétrifiées que dada ». Enfin, la page de couverture de *Dada-Tank* n'est pas seulement informative ; par sa conception typographique, Aleksić a voulu créer un effet visuel particulier, inhabituel et dérangeant, tout en y imposant le sceau de Dada. Et le malaise esthétique que l'on peut éprouver au premier regard, dû au principe de « la juxtaposition des incompatibles » (Poupard-Liessau, Sanouillet 1974 : 69) cède très rapidement la place à un réel plaisir de l'œil. En ce qui concerne la périodique serbe de cette époque, on peut dire que la page de couverture de *Dada-Tank* est unique en son genre. Elle est, en effet, un genre à part entière à elle toute seule ! Un genre tout à fait nouveau, parfait exemple du caractère hybride de la littérature avant-gardiste. Mélange de publicité Dada, une sorte d'affiche aphoristique, elle est surtout une pure fantaisie typographique par excellence.

Un même système de découpe en trois bandes horizontales est repris à la page 8, ou page de couverture arrière, mais, cette fois-ci, les larges bandeaux horizontaux sont clairement définis, deux d'entre-eux sont enfermés dans un encadré. On retrouve sur cette page d'autres canons de la typographie dadaïste comme par exemple la lettre qui se détache du mot retrouvant ainsi son autonomie. Tout en gardant sa valeur linguistique, elle devient en même temps une valeur

plastique. C'est le cas pour baR et jazz. Le lettre R en appui sur deux rectangles perd toute proportion, mais acquiert son indépendance et s'associe à d'autres mots. Les mésaillances de lettres, l'absence de liens logiques entre elles, les disproportions physiques qu'elles subissent ne sont autres que des principes de composition typographique propre à jouer un rôle de caractère ludique sur la page imprimée. Il en va de même pour certains chiffres, ici en l'occurrence le 3 et le 4 qui ont perdu leur valeur contextuelle, ou bien l'utilisation de points d'exclamation, jouant un rôle démesuré par leur taille, leur stylisation, ou encore l'utilisation de parenthèses ridiculement petites et qui plus est inutiles, car s'ouvrant et se referment sur un vide, et perdant ainsi leur première fonction, celle de contenir un élément de discours.

La main indicatrice, vignette d'ailleurs complètement démodée à cette époque (on les trouve en abondance dans les journaux serbes du début du siècle jusqu'à la guerre), était on le sait l'un des caractères typographiques favoris de Tzara¹⁵. Aleksić de la même manière prend plaisir à l'utiliser : à l'envers sur la couverture avant, à l'endroit sur la couverture arrière. Toutes ces dérisions vis-à-vis de la typographie traditionnelle appartiennent de plein droit au répertoire Dada et Aleksić ne s'en prive pas. L'autre type de composition qu'il privilégie est celui des caractères disposés obliquement et à angle droit, autre canon typographique très prisé par les dadaïstes.



¹⁵ Tzara utilise la main indicatrice notamment sur les couvertures de *Bulletin Dada* No 6, *Le coeur à barbe* et dans de nombreux tracts et affiches de la période parisienne.

Page 4 de Dada-Tank.

L'intérêt de la revue *Dada-Tank* sur le plan typographique, que nous venons de relever, est considérable, mais il serait peut-être un peu moins grand si la page 4 n'existait pas, et ceci pour plusieurs raisons. Elle est un fantasme publicitaire, un véritable délire verbal y règne, une apologie de l'expression libre et du non-sens y est faite, elle est surtout une belle manifestation de dévergondage typographique dans le style dadaïste. De plus elle est signée par son auteur : Dragan Aleksić. Ceci est un point intéressant. Aleksić, on le sait, est un poète, non un plasticien, pourtant, en composant une page typographique il a le sentiment de faire une oeuvre de plasticien et le signale aux yeux de tous en apposant sa signature en bas, à droite de la page. Il adopte ici un nouveau système de découpe spatiale, la séparation en quatre colonnes verticales de largeur inégale. Les jeux typographiques évoqués plus haut, liés aux mots ou bien aux lettres elles-mêmes sont toujours présents. Mais ici c'est essentiellement le principe de lecture linéaire du texte qui est remis en cause, quatre sens de lecture s'opposent au sein d'un même espace, ce qui bien sûr fait régner la confusion la plus totale. Ivan Aleksić se souvient de son frère Dragan assis devant des feuilles de papier, traçant des lignes dans tous les sens, ou encore découpant dans le journal les lettres dont il avait besoin afin de réaliser les maquettes nécessaires aux affiches de ses performances dadaïstes, ou de ses revues. Un jour, montrant à Ivan les quelques lignes qu'il venait de tracer sur une feuille, il le persuada qu'elles étaient les projections de l'amour sur la lune.

Voici le texte original de la page 4 :

« Obilatnost berze creva / BOHAJO TET. TRUST 995 VEHOUmix. 398 LAHIU Bet. ret. 6900 KAITAU WOC. OF WORLD 950 Poloo / RADITI DA BACIMO RIKU novo pelensko mekanizovanje B. Sandrar iiii SUHA BERZA OD ZANZIBARA vera te POLyp Orion polype de vudeau Mnogo letava 6 kotača konvertora mery Tau Adoptacija svih polipa tihoga okeana iii / POLYP – VU-DEAU – TRUST / 1388 marka bezlična Trustovi za Sagove (Isključeno baratanje koncima) / SVA KOPLJA VAN! G. G. Crnci belci crn-belci! Pozor! sve ribe viču motor paziti ribe tuljane mesta mehanic-cian. Rorari TorATI! (Fabrika de Milano) LAX. MIX. SOLV. 1000 tal. Closs. Papyr. JETRA amadeo marka trbuh u lepenci zamorci trpe ukosnica Waidue SIG. Dragan Aleksić ».

La traduction française:

« ABONDANCE de la bourse des intestins / BOHAJO TET. TRUST 995 VEHOUmix. 398 LAHIU Bet. ret. 6900 kaitau woc. of world 950 Poloo / faire que nous jetions un CRI nouveaux langes mécanisés B. Cendrars ET et et et la bourse à sec de zanzibar je te crois POLype OR ion polype de vudeau Beaucoup de planches 6 roues convertisseurs mery Tau Adoption de tous les polypes de l'océan pacifique etetet / POLYP – VUDEAU – TRUST / 1388 marque impersonnelle des trusts pour des TAPIS (est exclue l'utilisation des fils de laine) TOUTES LES LANCES DEHORS! G. G. nègres blancs noir-blancs! ATTENTION! Tous les

poissons pleurent le moteur surveille les poissons les phoques la place mécanique. Rorari TorATI! (fabrique de Milan) lax. mix. solv. 1000 tal. closs. papyr. LA FOIE le ventre dans la colle le cochon d'Inde souffre épinglé à cheveux Waidue amadeo mark SIG. Dragan Aleksić »

Écrit en quatre colonnes verticales, à l'exception du mot « abondance », de l'année « 1388 » (l'année qui précède l'année 1389, la date de la fameuse bataille de Kossovo, et la chute de l'empire serbe) et de la phrase « marque impersonnelle des trusts pour des TAPIS (est exclue l'utilisation des fils de laine) », écrits tous les trois de manière verticale, le texte, que on va intituler selon la première phrase « ABONDANCE de la bourse des intestins », représente l'écrit le plus radical et le plus dadaïste de tous ceux que nous a laissés Aleksić. Il contient tout ce que l'on peut attendre du Dada : le procédé optophonétique par excellence, la surprise, le non-sens, le mélange de langue maternelle et de langues étrangères, les chiffres, le « nigger lingue », le mélange de lettres majuscules et minuscules. Dans la colonne dédiée à Blaise Cendrars, sont mentionnés l'Océan Pacifique, le Zanzibar, Orion, Mery Tau, les polypes, toutes ces thématiques chères à Cendrars¹⁶. On peut considérer le texte comme une sorte d'hommage à ce grand poète, un des précurseurs de l'expression moderne dans la poésie. Celui-là est remarquable par son incroyable originalité. En tournant les lettres un coup à gauche, un coup à droite, en les écrivant de haut en bas, et de bas en haut, de gauche à droite et de droite à gauche (on n'est pas sûr si, par exemple, la première phrase est écrite comme « abondance de la bourse des intestins » ou comme « la bourse des intestins abondance », parce que la flèche nous indique la direction de droite à gauche). Aleksić avait fait de cette page un vrai chef d'oeuvre d'avant-garde. Personne n'est capable d'affirmer s'il s'agit là d'une oeuvre de poésie ou de prose, mais nous la considérons comme un poème dadaïste, un poème diversiforme. Disons plutôt, en parlant en termes « d'hybridation des genres », qu'il s'agirait là d'un poème-tableau. Un tableau fait avec des mots et des lettres.

Nous voulons faire une dernière remarque, afin de prouver, s'il en était encore nécessaire, la valeur et la qualité réelle de *Dada-Tank* par rapport à toute la production typographique dadaïste. Aucune composition en arc de cercle, aucune courbe n'apparaît dans la revue. Ceci est une preuve supplémentaire qui démontre l'authenticité, la non gratuité de *Dada-Tank*. En effet, les nombreux exemples de typographie dadaïste montrent qu'elle a toujours refusé de se soumettre à la courbe, or, dans certaines publications post-dadaïstes elle est très utilisée dans la composition comme divertissement. Aleksić évitera ce faux pas.

¹⁶ Cendrars avait intitulé un de ses poèmes « Orion ».

BIBLIOGRAPHIE

Aleksić, Dragan (1931), « Vodnik dadaističke čete » (« Le Caporal de la Troupe Dadaïste »), *Beograd, Vreme*, br. 3234.

Kapidžić-Osmanagić, Hanifa (1968), *Le Surréalisme Serbe et ses Rapports avec le Surréalisme Français*, Paris, Société des Belles Lettres.

Krečić, Peter (1986), « August Černigoj et l'avant-garde en Europe », *Revue parlée*, janvier 1986, Paris, Centres Georges Pompidou, pp. 46–54.

Leclanche-Boulé, Claude (1984), *Typographies et photomontages constructivistes en U.R. S. S.*, Paris, CNL.

Poupard-Liessou, Yves, Sanouillet, Michel (1974), *Documents Dada*, Genève, Weber.

Richter, Hans (1965), *Dada. Art et Anti-art*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance.

Dada-Tank (1922), Zagreb.

Dada jazz (1922), Zagreb.

Dada-jok (1922), Zagreb.

Zenit (1921–1926), Zagreb, Belgrade.

Предраг Тодоровић

ПРИМЕРИ ЖАНРОВСКЕ ХИБРИДИЗАЦИЈЕ У РЕВИЈИ *ДАДА-ТАНК* (Резиме)

Српски дадаизам је оригинално дело, за чије постојање највише дугујемо једном младићу, Драгану Алексићу. Он ће у Прагу 1920. открити сличности између сопствене визије нове уметности, Оргарта, и већ постојеће Даде. Искористивши ентузијазам браће Мицић, Љубомира и Бранка, употребиће њихову ревију *Зенит* као одскочну даску за сопствене идеје, промовишући дадаизам. Иако кратког даха, као покрет српски дадаизам трајаће свега неколико месеци 1922, Алексићев пут у ново и непознато оставио је неизбрисив траг у домаћој авангарди, упркос оспоравањима и негирањима неких недовољно обавештених књижевних историчара. Његове ревије *Дада-Танк* и *Дада џез* су стожерне појаве српске авангардне књижевности, а ова прва, својим типографским и иним решењима, спада у сам врх свега што се тих година у Европи стварало у периодици авангардних покрета. У њој смо нашли сјајне примере жанровске хибридикације, оригиналне и аутентичне : насловну страну која постаје жанр по себи, или слику-песму са четврте стране ревије. Својим типографским иновацијама Алексић је проникао у срж онога што је красило авангарду те епохе, и можемо само жалити што је његово књижевно деловање кратко трајало.

Кључне речи: српски дадаизам, авангарда, Југо-Дада, Драган Алексић, типографија, жанровска хибридикација, *Зенит*, *Дада-Танк*.

Примљено 28. новембра 2012, прихваћено за објављивање 26. децембра 2012.

Dina Mantchéva

Université de Sofia « Saint Clément d'Ohrid »

LA FORME HYBRIDE DU DRAME SYMBOLISTE À L'ORIGINE DU THÉÂTRE DE L'AVANT-GARDE

L'objectif de l'article est d'examiner les différentes stratégies narratives qui romanisent les pièces symbolistes francophones, conçues dans les années 90 du 19^e s. en France, afin de montrer l'évolution ultérieure de celles-là sur la scène avant-gardiste. Y sont analysés les signes épiques au niveau des didascalies, du discours et du monologue intérieur des personnages symbolistes et l'intensification particulière de ceux-là dans les drames primitivistes du Douanier Rousseau, dans les textes théâtraux de Raymond Roussel et dans les créations dadaïstes et surréalistes destinées à la scène.

De l'avis unanime des critiques, les symbolistes qui accordent une place primordiale à leur propre intuition pour déchiffrer les mystères de l'existence, sont les premiers à bouleverser le caractère même des genres littéraires. Par ce fait ils ouvrent la voie à l'écriture de l'hybride propre notamment aux avant-gardes. La tendance à la création de nouvelles formes génériques est la plus manifeste dans le domaine de leur dramaturgie, en raison de ses composantes multiples et de son orientation vers la scène. Ce n'est pas un hasard si les exégètes qui constatent la mise en crise de la littérature canonique au tournant du 19^e et 20^e siècles s'appuient notamment sur les structures théâtrales.

En effet, dans l'esprit d'éliminer le réel visible considéré d'insignifiant, les symbolistes remplacent les faits fictionnels montrés traditionnellement sur la scène par les récits rapportés des personnages. Les dramaturges ébranlent également le caractère dialogique du discours verbal en y introduisant souvent des énoncés flous et vagues, censés extérioriser les mouvements imperceptibles de l'âme humaine et ses rapports mystérieux à la transcendance. Cette nouvelle organisation des pièces en question les apparente à la forme du récit où l'intrigue est racontée d'un point de vue plus ou moins perceptible, celui du narrateur. La tendance à la romanisation des drames symbolistes perce dans plusieurs de leurs définitions paratextuelles telles que « drame romanesque »¹,

¹ Péladan, Joséphin, *Le Prince de Byzance. Drame romanesque en cinq actes*, Paris, Chamuel, 1896.

« histoire [...] expliquée en [...] épisodes »², « drame cérébral »³ « tragédie intérieure »⁴, « épisode dramatique »⁵.

Toutefois, si l'émergence d'un sujet épique dans le discours des personnages symbolistes a fait l'objet d'un certain nombre d'analyses pertinentes⁶, le fonctionnement même des procédés romanesques dans la structure globale de la dramaturgie symboliste reste un aspect moins étudié. Nous nous proposons donc d'examiner les différentes stratégies narratives qui romanisent les pièces symbolistes, afin de montrer l'évolution ultérieure de celles-là sur la scène avant-gardiste.

Comme il s'agit d'un corpus énorme, s'étendant de la production symboliste dans les années 90 du 19^e s. aux œuvres expérimentales de l'entre-deux-guerres, nous adopterons une approche théorique et typologique. Il n'est pas dans l'esprit de notre communication d'étudier les pièces en elles-mêmes, mais d'en dégager les tendances majeures dans la constitution de la nouvelle forme hybride.

Le narrateur extrafabulaire et le texte dramatique

Les modifications que les éléments narratifs apportent à la texture symboliste concernent en premier lieu sa partie didascalique. Contrairement à la tradition, elle ne se réduit plus à des indications indispensables à la mise en scène des pièces, mais contient souvent des réflexions philosophiques, des jugements concernant l'état d'âme des personnages et des descriptions métaphoriques du lieu de l'action. Les didascalies symbolistes ainsi construites laissent deviner le regard subjectif du didascale qui rappelle celui du narrateur dans le récit. Pour ne donner qu'un seul exemple, puisé dans les notes préliminaires de *Lilith* de Gourmont :

Le monde obscur sourit dans la joie primordiale. Il fait gris et doux : le Soleil délicatement se tamise à travers les bulles d'amour. Les moineaux, dans les arbres nouveaux jouent à cache-cache avec les éperviers ; les tigres avec les daims se roulent dans les herbes fraîches, et dans l'eau transparente des fleuves bleus les goujons malicieux agacent la queue des grands amphibiens qui dorment sur les sables roses.

² Gourmont, Rémy de, *Histoire tragique de la princesse Phénissa, expliquée en quatre épisodes*, in *Mercury de France*, n°47, novembre 1893, pp.193–215.

³ Rachilde, *Mme la Mort. Drame cérébral en trois actes*, in *Théâtre*, Paris, A.Savine, 1891.

⁴ Saint-Pol-Roux, *La Dame à la Faulx. Tragédie en cinq actes et dix tableaux*, Paris, Société de Mercure de France, 1899, p. 9.

⁵ Verhaeren, Emile, *Philippe II, épisode dramatique en trois actes, Deux drames*, Paris, Mercure de France, 1915.

⁶ Danan, Joseph, *Le Théâtre de la pensée*, Rouen, Ed. Médianes, 1995.

Szondi, Peter, *Théorie du drame moderne 1880–1950*, traduction P. Pavis, Lausanne, L'âge d'homme, 1983.

Sarrazac, Jean-Pierre (dir.), *Mise en crise de la forme dramatique (1880–1910) : actes du colloque international « Théâtre au tournant du siècle »* organisé les 10–11–12 décembre 1998 par l'Université Paris III, *Études théâtrales*, 1999, 15–16.

Sarrazac, Jean-Pierre, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Ed. Médianes, coll. « Vilégatiures/essais », 1995.

Pour jouir de cette première joie du monde, Jehovah se promène, et c'est la gloire du contentement qui fait resplendir son large front.⁷

Les pièces symbolistes formées par l'alternance de fragments descriptifs et de répliques verbales se rapprochent du genre narratif, tel qu'il est défini par la critique⁸. Toutefois, à la différence de la narration dans le roman qui se fait habituellement au passé simple et à l'imparfait, celle dans le texte didascalique est essentiellement au présent. En effet, elle suit de près l'action montrée sur la scène et le temps de la narration coïncide avec celui de l'histoire fictionnelle. Par ailleurs, ce « récit simultané » renforce l'omniprésence du narrateur et paraît l'inclure dans le monde fictionnel. Pour reprendre les remarques de Genette, « même si le narrateur est absent de la fiction qu'il raconte, il semble présent quelque part dans l'univers représenté »⁹.

Le didascale symboliste manifeste souvent son statut d'observateur à l'intérieur du drame en atténuant ainsi la distance traditionnellement établie entre les deux couches de la forme dramatiques – les indications scéniques et le discours dialogique. Dans *Le Prince de Byzance* de Péladan, le sujet narrant indique que le lieu au début du II^e acte a été précédemment évoqué par les personnages comme s'il les avait suivis sur la scène.

Bien que la représentation théâtrale des pièces semble effacer la perspective du didascale, celle-ci n'en disparaît pas pour autant. En effet, les tableaux visuels y créent le contexte indispensable à la compréhension des scènes dialogiques et s'avèrent être leur résumé particulier. Ils assument donc une fonction intellectuelle et commentative pareille à celle du narrateur dans le récit. Ainsi Paul-Napoléon Roinard estimait que les remarques dans sa pièce *Les Miroirs* devraient être reproduites au Programme théâtral du spectacle « pour induire le spectateur [...] à la lucide entente de la Pièce »¹⁰. En revanche, lors de la représentation de *La Fille aux mains coupées* de Quillard¹¹ et du *Soleil de Minuit* de Mendès¹² au Théâtre d'Art, la partie didascalique était mise en relief par la lecture de celle-ci faite par une récitante debout à gauche du plateau.

La place importante réservée au didascale symboliste est renforcée davantage par la structure « épico-dramatique »¹³ adoptée dans nombre de pièces dont

⁷ Gourmont, Rémy de, *Lilith suivi de Théodat*, Paris, Mercure de France, 1906, p. 13.

⁸ Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 71–72.

⁹ Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 55.

¹⁰ Roinard, Paul-Napoléon, *Les Miroirs, moralité lyrique en 5 phases, 8 stades, 7 gloses et en vers*, Paris, Edition de la Phalange, 1908, p. 12.

¹¹ Quillard, Pierre, *La Fille aux mains coupées*, in *La Lyre héroïque et dolente*, Paris, Société de Mercure de France, 1897, pp. 124–135.

¹² Mendès, Catulle, *Le Soleil de minuit*, in *Le Parnasse contemporain : Recueil de vers nouveaux*, III (1876), Slatkine Reprints, 1971, pp. 259–278.

¹³ Terme emprunté à Sarrazac, Jean-Pierre, *Théâtres du moi, théâtres du monde, op.cit.*, p. 16.

notamment : *Brocéliande* et *Ennoïa* de Lorrain¹⁴, *Les Cuirs de boeuf* de Polti¹⁵ et d'autres. Tous ces drames s'ouvrent sur la lecture d'une histoire faite par un Conteur, se poursuivent par la visualisation de celle-ci sur la scène et se terminent par la réapparition du même Conteur pour y refermer le livre, en indiquant de ce fait la fin de l'action. Ainsi donc le récitant semble filtrer l'anecdote à travers sa propre perspective, pareillement au narrateur dans le texte épique. Quant à la transformation du lieu de lecture en forêt enchantée, en château médiéval ou en église gothique, elle illustre le pouvoir miraculeux du théâtre de transposer le public dans le monde féerique et idéal de l'art, conception partagée par tous les symbolistes.

Les types de récits dans le discours des personnages

Les nombreux énoncés **épiques**, **commentatifs** et **descriptifs** dans les répliques des personnages viennent renforcer le rapport du drame symboliste au texte épique. Contrairement au théâtre traditionnel, les récits en question ne sont plus subordonnés à l'action dramatique, mais revêtent un statut autonome et assument de nouvelles fonctions philosophiques et esthétiques.

Ainsi, au lieu d'expliquer les événements extrascéniques, les **discours épiques** des protagonistes accentuent le caractère énigmatique de ces derniers par le recours à différentes stratégies telles que : récits concis et lapidaires évoquant l'incapacité de l'individu de restituer les faits passés dans leur intégralité, versions multiples d'un même événement extrascénique suivant les points de vue particuliers des locuteurs qui le rapportent, témoignages indirects vagues et incertains sur les situations extrascéniques. Tous ces procédés narratifs filtrent l'action se déroulant en dehors du plateau et donnent l'impression que l'essentiel échappe à la personne humaine, qu'elle ne pourra jamais connaître la vérité.

La perspective subjective des personnages modifie également le caractère habituellement objectif des **récits descriptifs** concernant le décor. A titre d'exemple les apparences de la lune dans *Salomé* de Wilde¹⁶, que les personnages conçoivent à tour de rôle comme une charmante princesse, une déesse chaste, une femme hystérique, comme l'image de la mort ou comme un simple astre céleste. Les regardeurs qui perçoivent différemment les objets sur la scène rappellent l'interprétation de Schopenhauer du monde qu'il envisage comme une simple représentation subjective¹⁷. Quant à la communication entre les personnages, ap-

¹⁴ Lorrain, Jean, *Théâtre. Brocéliande, Yanthis, La Mandragore, Ennoïa*, Paris, Ollendorff (3ème édition), 1906.

¹⁵ Polti, Georges, *Les Cuirs de boeuf. Un miracle en XII vitraux outre un prologue invectif*, Paris, Mercure de France, 1899.

¹⁶ Wilde, Oscar, *Salomé : drame en un acte*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1893, pp. 9–10.

¹⁷ Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdieu, Paris, Félix Alcan, 1912.

puyée sur différents contextes référentiels, elle se désagrège souvent en soliloques superposés qui accentuent de leur part la dimension épique des pièces.

Enfin, les **récits commentatifs** des personnages – surchargés de réflexions concernant la vie humaine et faits habituellement à la forme impersonnelle de la troisième personne – s'apparentent à de véritables sentences philosophiques. En voici quelques exemples : « On ne sait pas sur quoi on s'agenouille »¹⁸, « Il faut voir pour pleurer »¹⁹, « Il ne faut pas parler de ceux qui dorment »²⁰. Les énoncés commentatifs ainsi structurés semblent placer les locuteurs à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la fable en associant de ce fait le public à la scène pour mieux lui faire ressentir la nature de sa propre existence.

Néanmoins, la grande innovation des symbolistes dans la narrativisation de la partie verbale incombe aux **récits perceptifs**. Ceux-ci extériorisent les sensations irrationnelles des personnages suscitées par une présence transcendante invisible et représentent, selon les symbolistes, « la qualité et la portée ineffable de l'oeuvre »²¹.

L'angoisse grandissante des protagonistes face à la force maléfique qui assume l'action dans les pièces de Rachilde²² et de Maeterlinck²³ est exprimée soit par un discours discontinu parsemé de points de suspension, soit par des énoncés concis et répétitifs suivis de longs moments de silence.

Les quatre types de récits qu'on vient d'évoquer – **épiques, descriptifs, commentatifs et perceptifs** – se superposent et se complètent dans le drame symboliste en subjectivant de ce fait l'action fictionnelle, même si les personnages restent réellement sur la scène.

Le monologue intérieur et sa visualisation sur l'espace scénique

Au bout du compte, ce sont les pièces cérébrales, invention des symbolistes, qui intériorisent totalement l'intrigue dramatique en la subordonnant à un seul point de vue. Cette nouvelle forme théâtrale renvoie à la technique du courant de conscience que les dramaturges puisent dans le roman. Celle-là visualise les pensées vagues, discontinues et non formulées d'un personnage obsédé par ses

¹⁸ Maeterlinck, Maurice, *Les Aveugles*, in *Théâtre* (Présentation de Martine de Rougemont), Paris-Genève, Slatkine Reprints, coll. « Ressources » (reprint en un volume de l'édition Fasquelle, Paris, 3 vol., (1901–1902), 1979, p. 290.

¹⁹ *Idem*, p. 278.

²⁰ Maeterlinck, Maurice, *Les Sept Princesses*, in *Œuvres*, Tome II (édition établie et présentée par Paul Gorceix), Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, p. 336.

²¹ Maeterlinck, Maurice, *Le Trésor des humbles*, Paris, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1986, p. 107.

²² Rachilde, *Le Rôdeur*, in *Mercure de France*, 1893, janvier, n° 37, pp. 19–25.

Rachilde, *L'Araignée de cristal*, in *Mercure de France*, 1892, juin, no 30, pp. 147–155.

Rachilde, *Volupté*, in *Mercure de France*, 1893, septembre, no 45, pp. 26–33.

²³ Maeterlinck, Maurice, *Les Sept Princesses*, in *Œuvres*, op. cit. Maeterlinck, Maurice, *Les Aveugles*, *L'Intruse*, in *Théâtre*, op. cit.

souvenirs, et les individus qui apparaissent sur la scène s'avèrent être le fruit de ses propres fantasmes, le plus souvent, au seuil de la mort. Dans *Epilogue des saisons humaines* de Saint-Pol-Roux²⁴ les seules personnes réelles sont le vieux prince Lorédan – dont le psychisme intérieur dirige l'action – et l'Ecuyer de celui-ci, personnage secondaire et presque dépourvu de parole. En revanche, tous les autres protagonistes – les amis et les aïeux du prince, ses amantes qui l'ont fait souffrir pendant les différentes saisons de sa vie –, relèvent de son imagination.

Les dramaturges compensent la perte plus ou moins grande de la dimension mentale lors de sa visualisation sur la scène par des procédés nouveaux, tels que l'illogique, le contraste et le fantastique, évoquant le flux chaotique de la pensée.

Les pièces cérébrales sont formées de scènes concises, souvent dépourvues d'enchaînement rationnel, dont l'alternance rapide et les lieux bizarres, éloignés les uns des autres, éliminent complètement la logique référentielle. Dans *Madame la Mort* de Rachilde, le premier tableau se termine sur le délire de Paul Dartigny au seuil de la mort. En revanche, à la scène suivante qui extériorise la rencontre onirique du personnage en question avec la mort, celui-ci apparaît sain et sauf sur l'aire de jeu.

L'espace étrange et métaphorique qui sert de cadre à la scène mentale renforce encore davantage le caractère cérébral de l'action. L'histoire dramatique dans *Les Miroirs* de Paul-Napoléon Roinard se déroule dans un décor féerique et fabuleux baigné de couleurs différentes et de sons de musique « en dehors de l'Actualité des contingences »²⁵.

Enfin, la représentation scénique des êtres fantasmagoriques engendrés par le courant de conscience, finit par les déréaliser. Suivant les didascalies, ceux-ci sont souvent des êtres voilés dont on ne voit pas le visage ou des figures qui se ressemblent de manière étrange, à l'encontre de toute logique. Dans *La Gardienne* de Régnier²⁶, la fiancée morte du vieux guerrier ranimée dans les pensées chaotiques du dernier, apparaît comme une silhouette vague faisant penser à l'aspect immatériel de la fille. En revanche, dans *Epilogue des saisons humaines* de Saint-Pol-Roux, le croisement étrange des maîtresses successives du Prince dans sa conscience est évoqué par leur identité visuelle.

L'évolution des stratégies narratives dans le théâtre avant-gardiste

Pareillement aux symbolistes, les adeptes des mouvements avant-gardistes (l'expressionnisme, le cubo-futurisme, le dadaïsme et le surréalisme) rejettent catégoriquement la copie exacte de la réalité. Ils considèrent de même que l'intrigue causale ne peut pas donner une image adéquate du monde et de la personne

²⁴ Saint-Pol-Roux, *Epilogue des Saisons humaines*, Paris, Mercure de France, 1893.

²⁵ Roinard, Paul-Napoléon, *Les Miroirs*, op. cit., p. 17.

²⁶ Régnier, Henri, *La Gardienne*, in *Poèmes 1887–1892*, Paris, Société du Mercure de France, 1897, pp. 193–211.

contemporaine et optent pour de nouvelles formes d'expression en reniant encore plus fermement la classification traditionnelle des genres.

Afin de relever les tendances majeures dans l'évolution des stratégies narratives sur les scènes avant-gardistes, nous nous arrêterons sur quelques-unes de leurs dramaturgies liées aux étapes successives de celles-là. Ce sont notamment : les pièces primitivistes du Douanier Rousseau, considérées comme étant parmi les signes avant-coureurs de la nouvelle stylistique, les textes dadaïstes après la Première guerre, dont le mot d'ordre fut celui de « tuer la littérature », les drames de Raymond Roussel des années 10–20, admirés à la fois par les cubo-futuristes et les surréalistes et enfin, les créations surréalistes qui marquent l'étape finale et la plus achevée de la vague expérimentale pendant la période envisagée.

La grande originalité des pièces *Une visite à l'exposition de 1889* et *La Vengeance d'une orpheline russe* du Douanier Rousseau²⁷ concerne la présence omnisciente du didascale. D'une part, il y introduit le plus souvent le discours des personnages par des marques narratives telles que « elle dit : », « ...s'écrit »²⁸ qui diminuent le caractère objectif de l'intrigue. D'autre part, le didascale y résume parfois les événements fictionnels par des récits accélérés en transformant ainsi le rythme même de l'action. Ces derniers, installent un temps merveilleux sur le plateau, car les faits résumés paraissent se dérouler en quelques secondes à l'encontre de toute vraisemblance. La dimension fantastique qui en découle, propre plutôt aux contes de fées, illustre le goût du dramaturge pour le primitivisme, caractéristique également de ses toiles de peinture. Ainsi, dans *La Vengeance d'une orpheline russe* l'histoire d'amour entre Sophie et Henri depuis leurs premières palpitations jusqu'à leur décision de s'enfuir à Bruxelles pour s'y marier – montrée par l'alternance de quelques images pantomimiques concises – paraît s'espacer en quelques instants, alors que la durée réelle comprendrait au moins quelques semaines. Quant à la structure des pièces composées souvent de récits condensés, visualisés par des scènes de pantomime, elle n'est pas sans rappeler un scénario de cinéma, l'art qui gagne du terrain au seuil du 20^e s.

Pour ce qui est des éléments narratifs dans les sketches dadaïstes, ils introduisent souvent le regard moqueur et parodique du didascale concernant à la fois l'art traditionnel et ses propres créations. Dans les notes préliminaires du *Cœur à gaz* de Tzara, le narrateur définit le texte qui vient après comme étant « la plus grande escroquerie du siècle » et demande aux comédiens « de traiter l'auteur avec peu de respect »²⁹. De surcroît, il semble s'attaquer à la fonction majeure

²⁷ Rousseau, Henri, dit le Le Douanier, *Une visite à l'Exposition de 1889. Vaudeville en 3 actes et 10 tableaux*. Préf. Tr. Tzara, Genève, éd. Pierre Cailler, 1947.

Rousseau, Henri, dit Le Douanier, *La Vengeance d'une orpheline russe. Drame en 5 actes et 19 tableaux*, Genève, éd. Pierre Cailler, 1947.

²⁸ Rousseau, Henri, dit le Douanier, *La Vengeance d'une orpheline russe*, op. cit., p. 123.

²⁹ Tzara Tzara, *Œuvres complètes*, tome 1, texte établi, présenté et annoté par H. Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 154.

des didascalies qui est celle d'indiquer la mise en scène de la pièce théâtrale. En effet, la disposition des personnages sur l'aire de jeu, prévue par les indications scéniques, est presque impossible à réaliser sur la scène.

En revanche, c'est le discours dramatique des personnages dans *L'Etoile au front* et *Poussière de soleils* de Raymond Roussel³⁰, qui leur confère un caractère épique. Ces deux pièces se réduisent à une variété de longues histoires que les protagonistes racontent sur la scène et l'action fabulaire y est presque absente. L'implication originale de tous les individus dans chaque récit transforme les drames en narration polyphonique à plusieurs voix. Contrairement à toute logique, les personnages reprennent le fil d'une anecdote entamée précédemment par quelqu'un d'autre et qu'ils ne devraient pas connaître ou bien posent des questions auxquelles ils donnent eux-mêmes la réponse l'instant d'après. Quant à l'enchaînement des différentes histoires, liées par des associations homonymiques et paronymiques suivant le fameux « procédé » que Roussel puise dans ses romans, il donne l'impression d'un univers de rêves décousus, grâce auquel l'auteur croit exciter l'imagination du public.

Enfin, l'action intérieure subordonnée au point de vue d'un seul personnage dans les pièces symbolistes cérébrales, change également dans les drames surréalistes, formés par le métissage constant du réel et du fantastique, du conscient et de l'inconscient, du vrai et du fictionnel. Dans *Au pied du mur* d'Aragon³¹, la vie éveillée du personnage se passe sur la partie éclairée du plateau, tandis que ses fantasmes oniriques se situent sur la moitié obscure de l'aire de jeu. Dans *Entrée libre* de Vitrac³² l'image du dormeur allongé sur scène, indique que l'action est la visualisation de ses rêves. Ainsi, les scènes oniriques coexistant avec des tableaux objectifs de la vie éveillée montrés sur une partie du plateau, acquièrent une dimension plus objective, tandis que les tableaux réels tendent à s'y subjectiver.

De même, dans *Mouchoir de nuages* de Tzara³³ et dans *Au pied du mur* d'Aragon, le statut de narrateur extrafabulaire qui incombe aux personnages commentateurs de l'action, revêt un caractère nouveau à la suite de leurs adresses directes au public. Celles-ci, inspirées par la poétique du cirque ou du cabaret, détruisent l'illusion théâtrale et installent le ludique sur le plateau en y effaçant la distance entre la salle et la scène.

³⁰ Roussel, Raymond, *L'Etoile au front. Pièce en trois actes, en prose*. Paris, J. J. Pauvert, 1963.

Roussel, Raymond, *La Poussière de soleils. Pièce en cinq actes et vingt-quatre tableaux*, Paris, J.J. Pauvert, 1963.

³¹ Aragon Louis, *Au pied du mur*, in *Le Libertinage*, Paris, Gallimard, 1977.

³² Vitrac, Roger, *Entrée libre. Drame en un acte et sept tableaux*, in *Théâtre*, t. III, Paris, Gallimard, 1964.

³³ Tzara, Tzara, *Mouchoir de nuages. Tragédie en quinze actes*, in *Œuvres complètes*, tome 1, op. cit.

La contamination réciproque entre le dramatique, le narratif et le ludique donne lieu à une nouvelle forme hybride qui se propose d'ébranler les assises logiques des spectateurs ancrés dans la réalité, afin de déclencher le fonctionnement de leur inconscient refoulé.

Conclusion

Pour conclure, les procédés narratifs introduits par les symbolistes transforment la forme dramatique en elle-même. Le recours au narrateur omniscient à l'extérieur de la fable et à la technique du courant de conscience à l'intérieur de l'intrigue, confèrent un caractère subjectif à la scène et finissent par l'intérioriser. Les récits dans le dialogue perturbent la communication traditionnelle, considérée comme « action parlée » et la pièce revêt un aspect statique et narratif inédit.

La forme hybride du drame symboliste est poursuivie et intensifiée sur la scène avant-gardiste où elle est enrichie des influences venues d'autres formes de spectacle, tels que le cabaret, le cirque et le cinéma. Les drames ainsi construits annoncent l'écriture moderne où les limites des modèles normatifs s'avèrent complètement effacées.

OUVRAGES THÉORIQUES

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

Danan, Joseph, *Le Théâtre de la pensée*, Rouen, Ed. Médiannes, 1995.

Sarrazac, Jean-Pierre (dir.), *Mise en crise de la forme dramatique (1880–1910) : actes du colloque international « Théâtre au tournant du siècle »* organisé les 10-11-12 décembre 1998 par l'Université Paris III, *Études théâtrales*, 1999, 15–16.

Sarrazac, Jean-Pierre, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Ed. Médiannes, coll. « Villégiatures/essais », 1995.

Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdieu, Paris, Félix Alcan, 1912.

Szondi, Peter, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, traduction P.Pavis, Lausanne, L'âge d'homme, 1983.

Дина Манчева

**ХИБРИДНА ФОРМА СИМБОЛИСТИЧКЕ ДРАМЕ – ИЗВОР
АВАНГАРДНОГ ПОЗОРИШТА
(Резиме)**

У чланку се разматрају различите стратегије које дају наративно обележје франкофоном симболистичком позоришту, а које се примењују деведесетих година деветнаестог века у Француској, са циљем да се покаже њихова каснија еволуција на авангардној сцени. Испитују се различити епски знаци у дидаскалијама, говор и унутрашњи монолог који изговарају лица у симболистичким драмама, знаци у наивним комадима Цариника Русоа, драмски текстови Ремона Русела, као и дадаистичка и надреалистичка дела намењена сценском извођењу.

Анализе сценских дела која чине део корпуса воде закључку да наративни поступци које су увели симболисти преображавају саму драмску форму. Прибегавање екстрадијегетичком свезнајућем приповедачу и техници тока свести унутар заплета, даје сцени субјективно обележје и на крају је интериоризује. Приповедање у дијалогу ремети традиционалну комуникацију, посматрану као „говорна радња”, а комад добија један нов, статичан и наративан вид.

Хибридна форма симболистичке драме наставља се и наглашава на авангардној сцени где се богати утицајима других сценских облика, као што су кабаре, циркус и филм. Такве драме најављују модерно писмо у коме се сасвим бришу границе између нормативних модела.

Кључне речи: симболизам, симболистичка драма, хибридна форма, наративне стратегије, дидаскалије, унутрашњи монолог, ток свести, драмска радња, сценски простор, авангардно позориште, кабаре, циркус, филм.

Примљено 1. децембра 2012, прихваћено за објављивање 26. децембра 2012.

Igor Javor

Filozofski fakultet u Novom Sadu

O NEKIM RELACIJAMA IZMEĐU PESAMA U PROZI I LIRIKE ŠARLA BODLERA

Rad se bavi analizom odnosa između tematski i motivski podudarnih lirskih pesama i prozaida u Bodlerovim zbirkama Cveće zla i Pariski splin, pri čemu se zastupa teza o tome da je kod Bodlera postojala svest o stvaranju pesama u prozi još u vreme kada su nastajala prva liriska ostvarenja, odnosno da je moguće pratiti jedan razvojni tok u Bodlerovom stvaralaštvu koji je počeo u lirici, a završio se u prozaidama. U prvome delu rada dat je kratak pregled književnih teorija koje se bave fenomenom pesme u prozi i uspostavljen je teorijski okvir u kome će se pristupiti proučavanju Bodlerovih prozaida. Drugi deo rada ukazuje na one elemente Bodlerovog predgovora Pariskom splinu koji su od velikog značaja za konstituisanje pesme u prozi kao žanra, kao i na određene sintaksičke i semantičke osobenosti koje predstavljaju tertium comparationis u poređenju dve zbirke, dok je u trećem delu sprovedena analiza za ovu temu reprezentativnih pesničkih ostvarenja.

1.

Priroda odnosa pesme u prozi prema lirskoj poeziji i proznim žanrovima u nauci o književnosti poslednjih nekoliko decenija postaje predmet istraživanja, koji dobija sve veći značaj kao posledica napora da se jasnije odrede osobine oblika koji u modernoj evropskoj i svetskoj književnosti zauzima jedan širok prostor, prepoznatljiv po izuzetnoj raznovrsnosti manifestovanja sopstvenih formalnih i poetičkih pretpostavki. Jedan od pionirskih poduhvata da se žanru pesme u prozi obezbedi autonomija razgraničavajući ga od lirske poezije u slobodnom stihu sa jedne, i ritmičke proze sa druge strane, jeste studija Suzan Bernar *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, u kojoj autorka na osnovu analize prozaida u francuskoj književnosti od A. Bertrana do R. Šara zaključuje: „Pesma u prozi je autonoman žanr: ne hibrid koji je na pola puta između proze i stiha, već zaseban poetski žanr, koji se ritmičkom prozom koristi isključivo u poetičke svrhe i koji nameće sopstvenu krajnju strukturu i organizaciju čije zakone tek treba da otkrijemo, ne samo na formalnom, već i na onom dubljem, organskom nivou koji postoji u svim istinski umetničkim formama.”¹

¹ Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, Paris, 1959. str. 434.

Odvajanje pesme u prozi od srodnih lirskih i narativnih žanrova pratila je problematika važnog momenta odnosa poezije i proze u njenim okvirima. Pesma u prozi tako je postala žanr koji je počeo da dovodi u pitanje izvorne pretpostavke drugih žanrova sa kojima je ulazila u formalni i poetički odnos: „Pesma u prozi je primer za to kako književni žanrovi prikivaju tragove sopstvenih estetskih kontradikcija koje su im u osnovi, uključujući činjenicu da su metažanrovi kao što su ‘poezija’, ‘narativ’ i ‘lirika’ uvek unapred kontaminirani tragovima drugih žanrovskih kategorija koje teže da prihvate ili da odbace.”² Insistiranje na susretu žanrova u pesmi u prozi među izvesnim teoretičarima našlo je svoje utemeljenje u Bahtinovom principu dijalogičnosti u teoriji romana. U tom smeru razvijaju se studije Džonatana Monroa *A Poverty of Objects: The Prose Poem*³ i Margarite Marfi *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*.⁴ Iz perspektiva semiotike i dekonstrukcije ova problematika posmatrana je više kao unutrašnja nesaglasnost čije osobine treba ispitati, nego kao proizvod složenog dijaloga stiha i proze. Najznačajnije rezultate u tom domenu dalo je istraživanje Barbare Džonson koja je, krećući se na liniji Rifaterove primedbe da pesma u prozi u svome imenu nosi oksimoron, oborila pretpostavku o simetričnom odnosu koji se u ovome žanru uspostavlja između poezije i proze: „Ni antiteza, ni sinteza, pesma u prozi je mesto napuštanja ovog polariteta i stoga simetrija – između prisustva i odsustva, između proze i poezije – ne funkcioniše.”⁵

Na sve ove nedoumice i poteškoće u određivanju poetičkih okvira pesme u prozi i prirode njenog odnosa prema stihu i prozi nailazimo i u prvim pokušajima naučnog utemeljenja žanra kod nas. Miodrag Pavlović u svojoj *Poetici modernog* beleži: „Poetizacija proze je smrtni greh romanopisca. Ali preokrenuti ovu tvrdavu, ne donosi nam jednu novu istinu. Unošenje proznih elemenata u poeziji jeste povremeni, lekoviti imperativ poetskog trajanja. Jer ima elegancije u odricanju od nečega što jednom obliku pripada. Ali potpuno je odsustvo ukusa tovariti jednom žanru nešto što raste na drugom, i očekivati da od ptičijeg pera, u romanu, nastane kopito bika.”⁶ Pavlović ovde od dvosmernog odnosa stiha i proze prihvata samo smer „prozaizacije poezije”, istovremeno naglašavajući da ta prozaizacija može imati estetsku vrednost samo ukoliko se uobliči u okvire zasebnog žanra, a ne „na pola puta između proze i stiha”. Analizirajući upravo Pavlovićeve prozaide, Pavle Zorić upućuje na dve varijante žanra u savremenoj teoriji: „U jednoj varijanti se traži da se proza ‘repoetizuje’ pomoću slike i ritma,”

² Michel Delville, *The American Prose Poem: Poetic Form and the Boundaries of Genre*, University Press of Florida, Gainesville, 1998. str. 9.

³ Johnatan Monroe, *A Poverty of Objects: the Prose Poem*, Cornell University Press, Ithaca, 1987.

⁴ Margueritte Murphy, *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1992.

⁵ Barbara Johnson, *Défigurations de langage poétique*, Flammarion, Paris, 1979. str. 37. Citat prevela Bojana Stojanović-Pantović.

⁶ Miodrag Pavlović, *Poetika modernog*, Bonart, Nova Pazova, 2002. str. 96.

– smer koji je, kao što smo videli, sâm Pavlović osporio – „dok druga zahteva prozu u pesmi, gde je naglasak stavljen na poetsku moć zajedničkog jezika.”⁷

Momenat „repoetizacije” proze u pesmi u prozi ukazuje na još jedan problem u vezi sa njenim jasnim određenjem, problem razgraničavanja žanra od drugih proznih formi u kojima je u manjoj ili većoj meri prisutan nekakav vid lirskog uobličavanja izraza. „Pesma u prozi (budući idiosinkrazijske prirode) toliko je protivurečan, povlašten, vitalan, ekstatičan, lirski kadenciran sustav, da je uvek u opasnosti da se nepretenciozno samoukine i protejski se pretopi u neki drugi književni oblik, recimo u kratki esej (mikroesej), crticu, sasvim kratku priču, parabolu, minijaturu bajku, meditativni zapis.”⁸ Sa ovom svojevrsnom težnjom ka „samoukidanju” i „protejskom pretapanju” pesme u prozi u druge žanrove suočio se i Dušan Marinković u knjizi *Rano djelo Iva Andrića*⁹. Marinkovićevo rešenje sastojalo se u klasifikaciji Andrićevih prozaida po principu njihove bliskosti sa drugim žanrovima. Tako je izvršena podela na četiri tipa pesme u prozi: pesma u prozi kao pesma, pesma u prozi esejističkog tipa, pesma u prozi sa pričom (događajem) i pesma u prozi sa dramskim karakteristikama (dijalogom).¹⁰

Na principu „poetizacije proze” zasniva se i definicija žanra koju daje Dušica Potić: „Pesma u prozi se može definisati kao žanr koji projektuje strukturne principe lirske pesme u okvire proznog izraza, što podrazumeva postupke transpozicije upotrebljene u funkciji ostvarivanja lirskog i model sveta imanentan lirskoj pesmi.”¹¹ U ovako definisanoj pesmi u prozi lirsko bez sumnje odnosi pobjedu nad narativnim, pri čemu se ne ukazuje na suprotni princip upliva proznog u pesmu. Na naratološke aspekte žanra ukazaće Nana Bogdanović povlačeći paralelu između Bodlerovih i Turgenjevlevih pesama u prozi: „Bez ritma i rime”, a melodična i topla, pesma u prozi je i ispovest, i refleksija i priča. Bilo da je duboko intimna ispovest, koncizna meditacija ili vešto odabran detalj iz života, ona je bogata u svom kazivanju, neosetnom, indirektnom, ali duboko evokativnom, koje nailazi na sve bogatiji odjek ukoliko je manje nametljivo dato.”¹²

Najobuhvatniju definiciju pesme u prozi dala je Bojana Stojanović-Pantović u predgovoru prve antologije pesama u prozi kod nas, *Srpske prozai*: „Kratak sastav, kompozicija koja se od lirike razlikuje pre svega po spoljašnjoj formi, koja je najbliža ritmičkoj i lirskoj prozi, čija osnovna jedinica nije stih već reče-

⁷ Pavle Zorić, „Pesma u prozi u delu Miodraga Pavlovića”, *Književni magazin*, god. 1, br. 2, Beograd, 2001. str. 31.

⁸ Dragan Jovanović Danilov, „Arheologija pesme u prozi”, *Medaj*, br. 45, Užice, 1999. str. 29, 30.

⁹ Dušan Marinković, *Rano djelo Iva Andrića*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 1984.

¹⁰ Dušica Potić, „Pesma u prozi u Srpskom književnom glasniku 1901–1914”, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, 39, 2, Novi Sad, 1991. str. 227.

¹¹ *Ibid.*

¹² Nana Bogdanović, „Pokušaj jedne književne paralele: pesme u prozi I. Turgenjeva i Š. Bodlera”, *Letopis Matice srpske*, god. 131, br. 375, sv. 6, Novi Sad, jun 1955. str. 562.

nica, iskaz.”¹³ Ovako teorijski utemeljenoj, pesmi u prozi se ne poriče nijedan od pomenuta dva smera poetičkog oblikovanja, a temeljna protivrečnost žanra razjašnjena je osvrtnjem na oba njegova rodovska aspekta. Sa aspekta naracije razlikuju se dve ključne dimenzije, kako je pokazano na slučaju Ivana V. Lalića, a što se može primeniti na ovaj vid žanra uopšte: „Prva od njih je niz događaja (sekvenci), odnosno vremenska organizacija i povezivanje individualnih ‘dešavanja’ u oblik koherentnog uzročno-posledičnog lanca, dok se druga dimenzija označava kao medijacija (posredovanje), koja podrazumeva selekciju i značenjsku interpretaciju ovakvog niza iz pojedinačne perspektive.”¹⁴ Takođe je ukazano na distinkcije u odnosu na srodne oblike u kojima se javlja naracija, crticu i kratku priču: „U odnosu na njih, u pesmi u prozi ‘narativni ili deskriptivni glasovi’ su pripovedački nedovoljno individualizovani, u većoj meri statični, te se za njihove pozicije može reći da su metaforičko-simboličke prirode.”¹⁵ Drugi rodovski aspekt pesme u prozi zastupljen je u jednakoj meri: „Pesmu u prozi takođe odlikuje i izrazita muzikalnost, zgušnjavanje i usporavanje ritma, što je upravo povezuje sa ritmičkom prozom, ukoliko se unutar samoga teksta ritam približava ritmu poezije, dakle teži izvesnoj pravilnosti.”¹⁶

Ovakvo shvatanje žanra pesme u prozi predstavljaće polazište za našu analizu prozaida u Bodlerovom *Pariskom splinu* kod kojih postoje indikativne relacije kako sa lirikom u *Cveću zla*, tako i sa nekim drugim aspektima njegovog stvaralaštva kao što su eseji, kritika umetnosti ili putopisni fragmenti o Belgiji. Rasvetljavajući probleme poetike *Pariskog splina*, njenog razvoja i svojevrsnog otklona od poetike *Cveća zla*, različite mehanizme uobličavanja srodnih tema u okvirima dva žanra i dva različita diskursa, pokušaćemo da pokažemo na koji način je Bodlerova pesma u prozi komunicirala sa vezanim stihom i na kojim principima je izgrađivala sopstvenu problematiku sudara lirike i narativa, evokacije i deskripcije, dajući ovome žanru snažan početni impuls u evropskoj književnosti.

2.

U predgovoru za zbirku pesama u prozi *Pariski splin (Male pesme u prozi, 1869)*, koji je, u stvari, pismo upućeno prijatelju Arsenu Useju (Arsene Houssaye), Bodler ukazuje na to odakle je dobio početni impuls za stvaranje ovoga žanra:

¹³ Bojana Stojanović-Pantović, *Srpske prozaide: antologija pesama u prozi*, Nolit, Beograd, 2001. str. 7.

¹⁴ Bojana Stojanović-Pantović, „Narativnost poezije Ivana V. Lalića”, *Postsimbolička poetika Ivana V. Lalića*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2007. str. 93, 94.

¹⁵ Bojana Stojanović-Pantović, „Modeli pesme u prozi kod srpskih modernista i avangardista”, *Žanrovi srpske književnosti: poreklo i poetika oblika*, br. 2, priredili Zoja Karanović i Selimir Radulović, Filozofski fakultet, Orpheus, Novi Sad, 2005. str. 298.

¹⁶ Bojana Stojanović-Pantović, „Pesma u prozi kao dvostruka rodovska figura: poreklo i poetika oblika”, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 51, sv. 3, Novi Sad, 2003. str. 686, 687.

*C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux Gaspard de la Nuit, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé fameux ?), que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.*¹⁷

*Upravo prelistavajući, barem po dvadeseti put, čuvenog Gaspara od Noći Alojzijusa Bertrana (zar knjiga znana vama, meni i nekim našim prijateljima, nema sva prava da bude nazvana čuvenom?) dođe mi na um da okušam nešto slično, i da u opisivanju savremenog života ili, još bolje, jednog savremenog i apstraktnijeg života, primenim postupak koji on bejaše primenio u slikanju davnajšnjeg, tako neobično živopisnog života.*¹⁸

Alozijusa Bertrana, pripadnika druge generacije romantičara neki pro- ućavaoci, uključujući Suzan Bernar, smatraju jednim od začetnika pesme u prozi, iako je Bodler bio prvi koji je upotrebio termin. Njegova zbirka *Gaspar od Noći* predstavlja romantičarski tip ovoga žanra proizišao iz fragmenta koga karakteriše snažno interesovanje za onirično i fantastično, po čemu je blizak Nervalu. „Fantazija Luja Bertrana, neobične evokativne snage, neuobičajenog tona, čudnovatog ritma, neodređene forme, bez stihova i rima, podeljene u sedam poglavlja-knjiga, gde prozni pasusi zamenjuju strofe”¹⁹, predstavljala je za Bodlera književni kuriozitet, jedan novi oblik koji je raskrstio sa pravilima vezanog stiha i pokazao mu kolike su mogućnosti primene ove slobodne i neograničene forme u njegovom vremenu, tom svojevrsnom „apstraktnijem” životu sa kojim se suočavao u velegradu. Međutim, Bertranovog *Gaspara od Noći* ne treba posmatrati kao uticaj, već samo kao podsticaj za nastanak Bodlerovih pesama u prozi, što se očituje prvenstveno u različitim odnosima prema predmetu i njegovoj obradi u dve zbirke, kako naglašava Nana Bogdanović: „...neosporno je da su Bodlerove pesme u prozi jedinstveno drukčije od Gaspara već i po tome što nose ono obeležje tragike, što iz njih veje onaj dah smrti, tako svojstven Bodlerovim pesmama uopšte. I dok je Bodler tragično doživljavao svoju poeziju, Bertrana je u prvom redu vukla lepota izrečene reči.”²⁰

Bodler je jasno predočio predmet svoje zbirke, predmet kojim se pesnik bavio i u *Cveću zla* (pogotovo u ciklusu *Pariske slike*), i koji sada želi da obradi u jednoj novoj formi čije unutrašnje zakonitosti, kako navodi u predgovoru, više odgovaraju njegovoj prirodi – života u urbanoj prestonici.

¹⁷ *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, édition critique par F. F. Gautier, éditions de la Nouvelle Revue Française, Gallimard, Paris, 1921. Svi navodi originala preuzeti su iz ovog izdanja ukoliko nije drugačije navedeno.

¹⁸ *Sabrana dela Šarla Bodlera, II, Pariski splin*, priredio Radivoje Konstantinović, Narodna knjiga, Beograd, 1979. str. 3.

¹⁹ Nana Bogdanović, *op. cit.*, str. 564.

²⁰ *Ibid*, str. 567.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.

Ko od nas nije, u svojim slavloljubivim danima, maštao o čudu pesničke proze, muzikalne i bez ritma i slika, dovoljno gipke i dovoljno grube da bi se prilagodila svim lirskim kretanjima duše, talasanju sanjarije, podskocima svesti? Naročito se u boravljenju po golemim gradovima, u ukrštanju njihovih bezbrojnih odnosa, rađa taj ideal što nam ne daje mira.²¹

Jasno je da gipkost koju je Bodler video u pesničkoj prozi nisu mogle da mu obezbede stroge forme aleksandrinca i soneta. Pored toga, za poetiku ovoga žanra kod Bodlera značajno je to što je pesnik insistirao na „analogiji između strukture pesme u prozi i strukture grada”.²² Zbirka koju pesnik poredi sa zmijom, čiji svaki deo može opstati kao celina za sebe u potpunosti se poklapa sa položajem otuđenog pojedinca u velegradu kao sveta za sebe, koji je prema načelima racionalizma sposoban da stvori čitavu kulturu ex nihilo. O ovakvoj arbitrarnosti nije moglo biti reči pri konstruisanju *Cveća zla*, zbirke koja je građena sa svešču o strukturi koja gubi smisao ako izgubi bar jedan element koji je sačinjava. Tako žanr pesme u prozi nije obezbedio Bodleru samo slobodu u izrazu u okvirima pojedinačnih entiteta, već i na nivou strukturiranja cele „zmije”.

Tumačeći analogiju između *Pariskog splina* i strukture grada Benjamin zaključuje: „Ovo mesto sugerise dvostruku konstataciju. Ono obaveštava, s jedne strane, o prisnoj vezi koja kod Baudelairea postoji između figure šoka i dodira sa velegradskim masama. Obaveštava, dalje, o tome šta se pod tim masama, u stvari, podrazumeva... Nije reč ni o čemu drugome do o amorfnoj masi prolaznika, o uličnoj publici.”²³ Postoje mnogi nagoveštaji ove mase u *Cveću zla*, ali tek u pesmama u prozi Bodler je uspeo da pronađe pravu tehniku kojom bi oslikao njeno stalno, istovremeno uznemirujuće i ospokojavajuće, prisustvo, prema kome pesnik razvija ambivalentan odnos. „Iz navedenog odlomka može se zaključiti da pesnik ima na umu sve formalne, tematske i izražajne mogućnosti koje ovaj žanr pruža u potpuno izmenjenim književnoistorijskim okolnostima.”²⁴ Čovek velegrada tako u njima postaje istovremeno *everyman* prema kome je indiferentan i privilegovani pojedinac u koga Bodler transponuje sopstvenu rastočenu subjektivnost.

²¹ *Sabrana dela Šarla Bodlera, op. cit., str. 3, 4.*

²² *Dragan Jovanović Danilov, op. cit., str. 31.*

²³ Valter Benjamin, „O nekim motivima kod Baudelairea”, *Eseji*, preveo Milan Tabaković, Nolit, Beograd, 1974. str. 187.

²⁴ Bojana Stojanović-Pantović, „Pesma u prozi kao dvostruka rodovska figura: poreklo i poetika oblika”, *op. cit., str. 687.*

Forma za koju se Bodler opredeljuje u pesmama u prozi takođe se, kao i njegov predmet, anticipira već u *Cveću zla*. Na ovaj momenat je skrenuo pažnju Auerbah, naravno sa drugim ciljevima, analizirajući pesmu *Splin*: „Ova pesma sastoji se od jednog jedinog pokreta, štaviše – premda se na kraju četvrte strofe nalazi tačka – od jedne jedine rečenične konstrukcije; sazdana je od tri temporalne zavisne rečenice, od kojih svaka ispunjava po jednu strofu i počinje sa *kad*, i od jedne višestruko raščlanjene glavne rečenice, koja se razvija u poslednje dve strofe.”²⁵ Nije neobično što Auerbah posvećuje nekoliko redova analizi rečenice u Bodlerovoj lirskoj pesmi. Detaljna sintaksička analiza zbirke pokazala bi da je izvestan broj pesama u njoj sačinjen od jedne ili dve nezavisne rečenice koje bi, oslobođene od rime i spoljašnje forme, lako mogle da se pretoče u prozaide. U korist teze da je Bodler imao nekakvu svest o jednoj zbirci pesama u prozi dok je radio na *Cveću zla* idu i dve pesme za koje na osnovu prepiske pesnikove znamo da je prvobitno trebalo da budu napisane u stihu, ali da su se na kraju ipak našle u drugoj zbirci kao prozaide (*Iskušenja ili Eros, Plut i Slava i Lepa Doroteja*). Svesna transformacija klasičnog stiha u sintaksu, koju je prevodeći Bodlera primetio Borislav Radović, mogla je da bude jedan korak bliže ka uobličavanju pesme u prozi. „Tačno je da se Bodler nije ogrešio o konvencionalni stih...no on ga osvežava i preobražava u *rečenični tok*, u duhu klasične francuske prozodije, unoseći u izraz racionalističku tačnost, jasnoću i jednostavnost jednog Malerba i Rasina; to je jezik jedne *rasprave o metodi* poezije koliko je i Dekartov jezik nasleđe svoj potonjoj filozofskoj reči.”²⁶ Konačno, kao što je Auerbah ukazao na temporalni veznik *kad* u *Splinu*, tako je i Sreten Marić skrenuo pažnju na jedan od najčešćih Bodlerovih veznika: „U vezi s tim spomenimo i Bodlerovu upotrebu famoznog poredbenog veznika *kao (comme)*, o kome niko, kad tvrdi Bodlerovu modernost, ne govori, a za koji Gotfrid Ben veli da je ‘upad pripovedačkog u liriku, popuštanje jezičkog napona, slabost stvaralačkog preobražavanja.’”²⁷ Sve ove primedbe ukazuju na snažnu povezanost između dve zbirke, na postepenu formalnu i izražajnu metamorfozu koja se javlja već u *Cveću zla*, a zaokružuje u *Pariskom splinu*, i čije ćemo konotacije analizirati na primerima tematski korepondentnih pesama u stihu i prozi.

3.

Već u prvoj pesmi *Pariskog splina, Stranac (L'Etranger)*, koja bi se shodno Marinkovićevoj klasifikaciji mogla obeležiti kao pesma u prozi sa dramskim karakteristikama (dijalogom), uočavamo značajne promene u Bodlerovoj poetici i estetici:

²⁵ Erih Auerbah, „Bodlerovo *Cveće zla* i uzvišeno”, preveo Dragan Stojanović, *Poezija*, br. 33/34, Beograd, 2006. str. 89.

²⁶ Nikola Bertolino, „Buntovnik ili revolucionar: O nekim aspektima kritike Bodlerovog dela”, *Poezija*, br. 30, Beograd, 2005. str. 78.

²⁷ Sreten Marić, *O Bodleru i Lotreamonu*, Službeni glasnik, Beograd, 2010. str. 17.

- *Qui aumes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? Ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?*
- *Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.*
- *Tes amis ?*
- *Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.*
- *Ta patrie ?*
- *J'ignore sous quelle latitude elle est située.*
- *La beauté ?*
- *Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.*
- *L'or ?*
- *Je le hais comme vous haïssez Dieu.*
- *Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?*
- *J'aime les nuages...les nuages qui oassent...là-bas...les merveilleux nuages!*

- *Koga najviše voliš, zagonetni čoveče, reci? oca, majku, sestru ili brata?*
- *Nemam ni oca, ni majke, ni sestre, ni brata.*
- *Prijatelje?*
- *Služite se rečju čije mi je značenje do danas ostalo nepoznato.*
- *Otađbinu?*
- *Ne znam na kojoj je ona geografskoj širini.*
- *Lepotu?*
- *Voleo bih je, da je boginja i besmrtnica.*
- *Zlato?*
- *Mrzim ga kao vi Boga.*
- *Eh! Pa šta voliš, neobični stranče?*
- *Volim oblake... oblake što promiču...onamo...onamo...oblake čudesne!*²⁸

Usamljenost koju je Bodler osećao u svetu još od detinjstva, za šta nalazimo dokaze na nekoliko mesta u njegovim *Intimnim dnevnicima*, u lirici se javlja kao usko povezana sa promišljanjima ljudske otuđenosti i izolovanosti u velegradu. Ova prozaida u nekoliko kratkih iskaza prikazuje ceo put potrage za utehom kojim je pesnik išao stvarajući svoje cvetove. Jedini način na koji pesnik uspeva da razreši ovu problematiku jeste izdizanje iznad banalne svakodnevice sredine u kojoj je zarobljen, duhovno usmeravanje ka visinama koje bi mu omogućilo da usamljenost prevaziđe kroz identifikaciju sa objektom svoga pevanja. „U pesničkom pristupu, smisao predmeta sećanja određen je *sadašnjim* širenjem subjekta...Spajanje objekta i subjekta traži da i jedno i drugo u međusobnom dodiru budu prevaziđeni”²⁹, piše Bataj. U tom kontekstu fasciniranost subjekta oblacima može da se dovede u vezu sa idejom pesme *Uznošenje (Elévation)* u *Cveću zla*:

²⁸ *Sabrana dela Šarla Bodlera, op. cit., str. 5.*

²⁹ Žorž Bataj, *Književnost i zlo*, preveo Ivan Čolović, BIGZ, Beograd, 1977. str. 41.

*Derrière les ennuis et les sombres chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
Hereux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins.*

*Srećan ko može zbaciti očajni
životni teret, sve magle i more,
i snažnim krilom vinuti se gore
u vedra polja, u predeo sjajni!*³⁰

Želja da se oslobodi od „životnog tereta” i vine u « *les champs lumineux* » upućuje na traženje nove pesničke perspektive iz koje Bodler može da sagleda principe na kojima se svet zasniva i da se na kraju poistoveti sa njima, kako primećuje Sartr u svom čuvenom eseju: „To je konačni cilj...ovladati samim sobom, u svojoj večnoj „različitosti”, ostvariti svoje drugo Ja, identifikujući se sa čitavim Svetom.”³¹ Pesa u prozi se pokazala kao mnogo bolji medijum za ostvarivanje ove identifikacije nego što je to bio vezani stih. Dok lirska pesma daje jasno objašnjenje pesnikove ideje kao nedvosmisleni konstataciju, prozaida ostvaruje snažniji nivo aluzivnosti, a insistiranje na spajanju subjekta i objekta daje se u mnogo svedenijem, jezgrovitijem i simbolički nabijenijem iskazu. Na taj način Bodler se vešto poigrava sa sopstvenim predmetom na koji upućuje bez razotkrivanja, čije fenomene želi da prikaže kao stalno prisutne, ali ne i svakome vidljive. Stoga, ono što mu je u *Cveću zla* omogućila evokacija ispred deskripcije, u prozaidama mu obezbeđuje princip aluzivnosti: „...funkcionalna vrednost deskripcije i naracije u pesmi u prozi bitno je preoblikovana i ne sastoji se u činu ‘saopštivosti’, dakle u smislu posredovanja priče, već pre svega u ravni *aluzivnosti*, kao upućivanje na bitno drugačiji vid čitalačke recepcije teksta.”³²

U prozaidi *Stranac* Bodler je ukazao i na jedan bitan smer kretanja njegove estetike, a to je raskrštanje sa idealom apsolutno lepog koje u *Cveću zla* ima značajno mesto (*Lepota*, *Himna lepoti* i dr.). Bodlerov subjekt na pitanje da li voli lepotu odgovara: „Voleo bih je da je boginja i besmrtnica”. Međutim, iako ova ideja nije sasvim dosledno sprovedena u *Pariskom splinu* (ne treba je mešati sa pesnikovom estetikom ružnoga), već je Bodler razvija na način sličan onome u lirici, naime kao hladno božanstvo koje ne mari za umetnika, navedeni stav ne nalazimo nigde u *Cveću zla*, da bi bio izrečen na početku jednog sklopa koji se oslanja na drugačije estetske zahteve. Kao da je pesnik ovde na momenat izjednačio prolazno sa apsolutnim, dve lepote od kojih jednu piše malim, a drugu velikim slovom, i time potonjoj porekao pravo na transcendenciju. Ipak, da

³⁰ *Sabrana dela Šarla Bodlera, op. cit., knj. I, str. 10.*

³¹ Žan-Pol Sartr, „Bodlerov izbor”, *O književnosti i piscima*, prevela Frida Filipović, Kultura, Beograd, 1962. str. 347.

³² Bojana Stojanović-Pantović, *Srpske prozaide: antologija pesama u prozi, op.cit.*, str. 14.

ovaj momenat predstavlja samo jednu tendenciju kratkoga daha pokazuje i kraj prozaide *Luda i Venera (Le Fou et la Vénus)*:

« Je suis le dernier et le plus solitaire des humains, privé d'amour et d'amitié, et bien inférieur en cela au plus imparfait des animaux. Cependant je suis fait, moi aussi, pour comprendre et sentir l'immortelle Beauté! Ah! Déesse! ayez pitié de ma tristesse et de mon délire! »

Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre.

„Poslednji sam i najusamljeniji među ljudskim bićima, lišen ljubavi i prijateljstva, i po tome niži od najniže životinje. Pa ipak sam i ja stvoren da pojim i osetim besmrtnu Lepotu! Ah! Boginjo! smiluj se mome jadu i bezumlju!”

*Neumoljiva pak Venera gleda nekuda u daljinu svojim očima od mramora.*³³

I u ovoj pesmi u prozi Bodler samo u jednoj rečenici, u jednom iskazu snažne aluzivnosti predstavlja sopstveno poimanje apsolutne lepote i zastrašujućeg trenutka susreta sa njom, koji izaziva gotovo isti šok kao i suočavanje sa nesavršenim svetom. „Može se samo reći da su kod Bodlera... ove teme bile personalizovane, iščupane iz tradicionalnog poetskog repertoara da bi postale sudbinske i povlašćene tačke susreta izvesnog Šarla Bodlera i sveta, svedočanstva o suštinskoj neprilagođenosti, neprestanoj strepnji koja se kroz njih priznaje.”³⁴ Kao i u slučaju *Stranca* i tema ovoga susreta obrađena je u lirici na jednom većem prostoru na šta ukazuje sonet *Lepota (La Beauté)* u kome se iz perspektive personifikovane Lepote razjašnjavaju uzroci pesnikovog „bezumlja” u prozaidi:

*Les poètes devant mes grandes attitudes,
Qu'on dirait que j'emprunte aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études;*

*Car j'ai pour fasciner ces dociles amants
De purs miroirs qui font les étoiles plus belles:
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!*

*Gledajući moga tela stavove odabrane,
koje kao da zajmim od gordih spomenika,
pesnici će u trudnom učenju trošiti dane;*

*jer imam, da podvlastim dušu tih ljubavnika,
zrcala čista koja sve ulepšavaju stvari:
oči, iz kojih mi se večita jasnost zari.*³⁵

³³ *Sabrana dela Šarla Bodlera, op. cit., knj. II, str. 15, 16.*

³⁴ Tjeri Monije, „...Taj žarki jecaj što se valja kroz pokolenja”, prevela Sonja Todorović, *Poezija*, br. 35, Beograd, 2006. str. 63.

³⁵ *Sabrana dela Šarla Bodlera, op. cit., knj. I, str. 30.*

Podudarnost u obradi teme uočava se i na osnovu dva važna momenta – isticanja motiva očiju i hladnoće i indiferentnosti idealne lepote. U lirskoj pesmi oči su označene „većtom jasnošću” dok se momenat indiferentnosti uvodi poređenjem sa „gordim spomenicima”. Pesma u prozi ukazuje na ova dva elementa u opisu lepote sa mnogo većom simbolikom i aluzivnošću koja deskripciju svodi na minimum. Sintagma « yeux de marbre » (“oči od mramora”) analogna je izrazu razvijanom u cela dva terceta u Bodlerovom sonetu. Na ovom primeru jasno se uočava koliki je bio izražajni kapacitet pesme u prozi i na koliko manjem prostoru je pesnik mogao da slobodno izrazi najudaljenije analogije koje su činile inventar njegove poetike. Oslobođen od formalnih zahteva vezanog stiha, Bodler je u prozaidama konačno prestao da „razjašnjava” svoju poetiku uspevši da pronađe pravi izraz koji bi mu u punoj meri omogućio da na nju samo ukazuje uvodeći čitaoca u jedan sasvim novi vid komunikacije sa tekstom.

Jedan od upečatljivih primera ovoga postupka, pored odnosa dva *Poziva na putovanje* i relacija pesme u prozi *Jedna hemisfera u njenoj kosi* prema pesmama *Kosa*, *Razigrana zmija* i *Egzotični miris u Cveću zla* kojima je u teoriji posvećeno više pažnje³⁶, jeste pesma u prozi *Dvojaka soba* (*La Chambre double*). Za sudar Aveta i Ideala u ovoj prozaidi mnogi proučavaoci tvrde da je jedno od pesnički uobličenih iskustava uživaoca opijuma kakva su opisana u Bodlerovim *Veštačkim rajevima*, u kojima se takođe mogu izdvojiti neke celine bliske pesmama u prozi, a isti je slučaj i sa pesnikovim putopisnim fragmentima *Jadna Belgija*.³⁷ Pored toga, posebno je zanimljiv način na koji se dve kontrastne slike u *Dvojakoj sobi* zaokružuju pesnikovim nesvakidašnjim shvatanjem vremena:

Oui! le Temps règne; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse, comme si j'étais un bœuf, avec son double aiguillon. « Et hue donc, bourrique! Sue donc, esclave! Vis donc, damné! »

Da! Vreme vlada; ono nastavlja svoju surovu diktaturu. I goni me, kao vola, dvogubim svojim ostenom. „Pa miči-der se, marvo! Muči-der se, robe! Živi-der, prokletniče!”³⁸

Proticanje vremena za Bodlera osnovni je mehanizam koji pesnika vraća u surovu realnost života svaki put kada pokuša da se izdigne iznad njegovih zakona i principa. Vreme ometa specifični proces suprotan onome koji se ostvaruje u *Strancu*, proces transpozicije opaženog u subjektivno, iz perspektive šetača koja je

³⁶ Videti: Barbara Johnson „Poetry and Its Double: Two Invitations au voyage”, *The Critical Difference*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1980. str. 23–52; Suzanne Bernard, *op. cit.*, str. 141.

³⁷ O mogućnostima ugrađivanja pesme u prozi u druge žanrove videti: Bojana Stojanović-Pantović, „Pesma u prozi kao strukturni element drugih žanrova”, *Žanrovi srpske književnosti*, br. 3, Filozofski fakultet, Orpheus, Novi Sad, 2006. str. 507–520.

³⁸ *Sabrana dela Šarla Bodlera, op. cit., knj. II*, str. 11.

za Bodlera od suštinskog značaja.³⁹ Svest o proticanju vremena na taj način dolazi gotovo kao kazna za vreme provedeno u dokolici i tako paradoksalno podstiče na dalje stvaranje. „Verujem da je čovek nužno usmeren protiv samoga sebe i da on ne može sebe da prizna, da sebe ne može potpuno da voli ako nije predmet osude.”⁴⁰ Da je Bodleru ova osuda od strane vremena bila potrebna i za stvaranje lirike pokazuje pesma *Časovnik (L'Horloge)* u kojoj ponavljanje sintagme „Seti se!” korespondira sa navedenim imperativima u prozaidi. Međutim, kao i u prethodna dva slučaja i ovde se u lirici upozorenje razvija kroz ceo niz poređenja, personifikacija i obraćanja. Iz *Časovnika* neprestano izbija jedna pesnička nervoza koja nije posledica svesti o poetici, već upravo nemogućnost ostvarivanja te poetike u formi za koju se pesnik opredelio. U pesmi u prozi se, međutim, mnogo lakše i slobodnije prikazuje osnovni paradoks trenutka koji je moguće uhvatiti samo ako se beži od njega, a koji nam izmiče ako pokušamo da ga dosegne. Upravo u tome i jeste suština Bodlerove *Dvojake sobe*, to neponovljivo stvaranje između fantastičnog i realnog, između izgrađivanja i ukidanja vremena, koje je moglo da se uobliči samo u formi kakvu je obezbeđivala pesma u prozi. Nigde u *Cveću zla* ne nailazimo na tako snažne kontraste koji nisu proizvod poetike šoka i končeta, već proizlaze iz same prirode pesnikovog ambivalentnog odnosa prema svetu i prema sopstvenom stvaranju. Tako je Bodler „proširio tekstualno polje i u pravcu deskripcije i sažete naracije koja ima drugačiji položaj i smisao nego u tradicionalnoj prozi.”⁴¹

Na osnovu datih primera koji predstavljaju samo jedan mali deo složene mreže relacija između dve zbirke može se zaključiti da je Bodler svesno težio ka sve većem sažimanju i simboličko-analoškoj koncentraciji izraza. Neki aspekti njegove poetike nastavili su da se razvijaju u istom smeru u jednom novom obliku kakav je bila pesma u prozi, dok su drugi doživeli temeljnu rekonstrukciju i ponovno vrednovanje. Iz toga se može videti koliko su pretpostavljenosti tradicionalnih formi uticale i na koncipiranje pesnikove specifične estetike i u kojoj su meri na kraju toj estetici odgovarale. Jasno je da se pesnikove teme u dve zbirke nisu u značajnoj meri razlikovale, ali način na koji su obrađene ukazuje na snažan preokret u Bodlerovom odnosu prema stvaranju. Ravnoteža koja je u prvoj zbirci postojala između eksplicitne poetike veoma retko praćene autopoeitičkim iskazima, u pesmama u prozi zamenjuje ravnoteža između koncentrisane aluzivnosti obogaćene opširnijim autopoeitičkim iskazima i komentarima. Ovakva sloboda je nesumnjivo odgovarala Bodleru, koji se u pesmama u prozi sve više približava Malarmeovoj ideji da ne treba imenovati, već samo evocirati predmet i tako od njega stvarati simbol. Tek u *Pariskom splinu* ova namera je u potpunosti ostvarena, tek u njemu su se poklopili predmet, ideja i izraz za kojima je Bodler

³⁹ Karlhajnc Štirle, „Bodlerove *Pariske slike* i tradicija slike Pariza”, preveo Miodrag Loma, *Poezija*, br. 35, Beograd, 2006. str. 9, 17, 31.

⁴⁰ Žorž Bataj, *op. cit.*, str. 36.

⁴¹ Bojana Stojanović-Pantović, *Srpske prozaide: antologija pesama u prozi*, *op. cit.*, str. 10.

tragao, stvarajući tako jednu dublju stvaralačku koheziju do koje nije mogao da dođe u okvirima tradicionalnih lirskih oblika.

LITERATURA

Auerbah, Erih, „Bodlerovo *Cveće zla* i uzvišeno”, preveo Dragan Stojanović, *Poezija*, br. 33/34, Beograd, 2006.

Bataj, Žorž, *Književnost i zlo*, preveo Ivan Čolović, BIGZ, Beograd, 1977.

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, édition critique par F. F. Gautier, éditions de la Nouvelle Revue Française, Gallimard, Paris, 1921.

Benjamin, Valter, „O nekim motivima kod Baudelairea”, *Eseji*, preveo Milan Tabaković, Nolit, Beograd, 1974.

Bernard, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, Paris, 1959.

Bertolino, Nikola, „Buntovnik ili revolucionar: O nekim aspektima kritike Bodlerovog dela”, *Poezija*, br. 30, Beograd, 2005.

Bodler, Šarl, *Sabrana dela Šarla Bodlera*, priredio Radivoje Konstantinović, Narodna knjiga, Beograd, 1979.

Bogdanović, Nana, „Pokušaj jedne književne paralele: pesme u prozi I. Turgenjeva i Š. Bodlera”, *Letopis Matice srpske*, god. 131, br. 375, sv. 6, Novi Sad, jun 1955.

Danilov, Dragan Jovanović, „Arheologija pesme u prozi”, *Medaj*, br. 45, Užice, 1999.

Delville, Michel, *The American Prose Poem: Poetic Form and the Boundaries of Genre*, University Press of Florida, Gainesville, 1998.

Johnson, Barbara, *Défigurations de langage poétique*, Flammarion, Paris, 1979.

Johnson, Barbara, „Poetry and Its Double: Two *Invitations au voyage*”, *The Critical Difference*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1980.

Marić, Sreten, *O Bodleru i Lotreamonu*, Službeni glasnik, Beograd, 2010.

Marinković, Dušan, *Rano djelo Iva Andrića*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 1984.

Monije, Tjeri, „...Taj žarki jecaj što se valja kroz pokolenja”, prevela Sonja Todorović, *Poezija*, br. 35, Beograd, 2006.

Monroe, Johnatan, *A Poverty of Objects: the Prose Poem*, Cornell University Press, Ithaca, 1987.

Murphy, Margueritte, *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1992.

Stojanović-Pantović, Bojana, „Modeli pesme u prozi kod srpskih modernista i avangardista”, *Žanrovi srpske književnosti: poreklo i poetika oblika*, br. 2, priredili Zoja Karanović i Selimir Radulović, Filozofski fakultet, Orpheus, Novi Sad, 2005.

Stojanović-Pantović, Bojana, „Narativnost poezije Ivana V. Lalića”, *Postsimboliistička poetika Ivana V. Lalića*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2007.

Stojanović-Pantović, Bojana, „Pesma u prozi kao dvostruka rodovska figura: poreklo i poetika oblika”, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 51, sv. 3, Novi Sad, 2003.

Stojanović-Pantović, Bojana, „Pesma u prozi kao strukturni element drugih žanrova”, *Žanrovi srpske književnosti*, br. 3, Filozofski fakultet, Orpheus, Novi Sad, 2006.

Stojanović-Pantović, Bojana, *Srpske prozaide: antologija pesama u prozi*, Nolit, Beograd, 2001.

Pavlović, Miodrag, *Poetika modernog*, Bonart, Nova Pazova, 2002.

Potić, Dušica, „Pesma u prozi u Srpskom književnom glasniku 1901–1914.”, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, 39, 2, Novi Sad, 1991.

Sartr, Žan-Pol, „Bodlerov izbor”, *O književnosti i piscima*, prevela Frida Filipović, Kultura, Beograd, 1962.

Štirle, Karlhajnc, „Bodlerove Pariske slike i tradicija slike Pariza”, preveo Miodrag Loma, *Poezija*, br. 35, Beograd, 2006.

Zorić, Pavle, „Pesma u prozi u delu Miodraga Pavlovića”, *Književni magazin*, god. 1, br. 2, Beograd, 2001.

Igor Javor

DE CERTAINES RELATIONS ENTRE LA POÉSIE EN PROSE ET LA LYRIQUE DE BAUDELAIRE (Résumé)

Ce travail examine les relations entre les poèmes lyriques et les poèmes en prose ayant le même thème et le motif dans les recueils de poèmes *Les Fleurs du mal* et *Le Spleen de Paris* de Charles Baudelaire. En examinant ces relations, on représente la thèse que Baudelaire avait, les connaissances de la création des poèmes en prose à l'époque où les premières oeuvres lyriques sont apparues; respectivement il est possible de suivre un processus de développement dans la créativité de Baudelaire, qui a commencé en lyrique et qui a fini en prose.

Кључне речи: песма у прози, прозаида, лирика, поетизација прозе, прозаизација поезије, poetika, жанр.

Примљено 9. маја 2012, прихваћено за објављивање 26. децембра 2012.

Nada Đurić

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

ENTRE MÉMOIRE ET IMAGINATION : LA FIGURE MATERNELLE DANS *LE LABYRINTHE DU MONDE* DE MARGUERITE YOURCENAR

En analysant des exemples de rencontres réelles, imaginaires et symboliques avec trois figures maternelles dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar, cet article cherche à montrer comment l'écrivaine retrace la construction de sa propre identité, et de quelle manière l'imagination travaille le souvenir pour permettre l'identification à la mère idéale.

L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903, vers les 8 heures du matin, à Bruxelles, et naissait d'un Français appartenant à une vieille famille du Nord (...) Que cet enfant soit moi, je n'en puis douter sans douter de tout.¹

Cette articulation paradoxale entre la certitude et le doute ouvre les *Souvenirs Pieux*, premier tome de la trilogie familiale² de Marguerite Yourcenar. Ayant constaté dès l'incipit la distance qui la sépare de l'enfant qu'elle a été, l'auteure ne cherche pas par la suite à la diminuer. Au contraire, elle refuse clairement d'assumer cette forme d'identité qui fait partie du passé narré, l'expliquant ainsi à Matthieu Galey : « Franchement, je ne comprends pas cette insistance sur le « je », quand le « je » s'applique à une enfant née en juin 1903 et devenue peu à peu l'être humain que je suis ou essaie d'être. »³ Le refus d'identification n'empêche pas que l'histoire de l'enfant d'autrefois soit racontée, mais Yourcenar décline également cette possibilité. Dans les deux premiers volets, elle se penche sur l'histoire de la famille paternelle et maternelle, mais ne succombe pas à la tentation autobiographique. Le public s'attend alors à ce qu'elle parle finalement d'elle dans le troisième volume. Toutefois, dans *Quoi ? L'Éternité*, œuvre posthume et inachevée, Yourcenar s'intéresse principalement à la vie de son père Michel de Crayencour et à son histoire d'amour avec Jeanne de Reval ; elle n'évoque que

¹ Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, 1974, p. 11.

² *Le Labyrinthe du monde* comprend trois volumes : *Souvenirs pieux* (1974), *Archives du Nord* (1977), *Quoi ? L'Éternité* (1988).

³ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts, Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Bayard Éditions, 1997, p. 218.

de façon marginale ses souvenirs d'enfance et de jeunesse. Une cinquantaine de pages manquait seulement pour que le livre soit fini et Yourcenar voulait encore raconter la mort des deux personnages principaux, ainsi que ses propres débuts littéraires. En revanche, même si elle souhaitait rappeler la création de ses œuvres de jeunesse, elle n'avait pas l'intention de thématiser sa vie d'écrivain⁴.

Vu que *Le Labyrinthe du monde* ne met pas l'accent sur « sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »⁵, comme l'exige Philippe Lejeune, il ne saurait être défini comme une autobiographie. Selon toute vraisemblance, Yourcenar n'avait jamais souhaité écrire une autobiographie traditionnelle, ce qui n'est pas surprenant lorsqu'on sait qu'elle avait en horreur « le culte du moi ». Dans l'« Avant-propos de l'auteur » qu'elle a rédigé pour la collection de la Bibliothèque de la Pléiade, elle a défini sa trilogie comme des « chroniques familiales et partiellement autobiographiques »⁶, le terme de chronique renvoyant davantage au travail de l'historien qu'à celui de l'écrivain-romancier. Mais les textes critiques plus récents, publiés après la mort de Yourcenar, ne cessent d'insister sur le fait que sa démarche historicisante et objective, son effort de s'effacer en tant que personnage ne sont qu'un leurre, dissimulant d'une part une stratégie d'écriture qui repose sur le contrôle ferme de la création et de la réception imposée aux lecteurs, et correspondant d'autre part à un refoulement qui a influencé toute l'œuvre de Yourcenar.

Dans cette perspective, la mort de sa mère Fernande de Crayencour quelques jours après l'accouchement se révèle être le centre caché de cette entreprise mémorielle. Même si l'écrivaine s'intéresse à sa vie, elle ne lui accorde aucune importance dans son propre développement intellectuel et émotif ; la mère devrait compter uniquement en tant qu'être humain et sujet d'écriture. C'est la véhémence même de ce déni qui a suscité, depuis la mort de Yourcenar, de nombreuses analyses démontrant le rôle essentiel et formateur de l'absence maternelle. En l'absence de Fernande, des « mères de substitution » sont évoquées dans *Le Labyrinthe du monde*. Barbe, la gouvernante de Marguerite, bien qu'elle soit un personnage secondaire, est une des incarnations de la maternité ; Yourcenar elle-même la définit comme une figure maternelle et lui consacre un épisode important. Surtout, par opposition à la mère biologique qu'elle n'a donc jamais connue et qu'elle rejette en tant que figure maternelle, un autre visage se profile : celui de la mère rêvée, Jeanne de Reval. Amie de Fernande durant leurs années au pensionnat à Bruxelles, amie (et amante, d'après Yourcenar) de Michel

⁴ « En guise de conclusion, elle se proposait enfin de raconter d'une façon plutôt cursive, ce qui revient à dire panoramique, les années qui ont suivi la mort de son père et surtout ses séjours en Autriche, en Italie et en Grèce jusqu'à la déclaration de la Seconde Guerre mondiale. » Yvon Bernier, « Note », in Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Éternité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 339.

⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 14.

⁶ Marguerite Yourcenar, « Avant-propos de l'auteur », in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. IX.

après la mort de Fernande, cette femme exceptionnelle semble incarner toutes les qualités que l'écrivaine admire.

Ces trois figures maternelles se distinguent par l'importance qu'elles eurent dans la vie de Marguerite Yourcenar et par la place qui leur est conférée dans le texte. Sans proposer une analyse détaillée de ces personnages, ni de la représentation de la maternité dans le texte de Yourcenar, nous voulons insister sur certaines répétitions et variations d'images semblables, en relation à la représentation de la rencontre imaginée mère – fille, pour montrer de quelle façon dans cette œuvre qui unit fait et fiction l'imagination modèle et modifie le souvenir. Nous verrons que « l'œuvre d'imagination est exercice du pouvoir, celui de l'imagination et, puisqu'il s'agit d'œuvre d'art, d'une imagination formelle mais l'imagination doit aussi faire part de la dérive qui la fonde et qu'elle fonde, elle dit ainsi l'impossible maîtrise du réel »⁷. Ainsi, dans le cas du *Labyrinthe du monde*, l'imagination travaille à la construction d'une identité narrative face à « l'impossible maîtrise » de l'absence maternelle.

I Perception

Fernande, Barbe et Jeanne, trois personnages féminins avec des traits de caractère et des positions sociales bien distingués, évoluent dans un décor reconstruit de manière minutieuse et objective. Pourtant, certains motifs font découvrir la perspective de l'auteure, cette grille perceptive et émotionnelle qui retient ce qui était d'importance pour l'enfant, et de toute évidence l'est encore pour l'adulte. Malgré la différence entre l'attention accordée aux personnages principaux, Fernande et Jeanne, et l'intérêt plus limité pour Barbe, nous pouvons remarquer dans les trois cas des variations du même schéma. Il s'agit principalement de scènes qui représentent des rencontres réelles ou symboliques de l'enfant et de la mère, ou de ses substituts. Le comportement et l'attention suscitée par ces figures maternelles signifient l'acceptation – ou le refus – de la maternité réelle ou symbolique. Le regard ou le toucher sont des moyens pour reconnaître l'enfant, mais si la mère regarde la fille, elle est aussi regardée par elle et confirmée dans sa fonction de mère et dans ses valeurs personnelles. Le regard posé sur la femme par l'enfant ou la femme adulte témoigne de son attitude et du jugement qu'elle porte sur ces mères possibles, sans qu'il soit toujours facile de distinguer le souvenir réel de la scène imaginée par l'écrivaine. L'acceptation ou le rejet de la figure maternelle sont marqués à chaque fois par trois éléments principaux : l'apparence physique, l'absence ou la présence, et le désir ou la capacité de la femme en question de reconnaître l'enfant et de lui offrir ainsi une identité.

Malgré les différences, chacune de ces trois femmes est vue et jugée selon des critères de beauté. Il faut rappeler que pour Yourcenar la perception de la beauté formelle est conditionnée par son expérience des œuvres d'art, et que cette

⁷ Philippe Daros, *L'art comme action, pour une approche anthropologique de fait littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. Unichamp-Essentiel, 2012, p. 74.

beauté ouvre vers le spirituel et le sacré. Yourcenar a acquis très tôt la notion de la beauté et elle le précise dans *Quoi? L'Eternité*, en relatant ses visites au Louvre : « De la neuvième à la onzième année, quelque chose d'à la fois abstrait et divinement charnel déteignit sur moi : le goût de la couleur et des formes, la nudité grecque, le plaisir et la gloire de vivre. »⁸ Le lecteur n'est alors pas surpris de comprendre que la véritable beauté est accordée à Jeanne de Reval, alors que Barbe et Fernande n'ont droit qu'au simulacre et à l'apparence. La description de la mère morte est très significative à cet égard :

Tandis que, dans ses portraits de jeune fille et de jeune femme, Madame de C. n'offre au regard qu'un visage agréable et fin, sans plus, certaines au moins de ces photographies mortuaires donnent l'impression de la beauté. L'émaciation de la maladie, le calme de la mort, l'absence désormais totale du désir de plaire ou de créer bonne impression, et peut-être aussi l'habile éclairage du photographe, mettent en valeur le modelé de cette face humaine, soulignant les pommettes un peu hautes, les profondes arcades sourcilières, le nez délicatement arqué aux étroites narines, lui confèrent une dignité et une fermeté qu'on ne soupçonnait pas. Les grandes paupières fermées, donnant l'illusion du sommeil, lui dispensent une douceur qui autrement lui manquerait.⁹

Cette beauté est évidemment artifice et mensonge, car on découvre à Fernande des qualités qu'elle n'a pas possédées. La qualité visuelle de la « face humaine » est réelle, mais elle est perçue et présentée soit comme partielle, car une seule partie du visage attire le regard et se voit ainsi objectivée, soit comme universelle, puisqu'il s'agit d'un type de visage humain. Yourcenar refuse simplement d'admettre que cette beauté puisse être personnelle. De plus, cette impression de beauté ne se trouve que dans le retrait de la force vitale, elle vient remplir le vide fait par la mort. C'est la négation même de l'être de Fernande qui laisse la place libre à la beauté : pour que Fernande puisse paraître belle, il faut qu'elle cesse d'être, que sa personnalité soit niée, sa singularité imperceptible et son corps marqué par la mort. La beauté de Barbe est donnée aussi comme une apparence, mais ne suscite pas de déni explicite. Barbe est observée par l'enfant au moment où elle traverse la chambre en sortant du cabinet de toilette :

Elle sortait nue du cabinet de toilette où elle avait pris son tub, traversait la grande chambre un bougeoir à la main, accompagnée par son ombre, géante sur le mur blanc, et allait s'asseoir devant le poêle. Elle s'asseyait pour essuyer et poncer ses pieds. Les pieds aux ongles se chevauchant, un durillon ici, un cor par là, n'étaient pas beaux. Mais l'ombre nette et noire, aux grands seins, au ventre un peu tombant, était majestueusement belle.¹⁰

⁸ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Éternité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 230.

⁹ Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, 1974, p. 40.

¹⁰ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Éternité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 220.

Après la beauté du cadavre, nous voyons la beauté de l'ombre : ce qui est apprécié est toujours autre chose que la personne elle-même et son corps vivant, bien que dans le cas de Barbe l'apparence soit beaucoup plus proche de la réalité. La beauté remarquée par la petite fille ne relève pas entièrement d'une fausse impression, car l'ombre se rapporte à la matérialité du corps et l'apparence correspond obliquement aux qualités réelles de la jeune femme. Barbe, acceptée en tant que figure maternelle par Yourcenar, bénéficie d'une appréciation de son physique, mais cette appréciation n'est pas inconditionnelle. Réduite à une ombre élégante, opposée aux détails plus réalistes, sa beauté est encore objectivée et détachée de son caractère. Pourtant, dans le cas de Jeanne de Reval, une distinction de ce genre ne s'avère pas nécessaire. Jeanne est la beauté parfaite, et puisque sa beauté n'est pas séparée du reste de son être, il ne saurait être question de mensonge ou d'apparence. Par la perfection formelle, on arrive à la perfection intellectuelle et éthique, confirmée par les dires de Michel et de Marguerite. La perfection corporelle est accordée justement sous condition de l'équivalence entre le fond et la forme, l'apparence et l'être, et Jeanne de Reval est la seule personne dans la trilogie de Yourcenar qui puisse l'incarner. Elle est vue par les yeux de la petite Marguerite, mais aussi par le regard de l'homme amoureux, Michel, qui se livre à plusieurs constatations sur la beauté et la perfection de Jeanne, dont nous ne citons que deux :

Comme devant les très grands moments de la sculpture grecque, on sent, par delà l'équilibre des proportions et la perfection des formes, je ne sais quoi qui est le divin dans l'être.¹¹

Admirable aussi qu'il ne l'ait jamais entendue dire du mal de personne, ni d'ailleurs du bien par simple convenance mondaine. Il n'a jamais surpris dans sa voix une nuance d'irritation ou de moquerie, ni même d'empressement excessif¹² [...]

La description de la figure maternelle se place sous le signe de la répétition, accompagnée d'une gradation évidente. Bien que dans cette série l'équivalence entre l'idéal et le réel semble croître, il serait maladroit de désigner une de ces femmes comme figure « ultime ou originaire ». Les trois femmes occupent des places différentes par rapport à la figure maternelle en tant que « l'objet virtuel » ou « le foyer déterminant de répétition » selon Gilles Deleuze¹³, et la gradation ne fait que ressortir l'impossibilité, malgré l'effort déployé par Yourcenar, de saisir et identifier cet objet.

¹¹ *Ibid.*, p. 152.

¹² *Ibid.*, p. 126.

¹³ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, coll. « Épiphanée », 1968, pp. 138–139.

II Reconnaissance

Le même type de répétition est à l'œuvre lorsqu'il s'agit de la présence de la figure maternelle et de son désir de reconnaître l'enfant. Au-delà de l'évidence la plus simple de l'absence du parent vécue comme traumatique, le texte de Yourcenar ne nous laisse aucun doute sur le sujet. La peur de l'absence a marqué son enfance, même sans relation explicite au manque de la mère : « La mort de mon père m'inquiétait peu, ne sachant pas trop ce que c'était que la mort, et la plupart des petits enfants croient les grandes personnes immortelles. Ce qui m'effrayait, c'était l'absence. »¹⁴ Les scènes de rencontre acquièrent alors une importance particulière. Évidemment, aucune rencontre véritable n'a été possible entre l'enfant et Fernande, morte une dizaine de jours après l'accouchement. La volonté de l'écrivaine aurait pu y remédier, mais Yourcenar élimine toute possibilité de rencontre ou de reconnaissance symbolique, fidèle à son désir d'émancipation par rapport à la mère biologique : « La mère trop exténuée pour supporter une fatigue de plus détournait la tête quand on lui présentait l'enfant. »¹⁵ Voir signifie connaître et par la suite reconnaître, attestant ainsi l'existence et l'identité de ce qui a été connu. Le refus de regarder l'enfant permet de douter de la « naissance accueillie », car, comme le formule Paul Ricœur, toute naissance présuppose une adoption et « la reconnaissance mutuelle, à la fois parentale et filiale » est nécessaire afin que la transmission soit activée¹⁶. Yourcenar, en l'absence de la mère, ne pouvait pas intérioriser cette reconnaissance, et ne souhaitait même pas en imaginer la possibilité. Mais elle fait plus qu'émettre des doutes quant à la reconnaissance maternelle ; en insistant sur la distance mutuelle, elle réclame en quelque sorte un contrat tacite par lequel la mère et la fille se libèrent de la transmission. Elle n'omet pas d'expliquer le désir d'enfant de sa mère par les lieux communs de l'époque, selon lesquels l'épanouissement d'une femme passait par la naissance de l'enfant : Fernande se serait donc *persuadée* qu'elle voulait être mère. Il ne suffit pas de nier la mère, il faut nier également son désir de maternité pour ainsi rendre impossible la reconnaissance mutuelle. Cette reconnaissance arrive paradoxalement grâce à Barbe :

¹⁴ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Éternité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 150.

¹⁵ Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, 1974, p. 28.

¹⁶ « En un sens, toute naissance accueillie est une adoption, non seulement par le père, mais aussi par la mère, dès l'instant où elle a accepté ou choisi de garder « ce » fœtus devenu « son » bébé et de lui donner naissance. [...] En bref, parce que j'ai été reconnu fils ou fille de, je me reconnais tel, et, à ce titre, cet inestimable objet de transmission, je le suis. À la faveur de cette intériorisation progressive du regard généalogique, l'égo, fonction zéro sur la table des places, devient fonction pleine quand la transmission est vécue comme reconnaissance mutuelle, à la fois parentale et filiale. » Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance : trois études*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2005, pp. 303-304.

Vers deux ou trois ans, je me souviens d'avoir été soulevée de mon petit lit-cage, et mon corps tout entier couvert de chauds baisers qui en dessinaient les contours à moi-même inconnus, me donnant pour ainsi dire une forme.¹⁷

La forme ici n'est plus une donnée esthétique, elle est relative à l'identité. La reconnaissance effectuée par l'adulte provoque chez l'enfant la sensation de son propre corps. Il est nécessaire que l'enfant en prenne d'abord connaissance par le contact avec l'autre, pour être ensuite capable de se reconnaître soi-même. Comme il s'agit de Barbe, personnage peu susceptible de déclencher un éveil spirituel, la reconnaissance s'arrête au corps et l'identité acquise est uniquement physique et corporelle. L'attachement de la petite fille est pourtant fort ; comme le précise Yourcenar, la perte de Barbe était son premier grand chagrin. Si la mère est la figure de l'absence, Barbe est celle de la présence réelle, mais perdue. Yourcenar évite pourtant de décrire son chagrin. Sans donner de précisions sur son intériorité, elle se contente de présenter les détails relatifs au comportement extérieur qui laissent apparaître la confusion et la souffrance, ainsi que l'impuissance de l'enfant. Il est intéressant de remarquer que ses larmes sont évoquées uniquement par le biais des paroles rapportées de Michel, comme si Yourcenar refoulait le chagrin, s'interdisait de le représenter, se bornant à saisir ses effets dans le monde extérieur :

Dès la porte d'entrée, j'appelai Barbe, je m'élançai dans l'escalier de la tourelle ; son lit, près du mien, était fait ; je ne voyais nulle part ses affaires. Je courus, retraçant mes pas, me cognant la tête dans le couloir coudé orné de sa sombre eau-forte ; je finis par entrer dans l'appartement de Noëmi ou Michel venait de s'établir. Il me prit la main et m'expliqua que Barbe avait été rappelée dans sa famille, entre Hasselt et Maestricht, peut-être pour des mois. Il me dit aussi de ne pas pleurer si haut. Les jours qui suivirent, j'envoyai à Barbe des cartes postales sans orthographe lui demandant de revenir.¹⁸

En tant que figure maternelle, Barbe est la mère présente qui voit et reconnaît son enfant. Mais elle est aussi une mère dont la présence est passagère et la reconnaissance partielle, parce que sa capacité de donner forme ne concerne que la forme du corps. Nous nous attendons alors à ce que la relation avec Jeanne, femme et mère idéale, se fasse sous le signe de la présence et de la reconnaissance mutuelle. Les faits ne facilitent pourtant pas la chose, car Jeanne était mariée à Egon de Reval et mère de deux fils ; exception faite des périodes où elle tenait compagnie à Michel, elle était absente de la vie de Marguerite. Mais l'écrivaine transforme habilement cette absence en présence, se tenant toujours aux faits, mais maniant leur perception et leur interprétation. Voici de quelle manière elle

¹⁷ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Éternité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 216.

¹⁸ *Ibid.*, p. 219.

décrit la scène de rencontre de la petite fille avec Jeanne, après plusieurs années d'éloignement :

Elle me tendit les bras. Je m'y jetai avec joie. Son baiser, venu à la fois de l'âme, du cœur et du corps, me rendit aussitôt l'intimité facile d'autrefois, bien que ces récentes quatre années d'absence représentassent à mon âge presque la moitié de ma vie. [...] Mais il suffisait qu'elle fût là. La sonnette de la rue tintait ; d'autres dames arrivèrent ; on m'éloigna. Je n'étais pas même triste. Il suffisait de savoir qu'elle était belle et toute bonne.¹⁹

La relation d'autrefois est ainsi reprise comme si elle n'avait jamais été suspendue, les quatre années d'absence sont relativisées et tout changement est annihilé. Une telle constance est possible grâce à cette unité de l'âme, du cœur et du corps qui avait rendu possible l'idéalisation de la beauté de Jeanne. Contrairement à la perte de Barbe, l'éloignement n'est pas vécu comme une souffrance ; la brève rencontre avec Jeanne suffit à l'enfant, et en son absence la conscience même de sa beauté et de sa bonté semble suffisante. La présence de Jeanne est donc intériorisée et ne dépend plus des faits réels. Pour ce qui est de la reconnaissance, elle est double : physique et morale. Physique, elle renvoie à la scène de l'adoption imaginaire. En regardant une photo où elle se trouve au bord de la mer, accompagnée d'un des fils de Jeanne et d'un autre personnage féminin, Yourcenar imagine qu'il s'agit de Jeanne de Reval :

C'est peut-être parce que je veux que cette promenade ait été une sorte d'enlèvement loin du petit monde domestique connu, une espèce d'adoption, que j'ai préféré imaginer ce beau visage penché sur moi, cette voix plus douce que celle de Barbe, cette étreinte de doigts intelligents et légers.²⁰

La reconnaissance passe par le regard, le toucher et l'attention maternelle. Contrairement à la scène de naissance, où elle imagine que la mère détourne son regard d'elle, Yourcenar attribue à la femme inconnue qui prend soin d'elle le nom et le visage de Jeanne. Bien qu'il soit question du contact physique, à la différence des baisers de Barbe qui dessinaient uniquement les contours du corps, « l'étreinte des doigts intelligents et légers » de Jeanne fait déjà penser à son influence sur l'esprit et le caractère de l'enfant. De fait, Jeanne est aussi celle qui « donne forme », seulement il ne s'agit plus de sensations corporelles, mais d'une conception de vie. Dans le texte de Yourcenar, la construction du sujet repose justement sur cette autre forme de reconnaissance que nous pourrions qualifier de morale.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 250–251.

²⁰ *Ibid.*, p. 123.

III De la reconnaissance à l'identification

Nous avons déjà insisté sur le refus manifeste de l'écriture autobiographique traditionnelle dans la trilogie familiale de Yourcenar. Dans *Quoi ? L'éternité*, dans certains chapitres relatant la vie de Michel, on retrouve finalement quelques épisodes de sa vie, mais seul le chapitre « Les miettes de l'enfance » est consacré entièrement à l'enfant qu'elle a été. Même si elle a tracé, avec le célèbre incipit cité ci-dessus, une ligne de démarcation entre ces « moi » différents dont le plus jeune lui reste étranger, elle accepte maintenant d'utiliser la première personne, et prend soin de noter les caractéristiques qui préfigurent son attitude adulte au monde. Pourtant, elle fait comprendre en même temps au lecteur qu'elle s'intéresse davantage à l'enfant *en général* qu'à elle-même. Paradoxalement, c'est dans le chapitre suivant, « Les miettes de l'amour », consacré principalement à Michel, que le récit devient plus personnel et la distance instaurée par l'instance auctoriale semble diminuer. Trois exemples attirent plus particulièrement l'attention du lecteur. Il est question d'abord d'une forme de transgression morale qui reste en dehors du commerce social. Marguerite apprend la mort d'un voisin et entend son fils pleurer :

Tenue éveillée tard dans la nuit par les sanglots, ou plutôt les hurlements d'un jeune garçon de treize ans, le fils, que je n'eus jamais l'occasion d'apercevoir, la famille ayant déménagé peu après. D'abord, seule dans le noir, je sanglotai moi aussi. Puis, brusquement, un fou rire me prit auquel la honte mit fin. Étais-je sans cœur ? La réaction me surprend encore aujourd'hui.²¹

À cet événement s'ajoutent bientôt deux premiers méfaits de la petite fille, le premier étant un vol, le deuxième un mensonge :

J'avais admiré, moi qui jamais ne m'intéressai aux cartes, un jeu miniature que Carlos avait reçu pour sa fête et m'avait montré. Je le pris à la dérobée. Durant le trajet en taxi de la rue Eugène-Delacroix à l'avenue d'Antin, ces cinquante-deux cartes minuscules me parurent peser dans mon sac de petite fille d'un poids de plus en plus lourd. Je m'affalai secouée de sanglots sur les premières marches de l'escalier de notre immeuble.²²

Le second méfait fut un mensonge. Je ne crois pas avoir jamais été mythomane, c'est pourtant une fabulation qui sortit de mes lèvres. Je racontai un soir à la bonne et à la cuisinière aux yeux écarquillés que Michel venait d'offrir à Madame de San Juan un grand bouquet de roses tout en or. Il s'agissait bien entendu d'une gerbe de roses souffre.²³

²¹ *Ibid.*, p. 228.

²² *Ibid.*, pp. 247–248.

²³ *Ibid.*, p. 248.

La transgression – vol, mensonge ou indifférence – nous intéresse moins que la surprise qui l’accompagne. Yourcenar précise « moi qui ne m’intéressai jamais aux cartes », elle ne croit pas « avoir jamais été mythomane ». Si elle évoque explicitement la continuité de son identité personnelle, elle le fait parce que cette continuité est mise en question. Des comportements et des actions qu’elle se remémore sont des exceptions qu’elle n’est pas capable d’expliquer ni de mettre en relation avec son passé, son éducation ou son caractère. La conscience des faits accomplis, lorsqu’il s’agit du vol, provoque chez elle une réaction quasi hystérique ; le fou rire lui reste également incompréhensible dans une situation qui devrait plutôt susciter une réaction d’empathie. Ces actions et réactions qui la surprennent témoignent d’un ébranlement, d’une expérience nouvelle, de la perte des certitudes sur son identité propre. Yourcenar est consciente que ce processus marque une limite et un passage, d’ailleurs elle écrit dans le même chapitre : « Cette fois, j’approchais des régions chaotiques entre l’enfance et l’adolescence, où l’on entre dans le bal pour n’en plus sortir. »²⁴

Le tout jeune enfant recevait de l’adulte ses contours physiques et moraux, et grâce aux adultes se formait la conscience sa propre identité. L’enfant qui se trouve dans l’embarras devant ses propres réactions s’est déjà fait une idée de cette identité, mais elle la voit maintenant se décomposer. Désormais, il s’agit d’« un rapport à soi d’ordre pratique », nécessitant d’« opérer le choix radical de soi »²⁵. Alors, au moment où elle perd ses certitudes, où sa propre intériorité devient une énigme, Jeanne de Reval lui est proposée par le père comme le modèle à suivre. Mis au courant du mensonge de sa fille, Michel insiste : « Voilà un mensonge que Jeanne de Reval n’aurait jamais fait. [...] Jeanne savait que la vérité seule est belle. »²⁶ De surcroît, c’est un modèle que Yourcenar accepte avec enthousiasme :

Mais ces exemples, qui auraient pu me faire haïr cette femme trop parfaite, m’exaltèrent. [...] Mais il y avait en moi, venu de je ne sais où, un besoin inné, non seulement de m’instruire, mais de m’améliorer, un souci passionné d’être chaque jour un peu meilleure qu’hier. Ces quelques phrases de Jeanne, transmises comme malgré soi par cette voix d’homme, me montraient le chemin. D’autres encore, et d’autres exemples plus émouvants que tous les conseils, me parvinrent plus tard. Je serais sans doute très différente de ce que je suis, si Jeanne à distance ne m’avait formée.²⁷

Le commentaire du père, intéressé par le développement intellectuel de sa fille, mais sinon assez indifférent, est ici vécu non comme un ordre, mais comme

²⁴ *Ibid.*, p. 245.

²⁵ Vincent Descombes, *Les embarras de l’identité*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2013, pp. 130–131.

²⁶ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L’Éternité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 248.

²⁷ *Ibid.*, pp. 248–249.

une vérité ayant force de loi. Le père instaure et valide le modèle à suivre, et ce modèle de conduite incarné par une femme est communiqué et explicité par sa voix. L'adoption imaginaire se transforme ainsi en adoption symbolique effectuée avec le concours du père. De nouveau, c'est l'enfant devenue écrivain qui décide finalement d'être adoptée et reconnue par la mère idéale, comme elle a décidé de renier une reconnaissance possible de la part de sa mère biologique. Mais l'adoption symbolique se transforme également en identification avec la figure maternelle idéalisée. L'exemple de Jeanne, d'abord celui d'une perfection éthique, correspond au besoin psychologique de l'enfant et repose sur une sympathie déjà existante. Dans une situation de quête et de trouble identitaire, cet exemple représente à la fois le connu et la perfection. Jeanne est celle qui *donne forme* – ni de sa propre volonté, ni dans la présence – et pourtant de façon décisive. Si dans *Le Labyrinthe du monde* Yourcenar se distancie de l'enfant qu'elle a été, c'est aussi dans une certaine mesure parce que cette reconnaissance symbolique – par Jeanne, et de Jeanne comme modèle – lui donne une identité définitive. De ce fait, l'enfant devient définitivement l'autre, *l'être d'avant* : l'enfant Yourcenar est perçu soit comme une figure d'enfant, soit comme la préfiguration de cette nouvelle identité par certains de ces traits et attitudes. Cependant, il n'est plus possible d'établir une véritable continuité, car l'avant et l'après sont scindés par la double expérience de la perte de repères et de la découverte du chemin à suivre. *L'identification acquise* avec Jeanne de Reval établit une distance désormais infranchissable entre l'enfant et l'adulte : par cette « intériorisation qui annule l'effet initial d'altérité », selon Ricœur, « se stabilisent les préférences, appréciations, estimations, de telle façon que la personne se reconnaît à ses dispositions qu'on peut dire évaluatives »²⁸.

Bien que Yourcenar refuse de s'attarder sur sa propre vie, l'essentiel a été raconté – certes, de façon oblique et fragmentaire²⁹. Si son identité repose sur le modèle de Jeanne, il devient alors plus important de raconter la vie de Jeanne et la façon dont elle cherche à conserver son intégrité. Jeanne est, comme nous l'avons précisé, le personnage représentant l'harmonie et l'unité de la forme et de l'être, de la chair et de l'esprit. Pour Jeanne, la relation amoureuse avec Egon, au début fusionnelle, représente le degré le plus haut de l'expérience d'unité. Seule dans le train qui la mène à Bruxelles, Jeanne pense à Egon et se livre à une activité d'imagination qui finit par l'identification avec l'homme aimé :

Elle était lui. Elle était ses mains sur ce cahier ou ce livre. Elle s'étonnait, en percevant son reflet dans la vitre, de n'avoir pas les cheveux blonds. [...] Soudain,

²⁸ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1990, p. 147.

²⁹ Judith Butler remarque que le « je » narratif « est reconstitué, dans l'histoire même, à chaque moment où il est invoqué » et que « cette invocation est un acte performatif, et non pas narratif ». Judith Butler, *Le récit de soi*, trad. de l'anglais Bruno Ambrose et Valérie Lecouturier, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 2007, p. 67.

une joie infime l'envahit, différente de celle de l'orgasme, parce qu'elle n'ébranlait pas un tréfonds de son corps, mais comme celle du lit, abandon et béatitude, plénitude d'être et de n'être plus.³⁰

Après l'identification de Yourcenar à Jeanne de Reval, une autre identification se met donc en place, cette fois purement fictionnelle. Toutefois, l'identification à Egon met en danger l'aptitude de Jeanne à représenter la complétude et l'unité, car cette unité exige désormais l'engagement de deux parties, qui bientôt fait défaut. Dans le texte, ce changement introduit par l'histoire d'amour ne modifie pas le caractère de Jeanne, mais il influence sa vision de la vie. Nous n'évoquerons pas ici les événements réels des dernières années de la vie de Yourcenar qui ont été transposés dans l'histoire de Jeanne et d'Egon³¹. Il nous suffit de préciser que le récit de ce passé déjà lointain est conçu à l'image du présent de Yourcenar, alors que ce présent ne laissait pas de possibilité pour une expérience d'harmonie et de complétude : d'où la hantise de la fêlure, de la brisure, mettant en danger cette unité que Jeanne est censée représenter³².

Le choix à la fois imposé et conscient, l'identification délibérée et constante à Jeanne de Reval, font d'elle un personnage doté d'une fonction exceptionnelle dans *Le Labyrinthe du monde*. Puisqu'elle n'est pas simplement une représentation littéraire de n'importe quel être humain réel, mais le personnage fictionnel qui sert de support pour la modélisation de soi-même, son histoire est dictée autant par les données biographiques que par le vécu de Yourcenar. En d'autres termes : la modélisation se met à fonctionner dans les deux sens. Bien qu'il ne soit pas complètement imaginé, le modèle est fictionnalisé et construit pour répondre aux besoins de la personne, ce qui garantit par la suite la plasticité du même modèle, sa susceptibilité à être repensé pour correspondre à l'actualité et refléter la nouvelle réalité. Ainsi l'écriture de l'histoire d'amour de Jeanne dans le troisième tome ne relève plus d'une recherche identitaire, mais du besoin de fictionnalisation et de poétisation de l'expérience propre de Yourcenar. La mère choisie est la mère que

³⁰ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Éternité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, pp. 109–110.

³¹ Pour l'histoire de son amitié avec Jerry Wilson, voir p. ex. Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar, L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, pp. 595–664.

³² La brisure hante déjà le premier moment d'intimité des deux amants, absente des faits mais présente dans le texte : « Ce moment qu'ils avaient prévu, souhaité et craint, comme l'écueil à fleur d'eau sur lequel pourrait se briser leur intimité commençante, fut au contraire une heure de clair bonheur » (Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Éternité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 107). Dans une autre occasion, lorsque ils participent à une expérience extatique en Russie, Egon « ramasse machinalement sur le sol une coupe de verre qui s'est fêlée mais non brisée » (*Ibid.*, p. 158). Lorsque la hantise devient réalité, Yourcenar emploie le même mot pour résumer de façon succincte cette nouvelle réalité. Jeanne, incarnation de la complétude, est associée désormais à la brisure : « Mais la parfaite confiance qui existait entre eux s'est brisée » (*Ibid.*, p. 169) ; « Quelque chose en elle s'était brisé net, non pas son amour, mais l'idée qu'elle se faisait de sa vie » (*Ibid.*, p. 186).

l'on a créée ; modèle et exemple, elle est aussi un miroir qui ne saurait envoyer à l'écrivaine une image différente de la sienne.

Le souvenir est une donnée réelle, mais il est aussi un choix et une action, et la description objective se dédouble dans *Le Labyrinthe du monde* d'une volonté de tirer ce monde de sa propre substance. La trilogie familiale de Marguerite Yourcenar instaure justement « l'unité narrative de la vie », en tant que « mixte instable entre fabulation et expérience vive »³³ : c'est cette évolution d'une identité narrative que nous avons souhaitée illustrer en s'appuyant sur les fragments choisis du *Labyrinthe du monde*.

BIBLIOGRAPHIE

Butler, Judith, *Le récit de soi*, trad. de l'anglais Bruno Ambroise et Valérie Lecouturier, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 2007.

Daros, Philippe, *L'art comme action, pour une approche anthropologique de fait littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. Unichamp-Essentiel, 2012.

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1968.

Descombes, Vincent, *Les embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2013.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

Ricœur, Paul, *Parcours de la reconnaissance : trois études*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2005.

Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1990.

Savigneau, Josyane, *Marguerite Yourcenar, L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.

Yourcenar, Marguerite, *Les yeux ouverts, Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Bayard Éditions, 1997.

Yourcenar, Marguerite, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

Yourcenar, Marguerite, *Quoi ? L'Éternité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988.

Yourcenar, Marguerite, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, 1974.

³³ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1990, p. 191.

Нађа Ђурић

ИЗМЕЋУ СЕЋАЊА И МАШТЕ: ФИГУРА МАЈКЕ У *ЛАВИРИНТУ СВЕТА*
МАРГЕРИТ ЈУРСЕНАР
(Резиме)

Полазећи од анализе одабраних примера из породичне трилогије *Лавиринт света* Маргерит Јурсенар, рад показује како се у току стваралачког процеса успомене обликују и тумаче на начин који треба да обезбеди склад између сећања и слике о сопственом одрастању на којој као одрасла особа ауторка заснива свој идентитет.

Три лика у *Лавиринту света* функционишу као мајчинске фигуре: Фернанда, биолошка мајка коју Јурсенар никада није упознала, гувернанта Барб која у детињству игра улогу мајке, и Жана де Ревал, изабрана и идеализована мајчинска фигура са којом се Јурсенар поистовећује. У сва три случаја, у опису лика варирају се исти елементи: физички изглед, присуство или одсуство „мајке” и њена воља да дете препозна и прихвати, чиме му се омогућава да изгради сопствени идентитет.

Уочљива је градација која се заснива на вредновању трију жена и суду који Јурсенар доноси о њима. Будући да лепоту схвата као одраз духа и личне вредности, Јурсенар лепоту Фернанде и Барб види као одређену, одвојену од њиховог живота и карактера; једино Жана де Ревал представља аутентичну лепоту. Мотиви присуства и симболичког усвајања варирају се на сличан начин. Биолошка мајка не само да је одсутна, него је и описана као жена која одбија материнство. У случају гувернанте Барб, присуство је временски ограничено, а мајчинска улога ограничава се на помоћ у стицању свести о телесном идентитету. Насупрот томе, Жана де Ревал као идеална мајка отеловљује присуство, она „усваја” дете и обезбеђује му идентитет. У прелазном периоду између детињства и адолесценције, када Јурсенар више није сигурна у сопствени идентитет, отац јој указује на Жану де Ревал као на пример који треба да следи и она га у потпуности прихвата. Жана де Ревал постаје модел и узор, те јој Јурсенар посвећује посебну пажњу и у њену животну причу уноси елементе из свог живота.

Јурсенар се у *Лавиринту света* пре свега занима за животе предака и чланова своје породице и веома ретко пише о свом детињству и младости, а такав избор може се објаснити управо њеним схватањем сопственог идентитета. Он се формира према моделу који представља Жана де Ревал, те је ауторки важније да пренесе и допуни Жанину биографију, него да пише о свом одрастању. У *Лавиринту света* однос између сећања и маште подређен је жељи Маргерит Јурсенар да потврди идентитет који је за себе изабрала.

Кључне речи: Јурсенар, *Лавиринт света*, мајка, идентитет, сећање, машта.

Примљено 2. децембра 2012, прихваћено за објављивање 26. децембра 2012.

Sanja Škifić

English Department – University of Zadar

ON THE NATURE OF THE RELATIONSHIP BETWEEN SOURCE AND TARGET DOMAINS IN METAPHORICAL SLANG EXPRESSIONS

Slang expressions are considered a very important source of language enrichment. Therefore, they represent an extremely valuable site for investigating different metaphorical meanings and the nature of the relationship between source and target domains. Traditionally, source domains are regarded relatively concrete, and target domains more abstract areas. The paper focuses on the analysis of the nature of the relationship between source and target domains in slang expressions in which source domains correspond to human body parts, animals and food, while target domains refer to abstract qualities and states. The results show that, in comparison to the other two source domains, the human body is the least restricted in its reference to abstract qualities and states.

1. Slang as metaphor

Slang may be thought of as one of the most powerful sources of language enrichment. Some slang words and expressions are highly contextualized, which is, among other things, evident through their frequent association with restricted speech communities and two concepts which are highly dependent on the structure of different groups of language users and on the time span in which they are analyzed – taboos and euphemisms. Such restricted viewpoints in slang analysis are in accordance with the view that “slang is not merely a lexical phenomenon, a type of word, but a linguistic practice rooted in social needs and behavior”¹.

However, there are also those slang expressions which have become more widespread and which can be identified in the usage of larger speech communities so, as time goes by, they are hardly even perceived as slang, but as features of ordinary, unmarked linguistic usage. The extent to which the presented examples of slang are felt to be full-fledged examples of slang by a contemporary English language user is of little relevance for the purpose of this discussion. What is crucial for the following analysis is the identification of slang as a particular type of metaphorical expression. Slang may be regarded as a particular type of metaphorical expression because the analysis of slang expressions allows for the

¹ Michael Adams, *Slang: The People's Poetry*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 6.

possibility of identifying the main elements of any metaphorical expression – the source and the target domain.

2. Analyses of meaning of metaphorical expressions in light of cognitive linguistics

The broad nature of the theoretical framework of cognitive linguistics lends itself to interpretations according to which the nature of meaning is encyclopedic and regarded as an integral part of the overall human knowledge². The notion that “the meaning of a word constitutes a comprehensive ‘frame’ that always goes beyond its structurally construed semantic features” is associated with Charles Fillmore, who was the first to propose such a view³. In other words, meaning of linguistic expressions cannot be fully accounted for if we disregard the encyclopedic nature of meaning. What is meaningful in language depends on how we relate language to what surrounds us. According to Lakoff, “language and thought are meaningful because they are motivated by our functioning as part of reality”⁴. Therefore, “meaningfulness derives from the experience of functioning as a being of a certain sort in an environment of a certain sort”⁵. This kind of approach is applicable to numerous linguistic structures, but one of the most productive areas within which meaning as an integral part of human knowledge is most clearly identified and most productively analyzed is the area of metaphorical expressions. It is possible to identify various frameworks of analyzing metaphorical expressions in specific periods long before cognitive semantics first appeared. Interest in metaphorical meaning has evoked debates among many semanticists, primarily because it is thought that a better understanding of the ways in which such meaning is constructed enables us to have “a better grasp on the principles of semantic change”⁶. Cognitive semanticists propose yet another incentive for analyzing metaphorical meaning. Their proposal places special emphasis on the cognitive framework of language users. Systematic analyses of metaphorical expressions inevitably relate such expressions to the human conceptual system or, as Lakoff and Johnson propose: “Primarily on the basis of linguistic evidence, we have found that most of our ordinary conceptual system is metaphorical in nature”⁷. In cognitive semanticists’ tradition (and in contrast to

² Milena Žic Fuchs, *Kognitivna lingvistika i jezične strukture: engleski present perfect*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 2009, p. 59.

³ Boris Gasparov, *Speech, Memory, and Meaning. Intertextuality in Everyday Language*, Walter de Gruyter, Berlin – New York, 2010, p. 88.

⁴ George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things*, University of Chicago Press, Chicago, 1990 [1987], p. 292.

⁵ Ibid.

⁶ Jerrold M. Sadock, “Figurative speech and linguistics”, in *Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony, Cambridge University Press, Cambridge, 1993 [1979], p. 44.

⁷ George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago, 2003 [1980], p. 4.

those views which regarded metaphor primarily as a figure of speech), metaphor is defined as “a device that involves conceptualizing one domain of experience in terms of another” and, therefore, can be regarded as “a prime manifestation of the cognitive claim that language and thought are inextricably intertwined”⁸. Furthermore, Johnson notes that “traditional semantic theories treat metaphor only as a deviant or derivative function on literal meaning”⁹. On the other hand, cognitive semanticists give significant prominence to metaphors, as “some kinds of metaphor must be regarded as irreducible, primary cognitive functions by which we create and extend structure in our experience and understanding”¹⁰. The close association between language and thought is grounded in the way in which metaphorical meanings are to be understood – as processes of conceptualization. This is the reason why cognitive semanticists use the notion of *conceptual metaphor*. In other words, an adequate analysis of the ways in which metaphorical expressions are constructed and used might shed some light on ways in which the human cognitive system functions. Therefore, cognitive semanticists provide an extremely useful framework within which it is possible to approach metaphors not only as instances of language, but as instances of thought as well. Such a close connection between linguistic structures and the cognitive system is evident on many levels of conceptualization. The associations between the abstract and the concrete which are made via conceptual metaphors have a specific purpose. In analyzing the metaphorical expressions of emotions, Kövecses notes that “the correspondence is established for the purpose of understanding the more abstract in terms of the more concrete”¹¹. What is more, the associations which are made in processes of conceptualization are not arbitrary at all, but are systematic and coherent. Namely, “because the metaphorical concept is systematic, the language we use to talk about that aspect of the concept is systematic”¹². In his case study of the conceptualization of the feeling of anger, Lakoff states that “there is a coherent conceptual organization underlying all these expressions and that much of it is metaphorical and metonymical in nature”¹³. Similar patterns of coherence can be discerned not only from the analyses of metaphorical linguistic expression of emotions, but from the analyses of metaphorical linguistic expression of other abstract concepts as well. Generally speaking, the coherence behind the

⁸ David Lee, *Cognitive Linguistics. An Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2001, pp. 6–7.

⁹ Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, University of Chicago Press, Chicago, 1987, p. 192.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Zoltán Kövecses, *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 4.

¹² George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago, 2003 [1980], p. 7.

¹³ George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things*, University of Chicago Press, Chicago, 1990 [1987], p. 380.

association between linguistic structures and the human cognitive system can be explained by the fact that “the relation between the sentence meaning and the metaphorical utterance meaning is systematic rather than random or ad hoc”¹⁴. In accordance with the cognitive framework which is at the centre of cognitive semanticists’ analyses, there are additional features of metaphorical expressions which are considered crucial in such an approach. This primarily involves the pervasiveness of metaphorical expressions in everyday speech. Metaphors are, therefore, regarded as one of the liveliest areas of investigation¹⁵ precisely because they are used on an everyday basis, but also because of the process of redefining the concepts of *live* and *dead metaphors*¹⁶. What were traditionally considered dead metaphors simply because they were extensively used in ordinary, everyday language underwent a thorough reevaluation in cognitive linguistics and began to be viewed from a diametrically opposite point of view – as instances of live metaphors. Such a view stems from the fact that conventional metaphors are constantly in use. Namely, if “live metaphors are alive because they are used in ordinary language as parts of systematic metaphoric expression”¹⁷, they deserve the status of the prime site of investigation as their frequent usage exposes the inextricable connection between such linguistic usages and patterns of cognitive processing. Everyday language is full of metaphorical expressions. In other words, cognitive semanticists’ theory allows for the possibility to consider metaphors used in everyday language as manifestations of ways in which the human cognitive system works. This is the primary reason why the tradition of viewing such expressions as instances of dead metaphors does not seem appropriate.

Although cognitive semantics provides a valuable input into ways of approaching poetic metaphors¹⁸, what we will be concerned here is the analysis of slang expressions as parts of ordinary, everyday linguistic usage.

¹⁴ John R. Searle, “Metaphor”, in *Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony, Cambridge University Press, Cambridge, 1993 [1979], p. 84.

¹⁵ Milena Žic Fuchs, “Metafora kao odraz kulture”, in *Prožimanje kultura i jezika: zbornik radova*, Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku, Zagreb, 1991, p. 27.

¹⁶ For a discussion on the distinction between the two concepts: George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago, 2003 [1980], pp. 52–55; Samuel R. Levin, “Language, Concepts, and Worlds: Three Domains of Metaphor”, in *Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony, Cambridge University Press, Cambridge, 1993 [1979], p. 120; L. Jonathan Cohen, “The Semantics of Metaphor”, in *Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony, Cambridge University Press, Cambridge, 1993 [1979], p. 59.

¹⁷ Earl R. Mac Cormac, *A Cognitive Theory of Metaphor*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 1985, p. 59.

¹⁸ George Lakoff and Mark Turner, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, University of Chicago Press, Chicago, 1989; Milena Žic Fuchs, “Konvencionalne i pjesničke metafore“, *Filologija*, 20/21 (1993), pp. 585–593.

3. Metaphorical expression of abstract qualities and states

One of the most important vehicles of cognitive semanticists' approach to analyzing metaphorical expression in language is the identification of source and target domain within a specific conceptual metaphor. The source domain would correspond to the traditional concept of the metaphor vehicle, while the target domain would correspond to what was traditionally referred to as metaphor tenor¹⁹. Usually, it is regarded that "a certain target domain (...) is conventionally associated with a set of source domains"²⁰. Moreover, what appears to be crucial in analyses of metaphorical expressions besides the identification of specific source and target domains is the way of providing an adequate explanation for the nature of existing relations that hold between source and target domains and patterns of associations which are made between the two types of domains. In other words, we need to come to a better understanding of "cross-domain mappings"²¹, as metaphors are usually referred to in cognitive semanticists' tradition. For the purposes of illustrating various cross-domain mappings, Lakoff and Johnson²² use mnemonic names to emphasize the mapping, and they usually take the following form: TARGET DOMAIN IS SOURCE DOMAIN. The basic purpose of using such a construction is "to uncover (...) metaphorical mappings between domains and how they have guided human reasoning and behavior"²³. What is more, such conceptual metaphors, many of which are identified and elaborated in Lakoff and Johnson (2003 [1980]), clearly illustrate "the move from language to thought"²⁴, a process which is at the core of cognitive semanticists' research.

Since metaphors include processes of conceptualization in relation to the two types of domains, there must be universal traits that could be ascribed to the nature of source domains and those that could be associated with the nature of target domains. Numerous analyses of metaphorical expressions within the framework of cognitive semantics have proven that "source domains tend to be relatively concrete areas of experience and target domains to be more abstract"²⁵. The view according to which metaphors are particularly interesting objects of investigation

¹⁹ John R. Taylor, *Cognitive Grammar*, Oxford University Press, Oxford, 2002, p. 488.

²⁰ Zoltán Kövecses, *Metaphor in Culture. Universality and Variation*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, p. 122.

²¹ George Lakoff, "The Contemporary Theory of Metaphor", in *Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony, Cambridge University Press, Cambridge, 1993 [1979], pp. 202–251.

²² George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago, 2003 [1980].

²³ William Croft and D. Alan Cruse, *Cognitive Linguistics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, p. 194.

²⁴ Gerard J. Steen and Raymond W. Gibbs, Jr., "Introduction", in *Metaphor in Cognitive Linguistics: Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference (Amsterdam, 1997)*, eds. Raymond W. Gibbs, Jr. and Gerard J. Steen, John Benjamins, Amsterdam – Philadelphia, 1999, p. 1.

²⁵ David Lee, *Cognitive Linguistics. An Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2001, p. 6.

stems from the idea that they help us understand the reality surrounding us by making abstract concepts ‘more concrete’. Moreover, such a perception is often emphasized as one of the most important positive and productive traits of metaphorical expressions and is used in arguments against those who wish to focus on their possible negative features²⁶. Metaphorical expressions, therefore, provide an extremely useful insight into patterns by means of which we are able to understand abstract concepts, or as Johnson explains it:

(...) metaphorical understanding is not merely a matter of arbitrary fanciful projection from anything to anything without constraints. Concrete bodily experience not only constraints the ‘input’ to the metaphorical projections but also the nature of the projections themselves, that is, the kinds of mappings that can occur across domains²⁷.

The notion of *embodiment* which appears in this view primarily refers to the fact that “human conceptual categories, the meaning of words and sentences (...) are not a set of universal abstract features (...) but (...) grounded more or less directly in experience, in our bodily, physical and social/cultural experiences”²⁸. Bodily experience is to be understood as human physical experience which enables us to systematically organize those features of meaning which are abstract. This is the reason why metaphors cannot be regarded arbitrary notions, but products of our everyday experience and (both linguistic and encyclopedic) knowledge. By making use of concrete and highly structured source domains, we come to a better understanding of (relatively) abstract and unstructured target domains. This, in turn, allows for a coherent organization of thought with regards to abstract features of meaning.

3.1. Methodology of analyzing the metaphorical meaning of slang related to the conceptualization of abstract qualities and states with *human body*, *animals* and *food* as source domains

The analysis of slang and its metaphorical meaning related to abstract qualities and states proves the concrete nature of source domains and the abstract nature of target domains. Abstract qualities and states represent a particularly interesting area of research primarily because they are usually understood by

²⁶ Silva Bratož, “The Positive vs. Negative Status of Metaphors”, *Jezik u društvenoj interakciji. Zbornik radova sa savjetovanja održanoga 16. i 17. svibnja u Opatiji*, Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku, Zagreb – Rijeka, 2005., pp. 47–54.

²⁷ Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, University of Chicago Press, Chicago, 1987, p. xv.

²⁸ Iraide Ibarretxe-Antuñano, “Metaphorical Mappings in the Sense of Smell”, in *Metaphor in Cognitive Linguistics: Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference (Amsterdam, 1997)*, eds. Raymond W. Gibbs, Jr. and Gerard J. Steen, John Benjamins, Amsterdam – Philadelphia, 1999, p. 29.

means of metaphorical expressions and, as Lakoff²⁹ points out, they represent some of the most fundamental concepts in our overall conceptual system. Although the connections between source and target domains are usually identified as associations between abstract concepts and concrete objects, places, forces, etc. (Lakoff and Johnson, 2003 [1980]), what we will be focusing on are specific abstract qualities and states as target domains. As for the source domains which serve to express the metaphorical meaning of abstract qualities and states, they are concrete and have their basis in human experience. They are: *human body*, *animals* and *food*. The three source domains which are analyzed in what follows were chosen not because they outnumber other possible source domains which appear very frequently in similar analyses of metaphorical mappings and which could also be used to illustrate different conceptualization processes which appear in slang expressions, but because they appear to be of increasing interest in similar analyses. Some of them are particularly interesting, such as the conceptualization related to the human body. Although the *human body* has been identified as one of the most frequent sources for expressing metaphorical meaning even prior to the most recent approaches to metaphorical meaning³⁰, it is only in the context of the cognitive semanticists' approach that such frequent patterns have been adequately interpreted. Besides the fact that many metaphorical mappings find their basis in the body, they are also very much dependent on other parts of our everyday experience and knowledge³¹. There are many areas of human experience that could be identified as prominent source domains which are related to abstract concepts via metaphorical mappings. The present analysis will include two additional source domains besides the *human body*. The second chosen source domain concerns *animals* precisely because they represent an important part of human everyday experience and knowledge. Related pervasive source domains such as *plants* also represent an important element of human experience and an object of cognitive semanticists' investigation of metaphors (e. g. Lakoff and Johnson's analysis via specific conceptual metaphors, such as IDEAS ARE PLANTS (2003 [1980])). However, as the examples presented below illustrate, it seems that the source domain referring to *animals* is especially productive when metaphorical mappings are analyzed in slang expressions. The third source domain which is included in the following analysis is also in accordance with the view that humans have a general tendency to deal with and discuss abstract concepts "in terms of more concrete, (...), and perceptually more specific entities (for example, *objects*,

²⁹ George Lakoff, "The Contemporary Theory of Metaphor", in *Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony, Cambridge University Press, Cambridge, 1993 [1979], p. 212.

³⁰ Jean Aitchison, *Words in the Mind: An Introduction to the Mental Lexicon*, Blackwell Publishers, Oxford, 1994 [1987], p. 152.

³¹ George Lakoff, "The Contemporary Theory of Metaphor", in *Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony, Cambridge University Press, Cambridge, 1993 [1979], p. 245.

food, space)”³². It is precisely because authors emphasize *food* as an extremely important area of human experience that the analysis will also cover this source domain in different metaphorical mappings. Moreover, the rationale behind choosing *food* as the third source domain for the analysis, and not other important domains (e.g. different *objects*), lies in the fact that, in comparison, *food* seems to be an especially productive source domain when focus is placed on slang within the analysis of metaphorical expressions.

Slang expressions used to express the metaphorical meaning of abstract qualities and states were taken from Ayto’s *Oxford Dictionary of Slang*³³ and Lewins’ *Wordsworth Thesaurus of Slang*³⁴. WTS is organized alphabetically and it presents Standard English terms for specific concepts which are followed by a series of English slang equivalents for that specific concept. On the other hand, ODS is organized on the basis of various lexical fields. One of those fields refers to abstract qualities and states and it consists of a number of subfields, some of which will be used in our analysis as target domains. The methodology consists of analyzing the source domains (*human body, animals and food*) whose metaphorical mappings share most target domains associated with abstract qualities and states. The three source domains might be associated with many abstract qualities and states. In this paper we will focus on the following: *size, quantity, easiness and difficulty, spoiling/ruination, success and failure, defeat and victory and triviality/insignificance*. Although *size* and *quantity* cannot be regarded strictly as abstract qualities or states (in comparison to other analyzed target domains and especially if we consider examples such as ‘peanuts/peanut’ and ‘hill of beans’ in which there is an overlap between *size* and *quantity* on the one hand, and *triviality/insignificance* on the other), we will take them into consideration in our analysis and treat them as target domains. Presented slang expressions which are associated with *size* and *quantity* reveal that their meanings are not quite concrete in the sense that they do not correspond to specific quantifiable measures. Furthermore, ODS also includes *size* and *quantity* in the lexical field of abstract qualities and states.

First we will present all identified slang expression which are associated with the usage of one of the three source domains and the selected abstract qualities and states. What follows is the analysis of such expressions.

³² Milena Žic Fuchs, “Konvencionalne i pjesničke metafore“, *Filologija*, 20/21 (1993), p. 587. The presented part of this source was translated from Croatian to English by the author of this paper.

³³ Abbreviated ODS from this point forward.

³⁴ Abbreviated WTS from this point forward.

3.1.1. *Human body* as the source domain in slang expressing metaphorical meaning related to the conceptualization of abstract qualities and states

Target domains	Slang expressions	Source of slang expressions (dictionary, page)	Meaning of slang expressions
<i>SIZE</i>	as long as one's arm	ODS, 395	used to indicate great length
	butt-kicking	WTS, 43	big
	knee-high	WTS, 364	small
<i>QUANTITY</i>	bellyful	ODS, 400	the maximum amount
	gutful	ODS, 400	the maximum amount
	no skin off one's nose	WTS, 268	nothing
	up the butt	WTS, 146	excessive
<i>EASINESS AND DIFFICULTY</i>	as easy as winking	ODS, 406	from earlier obsolete <i>like winking</i>
	ticklish	ODS, 407	applied to something that is difficult because it requires sensitive handling; from earlier sense, sensitive
	hairy	ODS, 407	difficult
	brain-teaser	ODS, 408	something difficult
	skull buster	ODS, 408	US; something difficult
	headache	WTS, 110	difficulty
	handful	WTS, 110	difficulty
	pain in the neck	WTS, 110	difficulty
<i>SPOILING/ RUINATION</i>	cock up	ODS, 414	spoil, ruin; British ; from slang senses of the noun <i>cock</i> , penis, nonsense
	bollix/bollux	ODS, 415	go wrong; alternation of <i>bollocks</i> testicles, nonsense
	(go) belly up	WTS, 340	be ruined
	toes (up)	WTS, 340	be ruined
	on one's ass	WTS, 340	be ruined

<i>SUCCESS AND FAILURE</i>	curl the mo	ODS, 410	achieve success; Australian; probably from <i>mo</i> moustache, denoting self-satisfied twirling of the moustache
	pratfall	ODS, 418	unsuccessful, embarrassing or humiliating failure; from earlier sense, a fall on the buttocks
<i>DEFEAT AND VICTORY</i>	pin one's ears back	WTS, 100	defeat
	walk over	ODS, 419	defeat heavily
	skin	ODS, 419	defeat heavily
	walk round	ODS, 420	defeat heavily
	throw in one's hand	ODS, 421	admit defeat (and give up)
	win hands down	ODS, 421	win easily
<i>TRIVIALITY/ INSIGNIFICANCE</i>	piddling	ODS, 425	trivial, insignificant; from <i>piddle</i> urinate
	pissing	ODS, 425	trivial, insignificant

3.1.2. *Animals* as the source domain in slang expressing metaphorical meaning related to the conceptualization of abstract qualities and states

Target domains	Slang expressions	Source of slang expressions (dictionary, page)	Meaning of slang expressions
<i>SIZE</i>	boomer	ODS, 394	Australian; from earlier sense, large kangaroo
	a whale of a	WTS, 43	big
	shrimp	ODS, 395	applied to a small or puny person
	tiddler	ODS, 396	applied to a small person or thing, or to a child; from earlier sense, a stickleback or other small fish
	knee-high to a grasshopper	WTS, 364	small
	pigeonhole	WTS, 364	small place

<i>QUANTITY</i>	flea	WTS, 268	nothing
	ain't no thing but a chicken wing	WTS, 268	African American; nothing
	packed like sardines/sardine	WTS, 174	full
<i>EASINESS AND DIFFICULTY</i>	sitter	ODS, 406	used especially in sporting contexts; probably from the notion of a game bird that sits and is therefore easy to shoot
	pig	ODS, 407	something difficult; from earlier sense, unpleasant person
	swine	ODS, 408	something difficult; from earlier sense, unpleasant person
	bitch	ODS, 407	something difficult; from earlier sense, something unpleasant
	cow	ODS, 407	something difficult; from earlier sense, something unpleasant
	rat's nest	WTS, 110	difficulty
	snake pit	WTS, 110	difficulty
<i>SPOILING/ RUINATION</i>	bitch	ODS, 413	the act of spoiling something
	make a pig's ear of	ODS, 414	British; ruin something
	put the bee on	ODS, 414	spoil something; dated, mainly US; perhaps suggested by <i>sting</i>
	go to the dogs	ODS, 415	be spoiled or ruined; from the notion that dogs are worthless recipients, and that anything given to them is effectively thrown away
	go to the bow-wows	ODS, 415	be spoiled or ruined; jocular substitution of <i>bow-wows</i> (nursery word for 'dogs') for <i>dogs</i>
	fly in the ointment	ODS, 417	something that spoils or ruins
	clip one's wings	WTS, 340	ruin

<i>SUCCESS AND FAILURE</i>	turkey	ODS, 418	US; applied to an unsuccessful movie or theatrical production
	bug	ODS, 418	US; failure of function; compare earlier sense, insect
	lay an egg	ODS, 419	applied to a performance that fails
	duck	WTS, 155	failure
<i>DEFEAT AND VICTORY</i>	lick/donkey-lick/ donkey-wallopp	ODS, 419	Australian; defeat (heavily), applied especially to horse-racing
	bull's eye	WTS, 435	victory
<i>TRIVIALITY/ INSIGNIFICANCE</i>	one-horse	ODS, 425	Mainly US and Australian; applied to something, especially a town, small and unimportant; from the notion of a carriage small enough to be pulled by one horse
	small fry	ODS, 425	applied collectively to insignificant people or things; from earlier sense, young animals

3.1.3. *Food* as the source domain in slang expressing metaphorical meaning related to the conceptualization of abstract qualities and states

Target domains	Slang expressions	Source of slang expressions (dictionary, page)	Meaning of slang expressions
<i>SIZE</i>	beefy	WTS, 43	big
	peanuts/peanut	ODS, 396	applied especially to an insignificant amount of money or an inadequate payment/small or unimportant person
<i>QUANTITY</i>	hill of beans	ODS, 397	a trivial or insignificant amount
	not a sausage	ODS, 396	nothing
	(duck/goose) egg	WTS, 268	nothing

<i>EASINESS AND DIFFICULTY</i>	like/as easy as shelling peas/beans	ODS, 406	very easy
	like/as easy as taking candy from a baby/child	ODS, 406	very easy
	pudding	ODS, 406	US; something easy to do; applied especially to an easy college course
	pie	ODS, 406	something easy to do; especially in the phrase <i>as easy as pie</i>
	biscuit	WTS, 132	easy
	cheeseball	WTS, 132	easy
	can of corn	WTS, 132	easy
	white meat	WTS, 132	easy
	duck soup	ODS, 406	something easy to do
	money for jam	ODS, 406	services' slang; something easy to do
	a piece of cake	ODS, 406	something easy to do
	snack	ODS, 406	Australian; something easy to do
	on a plate	ODS, 407	applied to something easily acquired
	hot potato	ODS, 408	applied to a thing or situation that is difficult or unpleasant to deal with; from the notion of being difficult to hold
	tough nut	ODS, 408	often in a phrase <i>a tough nut to crack</i> ; something difficult to do
	serious jelly	WTS, 110	difficulty
	(fine) kettle of fish	WTS, 110	difficulty
	can of peas	WTS, 110	difficulty
<i>SPOILING/ RUINATION</i>	dish	ODS, 413	spoil or ruin; from the notion of food being <i>done</i>, and <i>dished up</i>
	cook someone's goose	ODS, 414	spoil or ruin
	go to pot	ODS, 415	be spoiled or ruined; from earlier sense, be cut up as meat for the cooking pot

<i>SUCCESS AND FAILURE</i>	cut the mustard	ODS, 410	mainly US; achieve success, applied to something that comes up to expectations or meets requirements
	bring home the bacon	ODS, 410	to achieve success; from the notion of being the person who supplies his or her household with food, and hence more broadly of providing the means to keep others going
	it cooks	WTS, 386	it is successful
	big butter-and-egg man	WTS, 386	successful
<i>DEFEAT AND VICTORY</i>	make mincemeat of	ODS, 419	defeat heavily; from earlier sense, chop into pieces
	meatball	WTS, 100	defeat
	cream	ODS, 420	US; defeat heavily, applied especially to sporting contests; perhaps from the notion of 'creaming' butter and other foods by vigorous beating
	eat someone alive	ODS, 420	defeat heavily
	pepper	WTS, 100	defeat
	cook	WTS, 100	defeat
	take the cake	WTS, 100	defeat
<i>TRIVIALITY/ INSIGNIFICANCE</i>	small potatoes	ODS, 425	US; something or someone trivial or insignificant
	pie-eater/pie-biter	ODS, 426	Australian; applied to an insignificant person, especially a petty criminal

3.2. Analysis of slang and its metaphorical meaning related to the conceptualization of abstract qualities and states with *human body*, *animals* and *food* as source domains

In the analysis of the metaphorical meaning of slang expressions in which *human body*, *animals* and *food* are used as source domains, focus is placed on those target domains which represent specific abstract qualities and states and

which appear in all three source domains. They are: *size*, *quantity*, *easiness* and *difficulty*, *spoiling/ruination*, *success* and *failure*, *defeat* and *victory*, and *triviality/insignificance*.

In slang expressions in which the conceptualization of the abstract quality of *size* is achieved via *human body* as the source domain, most target domains represent concretization of a specific feature of *size* but still remain as abstract as the general quality of *size* with which they are associated. For example, the expression ‘as long as one’s arm’ might indicate a specific length because of the concrete association of the source domain with a specific part of the human body, but actually it does not. The target domain remains abstract as it indicates great length with general application. On the other hand, in slang expressions in which the conceptualization of the abstract quality of *size* is achieved via *animals* as the source domain, specific target domains do not remain completely abstract as the general quality of *size* with which they are associated. For example, expressions such as ‘boomer’, ‘shrimp’, ‘tiddler’ and ‘pigeonhole’, though still indicating an indeterminate abstract quality of *size*, are partially made concrete by their application which is not general as these expressions are applied to people and places. A similar pattern reappears in slang expressions in which the conceptualization of the abstract quality of *size* is achieved via *food* as the source domain and within which the expression ‘peanut(s)’ is associated with concrete target domains – an insignificant amount of money or an unimportant person.

In slang expressions in which the conceptualization of the abstract quality of *quantity* is achieved via *human body* as the source domain, all target domains represent concretization of a specific feature of *quantity* but still remain as abstract as the general quality of *quantity* with which they are associated. All target domains remain abstract as all of them refer to different degrees of quantity with general application. The same pattern appears in slang expressions in which the conceptualization of *quantity* is achieved via *animals* and *food* as source domains.

In slang expressions in which the conceptualization of the states of *easiness* and *difficulty* is achieved via *human body* as the source domain, all target domains remain equally abstract in their application as they can refer to general contexts to refer to *easiness* or *difficulty*. However, in those expressions in which the conceptualization of the same states is achieved via *animals* as the source domain, it is possible to identify examples in which the contexts of usage are made specific. Such is the example of ‘sitter’, which is used in sporting contexts, or ‘pig’ and ‘swine’, with their previous associations to unpleasant individuals. Similar instances of narrowing of usage also appear in slang expressions in which the conceptualization of *easiness* and *difficulty* is achieved via *food* as the source domain, as the expression ‘pudding’ does not have a general application but is mostly used to refer to an easy college course.

In slang expressions in which the conceptualization of the state of *spoiling/ruination* is achieved via *human body* as the source domain, all target domains remain equally abstract in their application as they can refer to general contexts to refer to *spoiling/ruination*. The same pattern appears in slang expressions in which the conceptualization of *spoiling/ruination* is achieved via *animals* and *food* as source domains.

In slang expressions in which the conceptualization of the states of *success* and *failure* is achieved via *human body* as the source domain, all target domains remain equally abstract in their application as they can refer to general contexts to refer to *success* and *failure*. However, in those expressions in which the conceptualization of the same states is achieved via *animals* as the source domain, it is possible to identify examples in which the contexts of usage are made specific. Such is the example of ‘turkey’, applied to an unsuccessful movie or theatrical production. In examples in which *food* is used as the source domain, the expression ‘bring home the bacon’ is made relatively concrete as it is mostly used to refer to financial success.

In slang expressions in which the conceptualization of the states of *defeat* and *victory* is achieved via *human body* as the source domain, all target domains remain equally abstract in their application as they can refer to general contexts to refer to *defeat* and *victory*. However, in those expressions in which the conceptualization of the same states is achieved via *animals* as the source domain, there are examples in which the contexts of usage are made more specific and concrete. Such is the example of ‘lick/donkey-lick/donkey-wallop’, applied especially to horse-racing. Similar examples appear in slang expressions in which the conceptualization of *defeat* and *victory* is achieved via *food* as the source domain, as the expression ‘cream’ is applied especially to sporting contests.

In slang expressions in which the conceptualization of the abstract quality of *triviality/insignificance* is achieved via *human body* as the source domain, all target domains remain equally abstract in their application as they can refer to general contexts to refer to *triviality/insignificance*. However, in those expressions in which the conceptualization of the same abstract quality is achieved via *animals* as the source domain, it is possible to identify examples in which the contexts of usage are more specific. Such is the example of ‘one-horse’, applied usually to a small and unimportant town. Similar pattern appears in slang expressions in which the conceptualization of *triviality/insignificance* is achieved via *food* as the source domain. For example, ‘pie-eater/pie-biter’ is applied to an insignificant person, especially a petty criminal.

4. Conclusion

If all relationships between source and target domains in the above analyzed slang expressions are taken into consideration, there is a general pattern to be identified. In situations in which the *human body*, as a concrete entity, is taken as

the source domain, all the target domains (abstract qualities and states) represent diametrically opposed relationships in terms of the concrete nature of source domains and the abstract nature of target domains. Describing the relationships between source and target domains as diametrically opposite primarily refers to the clear distinction between the concrete nature of source domains (in the sense that they refer to concrete parts of the human body) and the abstract nature of target domains (in the sense that they correspond to abstract qualities and states which are not made concrete). Therefore, they can be cognitively processed and used in a broad range of contexts as absolute abstract qualities and states.

However, with the exception of the abstract quality of *quantity* and state of *spoiling/ruination*, in situations in which *animals* and *food*, as concrete entities, are taken as source domains, the rest of the analyzed target domains (*size*, *easiness* and *difficulty*, *success* and *failure*, *defeat* and *victory*, and *triviality/insignificance*) do not reveal the diametrically opposed relationship in terms of the concrete nature of source domains and the abstract nature of target domains. The diametrically opposed relationship between the two types of domains on the basis of their concrete/abstract nature does not exist in these cases (as it does in cases in which the *human body* is used as the source domain). Although in such cases the target domains still retain the abstract nature of the analyzed abstract qualities and states, they are partially made concrete by their narrower and contextualized usages. Such results reveal the status of these three source domains in processes of conceptualization of abstract qualities and states. Among the three source domains, it is only in metaphorical mappings which include the relationship with the *human body* that the abstract qualities and states retain their absolute abstract nature. In other words, the possibilities of metaphorical mappings related to (parts of) the *human body* are such that those slang expressions are, in comparison to slang expressions in which *animals* and *food* are taken as source domains, more broadly applicable. Although *animals* and *food* also represent extremely concrete source domains which are associated with man's overall experience and the surrounding reality, the *human body* appears central to metaphorical mappings related to abstract qualities and states. Such results are in accordance with general cognitive linguistics' claims about the "bodily basis of meaning" (Johnson, 1987). The concepts of *bodily basis of meaning* and *embodiment* imply the inclusion of human physical, social and cultural experience in considerations concerning metaphorical meaning and ways of analyzing it. According to the cognitive semanticists' approach to metaphors, overall human experience enables us to make sense of abstract concepts and to organize such concepts in a coherent manner. Such a framework allows for a systematic research into relationships between various source and target domains. On the basis of the presented analysis we may conclude that those parts of human experience which are most prevalent in everyday life (in the case of the source domains selected for the current analysis, *human body* in contrast to *animals* and *food*), when related to

specific target domains, demonstrate broadest application. Metaphorical mappings which include the *human body* as the source domain demonstrate that the related abstract qualities and states are not made (partially) concrete, unlike those which include *animals* and *food* as source domains.

In conclusion, the analysis of slang expressions reveals that the most prominent parts of human experience (in our case, the *human body*) are mostly used in metaphorical mappings in which target domains demonstrate the highest level of abstractness.

BIBLIOGRAPHY

Michael Adams, *Slang: The People's Poetry*, Oxford University Press, Oxford, 2009.

Jean Aitchison, *Words in the Mind: An Introduction to the Mental Lexicon*, Blackwell Publishers, Oxford, 1994 [1987].

John Ayto, *Oxford Dictionary of Slang*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

Silva Bratož, "The Positive vs. Negative Status of Metaphors", *Jezik u društvenoj interakciji. Zbornik radova sa savjetovanja održanoga 16. i 17. svibnja u Opatiji*, Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku, Zagreb – Rijeka, 2005, pp. 47–54.

L. Jonathan Cohen, "The Semantics of Metaphor", in *Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony, Cambridge University Press, Cambridge, 1993 [1979], pp. 58–70.

William Croft and D. Alan Cruse, *Cognitive Linguistics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

Boris Gasparov, *Speech, Memory, and Meaning. Intertextuality in Everyday Language*, Walter de Gruyter, Berlin – New York, 2010.

Iraide Ibarretxe-Antuñano, "Metaphorical Mappings in the Sense of Smell", in *Metaphor in Cognitive Linguistics: Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference (Amsterdam, 1997)*, eds. Raymond W. Gibbs, Jr. and Gerard J. Steen, John Benjamins, Amsterdam – Philadelphia, 1999, pp. 29–46.

Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, University of Chicago Press, Chicago, 1987.

Zoltán Kövecses, *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

Zoltán Kövecses, *Metaphor in Culture. Universality and Variation*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things*, University of Chicago Press, Chicago, 1990 [1987].

George Lakoff, "The Contemporary Theory of Metaphor", in *Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony, Cambridge University Press, Cambridge, 1993 [1979], pp. 202–251.

George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago, 2003 [1980].

George Lakoff and Mark Turner, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, University of Chicago Press, Chicago, 1989.

David Lee, *Cognitive Linguistics. An Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

Samuel R. Levin, "Language, Concepts, and Worlds: Three Domains of Metaphor", in *Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony, Cambridge University Press, Cambridge, 1993 [1979], pp. 112–123.

Esther Lewin and Albert E. Lewin, *The Wordsworth Thesaurus of Slang*, Wordsworth Editions Ltd, New York, 1994.

Earl R. Mac Cormac, *A Cognitive Theory of Metaphor*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 1985.

Jerrold M. Sadock, "Figurative speech and linguistics", in *Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony, Cambridge University Press, Cambridge, 1993 [1979], pp. 42–57.

John R. Searle, "Metaphor", in *Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony, Cambridge University Press, Cambridge, 1993 [1979], pp. 83–111.

Gerard J. Steen and Raymond W. Gibbs, Jr., "Introduction", in *Metaphor in Cognitive Linguistics: Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference (Amsterdam, 1997)*, eds. Raymond W. Gibbs, Jr. and Gerard J. Steen, John Benjamins, Amsterdam – Philadelphia, 1999, pp. 1–8.

John R. Taylor, *Cognitive Grammar*, Oxford University Press, Oxford, 2002.

Milena Žic Fuchs, „Metafora kao odraz kulture“, in *Prožimanje kultura i jezika: zbornik radova*, Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku, Zagreb, 1991, pp. 27–34.

Milena Žic Fuchs, „Konvencionalne i pjesničke metafore“, *Filologija*, 20/21 (1993), pp. 585–593.

Milena Žic Fuchs, *Kognitivna lingvistika i jezične strukture: engleski present perfect*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 2009.

Сања Шкифић

О ПРИРОДИ ОДНОСА ИЗМЕЂУ ИЗВОРНИХ И ЦИЉНИХ ДОМЕНА
У МЕТАФОРИЧКИМ СЛЕНГ ИЗРАЗИМА
(Резиме)

Сленг изрази се сматрају значајним извором обогаћивања језика те стога представљају изразито захвалан језички материјал на основу којег је могуће истраживати различита метафоричка значења и природу односа између изворних и циљних домена. У истраживањима метафоричких пресликавања когнитивни семантичари наглашавају уску повезаност језичких структура и когнитивног састава. При томе се сматра како такви односи који се јављају на различитим нивоима концептуализације нипошто не носе обележје арбитрарности, већ показују изразиту кохерентност. Такви приступи односима језика, значења и стварности омогућују боље разумевање начина на који функционише људски когнитивни састав, односно начина на који појединци доживљавају стварност која их окружује. Полазну тачку истраживања метафоричких пресликавања представља идентификација изворних и циљних домена те анализа природе њиховог односа. Већ се традиционално сматра како изворне домене представљају релативно конкретна подручја човековог искуства, док су циљни домени обично апстрактни у већој или мањој мери.

У овој раду се посвећујемо анализи природе односа између изворних и циљних домена у склопу сленг израза у којима се изворни домени односе на делове људског тела, животиње и храну, док циљни домени одговарају апстрактним квалитетима и стањима. Резултати анализе показују како је, у поређењу са остала два дела изворна домена, домена људског тела у најмањој мери ограничена у примени на апстрактни квалитет и стања.

Кључне речи: сленг, метафоричко пресликавање, изворни домен, циљни домен, апстрактни квалитет и стања, *људско тело, животиње, храна*.

Примљено 23. октобра 2012, прихваћено за објављивање 26. децембра 2012.

Весна Братић

Институт за стране језике Подгорица

ДОМАЋИЦЕ, ВЈЕШТИЦЕ И НИЈЕМЕ МАЈКЕ НА АЉАСЦИ: ЖЕНСКИ ЛИКОВИ У ДРАМАМА СЕМА ШЕПАРДА

Рад се бави еволуцијом женског лика у драмском опусу Сема Шепарда, или, прецизније, питањем, да ли је до те еволуције уопште дошло у већ готово пола вијека његовог стваралаштва. Чињеница да је широкој позоришној и читалачкој публици Сем Шепард познат као један од драматичара из тзв. „мачо тријаде” (уз Дејвида Мемета и имењака му Рејба) говори сама за себе. У раду се осврћемо и на шири културно-историјски (кон)текст и помјерање маргина(лизованих), а тиме свакако и жене ка центру и утицај овог процеса на обликовање женског лика на Шепардовој сцени. Шепардов полувијековни пут од драмског вундеркинда до драмског емеритуса, од авангарде до канона, по нашем мишљењу, трасирали су мушки ликови и изузетно вјешто, и поетски и сценски, инкарнирање страхова бијелог Американца. Женски ликови, са ријетким изузецима, мање су успјешно приказани од мушких, а њихова улога углавном сведена на анциларну.

Гдје су женски ликови на платну Америке које Сем Шепард слика својим драмама? Уколико употребимо просторну метафору, рећи ћемо – у позадини слике, на маргини. Уколико употребимо друге сликарске метафоре, можемо рећи и – у сјенци, у контурама, недовољно релефни, стереотипни. Ипак, пошто ни ове слике нису сасвим црно-бијеле, појединачни Шепардови женски ликови, или чак, одсуство истих, заслужују више простора у анализи његових драма. Ако је, почетком осамдесетих, глумица Џојс Арон и могла да „пожели да Шепард напише драму за жене” (Aron у Maganca, 171) на почетку друге деценије 21. вијека чини се врло вјероватним да јој жеља неће бити услышана. Шепардовом драмском територијом недвосмислено и суверено управљају мушкарци, иако, углавном, нису у стању најбоље да управљају ни самима собом. Колико год напријед речено квалификовало мушкарца за предмет пажње и анализе у драмама овог аутора, оно подједнако учвршћује легитимитет проучавања (положаја) женских ликова у његовом опусу; јер, што Шепард мање посвећује женским ликовима пажњу коју они можда заслужују, то је на проучаваоцу да одговори на више питања, од којих је прво и најважније: *зашто?*

Након скоро двадесет година Шепардове каријере драматичара, Бони Маранка се 1980. пита због чега жена на планети Шепард има „нулту гравитацију”. Да ли је у питању „конзистентно одбијање или неспособност [...] да се створе женски ликови чији је имажинативни опсег раван мушком?”¹ (Marranca 30). Недуго пошто је зборник *Амерички снивач: Имагинација Сема Шепарда* изашао из штампе (1981) Шепард је написао *Луд од љубави* (1983) и *Обмана ума* (1985) које залазе у „женску територију” много више него раније, али ипак недовољно. Друга од ове двије драме углавном инспирише читања која наглашавају „родну освијешћеност” мачо драматичара, али он сам (што свакако није први пут) не дијели мишљење критике. Драма којом се, по (неким) критичарима, Шепард покушава искупити за агресивни мачизам, по самом је аутору само још једна мушка драма. „Фокус је (и?) ту у ствари на мушкарцима.” (Roudané, “Shepard on Shepard”, 73). Најдаље што је Шепард, опет ако изаберемо да вјерујемо њему самом, отишао у стварању женског лика је Меј из *Луди од љубави* (Roudané, “Shepard on Shepard”, 73).

Можемо, у покушају да се нађе одговор на питање из претходног поглавља, упослити читаву плејаду психоаналитичара и неограничен број концепата и комплекса, можемо се позвати на Фројда, Јунга, Лакана, или на Дејвида Саврана који и у највише хетеросексуалним ауторима и концептима проналази понешто девијантно. Али, можда је праведно прво „упитати” аутора. Уколико би се оптужбе за мизогинију сводиле само на одсуство женских ликова са сцене, или пак на наметнуту му тишину, ауторе би било једноставно амнестирати. Мушкарац је изабрао да пише о ономе што најбоље познаје – о властитом, мушком искуству. Шепард признаје да је његове драме раније:

„некако била освојила конфузија о мушкости. О збуњености у вези са начином на који се ови мушкарци идентификују. И то је некако потиснуло жену. Није чак било мјеста ни да се жена узме у обзир, јер је мушкарац био тако сјебан. Цијела драма се потроши на покушаје да се схвати ко су ови мушкарци, који о себи немају представу” (Rosen, 226),²

Шепард је драме прве двије деценије свог рада заиста „потрошио” покушавајући да створи, а у декади 70-их и омитотвори ову представу да би драмом *Обмана ума* коначно оставио простора и³ за женски говор и за женски „принцип” у природи. Но, показавши једном да је у стању да схвати

¹ ...Shepard's consistent refusal or inability [...] to create female characters whose imaginative range matches that of the males.

² [B]efore it felt so sort overwhelmed by the confusion about masculinity, about the confusion how these men identify themselves. That sort of overwhelmed the female. There wasn't even any room to consider the female, because the men were so fucked up. You spent the whole play to figure out what these men were about, who had no idea of themselves.

³ Један Шепардов сценарио има управо овакав наслов (*Silent Tongue*) и односи се на жену коју муж насиљем осуђује на „тишину”.

тај принцип, или чак „силу”, или то макар покуша,⁴ он јој се у драмама није поново враћао на једнако успјешан начин. Жене су код Шепарда у најбољем случају „тихи језик”.

Сврставање америчког матине идола, ријетке комбинације проницљивог ума и пожељног тијела⁵ у неку (па макар и најмање) девијантну групу, доима се готово бласфемично, али судећи по Дејвиду Саврану, Шепардове драме (првенствено *Самоубиство у б-молу*, али и *Зуб злочина*, *Акција* и *Прави Запад*) уџбенички су примјер онога што овај аутор, којем заиста не недостаје терминолошке инспирације,⁶ назива „рефлексивним садомазохизмом” (Savran, 189). Прије него ли помислимо да Савран претјерује, објашњавајући „мазохистичку економију жеље” (Savran, 181–189) у Шепардовим драмама из 70-их, дајмо опет ријеч самом аутору, који признаје да му је на фону појачане свијести за „женску страну ствари”, „женску силу у природи” постало све занимљивије како је та женска страна ствар(ност)и повезана с тим да се буде мушкарац. Женска је страна у мушком „главном претучена и пребијена и смлањена, баш као жене у неким везама [...] мушкарци сами пребијају своју властиту женску страну на сопствену несрећу”⁷ (Rosen, 226).

Уз ограду да се Савран не дотиче драме *Обмана ума*, на коју би се Шепардово новостечено интересовање за „женску страну” стварности могло односити, изнијећемо његово становиште о „економији жеље” (178) на психолошким теренима мазохизма и насиља. Субјекат у драмама је јасно маскулинизован, жена нема или, ако их и има, маргинализоване су. Савран тврди да је Шепард дио патријархалне културе која је истовремено хомоеротична и хомофобична, па јавна хомосоцијална жеља, жеља за типично мушким *нееротичним* дружењем и братством, постаје утолико јача уколико је јаче проскрибован недопустиви хомоеротски нагон. Умјесто система *еротског троугла* у којем је тијело жене коју *воле* двојица мушкараца посредник за мушку хомоеротску жељу, у Шепардовим драмама Савран учача логику *рефлексивног хомоеротизма*. Хомосексуална жеља се у оба случаја „премјешта” и поприма другачије облике, па однос између мушкараца карактерише насиље, ривалитет, борба за превласт и доказивање. Двојица мушкараца која у његовим драмама најчешће имају коначан обрачун у стилу вестерна

⁴ Лезли Вејд за разлику од Розенове и Дероуза сматра да овај Шепардов покушај експлоатације свијета и језика „другог” (жене) није нимало успјешан.

⁵ Оно што је генерацијама жена била прва асоцијација на Сем Шепарда је одлична енглеска синтагма коју је немогуће једнако добро „ухватити” у преводу на српски: „thinking woman’s beefcake”.

⁶ Поглавље о коме се говори о Сем Шепарду има наслов „Садомазохиста у ормару”, што је алузија на скривени идентитет припадника сексуалних „мањина” – ЛГБТ заједнице. *Издазак из ормара* или *излазак* је метафора за откривање сексуалне оријентације. По Саврану, у Шепардовом „ормару” је садомазохиста.

⁷ [T]he female part of one’s self as a man is, for the most part, battered and beaten up and kicked to shit just like some women in relationships. [...] men themselves batter their own female part to their own detriment.

„Тачно у подне” веома често се могу схватити и као двије стране јединствене личности⁸, па је у том случају мушко ја подијељено на двоје (не на двојицу). Позивајући се на родну структуру Фројдовога мазохизма чија бинарност (активна и пасивна страна) захтијева да постоји, ако не женска, онда феминизована, потчињена страна у овом односу и на (не само сопствено) тумачење Шепардових тандема као двију страна јединствене личности, Савран долази до концепта рефлексивног садомазохизма. Подијељен на вирилно, мушко ја и феминизовано, пасивно, женско ја, Шепардов јунак ће „убити бога” у својој женској страни и тиме потврдити своју мушкост, истовремено извлачећи из ове ситуације двоструко (Савран би рекао и троструко⁹) задовољство, јер и садиста и мазохиста уживају у ситуацији (Savran, 180–189).

У свега неколико Шепардових драма, жена нема међу ликовима (*Клуб 4-X*, *Невиђена рука*, *Светодушни*, *Каубоји* и *Глава убице*) али мушкарци су у свим драмама доминантнији. Они су, и поред тога, најчешће апсолутни губитници у свим сферама, пословно и приватно. Када већ пословично не ломе кухињски инвентар или не туку кога, они проводе вријеме у борби са личним демонима који их као одраз властитог лика посматрају са дна флаше.

Жене, углавном, нису одсутне, али јесу *неадекватне* за самостално постојање и делање, маргинализоване, скрајнуте у ћошак јер, заокупљен мушким упитаностима; све до Бет из *Обмана ума*, или већ Меј из *Људи од љубави*, писац напросто није знао шта ће с њима. Оне, са изузетком Кавале (*Каубојска уста*) захваљујући коауторки на чијем лику је и моделована ова модерна Кирка, отмицарка рокен-рол Одисеја, углавном не посједују никакву индивидуалност нити су способне за егзистенцијале упитаности. Маранка их види заробљене у мушким конструкцијама родних улога. Жена је увијек „нечија” – супруга, дјевојка, сестра, мајка или, пак, собарица, секретарица, осуђена на анциларну улогу, „једноставне радње и просте мисли” (31). Жене никад не постоје самостално, увијек су обликоване у односу на неки мушки референтни систем са унапријед задатим координатама. Није утјешна ни констатација појединих критичара да жене у Шепардовом свијету имају јачи

⁸ Виђење Шепардових сукобљених јунака као дијелова једне личности који међусобно ратују, није само Саврану добродошла могућност да примени психоаналитичке теорије Фројдовога ученика Теодора Реика, већ, чини се, чињеница са статусом премисе међу критичарима. Тако, рецимо, Дебра Гејс, која се бави проучавањем (трикова) постмодерног театра, тврди да је „јасно да је Шепард имао намјеру да покаже како су [Хос и Кроу у драми *Зуб злочина*] у ствари дијелови „подијељеног сопства” и да се ова слика понавља у драмама као што су *Град Анђела* и *Самоубиство у б-молу*.” (Geis, 62). Додала бих овдје драму *Прави Запад* која је најочигледнији примјер таквог „расцијепљеног” ја, а коју ауторка није споменула једино из разлога што се цитат који наводим односи на оно што се најчешће именује као друга (средња, поп) фаза Шепардовог драмског опуса.

⁹ Психолошке теорије о садомазохизму укључују често и трећег – посматрача, неку врсту војера у овом троуглу, а кад је садомазохизам рефлексиван онда је и трећи дио јединственог „ја”.

нагон за преживљавањем и да је њихова „радознала пасивност” (Falk, 99) оруђе које им је еволуција дала у борби за опстанак. Оне се служе еволуцијом техником слабијих – мимикријом. У кризним ситуацијама повинују се и играју „нормалност” или прибијегавају техници изигравања дјетета (Falk, 98). Спас се налази у обављању једноставних „женских” активности, као што је ширење веша, рибање пода или спремање хране. „Сад сам добро”, каже Шели Винсу (*Покопано дијете*) „једноставно ћу да се сва предам послу (курзив наш) док те нема” (98).

С друге стране, Флоренс Фок мисли да Шепард „тешко да је бранилац патријархалног поретка и сексуалне асиметрије” (Falk, 94) јер је патријархална структура друштва, оличена у слици Оца, мета његових непрестаних напада. Свргавање „економије Оца” (Wade, 260) је заједнички подухват Шепардових „синова” и „браће” и њихова енергија је снажно усмјерена ка том циљу. Остатак снаге троши се на исцрпну егоцентричну самоанализу; Шепардови јунаци су толико ментално и емотивно „уроњени у себе” да немају времена да се баве женама, једнако као ни њихов аутор у свом позоришту. Шепард – писац не показује мржњу према женама; он једноставно не налази простора за њих. Оне су ту да ублаже мушку глад – све врсте мушке глади – да нахране и окријепе, донесу, додају, и коначно, почисте или, како би Флоренс Фок рекла, да обављају дужности које се крећу од „кувања до парења по команди” (96). Такве су све жене Шепардових драма ван породичног циклуса, од Хакаморових шоу-герла из Вегаса, преко групе дјевојака Беки и Дане из *Мелодрамског комада* и *Зуба злочина*, до Лизе и Лупе из драме *Акција*. Сличност, односно *замјењивост* и недовољност женска се сугеришу „упаривањем” Лизе и Лупе, које чак и именима асоцирају једна на другу, те Мајама и Луне које су црна и плава верзија истог прототипа. Одијевањем и понашањем оне рефлектују „домаћина” и пројекција су његових жеља, односно дио његовог „имица” како то често бива и у животу. Оне су дио „ансамбла”. Тако Беки и Дана изгледају управо онако како се очекује од репрезентативних примјера(ка) „рокенрол дјевојака”. Оне су рекламна верзија жене – стереотип одређене културне групе или одређене епохе, не оно што јесте, већ оно што очекујемо да видимо. Дводимензионе, амблемске у стилу холи-вудског креда с почетка драме *Град Анђела*: „Ништа није онако како изгледа да јесте. Све је, у ствари, често сасвим супротно” (13). Госпођица Скунс, гротескни хибрид згодне секретарице и медијума који у стању транс преноси филозофске истине, колико год необичан био тај спој и даље је, опет, само оруђе – „заморче” које мушкарци (Ребит и Тимпани) користе у ритуалу проналажења „састојка” за праву катастрофу. Она је још један полигон за мушка истраживања. Попут осталих, и она треба да послужи утаживању мушке глади, овог пута глади за апокалипсом. У међувремену је секретарица, калуђерица, ратник, тинејџерка у биоскопу, све по потреби. Жене су и(ли) пројекције и(ли) *резонатори* мушких одлука и поступака. Употребљавају

се, понекад и злостављају на фону метафизичких халуциноидних пејсажа рођених у мушком уму (собарица у драми *Црвени крст*).

Ан С. Хол (Ann C. Hall) у својој студији женских ликова у драмама О’Нила, Пинтера и Шепарда, за коју је наслов позајмила из једне од Пинтерових драма, жене у Шепардовим једночинкама с почетка каријере види једноставно као, или окидач за архетипску (али увијек насиљем прожету) потрагу, или као аутсајдере који са стране посматрају како мушке емоције и гњев у виолентном покушају самодефинисања достижу свој оргазмични врхунац: „Дивљи каубоји заузимају центар позорнице, уништавајући све пред собом.”¹⁰ (Hall, Ann, C. 93)

Један од начина маргинализације женских ликова свакако јесте и њихово потпуно изостављање У драми *Прави Запад*, Мајка се не појављује до самог краја да не омета архетипско мушко трагање за смислом. Њен одлазак у хотел је блажа верзија Лорејниног и Селиног одласка у Европу. Она напушта кућу која се претворила у поприште специфично мушке борбе за аутентичан идентитет, ламентирајући над нередом у кухињи и осушеним кућним биљкама. Мушкарци су још једном оскрнавили домаћи – унутрашњи простор доношењем вањског, насилног свијета, и жена је приморана да се повуче.¹¹ Овог пута, привремено. Хали и Ела (*Покопано дијете, Проклетство изгладњеле класе*) одлазе да би оставиле простора за сукобе и враћају се да би присуствовале епилогу, док ће мајка и кћи из последње драме породичног циклуса (*Обмана ума*) отићи заувјек, али тек што су отјерале своје мушкарце – и живе и мртве.

Периодизација Шепардовога стваралаштва, и када је у питању концепт и улога женског лика на њиховој позорници, није само од хронолошког значаја. Дrame раног периода његовог стваралаштва (шездесетих година прошлог вијека) су мушка и маскулинизована искуства; оне су одраз мушких интимних страхова, мушких упитаности, мушке анксиозности пред питањима које ново доба намеће. Шездесете су године побуна, револуција, немира и нестабилности, али су и године у којима феминистички покрет ступа на друштвену позорницу. Ипак, Шепард се у својим халуциногеним једночинкама бави само халуцинацијама, подсвјесним морама и свјесним страховима мушкарца. Да ли је у питању занемаривање нове друштвене реалности у којој се родни „други” настоји наметнути као равноправан у својој различитости или управо израз интернализовања још једног страха, страха од женске снаге и еманципације и манифестовање тога страха кроз свјесно изостављање другог? Бони Маранка с правом констатује да Шепард пише „као да је несвјестан шта се у последњој деценији (седамдесете године

¹⁰ “[T]he women in Shepard’s early plays generally either prompt the violent quest or remain in the back-ground while wild cowboys take center stage, destroying everything in sight.”

¹¹ О овој занимљивој „родној распојели” простора више говорим у својој докторској тези „Слике Америке у драмама Сема Шепарда и Дејвида Мемета”.

XX вијека, прим. аутора) дешава између мушкараца и жене” (Maggansa, 31). У позоришном изразу радикалан, иновативан у форми, садржају и лику, ша-ман постмодерног позоришта дозвољава да су „његове” жене „много мање независне и интелигентне од оних које су стотину година раније стварали његови претходници” (31). Код Шепарда је, судећи по овоме, све авангардно, само су жене назадовале јер он није ни „традиционалан у свом виђењу жене, већ у потпуности опресиван” (31).

Но, постоје и они чије се мишљење по овом питању у знатној мјери разликује од оног које преовладава међу колегама критичарима, Рудолф Ербен (Rudolph Erben) на примјер. Анализирајући Шепардове женске ликове у његовим драмама, почевши од раних једночинки до *Обмане ума*, последње пред шестогодишњу паузу која ће, када је у питању његово драмско стваралаштво, да успиједи, Ербен се смјело супротставља ставу о жени као маргинализованој у Шепардовој драми, ставу који је поодавно стекао аксиоматски статус. Ербенов закључак о Шепардовим женским ликовима, помало неуобичајено стављен на самом почетку његовог есеја у часопису *Студије о америчкој драми* (Studies in American Drama) завређује да се цитира у цјелости:

„Жене у драмама Сема Шепарда модерне су, независне и друштвено активне. Оне надилазе традиционалне улоге домаћичког и зависности од мушкараца. Жене учествују у корпоративном и животу заједнице модерне Америке која је замијенила мушки индивидуализам из прошлости у трагању за Границом. Из овог разлога жене не могу да буду „одговор“ за Сема Шепарда јер преносе на Запад цивилизацију Истока¹² од које Шепардови јунаци покушавају да побјегну” (Erben, 29).¹³

Но, иако третман који у његовим драмама има женски лик може да се тумачи и тако различито као што то чине Фок, Маранка, Хартова или Мекдона (McDonough) с једне стране, и Ербен с друге стране, понекад Шепард пожели да буде савршено недвосмислен или потури неко „опште мјесто”, неку изанђалу, „свачију” истину, упаковану у себи својствен поетски израз. Чини се да већ у драми *Заведене* (1978) он покушава, прилично неоригинално, да се елегантно „извуче” од оптужби за дефицит жена у својим драмама. Старом и параноичном Хенри Хакамору није тешко ставити у уста неки хиперболисани страх, још један у низу. Уколико се неко на смрт плаши невидљивих паразита, зашто не би страховао и од жена:

¹² Овдје се мисли на Источну обалу Сједињених Америчких Држава, не на цивилизацију Истока у глобалном смислу.

¹³ Women in Sam Shepard's plays are modern, independent, and socially active. They transcend traditional roles of domesticity and dependence on men. Women participate in the corporate and communal life of modern America, which has replaced the male frontier individualism of the past. For this reason, women cannot be “the answer” for Sam Shepard because they transfer to the West the civilization of the East, from which Shepard's heroes try to escape.

„Ниси то само ти. То је сила. С мушкарцима сам увијек био господар. Лизали су ми стопала. Мушкарци постану пси у секунди. Женско је опасно. Не да се контролисати. Мачкасто” (250).¹⁴

Жене су, за Хенрија, непознаница и страх. Неземаљско. Или су демонска сила или „бисерне капије”, предворје раја:

„Пред вратима смрти требале су ми жене! Жене више него било шта друго! Жене да ме испуне. Да ми олакшају пут на други свијет. Да ме испрате. Да ми донесу екстазу и спас!” (251)¹⁵

Жена у овој Шепардовој драми, међутим, само је једна медијски отјелотворена слика – вамп старлета из тридесетих година прошлог вијека, не више стварна од фикционализованих Марлен Дитрих и Ме Вест у *Блузу бијесног пса*. Једна жена – једна репродукција – није dostatна, па Шепард посеже за редупликацијом и стари је Хакамор суочен са два „духа” своје прошлости. Луна и Мајами, црнка и плавуша, недовољно другачије да се не препозна исти калуп, отпорне на вријеме као и целулоидна слика, доказ су о примату (америчког) сна над стварношћу и вјештачки створене реалности над животом. Ова два Хакаморова холограма дошла су право из *Града Анђела* у којем гђица Скунс сања да се стопи с екраном и постане звијезда. Њихово постојање и доминација над Хенријем не представља доминацију женског принципа над мушким у било ком облику. Оне *нису* жене, оне су отјелотворена мушка илузија/сан о женском – мушком еротском фантазијом креирана, па затим удвостручена, лутка.

Проћи ће доста времена док Шепардов мушки јунак буде у стању да изговори ону једноставну реченицу из драме *Кад је свијет био зелен*, која се може схватити као израз ауторовог новог погледа на феномен женског: „Она има моћ да даје живот, тако да само она може да заустави смрт” (190).

Прекретницу у Шепардовом представљању женског лика чини драма *Обмана ума*. У овој се драми (по некима успјешно, по некима не) Шепард суочава са проблематиком женског у оквиру ширег контекста опасних и неслагљивих расцјепа у људском уму. Мег (мајка „главне” јунакиње, претучене Бет која пати од афазije) не мање од Хенри Хакамора оруђе је да Шепард каже нешто о свом, новостеченом, другачијем поимању жене. Када артикулише мушкарце, Шепард то чини увијек на посредан, поетски аутентичан начин, не плашећи се неразумијевања, јер је ту на свом терену, јер их/се познаје. Међутим, када хоће да каже нешто о жени, то постаје покушај интелектуализације интуитивних спознаја и проналажења бинарних катего-

¹⁴ It's not only you. It's a force. With men I was always a master. They'd lick my heels. Men become dogs in a second. It's the female that's dangerous. Uncontrollable. Catlike.

¹⁵ At the front door to death I needed women! Women more than anything. Women to fill me up. To ease me into the other world. To see me across. To bring me ecstasy and salvation!

рија, преко којих ће се однос мушко–женско разумски спознати и објаснити. Стога Мег неочекивано постаје лакановски и бувоаровски интелектуална, а истовремено помало шепардовски поетична када рашчлањује мушко–женско односе, док масира стопала свог мужа Бејлора. Први „Мегин” увид је у домену (не)постојања комуникације међу половима:

„Можда стварно јесте истина да смо толико различити да никад нећемо моћи да пренесемо једно другом неке ствари. Као што је мајка имала обичај да каже [...] двије ,супротне животиње“ (109).¹⁶

Након тога, она преиспитује могућност истовременог постојања мушког и женског принципа у једној особи, наговјештавајући Бетину мушку страну:

„Она је била чисто женско. Није било ни трага мушког у њој. Као код Бет – Бет има мушког у себи” (110).¹⁷

И, на крају, и даље демонстрирајући женску потчињеност масирањем мужевљевих стопала, Мег долази до закључка инверзног оном до којег долази Бувоарова (Beauvoir цит. у Vorlicky 10). Женско је то којем треба други – мушкарац – док он, „мушкарац може сам. Одлази. Њему треба нешто друго, али он не зна шта је то. Он, у ствари, не зна шта му треба. Тако да завршава мртав. Сам”¹⁸ (111).

Бејлор на Мегина откровења одговара прекидом ритуала масирања стопала, наглим устајањем и виком – наизглед хармонична ситуација је прекинута јер се Шепардов мушкарац подсетио на неизбјежан крај свега, пролазност, самоћу и смрт. Бејлор је, попут Доца (*Покопано дијете*) или Вестона (*Проклетство изгладњеле класе*) истовремено тужан и комичан у својој беспомоћности. Жене су у овој драми узрок мушке неостварености и фрустрација, и то генерацијама. Чувена шепардовска породична „клетва” овдје се преноси кроз три генерације жена које задржавају мушкарца у омрзнутом, унутрашњем простору. Умјесто да је „слободан”, да лови антилопе и узгаја мазге у дивљини, мушкарац је „заробљен унутра” и отуђен од свог природног порива за лутањем, одласком, напуштањем. Спутан.

БЕЈЛОР: „Морам да изигравам болничарку гомили слабоумних жена овдје доље, у цивилизацији, које не могу да се старају о себи. Морам да траћим

¹⁶ Maybe it really is true that we're so different that we'll never be able to get certain things across to each other. Like mother used to say. [...] "Two opposite animals".

¹⁷ She was pure female. There wasn't any trace of male in her. Like Beth – Beth's got male in her.

¹⁸ The male one goes off by himself. Leaves. He needs something else but he doesn't know what it is. He doesn't really know what he needs. So he ends up dead. By himself.

живот обезбјеђујући им кров над главом и лијепо, топло мјесто да у њему полуде” (112).¹⁹

Као много пута код Шепарда, и у овој драми сегменти његовог личног живота мијешају се са фикцијом и свјесном намјером да се одређена порука пренесе у је-динствену позоришну цјелину. Бетина афазија јесте болест која је Шепарду позната кроз властито породично искуство са мајком своје жене, те Џозефом Чејкином касније, али је истовремено и средство да се проговори другим језиком, да се језик онеобичи и *прејезик* у којем једино љубав није заборављена категорија изађе из дубина несвјесног. У борби да поново спозна негдје дубоко запретене могућности артикулације, Бет покушава и да опет успостави властито „ја” на начин који Мег дефинише као потрагу за „другим” – мушкарцем који ће употпунити њено биће. Сада је у фокусу још једно типично шепардовско оружје – перформанс. Бет се (ре)креира глумећи нову мушку себе, истовремено феминизујући Џејковог брата Френкија који је на њеној породичној софи непомичан (рањен) и привремено емаскулиран у сврху Бетине привремене маскулинизације кроз глуму којом се накратко замјењују родне улоге. Бет у једном тренутку инкарнира андрогини моменат у људској психи, тежњу да се успостави равнотежа између два супротстављена принципа, могућност коегзистирања мушког и женског у једној особи. Бет је, могуће, женска страна самог аутора који тврди да „мушкарци убију бога у својој женској страни, баш као што то неки мушкарци чине у везама” (Rosen, 226). Стога је њен језик сведен на рудименте, на првобитно које се опире конструкцијама рода и пола и патријархалној структури која је у основи језика као таквог. У мушко-женском сукобу унутар Бет, преовлађује жена јер је њеној личности за постојање потребан „други”. У немогућности да се скраси са насилним, потпуним мужјаком какав је Џејк – мужјаци представљају врсту која може да функционише, и најчешће и функционише, сама – Бет бира феминизованог/слабог/рањеног/осујећеног мушкарца да би своју потребу за „другим” задовољила.

Јасно је да Шепард својим драмама показује да, био млад или стар, амерички мушкарац никад није ван опасности. Стићи ће га, или насилна смрт, или старачка немоћ. У међувремену прогањаће га страх од губитка фаличке моћи, застоја, смирења, затворености. Посезаће за омиљеним средствима одбране у потрази за „акцијом” – насиљем и напуштањем. По логици ствари са оваквим америчким мушкарцем, америчкој жени не може бити лако. У *Обмани ума* жени се први пут допушта да проговори и о сопственим фрустрацијама. Допушта се да и она може да има егзистенцијалних страхова и да се цио њен свијет не мора обавезно окретати око њеног себичног мушкарца.

¹⁹ I gotta play nursemaid to a bunch a’ feeble-minded women down here in civilization who can’t take care a’ themselves. I gotta to waste my days away makin’ sure they eat and have a roof over their heads and a nice warm place to go crazy in.

Мушкарац у Шепардовом позоришту као да и даље није спреман да слуша, па је и ово обраћање упућено другој жени.

ЛОРЕЈН: „Зар већ нема довољно патње? Имамо довољно добрих разлога за патњу да нам мушкарци додатно и не загорчавају” (93).²⁰

Мушки страх од губитка снаге (у старости) прати женски страх од самоће. Лорејн и Хали (*Покопано дијете*) обје су испуњене горчином због „космичке неправде” која их оставља „самим”.

ЛОРЕЈН: „Овдје сам. Сама. Исто као да никад није ни постојао” (97).²¹

ХАЛИ: „...кад је Ансел умро оставио нас је саме. Без разлике. Исто као да су сви помрли” (73).²²

Стање у којем је америчка жена након што је проживјела вијек угађајући својим мушкарцима је непромијењено, „исто као” да нису ни постојали. Америчка супруга и мајка с горчином коментаришу *узалудност* постојања, жалећи за својим протраћеним животом, сигурне да су саме без кривике за мушко стање.

ЛОРЕЈН: „Не можеш спасити проклете [...] Учини и најмањи покушај и сам си проклет. Погледај брата ако ми не вјерујеш” (95).²³

Ово наше читање иде у прилог идеји о резигнираној пасивности коју Мартин Такер учавача у ликовима мајки у Шепардовим породичним драмама. Такерова, иначе веома подробна анализа Шепардовог опуса, имплицира ауторову потребу за разумијевањем, рационализацијом, разрачунавањем са прошлошћу и њеним прихватањем, па је и лик мајке, сматра овај аутор, моделован по лику властите мајке која се разочарано повлачи из породичних сукоба. Мајка је одсутна са сцене (из куће) у свим, било кокструктивним, било деструктивним обрtima породичне ситуације (Tucker, 135). Једноставно, кад год се нешто од одсудне важности за породичну судбину дешава, мајке нема. Хали (*Покопано дијете*) је ван куће са сумњивим свештеником када није у својој соби (имагинарној кули од слоноваче) на спрату, Ела (*Проклетство изгладњеле класе*) је са адвокатом Тејлором, Мајка у *Правом Западу* је отправљена чак на Аљаску, а на крају драме повлачи се у мотел. Претеча ових ликова је Мајка из *Камените баиште* која бира болес(ничку)

²⁰ Isn't there enough to suffer already? We got all kind a good reasons to suffer without men cookin' up more.

²¹ Here I am. Alone. Just as the same as though he'd never even existed.

²² ...when Ansel died that left us alone. Same as being alone. No different. Same as they'd all died.

²³ You can't save the doomed. [...] You make the slightest little try and you're doomed yourself. Take a look at your brother if you don't believe me.

пасивност у кревету, а последња мајка о којој Шепард пише је давно преминула, претучена и неосвећена жена Хенрија Моса чији лик постоји само као емотивна евокација у уму њених синова – она је окрвављено, склупчано тијело на кухињском поду (*Покојни Хенри Мос*). Последња породична драма је скоро свемушка, налик на драме Дејвида Меметова, и мајка нијемо проговара/оптужује само кроз међусобни сукоб синова и њихов заједнички обрачун с мртвим оцем.

Такер мајчинску пасивност види као прихватање свијета који обликују мушкарци, мужеви и синови. Ми бисмо додали – и властити очеви – што је евидентно у драми *Каменита башта* и *Проклетство* у којима мајке спомињу сличност својих потомака са властитим мушким родитељем. „Оне”, каже, Такер „рационализују настављање (живота у) свом ограниченом свијету у мелодији уздаха и плесу повлачења у властиту собу”²⁴ (136). Повлачење жене није само повлачење супруге и мајке пред мужем и сином, већ и повлачење кћери пред оцем, наслијеђена женска схема понашања обликована послушношћу и пасивношћу.

Не треба заборавити да су Шепардова мајка и „мајке” у драме либералних седамдесетих „ушетале” право из педесетих, деценије у којој је улога жене обликована на, највјероватније, најшовинистичкијем моделу у америчкој историји. Жена је била приморана да се одрекне нагло добијене „моћи” и „радног права” стеченог током ратних година када су се мушкарци борили на фронтима, а мајке, сестре и супруге се прихватиле мушких послова. Жена је требало да се врати кувању и чишћењу и угађању својим мушкарцима, а нови медиј – телевизија, као и популарни часописи, фаворизовали су жену-домаћицу, супругу и мајку. Тек придошли „члан” домаћинства – телевизија, потрудила се са своје стране да популарним серијалима, у којима отац увијек зна најбоље шта је породици чинити, озакони ратом поремећену родну равнотежу. Мушкарцима повратницима с фронта широм Европе, требало је обезбиједити удобну средину за повратак, а телевизор (Шепардов омиљени), фрижидер и аутомобил америчке производње уз веселу, способну, а послушну женицу у кухињи били су предуслови за урбану идилу. На пост-трауматски стрес повратника одговарало се игнорисањем проблема и све инвентивнијим пропагандним бомбардовањем рецептима за срећан живот. Реалност је, међутим, чешће попримала облик Шепардовога личног искуства с оцем који се одао пићу и самотњаштву. У постмодернистичком маниру Шепард се педесетих присјећа са носталгијом и иронијом истовремено кроз архетипски лик Клинца и стрип хероја у *Невиђеној руци*, али и у драми *Прави Запад* у којој их се Остин спомиње као изгубљеног раја, а Ли их евоцира кроз романтичну слику ентеријера комшијских кућа, употпуњену сопственим

²⁴ They rationalize the continuation of their limited world in the melody of sighing and a dance of retreat to a room of their own.

маштаријама. Чини се да није случајно што је Лијева специјалност крађа телевизора, оруђа и симбола малограђанских педесетих.

Да закључимо, коју год улогу Шепард додјелио жени у драми – било да се ради о роли обесправљене слушкиње, еротске фантазије или члана породице – јасно је да она никада неће бити главна. Чини се да је до сада прилично извјесно да таква жена никад неће крочити на Шепардову позорницу. Меј, по аутору његов најпотпунији женски лик, у најбољем случају дијели првенство на позорници са својим братом/љубавником/андрогином половином, Едијем. Смијемо ли онда устврдити да аутор жену сматра недораслом улози егзистенцијалног Одисеја? Да вјерује да она није у стању да изнесе тај терет? Какав год био одговор на ово питање, сигурно је да је Шепард не види ни као Пенелопу. Беки (*Зуб Злочина*) прелази у Кроуове руке заједно с осталом Хосовом имовином, Хани (*Операција звечарка*) започиње везу с Младићем убрзо након што изгуби мужа, Бет (*Обмана ума*) „замјењује” Џејка Френкијем, Хали (*Покопано дијете*) и Ела (*Проклетство изглађеле класе*) су обје невјерне својим насилним мужевима, и обје са намјером да искористе „нове” мушкарце за практичне циљеве. Шепардове женске ликове као склоне „превјери” види и Рудолф Ербен; он, међутим, не доживљава јунакиње као маргинализоване или чак злостављане, већ као прорачунате и хладне, вођене властитим циљевима који су, у односу на мушко егзистенцијално трагање, у најмању руку ниже природе:

„Оне су више конформисти и везане за систем и корпорације него мушкарци јер мушкарци мрзе и једно и друго и постали су друштвени одметници. Пратећи властите, често финансијске интересе, Шепардове жене напуштају дом, мужа или љубавника како им се прохтије. Користећи секс као оружје, оне или имају друге везе или мијењају партнера чим је јунак уништен. У основи, остају хладне и безосјећајне и презиру егзистенцијалне страхове или слабост својих мушкараца” (Erben 30).²⁵

Уочавајући њихове издајничке импулсе као и Ербен, ми бисмо се, ипак, суздржали од претјеране осуде Шепардових „јунакиња”. Има ли смисла осуудити Шепардове женске ликове узимајући у обзир њихово трпљење док се „њихови мушкарци” обрачунавају са властитим егзистенцијалним демонима и страховима на начине који су далеко од поетичних. Шепард се, мора се признати, потрудио да представи физичке манифестације душевних мука својих мушких ликова. Њихова „борба” против система и корпорација све је само не прометејство. Довољно је прочитати Лијев коментар у драми Прави

²⁵ They are more conformist and attached to the system and corporations than the men because the men hate both and have become social outcasts. Following their own, often financial interests, Shepard's women leave home, husband, or lover at will. Using sex as a weapon, they either have other relationships or change partners immediately after the hero is destroyed. In general, they remain cold and emotionless and despise the men's existential fears as weakness.

Запад па схватити да ово „отпадништво” није ствар избора, већ нужности. Мушкарац у Шепардовим драмама бјежи од „система и корпорација”, не зато што он њих не жели, већ зато што *њег*а тамо (курзив наш) не желе.²⁶ У раним једночинкама жени није остављено много простора, али је у породичним драмама (Меј, Бет, Мер, Ела, па и Хали) очигледније какав је живот уз „свог мушкарца”. Стога је Ербенов коментар само дјелимично тачан – жена напушта без гриже савјести. Међутим, нелојалношћу она само искупљује своју потчињеност. Кад „јунак” постане рањив, жена без недоумице замијени једног господара другим – сви тирани личе један на другог, зашто онда не бити уз оног који побјеђује? Жене свете своју потчињеност издајом која из њихове перспективе јесте само борба за опстанак у насилном мушком свијету. „Двије супротне животиње” имају другачије методе преживљавања. Женска „животиња” код Шепарда без гриже савјести напушта брод који тоне. Зашто и не би? Она никада није његов капетан.

Могуће је да је Шепард у претпоследњој драми, *Ударање мртвог коња* (2007) у Хобартовом разговору са властитим гласом, који „виче у пустињи”, представио не само Хобартово неразумијевање супруге, већ и сопствену ауторску збуњеност пред креацијом женског лика. У дијалогу у којем један глас врши насиље над другим, прекидајући га и свдећи на кратке, започете полуреченице, као што то често имају обичај Меметови преваранти, Шепард можда признаје апсолутни ауторски пораз пред женским ликом.

„Само кажем----

Шта?

Она----

Очигледно је не знаш објаснити.

Не” (30).²⁷

ЛИТЕРАТУРА

Aaron, Joyce. “Clues in Memory”. *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca. New York: Performing Arts Journal Publications, 1981. 171–175.

Erben, Rudolph. “Women and Other Men in Sam Shepard’s Plays”. *Studies in American Drama, 1945–Present* 2. (1987): 29–41. Web. 4 Sep. 2011.

Falk, Florence. “Men without Women: The Shepard Landscape.” *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca. New York: Performing Arts Journal Publications, 1981. 90–103.

²⁶ Ли: Хеј, да ли ти стварно мислиш да сам ја изабрао да живим у недођији? Мислиш ли? Мислиш да је то нека филозофска одлука коју сам донио или такво што? Ја живим тамо јер не могу да успијем овдје! А ти ми кукаш о свом успјеху! (*Прави запад* 49)

²⁷ I’m just saying---What?She---You obviously can’t explain her. No.

Hall, Ann, C. *A Kind of Alaska: Women in the Plays of O'Neill, Pinter and Shepard*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1993.

Marranca, Bonnie, ed. *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1981.

Marranca, Bonnie. "Alphabetical Shepard: The Play of Words." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca. New York: Performing Arts Journal Publications, 1981. 13–33.

---. "Preface." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca. New York: Performing Arts Journal Publications, 1981. i-ii.

McDonough, Carla J. "The Politics of Stage Space: Women and Male Identity in Sam Shepard's Family Plays." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 9.2 (1995 Spring): 65–83.

---. *Staging Masculinity: Male Identity in Contemporary American Drama*. Jefferson, NC: McFarland & Co., 1997.

Rosen, Carol. *Sam Shepard: A Poetic Rodeo*. Palgrave MacMillan, 2004.

Roudané, Matthew "Shepard on Shepard: An Interview." *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 64–80.

Savran, David. *A Queer Sort of Materialism: Recontextualizing American Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

---. *Taking it Like a Man: White Masculinity, Masochism and Contemporary American Culture*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998.

Shepard, Sam. *Angel City, Curse of the Starving Class and Other Plays*. New York: Urisen Books, 1980.

---. *Fool for Love and Other Plays*. New York: Bantam Books, 1984.

---. *Kicking a Dead Horse*. New York: Vintage Books, 2008.

---. *Seven Plays*. New York: Bantam Books, 1981.

---. *The God of Hell*. New York: Vintage Books, 2005.

---. *The Late Henry Moss, Eyes for Consuela, When the World Was Green*. New York: Vintage Books, 2002.

---. *Plays: 3, A Lie of the Mind, States of Shock, Simpatico*. London: Methuen Drama, 1996.

Tucker, Martin. *Sam Shepard*. New York: Continuum, 1992.

Wade, Leslie A. "States of Shock, Simpatico, and Eyes for Consuela: Sam Shepard's Plays of the 1990's." *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 257–278.

Vesna Bratić

HOUSEWIVES, WITCHES AND SILENT MOTHERS IN ALASKA:
FEMALE CHARACTERS IN SAM SHEPARD'S PLAYS
(Summary)

The paper focuses on the evolution of female characters in Sam Shepard's plays, or, more precisely, on the question of whether there has been any evolution of female characters over his almost half a century long career of a playwright. The fact that to the wider theatre audience and readership Sam Shepard is known as one of the three American playwrights notorious for the violent machismo of their plays and characters (David Mamet and his namesake Rabe) speaks for itself. This paper pays attention to how Sam Shepard's perspective on female characters apparently changes to fit a broader cultural-historical (con)text following the movement of the margin(alised) towards the social and cultural centre. Shepard's five-decade long journey from the the avant-garde to the canon, from a drama wunderkind to the playwright emeritus has, in our opinion, been paved by powerful male characters, the very incarnations of the darkest fears of the white American male. On the other hand, his female characters, with rare exceptions, are less successfully rendered than the male ones, and their role is largely reduced to ancillary.

While trying to map the female characters' development trajectory through the entire playwright's oeuvre, we have seen little real evolution in terms of shifting women's characters centrewards. Shepard apparently did his might to understand women in his plays and make them less flat and more characters in their own right in the late '70s and through the first half of the '80s. Our opinion is, still, that his success could at best be termed mixed and that there is a strong likelihood that "a woman is a foreign land" no less for Sem Shepard, an American living in the second half of the 20th century, than for a mid-Victorian British poet Coventry Patmore.

Кључне речи: домаћице, вјештице, нијеме мајке, драме, Сем Шепард.

Примљено 8. октобра 2012, прихваћено за објављивање 26. децембра 2012.

Nikola Popović¹

Filološko-umetnički fakultet u Kragujevcu

MOTIV RATA U SAVREMENOJ ITALIJANSKOJ PRIPOVECI

U radu se razmatra motiv rata u pripovesti „Suprotno od smrti” Roberta Savijana (1979). Savijano je pripadnik mlade generacije italijanskih pisaca koja predstavlja novinu na italijanskoj književnoj sceni, usmeravajući se na teme koje se odnose na kontroverznu stranu italijanske današnjice kao što su kriminal, zapuštenost italijanskog juga u odnosu na sever i u medijima skrivana sudbina italijanskih vojnika u ratnim misijama, što je tematski okvir pripovetke.

Slide rata analiziraju se kroz komunikacijski kanal ratište–mediji–lokalni ambijent koji je u osnovi narativne strukture pripovetke, sa osvrtom na kolektivni i lični doživljaj ratne tragedije u kontekstu globalne razmene informacija.

Savijanov idiositil odlikuje dinamična naracija prepuna brzih rezova i filmičnih dijaloga. Imajući u vidu autorovo iskustvo u novinarstvu, pripovetka ratne tematike kao kombinovani žanr sagledava se i u svetlu dokumentarističke proze u Italiji koja je spojena sa socijalnim angažmanom. Proza Roberta Savijana posmatra se i u svetlu italijanske prozne škole New Italian Epic nastale u prošloj deceniji koja je unela novinu u realistički postupak tradicionalnog narativnog stila.

1. Roberto Savijano i „Nova italijanska epika”

Savremeni italijanski pisac Roberto Savijano (Roberto Saviano) rođen je 1979. godine u Napulju i pripada mladoj generaciji italijanskih pisaca koji donose novinu na italijansku književnu scenu izborom tema koje do sada nisu nalazile mesto u književnom izrazu a odnose se na manje vidljivu stranu italijanske današnjice², pre svega organizovani kriminal, što je i tema Savijanovog prvenca, romana *Gomorra* (2006), koji je bio bestseler u Italiji i van nje, preveden je na mnoge jezike a prevod na srpski jezik objavljen je 2007. godine. Pišćeva biografija³

¹ nikparma@yahoo.it

² Kao osnovni problem savremenog italijanskog društva sociolog M. Oberti vidi suprotstavljenost tradicionalno shvaćene modernosti i modernizovane ali nelegalne tradicije što je uslovalo „raskorak između ekonomskih performansi i sposobnosti političkog sistema da to isprati izgradnjom napredne demokratije” i socioteritorijalni diverzitet, razmatrajući dihotomiju između regionalnih društava nasuprot jedinstvenom društvu (videti: Oberti, 2008: 119).

³ Autorov zvanični veb-sajt www.robertosaviano.it donosi informacije o njegovom životu, objavljenim knjigama i televizijskim emisijama, te članke objavljene u italijanskim novinama *La Repubblica* i *L'Espresso*, kao i stranim novinama u kojima objavljuje, kao što su španski *El País*, nemački *Der Spiegel* i britanski *Times*.

odgovara svojom kontroverznošću njegovom delu koje je izazvalo polemike u Italiji, budući da zbog podataka iznesenih u knjizi, autor živi pod zaštitom policije te je njegova ličnost obavijena i velom medijske mistike⁴. Poslednja Savijanova knjiga je zbirka zapisa *Vieni via con me* (2011) nastalih iz istoimene televizijske emisije usmerene na tekuće probleme italijanske politike i društva.

Savijanov literarni stil odlikuje dinamična naracija sa akcentom na dijalogu uz izražajnu regionalnu notu, te stoga ne čudi autorov angažman i na polju filma kada je učestvovao u pravljenju scenarija za film „Gomora” po knjizi istog naslova 2008. godine. Autorovo iskustvo u novinarstvu omogućava iščitavanje njegovog dela i u svetlu tradicije dokumentarne proze u Italiji⁵, koja je u okviru savremene prozne scene dobila obeležja posebnog književno-publicističkog izraza i u tom pogledu proza R. Savijana najbliža je prozi Karla Lukarelija, čiji je stil zasnovan na književnom oblikovanju crne hronike. Priča „Suprotno od smrti” uvrštena je u antologiju italijanske pripovetke „Šestoro izmeštenih” (*Sei fuori posto*, Einaudi, 2010) pored pripovedaka Simone Vinči, Valerije Parele, Karla Lukarelija, Pjera Kolaprika i Vu Minga⁶, autora koji, kako sugerise naslov zbirke, stvaraju nezavisno od književnog mejnstrima. Na planu stila jedno od obeležja postalo je preplitanje žanrova⁷ i otvorenost ka drugim umetnostima poput filma i stripa te bliskost sa medijskim izrazom.

Savremena književna kritika (Boscolo, 2008, 2011; Shugaar, 2011) smešta delo R. Savijana u kontekstu novog pristupa realističkom književnom postupku gde je socijalni angažman spojen sa putem savremenog italijanskog društva ka samospoznaji: „Epski narativni modus” [mlade generacije pisaca] podudara se sa shvatanjem da je italijanskom društvu hitno potrebna sposobnost samopredstav-

⁴ Među italijanskim intelektualcima koji su stali u zaštitu R. Savijana posle objavljivanja *Gomore* i apelovali za hitnu intervenciju države bio je i U. Eko (videti: Eko, 2006) smatrajući da je Savijanov slučaj manje podudaran sa napadima na Salmana Ruždija budući da je posredi globalna pretnja, dok izvor pretnje Savijanu ima jasno određen lokalni karakter te je stoga uporediv sa pritiscima kakve su, pre tragičnih ubistava 1992, doživljavali sudije Đ. Falkone i R. Borsellino.

⁵ Razvojni put od novinarstva ka književnosti nije stran italijanskoj književnosti, pri čemu je publicistika, kao u doba verizma, često pokretala i pratila književne tendencije.

⁶ Pseudonim književne grupe italijanskih pisaca izraslih ih književne grupe koja se zvala Luter Bliset a koju trenutno čine Roberto Bui, Đovani Katabriga, Federiko Guljelm i Rikardo Katabrini; od svog osnivanja grupa se aktivno uključuje u italijanske književne i političke teme, a književni manifest *New Italian Epic* iz 2008. doneo je novo gledanje na italijansku tradiciju i budućnost tema i stila italijanske proze. Na srpski jezik preveden je roman „Q” Lutera Bliseta (Plato, 2010) i „54” Vu Minga (Plato, 2010).

⁷ Odsustvo žanrovske koherencije kao jednu od pojava na italijanskoj sceni ističe se i u teoretskim tekstovima Nove italijanske epike: „Bez obzira da li se radi o poeziji ili prozi [...] u poslednjih petnaest godina, knjige koje su pisali italijanski pisci ne mogu se ni na koji način etiketirati i kategorizovati. [...] Ne radi se samo o „endo-literarnoj” hibridizaciji unutar književnih žanrova, već o upotrebi svega što može poslužiti svrsi” (Wu Ming, 2009: 41).

⁸ K. Boscolo (Boscolo, 2011: 19) ukazuje na namerni diskontinuitet pojma „epika” sa tradicijom epske književnosti u Evropi, i njegovo shvatanje pre svega kao kritičko iščitavanje istorija stvaranjem novih mitova (*mythopoesis*).

ljanja, pravilnog sagledavanja sebe, u kontekstu [...] nedavnih političkih skandala. Uloga umetničke proze u ovom procesu potaknuta je svešću da italijanski masovni mediji nisu bili u stanju da pruže transparentne informacije o političkim i socijalnim pitanjima u Italiji” (Boscolo, 2011: 20). „Nova italijanska epika” (New Italian Epic), prozna škola nastala tokom prošle decenije, čiji je jedan od programskih zadataka neophodnost etičkog zalaganja i potreba da se kroz novi pristup realizmu „vрати *vera u reč*, omoguću njeno *ponovno aktiviranje* i ponovno punjenje značenjem nakon tavorenja u toposima i klišeima” (Wu Ming, 1 2008: 14)⁹, prihvatila je delo R. Savijana kao književnost koja daje novo obličje realizmu putem hipertekstualne nadgradnje činjeničnog sloja: „U borbi za značenje, konotacija određenog termina postane njegova osnovna denotacija, to jest najčešće značenje. Gubi se priroda ‚figurativnog značenja‘. U isto vreme, novi pristup epici može promeniti prirodu ‚realizma‘.” (Wu Ming, 1 2008: 5) Ratni motivi u okviru savremene italijanske pripovetke nužno se naslanjaju na stvarne događaje postajući tako granica između informativnosti publicistike i literarnog preoblikovanja stvarnosti: „Savijanova epika (hipertekstualno i ‚prepuno‘ ja, ‚herojski‘ ton, efekat lavine u nizu priča¹⁰) stvorila je delo koje se jednako slavi kao ‚povratak realizmu‘ koliko god je i konstrukt koji obiluje književnim elementima”.

2. Ratna tematika u savremenom kontekstu

Italija je kao članica NATO-a učestvovala u raznim vojnim kampanjama alijanse. Događaj koji je značio prelomni trenutak u odnosu javnog mnjenja prema italijanskom vojnom učešću u mirovnim misijama bilo je stradanje italijanskih vojnika u eksploziji u iračkom gradu Nasiriji 2003. godine, a ime ovog grada postalo je u italijanskim medijima opšte ime za stradanje italijanskih vojnika na međunarodnim ratištima. Na književnom planu, tema rata imala je odjeka u prozi mlade generacije koju je obeležio i neskriven socijalni angažman. Proza sa ratnom tematikom u savremenoj italijanskoj književnosti naslanja se na tradiciju neorealističke proze o Drugom svetskom ratu, posebno na dela I. Kalvina, A. Moravije, Č. Pavezea, K. Malaparte, te autora poput Dina Bucatija koji su u svoj stilski izraz uključili ratnu tematiku bez geografske određenosti ali sa univerzalnim antiratnim angažmanom. U prozi R. Savijana prisutno je naslanjanje na narativnu tradiciju i vidno odstupanje na planu stila što se ogleda, pre svega u fragmentarnosti jezika i vizuelne slike.

Prestanak bipolarne podele sveta krajem dvadestog veka i pojava novih elektronskih medija promenili su kontekst, način ratovanja i metodologiju ratnog novinarstva (Hibberd, 2008) te time i italijansku prozu sa ratnom tematikom koja fabulira konkretne događaje. Imajući u vidu upotrebu termina „epika” u nazivu novog italijanskog proznog talasa, vidan je iskorak koju italijanska pripovetka

⁹ Sve citate u radu preveo N. P.

¹⁰ Zbijenost situacija i „epsko mnoštvo” savremenog italijanskog izraza spominje i K. Boscolo kao svojevrsnu opoziciju „zastoja postmodernizma” (videti: Boscolo, 2008).

ratne tematike pravi u odnosu na tradiciju epskog pripovedanja gde je sudbina pojedinca uvek prikazana na širokom platnu etničkih i civilizacijskih sukoba. U tom pogledu, prozu ratne tematike obeležava fragmentarnost i linearni tok događaja koji je u skladu sa medijskim prikazivanjem rata gde aktuelnost događaja traje dok ga ne prepokrije drugi.

U pripovetkama R. Savijana prisutan je senzibilitet za jug Italije i probleme koji se odnose na aktuelni trenutak u kojem su se prelomile sumnje u stare vrednosti i delovanje kolektiviteta (v. Putnam, 1993: 163–167). Podaci vezani za odlazak italijanskih vojnika u ratne misije dati su „brzim” rečenicama u pasusima čiji izraz podseća na novinarski izveštaj a u središtu piščevog antiratnog angažmana nalazi se sudbina povratnika sa međunarodnih ratišta koja je obeležena socijalnim i psihološkim problemima nakon povratka:

„Većina trupa koje odlaze u misije sastavljena je od vojnika sa juga Italije. Više od polovine stradalih italijanskih vojnika su sa juga. Cela regija puna je povratnika. Vojnici koji su se vratili iz Bosne, ili još pre iz Mozambika, vojnici koji su se vratili sa Kosova, iz Somalije, Iraka, vojnici koji su se vratili iz Libana ili čekaju da odu u Liban. Vojnici čija se samo tela vraćaju, iskidana na delove.” (Savijano, 2011: 46)

Viđenje rata prikazano je uvek kroz međudodnos stvarnih događaja na ratištu, informacija koje se pružaju u medijima i s druge strane, reakcije lokalnog ambijenta i ličnih sudbina povratnika i njihovih porodica. Rezigniranost pred sudbinom i izdvojenost ovakvog ambijenta u odnosu na zvaničnu sliku plasiranu u medijima prikazana je kroz bezizlaznost mladih ljudi u rešavanju poteškoća koje savremeni život nosi, gde jedini izlaz postaje učešće u međunarodnim ratnim misijama. Ovakav opis stanja prate žargonizmi i stil blizak usmenom iskazu obojen ironijom:

„Ako si rođen bez jednog bubrega ili sa ‚konjskim stopalom’, ili imaš retinitis koji te osuđuje na slepilo, eto: samo to su prepreke koje sprečavaju želju da se prijavaš u vojsku. Mada se i u tim slučajevima prijavljuje. Pokušaj, pa neka vojni lekari otkriju šta ne valja.” (Savijano, 2011: 46)

Konkretan događaj, blizak po vremenu i kolektivnoj svesti¹¹, često je utkan u tkivo savremene italijanske pripovetke koja time postaje otvoren tekst koji reaguje sa savremenim trenutkom te asocijativnost dobija različite oblike i značenja, bilo da se radi o stradanju u Nasiriji kao fenomenu poznatom i van Italije ili o pominjanju slučajeva torture nad somalijskim civilima u pripoveci „Suprotno od smrti”, što je još uvek tema polemika u Italiji.

¹¹ Kolektivno sećanje na Drugi svetski rat i svest o blizini rata iz prostora okvir su pripovedanja u pripoveci *Willkommen in Friaul* Flavija Santija (1973), pisca sa severa Italije. Paralela sa prozom R. Savijana ogleda se u tretiranju ratne tematike u regionalnom okruženju.

Akcent na dijalogu daje Savijanovoj pripovesti poseban angažman regionalnog tipa, a tema rata prisutna je kroz opis uticaja globalnog sukoba na lokalnom planu, kao u priči *La terra padre* (Savijano 2008) gde se opisuje krijumčarenje oružja iz istočnoevropskih zemalja, a lokalni ambijent je podloga za opis pojava na nacionalnom planu:

„Čim je pala zavesa socijalizma, komora se susrela sa vođama komunističkih partija u raspadu. Seli su za pregovarački sto kao predstavnici moćnog, mirnog i tihog Zapada. Znajući za krizu u tim zemljama, klanovi su u suštini otkupili od istočnih zemalja – Rumunije, Poljske, bivše Jugoslavije – cela skladišta oružja, isplaćujući godinama plate portirima, čuvarima magacina, oficirima zaduženim za čuvanje vojnih postrojenja.” (Savijano, 2008: 23)

Inverzna fabularnost svojstvena filmu koja karakteriše savremenu italijansku pripovetku sa ratnom tematikom spojena je sa informativnim stilom publicistike i imedijatnošću vizuelne vesti.

3. Introspektivnost i estetizam

I pored usmerenosti na stvarne događaje, savremena italijanska pripovetka ipak koristi introspekciju kao integralni deo realističkog postupka pripovedanja i integralni deo naracije: „Epika i ‚introspekcija‘, široko pripovedanje i psihologizacija lika često idu ruku pod ruku...” i Savijanova *Gomora* je na momente intimistički roman (v. Wu Ming 2008: 9). Minimalistička vizura sukoba¹² koju novi tip ratne fotografije i dnevničke vesti nose spojena je u Savijanovoj priči sa nastojanjem vizuelnih medija da se „zaobiđe intelekt i cilja direktno na emocije” i stvori sliku koja će sadržavati univerzalost i simbolizam, često ciljajući „više na estetsko nego na verodostojnost” (Zelizer, 2004: 117):

„Novine ne žele fotografije običnih dana provedenih na frontu. Patrole, deca u naručju i mitraljezi. Sve je to suviše prosto, svakodnevni rat koji nikom ne treba da izgleda svakodnevno.” (Savijano, 2011: 41)

Vizuelne slike spojene su uvek sa asocijativnim tokom introspekcije i ovaj sloj naracije suprotstavljen je dinamizmu okolnog sveta i faktografiji koju ratna tematika podrazumeva.

„Marija zatvara oči i pokušava da zamisli Avganistan. [...] Govori mi o zemlji koju nikada nije videla, ali poznaje svaki prizor prikazan na televiziji. Kao da je uvežbala oko da uhvati svaki detalj iza leđa reportera koji izveštavaju iz Kabula, ili na mnoštvu fotografija u reportažama kakve objavljuju u ženskim nedeljnicima.

¹² U svom intervjuu o mestu ratnog izveštača, odnosu ratnog novinarstva i književnosti, Fausto Bilozlavo izdvaja „pridruženo novinarstvo” (*embedded journalism*) kao „lako ostvariv sistem praćenja asimetričnih sukoba” gde neposredno prisustvo novinara na prvim ratnim linijama omogućava minimalističku vizuru sukoba svojstvenu savremenom viđenju vesti. (videti: Popović, 2011)

[...] Kao da je i zvuk dovoljan da oživi njenu bol i podseti je na poreklo te boli: Avganistan”. (Savijano, 2011: 43)

Među lirskim momentima i refleksivnim stankama u Savijanovoj naraciji koje održavaju ravnotežu sa delovima koji obiluju faktografskim podacima, stoje pasusi u kojima se opisuje solidarnost lokaliteta u nevolji, što je jedan od tematskih lajt-motiva književnosti italijanskog juga:

„Žalost [se] proširuje na sve: komšije, prijatelje, tetke, do najdalje rodbine. U mom mestu, sve prijateljice moje tetke stalno su nosile crninu jer uvek bi neki momak bio ubijen, nečiji daleki rođak pao bi sa skele, i trebalo je ukazati poštovanje porodici stradalog. [...] U mom kraju, kad neko pogine u ratu, cela zgrada oblači crninu. Kao dečak, čekao sam krštenja i Božić da vidim kako žene iz moje kuće ne nose crno.” (Savijano, 2011: 48).

Potpuno nadraščanje faktografije i sasvim estetizovano književno preoblikovanje ratne tematike nalazimo u pripoveci „Ratovi na granici” (*Guerre di confine*)¹³ Franka Berninija. Pripovetka se bavi temom međuetničkog sukoba a motivi su povezani sa „lirskim, skoro sakralnim tonom pisanja koji je ujedno prigušen, napet, oniričan” (Bersani, 1997: 11). Teroristički napad na oklopno vozilo, ratni događaj koji je u Savijanovoj pripoveci „Suprotno od smrti” dat novinarskom elipsom, u Berninijevoj prozi preoblikovan je na sasvim drugačiji način, u sinestetičnoj slici, sa psihološkom stilizacijom i ritmovanom sintaksom.

4. Zaključak

Mlada generacija italijanskih pisaca tretirala je ratnu tematiku nadovezujući se na tradiciju ratne proze u Italiji, ali je prihvatila stilski uticaj medijski oblikovane informacije i novih književnih strujanja. Iako se radi o književnicima različitih senzibiliteta, može se govoriti o koherentnoj generaciji pisaca koja je zadržala realizam kao nasleđe verističke i neorealističke pripovetke, ali je neosporno primila uticaje različitih struja postmodernizma kroz medijsku disperziju žanrova.

GRADA

Savijano 2011: R. Savijano, *Suprotno od smrti*, *Povelja*, 3, 43–58.

Savijano 2010: R. Saviano, C. Lucareli, V. Parrella, P. Colaprico, W. Ming, S. Vinci, *Sei fuori posto. Storie italiane*, Torino: Einaudi.

Savijano 2008: R. Saviano, A. Piperno, L. Colombati, P. Grossi i dr., *A occhi aperti*, Milano: Mondadori.

Savijano 2011: R. Saviano, *Vieni via con me*, Milano: Feltrinelli.

¹³ Apstraktnost granice kao prostora koji okružuje ukazuje na vezu sa romanom *Tatarska pustinja* Dina Bucatija.

Bersani 1997: M. Bersani, E. Franco (ur.), *Anticorpi. Racconti e forme di esperienza inquieta*, Torino: Einaudi.

LITERATURA

Boscolo 2011: C. Boscolo, The idea of epic and New Italian Epic, *Journal of Romance Studies*, Vol. 10 Issue 1, 19–35.

Boscolo 2008: C. Boscolo, Scardinare il postmoderno, <<http://www.carmillaonline.com/archives/2008/04/002620.html>> 5.3.2012.

Eko 2006: U. Eco, Non Lasciamo solo Saviano, <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/10/16/umberto-eco-non-lasciamo-da-solo-saviano.html>>, 5.3.2012.

Hibberd 2008: M. Hibberd, Moving towards digital: Italian media in the new millenium, u: *Media in Italy. Press, Cinema and Broadcasting from Unification to Digital*, 123–132.

Mejkin 2007: D. Machin, T. Van Leeuwen, *Global Media Discourse. A Critical Introduction*, London-New York: Routledge.

Oberti 2008: M. Oberti, La société italienne, des voies originales entre tradition et modernité, *Vingtième Siècle*, br. 100, 115–119.

Onofri 2011: M. Onofri, From Among Essayists: Toward a Counter-History of Italian Literature and Culture, *Chicago Review*, Vol. 56, Issue 1, 172–177.

Popović 2010: N. Popović, Ako imaš sreće, bićeš otet, ako ne – odrubiće ti glavu. Intervju sa Faustom Bilozlavom, *Status*, br. 89, 54–61.

Putnam 1993: R. Putnam, *Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Salvati 2008: M. Salvati, Une histoire sociale à l'italienne, *Vingtième Siècle*, br. 100, 21–31.

Šugar 2011: A. Shugaar, Darkness at the Heart of Recent Italian Literature, *World Literature Today*, Vol. 85, br. 4, July/August, 33–37.

Vito 2011: M. Vito, A Narrative Discourse of the Twenty-First Century: the New Italian Epic, *The Italianist*, br. 30, 395–412.

Vu Ming 2009: W. Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino: Einaudi.

Vu Ming 1 2008: W. Ming 1, *New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, <<http://www.carmillaonline.com/archives/2008/04/002612.html>>, 5.3.2012.

Zelizer 2004: B. Zelizer, When a war becomes a photograph, u: S. Alan, B. Zelezer (ur.), *Reporting War: Journalism in Wartime*, London, New York: Routledge, 115–135.

Nikola Popović

THE MOTIF OF WAR IN THE CONTEMPORARY
ITALIAN SHORT STORY
(Summary)

The paper deals with the motif of war in the story “Al contrario della morte” by contemporary Italian author and journalist Roberto Saviano (1979). Saviano is representative of a new generation of Italian prose writers, who focus on topics that demonstrate a controversial side of modern Italy, such as organized crime or other often avoided social problems in the Italian South. The narrative frame of Saviano’s story is the destiny of Italian soldiers who participate in international military operations. This paper analyses representations of war in this story through three communication channels: the war zone, the media and the local environment. These channels dominate the narrative structure of the story, focusing on collective and personal perceptions of the tragedy of war in the context of global information exchange.

Saviano’s narrative style is marked by a dynamic rhythm full of movie-style dialogues, quick narrative and journalistic flair. This paper observes the war story as a combined literary genre in the context of the tradition of Italian documentary prose, strongly linked with social action. In this sense, this paper places Saviano’s prose in the context of the Italian literary stream known as the *New Italian Epic*, founded during the previous decade, which introduced new elements to the traditional procedure of realism in prose.

Кључне речи: мотив рата, документаристичка проза, регионална проза.

Примљено 7. новембра 2012, прихваћено за објављивање 26. децембар 2012.

RASPONI MODERNIZMA

Bojana Stojanović-Pantović, *Rasponi modernizma. Uparedna čitanja srpske književnosti*. – Novi Sad: Akademska knjiga, 2011. – 295 str.

Knjiga Bojane Stojanović-Pantović *Rasponi modernizma. Uparedna čitanja srpske književnosti*, koja se u metodološkom pogledu nadovezuje na njenu prethodnu knjigu, *Pobuna protiv središta* (2006), usmerenu govoru razlike i inovacijama u srpskoj književnosti XX veka, sadrži skup tekstova koji predstavljaju „uporedna čitanja srpske književnosti”. Fenomeni, problemi, pisci i dela srpske književnosti posmatraju u evropskom kontekstu, najčešće predstavljenom nemačkim i francuskim autorima. Ti tekstovi obuhvataju razdoblje od predromantizma do modernog doba.

Reč je o jednoj komparativnoj vizuri usmerenoj kako opštim pitanjima, tako i stvaralaštvu pojedinačnih pisaca. Knjiga počinje razmatranjem problema periodizacije koji je predmet dva teksta: „Problem periodizacije srpske književnosti u poredbenoj vizuri: od predromantizma do modernizma (1)” i „Problem periodizacije srpske književnosti u poredbenoj vizuri: od predromantizma do modernizma (2)”. Polazeći od istraživanja danas već klasičnih komparatista i teoretičara književnosti, Kloda Pišoa i Andrea M. Rusoa,¹ Renea Veleka,² Zorana Konstantinovića,³ Dragiše Živkovića,⁴ autorka ispituje *predromantizam* i *modernizam*, uočavajući sličnosti i razlike između srpske književnosti, s jedne strane i nemačke ili francuske književnosti, s druge strane. Na problem periodizacije, nadovezuju se fenomeni koji su vezani za same epohe i pravce ili njihove topose, kao što je, na primer, *bidermajer* koji nije svojstven francuskoj književnosti, nego književnostima nemačkog govornog područja gde se razvio pod uticajem Habzburške monarhije. Bidermajerom se bavio naš poznati komparatista Dragiša Živković, a B. Stojanović-Pantović u ovoj knjizi ispituje njegove odjeke bidermajera u pesništvu Branka Radičevića („Kulturološki odjeci bidermajera u pesništvu Branka Radičevića”). Još jedan pravac u srpskoj književnosti nije svojstven francuskoj, nego nemačkoj književnosti. To je *ekspresionizam* kojim se autorka posebno bavila i o njemu objavila dve knjige (*Srpski ekspresionizam*, 1998. i *Morfologija ekspresionističke proze*, 2003), a koji je ovde posmatran u svome odnosu prema nadrealizmu („Narativne tendencije kod ekspresionista i nadrealista”) ili u svojim tragovima u poeziji Novice Tadića („Aktuelnost edspresionističke estetike u poeziji Novice Tadića”). Tu je i jedan, da kažemo „pravac” svojstven samo srpskoj avangardi, *sumatraizam* Miloša Crnjanskog, čije se manifestacije ispituju u romanu *Dnevnik o Čarnojeviću*, sa stanovišta problema identiteta, a opet u komparativnoj perspektivi, u odnosu na roman Hermana Hesea *Demijan* („Identitet i sumatraizam: jedno drugačije čitanje *Dnevnika o Čarnojeviću*”).

Bojana Stojanović-Pantović se zatim bavi problemima vezanim za studije roda i književnih žanrova, za način njihovog oblikovanja, osporavanja ili hibridizacije. Ti problemi

¹ Cl. Pichois, A. M. Rousseau, *Komparativna književnost*, Matica hrvatska, Zagreb, 1973.

² R. Wellek, „Periodization in Literary History”, *Dictionnary of the History of Ideas*, Vol. 3, The electronic Text Center at the University of Virginia Library, 2003, the Gale Group, 482–486.

³ Zoran Konstantinović, „Vrednovanje i periodizacija”, *Polazišta, izbor radova*, Novi Sad, Prometej, 2000.

⁴ Dragiša Živković, „Periodizacija srpske književnosti XVIII–XX veka”, *Evropski okviri srpske književnosti*, knj. 1, Beograd, Prosveta, 1994.

se istražuju na nivou određenog književnog pravca, razdoblja ili obeležja samoga roda (pomenuti tekst „Narativne tendencije kod ekspresionista i nadrealista”, „Diskurs srpske nadrealističke pesme u prozi”, „Dvostruko kodirana stvarnost u savremenom srpskom putopisu”), ili pak na nivou celokupnog stvaralaštva ili pojedinačnih dela nekog pisca („Elegija Branka Radičevića – rodne perspektive žanra u komparativnoj perspektivi”, „Narativnost poezije Ivana B. Lalića”, „O nekim aspektima lirske proze Stevana Raičkovića”, „Postupak ekfraze u zbirci *Ulazak u Kremonu* Miodraga Pavlovića”, „*Prozraci* Svetlane Velmar-Janković: pitanje uslovljenosti i recepcije žanra”). Neki tekstovi predstavljaju intranacionalne komparativne studije, studije u okviru same srpske književnosti, u kojima autorka uporedo posmatra dva srpska pesnika, kao što su Laza Kostić i Vojislav Ilić („Laza Kostić i Vojislav Ilić – dva neočekivana pesnička srodnika”) ili Jovan Hristić i Aleksandar Ristović („Srodnosti u poznim pesmama Jovana Hristića i Aleksandra Ristovića”).

Pisca ovih redova, kao frankoromanistu, posebno su zanimali tekstovi u kojima komparatistička vizura obuhvata francusku književnost, za koju se vezuje topos *bovarizma*. Bovarizam je dobio ime po glavnoj junakinji Floberovog romana *Gospođa Bovari* (1857), ali se može otkriti i u drugim evropskim književnostima. B. Stojanović-Pantović ga ispituje u južnoslovenskim književnostima na prelazu iz realizma u modernističku epohu. Termin „bovarizam”, koji je uveo Žil de Gotje 1893. godine, definiše se kao „stanje nezadovoljstva na afektivnom i društvenom planu, koje se posebno sreće kod nekih mladih neurotičnih osoba, a izražava se uzaludnim i prekomernim ambicijama, bekstvom u imaginarni i romaneskni svet”. Pre Flobera, to stanje je opisao Balzak u romanu *Žena tridesetih godina*, kojim se Flober inspirisao,⁵ pa neki kritičari kažu da je Balzak i izmislio bovarizam.⁶

U Floberovom romanu, Ema Bovari je mnogo čitala u ranoj mladosti, naročito romantična dela. Njen bračni život doneo joj je samo razočaranja, kao i njeni ljubavnici, koji su bili osrednji kao i njen muž Šarl. Iz toga se izrodilo osećanje nezadovoljstva, izneverenih iluzija. Ovu temu, koju je inače na svoj način obradio predstavnik formalne metode u francuskoj Novoj kritici Žan Ruse, analizirajući temu prozora u *Gospođi Bovari* i posmatrajući tu temu kao izraz protivrečnosti između romantičnih snova glavne junakinje i razočaravajuće stvarnosti,⁷ Bojana Stojanović Pantović razmatra uzimajući u obzir njene različite aspekte, psihološke, sociološke, književnoistorijske i književnoteorijske, a naročito rodno-feminističke, na kojima se njeni prethodnici nisu zadržavali i posmatrajući je u komparatističkoj perspektivi koja uključuje velike predstavnike „literature žudnje ili želje”, kao što su Tolstoj u romanu *Ana Karenjina* i Teodor Fontane u romanu *Efi Brist* (1894). Polazeći od konstatacije da je „dugo potiskivanje erotskih želja i oblikovanje lažnih, odnosno javno poželjnih identiteta” izazivalo u romanesknim junakinjama „različite vizije neuroze, pa čak i psihoze, ludila”, kako saopštavaju Sandra Gilbert i Susan Grubar u studiji *The Madwoman in the Attic* (1979), a da, s druge strane, one svoj egzistencijalni ljubavni

⁵ „Čini se da se u tom trenutku u njegovom delu (*Gospođa Bovari*), Floberu nametnuo jedan romaneskni lik : Balzakov lik. Bez mnogo preterivanja, moglo bi se reći da je on time izabrao oca. [...] Kao i Balzak, on će pisati realističke priče, dokumentovane, sa reprezentativnom funkcijom. Prikaz palanke u *Gospođi Bovari*, pariskog društva u *Sentimentalnom vaspitanju* [...], tu se prepoznaje tematika velikog prethodnika”, kaže Klodin Goto-Merš (Claudine Gothot-Mersch, „Gustave Flaubert”, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, str. 810).

⁶ Pierre Barbéris, Introduction à *La Femme de trente ans*, Folio Classique, str. 14.

⁷ Videti: Žan Ruse, *Oblik i značenje* (prev. Ivan Dimić), Novi Sad – Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.

izbor koji se kosi sa nametnutim modelom ženskog ponašanja plaćaju društvenim prezirom i izolacijom, ona se usredsređuje na modalitete bračnog trougla u srpskoj, slovenačkoj i hrvatskoj književnosti, na jednu od ključnih tema evropske i svetske književnosti jer, kako je konstatovao francuski filozof Rene Žirar, odnos sa drugim podrazumeva, svesno ili nesvesno, nekog trećeg čije vidljivo ili skriveno prisustvo usmerava ljudske radnje, daje im smisao i opravdava ih.⁸ Tu temu ona ispituje u delima Svetolika Rankovića (*Seoska učiteljica*, 1898), Janka Kersnika (*Jara gospoda*, 1994) i Josipa Kozarca (*Mira Kodolićeva*, 1895), otkrivajući sličnosti i razlike između junakinja ovih romana. Ni Rankovićeva Ljubica ni Kersnikova Ančka ne uspevaju da ostvare svoj bovaristički san o idealnoj ljubavi i upuštaju se u vanbračne veze koje im samo privremeno omogućavaju erotsku emancipaciju, da bi zatim, obuzete čamom i suočene sa egzistencijalnom prazninom, svesno ili nesvesno uništavale svoje najbliže, a same završile tragično. Kod Josipa Kozarca, to je, međutim, drugačije. Njegove Mira Kodolićeva, ali i druge junakinje, koje su u sukobu sa društvenim konvencijama, kako konstatuje B. Stojanović-Pantović, gotovo „feministički su intonirane” (str. 72): iako je prekršila društvene norme, Mira Kodolićeva ostvaruje svoju emancipaciju u skladu sa etikom srca, što ukazuje da je Kozarac pisac modernog usmerenja.

O Rankovićevim i Kozarčevičevim romanima govorio je i Miloš Savković u svojoj doktorskoj disertaciji *Uticao francuskog realizma u srpskohrvatskom romanu*, upoređujući njihove junakinje ne samo sa Emom Bovari, nego i sa junakinjama Zolinih romana *Radost života* i *Nana* i posmatrajući ih sa patrijarhalno-moralističkog stanovišta. Pri tom ne pominje, govoreći o *Seoskoj učiteljici*, ljubavnu scenu između Ljubice i Pere, koju zatiče Perina žena Stanka, a koja, kako uočava B. Stojanović-Pantović, predstavlja „apsolutnu novinu u srpskoj prozi i prvo rušenje tabua dotadašnje književne sablazni” (str. 66). Svetolik Ranković prevazilazi Flobera koji je u prvi plan stavljao artizam, pa je ljubavni susret između Eme Bovari i njenog ljubavnika Leona smestio u kočiju na kojoj su navučene zavese, tako da čitalac može samo da pretpostavi šta se tamo zbiva. Scena u njegovom romanu više je u duhu Zolinog naturalizma koji je imao dvosmisleni recepciju u srpskoj književnosti i, po mišljenju mnogih kritičara toga vremena, bio nemoralan i neprimeren srpskoj patrijarhalnoj sredini.

Kada je reč o relativno srećnom kraju romana, Kozarac je izuzetak. U delima većine pisaca, ne samo srpskih, nego i evropskih i svetskih, žene skupo plaćaju kršenje vladajućih normi. Andrićeva Mara Milosnica, koja, iako je niko nije pitao da li to želi, sticajem okolnosti postaje ljubavnica dvojice starijih muškaraca, Turaka, strada kao žrtva sudbine koju do kraja pasivno prihvata, a u romanu *Na Drini ćuprija*, Fata, Avdagina kći, koja se buni i odbija da se uda za nametnutog muškarca, svoje odbijanje može da ostvari samo svojevoluminom odlaskom u smrt.

Floberovo ime pojavljuje se i u tekstu „Identitet i sumatraizam: jedno drugačije čitanje *Dnevnika o Čarnojeviću*”, u kome Bojana Stojanović-Pantović razmatra dekonstrukciju i hibridizaciju žanrova u srpskoj avangardi na primeru romana Miloša Crnjanskog *Dnevnik o Čarnojeviću* (1921), podstaknutom Floberovim romanom *Novembar* o kome je Crnjanski napisao i esej. Definisan kao delo koje sledi određeni redosled jer se piše iz dana u dan, gotovo uporedo sa zbivanjima o kojima se pripoveda, u ovom lirskom romanu koji u samom svom naslovu sadrži reč „dnevnik”, dnevnik je osporen napuštanjem njegovog

⁸ René. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1961.

osnovnog obeležja, hronološkog redosleda događaja, u korist jednog diskontinuiranog toka, zasnovanog na asocijativnom načelu i hronološkoj inverziji, kroz koji se ocrtava traganje za identitetom.

Bojana Stojanović-Pantović posmatra *Dnevnik o Čarnojeviću* u odnosu na roman Hermana Hesea *Demijan*, nalazeći velike razlike u njihovom kompozicionom i pripovedačkom postupku, ali i sličnosti u retrospektivnom odvijanju koje dobija naznake autobiografskog romana. Međutim, po svom kritičkom odnosu prema dnevničkom žanru, ovaj roman bi se mogao uporediti i sa mnogo kasnije napisanim romanom Mišela Bitora (Michel Butor) *Raspored vremena* (*L'Emploi du temps*, 1957), koji isto tako ima oblik dnevnika: došavši u magloviti engleski grad koji poprima i obeležja kritskog lavirinta, glavni junak pokušava da prevaziđe svoje osećanje izgubljenosti pišući dnevnik. Ali to čini tek šest meseci posle svoga dolaska, dakle naknadno, osporavajući time dnevnik shvaćen kao redovno i hronološko beleženje događaja. Reč je dakle o nekoj vrsti „anti-dnevnika”, kategoriji u koju bi se mogao uvrstiti i „naknadni dnevnik” Marka Ristića *I2 C* (*Pariz*, 8.11–12.12.1962), napisan prema beleškama sa Generalne konferencije UNESKA u Parizu i objavljeno prvo u časopisu *Forum* (1963–1967), a zatim i kao knjiga (1986). Samo, tu više nije u pitanju dnevnik kao oblik fikcije, nego stvarni, ali naknadno napisani dnevnik, poseban vid autobiografskog iskaza, ali zasnovan na asocijativnim vezama, iako i tu postoje vremenske odrednice. Reč je o nekoj vrsti igre ogledala između sadašnjosti i prošlosti u kojoj se mešaju sećanja na Prusta, Bretonovo čudesno i Ajnštajnov „poredbeni mekušac”, da bi se nadrealizam predstavio u svojim vanvremenskim vidovima, ali i da bi se ocrtalo ono traganje za kontinuitetom i identitetom kojim se odlikuje i delo Crnjanskog.

Tako se Crnjanski još jednom pojavljuje kao pravi avangardni pisac koji osporava tradicionalni književni izraz i time se pridružuje onima koji su ga najviše kritikovali, a ujedno najavljuje buduće književne tokove, kao što je francuski Novi roman. Na osporavanje dnevnika Miloša Crnjanskog nadovezuju se „antinarativne” tendencije nadrealista, koje Bojana Stojanović-Pantović upoređuje sa ekspresionistima, kao i specifičan diskurs nadrealističke pesme u prozi, koja je isto tako izraz težnje ka rastakanju i hibridizaciji žanrova. Dodaćemo da ta težnja dolazi do izražaja i u romanu, koji srpski nadrealisti, sledeći Bretona iz prvog nadrealističkog manifesta, odbacuju u korist „antiromana”, kako je Marko Ristić okvalifikovao svoju knjigu *Bez mere* u predgovoru za njeno drugo izdanje (1962), „antiromana” shvaćenog kao roman koji sam sebe opovrgava, kako ga definiše Sartr u predgovoru za *Portret nepoznatog* Natali Sarot (1948),⁹ a što je praktično već ostvareno u prvom izdanju *Bez mere* (1928).

Vrednost jedne knjige je i u njenim odjecima u svesti čitaoca i asocijacijama na koje ga podstiče, a knjiga Bojane Stojanović-Pantović *Rasponi modernizma*, zasnovana inače

⁹ Zanimljivo je napomenuti da pisac i teoretičar Novog romana, Žan Rikardu, ukazuje na „granice” avangarde, smatrajući da se Breton nije oslobodio „dogme izraza” kojom se odlikuju tradicionalne retorike, a koja se sastoji u verovanju da smisao nastaje u odnosu između izraza i izraženog, dok se on, po Rikarduovom mišljenju, vaspostavlja tek u sklopu celine. Nadrealizam samo obrće realističku poetiku, a njegovo osporavanje tradicionalnog izraza ne vodi shvatanju o autonomiji književnog teksta, koje će predstavnici francuskog Novog romana dovesti do krajnjih konsekvenci, odbacujući svaku mogućnost da književno delo nešto „predstavlja”. Sa tog stanovišta, Mišel Bitor ne preteruje mnogo kada kaže da nadrealističko stvaralaštvo sledi isto tako stroga pravila kao i Boaloovo, samo što logiku zamenjuju nelogičnost i nizanje protivrečnosti (videti: Michel Butor, *Essais sur le roman*, 1969, str. 31).

na jasno određenim metodološkim polazištima, primenjenim na širokom spektru tema vezanih za moderne tokove u srpskoj i evropskim književnostima, nesumnjivo ispunjava i taj uslov.

Jelena Novaković

Canada in Eight Tongues: Translating Canada in Central Europe = Le Canada en huit langues: Traduire le Canada en Europe centrale. Editors = rédacteurs Katalin Kürtösi, Don Sparling. – Brno: Masarykova univerzita – CEACS = AECEC, 2012. – 247 p.

Zbornik radova na engleskom i na francuskom jeziku *Canada in Eight Tongues: Translating Canada in Central Europe = Le Canada en huit langues: Traduire le Canada en Europe centrale* objavljen je 2012. godine, u izdanju Centralnoevropske asocijacije za kanadske studije (Central European Association for Canadian Studies = Association d'Études Canadiennes en Europe Centrale) i Univerziteta Masarik iz Brna. Zbornik su priredili profesori Katalin Kurteši (Katalin Kürtösi), sa Univerziteta u Segedinu, i Don Sparling (Don Sparling), sa Univerziteta Masarik, a recenzirali su ga profesori Eva Martonji (Éva Martonyi), sa Katoličkog univerziteta Peter Pazmanji u Piliščabi i Janoš Kenjereš (János Kenyeres), sa Univerziteta ELTE u Budimpešti.

U zborniku su objavljeni radovi bugarskih, čeških, hrvatskih, mađarskih, rumunskih, slovačkih, slovenačkih i srpskih učesnika međunarodnog istraživačkog projekta o prevođenju i recepciji književnih dela kanadskih autora (The Translation Research Project), koji je finansirala vlada Kanade. Projekat je realizovan kroz Program internacionalnih akademskih odnosa (International Academic Relations Programme) kanadskog Ministarstva spoljnih poslova i trgovine. Nakon dvogodišnjeg rada na projektu, istraživači i prevodioci iz pomenutih zemalja okupili su se u Budimpešti, 22–23. oktobra 2011. godine, gde su predstavili svoj rad, razmenili iskustva i diskutovali o različitim aspektima prevođenja, doprinoseći da se stvori slika o istorijatu i dometima prevodilaštva sa dva službena jezika Kanade, engleskog i francuskog, na osam centralnoevropskih jezika. Učesnici projekta prikazali su rezultate svog istraživačkog napora i prevodilačkog iskustva, a njihovi članci sabrani su u zbornik.

U zborniku je objavljeno dvadeset i pet članaka. Nakon uvodnog teksta redaktorke nalazi se rad profesora Dejvida Stejnisa, sa Univerziteta u Otavi, koji je izgovoren kao uvodno obraćanje prisutnima na skupu (*In the Eyes of Others: The Rise of Canadian Fiction*. – David Staines), u kome autor zapaža da su se kanadski anglofoni romani tokom dvadesetog veka razvijali na specifičan način, jer su po pravilu pisani prema ukusu britanske i američke kritike, sve dok nije porasla svest da kanadska književnost predstavlja poseban entitet i da je došlo vreme da se i autori i kritika oslobode nasleđa kolonijalizma.

Ostali članci organizovani su u četiri tematske celine, nezavisno od toga da li su pisani na engleskom jeziku (devetnaest priloga) ili na francuskom jeziku (ukupno pet).

Prva celina, koja nosi naslov *A Panorama of Translations in Countries of the Region = Panorama des traductions dans les pays de la région*, po obimu je najveća, i obuhvata sledeće radove: *Translations of Canadian Literature in Bulgaria: Changes in Editors' Choices*. – Andrei Andreev and Diana Yankova; *La présence de la littérature canadienne française et québécoise en milieu tchèque*. – Petr Kyloušek; „Canada” in the Czech Lands. – Don Sparling; *Canadian Writing in Croatia*. – Petra Sapun Kurtin and Mirna Sindičić Sabljo. – *Rare et précieuse, la littérature québécoise en hongrois*. – Anikó Ádám;

Translating Canada into Hungarian. – Gertrúd Szamosi; *Romanian Translations from English-Canadian Literature.* – Monica Bottez; *Les traductions en roumain de la littérature canadienne: Textes, contextes et paratextes.* – Crina Bud; *Canadian Anglophone Authors Translated into Serbian: Research and Result Analysis.* – Milena Kostić and Ivana Vlaković; *Les traductions serbes des auteurs canadiens francophones.* – Jelena Novaković; *English Canadian Literature in Slovak Translation: The Story of Underrepresentation.* – Lucia Otrisalová and Marián Gazdík.

U navedenim člancima iznose se podaci o počecima prevođenja kanadskih autora u pojedinim centralnoevropskim zemljama i o kontinuitetu prevodilačke aktivnosti. Iz ovih izvora sledi da se najduže prevodi na češki jezik, već 135 godina. Tako duga prevodilačka tradicija ostavila je traga na sam jezik, u kome se pridev 'kanadski' ustalio kao specifična mentalna konstrukcija u velikom broju izraza. U drugim centralnoevropskim zemljama prevođenje datira od samog početka dvadesetog veka, osim u Slovačkoj, gde je prva knjiga prevedena tek 1931. godine. Prvi veći zamah u prevođenju beleži se krajem šezdestih godina dvadesetog veka, kako u Bugarskoj, Češkoj, Slovačkoj, tako i u Srbiji i Hrvatskoj u okviru Jugoslavije. Sledeća etapa usledila je devedesetih godina prošloga veka, u vreme političkih promena u Istočnoj Evropi započetih 1989. godine. Konačno, izdvaja se početak dvadeset i prvog veka kao period najvećeg porasta broja prevođenih dela u svim zemljama regiona. Iz priloženih radova može se zaključiti da je najčešće prevođeni žanr roman, kao i da broj anglofonih autora višestruko nadmašuje broj frankofonih pisaca, koji su u pojedinim sredinama prisutni u znatnoj meri, kao što je to slučaj u Rumuniji i u Srbiji, dok u pojedinim sredinama, kao na primer u Bugarskoj i u Hrvatskoj, gotovo da nisu poznati. Na razvoj prevođenja uticali su brojni faktori, među kojima su, prema novodima autorâ, izdavačka politika, ekonomske i kulturne veze pojedinih zemalja sa Kanadom, kao i razvoj informacionih sistema, koji su ubrzali protok informacija.

Druga celina u zborniku nosi naslov *Translations and Reception of Authors and Works = Traduction et réception des auteurs et des oeuvres* i sadrži sledeće radove: *Timothy Findley: The Canadian Pilgrim in Bulgaria.* – Galina Avramova; *Why Michael Ondaatje? Postmodern Trajectories in the Information Society: Twentieth-century Canadian Literature in Bulgaria.* – Madeleine Danova; *Far Away From Everything: Leonard Cohen in Hungarian.* – Zoltán Kelemen; *Serbian Translations of English-Canadian Literature and Robert Kroetsch's The Studhorse Man.* – Tanja Cvetković; *The Reception of Works by Margaret Atwood in Slovakia.* – Marián Gazdík; *Distorted and Misrepresented: The Fate of Anne of Green Gables in Slovakia.* – Lucia Otrisalová; *Late for the Party: Alice Munro in Slovenian Translation.* – Jason Blake.

Ovaj deo zbornika posvećen je slavnim kanadskim autorima koji su, sasvim očekivano, i u evropskim zemljama naišli na izuzetan odziv publike i kritike. Reč je o imenima bez kojih bi 'prevodna književnost [datih zemalja] i [njihov] kulturni milje bili značajno drugačiji' (str. 165). Među proslavljenim delima ima primera koji su predstavljali poseban izazov za prevodioce. Tako je, na primer, zbog političkih i ideoloških razlika između dve kulture, roman *Anne of Green Gables* spisateljice Lusi Mod Montgomeri (Lucy Maud Montgomery) podvrgnut cenzuri komunističke vlasti, te je u slovačkoj verziji potpuno izobličen. Uprkos tome, postao je najčuveniji roman ove, inače najprevođenije kanadske književnice u Slovačkoj.

Žanrovska problematika zaokupila je istraživače iz Hrvatske i iz Mađarske, i njihovi radovi uvršteni su u posebnu, treću po redu, celinu u zborniku, koja nosi naslov *Genres and Gender = Genres et études de genre*. U ovom delu knjige nalaze se tri rada: *Translation of Canadian Women Authors in Croatia*. – Mirna Sindičić Sabljo and Patra Sapun Kurtin; *The Canadian Short Story in Croatia: Anthologies and Beyond*. – Antonija Primorac; *Canadian Plays on Page and on Stage in Hungarian*. – Katalin Kürtösi.

U prvom članku reč je o delima kanadskih književnica, pisanim na oba zvanična jezika Kanade, koja se tokom poslednje dve decenije u sve većoj meri prevode u Hrvatskoj, zahvaljujući, pre svega, malim izdavačkim kućama kojima rukovode žene. Od anglofonih spisateljica najčešće je prevedena, i ujedno je žanrovski najzastupljenija, Margaret Etvud (Margaret Atwood), dok od frankofonih književnica primat pripada An Eber (Anne Hébert). Pozorišna dela ženskih autora Kanade nisu štampana u hrvatskom prevodu, ali je 2010. godine na sceni izvedena predstava *Ona, on i vi (Jean et Béatrice)* kanadske autorke Karol Frešet (Carole Fréchette). Ovaj pregled upotpunjuju podaci iz narednog članka, u kome se navode kanadski anglofoni autori kratke proze, prisutni u hrvatskim antologijama objavljenim 1990. i 2009. godine. Pored pisane reči, promociju kratke proze pomogao je i Treći program Radio Hrvatske, koji je između 1992. i 2009. emitovao emisije u kojima su se čitale priče savremenih kanadskih autora, prevedenih sa engleskog jezika.

U tekstu koji govori o mađarskim prevodima i izvedbama kanadskih pozorišnih dela, mahom pisaca poreklom iz Kvebeka, autorka skreće pažnju na problematiku 'ponovnog pisanja' i adaptacije, kao fenomena koji se pojavljuju zbog lingvističkih i kulturoloških razlika dve zemlje, a koji se naročito vezuje za mađarske prevode dela Mišela Tramblea (Michel Tremblay) i Stivena Likoka (Stephen Leacock). Reč je, takođe, i o doprinosu alternativnih pozorišnih i plesnih trupa iz Kvebeka, koje su gostovale na mađarskoj sceni i na taj način direktno promovisale kanadsko pozorište u ovoj sredini.

Poslednja, četvrta celina, nosi naslov *Translators' Insights = Points de vue des traducteurs* i obuhvata tri priloga: *Northrop Frye in Czech*. – Sylva Ficová; *A Few Words on the Hungarian Translation of the Anatomy of Criticism*. – József Szili; *Le point d'impact des traductions serbes des auteurs québécois au plan socioculturel, historique et psychologique*. – Ljiljana Matić.

Autori ovih tekstova i sami su prevodioci, te iz tog ugla govore o fenomenu prevodenja stranog dela. Kako autorka prvog članka navodi, za prevodenje je neophodna izvesna doza strasti (str. 223), a do koje mere ono predstavlja izazov, vidi se iz radova koje su priložili češki i mađarski prevodioci Frajovog dela (Frye). Njihova zapažanja usredsređena su na problem približavanja Frajovog teorijskog koncepta i terminologije čitaocima stasalim na delima drugačije teorijske i književne prakse. O prevodilačkim izazovima govori i poslednji članak ovog odeljka, uzimajući u razmatranje srpske prevode savremenih frankofonih migrantskih pisaca. U njemu se nalaze primeri prenošenja jezičkih izraza, koji odražavaju sociokulturološke specifičnosti jednog naroda, na drugi jezik.

Članci poslednjeg poglavlja svojim specifičnim pristupom upotpunjuju i u izvesnom smislu zaokružuju temu zbornika, doprinoseći da se prevodilački čin sagleda kao kompleksan fenomen, čiji cilj je prevazilaženje svake lingvističke, književnoteorijske, sociološke, kulturološke ili druge barijere, kako bi delo na adekvatan način bilo preneto i prihvaćeno na drugom jeziku.

Značaj ovog zbornika je u tome što su prvi put na jednom mestu okupljeni radovi koji na dokumentovan način govore o prevođenju dela kanadskih književnika i kritičara na jezike zemalja centralne Evrope. Istraživači su pružili ne samo podatke o žanrovskoj i tematskoj raznolikosti prevedenih dela, nego su sa različitih aspekata sagledali problematiku prevođenja stranog književnog dela i njegove recepcije u novoj sredini, što je doprinelo da se dobije opšta slika istorijskog, socio-kulturnog i ekonomskog konteksta u kome je započeta i u kome se dalje razvijala prevodilačka delatnost sa kanadskih jezika u pojedinim zemljama Evrope. Ideja obuhvatnosti dala je rezultate, sadržane u ovoj knjizi, ali oni nisu konačni. Ovaj međunarodni projekat otvara mogućnosti za nove istraživačke poduhvate.

Diana Popović

Визуализация литературы. Редакторы-составители:
д-р Корнелия Ичин (Белград), д-р Ясмينا Войводич
(Загреб). – Белград: Филологический факультет,
2012. – 345 стр.

Научне студије зборника *Визуелизација књижевности* посвећене су проблемима процеса стварања визуелне представе у књижевности, почевши од књижевног поступка приказивања уметничких слика у књижевном делу, преко грађења визуелног низа у различитим књижевним жанровима (житију, лирској песни), кроз илустрацију текста (стрип, књига) и све до формирања визуелног израза литературе у другим уметностима: у фотографији, у циркусу, у екранизацији. У студијама се провлачи паралела између књижевности, сликарства, циркуса, филмске уметности са обухваћеном проблематиком савремене културе. Зборник се састоји из два дела: у првом делу *Визуелно у књижевности* налазе се радови посвећени визуелним представама у књижевним делима. У другом делу *Књижевност у визуелном* налазе се чланци посвећени књижевности, која је извор визуелних представа у кинематографији, у позоришту, визуелизацији мита у циркусу. У зборнику су заступљени радови руских, израелских, мађарских, пољских, швајцарских, немачких, хрватских и српских научника.

Зборник отвара рад Валерија Лепакхина (Сегедин) под називом *Екфразис у руској књижевности: покушај класификације*, у коме се на самом почетку разматра комплекс идеја других научника везаних за класификацију датог термина, да би потом аутор предложио своју класификацију екфразиса и понудио нову дефиницију. Доказе у корист своје поделе налази у примерима књижевних дела Ф. Достојевског, М. Волошина. Издваја неколико приступа овом књижевном поступку и долази до закључка да постоји више врста међу којима уочава сложене односе као и то да се ретко јављају самостално, већ се ослањају један на другог и заједно учествују у грађењу представе о неком предмету.

Следећи у низу је рад Људмиле Дорофејеве (Калињинград) *Визуелност лика у хагиографији (Житије Еустатија Плакиде)* у коме разматра поред спољашње визуелне представе лика (на основу портретних карактеристика и других стилских књижевних средстава) сам значај унутрашњег облика који је битан за грађење визуелне представе у житијима, што је опет повезано са црквеним карактером текста и са средњовековном традицијом.

Затим следи рад Јелене Толстој (Јерусалим) под насловом *Са блиставом јасношћу: конвенције реализма*. Наталија П. Видмаровић (Загреб) се представила радом *Праведност и правичност у причи Н. С. Љескова „Блесоња“ (о иконичном карактеру лика)*. Духовност лика се испољава у тежњи човека ка правди и проналаску религиозног смисла који је концентрисан на испуњење Божје воље, а доста примера за то имамо у причама Љескова. Она даље излаже представу Исуса Христа паралелно са његовим представама на платнима Рембранта, Рубенса, Гуерчина. Разматра житијни карактер дела и у анализи главног јунака наглашава црте Исуса Христа.

Роман Бобрик (Седлице) је у својој студији *Портрет мушкарца. Слика непознатог аутора у Лувру Николаја Гумиљова* на примеру песме показује, како се

јасно из наслова може закључити, да је реч о конкретној слици, а не о књижевној фикцији. Сликарски жанр у поезији постоји или као мотив или као тема целе песме. Ова песма је добар пример за то да покаже када је тема поезије дело ликовне уметности, онда поред описа слике одлучујућу улогу у стварању наше представе о њој има и лични утисак лирског субјекта, па се тиме преноси оно што не може да изрази језик сликарства.

У свом приказу „Погледати и цртати”. Забелешке о међусобним односима словесне и ликовне представе лика у стваралаштву Јелене Гуро Ибоја Баги (Сегедин) говори о синестезији речи и слике у књижевним и ликовним делима Ј. Гуро.

Кацис Леонид (Москва) и Чо Кју Јун (Сеул) у чланку под називом *Ликовна уметност у послеоктобарској поезији Мајаковског: између ЛЕФа, ЛЦКа и Кан-Фуна* говоре о утицају футуризма и његовом почетном импулсу, као и о полемици Мајаковског са конструктивистима, која се испољила у ликовном изразу песника на плакатима и рекламама. Реклама се разматра као нова стапа уметничко-поетичког експеримента Мајаковског, те аутори текста дају своје виђење ликовне уметности у стваралаштву руског футуристе. На сличну тему наставља се рад Вере Терјохине *Владимир Мајаковски и Олга Розанова: метафоре текста и слика-спектакла* – процес стварања визуелних представа је показан на примеру трагедије „Владимир Мајаковски” и скица Олге Розанове за истоимену трагедију. Терјохина објашњава разне технике визуелног приказивања као и нови начин трансформације видљивог предмета у поетски облик и обрнуто – књижевни, апстрактни лик у конкретну ствар, под називом *разграната метафора*. Даље следи рад Павела Успенског (Москва) *Опис као полемика: „Топлина” Бенедикта Ливишица на раскрсници књижевних кодова* који је подељен на два дела: први је посвећен француском извору „Топлине”, а у другом се говори о повезаности песме са поетиком Гумиљова.

Корнелија Ичин (Београд) даје исцрпну студију *Песник и сликар: књиге за децу А. Веденског*. Чланак почиње излагањем о руским авангардистима који су у поезији и сликарству градили уметнички модел дејег поимања света (дечји језик, дечји цртеж), у прилог чему говоре заумни језик Кручониха, неопрimitивизам Михаила Ларионова. Обериути, као и Александар Веденски, писали су књижевност намењену деци. У даљем разматрању ауторку интересује идентификација света речи и слика, због чега се обраћа делима за децу и њиховој ликовној обради у појединим зборницима. Студија садржи бројне илустрације дечијих књига које потврђују да оне заједно са корицама књига могу да утичу на песничку тему, другим речима, да је у дечјим књигама понекад примарна ликовна, а не песничка страна. Студија се завршава разматрањем агитационог и „контрареволуционарног” карактера дечје књижевности Веденског.

Андреа Мејер Фрац (Јена) у својој студији под називом „Случајеви”: *књижевне метакарикатуре Данила Хармса*, даје преглед историје карикатуре, описује особине карикатурног у делу Хармса и у културно-политичком контексту предлаже разматрање датог циклуса као метакарикутуру. *Симетрика, осећајност и наслада речју код В. Набокова* наслов је рада Жуже Хетењи (Будимпешта) која објашњава семантику и визуелни приказ речи у вези са графичком симетриком у његовом стваралаштву. Александар Жолковски (Јос Анђелес) у свом раду који је написан у форми дијалога са Вазнесенским представља нам *Необјављеног Вазнесенског*. Последња студија у

првом делу зборника Зденке Матек Шмит (Задар) *Област заслепљујуће светлости Дине Рубине: сфера визуелног посвећена је анализи приказа представе светлости у причи „Област заслепљујуће светлости”*.

Други део зборника отпочиње радом Соње Бриски Узелац (Ријека) *Херменеутика иконичног и вербалног знака* у коме описује херменеутички приступ уметничкој слици, процес њеног тумачења као основну карактеристику у формирању визуелне представе. Ауторка даље објашњава однос сликарског и вербалног знака и подвлачи разлику онтолошког статуса језика и језика сликарства као и прелаза од слике ка речи. Вербални знак и икону (знак који се испољава између означеног и означитеља) посматра као дијалектичке тропе. *Арт-поезо жанрови као интермедијални дискурс* тема је рада Гражине Бобилевич (Варшава), а после њега следи занимљив рад Ирине Антанасијевић (Београд) *Графички роман: савремени модел старе идеје* у коме се даје историјат развоја стрипова, дефинише њихова разлика од графичког романа који се ослања на принцип фрагментарности, а све то није ништа ново, јер смо нешто слично том типу визуелног приказивања имали и раније у народном стваралаштву, нпр., у лутку, а графички роман се јавља као резултат старе идеје у савременој култури.

Олга Бурињина (Цирих) се представила студијом *Двоструки спектакл. О визуелизацији мита у циркусу*. То је такође веома занимљив рад о начелу циркуса у књижевности, о његовом развоју, улози акробата, вези циркуских наступа са митом о вечном враћању и загробном животу. Своја разматрања завршава констатацијом да је принцип циркуса неодвојив од имена Сергеја Ејзенштена, и да је дете важан део публике у циркусу.

Рад Наталије Злидњеве (Москва) посвећен је уметничкој фотографији: *Преповедање градског предграђа на фотографији Б. Михајлова: проблем модалности приказивања*. На анализи фотоалбума „Недовршена дисертација” Злидњева објашњава проблем приказа предграђа од ког Б. Михајлов гради антропоморфни приказ призрочног града, разматра семантику простора и такав је модел културе град, у коме стално воде дијалог континуитет и дискретност приказа. Херманова екранизација књижевних дела и рад филмског режисера на тексту писца главна је тема студије Јана Левченка (Москва).

Претпоследње излагање у овом зборнику је рад Јасмине Војводић (Загреб) *Неколико речи о неколико дана И. И. Обломова* која истиче да се треба правити разлика између адаптације и екранизације било ког књижевног дела, да је свака визуелна форма – биоскоп, театар, стрип – само адаптација писаног књижевног текста и то показује на примеру филма Никите Михалкова „Неколико дана из живота И. И. Обломова”. Филм је према делу И. А. Гончарова „Обломов” али наслов филма је другачији, тако да није реч о екранизацији романа већ о филму по мотивима романа, на шта указује и фрагментарност у називу филма. Примери телесног кода, решавање односа међу глумцима на основу гестова, кретања тела, близине или даљине два лика – само су део овакве врсте визуелног приказа.

Последња студија у овом зборнику настала је из пера Тање Поповић (Београд) *Визуелни приказ страха. „Женидба” Гогоља у београдском Народном позоришту*. Ауторка представља систем Гогољевих јунака, шаблон грађења њихових карактера, подсећа на везу са Достојевским и како се конкретно у овој комедији страх јавља

као кључни моменат за разумевање текста и режирање представе. У интерпретацији страха на сцени помаже типична гротеска Гогоља. С. Салетовић је према свим правилима Гогољеве поетике поставио комад „*Женидбу*” у београдском Народном позоришту.

Зборник *Визуелизација књижевности* садржи радове истакнутих светских научника – теоретичара књижевности и теоретичара уметности који су у својим студијама показали дијалог књижевности са визуелним уметностима, односно метаморфозу писане речи у ликовно, фотографско, позоришно или филмско дело. У прилог квалитету овог тематског зборника говоре научни радови који обухватају истраживања у најразличитијим сферама уметности, која иду од иконе до стрипа и фотографије.

Магдалена Шепек

VII међународни симпозијум „Достижения и перспективы сопоставительного изучения русского и других языков” (Београд, 1–2 јуни 2012)

Током прва два дана јуна 2012. године у организацији Славистичког друштва Србије, а под покровитељством Међународне асоцијације наставника руског језика и књижевности (МАПРЯЛ), на Филолошком факултету Универзитета у Београду одржан је VII међународни симпозијум „Достижения и перспективы сопоставительного изучения русского и других языков”. На симпозијуму је учествовало двадесет два референта, а њих једанаест, будући спречени да учествују у раду скупа, послали су своје реферате напредно (укупно 10 учесника из Русије, 4 из Бугарске, 3 из Црне Горе, по 1 из Белорусије, Украјине и Грузије, а остали учесници су из Србије). Пред сам почетак скупа одштампан је зборник теза, а крајем прошле године, захваљујући финансијској подршци Министарства просвете, науке и технолошког развоја Србије и Филолошког факултета Универзитета у Београду, појавио се и зборник самих радова (одговорни уредник Вера Белокапић Шкунца). Део радова написан је на руском, део на српском.

Симпозијум је отворен поздравним речима проф. др Љиљане Бајић, продекана за наставу Филолошког факултета и проф. др Петра Буњака, заменика председника Славистичког друштва Србије. На пленарном заседању прва је наступила Ксенија Кончаревић с рефератом о теоријско-методолошким принципима за издвајање упоредне теолингвистике као лингвистичке дисциплине. Радмило Маројевић је обавестио присутне о својим истраживањима везаним за побочне акценте у руском и српском језику. Конфронтативна русистичка достигнућа у истраживању руског и српског дискурса била су тема реферата Душанке Мирић.

Поређењу интонације и прозодије језика различитих устројстава посвећен је рад С. С. Хромова (Русија), изражавању концепата претпоставке, вероватности, сумње и сличних субјективно-модалних значења – рад И. А. Нагорног (Русија). Г. И. Стрепетова (Русија) реферисала је о својим истраживањима везаним за присуство старословенизама у руском језику. В. А. Кузменкова (Русија) обратила је пажњу на јединство формалног, функционалног и упоредног приступа у чувеној „Руској граматици” (Российская грамматика) М. В. Ломоносова. Д. К. Пољаков (Русија) поредио је неке номинационе и творбене моделе у чешком и руском у светлости језичких контаката. Менталним карактеристикама руских глагола са значењем заузимања места у простору бавила се А. С. Кејко (Русија). М. Крстић (Србија) свој реферат је посветила могућим начинима „попуњавања празних места” код глагола с непотпуним парадигмом у руском језику, а Б. Марић (Србија) – девербативним конструкцијама у руском и српском са условним и сличним значењима. М. Супрунчук (Белорусија) у свом раду пореди употребу руских и српских прилога *много*

и *мало* на материјалу „Хазарског речника” М. Павића. О значају појма функционално-семантичке категорије за конфронтативна истраживања руског и бугарског језика пише Х. Дамјанова (Бугарска).

Лексичка, фразеолошка, стилистичка језичка питања нису остала без пажње. Употреби фразеологизама с речју „човек” у украјинском и српском језику посвећен је рад О. А. Семењук (Украјина). И. В. Тјапкова и И. С. Тјапков (Русија) на материјалу новинских наслова баве се националним културним садржајима руске језичке слике света. Д. С. Лесневска (Бугарска) испитивала је изражајна средства савремене руске и бугарске публицистике, а Т. А. Кадола (Русија) – вишејезичност у називима градских трговинских објеката у граду Абакану у Краснојарској области. К. Солнцева-Накова (Бугарска) поредила је руске, пољске и бугарске загонетке у којима се појављују некакве природне силе, а О. Н. Никанорова (Црна Гора) – руске и српске традиционалне празнике. Л. А. Калимулина (Русија) истражује емотивну фразеологију у словенским и турским (татарском) језицима, а А. Пејановић (Црна Гора) проблеме превођења с руског на српски фразеологизама с компонентом *Бог*. В. Белокапић Шкунца (Србија) проучава терминологију рачуноводства и ревизије у руском и српском језику, а В. Манчев (Бугарска) војну лексiku на руским и бугарским интернет-сајтовима с војно-историјском тематиком. Лексичко-семантички потенцијал назива за број *три* у руском и српском језику тема је реферата Т. Гаев (Србија). Руским концептима *правдивост* и *правда* бави се А. Прохорова (Србија), а просторним значењима придева *верхний/горњи* и *нижний/доњи* у руском и српском језику – М. Адамовић (Србија).

Питања савремене методике наставе руског језика на различитим нивоима образовања такође су предмет интересовања учесника овог симпозијума. Н. Брајковић (Црна Гора) реферише о циљевима и методама учења страних језика (руског) у савременом општеобразовном школском систему. С. Гољак (Србија) истражује интерферентне појаве у саставима студената руског језика. Н. Г. Бобохидзе (Грузија) саопштава о проблемима предавања руског језика у Грузији. Ј. Михајловић (Србија) скреће пажњу на значај комуникативне методе у настави руског језика за туризмologe, М. Папрић (Србија) даје резултате свог истраживања о примени матерњег тј. српског језика на часу страног (руског), а Н. Ајџановић (Србија) испитује типове вежбања у радним свескама из руског језика за основну школу. Ј. А. Смоловска (Русија) реферисала је о употреби описних предиката у пословном стилу руског језика и методама обучавања датој теми у српској аудиторiji.

С радовима наведеним у овом приказу заинтересовани се могу упознати у технички веома лепо урађеном зборнику у издању Славистичког друштва Србије.

Биљана Марић

МИРОСЛАВ ТОПИЋ (1937–2012)

Са искреном људском тугом у души и нелагодом осећања одговорности – прихватио сам невеселу дужност да данас, како то, иначе, конвенција налаже, предочим прегршт чињеница које би могле бити део сумарног осврта на живот но дело нашег колеге Мирослава Топића.

Иако знам да њему то сада није потребно, иако знам да би се његова реакција на ово што се догађа, можда, свела на само један скептичан, полуироничан смешак – убеђен сам да, упркос томе, овде треба указати на неке чињенице – не само због Мирослава, већ и због историје београдске славистике, чији је и он несумњиво не безначајан актер. А такође: зашто да о значају Мирослављевог дела не чују оцне компетентних колега и његова деца, остали чланови његове породице и пријатељи који нису по образовању слависти?...

Мирослав Топић је један од српских слависта који су израстали као припадници првих генерација формианих после Другог светског рата, у послератној средњој школи и на новој, широко конципираној београдској славистичкој Катедри за источне и западне словенске језике и књижевности.

Као један од најбољих у својој генерацији талентованих студената, изабран у приправничко звање за наставу полске књижевности, он је прве кораке у научном раду правио у време кад је у нашој књижевности, књижевној критици и научној методологији почео процес ослобађања од соцреалистичких шаблона. Не прихватајући ни старински позитивистички ни новији догматизован социолошки приступ књижевности, окренуо се изучавању оних компонената које су биле ознаке особености и естетске вредности књижевног дела.

То га је убрзо довело у ред сарадника, потом, неко време и чланова уредништва часописа *Књижевна историја* који је, афирмишући савремену научну методологију, крајем 60-их година прошлог века покренула група тада младих научних радника београдског Филолошког факултета и Института за књижевност и уметност. Тај часопис је, као што је познато, и данас једно од водећих модерних гласила српске науке о књижевности.

У *Књижевној историји* и годишњаку *Анали Филолошког факултета* током друге половине 60-их година, надовезујући се на дело нашег првог полонисте Радована Кошутића и методологију Романа Јакопсона и, посебно, Кирила Тарановског, Мирослав Топић је објавио низ студија које су спадале у врхунске узор модерне српске компаратистике и версологије (издвојићу следеће: *Приповетка „Кроз међаву”* и *њени полски пандани (Кочић – Прус – Жеромски – Рејмонт)*; *Вацлав Ролич-Лидер – први гласник полског*

модернизма и одједи његове поезије код нас; О постању „епског десетерца”; *Порекло епске функције несиметричног десетерца; Изосилабизам у српскохрватским десетерачким песмама; Граница стиха у српскохрватским десетерачким песмама и Како је исплетен Миљковићев сонетни венац).*

Већ у првим Топићевим компаратистичким радовима уочљиво је да он изузетно танано осећа и поима књижевни поетски текст. Свој песнички дар и поетски стваралачки порив љубоморно је чувао од шире јавности. Управо 60-их година једном приликом показао ми је машинопис и целе збирке својих песама чији је наслов био *Мирослављево јевањђеље*, али, колико знам, није покушао да је објави као књигу. Међутим, песнички се остваривао превођењем и објављивањем својих превода из руске и пољске старије и нове поезије. Преводио је Ј. Словацког до Л. Стафа, М. Јаструна, В. Броњевског, К. И. Галчињског, Г. Валчака; Полоцког, Буслајева, Пушкина, Љермонтова, Полонског, Фета, Јесењина, Пастернака и Јевтушенка. Не бих да се полонистима мешам у оцењивање превода с пољског, али знам да су Топићеви преводи из руске поезије по прецизности и лепоти у самим врховима српске уметности превођења.

Гледано према библиографији објављених радова, подједнако даровит и за научно дискурзивно и за поетско-сликовно поимање и исказивање, Мирослав Топић у периоду од средине 70-их до друге половине 80-их година као да смањује своју пређашњу стваралачку активност. Међутим, у стварности то није било тако... Управо у том периоду он је максимално био оптерећен у настави, пошто је, од момента одласка свог професора у пензију, морао да преузме готово целокупну наставу књижевности не само као асистент, већ и као извршилац *професорских* обавеза. Требало је припремати предвиђене наставним програмом курсеве, обављати испите – уз рад на изузетно широко (можда и прешироко) конципираној теми своје докторске дисертације. Схвативши да је немогуће успешно тако интензивно радити на више коло-сека, он је, изгледа, био приморан да привремено да предност припремању и одржавању редовне наставе. Успорио је рад на завршавању докторске дисертације, прешавши, по сили закона, у звање стручног сарадника.

Међутим, иако је већ имао објављене радове који су према резултатима могли да представљају једну уобичајену солидну докторску дисертацију, а прикупио је већ и огромну грађу за привођење крају рада на дисертацији, упорно је, понекад не и без љутње, одбијао сугестије да, ради убрзања одбране доктората, сузи првобитно планирани обим теме. А онда нас је, иначе не нарочито сналажљив у данашњој овоземаљској свакодневици, изненадио једним веома рационалним потезом. Одлучио је да се, као сјајан аналитичар, познавалац пољске и српске књижевности, фолклора и версификације, у научном раду посвети сарадњи са својим млађим колегом, заправо и дојучерашњим учеником, др Петром Буњаком који је својим истраживањима пољско-српских књижевних веза, односно књигама *Преглед*

пољско-српских књижевних веза (до II светског рата) и *Polonica et polono-serbica* осведочио и леп дар за синтетизу. Из ове сарадње, заправо из овог коауторства, после бујице компаратистичких радова, објављених у научној периодици и зборницима са славистичких симпозијума код нас и у Пољској,¹ добили смо и два драгуља савремене српске славистике, књиге *Пољски мотиви и ритмови у транскрипцији Десанке Максимовић*. Београд, Задужбина Десанке Максимовић – Народна библиотека Србије – Филолошки факултет, 2001, стр. 290+[2]. (Студије о књижевном делу Десанке Максимовић, књ. 5) и *Фолклор и превод. Огледи о рецепцији српског народног песништва у пољској књижевности*. Београд: Филолошки факултет, 2007, 242 стр. Ко год их је читао, сигуран сам, сложиће се са мном да неће бити претерано рећи да тако суптилне, беспрекорно научно утемељене, методолошки савремене, далекосежне и подстицајне по закључцима књиге јужнословенска полонистика раније није имала. Оне, нарочито књига *Фолклор и превод*, имају и шири, од славистичког, научни значај, јер се о сложенем сплету особених проблема преводилачког преношења фолклорно-језичких творевина из једне културно-језичке средине у другу још увек у историји и теорији превођења, не само код нас, није довољно писало...

Опет ми блесну пред очима онај Мирослављев полуиронични осмех. Ја изговорих све како мислим. Онако, по правди (из душе)! Он, алергичан

¹ Овом периоду Топићевог научног рада припадају студије: „Певач Лазарице”. *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 1991, 19/1, стр. 239–257; „Прва Кошутинева хрестоматија”. [У зборнику] *Сто година полонистике у Србији*. Београд, Филолошки факултет – Славистичко друштво Србије, 1996, стр. 19–37; Први пољски сонети. [У зборнику] Сонет у европском песничтву. Београд, Задужбина Илије М. Коларца, 2001, стр. 153–169, као и сипозијумски реферати које није посебно објавио: „Структура последњег слога народног, Змајевог и Илијевог несиметричног десетерца”. ВАНУ, Нови Сад, јуни 1985 (*Metrica et poetica II*); „Мицкјевичев анапест у српскохрватском руху”. Пољска академија наука, Варшава, септембар 1988. („Мицкјевичев и Пушкинов стих у словенским преводима”); „Примарне функције несиметричног десетерца”. ВАНУ, Нови Сад, јуни 1989 (*Metrica et poetica, IV*).

У коауторству с П. Буњаком објавио је: „Професору Ђорђу Живановићу у спомен”. [У зборнику:] *Сто година полонистике у Србији*. Филолошки факултет – Славистичко друштво Србије, Београд, 1996, стр. 45–55; „Адам Мицкјевич и Десанка Максимовић: на таласима Акерманских стеча”. *Славистика*, Београд, 1999, књ. III, стр. 81–91; „Литанија Јулијана Тувима и Трајим помиловање Десанке Максимовић”. *Славистика*, Београд, 1999, књ. III, стр. 92–103; „Десанкин Аушвиц. Од путописног сведочанства до песме о холокаусту”. *Књижевна историја*, Београд, 1999 [2000], год. XXXI, бр. 107–108, стр. 33–44; „Метрички и тематски контекст ’Баладе’ Чеслава Милоша”. *Филолошки преглед*, Београд, XXVI/1999, 1–2, стр. 199–226; „Поезија Јулијана Тувима у преводима Десанке Максимовић”. *Филолошки преглед*, Београд, XXVII/2000, 1, стр. 55–69; „Десанка Максимовић и Адолф Дигасински. Три путоказа ка Светковини живота”. *Зборник Матице српске за славистику*, Нови Сад, 1998 [2000], св. 54–55, стр. 95–118; „Пољска поезија у преводима Десанке Максимовић”. [У зборнику:] *Дело Десанке Максимовић у токовима српске и светске књижевности*. Београд, Задужбина Десанка Максимовић, 2000, стр. 56–74; „Десанка Максимовић и Адам Мицкјевич. Питања интертекстуалности”. *Филолошки преглед*, Београд, XXVII/2000, 2, стр. 73–103, као и читав низ радова о метричким аспектима превођења српске десетерачке народне поезије на пољски језик.

на свако професорско саморекламерство, сам за себе то никада не би рекао – ни да је тако мислио...

Нас двојица смо се, као пријатељи још из студентских дана, пре педесетак година, успешно или неуспешно, бавили и тражењем оптималних преводилачких решења за поезију Сергеја Јесењина.

Ових дана непрекидно ми одзвања у ушима његов превод следеће Јесењинове песме:

Олује снежне жалопојка,
По пољу јури туђа тројка.

На тројци јури туђа младост.
Где ми је срећа? Где моја младост?

Све мину с буре славопојком,
Низ поље таквом бесном тројком.

Изгледа, Мирослав Топић је своје другове, мене, овде присутне Зорана Божовића и Андреја Тарасјева надмудрио: њему се посрећило и умео је да открије Петра Буњака. Тако је још за живота обезбедио да ни та нова тројка која одлази од њега „низ поље” – не буде „туђа”. Уверен сам да ће то учинити и његови и Буњакови полонистички наследници – на добро српске славистике.

А нама остаје да жалимо за преминулим колегом, пријатељем и драгим човеком...

У људској немоћи, једино што ја сада још могу учинити, то је да вас скрушено позовем да, у почаст Мирославу Топићу, још једном скупа кажемо:

Слава му!

Миодраг Сибиновић

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

80

ФИЛОЛОШКИ преглед = *Revue de philologie* : часопис за страну филологију /
главни и одговорни уредник = *rédacteur en chef Jelena Novaković*. – Год. 1, број 1
(1963) – књ. 23, бр. 1/4 (1985) ; год. 24, бр. 1/2 (1997)– . – Београд (Студентски трг 3) :
Филолошки факултет, 1963–1985; 1997– (Београд : Чигоја штампа). – 24 cm

Доступно и на:

<http://www.fil.bg.ac.yu/fpregled/index.htm>. – Полугодишње. – Часопис има паралелну
насловну страну на француском језику. Објављује чланке страних аутора
у оригиналу

(на немачком, француском и енглеском језику)

ISSN 0015-1807 = Филолошки преглед COBISS.SR-ID 28393991

