

Ivan V. Cvetanović*
Univerzitet u Nišu
Filozofski fakultet u Nišu
Departman za komunikologiju i novinarstvo

Naučna građa
UDK 82.0(082.24)
Primljeno 1. 8. 2016.

PREVOD RASPRAVE „TEORIJA SLIKE” DŽERALDA MIDA

Naziv originala: Gerald Mead, *THE SURREALISTIC IMAGE: A STYLISTIC STUDY*, Utah Studies in Literature and Linguistics, Peter Lang, Berne, Frankfurt am Main, Las Vegas, 2007.

Prevod poglavlja pod nazivom “Teorija slike” sa engleskog jezika.

Džerald M. u knjizi *Nadrealistička slika: studija iz stilistike* komparativno analizira ideje Bretona, Valerija, Barta, de Sosira, Marinetijske, Reverdijevog, Todorova o mogućnostima definisanja nadrealističke slike. Bretonova teorija o slici, po autorovim rečima, znatno doprinosi pesničkom napretku francuske moderne poezije za koga je jezik jedini ključni faktor u slici, prvi i konačni momenat shvatanja procesa nadrealističkog pisanja. Autor razmatra i Valerijeve pokušaje da ispita funkcionisanje naučne i poetske imaginacije, Marinetijsku hipotezu analogije, Reverdijevo nastojanje da se teorija slike odvoji od izvesnih psiholoških pojmova, tvrđenje Todorova da je doslovni vid jezika osobina koja je različita od njegovog referentnog vida, Sosirov opis kombinatorne aktivnosti u jeziku kao sintagmatske i dr. Deo knjige, van ovde prevedenog poglavlja, ispituje nadrealističku sliku u njenim semantičkim aspektima.

Ključne reči: teorija slike, nadrealizam, stilistika, moderna poezija, poetska imaginacija

TEORIJA SLIKE

Iako odgovarajuće teorije o celokupnom opusu nadrealističke poezije tek treba da budu napisane, čini se izvesnim da će teorija o nadrealističkoj slici biti važan, možda i suštinski deo ovih teorija. Ne samo da su mnogi kritičari nadrealizma odlučili da se uključe u diskusiju o nadrealnoj slici, već su i sami nadrealisti stalno insistirali na važnosti slike u nadrealističkoj aktivnosti. Jedna od najranijih tvrdnji o teoriji nadrealističke slike se pojavljuje kod Bretona u *Manifestu nadrealizma*

* ivan.cvetanovic@filfak.ni.ac.rs

iz 1924.¹ Iako su i drugi pesnici nadrealizma, pored Bretona, ponudili dodatnu podršku u daljim istraživanjima, ove tvrdnje iz 1924 i dalje nude teorijsku osnovu koja najviše obećava za proučavanje slike u nadrealističkoj poeziji. Izbor Bretonove teorije iz manifesta, kao osnove za studiju koja sledi, nije pokušaj da se podrži Bretonova pozicija lidera ili 'arbitra' u tim ranim godinama nadrealizma. Važnost ovog i drugih Bretonovih teorijskih tekstova za nadrealistički pokret je nemerljiva. Svrha je ovde da se pokaže ono što je najvažnije u manifestu, adekvatna teorijska osnova za razumevanje nadrealističke slike.

Teorija poezije, data u manifestu, sama po sebi je deo velikog opusa teorijskog nagađanja oko termina slike koji se vezuje za još Aristotelovu definicije metafore. Koliko god je značajno da se pokuša sa definicijom nadrealističke aktivnosti u okviru ove tradicije, još je važnije za analizu nadrealističkog doprinosa književnosti, da se usvoji preciznija perspektiva. Bretonova teorija o slici iz prve polovine dvadesetog veka sačinjava važan deo 'pesničkog napretka' francuske moderne poezije. Ispitivanjem ovog nasleđa u osnovnim postavkama najbolje se mogu prikazati najznačajniji elementi Bretonove teorije.²

U svom uvodu 'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci' koji je prvo objavljen 1895, Valeri je ponudio da pokuša da ispita funkcionisanje naučne i poetske imaginacije.³ Nadao se da otkrije opšti obrazac misli koji je osnovni za sve mentalne aktivnosti i da opravda ono što on naziva 'la nécessité d'un jeu général de la pensée'.⁴ Prema Valeriju, ovaj obrazac je suštinski dinamičan, on raspoznaje u raznolikim objektima sličnu konfiguraciju u vremenu i prostoru, odnosno, pokret koji predviđa kao na primer, 'rempli d'infinies lignes droites et rayonnantes, entrecroisées et tissues (...) des ondulations lumineuses'

¹ Prvo objavljen kao Manifeste du surréalisme; rpt. Andre Breton: Manifests du surréalisme. Paris (=Pauvert) 1962; str.13-63. Sve reference se nadalje citiraju kao: Manifesti

² Iako je na raspolaganju dovoljno činjenica koje bi nagovestile obrazac direktnog uticaja u razvoju ovih teorija, takav obrazac neće biti ovde predložen. Cilj je doći do preciznijeg razumevanja Bretonove teorije i njenu vezu sa nadrealističkom poezijom suprotstavljanjem nekim sličnim teorijama.

³ Pesnike, koji su ovde uzeti u obzir, kao i neka teoretska pisanja ispitivana u ovom poglavlju, predložio je Francuis J. Carmody: L'image poetique. Méthode d'analys. Barkeley, Cal. (=Mimeographed) 1961.

⁴ Paul Valéry: Oeuvres I. Ed.Jean Hytier.Paris (= Gallimard, Bibliotheque de la Pleiade) 1957; str.1181. Citirana kao: Ouvres I.

(str. 1192-93)' i svestan je 'les nappes qu'un oiseau dans son vol engendre, la courbe sur laquelle glisse une pierre lancée' (str. 1169). On opaža 'un réseau pénétrant tout (...) le roulis des des arbres, les roues, le soirire humain, la marée' (str.1169) i time otkriva osnovni zakon neprekidnosti za sve stvari, i otkriva, njegovim rečima 'les relations (...) entre des choses dont nous échappe la loi de continuité (str 1160). Uređivanje ove dinamične imaginacije, 'la connaissance des combinaisons régulières', (str.1172)..' vodi Valerija ka teoriji slike: ' Toutes les spéculations ont pour fondement et pour l'extension de la continuité à l'aide métaphores, d'abstractions, de langages' (str.1174).

Valerijeva karakteristična opsednutost procesom uma, nasuprot njenoj praktičnoj primeni, je već dobro razvijena u ranom eseju. Njegova teorija slike je čvrsto vezana za određeni psihološki pojam; to je zapravo teorija misli koja obezbeđuje teoriju ekspresije. U praktičnom smislu, kreativni čin dozvoljava ' l'émission d'une image, d'une relation mentale concrète entre des phénomènes (str.1193). Gledano iz ove perspektive, slika je prirodna (ali ne i uobičajena, osim u vrsti genijalnog, koje Valeri nalazi u Leonardu) ekspresija ili realizacija psihološkog procesa, koji se sam po sebi ogleda ili čak produžuje u slici.

Za Valerija slika nastavlja da se fokusira na pesnika u činu stvaranja. Slika je sama referentna pojava, odnosi se direktno na nešto izvan nje same, na nešto što *simbolizuje*. Ova teoretska pozicija naglašava ono što je Rolan Bart nazvao 'la conscience symbolique' za koju 'la forme *resemble* (...) au contenu, comme si elle était en somme produite par lui.'⁵ Polazeći od ove osnove, slika se razume kao deo analognog odnosa, njena vrednost potiče od proporcionalne sličnosti, njen cilj je uglavnom izlaganje. Štaviše, ovi stavovi oko obavezno dinamične prirode misli, uz nespremnost da se slika razmotri sa neanalognog stanovišta, naveli su Valerija da ozbiljno preispita mogućnost da li je jezik zaista adekvatan misli. Njegov stav je jasan u eseju o Leonardu iz 1929. u kome kaže: 'Nous percevons (...) que la langage, pour organique et indispensable qu'il soit, ne peut rien achever dans le monde de la pensée.'⁶

Ova teorija slike, koja se, prema Bartovoj analizi, može nazvati analogna, je u znatnom stepenu očigledna u Valerijevoj poeziji. *Le Cim-*

⁵ Essais critiques. Paris (=Seuil) 1964; 1964 str.207-208.

⁶ Léonard et les philosophes. Kod: Oeuvres I, str.1234-1269, ovde str.1264.

itière marin je možda jedna od najimpresivnijih dostignuća u modernoj, simboličkoj poeziji. Stih koji otvara pesmu, 'Ce toit tranquille, où marchent des colombes,' najavljuje, značajno sadržani, napor da se ovoj slici vrati puna snaga i pokret misli koji je stvorio. Valerijeva zapažanja o nastanku ove pesme nude još otvoreniji uvid u ulogu koju on pripisuje jeziku i slici u ovom sistemu, i pokazuju do koje mere su njegova teoretska nagađanja postala intuitivna stanja njegovog rada kao pesnika. Prema Valeriju, pesma je najpre zaposela njegov um, 'sous les espèces d'une composition par strophes de six vers de dix syllables',⁷ i nastavila da ga uhodi izvesno vreme dok 'une figure rythmique vide, ou remplie de syllabes vaines.'⁸ U ovom trenutku, 'pesma' nije ni slika ni jezik, već čista forma, neartikulisana misao, pokret bez nastavka.

U kontekstu simboličke teorije, za koju Valeri služi kao primer, sam jezik je pripisan drugoj poziciji. Jezik, čak iako ukrašava način izražavanja neophodan za sliku u poeziji, dok dozvoljava produžetak misli u poeziju putem verbalnog jezika, nije preduslov za samu pesmu. Valerijeva pesma je tražila formalno postojanje, u 'slobodnim slogovima', negde izvan granica izražavanja, u carstvu mentalne aktivnosti. Slika se, iako je priznata kao cilj ove aktivnosti, definiše u vidu misli, a ne jezika. I kao deo apriori sistema misli, jezik zauzima striktno referentnu ulogu. Jezik je, u određenom smislu, preveden kao slika, odnosno, slika misli.

Valerijeva teorija pruža sistem na osnovu koga slika može da se analizira u vidu opšteg obrasca misli. Međutim, dolazi do određenih poteškoća, kada je simbolični izgled jezika, koji ova teorija implicira, suočen sa primerom koji je zasnovan na teoriji, čini se da pripisuje nesimboličnu funkciju slici. U manifestu, Breton ilustruje takav primer kada opisuje događaj koji je upadljivo sličan Valerijevom izveštaju o postanku *Le Cimetière marin*. Breton opisuje kako ga je jedne večeri odjednom obuzela iznenađujuća fraza, nešto poput 'Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre'.⁹ Iako mu je tačna formulacija promakla, on se seća sa sigurnošću da je u tom trenutku fraza bila 'nettement articulée au point qu'il était impossible d'y changer un mot, mais distraite cependant du bruit de toute voix' (str.34). Ono što Breton ovde pretpostavlja

⁷ Au sujet du Cimetière marin. Kod: Oeuvres I, str.1496-1507, ovde str.1505.

⁸ Ibid.,str.1503.

⁹ Manifests, str.35

je slika koja za početnu tačku uzima jezik, umesto razmišljanja. Teorija koja proizilazi iz Valerijevih zapažanja, ne nudi sistematski metod analize za ovu vrstu slike. Da bi se neko bavio Bretonovom koncepcijom slike, sa stanovišta koje pruža ta simbilična teorija, moralo bi se pretpostaviti da je Bretonov izveštaj iskustva eliptičan ili netačan. Breton, kao što će se videti, u glavnim crtama daje teoriju slike koja odgovara navedenom primeru.

Međutim, nisu nadrealisti ti koji dalje razvijaju teoriju poetske slike, već rani predlagač futurističke doktrine u Francuskoj, F.T. Marineti.¹⁰ Marinetijeva teorija usko prati concept koji su očigledni u Valerijevom pisanju, ali, uvodeći program praktične tehnike slike, predlaže potpuno drugačiji pojam pesničkog jezika. Umesto da ga predlaže kao opšti obrazac misli, Marineti potvrđuje dinamičnu prirodu moderne senzibilnosti i opisuje je kao svesnost o 'la vibration universelle',¹¹ 'l'irradiation universelle de la vie qui court' (str.58) i zalaže se za 'une nouvelle facon de voir et sentir les choses, une masuration de l'univers comme addition de forces en mouvement' (str.11-12). Posledice ove nove senzibilnosti, prema Marinetiju, biće potpuna integracija čoveka i modernog materijalnog univerzuma, 'fussion parfaite de l'instinct avec le rendement du moteur et avec les forces de la Nature amadouées' (str.39). Osnova ovog pojma opšte integracije čoveka i materijalnog sveta je Marinetijevo razumevanje uloge intuicije: 'Les intuitions profonde de la vie juxtaposées mot à mot, suivant leur naissance illogique, nous donneront les lidnes générales d'un psychologie de la matière' (str.22). Intuicija, onda, postaje sila koja čoveku otkriva njegove sličnosti sa modernim svetom: 'Par l'intuition, nous romprons l'hostilité apparemment irréductible qui sépare notre chair humaine du métal des moteurs' (str.25).

Od ovog koncepta čovekove intuitivne svesti u modernom svetu, Marineti razvija teoriju analogije, za razliku od Valerijevog pojma zakona neprekidnosti: 'L'analogie n'est que l'amour immense qui rattache

¹⁰ Marinetijevim aktivnostima u 'avangardi' u Francuskoj kratko se bavio Michel Décaudin: *La cruise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914.* Toulouse (=Privar) 1960; str.243-244, 470-473. Za njegovo mesto u grupama dada i nadrealizma videti Michel Sanouillet: *Dada à Paris (=Pauvert) 1965; str.235-237, et passim.*

¹¹ Filippo Tommaso Marinetti: *Les mots en liberté futuristes.* Milan (=Edizioni Futuriste di 'Poesia') 1919; str. 56. Nadalje citiran kao: *Mots.* Ova knjiga uključuje veliki broj futurističkih pamfleta koje je Marineti napisao još 1912 i kasnije uključio u kolekciju manifesta, napisanih između 1909. i 1913. i objavljenih u Francuskoj kao: *Manifests du mouvement futuriste.* Milan (=Direction du Mouvement futuriste).

les choses distantes, apparemment différentes et hostiles. C'est moyennant des analogies très vastes que ce style orchestral, à la fois polychrome, polyphonique et polymorphe, peut embrasser la vie de la matière' (str.15). Ovaj dobro poznati pogled sistema analogije, bez sumnje, duguje nešto pogledima Marinetiija koji se sreću u njegovoj povezanosti sa grupom Abbaye, dajući mu kriterijum za definisanje slike, koji on formuliše na sledeći način: 'Plus les images contiennent de rapports vastes, plus elles gardent longtemps leur force ahurissante (...). En découvrant de nouvelles analogies entre des choses lointaines et apparemment opposées, nous les évaluerons' (str.43).¹²

Marinetijeva hipoteza analogije, kako je ovde otkriveno, ne nudi ništa posebno novo teoriji pesničke imaginacije. U skladu sa idejom o analogiji on predlaže sklonost ka simboličkim težnjama da se otkrije analogno rešenje za mentalni i materijalni svet. Njegov pravi doprinos teoriji slike postaje očigledan kada krene da definiše vezu analogije sa jezikom. Čak i kada potvrđuje intuitivnu prirodu analogije, Marineti otkriva svoje ubeđenje da je analogija nerazdvojiva od jezika, da je, u stvari, fenomen stila, a ne samo karakteristika misli: 'Le style analogique est donc le maître absolu de toute la matière et de sa vie intense' (str.16). Jezik nije puko sredstvo ekspresije već, sam po sebi, uslov analogije, u skladu sa idejama futurističke retorike koju Marineti u osnovnim crtama opisuje u svom 'Manifeste technique de la littérature futuriste' iz 1912. ¹³Nekoliko odlomaka iz ovih smernica će ilustrovati njegov jezički program :

1) Il faut détruire la syntaxe en disposant les substantifs au hasard de leur naissance.

2) Il faut employer le verbe à l'infini.

3) Il faut abolir l'adjectif pour que le substantif ne garde sa couleur essentielle.

4) Il faut abolir l'adverbe.

5) Chaque substantif doit avoir son double, c'est à dire le substantif doit être suivi, sans locution conjonctive, du substantif auquel il est lié par analogie (...). Il faut supprimer *les comme, tel que, ainsi que, semblable à*, etc.

¹² Ova izjava, kada se prvi put pojavila 1913. u pamfletu naslovljenom: L'imagination sans fils et les mots en liberté, je predložena kao izvor za Reverdijevu definiciju slike koja se pojavila 1917. Videti Francis J. Carmody: The Evolution of Apollinaire's Poetics. 1901-1914. Berkley and Los Angeles (=UCPMP 70) 1963; str.101.

¹³ Rpt. : Destruction de la syntaxe. U: Mots, str.13-26.

6) Plus de ponctuation (...). Pour accenteur certains mouvements et indiquer leurs directions on emploera les signes mathématiques X + : -=

Dok Marinetti opisuje ovaj sistem kao razaranje sintakse, nakon pregleda očigledno je da on u stvari predlaže preuređenu gramatiku, koja je čvrsto zasnovana na tradicionalnom pojmu sintakse. On dosledno opisuje futurističku sliku u vidu razdaljine, kao 'rapports vastes', 'choses lointaines'... Zaista, futuristički kriterijum za procenjivanje slika je pravo merilo za određivanje razdaljine, neka vrsta skale 'što dalje to bolje'. Čini se da Marinetti govori o tome da će futuristička slika biti funkcija, da će nositi 'značenje' (u smislu analogije) u odnosu na razdaljinu koju njeni pojmovi sadrže. Marinetti je transkribovao ovaj opis bukvalno, skoro mehanički, na jezik na sintaksičkom nivou. Drugim rečima, slika po njemu treba da funkcioniše na nivou gde se jezik prvenstveno sastoji od sistema kombinatorskih veza, povezujući system. Ili, da koristi korisnu metaforu, sistem 'mostova', razumevanje mostova, kao uočljive strukture koje proizilaze iz niza lingvističkih jedinica. Marinetti ne predlaže samo puko 'produžavanje mostova', iz perspektive tradicionalne sintakse, iako je to najočiglednija posledica njegove gramatike. Time što zahteva nova pravila za sintaksičku strukturu, on takođe otvara put za potpuno novi sistem mostova, i samim tim 'otkrice' potpuno novog terena za dalja istraživanja.

U jeziku je svaka lingvistička jedinica u manjem ili većem stepenu ograničena u vezi sa sintaksičkim kontekstima u kojima se može pojaviti. Ukupan skup ovih konteksta, *raspodela* te jedinica 'homme' na primer, se može pojaviti u onim kontekstima gde je imenica muškog roda u jednini prihvatljiva, na primer u kontekstu 'l'homme sur la montagne regarde dans la vallée'. (druge karakteristike jedinice 'homme', će, naravno, dalje ograničiti njeno distributivno pojavljivanje, na primer karaktersitika Animate čime želi da pokaže značaj koji imaju distributivne karakteristike.) Ako bi se predložio sistem drugačiji od sintaksičke prihvatljivosti, neki koji bi dozvoljavao strukturu Imenica + imenica + imenica, onda, naravno, takva struktura postaje predvidljiva mogućnost, na primer, u pesmi Bočonija, gde nalazimo: 'Homme + montagne + vallée.'¹⁴ Pod 'pravilima' 1 i 6 iznad, ova struktura je prihvatljiva i dozvoljava da slika koju nudi nosi analogno značenje koje nije moguće u verziji

¹⁴ Citiran kod Marinettija u: Mots, str.59.

datoj iznad. Zapravo, pravilo 6 tvrdi da se futuristička slika ne može razumeti kao eliptična verzija fraze koja je slična 'l homme sur la montagne regarde dans la vallée', budući da je '+' predložen kao sintaksička jedinica, ona koja bi u potpunosti mogla da zameni funkciju struktura kao što su 'sur la' i 'regarde dans la.' Ukratko, pod Marinetijevom predloženom futurističkom gramatikom, jedinica 'homme' će se pojaviti u potpuno novom nizu sintaksičkih konteksta, konteksta koji obezbeđuju, prema Marinetijevoj hipotezi, otkriće prethodno zabranjenih analogija.

Nagađanja o mogućem značenju ove slike bi odvela daleko od sadašnje teme tako što bi zahtevala pažljivu analizu semantičkih mogućnosti Marinetijeve gramatike. Kakve god te mogućnosti bile, jasno je da je futuristički sistem analogije koji je Marineti predložio usmeren na sintaksički nivo. Uslovi za značenje u futurističkoj slici su ispunjeni, formulisani u stvari, kroz nov sistem sintaksičke funkcije jezika. Uzimajući u obzir sliku Bočonija, može se videti da promena distributivnog pojavljivanja 'homme' nije zamišljena kao puko retorički izum, koji je primenjen na neki apriori pojam, ideju ili je sve to zajedno samo njegova posledica. U tom smislu futuristička slika nije simbolična. Sintaksička organizacija je sama po sebi zamišljena da preuzme semantički sadržaj, ali, jasno je, po cenu sloma ili raspada uobičajene semantičke strukture jezika. U lingvističkom smislu, Marineti vidi sintaksu kao integralni znakovni sistem, savez, takoreći, označitelja i označenog na istoj osnovi. Nadrealisti će kasnije pokušati da pristupe sintaksi sa sličnog stanovišta, međutim, bez pratećeg raspada normalne strukture.

Marinetijevi naponi da, prema tome, definiše znakovni sistem (naravno, za Marineti je to, dodatno, analogni sistem) jezika, naveli su ga da uvede pojam 'onomatopée analogique', onomatopejičnu poeziju analogije, sačinjenu od 'des bruits et des sons sans signification précise, spontanément organisés et combinés' (str.66). Vođena do logičnog kraja, Marinetijeva teorija analogije je trebalo da se završi reduciranjem slike na osnovne fonetske elemente jezika, granicu koju Gilbert Durand identifikuje kao 'l'instant où la desintégration sémantique atteint le sémantème lui-même et n'intègre plus qu'au niveau du phonème.'¹⁵

Definicija slike Piera Reverdija čini se da nasleđuje Marinetijevu teoriju analogije kao što je prikazano u manifestu iz 1913, ali odbija

¹⁵ Mythe et poésie. CCIEP 34 (n.d) str.3-18, ovde str.6.

futurističku doktrinu dinamičnog saveza čoveka i modernog materijalnog sveta u korist estetske teorije pesničke emocije:

L'image est une création pure de l'esprit.

Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura puissance émotive et de réalité poétique.¹⁶

Uprkos izvesnim frazama koje pružaju trag do Reverdijeve lične potrage za 'čistom pesničkom emocijom', ali pružaju malo da inspirišu nadrealiste, ovu definiciju je Breton procenio kao dovoljno važnu da bi od reči do reči bila uključena u manifest, gde je ponuđena kao ključni dokument u nadrealističkom razumevanju slike. Ono što je Bretona privuklo ovim tvrdnjama, bez sumnje, i što ih istovremeno i razdvaja od teorija futurista, jeste naglasak koji Reverdi stavlja na sliku, samo kao deo pesničke tehnike, neometanu, takoreći, komplikovanim nagađanjima oko njenog sveukupnog psihološkog značenja.

Prva naznaka promene u razumevanju procesa koji deluju u slici dolazi od Reverdijvih komentara o poređenju. Reverdi kaže da pesnička slika ne proizilazi iz procesa poređenja, i on će kasnije naglasiti ovo stanovište kada je izjavio da emocija koju je proizvela pesnička slika 'est née en dehors de toute imitation, de toute évocation, de toute comparaison'.¹⁷ Time što je eliminisao poređenje i slične procese iz svoje teorije o slici, Reverdi čini više nego da upozorava od upotrebe različitih retoričkih izuma. Ograničenja koje Reverdi ovde stavlja na sliku otkrivaju, u stvari, nastojanje da se teorija slike odvoji od izvesnih psiholoških pojmova, koji su do sada povezivali sliku sa sistemom analogije. Pokazano je da i Valeri i Marinetti definišu sliku u vidu njene analogne funkcije, naglašavajući pritom analognu prirodu poređenja - za Valerija, onu od sveta misli sa razumnim svetom: 'Je dirais que ce qu'il y a de plus *réel* dans la pensée est ce qui (...) se passe *en nous*, nous induit à croire que les *variations* des deux *mondes* sont comparables; ce qui permet d'exprimer *grosso modo* le monde psychique proprement dit par des métaphores empruntées au monde sensible'.¹⁸ Slično i za

¹⁶ L'image. Nord-Sud 13(1918) n.pag.

¹⁷ Le Gant de crin. Paris (=Plon) 1927; str.34.

¹⁸ Oeuvres I, str.1159.

Marinetija: 'Quand, dans ma *Bataille de Tripoli*, j'ai comparé une tranchée hérissée de baionnettes à un orchestre, une mitrailleuse à une femme fatale, j'ai introduit intuitivement une grande partie de l'univers dans un court épisode de bataille africaine.'¹⁹

Treba naglasiti da Reverdi ne odbacuje potpuno pojam analogije,²⁰ i zaista, povremeno koristi pojam kao da je nekako sličan procesu slike: 'L'analogie est un moyen de création, c'est une existence de rapports'.²¹ Reverdijeva prava briga, međutim, su teorije stvaranja i on ograničava analognu funkciju slike da bi se bavio njenim kreativnim funkcijama. Drugim rečima, Reverdijev stav o slici se vodi dalje od ideje shvatanja analognog odnosa fenomena, bilo da je fenomen uma ili razumnog sveta, ili oboje, ka razmatranju kreativnih i emotivnih potencijala slike. Rezultat je da se Reverdijeva definicija slike više ne čini direktno zavisna od sistema analogije. Prema jednom kritičaru, ovo stanovište predstavlja 'doprinos uzroku pesničke čistote'.²² Ipak, Reverdijeva obraćanja sadržaju slike, i 'pravednosti' ove emocije - osobine koje su ostale nedefinisane u Reverdijevoj diskusiji - uvode element nejasnoće u problem slike koja nije bila prisutna ni kod Valerija ni kod Marinetija.

Koliko god da opis uticaja slike može biti neodređen, koncentrisanje na kreativni aspekt slike navodi Reverdija da razume proces koji je uključen u stvaranje pesničke slike na novi način. Ako slika nije jedna koordinanta u ogromnoj mreži analogija, onda jasno jeste, za Reverdija, izum: 'Il y a la surprise et la joie de se trouver devant une chose neuve'.²³ Izum, koji je pre svega, neposredan. Nasuprot Valeriju, koji je imao nameru da otkrije skoro organsko sazrevanje slike, Reverdijeva misao se koncentriše na neposrednost uticaja slike: 'Le propre de l'image forte est d'être issue du rapprochement spontané'.²⁴ Reverdijev stav ima izvesne sličnosti sa onim što je očigledno u Marinetijevoj

¹⁹ Mots, str.16.

²⁰ Međutim, videti zapažanja koje Roberta Champigny ima oko Reverdijeve definicije: 'Le passage (...) de Reverdy paraît vouloir établir une distinction radicale entre l'image et l'analogie, u: Champigny: Le Genre poétique. Monte Carlo (=Regain) 1963; str.150.

²¹ Le Gant de crin, str.33.

²² Robert. W. Greene: the Poetic Theory of Pierre Reverdy. Berkeley and Los Angeles (=UCPMP 82) 1967: str.94.

²³ Le Gant de crin, str.34.

²⁴ Ibid.

futurističkoj gramatici i pokazuje šta je, verovatno, najznačajnija tačka udaljavanja od simbolističke estetike slike. To je, donekle, naglasilo implikacije kreativnog procesa, do modernog estetskog (kao što je viđeno kod Apolinera, futurista, kubista i –uz neka posebna razmatranja-nadrealista), što stavlja najveću vrednost na napore ostvorenog rada.

Naglasak koji se stavlja na neposrednost slike, čini se, da direktno proističe iz procesa koje i Reverdi i Marineti vide na delu u sastavu slike. Oba pesnika opisuju sliku kao rezultat kombinatornog procesa, vezu između dva (ili više) termina, vezu, koja, štaviše, nema 'istoriju.' Odnosno, vrednost slike ('analogie' za Marinetija, 'réalité poétique' za Reverdija) je posledica neposrednog kombinatornog procesa, više nego bilo kog spoljašnjeg procesa ili pripreme. (Iako Marientijeva *interperetacija* slike potvrđuje prisustvo takvog spoljašnjeg procesa, univerzalne analogije, slično stanovištu Valerija, njegova zapažanja koja se tiču sastava slike čini se da ignorišu ili čak opovrgavaju takav proces.)

Može biti korisno u ovom trenutku predstaviti precizniju terminologiju da bi se opisao ovaj proces. Sličnu situaciju je ispitao Ferdinand de Sossir koji opisuje kombinatornu aktivnost u jeziku kao *sintagmatsku*: 'Placé dans un syntagme, un terme n'acquiert sa valeur que parce qu'il est opposé à ce qui précède ou ce qui suit, ou à tous les deux', proces koji on upoređuje sa asocijativnom (ili da upotrebimo skorašnji izraz, *paradigmatskom*) aktivnošću, u kojoj će pojam predložiti druge pojmove van datog kombinatornog odnosa: 'Le rapport associatif unit des terms in *absentia* dans une série mnémonique'.²⁵ Nakon ovih razlika, teorije Marinetija i Reverdija mogu biti opisane kao modeli sintagmatske teorije slike. U sintagmatskoj teoriji, slika prima svoju vrednost, svoju 'silu', više od kombinatorne nego od asocijativne aktivnosti. Ova diferencijacija sintagmatske i paradigmatske aktivnosti će dozvoliti jasniji iskaz koji se tiče distinktivne odlike Valerijevog stava. Valerijev suštinski simbolički pojam slike će njegovu teoriju smestiti u paradigmatsku ravan aktivnosti, budući da 'zakon neprekidnosti' o kome govori nije posledica kombinacije već jednostavno njena ekspresija. Slika je samo trenutna manifestacija analogne i sada odsutne aktivnosti. Paradigmatska priroda Valerijeve teorije, takođe, otkriva možda razlog za njegovo opiranje da svoje ideje ugradi u teoriju jezika, gde su, kako Sossir naglašava, obe sfere, paradigmatska i sintagmatska, suštinske karakteristike.²⁶

²⁵ Cours de linguistique générale. Paris (=Payot) 1962; str.170-171.

²⁶ Ibid., str.170.

Neophodno je da se pažljivo razgraniči Sosirova upotreba pojma sintagmatsko da bi se opisalo lingvističko stanje, od njegove bilo kakve upotrebe, do teorije poetske slike. Sintagmatska teorija poetske slike ne podrazumeva da će takva teorija ograničiti pesnika da iskoristi samo sintagmatsku prirodu jezika. Pošto je poezija jezik, biće nemoguće da se upotrebi jedan tip odnosa u korist isključenja drugog. Bavljenje Romana Džekobsona pitanjem u pogledu preovlađivanja, nudi, bez sumnje, najprihvatljivije rešenje za moguće posledice ovih teorija na jezik pesnika: 'U rukovanju ovim vezama [paradigmatske i sintagmatske] - njihovo biranje, kombinovanje i rangiranje - pojedinac pokazuje svoj lični stil, svoje verbalne sklonosti i naklonosti.'²⁷ Sintagmatska teorija slike, na primer, će definisati pretežno sintagmatski 'stil'.

To da je lingvistička definicija sintagmatskih uslova neodgovarajuća da se potpuno opišu poetske teorije u razmatranju, ovde je mnogo očiglednija kada se ispituju teorije Marinetija i Reverdija ako se uzmu u obzir Sosireve opaske o sintagmatskom redu za koga je sintagmatska veza jedna od posledica privremene prirode govora: 'Dans le discours, les mots contractent entre eux, en vertu de leur enchainement, des rapports fondés sur le caractère linéaire de la langue, qui exclut la possibilité de prononcer deux éléments à la fois'.²⁸ I Marienti i Reverdi, s druge strane, opisuju sliku u prostornom smislu, ('choses lointaines' 'réalités plus ou moins éloignées'), i pritom zaobilaze privremeni pojam koji je nerazdvojiv od prirode govora – i istovremeno izbegavaju mogućnost 'istorije' u sastavu slike- da bi se naglasila neposredna priroda slike. Štaviše, u ovom carstvu 'sintagmatskog prostora' se može naći važna razlika u teorijama Reverdija i Marinetija. Iako i Marienti i Reverdi zamišljaju vezu iz više pravaca u slici, razdvojenju od bilo kakvog vremenskog pojma, oni se razlikuju u razumevanju pravaca ove veze.

Kao što je pokazano, osnovno ovoj teoriji slike koju je predložio Marineti je bio pojam razdaljine. Međutim, i u njegovim kriterijumima za rasuđivanje poetske slike, i u njegovoj teoriji futurističkog jezika, on nastoji da otkrije analogije uvođenjem novih i većih distanci. Njegova teorija slike može biti opisana kao *ekspanzivna*: slika pokriva sve veću

²⁷ Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. U: Roman Jakobson and Morris Hall: Fundamentals of Language. The Hague (=Mouton) 1956; str.58-82, ovde str.77.

²⁸ Cours, str.170.

i veću površinu u stalnoj potrazi za analogijom. Ovaj ekspanzivni pojam je taj koji dobija puni razvoj u Marinetijskoj futurističkoj teoriji jezika. Reverdi, čiji opis slike ide paralelno sa Marinetijskim do trenutka predlaganja pravog tekstualnog uticaja, je ipak nespreman da svesrdno prihvati ovaj pojam razdaljine u slici. On više govori o 'deux réalités *plus ou moins éloignées*' i nastavlja da opisuje sliku u smilu 'zbližavanja' ili 'réalités rapprochées'. Naglasak Reverdija je u ovom smislu, suprotan od Marinetijskog: on traži da 'skрати mostove' da smanji ili ukine razdaljine. U poređenju sa Marinetijskom ekspanzivnom teorijom, Reverdijska teorija zbog toga može biti nazvana *skraćena*.

Razlike o kojima se ovde diskutuje, a koje se tiču sastava pesničke slike, mogu biti sažete sledećim dijagramom, u kome će horizontalna linija predstavljati sintagmatsku osu, a vertikalna linija paradigmatiku osu za sliku. Vreme se pojavljuje u vertikalnoj dimenziji; prostor samo u horizontalnoj:

Valeri Marienti Reverdi

slika	·	'zbližavanje'
um	·	razdaljina

Gledajući ovaj dijagram, Valerijeva teorija slike može biti okarakterisana kao analogna i simbolična: slika je simetrična onome što predstavlja, mišlju, rasuđuje se u skladu sa time i zasnovana je na paradigmatikom modelu, klasifikovana, odnosno, na osnovu njenih 'odsutnih' asocijacija. Od dve sintagmatske teorije slike zasnovane na kombinatornom modelu, Marinetijska se može nazvati poluanalognom, s obzirom na to da je ono što stvara takođe viđeno kao prikaz, i ekspanzivnom, zbog vrste kombinacije koju predlaže. Konačno, Reverdijska teorija se može protumačiti kao neanalogna, jer njen cilj je da jednostavno stvara ili skraćena, opet, kao i u slučaju Marinetijske, da prati vrstu kombinacije koju predlaže.

Uprkos mogućnostima koje su očigledne u njegovoj teoriji slike, Reverdi ne nudi razvijenu teoriju pesničkog jezika. Razlozi za ovu tehničku prazninu možda se mogu najbolje razumeti u kontekstu Reverdijske dominantne estetske zabrinutosti koja ga je pratila u njegovoj karijeri. Kao što je Grin pokazao u svojoj dobro zabeleženoj studiji, Reverdijski napor tokom perioda *Nord-Sud* su primarno bili skoncentrisani oko ustanovljavanja teoretske baze za stvaranje autonomnog

umetničkog dela,²⁹ zadatak koji je sam pesnik sažeo na svoj način: 'Créer l'oeuvre d'art qui ait sa vie indépendante, sa réalité et qui soit son propre but, nous parait plus élevé que n'importe quelle interprétation fantaisiste de la vie réelle'.³⁰ Kao što kubistički slikar stvara autonomno delo reorganizovanjem određenih konceptualizovanih karakteristika objekata, tako i pesnik može stvoriti autonomno delo reorganizovanjem procesa slike. Iz svega proizilazi da je u konačnoj analizi jezik slike od manje važnosti u poređenju sa značajem procesa u koji je uključen. Kako Grin ističe, Reverdijeva definicija otkriva da za njega slika nije trenutni psihički odgovor konkretnom svetu [...]. Ona se stvara bez oslanjanja na potencijalno obmanjujuće znanje smisla.³¹ Za Reverdija, slika je manje lingvistički odnos ili događaj, nego što je kreativni i estetski process. Konvergentna tačka ovih teorija slike je *Premier Manifeste du surréalisme* iz 1924. U njemu se Breton slaže, doduše sa oklevanjem, sa Reverdijevom definicijom slike kao 'rapprochement de deux réalités' i kreće od ove tačke da u kratkim crtama obrazloži relativno povezanu teoriju jezika, uključujući tehničke procedure i predloge za retoriku slike.

Oslanjajući se na Reverdijevu definiciju u *Nord-Sud*-u, Breton prihvata pojam slike kao sintagmatski ili kombinatorni proces, ali odbija Reverdijeva estetska razmatranja kao obmanjujuća: 'L'esthétique de Reverdy, esthétique toute *a posteriori*, me faisait prendre les effets pour les causes'.³² Umesto ove estetske motivacije za sliku, Breton uvodi psihološku motivaciju, proisteklu, kako on ističe, iz svog znanja o Frojdu i svog sopstvenog iskustva sa Frojdomim metodama.³³ Zajedno sa Frojdom, Breton pretpostavlja postojanje nesvesnog uma kao carstva značajne psihičke aktivnosti, oblasti koja je drugačija, i makar potencijalno, u suprotnosti sa svesnim umom: 'Les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou

²⁹ The Poetic Theory of Pierre Reverdy, str.22-24.

³⁰ Nord-Sud 4-5 (1917), str.4. Citirao Greene, ibid., str.28.

³¹ Greene, str.29.

³² Manifestes, str.34.

³³ Za punu diskusiju o Frojdomovom uticaju na Bretona, videti poglavlje Anna Balakian: Breton and the Surrealist Mind. The Influences of Freud and Hegel. U: Balakian: Surrealism, str.91-111.

de lutter victorieusement contre elles'.³⁴ I Frojd i Breton, se, štaviše, slažu, iako iz suštinski različitih razloga, da obično ova aktivnost nesvesnog uma ostaje sakrivena ili potisnuta, ali tvrde, opet sa bitno različitim razmatranjima i ciljevima, da uticaj nesvesnog uma ne bi trebalo i nije moguće ignorisati.

U poređenju sa svesnim umom, koji Breton opisuje kao ograničen racionalnošću koja je posvećena 'l'utilité immédiate', nesvesni um, čiju aktivnost on karakteriše na razne načine kao ''sources de l'imagination poétique'' (str.32), ''le fonctionnement réel de la pensée'' (str.40) i ''la vraie vie'', je ocenjen kao potpuno nesputan, potpuno slobodan, kao u snovima, kaže Breton, gde 'la facilité de tout est inappréciable'' (str.26). Za Bretona nesvesnost nudi sliku potpune slobode, i dodatno, ključ za emancipaciju pojedinca. Na isti način na koji se analitičar nada da ostvari lek za psihičke poremećaje kod pacijenta dovođenjem potisnutih stvari do pune svesnosti pojedinca, tako se Breton nada da napravi očiglednu slobodu nesvesnog uma koji je dostupan njegovim uplivom u čovekov svesni um. Ovo je zadatak koji on zadaje nadrealistima: 'Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire'' (str.27).

Nadrealisti predlažu raznovrsna sredstva za ostvarivanje ove integracije svesnog i nesvesnog uma, i jedno od najvažnijih je verbalna slika. Bretonovo pouzdanje u moć slike je nesputano: 'On peut même dire que les images apparaissent (...) comme les seuls gudons de l'esprit. L'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images' (str.53). Nekoliko godina kasnije, Aragon je ponovio isto uverenje tvrdeći: 'Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*'.³⁵ Ova vera u sliku, nije, međutim, samo tvrdnja nadrealističke dogme, koja je nekritički objašnjena kao stvar pesničke istine. Funkcionisanje nadrealističke slike je usko povezano sa teorijom jezika i proističe iz svesnih uverenja koje nadrealisti imaju u vezi sa lingvističkim fenomenom i njegovom vezom sa podsvesnim umom.

Bretonove tvrdnje, u *manifestu* i na drugim mestima, otkrivaju da on procenjuje sam jezik kao potpuno prigodan zadatku nadrealizma: 'Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréal-

³⁴ Manifests, str.23.

³⁵ Louis Aragon: *Le Paysan de Paris*.1927, rpt. Paris (=Gallimard) 1961; str.80.

iste'.³⁶ Jezik je, iznad svega, prigodan zato što je posmatran kao oblik izražavanja bez ikavog *apriori* sadržaja misli. Za Bretona, čini se, jezik preuzima sadržaj kroz upotrebu. Čovek može da koristi jezik, pre svega, zbog praktične, racionalne svrhe, što je funkcija koja se obično pripisuje jeziku, iako ne način na koji se uvek koristi. Iako je on prezriv i ponekad otvoreno neprijateljski postavljen prema tome kako svesni um koristi jezik, Breton priznaje dovoljnost jezika za zadatak racionalne korisnosti: 'Dans le mesure où il est indispensable (à l'homme) de se faire comprendre, il arrive tant bien que mal à s'exprimer et à assurer par là l'accomplissement de quelques fonctions prises parmi les plus grossières' (str.48). Jezik korišćen na ovaj način, da ispuni utilitarističke uslove svesnog uma, preuzima sadržaj racionalnosti. Sa druge strane, Breton primećuje da sadržaj jezika nije nužno racionalan. Zajedno sa pojedinim pesničkim tekstovima koji, čini se, prokose naporima analize svesnog uma, i sličnih tekstova koji su dobijeni od mentalnih pacijenata, Breton nudi prisustvo 'lapsus et mépris' 'invraisemblances', 'absurdités' i slične fenomene kao dokaz neracionalne funkcije jezika, jezika koji je korišćen kao 'en dehors de tout controle exercé par la raison' (str.40). Breton uzima prisustvo ovih fenomena da budu autentični znaci nesvesnog uma, koji se manifestuju u jeziku. U ovim slučajevima, onda, jezik preuzima neracionalni, nepraktični sadržaj; on je pod kontrolom nesvesnog i prema tome, prima nesvesni sadržaj. Pošto izgleda da je jezik teoretski bez sadržaja, ali je u stanju da na ovaj način preuzme sadržaj i od svesnog i od nesvesnog uma kroz upotrebu, to je idealna 'lokacija' za nadrealističku aktivnost, koja razdvaja, takoreći, svesno i podsvesno na zajedničkom nivou.

Bretonov stav ovde nudi neke vredne uvide u stil nadrealističke verbalne aktivnosti kada se uporedi sa Marinetiјevim pojmom jezika i programom koji on daje u glavnim crtama za futurističku aktivnost. Za Marinetiјa jezik nije, kao za Bretona, lingvistički proces samo sa potencijalom za sadržaj, već i oblik izražavanja sa stvarnim kontekstom. Kao što je zabeleženo, predlaganjem prerađene (futurističke) gramatike za verbalno izražavanje, Marineti zaista traži da izmeni sadržaj izražavanja: 'La syntaxe contenait toujours une perspective scientifique et photographique absolument contraire aux droits de l'émotion'.³⁷ Breton, sa

³⁶ Manifests, str.48.

³⁷ Mots, str.59.

druge strane, ne nalazi stvarni kontekst u izražavanju, ne nudi takvo preuređenje jezika, a nadrealistička poezija je uz male izuzetke, strogo pravilna, u formalnom sintaksičkom smislu. Iz ove perspektive, futuristički program deluje mnogo radikalnije nego nadrealistički. Ali nadrealisti imaju različit stav oko oblika jezika.

Oblik je drugi aspekt jezika koji je izdvojen u *Manifestu* kao dokaz da je jezik u potpunosti prigodan nadrealističkom programu pomirenja svesnog i nesvesnog uma. Da bi se nesvesni deo uma donekle razumeo, odnosno, da bi postao stvarni kontekst, mora da ima odgovarajući oblik. Iako jezik nema apriori sadržaj van upotrebe, izgleda da ima ono što upotrebu omogućava, a to je *oblik*. Pod odgovarajućim okolnostima, prema Bretonu, oblik jezika će se pokazati potpuno odgovarajući nadrealizmu. Ovaj idealni oblik jezika, koji je najtačnije identifikovan u *manifestu* kao 'la voix surréaliste' (str.41,61) je očigledan, kao što mu ime kaže, u govoru. Posmatrajući neke od pasusa u kojima Breton opisuje nadrealistički jezik, čini se da su karakteristike jezika koje su od najveće važnosti za *oblik* nadrealistične verbalne aktivnosti, i koja bi najdirektnije mogla biti opisana pojmom govora, sintagmatske prirode. Breton se na prvom mestu poziva na neophodnu vezu u kombinatornom procesu jezika: 'Les mots, les groupes de mots qui *suivent* pratiquent entre eux la plus grande solidarité' (str.48). U govoru ova veza preuzima vremenski aspekt; kombinatorni proces postaje progresivni, odnosno i usmeren i nepovratan. Ovo su osobine za koje se Breton nada da zabeleži koncentrisanjem na vremenski aspekt govora: on traži 'un monologue de débit aussi rapide que possible' (str.36) i govori o 'la soundaineté désirable de certaines associations (str.57)' dok upozorava na 'la moindre perte d'élain' (str.48) 'des hésitations' (str.19) i na bilo koji trud 'remaniement' ili 'correction' (str.37), od kojih se svi razumeju kao nagovestaji aktivnosti svesnog uma. Štaviše, progresivni kombinatorni proces 'la voix surréaliste' nije ograničen na pojedinačnog korisnika: 'C'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux' (str.49). Prema Bretonu, svaki učesnik u nadrealističkom dijalogu će samo tražiti da nastavi kombinatorni proces, ograničavajući sebe, odnosno, 'à s'emparer du dernier mot prononcé devant lui ou du dernier membre de phrase surréaliste dont il trouve trace dans son esprit' (str.50). Dijalog, i u stvari višestruka saradnja nije ni ispravljanje niti preokret za nadrealiste; to je jednostavno produženje u rangu 'la voix surréaliste.'

Bretonovo shvatanje formalnog procesa koji je uključen u nadrealistički jezik postaje jasniji kroz poređenje koje on pravi sa suprotstavljenim formalnim procesom, procesom koji on priznaje da koristi, ali koji je napustio, očigledno, kako je rasla njegova svest o nadrealističkim potencijalima jezika. To je proces koji Breton kaže da je upotrebio kada je sastavljao brojne pesme rane kolekcije *Mont de piété*,³⁸ a naročito pesmu 'Foret noire'. U ovim pesmama, Breton tvrdi, 'je m'étais à choyer immodérément les mots pour l'espace qu'il admettent autour d'eux, pur leur tangences avec d'autres mots innombrables que je ne prononçais pas' (str.33). 'La voix surréaliste', ona je neprekidna artikulacija, bez odsutva, ili rečima nadrealističkog pesnika, 'un langage plein'.³⁹

Kontrast koji Breton pokušava da ilustruje uvođenjem ovog iskaza metode koju je koristio da napiše neke 'prenadrealističke' pesme je kontrast koji je ranije istakao u vezi sa Reverdijevom teorijom slike, odnosno, kontrast između sintagmatskog procesa i paradigmatkog procesa. Opet, Sosireve tvrdnje će poslužiti kao vodič: 'Le rapport syntagmatique est *in praesentia*; il repose sur deux ou plusieurs termes également présents dans une série effective. Au contraire le rapport associatif (paradigmatic) unit des termes *in absentia* dans une série mnémonique virtuelle'.⁴⁰

U pogledu Sosirevih definicija, jasno je da ono što Breton ima na umu kada govori o 'voix surréaliste' jeste oblik jezika u kome sintagmatski proces preuzima prednost nad paradigmatkim procesom, jezik koji je u potpunosti *in praesentia*. Lingvistički govoreno, naravno, isključivanje bilo kojih od ovih procesa je nemoguće. Bilo koji niz lingvističkih jedinica će pokazati i sintagmatske i paradigmatke karakteristike. I, kao što će postati očigledno, nadrealistička poezija koristi ovu nemogućnost. Ali, može se tvrditi da bilo koji proces može da služi kao teoretska osnova za verbalnu aktivnost, i da kada se ponaša kao kriterijum za metode izrade, zapravo određuje lingvistički ishod. Jedan od najočiglednijih ishoda napora nadrealista da se upotrebi sintagmatski vid jezika kao kriterijum za njihovu verbalnu aktivnost jeste sintagmatska pravilnost koja je prethodno označena kao karakteristika njihovog stila.

³⁸ 1919; rpt. André Breton: *Clair de terre*. Paris (=Gallimard) 1966.

³⁹ Gerard Legrand: *Surréalisme, langage et communication*. U: *Entretiens sur le surréalisme*. Ed. Ferdinand Alquié. The Hague (=Mouton) 1969; str.28.

⁴⁰ *Cours*, str.171.

Pitanje na koje treba odgovoriti je kako, u kontekstu ciljeva nadrealizma, treba pravdati oblik jezika koji Breton opisuje. Drugim rečima, koja je vrednost ovog sintagmatskog procesa u nadrealističkom programu otkrivanja podsvesnog? Bretonov odgovor je da će sadržaj ovog sintagmatskog procesa biti dopunjen nesvesnim umom. Aktivnost nesvesnog je, u nekom smislu, u neprekidnom kombinatornom procesu 'la voix surréaliste'. Ono što izgleda da Breton govori je, da je logika oblika jezika koji opisuje, u stvari, logika nesvesnog: 'Il me paraît (...) que la vitesse de la pensée n'est pas supérieure à celle de la parole, et qu'elle ne défie pas forcément la langue, ni même la plume qui court' (str.38).⁴¹ 'La voix surréaliste', onda, nudi istovremeno teoriju jezika i teoriju misli: jezik i misao postaju, makar i potencijalno, uporedni proces. Aragon ide toliko daleko da poistovećuje jedno sa drugim, tvrdeći da '*il n'y a pas de pensée hors de mots.*'⁴² Dodeljivanjem određene psihičke važnosti, nesvesne važnosti, lingvističkom procesu koji je ovde opisan, Breton je odlučio da od jezika traži potencijal da otkrije ono što on naziva 'le fonctionnement réel de la pensée' (str.40).⁴³

Jezik odgovara zadatku nadrealista, zato što ima dovoljan oblik, ali opet, ova dovoljnost je samo potencijalna. Iako je jezik, kao oblik izražavanja, u stanju da preuzme nesvesni sadržaj kroz odgovarajući oblik, ovaj potencijal se ni u kom slučaju ne ostvaruje u svoj lingvističkoj aktivnosti. Stalno je pod pretnjom onoga što bi Breton nazvao navikama

⁴¹ Robert Champigny oštro kritikuje Bretonovu hipotezu, tvrdeći da iako misao može da primi logiku iz režima ekspresije koju usvaja, ova 'misao' ne može biti protumačena potpunom aktivnošću uma: 'Supposer que l'ensemble des opérations cérébrales pourrait, à tel ou tel moment, s'exprimer correctement dans une simple séquence de mots, cette supposition est dérisoire,' Champigny: Une définition du surréalisme. Champigny: Pour une esthétique de l'essai. Breton, Sartre, Robbe-Grillet. Paris (=Les Lettres Modernes) 1967; str.21. U najboljem slučaju, njegov argument je zasnovan na kvantitativnom pojmu i ne izbacuje Bretonovu hipotezu. Štaviše, Bretonov stav nalazi podršku u nedavnoj Frojdovoj teoriji koja tvrdi da struktura podsvesnog *jest* struktura jezika. Videti, na primer Jan Miel: Jacques Lacan and the Structure of the Unconscious. YFS 36-37 (1966) str. 104-111.

⁴² Louis Aragon: Une vague de rêves. Commerce 2 (1924) str. 89-122, ovde str.102. Cf. Paul Eluard: 'Les images pensent pour moi.' Kod Eluard: Oeuvres complètes. 2 vols. Ed. Marcelle Dumas and Lucien Scheler. Paris (=Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade) 1968; vol.1, str. 222. Ovo izdanje Eluarda je nadalje citirano kao Oeuvres.

⁴³ Bretonove tvrdnje su ovde veoma bliske sa Valerijevim naporima da otkrije 'un jeu général de la pensée.' I zapravo još 1919 Breton je izrazio interesovanje za Valerijev esej o Leonardu u pismu Tzaru (prikazanom u Sanouillet: Dada a Paris, str. 451-452). Ipak, Bretonovo rešenje problema pokazuje osnovnu razliku tako što nalazi ovaj obrazac zapravo prisutnim u jeziku, ili u onome za šta on oseća da su potencijali jezika.

svesnog uma, na primer, racionalne, praktične i estetske navike, ili, drugim rečima, sklonost da se jezik koristi da se ostvari više osmišljeni nego nesvesni sadržaj. Za nadrealiste, međutim, ova sklonost ka racionalnosti nije nasleđeni vid jezika, to je jednostavno posledica korišćenja jezika na određen način. Problem sa kojim se sada suočava Breton je stoga praktičan: kako obezbediti da jezik funkcioniše tako da ostvari svoj puni nadrealistički potencijal. Bretonov odgovor na ovaj problem je zasnovan na ubeđenju koje može biti opisano kao treći vid u stavu nadrealista o potencijalima jezika: ubeđenje da je zapravo moguće osloboditi jezik od svesnog sadržaja.

To je Moguće, prema Bretonu, zato što svesni um učestvuje u jeziku samo slučajno, kao prepreka, 'un phenomene d'interférence' pravom pravcu lingvističkog procesa, što je 'l'allure naturelle' podsvesnog. Praktičan problem shvatanja nadrealističkog potencijala u jeziku, prema tome, Breton vidi kao problem uspostavljanja jezika kroz njegovu prirodnu asocijaciju na nesvesno, oslobađanjem od sprega ili uticaja van njega, dozvoljavanjem jeziku da funkcioniše *automatski*. Kao posledica ove pretpostavke, nadrealističko pisanje predstavlja svesno organizovan napad protiv onoga što se definiše kao dokaz rada svesnog uma. Značajan deo nadrealističke aktivnosti, može se sagledati kroz napor da se filtrira, locira i uništi izobličujuće prisustvo racionalnog sadržaja. Napor da se eliminiše racionalni sadržaj će ići uporedo sa, do mere da bude identičan, nadrealističkim naporima da se ponovo integrišu aktivnosti nesvesnog uma. Stoga, ako, kako kritičar ističe, Densosovo 'rukovanje slovima i homonimima obezbeđuje ključ za svet pesničke percepcije koji je prilično nedostupan bez njihove pomoći',⁴⁴ ove iste lingvističke slagalice još direktnije predstavljaju napore da se pomešaju obično racionalne asocijacije jezika. Breton i ostali nadrealisti nude veliki broj pažljivo i racionalno osmišljenih tehnika za korišćenje jezika, koje idu od 'automatskog' pisanja i transkripcije snova do igre reči i slučajnih asocijacija reči i fraza. Metode koje su upotrebljene u ovim operacijama i rezultati koji se dobijaju, značajno se razlikuju, ali svi služe kao zajednička svrha da se ilustruje uverenje da se jezik može koristiti na takav način da bude samodovoljan ili 'automatski', odnosno, oslobođen svesnih normi racionalnosti, korisnosti i lepote, i stoga slobodan da shvati svoj puni potencijal.

Ovde su resursi jezika naveli Bretona da ga proceni kao potpuno prigodan zadatku koji on stavlja nadrealizmu: jezik, kao režim izraž-

⁴⁴ J. H. Matthews: *Surrealist Poetry in France*. Syracuse, N. Y. (=Syracuse Univ. Press) 1969; str. 59.

vanja, pre svega nema apriori sadržaj, već je potencijalno u stanju da preuzme sadržaj i iz podsvesnog i iz svesnog uma. Jezik ima i oblik koji je naročito, ali opet samo potencijalno, odgovarajući podsvesnom sadržaju. I konačno, kroz kontrolisanu upotrebu, jezik je potencijalno oslobođen od bilo kakvih spoljašnjih uticaja, odnosno, jezik je potencijalno automatski. Na osnovu ovih ubeđenja Breton gradi svoju teoriju slike.

Nadrealistička slika je jednostavno trenutak kada su nadrealistički potencijali jezika ostvareni. Nadrealistička slika se posmatra kao lingvistički događaj, i iz ove perspektive Breton uključuje Reverdijeve tvrdnje o slici. Gledajući Reverdijevu definiciju slike, u pogledu Bretonove teorije nadrealističkog jezika kao 'rapprochement de deux réalités plus ou moins distantes' nadrealistička slika će rezultirati iz odnosa dveju lingvističkih jedinica u sekvencijalnom nizu na sintagmatskom nivou jezika. Ovaj lingvistički susret, štaviše, razmatran isključivo sa stanovišta sadržaja, razmatranje koje će morati da se razvije u vezi sa pojmom 'razdaljine' – je podsvesni obrazac koji nekako negira racionalnost.

Na osnovu navedene metode, Bretonova teorija može biti okarakterisana kao sintagmatska, pošto je više zasnovana na kombinatornom nego na asocijativnom procesu, i sekvencionalna, zbog vrste kombinacije koju predlaže. Ispada da Bretonova teorija, niti je simbolička, kao ona Valerijeva, pošto ne predstavlja nešto izvan sebe, niti je kreativna, kao Reverdijeva, pošto ne tvrdi da izmišlja potpuno nove veze. Njegova teorija se mora definisati kao 'nesvesno' kao i što su brojni kritičari tako i etiketirali nadrealističke slike, na osnovu Bretonovih tvrdnji koje se tiču ciljeva nadrealizma da se razume integracija svesnog i nesvesnog. Najkorisniji pojam u definisanju je 'nadrealno'.

Treba obratiti pažnju na pojam razdaljine u nadrealističkoj slici. Važno je razumeti da je u Bretonovom stavu pojam sadržaja ili razdaljine, strogo-govoreći, funkcija sekvencijalnog i nepovratnog procesa na delu u slici. Nadrealistička slika je viđena kao spoj potpuno *in situ*; nije eliptična, proces koji Breton osuđuje (str.53), već kompletan po sebi, *automatski*. Prema tome, nadrealistička slika, nije metaforična, u smislu veze jednakosti koja postoji negde *na distanci*, van jedinica koje su zapravo u kontaktu (kao na primer, u frazi 'snežni obrazi', gde veza može biti ustanovljena u rečima 'belo' ili 'hladno'). Veza koja je ostvorena nadrealističkom slikom nije, u ovom smislu, jednačina, smisao koji Breton naglašava nekoliko godina kasnije, 1947: 'L'image (...) ne saurait se

traduire en termes d'équation. Elle est meut, entre les deux réalités en présence, dans un sens déterminé, qui n'est aucunement revirisible'.⁴⁵ Ova prilično paradoksalna veza, veza koja, kroz jezik, pruža kontakt, ali zadržava razdaljinu, gde, rečima Eluarda, 'deus objects ne se séparent que pour mieux se retrouver dans leur éloignement',⁴⁶ što je u srži procesa nastajanja nadrealističke slike.

Pitanje koje treba istražiti u ovom trenutku je kako se ova teorija odnosi na problem ispitivanja pravih primera nadrealističke slike. Na prvom mestu, Bretonova teorija razjašnjava da će nadrealistička slika biti, strogo-govoreći, lingvistički događaj. Bez obzira koji uzroci ili posledice vezujemo za sliku, očigledno je iz prethodne analize da Breton procenjuje jezik kao jedini ključni faktor u slici, prvi i konačni momenat shvatanja procesa nadrealističkog pisanja. U naglašavanju lingvističke prirode slike, Breton insistira na samodovoljnosti jezika, na sposobnosti jezika da dočara samo sebe pre nego da se odnosi na nešto van sebe. Ova osobina, koja je identifikovana kao 'automatski' potencijal jezika, je usko povezana sa onom što kritičar naziva *doslovni vid jezika*.

Prema Cvetanu Todorovu, doslovni vid jezika je osobina koja je različita (ali nije odvojena) od njegovog *referentnog vida*: 'La référence (...) c'est la capacité pour le signe d'évouquer autre que lui-meme. Le sens, ou comme nous dirons dorénavant, la littéralité, c'est la capacité pur le signe d'être saisi en lui-meme, et non comme renvoi à autre chose'.⁴⁷ Da bi ilustrovao ovu razliku, Todorov nudi primer dve fraze, 'l'étoile du soir' i 'l'étoile du matin', koje, prema njemu, imaju zajedničku referencu (ne treba pomešati sa *označiteljem* ovih znakova, odnosno, to je pravi objekat, koji je vanlingvistički element) ali se razlikuju po njihovom doslovnom aspektu (njihov 'littéralité'). Bretonova teorija, onda, zbog naglaska na 'automatskoj' osobini jezika, nudi mogućnost pristupanja nadrealističkoj slici pre iz doslovnog ili formalnog nego iz referentnog ili ontološkog stanovišta.

Kako će se, onda, analiza doslovnih aspekata slike nastaviti? Prema Bretonu, slika je posledica kombinatornog procesa, to je veza koja je ustanovljena između dva pojma na sintagmatskom nivou. Ključni pojam u njegovom (kao i Reverdijevom) opisu slike, centralno i za

⁴⁵ Signe ascendant. U: Breton: La Clé des champs. 1953, rpt. Paris (=Pauvert) 1967; str. 136.

⁴⁶ Oeuvres I, str. 938.

⁴⁷ Poétique, u: Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dan Sperber, Moustafa Safouan i Francois Wahl: Qu'est-ce que le structuralisme? 1968; str. 108.

nadrealističku definiciju slike kao nadrealističku aktivnost i za sadašnji problem analize slike, je pojam 'rapprochement', zato što označava i cilj nadrealizma i istovremeno proces kojim će doslovni vid jezika 'imati smisla'. Drugim rečima, ovaj opis sugerise da je doslovni vid nadrealističke slike u suštini proces, onaj koji će dozvoliti klasifikaciju prema određenim vrstama doslovnog značenja koje je proizvedeno. Onda bi bilo moguće analizirati nadrealističku sliku na strogo doslovan ili formalan način, na primer, sa stanovišta doslovnih varijacija jezika u slici. Iz te perspektive, dve vrste formalnih varijacija se odmah nameću kao mogućnosti ispunjenja zahteva definicije nadrealističke slike 'rapprochement': fonetske varijacije i sintaksičke varijacije. Sledeća poglavlja, će onda, razmatrati nadrealističku sliku najpre kao fonetski spoj, a onda i kao sintaksički spoj.

Konačno, Bretonova teorija tvrdi da će sadržaj slike biti dopunjen nesvesnim i iz tog razloga se neće povinovati normama van sebe, naročito racionalnoj normi. Ova teorija takođe tvrdi i da će ovaj sadržaj biti funkcija procesa 'rapprochement' oko kojeg je formirana nadrealistička slika. Zato će, teoretski, biti ustanovljena posebna veza između doslovnog smisla slike i njenog sadržaja. Ovaj kontakt ili preklapanje doslovnosti i značenja u procesu 'rapprochement' će omogućiti dalje ispitivanje nadrealističke slike u njenim semantičkim aspektima.

Ivan V. Cvetanovic

GERALD MEAD'S "THEORY OF IMAGE" DIALOGUE TRANSLATION

Summary

Gerald Mead in his book *The Surrealistic Image: a Stylistic Study* in the Chapter *Poetic image*, comparatively analyses the ideas of Breton, Valeri, Bart, de Sossire, Marinetti, Reverdi, Todorov about the opportunities of finding the right definition of surrealistic poetic image. Breton's theory of poetic image, according to Gerald, helps in creating the poetic progression of French modern poetry. Also, in Breton's opinion, language is the ultimate factor in the creation of any poetic image, the first and final moment of understanding the process of surrealistic writings. The author takes in consideration: Valerie's attempt to examine the way of how the scientific and poetic imagination operate, Marinetti's hypothesis of analogy, Reverdi's intention to separate the poetic image from certain psychological concepts, Todorov's claim that the literal aspect of language is different from its referential aspect and de Sossire's description of combinatory activity in language as syntagmatic activity.

Key words: the theory of poetic image, surrealism, stylistics, modern poetry, imagination