

## VELIKE PJESNIČKE STRUJE FRANCUSKOGA XIX STOLJEĆA\*

STJEPAN KASTROPIL

XIX stoljeće u Francuskoj nije u pogledu poetskih zakona i pjesničkog ukusa statično, kao što su bila dva stoljeća koja su mu prethodila, kad je suvereno vladala samo jedna pjesnička škola — klasicizam, kojega je estetske kanone još 1674. Boileau kodificirao u svojoj *Umjetnosti pjesništva* i kao jaram nametnuo savremenima i potomstvu. XIX stoljeće je, naprotiv, jedan krajnje dinamičan vijek s mnoštvom raznih pjesničkih škola i pravaca, koji se — osobito u njegovoj drugoj polovici — brzo pojavljuju na književnoj pozornici, a katkad još brže s nje nestaju u međusobnoj borbi za davanje svoga pečata i nametanje svoga ukusa i svoje sensibilitnosti savremenima.

Ta velika pokretnost ukusa i pjesničkog stila nije bez veze s političkom i društvenom nestabilnošću koja karakterizira čitavo XIX stoljeće, u kojemu se, u revolucijama i ratovima, režimi smjenjuju, a društvene klase bez prekida bore za afirmaciju ili prevlast. Labilnost i promjenjivost ukusa XIX stoljeća u izvjesnom je smislu, dakle, odraz političke i društvene nestabilnosti toga razdoblja, kao što je više nego dvostoljetna stabilnost klasicističkog estetskog kanona odraz čvrstine sistema apsolutne monarhije i feudalnog društvenog poretka. Kad je pak aristokratsko društvo, čijem je ukusu i težnjama klasicizam potpuno odgovarao, potonulo u buri Revolucije, prirodno je bilo da novo društvo, koje je za svaku ljudsku jedinku tražilo privilegij slobodnog mišljenja i pravo nesputanog razvitka pod suncem, dobije i novu književnost, također oslobođenu od stega i prepuštenu slobodnom razvitku.

Ta podudarnost u jednom razdoblju dvaju poredaka: književnog i političko-društvenog, manifestirala se u XIX stoljeću u toj mjeri da je moguće tri glavne pjesničke struje koje se u njemu javljaju približno točno vremenski omeđiti smjenama režima i sistema vladavine koje su u tom vijeku nastale. Romantizam, koji je

---

\* Nastupno predavanje održano na Katedri za francuski jezik i književnost dne 18. IV 1961.

francuska duša iz sebe izbacila tako reći snagom rakete, još za vrijeme restauracije Bourbona, najveći uspon svoje blistave putanje postiže nakon Julske revolucije od 1830, da bi se u predvečerje druge Revolucije, negdje oko 1848, u razdoblju koje je Baudelaire nazvao razdobljem »zapada romantičkog sunca«, rasprsnuo u bezbroj varnica epigonstva i klišea. Doba objektivne i plastičke poezije, utjelovljene u Parnasu, koje je onda nastalo zahvaća čitavo razdoblje Drugoga carstva, dok je sugestivni i muzikalni simbolizam, čiju pojavu i svršetak omeđuju dva rata, onaj iz 1870. i prvi svjetski rat kojim zapravo svršava stoljeće, podesnu klimu za svoj razvitak našao u mnogo liberalnijem režimu III Republike.

Razumije se: te granice omeđuju samo vrijeme pune afirmacije određenoga književnog pokreta, pa su zato manje ili više aproksimativne. Pogotovu one strogo ne razgraničavaju pjesničke pokrete koji ne nastaju odjednom, a još manje odjednom iščezavaju. Korifej romantizma, Hugo, stvara, na primjer, još i za Treće republike, a najljepši plod Parnasa, Hérédijini *Trofeji*, pojavljuju se tek g. 1893.

Pogrešno bi također bilo iz te omeđenosti historijskim zbivanjem pojedine pjesničke pokrete dovoditi u suviše usku vezu s režimom ili s društveno-političkom ideologijom koja je u vrijeme njihove pune afirmacije bila na vlasti. Nerijetko, naprotiv, pjesničke škole u cjelini i pojedini njihovi predstavnici stoje u oštroj opreci prema vladajućem sistemu i njegovoj ideologiji. Političke forme trenutka niti su, dakle, u Francuskoj bitno uslovile, niti su direktno izazvale pojavu pjesničkih pravaca XIX stoljeća. Njihov utjecaj se ponajviše očituje u stvaranju ili, bolje reći, podržavanju neke latentne disponibilitnosti za promjenom kod pjesničkih reformatora toga vremena koji su u političkom i društvenom vrenju epohe, u općoj eferescenciji duhova željnih novoga, u smjeni sistema našli neku vrstu podesne klime za kultiviranje vlastitoga nezadovoljstva postojećim literarnim poretkom i poticaj za njegovu izmjenu.

To je poglavito bio slučaj s romantičarima. Opće je usvojeno mišljenje o podudarnosti književne revolucije koju su u Francuskoj izazvali pristaše toga pokreta s političkom revolucijom iz 1789. Međutim, u prosuđivanju veza međuzavisnosti između tih dviju pojava treba biti oprezan. Pobjedom revolucije prestao je život onih za XVIII vijek tipičnih literarnih salona koji su bili veliki arbitri klasicističkog ukusa u Francuskoj. Time je francuski književnik, na Parnasu koji je ostao bez svojih zakonodavaca, bio prepušten sam sebi, svome ličnom ukusu, mašti i osjećajnosti, pa je mogao nesmetano težiti za novim književnim izrazom. Romantizam je tako od Revolucije dobio prvenstveno impuls i želju za promjenom staroga književnog poretka, a ne i političku borbu. Tako se može protumačiti činjenica što je ovaj pokret, književno revolucionaran,

politički, bar u svojoj ranoj fazi, reakcionaran. Sjetimo se mladenačkog reakcionarstva Lamartinea, Vignya, a naročito Hugoa, koji u predgovoru svojih *Oda* izričito ističe važnost religioznog i monarhičkog principa kao glavnoga regulatora ne samo sudbine čovječanstva već i njegove poezije. »Iz dviju pobuda — piše on — nastala je ova knjiga: književne i političke. Ali, kako njezin pisac zamišlja, posljednja je posljedica prve, jer ljudska povijest pokazuje samo takvu poeziju koja se može prosuđivati jedino sa stanovišta monarhičkih i religioznih ideja«. Nasuprot u književnosti revolucionarnom a u politici reakcionarnom romantizmu, ishlapjeli klasicizam, protiv kojega je romantizam revolucionarno ustao, baštinič slobodarskih tradicija »vijeka filozofa« i obožavalac Voltaira, ostaje paradoksalno branilac političkog liberalizma. Razumije se: kasnije će se stvari postaviti na svoje mjesto. Godina 1830, godina bitke za Hugovu dramu *Hernani*, godina definitivne pobjede nove škole, stopit će u jedno ideje političke revolucije, one iz 1789. i one koja je te godine nastala, s idejama književne revolucije, koju je romantizam ostvario.

Razmotrimo sada u čemu se zapravo sastoji ta revolucija romantizma, što su revolucionarno zapravo njezini pokretači htjeli i što su stvarno revolucionarno učinili u francusku književnost. Oni su, najprije, oborili idole pseudoklasicizma, odstranili iz upotrebe sve one beživotne i konvencionalne književne rekvizite koje su pjesnici kroz nekoliko vjekova posuđivali iz stoljećima mrtvih klasičnih književnosti. Oni su stvorili kult nove ljepote, naročite ljepote, koju su malazili čak i u ružnome, jer su željeli da njihova djela odrazuju istiniti život, čitav život koji je smjesa ljepote i rugobe doživljavanja. »Samo je ljepota istinita, ništa bez ljepote nije istinito« — klicao je tada mladi Musset parafrazirajući čuveni Boileauov stih »Samo je istinito lijepo, samo je istinito dostojno ljubavi«.

Odbijajući odrešito da u mrtvim klasičnim piscima gledaju svoje uzore, romantičari se nadahnjuju živim piscima modernoga vremena, engleskim i njemačkim. (Zola će ih zbog toga nazvati »kopilad stranih književnosti«), čime u francuskoj literaturi otvaraju eru književnoga kozmopolitizma. Konačno, odbijajući da i dalje, poput klasicista, grade svoja djela na općim mislima i osjećajima, oni sami u sebi traže izvor nadahnuća. Na taj su način romantičari svevladu razuma u književnosti zamijenili svevladom individualne mašte i osjećajnosti, duševnim stanjima za koje je Diderot, ne tako davno, tvrdio da »ne spadaju u osobine velikoga genija«, jer kod njega ne radi srce, već glava.

Postoje u historiji književnosti mnogobrojne definicije koje pretendiraju da tačno izražavaju bit i težnje onoga što se u književnosti zove romantizam. Od svih njih najkonciznija, a ujedno i naj-

tačnija, čini nam se ona koju je u svoje doba dao Stendhal, kad je napisao da su, boreći se za novi književni izraz, romantičari htjeli ostvariti pravo svake mlade generacije da za izražavanje nove osjećajnosti upotrebi nove književne oblike, suprotno dakle od težnji pristaša klasicizma, koji su htjeli novu osjećajnost ukalupiti u književne oblike što ih je diktirala osjećajnost ranijih naraštaja. Bolje se nije mogla izraziti suština sukoba romantizam-klasicizam, sukoba koji nije izbio odjednom, već se decenijama kristalizirao u svijestima i osjećajnostima, naglasimo odmah ne — kao što bi neki htjeli — iz elemenata tuđih francuskom duhu i ukusu — mada ne treba potcijeniti ulogu koju je u formiranju nove pjesničke škole u Francuskoj igrala Schlegelova »Romantika«, importirana u Francusku preko gospođe De Staël i njezine knjige *O Njemačkoj* — već iz sastojaka potpuno autohtonih, iz pobuda tipično francuskih. Te je pobude Robert de la Voysièrè u predgovoru svoje čuvene *Antologije XIX stoljeća* našao u dualizmu francuskoga stvaralačkog duha u književnosti, koja je, za njega, poprište neprekidnih i oštih borbi između dviju suprotnih sila: dionizijske i apolonske. Prva je, upirući pogled u budućnost i težeći stalno za novim i nepoznatim, centrifugalna; druga je, čuvarica prošlosti i njezinih tradicija, centripetalna. Jednom riječju: dinamičnost i statičnost, ili još bolje rečeno: romantizam i klasicizam u stalnoj opreci.

Svako, pa i površno, proučavanje francuske književnosti opravdava ovu De la Voysièrèovu tvrdnju o stalnom djelovanju dviju oprečnih stvaralačkih snaga u njoj i objašnjava bolje nego išta problem francuskoga romantizma, što su ga toliki teoretičari i književni historičari iz raznih pobuda nepotrebno zamrsili. Jedan Lasserre<sup>1</sup> ili Seillière,<sup>2</sup> na primjer, iz kulta klasične ortodoksnosti ili jedan Maurras iz nacionalističkog šovinizma gledali su na romantizam kao na osjećajnu anarhiju (*«le désordre sentimental»*), kao na nešto u francuskom smislu apsurdno, monstruozno, kao na neku otrovnu gljivu, vještački izraslu na humusu francuskoga XIX stoljeća. Svevši na taj način fenomen romantizma u čisto literarne ili političke kalupe, kritičari toga pokreta nisu u njemu vidjeli ono što je bitno, a to je: da je romantizam prije svega plod psihološke revolucije, potpune i radikalne promjene osjećanja i mišljenja epohe. Jer što je drugo romantizam, osobito u svojim počecima, nego moralna reakcija na bijedu srca, neosjetljivost duše, hladni intelektualizirani, rafinirani, ali ne zato manje pogubni erotizam, pretjerani kult razuma, siromaštvo mašte, odsutnost poezije, ukočenu i hladnu pravilnost književnih formi — što sve karakterizira dru-

<sup>1</sup> Pierre Lasserre, *Le Romantisme français*, Paris 1907.

<sup>2</sup> Ernest Seillière, *Pour le centenaire du romantisme*, Paris 1928.

štveni i književni život XVIII stoljeća, koje je još 1767. Sénac de Meilhan zbog toga nazvao »staračkim (sexagénaire) stoljećem«.

U takvim okolnostima nije čudo što su toliki duhovi u Francuskoj, još početkom šezdesetih godina XVIII stoljeća, počeli osjećati simptome gušenja. Književnost, mjesto da ih od toga zaštiti, atmosferu je činila još zagušljivijom. Jer zar je imalo svježega zraka u epohi koja se gušila moglo strujati iz banalnih i beživotnih tragedija koje su onda cvjetale? Ili iz izvještačenih i hladnih stihova elegantnih poslanica koje su onda bile u modi? Ili konačno iz visokoparnog i suhoparnog erotizma romana markiza De Sadea ili Laclosovih *Opasnih veza*?

Do reakcije je, dakle, moralo doći i došlo je, kao i obično, preko književnosti. Prvi njezini znakovi pojavljuju se još kod Abbé Prevosta, tvorca romana *Manon Lescaut*, zatim kod Rousseauxa i kod čitave plejade manje poznatih pisaca, koji za Francuze obilježavaju prelaznu epohu, nazvanu u književnoj nauci preromantizmom. Međutim tek u Chateaubrianda ta je reakcija dobila potpunu i vještu književnu orhestraciju. Njegov René utjelovljuje u sebi sva oduševljenja i sve patnje duše koje su to razdoblje tištale, ali ujedno i ushićavale dajući mu poticaj za književno realiziranje dubina i tama ljudske duše. »Nesretan smo mi soj i zato osjećamo neodoljivu potrebu da se pomoću umjetničke laži rasonodimo od stvarnoga života« — objašnjava na jednom mjestu tu težnju romantičke generacije da najbolji dio sebe izrazi pomoću književnosti George Sand, jedan od velikih pisaca romantizma. I zaista je književnost za mladi francuski romantički naraštaj, rođen u buri Revolucije, od njiham u paklu napoleonskih ratova, bila neka vrsta narkotika. Ne mogavši, kao ni Chateaubriandov René, dugo vremena »uživati u istoj tlapnji«, čeznući za nečim a da zapravo i ne zna za čim, »ushićen, mučen i kao opsjednut demonom vlastitoga srca«, mladi francuski čovjek iz drugoga decenija stoljeća traži od književnosti, velike roditeljice iluzija, prvenstveno ne samo da mu otkrije istinu o zlu od kojega pati, već da to isto zlo u njemu uspava i umrtvi.

U književnosti, a naročito u poeziji, ta težnja da se vlastito »ja« postavi, ako ne »u centar svemira« — kao što to neki predbacuju romantičarima — a ono bar u središte književnoga nadahnuća urodila je izvanrednim plodovima. Ona je izgradila najsnažniju, genijem najobdareniju pjesničku generaciju što je ikada postojala u Francuskoj. Dovoljno je samo podsjetiti na tri liriska kolosa romantizma: Hugoa, Vignya i Musseta, a da se ne govori o Lamartineu čije *Meditacije* 1820. zapravo otvaraju u književnosti romantičku eru. Sam lirski doprinos te generacije kroz samih deset godina, od 1830. do 1840., nadmašuje po snazi i ljepoti sve što su čitava dva i po prethodna stoljeća stvorila u lirici.

Za takav uspjeh romantizam dobrim dijelom ima da zahvali revoluciji pjesničke tehnike koju je izazvao, a koja se može usporediti jedino s revolucijom što su je Ronsard i njegova grupa izvršili u XVI stoljeću. Ipak u ocjenjivanju te revolucije ne bi trebalo pretjerivati kao što su to radili romantičari nazivajući Hugoa, svoga vođu — u posveti izdanja *in folio* Ronsardovih djela, koje su mu poklonili — »najvećim pronalazačem ritmova što ga je francuska književnost imala poslije Ronsarda«. Smisao tehničke revolucije romantizma nije naime toliko u pronalaženju nove pjesničke tehnike koliko u davanju novoga života, nove slobode, gipkosti i snage tradicionalnoj francuskoj prozodiji.

Romantizam je u izvjesnom pogledu revolucionarno djelovao i na književni život u Francuskoj. Borbe koje su njegovi dugokosi i kosmati pjesnici vodili s pristašama klasicizma, »časavcima«, kako su ih oni nazivali, stvorile su u Francuskoj neku vrstu dvodimenzionalnosti književnoga života koje u klasicističkom književnom poretku nije bilo niti je uopće moglo biti. Odsada će naime postojati u Francuskoj uz vladajući književni pravac i njegova opozicija. Pluralizam književnih ukusa i estetskih tendencija, bez kojega ne možemo zamisliti književnost našega vremena, čedo je, dakle, romantičke epohe. Romantizam je čak prva žrtva toga novoga književnog poretka što ga je on inaugurirao. Jer oko sredine stoljeća romantizam već pokazuje sva svojstva pokreta koji je u književnosti rekao što je imao reći pa sad treba da ustupi mjesto nosiocima nove književne poruke. Romantizam pedesetih godina nije naime ni izdaleka ono što je bio dva decenija prije. Banville je zaista s pravom mogao, u svojoj *Baladi žalbe za 1830. godinom* nazivati tadašnju poeziju svojom »umirućom majkom« i žaliti za vremenom kada su čistom ljubavi prema njoj plamtjeti njezini sinovi u kojima su, u pozitivističkoj i industrijskoj eposi, buržoaski mentalitet i ljubav prema novcu bili davno ohladili negdašnje zanose i ubili volju za svako imalo revolucionarno prilazjenje pjesničkom izražavanju.

»Zalazu romantičkog sunca« u Francuskoj u mnogome je pridonijela i ona *turba magna* epigona koja se u sjeni velikih književnih imena razgranala kao oko malo kojega književnog pokreta u historiji. René je naime bio izrodio ogromno potomstvo koje je za život, a naročito za književnost bilo kobno tako da se je i sam tvorac Renéa, Chateaubriand, smatrao ponukam da se odrekne svoga preosjetljivog i blagoglagoljivog junaka. »Da René ne postoji — piše on u svojim *Prekogrobnim uspomename* — više ga ne bih napisao. Kad bi mi bilo moguće da ga uništim, to bih učinio. Razmnožila se čitava obitelj Renéa pjesnika i Renéa prozaista.« I zaista u toj pojavi treba dobrim dijelom tražiti uzrok one zasićenosti lirizmom subjektivnoga doživljavanja koja je početkom druge polovine stoljeća u Francuskoj

uslovlja smjenu pjesničkih generacija. Ne posjedujući dara svojih velikih uzora, brojni *poetae minores* romantizma, koji daju ton tome razdoblju, akcentuirali su još jače njihove nedostatke. U osrednjim stihovima, obilno zalivenim papirnatim suzama, uz pomoć mjesecine, plačnih vrba, ruševina i grobova, — običnih rekvizita njihove poezije, oni su, kao što bi rekao Baudelaire, s užitkom počeli kultivirati svoju histeriju i ekshibicionistički otkrivati ljudima vlastite intimne nedaće. I reakcija nije izostala.

Zanimljivo je, međutim, da je ona došla prvenstveno iz redova samih romantičara, i to onih iz prve borbene linije. Pojavila se najprije kod Musseta koji je u *Pismima Dupuisa i Cotoneta* persiflirao romantičke zanose svoje mladosti, a zatim kod Théophilea Gautiera, onoga istoga razbarušenog i borbenog Gautiera čiji je legendarni žarko crveni prsluk, kao zastava, predvodio romantičare u nezabornjavi bici za Hernani. Gautier je naime 1852. objavio zbirku stihova *Emalji i kameje*, koja je ujedno posmrtno zvono romantizma i credo nove pjesničke doktrine koja s njom ulazi u književnost. Riječ je o koncepciji objektivne i dekorativne poezije u Francuskoj: objektivne, ukoliko potpuno odbacuje ono za epigone romantizma tipično indiskretno iznošenje na vašar ličnoga života pjesnika u poeziji, a dekorativne, ukoliko pjesnik glavnu brigu posvećuje pjesničkom obliku u težnji za što većom njegovom plastičnošću. Prema Gautieru, pjesnik, mjesto da ruje po vlastitoj nutrini, treba da promatra izvanjski svijet i da onda razne njegove aspekte nastoji izraziti u formalno što dotjeranijim stihovima. U svojoj poznatoj pjesmi pod naslovom *Umjetnost* on savjetuje novom pjesniku:

Sculpte, lime, cisèle  
Que ton rêve flottant  
Se scelle  
Dans le bloc résistant.\*

Drugim riječima, pjesnik treba — vodeći, razumije se, računa da je materija koju obrađuje verbalne prirode — da pri gradnji svojih stihova bude vođen približno istim težnjama kao slikar ili kipar pri obradi svoje umjetnine. Radi se, dakle, o nekoj vrsti transpozicije u poeziju plastičkih umjetnosti koju je Gautier, slikar u mladosti, priželjkivao u jednoj svojoj pjesmi kad je, obraćajući se Tizianu, klicao: »Dopusti mi da svoje pero umočim u zlato tvojih glazura ambri- ne boje. Dopusti mi, o veliki starče, da, zamijenivši svoju lutnju za tvoju paletu, izvršim transpoziciju umjetnosti.«

\* (Kleši, pili rezuckaj. Neka se tvoja talasava sanja utisne u otpornu materiju).

Postoji još nekoliko razloga zbog kojih je sunce romantizma neminovno moralo zaći. Tu je u prvom redu skok što su ga prirodne nauke napravile u to vrijeme. Zatim pojava Saint-Simona i pozitivističke filozofije Augustea Comtea. Saint-simonizam, koji je u biti osuda društva zbog razularenog individualizma i zapostavljanja općih interesa u korist interesa jedinke, uključivao je nužno u sebi i osudu romantizma, izgrađenog upravo na tom individualizmu i njegovu manifestiranju u književnosti. To je također slučaj, iako s drugoga stanovišta, i s pozitivizmom koji osuđuje svaku metafiziku, vjeruje samo u pojave dostupne ljudskom razumu i tako stvara neku vrstu nove vjere: vjere u nauku i u čovječanstvo kao cjelinu.

Larpurlartistička reakcija na romantizam koju je Gautier inaugurirao svojim *Emaljima i kamejama* i programatski razradio u predgovoru svoga romana *Gospođica de Maupin* nije se odmah iskristalizirala u književni pokret. To je dapače uslijedilo u neku ruku *post festum*, to jest kad je već nova pjesnička doktrina u djelima velikih pjesnika toga razdoblja, »tetrarha« (kako su ih njihovi sljedbenici zvali, Gautiera, Banvillea, Leconte de Lislea i Baudelairea, dala svoje najljepše pjesničke plodove. Ona, dakle, u neku ruku nije djelo učitelja, već učenika, epigona, koji su dugo vremena oklijevali o izboru etikete pod koju bi se svrstali i organizirali u školu. Najprije su sebe proglasili »stilistima« pa onda »formalistima« kao antitezu »pasionistima« kako su oni zvali romantičare. Kad je zatim pariski izdavač Lemerre god. 1866. namjeravao u jednoj zbirci okupiti njihove pjesničke radove, htjeli su da riječ »Mirmi« (»Les impassibles«) bude ispisana na njezinim koricama. Konačno su se prozvali »parnasovcima« po naslovu *Suvremeni Parnas* što ga je izdavač dao spomenutoj zbirci iz 1866. i još drugim dvjema koje su se god. 1871. i 1876. pojavile pod istim imenom. U tim zbirkama nalazimo stihove svih znatnijih pjesnika druge polovice stoljeća. To rječito govori o heterogenosti ukusa i tendencija koje su se momentano našle pod jednim krovom, ujedinjene samo zajedničkim kultom ljepote forme, otporom protiv svake lakoće i banalnosti izražavanja i plačljivog, hipersensibilnog lirizma epigona romantike. »Ništa nismo imali zajedničko — piše Catulle Mendès, jedan od istaknutih parnasovaca — osim mladosti i nade, mržnje prema pjesničkoj neurednosti, (»débraillé«) i tlapnje o savršenoj ljepoti. A tu je ljepotu svaki od nas zamišljao prema svome ličnom idealu.« Bez mnogo unutrašnje kohezije, bez revolucionarnosti i intransigentnosti, koja je odlikovala romantičare, parnasovci se zapravo i nisu uspjeli organizirati u posebnu pjesničku školu, iako često povijesti književnosti drukčije govore dovodeći u vezu njihov protest protiv romantičkog idealizma s protestom što ga je, istovremeno i u istom smislu, podigao znanstvenim duhom zadojeni realizam. U stvari Parnas je plod dezagregacije romantizma čije neke

zdrave postavke (na primjer postavka o slobodi umjetničkog stvaranja, bez koje je nezamišljiva larpurlartistička teorija) žive i i dalje u djelima njegovih pjesnika.

S izuzetkom Baudelairea, pronalazača »novoga pjesničkog trzaja«, usamljene, tragične i možda najveće pjesničke pojave vijeka, koji nije nikad bio parnasovac iako se njegove pjesme nalaze u *Savremenom Parnasu*, a donekle i Leconte de Lisle, Parnas nije Francuskoj dao nijednoga velikog pjesnika, kao što nije stvorio ni novih pjesničkih formi, već je dotjeravao i pravio elastičnijim naslijeđene pjesničke oblike od kojih je jedan, sonet, u Hérédijinijoj zbirci *Trofeji*, doveo do neuporedivog majstorstva.

Nakon Hérédije dalje se nije moglo otići u virtuoznosti forme, objektivnosti i plastičnosti pjesničkog izražavanja i prirodno je što se je uskoro javila u Francuskoj potreba za novim pjesničkim jezikom koji bi na adekvatniji način nego što je pravljenje plastičnih stihova izrazio sensibilitet modernog čovjeka, obogaćenu utjecajima novoga ritma življenja i opterećenu nanosima skepse, razočaranja i tjeskobe kojima su buržoaski poredak u raspadanju i krutost industrijske civilizacije bili opteretili duše.

Grupa pjesnika koji su se oko 1885. prozvali simbolistima smatrala je da je ona u posjedu toga novoga pjesničkog jezika, i u vrijeme kada se književnost duboko klanjala pred znanstvenim pozitivizmom i težila da postane puka obrada »čovječjih dokumenata« i analiza »životinje« u čovjeku, ona je u sebi našla snage da u poeziji potraži ne samo zaklonište od bure vijeka i teške svakidašnjice, već i odgovor na tolika zapletena pitanja čovječje sudbine.

Simbolizam se tako pojavljuje u prvom redu kao reakcija na socijalne i znanstvene pretenzije naturalizma čime potpuno opravdava nadimak »apostola nematerijalnosti« što ga je Henri Céard dao njegovim pjesnicima koji su, iako u opoziciji prema Zoli i »Medanskoj školi«, kultivirali neke ideje naturalizma i zajedno s njime paradokse Artura Shoppenhauera smatrali kvintesencijom mudrosti.

S druge strane, pošto je teška tehnika parnasovaca, koja je tražila da se pjesnik odijeli od svoga stiha, kao što se pri klesanju kipar odvaja od materije koju obrađuje, gušila nadahnuće i rezala krila stvaralačkom elanu, simbolisti su zahtijevali za stih potpunu slobodu da bi ga učinili gipkijim i podesnijim za izražavanje svih nijansa moderne osjećajnosti. Da bi to postigli, oni su, kao i parnasovci, izvršili onu malo prije spomenutu transpoziciju umjetnosti tražeći od muzike ono što su njihovi predhodnici tražili od plastičnih umjetnosti. Pjesničko izražavanje gubi kod njih svaku direktnu komunikativnost, svaku deklarativnost i pretvara se u umjetnost sugeriranja i evokacije. »Direktno imenovati neki predmet — piše Mallarmé — znači lišiti pjesnika triju četvrtina njegova uživanja.« Treba dakle

što je moguće više izbjegavati preciznost, jasnoću, odveć oštro svijetlo i birati što više sutonje boje, jer se pjesničke emocije sastoje od nejasnih utisaka, neodređenih i tajanstvenih elana koji se kupaju u polutami podsvijesti. Pjesnikova je dužnost onda da riječima izrazi tajanstvene i nejasne afinitete među predmetima; da osjetljivim učininezamjetljive drhtaje sveopćeg privlačenja među stvarima u svijetu u kojem se, prema vidovitoj Baudelaireovoj formuli, mirisi, boje i zvukovi međusobno dozivaju i gdje »čovjek luta kroz šumu simbola«.

Da bi izrazio ta tajanstvena suglasja u prirodi, pjesnik se služi simbolima ili, bolje reći, serijom slika kadrih da u sebi uključe i ideju i pjesničku emociju u isto doba. Kako je skoro nemoguće sve to izraziti običnim riječima, pjesnik je primoran da se služi osobitim govorom, koji je negdje po sredini između riječi i muzike, i da, ne posvećujući mnogo pažnje logičnosti i jasnoći, dade odnosima između riječi savitljivu kompleksnost koja odlikuje suglasja zvukova u glazbi. »Poezija više ne pjeva, već čara (igra riječi: chante-incante), od vokalne pretvara se u muzikalnu« — karakterizira na jednom mjestu jedan od glavnih pjesnika simbolizma, Henri de Régnier novu pjesničku školu.

Kako stroga pravila francuske prozodije uvelike otežavaju, da ne rećemo čine nemogućim takvu verbalnu alkemiju, pjesnici su simbolizma podvrgli tradicionalni francuski stih velikim promjenama. Čak su otišli tako daleko da su potpuno dokinuli rimu. Jedan od njih, Gustave Kahn, stavio je u pokret slobodni stih koji je jedna od velikih originalnosti simbolizma, zamijenivši u njemu rimu asonancom i aliteracijom. »Slobodni stih — piše on — umjesto da, kao tradicionalni stih, bude sastavljen od prozih redaka, koje sijeku pravilne rime, mora sam za se postojati na osnovu aliteracije srodnih vokala i konsonanata«. Pored stiha veoma je modificirana i tradicionalna struktura francuske strofe koja se sada pojavljuje u mnoštvu raznovrsnih i vješto građenih oblika. Velika je naime ambicija simbolista, koji obožavaju Wagnera,<sup>3</sup> a naročito Schumanna, da francusku poeziju obogate muzikalnim oblikom koji bi imao sve karakteristike »Lieda« muzičke forme karakteristične za stvaranje toga posljednjeg muzičara.

Organiziranje simbolizma u književni pokret išlo je sporim tempom i na sličan način kao kod parnasovske škole. I u tom je slučaju dana organizaciona struktura jednom književnom pokretu tek onda kad je djelotvornost njegovih ideja vodilja bila provjerena u praksi, to jest: pošto su na njima izgrađena djela od trajne vrijednosti; i ova puta, kao i u slučaju Parmasa, po nekolicini pjesnika-preteča, po umjetničkoj snazi daleko značajnijih od službenih organizatora pokreta,

<sup>3</sup> Jedan od mnogobrojnih časopisa simbolizma zvao se *Wagnerovski časopis*.

u stvari epigona. Ovi su sve ono reformatorski novo, dotad neizraženo i originalno u djelima preteča jednostavno okupili pod jedan krov, na koji su onda nalijepili svoju etiketu. U slučaju simbolizma uloga koju su »tetrarsi« odigrali u organiziranju Parnasa pripala je poglavito Verlaineu, Mallarméu, Rimbaudu i Lautréamontu. Osobito je znatan doprinos simbolističkoj doktrini Mallarméa i Rimbauda. On ide uporedo s ogromnim utjecajem što su ga ovi pjesnici izvršili ne samo na poeziju simbolizma, nego i na čitavu modernu poeziju uopće: Mallarmé svojim pjesničkim hermetizmom, zasnovanim na oduzimanju riječima njihove semantičke i logične vrijednosti u korist njihove zvučne, evokativne snage, čime se je u poeziji približio stvaralačkom idealu Flauberta, koji je cijeloga života sanjao o knjizi koja ne bi živjela po svom sadržaju već po svojim stilskim efektima, a Rimbaud po svom mladenačkom revoltu prema ustaljenim formama života i društva, po svojoj izvanrednoj verbalnoj virtuoznosti i osobito po svojoj teoriji o pjesniku kao vidovnjaku (»le voyant«), i o poeziji kao oruđu otkrivanja skrivenih snaga svemira i ponora ljudske duše.

Iako je simbolizam u svojoj težnji za izražavanjem onoga što je neizrazivo uglavnom pretrpio neuspjeh, stvorivši djela značajnija po neobičnosti tona i egzotičnosti fakture nego po realnoj pjesničkoj veličini, ipak je u francuskoj književnosti ostavio daleko vidljivije tragove nego Parnas. Štaviše, njegova reformatorska uloga u poeziji nije ništa manja od one koju je odigrao romantizam, s kojim ga inače vežu mnoge veze. Znajući za njih, Albert Thibaudet se našao ponukanim da simbolizam, kao i druge pokrete koji su u Francuskoj nastali poslije romantizma, promatra kao produkt dezagregacije ili, bolje reći, transformacije velike književne revolucije izvršene u Francuskoj u prvim decenijama XIX stoljeća.<sup>4</sup> Slično stanovište zastupa i Georges Batault kad piše da »simbolizam, u kojem se htjela vidjeti originalna metafizika, nije ništa drugo nego produženje romantičkog pokreta i logički završetak, gotovo do pretjeranosti, estetskih principa romantike.«<sup>5</sup> I to je zaista tako: u prvom redu zbog vraćanja poezije na kolosijeke subjektivnosti što su ga izvršili simbolisti tražeći izvore nadahnuća u emocionalnom životu pjesnikovu, njegovim snovima, a često i u tajanstvima njegove podsvijesti i iracionalnim porivima njegove prirode; zatim zbog njihova prihvaćanja težnji romantizma za reformom francuskog stiha, u čemu su simbolisti otišli do krajnjih granica mogućega; konačno zbog potpunog usvajanja sa strane simbolista novine o koegzistenciji raznih ukusa i književnih težnji koju je romantizam donio. Simbo-

<sup>4</sup> *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris 1936.

<sup>5</sup> »Les tendances de la poésie contemporaine«, *Le Mercure de France*, n° 366, str. 301.

listi su u tome otišli čak i dalje proglašivši avangardizam normom književnoga života, koja izvire iz neotuđivog prava svake književne generacije da, čak i ne birajući sredstva, prokrči sebi put u književnost. Zahvaljujući prvenstveno simbolistima, kronična revolucionarnost postaje otada temeljnim uvjetom zdravoga književnog razvitka.

Suverena vladavina simbolizma u književnosti nije trajala dugo: do 1902. otprilike; dakle svega petnaestak godina s 1890. godinom kao razdobljem punoga zamaha toga pokreta. Uza sve to simbolizam je prilično duboko zahvatio i u XX stoljeće, ukoliko stvaralaštvo svih većih pjesnika prvih njegovih decenija, kao Valérya, Claudela, Péguya, Jamesa, a čak i Apollinairea, bar u svojoj početnoj fazi, nosi na sebi neizbrisivo njegov pečat. Taj utjecaj simbolizma na poeziju našega stoljeća nije uglavnom djelo službenih predstavnika toga pokreta, već prvenstveno njegovih preteča: Verlainea u izvjesnoj mjeri, zatim Mallarméa, a najviše Lautréamonta i Rimbauda, kojima savremena poezija, nadrealizam osobito, neobično mnogo duguje; ali ne samo njima, nego i drugim pjesnicima toga velikog književnog razdoblja, kojega smo glavne pjesničke struje pokušali obilježiti u ovom predavanju, a od kojega je naše stoljeće primilo u naslijeđe baštinu kakvu u književnosti, a u poeziji napose, nikada jedno stoljeće nije namrlo drugome.

Samo se od sebe nameće pitanje — i to ne samo Francuzima, već i ostalim narodima, pa i nama, jer smo svi u izvjesnoj mjeri sudionici u toj baštini — što smo uradili od toga naslijeđa? Kako smo se koristili onim ogromnim pjesničkim kapitalom što nam je pao u dio? Da li smo, njime obogaćeni, stvorili poeziju dostojnu velike umjetničke i duboko ljudske poruke što su nam je u svojim djelima ostavili veliki pjesnici stoljeća koje je našem prethodilo? Na žalost, odgovor na sva ta pitanja ne može biti potvrđan.

Presmjelo je možda tvrditi, ali ja to ipak činim kad dobro razmislim o suvremenoj poeziji, da je u odnosu na prethodno stoljeće naš vijek u pjesničkom pogledu jedan prilično nemoćan vijek, i da je poezija koja se danas stvara i štampa dobrim dijelom poezija ne autentičnih stvaralaca, već epigona koji su od svojih velikih prethodnika iz prošloga stoljeća usvojili prvenstveno ono što je bilo negativno u njihovu stvaranju i to razvili i razradili do krajnjih granica prihvatljivosti, a katkada čak i do apsurd.

Kad ovo tvrdim, nije mi svrha da s ovoga mjesta izvršim neki frontalni napad na suvremenu poeziju. Ali činjenica je da naše vrijeme tu poeziju ne prima, da je današnji čovjek pred njom zatvorio svoje srce. Znamo, međutim, da nije prije bilo tako: da su se u razdoblju, čije smo pjesničke konture nastojali obilježiti u ovom predavanju, prosvijetljeni čitaoci oduševljavali poezijom hrleći, kao k izvoru jedinstvena užitka, k Lamartineovim *Meditacijama*, do-

čekujući kao otkrivenje svaku novu Baudelaireovu, Verlaineovu ili Rimbaudovu strofu i boreći se po kružocima i kavanama za svoju poeziju, za svoga pjesnika.

Treba li za apatiju suvremenoga čovjeka prema poeziji okriviti njega samoga, otupjelost njegove osjećajnosti, neprijemljivost njegove duše prema romonu stiha? Ili pak krivnju treba baciti na pjesnike i na poeziju koju oni stvaraju? Odgovor se sam od sebe nameće kad se uoči da se današnja poezija dobrim dijelom potpuno udaljila od čovjeka; da se ona, zbog svoje totalne aritmičnosti i prozaičnosti, više i ne doživljuje srcem i maštom, već prvenstveno osjetilima: okom, koje uživa u grafičkim efektima, postignutim hirovitom igrom na papiru bjeline i tiskanog retka, koji se čas širi preko čitave strane, a čas se s punom važnošću čitava stiha, sužava na samo jednu riječ; uhom, koje uživa u praznom romonu riječi, metnutih nasumce jedna pokraj druge zbog neobičnosti ili osobite zvučnosti.

Još je zbog jedne svoje osobine moderna poezija u svom dobrom dijelu teško pristupačna običnom čitaocu: zbog svoje hermetičnosti. Ona je plod forsiranog pjesnikova mentalnog napora oko kondenzacije misli i izražajnih sredstava s nakanom da se pod svaku cijenu stvori učinak još nerečenoga, misli oduzme sjaj jasnoće i čitalac frapira neprozirnošću dubina pjesnikova duha.

Primjer Mallarméa ovdje je bio zarazan i koban. Njegovu teoriju »prepuštanja inicijative riječima«, to jest biranja riječi ne po onome što one znače već po onome kako one zvuče, ne po njihovoj logičkoj i semantičkoj vrijednosti, već po evokativnoj i sugestivnoj njihovoj snazi, moderni su pjesnici najme oživotvorili, često do nemogućnosti i besmisla. Uz Mallarméa i Rimbaud je svojim razbarušenim, frenetičnim lirizmom, crpenim na izvorima podsvijesti, svojom teorijom o potrebi za pjesnika »sistematske razuzdanosti osjetila« kao »plodu nakazne duše«, koju on mora posjedovati, bez svoje krivnje kriv za čor-sokak u kojem se danas nalazi moderna poezija, a nastao je s jedne strane zbog mallarmeovske pretjerane agregacije izražajnih sredstava, a s druge zbog rimbaudovski pretjerane njihove dezagregacije: hermetizam krute kohezije i ledene pravilnosti naprama hermetizmu razbacanosti i nesimetrije. U oba slučaja, dakle, građenje na lak način teških stihova, suprotno od načela mudroga Boileaua, koji je pjesnicima savjetovao obratno: građenje na težak način lakih stihova. A najčešći rezultat svega toga: ledeni, apoetski vakuum iz kojega je ishlapio svaki trag istinske poezije, pred kojim današnji čovjek stoji zgranut i povrijeđen ne samo u svom razumu, već i u svome srcu koje nije — kao što bi neki htjeli — čitavo otvoreno samo životnim materijalnostima, postalo nesposobno za prijem pjesničkih uzbuđenja.

Treba li se onda čuditi što je u suvremenom društvu ne samo poezija nego i sama funkcija pjesnika izgubila skoro svaki značaj, i što o kovaču ritmova današnji ljudi većinom govore s nekom vrstom podrugljive samilosti kao o stihoklepcu i žongleru riječima, društveno potpuno neproduktivnom i nepotrebnom? Kakva razlika i u ovome između sadašnjosti i prošlosti kad je riječ pjesnik gordo zvučila! Kad su za izvojevanje najviše pobjede u životu ambicijama mladih ljudi stajala na izbor jedino dva jednako slavna puta: ili biti car ili biti pjesnik. »Per trionfare cesare o poeta« — kako je gordo uskliknuo Dante.

Treba li se konačno čuditi što su, zbog okolnosti koje smo naveli, danas sve nacije svijeta manje više pjesnički nemoćne, nesposobne da svoj ugled uvećaju pojavom kakvoga genijalnog barda svojih težnji i što su pjesnička prijestolja u svim zemljama dugo već upražnjena? A ipak nijedan vijek nije, kao ovaj naš, u sebi nagomilao toliko materijala podesnog za pjesničku obradu, toliko katastrofa, toliko boli i stradanja, ali i toliko nade u bolje, svjetlije dane. I dok su prije veliki povijesni kataklizmi nalazili uvijek snažna odjeka na pjesničkim lirama — sjetimo se samo homerske epopeje — nakon jednoga i drugoga svjetskog rata, u miru plaćenom tolikim suzama, žice pjesničke lire svijeta jedva su dale pokoji slabašan zvuk.

Da bi se to stanje izmijenilo, poezija treba da opet nađe samu sebe: da se poslije toliko decenija najrazličitijih eksperimenata, koji u stvari nisu drugo nego epigonska tapkanja po stranputicama izražaja XIX stoljeća, vrati ravnom i širokom putu što su ga u književnosti zacrtali veliki pjesnici toga razdoblja, putu novim iskustvima i novim stilskim tekovinama obogaćene izražajne jednostavnosti koja će dati pjesnicima mogućnost da se, kao ljudi, bez teatarskih gesta i nastrane, kričave retorike, pozabave vječnom temom poezije: sudbinom čovjeka u svijetu kroz koji ga vodi peterostruka bijeda i veličina njegovih osjetila.

Misleći na to koliko se današnja poezija udaljila od toga prirodnog puta, iskrsava mi pred očima prizor koji sam u svoje doba promatrao na francuskoj normandijskoj obali. Sa tamošnjih velikih oseka more se povlači vrlo daleko od obale. Između njega i rodnih mu žala steru se onda kilometri uvenulog podvodnog pejzaža s algama bez sjaja i treperenja, s klonulom vegetacijom koja nije ni zemaljska ni morska, već nešto treće bezbojno, tužno i napušteno, s rasjeklinama punim preplašenih rakova i jazbinama punim smalaksalih riba. Sve to vapi za povratkom mora koje će opet sve oživjeti, svemu opet vratiti ugasli sjaj i obnoviti malaksalu snagu.

Takvu spasonosnu pjesničku plimu treba poželjeti i našem vremenu. Ona će u poeziju opet vratiti napuštene vječne čovječanske motive, što su ih tako snažno obrađivali veliki pjesnici XIX

stoljeća. Ona će im dati novi život i novi sjaj, jer ih neće odjeljivati ni od suvremenosti ni od njezinih težnji, ni od sve savršenijeg oruđa što će ga ona kovati za svoj umjetnički izražaj. Tada će nastati na čitavu području svijeta ne samo nova, snažna pjesnička renesansa, slična onoj u književnosti XIX stoljeća, nego, usuđujemo se to tvrditi, i renesansa sada teško poremećenih međuljudskih odnosa. Pjesnici, koji — prema riječima Novalisa — »prave od misli izvanje predmete, a od izvanjih predmeta misli«, jesu naime najvještiji kovači međunarodne snošljivosti i razumijevanja. I ma da im oruđe, njihov jezik, nije isto, materija iz koje kuju ljepotu je ista: čeznuća i ushićenja, razočaranja i patnje ljudskoga srca koje se jednako steže u boli i širi u radosti po svim klimama i geografskim širinama. I zaista ako itko, preko toliko naslaganih ideoloških barijera, brda nepovjerenja i jazova antagonizama, može svijet privesti putu jedinstva, skupiti njegova krvava uda i udahnuti u njih novu dušu: dušu pomoću pjesme, to mogu veliki pjesnici.

Saint John Perse, jedan od njih, možda najveći u našem vremenu, u govoru održanom prigodom primanja Nobelove nagrade u Stockholmu, ovako se izražava o misiji poezije i pjesnika u našem vijeku: »Kad se mitologije ruše, pojam božanskog nalazi zaklonište, a možda i odmjenu u poeziji. Pa čak i u društvenom i neposredno ljudskom poretku na pjesničkoj mašti još uvijek se užije visoka strastvenost narodâ u potrazi za svjetlošću...«

Na pjesniku je nedjeljivom da svjedoči među nama o dvostrukom zvanju čovjeka... Da nam u samom vijeku dočara sudbinu čovjeka, dostojniju njegova podrijetla. Da izvrši naposljetku šire sjedinjenje kolektivne duše s optokom duhovne energije u svijetu... Nasuprot nuklearnoj energiji, da li će glinena svjetiljka pjesnika biti dovoljna za ostvarenje toga zadatka? Hoće, ako se u glini bude osjećao čovjek«.

Bolje se nije moglo istaknuti da mjera vrijednosti, aršin djelotvornosti svake prave poezije leži u snazi kojom ona zahvaća čovjeka i prisiljava ga da i u tresku i u buci vrtoglavog vremena sluša njezin glas i trepti od njega.

Još uvijek postojeća životvornost pjesničkih škola i pjesnika, o kojima smo maločas govorili, dolazi upravo od toga i ni od čega drugoga.

S. Kastropil: LES GRANDS COURANTS POÉTIQUES  
DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE FRANÇAIS

## Résumé

Au début de son article, l'auteur souligne la grande mobilité du goût esthétique et du style poétique qui caractérise tout le XIX<sup>e</sup> siècle en France, notamment par rapport aux siècles antérieurs, où régnait une seule doctrine esthétique, celle du classicisme, codifiée par Boileau au XVII<sup>e</sup> siècle. Cette mobilité, il la fait dépendre, dans une certaine mesure, de l'instabilité politique et sociale, manifestée à travers tout le XIX<sup>e</sup> siècle en France. Cela lui permet de situer historiquement, d'une manière assez exacte, les trois grands courants poétiques du siècle: Le Romantisme, le Parnasse et le Symbolisme, dans des cadres politiques et sociaux déterminés, sans pourtant l'autoriser à conclure à l'existence d'un accord permanent entre les deux idéologies, politique et littéraire, lesquelles, au contraire, s'opposaient et se combattaient le plus souvent.

L'auteur étudie ensuite, à tour de rôle, chacune des trois grandes écoles poétiques du siècle. Il en indique les origines, détermine le climat du développement, démêle les influences étrangères et autochtones qui les ont marquées, définit l'idéologie et passe en revue les principaux représentants. Il souligne, en passant, la justesse de la thèse d'Albert Thibaudet d'après laquelle les principales écoles littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle ne seraient que des produits de désagrégation d'une seule grande révolution littéraire de cette époque: le Romantisme. Il note que, entre autres choses, c'est cette école qui a posé la première le principe de coexistence de plusieurs goûts esthétiques, de plusieurs doctrines littéraires, et qui caractérise la littérature de notre époque.

En faisant le bilan des écoles poétiques du XIX<sup>e</sup> siècle, l'auteur souligne leur importance énorme pour le développement de la nouvelle expression poétique en France et dans le monde. Le dix-neuvième siècle ayant transmis au nôtre un des plus riches héritages poétiques qu'un siècle ait jamais transmis à un autre, l'auteur se demande alors dans quelle mesure la poésie d'aujourd'hui a profité de ces richesses inestimables, pour conclure tout de suite à l'inefficacité artistique de la majeure partie de la poésie contemporaine, qui, loin de suivre les vertus de ses grands prédécesseurs, en a poussé à l'extrême les défauts. Incapable d'attacher et d'émouvoir, une telle poésie rebute l'homme moderne, qui la trouve complètement éloignée de lui et de ses aspirations essentielles.

A la fin de son article, l'auteur cite un passage émouvant sur le rôle et le destin de la poésie, tiré du discours prononcé par le grand poète Saint John Perse lors de la réception du prix Nobel à Stockholm.