

Onkraj jezika

Denis LAOUREUX

Université libre de Bruxelles

Pregledni znanstveni rad.
Prihvaćen za tisak 29. 6. 2016.

Što slika otkriva u pismu

POEZIJA NA DRUGI NAČIN

Od suradnje koja je ujedinila Féliciena Ropsa s utemeljiteljskim romanom belgijske književnosti, *Legendom o Ulenšpigelu (La légende d'Ulenpiegel, 1867)* Charlesa De Costera, spisateljska, a naročito pjesnička Belgija, neprestano se promišlja kroz prizmu odnosa koji spajaju književnost s vizualnim umjetnostima. Naravno, Belgija nema monopol nad preklapanjima umjetnosti: redefiniranje vizualnih modaliteta pisane komunikacije glavna je osobina modernosti u zapadnom svijetu.¹ Na tomu valja zahvaliti pjesnicima. Oni su protagonisti vizualnog krpanja jezika, u Belgiji stalnog projekta, čija raznolikost i ponavljanje, da ne kažemo opsjednutost i strah, svejedno postavljaju pokoje pitanje.

Kako razumjeti redovitost s kojom se frankofoni belgijski pjesnici propituju o vlastitom načinu izražavanja? Odakle izvire ta sklonost vizualnoj subverziji lingvističkih normi? Kako pisati zamišljajući slovo kao sliku, ne odričući se unutarnje logike pjesničkog plana? Člankom pred vama želio bih doprinijeti odgovoravanju problematike puteva i oblika koje pjesnici rabe kako bi pismo promišljali kao sliku.

Tekstovi kojih se ova pitanja tiču dio su pjesničkog projekta. Pjesnici nastoje lišiti jezik njegove kognitivne funkcije tako što podlozi (papiru, platnu, predmetu...) i sredstvima (tinti, predmetu, alatu...) pridaju središnju ulogu iz koje izvire "drugo" pismo koje se, osim što privlači pogled gledatelja, obraća i njegovoj inteligenciji.

Razlog tomu što Christian Dotremont, Paul Nougé, Marcel Broodthaers, i drugi prije njih poput Maxa Elskampa i Jeana de Boschèrea², bez priprema i poteškoća prelaze s pisma na sliku, jest to što ostaju unutar pjesničkog pristupa. Kad Verhaeren sanja o "književnom crtežu" nadahnutom arabeskama arapske

kaligrafije da bi "učinio očima vidljivim boju i linije pjesme",³ on upisuje poeziju u putanju fizike pisanja, a da pritom ne usvaja stav slikara. Više čimbenika može objasniti tu težnju prema pismu u obliku "književnoga crteža".

U frankofonoj Belgiji pribjegavanje sredstvima izvan lingvističkog polja proizlazi iz krize jezika, naročito francuskog jezika. Slavna *Plava bilježnica* Mauricea Maeterlincka radikalno je izraz toga nepovjerenja koje su osjetili mnogi belgijski pisci.⁴ To se objašnjava raznoraznim razlozima povezanima sa zemljopisnim i kulturnim položajem zemlje. Prestiž koji uživa slikarska tradicija u Belgiji mnogo znači u tom procesu zbog kojega pisci vide sebe kao slikare književnosti.

S druge strane, ne može se isključiti činjenica da veza između središta frankofonije, Pariza, i njezinih rubnih područja (među kojima se nalazi Belgija) uvjetuje oblike pjesničkog izražavanja: naglašavanje svojevrstnog slikovnog hedonizma u pismu predstavlja, od kraja stoljeća do danas, tipično pozicioniranje belgijskih pisaca na književnom polju.

Zatim, općeniti dojam jezične nesigurnosti u frankofonih (ali ne i francuskih) pjesnika koji žive na korak od Pariza, također motivira pribjegavanje vizualnoj komunikaciji koja se doživljava kao kompenzacija za nelegitimno, naime decentrirano, porijeklo. Elskamp je otvoreno izražavao žaljenje što ne raspolaže belgijskim jezikom... Na neki način, mogli bismo reći da je pribjegavanje slici odgovor na nelagodu zbog nedostatka nacionalnog jezika.

STRANICE-SLIKE S KRAJA STOLJEĆA

U Belgiji pojava književnosti svjesne svoje vizualne dimenzije počiva na točno određenim fenomenima.

¹ Vidi *Poésure et Peinture. D'un art, l'autre*, Musées de Marseille-Réunion des musées nationaux, Marseille, 1993.

² Kada je 1945. uzeo francusko državljanstvo, Jean de Boschère iz prezimena je uklonio jedno s, zbog čega se njegovo prezime može vidjeti s dvije različite grafije (nap. ur.).

³ Taj projekt "književnog crteža" prenio je Charles Van Lerberghe, *Journal*. Bruxelles, Arhiv i Muzej književnosti, ML 6949/1, 1861–1889.

⁴ "Le Cahier bleu, texte établi, annoté et présenté par Joanne Wieland-Burston", u: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, sv. XXII, 1976, str. 7–184.

menima među kojima valja navesti nastanak pjesme u prozi sredinom 19. stoljeća i pojavu pjesme u slobodnom stihu oko 1880. godine. Ti novi oblici značajni su faktori u nastanku vizualne poezije. Naime, tipografski raspored proze i slobodnog stiha utječe na promjenu u shemi prijeloma.

Oslobođena krute strukture koju nameće rima, rečenica si prisvaja stranicu prema principu kompozicije koji počiva na novom elementu: promjeni statusa praznine. Ona se više ne ograničava samo na odvajanje riječi. Postavlja se kao pokretački element oprostorenja (*mise en espace*) pisma. Želja za inovacijom koja je u temelju slobodnog stiha ne pripada dakle samo razini jezika. Tiče se i prostornosti pisma. Pjesnici si također zadaju cilj drugačijeg iskorištavanja prostora koje je pismo dotada zauzimalo. Stranica više nije jedino nužno sredstvo za prijenos sadržaja, već i mjesto koje pismu vraća vizualnu prisutnost. Stranica više nije površina koja valja ispuniti tekстом, već medij u kojem jezik postaje predmetom oprostorenja.

Krajem 19. stoljeća uprizorenje pisma naći će svoje povlašteno mjesto izražavanja na naslovnici knjige. Ukrašena naslovnica zamijenit će uvez veličajući knjigu sjajem svoje površine. Kao zaštitna ovojnica, ali i vizualni uvod, ona priprema čitatelja na ulazak u svijet teksta.

Vizualna izgradnja teksta služi se i tipografijom. Umjesto združenih slike i teksta, ona gradi crtež slova. Istočnjačka kaligrafija i englesko izdavaštvo bili su pokretački elementi razvoja tipografije na području knjige. Maeterlinckova anglofilija zacijelo ima veze i s njegovim osobnim upletanjem u osmišljanje izvornog izdanja njegovih prvih djela. Distribuirane po umjetničkim salonima i u briselskoj knjižari Dietrich & Co., te engleske ilustrirane knjige odigrale su u Belgiji ulogu katalizatora. Uspostavila se tijesna veza između knjiga Kelmscott Pressa, koji je utemeljio William Morris 1891, i zbirki kao što je *Enluminures* (*Illuminacije*, 1898), koje Elskamp zanatski izrađuje s pomoću tiskarskog stroja kojim je naučio rukovati s Henryjem van de Veldeom.

Elskampu dugujemo to što je osmislio tri ksilografske knjige koje u povijesti belgijske književnosti predstavljaju ključan doprinos s gledišta oprostorenja pisanja. Prvu od tih knjiga, *Les Sept œuvres de miséricorde* (*Sedam djela milosrđa*, 1898), tiskao je u dvadeset pet primjeraka sam Elskamp. Drugi dio, *L'Alphabet de Notre-Dame la Vierge* (*Abeceda Naše Gospe Djevice*), izdan je 1901. Naposljetku, mada objavljena sa zakašnjenjem 1923, zbirka pjesama *Sept Notre-Dame des plus beaux métiers* (*Sedam Gospi najljepših zanimanja*) sadrži gravure izrađene između 1903. i 1905. pa izložene 1908. na izložbi pod nazivom Salon pisaca-slikara ili Ingresove violine u Bruxellesu. Flamanski narodni slikovni prikazi čine priznati vizualni izvor Elskampove ksilografske proizvodnje.

S *L'Alphabet de Notre-Dame la Vierge*, organizacija se usložnjava. Riječi se miješaju sa slikama.

Ugravirane, one jesu "slika". U tom slučaju, slova i likovi ne pojavljuju se više kao dvije različite datosti ovisno o tehnici reprodukcije: sada nastaju iz iste tinte koja pokriva stranicu koja je na taj način poimana kao značenjska cjelina. Elskamp se brine za vizualnu manifestaciju slova koja istodobno dobiva na vrijednosti u drugim poljima primijenjenih umjetnosti. Na svakoj lijevoj stranici, koju otkrivamo u ritmu nizanja slova abecede, slogovi smanjenih dimenzija uokviruju monumentalni inicijal. Riječi koje ti slogovi oblikuju raščetvorene su na četiri strane inicijala. Cjelina čini stih čiji tipografski raspored zaobilazi fonetsku ulančanost slogova i tako zamućuje praksu čitanja. Pismo je dakle prvenstveno vizualna činjenica. Na svaku desnu stranicu Elskamp umeće figuru koja odražava stih. Sve su stranice jednako obogaćene okvirom od isprepletenih srdaca i girlandi od lišća. Ovakva organizacija odbacuje tradicionalni linearni smjer čitanja i princip fonetskog kontinuiteta koji ide s njim ruku pod ruku: na prvo čitanje, stranice se ne nižu toliko koliko si odgovaraju da bi oblikovale vizualno jedinstvo. Elskamp tako prisiljava čitatelja da prouči sve s obje stranice ako želi pojmiti smisao teksta uklopljenog u crtež. Figure i riječi povezuju se u dvosmjernoj igri. Ta uporaba jezika ideografskog tipa pretvara *L'Alphabet de Notre-Dame la Vierge* u doprinos koji navješćuje razvitak vizualne poezije 20. stoljeća.

Nakon Elskampa valja vremenski smjestiti pjesnika, slikara i također ksilografa Jeana de Boschèrea, čiji su *Métiers divins* (*Božanska zanimanja*, 1913) uostalom upravo posvećeni autoru knjige *L'Alphabet de Notre-Dame la Vierge*. Iako je Boschère objavio brojne zbirke pjesama i sam ih ilustrirao, u okviru njegova doprinosa nadalje valja istaknuti dizajn pjesama iz *Métiers divins*.⁵ Posebno mislimo na kompoziciju triju stranica s početka zbirke. Na svakoj od tih stranica, pet više-manje jednakih tipografskih blokova smješteno je u okvir koji očito odgovara motivu šahovnice koji je Boschère stavio na naslovnici zbirke. Po uzoru na *L'Alphabet de Notre-Dame la Vierge*, te stranice čitatelju nude fleksibilan, otvoren, kombinatorički protokol čitanja, umjesto horizontalnog i linearnog. To je aspekt koji ćemo ponovno susresti na nekim stranicama nadrealizma.

NADREALISTIČKO ŠIRENJE PODRUČJA PISMA

Oprostorenje pisma u nadrealizmu, koji se u Belgiji pojavljuje 1924. s pamfletima *Correspondance*, uglavnom je povezano s nizom slika-riječi koje

⁵ O knjigama koje je napisao i ilustrirao Jean de Boschère, vidi Véronique Jago-Antoine, "Sens dessus dessous: tribulations de l'image et du texte dans trois livres-ateliers de Jean de Boschère", u: Denis Laoureux (ur.), *Peintres de l'encrier. Le livre illustré en Belgique (XIXe-XXe siècles)*, Bruxelles, Le livre & l'estampe, 2009, str. 185-214.

Magritte radi tijekom boravka u pariškom predgrađu između 1927. i 1930. Ovdje se nećemo vraćati na taj dobro poznati dio nadrealizma. S druge strane, valja ipak priznati da je povijest belgijskog nadrealizma kojom uvelike dominira Magritteova ličnost bila sklona odbaciti književne eksperimente iz čega se pak nameće zaključak da su neki autori, poput Paula Nougéa i Camillea Goemansa, na razini oprostorenja pjesničkog teksta davali tim začudnije prijedloge što su se prilično razlikovali od “čistog psihičkog automatizma” opisanog u Bretonovu *Manifestu nadrealizma*.

Dajući povlašteno mjesto fragmentiranom pisanju, oprezno i precizno osmišljavajući poeziju, skloni diskreciji zbog koje ih nije zanimalo čak ni objavljivanje njihovih tekstova, belgijski nadrealistički pjesnici pristupili su oprostorenju riječi kroz raznorazne, zapravo tek posthumno objavljene pokušaje. Nasljednici još živahnog nadrealizma s početka 1920-ih godina, u kojem se ne prepoznaju, Paul Nougé, Camille Goemans i Marcel Lecomte, kojima možemo zahvaliti pokretanje *Correspondance*, dakle početak povijesti nadrealizma u Belgiji, dijele istu želju za “izlaskom iz književnosti”.

Nougé iz svijeta slika posuđuje elemente koji mu omogućuju da poeziju zamisli sredstvima drugačijim od onih koje pisci tradicionalno rabe. Fotografija je jedno od tih sredstava s kojima eksperimentira istodobno kad u Magritteovom slikarstvu pronalazi pjesničku sliku na koju će se osloniti ne bi li teoretizirao o pojmu potresnog predmeta. Nešto ranije, godine 1925, Nougé je skicirao ciklus tipografske pjesme koju naziva *La Publicité transfigurée* (*Preobražena reklama*) i koja će biti objavljena 1966. u izdanju koje je dizajnirao Marcel Mariën. Iznad *La Publicité transfigurée*, Nougé je predvidio smjestiti upozorenje koje počinje ovako: “Bilo bi bolje uzeti za slučajni skup predmeta koji se ovdje predstavljaju, za žaljenja vrijednu njihovu bliskost, taj ograničen prostor koji nije po njihovoj mjeri. No stranica koja ih u hipu hvata ne može ih zadržati. Malo krede ili ugljena, nekoliko tiskarskih slova, igra svjetlosti na platnu, na oblaku – vidimo ih kako haraju po slabo posjećenim pustim prostranstvima.” Vertikalno čitanje, igra s crninama, varijacije u veličini slova, prekid u nizanju riječi prisutnošću praznine, nelinearni raspored teksta, to su sredstva koja rabi Nougé da bi pjesmu pretvorio u potresan predmet, drugačiji od uobičajenih kaligrama koje drugi belgijski pjesnik, Odillon-Jean Périer, također piše 1920-ih godina.

Goemans je autor pjesničkog opusa u kojem se nalazi ciklus koji je čučao zakopan u tišini arhiva sve do 1970, iako je napisan 1927. godine. U ciklusu *LXTROPH* (1927/1970), svaka stranica sadrži šest malih tipografskih blokova raspoređenih u dva stupca na podlozi šahovnice koja omogućuje više smjerova čitanja. Da bi uspostavio estetiku svoje stranice, Goemans daje prednost velikim debelim slovima i ne oklijeva presjeći riječi, čak i na fonetički neuobičajen način, kako bi dobio kompaktne tipografske blokove.

Treba naglasiti slobodu s kojom belgijski akteri nadrealizma poimaju sredstva pjesničkog čina. Nougé je eksplicitan po tom pitanju koje utire put poeziji stvorenoj od drugih materijala u odnosu na one koje pisci tradicionalno rabe: sredstva nisu važna. Nougé je već 1941. konceptualizirao put poezije drugim sredstvima sa sljedećim proročanskim tekstom:

O popustljivosti prema samome sebi sve je rečeno. Nikada nećemo dovoljno kritizirati podčinjenost radnika alatu, slikara slikovnoj tehnici, pisca pisanju, umjetnika svojim tikovima. [...] Nadrealizam nije toliko nastojao ocrniti tradicionalna sredstva izražavanja koliko je želio dati jednako dostojanstvo svim sredstvima izražavanja. [...] A ta želja, koja ide ruku pod ruku s temeljitom analizom pjesničkog fenomena, usmjeravala je otkrića i izume koji su preokrenuli povijest umjetnosti. [...] Širenje i uopćavanje pjesničke organizacije su pobjede koje možemo zahvaliti nadrealističkim pothvatima. Pjesnička se energija degradirala i gasila, nespretno obuzeta staromodnim verbalnim ili plastičnim sredstvima. A sada sjaji. (Nougé 1980, str. 143)

Ne samo da iz te perspektive književno polje nema dakle više monopol nad poezijom, nego iznad svega “poetska energija” biva obnovljenom vizualnim, plastičnim sredstvima, onima izvan tradicionalnih prerogativa spisatelja. Dva pjesnika proizašla iz nadrealističkog miljea u Bruxellesu nakon 1945. ovdje će odigrati ključnu ulogu: Dotremont i Broodthaers. Promišljanje poezije drugim sredstvima, posebice likovnim, predstavlja središnji element u putanji kojom Dotremont 1962. dolazi do izuma slikovne poezije: logograma. To je na djelu i u odluci koju je donio Broodthaers da napusti pjesničku karijeru (koja uostalom nije pravo ni počela) da bi 1964. dao prednost likovnom radu koji artefakt zamišlja kao produžetak poetskoga djelovanja.⁶ Početkom 1960-ih godina, Dotremont i Broodthaers simultano preoblikuju svoje pjesničko djelovanje u umjetničkom polju. Mariën će ubrzo potom krenuti istim putem, kao i Henry Bauchau koji će jedno vrijeme davati prednost slikarstvu pred romanom.

PIŠEM, DAKLE VIDIM

Suprotno Magritteovim slikama-riječima, u Dotremontovu slučaju nije riječ o istraživanju mogućih prijelaza značenja između vidljivog i njegove reprezentacije. *Cobra*, aktivna od 1948. do 1951. kao međunarodna grupa okupljena oko istoimenog časopisa,⁷

⁶ Tu tezu razvijam u “Broodthaers et le moule des mots”, u: Denis Laoureux (ur.), *Écriture et art contemporain*, Textyles, br. 40, Bruxelles, Le Cri, 2011, str. 33–42.

⁷ Ovaj frankofoni časopis koji nosi ime grupe zapravo povezuje *Høst* (Kopenhagen), *Revolucionarni nadrealizam* (Bruxelles) i *Reflex* (Amsterdam). Christian Dotremont je u *Cobri* bio glavni urednik, a ujedno alfa i omega časopisa.

Magritteovu fiksnu formu zamjenjuje pokretnim, spontanim svemirom, gdje slika postaje stjecište pisanja u akciji.

U suradnji s danskim slikarom Asgerom Jornom, Dotremont u okviru konferencije Centra za dokumentiranje avangarde u Maison des Lettres Sveučilišta u Parizu 8. studenog 1948. izrađuje više slika-riječi. Pisanje se koristi ekspresivnim naglašavanjem geste koja odbacuje formu kao krajnji proizvod unaprijed stvorene ideje u korist improvizacije. Slika je pozvana da postane tekst, a tekst da se učini vidljivim tijekom procesa nastajanja jednoga kroz drugo, koji Dotremont opisuje sljedećim riječima: "slikanje svoje pjesničke poezije na slikarevoj slici brzim i spontano uzajamnim intervencijama" (Dotremont 1949). Temeljeći svoj pothvat na principu spontane simultanosti, Jorn i Dotremont otvaraju nove perspektive u dijalektici riječi i slike. Slika-riječ je faza stalnog kretanja u kojemu se pisanje rađa iz slike i obrnuto.

Definirajući jezik kao trijumfalno izviranje, Dotremont prilazi pisanju slikovnom logikom. Odvojena od strogosti tiskanog znaka, riječ se afirmira kao osjetna prisutnost. Spontan i ekspresivan, pokret ruke pretvara abecedni znak u vizualni znak. Smisao riječi ne prethodi toliko gesti koliko se u njoj ukorjenjuje. Tekst, premda je također i slika, ostaje čitak.

To iskustvo pisanja svedenog na njegovu prvobitnu materijalnost oslanja se na čitanje eseja koje Gaston Bachelard posvećuje psihoanalizi stvari. Njegovi tekstovi belgijske članove *Cobre* dovode do mišljenja da slika ne predstavlja cilj po sebi, nego precizan izraz iskustva proživljenog u imaginarnom. Na toj osnovi 1958. i 1959. u društvu slikara Sergea Vandercama, Dotremont stvara nekoliko serija radova koji istražuju uprizorenje pisanja u slikovnom prostoru.

To 1962. dovodi Dotremonta do izuma logograma. Međutim, taj izum može zahvaliti nastavku istraživanja koje je započeo u okviru *Cobre* (1948–1951). Godine 1950. u tekstu *Signification et sinification*, objavljenom u *Cobri*, Dotremont kaže da rukom pisana stranica okrenuta obrnuto i slijeva na desno otkriva naizgled orijentalno pismo odvojeno od "apstraktnog barbarstva latinskih slova" i "dikta-ture tiska". Već je ondje, dakle, pobornik logike logograma. "Prava poezija", zaključuje Dotremont, "jest ona u kojoj pismo ima pravo glasa" (Dotremont 1950, str. 20). Dokidajući granicu između čina pisanja i čina slikanja, *Cobra* je bila otvorila put slikovnom preslagivanju pisma. Naglašena gesta i egzaltacija materije oslobodili su pismo njegovih formi fiksniranih u tiskanom znaku. Princip spontane simultanosti doveo je do sinergije u plimi i oseci ruku koje slikaju i pišu. Da, to je nagonaska sinergija, dubinski sporazum između pisanja i slikanja, između dva ritma, ali ne ni sinteza ni fuzija. Dotremontu će trebati više od deset godina da bi uspio ujediniti pisanje i sliku u jedno te isto poetsko uznesenje: "Moj cilj", piše on o logogramu, "jedinstvo je verbalno-grafičke inspiracije; moj cilj je taj izvor" (Dotremont 1974).

Konvencionalnom izgledu abecednog znakovlja fiksniranog u svojoj tipografskoj rigidnosti Dotremont odlučuje suprotstaviti život pisanja rukom, u potpunosti predan slobodi svojih oblika kroz improvizaciju pokreta poduprtu fluidnošću kineske tinte. Smisao logograma je domoći se pisma, izmijeniti mu oblike, da bi se utjelovilo pjesničku misao u ispisanim abecednim znakovima a da se pritom ne pokušava udovoljiti uobičajenom zahtjevu čitkosti. Dotremont to razjašnjava u pismu upućenom Émileu Languiju 28. rujna 1971: "U slikama-riječima, tekst je bio ispisan vrlo pomno i čitko, dok je u logogramima moje pisanje slobodno, ne opterećujem se čitkošću, i dolazim do 'čitkosti crteža'; osim toga i gledatelja ostavljam slobodnim: on može vidjeti samo 'crtež', to jest grafizam, a može, ako to želi, uz logogram pročitati njegov tekst, koji poslije ponovno ispisujem malim čitkim slovima" (Dotremont 1971). Pretvoreno u osjetnu prisutnost, pismo logograma odvaja se od uobičajene forme slova. Emancipira jezik od njegove kognitivne funkcije da bi uhvatio pogled u igri formi uljepšanih prazninama.

Dotremont rabi različite podloge, iako prednost daje bijelome papiru. Jednako tako varira i tehnike, načine kompozicije i formate. Od početka 1970-ih godina dimenzije se povećavaju, čak postaju monumentalne. Evolucija u praksi logograma daje pretpostaviti želju za dodatnim smanjivanjem razmaka između poezije i slikarstva. Taj transfer književnog polja prema svijetu umjetnosti u srži je pothvata kojim se istodobno bavi Broodthaers, za počelo uzevši lingvističku tvrdnju ipak ponešto različitu od onoga što možemo pročitati u *Signification et sinification*.

KALUP RIJEČI

Popis svih Broodthaersovih zapisa pokazuje da je mjesto pisanja bilo trajno u djelu kojemu su početak komentatori navikli smještati ne u 1945, što je godina prvog objavljenog teksta, već u 1964. To gledište počiva na točno određenoj činjenici: na Broodthaersovoj vlastitoj ugradnji nekoliko desetaka primjeraka zbirke *Pense-Bête* (1964) u podlogu od gipsa, za otvaranje njegove prve samostalne izložbe 1964. To je uistinu snažan čin, ključna faza u Broodthaersovu umjetničkom životu, premda se publika na otvaranju, zanimljivo, nije začudila što prisustvuje pjesnikovom nijekanju svoje vlastite pjesničke produkcije. Kritici nije trebalo ništa više da u prvoj Broodthaersovoj izložbi vidi kraj kratke pjesničke karijere.

Tekst naslovljen *Art poétique (Pjesničko umijeće)* otvara *Pense-Bête (Podsjetnik)*. Taj je tekst ključan za razumijevanje pristupa pjesnika koji je odlučio započeti umjetničku karijeru na temelju uvjerenja da je svijet umjetnosti unosniji i pruža više vidljivosti od pjesnikovanja. U tom tekstu Broodthaers iznosi postulat koji je očito preuzeo iz, po njegovu mišljenju, kapitalnog djela, naime platna *La Trahison des*

images (Izdaja slika) što ga je Magritte naslikao 1929: nemogućnost izražavanja točne prirode stvari jezikom. Za Magrittea, imenovanje je zabluda. Kao istančani dijalektičar, Broodthaers tvrdi da se ta zabluda pokazuje paradoksalno proporcionalnom formalnoj preciznosti govora: “Pravna djela često su mi pobuđivala maštu. Mjesto koje u njima zauzima riječ jasno je mjesto. Dvosmislenost prava zacijelo je povezana s tumačenjem teksta: ne doslovnim nego duhovnim. Riječ u zakonima sjaji poput dijamanta. I to je ono što me oduševljavalo otkad sam naučio čitati.” Pjesnik nastavlja dajući ulomak iz svoje “omiljene knjige: Sedmo poglavlje. Povrede javnog morala.”⁸ Zabavlja činjenica da je djelo koje Broodthaers uzdiže kao književni uzor kazneni zakon.⁹ Ta činjenica zahtijeva više napomena.

Kao prvo, shvaćamo da se, svojim subverzivnim značajem, utiskivanje *Pense-Bête* u gips predstavlja kao “povreda javnog morala”. To znači da taj čin “biblioklastične” konotacije, daleko od toga da pokopava poeziju, dapače proizlazi iz onoga što, sve u svemu, čini pjesničku ispovijest: bit će pjesničko ono što će se upisati u nijekanje konvencija. To je slučaj s gipsanjem zbirke pjesama. Pretvaranje *Pense-Bête* u estetski objekt čini se u tom pogledu kao postignuće programa sadržanog upravo na stranicama gipsane zbirke.

Kao drugo, valjalo bi propitati prirodu te “pjesničke umjetnosti”. U smislu u kojemu je poima Broodthaers, ona funkcionira kao dijalektika. Što su riječi preciznije, jasnije, i rečenica obrađenija, cizeliranija, to jest bliža pravnom pismu, manje će tekst biti shvatljiv, i dakle potencijalno proturječan jer je podvrgnut neograničenom procesu tumačenja. Jasnoća poruke paradoksalno se gubi u pretjeranoj preciznosti forme. Vrhunsko njegovanje forme teksta daje sadržaju tog teksta hermetičnost za koju Broodthaers primjer nalazi u pravnim spisima. To je način na koji će biti napisani tekstovi *Poèmes industriels*, otvorena pisma, pozivnice što utjelovljuju administrativnu retoriku koju umjetnik neće propustiti njegovati kad će otvarati višestruke “sekcije” što sačinjavaju *Département des Aigles (Odjel orlova)* njegova *Musée d'Art Moderne (Muzeja moderne umjetnosti, 1968–1972)*.

Iz ovoga ćemo zaključiti da se ono što prethodi Broodthaersovoj pjesničkoj umjetnosti s jedne strane temelji na uvjerenju da je subverzija sastavna dimenzija poezije, a s druge strane na dijalektičkom

⁸ Debelo otisnutim slovima u izvorniku. Marcel Broodthaers, “Art poétique”, u: *Pense-Bête*, Bruxelles, samizdat, 1964, bez paginacije.

⁹ Broodthaers se ovdje pridružuje Stendhalu koji u pismu Honoréu de Balzacu iz 1840. kaže da se za pisanje svoga *Parmskog kartuzijanskog samostana* nadahnuo građanskim zakonom. Jeremy Bentham, kojemu Broodthaers odaje počast 1974. u filmu *Figures of Wax (Jeremy Bentham)* također je, kao i Pierre-Joseph Proudhon, u građanskom zakonu vidio uzor jasnoće.

pokretu po kojemu jasnoća forme povećava skrivenost smisla. To pokazuje u kojoj mjeri valja Broodthaersove tekstove razumijevati kroz medijski prostor i estetski kontekst koji su uobličili njihov format, njihov žanr, njihovu distribuciju, njihovo oblikovanje, a dijelu njih i sposobnost iskrivljavanja formalnih naputaka. Moglo bi se reći da Broodthaers s poezije prelazi na projekt pjesničke naravi utoliko što lišava jezik njegove sposobnosti da priopći sadržaj. Oduzimanje jeziku njegove mogućnosti komunikacije u Broodthaersa događa se kroz oprostorenje pisma u kojemu su riječi svedene na svoj formalni ovitak.

Djela koja izravno slijede gipsanje *Pense-Bête* doimaju nam se kao da su sigurno bila postavljena u odnos s koncepcijom poetskog iskaza koju smo upravo opisali. Pomišljamo na gomilanja ljustaka dagnji koja zaokupljaju Broodthaersa 1965. i 1966. To opažanje, poetski ostvareno u *Pense-Bête* 1964. i vizualno istraženo kroz motiv školjke 1965–1966, Broodthaersa navodi na sagledavanje oprostorenja pjesničkog teksta kroz velik broj prijedloga. Ovdje ćemo se ograničiti na tri primjera.

Prvenstveno mislimo na književnu instalaciju nazvanu *Le Corbeau et le Renard (Gavran i lisica)* izloženu u Antwerpenu, u Wide White Space Gallery, od 7. do 24. ožujka 1968. Među sastavnim dijelovima te instalacije nalazi se film projiciran na platno napravljeno od ulomka La Fontaineove basne. To slaganje filma koji pokazuje raznorazne predmete i tekst na ekranu koji je također sastavljen od teksta stvara vizualne smetnje koje pisanje čine nečitljivim, a sliku teško raspoznatljivom. Uprizorenje pisma ide u suprotnom smjeru od čitljivosti teksta. Cilj mu je zaniijekati komunikacijsku ulogu jezika vizualnošću pisma.

Coup de dés. Image (Bacanje kocki. Slika) što ga Broodthaers stvara 1969. također je slučaj iznimno zanimljive figure oprostorenja pjesničkog teksta. Ta umjetnička knjiga osmišljena je u okviru *Exposition littéraire autour de Mallarmé (Književne izložbe na temu Mallarméa)*, što ju je Broodthaers organizirao u Wide White Space Gallery 1969. Naslovnica i format izvornika iz 1914. vjerno su preuzeti. Mallarméov tekst, suprotno od često ponavlanog mišljenja o toj umjetničkoj knjizi, nije zanijekan, jer je prepisan, na linearan i naglašen način. Broodthaers strogo poštuje prostorni raspored Mallarméova teksta, ali su rečenice zamijenjene crnim trakama. Rasterečeno prisutnosti riječi, pismo je ovdje svedeno na prostornost njegove upisanosti na stranicu koja je postala slika. Broodthaers tako uzdiže vizualnu dimenziju svojstvenu Mallarméovu tekstu. Zamjenjujući pjesmu slikom pjesme, on potvrđuje ono što je Mallarmé otkrio s Manetom: nastanak poezije povezan je s prostorom. *Bacanje kocki. Slika* je tako izraz Broodthaersova gledišta po kojemu je Mallarmé izumio modernu koncepciju prostora u kojoj praznina, interval, margina sudjeluju u procesu komunikacije.

Naposljetku, posljednji primjer, *Un Jardin d'hiver (Zimski vrt)* knjiga je što je Broodthaers izdaje 1974.

u kontekstu jedne skupne izložbe. Ta se knjiga predstavlja kao tipografski katalog s raznim vrstama fontova. Fount Schemes, Onyx, Palace Script, Univers Bold Condensed neki su od tih fontova koji zajedno sačinjavaju lepezu formi. Riječ je o dovođenju pisma na svojevrsnu nultu razinu, na vrstu hipertrofije označitelja, to jest na tipografski repertoar u kojem se značenje riječi iscrpljuje u izgledu te riječi, u kojemu slovo upućuje samo na vlastiti izgled.

A DANAS?

Nevjerojatno je kako Broodthaersovo ponovno dovođenje u pitanje autoriteta povjerenog jeziku i Dotremontovo odbacivanje kognitivne funkcije pisma koincidiraju s brojnim reformama belgijske države. Njima je centralizirana uprava pretvorena u iznimno složenu institucionalnu arhitekturu, neuglednu i iznad svega heterogenu. Stvaranje Francuske zajednice Belgije u kontekstu reformi 1980-ih godina potaknulo je pitanje jezičnog pripadanja Belgijanaca frankofoniji.¹⁰ Francuska zajednica Belgije institucija je koja namjerava uspostaviti kulturnu poveznicu utemeljenu na jeziku između dvije pokrajine priznate kao punopravni politički entiteti, Valonije i Bruxellesa, koji su geografski odvojeni teritorijem treće pokrajine, Flandrije, koja je također priznata kao entitet čija je posebnost podudaranje teritorija s jezikom. Činjenica da Francuska zajednica ne odgovara geografskom prostoru, jer se tiče frankofonih građana koji žive u Bruxellesu, koji je pak okružen flamanskim tlom, u Valoniji (koja također sadrži germanofonu zajednicu) kao i na otočiću smještenom u Flandriji (Comines), mogla je stvoriti shizofrenu klimu osnaženu institucionalnim ustrojem u kojemu se ne možete ne izgubiti. Ukratko, treba li se čuditi tomu da su se neki frankofoni stanovnici Belgije postupno počeli osjećati kao stranci u vlastitom jeziku? Zacijelo ne. Stoga se na pitanje jezičnog identiteta koje je postavilo stvaranje Francuske zajednice Belgije odgovorilo nesigurnošću.

Na književnoj razini, vidimo nastanak koncepta "belgijanstva" da bi se imenovalo identitetarnu krizu uzrokovanu osjećajem pripadanja jezičnoj manjini koji je sada upisan čak i u institucionalni ustroj. Na razini vizualnih umjetnosti, ustvrđujemo težnju da se pismo učini nemogućim: defiguracija, brisanje, križanje vizualno pokazuju borbu koju pismo vodi da bi postojalo kao tekst.

Što je danas s time? Nećemo ući u pitanje umjetničke knjige, ni u pitanje pribjegavanja riječima suvremenih umjetnika utoliko što se ovdje radi o oprostorenju pjesničkog teksta. Ograničit ćemo se na

identifikaciju nekoliko orijentacija ne namjeravajući pritom u potpunosti iscrpiti korpus koji nadilazi granice ovoga teksta. Za velik broj frankofonih pjesnika naraštaja poslije Dotremonta i Broodthaersa, riječ će biti o izvlačenju koristi iz semantičkih učinaka koji se mogu proizvesti uprizorenjem riječi na stranici.

S jedne strane, doima se da je pikturalizacija rukom pisanog teksta nadživjela Dotremonta, koji je preminuo 1979. Mislimo na slovnu grafiku Andréa Lambottea i na muzičku abecedu Jacquesa Calonnea, dvojice suputnika osnivača *Cobre*. Također možemo navesti kemigrame Pierrea Cordiera, koji ne istražuju toliko pisanje kao takvo koliko izobličenu, daleku sliku riječi. Također mislimo na neke stranice Frédérica Baala, Sophie Podolski, i na neki način, na Jacka Keguennea čiji "kaligrafi" su odgovor kako na Dotremonta tako i na Michauxove imaginarne abecede.

S druge strane, usporedo sa slikarstvom pisma, vidimo da se oprostorenje slobodnog stiha nastavlja u iznenađujućim ili neuobičajenim vizualnim konfiguracijama. One podsjećaju na tipografske igre koje su cijenili nadrealisti i, prije njih, Boschère. Mislimo na Eugènea Savitzkayau (*Masculines*, 1974), ujedno i autora vizualnog izričaja, na Christiana Hubina (*Laps*, 2004) i na Veru Feyder. Raspored tipografije ovdje ne odgovara ni na kakav slikovni zahtjev. Nije riječ o sastavljanju figurativnog crteža s pomoću riječi, nego upravo o slobodnom smještanju sintagmi igranjem s prazninama: horizontalni pomak, vertikalni pokret, pad u prazninu, povlačenja, produžeci i bjezovi vizualna su sredstva koja se koriste kako bi se proizveli efekti ubrzanja, obustave i usporavanja čitanja.

Konačno, u nekim se slučajevima čitatelj nalazi pred pjesmama ili fragmentima teksta ubačenima tu i tamo, koji predstavljaju pozicioniranje tipografije po logici što ovaj put pripada obliku slikovne kaligrafije. Riječ je o rijetkim pokušajima, ali oni su dovoljno ustrajni da bismo ih ovdje spomenuli: jesu diskretni, ali su i odmah uočljivi, poput primjerice naglo dijagonalno postavljenog tipografskog bloka u romanu *L'Oculiste noyé* (*Utopljeni okulist*, 2000) Patricka Roegiersa. Kompozicija se može činiti vizualno jednostavnom, ali je često obojena humorom, čak i ismijavanjem ako se sjetimo šarenog *Degré zorro de l'écriture* (*Nulti stupanj pisanja*, 1978) u kojem autor, Jean-Pierre Verheggen, umnožava efekte prijeloma.

S francuskoga prevela
Mirna ŠIMAT

¹⁰ Podsjetimo na to da Francuska zajednica Belgije predstavlja političku upravu i vlast koje se bave kulturom i obrazovanjem, te tako nema nikakve veze sa sveukupnim stanovništvom francuske nacionalnosti u Belgiji.

BIBLIOGRAFIJA

Blistène, Bernard i Legrand, Véronique (ur.), 1993. *Poésure et Peintrie. D'un art, l'autre*. Marseille: Musées de Marseille-Réunion des musées nationaux.

Broodthaers, Marcel, 1964. "Art poétique". U: *Pense-Bête*. Bruxelles, samizdat, bez paginacije.

Dotremont, Christian, 1949. "Cobra qu'est-ce que c'est?". U: *Le Petit Cobra* 1.

Dotremont, Christian, 1949. "Signification et sinification". U: *Le Petit Cobra* 1.

Dotremont, Christian, 1974. *Logbook*. Paris: Yves Rivière.

Jago-Antoine, Véronique, 2009. "Sens dessus dessous: tribulations de l'image et du texte dans trois livres-ateliers de Jean de Boschère". U: *Peintres de l'encrier. Le livre illustré en Belgique (XIXe-XXe siècles)*. Ur. Denis Laoureux. Bruxelles: Le livre & l'estampe, str. 185–214.

Laoureux, Denis, 2011. "Broodthaers et le moule des mots". U: *Textyles 40 – Écriture et art contemporain*. Ur. Denis Laoureux. Bruxelles: Le Cri, str. 33–42.

Nougé, Paul [1941]. "Récapitulation". U: Paul Nougé, 1980. *Histoire de ne pas rire*. Pariz: L'Âge d'Homme.

Van Lerberghe, Charles, 1861–1889. *Journal*. Bruxelles: Archives et Musée de la Littérature. ML 6949/1, f. 15.

Wieland-Burston, Joanne (ur.), 1976. "Le Cahier bleu". U: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. XXII, str. 7–184.

SUMMARY

WHAT DOES PICTURE AWAKE IN WRITING

The article studies a propensity in Belgian francophone literature observable since the 19th century to associate image with text. The chosen angle is that of spatialization of poetic texts. Through examining the graphic and/or typographic experiments of poets like Elskamp, de Boschère or Nougé, or the investigations of Dotremont and Broodthaers, it aims to show that, notwithstanding the variety of forms and methods, an outstanding continuity – connected to joint treatment of text and image – is at work in Belgian francophone poetry.

Keywords: Belgian francophone literature, poetry, image, spatialization,