

Simbolizam i dualnost kod belgijskih autora s kraja 19. stoljeća.

Primjer *Varljivih sela* Émilea Verhaerena*

Varljiva sela (*Les Villages illusoirs*) ugledala su svjetlo dana 1895. Kronološki su smještena između *Halucinantnih polja* (*Les Campagnes hallucinées*) objavljenih 1893. i *Polipskih gradova* (*Les Villes tentaculaires*), također iz 1895. Ove zadnje dvije zbirke, zajedno sa *Svitanjima* (*Les Aubes*)¹, koja su objavljena 1898, dio su društvene trilogije. Za Verhaerena, ta je trilogija zatvorena i suvisla cjelina: od napuštenih polja do industrijalizacije koja je progutala sela, zatim od užasa gradova do pravedne i bratske budućnosti. Verhaeren je htio jasno razdijeliti *Varljiva sela* od trilogije: odvojio ih je od društvene tematike ne bi li zbirci pružio status simbola. Stefanu Zweigu je 22. prosinca 1903. napisao: “*Varljiva sela* žive zaseban život – sazdan od simbola” (Verhaeren 1996, str. 121). A još je 1895. Francisu Vielé-Griffinu u pismu poručio:

Kako bih postigao posvemašnju točnost, želio bih da odvojite *Sela* od *Polja*. Po mom mišljenju, jedino su *Halucinantna polja* dio cjeline koju će *Polipski gradovi* i *Svitanja* nadopuniti.²

Zbog slaba poznavanja Verhaerenova poetskog programa u pravom smislu riječi, neki su se kritičari znali pogubiti. Nekoliko studija (usp. Aron 1985, str. 173 i dalje) ukazalo je na nedostatnu i pogrešnu biografsku interpretaciju. Želeći okosnicu Verhaerenova razvitka vidjeti u njegovu susretu s Marthe Massin i njihovu vjenčanju u kolovozu 1891, kritičari su zaključili da je sreća para objašnjavala i pjesnikov tematski i ideološki proces te njegov navodni preporod nakon crne trilogije: od unutarnjeg jada do ponovo pronađene nade te vjere u sutrašnjicu društva. Među-

tim, očigledno je da tematski razvoj ni po čemu ne slijedi biografske momente. Crna ga tematika ne napušta nakon 1891, daleko od toga. Općenito govoreći, pozorno čitanje Verhaerena pokazuje nam da njegov razvoj nije ni pravilan ni postupan. Njegova poezija nipošto ne isključuje vraćanje na stare teme. Verhaeren ponavlja neke opsesivne teme poput glazbenika koji izlaže kakvu temu radi postizanja ritmičkih, tonalitetkih i atmosferskih varijacija. Tijekom njegove karijere te se teme ponovno pojavljuju, ali u različitim registrima.

Naslov *Varljiva sela* sam po sebi dodjeljuje zbirci zasebno mjesto u nizu pjesničkih kompozicija. Od *Flamanki* (*Les Flamandes*) do *Cijele Flandrije* (*Toute la Flandre*), preko *Les Apparatus dans mes chemins* (*Uskrsnuli među mojim stazama*) i *Visages de la Vie* (*Lica života*), naslovi često označavaju duboku ukorijenjenost u zbilju. Dok s druge strane, *Sela*, bez korijena, nude niz iluzija te ih valja čitati kao slikovno tkanje. Iako polaze od zbilje, ona je premašuju.

Preostalo nam je saznati što je Verhaeren shvaćao pod simbolom...

1. SIMBOL ILI ALEGORIJA?

Znamo da su belgijski simbolisti htjeli dublje promisliti koncept simbola i delikatnog problema odnosa između simbola i alegorije. Kritika nije propustila istaknuti doprinos Maeterlincka i Mockela na tom području. Verhaeren se također bavio tim pitanjem, i to u više navrata. Uostalom, valja ovdje istaknuti njegovo prvenstvo u tom pitanju. Maeterlinckov odgovor (*La Réponse*) na *Enquête sur l'évolution littéraire* (*Istraživanje o književnom razvoju*) Julesa Hureta datira iz 1891, a *Les propos de littérature* (*Razmišljanja o književnosti*) Alberta Mockela su iz 1894. Međutim, Verhaeren počinje promišljati teoriju simbola u slikarstvu i pjesništvu još 1886, i to u nizu članaka posvećenih Fernandu Khnopffu.³ Sim-

* Ovaj tekst skraćena je verzija Uvoda u: Émile Verhaeren: *Poésie complète*, 4. sv., Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, 2005 (nap. ur.).

¹ Naslovi Verhaerenovih zbirki preuzeti su iz *Hrvatske enciklopedije*, natuknica “Émile Verhaeren”, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=64329>, konzultirano 13. srpnja 2016. Naslovi koji se dosad nisu pojavljivali na hrvatskom jeziku doneseni su u izvorniku uz naš prijevod u zagradi (op. prev.).

² Vidi temeljnu studiju Jacquesa Marxa, *Verhaeren. Biographie d'une oeuvre* (Verhaeren. Biografija umjetničkog djela), Bruxelles, Académie royale de Langue et de Littérature françaises, 1996, str. 320–321 i 332–333.

³ Vidi Albert Mockel, *Esthétique du Symbolisme. Propos de littérature. Stéphane Mallarmé, un héros. Textes divers : Précédés d'une étude de Michel Otten* (Estetika simbolizma. Razmišljanja

bolizam službeno počinje 1886. kada nastaje “Manifest” Jeana Moréasa, koji doista pokreće novu školu. To potvrđuje da je Verhaeren bio među prvim teoretičarima simbolizma.

U suštini, Verhaerenova se koncepcija poklapa s onom njegovih kolega, bili oni Francuzi ili Belgijanci. Osim toga, nailazi na iste probleme kao i oni, ali se od njih i razlikuje širinom pogleda na stvari, što može zahvaliti svom iskustvu pisanja i poznavanju povijesti umjetnosti.⁴

Ukratko, kao i Mockel, on definiciju gradi na dvjema razinama: filozofskoj i retoričkoj. Filozofska razina naglašava oprečne vrijednosti simbola i alegorije, pri čemu se alegorija diskreditira u korist simbola. Retorička razina nastoji prijeći iz teorije u praksu i odrediti koje oblike simbol i alegorija mogu zadobiti, a koje odbacuju. Prva se razina tiče doktrine, a druga metode.⁵

Mockelova *Razmišljanja o književnosti* privilegiraju filozofski aspekt. Tragom Schopenhauera valoriziraju simbol na štetu alegorije: to dvoje je u opreci kao neizreciva istina i apstraktni koncept, kao intuicija i racionalna analiza. Kod alegorije, značenje je eksplicitno i neovisno od slike koja je prenosi – ono je odvojivo i izrecivo i bez nje. Slika ima isključivo ekspresivnu i dekorativnu funkciju te može biti ukinuta. Međutim, kod simbola je smisao dio slike te ga je nemoguće od nje odvojiti, on je skriven u njoj, neizreciv i *beskonačno nepoznat* (kurziv Mockelov). U skladu s tim, jedino simbol odgovara idealističkoj estetici jer sâm može sugerirati svijet Ideja, koje su, prema Schopenhaueru, vječna bit skrivena pod vanjštinom zbilje. Simbol iskazuje spiritualno zajedništvo čovjeka i svijeta.

Mockel zatim prilazi pitanju odnosa tih dviju figura na retoričkoj razini. Zapravo, on izjednačava alegoriju s klasičnom usporedbom koja je također dvočlana: sastoji se od slike koju prati eksplicitno značenje (naprimjer Baudelaireov *Albatros*: “I pjesnik je sličan tom knezu vidika...”⁶). Stavljen je znak

o književnosti. Stéphane Mallarmé, heroj. Razni tekstovi kojima prethodi studija Michela Ottena; Bruxelles, Palais des Académies, 1962). Mockel je 15. listopada 1886. po prvi put čitateljima časopisa *La Wallonie* predstavio simbol, ali je njegovo izlaganje o tome bilo jedno od najnejasnijih (vidi Michel Otten, “Situation du Symbolisme en Belgique” [“Stanje simbolizma u Belgiji”], *Les Lettres Romanes*, 3-4, 1986, str. 204).

⁴ Sva tri citata koja slijede potječu iz Émile Verhaeren “Quelques notes sur l’œuvre de Fernand Khnoff” (“Nekoliko bilješki o umjetničkom djelu Fernanda Khnoffa”), u *Écrits sur l’art (Spisi o umjetnosti)*, Paul Aron, 2 sv., Bruxelles, Labor, “Archives du futur”, 1997, str. 253 i dalje.

⁵ Vidi Christian Angelet, “Symbole et allégorie chez Albert Mockel. Une rhétorique honteuse” (“Simbol i alegorija kod Alberta Mockela. Sramotna retorika”), u *Études de Littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse (Studije francuske književnosti Belgije poklonjene Josephu Hanseu)*, objavio Michel Otten, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978, str. 139–150.

⁶ Prijevod preuzet iz: *Cvjetovi zla*, s francuskog preveli Ante Jurević (et al.), Zagreb, SysPrint, 1996, str. 8 (op. prev.).

jednakosti između simbola i takozvane apsolutne metafore: usporeditelj bez uspoređenika, odnosno slika čije značenje nije eksplicitno izrečeno, ali ostaje latentno (u Mallarméovu *Labudu*, pjesnik koji je uspoređenik, nikad nije imenovan). Na taj se način simbol svodi na vrstu metafore.⁷

Na filozofskoj se razini Verhaeren razlikuje od svog kolege prvenstveno u tome što simbolu osporava bilo kakav metafizički temelj. Mockel, sukladno Schopenhaueru, navodi jamstvo vječnih Ideja, dok Verhaeren definira moderni simbolizam kao pokazivanje svijeta bez transcendentnosti: “Ne ulažemo u to svoju vjeru i uvjerenja, već svoje sumnje, strahove, brige, poroke, očaje, a vjerojatno i agonije.”

Međutim, dosta se bavi nekompatibilnošću simbola i alegorije. Manje je dogmatičan od Mockela, ali i precizniji. Alegoriji konkretno zamjera da je vezana za slučajnost, za promatrani detalj, za anegdotsku i individualnu priču. Alegorija je osuđena na pojedinačnost. Suprotno tome, simbol dekonkretizira i generalizira. Uz to, ima zadatak očitovati ono što naš autor neobično naziva *skrivenom stranom duše* (*les dessous de l’âme*). Tom formulom označava sve ono neizrecivo u čovjeku. Otuda praksa neizravnog izričaja i kult nejasnog i pritajenog. Kao Mockel, i Verhaeren pronalazi simbolističku vulgatu i poetiku sugestije.

Na retoričkoj razini, pokušava, kao i Mockel, odrediti simbol svrstavajući ga u stilske figure te se čini da ga, opet kao Mockel, izjednačava s apsolutnom metaforom. Sljedeći je odlomak zibunio mnoge kritičare:⁸

Pjesnik promatra Pariz koji vrvi noćnim svjetlima, izmrvljen u bezbroj blistaja i kolosalan od sjena i stranosti. Prikazuje li to izravno, kao što bi i Zola učinio, opisujući njegove ulice, trgove, spomenike, uličnu rasvjetu, noćna mora tinte, njegova grozničava komešanja ispod nepomičnih zvijezda, predstaviti će, dakako, jedan poseban, umjetnički doživljaj, ali on će biti sve, samo ne simbolistički. No ako ponudi neizravnu, evokativnu viziju, ako kaže: “golema algebra čiji je ključ izgubljen”, ta će rečenica sama ostvariti, mimo svakog opisa i bilježenja činjenica, taj osvjetljeni Pariz, mračni i predivni Pariz.

Ta algebra predstavljena je kao simbol, ali je i metafora: Pariz je uspoređen s algebrom. Točnije, ona je usporeditelj uspoređenika (Pariz) koji je neizravno naznačen kroz izgubljeni ključ. Možemo pomisliti da je Verhaerenova formula tematiziranje apsolutne metafore: budući da ključ svake metafore nije ništa drugo nego njezin uspoređenik, ona ovdje ostaje izvan dosega.

Problematično je to što je Verhaeren na početku stavio ovu formulu u kontekst koji je razjašnjava i

⁷ Primjeri Baudelairea i Mallarméa nisu Mockelovi.

⁸ Za dublji uvid u to pitanje vidi Jean Robaey, *Verhaeren et le Symbolisme (Verhaeren i simbolizam)*, Modena, Mucchi Editore, 1998, str. 28–40.

objašnjava. Dao je za nju ključ da bi se zatim pretvarao da ga uzima natrag. Zapravo ju je počeo obilno alegorizirati. Vrlo bi domišljat bio onaj koji bi odgo-netnuo enigmu te algebre prepuštene sebi, izvan konteksta, i u njoj vidio srž Pariza.

Ove komplikacije nisu svojstvene samo belgij-skim simbolistima: *mutatis mutandis*, pronalazimo ih i kod nekih francuskih pjesnika. Što to znači? Znači da je doktrina jedna stvar, a pisanje nešto drugo. Daleko od toga da se isključuju, u Verhaerenovim se tekstovima simbol i alegorija isprepleću i međusobno podupiru. Isti je slučaj i kod Henria de Régniera i nekolicine drugih.⁹ Ove dvije figure nisu nepropusne: stvaraju neprekinuto tkivo pa sasvim prirodno prelazimo s jedne na drugu. Verhaerenova poezija bila bi, u krajnjoj liniji, dovoljan dokaz da alegorija nije zaslužila nemilost u koju su je gurnuli njemački poetičari 19. stoljeća. Kada je riječ o simbolu, jako je bitno naglasiti da se on ne svodi na korištenje metafore kao tropa, odnosno jednokratnog i lokalnog semantičkog postupka. Simbolizacija se prostire cijelim tekstom, leksikom, sintaksom i ritmom. Cijela rečenica postaje metafora. Evo, na kraju krajeva, prekrasne definicije za ono što naš autor naziva književnim simbolizmom (suprotno slikovnom simbolizmu):

Da bi se došlo do cilja, treba shvaćati rečenicu kao stvar koja živi sama po sebi, nezavisna, koja postoji zahvaljujući svojim riječima, pokrenuta njihovim suptilnim, znalačkim i tankočutnim položajem, i uspravna, i pognuta, i u hodu, i ponesena, i blistava, i zagasita, i nervozna, i mlitava, i zakotrljana i stagnirajuća: organizam, stvaralaštvo, tijelo i duša izvučeni iz sebe, a ako su savršeno ostvareni, onda i besmrtniji, dakako, od svog stvoritelja.

Kod čudesnog umjetnika kakav je Verhaeren sve se odvija kao da je cilj metafore-simbola oživiti stih kao takav. Uzimajmo najpoznatiju pjesmu našeg autora iz *Varljivih sela* “Le Vent” (“Vjetar”):

*Sur la bruyère longue infiniment,
Voici le vent cornant Novembre ;
Sur la bruyère, infiniment,
Voici le vent
Qui se déchire et se démembre,
En souffle lourds, battant les bourgs ;
Voici le vent,
Le vent sauvage de Novembre.*

Na vrištini dugoj beskrajno,
Eto vjetra, najave novembra;
Na vrištini, beskrajno,
Eto vjetra
Što razdire se i komada,
U težak dah, šibajuć grad,
Eto vjetra,
Divljeg vjetra novembra.

⁹ Za alegoriju kao sastavni dio poetike Henria de Régniera i inherentnu dvosmislenost simbolističkog programa vidi Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme (Simbolizam)*, Paris, Le livre de Poche, 2004, str. 98–101.

U ovoj se strofi koristi metafora razderanog i raskomadnanog tijela kako bi se naznačio vjetar. Međutim, strofa je u potpunosti zahvaćena tom metaforom. Ona, naime, postaje “stvar koja živi sama po sebi”. U tom širenju, ritam je najbitniji. Umnažanje akcenata intenziteta i njihov “znalački i tankočutni položaj” ostvaruju viziju metafore-simbola jer simbol je prisutan. Sugestija je također prisutna, kao i *skrivena strana duše*. Ritam fizički oživljava neizrecivu tjelesnost svijeta. Pjesma upravo posredstvom ritma čini ono što govori.

2. UMJETNOST JE CJELINA S DVA LICA

Simbolizam je 1895. na izmaku. Iste godine nastaju *Močvare*¹⁰ (*Paludes*) u kojima André Gide ispisuje satiru simbolističke močvare. U to vrijeme naturisti su pokušavali pomiriti pjesništvo sa životom, modernim životom, totalnim životom.¹¹ Saint Georges de Bouhélier od svih je njih najkarakterističniji. Njegov je cilj uzdignuti radnike (rudare, poljoprivrednike, telegrafiste...) na razinu mističnih junaka. Svi moraju prevladati svoju individualnost, izići iz samih sebe kako bi predstavljali višu istinu, istodobno idealnu i stvarnu. Citiram Bouhéliera jer se njegovi likovi ne razlikuju mnogo od obrtnika *Varljivih sela*:

Tko god zaranja pod zemlju da pijukom razbija blokove kamenog ugljena, ili da u dolinama sije sjeme, ili da iz tijesnog ureda prenosi telegrafom, kroz rastezljivi prostor, naše bezbrojne poruke, samom tom brigom i tim činom odriče se sebe i svog osobnog cilja kako bi postao zastupnikom prirodnih sila i kako bi surađivao, u tišini, na velebnom djelu što ga ljudi ne poznaju. Čini se da ovdje, na ovoj zagonetnoj Zemlji, svatko od nas nenamjerno radi i ne znajući na nečemu drugom od onoga što misli: ne radi se o trivijalnom i sebičnom poslu, potrebnom samo zbog zarade, nego o zadatku u kojem su nam interesi idealistički.¹²

¹⁰ S francuskoga prevela Nikica Rilović, Zagreb, Naklada Ceres, 2010. (op. prev.)

¹¹ O *Močvari* i simbolizmu vidi Christian Angelet, *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide (Simbolizam i formalni izum u prvim tekstovima Andréa Gidea)*, Gand, “Romanica Gandesia”, 1982, str. 83–139.

¹² Bouhélier je koketirao i sa simbolističkom tematikom u *Discours sur la mort de Narcisse ou l'amoureuse initiation (Rasprava o smrti Narcisa ili o ljubavnoj inicijaciji)*. Verhaeren ga pohvalno spominje u kronici posvećenoj slikaru Émileu Clausu (vidi *Écrits sur l'art [Spisi o umjetnosti]*, op. cit., str. 722). Za simboliku zanata kod tog zaboravljenog autora vidi Saint Georges de Bouhélier, *Choix de pages anciennes et nouvelles (Izbor starih i novih stranica)*, kojemu prethodi predgovor Camillea Lemonniera (Bruges, Arthur Herbert, 1907, str. 29–37). Citirani je odlomak na str. 30–31. U toj zbirci (str. 203–205) nalazi se svojevrsna pjesma u prozi naslovljena “Le passeur d'eau” (“Ladar”). Ladar se u pjesmi pojavljuje kao model pjesnika: “Voilà, assurément, mon maître. Il m'a appris, cet homme, plus de choses que Platon...” (“Evo, zasigurno, mojega gospodara. Naučio me taj čovjek više stvari nego Platon...”). Usporedba ovih stranica s istoimenom Verhaerenovom pjesmom poučna je jer one sadrže konkretnu i prigodnu evokaciju. Bouhélier se gubi u detaljima. Kod Verhaerena ništa ne ometa čitanje, ništa posebno ne odskače.

Stoga se stvarnost morala dočepati simbolista. Verhaeren je toga bio u potpunosti svjestan, jer je još 1886. izjavio: “Ne možemo se posve odreći stvarnosti kao što se ne možemo posve osloboditi onostranog. Umjetnost je cjelina s dva lica” (Verhaeren 1997, str. 262).

Umjetnost nije reprodukcija onog vidljivog (ne-prihvatanje Zolinog tipa realizma nepokolebljivo je kod Verhaerena) niti transkripcija čiste idealnosti. Suglasje suprotnosti joj je konsupstancijalno.

Način na koji Verhaeren pomiruje tu dvostruku postavku o stvarnosti i idealu zahtijeva da produbimo tu temu.

3. OD POSTAVA SLIKA DO STRUKTURE VARLJIVIH SELA

Svaki čitalac prekrasnih stranica *Écrits sur l'art* zna koliku je važnost Verhaeren pridavao uređenju muzeja te kako se žestoko obrušavao na nesposobnost ministara zaduženih za likovnu umjetnost te tromost direktora i konzervatora. U bruxelleskom muzeju ne vidi ništa osim zbrke i navika koje vrijeđaju estetiku. Ne mari se za škole: posvuda su izmiješana remek-djela i mazarije. Umjesto da su okupljena na jednom mjestu, djela istoga majstora su raštrkana: vlada pravi nered oprečnih stilova. Ono što Verhaeren na sav glas zahtijeva jest radikalna promjena načina izlaganja i prakse postavljanja slika. Veoma je upućen u pitanja muzeologije, a kako se divi organizaciji Nacionalne galerije u Londonu, više tekstova posvećuje materijalnim uvjetima kao što su dimenzije zidova, boja pozadine, svjetlo i umjetna rasvjeta, ispunjenost i praznina, pa čak i položaj klupa za posjetitelje. Stvar je u tome da slike stupaju u interakciju, a njihov položaj i okružje mijenjaju im učinak i interpretaciju (Verhaeren, *ibid.*, str. 387, 430, 602, 686 i dalje).

Sa strukturom *Varljivih sela* isto je kao i s organizacijom muzejskoga prostora. Usporedbe koje Verhaeren kao likovni kritičar redovito gradi između slikarstva i književnosti svog vremena mogu samo poticati čitatelja da pažljivo promatra konstrukciju zbirke, to jest isprepletanje svih petnaest pjesama koje ju čine.

Osvrnimo se na pjesmu “Le Passeur d'eau” (“Lađar”) koja otvara zbirku. Ovdje ništa nije proizvoljno ni slučajno. Lađar nije osoba, već figura lišena osobnosti. Jasno je da pjesnik teži onom obliku stilizacije koja bi ga približila umjetniku kojemu se ponajviše divio – Constantinu Meunieru. Komentar koji posvećuje Meunieru i koji datira iz iste godine kada je objavljena i ova zbirka može se primijeniti i na Verhaerena:

Meunierova umjetnost vrlo lako dolazi do općenitosti. Slučaj je iz nje sve više prognan: pobuđuje nas isključivo cjelina djela zahvaljujući pojednostavljenju i tako-reći ekonomičnosti iznesene teme. (Verhaeren *ibid.*, str. 649 i 861–862)

I jednom i drugom umjetniku stvarnost služi kao odskočna daska. I jednom i drugom se rudar, kovač ili užar tretiraju kao tipovi, a ne individue. Generalizacija, pojednostavljenje, to su glavne crte simbolističkog postupka, u pjesništvu kao i u kiparstvu.

Što predstavlja lađar?

Inauguralno mjesto što ga ova pjesma zauzima u zbirci nije nevažno. Ona funkcionira kao slika koja vas dočeka na ulazu u galeriju ili na dobro postavljenu izložbu: svojim inicijalnim položajem dobiva na značenju jer uvodi čitatelja u djelo, a način čitanja koji nameće nužno će utjecati na ono što slijedi. To je pjesma-oznaka. Tematski i formalni vodič, orijentir i paradigma repertoara koji slijedi.

Dakle, čega je lađar simbol?

Koga metaforizira lađar?

Suočen sa ženskim likom čiji ga glas doziva i poziva prema *nepoznatici prostranstva* i osuđen da nikada ne napušta svoj vez, ne označava li lađar pjesnika čiju smo zbirku upravo otvorili? I nije li njegov zadatak upravo pjesništvo? Nije li pjesništvo preuzeto iz stvarnog života, vezano za stvarnost kao lađar za obalu? I nije li i vječno progonjeno od strane istine koja se nalazi *onkraj valova*? Nije li zakon pjesništva ona pobuda prema onostranosti koja joj uvijek izmiče? Smještena na početku zbirke, ova pjesma naglašava cjelinu s dva lica kako Verhaeren definira pjesništvo i umjetnost uopće.

U ovom slučaju pjesnik je čovjek budućnosti. Ono što ga drži jest žudnja za apsolutom. *Sela* su priča i uprizorenje te žudnje. Ona će voditi čitaoca od moralnog i društvenog individualizma do kolektivnog života i poziva na budući život, ali ne onaj koji obećavaju religije. Zadnje pjesme zbirke – “Les Cordiers” (“Užari”), “Le Forgeron” (“Kovač”) – donijet će viziju nadolazećeg čovječanstva. Kada svi budu braća po duhu, kada zavlada pravda, kada djelovanje postane sestra snova, onda će čovjek pristupiti božanskom poretku... To je ona nadljudska, danas nezamisliva istina koja doziva pjesnika i koju Verhaerenov lađar odgađa za *bogzna kad*...

Dakle, lađar jest pjesnik, ali i umjetnik – Khnopff, Meunier. Odnosno: to bi mogao biti svatko tko prihvaća svoj duhovni poziv kao osobni usud, tko god u potpunosti prihvaća ono neminovno u sebi. U potpunosti, što znači do vlastitih granica (upravo to simbolizira zelena trska). Kada je simbol dobar, kada djeluje, ne može biti sveden na neko specifično značenje, ali ga on ni ne isključuje. Ostaje na raspolaganju. Vezano za to, Michel Otten naglasio je bitnu činjenicu: “Inzistiranje na intuiciji i sugestiji omogućilo je simbolizmu da malo-pomalo prijede s platonске mistike simbola (traganje za Idejom) na semiotiku simbola (otvaranje prema višestrukim značenjima)” (Otten 1962, str. 207).

4. DUALNOST KAO NAČELO KOMPOZICIJE

Poznato je da je tendencija prema dualizaciji glavna karakteristika Verhaerenove misli i imaginacije. Ona je temelj njegova djela čiji se izvor nalazi u svijesti o dvojnoj pripadnosti: flamanskoj i francuskoj, odnosno, točnije, germanskoj i latinskoj. Verhaeren je, naime, želio povezati svu literaturu svog vremena s romantizmom. Romantizam, simbolizam – ista borba: radi se uvijek o reakciji sjevernjačkih i germanskih elemenata na južnjačke i latinske. Za Verhaerena se upravo spojem sjevera i juga uspostavlja francuska književnost kao takva, u svoj svojoj raznolikosti i stalnoj obnovi. Što bi onda moglo biti francuskije od Flamanca koji piše na francuskom (usp. Verhaeren 2002, str. 50 i dalje)?

Što se tiče inspiracije, *Sela* u sebi imaju nešto germansko, više nego flamansko. Počevši od dugačke pjesme naslovljene “L’Aventurier” (“Pustolov”): ljubavnik kojega je muž potjerao jednoga se dana vraća u selo, otkopava lijes svoje mrtve drage, izlaže na bijelim plahtama njene strunule ostatke, liježe s njom i zatim na farmi podmeće požar. Ova jezovita fantazija podsjeća na neke balade njemačkog romantizma. (U Bürgerovoj pjesmi “Lenore”, koju je u Francuskoj popularizirala Madame de Staël, a uglazbio Berlioz, djevojku na svadbenu noć odnosi kostur zaručnika poginulog u ratu). Nasuprot tome, dvije su pjesme – “Le Meunier” (“Mlinar”) i “Au coin du feu” (“Uz kamin”) – bile bliže narodnim tužaljka: nalazile su se u izvornom izdanju, ali su zatim zamijenjene. U prvoj se pjesmi mlinaru donosi komad po komad raskomadana i nimalo primamljiva tijela njegove nevaljale žene, a u drugoj čovjeka obješenog zbog ljubavi skidaju s užeta. Ove tri pjesme su posve narativne, ne nude nikakvu simbolističku ili alegorijsku pozadinu i odstupaju od ostatka zbirke. Verhaeren je to zasigurno uočio, ali ih nije sve žrtvovao.

Međutim, nije to ono najbitnije.

Građa *Sela* tretirana je snažnim kontrastima. Zbirka je sazdana na nekoliko velikih suprotnosti koje otkrivaju sistem razmišljanja, odnosno filozofiju, koju je Verhaeren shvaćao kao središnju i totalizirajuću ideju. Naravno, svaka pjesma iz ovoga djela može se čitati zasebno. Autorova je želja, međutim, bila da

one međusobno odjekuju kroz višeslojnu igru antiteza koje se, dakako, mogu iščitavati društveno i vjerski, ali ponajprije poetički. Jer, čovjek današnjice okrenut je prema budućnosti u kojoj će se znanost i san napokon izmiriti, a pojedinac osloboditi svojega površnog identiteta ne bi li se sjedinio s prirodom.

S francuskoga prevela
Matea KRPINA

BIBLIOGRAFIJA

Angelet, Christian, 1978. “Symbole et allégorie chez Albert Mockel. Une rhétorique honteuse”. U: *Études de Littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse*. Ur. Michel Otten. Bruxelles: Jacques Antoine: 139-150.

Angelet, Christian, 1982. *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d’André Gide*. Gand: “Romanica Gandesia”: 83-139.

Aron, Paul, 1985. *Les Écrivains belges et le Socialisme*. Bruxelles: Labor.

Bouhélier, Saint Georges de, 1907. *Choix de pages anciennes et nouvelles*. Bruges: Arthur Herbert.

Illouz, Jean-Nicolas, 2004. *Le Symbolisme*, Pariz: Le livre de Poche.

Marx, Jacques, 1996. *Verhaeren. Biographie d’une oeuvre*. Bruxelles: Académie royale de Langue et de Littérature françaises.

Mockel, Albert, 1962. *Esthétique du Symbolisme. Propos de littérature. Stéphane Mallarmé, un héros. Textes divers: Précédés d’une étude de Michel Otten*. Bruxelles: Palais des Académies.

Otten, Michel, 1986. “Situation du Symbolisme en Belgique”. U: *Les Lettres Romanes*, 3-4: 204.

Robaey, Jean, 1998. *Verhaeren et le Symbolisme*, Modena: Mucchi Editore.

Verhaeren, Émile, 1996. *Correspondance générale*, sv. I: *Émile et Marthe Verhaeren – Stefan Zweig (1900-1926)*. Ur. Fabrice Van De Kerckhove. Bruxelles: Labor.

Verhaeren, Émile, 1997. *Écrits sur l’art*. 2 sv. Ur. Paul Aron. Bruxelles: Labor.

Verhaeren, Émile, 2002. *Hugo et le Romantisme*, Bruxelles: Éditions Complexe.

Verhaeren, Émile, 2005 [1895]. *Les Villages illusoires*. U: *Poésie complète 4 : Les Villages illusoires. Les Apparatus dans mes chemins*. Ur. Michel Otten. Bruxelles: Labor.