Likovi grčko-rimske mitologije u francuskom pjesništvu 19. stoljeća

Vrančić, Frano

Doctoral thesis / Disertacija

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:983720

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

Image not found or type unknown

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ

HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Frano Vrančić

LIKOVI GRČKO-RIMSKE MITOLOGIJE U FRANCUSKOM PJESNIŠTVU 19. STOLJEĆA

Doktorski rad

Zadar, 2016.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ

HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Frano Vrančić

LIKOVI GRČKO-RIMSKE MITOLOGIJE U FRANCUSKOM PJESNIŠTVU 19. STOLJEĆA

Doktorski rad

Mentorica

Dr. sc. Đurđa Šinko-Depierris, izv. prof u miru

Zadar, 2016.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

I. Autor i studij

Ime i prezime: Frano Vrančić

Naziv studijskog programa: Poslijediplomski znanstveni studij Humanističke znanosti

Mentorica: dr. sc. Đurđa Šinko-Depierris, izv. prof. u miru

Datum obrane: 22. 07. 2016.

Znanstveno područje i polje u kojem je postignut doktorat znanosti: humanističke znanosti, filologija

II. Doktorski rad

Naslov: Likovi grčko-rimske mitologije u francuskom pjesništvu 19. stoljeća

UDK oznaka: 8

Broj stranica: 351

Broj slika/grafičkih prikaza/tablica:

Broj bilježaka: 727

Broj korištenih bibliografskih jedinica i izvora: 311

Broj priloga:

Jezik rada: hrvatski

III. Stručna povjerenstva

Stručno povjerenstvo za ocjenu doktorskog rada:

1. dr. sc. Henrik Heger-Juričan, izv. prof. u miru, predsjednik
2. dr. sc. Đurđa Šinko-Depierris, izv. prof. u miru, članica
3. prof. dr. sc. Marko Dragić, član

Stručno povjerenstvo za obranu doktorskog rada:

1. dr. sc. Henrik Heger-Juričan, izv. prof. u miru, predsjednik
2. dr. sc. Đurđa Šinko-Depierris, izv. prof. u miru, članica
3. prof. dr. sc. Marko Dragić, član

UNIVERSITY OF ZADAR

BASIC DOCUMENTATION CARD

I. Author and Study

Name and Surname: Frano Vrančić

Name of the Study Programme: Postgraduate doctoral study in Humanities

Mentor: Associate Professor (retired) Đurđa Šinko-Depierris, PhD

Date of the Defence: 22 July 2016

Scientific Area and Field in which the PhD is obtained: Humanities, Philology

II. Doctoral Dissertation

Title: Greek and Roman mythology figures in 19th century French poetry

UDC mark: 8

Number of pages: 351

Number of pictures/graphical representations/tables:

Number of notes: 727

Number of used bibliographic units and sources: 311

Number of appendices:

Language of the doctoral dissertation: Croatian

III. Expert committees

Expert committee for the evaluation of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor (retired) Henrik Heger-Juričan, PhD, president
2. Associate Professor (retired) Đurđa Šinko-Depierris, PhD, member
3. Professor Marko Dragić, PhD, member

Expert committee for the defence of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor (retired) Henrik Heger-Juričan, PhD, president
2. Associate Professor (retired) Đurđa Šinko-Depierris, PhD, member
3. Professor Marko Dragić, PhD, member

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, Frano Vrančić**,** ovime izjavljujem da je moj **doktorski** rad pod naslovom *Likovi grčko-rimske mitologije u francuskom pjesništvu 19. stoljeća* rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, srpanj 2016.

Sadržaj

I. UVOD.....1

II. DUALNA I HIBRIDNA ANTIČKA MITOLOŠKA BIĆA U FRANCUSKOJ POEZIJI 19. STOLJEĆA.....58

1. Antički mitovi u djelu Mauricea de Guérina.....58
1.1. Dualni karakter Mauricea de Guérina.....64
1.2. Dualnost kao opća osobina čovjeka.....68
1.3. Djetinjstvo i mladost Kentaura u poemi *Kentaur* Mauricea de Guérina.....70
1.4. Život Bakhantica podređen bogu Dionizu.....77
1.5. Metamorfoze likova Mauricea de Guérina.....81
1.6. Priroda-životni okoliš Guérinovih junaka.....87
1.6.1. Planine-neizbježni element Guérinovih poema.....91
1.6.2. Dolina-mjesto plodnosti i izvora života.....95
1.6.3. Pećina-zaštitnica Guérinovih likova.....97
1.6.4. Vode-simbol kretanja života.....99
1.6.5. Svjetlo dana i sjene noći.....104
1.6.6. Potraga za misterijima svijeta.....107
2. Dionizove svečanosti u francuskom pjesništvu 19. stoljeća.....115
2.1. Slavljenje Dioniza u pjesmi *Bakho* Andréa Chéniera.....115
2.2. Zanos Théodorea de Banvillea Dionizom i njegovim povorkama....119
2.3. Teme Banvilleove poezije.....123
2.4. Bakho u poeziji José-Marije de Heredije.....128
3. Povratak helenizma u francusku poeziju 19. stoljeća.....132
3.1. Helenizam u pjesništvu Andréa Chéniera.....136

3.2. Pozitivistička misao i helenistički preporod u parnasovskom pjesništvu.....146
3.3. Veličanje antičkih vremena u pjesništvu Lecontea de Lislea 152
3.4. Plemenitost Kentaura u sonetima José-Marie de Heredije.... 159
4. Simbolika Kentaura u poeziji Henrija de Régniera.....167
5. Dekadencija-pjesnički pokret na kraju 19. stoljeća.....175
5.1. Opis Faunove vanjštine..... 177
5.2. Izvorna legenda u poetskoj priči *Pan i Siringa* Julesa Laforguea 178
5.3. Ljubav i umjetnost, iluzije i stvarnost.....182
5.4. Znakovi suvremenosti.....185
5.5. Ljepota i duh Siringe.....187
5.6. Panovo predavanje sudbini.....188
5.7. Idilični ambijent i idealna žena u poetskoj priči *Pan i Siringa*.....191
5.8. Nedostižnost ideala.....197
6. Faun u pjesmama Paula Verlainea i Arthura Rimbauda.....202
7. Lik Fauna u poemama Victora Hugoa i Stéphanea Mallarméa.....208
7.1. Poredbena analiza poema Victora Hugoa i Stéphanea Mallarméa 208
7.2. Geneza poema Victora Hugoa i Stéphanea Mallarméa..... 208
7.3. Zašto Faun kod Hugoa i Mallarméa?.....213
7.4. Općinjenost dvaju pjesnika likom Fauna.....216
7.5. Sličnosti pjesnika s Faunom.....222
7.6. Razlike i zajedničke crte dviju poema.....225
8. Sloboda pojedinca i društva u djelu Victora Hugoa.....228
8.1. Satir-središnji lik *Legende stoljećâ*.....229
8.2. Satir-dvojni lik sanjara i silvana.....231
8.3. Tajnovitost Satira.....235
8.4. Dvojnost pjesnika i Satira.....241

8.5. Izražavanje dualnosti u poemi *Satir*.....242
8.6. Dan i noć, svjetlo i sjena.....244
8.7. Satirov lov i dualnost progonjene žrtve.....249
8.7.1. Vizionarski duh sanjara.....250
8.7.2. Pridjevi Satirovog predmeta proganjanja.....254
8.7.3. Skladnost žene i ideje.....257
8.8. Satir – simbol glazbe.....261
8.8.1. Svirač frule..... 262
8.8.2. Svirač lire.....263
8.8.3. Orfejska glazba.....265
9. Stéphane Mallarmé, pjesnik ljudske sudbine.....269
9.1. Mallarmé- osnivač novog poetskog nauka.....270
9.2. Pitanje dvojnosti u poemi *Faunovo poslijepodne*.....271
9.3. Nimfe.....273
9.4. Sastavni elementi poeme.....274
9.5. Različita kretanja u poemi.....278
9.5.1. Kretanja i pobude.....278
9.5.2. Vrijeme.....280
9.5.3. Spavanje.....281
9.6. Fragmentacija - stilska osobina poeme.....284
9.6.1. Raščlanjeni motivi.....284
9.6.2. Povremeni povratak.....286
9.6.3. Hijazam u građi poeme.....289
9.6.4. Uloga tiska u fragmentiranju i ponavljanju dualnosti.....290
9.6.5. Okomito pisanje, kurziv, velika slova.....291
9.6.6. Stupnjevit raspored stihova.....294
9.6.7. Neispunjeni prostori.....297
9.7. Faun kao dvojni lik.....299

9.7.1. Umjetnost i erotizam-elementi dvojnoga ponašanja..... 300
9.7.2. Sinteza žene i umjetnosti.....304
9.7.3. Ustrajnost požude.....306
9.7.4. Dvojnost u Faunovoj prirodi.....308
9.7.5. Dvojnost u stvarnosti i snu, sumnji i kolebanju.....310
9.7.6. Vremenska dualnost: prošlost/budućnost.....313
9.7.7. Negacija sumnje kroz sintezu dviju suprotnih krajnosti.....315
10. Zaključak.....318
11. Literatura.....327
11.1. Primarna literatura.....327
11.2. Sekundarna literatura.....331
12. Sažetak disertacije.....349
13. Summary.....350
14. Životopis.....351

I. UVOD

U drugoj polovici 19. stoljeća naglašen je utjecaj antike na francusko pjesništvo, što ćemo u ovome radu nastojati proučiti. Mnogi pjesnici u svojim poemama oživljavaju dualna starogrčka božanstva, poput Kentaura sa snagom konja i razumom čovjeka, Fauna s izraženom snagom uma, Dioniza, čija dvojnost dolazi do izražaja u njegovim misterijima, s jedne, te u razuzdanom načinu života i njegovim svetkovinama s druge strane, njegovih odanih pratiteljica Bakhantica i Glauka.

Kako dosadašnja istraživanja nisu dovoljno kritički razmatrala ova drugorazredna antička bića iz perspektive filozofske i psihološke kategorije dualnosti, uz književnopovijesno razmatranje uzroka koji su doveli do ponovnoga zanimanja za helensku i rimsku mitologiju u poeziji francuskih autora 19. st., glavni cilj naše radnje bit će opis dualnosti, karakteristike neraskidivo povezana sa spomenutim mitološkim likovima koje ćemo pokušati interpretirati u odnosu na psihološki dualizam pjesničkih ličnosti Mauricea de Guérina, Victora Hugoa, Théodorea de Banvillea, Charles-Marije Lecontea de Lislea, José-Marije de Heredije, Henrija de Régniera, Julesa Laforguea, Arthura Rimbauda, Paula Verlainea i Stéphanea Mallarméa. Njima ćemo zbog utjecaja na neohelenističku struju u francuskom pjesništvu 19. st. još dodati i pjesnika 18. st. Andréa Chéniera.

Birajući spomenute likove u prvom redu zbog akademske, ali i vlastite znatiželje, ovaj rad propituje razloge zbog kojih francuski pjesnici 19. st. odabiru upravo ta božanstva za protagoniste svojih poema te promiče vrlo originalnu tezu da su pojedini francuski književnici 19. st. odabirali spomenute likove uglavnom iz estetskih razloga, što ćemo pokušati prikazati u pjesništvu neohelenističkih parnasovaca, ali i iz psiholoških razloga, što nam je cilj utvrditi u poemama pjesnika romantizma, dekadencije i simbolizma.

Istina je da su brojni književnici u svojim djelima tematizirali likove Kentaura, Fauna, Dioniza, Bakhantica i Glauka, no malo je djela u kojima su opsežnije, pozornije i preciznije analizirani ti tajanstveni likovi. Štoviše, ovo proučavanje bi trebalo umanjiti taj nedostatak, proširiti naše spoznaje o ovom aspektu francuske poezije te potaknuti daljnja istraživanja na polju francuske filologije, odnosno francuske književnosti.

Naš prvi zadatak na tom putu bit će vraćanje spomenutih bića u mitološke korijene s prikazom grčko-rimske mitologije i njihova značenja u antičkim okvirima, budući da im je u

francuskoj poeziji 19. st. pridavana druga simbolika. Nakon toga smjestit ćemo ih u kontekst 19. st. te se osvrnuti na pjesnička djela kojima su bili inspiracija, što bi trebalo rezultirati novim spoznajama o dualnosti, koja ne ostaje vezana isključivo za pjesnike i junake njihovih pjesama, već postaje osobina svakoga čovjeka rastrganog dilemama i sukobima te tako predstavlja sliku opće ljudske dualnosti.

Od najstarijih vremena razvitka ljudskoga društva čovjek se vrlo često nalazio pred problemima za koje nije mogao pronaći potrebno rješenje. Stoga je sve nade polagao u nadnaravne sile i svojom maštom stvarao mitološka bića od kojih je očekivao pomoć te im se molitvama i žrtvenim prinosima obraćao.

Kako je književnost kao i sve druge vrste umjetnosti nastajala kao odraz objektivne stvarnosti, u sadržajima postojećih mitova književnici su oduvijek nalazili građu za svoje stvaralaštvo, a premda se međusobno razlikuju, mitovi i pjesništvo imaju identične postupke, odnosno «istu metodu prikazivanja veze čovjeka sa svijetom».[1]

Poznato je da su pjesnici oduvijek tražili izvore svojih nadahnuća kako u nacionalnoj tako i u stranoj mitologiji. U pojedinim književnim epohama ili pokretima književnici bi ih crpili iz određenih mitologija više nego iz nekih drugih. No, sljedeća epoha, zbog zasićenosti tim nedavno korištenim mitovima vraćala bi se drugim mitologijama, čija božanstva dotada nisu bila česta pjesnička tema.

Francusko pjesništvo 19. stoljeća sa svojim brojnim pravcima koji nemaju istu orijentaciju u tome nije nikakva iznimka. Romantizam je bio svojevrsna reakcija na klasicizam i na njegovo sputavanje slobode u umjetničkom stvaralaštvu tako da je veza pisaca romantizma s mitologijom na početku stoljeća dosta upitna. Naime, književnicima klasicizma pisci antike bili su glavni izvor inspiracije. Oslobodivši se dogmi klasicizma te objavivši slobodu umjetnosti, romantičari će odbaciti stare modele klasicizma, a time i antiku kao glavni izvor inspiracije.

Na početku romantizma grčko-rimska mitologija ipak nije sasvim nestala, nego je stavljena u drugi plan nakon što je prepustila mjesto novim izvorima književnih nadahnuća poput nordijske, germanske i skandinavske mitologije, što će se odraziti u brojnim književnim djelima. U svom referentnom djelu *Mitovi i mitologije u francuskoj književnosti* Pierre Albouy

[1]Graziani, Françoise: «Mythe et allégorie ou l'arrière-pensée», u: *Mythes et créations*, Gallimard, Pariz, 1981., str. 57. **N.B.** Sve citate u ovoj radnji sâm autor preveo je s francuskoga na hrvatski jezik.

piše kako je 1756. godine Paul-Henri Mallet objavio svoje djelo *Spomenici mitologije i pjesništva Kelta, napose starih Skandinavaca (Monuments de la mythologie et de la poésie des Celtes et particulièrement des anciens Scandinaves)* «u kojemu, ne praveći razliku između Gala, Germana i Skandinavaca, francuskoj javnosti otkriva jedan od najvažnijih izvora skandinavske mitologije – *Staru Edu (Poetsku Edu)*»[2], to jest kompilaciju mitova o nastanku i kraju svijeta, građi kozmosa, životu i pustolovinama nordijskih božanstava Thora, Odinova sina, po kojemu je, uostalom, četvrtak u germanskim jezicima dobio svoje ime, te vrhovnog boga Odina. Budući da je zbog izražene važnosti antike u djelima autora klasicizma došlo do određene zasićenosti grčko-rimskom mitologijom, ovo djelo posvećeno vjerovanjima Vikinga imalo je veliki utjecaj na pisce romantizma diljem Europe, posebice u Njemačkoj. O važnosti skandinavske inspiracije u francuskoj književnosti 19. st. svjedoči i Léonce De Saint-Geniès, autor *Baldra*, koji konstatira sljedeće: «Blaga grčko-rimske mitologije u potpunosti su iscrpljena. Bilo je krajnje vrijeme da Odin opet zatraži munju od umornog Jupitera»[3]. Ipak, utjecaj skandinavskih mitova u Francuskoj nije značajan kao u drugim europskim književnostima mada ga pronalazimo i u čuvenim *Barbarskim poemama* učitelja parnasovaca Lecontea de Lislea. Stoga nas ne treba čuditi što je u tom smislu utjecaj Madame de Staël u djelu *O Njemačkoj (De l'Allemagne)*[4] bio odlučujući. Tu su i biblijski protagonisti, čiji je glavni pobornik Chateaubriand na početku stoljeća s djelom *Duh kršćanstva (Génie du christianisme)*[5] te drugi književnici u čijim je djelima naglašen povratak nacionalnim mitologijama.

Grčko-rimska mitologija povlači se pred novim junacima romantizma te je trebalo čekati parnasovski pokret i njegova nastojanja da se nakon sentimentalnih pretjerivanja romantizma vrate čistoća i ljepota antičke umjetnosti, što će se početi osjećati od sredine 19. stoljeća u brojnim pjesmama posvećenim mitološkim bićima iz drevne Grčke.

---

[2]Albouy, Pierre: *Mythe et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, Pariz, 2012., str. 76.

[3]Isto, str. 84.

[4]Staël, Madame de: *De L'Allemagne*, Garnier-Flammarion, Pariz, 1968., 382 str.

[5]Chateaubriand, François-Auguste: *Génie du christianisme*, svezak 2., Garnier-Flammarion, Pariz, 1996., str. 104–105.

Arheološka otkrića u Herkulaneju i Pompejima, kao i Grčki ustanak protiv Osmanlija 1821. godine, potaknuli su zanimanje za grčku civilizaciju i time doprinijeli obnovi interesa za antiku. Veliki broj francuskih pjesnika crpi teme svojih djela iz drevne Grčke najvjerojatnije pod utjecajem njemačkih predromantičara poput Goethea ili pak romantičara Hölderlina. Među inicijatore tog povratka treba svakako svrstati Théodorea de Banvillea, koji u antičkoj umjetnosti vidi najveću moguću ljepotu. U tom pogledu posebno se ističe njegovo djelo *Karijatide (Les Cariatides)* iz 1842. g., «koje odjekuje radošću neopoganstva punog forma i boja. To je ekstaza pred vječno mladim bogovima, te nagim i zanosnim božicama»[6].

Uz njega je Victor de Laprade, koji je objavljivanjem pjesama *Sunium* (1837.) i *Eleusis* (1839.) pokazao interes za duhovnost grčke civilizacije. Lapradea «privlači filozofski i vjerski domet grčkih mitova»[7], što je postupno dovelo do nastanka jedne poganske škole koja je bila na vrhuncu svoje slave od 1850. do 1860. godine. Ducros smatra da dolaskom Victora de Lapradea «pjesničko stvaralaštvo postaje bogatije, vizualnije i skladnije».[8] Usto, «Victor de Laprade božanstvima daje grčke nazive odnosno imena».[9]

Kao zagovornika antike svakako treba istaknuti Théophilea Gautiera, koji rehabilitira antičku Grčku u predgovoru djelu *Gospođica Maupin* (*Mademoiselle de Maupin)*[10] iz 1834. godine, u kojem je napao koristoljubivu umjetnost te pokazao svoju nezainteresiranost za projekte društvenih promjena. Njegova jedina briga bila je ljepota umjetničkoga djela zbog čega je hvalio svijet antike koji nije poznavao strogost kršćanskoga morala niti duh građanstva 19. stoljeća.

Glavno mjesto među pjesnicima parnasovske škole koja je potaknula Baudelaireovu sklonost modernizmu zauzima Leconte de Lisle, čije *Antičke poeme (Poémes antiques)*[11],

---

[6]Albouy, Pierre: *Mythe et mythologies dans la littérature française*, nav. djelo, str. 102.

[7]Isto, str. 102.

[8]Ducros, Jean: *Le Retour de la Poésie française à l'Antiquité grecque au milieu du XIXe siècle*, Colin, Pariz, 1918., str. 55.

[9]Isto, str. 55.

[10]Gautier, Théophile: *Mademoiselle de Maupin*, Garnier frères, Pariz, 1996., 383 str.

[11]Leconte de Lisle, Charles-Marie: *Poèmes antiques*, Édition de Claudine Gothot-Mersch, Gallimard, Pariz, 1994., 395 str.

tiskane 1852. g., označavaju pobjedu pjesništva s antičkom tematikom koja će doći do izražaja u djelima Mauricea de Guérina, Julesa Laforguea, Victora Hugoa, Stéphanea Mallarméa, José-Marije de Heredije, Henrija de Régniera i mnogih drugih francuskih književnika.

Maurice de Guérin u svojoj poemi *Kentaur (Le Centaure)*[12] daje nam eklatantan primjer teme iz antičkoga doba. Motiv Kentaura kojemu je posvećena Guérinova poema koristili su parnasovci sve do prvih godina 20. stoljeća.

Osim poema kojima je glavni lik Kentaur ili onih koje su nadahnute Orfejom, pronalazimo i poeme u kojima je glavni junak Pan, odnosno Satir ili Faun, o čemu detaljno piše Pierre Albouy u svom djelu *Mitovi i mitologije u francuskoj književnosti (Mythes et mythologies dans la littérature française*)[13], gdje se spominju autori koji su se za njega interesirali, poput Lecontea de Lislea, Théodorea de Banvillea ili Alberta Glatignyja.

Mit o Faunu prenosi nam jednu imaginarnu sliku, jednu svijest koja ide preko parnasovskih oponašanja grčko-rimske antike, a to je razlog zbog kojega nam se čini važnim ispitati odnose između toga mita i pjesništva koje se njime nadahnjuje.

Iako je glavni cilj našega proučavanja dvojnost, za mnoge mitološke likove karakteristična je misterioznost, po čemu je najznačajniji bog Dioniz te će pjesme s temama njegovih svetkovina naći mjesto u našem radu.

Dioniza i druge mitološke likove iz poema koje istražujemo smjestit ćemo u povijesnoknjiževni kontekst 19. stoljeća te se osvrnuti na književne obrade i interpretacije kojima su u francuskom pjesništvu bili nadahnuće. Konačno, nastojat ćemo pouzdano odrediti koje mjesto općenito zauzimaju mitološki likovi u pjesničkim djelima Andréa Chéniera, Mauricea de Guérina, Victora Hugoa, Théodorea de Banvillea, Charles-Marije Lecontea de Lislea, José-Marije de Heredije, Henrija de Régniera, Julesa Laforguea, Paula Verlainea, Arthura Rimbauda i Stéphanea Mallarméa.

Nakon njihova temeljnog određivanja s povijesnoga i književnoga gledišta bavit ćemo se proučavanjem tih božanstava i polubožanstava s filozofskoga aspekta, kojemu je glavno

[12]Guérin, Maurice de: «Le Centaure», u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, Classiques Garnier, Pariz, 2012., str. 327–334.

[13]Albouy, Pierre: *Mythes et mythologies dans la littérature française*, nav. djelo, str. 104.

pitanje kategorija dualnosti i načini na koje ona u uzajamnom odnosu s ovim likovima pronalazi jednu povlaštenu i osobnu izražajnost navedenih pjesnika.

Svi oni osjećaju očaranost svojim junacima koju nalazimo u mnogo navrata u njihovu pjesništvu i prozi, ali isto tako i u pismima, kao kod Mauricea de Guérina i Stéphanea Mallarméa.

Faun i Kentaur predstavljeni su kao čudovišni likovi čija imaginarna bogatstva navode autore na izvedbu mitološko-pjesničkih kristalizacija s mogućnošću uzdizanja Fauna i Kentaura na dimenziju prizme koja u svom biću sažima cijelu strukturu jednoga pjesničkog ispitivanja o biti svijeta, o Bogu i duši, zapravo ispitivanja kojemu je dualnost glavno pitanje, što su dosta precizno analizirali Jean-Pierre Vernant u djelu *Mit i misao kod Grka (Mythe et Pensée chez les Grecs)*[14], Émile Egger u svojoj studiji *Helenizam u Francuskoj. Lekcije o utjecaju grčkih studija na razvoj francuskog jezika i književnosti (L'Hellénisme en France. Leçons sur l'influence des études grecques dans le développement de la langue et de la littérature françaises)*[15] i Charles Kerényi u svom djelu *Grčka mitologija (La Mythologie des Grecs)*[16], prevedenom s njemačkoga jezika.

U spomenutom djelu Egger govori o dualnosti svojstvenoj Galima i Grcima, koja se odnosi na umjetnički i ratnički karakter ovih dvaju naroda:

Prije dvije tisuće godina stari Katon je o našim pretcima Galima govorio: „Gotovo svi Gali imaju dvije velike strasti, umijeće ratovanja i govorništvo". Gali su u prvom redu bili hrabri vojnici, ljudi s izraženom strašću za vojni poziv. Oni su voljeli svoju domovinu i nisu se bojali smrti. Horacije to govori Augustu u jednoj odi u kojoj slavi pobjede mladoga cara, a stoljeće poslije Lukijan nam divnim stihovima dočarava odakle potječe taj prijezir smrti kod Gala. U njihovim redovima bilo je mnogo ratnika koji se nisu bojali mača i smrti jer su čvrsto vjerovali u zagrobni život nakon što časno izvrše svoju dužnost na bojnom polju. Budući da junaštvo samo po sebi priziva pjesništvo koje širi sjećanje na njega, nećemo se začuditi da jedan grčki pisac upućuje na postojanje ratnoga pjesništva Gala u čast vojnika palih na

[14]Vernant, Jean-Pierre: *Mythe et Pensée chez les Grecs, Études de psychologie historique*, Maspero, Pariz, 1965., 335 str.

[15]Egger, Émile: *L'Hellénisme en France. Leçons sur l'influence des études grecques dans le développement de la langue et de la littérature françaises*, svezak 1. i 2., Librairie académique Didier, Pariz, 1869., 498. str.

[16]Kerényi, Charles: *Mythologie des Grecs*, Payot, Pariz, 1952., 293 str.

bojnom polju od neprijateljske ruke. Ova hrabrost i požrtvovnost, plemenite nade u bolji život, veličanja hrabroga domoljublja, sve su to osobine kako Grka tako i Gala. Kao što su Grci slavili svoje poginule junake pod zidinama Troje i Salaminskom tjesnacu, tako bi i Gali pjevali o svojima nakon njihove pobjede nad svojim neprijateljima.[17]

Međutim, postoji još jedna karakterna crta koja po Eggeru približava stare Grke i današnje Francuze:

Druga je strast naših predaka po riječima staroga Katona govorništvo, a opet nam jedan Grk komentira svjedočanstvo rimskoga pisca. To je sofist Lukijan koji je u drugom stoljeću poslije Krista putujući kroz Galiju vidio sliku lika koji se smatralo galskim Herkulom. On nam priča da mu je jedan galski znanstvenik objasnio tu Herkulovu sliku. Lijepi i mladi Apolon, neiscrpni motiv grčkih slikara i kipara Galima nije božanstvo rječitosti, nego jedan starac sijede kose, puti preplanule od sunca poput staroga mornara, s lavljom kožom i tobolcem obješenim o svoja ramena, koji u desnoj ruci drži buzdovan, a u lijevoj napeti luk. No, buzdovan i strijele nisu prava sredstva njegove moći: ona je u potpunosti u zavodljivosti njegovih riječi.[18]

U svom proučavanju povijesne psihologije u djelu *Mit i misao kod Grka* čuveni francuski helenist Vernant kaže:

Svojim najvećim dijelom naš je rad posvećen psihološkim kategorijama koje zbog nerazvijenih veza između helenista i psihologa još nisu bile predmetom istraživanja iz jedne povijesne perspektive: sjećanja i vremena, prostora, rada i tehničke funkcije, slike i kategorije dualnosti[19].

Drugim riječima, ova Vernantova misao na savršen način ilustrira važnost spomenute psihološke kategorije kako za razumijevanje dvojnih mitoloških likova Fauna, Kentaura, Dioniza, Bakhantica i Glauka, tako i za razvijanje veza između psihologa i helenista, koje su još uvijek nedovoljno istražene.

---

[17]Egger, Émile: *L'Hellénisme en France*, nav. djelo, sv. 1, str. 13-14.

[18]Isto, sv. 1, str. 14-15.

[19]Vernant, Jean-Pierre: *Mythe et Pensée chez les Grecs*, La Découverte, Pariz, 1996., str. 15.

Budući da je opis dualnosti glavni cilj našeg rada, Vernantovu djelu pridajemo veliku pozornost, posebno onim dijelovima njegove knjige u kojima se razmatra kategorija dualnosti.

Naime, Vernant definira dualnost kao «istinsku psihološku kategoriju koja pretpostavlja drukčiji misaoni pristup od našeg. Dvojnost je sasvim oprečna slici. Ona nije običan predmet, ali nije ni proizvod razuma niti oponašanje nekoga stvarnog predmeta, niti obmana razuma, niti izum misli. Dvojnost je subjektu vanjska stvarnost koja se svojom neobičnom naravi suprotstavlja poznatim predmetima iz svakodnevnoga života, a istodobno djeluje na dvije suprotne razine.»[20]

Usto, ovaj pisac brojnih djela o antici u svojoj nam knjizi pomno objašnjava dualnost gospodarskih funkcija žene i muškarca, odnosno dvojnost Hermesa[21] i Hestije[22], javnoga i privatnoga života te duše i tijela:

Zbog svoje privrženosti obiteljskom domu, uloga je žene čuvanje i briga o dobrima koje muž stekne pridonoseći tako zajedničkom kućanstvu. Na ekonomskoj razini žena predstavlja čuvaricu dobara, a muž njihova stjecatelja. Prva stavlja na stranu, čuva i dijeli unutar obiteljske kuće dobra koja je suprug zaradio marljivim radom. Ta dvojnost između gospodarskih funkcija dvaju spolova jako je izražena pa Ksenofont u djelu Gospodarstvo uzornu suprugu uspoređuje s maticom pčela koja ostaje u košnici vodeći računa da se sakupljeni med sačuva u obilnim količinama u ćelijama u saću.[23]

Ovaj vid dvojnosti u potpunosti je identičan ulogama dvaju božanstava grčkoga Panteona:

Niti Hermes, niti Hestija ne mogu se razmatrati zasebno. Oni prihvaćaju svoje funkcije u obliku jednog para u kojem postojanje prvoga podrazumijeva egzistenciju drugoga. Štoviše,

[20]Isto, str. 330.

[21]Zamarovsky, Vojtech: *Junaci antičkih mitova*, Školska knjiga, Zagreb, 1973. str. 128. Hermes (grč. Hermes, lat. Mercurius) – sin najvišeg boga Zeusa i Plejade Maje, glasnik bogova i provodnik mrtvih u podzemni svijet, bog trgovaca, pronalazača, hodočasnika i putnika, atleta, varalica i lopova. Bio je najspretniji, najsnalažljiviji i najlukaviji od svih olimpijskih bogova.

[22]Isto, str. 131. Hestija (grč. Hestia, lat. Vestia), kći Titana Krona i njegove žene Reje, boginja domaćeg ognjišta.

[23]Vernant, Jean-Pierre: *Mythe et Pensée chez les Grecs*, nav. djelo, str. 184.

sama komplementarnost dvaju božanstava u svakoj od njih pretpostavlja suprotstavljanje ili unutrašnju napetost koja njihovu božanskom liku daje dvosmislenu prirodu.[24]

Jean-Pierre Vernant govori i o dvojnosti između javnoga i privatnoga života:

Gradske ustanove ne podrazumijevaju samo postojanje političke domene, nego i političke misli. Naime, stari Grci su u ljudskom životu imali dvije zasebne razine: privatnu domenu te onu javnu koja obuhvaća sve odluke od zajedničkog interesa odnosno sve ono što od jedne zajednice čini jedinstvenu i solidarnu skupinu, jedan polis u pravom smislu te riječi (....). Sve zajedničke stvari trebale su biti predmetom slobodne i argumentirane rasprave na agori (....). Logos, sredstvo tih javnih rasprava, dobiva tada dvostruko značenje. S jedne strane on je riječ, govor koji izgovaraju govornici u skupštini, no on je isto tako i razum. Ta sposobnost argumentiranja određuje čovjeka koji je usprkos svojoj animalnosti i jedno razumno biće.[25]

Štoviše, u ovoj studiji o povijesnoj psihologiji pronalazimo i dualnost duše i tijela, neophodnu za razumijevanje upravo onih hibridnih likova grčko-rimske mitologije koji su inspirirali francuske pjesnike 19. stoljeća:

S jedne strane, suprotstavljajući se tijelu i isključivši se iz njega, duša dobiva svoju objektivnost i vlastiti oblik postojanja. Otkrivanje nutrine ide ukorak s afirmacijom psihološke dvojnosti. Duša se određuje kao suprotstavljanje tijelu; ona je u njemu prikovana kao u zatvoru, pokopana kao u grobu.[26]

U drevnoj Grčkoj mudraci su stavljali naglasak na dvojnost čovjeka koja se shvaćala jednim kako filozofskim, tako i vjerskim iskustvom: postoji ljudska duša različita od tijela, suprotstavljena tijelu, koja ga vodi kao što božanstvo upravlja prirodom. Duša ima jednu drugu dimenziju osim kozmičke, jedan način djelovanja i kretanja, misao koja se razlikuje od kretanja materije.[27]

Kada govorimo o kategoriji dualnosti u perspektivi dualiteta antičkih božanstava u francuskoj književnosti, svakako se moramo osvrnuti na Nietzscheovo djelo *Rođenje*

[24]Isto, str. 175.

[25]Isto, str. 208.

[26]Isto, str. 369.

[27]Isto, str. 382.

tragedije (*La naissance de la tragédie*) te na kritičku studiju *Dioniz i Bakhantice* (*Dionysos et les Bacchantes*) Marie-Catherine Huet-Brichard. Riječ je o nezaobilaznim izvorima za razumijevanje simbolike boga vina u francuskoj poeziji 19. stoljeća, posebno u poemama Mauricea de Guérina, Théodorea de Banvillea i José-Marije de Heredije, ali i njihova preteče s kraja 18. st. – Andréa Chéniera. O tome će biti govora u prvom i drugom poglavlju drugoga dijela rada. Usto, očekujemo da bi nam podrobna analiza ovih dvaju djela mogla pomoći da potvrdimo jedan od naših osnovnih postulata, po kojem je nadahnuće Bakhom upravo hermetičke prirode budući da proizlazi iz njegove dvojnosti, odnosno misterioznosti, s jedne strane, te razuzdanosti njegovih povorka s druge, što ćemo na poseban način nastojati prikazati u tijelu radnje.

U svojoj recentnoj studiji Huet-Brichard kaže da je zadaća Dioniza kao dvojnoga božanstva «ta da ispitivanjem otkriva i ističe sukobe i proturječja ljudskog bića i života.»[28] Doista, kao simbol tajanstvenosti, ovo božanstvo putuje kroz vrijeme i kulture svijeta, sámo ili u povorci u kojoj se još nalaze Satiri, Bakhantice, Pan i Silen, mitološki likovi koji utjelovljuju Dionizovu suštinu i snagu. Dioniz je grčki naziv za ovo božanstvo, dok se Bakho više koristi u rimskim tekstovima, ali i u francuskim tekstovima renesanse i klasicizma. Atributi su ovoga misterioznog božanstva vinova loza, pehar vina, grožđe i bršljan, za koji mitografi smatraju «da ima kvalitetu ublažavanja opojnosti vina i da su upravo iz tog razloga Bakho i njegove pratiteljice njime okrunjeni.»[29] Stablo bora i zmija povezani su s Dionizom iz istoga razloga.

Osim toga, u antici je postojalo vjerovanje da bor također smanjuje opojnost vina te da grožđe iz vinograda u blizini kojega rastu borove šume daje blaže vino. Zmija je posvećena Bakhu zbog svoga prodornog pogleda, ali i zbog svoje hladnokrvnosti. Ipak, mitografi tvrde i da različita imena pridavana bogu vina i vegetacije imaju skrivena značenja, pa je tako starogrčki naziv Bakho – «onaj koji bijesni» – postao uvriježen jer vino razljućuje one koji u njemu ne znaju uživati.

[28]Huet-Brichard, Marie-Catherine: *Dionysos et les Bacchantes*, éditions du Rocher, Monaco, 2007., str. 9.

[29]Isto, str. 21.

Kada govorimo o Dionizovoj dualnosti, potrebno je napomenuti da odabir antike iz perspektive zapadne kulture, posebno francuske, predstavlja pokušaj bijega od kršćanskoga pogleda na svijet i život. Drugim riječima, taj izbor simbolizira brisanje grijeha kao i osjećaja krivnje koji iz njega proizlazi. U tom smislu inspiriranje Dionizom predstavlja pravi osloboditeljski pothvat pa ne iznenađuje što nas u renesansnim pjesmama Bakho poziva na hedonizam i prepuštanje instinktima. «Ali», upozorava Huet-Brichard, «ako je ovaj grčki bog za pjesnike Plejade oslobođen svake okrutnosti, on isto tako predstavlja izražavanje svih nagona, čak i onih rušilačkih, kao što je to slučaj u pjesništvu druge polovine 19. stoljeća.»[30] Kao primjer rušilačkih instinkata boga vinogradarstva navest ćemo Banvilleovu poemu *Bakhov trijumf pri povratku iz Indije* (*Le Triomphe de Bacchos à son retour des Indes*), u kojoj mladu nimfu zaljubljenu u ovo božanstvo nogama ubijaju razularene Bakhantice.

Zanimanje koje njemački filozof Friedrich Nietzsche pokazuje za lik Dioniza očitovalo se vrlo rano. Kao profesor Sveučilišta u Baselu, Nietzsche 1872. godine objavljuje djelo *Rođenje tragedije*, koje je vrlo važno za povijest zapadnjačke filozofske misli. Intelektualni krugovi 19. stoljeća ne primaju ga s pretjeranim oduševljenjem i zanosom jer je upravo ono uzdrmalo ideje o mislima i umjetnosti drevne Grčke. Na samom početku svoga djela Nietzsche kaže da ukoliko želimo proučiti razvoj umjetnosti, prvo trebamo «izravnom sigurnošću intuicije» shvatiti da je taj razvoj «povezan s dvojnošću apolonizma i dionizma, s njihovom stalnom borbom.»[31]

Upravo će na ove dvije grčke riječi Nietzsche osloniti svoje proučavanje antičke tragedije. Ovi su izrazi nastali od imena grčkih božanstava Apolona i Dioniza, zaštitnikâ umjetnosti. Međutim, ova dva boga grčkoga Panteona u vječnom su sukobu jer predstavljaju «dva odvojena estetska područja»[32], tj. san i opijenost.

Apolon, bog muške ljepote i proročanstava, utjelovljuje san nadahnjujući umjetnike i kipare prigodom stvaranja istinskih umjetničkih djela punih olimpijskoga mira i vedrine. Ovo spokojno božanstvo «zahtijeva od svojih vjernih pristaša da sačuvaju umjerenost, odnosno da

[30]Isto, str. 199.

[31]Nietzsche, Friedrich: *La Naissance de la Tragédie*, prijevod Geneviève Bianquis, Gallimard, Pariz, 1949., str. 21.

[32]Isto, str. 22.

prvo upoznaju same sebe.»[33] Zahtjev božanstva da čovjek poštiva granice svoje osobnosti navodi Nietzschea da promatra Apolona kroz prizmu načela individualnosti. Pod Apolonovim utjecajem čovjek se zatvara u svoje vlastite granice te tako prekida veze koje ga ujedinjuju ne samo s drugim ljudskim bićima, nego jednako tako i s prirodom.

Međutim, jedno drugo božanstvo omogućilo je Grcima pomirbu s kozmosom. To je bog Dioniz. Prigodom njegova prolaska zemlja nudi svoje darove, a divlje se zvijeri smiruju i dopuštaju da ih vodi mladi besmrtnik. Ipak, Dioniz nam izgleda poput divljega i razularenoga božanstva nasuprot Apolonu koji je mirno, spokojno i blistavo božanstvo.

Dioniz delirijom nadahnjuje svoje vjerne suputnice Bakhantice u želji da one uđu u dodir sa svijetom, a kao simbol nereda i destrukcije čovjeku želi dati vitalan pristup nagonu. Ukratko rečeno, dionizijski je zanos zapravo ukidanje granica između čovjekova «ja» i prirode, između čovjekova «ja» i drugih ljudi. Pred čarima Dioniza «rob postaje slobodan čovjek, sve čvrste i neprijateljske granice koje su proizvoljnost ili obijesna moda postavile među ljude popuštaju. [...] U tom radosnom univerzalnom skladu ne samo da se svatko osjeća ujedinjen, pomiren i sjedinjen sa svojim bližnjima, nego se osjeća identičan s njima. Svojim pjesmama i plesovima čovjek pokazuje da je član jedne više zajednice pa se zaboravlja kretati i govoriti te se sprema poletjeti plešući u zraku.»[34]

Ovaj nam citat jasno pokazuje temeljnu razliku između apolonizma i dionizma. Naime, štovatelji boga opojnosti i vinove loze izražavaju se kroz ples, dok je govor sredstvo izražavanja Apolonovih sljedbenika. Po mišljenju Nietzschea, antička tragedija nastala je iz pomirbe Apolona i Dioniza jer suparništvo ove dvojice neprijatelja postoji unutar tragedije, a prikazano je kroz sukob razgovora i glazbe, individualnoga glumca i zbora. Dijalog je apolonijski segment ovoga umjetničkog djela, a glazba dionizijski.

U *Rođenju tragedije* Nietzsche dolazi do zaključka da je dionizijski čovjek onaj koji bježi od ograničenosti svoga bića i prostorno-vremenske neizvjesnosti u želji za sjedinjenjem s općim skladom. Upravo kroz umjetnost i glazbu izvršava se pomirba čovjeka i prirode ili čovjeka i božanstva. Na taj način Nietzsche pronalazi smisao antičkih misterija, što jasno objašnjava razloge zbog kojih on odbacuje kršćanski moral. On vjeruje da se «čovjek u

[33]Isto, str. 37.

[34]Isto, str. 26

potpunosti može ostvariti na zemlji ako preko umjetničkoga ili estetskoga iskustva uspije kontrolirati oprečne vidove života u težnji da se ujedini s kozmosom.»[35]

U svojoj knjizi posvećenoj simbolici Dioniza i njegovih vjernih štovateljica nekadašnja profesorica Sveučilišta «Toulouse-le Mirail» Huet-Brichard rezimira dvojnost ovih dvaju grčkih božanstava, koja ujedno simboliziraju i opću ljudsku dualnost, sljedećim riječima:

U Nietzscheovu djelu (Rođenje tragedije) Apolon i Dioniz dvije su vitalne sile koje imaju istu sunčevu energiju s tim da je jedna danja, a druga noćna. Jedna se veže uz umjerenost, red, svijest, poznavanje samoga sebe, samokontrolu, a druga uz neumjerenost, pijanstvo, ludilo, neracionalnost i strast. Dakle, te sile određuju, dva svijeta, dvije vizije čovjeka. Apolonijski svijet temelji se na razdvajanju jer se individualizirani subjekt osjeća drugačijim od drugih i od prirode. Dionizijski svijet zasniva se na sjedinjenju pa se tako kroz zanos i opijenost biće stapa s kozmosom. [...] Apolon predstavlja san, Dioniz pijanstvo. Za Nietzschea je svijet snova onaj u kojem čovjek uživa u oblikovanju i stvaranju umjetničkoga djela. Svijet je opijenosti onaj u kojem čovjek postaje umjetničko djelo. [...] Likovna je umjetnost apolonijska, a glazba dionizijska budući da ona ne pripada konkretnim oblicima[36].

No, Nietzsche nije pobornik vladavine dionizma nad apolonizmom, već njihove stalne interakcije kako bi obje preživjele. Po riječima Huet-Brichard, ta je «komplementarnost neophodna kako za život tako i za umjetničko stvaralaštvo jer apolonijska umjerenost i spokoj zaštićuju dionizijsko biće od potpunoga uništenja.»[37] Huet-Brichard posebno naglašava važnost međusobne ovisnosti Apolona i Dioniza:

Svaki od njih može se razumjeti jedino kroz prizmu onoga drugog. Ona dva sačinjavaju cjelinu i izražavaju dualnu prirodu svake stvari. Radost se ne suprotstavlja patnji, niti sklad neredu jer sreća uvijek sadrži jednu malenu bol, a ljepota jednu manju nepravilnost.[38]

---

[35]Huet-Brichard, Marie-Catherine: *Dionysos et les Bacchantes*, nav. djelo, str. 105.

[36]Isto, str. 151-152.

[37]Isto, str. 152.

[38]Isto, str. 134.

Štoviše, najbolji primjer te dvojnosti i komplementarnosti nalazimo u trenutku kada ljubomorni Apolon ubija satira Marsija nakon što je potonji milozvučnom glazbom na Ateninoj fruli probudio ljubomoru boga pjesništva i muške ljepote. O tome će biti govora u ulomcima uvoda u kojima analiziramo simboliku dvojnih likova u okvirima helenske i rimske mitologije.

Dodajmo i to da Nietzsche ocjenjuje da je dionizijska umjetnost potpuno suprotna kršćanskom moralu pa tako jedan od najutjecajnijih mislilaca 19. st. na kraju svoga djela *Ecce homo* piše: «Dioniz protiv razapetog.»[39] Nietzsche smatra da kršćanstvo stvara slabi, dekadentni moral utemeljen na milosti, dobroti i dobronamjernosti te tako u svom djelu do kraja razvija logiku o filozofiji kojoj je grižnja savjesti potpuna nepoznanica, što nas nipošto ne iznenađuje budući da dionizijski svijet ne poznaje grijeh koji je temelj kršćanske religije. Analizirajući filozofove eseje u kojima on evocira boga vina, dolazimo do zaključka da će Dionizov dvojni lik opsjedati Nietzschea sve do kraja njegova života. Naime, u djelu *Iznad dobra i zla* (*Par-delà le bien et le mal*), koje je na francuski jezik prevela poznata germanistkinja Geneviève Bianquis, autor će za sebe kazati da «je on posljednji učenik boga Dioniza i njegov zadnji upućenik u tajne»[40], o čemu detaljnije piše francuski komparatist Camille Dumolié u poglavlju naslovljenom *Nietzsche, Dionizov učenik (Nietzsche, disciple de Dionysos)* poznatog Brunelova *Rječnika književnih mitova (Dictionnaire des mythes littéraires).*[41]

Mada prigodom proučavanja života i djela autorā koji sačinjavaju središnji dio radnje nismo pronašli izravne veze s Nietzscheovom filozofijom, njegovo tumačenje Dionizove dvojnosti može nam biti od velike pomoći prigodom interpretiranja onih poema francuskih pjesnika 19. st. koje za glavnoga junaka imaju upravo ovo tajanstveno božanstvo. U tom smislu smatramo da se ulomci posvećeni Nietzscheovu razmatranju podijeljenosti ovoga izrazito dvojnog božanstva opravdano nalaze u ovom radu.

---

[39]Nietzsche, Friedrich: «Ecce homo», u: *Oeuvres*, édition de Patrick Wotling, Flammarion, Pariz, 2000., str. 1297.

[40]Nietzsche, Friedrich: *Par-delà le bien et le mal*, prijevod Geneviève Bianquis, U.G.E., Pariz, 1972., str. 239.

[41]Brunel, Pierre: *Dictionnaire des mythes littéraires*, Editions du Rocher, Pariz, 1988., str. 462–466.

Nakon što smo evocirali referentna djela koja će nam koristiti kao teorijska uporišta za razumijevanje dvojnosti mitoloških likova u francuskoj poeziji 19. st. nastojat ćemo utvrditi u kojoj se mjeri dualnost javlja kao temeljno pitanje u okviru zapadne i judeo-kršćanske civilizacije, kojoj su pripadali pjesnici kojima se bavimo u našoj radnji.

Dvojnost Andréa Chéniera, Théodorea de Banvillea, Charles-Marije Lecontea de Lislea, José-Marije de Heredije jest estetske prirode te nam svjedoči o utjecaju helenizma na ove velikane ne samo francuskoga, već i svjetskoga pjesništva. S druge pak strane, dvojnost kao opću osobinu Maurice de Guérin, Victor Hugo, Henri de Régnier, Jules Laforgue, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine i Stéphane Mallarmé zacijelo su dugo nosili u sebi pa im je to bilo olakšanje koje su izrazili u svojim poemama. Svi mitološki likovi poema gore spomenutih pjesnika dijelom su zapravo preslika karaktera samih autora koji često znaju istaknuti svoju dvojnost. To se posebno može tvrditi za Mauricea de Guérina, kod kojega se dvojnost vrlo očito manifestirala u nastupima, ponašanju te odnosu prema prijateljima. Upravo se njima Guérin često povjeravao o bolnom stanju svoje duše izazvanom njezinom podjelom.

Isto tako, dualnost analizirana kroz osobine pjesnikovih ličnosti i njihovih junaka u ovom radu ne ostaje usko vezana samo za njih, već simbolizira čovjeka s njegovim stalnim unutrašnjim dilemama, koje ga određuju kao dvojno biće te ujedno predstavljaju sliku opće ljudske podijeljenosti. Naime, punina smisla pojma dvojnosti najprije je stvar društva i kulture. Dublje proučavanje teorija o dualnosti u predgovorima Hugoovoj romantičnoj drami *Cromwell* omogućit će nam da bolje shvatimo njezine različite aspekte jednako kao i istraživanje temeljnih prauzora koji sudjeluju u izgradnji i obradi zapadnjačke misli. Ta arhetipska misao, utkana na nevidljiv način u poeme koje proučavamo, funkcionira vrlo često na dvojan ili binaran način tako da se istaknute krajnosti suprotstavljaju, poništavaju ili upotpunjuju.

No da bismo razumjeli svu složenost dvojnosti, nije dovoljno pojasniti njezine temelje pa čak niti utvrditi na koji se način ona izražava u samim poemama. Jednako tako treba razmatrati teorijske i pjesničke temelje koje ovi pjesnici pridaju pojmu dvojnosti i točnije odrediti od čega su sastavljena njezina dva suprotstavljena pola.

Čini se da je jedna od pjesničkih krajnosti ideal i s njim su povezani svi izrazi koji su zapravo njegova jeka. Međutim, upravo je gomilanje riječi koje određuju taj ideal znak pojmovne neodređenosti ili izražavanja, koje ćemo nastojati objasniti u našoj radnji.

Sasvim je jasno da su se francuski pjesnici 19. st. čije su poeme predmet interesa radnje uglavnom mijenjali tijekom svoga književnog rada i da se njihovo shvaćanje umjetnosti također mijenjalo. Takav je posebno slučaj s Mallarméom i trebat će svakako precizirati na koju se estetsku teoriju u različitim razdobljima pisanja njegove pastirske pjesme o Faunu oslanja tekst da bi se preciznije pokazalo od čega je izgrađen taj ideal čiji sadržaj nije identičan u različitim razdobljima Mallarméova stvaralaštva. Osim toga, razmotrit ćemo i erotizam kao mnijenje u oprečnosti s tim idealom te tako utvrditi je li on identičan u analiziranim poemama i na koji se način izražava istodobno u sadržaju i formi.

Napokon, u nekoliko navrata nastojat ćemo potvrditi našu hipotezu da se ta dvojnost može riješiti u pokušaju stvaranja sinteze njezinih dviju krajnosti. Naime, čini nam se da svi francuski književnici 19. stoljeća čije su pjesme predmet našega proučavanja osjećaju nostalgiju za izgubljenim zajedništvom u svijetu, za skladom koji ponovno žele uspostaviti. Taj sklad poremećen je zbog odnosa među ljudima koji su do krajnje mjere narušeni. No, on postoji u prirodi koja nas okružuje i da bismo ga vratili među ljude, uzore življenja treba potražiti upravo u prirodi i svemu onome što nam ona pruža i na što nam ukazuje. To je razlog zbog kojega su gore spomenuti autori svoje likove smjestili u prirodu, ambijent u kojem oni mogu pokazati sve njihove karakteristike i omogućiti ostvarivanje ideja svojih poema. Zbog toga ćemo u velikom dijelu ove radnje dati važnost prirodi kao mjestu obitavanja i djelovanja ovih mitoloških bića. Njezino je značenje još jače i zbog toga što omogućuje preobrazbe likova koje proučavamo. Tako se Siringa u rijeci pretvara u trstiku, Mallarméov Faun i Hugoov Satir svoje umjetničko stvaranje počinju zahvaljujući toj istoj trstici, a mlada Bakhantica i Glauko, likovi iz poezije Mauricea de Guérina, u prirodi doživljavaju svoju promjenu iz zemaljskih u božanska bića. Sve ove metamorfoze naći će mjesto u ovom radu s posebnim naglaskom na preobražavanja Guérinovih likova i rađanja novih božanstava.

Očito je da potraga pjesnika za skladom u društvenim odnosima ima važnost zbog njihova mišljenja o prirodi i svijetu koji ih okružuje, a koji oni shvaćaju kao široko područje veza u kojem mitologija i simbolika imaju značajnu ulogu.

S obzirom na to da postoje veze između čovjeka i svijeta, pokušaj sinteze ima određenu važnost zbog toga što trebamo povratiti i obnoviti povezanost između mikrokozmosa i makrokozmosa koja je postala mračna i nerazumljiva.

Kako izabrane poeme predstavljaju svaka na svojoj razini i prema različitim modalitetima jedan oblik sažetka mikrokozmosa, ne samo svijeta, nego i djela njihovih autora, izvjesno je da su svijet i djelo na različitim nivoima izražavanja makrokozmosa.

S druge strane, možemo uočiti skladnost između mikrokozmosa i makrokozmosa u vezama koje Kentaur, Faun, Dioniz, Bakhantice i Glauko stvaraju između dviju razina u poemama. Naime, u svim poemama čitatelj pronalazi umrežene međusobne odnose ovih likova koji pripadaju mikrokozmosu i svijeta koji predstavlja makrokozmos.

Uzevši u obzir činjenicu da je glavni cilj naše teze opis dvojnosti, ovo sažeto predstavljanje radnje ne dopušta, naravno, da se iznesu svi tragovi koji bi omogućili da se u potpunosti prikažu različiti vidovi složenih i hibridnih likova Fauna, Kentaura i ostalih mitoloških bića, već da se u granicama mogućnosti dokaže zanimanje za ovakve specifične likove pune simbolike, u perspektivi dualnosti, koja je prisutna u djelima navedenih pjesnika francuske književnosti 19. stoljeća.

Građa koju istražujemo vrlo je opsežna jer obuhvaća različita područja o kojima se žele steći nove spoznaje. Proučavanje dualnih mitoloških bića na samom početku zahtijeva u širem smislu jedan književni pristup na tekstovima koje proučavamo.

Međutim, ono posebno uključuje razmatranje povijesti književnosti i ideja kako bi se utvrdilo na koji se način i u kojim okolnostima razvio koncept dualnosti.

Kentaur, Faun, Dioniz, Bakhantice i pastir Glauko u očima čovjeka prenose jedan pjesnički i imaginarni naboj vodeći nas na put psihologije i mitologije.

Najzad, cilj nam je utvrditi da su pjesnički stilovi autora kojima su teme Kentaur i Faun, a kojima ćemo se u ovom radu baviti, zrcalo njihove estetike i poimanja pjesništva, što nas dovodi do stilske analize.

Da bismo postigli postavljene ciljeve, potrebno je proučiti tekstove na književnoj i stilskoj razini te ih jednako tako staviti u vezu s djelima ostalih autora. To će nam omogućiti da bolje shvatimo odakle nasljeđuju tu imaginarnost i kako se ona uglavnom očituje.

Na poseban način osvrnut ćemo se na sva objavljena djela koja se tiču pjesnika i poezije, bilo da se javljaju u stihovima ili u prozi kao npr. *Kontemplacije* (*Les Contemplations)*[42] Victora Hugoa, te na korespondenciju kao što je to slučaj s Stéphaneom Mallarméom i Mauriceom de Guérinom. Naime, pisma koja oni šalju svojim prijateljima dragocjena su za sve ono što se tiče teorije njihove pjesničke prakse, što pak nije slučaj s Hugoom jer je on mnogo manje teoretizirao.

U ovom proučavanju važno je odrediti književni kontekst koji će nam ponuditi dovoljno materijala za naš rad. Međutim, literatura o romantizmu, parnasovskom pokretu, dekadenciji i simbolizmu, pokretima s kojima su pjesnici koje istražujemo bili povezani, obiluje temama koje nas zanimaju. S druge strane, primjenu teme dualnosti u mikrokozmosu i makrokozmosu pokazat ćemo kroz posrednički lik Orfeja, koji je svojim pjesmama pokretao drveće i krotio divlje zvijeri.

Usto, brojna djela bavila su se ovim temama u književnosti u spomenutim pjesničkim pravcima, kao i u prethodnim stoljećima, posebno u 16. stoljeću te će nam biti dragocjena u istraživanju. Kao primjer možemo uzeti djelo Georgesa Cattauija *Orfizam i proročanstvo kod francuskih pjesnika između 1850. i 1950. (Orphisme et prophétie chez les poètes français 1850.-1950.)*[43], koje pobliže proučava vezu između mikrokozmosa i makrokozmosa. Sva ta djela ne odnose se izrazito na temu radnje, ali svako polazi od spoznaja do kojih se prethodno došlo u proučavanju spomenute građe.

Isto tako, poznato je da je znanost do određenih općih zaključaka o dvojnim likovima iz grčke mitologije već došla, o čemu svjedoče povijesti književnosti, autori kojima ćemo se u radu baviti, kao i brojni književni kritičari. U stjecanju novih znanstvenih spoznaja svakako će

[42]Hugo, Victor: *Les Contemplations*, préface de Léon-Paul Fargue, édition de Pierre Albouy, Gallimard, Pariz, 1973., 511 str.

[43]Cattaui, Georges: *Orphisme et prophétie chez les poètes français 1850.-1950*, Plon, Pariz, 1965., 240 str.

nam pomoći rezultati dosadašnjih francuskih kritičkih pristupa našoj temi te ćemo koristiti opažanja, stavove, zaključke i spoznaje brojnih kritičara.

Prebirući izvore o vrlo originalnome pjesniku Mauriceu de Guérinu potrebno je naglasiti važnost članka[44] književnice George Sand, koja neposredno nakon pjesnikove smrti široj francuskoj javnosti pokazuje svu raskoš autorova pjesničkog umijeća. Opsežno djelo nekadašnjega profesora Katoličkoga instituta u Toulouseu Eliea Decahorsa – *Maurice de Guérin. Esej o psihološkoj biografiji (Maurice de Guérin. Essai de biographie psychologique)*[45] – u kojem ovaj svećenik objavljuje brojne autentične tekstove i dokumente pjesnika iz Cayle također odaje počast ovom prerano preminulom piscu. Oslanjajući se na djela Abela Lefranca[46] *Maurice de Guérin, prema neobjavljenim dokumentima (Maurice de Guérin, d'après les documents inédits)* i Ernesta Zyromskoga[47] *Maurice de Guérin*, Decahorsova disertacija svakako doprinosi boljem razumijevanju pjesnikova lika i djela, što će nam biti od osobite koristi prigodom objašnjavanja Guérinove dvojnosti i podijeljenosti njegovih mitoloških junaka.

Doktorska radnja Maye Schärer Nüsberger[48] *Maurice de Guérin, lutanje i dom (Maurice de Guérin, l'errance et la demeure)*, objavljena 1965. u izdavačkoj kući «José Corti», također prikazuje dualnost Guérinovih bića, ali i pjesnikov helenizam, što posebno dolazi do izražaja u prijetvorbama protagonista njegovih poema. U kontekstu metamorfoza Guérinovih antičkih junaka potrebno je istaknuti i studiju Pierrea Moreaua *Maurice de Guérin ili Kentaurove prijetvorbe*[49] *(Maurice de Guérin: ou, Les Métamorphoses d'un centaure)*, objavljenu iste godine u Parizu.

---

[44]Sand, George: «Poètes et romanciers modernes de la France, XXXVIII., George de Guérin», u: *Revue des Deux Mondes*, svezak 22., 15.svibnja 1840., Pariz, str. 573–574.

[45]Decahors, Elie: *Maurice de Guérin. Essai de biographie psychologique*, Bloud and Gay, Pariz, 1932., 580 str.

[46]Lefranc, Abel: *Maurice de Guérin, d'après les documents inédits*, Honoré Champion: Librairie ancienne, Pariz, 1910., 321 str.

[47]Zyromski, Ernest: *Maurice de Guérin*, Armand Colin, Pariz, 1921., 288 str.

[48]Schärer Nüsberger, Maya: *Maurice de Guérin, l'errance et la demeure*, Corti, Pariz, 1965., 219 str.

[49]Moreau, Pierre: *Maurice de Guérin: ou, Les Métamorphoses d'un centaure*, Lettres Modernes, Pariz, 1965., 80 str.

Zanimanje za Guérinovo pjesništvo opet će se javiti u posljednjem desetljeću 20. stoljeća, kada specijalistkinja francuskoga romantizma i Guérinova djela Marie-Catherine Huet-Brichard publicira dvije knjige posvećene piscu – *Maurice de Guérin, mašta i pisanje*[50] *(Maurice de Guérin, imaginaire et écriture)* i *Maurice de Guérin*[51] u izdanju pariške kuće «Honoré Champion» – te jedan zbornik radova – *Maurice de Guérin i romantizam*[52] *(Maurice de Guérin et le romantisme)* sa simpozija održanoga 1999. g. u rodnom mjestu književnika, dvorcu Cayli u francuskoj pokrajini Tarn, objavljen u Toulouseu 2000. godine. Ovaj zbornik sadrži vrlo zanimljive radove, među kojima se posebno ističu prilozi Pierrea Brunela *Maurice de Guérin i romantična idila (Maurice de Guérin et l'idylle romantique)*[53], Xaviera Raviera *Maurice de Guérin i mitološka obzorja (Maurice de Guérin et l'horizon mythique)*[54] i Dominique Millet-Gérard *Visina i dubina: tajanstvenost romantičnog katolicizma Mauricea de Guérina (Sublimitas et profondum: l'énigme du catholicisme romantique chez Maurice de Guérin)*[55]. Brunel i Ravier tumače utjecaj antike u Guérinovu djelu, a vrsna poznavateljica katolicizma u francuskoj književnosti Millet-Gérard revalorizira utjecaj crkvenih otaca i opata Lammenaisa na poeziju Mauricea de Guérina. Nadalje, u ovom vrijednom zborniku pronalazimo i prilog Marie-Catherine Huet-Brichard *Guérin i nova imaginarna i pjesnička škola (Guérin et la nouvelle école, imaginaire et poétique)*[56], koji problematizira književnikovu pripadnost neokatoličkim piscima 19. st., te na poseban način naglašava originalnost pjesnika čije poeme imaju neke osobine romantizma, a istodobno najavljuju Stéphanea Mallarméa i simboliste.

---

[50]Huet-Brichard, Marie-Catherine: *Maurice de Guérin, imaginaire et écriture*, Lettres Modernes, Pariz, 1993., 276 str.

[51]Huet-Brichard, Marie-Catherine: *Maurice de Guérin*, Honoré Champion, Pariz, 1998., 157 str.

[52]Huet-Brichard, Marie-Catherine (sous la direction): *Maurice de Guérin et le romantisme*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2000., 224 str.

[53]Isto, str. 189–200.

[54]Isto, 123–136.

[55]Isto, str. 137–164.

[56]Isto, str. 177-187.

Konačno, rad Jean-Marca Gabauda *Romantizam M. de Guérina i Grčka*[57] *(Le romantisme de M. de Guérin et la Grèce)*, objavljen 1994. godine, analizira utjecaj antičke umjetnosti, filozofije i panteizma na pjesnikov romantizam, a o složenosti svrstavanja pjesnika iz Cayle u bilo koji književni pravac 19. st. svjedoči članak Claudea Gélyja[58] *Neoklasicizam ili paleoklasicizam? Poetika Mauricea de Guérina (Néo-classicisme ou paléo-classicisme? La poétique de Maurice de Guérin)* iz 1998. godine.

Davno prije Andréa Chéniera, Mauricea de Guérina, Théodorea de Banvillea i José-Marije de Heredije književnost je upoznala vječno mlado božanstvo Dioniza (Bakha), ponajprije i ponajviše zahvaljujući Euripidu[59], koji nam predstavlja njegove tajnovitosti koje oslobađaju čovjeka od njegovih slabosti i nasilja koja izaziva svojim svetkovinama.

O Chénieru, francuskom pjesniku 18. st. koji je izvršio neprijeporan utjecaj na pjesnike 19. st. čije poeme tijesno iščitavamo u ovoj radnji, govori nekoliko izvora, među kojima izdvajamo uradak Gérarda Venzaca[60] *André Chénier ateist s oduševljenjem* (*André Chénier «athée avec délices»*), kritičku studiju književnika Émilea Fagueta[61], *André Chénier*, djela Cornelisa Kramera[62] *André Chénier i parnasovsko pjesništvo (André Chénier et la poésie parnassienne)*, Ferdinanda Desonaya[63] *Helenski san parnasovskih pjesnika (Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens)* kao i tezu Yanna Mortelettea[64] *Povijest parnasa*

[57]Gabaude, Jean-Marc: «Le romantisme de M. de Guérin et la Grèce», u: *Le Romantisme et la Grèce*. Actes du 4ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer du 30 septembre au 3 octobre 1993. Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1994., str. 122–131.

[58]Gély, Claude: «Néo-classicisme ou paléo-classicisme? La poétique de Maurice de Guérin», u: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, broj 50., Pariz, 1998., str. 177–191.

[59]Euripid: *Les Bacchantes*, Les Belles-Lettres, Pariz, 1972.

[60]Venzac, Gérard: «André Chénier 'athée avec délices'», u: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, broj 10., Pariz, 1958., str. 200–210.

[61]Faguet, Émile: *André Chénier*, Hachette, Pariz, 1902., 188 str.

[62]Kramer, Cornelis: *André Chénier et la poésie parnassienne. Leconte de Lisle*, Honoré Champion, Pariz, 1925., 301. str.

[63]Desonay, Ferdinand: *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, Librairie universitaire, Louvain, 1928., 429 str.

[64]Mortelette, Yann: *Histoire du Parnasse*, Fayard, Pariz, 2005., str. 110–121.

(Histoire du Parnasse) objavljenu 2005. g., u kojoj je cijelo jedno poglavlje posvećeno ovom pjesniku klasicizma čija poezija nedvojbeno sadrži i neke karakteristike romantizma. Vrijedi istaknuti da potonja dva djela vrjednuju Chénierov utjecaj na neohelenističke parnasovce, čije pjesme sačivanju središnji dio radnje pa ćemo se u tom smislu na njih često pozivati.

O nedovoljno istraženom pjesniku romantizma čiji stihovi navješćuju parnasovsku poeziju – Théodoreu de Banvilleu – napisano je nekoliko djela i članaka, među kojima se ističe disertacija Myriam Robic[65] *Banvilleov helenizam: Mit i suvremenost (Héllenismes de Banville: Mythe et modernité)*, u čijem je središtu zanimanja povratak antici u Banvilleovim poemama, ali i pjesmama drugih istaknutih romantičara i parnasovaca. Usto, Robic tematizira i Chénierove utjecaje na Banvilleovu poeziju[66] te naglašava da su Chénier i Ronsard jedini «istinski učitelji»[67] ovoga pisca. Autorica također razmatra međusobne utjecaje Baudelairea i Banvillea, Baudelaireov prijezir prema poganskoj školi, te podrobno analizira utjecaje Gautiera, Hugoa i Lecontea de Lislea koji nam mogu pomoći u tumačenju i vrjednovanju Banvilleovih pjesama.

O raznolikosti i povijesnoj važnosti Banvilleove poezije kao i o njegovu utjecaju na književnike 19. st. poput Baudelairea, Verlainea, Rimbauda, Mallarméa i Heredije pišu Peter. J. Edwards[68] i Peter S. Hambly u *Bibliografiji djela Théodorea de Banvillea (Bibliographie de l'oeuvre de Théodore de Banville)*, objavljenoj u Švicarskoj 2009. godine.

Štoviše, knjiga ponajboljega francuskog poznavatelja Banvilleove poezije Philippea Andrèsa[69], *Théodore de Banville, skelar stoljeća (Théodore de Banville, un passeur dans le siècle)*, svjedoči o književnikovoj originalnosti te izvrsno sumira opus ovoga pjesnika, dramaturga i književnoga kritičara.

---

[65]Robic, Myriam: *Héllenismes de Banville: Mythe et modernité*, Honoré Champion, Pariz, 2010., 568 str.

[66]Isto, str. 79–84.

[67]Isto, str. 84.

[68]Hambly, Peter S., Edwards, Peter J.: *Bibliographie de l'oeuvre de Théodore de Banville*, Slatkine Érudition, Ženeva, 2009., 720 str.

[69]Andrès, Philippe: *Théodore de Banville. Un passeur dans le siècle*, Honoré Champion, Pariz, 2009., 350 str.

Najzad, djelo Eileen-Margaret Souffrin[70] *Stalaktiti Théodorea de Banvillea (Les Stalactites de Théodore de Banville)* objašnjava izvore poema koje ćemo tumačiti u drugom dijelu rada, u čemu će nam uvelike pomoći i kritičko izdanje Banvilleovih *Sabranih pjesničkih djela (Oeuvres poétiques complètes),* koje je uredio Peter J. Edwards[71].

O Charles-Mariji Leconteu de Lisleu saznajemo od Josepha Vianeya[72] u *Izvorima Lecontea de Lislea (Les Sources de Leconte de Lisle)*, iz doktorske radnje Edgarda Picha[73] *Leconte de Lisle i njegovo pjesničko stvaralaštvo (Leconte de Lisle et sa création poétique)*, a o pesimizmu koji neposredno utječe na njegov helenizam piše Edmond Estève[74] u knjizi *Leconte de Lisle. Čovjek i djelo (Leconte de Lisle. L'Homme et l'oeuvre).*

Osim toga, o povratku antici u poeziji Lecontea de Lislea, «nakon dvostrukog ljubavnog (Marie Jobbé-Duval) i političkog (lipanj '48) razočaranja»[75], govori i Pierre Albouy u prvom izdanju svoje referentne studije *Mitovi i mitologije u francuskoj književnosti (Mythes et mythologies dans la littérature française)* kao i prilog američkoga znanstvenika Irvinga Puttera[76] *Leconte de Lisle i helenizam (Leconte de Lisle et l'Hellénisme).* Isto tako, za razumijevanje mitološke poezije Lecontea de Lislea relevantano je i izdanje njegovih *Antičkih poema (Poèmes antiques)* autorice Claudine Gothot-Mersch[77], koja u opsežnom predgovoru prikazuje pjesnikovu zadivljenost ne samo grčkom, nego i hinduskom mitologijom, što će

[70]Souffrin, Eileen-Margaret: *Les Stalactites de Théodore de Banville*, Henri Didier, Pariz, 1942., 460. str.

[71]Banville, Théodore de: *Oeuvres poétiques comlètes*, édition critique publiée sous la direction de Peter J. Edwards, svezak 2., Honoré Champion Éditeur, Pariz, 1996.

[72]Vianey, Joseph: *Les Sources de Leconte de Lisle*, Slatkine Reprints, Ženeva, 1973., str. 357–367.

[73]Pich, Edgard: *Leconte de Lisle et sa création poétique*, Université de Lyon II, Imprimerie Chirat, Saint-Just-la Pendue, 1975., 551 str.

[74]Estève, Edmond: *Leconte de Lisle, L'Homme et l'oeuvre.* Boivin, Pariz, 1920., str. 154–162.

[75]Albouy, Pierre: *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, Pariz, 1969., str. 97.

[76]Putter, Irving: «Leconte de Lisle et l'Hellénisme», u: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, broj 10., Pariz, 1958., str. 174–199.

[77]Leconte de Lisle, Charles-Marie: *Poèmes antiques*, Édition de Claudine Gothot-Mersch, nav. djelo, 1994., 395 str.

posebno doći do izražaja u njegovim *Barbarskim poemama (Poèmes barbares).* Usto, u njezinu izdanju de Lisleovih *Antičkih poema* nalazimo i vrijedne izvore pjesama ove zbirke pa će nam ono poslužiti pri analizi poeme *Hiron* (*Khirôn*) u poglavlju posvećenom parnasovskoj poeziji u drugom dijelu radnje.

Miodrag Ibrovac[78] s *Izvorima Trofeja (Les Sources des Trophées)* i studija Emilea Moussata[79] *Soneti José-Marije de Heredije (Les sonnets de José-Maria de Heredia)* približavaju nam parnasovskoga pjesnika José-Mariju de Herediju, a od kritika posvećenih ovom autoru izdvajamo Anny Detalle[80], koja u svom izdanju *Trofeja* izvrsno objašnjava heladsku inspiraciju u Heredijinoj poeziji i u tom pogledu nadograđuje saznanja do kojih su prethodno došli Ibrovac i Moussat.

Yann Mortelette[81] priredio je zbornik radova u nakladništvu pariškoga sveučilišta «Paris IV-Sorbonne» *José-Maria de Heredia, pjesnik parnasa (José-Maria de Heredia, poète du Parnasse)*, u kojem se nalazi nekoliko članaka koji pridonose ne samo boljem razumijevanju lika i djela francusko-kubanskoga književnika, nego i njegova helenizma. U tom kontekstu posebno se ističe prilog Yanna Mortelettea *Dopisivanje i pjesništvo* (*Correspondance et poésie*), koji daje važnost Herediji kao povezniku između parnasovaca i simbolista te njegovoj korespondenciji s velikim romanopiscima 19. st. poput Zole, Flauberta, Daudeta, braće Goncourt i Pierrea Lotija. Članak Jeana-Paula Goujona *Književnost i bibliofilstvo u dopisivanju Heredije i Louÿsa (Littérature et bibliophilie dans la correspondance Heredia-Louÿs)* približava nam utjecaj Ronsarda, Chéniera i Hugoa na pisca *Trofeja*, a Peter Hambly utjecaj Gautiera, ali i antičke umjetnosti i književnosti općenito na poeziju ovoga francuskog akademika u prilogu *Izvori soneta Michelangelo i Vaza (Les sources des sonnets Michel-Ange et Le Vase).*

---

[78]Ibrovac, Miodrag: *Les Sources des Trophées*, Les Presses françaises, Pariz, 1923., 190 str.

[79]Moussat, Emile: *Les sonnets de José-Maria de Heredia*, Les Éditions Foucher, Pariz, 1946.

[80]Heredia, José-Maria de: *Les Trophées*, Édition présentée, établie et annotée par Anny Detalle, Gallimard, Pariz, 1981., 371 str.

[81]Mortelette, Yann: *José-Maria de Heredia, poète du Parnasse*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Pariz, 2006., 204 str.

Nipošto ne smijemo smetnuti s uma niti nekolicinu drugih djela u kojima se spominje Heredijin povratak antici poput već spomenute Mortelettove *Povijesti Parnasa*, *Helenskog sna parnasovskih pjesnika* Ferdinanda Desonaya, *Mitova i mitologija u francuskoj književnosti* Pierrea Albouyja, te *Rječnika književnih mitova (Dictionnaire des mythes littéraires)*, zbirke kritičkih studija koju je uredio renomirani francuski sveučilišni profesor i mitokritičar Pierre Brunel.[82]

O pjesniku simbolizma Henriju de Régnieru, kojega pojedini kritičari poput Andréa Beauniera[83] ili Renéa Laloua[84] smatraju parnasovskim pjesnikom, govori i Pierre Albouy[85] u *Mitovima i mitologijama u francuskoj književnosti*, a iako nismo pronašli mnogo referentnih izvora o ovom francuskom pjesniku i akademiku, vjerujemo da će naše analize njegovih mitoloških pjesama u korpusu radnje u tom smislu predstavljati važan doprinos boljem razumijevanju djela ovoga relativno neistraženog autora.

Književni kritičar Daniel Grojnowski prikazuje svoje viđenje *Pana i Siringe (Pan et la Syrinx)* pronalazeći u ovoj poetskoj priči Julesa Laforguea dekadentnoga pjesnika koji smještajući u suvremenost mit o Panu stvara djelo s osobinama parodije. Njegov članak *Postupci i ulozi parodije: Pan i Siringa ili izum svirale sa sedam slamki*[86] (*Procédures et enjeux de la parodie: Pan et la Syrinx, ou l'invention de la flûte à sept tuyaux de Jules Laforgue*) povezuje Laforgueovu priču s Ovidijevim *Prijetvorbama* (*Les Métamorphoses*) i Mallarméovim *Faunovim poslijepodnevom* te detaljno analizira karakteristike parodije u ovom Laforguevu djelu. O originalnosti književnikova slobodnog stiha i parodije Grojnowski

[82]Brunel, Pierre: *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, Editions du Rocher, Pariz, 2000., 1504 str.

[83]Beaunier, André: *la Poésie nouvelle*, Société du Mercure de France, Pariz, 1902., str. 204.

[84]Lalou, René: *Histoire de la littérature française contemporaine*, Presses universitaires de France, Pariz, 1942., str. 182.

[85]Albouy, Pierre: *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, Pariz, 2012., str. 104–105.

[86]Grojnowski, Daniel: «Procédures et enjeux de la parodie: Pan et la Syrinx, ou l'invention de la flûte à sept tuyaux de Jules Laforgue», u: *Nineteenth-Century French Studies*, svezak 15., broj 4., University of Nebraska, 1987., str. 452–465.

piše u svojoj knjizi *Jules Laforgue i originalnost*[87] *(Jules Laforgue et l'Originalité)*, objavljenoj u Neuchâtelu 1988. g. Osim toga, Grojnowski je napisao i djelo *Parodijska muza (La Muse parodique)*, u kojem naglašava važnost parodije koja je prisutna u gotovo svim književnim žanrovima.[88] Napokon, za razumijevanje utjecaja njemačkih filozofa Hegela, Schopenhauera i Hartmanna na Laforgueov pesimizam vrlo je važan zbornik radova *Tužaljke Julesa Laforguea (Les complaintes de Jules Laforgue)*[89], koji je u Parizu Grojnowski suautorski priredio s José-Louisom Diazom 2000. g.

O Paulu Verlaineu i Arthuru Rimbaudu napisane su brojne književne kritike i doktorske radnje, međutim, istražujući francuske pjesnike 19. st. koji za junake svojih poema odabiru dualna i križana bića grčko-rimske mitologije, nismo pronašli studiju na koju bismo se mogli referirati u proučavanju dviju pjesama Verlainea i Rimbauda koje evociraju Fauna. Stoga će naše analize Verlainova *Fauna (Le Faune)* i Rimbaudove *Faunove glave (La Tête de faune)* zasluženo pronaći mjesto u ovoj radnji.

Za onoga tko želi proučiti lik Fauna u 19. stoljeću, posebno kod Hugoa i Mallarméa, postojeći popis knjiga, odnosno bibliografija izgleda relativno siromašno. Može se, naravno, navesti nekoliko pojedinačnih članaka koji općenito uspoređuju Mallarméa i Hugoa, no nijedan nema istinsku ambiciju da povuče paralelu između *Satira (Le Satyre)* i *Faunova poslijepodneva (L' Après-midi d'un faune)*, dviju poema sa zajedničkom temom. Naime, većina članaka u kojima njihova dva naziva nalazimo jedan pokraj drugoga ne tretira ih na isti način. Kada se općenito govori o djelu ovih dvaju pjesnika, onda je to često radi toga da se pokaže u čemu se Hugo i Mallarmé duboko razlikuju u svojoj pjesničkoj koncepciji. Takav je, recimo, članak Michela Brixa *Hugo, Baudelaire, Mallarmé (Hugo, Baudelaire, Mallarmé)*[90], koji prikazuje estetski razvoj ovih triju pjesnika.

---

[87]Grojnowski, Daniel: *Jules Laforgue et l'Originalité*, Langages, A la Baconnière-Neuchâtel, 1988., 275 str.

[88]Grojnowski, Daniel: *La Muse parodique*, José Corti, Pariz, 2009., str. 13.

[89]Grojnowski, Daniel & Diaz, José-Louis: *Les Complaintes de Jules Laforgue*, Sedes, Pariz, 2000., str. 84–86.

[90]Brix, Michel: «Hugo, Baudelaire, Mallarmé», u: *André Guyaux (ed.), Mallarmé: Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998 (1998)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Pariz, str. 7–25.

Pronašli smo četiri druga članka koja izravno uspoređuju Hugoa i Mallarméa. Jedan je Lloyda Jamesa Austina *Glavni stup – Mallarmé, Victor Hugo i Richard Wagner* (*Le principal pilier-Mallarmé, Victor Hugo i Richard Wagner*)[91], zatim *Utjecaj Victora Hugoa na Stéphanea Mallarméa* u *Dijalozima* (*L'influence de Victor Hugo sur Stéphane Mallarmé*, *dans Dialogues*) autora Adilea Aydaa[92], članak *Mallarmé i Victor Hugo* Antoinea Fongaroa[93] i članak koji također nosi naslov *Mallarmé i Victor Hugo* (*Mallarmé et Victor Hugo*) Andréa Fontainasa.[94] Čini se da ovi članci samo analiziraju ta dva pjesnika iz jedne opće perspektive, a ne posebno u odnosu na njihovu istovjetnost izbora lika Fauna. Kada članci posebno razmatraju *Satira* ili *Faunovo poslijepodne*, oni prizivaju određenu svijest i spoznaje koje je Mallarmé imao o *Legendi stoljećā*, a time i o *Satiru* te usmjeravaju svoja proučavanja u ispitivanja o izvoru nadahnuća koje je *Satir* mogao imati za pisanje poeme *Faunovo poslijepodne*.

Od kritičkih djela i osvrta koji nude spoznaje o poemi *Satir* Victora Hugoa treba istaknuti članke *Jedan lijepi mit Legende stoljećā*: *Satir (Un beau mythe de la Légende des siècles: Le Satyre)*[95] Andréa Viala i *Hugo i Faun (Hugo et le chèvre-pied)*[96] Jean-Bertranda Barrèrea. S druge strane, članci o Mallarméu vrlo su brojni, no samo se nekoliko pisaca isključivo posvetilo poemi *Faunovo poslijepodne.* Među njima su Austin Gill s člankom

[91]Austin, James Llyod: «Le principal pilier-Mallarmé, Victor Hugo i Richard Wagner», u: *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin, 1951., Pariz, 1951., str. 154–180.

[92]Ayda, Adile: «L' influence de Victor Hugo sur Stéphane Mallarmé», u: *Dialoges*, Istambul, 1953., str. 140–164.

[93]Fongaro, Antoine: «Mallarmé et Victor Hugo», u: *Revue des Scinces Humaines*, octobre-décembre, Pariz, 1965., str. 515–527.

[94]Fontainas, André: «Mallarmé et Victor Hugo», u: *Mercure de France*, broj 820., Pariz, 1932., str. 63–78.

[95]Vial, André: «Un beau mythe de la Légende des siècles: Le satyre», u: *Revue des sciences humaines*, Faculté des lettres de l'Université de Lille, srpanj-rujan, 1957., str. 299–317.

[96]Barrère, Bertrand: «Hugo et le chèvre-pied», u: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, broj 10., svibanj, Pariz, 1958., str. 121–137.

Mallarmé i antika (*Mallarmé et l'antiquité*)[97] i poznati povjesničar književnosti Antoine Adam s člankom *Faunovo poslijepodne, Pokušaj objašnjenja* (*L'Après-midi d'un faune*, *Essai d'explication*).[98] No, nijedan od ovih članaka ne razmatra Fauna kroz mogućnost njegova osjećajnog i imaginarnog naboja i vizije koju su o njemu imali Mallarmé i Hugo odabravši ga za središnji lik svojih poema. Nekoliko članaka koji nas zanimaju isto se tako javljaju u razgovorima organiziranim oko simpozija *Suvremena francuska književnost (Lettres Modernes)* iz 1998. godine.

Zanimanje književnih kritičara često ide za razvojem različitih verzija poeme. U tom pogledu mislimo na članak Gianfranca Continija *O preobrazbama u Faunovu poslijepodnevu (Sur les transformations de L' Après-midi d'un faune)*.[99]

Na isti način o *Herodijadi*, koja se smatra važnijim djelom, ponekad pronalazimo neke članke koji je suprotstavljaju poemi *Faunovo poslijepodne*, na primjer onaj Erica Benoita *Oklijevanje između tijela i umjetnosti (L'Hésitation entre la chair et l'art)*[100], gdje se susrećemo s usporednim suprotstavljanjima ovih dviju poema. *Faunovo poslijepodne*, ležerniji, ljetni rad s gledišta pjesničke teorije čini se kao jedno relativno lako mladenačko i manje vrijedno djelo. Nekoliko književnih kritičara, dakle, svrstava ga stvarno u izvor ležernoga nadahnuća u usporedbi s najproučavanijim tekstovima Mallarméa.

Međutim, koliko god ovi članci bili zanimljivi, nijedan ne razmatra Fauna kroz mogućnost njegova osjećajnog i imaginarnog naboja niti uspoređuje mišljenje i viziju koju su o njemu imali Mallarmé i Hugo kada su ga odabrali za središnji lik svojih poema.

---

[97]Gill, Austin: «Mallarmé et l'antiquité, L'après-midi d'un faune», u: *Cahiers de l'association internationale d'études littéraires*, broj 10., svibanj, Pariz, 1957., str. 158–173.

[98]Adam, Antoine: «L'Après-midi d'un faune, Essai d'explication», u: *L'information littéraire*, srpanj-listopad, Pariz, 1949., str. 137–140.

[99]Gianfranco, Contini: «Sur les transformations de L'Après-midi d'un faune», u: *André Guyaux (ed.), Mallarmé: Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998 (1998)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Pariz, 1998., str. 145–156.

[100]Benoit, Eric: «L' Hésitation entre la chair et l'art», u: A*ndré Guyaux (ed.), Mallarmé: Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998 (1998)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Pariz, 1998., str. 45–52.

Ako napustimo domenu članaka da bismo se posvetili djelima koja se općenitije bave Mallarméom i Hugoom, spoznajemo da se niti jedno ne bavi isključivo *Satirom*, osim *Isčitavanja Satira Victora Hugooa (Lecture de Le Satyre de Victor Hugo)*, nekadašnjega profesora književnosti Katoličkoga fakulteta u Lyonu, Louisa Aguettanta, za kojega *Satir* simbolizira cjelokupni Hugoov književni opus.[101] Nekoliko kritičkih djela posvećenih *Legendi stoljećā* (*La Légende des siècles*) proučava *Satira* tek kroz njegov odnos s ostalim djelima ove pjesničke zbirke. Paul Berret[102] stavlja naglasak na genezu i podrijetlo *Satira*, Claude Millet[103] na povijesnu dimenziju poeme, a Pierre Laforgue[104] promatra poemu u kronološkoj perspektivi njezina nastajanja u odnosu na druge poeme *Legende stoljećā.*

Djela koja se isključivo bave poemom *Faunovo poslijepodne* također poklanjaju pozornost povijesnoj perspektivi poeme, poput *Priče o jednom faunu*[105] *(Histoire d'un faune)* Henrija Mondora, koja evocira vezu između Hugoova *Satira* i *Faunova poslijepodneva*. Većina drugih djela općenito se bavi Mallarméovim djelom u njegovoj cjelokupnosti odabirući kut približavanja, kao što je to, na primjer, slučaj s tezom Bertranda Marchala u *Mallarméovoj religiji (La Religion de Mallarmé)*[106] ili s djelom Paula Benichoua *Prema Mallarméu (Selon Mallarmé).*[107]

Dakle, smisao izbora ovoga križanog lika grčko-rimske mitologije i pitanje njegova simboličkog i pjesničkog dometa ne razmatraju se zapravo ni za jednu od dviju poema. S

[101]Aguettant, Louis: *Lecture de Le Satyre*, L'Harmattan, Pariz, 2010., 97 str.

[102]Berret, Paul: *La Philosophie de Victor Hugo (1854-1859) et Deux mythes de la Légende des siècles Le Satyre-Pleine mer-Plein Ciel*, Henri Paulin et Cie, Pariz, 1910.

[103]Millet, Claude: *Victor Hugo, La Légende des siècles*, Presses universitaires de France, collection «Études littéraires», Pariz, 1995., 128 str.

[104]Laforgue, Pierre: *Victor Hugo et La Légende des siècles*, Paradigme, collection Modernités, Orléans, 1997., 420 str.

[105]Mondor, Henri: *Histoire d'un faune*, Gallimard, Pariz,1948., 284 str.

[106]Marchal, Bertrand: *La Religion de Mallarmé*, José Corti, Pariz, 1988., 600 str.

[107]Benichou, Paul: *Selon Mallarmé*, Gallimard, Bibliothèque des idées, Pariz, 1995., 420 str.

ciljem da odredimo na koji način stil Mallarméa i Hugoa postaje zrcalo njihove pjesničke misli u tijelu ćemo radnje naš rad usredotočiti na djela posvećena stilskom aspektu njihova pjesništva.

Djelo *Metafora kod Mallarméa* autorice Deborah Aishe zanimljivo je u pogledu proučavanja retoričkih figura koje planiramo istaknuti u stilističkom dijelu Mallarméove poeme. Nekoliko članaka s podrobnom i specifičnom analizom sintakse također razmatra Mallarméov stil, primjerice *Red, sintaksa i ritam kod Mallarméa* Jacques-Philippea Saint-Geranda i *Elementi za analizu sintakse Mallarméa* Carole Tisset.

Nakon što smo ponudili detaljan prikaz dosadašnjih publikacija na temu našega istraživanja na poseban ćemo način naglasiti činjenicu da je proučavanje hibridnih i dualnih sekundarnih antičkih božanstava u potpunosti neistraženo u domaćoj, ali, u nešto manjoj mjeri, i u francuskoj periodici. Stoga naš rad ima za cilj popuniti tu prazninu u ovoj specifičnoj domeni francuske filologije i time doprinijeti boljem poznavanju francuskoga pjesništva mitološke inspiracije 19. st.

Specifičnost teme koja se obrađuje po prvi put zahtijeva sljedeću metodološku orijentaciju. Uz povijesnu i komparativnu metodu, korpus poetskih tekstova sadržan u tijelu rada bit će podvrgnut analitičkom «mikroiščitavanju», metodi francuskoga kritičara i pisca Jean-Pierrea Richarda[108], kojom ćemo minuciozno i gotovo mikroskopski proučavati poetske tekstove koji sačinjavaju središnji dio korpusa, što će posebno doći do izražaja prigodom analize Guérinovih mitoloških poema *Kentaura*, *Bakhantice* i *Glauka*, Mallarméove ekloge *Faunovo poslijepodne* te Hugoova *Satira*. Po riječima Richarda,

> u komentiranom i čitanom djelu mikroiščitavanje cilja malene jedinice poput vrijednosti jednoga motiva (Apollinairove zvijezde, Célineova metroa ili kacige, Huysmansove hrane), mjesta scene ili slike, strukture malenoga odlomka izdvojenog iz teksta (kod Hugoa, Gracqua, Claudela i Micheleta) ili čak samoga funkcioniranja jedne riječi, lozinke, patronima (kod Nervala), pseudonima ili naslova (kod Saint-John Persea)... Ovdje je zapravo riječ o sporom iščitavanju koje poklanja pažnju detalju, tom djeliću teksta[109].

[108]Richard, Jean-Pierre: *Microlectures*, Seuil, Pariz, 2010., str. 7.

[109]Isto, str. 7.

Ili još:

> Čitajući sam odlučio, nesumnjivo proizvoljno, rastaviti na dijelove te malene komadiće teksta u jedan niz prizora od kojih svaki zadržava svoju homogenost. Međutim, čini mi se da je svaki od njih zapravo ponavljanje i preobrazba, jednom riječju promijenjeno prepisivanje prethodnih[110].

Drugim riječima, da bismo istražili korpus reprezentativnih poetskih tekstova desetorice francuskih pjesnika 19. st. (Maurice de Guérin, Victor Hugo, Théodore de Banville, Charles-Marie Leconte de Lisle, José-Maria de Heredia, Henri de Régnier, Jules Laforgue, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé), ali i njihova čuvenog preteče s kraja 18. st. – Andréa Chéniera, Richardovo iščitavanje manjih tematskih jedinica poslužit će nam kao relevantno metodološko uporište jer predloženo «mikroiščitavanje» tijesno prati tekstove spomenutih francuskih pjesnika kako na poetskoj i jezičnoj, tako i na psihološkoj razini, omogućavajući nam na taj način razumijevanje podsvijesti ličnosti pjesnika koje ćemo analizirati u središnjem dijelu rada.

Povijesna metoda primjenjuje se u kombinaciji s drugim znanstvenim metodama zbog podrijetla, razvoja i uzroka različitih odnosa, ali se može koristiti i samostalno. U početnoj fazi istraživanja ova će nam metoda pomoći da predstavimo povijesne činjenice povezane s tematikom našega rada u kojima su sadržani korijeni dualnosti. Pjesnici koji će naći mjesto u ovoj radnji pripadali su različitim vremenskim i književnim epohama, što također otvara prostor za korištenje povijesne metode.

Devetnaesto stoljeće u povijesti francuske književnosti poznato je po vrhunskim djelima i brojnim književnim pravcima, među kojima je svakako nezaobilazan parnasovski pokret s Théodorom de Banvilleom, Leconteom de Lisleom, José-Marijom de Heredijom, Stéphaneom Mallarméom. Da bismo razumjeli parnasovsko pjesništvo, neizbježna je povijesna metoda, koja će nas svojim postupcima dovesti do brojnih relevantnih objašnjenja vezanih za njegove korijene i značenja koja je u poeziji donio.

[110]Isto, str. 10.

Isti je slučaj s dekadencijom. Naime, bez povijesnoga pristupa razvoju toga književnog pokreta te uzrocima njegova nastanka proučavanje književnih predstavnika dekadencije poput Julesa Laforguea ne bi donijelo nove jasne i značajne spoznaje.

Likovima Kentaura svoje pjesme posvetili su Maurice de Guérin, Charles-Marie Leconte de Lisle, José-Maria de Heredia, Alphonse Rabbe i Henri de Régnier. Svaki od ovih pjesnika prikazuje ih na svoj originalan način, ali kod svih postoje zajednički elementi u odnosu prema ovim bićima zbog čega bismo tesalijske konjanike kao glavne likove pjesama navedenih autora mogli prikazati u sintezi koja bi ih vrlo vjerno označila.
Tijekom cijeloga našeg proučavanja križanih i dvojnih antičkih božanstava u francuskoj poeziji 19. st. imat ćemo velike razloge za korištenje komparativne znanstvene metode, poglavito prigodom uspoređivanja različitih pojava s ciljem utvrđivanja i objašnjavanja sličnosti i razlika. Naime, mnogi autori koje istražujemo tematiziraju dualne likove Kentaura, Fauna i Dioniza, a tekstovi poema s tim bićima kao glavnim likovima jednostavno nameću jedno komparativno proučavanje iz kojega se dolazi do sličnosti ili razlika u pristupu pojedinih pjesnika datoj tematici.

Nadalje, mnoštvo pjesnika koji su tematizirali dualna mitološka bića i različita vremenska razdoblja u kojima je antika oživljavala navest će nas na podjelu rada na dva dijela: uvodni dio i drugi dio, naslovljen *Dualna i hibridna antička mitološka bića u francuskoj poeziji 19. st.*, koji broji devet poglavlja.

Proučavanje onoga dijela francuskoga pjesništva 19. stoljeća koji crpi teme iz antičkih vremena svakako traži njihovo povezivanje s izvorima, odnosno grčko-rimskom mitologijom. O helenskoj mitologiji i mitovima govore mnogi izvori, među kojima zbog njihove jezgrovitosti izdvajamo Eduard Adolpha Jacobija i François Noëla čiji će nam bogati mitološki riječnici pomoći da u antičkim okvirima razmotrimo simboliku dvojnih bića Kentaura, Fauna, Dioniza, Bakhantica i Glauka, glavnih junaka mitološke poezije francuskih pisaca 19. st.

Na kraju uvodnoga dijela posebno ćemo naglasiti i važnost utjecaja pjesnika *Plejade (La Pléiade)* na poeziju Andréa Chéniera, ali i poeme neohelenističkih parnasovaca, čije su mitološke pjesme predmet našega zanimanja, poput Théodorea de Banvillea, Charles-Marije Lecontea de Lislea i José-Marije de Heredije. Naime, *Plejada* okuplja francuske renesansne

pjesnike koji čine radikalni zaokret u odnosu na francusku srednjovjekovnu poeziju. U drugoj polovini 16. st. Plejada je dominirala francuskom književnošću, pogotovo kroz sonete i ode Pierrea de Ronsarda, njezina predvodnika. Prema njihovu shvaćanju, poezija je božanski dar i nadahnuće koje treba težiti zadovoljavanju čovjekovih duhovnih potreba. Da bi stvorio takvu poeziju, pjesnik se mora ugledati na antičke i suvremene pjesničke uzore, ali istodobno sačuvati svoju originalnost. Francuski pjesnik Joachim Du Bellay objavio je književni manifest pod imenom *Obrana i ilustracija francuskog jezika (Défense et illustration de la langue française)* 1549. g., u kojem iznosi ideje pjesnikā Plejade. Oni slave antičke uzore kao i ljepotu francuskoga jezika, koji žele obogatiti i time učiniti dostojnim velikih antičkih književnih djela. Napokon, Chénierov stil i versifikacija neodoljivo podsjećaju na Ronsarda, a o utjecaju Chénierova helenizma na pjesnike parnasovskoga pokreta govorit ćemo pozivajući se na rezultate istraživanja najrelevantnijega francuskog stručnjaka formalističke poezije, Yanna Mortelettea. Na njegovu ćemo se recentnu studiju *Povijest Parnasa (Histoire du Parnasse)* često referirati kako bismo bolje razumjeli genezu ove pjesničke škole, ali i utjecaj francuskih pjesnika 16. st. na parnasovce.

Osim značenja gore spomenutih antičkih likova u francuskoj poeziji 19. st., u drugom dijelu rada pokušat ćemo prikazati na koji se način javlja psihološka kategorija dualnosti u mitološkim pjesmama deset francuskih pjesnika i to: Mauricea de Guérina, Victora Hugoa, Théodorea de Banvillea, Charles-Marije Leconte de Lislea, José-Marije de Heredije, Henrija de Régniera, Julesa Laforguea, Arthura Rimbauda, Paula Verlainea, te Stéphanea Mallarméa. Zbog utjecaja na spomenute pisce i zbog činjenice da je njegovo djelo objavljeno posthumno njima ćemo pridodati i Andréa Chéniera.

Stoga ćemo posebna poglavlja posvetiti pjesničkim djelima Andréa Chéniera *(Bakho-Bacchus)*, Théodorea de Banvillea *(Bakhov trijumf pri povratku iz Indije-Le Triomphe de Bacchos à son retour des Indes)*, Mauricea de Guérina *(Kentaur-Le Centaure, Bakhantica-La Bacchante, Glauko-Glaucus)*, Charles-Marije Lecontea de Lislea *(Hiron-Khïron)*, José-Marije de Heredije *(Arijana-Ariane, Bakhanalija-Bacchanale, Neso-Nessus, Kentaurkinja-La Centauresse, Kentauri i Lapiti-Centaures et Lapithes, Bijeg Kentaurâ-Fuite des Centaures)*, Henrija de Régniera *(Kentaur-Le Centaure, Dejanira-Déjanire, Ranjeni kentaur-Le Centaure blessé, Afarej-Aphareus, Friks-Phrixus, Utrka-Course)*, Julesa Laforguea *(Pan i Siringa-Pan*

et la syrinx), Arthura Rimbauda *(Faunova glava-La tête de faune Faune)*, Paula Verlainea *(Faun-Le Faune)*, Stéphanea Mallarméa *(Faunovo poslijepodne-L'Après-midi d'un faune)* i Victora Hugoa *(Satir-Le Satyre).*

Nakon što smo pobliže odredili temu i ciljeve rada, sažeto prikazali rezultate dosadašnjih istraživanja i ukratko opisali plan radnje, vratit ćemo se u grčko-rimsku mitologiju kako bismo opisali značenje mitoloških likova u vrijeme antike, koje, vidjet ćemo, neće imati istu simboliku kao u djelima francuskih pjesnika 19. st.

Grčki mitovi značajni su za temu ovoga istraživanja jer su izvršili utjecaj na književnike čijim se djelima bavimo. Oni proistječu iz života starih Grka i u sebi nose izraženu ljepotu. No, iako smo se u ovom radu ograničili na pet dualnih mitoloških likova, Fauna, Kentaura, Dioniza, Bakhantice i Glauka, prigodom vrjednovanja simbolike ovih bića u okvirima grčko-rimske mitologije u sljedećim odlomcima protumačit ćemo i značenje ostalih drugorazrednih božanstava i polubožanstava koja evociramo u analizama pjesama iz tijela naše teze s ciljem da čitatelju olakšamo interpretiranje heladskih mitova u djelima francuskih pisaca 19. st., ali i otvorimo nove smjernice za njihova buduća proučavanja u francuskom pjesništvu romantizma, parnasa, dekadencije i simbolizma.

Među junacima tih mitova svoje mjesto zauzima Heraklo, sin boga Zeusa i Amfitrionove žene Alkmene:

U grčkoj mitologiji on je heroj i personifikacija tjelesne snage i hrabrosti, jedan od najpopularnijih likova u klasičnoj i kasnijoj umjetnosti. Njegovih dvanaest junačkih djela u kojima pobjeđuje zlo unatoč velikim nevoljama, djelomično su mit, djelomično junačka saga, a odražavaju njegovu dvojnu narav, narav boga i heroja.[111]

Bog Zeus mu je kao simbolu snage i borbe protiv zla dodijelio ulogu da pomaže ljudima u borbi s nesmiljenom prirodom. Postao je najomiljeniji i iznimno snažan narodni junak i neustrašivi ratnik koji se svim svojim silama suprotstavljao nepravdi. Svoju snagu pokazao je još kao dijete zadavivši u kolijevci dvije zmije koje mu je ljubomorna Zeusova

[111]Hall, James: *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, August Cesarec, Zagreb, 1991., str. 109.

žena poslala s namjerom da ga kao nezakonito dijete svoga muža ubije. No, Herakla nije karakterizirala samo divovska snaga. Nosio je u sebi također sve osobine čovjeka, njegove vrline i mane. Svojom snagom služio se da bi pomogao čovječanstvu, a ne isključivo vlastitoj slavi. Za ljude je mnogo činio, ali i trpio te je zaslužio ispunjenje želje da postane besmrtan. Poslije smrti Zeus ga je učinio božanskim, a Minerva, božica koja ga je štitila za života, kolima ga je na Olimp uznijela.

Prometej je također jedan od likova koji će se naći u djelima naše radnje. Sin titana Japeta i boginje Temide ili okeanide Klimene, utjelovljuje hrabrost, ponos i otpor nepravednom društvenom poretku, ljubav prema slobodi i čovjekoljublje. Težnju za pravdom pokazao je stavši na stranu Zeusa u borbi protiv Titana kojima je pripadao, ali s čijim se nepravednim poretkom nije slagao. Iako je u desetogodišnjoj borbi puno pomogao Zeusu, ovaj mu nije pokazivao zahvalnost, što Prometeju nije previše smetalo. Njihovo međusobno udaljavanje počinje kad Zeus želi potpuno učvrstiti svoju vlast ne obazirući se na prava podčinjenih. Prometej se sa Zeusovim namjerama ne slaže jer je volio ljude, a potpuno napušta Zeusa u trenutku kad ovaj odluči uništiti bespomoćno ljudsko pokoljenje. Prometej je simbol vječne ljudske želje za napretkom, težnje koja neće pokleknuti ni pred kakvim preprekama niti će je zaustaviti nikakva stradanja ni početni neuspjesi. Nebeski oganj, otet u korist ljudi, znak je tog napretka kojemu će, prkoseći i samim bogovima, pomoći čovjekovu umu i volji. Zbog svega navedenog Prometeja možemo označiti kao pjesnika koji se ne pokorava sudbini, učenjaka neumornog u svojim istraživanjima, izumitelja koji prirodu podčinjava svojim potrebama i dobročinitelja spremnog na vlastite žrtve radi općeg dobra svih ljudi. Ljudi su živjeli u neznanju, tumarali zemljom, živjeli u pećinama, a u njihovom radu nije bilo nikakve osmišljenosti. Prometej im otvara tada oči, uči ih pismenosti i vještini brojenja, što je bio put u nove spoznaje. Hoteći čovjeku olakšati život, on upregne volove i konje kako bi ga zamijenili u teškim fizičkim poslovima. Prometej rješava i zdravstvene nevolje ljudi upućujući ih u tajne pripremanja spasonosnih lijekova i u način njihove upotrebe. Ljude je upoznao s blagom skrivenim u Zemljinoj utrobi pa su oni ubrzo mogli koristiti bakar, mjed, srebro, željezo i zlato. Sve vještine i životne sposobnosti ljudima je dao Prometej, po mitskom vjerovanju njihov stvoritelj.

Kentauri su oduvijek bili izvor nadahnuća za književnike pa će pažnja ovim bićima biti poklonjena i u francuskom pjesništvu 19. stoljeća, a samim tim i u našem radu. Kentauri su bili mitski narod poluljudi i polukonja. Njih grčka mitologija u svom početku ne poznaje, već se pripisuju Maloj Aziji, koju su nastavali Sileni[112], božanstva slična Kentaurima. Glava su im, ruke i poprsje kao u čovjeka, a ostatak tijela i noge kao u konja. Žive u šumama, a hrane se sirovim mesom. Skloni su opijanju te otimanju i silovanju žena, a najčešće se pojavljuju u stadima predstavljajući zvijer u čovjeku. Prvi je Kentaur bio sin kralja Iksiona i Nefele, božice oblaka, što znači da je po rođenju pripadao polubožanstvima. U početku su to bila izrazito divlja i prema ljudima neprijateljski raspoložena stvorenja. No, s vremenom njihova početna surovost iščezava te se pridružuju Silenima i Panima tvoreći s njima raskalašeno društvo boga Dioniza. Simboliku tesalijskih čudovišta u svom *Univerzalnom mitološkom rječniku ili mitskoj biografiji božanstava i basnoslovnih likova Grčke, Italije, Egipta, Indije, Kine, Japana, Skandinavije, Galije, Amerike, Polinezije itd., itd.*, objašnjava i poznati njemački filolog i pisac Eduard Adolph Jacobi, koji na poseban način naglašava animalnost ovih drugorazrednih božanstava grčo-rimske mitologije, o čemu svjedoče sljedeće riječi:

> Kentauri su pripadali plemenu Pelazga. Živjeli su u šumama i planinama loveći bikove u Tesaliji, na Pelionu i na Eti. Prikazivani su kao vulgarni, surovi i dlakavi divovi koji vode divlji život brutalno se prepuštajući ispijanju vina i lovu na žene. Oko njihova podrijetla postoje mnogi prijepori. Prema najopćenitijem mišljenju, nastali su od Iksiona i Nefele ili od jednoga oblaka kojemu je Jupiter dao oblik Junone.[113]

U *Rječniku simbola* Jeana Chevaliera i Alaina Gheerbranta «Kentauri se prema legendi dijele na dvije velike porodice. Sinovi Iksiona i oblaka simboliziraju surovu, bezumnu i slijepu snagu; sinovi Filire i Krona, od kojih je najpoznatiji Hiron, predočuju naprotiv

[112]*Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Seghers, Pariz, 1962, str. 291. Sileni su bili demoni prirode slični satirima, od kojih se razlikuju po tome što imaju neke osobine konja (rep, šiljaste uši, kopita) za razliku od satira koji su poluljudska, polukozja bića. Po riječima Pauzanija, ime Silen koristilo se i za Satira.

[113]Jacobi, Eduard Adolph: *Dictionnaire mythologique universel ou biographie mythique des dieux et des personnages fabuleux de la Grèce, de l'Italie, de l'Égypte, de l'Inde, de la Chine, du Japon, de la Scandinavie, de la Gaule, de l'Amérique, de la Polynésie, etc., etc.*, Librairie de Firmin Didot frères, Pariz, 1854., str. 97.

dobroćudnu snagu u službi pravednih borbi. Kad je Hiron, zadobivši neizlječivu ranu na koljenu, poželio smrt, svoju je besmrtnost prepustio Prometeju.»[114]

Ukratko, ali vrlo vjerno i jezgrovito s prikazom njihovih najbitnijih osobina i simbolikom koju predstavljaju ova tesalijska čudovišta opisao je Michel Cazenave u svojoj *Enciklopediji simbola (Encyclopédie des symboles)*, prijevodu djela njemačkoga autora Hansa Biedermanna *Knaurov leksikon simbola* (*Knaurs Lexicon der Symbole)*[115]:

Još od drevne Grčke simbolika ovih hibridnih bića s tijelom konja i ljudskim poprsjem je dvosmislena. Grčka mitologija govori nam o borbi Kentaura protiv Lapita, naroda s planina Tesalije u kojoj su ova čudovišta u pijanom stanju pokušala oteti njihove žene. Upravo zbog toga što njihov ljudski dio nije dovoljno snažan da obuzda njihovu životinjsku prirodu simbolika ih smatra utjelovljenjem animalnosti, divlje snage i instinkata.

U srednjem vijeku predstavljaju suprotnost plemenitom vitezu koji, za razliku od Kentaura, uspijeva nadvladati svoje strasti, a usto, osokoljeni svojom fizičkom snagom, oni su utjelovljenje oholosti.

Međutim, antika poznaje Kentaure kojima su bile pridavane pozitivne osobine zahvaljujući upravo njihovoj dvojnoj naravi. Oni se zbog svoje razboritosti smatraju izrazitim iznimkama svog roda te ga simbolički označavaju vrstom koju, osim snage, karakterizira i razum. Tako su Jazon i Ahil za učitelja u svojoj mladosti imali mudroga kentaura Hirona, koji ih je naučio kako upotrijebiti ljekovito bilje, ali i mnogim drugim iskustvima i spoznajama. Ovo dobrohotno biće umrlo je greškom pogođeno od jedne Heraklove otrovane strelice nakon čega je nastala priča da se najveći antički junak zatim popeo na nebo, gdje utjelovljuje Strijelca, deveti znak horoskopa.[116]

Od mase divljih Kentaura, osim mudrog Hirona, zbog svoje lukavosti izdvaja se kentaur Neso, također ubijen od Heraklove strijele nakon što je pokušao ugrabiti njegovu ženu Dejaniru. U svom referentnom *Rječniku bajki ili grčkoj, rimskoj, egipatskoj, keltskoj, perzijskoj, sirijskoj, indijskoj, kineskoj, skandinavskoj, afričkoj, američkoj, ikonološkoj mitologiji* o dobroćudnom kentauru Hironu François Noël kaže sljedeće:

---

[114]Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain: *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1983., str. 253.

[115]Biedermann, Hans: *Knaurs Lexikon der Symbole*, Droemer Knaur, Minhen, 1989., 591 str.

[116]Cazenave, Michel: *Encyclopédie des symboles*, Livres de Poche, Pariz, 1998., str. 19.

Hiron, kojega Plutarh naziva mudracem, plod je ljubavi Saturna, preobraženog u konja, i Filire. Čim je odrastao, povukao se u planine i u šume, gdje je loveći s Dijanom stekao znanja o ljekovitom bilju i istini. Ovaj Kentaur živio je prije osvajanja Zlatnog runa i opsade Troje. Njegova spilja, smještena podno brda Peliona, postala je najpoznatija škola cijele Grčke. (…) Prema Plutarhu, Herkul je u njegovoj školi naučio umijeće liječenja ljudi, sviranja glazbe i načela pravednosti. Bio je nadaren glazbenik pa je akordima svoje lire mogao izliječiti bolesti, a poznavanjem nebeskih tijela izbjeći ili spriječiti zlokobne događaje po ljudski rod.[117]

Umjetnike je vrlo često privlačila borba Kentaura s grčkim plemenom Lapitima, do koje je došlo na svadbi lapitskoga kralja Piritoja. Uza sve tadašnje velike junake Kentauri su bili pozvani na svadbu, ali prema svojim navikama nisu odoljeli omiljenom vinu te su pokazali svoju pravu, divlju narav i barbarstvo. Njihov vođa Eurition pokušao je oteti nevjestu, a ostali Kentauri sve druge prisutne žene. Došlo je do borbe u kojoj su doživjeli težak poraz. Mnogo ih je izgubilo živote, a preživjeli su tek plašljivci pobjegavši u susjedne šume, gdje su nastavili svoj život. U tim će istim šumama njihovi potomci dočekati izumiranje ovih ljudi konja.

«Borba Kentaura s Lapitima jedna je od omiljenih tema grčkih umjetnika, i to stoga što ta borba simbolizira jedinstvo Grka protiv barbara, a njezin ishod pobjedu pravde nad nepravdom, civilizacije nad divljim životom šumskih ljudi.»[118] Prizorima iz ove borbe grčki su umjetnici ukrašavali hramove, javne građevine i spomenike da bi istaknuli vječno pozitivnu ideju pobjede dobra nad zlom i nadu u jedan bolji i ljepši svijet.

U poemi *Kentaur* Mauricea de Guérina svjedoci smo evociranja Kibele, maloazijske božice koju su Grci i Rimljani štovali kao «Veliku majku» svih bogova:

[Ona je] božica zemlje, kći neba, žena Saturnova, majka Jupitera, Junone, Neptuna i Plutona. Simbolizira onu energiju koju sadrži zemlja te je praiskonski izvor plodnosti. Kibelina kola vuku lavovi, što je znak da vlada, određuje i upravlja životnom snagom. Ponekad je kruni sedmokraka zvijezda ili polumjesec, znakovi vlasti nad ciklusima zemaljskog biološkog razvitka. Od najstarijih vremena njezin se kult poistovjećivao s kultom

[117]Nöel, François: *Dictionnaire de la fable, ou Mythologie Grecque, Latine, Egyptienne, Celtique, Persanne, Syriaque, Indienne, Chinoise, Scandinave, Africaine, Américaine, Iconologique, etc.*, Le Normant, Pariz, 1801., str. 239.

[118]Zamarovsky, Vojtech: *Junaci antičkih mitova*, nav. djelo, str. 164.

plodnosti. Jedna Homerska himna ovako je opisuje: Skladna muza, kći velikog Zeusa, majka sviju bogova i sviju ljudi. Drag joj je zvuk čegrtaljki i bubnjića, i brujanje frula, drag joj je krik vukova i lavova riđodlakih, drage zvonke gore i šumoviti doci.[119]

U svojoj domovini Kibela je smatrana začetnicom svega na svijetu, bogova, ljudi, životinja i biljaka. Njezini su obožavatelji vjerovali da vlada čitavim životom na zemlji, ali i u podzemnom svijetu. Omiljeno društvo bili su joj lavovi, leopardi i šumski demoni. Grci su je izjednačavali s božicom zemlje Gejom i sa Zeusovom majkom Rejom. Rimljani su kult Kibele uveli potkraj 3. st. pr. Kr., a s njom su u Rim dospjele mnoge maloazijske legende i antičkom svijetu strani i čudni obredi sakaćenja, orgija i samosakaćenja svećenika koji su bili u izrazitoj suprotnosti s tradicionalnim obredima Grka i Rimljana.

Poema Victora Hugoa nosi naslov *Satir (Le Satyre)*, a Satiri su u staroj Grčkoj bili šumski demoni koji su pratili boga Dioniza. Karakterizirala ih je prepredenost, razuzdanost i nametljivost. Njihov cilj bile su jedino žene i vino te sve ono što pruža užitke. Kad nisu napasali stoku i progonili nimfe, zabavu su tražili u glazbi, koja će ih svakako pozitivno usmjeravati i od njih stvarati tajanstvena bića. U svom *Univerzalnom mitološkom riječniku*, koji je s njemačkoga jezika na francuski preveo Thalès Bernard, Eduard Adolph Jacobi precizira kako su «satirovi atributi bili (...) frula, tirzos, siringa, pastirski štap itd. Na sebi su nosili životinjsku kožu, a bili su okrunjeni bršljanom, lišćem vinove loze i granama bora.»[120] Njihov omiljeni instrument bili su frule, siringe, cimbal, ali i gajde. Ljude nisu posebno voljeli. Čak su ih se i bojali, pa bi pred njima često bježali ili ih napadali. Od božanskih bića najviše su tražili društvo Silena i Pana s kojima su ih ljudi često izjednačavali, a njihov najomiljeniji bog bio je Dioniz. U najstarijim vremenima zamišljani su kao poluživotinje, ali će poslije u maštama ljudi Satiri dobiti gotovo ljudsko obličje, a na njihov prvotni izgled podsjećat će samo glava s roščićima i kozjim ušima.

---

[119]Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain: *Rječnik simbola*, nav. djelo, 1983., str. 254–255.

[120]Jacobi, Eduard Adolph : *Dictionnaire mythologique universel ou biographie mythique des dieux et des personnages fabuleux de la Grèce, de l'Italie, de l'Égypte, de l'Inde, de la Chine, du Japon, de la Scandinavie, de la Gaule, de l'Amérique, de la Polynésie, et., etc.*, nav. djelo, str. 436.

U *Enciklopediji simbola* Michela Cazenavea opisani su «kao božanstva prirode, poluživotinje i poluljudi, s rogovima, ušima i šapama jarca, repom te tupim i širokim nosom, što je karakteristično i za Pana, boga poljoprivrednih kultova. Satiri su poznati po svom nezasitnom seksualnom apetitu. Pohota ih potiče da progone nimfe Najade i Drijade, u antici prikazivane kao samovoljne i drske žene koje su se samo pretvarale da pred njima bježe. Redovito su se pridruživali povorci Dioniza (Bakha), boga vina, a s dramama njegovih svetkovina udruživala se vulgarna i lakrdijaška satira, od čega i potječe riječ „satira". Zbog njihovih izraženih seksualnih nagona današnja medicina naziva „satyriasis" jedno bolesno pretjerivanje seksualne žudnje kod muškarca. U grčkim mitovima Sileni su bića slična Satirima, s repom i konjskim kopitom te špicastim ušima. Učitelj Dioniza zvao se Silenos. Najčešće je bio u pijanom stanju, a umjetnici ga često prikazuju kao krupnoga čovjeka koji jaši na magarcu.»[121]

Orfej nije jedan od likova u poemi *Satir* Victora Hugoa, ali protagonist ove poeme predstavlja umjetnički lik koji u svojoj glazbi stalno napreduje, što se očituje u upotrebi instrumenata kojima je proizvodi. On najprije svira na svirali, zatim koristi frulu te na kraju liru kojom stvara savršeniju, orfejsku glazbu. Na taj način Satir podsjeća na Orfeja, najvažnijega predstavnika umjetnosti i pjesme u grčkoj mitologiji. Svojim je pjevanjem očaravao divlje životinje, a mogao je odvlačiti drveće i kamenje te pjesmom zaustavljati tokove rijeka. Bio je vidovit, isticao se u magiji, astrologiji, pisanju, ali i medicini i poljoprivredi. Prema predaji, bio je sin tračkoga kralja Eagra ili boga Apolona i Kaliope, Muze epskoga pjesništva od koje je naslijedio svoj dar za glazbu. Na slikama je uvijek «mlad i obično nosi lovorov vijenac, nagradu za pobjedu u starim grčkim nadmetanjima u pjesništvu i pjevu. Svakojake životinje, divlje i domaće, mirno se kupe oko njega. Ptice čuče na stablima. Ta je tema bila omiljena u rimsko doba, a rani su se kršćanski umjetnici služili njome da prikažu Mesiju jer će, kad on dođe, vuk prebijati s janjetom, ris ležati s kozlićem, tele i lavić zajedno će pasti, a djetešce njih će voditi.»[122]

---

[121]Cazenave, Michel: *Encyclopédie des symboles*, nav. djelo, str. 611.

[122]Hall, James*: Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, nav. djelo, str. 232.

S Glaukom[123], likom istoimene pjesme u stihu Mauricea de Guérina, koja će naći mjesto u našoj radnji, vezan je Okean, božanstvo koje će ga primiti u svoje dubine. Okean je sin boga neba Urana i majke zemlje Geje te najstariji od Titana. Bio je bog beskrajnih dubina koje su okruživale zemlju oplakujući je poput rijeka bez obala. Karakterizirala ga je dostojanstvenost te se nije mnogo miješao u borbe vođene u mitskom svijetu. Tek je jednom pomogao Zeusu u pobjedi protiv titana Krona. Živio je mirno i bio je poštovan od svih bogova iako nije dolazio na njihova druženja. Sa svojim ženama Tetidom i Tetijom imao je nebrojene potomke, među kojima su brojne rijeke koje su se u njega ulijevale, zatim oko tri tisuće kćeri zvanih okeanide i jednako toliko sinova.

Eduard Adolph Jacobi također tematizira junaka Guérinove poeme u stihovima – Glauka. Budući da je prikaz metamorfoze ovoga hibridnog božanstva neophodan za razumijevanje gore spomenute Guérinove mitološke pjesme, još jednom ćemo se referirati na Jacobijev riječnik:

> Glauko je bio ribar iz grada Antedona. Jednoga dana, stavivši na obalnu travu ribu koju je upravo ulovio, uvidio je da se ona čudno pomiče i baca natrag u more. Uvjeren da ta trava, čiji rast potiče Atena na otoku Sretnih, ima iznimne vrline, on ju kuša i slijedeći njihov primjer biva preobražen u tritona i slavljen kao morsko božanstvo.[124]

Siringa, nimfa iz poetske priče *Pan i Siringa (Pan et la Syrinx)*[125] Julesa Laforguea kojoj ćemo se posvetiti u ovom radu, vjerna je Artemidi (Dijana), kćeri vrhovnog boga Zeusa i Lete, božici lova, životinja, Mjeseca i ljekovitih izvora. Ona je sestra blizanka Apolona, boga sunca i svjetla, prema jednoj verziji rođena na otoku Delosu, gdje je njezina majka našla utočište u bijegu pred zmajem Pitonom, koji ju je po naređenju Zeusove žene Here htio ubiti. Po drugoj je verziji rođena u gaju Ortigije u Efezu, gdje su Grci kasnije podigli Artemidin

---

[123]Guérin, Maurice de: «Glaucus», u: *Journal, lettres et poèmes*, publié par G.S.Trébutien, V.Lecoffre, Pariz, 1898., str. 387–390.

[124]Jacobi, Eduard Adolph : *Dictionnaire mythologique universel ou biographie mythique des dieux et des personnages fabuleux de la Grèce, de l'Italie, de l'Égypte, de l'Inde, de la Chine, du Japon, de la Scandinavie, de la Gaule, de l'Amérique, de la Polynésie, et., etc.*, nav. djelo, str. 200.

[125]Laforgue, Jules: «Pan et la Syrinx», u: *Moralités légendaires*, Mercure de France, Pariz, 1902., str. 283.

hram koji predstavlja jedno od sedam čuda svijeta. Od najstarijih vremena pripisivana joj je strast za lovom pa su je umjetnici vrlo često prikazivali s lukom i strijelom. Lovila je u društvu nekih bogova ili nimfi, ali i sama, a kako su lov i rat često povezani, u nekim krajevima postala je i božica rata kao npr. u Sparti, gdje su joj prinosili ljudske žrtve, a mladiće uoči ratova pred njezinim kipom bičevali kako bi ih pripremili za borbu. Na nanesene nepravde znala je reagirati osvetoljubivo pa je tebanskoj kraljici Niobi ubila svu djecu jer joj je ova uvrijedila majku što tematizira i istoimena poema de Lisleovih *Antičkih poema*. Za Grke je njezina ljepota bila idealna. Nije to bila uzvišena ljepota karakteristična za božicu Heru, ni ljepota mudre i dostojanstvene Atene niti strastvena ljepota Afrodite. Bila je to ljepota karakteristična za sportašice kod kojih borbeni duh pridonosi ljepoti zbog čega su joj se divili u Grčkoj, ali i u Rimu kao božici Dijani.

U poemi *Satir* Victora Hugoa zbog tajanstvenosti koju nosi glavni lik nalazimo njegovu usporedbu sa Sfingom, kćeri stoglavoga diva Tifona i njegove žene Ehidne. Bratoljub Klaić u svom *Velikom rječniku stranih riječi* daje višestruko značenje riječi *sfinga*. «U starom Egiptu je označavala kamenu figuru ležećega lava s čovječjom glavom. U mitologiji kod starih Grka bajoslovnu životinju sa šapama lava, tijelom psa, glavom i grudima žene i s krilima. U prenesenom značenju ona je zagonetno biće, odnosno zagonetka uopće, a također je naziv za jednu vrstu velikog leptira.»[126]

Grčka mitologija je smještava na brdo Sfingij pokraj Tebe, gdje je ljudima postavljala pitanje koje su joj dale Muze:

> Tko ujutro ide na četiri, danju na dvije, a uveče na tri noge, a uz to na tri i četiri polakše i nespretnije nego na dvije?[127]

Svojim šapama Sfinga je ubijala svakoga tko ne bi znao odgovor na to pitanje. Od Edipa je konačno dobila odgovor da je to čovjek jer u svom djetinjstvu puže na rukama i nogama, u zreloj dobi hoda na dvije noge, a u starosti se pomaže štapom. Nakon Edipova odgovora

[126]Klaić, Bratoljub: *Veliki rječnik stranih riječi*, nav. djelo, str. 1195.

[127]Zamarovský, Vojtech: *Junaci antičkih mitova,* nav. djelo, str. 275.

bacila se sa stijene u more jer joj je sudbina namijenila smrt nakon rješenja zagonetke. Sfinga je jedna od najstarijih tvorevina ljudske mašte i umjetnosti, a u grčku mitologiju došla je s Istoka, što potkrepljuju kipovi egipatskih kraljeva koji su prikazivali vladare u liku ležećega lava:

> Najstarije monumentalno kiparsko djelo s likom Sfinge jest „Velika sfinga“ na polju piramida u Gizehu s glavom kojoj visina prelazi dvadeset metara, a čuvar je grobišta egipatskih kraljeva možda već pet tisuća godina.[128]

Da bismo mogli razumjeti značenje jednog od najtajanstvenijih božanstava grčko-rimske mitologije, boga Dioniza, najprije moramo objasniti njegovo podrijetlo. Prema jednom tumačenju «bog Dioniz čije ime znači „dva puta rođen“ sin je boga Zeusa i smrtnice Semele. Željevši potpuno upoznati moć, slavu i tajne svoga božanskog ljubavnika, Semela biva pogođena munjom vrhovnoga božanstva. Zeus tada uzima zametak iz njezine utrobe i stavlja ga u svoje bedro sve do njegova rođenja. Po drugoj verziji Titani su ga po zapovijedi božice Here rastrgali. Od njega je ostalo samo srce koje je Zeus vratio u utrobu Semele te se on ponovno rodio.»[129]

Dolazak Dioniza na svijet je dosta čudan, čak i za grčku mitologiju, zbog čega je smatran vrlo misterioznim božanstvom, što je uvijek stvaralo poteškoće u njegovu smještaju u Panteon, hram grčkih bogova. Otac Zeus ga je nakon rođenja dao Nisaidama, kišnim nimfama u nepoznatoj zemlji daleko od Grčke. One su ga othranile i odgojile kako im je naredio bog Hermes te se u Grčku vraća tek kao odrastao mladić. Dionizovo će se ime često spomenuti u ovom radu. Poznat još kao Bakho, bio je bog pastira, plodnosti zemlje, vegetacije i vinogradarstva. «Njegovi atributi bili su list vinove loze i sâma vinova loza kao i Bakhov štap omotan bršljanom i lozom kojega su nosile Bakhantice.»[130] Tijekom svoga mladenaštva Dioniz je otkrio kulturu vina i donio je u Grčku. U Frigiji ga je božica Kibela, Majka ljudi, u

[128]Zamarovský, Vojtech: *Junaci antičkih mitova*, nav.djelo, str. 275.

[129]Cazenave, Michel: *Encyclopédie des symboles*, nav. djelo, str. 197.

[130]Isto, str. 197.

Grčkoj poznata kao Reja, naučila svetim obredima vezanim uz vino. Svoja znanja o svojstvima i načinima priprema vina neumorno je širio pa se radi toga uputio i na daleki put u Indiju. Vino je ubrzo osvojilo žitelje Grčke koji mu daju misteriozno značenje i smatraju ga utjelovljenjem života:

> Kao simbol i zaštitni znak konoba i krčmi, uvijek je praćen povorkom žena zvanih Bakhantice, a med i mlijeko teku po podu prigodom njihova prolaska. Kao bog orgija Dioniz je vrlo ljubomoran te mu svatko treba predati ono što zaželi, a kad se njegov vlastiti stric Pantej, kralj Tebe, odbija pokloniti njegovu kultu, daje ga ubiti i raskomadati u svetom deliriju žena koje ga prate, a među kojima se nalazi Agava, vlastita Pantejeva majka.[131]

Uvijek veseo, živio je za užitke i nastojao od života uzeti sve što mu može priuštiti. Primjer je hedonista vječito okruženog pjesmom i vinom te brojnim društvom u kojemu su osim žena svoje mjesto nalazili Sileni, Satiri, Kentauri, Bakhantice i neizbježni Pan, «a često je prikazivan u društvu jakih životinja poput jarca ili bika.»[132] Njegove razuzdane zabave, nazvane dionizije ili bakanalije, bile su vrlo raširene, a na njima se cijelo to društvo opijalo prepuštajući se užitku koje pruža vino. Glas o Dionizu i njegovu opojnom napitku vrlo brzo se proširio, a sâm je Zeus njime bio vrlo oduševljen te je Dioniza proglasio bogom vina. No, nisu svi u Grčkoj jednako prihvaćali taj novi napitak. Za razliku od onih koji su sa zanosom prišli njegovu kultu, drugi su mu se odlučno suprotstavili. Tako je trački kralj Likurg pokušao iz svoje zemlje bičevanjem istjerati Dioniza, ali je od bogova zato sljepoćom kažnjen. Osim za boga vina, Grci su Dioniza smatrali zaštitnikom grmlja i voćaka, kojima je davao svježinu i povećavao plodnost. Kako vinogradarstvo i voćarstvo zahtijevaju veliku čovjekovu marljivost i rad, ljudi su Dioniza počeli štovati kao začetnika tih vrlina. «Da bi oslobodio ljude od njihovih briga, išao je od zemlje do zemlje.»[133] Šireći kult vina pridonosio je njihovoj radosti, poticao ih na druženja, osvježavao duh i tijelo te omogućavao zabavu i ljubav, a umjetnike hranio nadahnućima i ispunjavao stvaralačkom energijom.

---

[131]Isto, str. 197.

[132]Isto, str. 197.

[133]Isto, str. 197.

Sve navedeno bio je pozitivni dio kulta Dioniza. Međutim, s vremenom je taj kult rastao i na određen način izbjegao kontroli. Naime, u Grčkoj i kasnije u Rimu zanos Dionizom poprimao je razuzdane karakteristike, posebno u svečanostima koje su se održavale nekoliko puta godišnje, a u kojima su sudjelovale vjerne Dionizove pratilje Bakhantice. Zbog opijanja i velikih izgreda do kojih je dolazilo na tim svetkovinama, u Rimu je čak Senat morao reagirati, upotrijebiti silu i zabraniti bakanalije.

Kao likove koji će naći mjesto u ovoj radnji treba spomenuti Narcisa i nimfe. Narcis je bio sin riječnoga boga Kefisa i nimfe Leriope. Lijep, ali vrlo bojažljiv mladić izbjegavao je društvo vršnjaka i najviše vremena provodio u samotnim šetnjama u šumi zbog čega je izazivao podsmijehe. Kad je odbio ljubav jedne nimfe, Afrodita ga je kaznila tako da se zaljubio u sama sebe te se utopio u planinskom izvoru nakon dugoga promatranja svog lika. Njegovo tijelo nije pronađeno jer se pretvorilo u cvijet koji i danas nosi njegovo ime.

U grčkoj mitologiji značajno mjesto zauzimale su nimfe. Predstavljale su prelijepe mlade žene vezane za boga Apolona, zatim Dioniza, Hermesa i Pana te božicu Artemidu. Svojom ljepotom izazivale su požude kod Satira zbog čega su od njih često bile tjerane. Prikazivane su i kao ljubavnice Zeusa, Apolona i Posejdona, ali i smrtnika Minosa, Sizifa i Odiseja. Živjele su u planinama, dolinama, rijekama, jezerima, morima i na mnogim drugim mjestima u prirodi te su zbog mjesta obitavališta među njima izvršene podjele zbog čega ima više vrsta nimfi. Među nimfama posebno mjesto pripada Najadama, nimfama voda koje su zapravo najbrojnija skupina nižih božica grčko-rimske mitologije. Život su većinom provodile u pjesmi i plesu u pratnji Silena i Fauna, bogova Apolona i Hermesa te božice Afrodite. Sklonost prema ljudima pokazivale su natapanjem njihovih oranica, a neke su imale iscjeliteljsku moć koju su ljudi tražili u njihovim riječnim i jezerskim obitavalištima. Sudbine svih Najada nisu iste. Neke od njih dospjele su na Olimp, gdje su živjele u društvu viših bogova, dok su druge morale biti zadovoljne malim životnim radostima na zemlji i s muževima koji su im vrlo često stvarali neugodnosti. Najznačajnijim se nimfama, ipak, smatraju Muze, zaštitnice pjesništva, umjetnosti i znanosti. One su bile nadahnuće umjetnika i zahvaljujući njima umjetnici stvarali su velika umjetnička djela:

Muze su u početku bile nimfe koje su prebivale uz izvore što su imali moć da pruže nadahnuće; to su osobito Aganipa i Hipokrena na planini Helikonu te Kastalsko vrelo na Parnasu koji je naposljetku postao njihovo općeprihvaćeno prebivalište. Zato se vrela i potoci često pojavljuju na slikama Muza.[134]

Tih kćeri Zeusa i boginje pamćenja Mnemozine bilo je devet i svaka je od njih bila zaštitnica svoga područja u umjetnosti. Pojedini umjetnici izražavali su poštovanje prema svim Muzama, a ne samo zaštitnicama umjetnosti kojoj su pripadali i u svom je radu zazivali. Muze su kao i ostale božice imale u antici svoje hramove, među kojima se ističe Hram Muza ili Museion, koji je utemeljio egipatski kralj Ptolomej. Hram je predstavljao kulturnu ustanovu u kojoj je bilo sakupljeno sve grčko pjesništvo, što je bila počast Muzama, njegovim inspiratoricama. Grci i Rimljani prikazivali su ih kao žene koje plijene ljepotom, glasom, umilnim pokretima te razveseljavaju bogove zbog čega su ih svi, s izuzetkom Aresa, stavljali u svoju zaštitu.

Među nimfama značajnim za našu radnju treba istaknuti Bakhantice, koje nam Maurice de Guérin predstavlja u svojoj poemi u prozi *Bakhantica (La Bacchante)*.[135] Sljedbenice kulta vina štovale su boga Bakha po kojem su dobile i ime. Divlje naravi, lutale su šumama uništavajući često sve pred sobom. Vjerne Dionizu (Bakhu), sudjelovale su u bakanalijama, ritualima koje je on priređivao, a koji su često sadržavali elemente orgija:

Nazivale su se i Menade i Tijade, a glavni njihov simbol bio je tirzos, dugački štap opleten vinovom lozom ili lišćem bršljana s plodom mogranja na vrhu.[136]

U Nöelovu mitološkom rječniku Bakhantice su opisane kao «žene koje slave Bakhove misterije. Prve žene koje su nosile ovaj naziv bile su one što su slijedile Bakha u njegovu osvajanju Indije, u ruci noseći tirzos ili kratko koplje, omotano bršljanom ili granom vinove

[134]Hall, James: *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, nav. djelo, str. 217.

[135]Guérin, Maurice de: «La Bacchante», u: *Oeuvres complètes*, édition de Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 335-345.

[136]Zamarovsky, Vojtech: *Bogovi i junaci antičkih mitova*, ArTresor naklada, Zagreb, 2004., str. 59.

loze. (…) Osim laganog vela koji je lepršao oko njih, često su bile nage, glave ponekad okružene živahnim zmijama, očiju punih žara, odlutalih pogleda, Bakhantice su trčale posvuda, vičući 'Jakhos', a zbog urlikanja i buke njihovih barbarskih instrumenata, glas im odzvanjaše zrakom.»[137]

Huet-Brichard u svom eseju posvećenom Dionizu i njegovim družicama piše da «riječ Bakhantica istodobno označava i Bakhove štovateljice i sâmo božanstvo jer ono ima moć izazivanja transa i posjedovanja. Zbog toga se Dioniz još naziva i 'Bakho', to jest 'bijesni'. [...] U antičkim tekstovima Bakhantice se još nazivaju i Menade, Tijade ili Lene. Menada je ona koju obuzima ludilo, a u VI. spjevu Ilijade Dioniz je opisan kao 'mainoménos', to jest 'bijesni luđak'. »[138]

U *Enciklopediji simbola* Michel Cazenave na sažet je i konstruktivan način opisao njihovo podrijetlo, osobine i način života koji su provodile:

„Slava sretnom čovjeku koji poznaje božanske tajne i čisti svoju dušu u planinskim bakanalijama", viknuo je Euripidov zbor Bakhantica u uvodu ove tragedije. Bakhantice, nazivane još i Menade jesu žene koje u povorkama odaju bogoštovlje bogu Bakhu (Dionizu). Došavši iz Tebe ili možda Trakije, ovo novo božanstvo ljudima donosi vino i uvijek je okruženo ženama da bi potreslo mušku dominaciju u grčkom društvu. Sin Zeusa i Semele, obične smrtnice, Bakho neumoljivom osvetom progoni one koji odbijaju priznati njegovo božanstvo, a Bakhantice su sredstvo za to. Općinjujući žene snagom svog ludila, on ih tjera da sve ostave i otiđu živjeti u planine. Posjedovane Bakhovim delirijem i maskirane nose štap umotan u grane vinove loze i bršljan te tuniku od jelenje kože, predaju se plesu uz zvukove frule, lire i bubnjeva, dok se u nutrinama spilja organiziraju orgije koje slave tajne dionizijskoga kulta. Tada im se pridružuje Dioniz, a one se izvan sebe, obuzete božanskim zanosom, vraćaju primitivnom divljaštvu instinkata progoneći jarce po brdima da bi proždrijeli njihovo sirovo meso. Ono što je još strašnije, jest činjenica da ih božanstvo može natjerati da rastrgaju tijelo svoje vlastite djece (U Euripidovoj tragediji Agava kolje svoga sina).
Sâm Orfej, zbog toga što je više volio slaviti Apolona nego Bakha bit će raskomadan u Makedoniji od strane Menada nakon što su poubijale svoje muževe. Zbog načina života Bakhantica s vremenom postaje simbol razvrata i seksualne slobode koju svakako treba osuditi.[139]

---

[137]Nöel, François: *Dictionnaire de la fable, ou Mythologie Grecque, Latine, Egyptienne, Celtique, Persanne, Syriaque, Indienne, Chinoise, Scandinave, Africaine, Américaine, Iconologique, etc.*, nav. djelo, str. 145.

[138]Huet-Brichard, Marie-Catherine: *Dionysos et les Bacchantes*, nav. djelo, str. 53–54.

Po uzoru na mitološke Bakhantice pojavile su se stvarne, povijesne Bakhantice koje su se u vrijeme velikih razuzdanosti rimskog društva okupljale na svetkovinama boga Dioniza. Njihova druženja, redovito bi se pretvarala u noćna orgijanja i izgrede pa ih je katkada i sama vlast morala obuzdavati. Tako je Senat u Rimu 186. godine pr. Kr. posebnom odlukom zabranio njihovo okupljanje, a mnoge Bakhantice kažnjavane su smrću[140].

U kontekstu opisa dvojnosti Bakhantica, neophodne za razumijevanje mitološke poezije neohelenističkih parnasovaca (Banville, Heredia), vrlo je važno naglasiti neospornu povijesnu činjenicu da su historiografi 19. st. u potpunosti bili u pravu kada su zaključili da Dioniz nije samo grčko božanstvo, nego i tračko. Naime, mladi besmrtnik nije imao svoje mjesto u Panteonu homerskih božanstava upravo zbog toga što je on toliko drugačiji od njih. Njegova je uloga bila ta da osvoji prostor koji mu pripada, to jest da pronađe svoje podrijetlo. Sin Semele, kćeri kralja Tebe, u Euripidovim *Bakhanticama (Les Bacchantes)* prikazan je kao novopridošli stranac iz Lidije. Dakle, simboličko podrijetlo Dioniza vezuje se za Istok, koji se svojim barbarskim karakterom razlikuje od grčkoga polisa i zapadnjačkoga svijeta. No, Dioniz je i grčko božanstvo jer je njegov identitet, poput njegova rođenja, također dvojan. On je istodobno i muško i žensko biće, a tu dualnost opisuje i Euripid u svojoj drami *Bakhantice*, jer Pantej u njemu vidi stranca ženskoga izgleda. Doista, od ranoga djetinjstva okružen je ženama, svojim dojiljama, a kao mladić društvo mu čine njegove odane štovateljice Bakhantice. Štoviše, da bi izbjegao osvetu ljubomorne Zeusove žene Here, nimfe su ga kao dijete čak morale oblačiti u žensku odjeću. Pozivajući se na Vernantovu studiju povijesne mitologije *Mit i misao kod Grka* na početku uvoda već smo naglasili kako je u drevnoj Grčkoj postojala jasna podjela na privatnu i javnu sferu, zbog čega su sve stvari od javnoga interesa bile u domeni muškaraca. Ali, Dioniz dovodi u pitanje tu podjelu. Budući da ovo misteriozno

[139]Cazenave, Michel: *Encyclopédie des symboles*, nav. djelo, str. 67.

[140]Našu tvrdnju potkrijepit ćemo još jednim citatom iz Noëlova referentnog rječnika. Po riječima Françoisa Noëla, bakanalije su bile «svetkovine organizirane u čast Bakha. Melampus ih je u Grčku doveo iz Egipta. Atenjani su ih redovito slavili uz razvratno ponašanje. Dolaze do Italije, gdje se izvode tri puta godišnje, a poslije još i češće. Ispočetka muškarci nisu smjeli sudjelovati u slavljenju tih misterija, no poslije su i oni u njih inicirani. Miješanje suprotnih spolova izazvalo je velike nerede. Da bi to spriječio, rimski Senat rimske godine 568. donosi odluku kojom zabranjuje te sramotne orgije u Rimu i cijeloj Italiji.» (Noël 1801: 144)

božanstvo želi uzdrmati mušku dominaciju u društvu stare Grčke, njegove pratiteljice su sasvim sigurno predstavljale idealno sredstvo za ostvarenje toga cilja.

U liku Bakhantice ujedinjuju se ženska i muška načela budući da se Bakhantice predaju i muškim aktivnostima. One su istovremeno i lovkinje i ratnice pa se Agava tako vraća u Tebu sa svojim lovačkim trofejom, Pantejevom glavom, a u ratu s Indijcima Dionizove vojske najvećim dijelom sačinjavaju bijesne žene. U tom pogledu Huet-Brichard kaže kako «tirzos postaje simboličan predmet; sredstvo radosti i slavlja, on je istovremeno i predmet kojim se vodi rat i ubija. Sâmim svojim oblikom, kao što pokazuje Baudelaire u svojoj poemi u prozi, on je dvojan i predstavlja sliku dualnosti svojih vlasnika, Bakhantica i Dioniza»[141]. Međutim, da bismo ispravno shvatili simboliku tirzosa u antičkim okvirima, ali i u francuskoj poeziji 19. st. na poseban način moramo apostrofirati činjenicu da se jedinstvo ovoga predmeta zasniva na povezivanju oprečnih oblika, to jest vezama ravne i krivudave linije.

Unatoč izraženoj psihološkoj podijeljenosti Baudelairove ličnosti i njegovanju kulta forme, Baudelairove poeme neće biti predmetom našega zanimanja u tijelu radnje, prvenstveno zbog njegova negativnog stava prema neohelenističkoj struji u francuskoj poeziji 19. st. Ipak, kroz prizmu privilegiranoga Dionizova atributa-tirzosa ovaj pjesnik nam je dao jedan od najboljih primjera podijeljenosti kako antičkoga boga vina, tako i njegovih vjernih sljedbenica. Osim toga, autor *Cvjetova zla* bio je, koliko nam je poznato, jedini francuski pjesnik 19. st. koji je u svojoj poemi, objavljenoj 1869. godine u zbirci *Spleen Pariza (Spleen de Paris)* ili *Malenim pjesama u prozi (Petits poèmes en prose)*, na sasvim originalan način prikazao dvojnost ovoga Dionizova svojstva.

U želji da opiše umjetnost velikoga mađarskog skladatelja Franza Liszta (1811. – 1886.), ali i novu estetiku svojih tekstova u prozi, Baudelaire ističe tirzos koji, po njegovu mišljenju, predstavlja svaku umjetnost koja njeguje dvojnost. O odnosu Baudelairea i Liszta sačuvano je jedno kratko pismo koje je Baudelaire poslao čuvenom pijanistu 10. svibnja 1861. godine. U spomenutom pismu Baudelaire izražava želju da ga upozna i pokaže mu zahvalnost zbog nadahnuća kojim ga inspirira Lisztova umjetnost.

U ovoj poemi u prozi Baudelaire slavnoga kompozitora uspoređuje s Dionizom, sugerirajući čitatelju kako Lisztov dualni duh najbolje opisuje Dionizov štap-tirzos, koji

[141]Huet-Brichard, Marie-Catherine: *Dionysos et les Bacchantes*, nav. djelo, 2007., str. 125.

simbolizira savršen spoj muških i ženskih elemenata: «Štap je vaša čvrsta, uspravna i nepokolebljiva volja; cvijeće, to je kretanje vaše mašte oko vaše volje; to je ženski element koji oko muškog radi piruete»[142]. Konačno, o snazi Lisztova utjecaja na oca francuskoga modernizma svjedoče sljedeće Baudelairove riječi, u kojima autor, usporedbom s tirzosom, izvrsno sumira Lisztovu dualnost:

Tirzos je prikaz vaše začuđujuće dvojnosti, snažni i cijenjeni učitelju, dragi Dionize tajanstvene i strastvene ljepote. Nikada ni jedna nimfa razdražena od nepobjedivoga Bakha svojim tirzosom nije udarala po glavama svojih razularenih pratiteljica s toliko snage i hirovitosti kao što vaš duh utječe na srca vaše braće.[143]

Među gorskim nimfama u Arkadiji najljepša je bila Siringa, koju su zbog njezina izgleda uspoređivali s Artemidom. U nju se zaljubljuje neugledni Pan, bog šuma, lovaca i pastira. Uplašena, ona pred njim bježi svom ocu u rijeku Ladon te ga moli da je spasi od Pana. Otac je tada pretvara u trstiku i kad je Pan stigne, ne preostaje mu ništa drugo nego da umjesto nimfe trstiku zagrli. Tako je završio Siringin život, ali ne i priča o njoj. Tužni Pan je sjeo uz rijeku i u šuštanju trstike koja je treperila kao lahor prepoznao prelijepu glazbu zbog čega je od trstike napravio sviralu, odnosno frulu koja je proizvodila milozvučne glazbene zvukove. U spomen na nimfu koju je progonio Pan je svoju frulu nazvao *siringom*, a frulu kao mit i glazbeni instrument u *Enciklopediji simbola* ovako opisuje Michel Cazenave:

„Ti, Titire, polegnut pod plaštem velike bukve / pokušavaš svirati silvansku glazbu na malenoj fruli“: Ovi uvodni stihovi Vergilijeva djela „Bukolike“ ovjekovječili su seosku sliku skladne i blagozvučne frule kao i brojni opisi pastira ili Satira koji plešu na freskama, mozaicima, ili pak vazama grčko-rimske antike. Riječ „frula“ potječe od starofrancuske riječi „flauter“, a koja dolazi od latinske riječi „flare“ koja znači „puhati“. Svojim dahom je suprotstavljena zategnutim žicama lire. Ona je prvo očitovanje vitalnosti u odnosu na strogo učenje koje zahtijeva igra žica.

Ovdje vrlo lako uviđamo simboličko suparništvo u kojem su suprotstavljena dva instrumenta: seoska frula, povezana s prvobitnom prirodom na čiji zvuk plešu Menade, priroda nasuprot kulturi, Dionizova frula nasuprot Apolonovoj liri. Postoji priča da je frulu izradila božica Atena od kostiju jednoga jelena, ali će ona, izazvavši podsmijehe Here i

[142]Baudelaire, Charles: *Petits poèmes en prose*, Pockett Classiques, Pariz, 2013., str. 108.

[143]Isto, str. 108.

Afrodite, baciti instrument proklinjući onoga tko ga pronađe. Taj je nesretnik pastir Marsije, koji je zadivio svijet svojim melodijama, zbog čega ga ljubomorni Apolon izaziva da svira i pjeva na svojoj fruli u isto vrijeme kao i on na liri. Poražen, pastir je živ oderan od ovoga božanstva, a ova dva suprotstavljena glazbena instrumenta u srednjem vijeku postaju međusobno komplementarni pa će anđeli na srednjovjekovnim freskama svirati oba instrumenta tako da frula više ne upućuje na svoje mitsko podrijetlo, nego postaje simbol produhovljenosti i razuma nastalog ljudskim dahom.[144]

Kao glazbeni instrument siringa je poznata iz najstarijih grčkih tekstova, sa slika na vazama, s reljefa i kipova od kojih je najpoznatiji *Pan sa Siringom* iz 4. st. pr. Kr., koji se danas čuva u Narodnom arheološkom muzeju u Ateni. Kao tema Siringa je vrlo često bivala inspiracija mnogih slikara i kipara te književnika, među kojima je Jules Laforgue, o čijem ćemo djelu o ovoj božici dati prikaz u drugome dijelu rada.

Najvažniji je lik središnjega dijela ovoga rada Pan (lat. Faun). Po nekim je izvorima sin nimfe Driope i boga Hermesa, a po drugima mu je otac bog Zeus, a majka nimfa Enida, koja ga se uplašila čim ga je rodila te je u panici od njega pobjegla. Strah koji je doživjela i danas se po Panu naziva panika, a kod Enide su ga izazvale kozje noge, rogovi i brada njezina novorođenčeta. Njega je prihvatio bog Hermes i odveo ga na Olimp, gdje su ga bogovi zbog izgleda ismijali te je pobjegao u šume Arkadije. Napušten od svih tu je odrastao i kasnije kao bog pastira boravio napasujući stada i svirajući na fruli.

Svojom pojavom je izazivao paniku (panični strah). Stari Grci su ga prikazivali kao dlakovo biće s šapama i rogovima jarca, te čovječjim prsima. Simbolizirao je planinski i seoski život. Prema ljudima je bio vrlo srdačan, a posebno je volio pastire kojima je pomagao u čuvanju stada. Oni su prema njemu morali biti vrlo pažljivi jer po njihovim vjerovanjima Pan se toliko volio odmarati i spavati za velikih vrućina da ga se nitko ne bi usudio ometati. On bi zbog iznenadnog buđenja naglo skočio na prisutnu osobu, koju bi obuzeo paralizirajući strah te bi joj preostao jedino panični bijeg.[145]

Njegovo najdraže društvo bile su nimfe i Satiri, a često se pridruživao veselim i raskalašenim proslavama boga Dioniza. Od bogova je također volio druženje s Apolonom,

[144]Cazenave, Michel: *Encyclopédie des symboles*, nav. djelo, str. 271.

[145]Isto, str. 498.

kojega je podučavao u proroštvima. O njemu postoje mnoge priče, a većinom se odnose na njegove neuspjele ljubavne pustolovine i panike izazvane njegovom pojavom. Tako postoji priča o nimfi Pitidi u koju se Pan zaljubio, ali se ona od straha pred njim pretvorila u bor. Ljubavni uspjeh doživio je jedino s nimfom Eho koja ga je po šumama vjerno pratila kao jeka. Za ovu radnju posebno je važna priča o njegovoj ljubavi prema prelijepoj nimfi Siringi, koja svojim bijegom stvara od njega umjetnika. Pred Panom su strahove doživljavale čak i mnoge vojske te postoji priča da je 490. g. pr. Kr. preplašio Perzijance u bitki kod Maratona zbog čega su mu zahvalni Atenjani podigli svetište na sjevernom obronku Akropole. U svom početku živio je u arkadijskim šumama, a kako je kao bog šuma, pastira i čitave prirode izazivao veliko poštovanje svih ljudi, posebno onih na selima, u potpunosti je prestao sa skrivanjem zbog svog izgleda i pojavljivao se u svim dijelovima Grčke, a kasnije i Rima gdje su se takva bića širila u velikom broju. Kao zaštitnika stoke od napada vukova Rimljani su Fauna štovali pod imenom Luperkus, a kao zaštitnika šuma pod imenom Silvan. Preuzevši od Fauna zadaću zaštitnika šuma i drveća Silvan je kasnije postao posebno božanstvo. Budući da su stada napasana na šumskim proplancima, u šumi je bilo i njegovo obitavalište:

Zbog činjenice da „pan“ na grčkom jeziku također znači „sve“, lik božanstva pastira poslije je postao simbol univerzalne prirode. Plutarh (46. – 120.) govori da je u doba vladavine Tiberija kormilar broda koji je plovio pokraj otoka Paksos primio poruku na kojoj je pisalo:

Kad dođete u Epir, tamo objavite
Ovu vijest: Veliki Pan je umro!

Kad su mornari izvršili taj zadatak, jedna gromka jadikovka podigla se od zvijeri, stabala i stijena. Poslije se ovaj događaj tumačio kao znak smrti poganskih božanstava i najava kršćanstva.[146]

Od najstarijih vremena Pan je bio inspiracija mnogih književnika, a posebno su značajne *Homerske himne* iz 6. st. pr. Kr., među kojima su mnoge posvećene ovom božanstvu pastira. Pisci iz različitih vremenskih razdoblja tražili su u njegovu djelovanju teme za svoja djela pa će se najveći dio ovoga rada uz Kentaure odnositi na Pana, glavni lik u nekoliko poema koje

[146]Isto, str. 498.

proučavamo. Završetak antičkoga svijeta i mitoloških bića koja je stvarao nije značio i Panov kraj. Kao simbol opće prirode i umjetnosti on je ponovno oživio u doba renesanse, ali ne kao božanstvo, već kao ukras u kneževskim parkovima, a za vrijeme baroka krasio je plemićke palače i vrtove.

Doba renesanse u francuskoj književnosti traje od 1494. do 1598. godine. U tom je razdoblju francuski jezik postao službeni jezik države, a papinstvo je u narodu vidno gubilo svoj ugled zbog poljuljanosti vlastitoga morala. Pojavili su se vjerski reformatori čije ideje prihvaća dio mlade buržoazije u borbi protiv katoličke reakcije, odnosno njezinih srednjovjekovnih naučavanja i sprečavanja čovjeka u stjecanju novih znanja.

No, na promjene francuske srednjovjekovne poezije najviše utječe Clément Marot (1496. – 1544.), u određenom smislu posljednji predstavnik srednjovjekovne poezije i prvi predstavnik renesanse. On obnavlja i mijenja antičke pjesničke vrste kao što su poslanice, epigrami i elegije, a iz talijanske književnosti uvodi sonet te svakako možemo reći da je njegova poezija bliža renesansnom duhu.

U svom djelu *Helenizam u Francuskoj* Émile Egger govori nam o utjecaju književnika drevne Grčke na francusku književnost:

> Letimičan pogled na povijest francuske književnosti pokazuje nam veliki utjecaj grčkih djela na francuske pisce. Taj je utjecaj čas izravan, čas neizravan, čas jednostavan, čas složen, no u svakom slučaju, on se nikad nije prekinuo... Mnogo je puta od renesanse taj utjecaj izravan kada naši pisci oponašaju grčke uzore, prenose u naš jezik njihove glavne misli i do neke mjere književnu formu, što je vidljivo u nekim tragedijama Racinea. On je neizravan kada se izvorni model prikazuje kroz rimske imitacije. Ponekad su modeli izazivali divljenje naših pjesnika samom svojom ljepotom kao što je to slučaj u pastirskoj i lirskoj poeziji... Svi spomenuti primjeri upadaju nam u oči i na jasan način pokazuju da su naši pisci često postajali učenici grčkih autora, a ta se tradicija očituje prvorazrednim djelima sve do kraja 18. stoljeća. Naposljetku, u vrijeme Francuske revolucije, André Chénier izvrsno oponaša nekoliko žanrova grčkih pjesnika čiji je duh, da tako kažemo, prešao u njegov i postao jednim prirodnim nadahnućem.[147]

Pod utjecajem antike u Francuskoj se pod nazivom *Plejada* (*La Pléiade*) okuplja skupina francuskih renesansnih pjesnika koji sredinom 16. st. čine radikalni zaokret u odnosu

[147]Egger, Émile: *L'Hellénisme en France*, nav. djelo, str. 4, 5 i 7.

na francusku srednjovjekovnu poeziju. Skupina je uzela ime od sedam helenističkih pjesnika iz Aleksandrije iz 3. st. pr. Kr. koji su svoju pjesničku školu tako nazvali po imenu zajedničkom za sedam kćeri titana Atlanta i okeanide Pleone, koje je poslije smrti Zeus uzdigao u zviježđe. Ovu školu pjesnika sačinjavanju Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay, Jacques Peletier du Mans, Rémy Belleau, Antoine du Baïf, Pontus de Tyard i Étienne Jodelle, a njihov plan, detaljno objašnjen u manifestu Plejade, bio je da razviju francuski jezik i književnost najmanje do razine do koje su svoj jezik i književnost razvili stari Grci, Rimljani i Talijani.

U drugoj polovini 16. st. Plejada se na izrazit način ističe u francuskoj književnosti, pogotovo kroz pjesništvo njezina predvodnika Pierrea de Ronsarda. U povijesti francuske književnosti Plejada zauzima važno mjesto jer su pjesnici Plejade obnovili i osvježili mnoge književne vrste iz antičkoga doba, među kojima su epigram, elegija, oda i ekloga. Od svih vrsta stihova najviše njeguju aleksandrinac, a negirajući prvenstvo latinskoga jezika oni na prvo mjesto stavljaju francuski jezik naglašavajući da njihov materinski jezik može dati velika književna ostvarenja ukoliko se obogati i usavrši.

Međutim, znameniti francuski mitolog Pierre Albouy u svom djelu *Mitovi i mitologije u francuskoj književnosti* konstatira da je Pierre de Ronsard, vođen težnjom da «pomiri pogansku antiku s kršćanstvom, htio pokazati moralni smisao mitova, ali ni on ni njegovi prijatelji nisu im pokušali dati novo značenje.»[148]

Zbog toga u ovoj radnji posebno poglavlje neće biti posvećeno pjesnicima Plejade bez obzira na povijesnoknjiževnu činjenicu da je njihov utjecaj na francuske pjesnike 19. stoljeća neprijeporan kada je riječ o oživljavanju antičkih tema, književnih vrsta ili, pak, klasične versifikacije i metrike, nego ćemo nakon evociranja značenja dualnih likova Kentaura, Fauna, Dioniza, Bakhantica i Glauka u vrijeme stare Grčke i Rima pokušati utvrditi kakva je njihova simbolika u francuskoj poeziji 19. st.

Naime, parnasovci su se uvijek osjećali nasljednicima pjesnikā Plejade pa su taj pokret veličali više od svih drugih. Tako su 1867. g. u posljednjem svesku Ronsardovih *Sabranih djela (Oeuvres complètes)* Théodore de Banville, Albert Glatigny i Sully Prudhomme odali

[148]Albouy, Pierre: *Mythes et mythologies dans la littérature française*, nav. djelo, 2012., str. 43.

počast predvodniku Plejade. José-Maria de Heredia posvetio je jednu pjesmu zbirke *Trofeji* Joachimu Du Bellayu *(Lijepa ljubica – La Belle Viole)*, a jednu drugu Ronsardu *(O zbirci Ljubavi Pierrea de Ronsarda – Sur le livre des Amours de Pierre de Ronsard)*, od kojega je, uostalom, preuzeo i epigraf svoje jedine zbirke pjesama.

Nakon dva stoljeća zaborava djela književnika Plejade otkriva utemeljitelj francuske književne kritike Sainte-Beuve zahvaljujući člancima koji su objavljeni u časopisu *Globus (Le Globe).* U tom smislu u kritičkom izdanju Heredijinih *Trofeja* Anny Detalle naglašava da nas «počast Ronsardu ne treba čuditi budući da dolazi od jednog parnasovca. U svojem 'Povijesnom i kritičkom pregledu francuske poezije 16. st.' (Tableau historique et critique de la poésie du XVIe siècle) Sainte-Beuve prvi odaje počast Plejadi. [...] Ne postoji uopće parnasovski pjesnik, od Coppéea i Sullyja Prudhommea do Glatignyja i Nolhaca, koji Ronsardu nije posvetio jednu pjesmu.»[149]

Lakoća pisanja stihova pjesnika Plejade sviđa se reformatorima klasičnoga aleksandrinca te sonet na poseban način nadahnjuje Sainte-Beuvea, Gérarda de Nervala i Charlesa Baudelairea.

Po mišljenju Yanna Mortelettea «zanimanje romantičara za Plejadu nije usporedivo sa zanimanjem parnasovaca koji imaju velikih sličnosti s tim pravcem: istu težnju savršenstvu forme i pjesničkom radu, isti kult grčko-rimske antike, identičnu potragu za učenom i elitističkom poezijom [...] pa su u mnogo pogleda parnasovci bliži Plejadi nego romantizmu.»[150]

Kako vidimo, utjecaj pjesnika Plejade, u prvom redu Ronsarda, na parnasovce nipošto ne može biti doveden u pitanje, iako nas Émile Faguet upozorava da je upravo André Chénier «učitelj, vođa, preteča i domaće božanstvo»[151] francuskih neohelenističkih pjesnika 19. stoljeća. Jednako tako i drugi kritičari čija smo djela isčitavali odaju počast Chénieru, čije pjesničko umijeće podsjeća na Ronsardovo, poput Edmonda Estèvea, koji kaže: «Svaki put kad naše pješništvo crpi inspiraciju na antičkom vrelu, pronalazi Chéniera koji sjedi uz sveti

[149]Heredia, José-Maria de: *Les Trophées*, Édition présentée, établie et annotée par Anny Detalle, nav. djelo, str. 308.

[150]Mortelette, Yann: *Histoire du Parnasse*, nav. djelo, str. 110.

[151]Faguet, Émile: *André Chénier*, nav. djelo, str. 184.

izvor i u njemu zaziva svog prethodnika i učitelja».[152] U svojim pak *Kritičkim studijama povijesti francuske književnosti (Études critiques sur l'histoire de la Littérature française)* Ferdinand Brunetière piše:

> Ako upitamo autora *Trofeja* tko su bili njegovi istinski učitelji, odgovorit će: Ronsard i Chénier. Kad je riječ o *Antičkim poemama* Lecontea de Lislea, one se nadahnjuju Chénierovim *Idilama*[153].

Štoviše, Desonay posebno naglašava važnost Chéniera, koji je «zasigurno izvršio velik utjecaj u povijesti francuske metrike jer je aleksandrinac učinio gipkijim tako što je u njega uveo slobodne cezure.»[154]

Ili još:

> Chénierova sjena lebdi nad neohelenističkim pjesnicima 19. stoljeća. Svježina njegova nadahnuća sve spašava. Osim toga, egzotičnost parnasovskih pjesnika u antičkoj Grčkoj traži ono što nedostaje jednoličnom, ružnom i hladnom suvremenom svijetu, ljepotu svjetla i boje, [...] pa još bolje razumijemo osobitu sklonost Gautiera, Lecontea de Lislea i Heredije tom vedrom helenizmu grčke duše njihova poganskoga prethodnika, polu Grka po majčinoj strani, u klasičarski spontanom prikazivanju ljubavi prema prirodi, mladosti, veselom i laganom životu, dražesnim lijepim tijelima i beskrajno svijetlom nebu domovine bogova.[155]

Nakon što smo istaknuli činjenicu da pjesnici Plejade u drugoj polovini 16. st. prekidaju s francuskim srednjovjekovnim pjesništvom obnavljajući brojne antičke književne žanrove, što nipošto ne znači da u francuskoj srednjovjekovnoj književnosti nije bilo značajnih djela inspiriranih grčko-rimskim božanstvima, naglasili važnost utjecaja Pierrea de Ronsarda i Joachima du Ballaya na francuske pisce 19. st., pokazali smo i kako je Chénierovo pjesništvo vrlo važno za razumijevanje upravo onih mitoloških likova koji će biti predmet

---

[152]Estève, Edmond: *Études de littérature préromantique*, Champion, Pariz, 1923., str. 36.

[153]Brunetière, Ferdinand: *Études critiques sur l'histoire de la Littérature française*, Hachette, Pariz, 1899., str. 287.

[154]Desonay, Ferdinand: *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, nav. djelo, str. 55.

[155]Isto, str. 56.

naše književne analize u drugom dijelu ove radnje, poglavito u poeziji Théodorea de Banvillea, Charles-Marije Leconte de Lislea i José-Marije de Heredije.

Isto tako, svi relevantni književni kritičari, poput Desonaya ili Mortelettea, tvrde da pjesnici Plejade utječu na preteču neohelenističkih parnasovaca Andréa Chéniera, što nam opet jasno pokazuje kontinuitet utjecaja grčke književnosti na francusku poeziju 19. st., o kojemu je bilo govora u Eggerovoj studiji *Helenizam u Francuskoj.* U tom je pogledu naš izbor ovoga književnika s kraja 18. st., koji je, kako vidimo, ostavio neizbrisiv trag u francuskom pjesništvu 19. st., u potpunosti opravdan, pa će shodno tome Chénier zauzeti važno mjesto u radnji te ćemo o njemu podrobnije govoriti u prvome potpoglavlju drugoga dijela rada.

Konačno, ovaj drugi dio središnji je korpus u kojem ćemo proučavati antička mitološka bića u djelima francuskih pjesnika 19. stoljeća s posebnim naglaskom na dualne i hibridne likove Kentaura, Fauna, Dioniza, Bakhantica i Glauka, koji bi trebali potvrditi utjecaj grčko-rimske mitologije na francusku književnost. Stoga ćemo posebna poglavlja posvetiti pjesničkim djelima Chéniera, Guérina, Hugoa, Banvillea, Lecontea de Lislea, Heredije, Régniera, Laforguea, Verlainea, Rimbauda i Mallarméa, a drugi dio radnje započeti analizom mitološke poezije originalnoga autora Mauricea de Guérina, čiji je književni opus vrlo teško klasificirati budući da njegova proza ne sadrži samo elemente romantizma i katolicizma, nego i poganstva i simbolizma.

I1. DUALNA I HIBRIDNA ANTIČKA MITOLOŠKA BIĆA U FRANCUSKOJ POEZIJI 19. STOLJEĆA

1. ANTIČKI MITOVI U DJELU MAURICEA DE GUÉRINA

Mitovi o Kentauru, Bakhanticama i Glauku fasciniraju Mauricea de Guérina (1810. – 1839.) upravo zbog njihove dvojnosti. Mjesto koje pjesnik daje prirodi u svojim mitologijskim poemama svjedoči nam o Guérinovoj privrženosti prirodi, čime izražava težnju da pomiri dvije oprečne ljudske strane te na taj način postigne sklad u svakom stvorenju, ali i kozmosu.

Podrijetlom iz skromne plemićke obitelji, rođen u dvorcu Cayla, Maurice de Guérin imao je najbolje uvjete za svoj odgoj i obrazovanje. Kako ga je privlačila vjerska karijera, za školovanje je odabrao sjemenište Esquile u Toulouseu, a poslije je nastavio studiranje na koledžu Stanislas u Parizu. Međutim, upoznavši crkveni život, počinje shvaćati da svećenički poziv nije ono što zapravo želi. Napušta samostan Stanislas te završava studij prava i bavi se novinarstvom. Godine 1832. odlazi u Bretagnu, odakle se vraća nakon godinu dana i ponovno bira Stanislas, ovaj put kao mjesto svoga učiteljskog i književnog rada, u kojem će ga, nažalost, prekinuti rana smrt.

Po mišljenju Ingrid Šafranek «Maurice de Guérin utemeljitelj je moderne pjesme u prozi. On se vraća antičkim mitovima (Kentaur – Le Centaure; Bakhantica – La Bacchante) da bi iskazao svoje meditacije o zagonetki svijeta. Kod njega pjesma u prozi postaje zamašnom simboličkom kompozicijom te tako podsjeća na njemačke romantičare koji su se rado služili antičkim mitovima da bi prenijeli vlastite pjesničke poruke.»[156] S ovim zaključkom Ingrid Šafranek se slaže i poznata specijalistkinja Guérinova djela Marie-Catherine Huet-Brichard koja u svom djelu *Dioniz i Bakhantice* (*Dionysos et les bacchantes*) također «tvrdi da je ovaj pjesnik utemeljio poemu u prozi budući da su njegove poeme

[156]Vidan, Gabrijela, Ingrid Šafranek i dr.: *Povijest svjetske književnosti*, knjiga 3, Mladost, Zagreb, 1983., str. 458.

posthumno objavljene»[157] iako mnogi književni kritičari smatraju Aloysiusa Bertranda svojom poemom u prozi *Gašpar noćnik* (*Gaspard de la nuit*)[158] iz 1842. za tvorca iste.

Osim maloga broja prijatelja i obožavatelja, nitko drugi u Francuskoj ne poznaje djelo Mauricea de Guérina na dan njegove smrti 19. srpnja 1839. Francuska javnost otkrit će jedan dio toga djela zahvaljujući književnici Georgi Sand, koja 15. svibnja 1840. u *Časopisu dvaju svjetova* (*Revue des Deux Mondes*)[159] prezentira *Kentaura* (*Le Centaure*) i odlomak pjesme u stihu *Glauko (Glaucus)* te nekoliko ulomaka pisama pjesniku Barbeyu d'Aurevillyu.

U trenutku pisanja toga članka, prve počasti priznate pjesničkom umijeću Mauricea de Guérina, George Sand nije znala za postojanje *Intimnog dnevnika* (*Journal intime*) kao ni za poemu *Bakhantica (La Bacchante)*, koja će biti objavljena prvi put 1862. godine u izdanju G. S. Trébutiena.

Nakon što je pozvala čitatelje «da dva ili čak tri puta pročitaju «Kentaura» kako bi ocijenili njegovu ljepotu, novinu forme, divlju i neuglađenu, ali razumnu i namjernu originalnost rečenice, slike, izraze i konture»[160], George Sand postavlja pitanje o izvorima i utjecajima pod kojima se pjesnik nalazio. Za romanospisateljicu Maurice de Guérin nije oponašao ni Pierre-Simonea Ballanchea[161] (1776. – 1847.) ni Andréa Chéniera jer je njegova namjera bila sasvim drukčija od namjera lionskoga mističnog filozofa i pjesnika te autora *Pastirskih pjesama (Les Bucoliques).* Međutim, originalnost njegova stila nije mu omogućila da izbjegne neuspjeh u svom pothvatu ulaska u tajne prirode:

Ovo malo remek-djelo čini nam se vrlo različito od stila M. Ballanchea, koji se u pomanjkanju pjesničkih izraza ne oklijeva poslužiti suvremenim filozofskim terminima kao i

[157]Huet-Brichard, Marie-Catherine: *Dionysos et les Bacchantes*, nav. djelo, str. 101.

[158]Aquien, Michel & Honoré, Jean-Paul: *Le Renouvellement des formes poétiques au XIXe siècle*, Nathan, Pariz, 1997., str. 90.

[159]Sand, George: «Poètes et romanciers modernes de la France, XXXVIII., George de Guérin», u: *Revue des Deux Mondes*, nav. djelo, str. 573–574.

[160]Trébutien, G. S.: *Journal, Lettres et Poèmes*, Librairie V. Lecoffre, Pariz, 1907., str. 465.

[161]Autor *Elegija u prozi* (*Elégies en prose*, 1822).

stilom Chéniera koji pretjerano razmišlja o tome da ponovno proizvede otmjenost i čistoću po uzoru na kiparsku ljepotu starih Grka.

On (Guérin) želi znati, iznenaditi i shvatiti skriveno značenje božanskih znakova otisnutih na licu zemlje, no on je samo obuhvatio oblake, a njegova se duša slomila u tom zagrljaju iznad ljudskih snaga.[162]

Kao što možemo zaključiti u članku George Sand pitanje izvora i utjecaja postavljeno je od prve objave djela Mauricea de Guérina. Ono će imati posljedice na značenja poeme jer će se njima pokušati dokazati da pjesnik kao veliki ljubitelj prirode nikada nije prestao biti istinski kršćanin, a drugi će ga zbog istih izvora smatrati poganskim pjesnikom.

Jedan ulomak iz Trébutienova predgovora drugom izdanju djela Mauricea de Guérina *Dnevnik, pisma i poeme (Journal, Lettres et Poèmes)* daje dobar kratki pregled filozofskih i vjerskih misli koje su bile izvor pjesnikova nadahnuća, o čemu se rasprava rasplamsala u 20. stoljeću. S jedne strane, imamo tradicionalnu tvrdnju Eliea Decahorsa, koji, oslanjajući se na različita svjedočanstva pjesnikovih suvremenika, vjeruje da su *Kentaur* i *Bakhantica* dvije poeme u prozi nadahnute klasičnim, zapravo antičkim umjetninama iz muzeja Louvre, a s druge strane, Bernarda d'Harcourta, sklona podcjenjivanju helenizma kod Mauricea de Guérina, koji tvrdi da nadahnuće za ove dvije poeme nije niti filozofsko niti likovno, ali ni skolastičko. *Kentaur* i *Bakhantica*, prema njegovu su mišljenju, djela osobnoga nadahnuća i utjecaja koji su na njega izvršile srodne duše, poput Sainte-Beuvea i Barbeya d'Aurevillya.

No, koje god gledište prihvatimo, originalnost je Guérinove proze neosporna. Unatoč određenim trenutcima nesigurnosti i sumnje, Maurice de Guérin bio je svjestan originalnosti svojih poema u prozi. Želja pjesnika da ostane vjeran vlastitim vjerskim i književnim načelima očituje se u jednom pismu koje je poslao obitelji da bi je ohrabrio glede budućih aktivnosti, posebno poslije prekida svoga dojučerašnjeg učitelja Lamennaisa[163] s Crkvom:

[162]Sand, George: «Poètes et romanciers modernes de la France, XXXVIII. George de Guérin», u: *Revue des Deux Mondes*, nav. djelo, str. 576.

[163]Rođen 1782. u Saint-Malou, Félicité de Lamennais nakon tjeskobne mladosti pronalazi svoj put u katoličkoj vjeri i svećenićkom zvanju. Zaređuje se 1816., a sljedeće godine objavljuje prvi svezak *Eseja o nezainteresiranosti za vjeru* (*Essai sur l'indifférence en matière de religion*) koji ga usmjerava u prvi red branitelja kršćanske vjere uz Chateaubrianda. U politici je on tada bio konzervativac, ali poslije revolucije 1830. sa zanosom prihvaća liberalne ideje dajući epigraf *Bog i sloboda* svom dnevniku *Budućnost* (*L'Avenir*). Vođen ljubavlju za sirotinju, ganut njihovom bijedom, Lamennais napada društvene nepravde u ime evanđeoskih načela, a zalaže se i za slobodu naroda. U početku je bio poslušan, no Lamennais prekida s Vatikanom objavivši *Riječi jednog vjernika* (*Paroles d'un croyant*) 1834. čiji se mistični socijalni nauk otvoreno udaljava od pravovjernosti

Zahvalan sam Bogu što ne pripadam nijednoj školi. Više volim biti ništa, nego nečiji učenik bez vlastitog stava...[164]

Iako ove riječi koje se odnose na njegovo političko i vjersko uvjerenje prikazuju Mauricea sigurna u sama sebe, one na najbolji mogući način sažimaju njegove ideje u književnosti. Usprkos svojim sklonostima romantizmu Maurice se udaljava od romantičnih književnika jer se nije prepoznavao u «mladom romantičaru koji se predaje imaginarnim bolima.»[165] Svi biografi Guérinova djela slažu se glede činjenice da je pisac *Kentaura* i *Bakhantice* primio čvrst vjerski odgoj. Obitelj ga šalje u sjemenište Esquile u Toulouseu, a tri godine poslije on odlazi u školu Stanislas u Pariz, gdje ostaje do 1829. g., kada upisuje studij prava. Povjeravajući svoje misli ravnatelju Stanislasa, opatu Buquetu, 1828. g., Maurice govori da je vjerski osjećaj ušao vrlo rano u njegov život:

Moj je otac ubacio u moje srce vjerske osjećaje koji se u njemu nikad nisu bili izbrisali.[166]

U vjerskom pogledu Mauricea de Guérina istodobno privlači odmetnički duh Lamennaisa, koji mu je bio duhovni vođa cijelu jednu godinu (1832. – 1833.). Naime, povučen na svoje imanje u Bretagni i okružen nekolicinom vjernih učenika, Lamennais predaje ideje suprotne stavovima službene Crkve. Boravak Guérina u mjestu La Chênaie kod gospodina Félija, kako su Lamennaisa[167] zvali njegovi sljedbenici opčinjeni socijalnim katolicizmom, učvrstio je vjerski osjećaj pjesnika, međutim, pjesnik iz Cayle ipak ostaje vjeran Crkvi u Francuza i Vatikanu. Boravak pjesnika u Bretagni pojačao je želju za učenjem

dogmi. Ekskomuniciran iz Crkve, Lamennais je doživio gorčinu samoće i napuštenosti te ga ništa ne može prisiliti da popusti. Osuđen je na godinu dana zatvora 1841. zbog jednoga subverzivnog letka. Saborskim zastupnikom postaje 1848., ali odustaje od bavljenja politikom nakon 2. prosinca 1851. te umire 1854.

[164]Guérin, Maurice de: «Lettre à sa soeur Marie», 30. listopada 1835, u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 804.

[165]Guérin, Maurice de: «Lettre à sa soeur Eugénie», 5. prosinca 1829., u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 514.

[166]Guérin, Maurice de: «Lettre à M. l'abbé Buquet», nav. djelo, str. 455.

grčkoga jezika, koji je on «površno poznavao»,[168] onoliko koliko su se grčki i latinski jezik učili u školama i sjemeništima Francuske u prvoj polovici 19. stoljeća. Dakle, kad Guérin počinje pisati svoju prvu poemu u prozi, već je pročitao Homerovu *Ilijadu* i *Odiseju*, Heziodovu *Teogoniju*, Ovidijeve *Metamorfoze*, ali i Platona i Vergilija.

Što se *Kentaura* tiče, njegov zametak nalazi se u romanu Sainte-Beuvea *Slast (La Volupté)*[169] iz 1834. godine. Istina je da autor ovoga djela nije nepoznat ni učenicima Lamennaisa, s kojim je održavao prijateljske odnose, niti Mauriceu de Guérinu, koji uredništvu *Katoličke Francuske (La France Catholique)* predaje jedan članak Hippolytea de la Morvonnaisa o romanu *Slast.*

Jedno od pjesnikovih pisama upućeno njegovoj sestri Eugénie pokazuje da Guérin s radošću očekuje posjet Sainte-Beuvea, kojemu se mnogo divio:

Posjete su u izobilju. Jednu očekujem s najvećim nestrpljenjem i ne bih ju ni za što propustio. Sainte-Beuve najavljen nam je za svibanj. Možeš li zamisliti moju sreću? Pokušat ću razgovarati s njim i obavijestit ću te o tom razgovoru.[170]

Posebno je s protagonistom romana *Slast* Amauryom Guérin mogao osjetiti izražene sličnosti. Ovaj lik je, po mnogim mišljenjima koje potvrđuje i Sainte-Beuve[171], analitičar s lucidnošću nemirne duše koju je prouzrokovala njegova senzibilnost. Po riječima Bernarda d'Harcourta, Amaury je nesumnjivo podsjetio pjesnika Guérina na njegov vlastiti život:

---

[167]Le Guillou, Louis: «Politique et religion, Lamennais et les révolutions de 1830», u: *Colloque de l'Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud (1966), Romantisme et politique (1815-1851*), Armand Colin, Pariz, 1969., str. 212. Lamennaisa se redovito prikazuje kao ohologa svećenika koji je nakon osude jedne od svojih omiljenih knjiga, *Paroles d'un croyant* (*Riječi jednog vjernika*), više volio napustiti Crkvu, nego se pokoriti njezinoj disciplini.

[168]Guérin, Maurice de: «Lettre à Eugénie», 18. prosinca 1832., u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 593.

[169]Sainte-Beuve, Charles-Augustin: *Volupté*, Garnier-Flammarion, Pariz, 1969., 380 str.

[170]Guérin, Maurice de: «Lettre à sa soeur Eugénie», 29. travnja 1833., u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 604.

[171]Sainte-Beuvea se smatra utemeljiteljem francuske književne kritike.

Guérin u romanu *Slast* pronalazi ne samo priču o svom boravku u Bretagni, nego i analizu svog duševnog stanja koje je spoznao životnim iskustvom.[172]

To stanje duše, zajedničko Sainte-Beuveu i Mauriceu de Guérinu, smješteno je pod znak dvojnoga života. Međutim, utjecaj Sainte-Beuvea tu se ne zaustavlja. U ovom romanu postoji jedan odlomak koji se Bernardu d'Harcourtu čini ne samo da pokazuje neobične sličnosti s poemom *Kentaur*, već da može Guérinu sugerirati samu simboliku Kentaura, tog dvosmislenog lika koji izražava pohotne proturječnosti ljudske prirode:

(...) ovo ljudsko srce promjenjivo je i proturječno i za njega treba reći kao što je pjesnik rekao za Kentaurova prsa, da su dvije prirode tijesno vezane i da je ovo žalosno srce potreslo stid u jednom trenutku.[173]

Tvrdnja Bernarda d'Harcourta, ma koliko god bila privlačna nas ne zadovoljava iz dva razloga. Najprije ona potpuno odbacuje svjedočanstva pjesnika bliskih Mauriceu de Guérinu. Drugi je razlog isključivanje svakoga antičkog utjecaja.

Po našem mišljenju antička su djela utjecala na nastanak poeme *Kentaur,* ali je svakako moguće da je roman Sainte-Beuvea, a posebno odlomak koji smo upravo naveli, podsjetio Guérina na ovaj lik iz grčke mitologije.

No, Kentaur je kao lik već postojao u njegovim mislima, a sada ćemo govoriti o *Kentauru* Alphonsea Rabbea,[174] kojega se često smatra pretečom Mauricea de Guérina.

Abel Lefranc, koji je prvi sugerirao jedan mogući utjecaj Rabbea na Mauricea de Guérina, podsjeća da se Rabbeova «poema javlja prvi put 1822. u dnevniku Album od 25. rujna pod naslovom Kentaur (Le Centaure), što je opat Angelo Maio preveo s jednog grčkog rukopisa otkrivenog u arhivima Vatikana.»[175]

---

[172]Harcourt, Bernard de: *Maurice de Guérin et les poèmes en prose,* Les Belles-Lettres, Pariz, 1932., str. 97.

[173]Isto, str. 110.

[174]Detalle, Anny: *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1860*, Klincksieck, Pariz, 1976., str. 91. Rabbeov Kentaur je utjelovljenje divlje i ohole snage, dok Guérinov simbolizira ljudsku pustolovinu.

[175]Lefranc, Abel: *Maurice de Guérin, d'après des documents inédits*, nav. djelo, str. 147.

Nakon drugoga objavljivanja 1825. godine u *Romantičnom ljetopisu (Annales Romantiques)* ovaj *Kentaur* zauzet će mjesto u *Zbirci jednog pesimiste (Album d'un Pessimiste)*, obuhvaćenoj u *Sabranim djelima (Oeuvres complètes*) Alphonsea Rabbea, tiskanim 1835. godine. Po riječima G. S. Trébutiena, u isto vrijeme Maurice de Guérin bio je zauzet stvaranjem *Kentaura*, svoje prve poeme u prozi.

1. 1. Dualni karakter Mauricea de Guérina

Tijekom svoga kratkog života Maurice de Guérin kolebao se između ushićenja i slabosti, spokojstva i tjeskobe, samopouzdanja i očaja. Ove trzavice između dvaju oprečnih osjećaja, izmjena poleta i malodušnosti, naglosti mašte i servilnosti duše, ludih snova s mnogo žara i očajnih otrežnjenja imale su za posljedicu velikim dijelom zabrinutu, plašljivu pjesnikovu dušu, element koji je previše dinamičan da mu nikada nije dao mira.

Umnožavajući Guérinove boli zabrinuti dio duše nije ništa drugo nego vlastita živa svijest. Rezultat je te naklonosti duha analizi želja za samopromatranjem, koja će slomiti Guérinovo *Ja* u nekoliko dijelova.

Zelena bilježnica (Le Cahier vert), pisana od 1832. do 1835., kao i pjesnikovo dopisivanje, nosi objašnjenje tog uzbuđivanja i unutarnje borbe koja obuzima i guši dušu.

Boraveći u La Chênaieu uz Lamennaisa, Guérin se nada da će iz «ovog temeljnog nedostatka», kako on sam naziva «zabrinuti dio svoje duše»[176], uspjeti odstraniti malo svoje snage predajući se božjoj providnosti.

Međutim, mladi provincijalac neće prestati o sebi razmišljati s ogorčenošću. Njegov se vjerski poziv neće oduprijeti zabrinutosti koju osjeća u sebi te će brzo odustati od njega.

Podsjetimo se što je pjesnik povjerio u svom *Dnevniku* (*Le Journal*) jednoga Velikog petka:

[176]Guérin, Maurice de: «Journal», 29. ožujka 1833., u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 51.

U meni se nalazi ružan duh koji izaziva velika gađenja te me gura, da tako kažem, na pobunu protiv svetih zadaća i spokoja duše koja nas trebaju pripremiti za velike svetkovine vjere. Mi smo u samoći i miru već dva dana i samo se dosađujem i izjedam svakojakim mislima te sam ljut čak na običaje doma (...) od kojega još nisam dobro očistio svoju dušu![177]

Surovo povlačenje u sebe i neprestani povratak na sebe samoga predstavljaju zabrinjavajuću samoanalizu, koja može uništiti ljudsko biće. Ono pjesniku *Kentaura* otkriva vlastito ograničenje, što kod njega proizvodi duboki osjećaj slabosti karaktera, potvrdu koja obeshrabruje pjesnika sve do očaja:

(…) da ti možeš prodrijeti u moje misli, ti bi samo vidjela tek jedan neprekinuti niz oklijevanja, malodušnosti, klonulosti duha i bijede koje me posvuda prate, što od moga života čini jednu stalnu patnju.[178]

Takva povjeravanja izazivaju veliku zabrinutost u njegovoj obitelji. Često mu se predbacuje (posebno sestra Eugénie) nedostatak volje i slabost karaktera, što od njega čini biće nesposobno za preuzimanje brige o samom sebi.

Ali, što uraditi? Guérin se osjeća razoružan, nemoćan pred svijetom koji ga okružuje što jasno i priznaje:

O, okrutna slabosti koja ćeš mi uvijek zatvarati usta, koja ćeš me uvesti u svijet za koji nisam stvoren i koja ćeš od moga života učiniti jednu dugu patnju.[179]

Ovo mučeništvo, to je lutajući život koji čeka onoga tko namjerava stupiti u kontakt sa svijetom. No, neuspjeh ga na tom putu vreba pa je pjesnik protjeran u progonstvo i nikada neće imati sigurno obitavalište.

Jedino rješenje koje mu preostaje jest povlačenje u samoga sebe, što će ga zaštiti od vanjskih opasnosti. Međutim, ta obećanja o vlastitoj izoliranosti neće biti ostvarena zbog

[177]Guérin, Maurice de: «Journal», 5. travnja 1833., nav. djelo, str. 56.

[178]Guérin, Maurice de: «Lettre à sa soeur Eugénie», 5. prosinca 1829., nav. djelo, str. 515.

[179]Guérin, Maurice de: «Lettre à sa soeur Eugénie», 5. prosinca 1829., nav. djelo, str. 516.

nemirnoga karaktera pjesnika. Iz tjeskobe koja uznemiruje spokoj njegove duše i iznemoglosti izazvane oštrom svijesti o samoj sebi, Maurice de Guérin traži izlaz, odnosno mjesto gdje će se moći skloniti. To utočište pronašao je u svijetu sanjarenja gdje može živjeti, a da ne susreće prepreke koje ističu njegovu krhkost.

Biće koje se definira kao najslabašnije i najsramežljivije među svim mogućim karakterima, osjeća se svemoćno tek u svijetu sna. Da bi izgradio taj svijet, jedno ogromno nebo, jednu jesenju večer, Guérinu je dostatan samo pjev ptica u letu:

> Te melodije prodirahu u moje sanjarsko srce, a moji snovi od mene su činili kralja.[180]

Tako se pjesnik nalazi na drugoj krajnosti svoje egzistencije i oduševljenja. Ono što Guérin traži od snova kojima se s užitkom predaje još od svoga djetinjstva jest ublažavanje vlastite svijesti, smanjivanje snage samopromatranja koju posjeduje njegova duša kako bi se njezin uznemireni i zabrinuti element pokazivao prikrivenim:

> Događa se također da mi u dušu malo po malo prodire jedna iznemoglost koja smiruje sav zanos i oštrinu intelektualnih sposobnosti uspavljujući ih u jedan polusan bez ikakve misli.[181]

To mrtvilo i stanje polusna ne slabi pjesnika, već mu omogućava da pobjegne od svijeta, toga velikog rušitelja cijele unutarnje radosti, čitave plemenite energije i naivnoga nadanja. U dvostrukom pokretu bijega i uspavanosti Guérinova se duša oduševljava, širi, razveseljava te dolazi u jedno stanje u kojem osjeća snagu maštanja o najljepšim stvarima. Njegova jedina veza sa svakodnevnom stvarnosti jest sjećanje koje se kroz svoj nejasan i prolazan karakter veže sa snom.

Za Mauricea de Guérina sjećanje nije izvor zabrinutosti kao što će to biti slučaj za Paulea Verlainea koji će se prestrašiti prigodom njegova naviranja:

---

[180]Guérin, Maurice de: «Journal», 25. travnja 1833., u: *Oeuvres complètes*, t. I., Coopérative du Sud-Ouest, Pariz, 1954., str. 124.

[181]Guérin, Maurice de: «Journal», 20. siječnja 1834., u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 90-91.

«Sjećanje, sjećanje, zašto me progoniš?»[182], kliče autor *Saturnijskih pjesama (Poèmes Saturniens)*.

Istina je da još uvijek blisko sjećanje na Guérina projektira cijelu dužinu njegove sjene i da može sadržavati jedan izvor boli, ali udaljeno u vremenu te nakon što je izgubilo svoj intenzitet, sjećanje umiruje do te mjere da se Marice de Guérin može stopiti sa snom.

Maya Schärer-Nüssberger vrlo je upadljivo analizirala vezu koja ujedinjuje san i sjećanje:

Sjećanje ima istu vrijednost kao i sanjanje jer u snu kao i u sjećanju objekt gubi svoju čvrstinu, duša mu se može slobodno približiti i dopustiti da bude općinjen bez opasnosti. Guérin ravnodušno upotrebljava riječi *sjetiti se* ili *sanjati* jer kada se sjeća, on sanja.[183]

Tako nasuprot osjećaju slabosti Guérinova duša posjeduje jednu vrstu protuteže sadržanu u snazi sanjarenja. Ta je duša rascijepana u dva različita dijela, jedan koji se širi te drugi koji se smanjuje. Isti takav ritam života oživljava *Intimni dnevnik (Le Journal intime)*, a također i pjesnikovo dopisivanje koje nekoliko puta svjedoči o njegovu dualnom životu. Jedan dio njegova bića ostaje povezan sa svakodnevnom stvarnošću i redovnim zadaćama, dok drugi kreće prema Idealu i Beskonačnosti. Upravo taj drugi dio Guérinove duše pokušava uhvatiti pjesništvo koje se javlja u svijetu. Svjestan koegzistencije dviju različitih životnih struja u svom biću Maurice de Guérin ponekad se zadovoljava životom između dva svijeta:

Osjećam se prekrasno zbog ove podjele moga života. Dijeljenje se mojih sposobnosti jasno dogodilo i, vjerujem, nepovratno. Jedne su otišle svom vanjskom i marljivom pozivu, druge su krenule putem koji tone daleko od očiju ili glasova.[184]

---

[182]Verlaine, Paul: «Poèmes Saturniens», u: *Oeuvres poètiques*, *Nevermore*, stih 1., Univers des lettres/Bordas, Pariz, 1975., str. 17.

[183]Schärer-Nüssberger, Maya: *Maurice de Guérin, l' errance et la demeure*, nav. djelo, str. 188.

[184]Guérin, Maurice de: «Lettre à Hippolyte de la Morvonnais», 27. studenog 1834., u: *Oeuvres complètes*, édition de Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 736.

No, podjela je najčešće bolna i izaziva tjeskobe. Međutim, ta bol gubi svoju snagu čim pjesnik postane svjestan da ga je njegova dualna priroda kadra spasiti od uništenja. Kada Guérin utvrdi krhkost svoga unutrašnjeg života, on se smatra sretnim zbog svoje dvojnosti:

Srećom sam imao dva dijela u svojoj duši, samo sam do pola zaronio u zlo! Dok je jedna polovina moga bića gmizala po zemlji, druga, nedostupna bilo kakvoj nečistoći, ponosna i spokojna, kap po kap skuplja pjesništvo koja će izbiti ako mi Bog ostavi vremena.[185]

1.2. Dualnost kao opća osobina čovjeka

Imamo dojam da nam pjesnik u ovom ulomku najavljuje poemu *Kentaur*. Dualnost koju osjeća Guérin nije samo njegova, već osobina svakoga ljudskog stvorenja. Čovjeku neprestano brige zadaju njegove proturječnosti. To je tragična situacija bića na koju su svećenici maloga sjemeništa *Esquile* u Toulouseu kao i profesori škole *Stanislas* u Parizu podsjetili mladoga Mauricea.

A malo kasnije učitelj internata La Chênaie istaknuo je «da čovjek pati više od svih bića jer je jednom nogom u konačnosti, tj. svršenosti, a drugom u beskonačnosti, te da je podijeljen na dva svijeta.»[186]

Ovaj osjećaj dvojnosti upravlja u neku ruku pjesnikovim preferencijama u umjetnosti, o čemu svjedoče riječi koje je Guérin posvetio gotičkoj arhitekturi ujedinjujući vezu mase i gipkosti:

Ogromni tornjevi, gigantski bedemi zatvaraju u svoje masovne zidine najdivniju i najnježniju arhitekturu po izgledu, jedan od snova srednjega vijeka kojega su s finoćom ukrasile vile.[187]

---

[185]Guérin, Maurice de: «Journal», 13. kolovoza 1832., u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 39.

[186]Guérin, Maurice de: «Journal», 9. svibnja 1833., nav. djelo, str. 66.

[187]Guérin, Maurice de: «Journal», 4. listopada 1833., u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 75.

Pisci kojima se on divi jesu oni koji su istaknuli tragičnu podjelu čovjeka. Tu u prvom redu misli na Victora Hugoa zbog toga što su njegova djela *Ode i balade (Odes et Balades), Notre-Dame de Paris, Hernani, Jesenje lišće (Les feuilles d'automne), Han d'Island* i *Lucrèce Borgia*[188] prožeta jednom dualnošću i igrom suprotnosti koju Guérin hvali:

Tu nalazimo dva genija koja zarobljavaju njegovu dušu. Jedan je vatren i pretjeruje u svojim žestinama i naglostima često čineći čudne i strašne stvari, te traži pustolovine i pogibelji. Drugi je miran, umiljat, pun nježnosti i pomalo tužan, te u čovjeku obuhvaća njegove najčistije, najuzvišenije i najplodnije krijeposti i blagosti.[189]

Za čitatelja Guérinova djela jasno je da su najbolje poeme te hermafroditske duše, kako je Guérina nazivao Barbey d'Aurevilly u jednom pismu Trébutienu, stavljene pod znak dualnoga života.

Izbor mitova o Kentauru i Bakhanticama, koje su bile prijateljice boga vinogradarstva Bakha, i Glauku, sinu boga mora Posejdona, nije slučajan. Zapravo, ova tri antička mita privukla su njegovu pozornost upravo zbog činjenice što prikazuju bića sastavljena od dvije različite prirode. Taj polučovjek, odnosno polukonj, ta prijateljica Bakha i taj pastir preobražen u oceansko božanstvo imaju dualan oblik života. Oni su poluljudska i polubožanska bića. Dodatan dokaz privlačnosti koje su izvršile na Guérina stvorenja sastavljena od dvije oprečne prirode spojene u jednu unutar istog tijela jest jedna druga pjesma koju je on namjeravao napisati, a koja je trebala nositi ime sina boga Hermesa i božice Afrodite *Hermafrodit (L'Hermaphrodite*).

Hermafrodit je bio mladić izuzetne ljepote i u njega se zaljubila nimfa Salmakida. Kad se kupao u izvoru u kojem je ona živjela, zagrlila ga je i zamolila bogove da njihova tijela zauvijek spoje. Bogovi su joj tu želju ispunili, a svatko tko je pio iz Salmakidina izvora, postao bi bolesno feminiziran. Prema riječima Barbeya d'Aurevillya, ova je pjesma «trebala

[188]Guérin, Maurice de: «Journal», 10. travnja 1833., u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 57.

[189]Isto, str. 57.

postati prema namjeri Guérina brat *Kentaura*.»[190] Ovo mitsko biće koje je istodobno muškarac i žena plod je legendarne ljubavi Hermesa i Afrodite, a trebalo je u očima onoga koji je ponekad imao jedan pomalo feminiziran osjećaj izgledati kao simbol potpunoga života jer je Maurice de Guérin vjerovao da pripada jednoj vrsti nepotpunih stvorenja.

U svakodnevnoj stvarnosti njegov prijatelj Barbey d'Aurevilly imao je sreću da upozna puninu jednoga potpunog života ostvarivši jedinstvo blagosti i sile. Za Guérina je autor djela *Sotonske pjesme (Diaboliques)* utjelovljenje Kentaura i Hermafrodita u modernim vremenima:

Vi koji volite poput jedne zvijeri, maleno objašnjenje, molim vas. O, vi, istodobno, čovječe i ženo, meni, vrsti poluživota za glavu i srce i možda …, ali za ovu stvar su krivi bogovi koji su moju mladost učinili tako tužnom.[191]

U pismu Barbeyu d'Aurevilly od 3. veljače 1839., na stranici 941 riječi *poput jedne zvijeri* i *poluživot* u tekstu su istaknute. Guérin je prema Barbey d'Aurevillyu bio jedna vrsta intelektualnoga hermafrodita koji nije imao spol, a njegov genij je u sebi nosio nešto neutralno i plemenito.

Bernard d'Harcourt u svom izdanju *Sabranih djela Guérina* iznosi svoje mišljenje o Guérinu čija je dvojnost uzrokovala njegovo povezivanje s intelektualcima:

A zašto je on volio spol u geniju? Kao što se to često događa, volio je ono što nema, te je išao čovjeku intelektualcu kao prema ženi jer je istodobno imao te dvije prirode.
Eto, zašto je toliko volio mene! [192]

1.3. Djetinjstvo i mladost Kentaura u poemi *Kentaur*

[190]Aurevilly, Barbey de: *Maurice de Guérin, Reliquiae*, svezak 1., Mercure, Pariz, 1966., str. 297.

[191]Guérin, Maurice de: «Lettre à Barbey d'Aurevilly», 3. veljače 1838., u: *Oeuvres complètes*, édition de Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 941.

[192]Harcourt, Bernard de: *Oeuvres complètes de Maurice de Guérin*, svezak 1., Les Belles-Lettres, Pariz, 1947., str. 71.

Kad već božanstva nisu Mauriceu de Guérinu dodijelila dar da ima kvalitete kojima se divi svome prijatelju, onda su ih dodijelili osobama iz njegovih poema, posebno iz *Kentaura* (*Le Centaure*).

Makarej je brat tih ljudi konja iz antičke mitologije koji su putovali ravnicama Tesalije, a koje rimski pjesnik Ovidije naziva «dvostrukima»[193]. Kentauri su imali poprsje čovjeka, ali donji dio tijela bio je kao u konja. Genijalni grčki izum u kojem koegzistira životinjska snaga te inteligencija koja karakterizira čovjeka i čini od njih bića sa sposobnošću razmišljanja.

Poema *Kentaur* jedan je dijalog između kentaura Makareja i čovjeka Melampusa. Kao što to opaža Bernard d'Harcourt, to je razgovor «u kojemu čujemo samo jedan glas, glas Makareja.»[194] On, kao najstariji i najtužniji od svih Kentaura prepričava svoj život Melampusu koji ga je došao pitati za savjet o tajnama svijeta.

Makarejev govor, označen jednom melankoličnom ozbiljnošću iz koje je vidljivo izrazito životno iskustvo, postaje nadahnut i dinamičan kada počne pričati o svojoj mladosti. Kroz sliku dualne naravi ovoga čovjeka konja cijela je poema u prozi podijeljena između radosti pripovijedanja o zanosu koji je doživio u svojoj mladosti i tuge koju donosi starost. Rodivši se u jednom zatvorenom prostoru, gdje je svjetlost jedva prodirala kroz jedini otvor u spilji, Makarej je proveo početak svoga života povučen i u potpunom, neograničenom miru i tišini:

> Početak moga života kao da su ispunila božanstva. Gotovo čitavo moje odrastanje odvijalo se u sjenama tišina gdje sam rođen.[195]

Uronjen u tmine, Kentaur je živio pažljivo i s puno brige u svome odrastanju. Jednostavne kretnje jednoga bića i uvježbavanje njegovih sposobnosti njemu su predstavljale sretne trenutke. Taj život uz dobročinstva božanstava nije bio odvojen od stvari koje su ga

[193]Ovide: *Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Les Belles-Lettres, Pariz, 1928, str. 121.

[194]Harcourt, Bernard de: *Maurice de Guérin et le Poème en prose*, nav. djelo, str. 13.

[195]Guérin, Maurice de: «Le Centaure», u: *Oeuvres complètes*, édition de Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 327.

okruživale, već se miješao s njima. To je bio jedini i jednostavni život koji je nadahnjivao Kentaura:

(…) nisam imao više drugog osjećaja u svom čitavom biću osim osjećaja odrastanja i stupnjeva života koji su se uzdizali u mojim prsima.[196]

Međutim, taj mirni život nije dugo trajao jer su razdoblja mira ponekad bivala prekidana tajanstvenom zabrinutošću koja je obuzimala Kentaura kada bi se njegova majka vraćala u spilju:

Ponekad se moja majka vraćala okružena mirisom dolina ili blistava od vodā koje je često posjećivala. A njezini povratci, bez priča o tim dolinama i rijekama, ali praćeni njihovim ozračjem, uznemirivali su mi duh te sam vrludao sav uzrujan u svojim tminama.[197]

U ovim je rečenicama već najavljeno oduševljenje koje će Makarej osjećati kada otkrije prirodu po izlasku iz spilje. Zasad on opaža da spokoj nije jedini osjećaj koji u njemu postoji, a to je prvi nagovještaj njegova kasnijeg dijeljenja. Prema riječima Marie-Catherine Huet-Brichard, «spilja, povezana s dubinom, tminom, utočište je u koje se povlačimo kako bismo izbjegli svaki dodir s vanjskim svijetom. Premda je ona izolirana od vanjskoga svijeta, posebnost je spilje u tome što nije hermetički zatvorena.»[198]

Tajnovitost vanjskih prostora iz kojih se njegova majka vraća jednom radosna, a drugi put tužna u njemu rađa zabrinutost, ali i dovodi do shvaćanja vlastite snage.

S druge strane, osamljen i jednostavan život u spilji gomilao je u njemu osjećaje zatvorenštva u tom ionako pustom obitavalištu. Takav život želi promijeniti i proširiti u jednom većem prostoru, njemu dotad nepoznatom. Tako će dotadašnja nepokretnost ustupiti mjesto živahnosti i pokretu, a mir uznemirenosti:

---

[196]Isto, str. 328.

[197]Isto, str. 327.

[198]Huet-Brichard, Marie-Catherine: *Maurice de Guérin, imaginaire et écriture*, nav. djelo, str. 201.

U tim trenutcima brinuo sam za svoju izdržljivost, tu sam prepoznavao jednu moć koja nije mogla ostati usamljena i, uzevši me, bilo da prodrma moje ruke bilo da poveća brzinu mojih kretnji u prostranim tminama spilje, trudio sam se da u ispraznom hodu i žestini koraka koje sam tu činio, otkrijem prema čemu se moje ruke trebaju ispružiti, a moje me noge ponijeti, odvesti sa sobom.[199]

Počevši od ovih trenutaka ispunjenih uznemirenošću Makarej neće bježati od izmijenjivanja dviju različitih životnih struja, mirnoga i dinamičnoga života, pa će razdoblja spokoja često nasljeđivati trenutci divljih žestina. Prema tome kako se priča razvija, sve se više ističe dualnost koja karakterizira Kentaura.

Istinski zanos stiže s Makarejevom mladošću. On napušta spilju i otkriva jedan svijet koji prethodno nije poznavao. To je prostor koji je oduševljavao ili rastuživao njegovu majku. Oslobođen od bilo kakve prisile Kentaur se bezgraničnom žestinom počinje radovati svome otkriću. Njegove razuzdane trke nose ga od rječnih korita do vrhova planina:

Mladost je slična ozelenjenim šumama koje muče vjetrovi: poigrava se na sve strane bogatim darovima života i svagda neki duboki šum vlada u njenom lišću. Živeći prepušten rijekama, neprestano udišući Kibelu, bilo po dolinama bilo po planinskim vrhovima, skakao sam posvuda poput slijepog i razularenog bića.[200]

Životinjska snaga, koju mu daje zanos, opija Makareja do te mjere da se smatra nadmoćnijim od okolne prirode. Tako se njegovu prijeziru prema čovjeku, «Kentauru oborenom od strane bogova»,[201] pridodaje osjećaj oholosti za koji se pobrinula iluzija o jednoj potpunoj slobodi:

Samo ja, govorio sam si, imam slobodu kretanja i nosim po vlastitom htijenju svoj život s jednoga na drugi kraj ovih dolina. Sretniji sam od planinskih brzaca koji se slivaju s

[199]Guérin, Maurice de: «Le Centaure», u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 328.

[200]Isto, str. 331.

[201]Isto, str. 329.

planina i koji se tamo nikad ne vraćaju. Tutnjava mojih koraka ljepša je od jadikovki šuma i buke valova. To je jeka lutajućega Kentaura koji sam sebi pokazuje put.[202]

Sve nas to podsjeća na Guérinova životna iskustva o kojima priča u *Zelenoj bilježnici* kada spominje «pogibeljne pustolovine»[203] svoje duše u skitnji. Ali, onaj koji upravo doživljava zanos razularenim i divljim životom iznenada se zaustavlja. Jedan unutrašnji glas koji do tada nije postojao koči njegovu silovitu trku i pobjednički pohod. Ti nagli i privremeni zastoji pokazuju jedno drugo Kentaurovo «ja» koje će se očitovati u predvečerjima.

Da bismo bolje razumjeli dualnost njegova bića, pomaže nam Makarejev iznenadni prekid njegova brzog galopa. Bez ikakve postupnosti i odmora, naglo iz pokreta prelazi u nepomičnost:

(…) moj je život pri naglom prekidu silovitih trka koje sam izvodio u ovim dolinama brujao u čitavim mojim prsima. Slušao sam ga kako trči kipeći od žara i kako kotrlja vatru koju je uzeo u gorljivo prijeđenom prostoru.[204]

Makarej je plod ljubavi Iksiona i božice Nefele, dvaju bića koja su u mitologiji drevne Grčke utjelovljavala dvije suprotstavljene snage, dva sasvim suprotna života. Dok Iksion predstavlja silovitu tjelesnu snagu, Nefela je simbol snage sna. S očeve strane Makarej je naslijedio žestinu i žar, vatrenost i zanos. Njegova majka, iluzorni, prividni stvor koji uopće nema oblik, nego se mijenja po volji vjetrova, ostavila mu je vedrinu koju će Kentaur u noćima uvijek osjećati.

Nema sumnje da je Makarej ponosan na svoju dvojnu prirodu, da je ona izvor njegove radosti u trenutcima kada okrene svoju čovječju glavu da vidi životinjsku polovinu svoga tijela:

---

[202]Isto, str. 330.

[203]Huet-Brichard, Marie-Catherine: *Maurice de Guérin*, nav. djelo, str. 103.

[204]Guérin, Maurice de: «Le Centaure», u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 330.

(…) i dok su moji uzdrmani bokovi posjedovali opijenost trkama, gore sam osjećao oholost i okrenuvši glavu, zaustavio sam se nakratko da promatram svoje uskipjele sapi.[205]

Međutim, postoje trenutci kada Guérinov Kentaur pokazuje osobitu ljubav za ljudski dio svoga tijela. Opijenost njegovim silovitim trkama nestaje s tišinom noći i pospanošću u korist duha koji posjeduje. Makarej ne rasipa više svoje snage u prirodi, već se predaje umnim sposobnostima koje njime ponovno vladaju. Držeći odsad kontrolu nad svojom životinjskom polovinom, Kentaur će se prepustiti razmišljanjima i ispitivanju u kojem konačno pronalazi svoju uravnoteženost i sklad. U jednom potpunom miru poput onoga kada se rodio prisustvujemo preporodu Makareja stavljenoga pod znak Kibele, Majke bogova, o kojoj ovisi život na Zemlji:

Polegnut na prag moga utočišta, bokova skrivenih u spilji, a glave pod nebom, pratio sam prizor sjena. Tada se čudni život koji sam proživio tijekom dana odvojio od mene kap po kap, vrativši me u zaštitu mirnih i krotkih grudi Kibele. Vraćen različitoj i ispunjenoj egzistenciji, činilo mi se da sam se upravo rodio.[206]

Tako je životinja, koja je provodila svoje dane u razularenom trčanju, postala promatrač noćnoga prizora prirode. No, ta tišina i Kentaurova smirenost neće trajati duže od noći. Po izlasku sunca ova zatvaranja u sebe bit će zamijenjena ponovnim lutanjem u prirodi. Makarejeve će se trke ponovno nastaviti i vaga će opet pretegnuti na stranu neobuzdanosti. Cijeli Kentaurov život bit će samo naizmjeničnost tih njegovih dviju priroda. Postoji odlomak ove poeme u prozi koji u sebi u potpunosti sadrži metaforu Kentaurova dualnog značenja. Životinjski dio Makarejeva tijela nalazi se u jednoj rijeci te se komeša, ali se njegovo ljudsko poprsje izdiže iz vode ispunjeno zadovoljstvom:

Odmarao sam se često od svojih dana u koritu rijekā. Jedna moja polovica, skrivena u vodi, komešala se kako bi isplivala na površinu, dok se druga mirna polovica dizala i dok sam dokone ruke držao iznad valova.[207]

---

[205]Isto, str. 330–331.

[206]Isto, str. 331.

Trebamo istaknuti da Maurice de Guérin izravno prelazi na opis svoga Kentaura. Karakterne crte ovoga mitološkog bića koje se prikazuje potpuno spontano u Guérinovoj poemi ne spominje se bez posebnoga razloga jer Guérinova briga nije sastavljanje jedne slike kao kod Alphonsea Rabbea, niti uskrsnuće grčke antike prebacivanjem čitatelja u davna mitska vremena, kao što je to slučaj vođe parnasovske škole Lecontea de Lislea u poemi *Hiron*[208] iz njegove zbirke *Antičke poeme* (*Les Poèmes antiques*). Guérin je htio istaknuti dvojnu prirodu svoga junaka. Kentaur je zapravo simbol dvojnosti ljudske prirode, a kako je dijelom čovjek i svoje vlastite dualnosti. U *Zbirci jednoga pesimista* Alphonsea Rabbea životinjska narav dominira ljudskim dijelom čovjeka konja, no kod Guérina se događa sasvim protivna stvar. Dodatni dokaz važnosti koju Maurice de Guérin pridaje ljudskoj prirodi Makareja jest isticanje unutrašnjih, odnosno karakternih osobina koje predočavaju riječi izgovorene od mudraca Hirona, po kojemu se Kentauri ne trebaju osjećati različito od ljudi zato što imaju jednu sličnu sudbinu. Naime, kao i otac ljudi Prometej, njihov stvoritelj Iksion simbol je bogohulne smjelosti. Slični smrtnicima, polubožanska i poluzvjerska bića, Kentauri se bezuspješno pokušavaju što više približiti božanstvu:

A mi, Kentauri, koje je stvorio jedan smjeli smrtnik u krilu opijenosti sličnoj božici, što bismo mi očekivali od pomoći Jupitera koji je gromom ubio oca naše rase? Lešinar bogova vječno razdire utrobu djelatnika koji je oblikovao prvoga čovjeka. O Makarej! Ljudi i Kentauri priznaju za autore svoje krvi kradljivce povlastice besmrtnika, a možda je sve što se pokreće izvan njih samih samo jedna ukradena stvar, ležerna krhotina njihove prirode koja je odnesena daleko, kao sjeme koje leti svemoćnim dahom sudbine.[209]

Kao što kentaur Makarej precizno izriče dvije struje života koje je Guérin osjećao naizmjenično u sebi, dvije druge ličnosti mitoloških poema nisu ništa manje važni simboli Guérinove duše. Iako se razlikuju od Kentaura, ovi se likovi također ističu dvojnim životom.

[207]Isto, str. 329.

[208]Leconte de Lisle, Charles-Marie: *Poèmes antiques*, Édition de Claudine Gothot-Mersch, nav. djelo, str. 190–219.

[209]Guérin, Maurice de: «Le Centaure», u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 333.

Mlada Bakhantica i Aelo funkcioniraju kao složna bića, a to je povlastica koju Dioniz dodjeljuje malenom broju smrtnika. Što se tiče Glauka, pastira preobraženog u oceansko božanstvo, zar on također nije biće s dvije egzistencije?

1.4. Život Bakhantica podređen bogu Dionizu

Poema u prozi *Bakhantica* sastavljena je od dvije rasprave vrlo upadljive podudarnosti i povezane gotovo do pretvaranja u jedan jedinstveni govor. Ta dva govora koja nas upoznaju s načinom na koji su dvije žene stupile u službu Bakha sačinjavaju himnu posvećenu tom božanstvu i snagu života koju predstavlja. Najmlađa prijateljica Bakha iznosi svoje prve tajne te baca pogled na svoju prošlost. To je bilo vrijeme njezina lutanja po poljima bez određenoga cilja jer je bila žrtva jedne sile koja ju je nadilazila. Obdarena pretjeranom senzibilnošću, ta je mlada djevojka posjedovala životnu snagu koja ju je pritiskala sa svih strana. Slična kentauru Makareju, koji nije poznavao granice svojih kretanja, ona je obilazila doline Tesalije te se penjala na vrhove planina. Ta neukrotiva sila i neumorni žar koji je gospodario njezinim životom bio je znak prvih napadaja i udaraca božanstva:

> Bakho, vječna mladosti, temeljiti i posvuda prisutni bože, rano sam prepoznala i prikupila tvoje znakove u svojim grudima i pripremila sve svoje misli da se žrtvujem tvome božanstvu.[210]

Znak i privilegij mladosti, taj zanos također je poznavala Aelo, druga bakhantica u poemi. Poput mlade Bakhantice, i ona je živjela u ritmu koji je tajno nametnuo Bakho. Čak je i majčinska priroda podržavala njezinu materinsku žestinu. Ništa nije moglo prekinuti jedan trenutak tajne potjere od koje je posebno trpio njezin duh, a sve je unaprijed sredio svemogući Bakho:

[210]Guérin, Maurice de: «La Bacchante», u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 335.

Tijekom jednoga ljeta boravila sam na vrhu planine. Tajni napadaji koje sam prepoznavala svake godine sve više, radosti zemlje i ljepota polja u blizini određivali su moj put. Opredijelivši se da krenem strminama planina, bila sam nemoćna odbaciti ili usporiti život koji mi je bio nametnut, život na koji sam bila poticana.[211]

Međutim, žar i agitacija mlade Bakhantice rodile su u njoj nestrpljivost jer prije nego što će postati sastavni dio povorke Dioniza, ona nije znala u koje zadovoljstvo tajne ovoga božanstva postavljaju smrtnike. Jedno od božanskih znakova, zmija, čiji je ugriz simbol dionizijskoga posjedovanja i opsjednutosti, nije ju mogla smiriti. Zbog toga se žalila na sporost kojom se ostvaruje njezino primicanje božanstvu:

Ja koja još nisam doživjela boga, razuzdano sam trčala poljima noseći sa sobom u bijegu jednu zmiju koju se nije moglo osjetiti rukom, ali koja je prolazila cijelim mojim bićem. Putovala sam optužujući Bakha i razmišljajući o valovima mora, gdje sam se smatrala zarobljenom.[212]

Vidimo da je život ove mlade djevojke koja je žudila biti primljena na grudi božanstva bio obilježen razuzdanošću i nedisciplinom. Njezina smrtna priroda, izvor slabosti i sumnji, bila je suočena s božanskom snagom. U jednom prekrasnom ulomku Maurice de Guérin opisuje unutarnju borbu mlade Bakhantice prije njezina uvođenja u tajne svijeta. Ljudsko srce oklijeva pred božanskim pozivom strahujući pred nepoznatim svijetom koji se pred njim otvara zahvaljujući božanskoj volji. No, vješti utjecaj Dioniza toliko je jak da će se mlada djevojka naposljetku prepustiti božanstvu:

Dok sam ja stjecala godine potrebne za obrede, bila sam slična mladim ribarima koji su živjeli na obali mora. Oni se ponekad pojave na vrhu jedne stijene s rukama pruženim prema vodi i nagnutim tijelima poput božanstva spremnog da ponovno zaroni. No, njihova se duša preispituje u smrtnim grudima pridržavajući ih u tom nagnuću. Napokon, oni se strmoglavljuju, a neki se vraćaju na valovima, okrunjeni. Tako sam ja dugo zadržavana u

[211]Isto, str. 339.

[212]Isto, str. 344.

neizvjesnosti o misterijima, tako sam mu se ondje predala, a moja se glava pojavila okrunjena i blistava.[213]

Od toga trenutka utjecaj i božanska moć Dioniza očituje se na mladoj Bakhantici u svoj svojoj raskoši. Ona postaje ugriz koji ne izaziva nikakvu tjelesnu bol, plamen koji ne izjeda pogođene elemente, nego im daje novu vitalnost. Nevidljiva prisutnost božanstva zanosit će njegovu novu pratilju, ali jednim discipliniranim pijanstvom. Uznemirenost mlade Bakhantice, dosegnuvši svoj vrhunac, ustupa mjesto miru i odmoru za kojim je žudjela jednako kao Aelo:

Okrenuta prema neuspjehu, zaklinjala sam zemlju koja daje spokoj kada je zmija pojačavajući svoje čvorove zadala mojim grudima drugi ugriz. Bol nije prodrijela u moje rastrgane grudi. To bijaše mir i jedna vrsta malaksalosti kao da je zmija navlažila svoj zmijski jezik u peharu Kibele. U mojem se duhu podigao jedan plamen jednako miran kao bujna svjetlost tijekom noći na jednom divljem oltaru podignutom u čast šumskih božanstava.[214]

Prihvaćena od božanstva, mlada djevojka konačno uživa u miru koji joj daju Dionizovi misteriji. Njezina nova funkcija vjerne obožavateljice i glasnice Dioniza neće je spriječiti da ipak nastavi živjeti kao žena smrtnica.

Međutim, njezin je život odsad posvećen Dionizu. Žestina oduševljenja koje je spoznala prije nego je postala sastavni dio njegova života Bakhanticu neće napustiti jer Dioniz želi i podržava žar zanosa koji predstavlja simbol života. Ona će biti iskorištena za pobjedu i slavlje božanske harmonije koja potiče elemente prirode:

Svaka od nas, prepoznavši u sebi znakove poslane od božanstva, od tada se počela udaljavati jer smrtnici koje dohvate božanstva, odmah oponašaju njihove postupke te se očarani vladaju po novim pravilima. Svaka je od nas stigla na padinu odakle nas je dalje kao vodič usmjeravao naš duh.[215]

---

[213]Isto, str. 335.

[214]Isto, str. 345.

[215]Isto, str. 343.

Tako, zahvaljujući božanskoj volji, mladoj je Bakhantici otkriven misterij svijeta. Upućena u tajne života i njegovu unutrašnju cirkulaciju kao što je to želio njezin stvaratelj Guérin, ona pronalazi duševni mir. Činjenica je da se Guérinovo biće savršeno slaže sa svijetom. Kod bakhantice u ovoj poemi u prozi ne postoji naizmjeničnost, već jukstapozicija dviju različitih struja života, a to su dva vitalna ritma koja egzistiraju zajedno, jedan ljudski, drugi božanski.

Međutim, tema dvojnoga života koja je mučila pjesnika ne pokazuje se jedino kao suživot dviju različitih priroda. Štoviše, to može postati uzastopnost dvaju načina života na prijelazu iz jednoga oblika u drugi. Tada se nalazimo pred jednom drugom temom koja je bliska prethodnoj, a to je metamorfoza. Prikazivana kroz određeni broj antičkih mitova, metamorfoza sačinjava jednu od neprestanih tema Guérinova djela. Prije nego se pozabavimo preobrazbom Guérinovih likova, željeli bismo istaknuti simetriju koja postoji između njegove dvije poeme u prozi. Dok je glavni junak *Kentaura* bio najstariji od svoje braće, glavni je lik *Bakhantice* žena, i to najmlađa od bakhantica odgojenih na brdu Kiteronu. Istaknimo još da ove dvije poeme imaju gotovo istu narativnu formu jer prikazuju jedan lik kojemu pomoć pruža druga osoba. Glavni junaci poema dostavljaju čitatelju riječi toga drugog lika koji za njih zapravo predstavlja učitelja. Zbog osjećaja zabrinutosti kentaur Makarej imao je potrebu za mudrošću Hirona. Isto tako mlada je Bakhantica upoznala put koji vodi k Dionizu samo zahvaljujući savjetima svoje inicijatorice u tajne, velike bakhantice Aelo. Iako književni kritičari Guérinova djela smatraju da je *Bakhantica* nastavak *Kentaura*,[216] ona je ipak jedan vizualniji i književniji oblik nego prva poema u prozi. U *Kentauru* dekor ostaje neodređen te smo zasigurno u Tesaliji, zemlji Kentaura, no pjesnik nam o tome ne daje niti jednu relevantnu informaciju. S druge pak strane, Guérin nam otkriva gdje se zbiva radnja *Bakhantice*. Mlada prijateljica božanstva provodi svoj život u dolinama Tesalije i na brdu Kiteronu. Brojne aluzije na mit o Dionizu, jednako kao i na sporedne mitove o Kalisti, Saturnu i drugima pokazuju da ima više umjetničkoga karaktera i eruditivnosti u drugoj poemi u prozi nego u prvoj.

[216]Huet-Brichard, Marie-Catherine: *Maurice de Guérin*, nav. djelo, str. 92.

1.5. Metamorfoze likova Mauricea de Guérina

Zahvaćen nemirom i vatrenom pokretljivošću, čiji je uzrok prelaženje iz jedne u drugu, potpuno suprotnu krajnost, duh Mauricea de Guérina ne uspijeva uvijek sačuvati svoju vezu s prirodom. Da bi popravio zabrinutost koju u njegovoj duši izazivaju takvi isprekidani kontakti, zbog kojih se povremeno od prirode udaljava, pjesnik pokušava dokinuti granice svoje egzistencije. Zahvaljujući govornim majstorijama u izrazito bujnoj mašti napušta svoju ljudsku prirodu da bi uzeo jednu drugu, biljnu ili životinjsku. Ta zamišljena promjena omogućit će mu da stalno živi unutar jednoga općeg, univerzalnog života. Štoviše, Jean-Pierre Richard piše da «Guérinovo Ja najčešće uspijeva postati sama stvar koje je on svjestan, ili mu ono daje povod da o tome stvara verbalnu iluziju.»[217] Jedan ulomak *Zelene bilježnice*, pjesnikova dnevnika, sadrži to dokidanje osobnih ograničenja pjesnika:

> Da se možemo poistovjetiti s proljećem, pospješiti tu misao do vlastitog uvjerenja da u sebe udišemo čitav život i čitavu ljubav što se kao vrenje nalazi u prirodi, osjećati se istodobno kao cvijet, trava, ptica, pjesma, svježina, elastičnost, slast, vedrina!
> Što bi se ovim zbilo od mene?
> Ima trenutaka u kojima nakon mnogo razmišljanja o ovoj ideji, te dugotrajnoga i analitičkoga promatranja prirode vjerujemo da se osjećamo kao jedan njezin dio ili njoj sasvim slični.[218]

Ova verbalna promjena ljudske vrste može uzeti drugu dimenziju te postati stvarna počevši od trenutka kada pjesnik odluči pozvati predivni i čudesni svijet mitova u kojem je sve moguće. Grčko-rimska mitologija ne oskudijeva pričama o preobražaju, a o tome nam najbolje svjedoče *Metamorfoze*, djelo rimskoga pjesnika Ovidija. Dakle, Maurice de Guérin izabrao je nekoliko mitova u kojima se izražavaju promjene prirode da bi istaknuo svoju nepobitnu sklonost. U njegovu djelu postoje dvije vrste metamorfoza. Jedna je kad biće prelazi iz ljudske u biljnu vrstu, a druga, mnogo važnija, kad čovjek postaje božanstvo.

---

[217]Richard, Jean–Pierre: *Études sur le Romantisme*, Seuil, Pariz, 1970., str. 215.

[218]Guérin, Maurice de: «Le Cahier vert», 25. travnja 1833., u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 63.

Tragajući za božanstvenim spokojstvom koje bi njegovu uznemirenu dušu zarinulo u zanos, Guérin evocira promjenu nekih sretnih smrtnika u stabla:

Nekada davno božanstva bi, želeći nagraditi vrlinu smrtnika, podigla oko njih prekrasnu vegetaciju, koja je, već prema tome kako se razvijala i širila, u svoj zagrljaj do sjedinjenja obuhvaćala njihova stara tijela, te ih zamjenjivala u njihovim životnim funkcijama, oslabljenim visokom starošću i davala im snažni, ali tajanstveni život koji vlada pod korom hrasta. Ti smrtnici, postavši nepomični, nisu se više uznemirivali osim u trenutcima kada su vjetrovi potresali ogranke tih stabala.[219]

No, ovaj odlomak koji je tek jedna jednostavna poredba, postaje istinska metamorfoza u poemi *Bakhantica*. U trenutku kada zrake sunca padaju okomito na zemlju Aelo se pretvara u stablo. Dotadašnja distanca koja ju je udaljavala od prirode nestala je, a u jednom novom, čudesnom svijetu, njezino se biće «vrlo prisno i zaljubljeno veže za materiju.»[220]

Guérin se sigurno sjeća tradicije koja nam govori da je Dioniz (Bakho) kaznio svoje prijateljice preobrazivši ih u stabla zbog toga što su ubile Orfeja. Jasno je da u ovoj poemi metamorfoza velike Bakhantice nije kazna, već nagrada, a Aelo pak privremeno osjeća ushićenje koje donosi nepomičnost. Na putu kojim je hodala nakon završetka dana njezini su koraci usporili, a usne, nekoć ispunjene snagom, obesnažile. U stanju potpune nepokretnosti postajala je slična smrtnicama smanjenim svođenjem na novi oblik pod površinskim omotačem i zarobljenim u moćnim grudima zemlje:

Zadržana u stanju mirovanja, primala sam život od bogova koji su prolazili, a da se nisam kretala, ruku okrenutih prema suncu. U trenutku kad je dan dosegnuo svoju kulminaciju i pokazao svoj najjači sjaj, sve se na planini zaustavilo, duboka nutrina šuma više nije disala, obilna svjetlucanja razdraživala su Kibelu, a Bakho je sve do temelja opijao otoke u krilu Oceana.[221]

---

[219]Guérin, Maurice de: «Journal», 14. svibnja 1835., u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 126.

[220]Richard, Jean-Pierre: *Études sur le Romantisme*, nav. djelo, str. 215.

[221]Guérin, Maurice de: «La Bacchante», u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 341.

Preobrazba bakhantice Aelo nije ipak samo biljna, nego je također i lunarna jer velika bakhantica metamorfozom postaje dio zviježđa, tj. konstelacije. Naime, ona u tome oponaša stanoviti broj smrtnika koji su se zahvaljujući božanskoj volji pretvorili u zvijezde. Njihova nova priroda omogućila im je da žive spokojno pokraj božanstava. Smrtnici koji su se svidjeli bogovima odvođeni su i svrstavani među nebeske znakove Maje, Kasiopeje, velikoga Hirona i tužnih Hijada te su ušli u tihi pokret konstelacija. U svom prvom životu Maja je bila žena koju je volio Zeus i koja je rodila Hermesa. Kasiopija je supruga Kefeja, kralja Etiopije i majka Andromede. Hijade, izvan sebe od boli nakon smrti brata Hijanta, ganule su Zeusa svojim jadikovkama te ih on preobražava u zvijezde. Prema jednoj drugoj tradiciji, Hijade su bile postavljene na nebo jer ih je vrhovni bog želio nagraditi zbog toga što su othranile i zaštitile Dioniza.

Međutim, između svih metamorfoza smrtnika u zvijezde, preobražaj Kaliste u drugoj poemi u prozi nedvojbeno zauzima posebno mjesto.

Ovdje se susrećemo s pozivanjem na povratak glavnih i najbitnijih epizoda mita o Kalisti kojima pjesnik posvećuje veliku pozornost te ih opširno evocira u posljednjim riječima bakhantice Aelo. Kći Likaona ili, prema jednom drugom tumačenju, nimfa iz povorke božice Artemide, Kalisto biva zavedena od Zeusa koji je prethodno uzeo oblik Apolona. Iz te veze rodio se Arkad. Da bi spasio svoju ljubavnicu od bijesa Here, vrhovni bog pretvara je u medvjedicu. Nakon njezine životinjske metamorfoze Kalisto doživljava drugu metamorfozu, ovaj put preobražavajući se u zvijezdu.

Jednoga dana Arkad se spremao ubiti jednu medvjedicu ne znajući da je ona njegova majka. Da bi izbjegao ovaj zločin, Zeus Arkada pretvara u medvjeda te ga zajedno s njegovom majkom prenosi na nebo, gdje oni postaju zviježđe pod imenom Mali i Veliki medvjed. Maurice de Guérin podsjeća na tu legendu, ali ono što ga iz života Kaliste posebno zanima jest činjenica da Posejdon po savjetu Here nije dopustio toj konstelaciji da zalazi na obzorju Oceana. Nepomičnost koju poprima Kalisto obuhvaća i bakhanticu Aelo jer ona zna da se istinsko oduševljenje ne nalazi u kretanju, nego u nepomičnosti. Razapeta između neba i zemlje, Kalisto sudjeluje u univerzalnom životu kojim vlada Bakho:

Prožeta jednim vječnim zanosom, Kalisto stoji nagnuta na jednom polu dok čitav red zviježđa prolazi i okreće se u svom kretanju prema Oceanu. Takva tijekom noći na vrhu brda čuva glave obuhvaćene jednim zanosom koji je i nju stezao kao što kruna od grana vinove loze i voćki podržava u sljepoočnicama Dioniza jednu trajnu mladost.[222]

Kao što su Kalisto i druga zviježđa nakon života koji su provodili kao obični smrtnici, napokon upoznali božanski ritam, tako u mitološkim poemama Mauricea de Guérina postoje dva lika koji postaju božanstva. To su kentaur Makarej i pastir iz pjesme *Glauko*.[223]

Naime, ona se oba preobražavaju u oceanska božanstva. Preobražaj kentaura događa se kada se Makarej povlači na vrhove planina. Mir koji mu tu donosi noć uzima mjesto izraženoj mobilnosti koja je bila glavna karakteristika Kentaura tijekom dana. Preobrazbom Makarej jača snagu svoga razuma, a životinjski dio svoga tijela nastoji skriti na ulazu u pećinu gdje je rođen. To čini na taj način da je konjskim dijelom svoga tijela u pećini, dok vani izviruje samo njegovo ljudsko poprsje.

Tko bi vidio taj prizor, imao bi dojam da vidi čovjeka koji uspravno stoji na nogama pred ulazom u pećinu. Novi život koji Kentaur osjeća toliko ga ispunjava da sebe doživljava kao morsko božanstvo tako da i Guérinovo biće, koje je osjećalo vlastitu dvojnost, u Makarejevoj preobrazbi napokon pronalazi svoje mjesto u kozmičkom životu:

Govori se da morska božanstva napuštaju noću svoje tamne palače te sjedaju na svoje uzvišene rtove i pružaju svoje poglede na valove. Tako sam ja bdio nad vodom držeći pod svojim nogama prostranstvo života slično uspavanom moru. Činilo mi se da sam upravo rođen i da su me duboke vode koje su me začele u svojoj utrobi, u tom trenutku ostavile na vrhu planine.[224]

---

[222]Isto, str. 342-343.

[223]Hall, James: *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*; nav. djelo, str. 102. U grčkoj mitologiji Glauko je bio ribar koji je slučajno pretvoren u Tritona ili morskoga Kentaura pošto je sažvakao nekoliko vlati čarobne trave. Zaljubio se u nimfu Skilu, ali je ona izbjegavala njegovo navaljivanje. Čarobnica Kirka, koja je voljela Glauka, pretvori Skilu u čudovište kako bi ga odvratila od progonjenja. Skila se obično vidi dok bježi od Glauka. Ona se vere na krševitu obalu. On je iza nje uzdignutih ruku, bjelobrado morsko božanstvo u koga su prednje noge poput peraja i svinut riblji rep.

[224]Guérin, Maurice de: «Le Centaure», u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 331.

No, između svih metamorfoza koje se događaju u poemama Mauricea de Guérina, bilo da su one verbalne, lunarne, biljne ili, čak, božanske, preobrazba je Glauka u božanstvo mora najznačajnija. S jedne strane, ona izražava ljubav pjesnika prema vodenom elementu kao sastavnom dijelu kozmosa, ali s druge strane izražava otkriće puta koji vodi ljude prema misterijima svijeta. Guérinov dnevnik *Zelena bilježnica* (*Le Cahier vert*) otkriva nam da je zapravo pjesnik sebi priželjkivao preobrazbu koja će se dogoditi Glauku. Našavši se u stanju u kojemu mu gorčina i ravnodušnost, zabrinutost i tišina cijepaju dušu, pjesnik piše:

> Ja se branim od napadaja jednog velikog vala. Koliko li ću vremena izdržati? Ako se stropoštam u vašu nutrinu, o tajanstveni valovi, hoće li mi se dogoditi isto što i onim vitezovima koji, odvučeni na dno jezera, tu susretoše prekrasnu i čudesnu palaču? Ili ću, ukoliko padnem u more, doživjeti istu preobrazbu kao ribar iz basne i postati božanstvo?[225]

Jednoga dana čovjek koji je živio kao obični smrtnik, našavši se na vrhu litice, otkriva veličanstveni prizor neizmjernoga prostranstva nebesa, polja i mora. Od toga trenutka, «želeći neograničeno posjedovanje svega što mu se pred njegovim očima nudilo kao na dlanu»[226], taj čovjek nigdje više neće pronaći spokoj. Štoviše, on će postati pastir jer ljudi kažu da su čuvari stada oni kojima pripadaju kozmos i svjetlost. Međutim, njegova je unutrašnja uznemirenost pomiješana s oduševljenjem koje mu stvara pogled na tajanstveno prostranstvo mora postojana, a lijek za muku koja ga uništava skriven je u dubinama Oceana. Stoga mu više nije bilo dovoljno ostati na visokoj litici, gdje su dani koje je trošio u promatranju mora u njegovim grudima hranili jednu ljubav koja ga je odvlačila da slijepo slijedi draži tužnih valova. Njegova se sudbina naginje prema obali, a tajna njegove boli nalazi se u dubini Oceana. Slično pjesniku koji živi lebdeći između dva svijeta, pastir u pjesmi živi nagnut prema Oceanu. No, jednoga će dana njegova ravnoteža biti prekinuta i on će se na koncu u njega stropoštati te od smrtnika u dubinama Oceana postati božanstvo:

---

[225]Guérin, Maurice de: «Journal», 28. rujna 1834., u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 112.

[226]Guérin, Maurice de: «Glaucus», nav. djelo, str. 348.

Što će biti sa mnom u ovom stanju lebdenja između dviju sfera, u području gdje se misao odražava samo zato jer ju isto tako odbijaju obje sfere. Bio sam pastir. Imao sam više od tisuću ovaca. Još uvijek sam pastir, a moje su mi ovce odane.[227]

Ova metamorfoza, uskraćena većini smrtnika trebala je u potpunosti zadovoljiti Glauka, ali on ima svoje slabosti i nemoći koje ga u tome ometaju. Naime, on ne uspijeva zaboraviti svoju ljudsku, zemaljsku prirodu ili, bolje rečeno, to ne želi. Pošto mu njegova preobrazba ne omogućava da ponovno postane pastir, Glauko preklinje zemaljska božanstva da mu pamćenje ostave netaknutim kako bi se mogao sjećati svoga prethodnog života, a da ne bi morao prekinuti čaroliju koju na njemu vrši more. No, njegova se sudbina čini nepovratnom:

Nimfe, božanstva čija moć upravlja korijenjem šuma i tokovima izvora! …(43. i 44. stih)

I ti, Pane, bože pastira, koji si mi u šumama odškrinuo svoje tajne! Svi vi, bogovi moga života, koje sam toliko volio, svojim dobročinstvima probudite u meni sjećanja. Izbavite me tako od ove propasti i oduzmite pobjedu neiskrenim čarima zatvorenim u moru.[228] (51. – 56. stih)

U dijelu posvećenom izvorima pjesme *Glauko* upozorili smo na činjenicu da je Maurice de Guérin izvršio određene promjene u ovom mitu jer njegov protagonist nije ribar, kako to kaže tradicija, nego pastir. Pjesnik je svakako poznavao svakodnevne preokupacije Glauka, što odlomak iz *Dnevnika* koji smo citirali i pokazuje. Međutim, ovu je promjenu pjesnik smatrao neophodnom da bi bolje istaknuo zemaljski karakter Glauka koji će nakon svoga preobražaja postati stanovnik mora, zbog čega nam u njemu nije teško prepoznati Mauricea de Guérina, čovjeka zemlje koji je bio fasciniran njezinim vodenim elementom. Dva Glaukova života, najprije ljudski, a zatim božanski prelijepo su izražena upotrebom glagolskih vremena. Cijela pjesma titra između prošlosti i budućnosti koja je, dakle, predstavljena postojanim glagolskim vremenima. Prošla su glagolska vremena upotrijebljena

[227]Isto, str. 347.

[228]Isto, str. 347.

da evociraju život Glauka kao pastira, dok se buduće vrijeme, tj. futur rabi da nam u svega tri stiha ispriča njegovu preobrazbu. Upotreba potonjega čitatelju daje dojam da Glaukova metamorfoza nije dovršeno djelo, a takvom se dojmu ne može oteti ni Pierre Brunel, koji u svome djelu *Mit o metamorfozi (Le Mythe de la métamorphose)* piše da «jednosmjerna metamorfoza koja nema mogućnost povratka može voditi i do degradacije (u Danteovom Paklu samoubojice su preobražene u grmlje) i do apoteoze u svoj njezinoj veličini (Cezarova duša postaje zvijezda u Ovidijevim Metamorfozama, XV, stihovi 745. – 851.).»[229] Kod Mauricea de Guérina uvijek prisustvujemo preobrazbama koje vode do apoteoza. Likovi iz poema *Kentaur*, *Bakhantica* i *Glauko* ne preobražavaju se zbog toga što umiru, već oni mijenjaju svoju prirodu i čak svoju vrstu da bi potpuno prešli u drugu koja ih približava bogovima ili u kojoj postaju božanstva.

1.6. Priroda – životni okoliš Guérinovih junaka

Proučavanjem Mauricea de Guérina dolazimo do zaključka da je on jedna krhka pjesnička duša, neovisna i ležerna, ali okretna u bijegu od svijeta koji ga okružuje te pred svakodnevnom stvarnošću uzmiče i bježi u san. Guérinova sanjarenja nalaze svoj izvor u prirodi kao jednom neprolaznom nadahnuću. Osim utočišta koje nudi pjesniku bačenom među izrazito oprečne struje života, ona ga podučavaju harmoniji suprotnosti. Na prvoj stranici *Zelene bilježnice* Maurice de Guérin piše:

Vidio sam proljeće približavajući vrste i rodove koje mi je priroda predočavala te sam usklađivao suprotnosti kako bih dao primjer koji bi mogao poslužiti i velikim umjetnicima.[230]

[229]Brunel, Pierre: *Le Mythe de la métamorphos*e, Corti, Pariz, 2004., str. 11.

[230]Guérin, Maurice de: «Journal», 10. srpnja 1832., u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 37.

Guérin je ostao vjeran tom proučavanju prirode jer likovi iz njegovih mitologijskih poema, a posebno kentaur Makarej, izražavaju želju pjesnika da pomiri dvije dijametralno suprotne prirode i na taj način postigne potrebni sklad. Svi oni koji su proučili Guérinova djela nisu prestajali isticati da je priroda bila prava učiteljica i vjerna suputnica, zapravo jedino božanstvo pjesnika, što nije teško zaključiti iz Guérinovih riječi:

Šetnje su jedna vrsta našega spasa i obožavanja koje ćemo izraziti prema prirodi jer, po mom mišljenju, nakon izravnoga štovanja Boga u jutarnjoj molitvi izuzetno je dobro otići i pokloniti se pred tajanstvenom snagom prirode koju je On predao tajnom štovanju nekolicine ljudi.[231]

Stranice poput ove mogle su izgledati nekim pjesnikovim prijateljima kao jedan dokaz Guérinova panteizma. No, G. S. Trébutien upozorava nas na činjenicu da je Guérin odbijao bilo kakvu pripadnost panteističkoj školi. Bilo kako bilo, cijeli pjesnikov život samo je jedno beskrajno promatranje prirode, i to već od djetinjstva, što nam u pismu Barbeyu d'Aurevillyu potvrđuje njegova sestra koja mu je nakon prerane majčine smrti bila poput majke:

Maurice je bio jedno domišljato i sanjarsko dijete. Mnogo je vremena provodio stojeći pod krošnjama ispod stabala i promatrao horizont. Posebno je volio jedno stablo badema pod koje bi se sklonio kada bi se i najmanje uznemirio. Često bi ga vidjela kako tamo satima uspravno stoji. [232]

Ovaj osjećaj prema prirodi ne samo da se s vremenom nije promijenio, nego se naprotiv i pojačao, što je vidljivo iz njegovih riječi godinu dana prije smrti:

Ja se, kao što vidite, vraćam svojim starim maštanjima o prirodnim stvarima, nepobjedivoj tendenciji moje misli, vrsti strasti koja mi daje zanos, suze, izljeve radosti i vječno hrani moja sanjarenja. [233]

---

[231]Guérin, Maurice de: «Journal», 10. prosinca 1833., nav. djelo, str. 84.

[232]Trébutien, G. S.: «Lettre d'Eugénie de Guérin à Barbey d'Aurevilly», 11. travnja 1838., u: *Journal, Lettres et Poèmes*, Librairie V. Lecoffre, Pariz, 1907., str. 421.

Gotovo sve stranice Guérinova djela zazivaju prirodu u kojoj se nalaze stabla, stijenje, ptice, cvijeće i potoci, njegovi zaista istinski prijatelji. Na jedan poseban način priroda osvaja pjesnikovu ličnost i čini ga sretnim, o čemu svjedoče sljedeće Guérinove riječi:

Lijep dan ispunjen suncem, mlaki lahor miriše u zraku i sretnoj duši.[234]

Međutim, u prirodi ne postoji samo život, već također i smrt koja kod pjesnika izaziva nepodnošljivu bol, kakvu je izazvala i smrt Marije de la Morvonnais. Ali, i u ovom slučaju Maurice de Guérin ne gubi pouzdanost i u smrti ne vidi samo bolni trag s potpunom pobjedom pesimizma jer je spoznao da na površini zemlje ništa nije nestalo i sve se obnavlja. Zakon je života jedan živahan i radostan sklad, a zakon smrti melankolično slaganje koje ga vjerno prati. Zbor svih bića upravlja svoje korake prema toj skladnoj melodiji. Čitava priroda nije ništa drugo nego jedan život koji se neprestano obnavlja, a ljudski život usklađen prema životu prirode može se ostvariti samo ako čovjek zauzme svoje mjesto u univerzalnoj harmoniji koju je priroda stvorila. Međutim, taj opći sklad bježi većini ljudi zbog nezainteresiranosti za intimni govor i simbole prirode. Živjeti tako znači pustiti da se uspavaju osjetila koja čovjeku otkrivaju stvarnu intimnost između njega i kozmičkoga života. Nasuprot tome, Maurice de Guérin trudi se zadržati budnim taj osjećaj koji njegovu dušu izvlači iz osamljenosti te mu na taj način pribavlja jedno neopisivo uživanje:

Mi živimo premalo unutra, mi tu gotovo uopće ne živimo. Što je postalo to unutrašnje oko koje nam je Bog dao da bez prestanka bdijemo nad našom dušom kako bi bila svjedok tajanstvenih igara misli i neopisivoga kretanja čovječanstva?

Ono je zatvoreno, ono spava; a mi širom otvaramo naše zemaljske oči i ništa o prirodi ne shvaćamo jer se ne služimo osjećajima koji bi nam je otkrili promišljenu u božanskom ogledalu duše.

Ne postoji dodir između nas i prirode. Mi shvaćamo njezine vanjske forme, ali uopće ne poimamo osjetila, intimni govor, vječnu ljepotu koja je dionikom Boga i svih stvari koje bi jasno bile prikazane i gledane iz duše obdarene jednom izrazitom sposobnošću gledanja.

---

[233]Guérin, Maurice de: «Journal», 11. travnja 1838., u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 953.

[234]Guérin, Maurice de: «Journal», 3. svibnja 1833., nav.djelo, str. 64.

Oh! Taj dodir prirode i duše proizveo bi neizrecivu nasladu, jednu čudesnu ljubav neba i Boga. Silaskom u dušu ljudi nastanio bi prirodu u njima.[235]

Tako se pjesnik prepušta čarobnoj moći prirode, a u tome je njegova zadaća pasivna jer on samo treba pažljivo dočekati znakove koje mu ona šalje. Pred prizorom prirode njegova se duša puni srećom te se širi zbog dodira sa svijetom i cijelim kozmosom. Čak i pjesništvo koje nije ništa drugo nego pojavljivanje i očitovanje duše ima svoj izvor u prirodi. Živeći u intimnosti s njom pjesnik će pisanjem pokušati izraziti skriveno pjesništvo svijeta uvjeravajući nas da je sloboda stvaralaštva najbitniji uvjet za umjetnička ostvarenja:

Moj Bože, može li se stvoriti zakone pjesništva nasuprot bogatoj poeziji svemira?[236]

Svi elementi prirode koji su fascinirali Mauricea de Guérina i koji su mu pribavili trenutke sreće prisutni su u njegovim poemama. Primjer su za to planine, s kojih je otkrivao veličanstvene prizore beskrajnih prostranstava polja ili mora, i doline, u kojima je šetao osjećajući kako se njegova snaga obnavlja. Guérinove će nas poeme uvjeriti da vode, kako one riječne, tako i morske, sačinjavaju element osobite ljubavi njegovih likova. Ukratko, nebeski svod, ogromna kupola pod kojom se odvija život svih bića mjesto je odmora i sreće za mnoge njegove likove. Latinske riječi *Sublimitas et profondum* (*Visina i dubina*), kojima završava napomena od 30. ožujka 1833. u *Zelenoj bilježnici*[237] prekrasno označuju glavne

[235]Guérin, Maurice de: «Journal», 15. ožujka 1833., nav. djelo, str. 46.

[236]Guérin, Maurice de: «Journal», 21. ožujka 1833., nav. djelo, str. 50.

[237]Labouret, Guilhem: *Dieu et le poète*: *révélation divine et signe poétique chez les poètes néo-catholiques français*, publié sur *Fabula* le 26 janvier 2007., str. 12–14. (www.fabula.org/colloques/document443.php). «Njegova Zelena bilježnica pokazuje nam da su upravo volja da prikaže Boga i opjeva njegovo stvaranje Zemlje misao vodilja Mauricea de Guérina tijekom njegova kratkog pjesničkog stvaralaštva. Dakle, Dominique Millet s pravom nam govori o tajanstvenosti romantičnoga katolicizma Mauricea de Guérina. Maurice de Guérin odabire mitološke likove i posebne glasove (Kentaura i Bakhanticu), da bi kroz njih opjevao prirodu i svijet... Mnogi književni kritičari smatraju da je Guérin po strani ostavio vjeru budući da u njegovim poemama ne nalazimo izravno spominjanje Boga Isusa Krista. No, ta tvrdnja nema osnove pa se pitamo nije li Bog Staroga zavjeta Jahve, odnosno neopisivi, neizgovorivi? (...) Maurice de Guérin odabire poemu u prozi, mitološke referencije te se oslanja na prirodu koja odražava veličinu Božjega djela pa s pravom možemo zaključiti da je Claudel nasljednik njegove poetike.»

strane svijeta Guérinova krajolika, a to su planina i dolina u čemu Marie-Catherine Huet-Brichard vidi utjecaj Lamennaisova[238] djela *Riječi jednog vjernika* (*Paroles d'un croyant*). Na to je djelo, pak, utjecala treća poslanica svetoga Pavla Efežanima, u kojoj Pavao kaže:

> Tako ćete moći shvatiti u zajedništvu sa svim svetima širinu, dužinu, visinu i dubinu ove tajne.[239]

Mitološka bića koja su prebivala u mašti pjesnika i s kojima se poistovjećivao, provode svoj život između ova dva zemaljska mjesta.

1.6.1. Planine – neizbježni element Guérinovih poema

Planine, litice, rtovi, to su neka od najomiljenijih mjesta Mauricea de Guérina. Vrh jedne planine mjesto je sreće gdje pjesnik može utažiti svoju žeđ za bijegom u nepoznato. Upravo odatle njegova mašta koja uživa u prostranim i pomalo nejasnim perspektivama najbolje je mogla ostvariti doživljaj koji nudi prizor beskrajnih polja. Povišeno mjesto je točka koja pjesnikovoj duši može pružiti utočište spokojstva i zadovoljstva kojemu teži:

> Tko može reći da je u jednom utočištu ako nije na nekoj najneograničenijoj visini na koju se mogao popeti? Ja već neko vrijeme gledam prema onim hramovima jasne mudrosti koje je antička filozofija podigla na vrlo visokim vrhovima i koje samo jedan malen broj sretnika dosegne.
> Hoću li ja osvojiti te visine! Kad ću ostvarenjem toga cilja dostići blaženstvo mira?[240]

---

[238]Guérin, Maurice de: «Journal», 11. travnja 1838., u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 54.

[239]*Le Nouveau testament*, traduction officielle pour la liturgie par père J.C. Hugues, Fleurus, Pariz, 2003., str. 472.

[240]Guérin, Maurice de: «Journal», 14. svibnja 1835., nav. djelo, str. 126.

Planina je isto tako mjesto sreće za one likove poema koji su upravo na njezinim visinama ugledali svjetlo dana. «Rođen sam u pećinama ovih planina»,[241] kaže Makarej na samom početku prve poeme u prozi, u kojoj će cijeli život kentaura biti podijeljen između visina planina i plodnih dolina. Mlada Bakhantica govori čitatelju da je Aelo, njezina inicijatorica, rođena i odgojena na planinama Trakije. Planina, osamljeno i zaštitničko mjesto Makareja i velike bakhantice, gostoljubiva je ne samo prema ovim bićima, nego jednako tako i prema divljim životinjama koje bi izišle iz gustoće svojih skrovišta te dolazile na visine udisati svježi zrak. Visina jedne planine omogućava smrtnicima da postanu vladari prirode. Maja Schärer-Nüssberger tako je napisala da «na vrhovima planina Guérinovi likovi postaju kraljevi.»[242] Dakle, Makarej sliči jednom kralju koji mjeri prostranstvo svoga kraljevstva, a pogled Aelo, Bakhantice s planine, također vlada nad prostorom koji se prostire pred njezinim očima. Njezini su pogledi od samoga početka pokazivali da su primili carstvo najširih polja i dubine neba te su vladali i kretali se bez napetosti pružajući se prema obalama gdje su razmještene božanske sjene koje u svoje grudi primaju sve što nestaje na obzorju.

U svom članku o *Životu blaženog Nikole iz Fluea* (*La Vie du Bienheureux Nicolas de Flue*) Maurice de Guérin napisao je da je vrh jedne planine savršeno mjesto za približavanje Bogu:

> Planina je toliko visoka! Ona je prekrasno uporište koje omogućava da se vinemo prema Bogu! Ja ne vjerujem da je čovjek ikada sišao s planine, a da se nije ispunio tugom ili sa sobom ponio jednu veliku misao.[243]

Ovaj Guérinov članak pojavio se prvi put u *Europskom časopisu* (*Revue Européenne*) 15. siječnja 1832. g. bez autorova potpisa, a predočava ga Bernard d'Harcourt u svome izdanju *Sabranih djela* (*Oeuvres complètes*) Mauricea de Guérina. Taj sveti karakter visina

[241]Guérin, Maurice de: «Le Centaure», nav. djelo, str. 327.

[242]Schärer-Nüssberger, Maya: *Maurice de Guérin, l'errance et la demeure*, nav. djelo, str. 188.

[243]Guérin, Maurice de: «La Vie du Bienheureux Nicolas de Flue», u: *Oeuvres complètes*, édition de Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 362.

pronalazimo u svim Guérinovim poemama. Na njihovim osamljenim mjestima, koja smrtnici malo posjećuju, možemo sresti neka božanstva, kao što je to slučaj s kentaurom Makarejom:

Tamo su u blijedoj svjetlosti preživjeli goli i čvrsti vrhovi. Tamo sam gledao kako se u jednom trenutku spušta bog Pan, zatim zbor tajnih božanstava, te prolaske nimfi, opijenih noću.[244]

U prethodnom smo poglavlju vidjeli da se pastir Glauko opio beskrajnošću prostora promatranog s visine jednoga izgubljenog vrha. Dakle, polazno ishodište njegove preobrazbe u morsko božanstvo nalazi se na planini. Štoviše, na istom se mjestu i Makarej jednoga predvečerja pretvara u morsko božanstvo, a Aelo, nakon što je na vrhovima planine pronašla duševni mir, preobražava se u zviježđe. Planina je također Dionizovo mjesto u pravom smislu te riječi te se većina njegovih misterija događa na planinama. U svojoj studiji *Grci i iracionalno (Les Grecs et l'irrationel*) E. Dodds podsjeća na određene epitete Dioniza: «oreinos» (planinski), «oreimanes» (koji luta planinama), «ouresiphoitês» (koji posjećuje planine) i «oreiskos» (koji živi u sjenovitim planinama).[245] Ovi pridjevi redom sastavljeni od riječi «oros» (planina) pokazuju nam vezu koja je postojala između ovoga božanstva i planine.

Vjeran tradiciji Maurice de Guérin na samom će početku poeme *Bakhantica* mladoj djevojci skrenuti pažnju na planinu očišćenu od korova koji su prekrivali njezine vrhove. Dodatni znak posvećenoga karaktera planine jest činjenica da se zadnji napadaj mlade Bakhantice događa na visini brežuljka. Ova mlada djevojka prepušta se božanskom utjecaju koji joj omogućuje potpuno sudjelovanje u sveobuhvatnom životu:

Kada bih zaustavljala svoje korake na najvišim mjestima brežuljaka, njihala sam se i posrtala. Moje grudi, primivši duh božanstava rasprostranjenih na ravnici, od toga su dobile jedan nemir koji je ubrzavao moje korake i uznemiravo moje misli poput valova koje su vjetrovi učinili bezumnima. Nema sumnje, zahvaljujući tim mojim lutanjima ti si se bacio na moje grudi, o Bakho![246]

---

[244]Guérin, Maurice de: «Le Centaure», u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 331.

[245]Dodds, Eric Robertson: *Les Grecs et l'irrationnel*, Aubier-Montaigne, Pariz, 1965., str. 182., 370. i 524.

Kao što je planina mjesto ujedinjenja s božanstvom za tu mladu Bakhanticu, za druga polubožanstva ili smrtnike visine planina mjesta su njihove smrti ili kazne. To je slučaj sa starim kentaurom Makarejom, koji Melampusu povjerava da čeka smrt tamo gdje je ugledao svjetlo dana:

Ja više ne napuštam ovaj vrh planine gdje me je starost zatočila.[247]

To je isto tako slučaj s Heraklom, polubožanstvom koje poslije brojnih podviga pronalazi smrt na brdu Eti. Dejanira je, vjerujući da će joj suprug ostati vjeran, izlila na Heraklovu tuniku jedan napitak koji joj je dao kentaur Neso prije svoje smrti da bi nakon toga počinila samoubojstvo. No, taj ljubavni napitak bio je otrovan pa je Heraklo obukavši tuniku umirao u strašnim mukama. Na taj način, iskoristivši ljubomoru Dejanire, Neso se osvećuje legendarnom junaku Heraklu. Da bi okončao svoju muku, Heraklo se dao spaliti na lomači na vrhu gore Eti. Na ovu epizodu mita o Heraklu, kojega će kao nagradu za njegova hrabra djela bog Zeus proglasiti besmrtnim i posjesti za stol bogova na Olimpu, podsjeća mudrac Hiron na kraju *Kentaura:*

Vidite li odavde vrh gore Eti? Alkid ju je ogolio da pripremi svoju lomaču. O Makarej! Polubožanstva, djeca bogova, prostiru posmrtne ostatke lavova na lomače te izgaraju na vrhu planina! Otrovi zemlje zaraze krv koji su primili od besmrtnikā.[248]

Napokon, planina je bila mjesto kazne jednoga drugog kradljivca privilegija besmrtnika – Prometeja – na kojega Hiron odmah aludira nakon što je spomenuo Heraklovu muku. Da bi se osvetio Prometeju, koji je ponudio božansku vatru smrtnicima, Zeus ga je kaznio naloživši bogu vatre Hefestu da ga priveže za stijenu na najvišem vrhu Kavkaza, gdje

[246]Guérin, Maurice de: «La Bacchante», u: *Oeuvres complètes*, édition de Marie-Catherine-Brichard, nav. djelo, str. 336.

[247]Guérin, Maurice de: «Le Centaure», u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 329.

[248]Isto, str. 333.

bi svakoga dana stoljećima jedan orao oštrim kljunom dolazio izjedati njegovu jetru koja bi se u tog dobročinitelja ljudi noću ponovno obnovila.

1.6.2. Dolina – mjesto plodnosti i izvora života

Drugi je pol privlačnosti za Guérinove likove dolina gdje se izvršava vrenje života. Okružen vegetacijom koja ima veliko značenje, Makarej udiše život svim svojim snagama kad galopira po dolinama. Čini nam se da se njegovo biće pretvara u prirodu koja ga okružuje. On više nije svoj vlastiti gospodar, nego se potpuno pokorava životu na Zemlji, u kojemu zanos obuzima njegovu dušu. Upravo za vrijeme svojih neobuzdanih trka po dolinama, koje kentauri rijetko posjećuju, Makarej prvi put susreće nekoga tko mu se čini kao jedno nepotpuno biće, čovjeka. Svjestan svoje snage i mogućnosti da uživa u životu koji proistječe iz plodne doline, Kentaur može samo prezirati to tužno stvorenje. To biće, kažnjeno od bogova, čini se, ne može uživati u darovima prirode kao što to radi Makarej:

> Jednoga dana kad sam išao kroz dolinu u koju Kentauri rijetko zalaze, otkrio sam čovjeka koji je hodao duž rijeke na suprotnoj obali. To je bio prvi kojega sam vidio i stao sam ga prezirati. Eto, govorio sam sebi, to je jedva polovina mog bića! Njegovi su koraci kratki, a hod težak! Čini se da mu oči s tugom odmjeravaju prostor. Nedvojbeno je to jedan kentaur kojega su oborili bogovi i natjerali da se tako vuče.[249]

Dolina, mjesto plodnosti i rasta, razlikuje se od planine, kojoj se suprotstavlja svojim mračnim i skrivenim ćudima. Čak za vrijeme dana, kada sunce sja svim svojim sjajem, jedan dio dolina ostaje u mraku. Taj dio Zemlje prekriven je šumama u kojima žive božanstva, skrivajući tu svoje tajnovitosti.

Glauko, zaštitnik mora, ribara i ronilaca, sin boga Posejdona, sjeća se da mu je bog Pan otkrio jedan dio svoje tajne u dubini guste šume:

A ti, božanstvo pastira za ta mjesta vezanih,

[249]Isto, str. 329.

Pane, koji si mi u šumamama odškrinuo svoje tajne.[250] (51. – 52. stih)

Isto tako, tu se i drugi smrtnici koje Pan odabire dolaze uputiti u tajne umijeća sviranja frule «poput mladih Arkađana koji silaze s bogom Panom u najskrivenije šume, ali ne samo da od njega nauče svirati frulu, već da njihova duša također doživi i uzdisanje trstike.»[251]

Dolina također skriva Dionizove misterije nakon što se oni ispune. Poema *Bakhantica* započinje rasplinućem tajni božanstva u nutrinama zemlje:

(…) svećenice, baklje, božanske vike su se spustile u doline. Svečanost nestaje, tajne se vraćaju u grudi božanstava.[252]

Božica koja se brine o plodnosti polja i dolina jest Kibela, čije je ime zazivano u nekoliko navrata. Ta velika boginja Frigije, koju su isto tako zvali *Velika Majka* ili *Majka Bogova*, utjelovljavala je vegetativnu i divlju snagu prirode. Upravo ona u svojoj nutrini skriva svu tajnu života koju Makarej želi otkriti u prvoj poemi Mauricea de Guérina. Mi smo upravo vidjeli da kentaur Makarej, Aelo, mlada Bakhantica i Glauko provode svoje živote između vrhova planina na kojima stanuju određeni bogovi i dolina, mjesta boravka skrivenih božanstava. Mogli bismo pomisliti da se njihovi životi obuhvaćeni između visina planina i dubina dolina karakteriziraju jednim anarhičnim gibanjem. Ali, postoji jedno gibanje zajedničko svim tim likovima koje ih vodi od vrhova planina do toplog života u dolinama, gdje se nalazi središte svijeta. Čak Glauko, koji očito poznaje obrnuti put, napokon odluči potonuti u dubine prirode. Ugledavši svjetlo dana, ne na planini, nego u dubini šume, rastao je u povoljnoj klimi milovan toplinom zemlje. Ovom će pastiru podizanje na planinu samo poslužiti da ponovno i zauvijek siđe u nizinu. Međutim, ovaj put ta nizina neće biti polje, već more:

---

[250]Isto, str. 347.

[251]Guérin, Maurice de: «La Bacchante», u: *Oeuvres complètes*, édition de Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 337.

[252]Isto, str. 335.

Sudbina me je na kraju spuštala prema obali, zapravo prema utrobi Oceana, gdje se nalazila tajna moje boli.[253] (stihovi 20. – 21.)

Moja je sudbina nastala u dubini šuma. Rastao sam preplavljen jednim divljim zanosom. Vjetar koji je prekidao mreže hlada prvi mi je put otkrio nebo. Naklonosti su me božanstava doticale već od djetinjstva. Moji prvi pogledi bili su ispunjeni ljubavlju prema šumama, a početni su koraci slijedili tišinu koja me je odvlačila daleko u sjenu i misterije.[254] (stihovi 58. – 65.)

Kao što nam to ukazuje Maya Schärer-Nüssberger, ova ljudska želja koja ide od vrhova planina prema dolinama također je poznata bogovima, što je potkrijepila citatom iz *Bakhantice*:

(…) među njima, besmrtnicima, jedni uživaju nalazeći zadovoljstvo u obilaženju brda, držeći se svoga stalnog pravca kretanja na gibanjima vrhova, a drugi na stijenama koje se pružaju u daljini provode vrijeme spuštajući se u udubine dolina i tamo dočekuju približavanje noći ili promatraju kako sjene i snovi sudjeluju u dušama smrtnika.[255]

1.6.3. Pećina – zaštitnica Guérinovih likova

Istinsko su mjesto sreće za Guérinove likove pećine, koje u njegovim poemama imaju napasnu ulogu. Kao udubljenja i zaštitnički prostor pećine su polazne točke kentaura Makareja, čija sudbina započinje sudbinom rječnih voda. Poput rijeke iz ove doline čije prve kaplje teku s neke stijene u jednoj dubokoj pećini, prvi trenutci Makarejeva života zbivali su se također u tami jednoga zabačenog prebivališta, gdje ničim nije narušavana njegova tišina. Pećina se čini kao izravno matično mjesto, gdje se početak osobnoga života preklapa s pojavljivanjem samoga bića koje zaštićuje te mu omogućuje mu da se nesmetano razvija.

[253]Guérin, Maurice de: «Glaucus», u: *Oeuvres complètes*, édition de Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 346.

[254]Isto, str. 348.

[255]Schärer-Nüssberger, Maya: *Maurice de Guérin, l'errance et la demeure*, nav. djelo, str. 191.

Tako su bakhanticu Aelo nimfe iz Trakije odgojile u njedrima spilja i daleko od svih ljudi. Mir koji vlada na tim mjestima omogućava Guérinovim likovima da se osjećaju živima. Nitko ne dolazi uznemiravati Makareja u spilji i sva je kentaurova pozornost usredotočena na njega samoga tako da on u svojoj cjelokupnosti može osjećati tajnu čaroliju života. Najzad, pećinu možemo smatrati kao dionicu koja prethodi približavanju božanstava smrtnicima. Već smo vidjeli kakvo je mjesto gdje se nalazi osamljeni kentaur prije svoga preobražaja u morsko božanstvo, a mlada Bakhantica čekajući trenutak misterija svoje nove egzistencije također se nalazi u pećini. Štoviše, iz spilje će započeti njezina inicijacija u kult Dioniza. Ovdje, kao i u *Kentauru*, Maurice de Guérin ne udaljava se od tradicije po kojoj su nimfe s brda Nisa odgojile Dioniza u spiljama:

> Pažljiva i nepokretna poput nimfe s brda Nisa, koja u svojim rukama čuva djetinjstvo Bakha, prebivala sam u pećinama sve do trenutka kada mi je poziv Aele najavio dolazak misterija i kada sam počela slijediti tragove te bakhantice.[256]

Pokraj zemaljske pećine vidimo da se u djelu Maurice de Guérina javlja jedna druga vrsta pećine, a to je morska spilja. Ovo skriveno mjesto koje se nalazi u blizini «prekrasnoga mora»[257] oduševljava pjesnikovu dušu. Podsjetimo se na radosti pjesnika za vrijeme kratkoga boravka u Valu. Jedan element sreće koju je tu doživio bila je potpuno sadrom obložena antička soba s pogledom na more, nedostupna buki domaćinstva, jednom riječju pravo svetište rada. Jedna tako smještena soba može se samo nalaziti između mora i zemlje, tj. na rubu dvaju svjetova gdje pjesnik često boravi. Međutim, ta prelijepa soba ipak nije idealno obitavalište za Guérina, nego se to idealno mjesto nalazi u prvoj strofi pjesme *L'Anse des Dames*:

Želio bih se u L'Anse des Damesu,
Gdje se ubiru tako lijepi cvjetovi,
Probuditi u srcu jedne stijene
Poput antičkog pustinjaka,
U jednom svježem i tamnom utočištu
Poput onoga gdje idu leći

[256]Guérin, Maurice de: «La Bacchante», u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 345.

[257]Guérin, Maurice de: *L'Anse des Dames*, édition de Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 286.

Stara čaplja i stari lađar.[258]

Ovakvu spilju koju kiše ispunjavaju pjenom i žuborenjem i odakle ljudsko oko može bdjeti nad morskim carstvom nalazimo u stihovima pjesme *Glauko*. U dubini stijene, poput pjesnikove, Glaukova duša može zadovoljiti svoju dvojnu kretnju širenja i sužavanja, a njegova želja za lutanjem boravkom u spilji nije nipošto prekinuta jer se pred njom širi prostranstvo mora. Pećina je mjesto koje stručnjaci Guérinova djela tumače na različite načine. Bez isključivanja drugih značenja koje može kriti slika pećine Pierre Moreau u njoj vidi «školovanje pjesnika u njegovoj provinciji i njezinim gimnazijama.»[259] Za Briana Judena u *Orfejskim tradicijama i mističnim tendencijama u francuskom romantizmu (Traditions orphiques et tendances mystiques dans le Romantisme français)*[260] pećine u Guérinovim poemama imaju inicijacijsko značenje.

Nakon proučavanja spilja kojima je Maurice de Guérin u svojim poemama dao iznimno važno mjesto u našem ćemo istraživanju prijeći na ispitivanje jednoga drugog motiva njegovih poema – vode.

1.6.4. Vode – simbol kretanja života

Sve vode, kišne, riječne i morske, čiji izgled nije nikad prestao oduševljavati pjesnika, teku u Guérinovu djelu od početka do kraja. Kao što nas na to upozorava Jean-Pierre Richard, kod pjesnika Guérina «doista postoji napastujuća prisutnost tekućine.»[261] Njegov unutrašnji život podsjeća na vode jedne rijeke, a univerzalnom životu daje formu tekućine koja kruži u jednom ogromnom organizmu:

[258]Isto, str. 286.

[259]Moreau, Pierre: *Maurice de Guérin ou les métamorphoses d'un Centaure*, nav. djelo, str. 61.

[260]Juden, Brian: *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le Romantisme français (1800-1855*), Klincksieck, Pariz, 1971., str. 486.

[261]Richard, Jean–Pierre: *Études sur le Romantisme*, nav. djelo, str. 217.

Oh! Ova ogromna cirkulacija kretanja života koja očarava misli, to je jedan lijep prizor života koji se izvršava u širokim grudima prirode i koji izvire iz jednog nevidljivog vrela i puni vene kozmosa.[262]

Kiša, ta voda koja pada s neba, čas u jakim pljuskovima, čas u nježnim, finim kapima, hranjiva je, okrepljujuća i oživljujuća supstanca, na čiji se dolazak svaki djelić prirode od sreće i užitka zatrese:

Upravo je kišilo. Priroda je svježa i blistava. Čini se da zemlja uživa u vodi koju joj je kiša donijela. Život! Moglo bi se reći da je grlo ptica osvježilo na toj kiši. Njihova je pjesma postala čišća, življa i sjajnija, čudesno treperi zrakom koji je postao jako zvučan te gromkošću odzvanja.[263]

Kad u mitologijskim poemama ne kiši, ta je odsutnost nadoknađena izobiljem rijeka i sveprisutnim morem. Već u *Premišljanju o smrti Marije* (*Méditation sur la mort de Marie*) struje rječnih voda izgledaju kao put koji bi pjesnika mogao odvesti na željeno mjesto da bi se sjedinio s Marie u središtu sveobuhvatnoga života:

Slična strujanju livade koje neprimjetno odmiče u podnožju nagnutih trava, moja će duša svoj uspon u prirodi poput nemirne biljke slijediti s jednim blagim oduševljenjem, skupljajući žuborenje svojih oscilacija kako bi se domogla spokoja u jednom univerzalnom životu.[264]

Slično pjesniku, Guérinovi likovi žive u savršenoj zajednici s rijekom. Njezina voda, ontološki temeljnija i izvornija nego voda koju daje kiša, ima isti početak kao i Kentaur, a to je pećina. Zazivanje rijeka zapravo otvara i zatvara poemu *Kentaur*, u kojoj će Makarej

[262]Guérin, Maurice: «Journal», 30. ožujka 1833., u: *Oeuvres complètes*, édition de Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 53.

[263]Guérin, Maurice de: «Journal», 25. travnja 1833., nav. djelo, str. 62.

[264]Guérin, Maurice de: «Méditation sur la mort de Marie», u: *Oeuvres complètes*, svezak 1., Coopérative du Sud-Ouest, nav. djelo, str. 250.

slijediti put analogan putu rječnih voda koje će se poslije nemirnog toka na zemlji vratiti u nutrinu prirode. On će napustiti zemaljski život kao i rijeke:

(…) ali ja priznajem da brzo nestajem kao snijeg koji lebdi nad vodama te ću se uskoro ubaciti u rijeke koje teku u ogromnim grudima zemlje.[265]

Osim ove divne predodžbe, drugi odlomci poeme podsjećaju nas da je rijeka element s kojim se čovjek konj rado poistovjećuje. Kada je Makarej, vođen svojom žestinom, tek jedna mahnita snaga prirode, on će klonuti upravo u vodama rijeke prepuštajući se tako valovima i popuštajući povlačenju njihovih tokova koji ga odvode daleko i pružaju svom divljem gostu najljepše čari svojih obala. Stigavši u pozne godine Kentaur izražava svoju melankoliju kroz predodžbu riječnih voda, koje su od antičkih vremena smatrane božanstvima, a božanski su karakter pokazale svojim životom usklađenim sa životom kozmosa:

Melampuse, moja starost tuguje za rijekama. Uglavnom mirne i jednolične, one slijede svoju sudbinu s više spokoja nego kentaur i s mudrošću koja je blagotvornija nego kod ljudi.[266]

Naposljetku, Maurice de Guérin stavlja Kentaura u čari riječnih valova da bi izrazio svu simboliku svoje poeme. Jedna duga tradicija koju pjesnik neograničeno poštuje povezuje rijeku s kentaurom Nesom, skelarom koji je u riječnim vodama pokušao silovati Dejaniru.

Prije Mauricea de Guérina Alphonse Rabbe pobrinuo se da od rijeka ne razdvoji svoje lijepo čudovište:

(…) smještena na mojim širokim leđima – reče Kentaur Kimoteji isprepletući svoje ruke u uvojcima njezine crne kose – ti ćeš mi moći povjeriti svoje draži u igrama valova (…)[267]

---

[265]Guérin, Maurice de: «Le Centaure», u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 334.

[266]Isto, str. 330.

[267]Rabbe, Alphonse: «Le Centaure», u: *Album d'un Pessimiste*, Plasma, Pariz, 1979., str. 124.

Udruživanje rijeke i tesalijskoga jahača isto tako pronalazimo u poemi *Prikovana rijeka* (*Le Fleuve enchaîné*) njemačkoga pjesnika Hölderina,[268] kojemu je nadahnuće nesumnjivo bio Pindar. Nema sumnje da rijeke igraju ključnu ulogu u Guérinovu djelu, a posebno u poemi *Kentaur*. Međutim, mjesto koje najviše privlači Guérinovo biće jest more koje je progutalo oca djeteta u pjesmi *Udovica mornara* (*La Veuve du matelot*), a za koje će pastir iz pjesme *Glauko* vezati svoju sudbinu. Kao što je to istaknula Maya Schärer-Nussberger, od jedne do druge pjesme «Ocean je izgubio svoj divlji karakter, ali nije manje opasan zbog svoje raskoši i opijenosti koju izaziva kod onoga koga privuče.»[269] Prije nego lakomo proguta Glauka u svoje vodene dubine, božanstveni Ocean izvršio je svoju privlačnu silu nad pjesnikom. O tome nam svjedoči sljedeći ulomak *Zelene bilježnice*, koji opisuje stanje pjesnikove duše zemaljskoga čovjeka pred veličanstvenim prizorom Oceana:

Napokon sam vidio Ocean. Ono što sam osjetio uronivši svoje poglede u tu beskonačnost bilo bi prilično teško izreći riječima. Duša nije dostatna za taj prizor jer se plaši pred tom velikom pojavom i ne zna kamo ide.[270]

Ova sreća koju je pjesnik osjetio kada je prvi put ugledao more bliska je oduševljenju koje će kasnije obuzeti Glauka. Poput drugih elemenata prirode more ima božanski karakter. Naime, ono je simbol snage beskonačnosti i neizmjernosti. Opčinjenost koju izvršava Ocean nad Guérinom toliko je jaka da se prije nego posluži kao mjesto preobraženja smrtnika u božanstvo vode mora pojavljuju kao element koji podupire izražajnost pjesnikove misli, a njegova duša postaje slična uznemirenom moru. Mi često imamo dojam da pjesnik samo misli na slike kojima ga nadahnjuje Ocean. Tako on govori o oluji koja se stropoštava ponekad na

[268]Više o tome vidi Waquet, Nicolas: «L'Ode fluviale chez Friedrich Hölderlin et Maurice de Guérin», u: Revue de littérature comparée 4/2008 (numéro 328), str. 417–428. URL: www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-4-page-417.htm.

[269]Schärer-Nüssberger, Maya: *Maurice de Guérin, l' errance et la demeure*, nav. djelo, str. 128.

[270]Guérin, Maurice de: «Journal», 15. travnja 1833., u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 58 i 60.

šumu s takvom žestinom da je trese poput mora. Čak je jedan dio tjelesnoga opisa bakhantice Aelo utemeljen na slici Oceana:

Ponekad, zbog oklijevanja njezinih koraka koji su tražili sigurnost i zbog izgleda njezine nenaravne i opterećene glave, reklo bi se da se ona kretala na dnu Oceana.[271]

More posjeduje sve što fascinira Guérinovo biće: prostranstvo, slobodu te dubinu koja skriva tajne svijeta i života. «Stari Okean, otac svih stvari», govorio je mudrac Hiron Makareju, «čuva u sebi božanske tajne»[272] koje žele upoznati ljudi i kentauri. Kad Guérin daje Okeanu ulogu tvorca određenih besmrtnika, on je vođen tradicijom. Okean, sin Urana i Geje, bio je božansko utjelovljenje vode, prvobitnoga elementa kozmosa. S obzirom na to da je predvodio stvaranje svijeta i okruživao zemlju poput jedne ogromne rijeke u kojoj se sve stvara i u kojoj se umire, on izgleda kao početak i kraj života. Guérin ne zaboravlja očinski i starateljski karakter Okeana, koji ga približava Kibeli, majci svih božanstava. Aelo je ta koja je priopćila mladoj Bakhantici da je Okean dojio jedan određen broj besmrtnika:

On ječi u mjedu i dalje uznemiren oko Kibele i prati riječi muza koje u svoje pjesme odvode cijelu povijest naraštaja bogova u vodenoj utrobi zemlje, usred noći bez granice, ili u Ocean koji je dojio tolike besmrtnike.[273]

Ushićenost Guérinovo biće čini gotovo nepokretnim, ali pogled na more mu omogućava da se na neki način približi božanstvu. Osim Glauka, koji je postao morsko božanstvo u dubinama Oceana, sam pjesnik gledajući more u društvu svoga prijatelja Hippolytea de la Morvonnaisa kao da doživljava jednu vrstu metamorfoze. Slični kipovima koje su ljudi u drevnim vremenima postavljali na uzvisine, ostajali su nepokretni kao da su bili općinjeni i povezani dražima Oceana i noći. Nisu pritom davali nikakav znak života, osim kada bi podigli glavu na piskutave zvukove krila divljih pataka u prolazu.

[271]Guérin, Maurice de: «La Bacchante», u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 337.

[272]Guérin, Maurice de: «Le Centaure», u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 333.

[273]Isto, str. 340.

More je jednako tako karakteristično po tami svojih dubina što ga približava noći. No, iako je odsutnost svjetlosti sinonim za zbrku i duboki nemir kod pjesnika, tama ne plaši likove iz njegovih mitologijskih poema.

1.6.5. Svjetlo dana i sjene noći

Noćni krajolik nudi Guérinovu biću mir duše i tišinu te mu služi kao zaštitnički plašt. Makarej doživljava svoj preporod u predvečerje. Svod noćnoga neba posut zvijezdama ne uništava ga, nego podupire povlačenje nemirnoga života. Noć i rijeka Kentauru uvijek donose trenutke sreće. Mnogo puta on je u noćima slijedio strujanja pod sjenama koje su se širile spuštajući sve do dna dolina noćni utjecaj bogova. Vatreni život Kentaura tada se smirivao do te mjere da je samo još ostavljao jedan lagani, slabi i nestalni osjećaj danjega dinamičnog kretanja, rasut po njegovu cijelom biću «na isti način kao u vodama gdje je plivao pri svjetlucanju božice koja putuje noćima.»[274]

Spokoj i zadovoljstvo kao darove noći na sličan način osjeća velika Bakhantica, koja svoje smirenje također traži na vrhovima planina:

Došavši do visina obuzeli su me mir i san, darovi noći koji smanjuju uznemirenost izazvanu od božanstava.[275]

Čak se i zemlja prepušta moćima koje posjeduje noć, a zahvaljujući tim moćima i čitav se svijet odmara:

(…) zemlja, ispunjena mrtvilom dostavljala je spokoj svojim bićima te bi ih pridobivala za opće mirovanje i nepokretnost.[276]

[274]Guérin, Maurice de: «Le Centaure», u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 330.

[275]Guérin, Maurice de: «La Bacchante», u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 340.

[276]Isto, str. 342.

Slične tami i nejasnoćama noći sjene spilja i šuma omogućuju Guérinovu biću da osjeti jednu tihu sreću. Većina likova iz njegovih poema mirno je rasla na jednom mjestu ispunjenom sjenama. Upravo su tu oni u potpunosti osjetili tajne draži života. Kentaur Makarej s tugom se sjeća svojih prvih godina provedenih u sjenama pećine:

Sjene koje stanujete u pećinama, vašim tihim brigama dugujem skrivenu edukaciju koja me tako silno hranila i zahvalnost što sam pod vašom zaštitom okusio čisti život kakav je mogao stizati samo iz grudi božanstava.[277]

Iste su sjene predsjedale rođenju bakhantice Aelo, a iako Glaukovo mjesto rođenja nije mračna spilja, on je odgojen u sjenama šuma gdje stanuju Pan i nimfe. Na taj je način i njegova sudbina određena sjenama koje dozivaju tišinu, a njih obje božanstvo.

Zadovoljstvo i odmor koje ljudima donosi noćno nebo preneseni su na mir zviježđa koja tijekom noći putuju nebeskim svodom u božanskom skladu. Smrtnici, promijenjeni u zvijezde i vođeni sudbinama, penju se na nebo i spuštaju bez odstupanja i napetosti. Nesumnjivo, taj nastavak kretanja koji se uzdiže, a zatim ponovno pada i vraća u svoje prvotno stanje, pruža im sreću prostirući se do nesigurnih limita i služeći se monotonijom putova pomiješanom s nekim divljim znakovima.

Ovaj pravilan noćni hod zvijezda koji oponaša Aelo odvest će veliku bakhanticu prema vrhovima planina, odakle se može približiti počinku bogova. Ako zaštitnička noć uspavljuje dušu jednom pravilnom i blagom kretnjom te joj omogućava da pronađe toliko željeni spokoj, dan je ponovno hvata jednim nasilnim pokretom te je potapa u pijanstvo pokretljivosti. To je slučaj s Makarejem kada prvi put napušta pećinu. Svjetlost dana u njemu izaziva surovu krizu. Naime, danja ga svjetlost opija toliko da joj se kentaur nema vremena suprotstaviti. Zbog toga nam se čini da se njegov unutrašnji život, koji je bio tako jednostavan i čvrst, raspada u toj živoj svjetlosti koja se oštro razlikuje od sjena spilje:

Kad sam se spustio iz našega skloništa na danje svjetlo, teturao sam te ga nisam pozdravio jer se ono mene dočepalo s izraženom silovitošću opijajući me kao što bi to

[277]Guérin, Maurice de: «Le Centaure», u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 328.

napravio u mojim grudima jedan naglo popijeni kobni liker, te sam osjećao da se moje biće, do toga trenutka tako jednostavno i čvrsto, treslo i gubilo veliki dio samoga sebe kao da se spremalo raspršiti u vjetrovima.[278]

Međutim, svjetlost sunca ne izaziva samo rastresenost bića, nego je ono također izvor vitalnosti koja veseli dušu pjesnika:

Sunce se pojavilo po prvi put nakon dugo vremena u svoj svojoj ljepoti. Ono je razvilo pupoljke lišća i cvjetova te je u mojim grudima probudilo tisuće slatkih misli.[279]

Tu životnu snagu koja se oslobađa iz sunčevih zraka također traži i mlada Bakhantica, te će se ona pod utjecajem Dioniza izložiti plodnoj toplini dnevne zvijezde. Već za svitanja ona bi se upućivala prema izlasku sunca u vrijeme kada zbog utjecaja tog božanstva sazrijevaju plodovi i dodaje se krjepost proizvodima zemlje. Dolazila bi do brežuljaka da se izloži njegovu djelovanju te da rasplete svoje kose i svoje tijelo okrijepi snagom njegovih prvih svjetlosnih zraka iznad horizonta. Čak i Aelo, koja je tražila spokoj, nije mogla odoljeti utjecaju sunca prigodom njegova rađanja. Naime, sunce će u pratnji Hora voditi njezine korake sve do iznemoglosti:

Hore su upravljale mojim kretanjem, a ja sam se okretala na planini, privučena suncem.[280]

Na toplini sjaja podnevnoga sunca, ona će doživjeti svoju preobrazbu u stablo te će se diviti tom izvoru života jer, bilo da se godišnja doba približavaju kraju ili se ponovno pojavljuju, «ljudi i stabla ostaju vjerni suncu.»[281]

---

[278]Isto, str. 328–329.

[279]Guérin, Maurice de: «Journal», 3. ožujka 1833., u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 41–42.

[280]Guérin, Maurice de: «La Bacchante», u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 340.

[281]Isto, str. 341.

Međutim, Maurice de Guérin ne suprotstavlja u potpunosti noć danu te se darovi danjega svjetla ne brišu dolaskom noći. Pijanstvo Makarejeva danjeg trčanja neće potpuno nestati tijekom noći, već umrtvljeno ostaje pod oblikom «ležernih oscilacija koje odbacuju san, a da ne uznemiravaju njegov spokoj.»[282]

Isto tako dobročiniteljski utjecaj sunca prisutan je kada se Aelo odmara pod vedrim nebom. Njezino čelo bdije, a da ga ne pogađa iznemoglost. Ono je nadahnuto svim darovima koje je božanstvo dijelilo tijekom dana. Njihova ga čarolija okružuje, a novi život koji je primila šalje mu oštroumne znakove razuma. Ali, kao što nas je na to upozoravala Maja Schärer-Nüsberger jedno «obrnuto gibanje također postoji.»[283] To je sjena šuma kao znak noći tijekom dana. Aelo govori o sjenama koje su ispunjavale dubinu dolina i koje su je okruživale, a da u njih nije dopiralo sunce u vremenu kada su njegove zrake obasjavale zemlju.

1.6.6. Potraga za misterijima svijeta

Upravo smo vidjeli da priroda predstavlja mjesto sreće svih likova u poemama. Ali, osim sreće koju u prirodi nalaze, ona kod njih rađa pitanje o misteriju općega života. Ta tajna koju svaki Guérinov lik želi upoznati bit će posljednja tema koja će zaokupiti našu pozornost. Tijekom čitavoga života Maurice de Guérin najviše je želio pronaći put koji će mu omogućiti da bude primljen u srce prirode. To primanje u središte svijeta ostvaruje se tek onda kada se duša pjesnika počne širiti i pružati izvan svojih vlastitih granica. Na taj način Guérin u svom ushićenju biva prenesen na početak postanka svijeta:

> Živim s unutrašnjim elementima stvari, podižem se prema zrakama zvijezda i strujama rijeka sve do grudi njihova misterija. Priroda me prima u svoja najpovučenija božanstvena obitavališta, u polaznu točku univerzalnoga života.[284]

---

[282]Guérin, Maurice de: «Le Centaure», u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 331.

[283]Schärer-Nüssberger, Maya: *Maurice de Guérin, l' errance et la demeure*, nav. djelo, str. 202.

Međutim, radost koju pjesniku daje prijateljstvo s prirodom kratkotrajna je jer često doživljava pomutnju kako u vanjskom tako i u svom unutrašnjem svijetu. Tada se njegova duša naglo sužava, što izaziva veliku i nepodnošljivu bol. Činjenica da je Guérin neprestano razapet između radosti i tuge, dvaju potpuno oprečnih osjećaja, izaziva kod njega trzavice koje su znak izrazito neorijentiranoga života. 22. siječnja 1835. g. umire Marie de la Morvonnais, a s njezinom smrću Maurice de Guérin prvi put usmjerava svoja istraživanja. Svi prethodni pokušaji da prodre u misterij skriven u svakom elementu prirode ustupaju mjesto potrazi za enigmom života koja se udvostručuje s enigmom smrti. «Duša koja je napustila ovaj svijet»[285] pokazala mu je put koji je on trebao slijediti istodobno ga podsjećajući na jedino pitanje koje svaki čovjek treba postaviti: «Što vrijedi život ako ne tražimo što on jest?»[286] Odsad će Maurice de Guérin usmjeriti sve svoje duhovne snage na to da pronađe dušu Marije, koja je nestala u najvećoj dubini i skrila se u jednom njemu i drugima nepoznatom svijetu. To potvrđuju i ove riječi pjesnika iz Cayle:

Marie koja bijaše vidljivi oblik naše idealnosti vratila se u nevidljivo, a moja je duša odmah krenula za njezinom po gluhim i mračnim stazama.[287]

Uranjanje u tajne tih dubina Guérinu će omogućiti da se približi duši, odnosno tajnama koje je želio upoznati. To je zapravo pristupanje središtu univerzalnoga života, što se napokon ostvaruje kroz njegove poeme. Slično pjesniku, pastira će u pjesmi *Glauko* privlačiti morske dubine, u kojima su skrivene tajne svijeta. On će se predati božanstvima koja su mu nepoznata, ali koja posjeduju lijek za njegovu muku:

---

[284]Guérin, Maurice de: «Journal», 10. prosinca 1834., u: *Oeuvres complètes*, édition de Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 115.

[285]Guérin, Maurice de: «Méditation sur la mort de Marie», u: *Oeuvres complètes*, svezak 1., Coopérative du Sud-Ouest, nav. djelo, str. 243.

[286]Isto, str. 250.

[287]Isto, str. 246.

Ah! Božanstva sklonjena u nepoznatom skrovištu, tajni bogovi uronjeni u čaroliju voda uživaju u oduševljavanju pastira stadima. Moji pogledi u doline, moj dah u cjevčicu svirale, sve je upravljeno na oslobođenje moga duha od zla koje ga razdire.[288]

Rečenica iz *Predomišljanja o smrti Marije (Méditation sur la mort de Marie)*, gdje pjesnik izjavljuje da je potraga za općim životom njegov cilj, nalazi svoj produžetak u jednom pismu koje je poslao Barbeyu d'Aurevillyu. Život u svim svojim oblicima predstavlja jedini njegov razlog življenja:

Ima jedna riječ koja je Bog moje imaginacije, nasilnik, trebao bih reći, koji je općinjava i koji će je odvesti u nepoznato. To je riječ "život". Moja ljubav prema prirodnim stvarima ne ide u detalje niti u analize i uporna istraživanja znanosti, nego na orijentalan način, u općenitost onoga što jest. Da se ne bojim napustiti svoju lijenost i biti smatran za budalu, napisao bih sanjarenja koja bi držala u zadivljenosti čitavu Njemačku i Francusku.[289]

Maurice de Guérin imao je vremena za pisanje tih sanjarenja te ih je ostvario u poemama u prozi *Kentaur* i *Bakhantica*, ali i u fragmentu u stihovima *Glauko.* Međutim, one nisu zadivile Francusku ili Njemačku jer su dugo bile nepoznate široj javnosti.

Dovođenje ljudskoga bića na početak općega života pitanje je koje su postavili svi likovi poeme *Kentaur*. Melampus je došao ispitati kentaura Makareja o tajnama svijeta. No, ovaj se pokazuje nesposobnim da odgovori čovjeku smrtniku koji želi upoznati volju bogova. Po mišljenju Makareja, ta je znanost nedostupna kako Kentaurima tako i ljudima. Tijekom svoje mladosti Makarej je također pokušavao ući u tajne svijeta, no s tugom je utvrdio da su svi ti pokušaji završili potpunim neuspjehom. Poznavanje bogova, što je zapravo samo poznavanje načela života, ostaje zauvijek nerazjašnjeno jer je to volja božanstava:

O, Melampuse! Lutajući bogovi položili su svoju liru na kamenje, no nijedan... nijedan je tamo nije zaboravio. U vrijeme kada sam bdio u spiljama, pomišljao sam da ću iznenaditi snove uspavane Kibele te da će Majka bogova izdana od snova izgubiti nekoliko tajni, no

[288]Guérin, Maurice de: «Glaucus», u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 347.

[289]Guérin, Maurice de: «Lettre à Barbey d'Aurevilly», u: *Oeuvres complètes,* nav. djelo, str. 953.

samo sam prepoznao zvukove koji su se raspršili u povjetarcu noći ili neartikulirane riječi poput uzavrelosti rijeka.[290]

Prije nego što je konačno odustao od svoje potrage, Makarej je otišao ispitati onoga koji utjelovljuje mudrosti, velikoga Hirona. No, njegova se zbunjenost samo još više povećala jer taj vrač, iscjelitelj duše i tijela smrtnika, poučava Makareja da je bilo kakvo istraživanje postanka svijeta i ljudi uzaludno:

Tražiti božanstva, o Makarej! A odakle su potekli ljudi, životinje, i načela općeg ognja? Ali Stari Okean, otac svih stvari, drži u sebi te tajne, a nimfe, koje ga okružuju, pjevajući tvore ispred njega jedan vječni kor da prekriju ono što bi mu moglo pobjeći s usana poluotvorenih snom.[291]

Vidimo da su govori dvaju Kentaura istovjetni, ali Hiron, mudriji od sve svoje braće, zna razlog zbog kojega će tajne svijeta uvijek biti neshvatljive dvojnom biću kao i ljudskom stvorenju jer oba imaju samo dio božanskoga duha. Uvodeći lik Hirona u svoju poemu u prozi Maurice de Guérin želio je proširiti mit, a da se ne udalji od tradicije. Iako Makarej i Hiron utjelovljuju dva različita entiteta, prvi zanos i žestinu, drugi mudrost bez iluzija, obojica su ipak upoznala iskustvo neuspješne potrage za principom života. Sada je red na čovjeku da upozna razočaranje jer usprkos prividnom miru Makarejevih riječi, ovaj Kentaur nije mogao spriječiti da na Melampusa prenese svoju vlastitu tjeskobu. No, ima trenutaka kada Makarejeve patnje prestaju i on pronalazi vlastiti spokoj, za što nalazimo primjer i u poemi *Bakhantica*, djelu za koje smo već utvrdili da produžuje prvu Guérinovu poemu u prozi. Taj mir kentauru je dodijelio bog nakon što su mu se govorima, odnosno himnama obraćale dvije bakhantice, a nevidljiva prisutnost jednog anonimnog božanstva u *Kentauru* naglo zaustavlja neobuzdane Makarejeve jurnjave. To je božanstvo ponovno prisutno u drugoj poemi u prozi, no ovaj put Guérin nam više ne skriva njegovo ime. To je bog vinogradarstva Dioniz.

---

[290]Guérin, Maurice de: «Le Centaure», u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 332.

[291]Isto, str. 333.

Da bismo shvatili duhovnu pustolovinu Aele i mlade Bakhantice, treba najprije upoznati božanstvo koje ih posjeduje, odnosno njima vlada. Maurice de Guérin nije oklijevao da odabere za glavnoga junaka svoje poeme boga koji je najsloženiji, najpotpuniji i istodobno najbogatiji simbolima u grčkom Panteonu. Onaj tko bi se želio uputiti u tajne života, svakako mora biti opčinjen Dionizom, čiji kult je jedan od najtajanstvenijih među svim postojećim. Guérin nije mogao ne znati da je Dioniz isto tako zaštitno božanstvo orfejskih misterija koja su donosila posvećenima radost pročišćavanja njihove duše. Za autora *Bakhantice* Dioniz je samo načelo života jer to vječno mlado božanstvo vlada univerzalnim životom kako na Zemlji tako i u Oceanu. Zvijezde slijede gibanja koja im je on naložio. Čak i besmrtnici, odnosno bogovi s Olimpa ne bježe od njegova utjecaja. Prepuštanje Dionizu stvara mogućnost približavanja božanskom spokojstvu. On svojim dahom omogućuje prepoznavanje zanosa u svemu što diše, pa čak i u nepokolebljivoj obitelji bogova. Njegov dah koji se stalno obnavlja i pojačava prolazi čitavom zemljom i hrani vječni zanos Okeana potresajući zvijezde koje se neprestano zaustavljaju poput jedne mlitave pare u vlažnim grudima Kibele. «On ima nadnaravnu moć nad smrtnicima, svijetom kao i samim sobom.»[292] To je snaga s toplinom stare krvi koja rađa čitave zborove nimfi u dubini šuma i u besmrtnoj pjeni voda. Jednom riječju, on je simbol života. Da bi naglasio taj vid božanstva, Maurice de Guérin predstavlja nam ga kao izlazeće sunce koje odagnava tame noći.

Međutim, Dioniz uvijek čuva svoj nejasni karakter jer tijekom cijele poeme *Bakhantica* on se nikada ne pojavljuje ni ispred likova ni ispred čitatelja. Jedino je njegov životni dah prisutan od početka do kraja poeme što nam dokazuje da se Guérin ne udaljava od tradicije ističući vječno mladi karakter i svemoć Dioniza koji u *Bakhantci* simbolizira dah ispunjen životom.

Kod Euripida, grčkoga pisca tragedija, također nalazimo Dioniza. Njegov bog vinogradarstva vrlo je mlada osoba s ukrašenom i namirisanom kosom koja mu u pletenicama pada po obrazima. Čitava priroda sudjeluje u životu koji joj donosi Dioniz držeći u ruci palicu iz koje izvire jaki sjaj plamena. Čim se božanstvo pojavi na planini, zemljom teče mlijeko, vino i nektar pčela. Kada on govori na planini, sveta vatra blista između neba i zemlje. No,

[292]Huet-Brichard, Marie-Catherine: *Maurice de Guérin*, nav. djelo, str. 99.

nasuprot svim ovim činjenicama, ne treba zaboraviti da u grčkoj tragediji Dioniz ruši palaču Penteja, kralja Tebe. Kritičari Euripidova djela nisu propustili istaknuti nasilje koje ovo božanstvo nosi u sebi nastojeći pokazati da «Dioniz nema vlastite biti, osim nasilja i da ne postoji niti jedan atribut koji se ne veže izravno s tom njegovu osobinom.»[293] Ovakav zaključak mogla je izazvati dionizijska opsjednutost za posjedovanjem koja predstavlja bezgranični delirij koji vodi neredu i rušenju uspostavljenoga poretka. Kada je božanstvo u njima, njegove odane pratilje «kidaju junice i bikove, potresaju život grada Tebe ili svoju vlastitu djecu.»[294]

Bilo bi ipak naivno vjerovati da je bog došao u Tebu da jedino sije nasilje. Božanstvo, ispunjeno tajanstvenošću i mističnim pijanstvom, oslobađa čovjeka njegovih slabosti da ga uvede u svijet bogova. Sigurno je da je pjesnik preuzeo i naglasio tajanstveni vid mita o Dionizu, ali ni u jednom trenutku u *Bakhantici* Dioniz ne pobuđuje delirij koji može dovesti do čina nasilja. Razuzdanost postoji kod mlade Bakhantice tek od trenutka njezina uvođenja u misterije božanstva, dok za bakhanticu Aelo istinsko pijanstvo nije u razuzdanosti, nego u nepokretnosti. Guérinov Dioniz božanstvo je koje upravlja srećom općega života te kod njega smrtnici mogu pronaći odmor. «Bakhov dah», kaže Aelo, «izvršava se širenjem jedne stalne i vječne mjere te se dostavlja svemu što se raduje i uživa.»[295]

Dodatni je dokaz važnosti koju Guérin pridaje vedrini i spokojstvu dionizijskoga ritma u njegovoj poemi prisutnost Hora, simbola strpljivosti i poretka prirode. Upravo su Hore upravljale kretanjem bakhantice Aelo prema Dionizu i one će obavijestiti mladu Bakhanticu da je došlo vrijeme njezina uvođenja u Dionizove misterije:

Sveti obredi produljavali su moju mladost naloživši mi da prevršim mjeru vremena koju treba ponuditi kako bi se došlo do svečanosti primanja u Dionizove misterije. Napokon, Hore te tajanstvene dojilje koje, posvete puno vremena da nas učine prikladnima za

[293]Girard, René: *La violence et le sacré*, Grasset, Pariz, 1972., str. 199.

[294]Euripid: *Les Bacchantes*, svezak 3., Les Belles Lettres, Pariz, 1972., 142. stih, str. 67.

[295]Guérin, Maurice de: «La Bacchante», u: *Oeuvres complètes*, nav. djelo, str. 340.

božanstva, postavile su me među bakhantice, a ja danas izlazim iz prvih misterija kojima su me obuhvatile.[296]

Tako Guérinov Dioniz nije simbol neobuzdanosti niti podstrekač dionizijskih orgija, nego pijanstvo koje on inspirira postaje «sinonim pravilne kretnje»[297] i monotone ophodnje obilaženja zvijezda, najviša radost koju priželjkuje ostarjeli kentaur, a o kojoj Aelo poučava svoje nove sljedbenice. U poglavlju naslovljenom *Tmine i jasne orfejske vizije* (*Ténèbres et clarté de la vision orphique*) u djelu *Orfejski prijevodi i mistične tendencije u francuskom romantizmu 1800-1855* (*Traductions orphiques et tendances mystiques dans le Romantisme français 1800-1855)*[298] Brian Juden prikazao je jednu izvanrednu analizu mističnoga aspekta poema Mauricea de Guérina. Dok se pjesnik približava Dionizovoj tradiciji kada nam predstavlja to božanstvo kao dah ispunjen životnošću ili kao inspiratora muza, on se, naprotiv, od nje udaljava kada je čini simbolom vječne mjere. U *Bakhantici* se na taj način dionizijski ritam približava ritmu Apolona, drugoga simbola mladosti, pjesništva i reda. Jedan razlog osobne naravi potaknuo je Mauricea de Guérina da od mita o Dionizu stvori mit o poretku. Taj razlog implicitno se nalazi u *Zelenoj bilježnici*:

Vidio sam uzburkani Ocean, ali taj nered, koliko god bio uzvišen, daleko je od toga da, po mom mišljenju, bude vrijedan prizora mirnoga i plavoga mora. Ali, zašto reći da jedno nije vrijedno drugoga? Tko bi mogao mjeriti ove dvije plemenitosti i reći da jedna drugu nadmašuje. Stoga samo mogu kazati da moja duša više nalazi zadovoljstvo u spokojstvu, nego u uznemirenosti.[299]

---

[296]Isto, str. 335.

[297]Juden, Brian: *Traductions orphiques et tendances mystiques dans le Romantisme français 1800-1855*, nav. djelo, str. 490.

[298]Isto, str. 490.

[299]Guérin, Maurice de: «Journal», 8. prosinca 1833., u: *Oeuvres complètes*, édition de Marie-Catherine Huet-Brichard, nav. djelo, str. 79–80.

Nema sumnje da su se svi likovi poeme *Bakhantica* koji su imali privilegiju u sebi osjetiti Dionizov dah približili prebivalištu besmrtnika, pa im je jedan dio misterija općega života bio otkriven. Spokojstvo koje oni uživaju u Dionizovoj blizini dokaz je da ih nikakva metafizička tjeskoba ne tišti.

2. DIONIZOVE SVEČANOSTI U FRANCUSKOM PJESNIŠTVU 19. STOLJEĆA

Drugo poglavlje posvetili smo najtajanstvenijem božanstvu grčkoga Panteona, bogu vina i vinogradarstva Dionizu (Bakhu). U pjesništvu Mauricea de Guérina ustanovili smo da je ovo božanstvo načelo i simbol života koji uvodi smrtnike u svijet bogova što smo vidjeli na primjeru duhovne pustolovine mlade Bakhantice, njezine inicijatorice Aelo, ali i kentaura Makareja. U francuskoj književnosti 19. stoljeća Dioniz na poseban način nadahnjuje Théodorea de Banvillea, koji pod utjecajem Andréa Chéniera postaje njegov štovatelj, o čemu će biti govora u ovom poglavlju. Osim toga, Chénierov helenizam i općinjenost Bakhom ostavili su trag u pjesničkom stvaralaštvu parnasovaca José-Marije de Heredije i Théodorea de Banvillea. Međutim, za razliku od Mauricea de Guérina, koji naglašava njegovu misterioznost i tako stvara mit o poretku, Banville i Heredia u njemu vide božanstvo čije razuzdane povorke donose nered i nasilje. Štoviše, u Banvilleovoj *Pjesmi o vinu* (*La Chanson du vin*) Bakhov je lik uzdignut na svojevrsni pijedestal jer je Bakho ujedno i bog pjesništva, pa je po mišljenju Petera J. Edwardsa «„Slavlje Bakha“ na neki način i pobjeda samog pjesništva.»[300]

2.1. Slavljenje Dioniza u pjesmi *Bakho* (*Bachhus)* Andréa Chéniera

André Chénier (1762. – 1794.), «odgojen u duhu 18. stoljeća»[301] odobravao je Francusku revoluciju, ali je bio umjerenih pogleda te se u suđenju Luju XVI. zalagao za njegovo oslobađanje, zbog čega je bio krivo shvaćen, proglašen neprijateljem Revolucije, osumnjičen za vezu s monarhistima te na kraju osuđen na smrt i pogubljen na giljotini. Zbog toga ga je «José Maria de Heredia nazvao mučenikom slobode.»[302]

[300]Banville, Théodore de: «Les Stalactites», u: *Oeuvres poétiques complètes*, svezak 2., Honoré Champion, Pariz, 1996., str. 429.

[301]Venzac, Gérard: «André Chénier „athée avec délices“», u: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, nav. djelo, str. 201.

[302]Isto, str. 210.

Pjesme napisane za vrijeme njegova boravka u zatvoru odražavaju osobnu pjesnikovu tragediju, a među njima su najpoznatije *Mlada zatočenica (La Jeune captive*) i *Jambi (Iambies)*, koje su u očekivanju vlastite smrti ispunjene boli, ali i buntom protiv mračnih sila zla, nepravdi i terora.

Dio svojih pjesama posvetio je pitanjima postanka svijeta i formiranja društva te ljudskoga napretka i znanosti. Tako je, ispunjen optimizmom i vjerom u tehnička dostignuća koja će čovječanstvu donijeti bolji život, napisao pjesme *Hermes, Izum* (*L'Invention*) *i Amerika* (*L' Amérique*).

Mnogi ga smatraju posljednjim pjesnikom klasicizma i začetnikom romantizma. Nakon smrti stekao je slavu i izvan Francuske te mu je jednu poemu posvetio A. S. Puškin, a Umberto Giordano u njegovu je čast skladao operu *André Chénier*.

Nema sumnje da je Chénierov utjecaj na pjesnike parnasa bio snažan. *Antičke poeme (Les Poèmes antiques)* Lecontea de Lislea i Heredijini *Trofeji (Les Trophées)* pokazuju mnoge sličnosti s Chénierovim *Pastirskim pjesmama (Bucoliques)*, a de Lisleove *Barbarske poeme (Poèmes barbares)* podsjećaju na njegovu zbirku pjesama *Hermes (Hermès)*.

Osim toga, pjesma *Amerika (L'Amérique)* Sullyja Prudhommea, ali i *Osvajači zlata (Les Conquérants de l'or)* José Marije de Heredije pokazuju bliskost s ulomcima Chénierove *Amerike (L'Amérique)*, pa je na tom tragu u sonetu *Andréu Chénieru*[303] *(À André Chénier)* iz zbirke *Olupine (Les Épaves)* laureat Nobelove nagrade za književnost iz 1901. g., Sully Prudhomme, odao počast «mučeniku slobode» veličajući upravo heladsko nadahnuće u njegovim stihovima.

Štoviše, kada Paul Pauttier u članku «Tko je čovjek stoljeća? Naša istraga», objavljenom u jutarnjim novinama *Gal (Le Gaulois)* 29. travnja 1901. g., pita Herediju tko je, po njegovu mišljenju, najveći čovjek 19. stoljeća, francusko-kubanski pjesnik bez oklijevanja «odgovara da je to bio André Chénier, čije je djelo objavljeno posthumno u 19. stoljeću.»[304] Pauttier smatra da Chénier zauzima kapitalno mjesto u povijesti francuske književnosti i

[303]Prudhomme, Sully: «À André Chénier», u: *Les Épaves*, Alphonse Lemerre, Pariz, 1908., str. 166.

[304]Pottier, Paul: «Quel est l'homme du siècle? Notre enquête», u : *Le Gaulois*, *le plus grand journal du matin*, 29. travnja 1901., str. 1.

dodaje da su parnasovci podjednaki baštinici kako Hugoove tako i Chénierove poezije, što jezgrovito prikazuje sljedeći citat iz spomenutoga novinskog članka:

André Chénier pripada 19. st. jer su njegova djela tiskana poslije njegove smrti. Gospodin Heredia izvrsno poznaje Chénierovo djelo te nam priprema jedno izdanje Chénierova djela puno iznenađenja. Kazao mi je da je André Chénier bio prvi pjesnik moderne versifikacije koji je izvršio utjecaj na Alfreda de Vignyja i Victora Hugoa. Uostalom, ne postoje ljepši stihovi napisani na francuskom jeziku od 300 stihova Chénierovih *Pastirskih pjesama*.[305]

Kada govorimo o originalnosti ovoga pisca, važno je napomenuti da su Chénierove *Pastirske pjesme (Bucoliques)* istinske antičke idile, prava remek-djela neosobnosti. Što se pak tiče njegova stila pisanja, Chénier koristi neoklasicistički stil uz slobodno izražavanje svojih osjećaja. U tom pogledu raznolikost njegova pjesničkog djela objašnjava i razlike u tonovima: *Pastirske pjesme* pripadaju parnasovskoj estetici, *Elegije (Les Élégies)* i *Ljubavi (Les Amours)* imaju predromantičarske osobine; ulomci *Hermesa (Hermès)* i *Amerike (L'Amérique)* duge su didaktičke neoklasicističke poeme, a *Jambi (Les Iambes)* govore o pjesnikovu političkom angažmanu. Stoga pouzdano možemo kazati da Chénierov pjesnički opus obnavlja pjesništvo 18. stoljeća svojim predromantičarskim karakterom, ali i tijesnim vezama s pjesnicima Plejade.

Nadalje, proučavanjem Andréa Chéniera postaje nam jasno da Maurice de Guérin nije bio jedini francuski pjesnik opčinjen likom Dioniza, čija se složenost očituje u mnoštvu imena koja su mu pridavana. Neka od tih imena ovaj je pjesnik evocirao već u prvim stihovima svoje pjesme naslovljene *Bakho* (*Bacchus*):

Dođi, o božanski Bakho, o mladi Tijone,
O Dionize, Evane, Jakho i Lene,
Dođi, onakav kakav si se pojavio u pustinjama Naksa,
Kad si došao smiriti i ohrabriti Minosovu kćer.[306] (stihovi 1. – 4.)

[305]Isto, str. 1 i 2.

[306]Chénier, André: *Oeuvres complètes*, Gallimard, Pariz, 1958., str. 3.

Nakon toga prizivanja, pjesnik *Pastirskih poema* (*Les Bucoliques*) prikazuje neobičnu povorku spomenutoga božanstva. Dioniz je na kolima od bjelokosti koja vuku pantere i tigrovi, a ispred njih se okupljaju menade koje svojim pjesmama slave Dioniza, svoga zaštitnika. Tom se društvu svojom glazbom pridružuju satiri i sileni, koji su u antici simbolizirali ekspanzivnu i bezgraničnu snagu životinjskoga i biljnoga carstva. Svi u spomenutoj pjesmi plešu, osim staroga silena, koji jašući na magarcu ne prestaje piti vino:

S razbacanom kosom menade su trčale
I pjevale o Evanu, Bakhu i Tijonu...
A u jeci njihove pjesme ponavljahu stijene.
I promukli bubanj, zvučne cimbale,
Iskrivudane sopile i udvojene čegrtuše.
Plešući na tom bučnom putu, uznemiravale su
Fauna, satira i mladoga silena
Nasumce okupljene oko staroga silena
Koji je u ruci držao pehar s indijske obale.
Još uvijek opijen i nemoćan,
Teturajući korak po korak putovao je
Na svom ravnodušnom magarcu.[307] (stihovi 12. – 24.)

André Chénier pokazao se vjeran tradiciji koja govori da se poslije lutanja Egiptom i Sirijom te boravka u Trakiji Dioniz odlučio na daleko putovanje u Indiju. To je bio jedan, zaista smion pothvat, ali za božanstvo vrlo uspješan jer je na tom putu pobijedio sve svoje protivnike. U tim pobjedama nalazimo izvor njegove veličanstvene pobjedničke povorke. Međutim, bučno veselje Chénierovih likova ne teži nikakvoj pijanki, a još manje krvavoj orgiji kao što je to često bio slučaj za vrijeme dionizijevskih svetkovina, posebno u rimsko doba. Delirij koji nadahnjuje Chénierov Bakho nikada ne vodi neredu. Stihovi su ove pjesme ipak malo previše milozvučni da bi se njima izrazila razularenost i neobuzdanost povorke ovoga božanstva.

Razlog zbog kojega proučavamo jednu od dvije pjesme koje je André Chénier posvetio ovom antičkom božanstvu u svojim *Pastirskim pjesmama* jest u tome što je

[307]Isto, str. 4.

Chénierova pjesma *Bakho* izvršila utjecaj na većinu francuskih pjesnika koji će u 19. stoljeću u svojim djelima oživjeti Dioniza.

2.2. Zanos Théodorea de Banvillea Dionizom i njegovim povorkama

Među pjesnicima koji pod utjecajem Andréa Chéniera postaju idolopoklonici boga opojnosti Dioniza nalazi se i Théodore de Banville (1823. – 1891.), čija *Pjesma o vinu* (*La Chanson du vin*),[308] napisana prije *Dionizova povratka iz Indije*, svjedoči o utjecaju koje je ovo božanstvo na njega izvršilo.

Théodore de Banville smatra se jednim od najistaknutijih pjesnika svoga vremena. Predstavnik je romantičara i preteča parnasovaca, a čitajući njegove pjesme može se zaključiti da se tu radi o poeziji koja predstavlja određenu sintezu ovih dvaju književnih pravaca. Zalaže se za ideal ljepote, protivnik je sentimentalnosti karakteristične za romantizam, a ljepotu traži u savršenstvu oblika, što će doći do izražaja u jednoj skladnoj, virtuoznoj versifikaciji.

Od svoje je sedme godine života u Parizu, gdje završava studij prava, a u poeziji se javlja 1842. g. zbirkom pjesama *Karijatide* (*Les Cariatides*). Među mnogim drugim zbirkama važno je spomenuti *Stalaktite* (*Les Stalactites*) iz 1846. i *Odice* (*Les Odelettes*) iz 1856. g. Bavio se novinarstvom, a pisao je također kazališne i dramske kritike.

Nakon *Karijatida*, u kojima se devetnaestogodišnji pjesnik još uvijek traži, Banville se istinski otkriva u *Stalaktitima* sa svojim najpoznatijim poemama, koje će postati antologijska djela, a iz nekih se od njih čak navješćuje estetika parnasovskoga pokreta.

Velik broj pjesama koje su sastavni dio zbirke *Krv iz kaleža* (*Le Sang de la Coupe),* na što nas pjesnik podsjeća u predgovoru izdanju iz 1874. godine, bio je napisan otprilike u isto vrijeme kada i one u *Stalaktitima*, a u njima opažamo plod bliskih pjesnikovih veza s Baudelaireom,[309] posebno u sonetima. Stihovi ove zbirke također otkrivaju želju pjesnika da

[308]Banville, Théodore de: «La Chanson du vin», u: *Oeuvres poétiques complètes*, svezak 1., Honoré Champion, Pariz, 1995., str. 63.

[309]Kopp, Robert: «Baudelaire entre Banville et Leconte de Lisle», u: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, broj 50., Pariz, 1998., str. 205–206.

oživi antičku poeziju stvarajući djela koja nastoje povezati suvremenu umjetnost s umjetnošću drevne Grčke.

U zbirci *Odice* (*Les Odelettes*) Banville nas uvodi u pjesnički svijet Pierrea de Ronsarda, čiji je utjecaj također vidljiv i snažan u *Stalaktitima*, u kojima oponaša ritmove i teme predvodnika Plejade prilagođavajući ih temama vremena u kojem je živio.

Tri spomenute zbirke objavljene su 1857. g. pod zajedničkim naslovom *Poésies Complètes*, iste godine kao i *Cvjetovi zla*. Te su zbirke imale veliki utjecaj na pjesnike budućega naraštaja. Mallarmé, Verlaine, Hugo, Rimbaud i mnogi drugi čitali su Banvilleovu poeziju s velikim oduševljenjem, a po riječima Baudelairea,[310] ona «izražava poput antičke umjetnosti ono što je lijepo, veselo, plemenito, uzvišeno i ritmično.»[311]

Usto, «proučavanje „Stalaktita“ može svakako doprinijeti jednom boljem razumijevanju nastajanja „Cvjetova zla“, tim više što su se Charles Baudelaire i Théodore de Banville kretali u istim književnim krugovima i što su imali iste prijatelje.»[312]

Čak su i književni kritičari koji su često podcjenjivali utjecaj i važnost Banvillea shvatili da je pjesma *Bakhanlija* (*Bacchanale)* José-Marije de Heredije nadahnuta nasiljem koje je izraženo u Banvilleovoj poemi *Bakhov trijumf (Le Triomphe de Bacchos*).[313]

Godine 1866. izdaje zbirku pjesama *Prognanici* (*Les Exilés*), koja «pokazuje njegove čežnje, njegov san za jednim ljepšim svijetom, suprotstavljenim društvu opterećenom materijalizmom, obožavanjem novca i razuzdanosti u katoličkoj i građanskoj Francuskoj. Parnasovci su u njemu vidjeli jednoga od svojih učitelja, a za Stéphanea Mallarméa Théodore de Banville nije samo čovjek, već sâm glas lire.»[314]

---

[310]Robic, Myriam: *Héllenismes de Banville: Mythe et modernité*, Honoré Champion, Pariz, 2010., str. 95. Povezani čvrstim prijateljstvom nakon objave *Karijatida* 1842. Banville i Baudelaire se međusobno cijene i uvažavaju što je vidljivo iz međusobnog književnog utjecaja ova dva pisca.

[311]Banville, Théodore de: *Oeuvres poétiques complètes*, svezak 2., Honoré Champion, Pariz, 1996., str. 420.

[312]Isto, str. 432.

[313]Huet-Brichard, Marie-Catherine: *Dionysos et les bacchantes*, nav. djelo, str. 200.

[314]Biet, Christian; Brighelli, Jean-Paul; Rispail, Jean-Luc: *Guide des auteurs de la critique des genres et de mouvements*, Magnard, Pariz, 1987., str. 287.

Kako kaže Anny Detalle u svom izdanju Heredijevih *Trofeja*, «utjecaj Banvillea neosporno prevladava.»[315] Ona također dodaje da tema opijanja i orgija doslovno opsjeda Herediju jer je on neumorno nastavlja kroz sve svoje pjesme.

No, iako su bakhantice jedna od najvažnijih tema *Stalaktita*, prvi znanstvenik koji je 1923. doktorirao na temi o životu i djelu ovoga francusko-kubanskog pjesnika, specijalist za Heredijino djelo, Miodrag Ibrovac, nije dostatno istaknuo utjecaj Banvilleove poeme *Bakhov trijumf* (*Le Triomphe de Bacchos).*

Pjesništvo Banvillea u zbirci *Stalaktiti* puno je reminiscencija i odjeka pjesnika koji su mu prethodili te potvrđuje utjecaj Ronsarda, Chéniera i Hugoa.[316] On od njih posuđuje slike, izraze i rime. U tome nema ništa novo. Pierre de Ronsard postupao je identično, a André Chénier često se nadahnjivao grčkim i rimskim pjesnicima. Među tim utjecajima, što nipošto nije iznenađenje, u prvom redu imamo Victora Hugoa sa zbirkom pjesama *Istočnjakinje* (*Les Orientales)*, *Jesensko lišće* (*Les Feuilles d'Automne)*, *Zrake i sjene* (*Les Rayons et les Ombres)*. Dvije glavne teme ovih zbirka, mašta i sanjarenje, jasno će se pojaviti u *Stalaktitima*, a svakako treba istaknuti da na Banvillea utječu ne samo Hugoovi stihovi, već i njegovi predgovori.

Ono što nas najviše iznenađuje u ovom proučavanju utjecaja i što je svakako čimbenik koji su često zanemarivali povjesničari književnosti jest jaki utjecaj Sainte-Beuvea, u prvom redu njegove poezije, zatim njegova ugledanja na Ronsarda kao jednoga od najvažnijih izvora zbirke *Stalaktiti.* Usto, Sainte-Beuve jako se zanimao za Chéniera, kojega je Banville pažljivo proučavao i čijim se poemama divio.

Banville je bio i pod jakim utjecajem Théophilea Gautiera, od kojega posuđuje slike i izražajnost stihova koji datiraju 1830. – 1832. i koji su objavljeni 5. srpnja 1845. godine u zbirci *Poésies Complètes*, gdje je Gautier preradio neke od svojih mladenačkih pjesama. Kada govorimo o Gautieru, ne smijemo smetnuti s uma da je njegov roman *Gospođica Maupin*

[315]Heredia, José-Maria de: *Les Trophées*, édition présentée, établie et annotée par Anny Detalle, nav. djelo, str. 258.

[316]U tom smislu Mortelette zaključuje da je «Banvilleova Grčka obojena otmjenim renesansnim duhom te se radije nadahnjuje Plejadom i Chénierom, nego učenim radovima mitologa.» (Mortelette, Yann: *Histoire du Parnasse*, nav. djelo, str. 150–151.).

(*Mademoiselle de Maupin)* doslovce fascinirao književni naraštaj toga vremena, a time i Théodorea de Banvillea.

Što se stranih utjecaja tiče, tu prvenstveno mislimo na Williama Shakespearea, čije je djelo Banville izvrsno poznavao te mu je posvetio poemu *La Voie Lactée* (*Mliječni put*), u kojoj govori o svojoj vezanosti za Shakespearea. Njegovi će likovi neprestano pohoditi cjelokupan pjesnički opus Théodorea de Banvillea.

Međutim, Banville je jednako tako bio opčinjen i Byronom, kojega navodi u epigrafu poemi *Jezerce Mâlo* (*L'Étang Mâlo*), koju ne možemo dokučiti ukoliko ne spoznamo da je njezin autor pronašao izvor nadahnuća u *Putovanju Childea Harolda.*

S druge strane, Banvillea je oduvijek privlačio orijentalizam, ljubav prema istočnjačkim zemljama, predjelima i civilizacijama te nas ne treba čuditi što je posvetio dvije strofe svoje poeme *Bakhov trijumf pri povratka iz Indije* (*Triomphe de Bacchos à son retour des Indes*) zazivanju hinduske mitologije. Ova pjesma prikazuje boga uživanja u njegovu pobjedničkom slavlju, a upravo zbog teme naše disertacije poklonit ćemo joj više pozornosti nego ostalim Banvilleovim pjesmama.

Isto tako, u tom zanimanju za dalekim Orijentom ne može se zaobići pjesnikova opčinjenost Edgardom Quinetom, koji u djelu *Duh religija* (*Le Génie des Religions)* iz 1842. g. govori o istočnjačkoj renesansi, čime je htio istaknuti da je proučavanje sanskrta proširilo naše poznavanje svjetske književnosti.

U svojoj *Pjesmi o vinu* Banville, koji navodi u epigrafu prvi stih Beaudelaireove pjesme *Duša vina* (*L'Ame du vin*), kao polazište uzima upravo pjesmu autora *Cvjetova zla (Les Fleurs du Mal*). No, ako usporedimo te dvije pjesme, odmah ćemo vidjeti temeljnu razliku, a to je da Baudelaire posve zanemaruje mitologiju koju pak Banville slavi i veliča, zbog čega *Stalaktiti* poprimaju zbunjujući aspekt za današnjega čitatelja.

Naime, Banville se neprestano poziva na grčku mitologiju, što je shvatljivo ako na umu imamo njegova dva uzora, Ronsarda i Chéniera, koji stalno aludiraju na poganski svijet, a Banville smatra pjesništvo izrazom koji se vraća u drevnu Grčku. On se kao i Ronsard nadahnjuje Horacijem, koji uzima vino za temu svojih *Oda* (*Carmina*), tako da se može kazati da je vino ovom rimskom pjesniku bilo jednom vrstom simbola samoga pjesništva.

Međutim, Horacije nije jedini rimski pjesnik kojega se sjeća Banville. Tu su i Vergilije i, posebno, Ovidije kojega je čak prevodio u *Karijatidama* kada je zazivao Orfeja. Više od jednoga ulomka *Stalaktita* inspirirano je Ovidijem, ali s obzirom da je i Chénier oponašao ovoga rimskog pjesnika, ponekad je teško utvrditi razliku između ovih dvaju izvora. Isto tako, kada proučavamo pisca poput Banvillea, ne smijemo zaboraviti da je on bio hranjen grčko-rimskom književnošću još od svojih gimnazijskih dana pa nas ne treba čuditi što u njegovu pjesništvu pronalazimo brojne reminiscencije na te čuvene pisce koje je on izvanredno poznavao.

2. 3. Teme Banvilleove poezije

Banvilleova zbirka pjesama *Stalaktiti* obiluje raznolikošću tema te u njoj nalazimo određeni broj ljubavnih pjesama, pjesama o proljeću i jeseni, nekoliko pjesama o vinu, pjesme inspirirane slikama i crtežima kao i jednu poemu o jezeru, a ima također i nekoliko pjesama s temom smrti. Jedna od najorginalnijih pjesama posvećena je ružičastoj i bijeloj boji, a postoji i jedna tema kojoj se pjesnik neprestano vraća – sanjarenje. Banville nam govori o raznim snovima, o putovanju u plavetnilo. Uostalom, i dvije poeme o boji prije svega predstavljaju sanjarenja. Pa iako sanjarenje nije tema pjesme o Bakhu, ovo je božanstvo prikazano kako sanja.

Nije nam teško shvatiti da Banville, nadahnjujući se Chénierom, ovdje nudi sliku pjesnika. Tako je doista najvažnija tema spomenute zbirke upravo pjesništvo, a vino i bog vinogradarstva Bakho njezini su najčešći motivi. Horacije je sa svojom zbirkom *Ode* bio prvi pjesnik koji je od Dioniza učinio boga pjesnika s istim značenjem kao Apolona i u jednoj od svojih oda ne oklijeva ga prikazati obuzeta pjesničkim nadahnućem. Banville dobro poznaje tu odu, čiji odraz pronalazimo u *Pjesmi o vinu*. Lik boga vina ima prvorazrednu važnost u Banvilleovoj zbirci jer je Dioniz bog pjesništva pa je u tom smislu njegova pjesma *Le Triomphe de Bacchos* ujedno i slavlje poezije. Pjesništvo se, zahvaljujući moći rima i tempa,

završava jednom vrstom opijenosti, pa nas nipošto ne čudi što je Gautier o *Stalaktitima* govorio kao o «lirskom pijanstvu».[317]

U ovoj zbirci pjesnik je opjevao godišnja doba, što je svakako jedan od najrelevantnijih aspekata djela. Tri pjesme slave proljeće, jedna zaziva ljeto, a jesen se slavi isto koliko i proljeće. U pjesmama se jasno vidi autorova originalnost. Njemu jesen, za razliku od Hugoa ili Lamartinea, nije samo godišnje doba u kojemu otpada lišće s drveća. Naime, Banville se vraća pjesništvu i mitologiji drevne Grčke, koja je jesen slavila kao doba berbe grožđa i zreloga voća.

Ni zima nije zaboravljena. Naprotiv, kratka pjesma na početku zbirke *Više nećemo ići u šumu (Nous n'irons plus au bois)* zaziva smrznute izvore, a pjesnik je zimi posvetio i jednu od najvažnijih pjesama zbirke – *Simfonija snijega* (*La Symphonie de la Neige).*

Paradoks je ove zbirke u tome što je Banville, koji u vrijeme njezina tiskanja ima samo 23 godine, opsjednut temom pomlađivanja, što pokazuje pjesma *La Fontaine de Jouvence*. Za tu je pjesmu epigraf posuđen iz Vergilijeve *Četvrte bukolike (Bucolique IV)*, koja slavi obnavljanje svijeta. Tema o pomlađivanju na određen način ujednačuje zbirku jer se ona javlja vrlo često. Tako se u *Pjesmi o vinu* (*La Chanson du vin*) spominje sunce mladosti. Proljeće također sudjeluje u tom obnavljanju svijeta. U pjesmi *Draga, evo mjeseca svibnja (Chère, voici le mois de mai)* nalazimo sintagmu «pomlađena nebesa», a zapažamo i ženu koja ima «glavu djeteta».

Na isti je način u pjesmi *Bakhov trijumf pri povratku iz Indije* (*Le Triomphe de Bacchos à son retour des Indes*) naglasak stavljen na Bakha, koji je nazvan «mladim besmrtnikom».

La Fontaine de Jouvence također nudi iznenađujući izraz *sva ta novorođenčad*, koji nam još jednom pokazuje da je pjesnika privlačila misao o renesansi, odnosno preporodu, što je ujedno i središnja ideja *Stalaktita.*

Nadalje, kao što sugerira i sam naslov pjesme Banville se ovdje bavio istim aspektom mita kao i André Chénier – svečanom proslavom pobjede nakon povratka ovoga božanstva iz Indije. Međutim, između Banvillea i Chéniera postoji jedna bitna razlika u pristupu toj temi.

[317]Banville, Théodore de: *Oeuvres poétiques complètes*, svezak 2., nav. djelo, 1996., str. 429.

Kod Banvillea dionizijska svečanost ima jedan nasilnički karakter, zbog kojega ju je Senat u Rimu često zabranjivao, a to nije svojstveno za Chénierovu pjesmu.

Tekst koji služi kao epigraf *Bakhovom trijumfu* jest jedan ulomak iz *Pete knjige* (*Cinquième livre*) Françoisa Rabelaisa,[318] koji nam otkriva jedan od izvora ove pjesme, temeljen na tradiciji i povratu ovoga božanstva u daleka vremena stare Grčke te događaje i priče kojima je bio nadahnuće.

Međutim, po riječima Eileen-Margarete Souffrin,[319] glavni izvor nadahnuća, što se tiče ove pjesme, jest kiparsko djelo Bouchardona (1698. – 1762.) čiji je naslov bio upravo *Bakhov trijumf* (*Le Triomphe de Bacchus*) i koje se nalazi u Louvreu. Kao velika poznavateljica pjesničkoga djela Théodorea de Banvillea ona podupire svoju tezu svjedočanstvom Champfleurya, koji je upozorio na taj utjecaj u svojoj kritici *Stalaktita*, objavljenoj u časopisu *Corsaire-Satan* 14. ožujka 1846. g.[320]

Osim toga, vrlo je važno istaknuti da je Banville, da bi dao više izvorne vjerodostojnosti svojoj pjesmi, odbacio francusku riječ *Bacchus* i umjesto nje odabrao *Bacchos*, koja je mnogo bliža grčkoj istoznačnici. Ton govora dan je od prvoga stiha pjesme te je odmah jasno da će čitatelj prisustvovati svečanosti u čast boga vinove loze i vina – Dioniza.

Božanstvo, s Bakhovim štapom u ruci i polegnuto na leđa jednoga slona, okruženo je svim zvijerima koje su obično sastavni dio njegove životinjske povorke, a to su indijski tigrovi, pantere, brdske koze i dr. Satiri, sileni i stari, još uvijek pijani silen, nisu odsutni u ovom prizoru. Nisu odsutne ni bakhantice, koje se ovdje odaju mahnitijem plesu nego kod Andréa Chéniera:

Pod svojom jelenjom kožom Evanti i Tijade,
Bijesni zbor bakhantica i menada,
Proširivši jaki luk svojim lijepim bokovima,

[318]Rabelais, François: Poglavlje 24. naslovljeno «Comment en l'ouvrage mosayque du Temple estoit representée la bataille que Bacchus gagna contre les Indians», u: Gargantua et Pantagruel, *Oeuvres complètes de Rabelais*, Les Belles Lettres, Pariz, 1929., str. 148–149.

[319]Souffrin, Eileen-Margaret: *Les Stalactites de Thédore de Banville*, Henri Didier, Pariz, 1942., str. 384.

[320]Banville, Théodore de: «Les Stalactites», u: *Oeuvres poétique complètes*, svezak 2., nav. djelo, str. 79–81.

Skaču uz zvuk frula i duguljastih bubnjeva.

Kraljica zbora, božica s crvenim kapkom,
Na svojim grudima izudaranim vjetrom ovih pustih mjesta,
Tresući svoje duge kose isprepletene bršljanom.
Udara zlatne čegrtaljke čija svirka razdire.

U čast boga odzvanjaju ditirambi;
Zbor u ludilu sudara svojih tisuća nogu
Odskače od zemlje u bijesnom ritmu,
I poput vihora razulareno leti.[321] (stihovi 13. – 24.)

U tom ludilu mnoštva koje slavi lijepoga Ijakha izdvaja se jedna mlada nimfa s kozjim nogama, zaljubljena u božanstvo. Ona se zaustavlja da ga pogleda i da mu se divi. Međutim, ljubav za mladog besmrtnika odvest će je u smrt jer će je zbor bakhantica izgaziti nogama. Agava je bilo ime te nesretnice koja je preminula, a da Dioniz to nije primjetio:

O Ciprijo! Zbor ju okreće u prašini
Njezino se drhtavo tijelo valja u velikom blatu;
Djevice iz šuma hodaju po njezinoj krvi i njezinim suzama,
I gaze nogama njezine grudi slične cvijeću.

Usta joj drhte od očaja i nježnosti;
Ponosna što izdiše usred svoga dvojnog pijanstva
U svojoj krvi čišćoj od vina koje teče na oltaru.
Evo, ona umire, očima prikovanim za mladoga besmrtnika.

Pobjedonosni Bakho u svetoj groznici nije vidio
Kako pred njegovim nogama umire lijepa nimfa s kozjim nogama,
Niti je vidio kako teče njezina krv, ni vino koje se lije u potocima
Iz posude od mjedi koje vrije uz jecanje.[322] (stihovi 29. – 40.)

Pjesma se završava u jednom egzotičnom ugođaju. Božanstvo, iako nije vidjelo Agavu, biva opsjednuto osjećajima požude, što je vidljivo iz njegovih razmišljanja, u kojima

[321] Isto, str. 79.

[322] Isto, str. 79-80.

«sanja o Kami(Câme), Ljubavi s pet rascvjetanih strelica»,[323] dok zlatne čegrtaljke njegove povorke ne prestaju odzvanjati niti u jednom trenutku. Unatoč uvođenju dirljivoga i iznenadnoga događaja, odnosno Agavine smrti, *Bakhov trijumf pri povratku iz Indije* ostaje slika puna životnosti i osjećaja u kojima se slavi jedna iskrena i čarobna ljubav. Za razliku od Mauricea de Guérina, koji je pokušao produbiti mit o Dionizu, Théodore de Banville isključivo se bavio slikama koje stvara dionizijska povorka.

Konačno, razuzdanost Dionizovih odanih pratiteljica tematizira još jedna Banvilleova pjesma, *Mliječna staza (La Voie lactée)*, koja se nalazi na početku zbirke *Karijatide (Les Cariatides)*. Naime, ljubomorni Dioniz šalje svoje štovateljice da ubiju Orfeja zbog toga što je sin Kaliope, muze epske poezije, nakon gubitka Euridike[324] počast odavao jedino Apolonu. U Banvilleovoj pjesmi Orfej je prikazan kako sjetnom i milozvučnom pjesmom općinjava biljni i životinjski svijet, dok se Bakhantice u isto vrijeme nesmiljenom žestinom obrušavaju na glavnoga antičkog pjesnika i glazbenika:

Evo onoga koji nas prezire !
I bijesni uzvici pomijašaše se s povjetarcem
A zvuk frule i bubnjeva
Prestrašivaše nebo i pred gluhim božanstvima
Pomahnitale, udarcima tirzosa i granama drveća

Na njega bacahu zemlju i mramorne stijene
I da bi ga njime udarile u blatnjavim brazdama
Ludo trgahu rogove velikog vola
Poput pobješnjela roja vrištajuće Menade
Svojim krvavim rukama pokidaše njegovo tijelo.

[323]Za značenje indijskih riječi koje rabi Banville pogledati komentare Eileen-Margaret Souffrin, nav. djelo, str. 397–398.

[324]Posebno je poznata priča o Orfeju i Euridiki, prelijepoj nimfi u koju se zaljubio i nije ju mogao zaboraviti ni nakon njezine smrti. Radi toga će je pokušati vratiti iz svijeta mrtvih. Njegovu glazbom na liri oduševljeni će mu bogovi to omogućiti uz uvjet da ne vidi njezin lik sve do dolaska među zemaljski svijet. Ne izdržavši, Orfej ju je izgubio odbijajući zauvijek ljubavi drugih žena i predajući se samo glazbi. Odrekavši se pod starost štovanja svih bogova osim Apolona, tračke su ga Menade rastrgale osvećujući tako Dioniza. Njegovu glavu stanovnici Lezbosa zakopali su na tom otoku te mu u čast podigli hram. Muze glazbe njegovu su liru odnijele među zvijezde na nebu, a dijelove tijela pod Olimp, gdje su slavuji pjevali pjesme. Time se u usmenim pričama usporedbom s pjesmama slavuja htjela istaknuti ljepota Orfejeve pjesme, kojom će biti uzor mnogim pjesnicima u svim epohama. Temu njihove ljubavi crpili su i književnici, među kojima treba istaknuti Ovidija s *Metamorfozama* te hrvatskoga književnika Mavra Vetranovića s *Orfeom*.

I njihova vika potisnuše njegove jadikovke, a njegov glas
Nemoćan da općini po prvi put
Jer bog u njihova srca stavi ovu groznicu
A ime junaka pobjegoše s njegovih usana
Ptice, lavovi, stijene i šume

Plakahu za tobom, Orfeje ![325]

No, bez obzira na tragičnu Orfejevu smrt, Pierre Brunel konstatira kako nema dvojbe oko pobjednika ove borbe. Po njegovu mišljenju Orfej iz nje izlazi kao pobjednik jer «pjesma koja je nadživjela pokojnika predstavlja najveću moguću pobjedu»[326].

2.4. Bakho u poeziji José-Marije de Heredije

Poput svoga učitelja, vođe parnasovaca Charles-Marije Lecontea de Lislea, José-Maria de Heredia također je evocirao nestale civilizacije i daleke zemlje pa tako u gotovo svim njegovim prvim sonetima nadahnutim grčkom mitologijom *Pan* (*Pan)*, *Artemida (Artémise) i Vaza (Le Vase)* nalazimo likove iz Dionizove povorke.

No, dva soneta pjesničke zbirke *Trofeji* (*Les Trophées)* u cijelosti su posvećena mitu o Dionizu, a to su *Arijana* (*Ariane)* i *Bakhanalija* (*Bacchanale*). Utjecaj Andréa Chéniera i nadasve Théodorea de Banvillea vidljiv je u pjesmi *Arijana*, sonetu koji je prigodom prve publikacije 1863. godine imao naslov *Slavlje Bakha* (*Le Triomphe d'Iacchos*).

Štoviše, Miodrag Ibrovac ističe da je tek nakon objavljivanja Banvilleove *Arijane* 1867. godine Heredia u potpunosti preradio *Slavlje Bakha (Le Triomphe d'Iacchos)* te mu dao konačni naslov *Arijana.*[327] Što se naslova pjesme tiče, tema o Bakhu i Arijani oduvijek je bila nadahnuće u likovnoj umjetnosti pa je sasvim izvjesno da se Heredia inspirirao *Bakhom*

[325]Banville, Théodore de: «La Voie lactée», u: *Les Cariatides*, *Oeuvres complètes*, svezak 1., édition de Peter S. Hambly, Honoré Champion, Pariz, 2000., str. 22.

[326]Brunel, Pierre: «Orphée», u : *Dictionnaire des mythes littéraires*, nav. djelo, 1988., str. 1138.

[327]Ibrovac, Miodrag: *Les sources des Trophées*, Pariz, Les Presses Françaises, 1923., str. 28.

Léonarda da Vincija ili brojnim *Bakhovim trijumfima*, posebno onima Nicolasa Poussina i Julesa Romaina, koji su se u to vrijeme već nalazili u muzeju Louvre.

Ipak, «prava tema ove pjesme je pijanstvo i pobjeda radosti i užitaka nad nesrećom».[328] Usmena nam predaja govori da se po povratku iz Indije Bakho zaustavio na otoku Naksosu, gdje je pronašao Arijanu koju je napustio Tezej. U želji da utješi Arijanu u njezinim patnjama i bolima, Zeusov i Semelin sin uzima je za suprugu. Prizor koji nam opisuje Heredia odvija se nesumnjivo na obali Naksosa mada ime toga grčkog otoka nigdje nije spomenuto u pjesmi. Bakhove su svečanosti na svom vrhuncu, a cimbali posvuda odzvanjaju. Najtajanstveniji bog Panteona upravo dolazi, a svi protagonisti postaju žrtve njegova delirija. Arijana čak uspijeva zaboraviti svoju osobnu dramu premda se ona na početku soneta oglušila Bakhovim pozivima na slavlje:

U jasnim i gromoglasnim udarcima cimbala od mjedi
Gola, ispružena na leđa velikog tigra,
Kraljica gleda Bakha kako se približava morskom pijesku
Praćen bučnim orgijama svojih obožavateljica.[329]

Međutim, ona neće moći odoljeti snazi kojom njezin suprug dominira nad ljudskim bićima i prirodom:

I njena zanesena usta, napokon opijena ambrozijom,
Zaboravljajući svoje duge poklike nevjernom ljubavniku,
Raduju se skorom poljupcu Krotitelja Azije[330].

U ovoj pjesmi Heredia nije dao važno mjesto pratiteljicama božanstva jer ono što ga je zanimalo bio je isključivo lik Arijane. Međutim, on će se vratiti Bakhanticama u sonetu *Bakhanalija (Bacchanale).*

[328]Heredia, José-Maria de: *Les Trophées*, nav. djelo, str. 257.

[329]Heredia, José-Maria de: *Les Trophées*, nav. djelo, str. 50.

[330]Isto, str. 50.

Sâm naslov najavljuje ambijent: povorka božanstva slavi pobjedu boga u Indiji. Prva uloga u ovoj svetkovini pripada vjernim štovateljicama mladoga besmrtnika. Da bi naglasio delirijsku prirodu povorke, Heredia daje slomiti jarmove upregnute na tigrove:

Žestoka buka užasnula je Ganges.
Tigrovi su uništili svoje jarmove i
Skaču, a ispred njihovih skokova i njihovih zanosa
Bakhantice u bijegu gaze grožđe.[331]

Tijela su bakhantica uprskana sokom od grožđa koji one gaze u svom bijegu, a divlje zvijeri, također opijene, valjaju se u blatu. Ludilo neće poštedjeti niti jedno živo biće jer takva je želja Dioniza:

Ali božanstvo, opijajući se u svojim nečuvenim igrama,
Bakhovim štapom i poklicima razdražuje ih i spaja
S bučnim urlikom mužjaka koji dozivaju ženke.[332]

Anny Detalle[333] u ovom sonetu vidi utjecaj Théodorea de Banvillea i njegove pjesme *Bakhov trijumf pri povratku iz Indije* iz pjesničke zbirke *Stalaktiti*:

O Ciprijo! Zbor ju okreće u prašini
Njezino drhtavo tijelo valja se u velikom blatu
Djevice iz šuma hodaju po njezinoj krvi i njezinim usnama.[334]

Slika valjanja tijela u blatu prisutna je i u Banvillovom pjesništvu pa Detalle analizu ovoga soneta zaključuje riječima posvećenim dualnoj simbolici vina u Heredijinoj poeziji:

[331]Isto, str. 51.

[332]Isto, str. 51.

[333]Isto, str. 258.

[334]Banville, Théodore de: «Les Stalactites», u: *Oeuvres complètes*, svezak 2., nav. djelo, str. 79.

Heredia stvara dodatni kontrast između grimiza, simbola Bakhove kraljevske vlasti, i blata u kojem se kotrlja pijanac. U vinu se nalaze dvije krajnosti ljudskoga ponašanja: uzvišeno pijanstvo koje stvara poeziju i surovo poniženje.[335]

Nakon što smo u prva dva poglavlja opisali kako André Chénier, Maurice de Guérin, Théodore de Banville i José Maria de Heredia u svojim poemama prikazuju Dioniza u odnosu na njegovu simboliku u vrijeme antike, u trećem poglavlju rada detaljnije ćemo govoriti o parnasovskoj pjesničkoj školi i povratku francuskoga pjesništva grčko-rimskoj antici s naglaskom na hibridni lik Kentaura, koji je bio čest motiv u poeziji vodećih neohelenističkih pjesnika Charles-Marije Lecontea de Lislea i José Marije de Heredije, ali i pjesnika simbolizma Henrija de Régniera, čije ćemo pjesme nadahnute ovim dvojnim likom analizirati u četvrtom poglavlju radnje.

[335]Heredia, José-Maria de: *Les Trophées*, nav. djelo, str. 259.

3. POVRATAK HELENIZMA U FRANCUSKU POEZIJU 19. STOLJEĆA

Parnasovski pokret nastaje u Francuskoj početkom druge polovine 19. st. u krugu pjesnika Théophilea Gautiera i Lecontea de Lislea. Naziv pokreta nastao je prema planinskom masivu Parnas,[336] koji se u antičkoj Grčkoj smatrao sjedištem Apolona, Dioniza i muza. Prema starom tradicionalnom vjerovanju, boravkom u šumi Parnas i na tamošnjem izvoru Kastalija rađaju se pjesnička nadahnuća za stvaranje velikih poetskih djela. Na taj je način već u antičko doba naziv Parnas bio povezan s poezijom, a s vremenom će postati njezin simbol.

Začetkom parnasovskoga pokreta u Francuskoj smatra se objelodanjivanje prvoga zbornika *Suvremeni Parnas, zbirka novih stihova (Le Parnasse contemporain, recueil de vers nouveaux)* 1866. godine u Parizu u izdanju Lemerrea,[337] koji je predstavljao program skupine književnika s novim pogledom na pjesničko umijeće. Desonay smatra da je «prekomjerno isticanje osjećaja u djelima pjesnika romantizma izazvalo reakciju parnasovaca, koji se okreću neosobnosti i kultu forme.»[338] Po mišljenju Yanna Mortelettea, čuvenoga francuskog stručnjaka za parnasovski pokret, «parnasovci su htjeli prekinuti veze s romantizmom da bi preporodili poeziju.»[339]

Usto, «Gautier, Banville i Leconte de Lisle romantizam smatraju bolešću te traže zdravlje u poganstvu i duševnom miru helenizma. Drevna Grčka parnasovcima izgleda kao povijesno ostvarenje njihova savršenstva ljepote. Nakon revolucionarnih zbivanja 1848. – 1852., ona za mnoge intelektualce predstavlja domovinu slobode i demokracije.»[340]

---

[336]Hall, James: *Rječnik simbola u umjetnosti*, nav. djelo, str. 263. Parnas je gorje u Grčkoj. Na njegovim je obroncima bio delfski hram, a blizu je i Kastalsko vrelo. U antici je Parnas bio posvećen Apolonu i muzama, te ga je predaja pretvorila u zavičaj pjesništva i glazbe. Češće se prikazuje kao vrh brda nego kao planina; ondje je gaj, možda s lovorima pod kojima sjedi Apolon svirajući na liri i na drugim glazbalima, a okružen je muzama. Uz noge mu teče potok. Krilati konj Pegaz, simbol slave, a posebno pjesničkoga genija, može se također prikazivati, iako u tom smislu strogo pripada planini Helikonu.

[337]Više o tome vidi Desonay, Ferdinand: *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, nav. djelo, str. 44.

[338]Isto, str. 45.

[339]Mortelette, Yann: *Histoire du Parnasse*, nav. djelo, str. 10.

[340]Isto, str. 147.

Razmatrajući temeljne razlike između romantizma i parnasa, Mortelette zaključuje da je romantizam «revolucionarni pokret koji stvara potpuno novu estetiku. S druge strane, parnas, koji pjesništvo smatra pozivom, obnavlja francusku književnu tradiciju te naglašava tijesne veze koje ga povezuju s Plejadom i Andréom Chénierom. Njegove glavne teme nisu romantičarske pa tako ljubav prema poganskoj antici zamjenjuje ljubav romantičara za kršćanski srednji vijek. Utemeljen na umjerenosti i skladu, neovisno o bilo kakvim moralnim ili vjerskim brigama, ideal helenističke ljepote ispunjava očekivanja pristaša larpurlartizma koje plaši pretjerana i uzvišena romantičarska ljepota, namjerno angažirana u službi nekoga društvenog i političkog cilja.»[341]

Parnasovsko pjesništvo suprotstavlja se romantizmu svojom suvremenošću. Odbijajući bilo kakav angažman, u larpurlartističkom načelu vidimo želju za očuvanjem čistoće pjesničkoga govora. Parnasovci odbijaju moderno društvo što zbog težnje da zaštite svoju privatnost što zbog ljubavi prema idealu ljepote. Profesionalizacijom se književnik odvaja od širokih narodnih masa za razliku od romantizma, u kojem je pisac trebao biti prorok ili vođa. Parnasovska škola njeguje elitističku umjetnost namijenjenu uskom krugu ljudi pa je tako na samom početku svoje pjesničke karijere i Mallarmé prozivao umjetnost dostupnu širokim masama ljudi ovim riječima: «Svaka sveta stvar koja želi sačuvati svoju svetost prekrivena je velom tajne»[342].

Drugim riječima, parnasovcima je ideal umjetnosti, a time i pjesničkoga stvaralaštva bio kult čiste i apsolutne ljepote. Od umjetnika su zahtijevali savršenstvo oblika, odnosno metričku preciznost, dotjeranost stiha i virtuoznost izraza. Po njima se pjesnici ne smiju prepuštati vlastitim osjećajima, već ih trebaju krasiti suzdržanost, odmjerenost i, nadasve, objektivnost.

Iz svega navedenog jasno je da se u potpunosti suprotstavljaju romantizmu i sentimentalizmu te nekontroliranim nadahnućima i umjetnosti namijenjenoj širokom čitateljstvu. Po parnasovcima umjetnost i pjesničko stvaralaštvo mogu biti dostupni samo odabranim krugovima i ne smiju služiti nikakvoj politici niti moralnim ili društvenim nazorima. Ovakvi stavovi doveli su ih do potpune suprotnosti s angažiranom književnošću

[341]Mortelette, Yann: *Histoire du Parnasse*, nav. djelo, str. 101.

[342]Mallarmé, Stéphane: «Hérésies artistiques. L'Art pour tous», u: *L'Artiste,* 15. rujna 1862., str. 128.

koja u svom programu ističe pretjeranu ulogu umjetničke riječi u rješavanju društvenih problema. Pjesnici ove škole izdali su još dvije zbirke *Suvremenog Parnasa*, jednu 1871., a drugu 1876. godine. Teoretičar i glavni predstavnik grupe *Parnas* bio je Charles-Marie Leconte de Lisle, a uz njega, najpoznatiji su među pjesnicima ovoga pokreta Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, José-Maria de Héredia, Anatole France, Léon Dierx, Sully Prudhomme[343] i François Coppée. Treba im svakako pridružiti Théophilea Gautiera, teoretičara larpurlartizma, koji će se zbog potrebe za upornim traženjem forme i otkrivanjem ovjekovječenja vizije pjesništva u strogoj objektivnosti isticati u novoj lirskoj struji koju je proslavila parnasovska škola. Parnasovci su u svom pjesničkom programu krenuli od larpurlartizma Théophilea Gautiera, ali su još odlučnije tražili odsutnost svake društvene uloge u umjetnosti. Za njih je umjetnost svrha sama sebi i ujedno najveći zadatak čovjekova stvaralaštva. Da bi što više do izražaja došla objektivnost pjesničke riječi, zahtijevali su primjenu znanstvenih metoda u pjesničkom radu, povezujući tako umjetnost i znanost, a u tome je prednjačio njihov glavni predstavnik Leconte de Lisle.

Ipak, naše poglavlje posvećeno parnasovskoj školi u francuskoj poeziji 19. st. ne bi bilo potpuno kada se ne bismo osvrnuli na Baudelaireov sonet *Ljepota (La Beauté*), napisan pod utjecajem parnasovske estetike. *Ljepota* je pjesma iz Baudelaireove zbirke *Cvjetovi zla* (*Les Fleurs du Mal*), objavljene 1857. godine. Pjesme *Cvjetova zla* ne mogu biti svrstane niti u jedan književni pokret francuske književnosti 19. stoljeća jer pokazuju karakteristike različitih pravaca, tj. romantizma, parnasa, dekadencije, simbolizma, što im svakako daje pečat originalnosti.

No, u sonetu *Ljepota*, napisanom pod utjecajem Théophilea Gautiera, Théodorea de Banvillea i Charles-Marije Lecontea de Lislea, pronalazimo najvažnije ideje i težnje neohelenističkih parnasovaca, poput idealiziranja ljepote, važnosti predanoga pjesničkog rada te odbijanja prekomjernog lirizma i inspiracije.

[343]Braunschvig, Marcel: *La littérature française contemporaine*, Armand Colin, Pariz, 1955., str. 9. Sully Prudhomme (1839. – 1907.) prvi je pisac dobitnik Nobelove nagrade za književnost 1901. godine, a u francusku akademiju primljen je 1881. g.

Utjecaj formalističke estetike u ovoj je pjesmi vidljiv posebno kada književnik govori o ženi koja je zapravo personifikacija ljepote, a metaforom «hladno srce»[344] («un coeur de neige») pjesnik ističe jednu od glavnih misli pjesnika poganske škole, nepristranost i ravnodušnost prema bilo kakvom vidu društvenoga ili političkoga angažmana.

Uz navedeno, u vidu treba imati to da Baudelaire uspoređuje ženinu ljepotu s ljepotom Sfinge, dvojnoga mitološkog bića koje ima lavlje tijelo i ženske grudi, povezujući tako ljepotu s ovim križanim božanstvom. Hibridni lik Sfinge još od drevnoga Egipta i stare Grčke simbolizira ne samo ljepotu, nego i tjelesnu snagu, a u našem ćemo ga radu još susresti u poemi *Satir* (*Le Satyre*) Victora Hugoa, gdje ćemo detaljnije analizirati njegovo značenje.

Štoviše, utjecaj parnasovaca vidljiv je i u prvoj tercini soneta, kada pjesnik sugerira da se velika pjesnička djela mogu ostvariti isključivo marljivim i sustavnim radom na stihovima, što je jedna od učestalih tema na samome početku Baudelaireove pjesničke karijere. O tome nam svjedoči 11. stih pjesme: «Pjesnici [....] će provoditi svoje dane u isposničkom radu.»[345]

Međutim, po riječima Henrija Scepija, ovaj se «pjesnik (...) teško miri s uzaludnim i neprirodnim izborom forme; ljepota ne počiva samo u umjetničkom savršenstvu, ona se mora ukorijeniti u metafizičku zabrinutost i egzistencijalnu tjeskobu».[346] Drugim riječima, na samome početku književnoga stvaralaštva Baudelairea privlači parnasovska estetika, no on ipak ne pripada neohelenističkoj struji francuskoga pjesništva 19. st., čije će pretjerano isticanje važnosti forme i oblika najstrože osuditi u članku *Poganska škola* (*L'École païenne*) iz 1852. godine:

«Pretjerana sklonost formi izaziva monstruoznu i nejasnu zbrku. [...] Žestoka strast za umjetnošću je rak rana koja uništi sve ostalo.»[347]

Iz gore navedenoga sasvim je jasno zbog čega pjesništvo Charlesa Baudelairea (1821. – 1867.) neće biti predmetom naše analize (mada je općepoznato da je on imao izrazito

[344]Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, Pariz, 1999., str. 56.

[345]Isto, str. 56.

[346]Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, Pariz, 1999., str. 113.

[347]Baudelaire, Charles, Gautier, Théophile: L'Artiste, 13 mars 1859, u: *Oeuvres complètes*, édition de Claude Pichois, Gallimard, Pariz, svezak 2., 1976., str. 48.

podvojenu psihološku ličnost), odnosno zašto ćemo poseban naglasak staviti na činjenicu da «Baudelairovo pjesništvo parnasovce vodi klasičnome stihu»,[348] čime ovaj «prokleti pjesnik» nedvojbeno utječe na predvodnike neohelenizma u francuskoj poeziji 19. st.

Isto tako, ne treba smetnuti s uma da se Baudelaire intenzivno družio s pjesnicima parnasa, posebno s Banvilleom, ali on ipak nikada nije bio članom parnasovske grupe. U prilog tome govori i njegova biografija, iz koje se vidi da je Baudelaire bio odsutan prigodom nastanka pjesničke škole parnasovske grupe 1865. g. te da se tada već nalazio u Belgiji. Ukratko, Baudelaireova estetika nije oprečna parnasovskom nauku, ali njegovo djelo puno «ciničnog nemorala i satanizma mnogo je bliže dekadenciji, a njegove poeme u prozi najavljuju simbolizam. Osim toga, Baudelairea uopće ne privlači antička Grčka.»[349]

Ovom Morteletteovom konstatacijom zaokružujemo uvodni dio trećega poglavlja posvećenog poeziji parnasa i najavljujemo temu sljedećeg potpoglavlja u kojem ćemo jezgrovito prikazati utjecaj ideologije pozitivizma na pjesnike ovog književnog pravca te dati uvid u općeniti društveno-povijesni kontekst koji je doveo do preporoda helenizma u djelima francuskih autora 19. st.

Konačno, vrlo je važno naglasiti i nepobitnu književnopovijesnu činjenicu da se parnasovski pokret ne svodi isključivo na neohelenističku struju francuskoga pjesništva 19. st. pa ćemo u tom pogledu istaknuti i to da je nekim pjesnicima parnasovske škole poput Alberta Glatignyja, Françoisa Coppéea, Léona Dierxa, Alberta Mérata i Léona Valadea, helenska i rimska inspiracija potpuna nepoznanica budući da spomenuti pisci nemaju klasičnu izobrazbu pa su shodne tome i izbjegavali antičke teme u svom pjesničkom stvaralaštvu.

3.1. Helenizam u pjesništvu Andréa Chéniera

Iako utjecaj heladske inspiracije u francuskim književnim djelima 18. st. slabi u kvalitativnom i kvantitativnom smislu, preporod poganske poezije javlja se već od kraja

[348]Souriau, Maurice: *Histoire du Parnasse*, Spes, Pariz, 1929., str. 32.

[349]Mortelette, Yann: *Histoire du Parnasse*, nav. djelo, str. 484.

18. st. i na početku 19. st. za što je svakako najzaslužniji duhovni otac neohelenističkih parnasovaca – André Chénier.

O Chénierovoj važnosti za povijest francuske poezije i njegovu utjecaju na vodeće parnasovce govorili smo na kraju uvodnoga dijela. U ovom potpoglavlju trećega poglavlja tijela rada pokušat ćemo dati što vjerniji prikaz njegova helenizma, ali i utjecaja znanosti na njegovo didaktičko pjesništvo koje se, vidjet ćemo, ipak razlikuje od znanstvene poezije vodećih parnasovaca.

Već smo naglasili da arheološka otkrića u Herkulaneju, Pompejima i Paestumu vraćaju antiku u modu, no jedan drugi događaj budi još veće divljenje francuske javnosti prema klasičnoj Heladi. To je grčki rat za samostalnost (1821. – 1829.) protiv Osmanskoga Carstva, koji u svom pjesništvu, točnije u poemi *Djeca Atene (Les enfants d'Athènes)*, evocira i veliki engleski romantičar lord George Gordon Byron, ali i Victor Hugo u poemi *Grčko dijete (L'Enfant grec)* u zbirci *Istočnjakinje (Les Orientales).* Sudbina suvremene Grčke, koja 1823. objavljuje svoju nezavisnost, na poseban način izaziva interes šire publike. Francusku javnost ovaj ustanak neodoljivo podsjeća na doba antičke Atene koja je svoju demokraciju branila od perzijanskih vojska, pa nas ne čudi što Francuzi daju otvorenu podršku zahtjevu grčkoga stanovništva za osamostaljenjem i samoodređenjem. Zanos francuskih i europskih elita grčko-otomanskim ratom u prvom redu objašnjava se željom da obrane ne u tolikoj mjeri njima suvremen i blizak narod, koliko kolijevku zapadnjačke, judeo-kršćanske civilizacije.

Drugim riječima, oživljeni interes za grčko-rimsku antiku vrlo je raširena pojava u to vrijeme. Oduševljenost antičkom umjetnosti, skladom i ljepotom helenskoga kiparstva nalazi svoj najpotpuniji izraz u djelima francuskoga arheologa grofa de Caylusa (1692. – 1765.) *Egipatske, etrušćanske, grčke, rimske i galske starine od 1752. do 1767. (Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises, 1752 à 1767)*, francuskom prijevodu *Povijesti umjetnosti u doba antike (Histoire de l'art dans l'antiquité)* poznatoga njemačkog arheologa Johanna Joachima Winckelmanna (1717. – 1768.), *Grčkoj antologiji (Analecta veterum graecorum)* francuskoga helenista i prevoditelja Richarda Bruncka (1729. – 1803.) i *Ruševinama ili Promišljanjima o carskim revolucijama (Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires)*

francuskoga filozofa i orijentalista Constantin-Françoisa Chasseboeufa de Volneya (1757. – 1820.).

Isto tako, ne smijemo zaboraviti istaknuti kako su u povratku helenizma u francusku književnost veliki doprinos dali i putopisi s kraja 18. st., poput *Ruševina najljepših grčkih spomenika (Ruines des plus beaux monuments de la Grèce)* Julien-Davida Leroyja iz 1758. god., *Živopisnog putovanja u Grčku (Voyage pittoresque de la Grèce)* francuskoga akedemika grofa Choiseul-Gouffiera iz 1782. god., *Putovanja mladog Anaharsisa u Grčku (Le Voyage du jeune Anacharsis en Grèce)* francuskoga opata i numizmatičara Jean-Jacquesa Barthélemyja iz 1788. te *Književno putovanje u Grčku (Voyage littéraire en Grèce)* Pierre-Augustina Guyja iz 1776.

Bez obzira što su u odnosu na druge europske narode tijekom 18. i 19. st. Nijemci bili napredniji u proučavanju mitologije, filologije, estetike i filozofije, Francuzi u tom pogledu za njima mnogo ne zaostaju, o čemu govori i poznata Eggerova studija *Helenizam u Francuskoj.* U njoj ovaj francuski grecist konstatira kako je u razdoblju od 1840. do 1869. od 250 doktorskih radnji obranjenih na Sorboni, njih 150 u cijelosti ili većim dijelom posvećeno grčkoj antici. No, ono što posebno zaokuplja našu pozornost u kontekstu helenističkoga preporoda francuskoga pjesništva druge polovice 19. st., svakako su posljednje dvije Eggerove lekcije koje je autor u potpunosti posvetio učitelju parnasovskih pjesnika – Andréu Chénieru.

O Chénierovom značenju za razumijevanje poezije pjesnika poganske škole, ali i nekih romantičarskih pisaca, dovoljno govori činjenica da su gotovo sva djela posvećena helenizmu u francuskoj literaturi 19. st. ili ona posvećena parnasu, objavljena od početka 20. st. do današnjega vremena, Chénieru posvetila jedno poglavlje ili barem nekoliko stranica poput Ferdinanda Desonaya u *Helenskom snu parnasovskih pjesnika (Le Rêve hellénique des poètes parnassiens)*, Renéa Canata[350] u *Helenizmu romantičara (L'Hellénisme des romantiques)*, Cornelisa Kramera u knjizi *André Chénier i parnasovsko pjesništvo (André Chénier et la poésie parnassienne)*, Yanna Mortelettea i njegove referentne studije *Povijest Parnasa (Histoire du Parnasse)* te recentnoga djela Catrione Seth[351] *André Chénier. Čudo stoljeća (André Chénier. Le miracle du siècle)*, u

[350]Canat, René: *L'Hellénisme des romantiques*, 3. sveska, Didier, Paris, 1951-1953-1955.

kojem autorica daje vjeran prikaz recepcije Chénierova pjesništva u francuskoj poeziji 19. stoljeća.

André Chénier rođen je 1762. godine u Carigradu, gdje je njegov otac radio kao francuski diplomat. Pod utjecajem svoje majke, naočite i vrlo obrazovane Grkinje, od ranoga djetinjstva razvija ljubav prema antičkoj Grčkoj, zemlji uzvišene ljepote, demokracije i slobode. Tu Chénierovu sklonost potiče i duh vremena u kojem on živi jer francuska se javnost u to vrijeme počinje zanimati za arheološka otkrića na Apeninima, dok se slikarstvo u isto vrijeme s Jean-Louisom Davidom (1748. – 1825.) usmjerava prema neoklasicizmu. Još od renesanse francuski književnici oponašaju klasičare, no s vremenom grčko-rimska mitologija postaje puki umjetnički ukras. Ipak, prisvojivši grčku dušu, Chénier uspijeva obnoviti klasičnu nauku oponašanja grčko-rimskih autora i antičkih književnih žanrova. Iz starogrčke književnosti Chénier crpi ideje, slike, predivne stihove i milozvučne riječi. Njegova je originalnost neupitna jer jedan od najučenijih pjesnika u povijesti francuske književnosti izvrsno prilagođava posuđene helenske elemente organizirajući ih na sebi svojstven način i dajući im novu simboliku. Ponekad Chénier preuzima najrelevantnije misli helenskih pisaca koje se isprepleću s njegovim originalnim slikama, ponekad posuđuje samo riječi koje u njegovu pjesništvu dobivaju sasvim novo značenje, što najbolje ilustrira *«Poslanica o njegovim djelima» (Épître sur ses ouvrages)* objavljena 1785. godine.

Stoga Chénier od francuskih književnika traži da se nadahnjuju na antičkom vrelu i da njihov duh, obogaćen novim formama, stvori jednako vrijedna književna djela. Chénierov književni opus označava istinski pjesnički preporod koji po svojoj literarnoj kakvoći možemo usporediti s kvalitetom djela pjesnika Plejade. Kao pjesnički teoretičar i zaljubljenik u ljepotu antičke umjetnosti, u stoljeću koje nije bilo sklono pjesničkom stvaralaštvu Chénier po mnogo čemu podsjeća na Ronsarda. U vrijeme kada se poezija doživljavala kao tehnika, igra ili, u najbolju ruku, neka vrsta vježbe na formi Chénier prije romantičara rehabilitira važnost pjesničkoga nadahnuća. Iako je Chénier davao prvenstvo pjesničkoj inspiraciji u odnosu na tehniku pisanja stihova, ipak možemo kazati kako je kult ljepote bio njegova istinska religija, njegov jedini kredo. Uostalom, parnasovci mu i odaju počast prvenstveno zbog njegova kulta čiste umjetnosti, ali i

[351]Seth, Catriona: *André Chénier. Le miracle du siècle*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, collection Mémoire de la critique, Pariz, 2005.

njegove umjetničke poezije, pa nas ne iznenađuje što su oni u njemu vidjeli svoga preteču i inspiratora. Dakle, od antičke Grčke Chénier nije samo posudio svjetlost njezinih boja, nego i skladnost i ljepotu stihova starogrčkih pjesnika. Umnoživši slobodnija opkoračenja i izražajne cezure učinio je aleksandrinac elastičnijim, čime je zauzeo kapitalno mjesto u povijesti francuske književnosti. Njegovo djelo svojim predromantičarskim osobinama, ali i nerazdruživim vezama s pjesnicima Plejade, obnavlja pjesništvo 18. stoljeća. Prema Morteletteu, «ambivalentnost Chénierova književnoga djela proizlazi iz opozicije između pjesništva kao proizvoda inspiracije i pjesništva kao rezultata marljivoga rada na stihovima»[352]. No, unatoč nepobitnoj povijesnoknjiževnoj činjenici da Chénier vraća ugled pjesničkom nadahnuću, njegova poezija ipak ostaje podvrgnuta kontroli razuma. Štoviše, pisac *Pastirskih pjesama (Les Bucoliques)* počinje odbijati slijepo oponašanje antičkih književnih modela pa nas ne čudi što je za epigraf svoje poeme *Izum (L'Invention)* odabrao poznatu latinsku izreku *Audendum est*. Svjestan da nema kvalitetnoga pjesničkog stvaralaštva bez novih inovacija, Chénier smatra kako se i provjerenim starim formama mogu izražavati nove ideje, a te nove misli i saznanja o svijetu i čovjeku pjesnik namjerava prikazati u svojim nedovršenim didaktičkim spjevovima *Hermesu (L'Hermès)* i *Americi (L'Amérique).*

U želji da postane Tit Lukrecije Kar[353] svoga vremena Chénier zamišlja didaktičku poemu *Hermes* kao veliku epopeju o čovjeku, prirodi i društvu. Njegov cilj bio je da u tri spjeva opjeva ljudski duh uklapajući ga u povijest našega planeta i društva, čime Chénier izražava dvije najvažnije težnje 18. st., zanos znanošću i vjeru u napredak čovječanstva. Naime, Chénier izlaže svoje novo poimanje pjesništva u poemi *Izum (L'Invention)*. Pjesnik i dalje ostaje vjeran samom sebi i nastavlja oponašati pisce antike. Ali, po mišljenju Chéniera, ukoliko želi slijediti primjer klasičara, pjesnik 18. st. treba biti čovjek koji živi ukorak sa svojim vremenom. On je duboko uvjeren da antička djela duguju svoju besmrtnost upravo njihovoj prožetošću idejama, vjerovanjima i naukom stare Grčke te dodaje kako suvremena djela neće preživjeti ako ne budu pratila najvažnije tendencije

[352]Mortelette, Yann: *Histoire du Parnasse*, nav. djelo, 2005., str. 111.

[353]Rimski filozof i pjesnik. Autor filozofskog spjeva *O prirodi (De natura)* u kojem prikazuje Epikurovu filozofiju. Njegova namjera je bila da materijalističkim tumačenjem prirodnih pojava čovjeka oslobodi okova vjerske vizure svijeta. Njegov opus predstavlja vrhunac didaktičke epike.

18. st. Po Chénierovu uvjerenju, pisac treba ostati čvrsto ukorijenjen u vremenu u kojem živi i s novim mislima pisati antičke stihove čuvajući istovremeno stvaralački zanos neophodan za pisanje stihova.

U knjizi *Život i djelo Andréa Chéniera do Francuske revolucije: 1762. – 1780. (La vie et l'oeuvre d'André Chénier jusqu'à la Révolution française : 1762-1780)* Paul Dimoff dolazi do zaključka da je «Chénierova ambicija bila da osuvremeni pjesništvo i da ono koristi dostignuća različitih znanosti»[354] s ciljem da poeziju konačno navikne da u svojim pjesmama «ne opisuje nestale civilizacije iz daleke prošlosti, već suvremenu civilizaciju i samu sadašnjost»[355]. Dakle, novi pjesnikov kredo je dualan u pravom smislu te riječi. Naime, Chénier vjeruje u progres, ali i u pjesnički govor koji treba postati sredstvo širenja znanja, u čemu vidimo jasan utjecaj ideja francuskih prosvjetiteljskih filozofa. U tom smislu poema *Izum*, napisana između 1787. i 1790., predstavlja svojevrsnu sintezu pjesničkih misli autora jer «da bi pjesnik mogao napisati epsku poemu, on mora imati dušu izumitelja»,[356] kaže Maria Do Rosário Pontes u svom prilogu *André Chénier i kozmogonsko pjesništvo (André Chénier et la poésie cosmogonique).* Za epigraf ove poeme Chénier odabire latinsku krilaticu *Audendum est*, a taj postojani ideal vjere u čovjekovu stvaralačku kreativnost pokušat će ostvariti u skicama svojih kozmogonskih epopeja, među kojima *Hermes* zauzima posebno mjesto. S tim u vezi vrlo je važno naglasiti kako su pjesnikovu želju da opiše suvremena dostignuća znanosti potaknula čitanja Lukrecijeva djela *O prirodi (De natura)*, Montesquieuova *Duha zakona (L'Esprit des lois)*, Voltairova *Eseja o običajima i duhu narodâ (L'Essai sur les mœurs et l'esprit des nations)*, *Povijesti astronomije (L'Histoire de l'astronomie)* astronoma posljednjega francuskog kralja – Jeana Sylvaina Baillyja i *Društvenoga ugovora (Le Contrat Social)* Rousseaua.

Prema tome, s velikom sigurnošću možemo kazati kako inspiriranje Hermesom nipošto nije slučajno jer ono, kako vidimo, nadilazi uobičajena oponašanja grčko-rimske antike.

[354]Dimoff, Paul: *La vie et l'oeuvre d'André Chénier jusqu'à la Révolution Française : 1762-1780*, svezak 1., Librairie Droz, Pariz, 1936., str. 370.

[355]Isto, str. 370.

[356]Pontes, Maria do Rosário: «André Chénier et la poésie cosmogonique», u: Revista da Faculdade de Letras, Porto, 1993., str. 165.

Prema Do Rosário Pontes, «Hermes je istovremeno svećenik, filozof i kralj, a usmena predaja daje mu ulogu izumitelja (Homer), tumača (Platon) i alkemista (aleksandrinci)».[357] Iluministima i masonima[358] predstavljao je savršenost ljudskoga bića, a bio je i utjelovljenje čovjeka Boga u svojoj preporoditeljskoj punini. Stoga nas, po riječima Do Rosário Pontes, ne treba iznenaditi što je Chénier izabrao upravo Hermesa za «središte i osovinu svoje pjesme o svetosti zemlje i čovjeka»[359].

O važnosti Chénierove znanstvene poezije govore i posljednja dva predavanja jednoga od najistaknutijih grčkih filologa u Francuskoj 19. st., Émilea Eggera, po metodi dubokoga pozitivista, koja su objavljena u njegovu djelu *Helenizam u Francuskoj. Lekcije o utjecaju grčkih studija na razvoj francuskoga jezika i književnosti (L'Hellénisme en France. Leçons sur l'influence des études grecques dans le développement de la langue et de la littérature françaises).* U njima ovaj čuveni grecist tematizira važnost didaktičkoga pjesništva i naglašava da «ukoliko znanstvene ideje žele ući u prostor mašte, one moraju nadvisiti prirodni domet našeg razuma i pred njim otvoriti perspektive koje on ne može lako izmjeriti»[360].

Nakon što je naglasio relevantnost didaktičke poezije za prenošenje znanja i širenje znanstvenih ideja Egger evocira i originalnost Lukrecijeva spjeva *O prirodi*, Vergilijeva didaktičkog epa *Georgike* ili *O ratarstvu (Les Géorgiques)* te odaje priznanje aleksandrijskoj filološkoj školi jer nam je ona u baštinu ostavila poemu *Hermes*, djelo u kojem «mašta i osjećaji uljepšavaju znanstvene pojmove jednim istinskim pjesništvom.»[361]

Od pjesnika aleksandrijske škole Egger na poseban način izdvaja predstojnika knjižnice u Aleksandriji, grčkoga kartografa, geografa, matematičara i astronoma – Eratostena iz

[357]Isto, 166.

[358]Chénier je označavao svoje listove grčim slovom delta.

[359]Isto, str. 166.

[360]Egger, Émile: *L'Hellénisme en France*, nav. djelo, 1869., str. 365.

[361]Isto, str. 371.

Cirene, autora gore spomenute velike poeme od koje je sačuvano svega nekoliko fragmenata. Sam naslov poeme vrlo je indikativan budući da Hermes (lat. Merkur) personificira izumiteljski i umjetnički duh u pravom smislu te riječi. Mitološke priče o pustolovinama glasnika homerskih božanstava dale su aleksandrijskom eruditu prirodni okvir za opisivanje znanstvenih i industrijskih napredaka. Tako jedan veliki ulomak Eratostenova *Hermesa* opisuje pet zona zemaljske kugle pokazujući koliku je važnost imala astronomija u očima ovoga helenskog znanstvenika. Da bi nam olakšao razumijevanje jednoga takvog opisa svijeta i nebeskoga svoda, Egger nam preporuča čitanje *Scipionova sna*, završnoga dijela Ciceronova filozofskog djela *Republika*, u kojem pod utjecajem grčkih filozofa, napose pitagorejaca, najveći rimski govornik opisuje svoje viđenje kozmosa i njegovu podjelu na nebeske sfere kao i podjelu našega planeta na klimatske zone. Dakle, astronomija je poslužila Eratostenu da prikaže brojne legende o osobama čija se imena vežu uz zviježđa zapadnjačke kulture, pa je tako jedna od tih konstelacija, Erigona, postala tema jedne elegije, ali i model elegancije, ljepote i čistoće. Egger nas ipak upozorava kako nemamo pouzdane dokaze koji bi nam nedvosmisleno mogli potvrditi kakvu je poruku Eratosten htio poslati pisanjem svoga *Hermesa*.

Međutim, opaža Egger, «Chénier je počeo pisati jednu drugu didaktičku poemu koja je imala istovjetan naslov i sličnu temu tako da se oba djela međusobno nadopunjavaju.»[362] Chénierov istoimeni epski spjev podijeljen je u tri spjeva. Prvi spjev njegova *Hermesa* posvećen je povijesti našega planeta, opisu materije, a završava prikazom svih životinjskih i biljnih vrsta. Drugi spjev zaziva prve ljude i nastanak prvobitnih društava. U ovom dijelu poeme Chénier razmišlja o genezi jezika i pisma, ali i moralnim i vjerskim pitanjima. U trećem spjevu Chénier govori o znanstvenim postignućima, mašta o sreći čovječanstva i daje vjeran opis pravoga zakonodavca. Drukčije kazano, *Hermes* je poema o znanstvenoj kozmogoniji, ali i himna stvaralačkom duhu čovječanstva, u kojoj Chénier, u želji da opiše nastanak svijeta i čovjeka te pronikne u tajne kozmosa, povezuje znanost i pjesništvo.

[362]Isto, str. 373.

Da bi napisao ovu neoklasicističku didaktičku poemu, Chénier je mnogo meditirao i čitao kako antičke, tako i suvremene pisce, pa u njoj pronalazimo brojna moralna, politička i znanstvena promišljanja koja nedvojbeno potvrđuju učenost ovoga autora, poput utjecaja Diderotova materijalizma, Condillacova senzualizma, Newtonove eksperimentalne fizike, Leibnizova optimizma, Spinozina panteizma, Montesquieuovih političkih ideja iz *Duha zakona (L'Esprit des lois)* i *Perzijskih pisama (Lettres Persanes)*, Rousseauova *Društvenog ugovora (Contrat Social)* te Voltairovih *Filozofskih pisama (Lettres philosophiques).*

Mada u Chénierovim bilješkama nije pronašao ime Eratostena iz Cirene, u brojnim sličnostima dviju poema Egger vidi utjecaj racionalizma jednoga starijeg grčkog pjesnika – Ksenofana. Egger opaža i da je Eratosten bio poganin koji nije bio previše vezan za vjeru svojih otaca. Hermes je njemu tek posuđeno ime, prikladno za opisivanje povijesti ljudskoga duha i napretka čovječanstva. Shodno tome, nekoliko mitoloških priča nije moglo promijeniti povijesni i filozofski karakter Eratostenove poeme. S druge strane, razumljivo je zašto Chénier ima veliko nepovjerenje prema religijama jer već smo naglašavali kako je stoljeće prosvjetiteljstva ostavilo neizbrisiv trag na njegovo pjesničko stvaralaštvo.

No, ako je suditi po sačuvanim ulomcima *Hermesa*, Bog je uzrok svih vidova tjelesnoga i moralnoga života. Jednom riječju, ukoliko je neka mitološka priča u Chénierovoj poemi pomiješana sa znanstvenim prikazivanjem stvari, to je zbog toga što ovaj pjesnik poštopoto želi izbjeći monotone duge opise. To je, uostalom, slučaj i jednoga od protagonista poeme, mudroga čarobnjaka koji se mora preobraziti nekoliko puta «da bi nam, u prenesenom značenju, opisao povijest ljudskog roda».[363]

Kako su Eratosten i Chénier u prvom redu filozofi, a tek onda pjesnici, Egger izvodi zaključak da su grčki i francuski *Hermes* zapravo djela jednoga te istoga nadahnuća, bilo da je prvi nadahnuo drugoga, bilo da je sam enciklopedijski duh 18. st. Chéniera nadahnuo da napiše tu neoklasicističku didaktičku poemu. S obzirom na to da su poezija i znanost dvije odvojene domene, koje svaki napredak ljudskoga duha sve više i više

[363]Isto, str. 378.

razdvaja, s potpunim se pravom, poput Eggera, možemo upitati je li aleksandrijski znanstvenik uspio u svom naumu i bi li Chénierov plan uspio pobuditi zanimanje francuske javnosti, jer jedna je stvar obogatiti pjesništvo novim izrazima i mislima vezanim za nova znanstvena dostignuća, a sasvim druga da znanost postane glavnim predmetom poezije. Da pisanje *Hermesa* nije naglo prekinuto tragičnom Chénierovom smrću,[364] pitanje je bi li pjesnik uspio dovršiti poemu čiji je plan nadilazio i genijalnost Chénierova pjesničkog duha.

U svojoj *Povijesti francuskoga pjesništva 18. stoljeća (Histoire de la poésie française du XVIIIe siècle)* Robert Sabatier decidirano kaže da Chénier «nadmašuje sve didaktičke pjesnike koje smo upoznali i sve one koje ćemo upoznati.»[365] I autor ovoga vrijednog djela isto tako se pita bi li Chénier uspio u svojoj nakani da poveže erudiciju i pjesništvo s obzirom na to da «znanost i enciklopedijska znanja pokrivaju preširoko područje da bi ga poezija mogla obuhvatiti».[366] Međutim, Chénierov pokušaj praćenja i vjernoga opisivanja progresa čovječanstva i suvremenih znanstvenih dostignuća mnogo je važniji od samoga uspjeha njegove didaktičke poezije.

Naš prikaz Chénierova *Hermesa* završimo Eggerovim riječima koje maestralno sažimaju suštinu i važnost ove didaktičke poeme za povijest francuskoga pjesništva :

> Pored grčkog *Hermesa*, francuski *Hermes* svojim elanom nedovršenoga djela ostaje najveličanstvenija ruševina usred naše književnosti (…) u kojemu je ruka genija ostavila vječni trag snage i veličine.[367]

---

[364]Osuđen na smrt giljotinom kao narodni neprijatelj 7. Termidora 2. godine (25. srpnja 1794.), dva dana prije pada Robespierrea, putem koji ga je vodio do stratišta, mladi pjesnik recitira Racineovu tragediju *Andromahu (Andromaque)* koju je znao napamet. Svjedoci Chénierovih posljednjih trenutaka rekli su da se pjesnik udarao u čelo govoreći «Ipak sam imao nešto unutra» što opet govori koliko je pjesnik držao do veza između nauke i umijeća pisanja stihova.

[365]Sabatier, Robert: *Histoire de la poésie française du XVIIIe siècle*, Albin Michel, Pariz, 1975., str. 239.

[366]Isto, str. 240.

[367]Isto, str. 385.

Da zaokružimo, unatoč činjenici što neka Chénierova djela poput *Elegija (Élégies)* najavljuju romantičarsku poeziju i što njegovo didaktičko pjesništvo nastaje kao posljedica utjecaja filozofskoga romantizma u Chénieru prvenstveno trebamo vidjeti duhovnoga oca poganske pjesničke škole u kojoj će glavnu riječ voditi Théodore de Banville, Louis Ménard, Charles-Marie Leconte de Lisle i José-Maria de Heredia. Prema Sabatieru, «njegovi istinski učenici su u prvom redu parnasovci Leconte de Lisle i Heredia, učitelji larpurlartizma, objektivnoga pjesništva i poganske ideje».[368] Ukratko, u Chénierovu pjesničkom opusu antička Helada poprima jedan mitski karakter i dimenziju budući da ona u njegovoj vizuri predstavlja svijet nepovratno izgubljene mladosti, ljepote i čistoće. Stoga iz svega navedenog proizlazi da Chénierova poezija ima neupitan značaj za povijest francuske književnosti jer originalnošću svojih poema ovaj autor ne samo da oživljava duh grčko-rimske antike i budi uspavani lirizam na izdisaju stoljeća prosvjetiteljstva, nego i daje novi zamah neoklasicističkoj didaktičkoj poeziji. Dakle, Chénier «opet otvara troja dugo vremena zatvorena vrata kroz koja će proći pjesnici 19. st.»[369] pa nas nimalo ne iznenađuje njegov utjecaj kako na pjesnike parnasa, tako i na najznačajnije francuske romantičare (Lamartine, Hugo, Musset). Naposljetku, o vezama znanosti i poezije bit će više govora u iduća dva potpoglavlja, u kojima ćemo razmatrati nastanak pozitivizma, ideologije koja negira svaku metafiziku i pod čijim utjecajem znanost, za razliku od Chénierove didaktičke epike, neće biti podčinjena pjesništvu, nego će mu svojim dostignućima pomagati u oživljavanju antičkoga duha i mitologije, kao i utjecaj pozitivističke filozofije na vodeće neohelenističke parnasovce, te povratak helenizma u francusku književnost 19. stoljeća.

3.2. Pozitivistička misao i helenistički preporod u parnasovskom pjesništvu

Neuspjeh Druge Republike (1848. – 1852.) izazvao je veliko razočaranje parnasovaca, u prvom redu zbog njezina konzervativnoga svjetonazorskog habitusa. Veličanstvena pobjeda

[368]Isto, 241.

[369]Isto, 241.

Louisa Napoléona Bonapartea na predsjedničkim izborima, državni udar 2. prosinca 1851. i povratak Carstva godinu dana poslije ubijaju svaku nadu parnasovaca u povratak neuspjele revolucije iz 1848. godine. Drugo Francusko Carstvo (1852. – 1870.), koje velika većina Francuza zdušno prihvaća, odbojno je kako intelektualcima tako i pjesnicima parnasovske škole. Protivnici su sustava ili zatvoreni ili prognani u susjedne europske zemlje, a cenzura ozbiljno dovodi u pitanje slobodu govora.

Književnici su potpuno obeshrabreni pa tako Gustave Flaubert odlazi na istok, dok Baudelaire iz revolta odabire kult čiste umjetnosti. Leconte de Lisle i Louis Ménard gube vjeru u napredak čovječanstva pa s prijezirom gledaju na carsku vlast koja je sasvim oprečna njihovu poimanju slobode, pravde i vladavine prava. Drugoj Republici posebno zamjeraju što se nije znala oduprijeti konzervativnim snagama i jačanju političkoga utjecaja Louisa Napoléona Bonapartea, o čemu najbolje svjedoči pismo predvodnika parnasovaca Lecontea de Lislea njegovu uzoru Louisu Ménardu iz travnja 1848. g. Pismo nam donose dobitnice prestižne književne nagrade Goncourt iz 1909., Kreolke s otoka Réunion, sestrične Marius i Ary Leblond: «Kako je narod glup! To je vječna rasa robova koja ne može živjeti bez samara i jarma.»[370]

Pjesnici parnasa vidno su razočarani potporom građanstva režimu Napoleona III., kojemu je poboljšanje životnih uvjeta važnije od gubitka političke slobode. Nakon 1852. Francuska se oporavlja na gospodarskom planu, no umjetnici i književnici od toga ekonomskog oporavka nemaju nikakve koristi pa tako Leconte de Lisle mora prevoditi djela poznatih antičkih pisaca da bi preživio. Stoga nas ne čudi što parnasovci preziru proleterijat i građanstvo, a kako su marginalizirani u tom izrazito materijalističkom društvu, oni napuštaju romantičarsku viziju pjesnika vođe te se povlače u svijet umjetnosti u želji da izgube osjećaj potčinjenosti naspram režima čiji vrijednosni sustav kod njih stvara osjećaj inferiornosti. Na taj način romantičarska težnja za idealnim nalazi utočište u larpurlartizmu, čiji pobornici odbacuju konzumerističko društvo Drugoga Carstva pa umjetnost tako ovim pjesnicima «postaje utočište od mrskog društva i vlasti, ali i lijek protiv razočaravajuće stvarnosti.»[371]

---

[370]Leblond, Marius-Ary: *Leconte de Lisle sous la Seconde République et sous l'Empire*, Mercure de France, Pariz, svezak 40, broj 142, listopad 1901., str. 65.

[371]Mortelette, Yann: *Histoire du Parnasse*, nav. djelo, str. 124.

U vidu, između ostaloga, moramo imati i to da spomenuti politički i društveni događaji pojačavaju pesimizam parnasovaca, koji povećava i sve veći utjecaj pozitivizma, učenja koje sve zasniva na činjenicama i negira svaki vid metafizike i koji u konačnici uništava njihove vjerske osjećaje.

Naime, sredinom 19. st. pozitivizam je vladajuća ideologija, a teorije Augustea Comtea propagiraju čuveni intelektualci i budući francuski akademici poput filologa Émilea Littréa, povjesničara Ernestea Renana i filozofa Hipolytea Tainea. Naklonost istinitosti, objektivnoj analizi i neosobnosti javlja se i kod parnasovaca pa će književni kritičari njihovu estetiku nazvati pozitivističkom. Poput realizma i naturalizma, pozitivizam parnasovce ispunjava vjerom u znanost. Pozitivističke ideje nedvojbeno utječu na duhovno stanje parnasovaca te pojačavaju njihov animozitet prema kršćanstvu, Crkvi i srednjem vijeku, koje optužuju za natražnjaštvo, pa na tom tragu Mortelette nedvosmisleno zaključuje da «odbijanje nadnaravnoga jača parnasovski pesimizam. Kada se pjesnici ovog pravca zanimaju za religije, to je isključivo iz sociološkoga aspekta, kao što je slučaj s Leconteom de Lisleom, koji u njima vidi savršene oblike snova i vjerovanja jednoga naroda.»[372] Drugim riječima, pod utjecajem pozitivizma parnasovci razvijaju deterministički način promišljanja jer ukoliko su čovjek i svijet podvrgnuti znanstvenim zakonima, onda je teško sačuvati romantičarski zanos vjerom pa će tako vjera u znanstveni fatalizam i pozitivističku znanost zamijeniti vjeru u Boga kod ovih pisaca.

U tom je smislu važno istaknuti i utjecaj pesimističkih teorija njemačkoga filozofa Schopenhauera na pjesnike parnasa, poglavito na drugi naraštaj ove pjesničke škole (Henrija Cazalisa i Sullyja Prudhommea). Schopenhauerov pesimizam u manjoj mjeri utječe i na Théodorea de Banvillea, koji u pjesmi *Zečevi (Les Lapins)*, napisanoj 1888. g. uspoređuje pesimizam ovoga filozofa s bezbrižnim optimizmom malenih životinja iz naslova. S druge strane, Leconte de Lisle crpi izvore svoga pesimizma iz budizma i daleke Indije pa je u tom pogledu teško povezati Schopenhauerov pesimizam s njegovim, mada Alexandre Baillot u djelu *Utjecaj Schopenhauera u Francuskoj* (*L'Influence de Schopenhauer en France. 1860-1900)* tvrdi suprotno. Baillot piše da je «pesimizam Lecontea de Lislea već vidljiv u *Barbarskim poemama* (*Poèmes barbares*, 1862) i da je naglašen u *Tragičnim poemama* (*Poèmes tragiques*, 1884), čemu je doprinijelo otkriće Schopenhauerove filozofije u

[372]Isto, str. 133.

Francuskoj.»[373] Konačno, Mortelette napominje da se pesimizam parnasovaca «očituje u njihovoj odbojnosti prema suvremenom društvu. Ponekad kritiziraju moderno društvo, a ponekad uzvisuju prošlost, posebno Grčku, zemlju čiste i spokojne ljepote, ali i zemlju slobode i demokracije.»[374]

No, parnasovska zanesenost znanošću nipošto ne implicira da pjesništvo treba biti podređeno nauci. Upravo iz ovog razloga Leconte de Lisle ima negativan stav prema didaktičkom pjesništvu jer, smatra on, znanost ne treba biti podčinjena pjesništvu, nego od njega posuđivati svoju metodologiju. Stoga u predgovoru de Lisleovih *Pjesama i pjesništva (Poèmes et poésies)* iz 1855. godine predvodnik poganske pjesničke škole s prijezirom gleda na mehaničarsku poeziju *Suvremenih pjesama (Chants modernes)* francuskoga pisca, fotografa i akademika Maximea Du Campa.

Dakle, parnasovci ne pokazuju zanimanje za tehnološka otkrića, nego za nova objašnjenja koja im znanost daje o čovjeku i svijetu, u čemu im je njihova naglašena intelektualna izobrazba od velike pomoći. Doista, vodeći pjesnici parnasovske pjesničke škole bili su pod velikim utjecajem pseudoznanstvenih utopija i prije neuspjeha revolucije 1848. godine. Tako su Louis Ménard, Théodore de Banville i Charles-Marie Leconte de Lisle bili vrlo bliski idejama socijalnoga utopizma francuskoga socijalnog teoretičara Charlesa Fourrièrea. Među pjesnicima drugoga naraštaja parnasovaca vrijedi istaknuti i da je José-Maria de Heredia pohađao Kartuzijansku školu, Henri Cazalis bio je liječnik, a Sully Prudhomme inženjer. Pozitivistički zanos znanošću utječe na teme parnasovskoga pjesništva pa parnasovci uporno primjenjuju znanstvene metode u svome književnom stvaralaštvu, u čemu se na poseban način ističu Leconte de Lisle i Sully Prudhomme. Zbog kvalitete njegove filozofske poezije Prudhommeu je i dodijeljena Nobelova nagrada za književnost 1901. godine. U želji da podvrgne pjesništvo svojim filozofskim mislima, a po uzoru na Tita Lukrecija Kara, čiju je prvu knjigu djela *O prirodi (De natura rerum)* preveo još 1869. godine, Prudhomme počinje pisati didaktičku poeziju. Ipak, specijalist parnasovske poezije Yann Mortelette u svojoj *Povijesti parnasa* upozorava nas kako su s vremenom sve složenije znanstvene spoznaje, ali i pozitivistički duh, koji je po svojoj prirodi sasvim oprečan

[373]Baillot, Alexandre: *L'Influence de Schopenhauer en France. 1860-1900* , Vrin, Pariz, 1927., str. 256.

[374]Mortelette, Yann: *Histoire du Parnasse*, nav. djelo, str. 126.

imaginarnoj naravi pjesništva, počeli predstavljati prevelike prepreke da bi Prudhommeov pokušaj urodio plodom[375]. Uvidjevši da se poezija ne može racionalno baviti filozofskim pitanjima, prvi francuski laureat prestižne nagrade Švedske akademije počinje pisati teorijska djela u prozi. U svojim poemama Leconte de Lisle također razmišlja o utjecaju pozitivizma i njegovim posljedicama na pjesnike parnasa. Umjesto da riješi dihotomiju između srca i razuma, Leconte de Lisle prihvaća «novo činjenično stanje koje uspostavljaju pozitivističke znanosti i s ogorčenjem ističe ništavnost čovjeka naspram prirode i povijesti».[376]

U tom pogledu Desonay vjeruje da «ne postoji netočnija tvrdnja od one po kojoj bi neohelenizam jednoga Lecontea de Lislea ili jednoga José-Marie de Heredie bio obično premještanje znanstvenih otkrića u područje umjetnosti».[377] Drugim riječima, unatoč neospornoj književnopovijesnoj činjenici da ideologija pozitivizma ostavlja neizbrisiv trag na francuske neohelenističke pisce 19. st. i što su dostignuća prirodoslovnoga helenizma tijekom 19. st. doprinijela stvaranju poticajnoga ugođaja za razvijanje poezije heladske inspiracije, Gautierovo geslo «umjetnost radi umjetnosti», koje je autor *Gospođice Maupin* upotrijebio da označi umjetnost oslobođenu vjerskih i etičkih stega, neće biti zamijenjeno parolom «umjetnost radi znanosti».

Nadalje, kada govorimo o povratku helenske i rimske mitologije u francusku literaturu 19. st., važno je istaknuti da postoje tri faze poganskoga i helenističkoga preporoda u Francuskoj, od kojih prva započinje 1843., odnosno u godini neuspjeha Hugoova djela *Vlastela (Burgraves)* i uspjeha Ponsardove *Lukrecije (Lucrèce)*, a završava nastankom Druge Republike 1848. g.

Osim toga, konzervativna usmjerenost Republike kao i objava Carstva odvraćaju brojne intelektualce od političkoga djelovanja potičući na taj način drugi val helenizma, koji završava 1858. godine. Treća faza odgovara procvatu helenizma te traje do francusko-pruskoga rata 1870. godine.

---

[375]Isto, str. 132.

[376]Isto, str. 133.

[377]Desonay, Ferdinand: *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, nav. djelo, str. 50.

Međutim, svaki od spomenuta tri perioda nudi nam različito shvaćanje helenizma. Idealistički helenizam, proizašao iz eklektičke[378] filozofije, i prirodoslovni, naturalistički helenizam antikršćanske prirode, koji predstavljaju Michelet i Renan, žestoko se suprotstavljaju 40-ih godina 19. stoljeća. U sljedećem desetljeću afirmira se pokret koji Baudelaire kritizira pod imenom *Poganska škola*. Za njega Mortelette kaže sljedeće:

Ovaj pravac okuplja pjesnike zaljubljene u ljepotu forme koji uzvisuju poganstvo jer ono ne potčinjava ljepotu ćudoređu te slavi Grčku zbog toga što ona odaje počast umjetničkoj ljepoti. Poganska je škola povezana s larpurlartističkom teorijom. Ona pomiruje idealistički i prirodoslovni helenizam objašnjavajući da idealiziranje ljepote opravdava njezinu samostalnost u odnosu na moral. Gautier i Banville glavni su predstavnici te škole suprotstavljene kazališnom neoklasicizmu. Antičke poeme (Les Poèmes antiques) Lecontea de Lislea, objavljene 4. prosinca 1852., gotovo godinu dana poslije Baudelaireova članka, potvrđuju tu suvremenu tendenciju koja prenosi svoje poimanje helenizma na parnasovski pokret.[379]

Usto, znanstvenoj prirodi parnasovskoga helenizma pridodaje se i njegova trostruka, estetska, politička i moralna dimenzija. Kada govorimo o estetskoj dimenziji, potrebno je naglasiti da helenizam veliča savršenstvo oblika i daje prvenstvo racionalnoj umjetnosti, o čemu najbolje svjedoče riječi Victora de Lapradea, koje nas podsjećaju na sličnost francuske i grčke klasične umjetnosti:

U raznim ljudskim epohama, Grčka će vječno predstavljati umjetničko razdoblje i vladavinu ljepote. U njoj se vjera, moral, mehaničke umjetnosti, zakonodavlje, junaštvo, filozofija podvrgavaju uvjetima ljepote te sve poprima pjesnički oblik. [...] Jednom riječju, priroda je grčke umjetnosti ta univerzalna, nepromjenjiva i racionalna ljepota.[380]

Drugim riječima, parnasovski pokret duguje Grčkoj svoju ljubav za duševni mir, nepristranost i ljepotu forme, a kad je riječ o političkoj dimenziji, helenizam omogućava pomirenje težnja za demokracijom s autonomijom larpurlartizma. Premda parnasovci žele biti

[378]U filozofiji eklekticizam predstavlja nekreativnu metodu, kojom se iz različitih misaonih sustava, teorija, stilova izabiru pojedine teze i spajaju u novu cjelinu, bez relevantnih novih elemenata.

[379]Mortelette, Yann: *Histoire du Parnasse*, op. cit., str. 146.

[380]Laprade, Victor de: «Considérations sur le génie de la Grèce», u: *Eugène Yemeniz, Voyage dans le royaume de Grèce*, Pariz, Dentu, 1854., str. XX i XXVI.

odvojeni od sveprisutnoga materijalizma, oni ipak žale za gubitkom svoje političke slobode pa u tom smislu uzvisivanje antičkoga junaštva odgovara nostalgiji za političkim angažmanom, koji kod ovih pjesnika izostaje nakon njihova razočaranja neuspjehom revolucije 1848. g.

Najzad, što se moralne dimenzije tiče, rehabilitirajući formu, helenizam vraća prvenstvo tijelu pa će tako predvodnik neohelenističkih parnasovaca Leconte de Lisle u poemi *Hipatija (Hypatie)* zbirke *Antičke poeme* uzviknuti:

Platonov dah i Afroditino tijelo
Zauvijek odoše na lijepo grčko nebo![381]

3.3. Veličanje antičkih vremena u pjesništvu Lecontea de Lislea

Charles-Marie Leconte de Lisle (1818. – 1894.) rodio se na otoku Réunionu u Indijskom oceanu, a za najveći dio svoga pjesničkog djela nadahnuće je nalazio u egzotičnim vremenima i prostorima. Tako su na njega utjecaj izvršile Hugoove *Istočnjakinje* te mitovi i legende raznih naroda. U njegovim *Antičkim poemama (Les Poèmes antiques*, 1852.), pisanim pod utjecajem grčke mitologije, dolazi do izražaja parnasovska objektivnost, a kao sljedbenik utopijskoga socijalizma, Leconte de Lisle pisao je protiv ropstva nadajući se boljim i pravednijim odnosima među ljudima. Objavljivanje *Barbarskih poema (Poèmes barbares,* 1862.), koje pokazuju de Lisleov interes za izvore starije od grčke mitologije oduševljava mlade pjesnike.

Govoreći o izvorima njegovih tema, Zvonimir Mrkonjić iznosi mišljenje da je «u suviše ustrajnoj arhaizaciji, Leconte de Lisle napokon izgubio doticaj i s osobnim vremenom i sa živom poviješću, pa se u jednoj od svojih posljednjih knjiga, u *Tragičnim pjesmama* (*Poèmes tragiques*, 1884.), obuzet čamom svoga bjelokosnog tornja prepušta sumornoj retorici askeze i ništavila.»[382]

[381]Leconte de Lisle, Charles-Marie: *Poèmes antiques*, Édition de Claudine Gothot-Mersch, nav. djelo, str. 92., 63. – 64. stih.

Leconte de Lisle ima 34 godine kada objavljuje svoj pjesnički prvijenac *Antičke poeme*, zbirku pjesama nadahnutih helenskom, ali u manjoj mjeri i indijskom mitologijom. Do objave ove zbirke poema pjesnik s Réuniona već je napisao brojne pjesme, priče te članke objavljene u katolički orijentiranom časopisu *Raznolikost (La Variété)*, ali i dvama časopisima socijalističke usmjerenosti – *Miroljubivoj demokraciji (Démocratie pacifique) i Falangi (La Phalange).* Nažalost, prema jednoj priči, Leconte de Lisle u more je navodno bacio sva svoja djela za vrijeme drugoga putovanja s rodnog otoka u Francusku 1845. godine. Ipak, prilikom njihove prve publikacije *Antičke poeme* imaju manje pjesama u odnosu na njihovo konačno izdanje, a od ukupno 48 pjesama, njih 35 inspirirano je starom Grčkom i Rimom. Među njima poeme *Nioba (Niobé)* i *Hiron (Khiron)* imaju posebno značenje, ne toliko zbog njihova alegorijskog simbolizma, koliko zbog njihove filozofske dimenzije.

Povratak starim pjesničkim formama, pomoću kojih Leconte de Lisle pokušava oživjeti helenski duh, glavna je pjesnikova misao vodilja u predgovoru *Antičkim poemama*, najznačajnijoj zbirci predvodnika neohelenističke struje u francuskom pjesništvu 19. st. Da bismo se vratili korijenima zapadnjačke civilizacije i time oživjeli heladski duh, u predgovoru ove zbirke Leconte de Lisle razvija tezu po kojoj uzor pjesnicima trebaju postati znanost i njezina postignuća. Doista, u to vrijeme teorije evolucionizma i transformizma pokušavaju objasniti genezu vrstā, arheologija znanstveno proučava društva nestalih civilizacijā, dok se filologija istovremeno zanima za pitanje podrijetla jezikā i njihova razvoja. U 19. st. dolazi do nagloga razvoja znanostī čije je polje zanimanja tijesno povezano s nastankom svijeta (evolucionizam, transformizam, filologija, arheologija, proučavanje starih religija), što će pak omogućiti pjesništvu da se njihovim utjecajem okrene značenju zaboravljenih mitologija i književnosti, o čemu govori i specijalistkinja Lecontea de Lislea – Claudine Gothot-Mersch, u svom izdanju njegovih *Antičkih poema.* Prema njezinim riječima, Leconte de Lisle od svojih vjernih učenika traži da teme svojih poema obrađuju «prema znanstvenim spoznajama, bilo da je riječ o opisivanju neke fizičke pojave, životinje, ljudske prirode ili društvene organizacije.»[383]

[382]Vidan, Gabrijela i dr.: *Povijest svjetske književnosti*, knjiga 3, nav. djelo, str. 526.

[383]Leconte de Lisle, Charles-Marie: *Poèmes antiques*, nav. djelo, 1994., str. 12.

Jednom riječju, druga polovica 19. st. predstavlja vrhunac znanstvenoga pjesništva. U predgovoru *Antičkim poemama* Leconte de Lisle konstatira i kako je odnos pjesništva i znanosti ambivalentan jer upravo umjetnost ide pod ruku sa znanošću svojim naglašenim zanimanjem za početke svijeta, povratkom književnostima starih civilizacija te sustavnim istraživanjem prvobitnih pjesničkih forma i svijeta kroz koji se poezija izražava. Drugim riječima, pjesnikova namjera bila je ta da uz pomoć svih dotadašnjih naučnih postignuća, u jednom sasvim originalnom znanstvenom duhu oživi književnosti antičke Helade i Indije i time obnovi francusku literaturu 19. stoljeća.

Isto tako ne smijemo zaboraviti naglasiti neospornu povijesnoknjiževnu činjenicu da de Lisleovo znanstveno pjesništvo ne veliča napredak čovječanstva, što nam možda najbolje ilustrira njegov kritički stav iskazan prema poeziji posvećenoj veličanju industrijskih dostignuća Du Campove zbirke *Suvremene pjesme*. Ipak, razlog ovoga animoziteta prema mehaničarskom pjesništvu isključivo je estetske prirode jer, bez obzira na to što je pisac *Antičkih poema* čovjek koji živi u svom vremenu, on to isto vrijeme prezire. Štoviše, u njegovoj poeziji vidimo i veliki utjecaj Chéniera i njegovih pjesničkih postupaka i misli, osim, naravno, Chénierove ideje po kojoj pjesnici trebaju pisati antičke stihove s novim filozofskim idejama i znanstvenim saznanjima. U tom se pogledu znanstvena poezija Lecontea de Lislea znatno razlikuje od Chénierove didaktičke poezije budući da je u svojoj velikoj didaktičkoj epskoj poemi *Hermes* «mučenik revolucije» u jednom enciklopedijskom duhu nastojao opisati «povijest svijeta od nastanka materije do pojave univerzalnoga mira.»[384]

Prema tome, glavna pjesnikova misao vodilja u *Antičkim poemama* odnosi se na oživljavanje antičkoga duha, mada, po mišljenju Gothot-Mersh, «prenošenje filozofskih poruka u epskom i dramskom obliku najbolje definira većinu poema».[385] Stoga možemo kazati kako neosobnost de Lisleova pjesništva nema nikakve veze s nepristranošću jednoga znanstvenika i zaključiti kako je njegova poezija znanstvena jedino onda kada koristi rezultate znanstvenih dostignuća te kada se poput znanosti 19. stoljeća zanima za početak svijeta i podrijetlo ljudi.

[384]Isto, str. 14.

[385]Isto, str. 15.

U zbirci *Antičke poeme* Lecontea de Lislea najpoznatija je i najznačajnija poema *Hiron* (*Khirön*). Časopis *Falanga* (*La Phalange*) objavljuje 1847. godine ulomke jedne Lisleove pjesme čiji je naslov *Orfej i Hiron* (*Orphée et Chiron*), a ti ulomci, posvećeni povijesnom i junačkom razvoju Grčke od najezde Pelazga i Helena, te teogoničnom i teokratičnom pokretu orijentalnoga svijeta, bili su tek skica poeme *Hiron*. Konačna verzija pokazuje da je parnasovski pjesnik u međuvremenu promijenio svoju početnu koncepciju jer je u djelu *Antičke poeme* glavni lik kentaur Hiron, dok *Orfej*, simbol antičke religije, «prelazi u drugi plan.»[386] Upravo je iz toga razloga pjesma iz 1852. g. jednostavno naslovljena *Hiron* (*Khirön*), a sastavljena je od triju dijelova. Prvi dio opisuje susret između Hirona i njegova gosta Orfeja, koji je došao moliti Kentaura da pokrene ratni pohod Argonauta kako bi za pedeset kraljeva uzeli zlatno runo obješeno u hramu Aresa u Kolhidu,[387] koje budno čuva jedan zmaj. No, Hiron poslije zajedničkog ručka uz ispriku odbija tu čast.

Drugi je dio posvećen opisu mirnoga i pastirskoga života Pelazga, naroda koji je živio u podnožju brda Peliona te provali Helena. Nakon što je evocirao njihovo naseljavanje na tlo Grčke, Hiron Orfeju priča o Gigantomahiji, odnosno ratu Divova protiv Bogova s Olimpa. Pri tom se kentaur «Hiron nalazi na strani pobijeđenih, a to znači Pelazga i Divova.»[388]

U trećem, posljednjem dijelu poeme mudri Hiron savjetuje svoga gosta da sam krene u Kolhid. Međutim, prije toga Kentaur je predvidio pobjedu Argonauta isto kao i smrt samoga Orfeja, kojega će iznakaživanjem ubiti Bakhove služavke menade.

Sâm Hiron očekuje svoju skoru smrt, a poema se završava Orfejevim odlaskom. Kao što je istaknuo Joseph Vianey,[389] glavni su izvor poeme *Hiron Argonauti* (*Les Argonautiques*) Apolonija Rodskoga,[390] djelo iz kojega je Leconte de Lisle posudio veliki broj pojedinosti o

[386]Leconte de Lisle, Charles-Marie: *Poèmes antiques*, Edition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch, nav. djelo, str. 363.

[387]Zamarovsky, Vojtech: *Junaci antičkih mitova*, nav. djelo, str. 31.

[388]Pich, Edgar: *Leconte de Lisle et sa création poétique*, nav. djelo, str. 81.

[389]Vianey, Joseph: *Les Sources de Leconte de Lisle*, nav. djelo, str. 358.

[390]Rhodes, Apollionos de: *Les Argonautiques*, Les Belles Lettres, Pariz, 1975., str. 357.

Orfeju, sinu Kaliope, te Hironu, Kronosovu sinu koji predviđa uspjeh ratnoga pohoda Jazona i njegovih prijatelja, ali i o mnogim drugima događajima iz grčke mitologije.

No, u *Argonautima* nigdje ne svjedočimo susretu Orfeja s mudrim kentaurom Hironom. Posredovanje Orfeja kod Hirona u korist Argonauta nastalo je u mašti Lecontea de Lislea, na kojega je nesumnjivo utjecala *Priča* Alphonsea de Lamartinea, koja služi kao predgovor djelu *La Chute d'un Ange* (*Pad anđela*). *Priča*, koja prikazuje pjesnika i jednoga libanonskog pustinjaka u spilji, «sadrži evociranje prvobitnoga Edena i najavu skore smrti pripovjedača, tj. Pustinjaka.»[391] Građa poeme *Hiron* slična je građi Lamartineove *Priče*. Međutim, ono što nas u poemi Lecontea de Lislea posebno zanima jest lik Hirona koji se čini kao pritok Guérinova kentaura Makareja. Naime, Kentaur Lecontea de Lislea stigavši u svoje starosno doba prepričava svoj život kao što to na traženje Melampusa čini Makarej u Guérinovoj poemi u prozi.

Hiron opisuje vlastiti život i tako udovoljava upornim molbama svoga gosta. «S tugom se sjeća svoje mladosti i sretnih vremena»[392] provedenih u prirodi, čime podsjeća na Makareja dok se osjećao kao apsolutni vladar u prostorima svojih razuzdanih trka:

Da! Bijah mlad i jak,
Ništa ne ograničavaše moje želje;
Grlio sam svijet svojim nemirnim rukama;
Bezgranična obzorja poticahu moje trke,
Bijah poput jedne rijeke otrgnute od svog izvora.
Ona se s vrha brda naglo stropoštava,
Zatim se iz pjenastih valova ponovno skuplja
S ponosom nastavljajući dalje svoj tok.
O, dani moje mladosti, deliriju, o silna snago![393]

[391]Pich, Edgar: *Leconte de Lisle et sa création poétique*, nav. djelo, str. 80.

[392]Putter, Irving: *Leconte de Lisle et l'Hellénisme*, nav. djerlo, str. 192.

[393]Leconte de Lisle, Charles-Marie: «Khiron», u: *Poèmes antiques*, Édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch, nav. djelo, str. 200., stihovi 343–352 i stih 369.

Ovi stihovi Lecontea de Lislea podsjećaju nas na mnoge slike iz poeme *Kentaur* Mauricea de Guérina. Sreća Hirona doseže svoj vrhunac kada ga božica Artemida moli da bude sastavni dio njezine povorke. Kentaur s radošću i oduševljenjem prihvaća poziv boginje, koja mu dopušta da oženi jednu od njezinih pratilja, prelijepu «Kariklu, nimfu s plavom kosom.»[394]

Međutim, više nego za svojom zauvijek izgubljenom mladošću mudri Hiron žali za davnim vremenima i načinom života ljudi u staroj Grčkoj kada čovjek još nije počeo narušavati ljepotu zemlje:

O, vi, grčke ravnice i svete planine
Zemlje s velikim eterskim njedrima!
O grimizu zalazaka sunca i sjaju jutara!
O, besmrtne rijeke! (...)[395]

Nema uopće sumnje da kod Mauricea de Guérina kao i kod Lecontea de Lislea sretna mladost njihovih Kentaura simbolizira identifikaciju života bića sa životom prirode. Uživajući u žaru koji donosi mladost i u ljepoti elemenata prirode, Makarej i Hiron živjeli su ritmom sveobuhvatnoga života.

No, Hironova tugaljiva narav udaljuje djelo Lecontea de Lislea od idejnosti koju je Guérin dao mitu u svojoj poemi u prozi. Hiron bi sigurno zapao u melankoliju da ga Orfej od nje ne spašava moleći ga da mu ispriča priču o prvobitnim vremenima. Parnasovski pjesnik želio je slaviti duh drevne Grčke koji je stvorio ta bića pa je ovdje riječ samo o privremenom udaljavanju budući da se Leconte de Lisle ponovno vraća duhu Guérinove poeme.

Tijekom priče o ratu između Divova i Bogova Olimpa, Hiron poučava Orfeja da je pobjeda besmrtnika u njemu rodila «jednu mračnu tajnu koja gori poput plamena.»[396] Taj rat ostavio je trag neodlučnosti na duhu ovoga Kentaura, koji se pita zašto «Bogovi, stvoritelji

[394]Leconte de Lisle, Charles-Marie: «Khiron», u: *Poèmes antiques*, nav. djelo, 1994., str. 205, stih 508.

[395]Isto, str. 200., stihovi 341–344.

[396]Isto, str. 210, stih 698.

zvijezda i bića, kraljevi beskonačnosti, neumoljivi učitelji i gospodari»,[397] narušavaju svoj spokoj boreći se protiv ljudi. Gdje su, dakle, njihov duševni mir i vedrina? Prvi se put kod Hirona rađa sumnja u snagu besmrtnika te on počinje tražiti silu jaču od njihove. Ta hladnokrvna snaga nije u Bogovima s Olimpa, već u «nepoznatim i bezimenim božanstvima, mirnim, nepokolebljivim i sretnim.»[398]

Upravo će se prema ovim nevidljivim božanstvima odsad uzdizati kentaurovo bogoštovlje. Uzrok je te Hironove sumnje kazna koju mu zadaju poznata božanstva jer ovaj čovjek konj, iako rođen kao besmrtan, zna da su mu ona pripremila smrt te je svjestan da ga smrt čeka.

Ova poema Lecontea de Lislea jedna je «istinska zbirka grčkih mitova» jer, osim mita o Kentauru, u njoj možemo pronaći mit o Divovima koji su napali Olimp, kao i onaj o «Artemidi, Dionizu, Ahilu i zlatnom runu.»[399] Preciznost kojom likovi poeme *Hiron* prepričavaju sve te mitove pokazuje koliko je Leconte de Lisle držao do jedinstva umjetnosti i erudicije, što je kao svoj zadatak postavio i u predgovoru *Antičkih poema*. Po mišljenju pjesnika, umjetnost i znanost dugo su bile odvojene zbog različitih napora razuma, a trebale bi težiti svom ujedinjenju. Umjetnost je bila prvobitno otkriće ideala sadržanoga u prirodi, a znanost njezino razumno proučavanje i jasno izlaganje. No, umjetnost je izgubila tu intuitivnu spontanost ili, bolje rečeno, iscrpila je, te bi znanost trebala podsjetiti umjetnost na značenje njezinih zaboravljenih tradicija koje će ona oživjeti.

Maurice de Guérin znao je izbjeći zamku erudicije te se zadovoljiti nekolicinom aluzija na mit o Kentauru jer njegova nakana nije bila preporod antičke Grčke niti želja za njezinim povratkom. Guérinov Kentaur simbol je dualnosti koja je bitna oznaka pjesnika. Slično smrtnicima, odnosno ljudima koje je poznavao, Makarej nikada nije upoznao ravnotežu jer bi ga u iskušenje naizmjenično dovodio božanski i životinjski dio njegova bića.

---

[397]Isto str. 211., stih 726.

[398]Isto, str. 212., stih. 755.

[399]Detalle, Anny: *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1860*, nav. djelo, str. 101–102.

Učitelj parnasovske škole namjerno zanemaruje Hironovu dvojnu prirodu prikazujući pjesništvo stare Grčke. Međutim, njegov mit o Kentauru za vrijeme parnasovske epohe u Francuskoj prouzrokovao je stvaranje drugih pjesama posvećenih Kentaurima, ali s njihovim neizbježnim osobinama dualnosti.

3.4. Plemenitost Kentaura u sonetima José-Marije de Heredije

Kao dvostruka bića čija je ljudska priroda izvor njihovih tjeskoba i beskrajnih potraga, Kentauri su privukli pozornost José-Marije de Heredije,[400] koji je u svojim sonetima na savršeno točan način želio oslikati kako suvremeni tako i život u prošlosti.

O José-Mariji de Herediji (1842. – 1905.), francuskom pjesniku kubanskoga podrijetla i potomku španjolskih konkvistadora koji rano dolazi na školovanje u Francusku, Zvonimir Mrkonjić kaže da «počinje pisati ugledajući se na svoga pjesničkog učitelja Lecontea de Lislea. Svu građu svoje jedine knjige *Trofeji* (*Les Trophées*), sastavljene od 118 soneta, Heredia crpi iz mitologije i povijesti (antike i renesanse). Za razliku od ostalih parnasovaca, Heredia vidi svoj predmet iz kuta koji, odbacujući herojsko i sentimentalno, izabire detalj. Njegovi su soneti male, tematski sažete slike odabrane s ukusom kolekcionara, bez filozofskih ambicija, ali i bez pjesničkih uzleta, uzdržane od svakoga osobnog izražaja. Prizori su to viđeni okom minijaturista, osluhnuti uhom komornoga glazbenika, a iscezilirani u tvrdom materijalu gestom vrsna obrtnika koji nas ponekad navodi da zaboravimo granicu između umijeća i umjetnosti.»[401]

---

[400]Jasinski, Réné: *Histoire de la littérature française*, Boivin & Cie, Pariz, 1947., str. 598. José Maria de Heredia rođen je na Kubi 1842. g. od oca Španjolca i majke Francuskinje. U Francusku dolazi 1851. g. te se školuje u katoličkoj školi u Senlisu. Nakon kratkoga boravka na Kubi (1859. – 1861.), gdje se oduševljava poemama Lecontea de Lislea, okušat će se u pjesništvu, vratiti u Pariz, studirati pravo i pohađati nastavu u kartuzijanskoj školi. No, piše i sonete za nepoznate časopise, posjećuje parnasovske krugove te postaje učenik i prijatelj Lecontea de Lislea. U trenutku objave zbirke *Trophées* (*Trofeji*) on je već poznat, a iduće godine (1894.) postaje članom Akademije. *Trofeji* obuhvaćaju 118 soneta, podijeljenih u pet grupa: *La Grèce et la Sicile* (*Grčka i Sicilija*), *Rome et les Barbares* (*Rimljani i barbari*), *Le Moyen Âge et la Renaissance* (*Srednji vijek i renesansa*), *L'Orient et les Tropiques* (*Istok i obratnici*), *La Nature et le rêve* (*Priroda i san*).

[401]Vidan, Gabrijela i dr.: *Povijest svjetske književnosti*, nav. djelo, str. 526.

Svoje sonete *Neso (Nessus), Kentaurkinja (La Centauresse*), *Kentauri i Lapiti (Centaures et Lapithes)* i *Bijeg kentaurâ (Fuite des Centaures)* posvetio je monstruoznim konjanicima antičke Tesalije, a prvi su put objavljeni u *Časopisu dvaju svjetova* (*La Revue des Deux Mondes*) 1888. g. Pet godina nakon ove publikacije oni će zauzeti mjesto u Heredijinoj pjesničkoj zbirci *Trofeji (Les Trophées)*,[402] u dijelu naslovljenom *Grčka i Sicilija* (*La Grèce et la Sicile*).

Važno je naglasiti i to da spomenute četiri pjesme s motivima Kentaura nisu jedini soneti u kojima Heredia evocira grčko-rimska božanstva. Naime, osim *Arijane (Ariane)* i *Bakhanlije (Bacchanale)*, pjesama posvećenih bogu vina Bakhu, Heredia je napisao i sonete pod naslovom *Pan (Pan)*, *Kupanje nimfa (Le bain des nymphes)*, *Vaza (Le Vase)*, *Sfinga (Sphynx)*, *Marsije (Marsyas)*, *Kozar (Le Chevrier)*, *Pastiri (Les Bergers)* i *Frula (La Flûte)*, koji neće biti predmet našega zanimanja u tijelu radnje, ali koji na poseban način svjedoče o heladskom nadahnuću u Heredijinu pjesništvu te u tom pogledu mogu predstavljati novi izazov i poticaj budućim istraživanjima mitoloških bića u francuskoj poeziji 19. st.

Ipak, kada govorimo o tesalijskim konjanicima, ukoliko se pozovemo na samoga pjesnika, vidjet ćemo da je inspiraciju za svoje sonete o Kentaurima dobio od Louisa Ménarda,[403] kojemu pisac *Trofeja* ujedno duguje svoj opći pogled na grčku antiku. Heredia je za njega govorio da ga je «poučavao u mnogim pitanjima vezanim za antiku i da bez njega sigurno ne bi pisao o kentaurima niti imao tu koncepciju.»[404] Osim toga, o važnosti njegova

[402]Heredia, José-Maria de: *Trophées*, Lemerre, Pariz, 1933., str. 4.

[403]Louis Ménard (1822. – 1901.) bio je poznati francuski pisac, pjesnik, kemičar, filozof, slikar i helenist. Nakon neuspjeha revolucije 1848. g., za koju se zdušno borio, bježi u Englesku i Belgiju te ondje počinje proučavati književnost drevne Grčke. U Pariz se vraća nakon opće amnestije 1852. g. Ondje objavljuje svoju prvu zbirku poema posvećenu staroj Grčkoj, a ima i velik utjecaj na svoga prijatelja Lecontea de Lislea, kao i na druge parnasovce. Pod utjecajem njemačkoga arheologa i filologa Friedricha Creuzera (1771. – 1858.) glavni začetnik parnasovskoga helenizma Louis Ménard neprestano pokazuje zanimanje za simboličku dimenziju grčkih mitova, što posebno dolazi do izražaja u Ménardovim djelima *O grčkom politeizmu (Du polythéisme hellénique, 1863)* i *Simbolici starih i suvremenih religija (La Symbolique des religions anciennes et modernes, 1896)*, a o važnosti njegova utjecaja na pjesnike neohelenističke struje u francuskoj poeziji 19. st. Heredia još kaže: «Dao nam je opće razumijevanje, ljubav i nostalgiju za tom božanskom civilizacijom pokopanom pod ruševinama hramova. Međutim, kako je on loše prenosio znanje, njegove su lekcije doprle do nas preko Lecontea de Lislea.» (Heredia, José-Maria de: u: *Tombeau de Louis Ménard*, Champion, Pariz, 1902., str. 27–28)

[404]Ibrovac, Miodrag: *José-Marie de Heredia, sa vie, son oeuvre*, Les Presses Françaises, Pariz, 1923., str. 243.

utjecaja na neohelenističke parnasovce govori i francuski književnik i političar Maurice Barrès (1862. – 1923.), koji konstatira da «parnasovska estetika počiva na Ménardovu helenizmu»,[405] dok u kritičkoj studiji posvećenoj nastanku ove pjesničke škole – *Povijesti parnasa (Histoire du Parnasse)* objavljenoj 1929. g. – Maurice Souriau naglašava Ménardov utjecaj na formalističke pjesnike ovim riječima:

Zahvaljujući Louisu Ménardu, Heredia se uspijeva upoznati s grčkim duhom. Drugi parnasovci upoznaju Ménardovu misao preko Lecontea de Lislea.[406]

Isto tako, prigodom razmatranja Heredijina helenizma i izvora njegovih soneta nadahnutih Kentaurom valja nam se pozvati i na riječi poznatoga belgijskog akademika i romanista Ferdinanda Desonaya, koji nas upozorava da je «Heredia obično bio vjeran učenik Lecontea de Lislea, no nije prihvatio grčku terminologiju učitelja parnasovaca, koji bi sve nazive grecizirao s velikom strašću, ali osim ovog ustupka učinjena više Louisu Ménardu, nego Leconteu de Lisleu, onomastika Trofeja je sasvim klasična.»[407]

No, Heredijin sonet *Neso*[408] na određen način proizlazi iz poeme *Kentaur* Mauricea de Guérina kao i iz poeme *Hiron* Lecontea de Lislea. Poput Makareja, Neso i Kentaurkinja ne zaboravljaju svoju dvojnu prirodu jer su oni plod ljubavi Iksiona i Nefele. Neso na to aludira kad proklinje svoju sudbinu:

Jer jedan Bog, prokleto bilo ime kojim je nazvan!
Pomiješao je u grozničavoj krvi mojih bubrega
Pri parenju pastuha ljubav koja kroti čovjeka.[409] (stihovi 12. – 14.)

---

[405]Desonay, Ferdinand: *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, nav. djelo, str. 76.

[406]Souriau, Maurice: *Histoire du Parnasse*, nav. djelo, str. 299.

[407]Desonay, Ferdinand: *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, nav. djelo, str. 411.

[408]Isto, str. 400. Neso ima simboličko značenje te zapravo predstavlja jedno nagonsko biće na putu prema civilizaciji.

[409]Heredia, José-Maria de: «Nessus», u: *Les Trophées*, Édition présentée, établie et annotée par Anny Detalle, nav. djelo, str. 35.

Njegova napuštena supruga također evocira svoju majku u njezinom jadikovanju. Međutim, od filozofskog simbolizma Guérinove poeme nije ništa ostalo kod Heredije. Njegov Neso kao i drugi anonimni Kentauri iz zbirke *Trofeji* istinski su nasljednici iz antičke Grčke. Štoviše, oni nisu stari te sa sjetnim sjećanjem ne prepričavaju sretne trenutke iz svoje mladosti. Neso, mnogo mlađi od Makareja zaljubio se u Dejaniru, a ta je ljubav u sonetu José-Marije de Heredije, lišenom radnje, predstavljena prije Nesova pokušaja otmice Heraklove ljubomorne žene:

O, kad sam vidio pobjedonosnu ženu
Kako se smije u rukama Strijelca sa Stimfala
Požuda me uznemirila i naježila.[410] (stihovi 9. – 11.)

Ista žudnja oživljava u *Kentaurkinji*, sonetu koji predstavlja nastavak *Nesa*, a oba sačinjavaju diptih. Tradicija, naime, poznaje Kentaurkinje koje su s Kentaurima živjele na planinama. José-Maria de Heredia nije prvi pjesnik koji je prikazao jednu Kentaurkinju. Prebirući izvore *Kentaurkinje* Miodrag Ibrovac[411] piše da se «jedna pjesma Emmanuela des Essartsa, čiji je naslov Kentaurkinja (La Centauresse), pojavila u Pariškoj reviji (La Revue de Paris) 1. listopada 1864. godine»[412] iako ta pjesma nema ništa zajedničkoga sa zamisli José-Marije de Heredije. Jedna «slika Louisa Ménarda, izložena u Salonu odbačenih 1863. godine također je imala naslov Kentaurkinja.»[413] Međutim, po riječima stručnjaka za Heredijino djelo, jedini je izvor *Kentaurkinje* ovoga parnasovskog pjesnika «nekoliko strofa iz pjesme Panteleja

[410]Isto, str. 35.

[411]Mortelette, Yann: *José-Maria de Heredia* , *poète du Parnasse*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Pariz, 2006., str. 8. Miodrag Ibrovac (1885. – 1973.), budući profesor Sveučilišta u Beogradu, objavio je prvu doktorsku radnju posvećenu ovom pjesniku: *José-Maria de Heredia, sa vie, son oeuvre*, a njegovo djelo o ovom autoru dugo je predstavljalo nezaobilazan izvor za proučavanje ovoga pisca budući da je imao pristup neobjavljenim dokumentima koje mu je na raspolaganje stavila pjesnikova obitelj.

[412]Ibrovac, Miodrag: *Les Sources des Trophées*, nav. djelo, str. 8.

[413]José-Maria de Heredia, *Les Trophées*, Édition présentée, établie et annotée par Anny Detalle, nav. djelo, str. 243.

(Pantéleïa) Catullea Mendèsa.»[414] Heredijin sonet predstavlja nam Kentaurkinju «koja se žali zbog toga što ju je napustio njezin suprug radi želje za zajedničkim životom s jednom ženom, kako bi na taj način u drugi plan stavio svoju životinjsku narav.»[415] To napuštanje Kentaurkinje od strane njezina supruga za posljedicu će imati skori nestanak tih dvostrukih bića. Jadikovka Kentaurkinje, iako sasvim drukčije prirode, ipak nas podsjeća na jadikovku lijepoga čudovišta Alphonsea Rabbea. Heredijina Kentaurkinja ostaje privržena svojoj životinjskoj prirodi jer je ona konzervatorica plemena, a rzanja pastuha u daljini bude u njoj požude i nagone koje njezin muž ostavlja neutaženima:

Ljeto uzalud kiti cvijećem travu. Mi je gazimo
Sami. Pećina je pustinja koju šikara zatvara.
A ponekad u vrućoj i mračnoj noći počinjem
Drhtati na daleka rzanja pastuha.

Jer loza iz dana u dan sve slabija
Izvanrednih sinova koje je rodila božica oblaka,
Napušta nas i žestoko progoni Ženu.[416] (stihovi 5. – 11.)

Istinsko značenje pjesme nalazi se u posljednjoj tercini. Naime, Heredia tu izražava želju čovjeka da se oslobodi života ispunjena grubim i niskim instinktima. Žena o kojoj je u pjesmi riječ predstavlja ideal, odnosno savršenstvo kojemu sve teži:

To znači da nas njihova ljubav čak izjednačava sa životinjama.
Vrisak koji nam ti prostaci otimaju je rzanje,
A njihova požuda samo u nama potiče bijeg.[417] (stihovi 12. – 14.)

[414]Ibrovac, Miodrag: *Les Sources des Trophées*, nav. djelo, str. 8.

[415]Isto, str. 8.

[416]Heredia, José-Maria de: *Trophées*, Édition présentée, établie et annotée par Anny Detalle, nav. djelo, str. 36.

[417]Isto, str. 36.

Dok je dramatični element odsutan u dva soneta koja smo upravo ukratko proučili, to nipošto nije slučaj s pjesmama *Kentauri i Lapiti* i *Bijeg kentaura*, gdje je mit o ovim monstruoznim bićima uže vezan s mitom o Heraklu. Heredia ponovno uzima najpoznatiji događaj iz života Kentaura, a to je njihova borba protiv Lapita i njezine posljedice. Prvi od dva soneta koji čine naizmjenično jedan diptih, sličan sonetima *Neso* i *Kentaurkinja*, ima za temu svečanu gozbu koju je pripremio lapitski kralj Piritoj u čast svoje svadbe, kao i pokušaj kentaura Euritiona da siluje Hipodamiju. Međutim, supružnici jednako kao i uzvanici ostaju anonimni u ovom sonetu, a jedino je Heraklo, istinski protagonist ovih stihova, imenovan. Važnost koju José-Maria de Heredia pridaje ovom polubožanstvu, čiji je mit bio «jedna od omiljenih tema parnasovskog pjesništva»,[418] istaknuta je mjestom koje zauzima Heraklo u sonetu *Kentauri i Lapiti*. U prvom dijelu soneta, koji čine dvije kvartine, prevladavaju osmijesi, uzvici radosti i oduševljenja, a tu veselicu prekida prodorni uzvik nimfe Hipodamije, koja se pokušava osloboditi svoga napadača. Prema usmenoj predaji, Heraklo nije junak koji se bori na strani Piritoja protiv Kentaura, nego je to Tezej, prijatelj tesalijskoga kralja. Zamijenivši Tezeja Strijelcem sa Stimfala, pjesnik je želio proširiti mit o Heraklu koji prevladava u prvom dijelu zbirke *Trofeji*.

Bijeg Kentaura nastavak je i kraj prethodnoga soneta. Naime, ne želeći ostaviti nedovršenom priču o borbi Lapita protiv Kentaura, José-Maria de Heredia napisao je ovaj sonet koji se, kao što pokazuje sam njegov naslov, odnosi na poraz tesalijskih konjanika. Upravo je tradicija još jednom pjesniku pribavila velike dijelove njegove pjesme jer su Kentauri, pobijeđeni od strane Lapita, bili protjerani iz svoje regije, tj. s brda Peliona sve do podnožja brda Pinda. Međutim, čini nam se da pjesnik parnasovac previše ne mari za pojedinosti iz ovoga mita, već je lik Herakla ono što ga ovdje jako zanima, kao i u sonetu *Kentauri i Lapiti*. Čudovišta iz *Nesa* i *Kentaurkinje*, oplemenjena ljubavlju, tek su sada bića zanesena pobunom i ubojstvima, ali i obuzeta velikim strahom, zbog čega bježe svom brzinom:

Oni, uplašeni ubojstvima i pobunom, bježe

[418]Albouy, Pierre: *Mythes et mythologies dans la littérature française*, nav. djelo, str. 111–114.

Prema vrletnom brdu koje čuva njihovo sklonište,
Strah ih ubrzava, oni osjećaju skoru smrt,
I slute u noći lavlji vonj.[419] (stihovi 1. – 4.)

Nasuprot neorganiziranim Kentaurima, Lapitima upravlja Heraklo, čija prisutnost, čak kada je i udaljen od njih, ubrzava bijeg ovih čudovišta. Štoviše, čini nam se da i elementi prirode podupiru ovoga polubožanskog junaka, što nam pokazuje posljednja tercina soneta, koja sadrži glavnu misao:

Ponekad se jedan od bjegunaca divljeg čopora
Upravlja naglo, okreće, gleda i jednim skokom
Ponovno dostiže bratsku zvjerad.

Ugledao je blistav i pun mjesec
Kako pruža iza njih, vrhovno strašilo
Gorostasnu strahotu Heraklove sjene.[420] (stihovi 9. – 14.)

Iako je José-Maria de Heredia htio, pomiješavši poeziju i likovnu umjetnost, slaviti junaštvo i život drevne Grčke, on ipak nije zaboravio dramatičnost borbi koje su se vodile u tom razdoblju u povijesti čovječanstva. Njegovi Kentauri zauzimaju mjesto u tom evociranju. «Međutim», piše Miodrag Ibrovac, «kroz skrupuloznost umjetnika i psihologa, pjesnik 'Trofeja' sebi je uskratio da se pojavi u antičkim scenama koje je oslikavao i da tu pomiješa bilo kakvu preokupaciju svoga vremena.»[421] S ovim se zaključkom slaže i Emile Moussat, koji također «smatra da se Heredia izbjegavao pojaviti u svojim djelima i da je u njemu postojao jedan plemić koji ništa nije želio odati o svom privatnom životu.»[422] Navedeni stihovi velikim

[419]Heredia, José-Maria de: *Les Trophées*, Édition présentée, établie et annotée par Anny Detalle, nav. djelo, str. 38.

[420]Isto, str. 38.

[421]Ibrovac, Miodrag: *José-Maria de Heredia, sa vie, son oeuvre*, Les Presses Françaises, Pariz,1923., str. 244.

[422]Moussat, Emile: *Les sonnets de José-Maria de Heredia*, nav. djelo, str. 12.

dijelom objašnjavaju prisutnost unutrašnjosti mita o Kentauru koji je José-Maria de Heredia prikazao zajedno s mitom o antičkom junaku Heraklu.

4. SIMBOLIKA KENTAURA U POEZIJI HENRIJA DE RÉGNIERA

Kentaur, nakazni konjanik iz antičke Tesalije doživjet će svoj trenutak slave u posljednjoj četvrtini devetnaestoga stoljeća. Štoviše, po njemu je 1896. g. jedna luksuzna revija dobila svoje ime *Kentaur*. U prvom broju toga časopisa pronalazimo sonet Henrija de Régniera,[423] čiji je naslov također *Kentaur*. Taj će sonet zauzeti svoje mjesto u zbirci *Glinene medalje* (*Les Médailles d'argile*).[424] Régnier, nesumnjivo pod utjecajem José-Marie de Heredije, koji je bio i njegov punac, nastavlja u ovoj pjesmi jedan događaj iz života Kentaura koji je mogao pronaći u *Nesu*. Naime, jedan Kentaur prepričava priču o svojoj ljubavi prema nimfi Hipodamiji koju je pokušao silovati, ali je njegov pokušaj završio neuspjehom iako je svojom ljubavlju pripitomio njezinu životinjsku narav:

Ali, ljubav me sada vodi za ruku,
I oboje sporim koracima u zoru tražimo
Bijelu kentaurkinju i češer.[425]

Godinu dana nakon objavljivanja *Kentaura*, u kojem pjesnik aludira na povorku Dioniza sastavljenu od Kentaura, Satira i Bakhantica pojavit će se pjesnička zbirka Henrija de Régniera *Rustične i božanstvene igre* (*Les Jeux rustiques et divins*). Antička božanstva, Fauni, Satiri, Kentauri i drugi sastavni su dio izmišljenoga svijeta ovoga djela. Jedna od prvih pjesama *Rustičnih i božanskih igara*, pod naslovom *Dejanira (Déjanire*),[426] posvećena je

[423]Detoni-Dujmić, Dunja i dr.: *Leksikon stranih pisaca*, Školska knjiga, Zagreb, 2001., str. 884. Henri de Régnier (Honfleur, 1864. – Pariz, 1936.), francuski pjesnik i romanopisac. Plemenitoga podrijetla, studira pravo. Prve su mu pjesme u parnasovskom duhu, zatim oduševljen S. Mallarméom i J. Moréasom, u zbirci *Drevne i romaneskne pjesme* (*Poèmes anciens et romanesques*, 1887. – 1890.) prihvaća simbolističku estetiku. Ipak, pod utjecajem istaknutoga parnasovca J.-M. de Heredije, nakon vjenčanja s njegovom kćeri (1895.) trajno se opredijelio za klasicistički izraz, a od simbolizma zadržao samo slobodni stih. Senzualna, katkad maniristička otmjenost zbirki poput *Rustične i božanske igre* (*Les Yeux rustiques et divins,* 1897.) i *Glinene kolajne* (*Les Médailles d'argile*, 1900.) priziva ugođaj francuskoga 18. stoljeća. Glavne su im odlike bogata kultura i hedonizam, uz povremene melankolične tonove. Iako svojedobno smatran jednom od središnjih osoba pjesništva kraja stoljeća, Régnier se danas rjeđe spominje.

[424]Régnier, Henri de: «Le Centaure», u: *Les Médailles d'Argile*, svezak 1., Slatkine Reprints, Ženeva, 1978.

[425]Isto, str. 73.

blagozvučnoj jadikovki jednoga Kentaura, nesumnjivo Nesa, koji se s tugom sjeća svoje nesretne ljubavi prema Dejaniri.

Henri de Régnier ne slijedi mit doslovce, što nam potvrđuje odsutnost Dejanirina supruga Herakla. Čini se da pojedinosti ostavljaju pjesnika nezainteresiranim jer ga zanima jedino ljudski osjećaj koji animira njegova Kentaura. Dok se Guérinov Makarej sjeća svojih silovitih i žestokih trka te trenutaka sreće provedenih u vodama rijeka, Kentaur iz *Dejanire* žali za sretnim trenutcima koje je proveo uz jednu ženu. Sve je bilo lijepo za vrijeme tog kratkog susreta. Proljeće je prekrivalo zemlju cvijećem koje je brala Dejanira, a osmijeh Satira, iako podrugljiv, davao je jednu radosnu notu tom slavljeničkom dekoru. Da bi zazvao sretne trenutke provedene u društvu s Dejanirom, Kentaur koristi riječi koje pripadaju biljnom leksiku i bićima koja još uvijek žive u prijateljstvu s prirodom:

Nekoć, kad je pokraj tebe cvjetala moja ljubav
U ružama koje ubirahu kretanja tvoje ljupkosti
Koja trajahu sve do večeri.
O, izgubljeno proljeće![427]

Ipak, pjesnik ne zanemaruje u potpunosti svakodnevni i sretni život Kentaura onakav kakav nam je prenijela usmena predaja. Pjesma se ne završava jadikovanjem nesretnoga Kentaura, nego galopom i rzanjem Kentaura i Kentaurkinja koje promatra tiha, ali uznemirena Dejanira:

Dok si ih ti, o, šutljiva Dejaniro,
Gledala preko ramena, a da ništa nisi rekla,
U njihovu galopu na žalu i kupanju u valovima
Koji su prskali po njihovim grudima,
I prevrtali ih u njihovim ritanjima,
Na morskom pijesku i zvučnom šljunku
Vidjela si kentaurkinju kako se rita i kentaura kako rže.[428]

---

[426]Régnier, Henri de: «Déjanire», u: *Jeux rustiques et divins*, Slatkine Reprints, Ženeva, 1970.

[427]Isto, str. 13, stihovi 8 – 12.

Dualna priroda Kentaura nije privukla pozornost Henrija de Régniera u pjesmi *Dejanira*, ali dvojnost ovoga antičkog čudovišta bit će u središtu jedne druge pjesme, koju će pjesnik nasloviti *Ranjeni kentaur (Le Centaure blessé)*:

Ugledao sam te kako si se naglo pojavio ispred mene.
Bio si lijep na zalasku sunca od tjemena do kopita,
Cijeloga te je zarumenilo svojim žarkim zrakama.
Goreći, vatren, od svoje brzine i raspet od svoje trke,
Ti si podizao na krvavom nebu iza sebe,
Čovjeka i konja, dvostruki napor svoga elana
Kad grudi zvijeri i ljudska prsa
Disahu jednim jedinim dahom.[429]

Misleći da mu suton kao najava noći prijeti, Heraklo ubija strijelom toga čovjeka konja. Međutim, ta pobjeda umjesto da ga razveseli i umiri njegov strah, izaziva u njemu veliku tugu jer ga je ranjeni Kentaur još jednom podsjetio da u tijelu toga monstruoznog bića kuca ljudsko srce:

Drago čudovište! Oplakujem te i još uvijek vidim
Tvoju ljudsku ruku kako pritišće tvoj bok.
O kentaure, tvoja rano, i čujem, na kraju večeri, čujem
Ljudski vrisak koji izbija iz tvoga rzanja![430]

Kentauri ržu svuda pomalo u djelu Henrija de Régniera, ali to neće spriječiti neke od njih da postanu simbolična bića poput njihova Guérinova prethodnika. Kao i Makarej, kentaur Afarej u istoimenoj pjesmi *Krilate sandale* (*La Sandale ailée*), imao je sretnu mladost, a zahvaljujući svojoj životinjskoj snazi upoznao je oduševljenje razularenim trkama:

Više od bilo koga drugog u vrijeme svoje mladosti

[428]Isto, str. 14, stihovi 23 – 28.

[429]Régnier, Henri de: «Le Centaure blessé», u: *Jeux rustiques et divins*, svezak 1., Slatkine Reprints, Ženeva, 1978., str. 401, stihovi 1. – 8.

[430]Isto, svezak 1, str. 402., stihovi 23 – 26.

On je sve nadmašivao snagom i brzinom,
I još se spominje njegovo koljeno i njegova ruka
I još se uvijek prepričava i ne zaboravlja
Način na koji je ta jaka i dlakava ruka
Mahala kopljem i vrtjela buzdovanom.[431]

Pjesma *Afarej* počinje povratkom kentaura Afareja, koji je jednoga dana nestao i krenuo na svoje dugo putovanje. Ponovno podignut na noge na pragu pronađene rodne pećine, on šutljivo i mirno gleda svoju braću koja se raduju njihovu ponovnom susretu. Nitko nije zaboravio Afareja. Međutim, ovaj kentaur više nije isti. Štoviše, njega je vrijeme jako promijenilo. Znakovi se starosti na njemu pokazuju, njegova je brada postala bijela, a usto pomalo šepa. Ova vanjska promjena združena je s jednom drugom, mnogo važnijom jer je silni Afarej postao samotnjak koji stalno meditira. Poput Mauricea de Guérina Henri de Régnier prikazuje u ovoj pjesmi pastira koji susreće ostarjeloga Afareja. Međutim, pisac *Krilate sandale* samo polovično oponaša svoga prethodnika. Naime, dok kod Guérina Melampus ide u susret Makareju da bi od Kentaura naučio tajne o životu svih dvostrukih bića, dotle je u pjesmi *Afarej* upravo pastir taj koji prihvaća posjet Kentaura i koji će otkriti čitatelju njegovu tugu:

Tek tada sam odgonetnuo tvoju veliku tugu
I zašto si ti u tuzi, o dragi Kentaure, toliko volio
Moju frulu pomiješanu s ovim zvučnim vrhovima.
I da bez obzira na godine provedene tamo i daleko
Od svojih ti još uvijek čuvaš sjećanja na tesalijska polja,
Vječna sjećanja na tvoje daleke trke,
Jadikovanje mora gdje pjevaju sirene![432]

U istoj zbirci Henrija de Régniera pronalazimo jednoga drugog kentaura, Friksa, koji je u istoimenoj pjesmi jednako sjetan, tužan i predan meditaciji kao i Afarej. Mladost Friksa

[431]Régnier, Henri de: «Aphareus», u: *Oeuvres complètes*, svezak 2., Slatkine, Ženeva, 1978., str. 88, stihovi 39 – 44.

[432]Isto, svezak 2, str. 91, stihovi 118. – 124.

bila je slična mladosti Makareja i Afareja jer mu je njegova snaga omogućavala da obilazi polja Tesalije, a vlastita ga je dualna priroda u potpunosti zadovoljavala:

Nekoć bijah sretan što sam sličan svojima.
Živio sam u tesalijskim poljima,
Zadovoljan svojom sudbinom, sretan svojom snagom,
Po sapima konj, ali čovjek po prsima,
Kentaur!
I slušao sam ponosno u jeci
Kako odzvanja i zvoni moje četverostruko kopito.
Jedna dvostruka krv se miješala u mojim venama.
Volio sam šume, brda, bujice, zdence.[433]

Međutim, njegova radost prekinuta je kad je u društvu druga dva kentaura, Helopsa i Mimasa, susreo jedno basnoslovno biće, konja sposobnoga da leti koji je Friksa bacio u očaj:

Taj veliki konj s rumenom i sjajnom dlakom
Iznenada, na buku naših koraka podiže glavu,
I, napregnuvši svoje zabrinute uši,
Poskoči i otvori pred našim očima
Dva grimizna krila na svojim snažnim leđima,
Još uvijek žvačući lovoriku u svojim ustima,
Propne se uvis ržući, te divlje poleti![434]

Uz to, ovaj kentaur počeo se osjećati otuđenim od svoje braće koja nisu bila zadivljena Pegazom.[435] Ni ljepota šuma i polja kao ni žestoke i razularene trke ne mogu izliječiti bol koja ga izjeda. Kao i njegov brat Afarej, poslije svoga dugog putovanja, kentaur Friks ne zadovoljava se više svojim životom koji je prethodio susretu s krilatim konjem:

[433]Régnier, Henri de: «Phrixus», u: *La Sandale ailée*, Slatkine, Ženeva, 1978., str. 80, stihovi 37. – 44.

[434]Isto, svezak 2., str. 79, stihovi 30. – 36.

[435]Hall, James: *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, nav. djelo, str. 246. U grčkoj mitologiji krilati konj koji je iskočio iz krvi Meduze kad joj je Perzej odrubio glavu. Na Pegazu je jahao Perzej kad je izbavio Andromedu, a Belerofont kad je ubio Himeru. I Aurora se prikazuje kako ga jaše. Od udarca njegova kopita o stijenu proključalo je vrelo Hipokrena. Fulgencije, mitograf iz 6. st. pretvorio je Pegaza u simbol slave jer su oboje krilati, pa se zato i susreću među muzama, možda na planini Parnasu.

Zbog toga ti, putniče, vidiš nezadovoljnog i uplašenog,
S jecanjem u grlu i krvlju u ustima,
Kentaura Friksa kako umire na tim proslavljenim mjestima
Zavideći Pegazu.[436]

Ako je zavist zbog života Pegaza ubila Kentaura iz *Krilate sandale*, sastavljanje dviju vrsta monstruoznih konja koje je poznavala antička mitologija pomoći će Henriju de Régnieru da pronađe zanos zajedništva s univerzalnim životom. U jednoj pjesmi zbirke *Grad vodâ* (*La Cité des eaux*), naslova *Utrka* (*Course*), pjesnik želi pronaći nekoga tko bi mu omogućio da obnovi vezu s prirodom. U tome je uspio pronašavši jednoga kentaura koji svojom mudrošću podsjeća na velikoga mudraca Hirona:

To ćeš biti ti! Zdravo, učitelju! Zdravo kentaure
S korakom koji stupa travom i gazi pijeskom!
Osloboditelju, o dobrodošli, o poštovani,
S bradom od srebra, a kopitom od mjedi!
Konjske sapi koje produžuju tvoje bokove
Čine te u isto vrijeme čovjekom i zvijeri.
O Božanstvo! Tvoja prsa daju ti ogromnu snagu i moć.
Evo te, dakle. Čekao sam te. O, dođi bliže!
A sada me uzmi, kentaure, spreman sam.
Osjetit ću tvoje šake kako me obuhvaćaju,
Te me jednim moćnim pokretom i lakim naporom
Podižu sa zemlje i posjedaju na tvoja leđa.[437]

Taj poluzemaljski i polubožanski lik odnijet će Kentaura iz pećine, mjesta njegova života, na vrh planine i približiti ga Suncu. Prema tome, približavajući se na leđima krilatoga konja vrhu najviše visoravni, Kentaur sve više liči na krilatoga konja koji se sprema poletjeti prema vitalnoj sili koju Sunce posjeduje.

[436]Régnier, Henri de: «Phrixus», u: *La Sandale ailée*, svezak 2., Slatkine, Ženeva, 1978., str. 81, stihovi 75. – 78.

[437]Régnier, Henri de: «La Course», u: *La Cité des eaux*, svezak 1., Slatkine, Ženeva, 1978., str. 360–361, stihovi 82. – 93.

Međutim, istina je da se Henri de Régnier udaljava od tradicije kada zamišlja susret Friksa i Pegaza ili pak tesalijskoga konjanika sa srednjovjekovnim Jednorogom, što vidimo u pjesmi *Šuma (La Forêt)*[438] iz zbirke *Rustične i božanske igre.* Ove promjene mitova kojima se bavio pomogle su mu da na simbolički način izrazi svoje ideje. «Jer jedan je mit na žalu vremena», govorio je Henri de Régnier 1900. g. na konferenciji *Pjesnici današnjice i poezija sutrašnjice* (*Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain)*, «poput ljuske iz koje dopire šum ljudskoga mora. Mit zapravo predstavlja zvučnu školjku jedne ideje.»[439] Kao i drugi pjesnici simbolisti, Henri de Régnier vjerovao je da mitske priče antike mogu upotpuniti i proširiti simbole. Dvojna priroda Kentaura omogućila je drugim piscima da izraze dualnost koja karakterizira čovjeka. Među njima se nalazi Collette Peignot, poznatija pod pseudonimom Laure,[440] koja u jednom od svojih nedovršenih tekstova nazvanom *Kentaur* (*Le Centaure*) zaziva čovjeka konja da objasni proturječnosti koje razdiru i muče ljudsko biće. Jasno je da se Laure ne bavi toliko mitom o Kentauru, već se poslužila tjelesnim aspektom toga monstruoznog bića da bi započela svoje promišljanje o čovjekovim slabostima:

> Čovjek je tek predstavnik jedne nemoći, nepojmljiva veza dvaju različitih i nespojivih utjecaja. Monstruozni kentaur osjeća da je proizvod neke pogodbe, zapravo neukusne mješavine koja je izopačila čovjeka do njegove srži.[441]

Naposljetku, zaključimo naše istraživanje o francuskim pjesnicima 19. stoljeća nadahnutim križanim likom Kentaura promišljanjem Christiane Séris, koje izvrsno sažima problematiku ovoga hibridnog bića grčke mitologije u najvažnijim poemama francuske poezije romantizma, parnasa i simbolizma:

---

[438]Régnier, Henri de: «La Forêt», u: *Jeux rustiques et divins*, svezak 1., Slatkine, Ženeva, 1978.

[439]Albouy, Pierre: *Mythes et mythologies dans la littérature française*, nav. djelo, 2012., str. 118.

[440]Laure je bila prijateljica poznatoga francuskog književnika, teologa i sociologa Georgesa Bataillea (1897. – 1962.).

[441]Peignot, Collette, dite Laure: *Écrits, fragments, lettres,* texte établi par Jerôme Peignot et le Collectif «Change», coll. 10/18, broj 1262., U. G. E., Pariz, 1978., str. 184.

„Kentaur“ Mauricea de Guérina kojega uz mudroga i spokojnoga Hirona predstavlja mladi Makarej sa svojom dvojnom prirodom odan je beskonačnim galopima i meditiranju, a izražava probleme i unutrašnji nemir ovoga pisca. Poslije njega Leconte de Lisle također ublažava Kentaurovu animalnost. Njegov „Kentaur“ u „Antičkim poemama“ ujedinjuje narav Guérinovih Kentaura, odnosno mudrost i učenost jednoga te razularenu snagu drugoga. Kod obaju pjesnika Kentaur je mitološki lik koji izražava sukob i sintezu neograničene životne snage i misaone, spokojne mudrosti.
Najzad, José Maria de Heredia ističe dvojnost čovjeka životinje u dijelu zbirke Trofeji naslovljenom Heraklo i Kentauri. Kentaur iz zbirke „Trofeji“ slika je jednoga prijelaznog stanja iz životinje u čovjeka te pojave potonjega, kojega simbolizira Heraklo. „Neso“ prikazuje problem urođene životinjske žestine i uzvišene težnje koja ga uzdiže do čovječnosti, ljubavi, osjećaja povezanog sa zabrinutošću, koji upoznaje i „Kentaurkinja“. U sukobu s ljudima, Kentauri pokazuju svoju pripadnost životinjskom svijetu (sonet „Kentauri i Lapiti“), a uoči njihova nestanka od svoje dualne prirode posjeduju jedino animalnost.[442]

[442]Brunel, Pierre: *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, nav. djelo, 2000., str. 298.

5. DEKADENCIJA – PJESNIČKI POKRET NA KRAJU 19. STOLJEĆA

U općem smislu pojam *dekadencija* označava razdoblje nazadovanja u razvoju ili čak propadanje određene kulture. Često se tvrdi da se kulture određenih zajednica razvijaju u usponima i padovima što znači da postoje epohe u kojima njihova umjetnost cvjeta, ali i razdoblja u kojima na umjetničkom polju tih kultura zavlada potpuni zastoj. Upravo su takva bila i razmišljanja J. J. Rousseaua koja je o dekadenciji dao u svom djelu *Društveni ugovor (Le Contrat social)* iz 1762. g.

U književnosti se odsutnost velikih pjesnika i umjetničkih djela rado naziva dekadentskim razdobljem karakterističnim po oponašanju ranijih stilova i oblika. Takvo značenje termina *dekadencija* s negativnim konotacijama i negativnim kritičkim stavom prema određenoj situaciji u kulturi i književnosti upotrebljava se vrlo često u sukobu različitih ideoloških koncepcija, u nesporazumima starijega i mlađega naraštaja, u borbi oprečnih književnih teorija i škola.

Međutim, pojam *dekadencija* ima i svoje drugo i mnogo važnije značenje. U jednom takvom, dubljem i širem smislu dekadencija se javlja u drugoj polovini 19. stoljeća u Francuskoj, a zatim i u ostalim europskim zemljama kao književni pravac koji stvara svoju teoriju, školu i krug zastupnika usmjerenih protiv građanske stvarnosti i njezina morala. Uzroci su nastajanja ovoga književnog pravca sociološke prirode. Naime, nakon 1848. godine u Francuskoj i Europi nestabilni su društveni odnosi i teške gospodarske prilike, a kulturno-politička atmosfera u buržoasko-kapitalističkom svijetu vrlo je sumorna, što rezultira rađanjem različitih književnih pravaca koji su najčešće u vrlo izraženim sukobima.

Drugim riječima, dekadencijom nazivamo francuski književni pravac koji je prethodio simbolizmu. Dekadentni pjesnici 80-ih godina 19. stoljeća prihvaćaju ideje Charlesa Baudelairea i Paula Verlainea kao reakciju protiv formalističkoga pjesništva. Dekadentna škola označava filozofsku i književnu školu koja je pripremila simbolizam s kojim je, osim toga, i imala brojne sličnosti. Nakon što je Jean Moréas 1886. godine u tjedniku *Le Figaro* objavio svoj manifest, riječ dekadencija postupno biva zamijenjena riječju simbolizam. Najrelevantniji pisci dekadencije bili su Georges Rodenbach, Tristan Corbière, Jean Moréas,

Joris-Karl Huysmans, Alfred Jarry i Jules Laforgue. Međutim, dekadencija nije imala glavnoga predstavnika i teoretičara iako brojni književni kritičari smatraju da je upravo Charles Baudelaire preteča ovoga književnog pravca. Charles Baudelaire (1821. – 1867.) shvaćao je dekadenciju kao koncepciju pjesništva i određeni poetski stil koji teži za unutrašnjim produbljenjem duha, osjetilnosti, odbijanjem svakodnevnih, građanskih, religioznih i mističnih elemenata te isticanjem erotizma i manifestiranjem estetike.

Isto tako, jedan od njezinih prethodnika, Paul Verlaine (1844. – 1896.), u *Pjesničkom umijeću* (*L' Art poétique*) o dekadenciji govori s puno uzvišenosti jer dekadentna umjetnost obuhvaća rafinirane ideje određene civilizacije, najvišu književnu kulturu te najjača i najdublja čuvstva.

U djelima francuskih pjesnika dekadencija je dala vrhunska pjesnička ostvarenja. Uz već spomenute Georgesa Rodenbacha, Tristana Corbièrea, Jeana Moréasa, J.-K. Huysmansa, Alfreda Jarryja te Julesa Laforguea, svakako treba istaknuti Julesa Barbeyja d'Aurevillyja, Auguste de Viliers de l'Isle-Adama, Pierrea Louÿsa i Lautréamonta, koji su zapravo pobunjenici protiv utilitarizma buržoazije. Svojom riječju odupirali su se njezinoj kulturnoj zamorenosti, bezvoljnosti i bolećivosti kojom je buržoazija stvarala nemoćni pesimizam čovjeka i ubijala vjeru u njegovu životnu snagu. Ne treba zaboraviti predstavnike dekadencije izvan Francuske, engleskoga književnika Oscara Wildea (1854. – 1900.) te američkoga pjesnika Edgara Alana Poea (1809. – 1849.).

Nekim svojim temama i stilskim osobinama dekadencija je imala presudan utjecaj na svu europsku umjetnost i književnost te na kasnije škole i stilove kao što su impresionizam, simbolizam i larpurlartizam. Prema tome, dekadencija nije samo kratko, prijelazno razdoblje između naturalizma i simbolizma, tj. književni pravac koji je pripravio put pjesničkoj revoluciji simbolizma, nego i jedan od najvažnijih i najraznovrsnijih pokreta u povijesti francuske književnosti, čiji se stavovi o prirodi, umjetnosti, estetskim oblicima, tradiciji, seksualnosti, ženama, podsvijesti, vjeri i metafizici vidno razlikuju od ostalih pravaca i struja francuske literature 19. stoljeća. Ali, dekadencija ipak ostaje tijesno povezana s glavnim avangardnim pravcima tog vremena. Iako brojni književni kritičari smatraju kako je dekadencija nastala kao reakcija na naturalizam i parnasovsko pjesništvo, ona nije u

potpunosti suprotstavljena naturalizmu budući da s njim dijeli zajednički pesimistički pogled na život, ali i teme o ljudskoj izopačenosti, obiteljskom nasljeđu i nervozi. U tom je smislu objašnjavanje složenosti književnoga pravca dekadencije vrlo važno za vrjednovanje Laforgueovih *Legendarnih moralnih priča (Moralités légendaires)* jer, vidjet ćemo u nastavku ovoga poglavlja, točnije u njegovu trećem potpoglavlju, ovaj pjesnik dekadentne teme obrađuje u parodijskom duhu. Štoviše, svojim ismijehivanjem i izrugivanjem uobičajenim dekadentnim temama *Legendarne moralne priče* najavljuju prijelaz iz dekadencije u modernu 20. stoljeća. Dakle, Laforgueova pripadnost dekadentnoj struji francuske literature 19. st. nije spriječila njemu svojstveno zajedljivo izrugivanje na račun estetike ove pjesničke škole, o čemu najbolje svjedoči poetska priča *Pan i Siringa (Pan et la Syrinx)* gore spomenute zbirke, čiju podrobniju analizu donosimo u nastavku ovoga poglavlja. Konačno, proučavanjem Laforgueova *Pana i Siringe* lakše ćemo moći razumjeti ne samo parodiju kao žanr koji igra važnu ulogu u povijesti dekadencije, već i estetiku ovoga pisca te objasniti dualnost izrazito podvojenoga glavnog junaka Laforgueove priče.

5.1. Opis Faunove vanjštine

Proučavajući pjesme o Kentaurima mogli smo zaključiti da ih je mašta starih Grka stvorila sjedinjujući fizičku snagu konja i čovjekovu snagu razuma s ciljem da stvori jedno moćno i savršeno biće.

Na sličan su način stari Rimljani stvorili i lik Fauna. Njegova će tjelesna građa također sadržavati karakteristike čovjeka i životinje, ali se neće isticati svojom fizičkom snagom poput Kentaura, nego će posjedovati izraženu snagu uma, koja će se očitovati u stvaranju umjetnosti. Faunov lik u narodu postaje omiljen pa su stoga u grčko-rimskoj mitologiji takva bića vrlo česta. On posjeduje kozje šape i rogove na čelu, no njegova su prsa i glava kao u čovjeka. Nalazimo ga u svim pričama gdje se predaje svojim omiljenim razbibrigama, a to su ispijanje vina i lov na nimfe. Često je u blizini Dioniza, božanstva vinogradarstva, koje iznimno cijeni, ali i na mjestima gdje se može skriti te vrebati i iznenaditi nimfe.

Najpoznatiji je Faun grčke mitologije nesumnjivo Zeusov brat po mlijeku Pan (lat. Faun), kojega je dojila nimfa Amalteja u isto vrijeme kad i vrhovnoga boga. Njegovi ljubavni podvizi postali su gotovo jednako legendarni kao i Zeusovi jer je Pan veliki obožavatelj nimfi. Nije upitno da je najpoznatija pripovijest, čija je simbolička vrijednost relevantna za naše proučavanje, ona koja nam govori o nastanku Panove frule koju je božanstvo, razljućeno zbog neuspješnoga hvatanja nimfe, napravilo isjekavši trstiku u koju se ona pretvorila.

Oko Pana se, dakle, skuplja više elemenata koji su bitni za promatranje ovoga lika, a to su vino, nimfe i frula. Od spomenutih elemenata polazi većina književnih proučavanja posvećenih Faunu. Književna zazivanja Fauna bila su brojna tijekom mnogih stoljeća, a 19. stoljeće, koje se za njega ponovno zanima, čini nam se vrhuncem kada bolje razmotrimo zanimanje autora ovoga razdoblja za to hibridno mitološko biće. Tu možemo zapaziti obnovu interesa za grčku i rimsku antiku.

U samo nekoliko godina, na koncu 19. st. s parnasovcima i, čak prije, s nekim piscima francuskoga romantizma, poput Victora Hugoa, doslovce cvjeta jedan zavidan broj djela koji za temu imaju Fauna. Neovisno o činjenici jesu li spomenuta djela u stihu ili pak prozi, Faun će uskrsnuti kao veliki mitološki junak književne prakse toga vremena.

Ovdje u prvome redu mislimo na djelo Théodorea de Banvillea *Dijana u šumi* (*Diane aux bois*),[443] kojim je Mallarmé bio nadahnut za svoju pastirsku pjesmu *Faunovo poslijepodne* (*L' Après-midi d'un faune*). Međutim, tu su i drugi pjesnici koji su napisali kraće i manje poznate pjesme, poput Charlesa Lecontea de Lislea s *Panom* u njegovim *Antičkim poemama*. Na kraju trebamo svakako spomenuti *Satira (Le Satyre*), središnju poemu *Legende stoljećā* Victora Hugoa te *Pana i Siringu* (*Pan et la Syrinx*) Julesa Laforguea, jednoga od predstavnika dekadencije u francuskoj književnosti.

5.2. Izvorna legenda u poetskoj priči *Pan i Siringa* Julesa Laforguea

[443]Banville,Théodore: *Diane au bois*, M. Levy, Pariz, 1834., 65. str.

Jules Laforgue (1860. – 1887.),[444] francuski pjesnik rođen u Urugvaju, gdje je njegov otac radio kao učitelj, vrlo je značajan predstavnik simbolizma u francuskoj književnosti, a poznat je kao jedan od tvoraca slobodnoga stiha i, kao što smo to već naveli, kao pjesnik kojega se na kraju stoljeća svrstava među književnike francuske dekadencije. Njegova su djela vrlo često prožeta skepticizmom i, na određen način, melankolijom. Društvene odnose i postupke pojedinaca koje nije odobravao često je ismijavao pa otud u njegovim djelima nalazimo izraženu ironiju, kao što je to slučaj s *Panom i Siringom*, koja zapravo predstavlja određenu parodiju jer Laforgue likove iz antičke mitologije smješta dijelom u svoju suvremenost, u kojoj tematiku iz stare Grčke obrađuje u uvjetima modernih vremena, u kojima se glavni junak ne snalazi najbolje, zbog čega je i predmet podsmijeha okoline.

Život i poezija ovoga prerano preminulog pjesnika najbolje objašnjavaju dekadentni duh. Osjećajući da društveni odnosi u njemu stvaraju preosjetljivost i umor koji ga postupno odvaja od svijeta, Laforgue se suprotstavlja duhu vremena u kojem živi. Izvjesno vrijeme provodi u Berlinu, gdje se kao jedan od njihovih najrevnijih čitatelja upoznaje sa Schopenhauerovim[445] i Hartmannovim,[446] djelima zahvaljujući kojima Laforgueov pesimizam postaje čuvstvenom ideologijom. Taj pesimizam jača i pjesnikova bolest, koja mu ostavlja još malo godina života. No, pjesnikov se pesimizam ne može razumjeti bez protuteže ironije. Fantazija i ironija dvije su stalno nazočne sastavnice Laforgueova pjesničkog postupka, u kojem se suprotnosti patetike i groteske izmjenjuju vrlo brzo, čak unutar istoga stiha.

---

[444]Aquien, Michel & Honoré, Jean-Paul: *Le Renouvellement des formes poétiques au XIXe siècle*, nav.djelo, str. 61. Jules Lafourgue i Gustave Kahn autori su slobodnoga stiha u francuskom pjesništvu, što je bio predmet rasprave brojnih književnih kritičara.

[445]Schopenhauer, Arthur (1788. – 1860.), njemački filozof. Nastojao sjediniti Kantove spoznajno-teorijske nazore i svoj vlastiti metafizički voluntarizam. Po njemu je bit svijeta volja za životom, vječno teženje koje ne može naći zadovoljenja, ovaj svijet je besmislen i ispunjen boli. U praktičnoj filozofiji koja slijedi iz njegova metafizičkog nazora pod utjecajem je indijskoga nazora o svijetu (budizma), sklon asketskim zaključcima. Njegova je filozofija zapravo reakcija srednjega građanstva, s jedne strane, na rastući kapitalizam koji ništi njegovu egzistenciju, a s druge, na rastući proleterijat koji ugrožava građansko društvo. /Selaković, Milan; Vrančić, Ivo; Balen, Šime: *Priručni leksikon*, Znanje, Zagreb, 1967., str. 810.

[446]Hartmann, Eduard von (1842. – 1906.), njemački filozof. Pesimist, nastojao oko sinteze Schopenhauerova voluntarizma i Hegelova panlogizma. Supstancijalno jedinstvo svijeta, materijalnosti, volje i duha sačinjava po njemu *nesvjesno.* Djela: *Filozofija nesvjesnog, Fenomenologija moralne svijesti, Filozofija lijepog* i dr. /Selaković, Milan; Vrančić, Ivo; Balen, Šime: *Priručni leksikon*, nav. djelo, str. 367.

Osim zbirke *Legendarne moralne priče* (*Moralités légendaires,* 1887.), poznate su mu također *Tužaljke* (*Les Complaintes*), njegova prva zbirka pjesama, objavljena 1886. g. i pisana slobodnim stihom, zatim *Jecaji zemlje* (*Les Sanglots de la terre,* 1901.) i *Posljednji stihovi* (*Derniers vers*), koju će 1890. g. posthumno objaviti njegov prijatelj Félix Fénéon.

«Po značajkama svoje proturječne moderne osjetljivosti, Laforgue je preteča pjesnika kao što su R. Queneau i J. Prévert, kod kojih je humor važan dio stvaralačkoga postupka, a njegovim se dužnikom smatrao i T. S. Eliot. Ujeviću je Laforgue bio francuski pjesnik, koga je po vlastitoj izjavi, uz Baudelairea i Verhaerena, najviše čitao.»[447]

U svom najznačajnijem djelu, *Legendarnim moralnim pričama*, tvorac slobodnoga stiha u francuskom pjesništvu 19. st. osuvremenjuje najrelevantnije legende grčko-rimske mitologije, među kojima priča o Panu i Siringi svakako zauzima kapitalno mjesto. Svojoj poetskoj priči Laforgue daje i sasvim novu simboliku budući da ju piše pod utjecajem dekadentnih ideja 80-ih godina 19. st. Stoga nismo nimalo iznenađeni što u *Panu i Siringi* nalazimo brojne teme i metode kako dekadentne, tako i simbolističke poezije, poput pesimizma, izražene važnosti podsvijesti i sna, dosade, ali i muzikalnosti, slobodnoga stiha i baudelairovskih opisa prirode. Za pisanje *Pana i Siringe* Laforgue je nadahnuće zasigurno pronašao u Ovidijevim *Prijetvorbama (Les Métamorphoses)*, djelu poznatom po svojim parodijskim elementima. U želji da istakne dekadentnu temu potrage za idealnom ljubavi, Laforgue s mnogo humora i ironije oživljava ovu antičku mitološku priču dajući joj, u skladu s duhom vremena u kojem živi, potpuno novo značenje. Ipak, pozivanjem na Ovidijeve *Prijetvorbe*, Laforgue prvenstveno želi odati počast rimskom autoru u kojem ovaj dekadentni pjesnik vidi svoga preteču, ali i uzor u pisanju parodijskih tekstova. S tim u vezi, moramo napomenuti kako *Pan i Siringa* nije jedino djelo *Legendarnih moralnih priča* u kojem se Laforgue inspirira Ovidijem jer utjecaj *Prijetvorba* vidljiv je i u *Perzeju i Andromedi (Persée et Andromède).*

Jules Laforgue vrlo se rano zainteresirao za lik Pana, za što je vrlo zaslužna poema Stéphanea Mallarméa *Faunovo poslijepodne (L' Après-midi d'un faune*), koja u jednom svom dijelu prikazuje legendu o nastanku Panove frule, Faunovu požudu koja ga tjera da počne svoj

[447]Vidan, Gabrijela i dr.: *Povijest svjetske književnosti*, knjiga 3, nav. djelo, str. 543–544.

lov na nimfe, njihov bijeg zbog kojega za njega ostaju neuhvatljive i utjehu koju mu pruža umjetnost.

Po riječima Daniela Grojnowskoga, ovu legendu nalazimo i u Ovidijevim *Metamorfozama* (*Les Métamorphoses*), djelu s velikim utjecajem na francuske pjesnike 19. stoljeća, koji u njoj pronalaze izvore svojih nadahnuća.[448]

Priča nastaje kao Ovidijev odgovor na pitanje koje je o podrijetlu frule postavio Argos Merkuru, prerušenom u pastira te na taj način funkcionira kao mit.

U *Metamorfozama* legenda o Panu i Siringi govori o božanstvu koje u planinama Arkadije hvata zanosnu i krjeposnu nimfu. Uplašena, ona pred njim bježi svom ocu, u rijeku Ladon te ga moli da je spasi od Pana. Ovidije s puno sentimentalnosti opisuje njezinu molitvu te očev odgovor i pretvorbu u močvarnu trstiku, u čemu joj je, osim oca, pomogla i nimfa iz hladnoga potoka.

Pan je nesretan nakon gubitka predmeta njegove požude, što pokazuje uzdahom razočarenja proizvodeći ugodnu, milozvučnu glazbu, čiji ritam pomiče trstiku te ga inspirira da od nje napravi sviralu. Na taj su način njegovi odnosi, iako premješteni na razinu umjetnosti, s nimfom kao ženom ostvareni.

Laforgueovo djelo *Pan i Siringa*[449] ima podnaslov koji opisuje glavni naslov i u istom trenutku signalizira i upozorava na humorističnu preinaku koju će prikazati i po čemu će se razlikovati od izvorne legende.

Nastanak frule sa sedam slamki poistovjećuje rezultat priče uspoređujući je s Ovidijevim modelom njezina nastanka i kao podnaslov čini od njega središnju temu parodije.

Jules Laforgue daje nastanku Panove glazbe jednako važno mjesto kao i lovu na nimfu Siringu, koja biva pretvorena u sviralu.

Pan i Siringa, ili Nastanak frule sa sedam slamki priča nam o inspiraciji koja se javlja kod umjetnika, njegovoj požudi i traženju izraza koji najbolje označavaju ideal.

---

[448]Grojnowski, Daniel: «Procédures et enjeux de la parodie: „Pan et la Syrinx, ou l'invention de la flute à sept tuyaux " de Jules Laforgue», u: *Nineteenth-Century French Studies*, nav. djelo, str. 455.

[449]Laforgue, Jules: *Derniers vers*, Gallimard, Pariz, 1956.

5. 3. Ljubav i umjetnost, iluzije i stvarnost

Nemogućnost ostvarenja trajne ljubavi predstavlja glavnu dekadentnu temu kojom se Laforgue bavio u svim svojim djelima. Osim u svojoj umjetnosti Pan doživljava neuspjeh u želji da osvoji Siringu, što je karakteristično za Laforgueovo tumačenje veze između ljubavi i umjetničkoga stvaranja, žene i pjesnika. Umjetnost osigurava zamjenu za ljubav, koja je oduvijek nedostižna i ne može joj se pristupiti osim u pjesmi. Ona nadoknađuje gubitak ljubavi osiguravajući na taj način pjesničko stvaranje. Preobrazba Siringe u močvarnu trstiku stvara instrument pomoću kojega Pan proizvodi glazbu, a njezin nestanak izvor je nadahnuća koje će izraziti svojom nostalgijom.

Ovi uobičajeni aspekti legende u skladu su s pesimizmom kasnoga 19. stoljeća. Panova je nemilosrdna potjera uzaludna, ali on u najgorem slučaju dobiva umjetnost koja je najveća kompenzacija i, po riječima same Siringe, najčvršći i najtrajniji izvor ljudske sreće. Mallarméovo obrađivanje mita u poemi *Faunovo poslijepodne* prikazuje mnoge od ovih tema. Faunova želja da ovjekovječi nimfe, izražena na samom početku poeme, odraz je njegovih erotskih i estetskih želja. Stihom *Umjetnost, to je ovjekovječena želja*[450] Laforgue je ovu ideju izravnije artikulirao, a parodijskom je čini mudrost same Siringe, koja ju udvorno daje Panu. Nesigurnost Mallarméova Fauna vezana za stvarnost njegova erotskog iskustva «Jesam li volio jedan san?» može se usporediti s Panovom pjesmom iz Laforgueove poetske priče:

U snu sam je vidio
Malenu, dobrodošlu Evu
Bogojavljenje, Bogojavljenje!
Ali, to je bila samo moja želja.[451]

[450]Laforgue, Jules: «Pan i Siringa», u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Debauve Jean-Louis, Walzer Jean-Louis, Grojnowski Daniel, svezak 2., L'Age d'Homme, Lozana, 1995., str. 463.

[451]Isto, str. 452.

Oba spomenuta djela predstavljaju suštinu želje, odnosno nedohvatljivost predmeta i njegovo pretvaranje u umjetnost, beživotan, monoton i uzaludan niz pastirske pjesme Mallarméa, dugo i jedinstveno jecanje i nostalgičnu glazbu kod Laforguea.

Pan i Siringa osuvremenjena je priča, u kojoj se tradicionalne teme pretvaraju u suvremene dekadentne teme. Tako je relativno jednostavna tema o umjetnosti kao proizvodu gubitka umetnuta u složenu idealističku filozofiju dekadencije. Panova potjera Siringe postaje metafora ne samo za neizbježni neuspjeh ljubavi, nego također i za opće stanje čovjeka koji stalno pokušava dosegnuti nedohvatljivi ideal, odnosno savršenstvo kojemu sve teži. Na jednoj višoj razini neuhvatljivost ljubavi odražava karakteristični problem 19. stoljeća i dekadencije. No, u samoj je prirodi ljubavi da ona i razočarava i nadahnjuje. Stoga Laforgueova Siringa u suprotnosti s izvornom junakinjom, osobno preklinje povjetarac da preda njezinu dušu neutješnom Panu.

Laforgue slabi značenje umjetnosti sugerirajući da umjetnikovo stvaranje kao proizvod gubitka nema praktično značenje i uopće ne čini nikakvu promjenu u svijetu, osim što ga vraća njegovoj uzaludnoj potrazi za idealom, što dovodi do novih želja i nezadovoljstva koja proizvode frustracije, a to postaje jednim od glavnih Panovih problema. Veliki zavodnik i pratitelj bučnih zabava Dioniza, vrlo poznat i slavan po svojoj pohotnosti i erotizmu u Laforgueovoj verziji, postaje zaljubljeni, ljubavlju izgladnjeli, osamljeni sanjar, koji ugodno provodi sate uz neadekvatnu frulu te zamišlja savršenu ženu, koja bi s obožavanjem došla u njegov zagrljaj. Panova su sanjarenja pretjerana, egoistična i potpuno neprihvatljiva za stvarnost koja će mu predstaviti veselu i ugodnu, ali krutu Siringu. Panov drugi problem leži u metafori njegova erotskog života i stvaranja glazbe. Pjesma je ovoga šumskog božanstva nezadovoljna primitivnom frulom i njezinim ograničenim dometom od četiri note te želi bolju frulu. Takva nesavršena i monotona frula nije dovoljna da izrazi trenutno nadahnuće božanstva i bol zbog neispunjene želje:

Što raditi kad se voli nego tako čekati na svježem zraku pokušavajući se izraziti umjetnošću?[452]

On doista pjeva i čeka, ali frula čak neće priopćiti njegovu žudnju, već će je tek djelomice zadovoljiti. Laforgueov nesretni umjetnik čezne za profinjenijim sredstvom izražavanja tj. jednom složenijom frulom, koju će on ironično dobiti gubitkom Siringe, čija preobrazba uzrokuje novi izum.

Pan je istodobno biće ispunjeno osjećajima nesreće i sreće. Njegove želje ostvarile su se u umjetnosti, ali uz gubitak voljene osobe. Panova ljubav i glazba mnogo su puta povezane s njegovim trećim problemom, koji je tipično dekadentan, laforgeovski i parodijski. Mallarméova dvosmislenost Faunova iskustva iz prošlosti, san ili stvarnost, ovdje je pretvorena u Panovu temeljnu nesposobnost da shvati sadašnjost, posebno kad je u pitanju Siringa, što je izraženo u stihu:

Neka se on uvjeri i shvati da se to događa u sadašnjosti![453]

Pan doista ima problema sa stvarnošću. Čim izjavi svoju ljubav, odmah joj i ruši ugled jer je povlači ili je daje Siringi s primjedbama te je ona može koristiti protiv njega. On razmišlja da se baci pred njezine noge, klekne pred nju i zadivi je, ali se suzdržava od toga i umjesto da vrati njezin osmijeh svojim «odlučnim osmijehom»,[454] on sliježe ramenima s nemarnim pogledom i izgledom. Na kraju, nakon što je gubi u rijeci, sebi predbacuje što nije djelovao odlučnije od samoga početka. To je prikazano u sljedećem odlomku:

Ja sam je mogao promatrati, zauvijek slušati i uzeti njezina pravila života! O čemu sam ja mislio umjesto toga? O svemu? A to je prošlo. Oh! kako sam ja neizlječivo u svemu! Kako sam ja nemoćan!

---

[452]Isto, str. 451.

[453]Isto, str. 454.

[454]Isto, str. 456.

Oh! Tko će uspostaviti most između moga srca i stvarnosti![455]

Panova je retorika s otrcanim frazama smiješna, ali ona odražava i izgovorenu ljubav i oklijevanje da djeluje, čemu se Laforgue stalno ruga. Pan je previše obuzet razmišljanjima, zbog čega mu bježi stvarnost u trenutku kada mu se gotovo na dlanu nudi.

Priča daje odgovor na pitanje smanjenja suprotnosti između Panova sna i sadašnjosti neposrednom sugestijom da se stvarnost i san ipak mogu uskladiti. Tek pošto mu Siringa bježi, Pan uspijeva učinkovitije i odlučnije djelovati, bez oklijevanja, o čemu govori stih:

Bez češanja uha i bez povlačenja svoje oštre bradice.[456]

On hvata svojim rukama njezin duh dok lebdi kroz trstiku te ga zatvara u svoju novu frulu. Na kraju shvaća da se stvarnost najbolje odražava u umjetnosti te da najizražajnija umjetnost potječe od nostalgije i žaljenja. Tek nakon što je volio i pretrpio gubitak, Pan radi novu frulu, zapravo novi izum, stvara čistiju i bolju pjesmu te živi podnošljivije i sretnije kao umjetnik.

5.4. Znakovi suvremenosti

Kroz ove tri povezane teme, Laforgue izričito provlači temu suvremenosti, o čemu govori stih u kojemu se bavi osobinama Panove ljubavi:

A sav će Olimp brujati o nadarenosti Pana i o njegovim novim ljubavima ispunjenim jednim suvremenim karakteristikama.[457]

---

[455]Isto, str. 465.

[456]Isto, str. 464.

[457]Isto, str. 461.

Sama Siringa ima osobine «nove žene», a njezina odlučnost da sačuva svoju neovisnost i samostalnost odražava budućnost, odnosno «znak novih vremena.»[458] Pan je zabrinut zbog uvjerenja da njegov talent neće biti na razini izazova novoga doba, što privlači pozornost na načelo same priče po kojem je ova stara legenda osuvremenjena i sugerira važnost parodije kao suvremene kreacije. Panove nade za suvremenom ljubavlju gotovo su iluzija, ali on stvara odgovarajuću frulu i pjesmu, «divnu glazbenu skalu»[459] novoga doba. Njegova pjesma zahvaća duh sadašnjosti kroz letimični pogled usmjeren natrag i proizvodi suvremenu pjesmu čuvajući tako dušu Siringe pretvorenu u zvuk u novoj fruli.

Priča daje važnost uspomenama koje pridonose značenju, čak i istini kratkotrajnoga trenutka, a time i stvaranja istinski suvremene umjetnosti. Laforgue čini od svoga Pana i Siringe sasvim moderan par i prekida legendarnu potjeru da raspravi o prirodi ljubavi i umjetnosti, tom stalnom nerazumijevanju između suprotnih spolova. Sama je potjera jednako borba zdravoga razuma koliko i natjecanje snage i izdržljivosti.

Pan zadržava svoju tradicionalnu fizionomiju polujarca i polučovjeka, ali on je zapravo nezadovoljni umjetnik 80-ih godina 19. stoljeća. Nemiran je, opsjednut ljubavlju i ispunjen načelima dekadentne filozofije, posebno sveprisutnoga fatalizma, tj. vjerovanja u unaprijed određenu sudbinu koju on stalno zaziva. To nalazimo u sljedećim stihovima:

Dogodit će se što se treba dogoditi.[460]
Sve je u Svemu. Ja ću je znati uhvatiti iz nekih fatalističkih razloga.[461]

[458]Isto, str. 463.

[459]Isto, str. 464.

[460]Isto, str. 455.

[461]Isto, str. 460.

On sebe žali jer je nepoželjan i pogrješno shvaćen te ustrajava na svom «velikom dobrom srcu»,[462] «lijepoj duši»,[463] «svojoj duši velikog pastira»[464] i «tuzi njegova genija».[465] Ima poteškoća pri spavanju, pati od vrućice te ga uznemiruju snovi. «Ima tužne oči i tradicionalan izraz napetosti i stresa kao i stisnute zube.»[466] Iako je «besmrtan i mlad»,[467] Pan je ostario prije vremena, iscrpljen nepopravljivim proturječjima svojih beskonačnih razmišljanja. Stupanj njegova očaja u trenutku kad Siringa ulazi u priču može se mjeriti s činjenicom da je voljan prihvatiti žene bez odlaganja. To nam dočarava sljedeći stih:

A danas, pošto je bolestan od velike ljubavi, on bi prihvatio ženu bez raspravljanja.[468]

5.5. Ljepota i duh Siringe

Ljepota Laforgueove Siringe baca Pana u neku vrstu mahnitoga straha, koji on obično izaziva kod drugih. Siringa posjeduje osobine tipične za laforgueovsku damu. To su velike «divne nebeske oči», «intelektualna usta», «kosa podignuta u veliku krunu na glavi», «duge savršene noge i blijede mjesečeve grudi.»[469] Ona je dražesna, lijepa, skromna i nevina, s nostalgičnim jasnim glasom, osvajajućim izravnim i pametnim pogledom te na veliko Panovo

[462]Isto, str. 458.

[463]Isto, str. 452.

[464]Isto, str. 459.

[465]Isto, str. 457.

[466]Isto, str. 454.

[467]Isto, str. 451.

[468]Isto, str. 454.

[469]Isto, str. 459.

iznenađenje svojom samostalnošću i ponosom podsjeća na Andromedu. Siringa se odupire njegovu zavođenju s prijezirne visine i ljubomorno čuva svoju neovisnost. Suputnica krjeposne Dijane tvrda je srca i nju ne uznemiruje seksualni nagon koji toliko muči Pana. Ona nadahnjuje ljubav poput same Dijane i «njezine ljubavi nemaju budućnost, nego samo besane noći.»[470] Ta ljubav izgleda na trenutak nadohvat ruke, približena, ali nikad ostvarena, kao što to Pan kasnije shvaća. Za razliku od njega, ona živi mirnim životom s primjerenim, neprekinutim snom, bez groznice, s jasnim moralnim nazorima koje vjerno slijedi i koji će joj dobro poslužiti za vrijeme progona. Odupire se i odolijeva osjetilnosti noći u stihu:

O sumraku, ti me ne zanimaš. Ti me nikad nećeš dotaknuti.
Pohota se neće znati filtrirati u kalež moga bića.[471]

Ona je opisana kao «nadčovječna», zatim kao «božica i božanstveno dijete», ali i kao «nečovječna i nemilostiva», ne samo zbog toga što je nimfa, već i zato što predstavlja savršenstvo, odnosno ideal koji je izvan dosega ljudi, čak i poluljudi i polubogova poput Pana. Ona predstavlja mjesečev ideal koji je privukao i mučio većinu junaka iz Laforgueova djela *Legendarne moralne priče (Moralités légendaires)*, a ovdje je prema legendi preobražena u neuhvatljivu voljenu ženu.

5.6. Panovo predavanje sudbini

Laforgue se igra s jednom starom igrom riječi kojom je Pan povezan sa svima. Prema svom imenu, on bi trebao biti Sve, ali u stvarnosti nije tako, već je od Svega poprilično malo, što vidimo iz njegova razgovora sa Siringom:

- Siringa, Vi ste baš realistični.

[470]Isto, str. 462.

[471]Isto, str. 462.

Ja sam Pan.
- Koji Pan?
- Ja sam… malo previše u ovom trenutku,
Ali općenito ja sam *Sve*, *Sve* sam po potrebi.
Shvatite me, ja sam jadikovka vjetra. -
I Eol, pa što onda!
Ali, shvatite me!
Ja sam stvar, život, stvar u jednom smislu.
Ne, ja nisam ništa, ništa. Baš sam nesretan!
Da barem imam instrument bolji od ove frule,
pjevao bih Vam o Svemu onome što jesam.[472]

Razgovor komično naglašava sva proturječja Pana koji zapravo nije *Sve*, već u biti nije ništa, osim što je možda nesretan, i čije ime ostavlja malo traga u stvarnosti njegova osjećanja stvari izuzevši realistični karakter koji Siringa opaža u njemu. Njegovo *Sve* toliko je neprimjetno da ga ona pita za prezime, odnosno identitet: *Koji Pan?* Pan ima problem identiteta jer se ne zna pravilno izražavati, što i sam priznaje obraćajući se Siringi:

Pjevao bih Vam *o Svemu* onome što jesam.[473]

Laforgue također daje dekadentnu promjenu Panova imena iskorištavajući Hartmannovo značenje Svega:

Želite li dopustiti da u ime *Svega za mene budete Sve?*[474]

Panova je izjava po riječima Siringe realistična i utemeljena na praktičnom razmišljanju da je ljubav u samoj prirodi stvari:

[472]Isto, str. 456.

[473]Isto, str. 456.

[474]Isto, str. 457.

O, vi, tamo! A ja ovdje! O, vi! O, ja! *Sve je u Svemu!*[475]

Ovaj njegov posljednji omiljeni izraz javlja se nekoliko puta. Činjenica koja se prihvaća kao načelo i koristi u normalnim okolnostima da izrazi komičnu uzaludnost složenih filozofskih teorija postaje ozbiljan izraz dekadentne teorije. Pan govori panteističkim glasom jer je on panteist, sljedbenik Spinoze i Hartmanna, uključen u naučavanje da je Sve, bilo da je to Bog, volja ili podsvijest, vjerojatni uzrok Svega te da se Sve nalazi u Svemu, što pokazuje Panovo mirenje sa sudbinom.

Siringa je, s druge strane, produhovljena te vjeruje u nadmoćnost duha nad materijom i u njihovu izraženu podijeljenost. Laforgueova alegorija sugerira da, iako umjetnik može biti panteist koji stalno slijedi ideal, taj ideal odlučno ostaje, poput Siringe, spiritualistički i izvan njegova dosega. Laforgue pokazuje elastičnost svakoga banalnog vjerovanja i prilagodljivost bilo koje priče, ali on jednako tako iznosi stvaralačke mogućnosti parodije, koje se mogu regenerirati u šaljivom oponašanju književnoga djela konačno proizvodeći drugu fikcijsku priču. On se u svom djelu nije odrekao glavnih događaja legende te smo svjedoci Panova susreta sa Siringom dok ona silazi niz planinu, njegove potjere, njezine preobrazbe u močvarnu trstiku te izuma frule od trstike. Tekst dva puta čitatelja izričito podsjeća na Laforguevu navedenu vjernost originalu i tako privlači pozornost na parodiju i na njihovu međusobnu udaljenost. Kada Pan kreće u potjeru za Siringom koja bježi, pripovijetka tom događaju daje sljedeći komentar:

A legendarni progon nimfe Siringe od strane božanstva Pana započinje u Arkadiji.[476]

I poslije kada nimfa ponovno započinje svoj bijeg:

[475]Isto, str. 459.

[476]Isto, str. 458.

I legendarni bijeg nimfe Siringe od strane boga Pana se nastavlja u vruće poslijepodne i završava tako da prelazi u večer ....[477]

Na sličan način Laforgue često ukazuje na razliku između sadašnjosti i prošlosti, način na koji se čuva original i odbija osuvremenjivanje parodije. Međutim, on zapravo naglašava upadljivu vezu između njih priznajući povijest originala, što nam pokazuje stih koji podsjeća čitatelja na sadašnje vrijeme pripovijetke i tako privlači pozornost na suvremenost i modernizaciju:

O dugi, legendarni danu, ti si daleko i nećeš se više vratiti! To se događalo u Arkadiji prije dolaska Pelazga.[478]

Ovdje tvrdnja postaje proturječna upotrebom pridjeva «legendarni». Naime, potjera i dan legendarni su budući da su već prepričani i neće se opet dogoditi. Oni mogu ipak biti prepričani kao u ovoj poetskoj priči Julesa Laforguea.

5. 7. Idilični ambijent i idealna žena u poetskoj priči *Pan i Siringa*

Prva je rečenica smjestila priču u Panovu konvencionalnu Arkadiju, ali je odmah potkopana pripovjedačevim komentarom da bi se ona mogla nalaziti bilo gdje:

Svatko je prolazio jednog lijepog jutra jednom prekrasnom dolinom,
Svi će reći: «Znam što je to.»[479]

Ako prepoznamo mjesto i vrijeme radnje, možda je to zato što smo ih prije vidjeli u originalu ili čak u našem vlastitom iskustvu. Ovo je legenda o Panu, ali je prebačena u svijet

[477]Isto, str. 460.

[478]Isto, str. 458.

[479]Isto, str. 451.

suvremenoga čitatelja. Štoviše, ako poznajemo Panovo prekrasno ljetno jutro na selu, možda smo onda uključeni i u ono što se tamo događa. Laforgueovo uporno inzistiranje na nespecifičnosti Panova okoliša njega ne sprječava da razglaba lirski o ljepoti mjesta radnje. Toplo sunce koje izlijeva svoje zrake u dolinu poput punih proljetnih vodopada, pčele koje zuje, životinje na ispaši, ptice koje cvrkuću, bujna vegetacija, sve to podsjeća Pana na opću sreću koja je tako neuhvatljiva i koja mu izmiče. Laforgueova je Arkadija idilična. To je zemlja mladosti, ljepote, sklada i sreće, a sve se to odražava u samim rimama jezika, za što primjer nalazimo u sljedećem stihu:

O mladosti, o ljepoto, o jednodušnosti! O sunce![480]

Laforgueovu pripovijetku karakterizira tipična subjektivnost koja osigurava temi jedan opći sklad, a emocije se lako uklapaju u opis lijepoga vremena:

Blaženo je sve dokle oči dopiru.[481]

Dobrobit koju priroda daje i zadovoljstvo njome podsjećaju Pana na vlastitu nesposobnost da slijedi njezin primjer, što je izraženo odlomkom:

I to je blistavo, sjajno jutro, i cijelo sunce i opća sreća, ali meni tako neuhvatljiva! A evo; na meni je da se izmirim i uredim da budem sretan kao što se ovo jutro izmirilo i uredilo na putu k toj sreći.[482]

«Neuhvatljiva» osigurava upadljiv ključ rješenja smisla Panove kasnije potjere. To neuhvatljivo biće, Siringa, predstavlja opću sreću koju on pokušava posjedovati i izraziti.

[480]Isto, str. 451.

[481]Isto, str. 452.

[482]Isto, str. 452.

Na početku priče Pan na svojoj fruli svira vrlo osobne jadikovke. To mu daje priliku da razvije filozofiju ljubavi koju izvodi u smiješnom i apsurdnom prikazivanju tipično etimološke domišljatosti:

O, ženo, ženo! Ti koja činiš čovječanstvo umobolnim! Volim te, volim te, ali što su riječi «Ja te volim». «Volim», to mi nešto govori tek kada povežem s tim zvukom i s jednim nemaštovitim nadahnućem zvuk engleske riječi «aim», koja znači «cilj». Ah, cilj, da! «Volim», to bi isto tako značilo «Ja težim k tebi, ti si moj cilj.»[483]

Pan stalno koristi etimološke argumente da opravda svoje ponašanje prema Siringi:

Ali, kako te volim, kako te volim, dakle ti si moj cilj![484]
i
Jer Vas volim, vi ste moj cilj![485]

Argument je pogrješan. Međutim, poput filozofije koju poziva za potporu, ako «voljeti» znači «uzeti voljenu», kao cilj slijedi suprotno od onoga što Pan misli, tj. da predmet mora ostati izvan dosega. Samo Siringa ironično razumije posljedice ovoga kao što će ona poslije opaziti i pripomenuti u stihu:

Sreća je u potjeri za idealom.[486]

Panova pjesma slika portret dame njegovih snova prepoznatljivim Laforgueovim slobodnim stihom te očaran približavanjem malene Eve Pan postaje sve ushićeniji:

O, malena Evo!

[483]Isto, str. 453.

[484]Isto, str. 458.

[485]Isto, str. 458.

[486]Isto, str. 459.

Ti, koja se približavaš oduševljena svojom ulogom
Očiju u kojima gori želja za ljubavlju i brakom.[487]

Mogli smo očekivati Siringu ili barem neko klasično ime, no nasuprot zanosno lijepoj i nedohvatljivoj Siringi idealna je žena u Panovim pjesmama Eva, koja u potpunosti predstavlja njegovu realnost. Ona nije destruktivna, nego neobična divna dama spremna na ulogu žrtve i predavanja njegovim uspješnim rukama:

- Oh, recite, recite!
Malena Evo dok silazite s vrha
Sa svojim tijelom žrtve
I svojom čistom dušom, koja
Na vašem licu stvara rumenilo!
- Ona ponosno čvrsta odgovara:
Ja nisam maleni paun,
Ja nisam lutka!
Ja sam pobjegla da nasučem veliko srce Pana!
Oh! Ja sam čista kao jedan tulipan.
I potpuno bez ikakvih načela
Travanj! Travanj!
- Moja sreća ovisi o jednoj niti!
O, to ćeš biti ti!
Odlučno ću te povesti
U najdublju šumu,
Tamo gdje je najsvježije;
A poslije, ti ćeš se moći protezati po niskoj travi.
Nakon toliko djevičanskih poslijepodneva,
I prepustit ćemo se toplom godišnjem dobu
Uz zaglušujuću pjesmu cvrčaka.[488]

Kao i u svim drugim pričama, ovaj citat s autorom uključuje čitatelja u parodiju, a činjenica da je Pan taj koji recitira čini parodiju još više ironičnom. Parodičar može biti umjetnik i ljubavnik poput Pana, nezadovoljan svojom umjetnošću, pjesnik koji u svojoj pjesmi ne vidi vrijednost, zbog čega traži ideal koji odlučno ostaje izvan dosega, ali on isto

[487]Isto, str. 451.

[488]Isto, str. 452–453.

tako može poput Pana iz svoga nezadovoljstva i napora na kraju proizvesti pjesmu primjerenu novom vremenu same parodije.

Panov je osnovni problem krive procjene stvarnosti očit zbog komičnoga nesklada između slike voljene u njegovim pjesmama te krute i nedostižne Siringe u stvarnosti. Umjesto Eve iz njegovih pjesama, s vrha planine silazi Siringa te mu se približava po sunčanoj svjetlosti i on će za vrijeme potjere imati prigodu podsjetiti je na njezino tijelo, žrtve i hladne guste šume u koje ju namjerava odvesti.

Siringa ima zanosan pogled i jednako je čista i ponosno čvrsta dama na kakvu nikada vjerojatno neće naići. Međutim, sličnost tu prestaje jer će neovisnost koja joj je pripisana u pjesmi imati nepovoljan učinak na samoga Pana. Ponosno izrečene riječi «Ja nisam maleni paun»[489] u pjesmi pronalazi svoj parodijski ekvivalent u njezinoj oholoj optužbi:

> Držite li vi mene za jednu životinju, jednu malenu savršenu životinju? Znate li vi da sam ja neprocjenjiva?[490]

Pan bi nju, naravno, volio smatrati malenom životinjom, posebno u šumi, kao što on zamišlja nekoliko puta, ali Laforgue ovdje okreće leđa junaku dajući Siringi potpuni nadzor nad čoporom, što svakako predstavlja književnikovu podršku duhovnosti. Ona ima glas naviknut da suzbije i zadrži «Dijanine čopore»,[491] a komična Panova jeka još više okreće Panovu pjesmu protiv njega samoga. Siringa nije dijete samo njegove mašte, po kojoj bi ona njemu trebala služiti, nego je ideal većega broja pojedinaca.

Pan čak opaža suprotnost između njezina izgleda i predodžbe koju je o njoj imao. U to nas uvjerava sljedeći stih:

---

[489]Isto, str. 452.

[490]Isto, str. 458.

[491]Isto, str. 458.

Izgleda da ona ne sluti da je na svijetu kako bi se prepustila lijepom godišnjem dobu uz zaglušujuću pjesmu cvrčaka.[492]

Siringa će uglavnom ismjehivati njegove pjesme, čime Laforgue ponavlja uobičajenu dekadentnu temu, a to je varljiva nevinost damina lica koja proturječi njezinoj spolnoj funkciji, čime se označava parodijski karakter ove poetske priče. Siringa ne izgleda rođena da se prepusti Panu i ispuni njegova maštanja upravo zbog toga što nema namjeru to učiniti. Naprotiv, ona ima čvrstu namjeru sačuvati svoju djevičansku samoću:

Znajte da je moja oholost da ostanem ono što jesam barem ravna čudesnoj ljepoti.[493]

Pan pogrješno shvaća stvarnost jer je tumači prema vlastitoj želji u očitoj kontradikciji prema činjenicama, a posebno prema Siringi i njezinoj volji. On tumači stvarnost prema fikciji i tako stvara upozorenje čitatelju da ne bi slično uradio. Razgovor između njih dvoje karakteriziran je nespretnim tišinama, nesporazumima i brzim, duhovitim odgovorima koji prijete da se pretvore u prepirke. Njezin iskren pogled te jasan i izravan govor i odlučni postupci oštro se suprotstavljaju njegovu opisivanju, promjenama raspoloženja i nesigurnosti. Sama Siringa predbacuje mu što je bio neizravan i odbija da zbog toga krivi neprimjerenu frulu. Pan prebacuje pitanje spominjući jednu od svojih fiksnih ideja, dekadentnu razočaranost ženama usprkos njihovoj ljepoti i glasovima koji očaravaju.

Siringa ostaje staložena i tiha, dok on oklijeva između sramežljivosti i ratobornosti, zbunjenosti i smionosti, žalosnoga jadikovanja i nezainteresiranoga nemara, poklika ljubavi i dosadnih filozofskih rasprava, molbi za samilošću i oštre zajedljivosti. Konačno, on pribjegava praktičnijim sredstvima i izjašnjava se uz pomoć svoga starog pomoćnika, filozofije nužnosti i prisile:

Sve je u Svemu! Gledajte, o plemenita djevico, o ma tko god vi bila,

[492]Isto, str. 453.

[493]Isto, str. 459.

Vi koja ipak imate jednu priznatu formu! Dan se primiče kraju, a ja nikad nisam volio! Hoćete li dopustiti da mi budete Sve u ime Svega?[494]

Nimfa Siringa podiže se polako u svoj svojoj ljepoti i trijezno mu reče:

- Ja sam nimfa Siringa; malo sam također Najada. Jer je moj otac rijeka Ladon s lijepim prsima i rascvjetanom bradom.
- Ah, jao! Ah! Najada, dakle! Vi smatrate da sam ja vrlo ružan, da sam Kaliban, jedno kozje čudovište! Jedna Najada! Rođakinja lijepoga Narcisa. K vragu! Zar Narcis nije bio lijep i otmjen!?[495]

Međutim, ako Pan ima namjeru svojom mudrom zajedljivošću raniti nimfu, to mu se još jednom parodijski vraća kao udarac. Rugajući joj se pričom o Narcisu vjerojatno je neće oraspoložiti da prihvati njihovo međusobno približavanje. Može je više podsjetiti na sudbinu druge nimfe važne za našu priču, otete Narcisove majke, i možda je može držati u pripravnosti i na oprezu. Pan se izruguje podsjećanju na Narcisovu ljepotu, što je u suprotnosti s njegovom ružnoćom te zapravo sprema Siringu na svoj sljedeći potez. Umjesto da je porazi poniženjem, otpušta je i ispraća Dijani s molitvom u letu. Na uobičajen način Pan loše interpretira situaciju najavljujući neprikladnu književnu usporedbu:

Upravo mu je prošlo kroz srce brzinom bljeska otkriće velike i legendarne boli Cerere, boginje zemljoradnje. Proputovavši cijelu zemlju, prašnjava i gotovo kao prosjakinja ispitivala je pastire tražeći svoju kćerku Prozerpinu, koja je jednoga jutra nestala dok je slagala kiticu cvijeća za svoju mamu.[496]

Pan pogrješno uspoređuje svoju vlastitu nesreću s legendarnom tugom Cerere, koja je lutala zemljom u potrazi za svojom kćeri. Međutim, iako on može smatrati da je jednako nesretan kao Cerera, Siringini osjećaji prema njemu teško se mogu usporediti s Prozerpininom

[494]Isto, str. 457.

[495]Isto, str. 457.

[496]Isto, str. 457.

privrženošću svojoj majci. Usporedba može čak djelovati protiv njega, a motiv otmice ukazuje na to da je Pan zapravo bliži Plutonu (Hadu) nego ispaćenoj Cereri.

5.8. Nedostižnost ideala

Pan ne uspijeva ganuti Siringu svojom «Sve je u Svemu» retorikom i svojim panteističkim i determinističkim objašnjenjem da se trebaju prepustiti općem zakonu prirode. Njezina molba da joj se opiše ljepota postaje zadaća filozofije o biti svijeta, o Bogu i duši u doba kasnoga 19. stoljeća, što citirani odlomak jasno pokazuje:

- Budite dobri u nečemu, budite moje zrcalo kao što ljudska svijest pokušava biti ogledalo beskrajnoga i nedostižnoga *ideala*.
- Ah! Jao! Ne tako, moje idealno dijete! To bi vam dalo previše prava na neshvatljivo. To znači da je sreća u potjeri za idealom.[497]

Spomenuti izrazi i ideje izravno dolaze iz filozofije njemačkoga pesimističkog filozofa Eduarda von Hartmanna.[498] Ljudska svijest trudi se odražavati ideal, a ljubav predstavlja isti napor. Međutim, ljubljena nije krajnji cilj, nego samo posrednički, s kojega se treba dobiti pristup savršenstvu. Ideal koji obećava ljubav stoga je iluzija, a postizanje posredničkoga savršenstva mora za posljedicu imati razočarenje.

[497]Isto, str. 459.

[498]Pesimističke teorije Schopenhauera i Eduarda von Hartmanna sastavni su dio Laforgueova poimanja suvremene, dekadentne tendencije u književnosti. Po mišljenju stručnjaka za Laforgueovo djelo, Daniela Grojnowskoga, «Schopenhauerova teorija počiva na konceptu slijepe, neuništive, univerzalne sile koja vlada nad svim aspektima života, sile kojoj je i sâm razum podređen i čiji je jedini cilj da se ovjekovječi: volja za životom obmanjuje ljudska stvorenja nadahnjujući ih iluzijama poput sreće i ljubavi, koje su samo sredstva kojima se ista služi da ostvari svoje ciljeve. Umjetnost je privremeni lijek za tu dilemu, koju jedino može pobijediti isposništvo i predavanje sudbini uklanjajući požudu i zagovarajući odricanje od života koji je puka bol. Schopenhauer se okreće istočnjačkim religijama koje imaju brojne sličnosti s njegovom teorijom, posebno s pojmom nesretne egzistencije. Hartmann preuzima Schopenhauerov koncept univerzalne, podsvjesne sile koja se odražava u svijetu, ali ga ipak djelomično mijenja. Podsvijest nije ni slijepa ni zlobna, nego sveznajuća, inteligentna i nepokolebljiva. Pesimizam je dakle ključna etapa u razvoju čovječanstva prema stanju u kojem će volja uklanjati svijest o ispraznosti požude i dosegnuti mir koji donosi sreća... Hartmannov sustav prisutan je u metafizičkom razgovoru između Pana i Siringe» (Jean-Louis Debauve, Pierre-Olivier Walzer, Daniel Grojnowski: *Jules Laforgue Oeuvres complètes*, svezak 3., L'Age d'Homme, Lozana, 1995., str. 1124–1125.).

Da je ljubav nedostižna, pokazuje udaljavanje Siringe od Pana, iako će ona biti posjedovana, ali će to biti postignuto samo njezinom preobrazbom u umjetnost.

Laforgue je smjestio Panov lov na Siringu u širi kontekst noćnoga vrebanja svijeta prirode. Suton plete nevidljivu mrežu i slabi otpor nimfe, krajolik drhti i vene s izrazima nježnosti, a Pan je u svojoj želji opijen noću. On još jednom poziva književni model da opiše i objasni svoje senzualno ludilo, priče koje je pričao njegov suputnik Bakho o svom legendarnom putovanju u Indiju:

(…) Što, zar ti ne udišeš ovu ljetnu noć svim svojim bićem? O ljetna noći, nepoznata bolesti, što nas mučiš! Ja samo osjećam nas! O bogata ljetna noći, sjećam se sada zavodljivih priča Bakha koje je doživio za vrijeme putovanja u Indiju. Sjećam se i ne mogu se osloboditi Delfa! Oh, bijes frule ubitačno uništava namjeru na kraju dana pozivajući lustralne pljuskove.[499]

Panovo legendarno druženje s Dionizom ovdje postaje još jedan primjer njegove problematične navike življenja prema mašti. Pan ne može nadvladati frustrirajući nesklad između vlastitoga života i priča koje mu je ispričao Bakho o mirnom životu bez događanja u Delfima i uzbudljivih priča koje je tamo čuo. Pan pogrješno sebe vidi kao Dioniza koji uistinu pripada Delfima. Ironično, on će dobiti frulu, ali ne onakvu kakva je povezana s Dionizijevim raskalašenim gozbama, već frulu koja je više proizvod najstrože i najnesretnije nevinosti. Međutim, nakon što je Siringa zaronila u rijeku, Pan će iskoristiti svoju novu frulu da žestoko proklinje Mjesec zbog njegove krivnje za nesreću ljudi, zbog zavođenja pod izlikom ostvarenja erotskih želja samo da osigura vlastitu nevinost i svojim čarima ubije njihove požude:

Ti, Mjeseče, nikada nisi sanjao o našoj ljubavi, o našem legitimnom ljubavnom odnosu. Oh! Idi, znam sve! Ja ne haluciniram. Sve je u Svemu! Ali, Mjesec ostaje tamo, iskreno, jednolično. Slijep, sam na cijelom nebu.[500]

[499]Laforgue, Jules: «Pan i Siringa», u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Debauve Jean-Louis, Walzer Jean-Louis, Grojnowski Daniel, svezak 2., nav. djelo, str. 462.

[500]Isto, str. 465.

No, Panov je prosvijećen i osvijetljen stav proturječan i s izrazima u kojima to priznaje te sa samim zgodama i događajima. On izražava svoje novo pesimistično shvaćanje upravo istim «Sve je u Svemu» argumentom, koji koristi kroz čitavu priču kao razlog za ljubav. Iako tvrdi da nije halucinator, ova je tvrdnja potkopana očitom dvosmislenošću pripovijetke o stvarnosti nedavnih događaja. Mi saznajemo da je Siringin skok u rijeku jedva uzburkao površinu vode, a preobrazba je opisana u nesigurnom pitanju da bi to bila samo optička iluzija:

Oh, tamo, nasuprot, u razini vode, je li ono njezina divna glava koja još uvijek nepomična gleda ili je to samo jedan buket ljiljana koji uživa po svom običaju.[501]

Pan uskoro pada u niz nemirnih noćnih mora, što je izraženo stihom:

Tisuću i jedna noć poniženja.[502]

Sljedeći stih jasno i otvoreno postavlja pitanje:

O čarolijo mjeseca! Ushićena klimo! Je li ovo Blagovijest?
Nije li ovo priča o jednoj ljetnoj večeri!?[503]

Laforgue snažno sugerira da je cijela priča možda Mallarméovo *Jesam li volio jedan san*?, a možda Panovo čudesno shvaćanje nove frule može biti samo objašnjeno pribjegavanjem nepouzdanoj istinitosti Blagovijesti. Ali, ako je, slijedeći Mallarméov uzor, stvarnost događaja dovedena u sumnju, onda se to ne odnosi na frulu. Frula možda nije kadra

[501]Isto, str. 464.

[502]Isto, str. 465.

[503]Isto, str. 466.

ganuti Dijanu, no posljednja rečenica, ostvarujući kreativnu funkciju parodije, sugerira da bi ona mogla proizvesti još mnogo nestvarnih i izmišljenih priča:

Srećom, i od danas dosta mu je, u ove ružne sate, svirati jednu nostalgičnu melodiju sa svojom frulom sa sedam slamki da se pridigne uzdignute glave, širom otvorenih očiju prema idealu, našem zajedničkom učitelju.[504]

Priča ujedno nije samo nostalgični niz poput Mallarméove poeme *Faunovo poslijepodne*, već iskustvo oživljeno u sjećanju i pjesmi.

«Od danas» jasno pokazuje da se priča ne završava, nego da će imati nastavak ili da će se čak i ponoviti u budućim Panovim nesretnim trenutcima. Portret žalosnoga junaka koji tužno svira frulu vraća nas na početak. Na svojoj jutarnjoj fruli Pan se žali svirajući vrlo intimnu jadikovku čim priča počne, ali on ovdje svira na svom novom instrumentu ostvarujući umjetnost koja će živjeti vječno:

Umjetnost, to je ovjekovječena želja.[505]

Panovu želju, ispunjenu u umjetnosti, Jules Laforgue ovjekovječuje na neodređeno vrijeme i tako osigurava buduće priče. Njegova parodija daje povod beskrajnom nizu nastojanja i razočarenja, a prema tome i nastajanju novih djela kojima će uzor biti poema *Pan i Siringa.*

[504]Isto, str. 466.

[505]Isto, str. 463.

6. FAUN U PJESMAMA PAULA VERLAINEA I ARTHURA RIMBAUDA

Istaknuti francuski liričar Paul Verlaine (1844. – 1896.) započeo je svoju književnu djelatnost u krugu parnasovskih pjesnika da bi kasnije postao jedan od naznačajnijih simbolista koji je svojom poezijom izvršio utjecaj na mnoge europske književnike. Prva njegova zbirka pjesama, *Saturnijske pjesme (Les Poèmes Saturniens*, *1866.)*, bila ispunjena gradskim prizorima, koji predstavljaju svjedoke sjetnih trenutaka, što nam primjerom potvrđuje i najpoznatija Veralaineova *Jesenja pjesma (La Chanson d'automne).* Zatim su slijedile *Otmjene svetkovine (Les Fêtes Galantes*, *1869.)*, s tematikom pastoralnoga svijeta u razigranom krajoliku, u kojemu se izmjenjuju životne radosti s trenutcima sjete, a mladenački smijeh s ljubavnim uzdasima, te u umjetničkom pogledu najvrjednija ostvarenja *Romanse bez riječi* (*Romances sans Paroles*, 1874.) i *Mudrost* (*La Sagesse*, 1880.), zbirke nastale za vrijeme i nakon dvogodišnjega boravka u zatvoru.

Romanse bez riječi odlikuju se izvanrednim lirskim ugođajem pustolovnih skitnja datih u savršenoj formi slobodnoga stiha, u kojoj brojne asonance i aliteracije daju prinos zvučnosti i muzikalnosti Verlaineovih pjesama. Za Zvonimira Mrkonjića «Romanse bez riječi» predstavljaju «korak dalje u prevođenju čuvstava i slika glazbenom sugestivnošću stiha. Da bi oslobodio put primislima sna uspavanih osjetila, Verlaine krajnje pojednostavnjuje svoj pjesnički slog, obraćajući se u anonimnom tonu jednostavnih starinskih pjesama. Tada nastaje i pjesma *Poetsko umijeće* (*L' Art poétique*, 1874.), u kojoj je znalački sročio svoju poetiku. Svrha kojoj treba težiti pjesma istaknuta je već prvim stihom "Glazba iznad svega drugog".»[506]

Mrkonjić u Verlaineu po izlasku iz zatvora vidi «obraćenika u tvrdoj odluci da vrati svom životu poljuljani građanski ugled. Rezultat je takva preokreta kršćanski nadahnuta knjiga "Mudrost", u povodu koje pjesnik izjavljuje da će uz nabožne knjige pisati knjige svjetovnoga sadržaja.»[507]

Ugled koji želi povratiti pjesnik je izgubio nakon poznanstva s Arthurom Rimbaudom, zbog kojega se odrekao svoga braka te s njim krenuo u zajednički život, najprije u Englesku, a

[506]Vidan, Gabrijela i dr.: *Povijest svjetske književnosti*, knjiga 3, nav. djelo, str. 542–543.

[507]Isto, str. 543.

potom u Belgiju, prepustivši se u to vrijeme jednoj sasvim neprirodnoj vezi. Život s Rimbaudom na pjesnika je ostavio neizbrisiv trag i izazvao traume koje su rezultirale međusobnim nesporazumima te postale uzrokom Verlaineova pucnja u intimnoga prijatelja, zbog čega će biti osuđen na zatvorsko tamnovanje.

Pjesnik, književni kritičar i prevoditelj Yves Bonnefoy u djelu *Rimbaud par lui-même*, posvećenom Arthuru Rimbaudu, osvrće se na taj nesretni događaj i posljedice koje su iz njega proistekle priopćavajući čitatelju da je «Rimbaud bio lakše ranjen u ručni zglob, liječen u bolnici u Bruxellesu, a Verlaine bačen u tamnicu na izdržavanje dvogodišnje kazne.»[508]

Kao i kod svih pjesnika parnasovske škole kod Verlainea se osjeća utjecaj antike o kojemu svjedoči *Faun* (*Le Faune*), kratka pjesma posvećena istoimenom grčkom mitološkom biću, koja se sastoji samo od dvije kvartine. No, mitološkom tematikom pjesnik je vješto povezao svoj vlastiti život te se iz stihova te pjesme može lako doći do zaključka o usporedbi pjesnika s Faunom. U prvoj strofi pjesme susrećemo se s dalekom prošlosti stare Grčke, što je simbolički prikazano opisom Fauna kao bića građena od pečene, suhe zemlje, koja svjedoči o njegovoj vremešnosti. On se veseli svom životu na travnatim prostranstvima proplanaka, ali ujedno nazire da se približava promjena takvoga života i završetak tih sretnih dana:

Jedan se stari faun od pečene zemlje
Smije nasred travnjaka
Nesumnjivo naslućujući loš nastavak
Tih sretnih trenutaka.[509]

Početak druge strofe zapravo je aluzija na pjesnikov nemirni život u kojem su se sretni trenutci izmjenjivali s nesretnima izazvanim od okoline koja za njega nije imala razumijevanja i zbog koje se morao udaljavati od ljudi. Nažalost, takva suprotstavljanja društvu nisu mu donosila sretna rješenja, što je simbolizirano bjegovima, koji nisu označeni pravocrtnim putevima, već krivudanjima praćenim zvukovima bubnjeva. To podrazumijeva simboliku nesreće, koju pjesnik sebi u budućnosti predviđa, što čitatelj može shvatiti kao proricanje nesretnih događanja vezanih za život s prijateljem Rimbaudom.

[508]Bonnefoy, Yves: *Rimbaud par lui-même*, "Écrivains de toujours", aux Éditions du Seuil, Pariz, 1961., str. 104.

[509]Verlaine, Paul: *Fêtes galantes, Romances sans paroles*, précédés de Poèmes saturniens, préface et notes de Jacques Borel, Gallimard, Pariz, 1973., str. 112.

Koji su mene i tebe vodili,
Melankolične hodočasnike,
Čiji se bijeg od ovoga trenutka
Okreće uz zvuk bubnjeva.[510]

Ali, očito je da se, bez obzira na čitateljevo viđenje poruka koje nosi pjesma, može povući paralela između Fauna i pjesnika, njihovih izmjena životnih radosti i melankolije koja ih zna obuzeti te stalnih težnji za srećom koja im često ostaje neuhvatljiva.

Neobuzdani i ekstravagantni život dvaju pjesnika ostavio je duboki trag na djelo Arthura Rimbauda (1854. – 1891.), koji je svoj izraziti pjesnički talent pokazao već u srednjoj školi, ali ga zbog mladosti većina parnasovaca nije ozbiljno shvaćala. Jedino ga je u potpunosti razumio i njegovim se stihovima zanosio Paul Verlaine, što će rezultirati razvojem njihovih međusobnih simpatija početkom zajedničkoga života i odlaskom iz Francuske. Arthur Rimbaud bio je neobična i iznimna ličnost, koja je izvanredno pjesničko djelo ostvarila do svoje dvadesete godine da bi nakon toga sasvim prestao pisati pjesme i baviti se trgovačkim poslovima. Posljedica je to zasigurno i nesretno završene ljubavne veze s Verlaineom. Doživljaje Pariške komune opjevao je u pjesmama *Pariška orgija (L'Orgie parisienne*, 1871.) i *Jeanne-Marijine ruke (Les Mains de Jeanne-Marie,* 1871). Ogorčenje koje je u njemu izazivala okolina te svoju veliku težnju za slobodom opisao je u pjesmama *Glazbi (À la Musique*, 1870), *Siromasi u crkvi (Les Pauvres dans l'église*, 1871.) i najsnažnije u pjesmi *Pijani brod (Le Bateau ivre*, 1871.), koju je napisao u šesnaestoj godini prisjećanjem na zemljopisne i avanturističke knjige, jer dotad nikad nije vidio ni more ni brod. Ta duga pjesma puna simbola i egzotičnih slika koje nije u stvarnosti doživio dovoljno govori o mašti kojom je pjesnik bio obdaren i o geniju pred kojim se prostirala svijetla pjesnička budućnost. Pjesma pripada prvoj fazi njegova stvaralaštva, koja završava poznatim sonetom *Samoglasnici (Les Voyelles*), u kojem su izvanredna ritmičnost i glazbeni ton pjesme postignuti zahvaljujući asonancama kojima su ispunjeni stihovi.

Vrijeme provedeno s Verlaineom odrazilo se u zbirci pjesama u prozi *Sezona u paklu (Une Saison en Enfer,* 1873). Piše je za vrijeme Verlaineova boravka u zatvoru, a u mnoge stihove enigmatično su upletene asocijacije na njihov međusobni odnos u zajedničkom životu.

[510]Isto, str. 112.

Ova zbirka ujedno pokazuje evoluciju u pjesnikovu odnosu prema stvarnosti, napuštanje subjektivnosti, pred kojom daje prednost objektivnom stvaralaštvu.

Rimbaud je presudno utjecao na francusku i svjetsku poeziju novim pjesničkim stilom, neuobičajenom metaforikom, raznovrsnošću motiva te stilskim figurama koje stvaraju savršeni ritam i pjesmama daju upečatljiv glazbeni ugođaj.

Povratak antičkoj mitologiji osjeća se kod Rimbauda kao, uostalom, i kod svih parnasovaca, pa se među njegovim pjesmama nalazi *Faunova glava (La Tête de faune)*, koja se sastoji od tri kvartine pisane u desetercu. U njoj Rimbaud prikazuje ladanjsko božanstvo šuma i pastira, ali je dodatnu inspiraciju za svoju pjesmu našao u *Faunu* svoga prijatelja Verlainea.

Ljepota prirode progovara već u prvim stihovima pjesme, zbog čega je možemo usporediti s brojnim pejzažnim pjesmama starogrčkih pjesnika s prikazom ljepota Arkadije. Pjesma je prožeta simbolima i metaforama te nam pokazuje pjesnikovu pripadnost simbolizmu. *Faunova glava* prikazuje susret pjesnika i Fauna u srcu šume, gdje je «zeleni dragulj» metafora kojom je predstavljena pjesnikova ushićenost prirodom, a epiteti «nemiran», «rascvjetao sjajan» i «veseo» svojim prenesenim značenjem oslikavaju elemente prirode pojačavajući dinamiku koja se u pjesmi zbiva. Za pjesnika je šumsko skrovište od lišća podsjećanje na mladost, majčinski poljubac, najljepše priče i legende te mjesto u koje se u zrakama sunca do nas spušta dio raja:

Zeleni dragulj pozlaćen od sunčevih zraka,
U nemirnom i rascvjetalom lišću
Sjajnih cvjetova koji čuvaju poljupce
U svojim živahnim i veselim oblicima.[511]

Faun prirodu doživljava osjetilima. On širom otvara svoje oči, a pogled na prirodu čini ga razigranim i hirovitim. Ovo mitološko božanstvo uživa u jelu crvenoga cvijeća od kojega njegove usne dobivaju tamnosmeđu i crvenu boju te ih pjesnik, sav sretan i zanesen prirodom, uspoređuje sa starim vinom:

Jedan razigrani faun pokazuje svoje oči

[511]Rimbaud, Arthur: *Poésies*, *Derniers vers*, *Une Saison en Enfer*, *Illuminations*, établie par Daniel Leuwers, Le livre de poche, Pariz, 1972., str. 85.

I grize crveno cvijeće svojim bijelim zubima.
Tamnocrvene poput starog vina
Njegove usne šire se od smijeha pod granama.[512]

Na sličan način, čitajući ovu pjesmu, čitatelj će izrazito angažirati osjetila vida i sluha. Njegovu pogledu neće izmaknuti slike zelene i guste šume, sjajnih i crvenih cvjetova, Faunovih očiju, bijelih zubi i tamnocrvenih usana, vjeverice i zimovke, a dok čitamo pjesmu, naš je sluh ispunjen Faunovim smijehom koji treperi u šumi i kad tu više nije prisutan.

Arthur Rimbaud ističe potrebu pjesnika da otvore svoja osjetila prema prirodi, osluškuju je i samo riječima zabilježe ono što im ona nudi. Zato je pjesnika kao i Fauna smjestio u gusto lišće koje predstavlja tajnovito sklonište i donosi mir omogućujući bujanje mašte i rađanje velikih pjesničkih dostignuća. Okružen šumom, pjesnik otkriva široka prostranstva neba, obitavališta božanstava, među kojima su muze, simbol vječnih pjesničkih nadahnuća. No, šuma nije samo mjesto gdje se Faun i pjesnik mogu vinuti do božanstava. Ona u sebi skriva i opasnosti donoseći ponekad osamljenost i nesigurnost jer su njezini stalni stanovnici samo poneka zimovka i vjeverica, a predstavlja također i mjesto koje rađa ljubavne strasti, što pjesnik izražava sintagmom «zlatni poljubac»:

Pa iako je pobjegao poput vjeverice
Njegov smijeh još odzvanja u svakom listu
I vidi se kako je zimovka preplašila
zlatni poljubac šume koja se mreška.[513]

Cvijeće je koje Faun jede crveno, a tom je bojom pjesnik još jednom izrazio strast prema prirodi, s kojom zauvijek želi biti u neraskidivoj vezi. Faunovu spretnost Rimbaud opisuje poredbom u kojoj je ovo božanstvo pobjeglo poput vjeverice, ali ni nakon njegova bijega pjesnikova ljubav prema prirodi ne prestaje. On se tada smiruje uživajući u ptičjem pjevu i lišću šume, koja i dalje treperi od Faunova smijeha.

Mnogi književni kritičari povezivali su Rimbaudova *Fauna* s Paulom Verlaineom, koji je sebe mogao prepoznati u stihovima te pjesme. Proćelav i divlji, pomalo zastrašujućega pogleda mogao je izazvati takve asocijacije. Osim toga, poznato je da je Faun polubožanstvo

[512]Isto, str. 86.

[513] Isto, str. 86.

koje se ničemu nije dalo podvrgnuti, a upravo je to bila Verlaineova osobina. Njegova prisutnost u *Faunovoj glavi* nije neposredna, ali je stvarna. Krajolik, aluzije i probuđena sjećanja na djetinjstvo i mladost u pjesmi na određen način predstavljaju stanje Verlaineove duše razapete između odlučnosti i kolebanja, stalnih pjesnikovih karakteristika.

7. LIK FAUNA U POEMAMA VICTORA HUGOA I STÉPHANEA MALLARMÉA

Sâm naslov ovoga poglavlja govori nam da će naše istraživanje poema Victora Hugoa i Stéphanea Mallarméa ići jednim naizmjeničnim putem i da će u svom velikom dijelu zahtijevati precizno uspoređivanje sa svim sličnostima i kontrastima koje nude. Odmah se može postaviti pitanje zašto, s obzirom na istu tematiku, u paralelnom istraživanju s njima nije Jules Laforgue sa svojim *Panom i Siringom.* Istina, Laforgue obrađuje lik Fauna koji se konkretno odnosi na Pana kao prvotno božanstvo, koje je ujedno i tvorac svirale od trstike. Osim toga, on svoga Pana prenosi u suvremenost i na određen ga način zbog njegove neodlučnosti prikazuje kao slabića koji je u presudnim trenutcima neodlučan, zbog čega ga ismijava. Prikazujući Pana naizmjenično u povijesti i svojoj sadašnjosti, pjesnik to čini tako da zapravo stvara jednu vrstu parodijskoga djela.

7.1. Poredbena analiza poema Victora Hugoa i Stéphanea Mallarméa

Hugo i Mallarmé, za razliku od Laforguea, daju Faunov lik općenitije te se on može odnositi ne samo na Pana, Zeusova brata po mlijeku, već i na mnoge druge Faune koje je mašta starih Grka i Rimljana stvarala i koji su kod oba naroda bili vrlo brojni. Nasuprot Laforgueu, Hugo i Mallarmé nisu u svojim poemama nikada našli elemente kojima bi ismijali svoje junake, čije će se pozitivne osobine sve više isticati približavanjem poema svojim završetcima. Osim toga, poeme Victora Huga i Stéphanea Mallarméa predstavljaju vrhunac pjesničkoga umijeća kada je u pitanju tematika s ovim likom. Njihov estetski ugođaj, pjesnički stil, želja za novim i skladnim odnosima, sve je to stvaralo vrlo značajne pjesničke misli, zbog kojih smo se odlučili da ih kao središnji dio radnje u velikom dijelu zajednički obradimo.

7.2. Geneza poema Victora Hugoa i Stéphanea Mallarméa

Kada se spomene lik Fauna, čitatelju odmah padaju na pamet dva glavna djela s kraja devetnaestoga stoljeća. To su po kronološkom redu *Satir* Victora Hugoa, središnji dio *Legende stoljećā*, tiskane 1859. g., te *Faunovo poslijepodne* Stéphanea Mallarméa, koje je prvi put objavljeno u travnju 1876. g. u luksuznom izdanju koje je ilustrirao Manet. Naziv je ovih dviju poema drukčiji, no tematski im je predmet isti.

Možemo se pitati zašto su Hugo i Mallarmé za središnji lik svojih poema kao pripovjedača ljudske sudbine izabrali tajanstveno mitsko biće Fauna i što to dopušta ovom liku da iznese čitavu pjesničku, odnosno metaforičku povijesnu problematiku.

Satir je središte *Legende stoljećā* Victora Hugoa, koji je već od 1852. g. u Engleskoj, nakon što je 2. prosinca 1851. g. pokušao organizirati otpor državnom udaru Louisa Napoléona Bonapartea. Godine 1859. nalazi se u Guerneseyu, gdje iste godine odbija pomilovanje koje mu je ponuđeno.

Njegova teorija o napretku tijekom povijesti čovječanstva i borba za emancipaciju u zaostajanju je u svom ostvarivanju jer je ljudsko društvo izloženo brojnim proturječnim događanjima tako da razvoj povijesti u *Legendi stoljećā* ne prati jednu linearnu logiku.

Povijest prikazana u Hugoovim poemama sastavljena je od progresija i regresija insceniranih u jednom kružnom toku. To nam postaje jasnije kad u obzir uzmemo spoznaju da poeme ove Hugoove zbirke nisu napisane redoslijedom njihova pojavljivanja i da sve nisu bile sastavljene tijekom iste godine te da neke datiraju još iz 1856. g. Što se tiče poeme *Satir*, Pierre Laforgue u svom djelu *Victor Hugo i Legenda stoljećā*[514] smješta je u mjesec ožujak 1859. g., kada je tiskana prva serija *Legende stoljećā*.

Tematski je zbirka suvremena, što potvrđuje i konačni naslov djela, u čijem je sastavu *Satir*, na svim razinama ključna poema ove zbirke, njezino središte, sažetak, ogledalo, zapravo njezin mikrokozmos.

Mogli bismo se, dakle, pitati zašto je Hugo odabrao za središnji lik ovoga teksta tajanstveni lik Fauna i što u ovom liku može pjesniku omogućiti da prikaže i sintetizira svu

[514]Laforgue, Pierre: *Victor Hugo et La Légende des siècles*, Paradigme, coll. Modernités, Orléans, 1977., str. 420.

povijesnu, pjesničku, metafizičku i političku problematiku koju Hugo želi staviti u središte svoje knjige o čovjeku.

Što se Mallarméa tiče, okolnosti nastanka poeme *Faunovo poslijepodne* poprilično su dobro poznate zahvaljujući stalnom dopisivanju Mallarméa sa svojim prijateljima pjesnicima, a posebno s Henrijom Cazalisom te Eugèneom Lefébureom. Svoju pastirsku pjesmu Mallarmé započinje u ljeto 1865. g., a to je objavio Cazalisu ovim riječima:

Neka moje usne budu ženstvene!
Ne, nikako jer bi iskrvarile, ranjene frulom
u koju pušem s bijesom jer sam već ima
deset dana počeo raditi.
Ostavio sam Herodijadu za oštre zime:
To samotno djelo učinilo me je neplodnim, a
u međuvremenu pišem stihove jednoga junačkog međučina
u kojem je glavni protagonist faun.[515]

Ovo je prva istinska napomena o radu koji će trajati više od deset godina jer Mallarmé napušta, odnosno prekida pisanje poeme o Faunu u više navrata. On ga osobito nastavlja 1871. g. te 1875. i 1876. g., kada će prvi put objaviti poemu. U početku je Mallarmé predvidio nekoliko dijelova jer se radilo o kazališnom komadu:

1. Monolog fauna
2. Razgovor nimfi
3. Buđenje fauna.[516]

Poema se javlja 1875. g. pod naslovom *Improvizacija jednog fauna*, a «uredništvo časopisa Suvremeni Parnas odbija ju iste godine»[517] da bi se na kraju pojavila u svom konačnom obliku

[515]Mallarmé, Stéphane: *Correspondance, Lettres sur la poésie*, préface d'Yves Bonnefoy, direction de Bertrand Marchal, Gallimard, Folio Classique, Pariz, 1995., str. 310.

[516]Mallarmé, Stéphane: *Poésies*, préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, Pariz, 1992., str. 207.

[517]Aquien M. & Honoré J.P.: *Le Renouvellement des formes poétiques au XIXe siècle*, nav. djelo, str. 21.

1876. g. kao ekloga *Faunovo poslijepodne*. U međuvremenu su, dakle, dva druga prizora nestala.

Kada Mallarmé prvi put spominje temu Fauna 1865. g., ima tek 23 godine, za razliku od Victora Hugoa, koji je u vrijeme objavljivanja *Legende stoljećā* (*La Légende des siècles*) imao 57 godina i jedan politički i pjesnički život pun zapleta. U dvadeset i trećoj godini, dok još nije otkrio ni ništavnost ni ljepotu, Mallarmé je jedan nepopustljivi pjesnik čiste ideje, koji je pišući članak *Umjetničke krivovjere (Héresiés artistiques*) zahtijevao od umjetnika da ostanu aristokrati te u skladu s parnasovskim pokretom poeziju namjenjivao uskim, obrazovanim krugovima. Prvu verziju *Faunova poslijepodneva*, onu iz 1865. g., napisao je pjesnik parnasovac, relativno nepoznat, odabravši temu iz mitologije kao i brojni drugi mladi pisci druge polovine 19. st., poput Victor Hugoa, kojega je Mallarmé iznimno cijenio i poštivao. Radi se o jednoj neoriginalnoj temi, bez osobitosti, ali temi koja u tom razdoblju ima veliku važnost jer ga je trenutačno izbavila muke zadobivene započetim pisanjem *Herodijade (Hérodiade),* druge poeme, čija je težina izjedala pjesnikov duh. Uostalom, ne bez razloga, jer će marljivo radeći na stihovima *Herodijade* sljedeće godine Mallarmé otkriti ništavnost.

Problem koji nam postavlja poema *Faunovo poslijepodne* jest njezino sastavljanje, odnosno njezina rekonstrukcija. Naime, promjene koje će *Faunovo poslijepodne* doživjeti u odnosu na prvo izdanje protežu se na deset ili jedanaest dugih godina za vrijeme kojih su se Mallarméova pjesnička teorija i praksa značajno razvile i unaprijedile. Između mladoga Stéphanea Mallarméa, pjesnika parnasovca iz 1865. g., te bezuvjetnoga obožavatelja Theodorea de Banvillea i Mallarméa iz 1876. g., kada je objavljena konačna verzija teksta ekloge *Faunovo poslijepodne*, nalazi se čitavo beznađe krize iz 1866. i 1867. g. te pjesnički preokret koji iz nje proizlazi. Očito je da u ovome razdoblju od nekih desetak godina Mallarmé napušta status obične mitološke teme parnasovske poezije da bi se opredjeljivao sve više i više za put simbolizma te postao prostor jedne metafizičke refleksije, odnosno nadosjetilnih promišljanja i, sukladno pisanju različitih verzija ove teme, čitatelju je teško donositi prosudbe o položaju pojedinih dijelova teksta. Prema riječima Mallarméa, pastirska pjesma *Faunovo poslijepodne* na samom je početku bila «jedan međučin, ljetni rad površne i

erotske inspiracije koji je gotovo izgledao kao zabava.»[518] No, Mallarmé se konačno svim svojim bićem predao pisanju *Herodijade*[519] te je marljivo pišući stihove ove poeme otkrio ništavnost i načela svoje nove poezije. Čini se da Faun u usporedbi s ovom hladnom i zahtjevnom junakinjom, simbolom Mallarméova pjesništva, nema neku posebnu težinu.

Kakva može biti misaono-pjesnička vrijednost ovoga teksta manje ozbiljnoga nadahnuća? Možemo li mu u području Mallarméove književne prakse dodijeliti jednako malu važnost kao npr. *Hvalospjevu Svetog Ivana (Cantique de Saint Jean)* ili moramo na njega gledati poput nekih kritičara kao na neko vrlo važno djelo te se čuditi s Charlesom Mauronom kako je isti um mogao zamisliti i napisati *Hvalospjev Svetom Ivanu* i *Faunovo poslijepodne.*[520]

Faunovo poslijepodne svakako zauzima posebno mjesto u pjesničkom djelu Stéphanea Mallarméa. To je u odnosu na *Herodijadu* zaista jedno lagano i površno djelo, međutim, to je također i poema koja je ležala na srcu ovoga pjesnika i koja je na određen način od samoga početka nosila u sebi, kao i *Herodijada,* dovoljno estetike da bi mogla pratiti pjesnika u razvoju njegove književne prakse.

Poeme *Satir* i *Faunovo poslijepodne* imaju, dakle, usporedivu temu i status. Ono što ih, međutim, razdvaja jest prije svega vezano za pitanja razmimoilaženja između pjesništva njihovih dvaju autora. Naime, obje su točni odraz pjesničke prakse Hugoa i Mallarméa, koje su dijametralno oprečne. Radi se zapravo o dva sasvim različita pjesnika.

Prvi je povlašteni predstavnik romantizma koji, duboko obilježivši stoljeće, 1859. g. iza sebe ima dug pjesnički staž budući da je rođen 1802. g. te nam se čini kao jedna istinska institucija u poeziji, jedan velebni i nezaobilazni spomenik.

Drugi, naprotiv, pripada mladom naraštaju pjesnika koji 60-ih godina 19. stoljeća imaju tek oko dvadeset godina. Nasljednik je Hugoa i Baudelairea iako se radi o jednom razočaranom baštiniku koji u to vrijeme još uvijek daje prvenstvo čistom kultu umjetnosti i

---

[518]Mallarmé, Stéphane: *Le réveil du faune*, publié par H. Charpentier, éditions Rombaldi, Gallimard, Pariz, 1944., str. 310.

[519]Mallarmé, Stéphane: *Correspondance*, *Lettres sur la poésie*, préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand Marchal, nav. djelo, str. 312.

[520]Mauron, Charles: *Mallarmé*, Seuil, coll. Ecrivains de toujours, Pariz, 1964., str. 192.

formi. On isto tako obožava Thédorea de Banvillea i Théophilea Gautiera te ga se u tom istom razdoblju svrstava među parnasovce.

U trenutku pisanja svoga prvog *Faunova poslijepodneva* Mallarmé je nepoznat. Njegove prve publikacije datiraju iz 1866. g. te se javljaju u prvom *Suvremenom Parnasu* (*Parnasse contemporain)*. Mallarmé je, dakle, 1865. g. samo jedan parnasovac, možda pomalo marginalan, ali u svakom slučaju daleko od onoga koji će poslije smrti Paulea Verlainea 1896. g. biti proglašen *Princom pjesnika.* Njegova slava počinje 80-ih godina nakon objavljivanja Verlaineovih *Prokletih pjesnika* (*Poètes maudits*) te njegova mjesta u knjižnici Des Esseintesa u djelu *Unatrag* (*À rebours*) Jorisa Karla Huysmansa. Tek u tom razdoblju kritičari, kao i drugi pjesnici koji dolaze poslije Stéphanea Mallarméa, pokušavaju od njega stvoriti vođu jedne nove pjesničke doktrine pune simbola i nejasnoća, ali Mallarmé nije pripadao niti je želio pripadati ili biti doveden u vezu s nijednom školom.

Ako se usporede ova dva pjesnika, čini nam se da oni nemaju mnogo zajedničkih točaka. Jedina stvar koja ih približava jest zapravo ekstremnost njihovih pogleda na umjetnost i književnost ispunjenih enigmatičnošću i nerazumljivošću. Kod Hugoa je to istaknuto nevjerojatnim brojem stihova napisanih s jednom neobičnom kvalitetom vizije, a kod Mallarméa zahtjevnošću njegova pjesništva te njegovim do krajnosti upornim traganjem za stihom. Iako su odabrali dva različita pjesnička puta, vrlo brzo uviđamo da ono što spaja Victora Hugoa i Stéphanea Mallarméa počiva u krajnosti njihove umjetnosti te njihovoj želji da u svome pjesništvu ujedine i reproduciraju svijet te postignu sklad čitavoga kozmosa.

7.3. Zašto Faun kod Hugoa i Mallarméa?

Ako je izbor Fauna iznenađujući, zauzvrat nam se čini važnim shvatiti zašto je on više nego bilo koji drugi lik iz grčko-rimske mitologije sposoban utjeloviti, tj. personificirati problematiku koju su Victor Hugo i Stéphane Mallarmé željeli prikazati u svojim tekstovima. Faun je sigurno izvor pjesničkoga nadahnuća, posebno za jednoga parnasovca kao što je bio Mallarmé 1865. g. ili za kasnoga romantičara poput Victora Hugoa, no trebamo nijansirati tu

tvrdnju. Naime, ovaj iskaz ne omogućava nam da objasnimo specifičan razlog odabira ovoga križanog antičkog bića. S druge strane, ako pažljivo proučimo djela Mallarméa i Hugoa, primjetit ćemo da kod Hugoa grčka mitologija ni približno ne sačinjava glavni odabir, da su Biblija i srednji vijek mnogo češće zastupljeni u *Legendi stoljećā* te da Mallarmé rijetko odabire temu iz drevne Grčke i Rima. Možemo se podsjetiti na tri pjesme Mallarméove mladosti: *Pan*, *Loeda (Leda)* ili *Antički san (Rêve antique*), ali *Faunovo poslijepodne* jedina je njegova poema s antičkom temom koja se provlači kroz šezdesete i sedamdesete godine 19. stoljeća. Pitanje izbora ovoga lika ostaje, dakle, sasvim umjesno i nema sumnje da ova dva pjesnika nisu imala namjeru izraziti iste ideje. Usprkos tome, obojica su odabrali Fauna za središnji lik svojih poema.

Što je moglo s obzirom na tematska, pjesnička i ideološka mimoilaženja uvjetovati izbor specifičnoga lika kao što je Faun? Zašto Faun, a ne Kentaur ili neki drugi lik grčko-rimske mitologije?

Zaista, Hugo i Mallarmé nisu prethodnici niti začetnici ovoga odabira. Kao što smo već istaknuli začuđujuće je veliki broj pisaca 19. stoljeća poput Théodorea de Banvillea, Lecontea de Lislea i Julesa Laforguea koji također odabiru ovo antičko božanstvo za središnji lik svojih djela, od lirskih pjesama pa sve do kazališnih komada. Međutim, niti jedno od ovih književnih djela nema težinu *Satira*, središnje poeme *Legende stoljećā* Victora Hugoa ili *Faunova poslijepodneva* Stéphanea Mallarméa. Ta književna djela zanimaju nas zbog toga što su ponekad izvor inspiracije mnogih književnika poput Banvillea i njegova djela *Dijana u šumi (Diane au bois)*, a posebno što su svjedoci zanosa, tj. općega oduševljenja likom Fauna u drugoj polovini 19. stoljeća.

Objasniti izbor lika Fauna znači proći ispitivanje njegove definicije, a ta će nam definicija bez ikakve sumnje pomoći da bolje upoznamo njegove specifičnosti. Štoviše, pomoći će nam odrediti koji su aspekti ovoga lika mogli kod Mallarméa i Hugoa roditi pjesničko nadahnuće.

Kada pročitamo ove dvije poeme, jasno nam je da Faun nije glavni protagonist djela, već potpora jednoj pjesničkoj ideologiji i estetici kojima su one prožete, a čiji se odraz manje ili više javlja u ovim antologijskim poemama ne samo francuske, nego i svjetske poezije. Kao

što smo prikazali u kratkom uvodnom predstavljanju, Faun je prije svega lik koji ima fizionomiju polučovjeka i poluzvijeri jer ima prsa i glavu kao čovjek, a zauzvrat na glavi nosi rogove jarca te dlakave šape i papke spomenute životinje. Prvi razlog koji je nesumnjivo izazvao zanimanje za lik Fauna jest njegova egzistencija hibridnoga, dualnoga bića, čija dvojnost pronalazi jedan jasan tjelesni izražaj. Međutim, dvojnost njegova bića mnogo je profinjenija za opažanja, odnosno osjećanja na duhovnom planu. Naime, Faun je rastrojen između svojih životinjskih instinkata i erotskih nagona koji će ga poticati da se baci u lov na nimfe, što ga povezuje s materijom i njegovim ljudskim žudnjama istodobno čineći od njega biće s dušom. Kao takvoga, privlači ga težnja za savršenstvom i umjetnošću, čiji je simbol njegova frula koja ga potiče na želju za dodirivanjem beskonačnosti.

Zahvaljujući toj dvojnoj prirodi Faun na pjesničkoj razini gotovo kristalno objašnjava veliki broj egzistencijalnih i umjetničkih pitanja, općenito zanimljivih čovjeku, posebno pjesniku. Iz svega navedenog zaključujemo da je Faun dvostruki potencijal pjesnika, njihov glasnogovornik i posebno simbol čovjeka rastrganog suprotnim krajnostima, čovjeka između stvarnosti i sna, umjetnosti i erotizma, duše i materije.

Ovi su razlozi bili jezičac na vagi u odabiru ovoga lika u dvaju pjesnika za naše proučavanje, a tome svakako treba dodati originalan način kojim ga Hugo i Mallarmé predstavljaju u odnosu na svoje preteče i tradiciju.

S našega gledišta, Mallarmé i Hugo dali su važnost Faunu i poslužili se ovim mitološkim likom koji bismo mogli svrstati u arhetip, odnosno prauzor koji doprinosi strukturiranju svijeta kakvim ga opažamo te njegovoj prilagodbi na razini ljudskoga razuma i osjećaja. Drugim riječima, čini nam se da je izbor ovoga mitološkog lika nametnut ovim pjesnicima ne samo zbog njegove sposobnosti da objasni ljudska pitanja o bitku i da postavlja pitanja o ljudskoj egzistenciji, već da ih nadvisi i riješi na jedan konkretan način.

Čovjek je podijeljeno biće čiji se duh i tijelo stalno bore za prevlast u tom biću, isto kao i njegova duša i tjelesni nagon. Shodno tome, shvaćamo beskrajne mogućnosti poistovjećivanja koje se mogu razviti oko hibridnoga i dvojnoga lika Fauna, zaslužnoga što nudi čovjeku jedan izuzetno jednostavan i simbolički opis dualnosti koju on opaža u samom sebi. Faun omogućava vizualizaciju jedne unutarnje napetosti čovjeka, u čijem velikom dijelu

nesumnjivo prebiva izvor strastvenoga zanimanja koje je on prouzročio u 19. stoljeću. Možda upravo u tom razdoblju, u kojem je nedostatak težnje za savršenstvom, odnosno nečim idealnim te transcendencijom najočitiji zbog *smrti Boga* i negiranja vjere, čovjek najviše osjeća unutarnju podjelu svoga duha i tijela. Prešućivanje, odnosno gašenje transcendencije za posljedicu ima pogoršanje u stvaranju napetosti koje razdiru čovjeka te on doslovno pronalazi u Faunu svoga junaka i glasnika zaduženoga da tjelesno nosi podijeljenost koju osjeća u dubini svoga bića. Faun svojim stanjem predstavlja jednu vrstu žive sinteze prethodno spomenutih oprečnih polova. Ta sinteza odnosi se na sve razine dvojnosti, čovjeka i zvjeri, duše i tijela, tijela i nadarenosti. Mallarméov i Hugoov Faun pomiruju sve vrste suprotnosti. Oni postaju za čovjeka smirujući, utješni likovi koji čine njegovu tešku i bolnu egzistenciju podnošljivom jer je ona učinjena vidljivom od onih koji su željeli od Fauna stvoriti junaka sinteze i prijateljskoga pomirenja u zajedništvu.

Da bismo uspjeli demonstrirati tu teoriju, za polaznu ćemo točku uzeti izvorne, početne materijale *Faunova poslijepodneva* i *Satira* zbog njihove važnosti za pjesništvo 19. stoljeća i za djela Stéphanea Mallarméa i Victora Hugoa. Podrazumijeva se da je bilo moguće proučiti lik Fauna u cjelokupnom Mallarméovom i Hugoovom opusu, kao na primjer u djelu *Leda (Loeda)*[521] i *Pjesmama ulica i šuma (Les Chansons des rues et des bois)*.[522] Međutim, ako i pronađemo u nekom drugom njihovom djelu Fauna, nikada ga nećemo pronaći s jednom takvom ispunjenošću i pjesničkim bogatstvom kao u *Faunovu poslijepodnevu i Satiru*.

Doista, ako se zanimamo za imaginarni sadržaj nošen ovim likom, posebno nam je zanimljiv način kojim se ova zamišljena slika pokazuje prilagođena i ukrašena književnom praksom i naslonjena na tradiciju kojoj je naš lik podložan, ali od koje se on udaljuje.

7.4. Općinjenost dvaju pjesnika likom Fauna

[521]Mallarmé, Stéphane: *Oeuvres complètes*, svezak 1., presentée, établie et annontée par Bertrand Marchal, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Pariz, 1998., str. 194.

[522]Hugo, Victor: *Les chansons des rues et des bois*, édition de Jean Gaudon, Gallimard, Pariz, 1982., 512 str.

Već smo napomenuli da je u mnogim pogledima ovo mitološko biće obilježilo književnost 19. stoljeća te da su ga brojni pisci uzeli za glavnoga junaka nekoga poznatog teksta ili neke poeme. Međutim, Hugo i Mallarmé pokazuju jednu posebnost u odnosu na druge pisce iste epohe zbog fasciniranosti koju osjećaju prema tom liku. Od te početne fascinacije i razloga zbog kojih je ona nastala, polazi pothvat stvaranja poema *Satir* i *Faunovo poslijepodne*. Da bi se odredila važnost ovoga lika u očima Mallarméa i Hugoa, pokušat ćemo proučiti način na koji se očituje ta općinjenost te razloge njezina nastanka. Zatim ćemo pokazati kako Hugo i Mallarmé stavljaju Fauna u središte jednoga postupka, imaginarnoga promišljanja, uspoređujući se osobno s tim likom. Na kraju ćemo vidjeti kako osobe koje su mu pristupile ili ga proučavale isto tako izražavaju posebnu fasciniranost vezom koja postoji između Fauna i pjesnika već prema tome što ga oni jednako tako uspoređuju s ovim Faunom, uistinu pravim utvarnim likom.

Za Mallarméa i Hugoa ovo se božanstvo javlja kao doslovce jedan napastan lik. Kao prilog toj tvrdnji raspoznajemo više Faunovih tragova u njihovim pjesničkim djelima, pa možemo lako opaziti određeno ponavljanje ovoga antičkog lika. Faun fascinira Hugoa te se pojavljuje nekoliko puta u njegovim djelima. Svakako treba istaknuti Faunovu prisutnost u zbirci *Kontemplacije* (*Les Contemplations*)[523] i u *Pjesmama ulica i šuma* (*Les Chansons des rues et des bois*).[524] Od svih poema u *Legendi stoljećā* pojavljivanje je Fauna najvažnije u *Satiru* iako se on javlja i u poemi *Maleni kralj iz Galicije* (*Le petit roi de Galice*):

Satiri, polegnuti na leđa,
Kidajući zrna grožđa iznad svojih glava,
Panovi u očima božanstava, pred nogama zvijeri,
Zapuhani, upustivši se u borbu sa starim silenima,
Da pomalo isprazne izvore svojih ogromnih bokova,
Sisajući nimfu Pijanstvo u svojoj radosnoj želji,
Ne ispunjavaju se više užitkom utažene žeđi.
zbog ovog strašnog i užasnog ponosa.

[523]Hugo, Victor: *Contemplations*, préface de Léon Paul Fargue, édition établie par Pierre Albouy, Gallimard, Pariz, 1973.

[524]Hugo, Victor: *Les Chansons des rues et des bois*, édition de Jean Gaudon, nav. djelo, 1982.

Zemlja pije krv više nego faun vino.[525]

Faun se ovdje javlja kao sablasni lik ne samo zbog svoje prisutnosti u poemi koja mu ne pripada, već i zbog toga što se uvlači u samo srce poeme i zbog toga što on intervenira kao riječi usporedbi u zadnjem stihu. Napokon, možemo pomisliti da općinjenost koju Hugo osjeća Faunom nije samo književna, već da uzima jednu slikarsku formu. Naime, nekoliko Hugoovih skica predstavlja Fauna, čak i ako to nije pokazano naslovom skice. Ovdje prvenstveno mislimo na crtež pod naslovom «Snovi krvoloka koji sjedi u svojoj spilji.»[526] Ako bolje promotrimo toga gorostasa, vrlo brzo shvaćamo da je u njemu isto tako predstavljen jedan Faun. To je znak da Victora Hugoa ne zanima samo književno zazivanje, nego i vizualna i tjelesna prezentacija, a imaginarno bogatstvo ovoga hibridnog mitološkog bića nesumnjivo u velikom dijelu ovisi o viziji njegove tjelesne dvojnosti.

U svojoj mladosti Mallarmé je prije *Faunova poslijepodneva* napisao pjesmu u kojoj se također javlja jedan Faun, a to je *Leda.*[527] Dakle, od samoga početka stvaralaštva postojalo je kod Mallarméa zanimanje za ovo božanstvo. S druge pak strane, kada promatramo njegova dopisivanja, uočavamo da je Faun o kojemu je pjesnik počeo pisati u ljeto 1865. g. već djelomično mučio pjesnikov duh. Naime, Faun se pojavljuje prije bilo kakvoga eksplicitnog spomena poeme, u pismu Henriju Cazalisu koje datira iz 1864. godine:

Smiri se, dakle, i misli na to da ako ikada donesem na svijet jednoga malenog fauna, da će on biti zakonit.[528]

---

[525]Hugo, Victor: *La Légende des siècles* par Bonneville Georges, Bordas, Pariz, 1977., str. 102.

[526]Barrère, Jean-Bertrand: *La Fantaisie de Victor Hugo*, coll. L.G., veljača 1858., broj 3., Klincksieck, Pariz, 1973., str. 191.

[527]Mallarmé, Stéphane: «Loeda», u: *Oeuvres complètes*, svezak 1., presentée, établie et annontée par Bertrand Marchal, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Pariz, 1998., str. 194.

[528]Mallarmé, Stéphane: *Correspondance*, *lettre à Casalis du 13 juillet 1866*, préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, Folio Classique, Pariz, 1995., str. 310.

Nije teško primijetiti da ovo pismo ima dvostruki smisao. Faun kojega bi on donio na svijet doista može biti prikaz djeteta koje će pjesnik dobiti sa suprugom Marie, ali isto tako i prikaz poeme koju će doslovno donijeti na svijet stvorivši je svojim perom, što je očita dvosmislenost. Čini nam se da se na diskretan način Faun pojavljuje kod Mallarméa kao lik koji ga muči nakon što se nastanio u njegovoj svijesti i podsvijesti. Uočena relevantnost koju može imati ovo antičko božanstvo na život i djelo pjesnika omogućit će nam, dakle, da shvatimo glavnu ulogu koju je on želio dati ovom liku u prikazivanju svoje poezije. Faun je glasnogovornik koji na sebe preuzima zadaću utjelovljenja upita koji se protežu čitavim Mallarméovim djelom i koji u njemu nalaze mogućnosti inkarnacije.

Općinjenost dvaju pjesnika osjećajima prema Faunu postaje još važnija kada Hugo i Mallarmé povlače između sebe i Fauna paralelu poistovjećenja koja ide gotovo sve do istovjetnosti. U zbirci *Kontemplacije (Les contemplations)* Hugo piše:

Da nisam sanjar, bio bih silvan.[529]

Hugo ovdje unaprijed određuje identitet Fauna u obliku Silvana. Naime, čini nam se da je usprkos različitim nazivima svoga junaka Silvan poistovjećen s Faunom. Zaista, u poemi *Satir* središnji je lik nazivan Satirom, Faunom, Silvanom i Panom. U 13. stihu pjesnik evocira gotovo sve Silvane koje su prebrojili vještci, a u 26. stihu spominjući našega junaka kaže:

Svi se bojahu tog stalno razdraženog silvana.[530]

U 122. stihu nalazimo:

Oni postaju zamišljeni gledajući silvana,

[529]Hugo, Victor: *Contemplations*, préface de Léon Paul Fargue, édition établie par Pierre Albouy, Gallimard, Pariz, 1973., 511 str.

[530]Hugo, Victor: «La Légende des siècles», u: *L'Oeuvre de Victor Hugo; Poésie. Prose. Théâtre*, édition, choix notices et notes critiques par Maurice Levaillant, Librairie Delagrave, Pariz, 1933., str. 570.

a u 130. stihu :

Životinjska monstruoznost silvana.

Napokon, u 390. stihu Hugo zaziva Silvana koji je zatvorio oči. Iako, dakle, u poemi možemo pronaći i druge nazive za riječ *Silvan*, nije nam teško utvrditi da među brojnim nazivima za Satira u osmom dijelu *Legende stoljećā* pronalazimo u više navrata ime *Silvan*. Za to se ime Victor Hugo opredjeljuje jer je Silvan božanstvo šuma te zbog toga određuje Fauna koji prebiva kao što to kaže drugi stih poeme «u velikoj divljoj šumi ispod svetog brda.»[531] Tako se, prema izjavi Victora Hugoa iz prvoga dijela *Kontemplacija*, pjesnik poziva na izbor Fauna, odnosno sanjara znajući da je sanjar zapravo ekvivalent vidovnjaka kojemu je Satir po svojim unutrašnjim osobinama toliko sličan da se između njih može povući izrazita paralela. Ta Hugoova izjava predstavlja njegovo uvjerenje koje će ga voditi oblikovanju junaka poeme.

Pjesnik priznaje da je on u isto vrijeme sanjar i silvan, istodobno vidovnjak i vuajer, to jest uživatelj u gledanju seksualnih scena te se upravo u toj temeljnoj dvojnosti prepoznaje.

Hugo nije samo ozbiljni i uzvišeni pjesnik epa *Legenda stoljećā*, nego i pjesnik pastirskih *Pjesma ulica i šuma (Chansons des rues et des bois)*, sanjar i silvan sjedinjeni u istoj osobi. Ukoliko ne izgubimo iz vida da je ovaj silvan, koji predstavlja jedan od dvaju suštinskih aspekata pjesnikove ličnosti, središnji lik djela, koji je žila kucavica pjesničke zbirke *Legenda stoljećā* te istodobno njezino ogledalo, izbor jednoga takvog lika poslije priznanja Hugoa ne može se ocijeniti beznačajnim. Drugim riječima, Satir je neosporno simbolička i alegorijska slika pjesnika.

Za razliku od Hugoa, Mallarmé u svom pjesništvu nije govorio o samom sebi s istom opsežnošću i istom jasnoćom kao Victor Hugo. Vjeran svojoj aluzivnoj pjesničkoj praksi, Mallarmé će se protiviti stavljanjem na pozornicu samoga sebe ukoliko za to nije predviđen jedan prikriven način. Dakle, čitatelj bi uzalud tražio u njegovu dopisivanju i pjesničkom

[531]Isto, str. 570.

stvaralaštvu jednako precizna promišljanja o svojoj malenkosti kao u slučaju Victora Hugoa. Međutim, Mallarméovo *Faunovo poslijepodne* nesumnjivo duguje svoj ugled ne samo svom manje ili više privlačnom statusu mitološkoga teksta te postavljanju na pozornicu junaka sklona erotizmu, već više njegovoj metapoetskoj dimenziji te njegovoj dubinskoj refleksiji, u kojoj se suočavaju i uspoređuju logika stvarnosti i umjetnosti.

U tom pogledu, jasno je da Faun svojim stalnim oklijevanjem tijekom čitave poeme, sve do bijega u carstvo snova u posljednjim stihovima, predstavlja pjesnika te da je on njegov simbolički i alegorijski lik. Čini se sasvim izvjesnim da je Faun jedan privilegiran način utjelovljenja samoga pjesnika. Iako ne postoje mjesta gdje se Mallarmé usporedio s Faunom, što bi ga stavilo u istu razinu s Victorom Hugoom, u jednoj poemi djela *Skitanja (Divagations*), u dijelu nazvanom *Pastirske pjesme* (*Bucolique*), nalazimo pripovjedača kod kojega zasigurno postoji jedan važan dio Mallarméove osobnosti jer od grada do prirode te radosti na kraju teksta, u toj se poemi pronalazi jednostavan i simbolički duboki sklad s prirodom, za čim je Stéphane Mallarmé težio:

(…) da buka može prestati
na jednoj tako slaboj udaljenosti
da odsiječe u mašti jednu frulu
za koju će vezati svoju radost
prema različitim motivima,
posebno da se osjeća beskrajno na zemlji.[532]

Izbjegavanje insceniranja samoga sebe u pjesništvu Stéphanea Mallarméa dolazi do izražaja u vrlo prikrivenom poistovjećivanju s fantomskim likom Fauna, koji je uveden u poemu frulom. Taj je instrument zapravo aluzija na toga staroitalskog boga, zaštitnika pastira.

Tako izraženoga protivljenja vlastitoga stavljanja na scenu nema kod Victora Hugoa pa je njegov odnos prema satiru otvoreniji, što proizvodi i neposrednije upoznavanje s glavnim junakom poeme, kojemu je frula najvažnije sredstvo za izražavanje njegovih misli, ali kao

[532]Mallarmé, Stéphane: *Igitur, Divagations*, *Un coup de dés*, preface d'Yves Bonnefoy, Poésie, Gallimard, Pariz, 1976., str. 304.

aluzija nije nužna jer je Hugo, kao pjesnik jezgrovitih objašnjenja vrlo jasno povezuje sa Satirom.

Međutim, s obzirom na to da je frula omiljeno glazbalo i svojstvo Fauna, možemo pomisliti da ta pojava pripovjedača sa svojom sviralom dovodi pjesnika intimno u vezu s mitološkim likom. Ovdje nećemo razmatrati povezanost niti proturječnost jednoga takvog stanja. Dosta nam je za sada utvrditi imaginarno i fantomsko opterećenje čiju funkciju izvršava Faun u očima dvaju pjesnika koji se ne ustručavaju s njim metaforički stopiti.

Ovaj zaključak zorno prikazuje do koje mjere duboko zazivanje ovog mitološkoga bića u djelima Hugoa i Mallarméa može biti prikaz pjesnika i omiljeni glasnogovornik njihove umjetnosti.

7.5. Sličnosti pjesnika s Faunom

Hugo i Mallarmé kristaliziraju oko svoje osobne percepcije jedno slikovito prikazivanje Fauna, ali nisu jedini koji su krenuli tim putem. Oni koji su ih poznavali, kao i oni koji su ih proučavali, nesumnjivo su osjetili istu zadivljenost obaju pjesnika ovim mitološkim bićem. U svakom slučaju otkrili su što je motiviralo oba pjesnika da odaberu Fauna za glasnogovornika svoga pjesništva, njegovu sposobnost da prikaže jednu percepciju čovjeka, pjesnika i svijeta te da utjelovljava i tako ilustrira osjećaje i nedoumice duboko urezane u srce čovjeka.

Pronašli smo dva autora koji uspoređuju pjesnike s ovim hibridnim mitološkim bićem. Prvi je kritičar koji nije osobno poznavao Hugoa, već ga je proučavao, a drugi je manje poznati pisac s kraja 19. stoljeća koji je bio vrlo prisan s Mallarméom prisustvujući svakoga utorka u Rimskoj ulici u Parizu večerima poezije, gdje su se mladi pjesnički naraštaji okupljali oko svoga učitelja. Riječ je o Jean-Bertrandu Barrèreu, autoru djela *Mašta Victora*

Hugoa (*La Fantaisie de Victor Hugo*)[533] i o Camilleu Mauclairu i njegovu djelu *Sunce mrtvih (Le Soleil des morts)*.[534]

Evo što kaže Barrère:

Ima nešto gorostasno i faunovsko u ovom širokom licu, s čelom manjim nego to na prvi pogled izgleda, s oholim očima i nezasitnim ustima.[535]

Iz navedenih riječi jasno vidimo na koji način on ističe pjesnikov tjelesni izgled povezujući ga s opisom Fauna.

Kada je Hugo u pitanju, značajno je to što oni koji mu pristupaju analizirajući njegove tekstove u njemu doživljavaju Fauna u najsablasnijoj viziji, po kojoj on predstavlja jednoga izrazitog gorostasa.

Roman Camillea Mauclaira *Sunce mrtvih* (*Le Soleil des morts*) u perspektivi koja nas zanima još je važniji. Zanimanje je za djelo vrlo veliko jer je Mauclair, budući da je pripadao njegovu književnom krugu, osobno poznavao Mallarméa. Stoga nas ne treba uopće čuditi što ga je u nekoliko navrata uspoređivao s Faunom. Čak i ako ta usporedba ima svoj početak u činjenici da je Mauclair zasigurno poznavao poemu *Faunovo poslijepodne*, ovaj izbor može samo značiti jedno duboko zajedništvo Mallarméova lika s imaginarnim i pjesničkim bogatstvom antičkoga boga šuma i livada. Mauclair više puta kao usporedbu s Mallarméom koristi lik Calixtea Armela te mnogi smatraju da je u svoje djelo *Sunce mrtvih* ugradio Stéphanea Mallarméa i lik Fauna. Naime, u *Suncu mrtvih* pronalazimo nekoliko opisa koji intimno povezuju Armela i Mallarméa s likom Fauna. Uostalom, njegova se kći zove Silvana, što je ženski rod imenice *Silvan.* To nam dovoljno govori do koje je mjere Mauclair zapanjen likom Fauna, duboko povezanim s Mallarméom. Pronalazimo, dakle, nekoliko opisa Armela koji podsjećaju na Mallarméa:

---

[533]Barrère, Jean-Bertrand: *La Fantaisie de Victor Hugo*, Klincksieck, Pariz, 1973., str. 447.

[534]Mauclair, Camille: *Le soleil des morts*, Slatkine, Ženeva, 1979., 256. str.

[535]Barrere, Jean-Bertrand: *La Fantaisie de Victor Hugo*, nav. djelo, str. 22.

Njegove se oči ponekad otvarahu ispod čvorastih i gustih obrva, ispod kojih se pojavljivao orlovski nos te pohotno šumorenje kroz guste brkove i pepelom posutu bradu, čiji vrh podsjeća na uši slične ušima silvana.[536]

Sljedeći citat dodatno potvrđuje Mauclairovo razmišljanje o Mallarméu, kojega uspoređuje s Faunom:

Na selu bi ponovno postajao jak i siguran. U velikom, umornom gospodinu opet se javljaše nervozno i pohotno biće, pravi faun, osluškivač raznovrsnih šumova prirode, oštrouman i iskren poput nje.[537]

Čini nam se da s boljim upoznavanjem pripovjedača s Armelom, usporedba s Faunom prelazi s čisto tjelesnoga opisa na jednu ontološku definiciju pjesničkoga bića lika koji utjelovljuje Mallarméa. Citat na 175. stranici u tom je smislu posebno važan:

Armel i dalje i još više bijaše neshvatljivi sanjar, ponekad s gotovo bludnim izgledom, ali obilježen također ozbiljnim božanstvom kakav je bio Pan.[538]

Nije li zapanjujuće da u ovim rečenicama Mauclaira, koji je nesumnjivo pročitao poemu *Faunovo poslijepodne* kao i većina posjetitelja *utoraka* u Rimskoj ulici, pronalazimo Hugoove izraze «sanjar» i «silvan», kojima je dodan spomen Pana i erotizma povezanoga s bludnim likom Fauna u jednu neizravnu definiciju Mallarméova karaktera i izgleda? Usporedba do takvoga stupnja točnosti u izrazima nikako ne može biti slučajna. Ako je identifikacija koju prikazuje Mallarmé između njega i antičkoga božanstva šuma enigmatična, onda poistovjećivanje Camillea Mauclaira, koje je nesumnjivo istodobno potaknuto čitanjem ekloge *Faunovo poslijepodne* i osobnim poznavanjem Stéphanea Mallarméa te mogućim poznavanjem Hugoova djela, uspoređuje u nekoliko navrata Mallarméa s Faunom i to na očigledan način.

[536]Mauclair, Camille: *Le Soleil des morts*, nav. djelo, str. 12.

[537]Isto, str. 80.

[538]Isto, str. 175.

Drugi slučajevi te usporedbe javljaju se u djelu *Sunce smrti*, ali nigdje drugdje s rječnikom kojim se ističe da ovo uspoređivanje ima bilo kakvu drugu književnu ulogu, osim da pojačava veze između lika Calixtea Armela i Stéphanea Mallarméa aludiranjem na *Faunovo poslijepodne*, jedno od najvažnijih djela ovoga pjesnika, i to, uostalom, prvo koje se pojavilo samostalno. Dakle, posebno je zanimljivo primijetiti da je okolina Mallarméa i Hugoa na njih gledala kao na dvojna bića, rastrgana ili barem prepolovljena na dva aspekta, odnosno dvije suprotstavljene krajnosti: jednoga ozbiljnog, kao mislioca i sanjara, a drugoga koji je ležerniji i povezan s vuajerstvom, to jest erotizmom; obojicu, međutim, kao Faune i Silvane.

Hugo je pjesnik epopeje *Legenda stoljećā*, ali jednako tako i pastirske pjesme u zbirci *Pjesama ulica i šuma*. Mallarmé je ozbiljan pjesnik teških i neplodnih zima *Herodijade*, odan kultu ništavila i ljepote, ali je isto tako slobodoumniji pjesnik *Faunova poslijepodneva*, u kojemu se nakon Faunovih uzaludnih progona raduju nimfe. To nas ne navodi na mišljenje da je poema *Satir* ep u kojem je Hugo samo sanjar niti da Mallarmé *Faunovim poslijepodnevom* potpisuje jedno manje, isključivo ležerno i erotsko djelo lišeno kozmičke dimenzije, već, naprotiv, poemu koja čovječanstvu šalje opće i vječne poruke.

Prepoznavši, s jedne strane, identifikaciju pjesnika sa simboličkim likom Fauna, a s druge dvojnost u dva oprečna smjera, koji se kod Hugoa i Mallarméa nadopunjuju, te njihove različite vrste pjesništva, koje su čak *a priori* antagonističke, možemo u toliko složenim i bogatim djelima kao što su njihove poeme pronaći dvije napetosti i dva iskušenja koja su prethodno spomenuta. Naime, one su na suprotstavljene načine smještene u podijeljenoj prirodi ovoga mitskog bića, ali se također nalaze pomirene u jednom istom prostoru bilo da se radi o Faunovu tijelu ili pak tijelu teksta poeme koja ih svojom aktivnom ulogom sintetizira.

7.6. Razlike i zajedničke crte dviju poema

Razlika između poemama Victora Hugoa i Stéphanea Mallarméa uočava se u samim njihovim naslovima. Naime, *Satir* je naziv za boga šuma i zaštitnika stada kod Grka, a *Faun*

kod Rimljana. Hugo je u svojoj poemi nehajno koristio sve postojeće nazive da bi imenovao svoga junaka, ali je za naslov poeme ipak izabrao naziv *Satir*. Mallarmé je poznavao Hugoa i svoje prethodnike, koji su već ravnodušno koristili brojne nazive za imenovanje ovoga šumskog božanstva. Stoga se možemo pitati koji su Mallarméovi razlozi za izbor imena *Faun* u naslovu poeme kojoj je davao veliku važnost, što se dade zaključiti i po tome što ju je objavio u jednom luksuznom izdanju s naslovnim likom sa slikama u uvodu, cvijetom i ukrasom na kraju poglavlja, što je ilustrirao Manet.

Razmišljanja o Mallarméu koja dugujemo nekolicini pisaca možemo pročitati u *Spomenici kritike (Mémoire de la critique)*, koja je svoje stranice posvećivala suvremenim književnicima.

Hugo je bez obzira na povijesnu koherentnost *Legende stoljećā* odlučio postaviti *Satira* u dio zbirke koji odgovara 16. stoljeću, što nam jasno pokazuje važnost koju je pridavao ovoj poemi.

S obzirom na to da se radi o istom mitološkom biću, naziv naslovljenih junaka, kojima su Hugo i Mallarmé bili općinjeni, ostavlja i dalje određenu količinu tajanstvenosti. Iskonska dualnost Fauna izražena je u poemama Hugoa i Mallarméa, koji su pjesnici dvojnosti u pravom smislu riječi. Kod obojice nalazimo sposobnost antičkoga božanstva da predstavlja čovjeka i pjesnika, stvarnost i savršenstvo te sve izraze dvojnosti i napetosti. Hugo u *Kontemplacijama* (*Les Contemplations*), Mallarmé u *Pastirskim pjesmama (Bucolique)* opsjednuti su tim likom, a Mallarmé će u jednom svom pismu čak kazati da je rodio jednoga malog fauna.

Dvojnost je prikazana u obje poeme. Korijeni dualnosti izraženi su u nekoliko pitanja poput tjelesnosti i umjetnosti, a među njima su duša i tijelo kao kršćanski temelji dvojnosti. Naime, od početka kršćanstva postoji razdvajanje između duše i tijela koje napada istočni grijeh i koje stvarno ne može pristupiti onome što je božansko, odnosno nadnaravno.

Neizbježnost estetike u književnim djelima poziva nas da je pronađemo u poemama dvaju pjesnika. Predgovor *Cromwellu* Victora Hugoa razvija teoriju romantične drame, u kojoj pronalazimo temeljnu diobu, ružnoću i ljepotu tijela dok je grotesknost suprotstavljena

čistoći duše, a jedna su i druga neophodne. Ovaj nam se predgovor čini kao temelj književnosti koja dolazi poslije Hugoa.

Prokletstvo pjesnika od Villona, preko Baudelairea, Verlainea do Mallarméa čini od njih jednu zasebnu vrstu koja je odvojena od ostatka smrtnika. Oni su svojedobno izbačeni iz prvobitnoga raja u kojemu su bili obožavani kao djeca muza, ali su kasnije odbačeni od mase kao proklete vrste. Hugo književnike smatra dužnicima čitave te tradicije o izabranom i prokletom pjesniku, što je jedan vid dualnosti, koja će rezultirati tematikom o bićima s izrazitim dualnim osobinama.

Cilj našega istraživanja nije pronalaženje svih pojedinosti koje se ponavljaju u jednom i drugom tekstu, nego utvrđivanje glavnih imaginarnih motiva povezanih s likom Fauna i mitsko-pjesničke kristalizacije koju prouzrokuju. U svakom slučaju ispitivati dualnost u dvjema poemama znači pokazati da lik Fauna ima istu simboličku važnost za oba književnika i da je ovaj izbor velikim dijelom nametnut njegovom dualnom egzistencijom. Dakle, ako se pojedinosti tekstova ne podudaraju, ipak njegovi imaginarni dijelovi ostaju slični, a dekor, središnji lik poeme i struktura ostaju povezani s dualnošću čak i kad se upotreba teme i poetike razilaze.

Stoga ćemo u ovome dijelu našega rada samo evocirati načela dinamičke pjesničke konstrukcije zajedničke obojici pjesnika.

U svojim poemama Mallarmé i Hugo su željeli iznijeti sliku dualnosti te su namjerno izabrali lik koji je najsposobniji pojasniti ova pitanja u svjesnom razumu, ali koji za to posjeduje izvore u najdubljoj podsvijesti ljudskoga bića. Ta ista privlačnost i općinjenost naših autora ovim likom pokazuje se kao siguran znak sposobnosti Fauna da postane simbolom čovjeka, njegova bića, položaja i stanja. I jedan i drugi pjesnik u ovom su liku pronašli nadahnuće kojim će kroz svoje poeme iskazati mnoge plemenite misli i pokušati svijetu pokazati put kojim bi trebalo poći radi ljepše i sretnije budućnosti.

8. SLOBODA POJEDINCA I DRUŠTVA U DJELU VICTORA HUGOA

Victor Hugo (1800. – 1885.), romanopisac, pjesnik, esejist i dramaturg, jedna je od najznačajnijih ličnosti francuskoga i svjetskoga romantizma. Cijeloga života angažiran u javnom i društvenom životu, napušta ideje restauracije monarhije i definitivno se opredjeljuje za republikanizam, zbog čega je doživljavao mnoge neugodnosti te u dva navrata čak bio prognan u Belgiju i Englesku. Njegov pjesnički put počeo je oslanjanjem na književnu estetiku klasicizma, ali već prvom zbirkom pjesama očigledno je sve slobodnije napuštanje krute klasicističke stege i uobičajenih pjesničkih postupaka. Umjesto toga, Hugo daje mjesta imaginarnosti, kontrastima, raznovrsnim rimama, slikovitosti izražavanja te intimnosti kao temi svojih pjesama, što je karakteristično za romantizam, pravac koji je tada već zaživio. Njegov uzor postaje François-René Chateaubriand, otac francuskoga romantizma te Hugo razvija tezu *Chateaubriand ili ništa* i kao mladi pisac potiče razvoj književnoga pravca kojemu je po svojim stavovima pripadao.

U svojoj domovini najpoznatiji je po pjesmama i dramama, od kojih je u Hugoovo vrijeme najviše uspjeha imala *Hernani*, čija je izvedba izazivala prave sukobe između ključnih suparnika u francuskoj kulturi, klasicista i romantičara, liberala i konformista te na kraju između rojalista i republikanaca. Zapravo, ova drama s ljubavnom tematikom, kojoj povijesni okvir pruža Španjolska iz 16. stoljeća, označila je konačnu pobjedu romantičkoga kazališta nad normama i konvencijama klasicizma.

Među njegovim pjesničkim zbirkama posebno treba istaknuti *Kontemplacije (Les Contemplations)* i *Legendu stoljećā* (*La Légende des siècles*), djela koja Hugoa svrstavaju u vrh svjetskoga pjesništva. Prva Hugoova pjesnička zbirka pod naslovom *Ode i različite pjesme (Odes et Poésies diverses)* izdana je 1822. g. kad je Hugo imao svega dvadeset godina. Zbog spontanosti pjesama s puno zanosa ta je zbirka izazvala oduševljenje u književnim krugovima, ali istinsku slavu doživio je dvije godine poslije zbirkom *Ode i balade*, koja ga je otkrila kao velikoga i kreativnoga majstora lirike. Ova zbirka odmah je jasno pokazala

osnovne kvalitete Hugoova stvaralaštva, koje će on kasnije svestrano razraditi. To su u prvome redu retoričnost stiha, sugestivne slike i izvanredni ritam.

Sljedećih nekoliko zbirki pjesama bile su potvrda jednoga snažnog pjesničkog talenta, a među njima su *Legenda stoljećā*, veliko epsko pjesničko djelo, zbog kojega se Hugoa često ističe kao najvećega francuskog pjesnika i u kojem naš autor nastoji vizionarski prikazati razvoj svjetske povijesti te čovjeka od Eve, majke ljudi do Revolucije, majke naroda. Poeme su ove zbirke objavljene u tri serije za vrijeme Hugoova egzila. Mnogi književnici i kritičari ovo remek-djelo smatraju jedinom istinskom francuskom epopejom. Iako, općenito uzevši, epske, poeme su ispunjene lirizmom, a razvoj ljudskoga društva sa svim manama koje su se javljale dao je Hugou pravo da u njih ugradi satirične elemente. *Legenda stoljećā* oblikuje jedan niz ljudskih pustolovina tražeći ne da sažme, nego da ilustrira povijest ljudskoga roda te da svjedoči u pravom smislu te riječi o njegovu razvoju na putu od mraka prema svjetlosti.

Naime, Hugo prikazuje sliku čovjeka kako se penje iz tame prema idealnome tj. savršenstvu, oscilirajući i kolebajući se između Boga i sotone. O toj borbi za prevlast između Boga i odbačenoga, tj. grešnog anđela ovisi oslobođenje čovječanstva, a oslobođenje Bastille, tj. Revolucija ključni je događaj u povijesti ljudskoga roda, koji se u ovoj epopeji javlja kao jedna sveprisutna obasjana sjena. Osim opće teme o napretku, koja se očituje u ovom djelu, poeme *Legende stoljećā* bave se borbom između dobra i zla te šalju čitateljima poruku da svakom zlu i tiraniji mora doći kraj, odnosno da sigurne kazne čekaju one koji zlorabe svoj položaj i funkciju u društvu i ugnjetavaju nedužne, pri čemu pjesnik aludira na Napoleona III. i državni udar iz prosinca 1851. g.

8.1. Satir – središnji lik *Legende stoljećā*

Satir (*Le Satyre*) Victora Hugoa središnji je dio *Legende stoljećā*, koja je objavljena 1859. godine. U osmom dijelu, pod naslovom *Šesnaesto stoljeće – renesansa – poganstvo*, izlaže se govor satira, jednoga karakterističnog pohotljivca. Satir živi u podnožju Olimpa kao

«nevaljalac i mangup koji je na vrlo zlu glasu»[539] kao što to ističe pjesnik koji će ga unaprijed odrediti u najmanju ruku pejorativnim nadimcima.

Međutim, tijekom razvoja poeme Satir se preobražava. Bogovi koji su naredili da ga se njima dovede nisu u početku shvaćali ozbiljno njegov tajanstveni lik. Pozornost i zainteresiranost koju je u njima izazvao rast će postupno i sukladno razvoju poeme i Satirove arije. On pjeva o mračnoj i nejasnoj pustolovini čovjeka, o njegovim korijenima na početku povijesti i proriče dolazak, odnosno pojavu duše te preobraženje materije koja će osloboditi čovjeka iz njegova ropstva.

Ovaj simbolički tekst duboko je višeznačan pa ga čitatelj može zaista shvatiti kao jednu veliku povijesnu fresku koja prepričava ljudsku sudbinu pustolova te njegovu promjenu i evoluciju prema napretku, kako je to poručio Claude Millet u jednom svom izdanju *Legende stoljeća*.[540] No, uzevši u obzir bogatstvo teksta, bilo bi vrlo reduktivno svesti ga samo na njegovu povijesnu dimenziju. Kad bismo u perspektivi našega proučavanja u potpunosti mimoišli povijesni aspekt poeme, posebno bi ostao naglasak na filozofsko-pjesničkom značenju *Satira*, kao i na tome što ova poema govori o pjesniku kojega Faun predstavlja te o pjesnikovu odnosu sa svojom umjetnošću i sa svijetom. Tako ćemo mi tek djelomice proučavati povijesnu dimenziju riječi koje je izrekao Satir i njegovu povezanost s ljudskom sudbinom.

Umjesto toga, na izravan ćemo se ili aludirajući način i sa što većom točnošću posvetiti opisu Satira, nazivima koje je on motivirao te na mišljenje koje o njemu imaju drugi likovi poeme, posebno bogovi, kao i na percepciju koju o njemu ima sam pjesnik. Na taj ćemo način moći iznijeti definiciju lika koja se očituje iz teksta poeme i njezinu povezanost s poistovjećivanjem, tj. identifikacijom pjesnika s njim.

---

[539]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition établie et annotée par Georges Bonneville, Bordas, Pariz, 1977., str. 155.

[540]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition Claude Millet, Librairie Générale Française, Pariz, 2000., 576. str.

Satir se pojavljuje kao biće koje posjeduje više dimenzija, a isto je tako sposoban imati više fizičkih veličina, svirati jednostavnu ili najuzvišeniju i najplemenitiju glazbu te loviti nimfe i tražiti savršenstvo. Na toj osnovi može se s pravom težiti izgrađivanju ili uspostavi mosta, odnosno veza između više realiteta u kojima on sudjeluje: stvarnosti i ideala, osjećaja i duha, tijela i kozmosa, mikrokozmosa i makrokozmosa.

Utvrdivši ovu definiciju, doslovno izvedenu iz teksta, možemo točno odrediti kako dualnost, koja istodobno strukturira oblik teksta kao i njegov sadržaj, omogućava Satiru da se javlja kao jedno tajanstveno i dvosmisleno biće, sposobno dovesti u red suglasja i analogije, podudarnosti i sličnosti.

8. 2. Satir – dvojni lik sanjara i silvana

Od samoga početka poeme Satir je lik okružen tajnovitošću. Prvi stihovi stavljaju naglasak na poteškoću njegova definiranja i davanja točnoga opisa riječima. On je po prirodi «tajanstveni faun»[541] iz 277. stiha. Problem njegova opisivanja manje je problem identiteta, odnosno pripadnosti, a više je problem prirode i naravi. Naime, u 7. stihu pitanje koje se odnosi na Satira ne ispituje njegov identitet, već je usmjereno na njegov bitak. Tako umjesto pitanja «Tko je bio ovaj faun?», pronalazimo pitanje «Što je bio ovaj faun?» / «Qu´était-ce que ce faune?»[542] te se može pomisliti da ono podrazumijeva nešto beživotno, odnosno neživo.

Ispitivanje se ne zaustavlja na tom prvom pitanju jer se glagoli «ispitivati» i «pitati» javljaju u 11. stihu:

Ispitivati gnijezdo, propitkivati povjetarac.[543]

[541]Hugo, Victor: «La Légende des siècles», u: *L'Oeuvre de Victor Hugo*, édition critique par Maurice Levaillant, Librairie Delagrave, Pariz, 1946., str. 578.

[542]Isto, str. 571.

[543]Isto, str. 571.

No, svi odgovori na to pitanje, koje je već samo po sebi značajno, nezadovoljavajući su, nejasni, pa čak i odsutni. Prvi se odgovor javlja u 7. stihu, gdje pjesnik kaže:

To znalo se nije.[544]

Upotreba zamjenice *to* povećava broj bića sposobnih da daju definiciju Satira razmjerno neodlučnosti koja se ovdje javlja kao jamstvo proširenja svijeta anketiranoga u spomenutom pitanju. Utvrđivanje činjenica o neuspjehu u pokušaju definicije izražava se prizivanjem negativnih glagola u perfektu ili imperfektu ili negacijama uz pomoć priloga. Tako pronalazimo glagol «ne znati»[545] («ne poznavati», «ne doživjeti»), zatim «nije uopće poznavao»[546], isto kao i dvostruku negaciju «ni... ni» («niti... niti» (ni)[547], «bilo je uzalud» («bijaše uzalud»[548]) te na kraju «nitko nije znao».[549]

Nekoliko fenomena omogućuje nam da istaknemo tu nesposobnost prepoznavanja prave prirode pohotljivca. Da bi definirao Satira, pjesnik u 9. stihu zaziva zoru «koja zna sve». Jedan vrlo jasan kontrast uspostavlja se između priznanja neznanja i sposobnosti zore da sve prepoznaje i zna, a to pojačava neobičnost i stvara čuđenje, što je i tako sveznajućoj zori taj Faun nepoznat.

S druge pak strane, ovih nekoliko stihova, gdje se javlja neodređenost Satira pronalaze isto tako jedan oprečan ambijent kada ih suprotstavljamo stihovima koji slijede, a u kojima su predstavljeni svi najslavniji Fauni. U predgovoru ovoj detaljnoj prezentaciji Fauni se

[544]Isto, str. 571.

[545]Isto, str. 571.

[546]Isto, str. 571.

[547]Isto, str. 571.

[548]Isto, str. 571.

[549]Isto, str. 571.

pokazuju kao vrlo dobro poznate ličnosti, od kojih se očito može načiniti popis, kao što to pokazuje 13. stih:

Vrači su prebrojili gotovo sve silvane.[550]

Unatoč nijansi, navedenoj neodređenim prilogom «gotovo», ovdje se može računati na jedno dobro poznavanje ne samo broja poznatih šumskih božanstava, nego isto tako i na njihov identitet, kao što to pokazuju niže navedeni stihovi.

Nasuprot stihovima posvećenim našem glavnom liku koji se oblikuju izrazima negacije, ti su stihovi najpouzdanije tvrdnje, koje ne dopuštaju nikakvu dvojbu. Ovdje nema problema niti s definicijom, niti s nazivljem ili pak s prirodom:

Oni silvani tamo su vidljivi i može ih se čuti.[551]

Glagoli «imenovati», «poznavati», «zvati» javljaju se jedni poslije drugih i omogućuju čitatelju da opiše spomenute Faune u definiciji i nazivu koji je lako precizirati. Nasuprot tome, pokušaj opisivanja našeg Fauna završava neuspjehom.

Nakon što je u šest stihova nabrojio nekoliko Satira s mnoštvom pojedinosti po kojima je svaki poseban na svoj način, pjesnik se vraća središnjem liku poeme da bi ponovno nastavio negacije «ovaj ovdje nigdje»[552] i oklijevanja fauna rođenoga iz neodlučnosti izrazima «jedni... od drugih.»[553]

Svaki pokušaj definiranja ovoga Fauna čini se onemogućen tom istom neodlučnošću zbog potvrdnih glagola koje čitatelj u prvi mah kao neistinite poistovjećuje sa sumnjom i netočnošću:

---

[550]Isto, str. 571.

[551]Isto, str. 571.

[552]Isto, str. 571.

[553]Isto, str. 571.

To govoraše, tražiše.[554]

Ovdje nalazimo nejednakost između stvarnosti i onoga što se o njoj govori, a Satir ne može doista biti opisan niti definicijom niti imenom sve do samoga kraja. Jedina tvrdnja koja se odnosi na njega ništa ne otkriva, već se zadovoljava utvrđivanjem neodređene prirode, o čemu svjedoči 24. stih:

Ali u svakom slučaju, neka on bješe sve što je mogao biti.[555]

U čitavoj se poemi uočava izmjenjivanje naziva između Silvana, Fauna, Satira ili Egipana tako da njegov identitet nikada nije određen. To je sasvim normalno ako se ova temeljna neodlučnost usporedi s krajem poeme. Satir se bez obzira na sve prethodne pokušaje napokon odlučio sam sebe definirati u posljednjem stihu:

Daj mjesta Svemu! Ja sam Pan; Jupitre! Na koljena.[556]

Iz ovih eksklamativnih riječi shvaćamo da prethodno nije bilo moguće preciznije odrediti lik Satira. Naime, ne mogu se obuhvatiti sve karakteristike u jednom imenu jer bi za njih to ime bilo pretijesno. Samo vlastito ime Pana, boga prirode i zaštitnika pastira koji znači «sav», «jedini», «sve» čini se prikladnim i sposobnim da na kraju poeme objasni Satira. Međutim, to je definicija data iznutra i on u njoj ne može biti drukčiji jer obuhvaća kozmos. Budući da je i sam Faun kozmos, njemu ništa nije strano niti je bilo što izvan njega. Sve je zapravo njegov sastavni dio. Stoga se s njim nitko ne može ujediniti u njegovu pogledu na svijet.

---

[554] Isto, str. 571.

[555]Isto, str. 571.

[556]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition établie et annotée par Georges Bonneville, nav. djelo, str. 164.

8.3. Tajnovitost Satira

Osim činjenice što je opis Satira težak jer je on svemir i na taj način jedinstvo svega što postoji, može se pomisliti da je zbog dualnosti same svoje prirode djelomično definiran, a ta je određenost svakako nepotpuna i manjkava. Satir je hibridno, križano biće u svom tijelu, ali jednako tako i u svojoj duši. Iako je tjelesno ostvarenje njegove dualnosti najupadljivije i najsnažnije, može se stvarno misliti da je ono na određen način tek vidljivi dio sante leda te da je dvojnost koja karakterizira njegovo biće i njegov duh jednako važna, ako ne i važnija.

Prva Satirova kvaliteta, koja se isto tako čini vrlo osmišljenom i značajnom, u našem tekstu počiva na ovoj prvobitnoj dualnosti. Ako pregledamo imenovanja Satira u poemi, shvatit ćemo da ona stalno stavljaju naglasak na njegov hibridni i dualni karakter. Ta dvojna priroda, istaknuta u svakom opisu, nalazi se u otvorenoj kontradikciji sa slikom Satira u očima božanstava. Naime, bogovi primjećuju samo jedan od vidova lika, onaj koji ga vraća materiji, nezgrapnom, nakaznom tijelu te njegovu zvjerskom izgledu lica. Stoga će Venera doista kazati u 226. stihu:

Što je ona zvijer tamo?[557]

Jupiter ga u 256. stihu prikazuje kao divlju zvijer, uboga i jadna:

Prosjače, pjevat ćeš nam svoju pjesmu divlje zvijeri.[558]

No, malo poslije božanstva su obuhvaćena nemirom i uzrujanošću:

[557]Hugo, Victor: «La Légende des siècles», u: *L'Oeuvre de Victor Hugo*, édition critique par Maurice Levaillant, nav. djelo, str. 576.

[558]Isto, str. 577.

Lijep je! prošaputa uplašena Venera.[559]

Hefest, vrlo oštrouman i pronicljiv, očajnički pokušava upozoriti druga božanstva na snagu koju ta zvijer nosi u sebi te ga oni od 549. do 551. stiha počinju ozbiljno shvaćati:

Bogovi se nisu više smijali; svi ti pobjednici,
Svi ti kraljevi počeli su ozbiljno shvaćati
Tu vrstu duha koja je izbijala iz jedne zvijeri.[560]

Međutim, opažamo da je čak na tom stupnju razvitka i evolucije Satir još uvijek obilježen kao zvijer. Ovdje ćemo proučiti Satira kao dualno biće s hibridnom prirodom i naravi te dovesti u vezu sve osobine Satira i poglede božanstava s Olimpa s junakom Hugoove poeme.

Ponajprije, u mjestu u kojem Satir izvršava svoje aktivnosti može se prepoznati njegova ontološka dvojnost i shvatiti problematičnost jedne definicije kojom bi ga se odredilo. Naime, dva su aspekta njegove ličnosti u suprotnosti, a na isti način kao dva oblika njegove osobnosti suprotstavljaju se i dva mjesta koja on posjećuje.
Tako u 2. stihu čitamo:

U velikoj divljoj šumi u podnožju svetog brda.[561]

Svako mjesto zauzima jedan polustih i svako označava jedan vid Satirove osobnosti. Divlja šuma podudara se s njegovom zvjerskom i instinktivnom prirodom te erotizmom kao aspektom njegove ličnosti koji se poistovjećuje s razdvojenim papcima jarca, a sveto brdo predstavlja uzdizanje prema savršenstvu, odnosno težnju idealima.

---

[559]Isto, str. 580.

[560]Isto, str. 582.

[561]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition critique par Georges Bonneville, nav. djelo, str. 155.

Opažamo, uostalom, da su dva pridjeva u točnoj opoziciji: «divlji» se suprotstavlja «svetom» u navedenom stihu u kojem je kaos šume suprotstavljen redu u planini. Svakomu od ova dva spomenuta mjesta odgovara jedna specifična aktivnost. Satir u ovoj velikoj šumi lovi, ali on jednako tako i sanja što se podudara sa svetošću brda. Ovdje navedena dualnost prostora i aktivnosti sadrži isto tako jedan vremenski podatak jer se u 4. stihu paralelno spominju noć i dan. Po uzoru na ovu prvu opoziciju sva zazivanja Satira događaju se po binarnom modelu dualnosti. On je rastrgan između stvarnosti i savršenstva ideala, između blata i plavetnila te se smatra definiran u prostoru poeme kroz tu dvojnost, gdje se javlja kao i san Victora Hugoa u djelu *Kontemplacije*[562], čas sanjar, čas šumsko božanstvo.

Na početku poeme privilegirani su animalni i erotični vidovi Satirova karaktera. Tako on «vreba zgodu»[563] u 5. stihu, u istom stihu ima «dvanaest ili petnaest osjetila»[564] koja «usmjerava na prolazne užitke».[565] Sve ovdje najavljuje jednu putenost kože boje cvijeta, Faunovu putenost strastvenoga Silvana i lovca na nimfe. Riječi kojima je označen i koje ga određuju nisu uopće pohvalne jer je nazvan *prostak* u 12. stihu, a u 25. stihu «božji mangup na jako lošem glasu.»[566] U prvim je stihovima poeme bestijalnost u njegovu divljaštvu povlaštena u odnosu na težnju prema idealnome i moglo bi se pronaći mnogo manje ili više aluzivnih primjedbi koje nas upućuju na tu krutu Satirovu sirovost. Usto, nastavak poeme ponavlja dvojni model. Naime, jedno oklijevanje nastaje u 22. i 23. stihu. Satir je tada ili vuk ili bog. Ovdje već pronalazimo sliku zvijeri koju u ravnoteži drži njezin razum te oštroumnost duha. Ta opozicija ponavlja se na sličan način u 69. stihu, gdje se ponovno javlja dualnost koja nas zanima:

---

[562]Hugo, Victor: *Les Contemplations*, préface de Léon-Paul Fargue, édition de Jean Gaudon, Poésie, Gallimard, Pariz, 1982.

[563]Hugo, Victor: «La Légende des siècles», u: *L'Oeuvre de Victor Hugo*, édition critique par Maurice Levaillant, nav. djelo, str. 571.

[564]Isto, str. 571.

[565]Isto, str. 571.

[566]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition critique par Georges Bonneville, nav. djelo, str. 155.

Njegova istodobno božanska i bestijalna prevrtljivost
Dopiraše sve do svete litice idealnoga.[567]

Jedno egzaktno podudaranje povezuje pridjeve «božanski» i «zvjerski», koji izravno zazivaju oklijevanje s početka poeme između božanstva i vuka. Satir je u isto vrijeme i čovjek i zvijer te oscilira između dvije stvarnosti koje se suprotstavljaju i koje kod njega stvaraju jednu pravu istinsku podjelu, gotovo potpuni rascjep. 30. stih jasno iznosi tu ontološku dualnost:

Za ovog dlakavog sanjara, stvorenog od blata i plavetnila.[568]

Četiri su oprečna pojma ovdje prisutna: «dlakav» / «sanjar», «blato» / «plavetnilo», a sva četiri točno odgovaraju jednoj strukturi koja reproducira savršenu sliku dvojnosti kao sastavnoga dijela njegova tijela i duše koja tkanjem i isprepletenošću svoje dvije suprotstavljene krajnosti stvara složenost bića našega Satira. Riječi karakteristične za Satira kao «zvijer» okružene su riječima koje upućuju na savršenstvo te u tom okviru ostaju nerazdvojive. Kad Satir stiže na Olimp, čitatelj može spoznati njegovu izvornu bestijalnu narav, ali se također i približiti njegovoj božanskoj prirodi. Stih 81. i odlomak od 126. do 130. stiha samo naglašavaju satirovu povezanost s materijom kao i urođenu mu nezgrapnost, izraženu težinom, tromošću i nespretnošću koja je inkompatibilna sa savršenstvom ideala:

Faun koji još ima zemlje na svojim papcima.[569]

i

[567]Hugo, Victor: «La Légende des siècles», u: *L'Oeuvre de Victor Hugo*, édition critique par Maurice Levaillant, nav. djelo, str. 571.

[568]Isto, str. 571.

[569]Isto, str. 572.

Dobri faun probijaše plavetnilo na svakom koraku;
Šepaše, sav stiješnjen od tereta blata na sebi,
Njegova rašljasta noga pravila je rupe na svjetlu,
Zvjerska monstruoznost silvana
Bivala je teška i gnusna božanskom oblaku.[570]

Riječi «šepaše», «teret blata», «težak» zapravo upozoravaju na istaknutu nelagodu koja se lijepi za noge Silvana. Upotreba glagolskoga pridjeva glagola «biti» doprinosi, uostalom, toj težini na stilskoj razini. Dakle, ovdje se može posumnjati u Satira i postaviti pitanje:

Nije li on, možda, samo šumsko božanstvo, a ne uopće sanjar?

Tri kratka odlomka poeme pružaju nam dokaz za rješavanje ove nedoumice i omogućuju nam da utvrdimo suprotno, tj. da je Satir odjednom i bog i sanjar. Prvo, nebo je Olimpa nebo puno lažnih, sumnjivih i licemjernih bogova te činjenica što Faun radi gnijezda po danjem svjetlu ne stvara u potpunosti dojam sigurnosti kad i gdje ta svjetlost skriva laž, licemjerje, nasilništvo nasuprot idealima i savršenstvu ovoga jedinstvenog i čudnog, zapravo nečuvenog bića.

S druge pak strane, kao kontrapunkt ovim tvrdnjama o težini i nespretnosti silvana, javljaju se brojni izrazi koji daju prednost sanjarenju i kontemplaciji, dvama atributima koji su izrazita osobina sanjara.

Napokon, čini se normalnim da je Satir sve do sada ostao vezan za materiju jer nije još počeo pjevati svoju pjesmu kroz koju se rasterećuje i kao ljudsko biće oslobađa stvarnosti u kojoj se nalazi. Tako od trenutka kad Satir započinje svoju ariju, on konačno prelazi na stranu sanjara, odnosno čovjeka koji promatra i mašta. S tim se susrećemo u 264. i 360. stihu:

Otiđe sanjar sjesti iza jednog gustog oblaka,[571]

[570]Isto, str. 573.

[571]Isto, str. 577.

i
Njegov san s bukom nejasnih i divljih krila.[572]

Dalje u tekstu ne pronalazimo istinske opise Satira, a glavni stihovi koji ga se tiču odnose se na sanjarenje, njegovu pjesmu ili na njegovu tajnovitost. Sve ono što ga određuje i pomoću čega bismo mogli dobiti njegovu pravu definiciju daje on osobno, što je već spomenuto citiranjem stiha koji zatvara poemu. Može se također razmišljati o nekoliko slučajeva u kojima se glagol «biti» javlja u prvom licu, što jasno pokazuje nagovještaj jednog Satirova pokušaja definiranja u najvišem stupnju, koji je izveden iz vlastite prirode:

Ali, što se tiče mene koji sam izgubljena zjenica
Na dnu neizmjernih noći![573]

ili

Ja, ja sanjam. Ja sam stalno oko spilja[574]

i, naposljetku:

Ja sam svjedok da sve nestaje.[575]

Svakako je potrebno istaknuti duboko razmimoilaženje između početka i samoga kraja poeme, koje je stvorilo shemu dualnosti u dijakroniji te tako podsjetilo na dva vida Satirove dvojne prirode. Prvi se aspekt javlja na privilegiran način na početku poeme, a to je lice zvijeri, odnosno lice silvana. Drugi se više događa pri njezinu kraju, posebno od trenutka kada Faun započinje svoju pjesmu. Taj drugi vid Satirove prirode jest lice božanstva s karakteristikama vrača, astrologa, mudraca i vidovitoga sanjara. Međutim, ta dualnost u

[572]Isto, str. 579.

[573]Isto, str. 585.

[574]Isto, str. 583.

[575]Isto, str. 585.

dijakroniji ne sprječava usporedbe ovih dviju naravi unutar jednoga te istog stiha i tako podsjeća čitatelja da Satir sigurno ostaje, unatoč svemu što bi se moglo dogoditi, jedno izrazito dualno biće.

8.4. Dvojnost pjesnika i Satira

Satir se javlja kao lik koji simbolizira dvojnost, kao jedna tajanstvena i enigmatična ličnost koju je zbog njegove složenosti izuzetno teško opisati jednom preciznom definicijom. Ali, može se u poemi proniknuti u dvostrukosti Satira koje su zapravo kopije samoga pjesnika. Satir je, naime, utjelovljenje pjesnika jer je on rastrgan između dviju antagonističkih krajnosti, sna i stvarnosti, blata i plavetnila, tijela i duha, ideala i materije.

Ta razvalina provalije simbolički je predstavljena njegovu hibridnom, tj. križanom naravi polučovjeka i polujarca, a njegova dualnost tijela postaje slika i zrcalo dvojnosti duha u pravom smislu te riječi. Ukoliko se, analogno tome, pjesnik pisanjem posveti duhovnom životu, on je više nego bilo tko drugi osjetljiv prema ovoj problematici dualnosti jer je njegov život podijeljen između svakodnevnice i književnosti.

Odabrati za glavnoga protagonista poeme Fauna, podrazumijeva se, označava izbor dostojnoga predstavnika ovoga rascjepa koji strukturira umjetnost pjesnika i njegovu estetiku. Dakle, ta dualnost javlja se kroz samu ličnost Fauna, a također je prisutna u likovima koji se unutar poeme predstavljaju kao dvojnici Satira, a u širem smislu pjesnika.

Možemo raspoznati tri simbola koji preuzimaju osobine Satira u poemi, a to su planine, spilje ili stijene. Jedan odlomak vrlo dobro približava jednu takvu usporedbu pa će u 659. stihu reći:

Ja, ja sanjam. Ja sam nepomično oko pećina.[576]

[576]Isto, str. 585.

Drugi je simbol koji može odgovarati Satiru kaos koji s njim ima jedan jednostavan zajednički pridjev «pohotan» u 40. stihu:

Njegovo pohotno oko lutalo je noću poput jednog plamena[577],

a u 405. stihu:

Kaos je bludni suprug beskonačnosti.[578]

Najzad, posljednji simbol koji se može staviti u red s likom Fauna jest, podrazumijeva se, čovjek o kojemu Satir osobno govori u 635. i 636. stihu:

Krilata prsa, božansko čelo, uzleti na svjetlo, popni se na prijestolje,
I u mračnu noć baci faunove noge![579]

Kod čovjeka pronalazimo istu simboličku dualnost kao kod Fauna, čiji atributi postaju doslovce njegovi jer mu je u gornjem dijelu tijela smješten duh, odnosno razum koji simbolički više teži prema nebu zahvaljujući krilima koja uljepšavaju njegova prsa.

8.5. Izražavanje dualnosti u poemi *Satir*

Daleko od toga da je Faun jedini dvojni lik u poemi *Satir* (*Le Satyre*), on je na određeni način njezino lice, no druga evociranja oživljavanjem uspomena dolaze u redovitom intervalu kako bi podsjetila na taj pojam prepun značenja. U početku se dade zaključiti da je

[577]Isto, str. 571.

[578]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition critique par Georges Bonneville, nav. djelo, str. 159.

[579]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition critique par Maurice Levaillant, nav. djelo, str. 584.

Satir osobno označen brojnim izrazima kao što su «faun», «satir», «egipan», od kojih je ovaj posljednji najneobičniji.

U nekoliko navrata ovaj se izraz javlja u tekstu Hugoove poeme. No, ako se analizira primjedba koju ističe Claude Millet[580], vidi se da «egipan» nije opasan i smion naziv, nego, naprotiv, služi da pojača dualnu prirodu Fauna. Naime, Egipan je bio sin Zeusa i jedne nimfe koji se, da bi pobjegao Tajfunu, preobrazio u biće poluribe i polujarca. Ta dvojna priroda odveć podsjeća na Faunovu, tim više što se taj naziv javlja tri puta, i to u 14., 230. i 263. stihu. Odabrani naziv «egipan» zorno pokazuje da samim svojim imenom Satir može biti u vezi i podudarati se s jednom nemani, jednim dualnim i hibridnim bićem. Promjena vlastita imena tako omogućava da premjestimo osobine bića koje je nosilo ovo ime na jednu grupu bića koja će biti imenovana pozivanjima na iste osobine, u ovom slučaju njihovu hibridnu prirodu.

Satir nije jedini dvojni lik koji se javlja u ovoj poemi pa se tako u 198. stihu javljaju «plavi strijelci»,[581] a poznato je da je strijelac jedan od dvanaest znakova horoskopa i da je predstavljen kao kentaur koji nosi luk. Kentaur je zasigurno dvostruki potencijal Satira jer je kao i on polučovjek, poluzvijer, morfološki vrlo sličan Satiru i sigurno da nije naodmet opet naći njegovo spomenuto ime iako se bilo koji horoskopski znak mogao pojaviti na njegovu mjestu.

Osim lika Strijelca, u četiri navrata na izravan ili zaobilazan način pojavljuje se enigmatični lik Sfinge. Pronalazimo je izravno u 431. i 651. stihu:

> Čovječe? Što je ta sfinga? Ona započinje
> S mudrošću, o misteriju! I završava u ludilu.[582]

> Bogovi, postoje druge *sfinge*, osim stare *Sfinge* iz Tebe.[583]

---

[580]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition critique par Claude Millet, nav. djelo, str. 205.

[581]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition critique par Maurice Levaillant, nav. djelo, str. 575.

[582]Isto, str. 579.

Ona se posredno također javlja dva puta kroz spomen grada Tebe u 199. i 326. stihu («lira iz Tebe»). Ovaj izbor lika Sfinge možda je značajniji od prethodnih jer omogućava da se njime istakne više od samoga pojma dualnosti. Naime, Sfinga je najpoznatija neman koja ima poprsje žene, tijelo lava i krila orla. No, Sfinga je posebno poznata po hrabrosti te prolazniku koji joj se usudi približiti postavlja pitanja na koja on pod prijetnjom smrti treba dati konkretne odgovore. Očigledna veza Sfinge sa zagonetkom omogućava, dakle, čitatelju da se dvostruko poveže s likom Satira. To je sigurno zbog zajedničkoga karaktera izraženog hibridnošću, ali i zbog toga što je Satir neprestano u lovu na žene.

Paralelu između ova dva lika nalazimo u trenutku kada Satir iznosi svoju silvansku stranu, a izgledom sanjara iz zasjede vreba željeni plijen. Sve to pridonosi enigmatičnosti, što je izrazom «Sveta enigma»[584] istaknuto u 382. stihu

Pozivanje na Sfingu ne znači samo misaonije uranjanje u pojam dualnosti, već posebno isticanje važnosti pojma zagonetke koju ona ima u poemi i koja u svakom trenutku može poprimiti bijeli oblik nimfe ili ideje.

8.6. Dan i noć, svjetlo i sjena

U dosadašnjem promišljanju pokazali smo da je dvojnost izražena na privilegiran način zahvaljujući središnjem liku Satira, ali i zbog drugih križanih likova koji se na manje ili više jasan način javljaju u poemi.

Čitatelj u kontrastima svjetla i sjene, odnosno suprotstavljanjima danjeg svjetla dana i tame noći može otkriti jedno drugo očitovanje dvojnosti. Naime, sukob materije i ideje pronalazimo u poemi u brojnim primjerima i možemo je bez poteškoća usporediti sa svjetlom čistoće ideje suprotstavljene sjeni mraka i težini materije. Vidjet ćemo poslije da je svjetlost

[583]Isto, str. 585.

[584]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition critique par Gorges Bonneville, nav. djelo, str. 159.

zajednički atribut nimfe i ideje, a u ovom dijelu isključivo ćemo proučavati odlomke u kojima se na izravan način suprotstavljaju svjetlo i sjena, ali se nećemo posebno osvrnuti na njih kada se javljaju odvojeno, sami za sebe, odnosno u situacijama u kojima njihov međusobni odnos nije istaknut.

Suprotnost između dana i noći, tj. između svjetla i sjene ima jedan vrlo važan simbolički domet jer te opozicije imaju dublje i šire značenje od onog što bi se u početnom stadiju i bez dubljega razmišljanja moglo zaključiti. U ovim kontrastima mogu se razlikovati tri glavna simbolična slučaja. Opozicija svjetla i sjene ima zapravo cilj istaknuti jednu ontološku dualnost koja pronalazi svoj izraz u kozmosu i koja je stvarno komplementarna.

Dan ne može postojati bez noći i bilo bi kobno htjeti iskorijeniti jednu ili drugu protivnu krajnost, tj. jedan pol ovoga suprotstavljenog para. Može se, međutim, opaziti nekoliko primjera u kojima je sjena jedno pravo prokletstvo s istaknutom ulogom lanca koji veže i pričvršćuje jednu materiju uz drugu.

Napokon, treća vrsta primjera daje sjeni isto negativno značenje kao i prije, ali položaj u odnosu na svjetlo različit je jer umjesto da je konstruktivan, on je prije u stupnjevitom porastu i s karakteristikama progresivnosti.

To znači da se stupnjevito, počevši od trenutka u kojem se ostvaruje oslobađanje od sjena i mraka, kreće prema svjetlosti. Sjena se tako pokazuje preobražena i obasjana.

Istaknimo sada nekoliko primjera stihova koji na pozornicu stavljaju originalnu dualnost sjene i svjetla, a u perspektivi komplementarnosti. Tako u 4. stihu možemo pročitati «noć i dan»,[585] a u 8. stihu «niti Večernjača zvijezda, niti Zora»,[586] jedna predstavljajući u alegorijskom obliku mračniju večer na zalasku sunca, a druga jutro koje simbolizira rađanje svjetlosti. U 99. stihu javlja se «između nejasnog i razbuktanog pojasa»[587] te u 104. i 105. stihu jedna struktura koja omogućava da povučemo paralelu između tamne i svijetle strane stvarnosti:

[585]Isto, str. 155.

[586]Isto, str. 155.

[587]Isto, str. 156.

Tresli danju kapljice rose;
Posljednja protrese zvijezde u noći.[588]

Ako zvijezde jasno evociraju tmurni i mračni dio, tj. noć, možemo zaključiti da kapljice rose prije svega evociraju jutro i njegovo umivanje u rosi. Komplementarnost tamne sjene i jasnoga svjetla prikazana je u 200. stihu, gdje prisustvujemo združivanju zlata i ebanovine, rastaljenih u izrazitu umjetničku manifestaciju jednoga hibridnog instrumenta koji je istodobno poluškoljka i polulira:

Dodavaše zlatne čavle svojoj školjci od ebanovine.[589]

Naposljetku je 403. stih posvećen združivanju zore i noći, *a priori* bludnom, ali koje je u stvarnosti skladno. Iz te veze rađa se zvijezda pa se ovo združivanje može uzeti kao primjer podudarnosti proizišle iz veze dviju suprotnosti i njihove potrebe da se ponovno ujedine:

Gubica *noći* naći će se na usnama zore.[590]

Ovaj primjer pokazuje vezu svjetlosti i sjene te jednako tako simbolizira nadređenu vezu materije i ideje, gruboga i bestijalnoga životinjskog tijela koje simbolizira «gubica» i osjetljive i hlapljive duše, čiji su simbol «usne». Tako u ovom primjeru opažamo da se kontrastima sjena i svjetlost ne ograničavaju same na sebe.

Sada ćemo spomenuti primjere u kojima mračna sjena ima jednu vrstu prokletstva, prijetnje i nezgrapne težine. Ovdje možemo istaknuti 159. stih, koji spominje Satira:

Njegovo sanjarenje kad je užasna sjena došla

[588]Isto, str. 156.

[589]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition critique par Maurice Levaillant, nav. djelo, str. 575.

[590]Isto, str. 579.

Crninom zaprljati pozadinu svjetlosti.[591]

Pridjev koji određuje sjenu već sadrži jednu pejorativnu konotaciju, tj. pogrdno značenje, a sama crnina shvaća se kao mrlja i nečistoća.

S druge strane, u sljedećim stihovima, počevši od 448. stiha do 450. stiha Satir predstavlja božanstva usred svjetlosti dana:

Vi koji iz zlatnih pehara pijete svjetlost,
Vi kojima prethodi zora i koje prati plamen,
Vi, bogovi iz strašne noći.[592]

U ovim stihovima možemo uočiti bogat leksik povezan sa svjetlošću («zlato», «svjetlost», «zora», «plamen»), ali na kraju ovih triju stihova javlja se prijetnja proždiranja, naglašena odabirom hiperboličkoga pridjeva u sintagmi «strašna noć»,[593] a ta noć, već smo rekli, ima gubicu koja simbolizira životinju.

Ne treba nikako smetnuti s uma da je noć ta koja se u *Legendi stoljećā* na privilegiran način odnosi prema tiranima:

Kanut u *Ocoubojici (Le Parricide):*

Zato je ovaj mračni kraj ostao u noći.[594]

Zim-Zizini u dijelu *Prijestolja Istoka (Les Trônes d'Orient):*

[591]Isto, str. 574.

[592]Isto, str. 579.

[593]Isto, str. 580.

[594]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition critique par Gorges Bonneville, nav. djelo, str. 74.

Noć mu uze ruku u mraku i reče mu: Dođi![595]

I čak Ratbert u dijelu *Italija – Ratbert (L'italie – Ratbert):*

Sada sjena prekriva Ratberta, čovjeka noći.[596]

Svi ovi kraljevi ili silnici doživljavaju isti kraj u ponoru noćne tame i zaborava pa nam se čini opravdanim razmišljanje da bi bogovi s Olimpa u *Satiru* mogli biti izloženi istoj sudbini te da noć može, prema tome, u njihovu svjetlom obasjanom i nestvarnom svijetu predstavljati prijeteći vidokrug.

Sjena i s njom noć napokon se javljaju u 505. stihu poeme kao pravo prokletstvo suprotstavljeno pogodnoj svjetlosti dana te simboliziraju mračnjaštvo i označavaju razdoblje u kojem je čovjek podjarmljen od strane tiranina i prikovan lancima za materiju:

Noć, čak usred bijela dana, prati ih, lebdeći nad njima.[597]

Ponavljanje riječi «noć» ili sintagme čiji je sastavni dio riječ «noć» na početku svakoga polustiha kao anafora samo pojačava neminovnost kobi te sjene koja zapravo predstavlja čovjeka u ropstvu i posebno se javlja na kraju poeme kada iznosi njegovo oslobađanje i zanos. Čini nam se tada da svjetlost napreduje prema sjeni te da je malo-pomalo rasvjetljava.

U 583. stihu slika zamagljene i gotovo prekrivene svjetlosti javlja se iza pepela. No, ta slika stvorena je kako bi podsjetila na jedan istinski preokret i osvajanje vlasti od strane svjetlosti:

[595]Isto, str. 135.

[596]Isto, str. 150.

[597]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition critique par Maurice Levaillant, nav. djelo, str. 581.

Jedna vatra živi pod ugaslim pepelom.[598]

Ista perspektiva javlja se u 609. i 610. stihu:

Čut ćemo ga kako trči u sjeni
S jekom zore provalivši vrata noći.[599]

Sjena i noć koje ovdje uokviruju zoru tu su samo da istaknu i simboliziraju njezinu pojavu i napredovanje. Ovaj put uzima oblik jednoga poleta koji polazi od provalije i mračnoga ponora da bi se izlila u blistavi i svjetlom obasjani i ležerni svijet pun sreće:

Prsa osnažena krilima, božansko čelo uzdiže se na prijestolju,
A u mračnoj noći pruža noge fauna.[600]

Ovo izdizanje simbolički prije svega predstavlja svjetlo dana, a tama noći nam se već čini kao dio prošlosti. Dakle, dualnost se u poemi *Satir* svakako očituje kroz suprotstavljene likove sjene i svjetlosti. No, taj kontrast ima nekoliko oblika izražavanja koji idu od komplementarnosti do progresije u međusobnom odnosu ovih oprečnih simboličnih likova.

8.7. Satirov lov i dualnost progonjene žrtve

Dosad smo proučavali dualnost kroz koju se izražavao lik Satira, a sada će predmet našega zanimanja biti Satirove žrtve, koje on progoni iz pohote. Činjenica da Satir ima dvojnu prirodu objašnjava nam da je predmet njegove potjere isto tako dvojan. Normalno je da samo

[598]Isto, str. 583.

[599]Isto, str. 584.

[600]Isto, str. 584.

on može zadovoljiti dva vida svoje osobitosti dajući predmetu svoje potrage isto tako dvostruko obilježje.

8.7.1. Vizionarski duh sanjara

Da bi se točno odredio predmet Satirova lova, najprije ćemo u poemi istražiti važnost promatranja, odnosno pogleda jer Satirova se potraga zamjećuje i izdiže isto toliko pa čak i više očima i pogledom nego pljenidbom osjetilima te je on u ovoj poemi prije svega jedno vizionarsko biće kako u pravom tako i u prenesenom značenju te riječi.

U opisu Fauna u čitavome tekstu redovito pronalazimo aluzije na njegove oči i pogled. Satir kroz granje s lišćem vreba bijelu put ženske golotinje prije nego što je pokuša uhvatiti. U tim trenutcima njegovo oko ispunjeno je erotizmom, ali on je, s druge strane, u dubini svoga bića jedno izrazito duhovno stvorenje. Međutim, dok u poemi promatramo brojne aluzije na Satirov pogled, dolazimo do zaključka da pridjevi vezani za pogled sanjara nadilaze atribute vezane za pogled usredotočen na lica koja su predmet njegovih potjera. Taj sanjarski pogled posebno je istaknut nakon što se Satir preobrazio u vidovnjaka i u suprotnosti je s izrazito erotičnim pogledom na samom početku poeme, točnije u 40. stihu:

Njegovo bludno oko lutaše noću poput plamena.[601]

No, ovo je zapravo jedini događaj koji pogled povezuje s erotizmom Silvana. Svi drugi događaji privilegiraju dubinu pogleda sanjara, a što se Faun više preobražava, to aluzije na njegov pogled postaju češće. Ponajprije u njegovu oku primjećujemo vlastitu pretvorbu. Dovoljno nam je pratiti njegovu evoluciju tijekom događanja u poemi da bismo shvatili koliko se taj pogled sanjara sve više pokazuje.

Na početku teksta u dijelu naslovljenom *Plavetnilo*[602] nekoliko se riječi odnosi na sanjarenje, a posebno je upadljivo divljenje Satira pred blistavim Olimpom kada je Faun u 79.

[601]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition critique par Georges Bonneville, nav. djelo, str. 155.

stihu «jedna zaslijepljena glava.»[603] Definicija «zaslijepljen» («ébloui») u *Robertu* označava «gledanje pomućeno nepodnošljivim sjajem», a to ovdje predstavlja sastavni dio leksika zanosa koji se gotovo pretvara u ekstazu, što imamo u pridjevima «divan»[604] iz prethodnoga stiha te «širom otvoren»[605] u 86. stihu.

Svi ovi izrazi imaju zajedničko svojstvo. Osim zanosa koji pokazuju, povezani su s očima i vizijom, odnosno pogledima. «Širom otvoren» znači jako otvoren, a glagol «zijati» ovdje se može primijeniti isto tako na usta kao i na oči. Ako obratimo pažnju na leksik koji je pjesnik odabrao, utvrđujemo da svi ovi izrazi, osim vizije i zanosa, imaju treću zajedničku točku, koju nalazimo zahvaljujući prvoj definiciji i etimologiji riječi «divan» («ravissant») u 78. stihu:

Divan svojom ljepotom izaziva ekstazu.[606]

Ono što se očituje iz nizanja izraza «divan», «ljepota» i «ekstaza», koji su smješteni jedni uz druge, tj. u jukstapoziciji, možemo reći da ova tri izraza usko odgovaraju stanju Satira kada stigne na Olimp. On u tom trenutku nije potpuno ostvario svoju preobrazbu iz zvijeri u silvana pa ga božanstva još uvijek ozbiljno ne shvaćaju te još nije stekao sigurnost koju mu daje njegova orfejska pjesma.

Učiniti od Satira u tim uvjetima «zaslijepljenu glavu», reći da je on «širom otvoren» i naglasiti sliku tog njegova izgleda epitetom «divan», znači ujedno pružanje mogućnosti čitatelju da shvati kako Satir još nema duboki pogled sanjara, nego jedno širom otvoreno motrenje izloženo privlačenju bogova na Olimpu.

---

[602]Isto, str. 155.

[603] Isto, str. 155.

[604]Isto, str. 155.

[605]Isto, str. 156.

[606]Isto, str. 155.

Zaslijepljenost ovim početnim dijelom obuhvaća čitavo područje sjene, tj. sav misterij kojim je naš lik obilježen. Satir ovdje više nije povezan s enigmom. On gubi svoje dubine i svoju tajanstvenost pod nestvarnim svjetlom Olimpa te je još uvijek u stanju nemoći, što se nesumnjivo objašnjava time što još nije započeo svoju pjesmu.

To je ukratko jedan zadovoljan i ushićen pogled koji nije potpuno slobodan i kojega zahvaćaju i osvajaju dojmovi izvana te ga čitatelj u 234. stihu nalazi i dalje smetena i zaslijepljena:

Zaslijepljeni faun pogleda svoje gole noge.[607]

Satir još nije stekao neophodnu samostalnost motrenja. Njegov pogled luta, on promatra i vidi, ali ne posjeduje pravu viziju sanjara. Kao sanjar, on je tek u zametku, a evolutivne promjene u tom smjeru dogodit će se kasnije. Osim toga, možemo vidjeti da se u nekoliko navrata pojavljuju glagoli «gledati» (stih 122.) i «vidjeti» (stih 185.), a istinska prekretnica u evoluciji našega junaka događa se počevši od 390. stiha, kada on započinje svoju pjesmu, nakon koje dolazi do preobrazbe njegova pogleda.

Paradoksalan je način na koji se ova preobrazba događa. To je zapravo jedno negiranje pogleda jer se radi o tome da se njegovo promatranje vrati u prošlost, odnosno u dijelove poeme u kojima Satir još nije počeo svoju preobrazbu i u kojima je njegov pogled širom otvoren, zaslijepljen te previše lišen tajanstvenosti i dubine:

Silvan je zatvorio oči.[608]

Na taj način on u sebi skriva vlastitu enigmu, a zatvoreni kapci postaju jamac njegova integriteta:

Njegov kapak je bio zatvoren i činilo se da spava

[607]Isto, str. 157.

[608]Isto, str. 159.

Ali, njegove rujne trepavice puštahu prolaz svjetlosti.[609]

Sada se događa velika promjena. Satir više nije ni «širom otvoren» ni «zaslijepljen». On je svojim zatvorenim kapcima podigao zapreku između sebe i nestvarne svjetlosti Olimpa koja dopire do njega. Naprotiv, iz njega se vraća vlastitom snagom ukroćena i promijenjena kako bi preobražavala svijet koji ga okružuje, što se jasno pokazuje u 534. i 535. stihu:

Vidje se kako u faunovim očima sviće bistrina
Dviju suza koje su tekle poput planinskog izvora.[610]

Pogled koji će on imati i usmjeriti prema tom svijetu bit će bistar i svijetao pogled vizionara. Kad Silvan otvori oči u 421. stihu, njegov je pogled promijenio prirodu i postao kozmički:

Tada se on buncajući podiže na noge
Snovi, drhtaji, zore, nebesa
S dvije blistave dubine u očima.[611]

Satir ovdje mijenja dimenziju, njegovo je oko vizionarsko te odsad opaža nevidljivu stranu stvari, a pričinjena božanstva brišu se iz njegova pogleda, o čemu svjedoči 462. stih:

On ih ne vidje iako bijaše ispred njih.[612]

Sada uočavamo da u Satirovu oslobađajućem pothvatu oko postaje sredstvo ljudske emancipacije te ga u 472. stihu možemo usporediti s jednim novim Prometejem, koji nosi osloboditeljske vatre, ali ne u ruci, nego u svom oku:

[609]Isto, str. 159.

[610]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition critique par Maurice Levaillant, nav. djelo, str. 582.

[611]Isto, str. 579.

[612]Isto, str. 580.

On ne izgovori ime Prometeja,
Ali, u oku je imao bljesak ukradene vatre.[613]

«Nepomično oko pećina» u 651. stihu, i oko kao «svjedok» u 665. pokazatelji su da svijet oko sebe Satir odgonetava pogledom. Iako njemu nedokučiv, taj svijet postaje njegova kozmička vizija, o čemu svjedoče stihovi:

Ja vidim plave Olimpe i mračne Averne.
Hramovi, kosturnice, šume, gradovi, orao, morska lasta
Pred mojim su pogledom ista vizija.[614]

Satirov pogled postaje demistifikator. On ne obmanjuje, već je nositelj jedne nove jasnoće, ali ne one s početka poeme koju je razotkrio, jasnoće s pričinjenom svjetlošću i neprirodnim nebom. Svjetlo Faunova oka istinsko je i oslobađajuće te svojom bistrinom omogućava stvaranje ideja i rješavanje prethodno spominjane enigme. Tako otkrivamo da je Satir sigurno jedno vizionarsko biće i sanjalački duh, a takvo mišljenje stekli smo nakon što je njegov neutralni i zaslijepljeni pogled, koji u početku nije pokazivao nikakve znakove slobode, na kraju evoluirao prema proročkoj viziji sanjara i vidovnjaka, viziji koja kroz plamen oka preobražava kozmos te ga pročišćava od svake pričinjene svjetlosti.

8.7.2. Pridjevi Satirova predmeta proganjanja

Ako pažljivo promotrimo osobine i aspekte objekta Satirova progona, možemo istaknuti više specifičnih kvaliteta te žrtve. Osobine predmeta potrage mogu se sažeti u tri riječi koje se mijenjaju u jednom nizu, a to su bjelina, svjetlost i nagost.

[613]Isto, str. 580.

[614]Isto, str. 585.

Čistoća i prozračnost izgledaju same po sebi kao razumljive posljedice atributa koje dotični predmeti proganjanja nose. Naime, razlikujemo brojna zbivanja koja na skriven ili očit način upućuju na taj predmet. Trenutno nam je dovoljno znati da su ova svojstva, bez obzira na formu progonjena predmeta, konstanta u Satirovu evociranju toga objekta u tekstu, premda se ne čini da ga neodoljivo privlače te tri kvalitete, što opažamo u nekoliko navrata.

Spomenuli smo važnost koju za ovaj lik imaju pogled i vizija pa je prirodno da elementi povezani u prvom redu s vizualnošću i okom budu na početku teksta, u što se možemo uvjeriti već u 4. stihu:

Noću i danju, progoneći nejasne bijele oblike.[615]

Ovdje bez poteškoća pronalazimo «bjelinu», a neodređene forme neodređenošću svoga izraza u određenoj mjeri zazivaju nagost u kojoj Satirov lov, podrazumijeva se, poprima dimenzije otmice.

U ovom primjeru on progoni, a u drugom se baca na predmet svoje požude, o čemu svjedoče 34. i 35. stih:

Podmukao, da bi je zgrabio, iskoristi priliku kad se sjajna nimfa,
u trenutku dok sve miruje, pojavi u zrcalu izvora.[616]

U ovom se primjeru istodobno javljaju tri aspekta željenoga predmeta. Bjelina se doista podrazumijeva iz konteksta ovih stihova. Međutim, evociranje nimfe u pjesničkom kodu jednako je zazivanju bjeline njezine puti označene pridjevom «eklatantan», koji ima konotaciju svjetlosnoga aspekta.

Naposljetku, spominanje «zrcalo izvora» označava transparentnost, a evocira nagost nimfe jedva prikrivene površinom vode. Sredina u kojoj se ona javlja reprezentativna je za

[615]Isto, str. 571.

[616]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition critique par Georges Bonneville, nav. djelo, str. 155.

čistoću i transparentnost, koje često prate značajke predmeta lova jer riječi «zrcalo» i «izvor» prenose pojam jasnoće, refleksije i prozračnosti.

Primjer iz 38. stiha relativno je usporediv. Nimfa je ovdje predstavljena Najadom te je uvijek u okolišu transparentnosti vode i njezine prozirnosti:

Najada koju pod vodom, ispunjenu srećom,
Vidimo kao zvijezdu s likom žene.[617]

Ovaj put Satir ne progoni, već vreba nimfu, a to je drugi način lova. Predmet njegova promatranja ponovno sjedinjuje u sebi prethodno spomenute atribute pokazujući da Najada ima kao stereotipni i tradicionalni atribut savršenu i bijelu nagost. Luminoznost je ovdje udvostručena budući da se pridjevu «sjajna» dodaje usporedba sa zvijezdom u 39. stihu. Prozračnost koja gotovo nepromijenjeno prati ove pojmove, potvrđuje se odražavajućom ustrajnom i transparentnom prisutnošću vode.

U 53. stihu pronalazimo još eliptičniji način potrage za istim predmetom, ali taj lov nije detaljno opisan. Aluzija funkcionira jer zazivanje kratkotrajne prisutnosti nimfe zadovoljava se samom napomenom jedne plave pletenice:

Njegova ruka, uvijek ispružena prema plavoj pletenici,
Putovala je kroz mrak.[618]

Zlatna boja pletenice ovdje evocira bjelinu koja se manje ili više jasno manifestirala u prethodnim primjerima.

Konačno, fascinacija Satira bjelinom, nagosti i svjetlosti dovodi ga do približavanja božici koja sažima sve te čari kako bi ga pokušala oduševiti Olimpom. Tako od 141. do 143. stiha vidimo evociranje Venere i njezine dvojnice Ciprije:

Venera bijaše ispred, a Jupiter u pozadini,

[617]Isto, str. 155.

[618]Isto, str. 155.

Ciprija, na bjelini pjene koja je nestajala
Počivaše tiho, naga i nadnaravna.[619]

Čini se da se može združiti dvije božice koje predstavljaju isto biće jer ako su atributi progonjena predmeta ponovno sjedinjeni u opisu božice Ciprije, onda se Satir zaustavlja zanesen pred golim nogama Venere u 234. stihu te joj tiho govori u 246. stihu svojim vulgarnim leksikom, što je već otmica izvršena riječima.

Tako Satir u progonu predmeta koji bježe, a koje on očajnički traži i često uzaludno pokušava uhvatiti, ide prema bjelini, golotinji i svjetlosti.

Vidjet ćemo u nastavku svu dvosmislenost koju mogu sadržavati ove tri široke riječi kako bismo imenovali sasvim različite predmete koji ne pripadaju istoj razini stvarnosti jer se jedan uzdiže iz stvarnoga, a drugi iz idealnoga svijeta.

8.7.3. Skladnost žene i ideje

Predmeti koje progoni Satir imaju jasno određene ideje, a ono što ostaje neodređeno jest priroda tih predmeta. Bjelina, nagost i svjetlost sigurno su atributi nimfe, ali također i ideje, odnosno savršenstva.

Ako se glagoli povezani s lovom u poemi češće upotrebljavaju u kontekstu u kojem je nimfa predmet toga lova, ponovno u više navrata oko Satira pronalazimo iste osobine bjeline, nagosti i svjetlosti, ali su one primijenjene na ideal ili na jedan od njegovih oblika.

Prijelaz s jedne forme na drugu zbiva se jedva primjetno u 86. stihu, u kojem se opaža bijeli oblik žene u njezinoj evoluciji prema maglovitoj bijeloj formi koja nije više samo ženska, nego jedan izraz «svete enigme».[620] Od 86. stiha tako se javlja nagost na koju leti Satirov pogled:

Širom otvoren, gledaše kako kao roj,

[619]Isto, str. 157.

[620]Isto, str. 159.

nastavljajući se bez kraja, prolaze meke nagosti.
Sva ta božanstva koja nazivamo gustim oblacima.[621]

Satir je ovaj put širom otvoren, a to znači da je pun požude koja ga privlači prema svemu što je nago. U ovom primjeru istaknuta je relativna neodlučnost progonjena predmeta na kojemu opažamo postupno rastuću transformaciju «mekih nagosti»[622] u prostoru stiha, a koje u navedenom stihu postaju «božanstva»[623] da bi napokon opet bili dovedeni natrag u prirodno, ali manje ženstveno stanje «gustih oblaka i magle.»[624]

«Gusti oblak» već predstavlja nešto neuhvatljivo, nešto što je istodobno maglovito i nejasno. Drugim riječima, ovaj nam stih omogućava da uspostavimo usku vezu između žene i druge nage i bijele forme čija je pojava istaknuta.

Jedan drugi događaj očito igra sličnu ulogu te omogućava pretvorbu žene u ideju. Kada se, naime, u 39. stihu Najada usporedi s jednom zvijezdom, tu se radi o istoj devijaciji izraženoj u odstupanju i udaljavanju, istoj superpoziciji slaganja i preklapanja te istoj svojevoljnoj konfuziji izraženoj zabunom i zbrkom.

Međutim, važno je podsjetiti na jednu istaknutu činjenicu. Znamo da je ideja, odnosno ideal onaj koji oblači i ukrašava bijelu formu dajući joj tako željeni izgled. No, objašnjenje te nejasnoće u karakterizaciji je da taj ideal, odnosno savršenstvo kod Hugoa poprima oblik jedne «*svete enigme»* u 382. stihu.

Prema tome, sasvim je prirodno da je prigodom evociranja taj ideal često skriven velom koji nije sasvim neproziran te postavlja jedan razmak između pogleda koji traži i vreba i te vrhovne, najviše istine koja treba djelomično ostati nedokučiva i neshvatljiva.

[621]Isto, str. 156.

[622]Isto, str. 156.

[623]Isto, str. 156.

[624]Isto, str. 156.

Mogli bismo ovdje pomisliti da se radi o pitanju razmimoilaženja između definicije žene nimfe i ideje, ali mi smo zapravo govorili o pojmu transparentnosti koji je pratio definiciju bjeline i nagosti.

Međutim, u izvjesnoj mjeri treba ispraviti ovu tvrdnju o transparentnosti koja se javlja u izrazu «zrcalo ogledala»[625]. Ako je ta transparentnost izražena bistrinom izvora i činjenicom da je u svim primjerima najada vidljiva kroz površinu vode, opet nas riječ «zrcalo» dovodi slici određene neprozirnosti.

U stvarnosti trebamo izgraditi sintezu transparentnosti i maglovitosti. U potrazi za ženom ili idejom uvijek posreduje jedan veo koji čini prepreku te ometa viziju, a da ju pritom sasvim ne sprječava.

U primjerima spomenute Najade voda igra ulogu zaštitnoga vela. Za Najadu se čak čini da ima dvostruki veo jer sjena breze u 37. stihu također igra ulogu mogućega vela jedva propuštajući svjetlost žene predstavljene u zvijezdi.

Vratimo se sada različitim aluzijama na ideju, na enigmu. Ideja se u poemi javlja u nekoliko navrata. Istaknut ćemo tri događaja koja su opisana u poemi. Prvi slučaj prikazan je u 131. i 132. stihu:

Odmicao je naprijed imajući pred sobom veliki veo
Pod kojim jutro umeće svoju svježu zvijezdu.[626]

U navedenim se stihovima javljaju osnovne sastavnice. Slika je zvijezde svojom prisutnošću u rimi bitno povezana sa slikom vela. Dvije se stvarnosti ovdje pokazuju nerazdruživima. Zvijezda ukazuje na bijelu, nagu i svjetlom obasjanu nimfu te na stanovitoj razini na «posvećenu enigmu». Svaka bijela forma tada se u poemi skriva iza jedne neprozirne i prozirne barijere. Ista slika ponovno se javlja u 364. stihu:

Iza tamnog i tužnog spleta bunila i nesvjestice

[625]Isto, str. 155.

[626]Isto, str. 157.

Zora je blijeda.[627]

Prisutnost bjeline koju predočava pridjev «blijed» i spomen na zoru, a isti veo prekriva tu bjelinu «tužnim spletom bunila».

Naposljetku, najupadljiviji i najupečatljiviji slučaj iznesen je od 378. do 384. stiha:

Iritirane i ponekad iznenađujući tajanstvene
Opažaju predmet u čistom bljesku
A sveta enigma u daljini bez odjeće
Pokazuje svoju bijelu formu
U nedokučivoj i neistraženoj dubini.[628]

Čitatelj istodobno pronalazi nagost, neodređenu bjelinu i svjetlost. Slike vela i udaljenosti isto su tako prisutne jer se enigma javlja u dubini ponora, a aluzija na misterij ovdje zamjenjuje veo i granicu izravnoga razumijevanja. U nekoliko daljnjih stihova razvijena je ista misao:

Kupanje božanstva u zvjezdanom ponoru!
Divlja nagost nepovjerljive Dijane
Ugledane i promatrane kroz sjenu.[629]

Nagost pronalazi ovdje dvostruki izraz u evociranju «kupanja» i «divlje nagosti». Svjetlo zvjezdastoga ponora zamagljeno je prekrivenim velom jer je «ugledana i promatrana kroz sjenu».

U ova se dva primjera, dakle, nalazi posvećena sinteza žene i ideje, koje se pokazuju kao predmeti lova i koje se, nezadovoljne što su dvojne, čine kao da se skupljaju, a da se pritom ipak ne stapaju jedna u drugu. Instinkt erotizma i materije supostoji s instinktom ideala pa se dva progona čine kao da su na jedan stanovit način kompatibilna jer nema potpunoga

[627]Isto, str. 159.

[628]Isto, str. 159.

[629]Isto, str. 159.

proturječja između žene i ideje. Nagost erotizma nimfe nalazi se u enigmi «bez odjeće», a svjetlost i tajanstvena čistoća enigme zadovoljavaju se usporedbom žene sa zvijezdom.

8.8. Satir – simbol glazbe

Satir ima povlašten položaj među križanim čudovištima grčke mitologije jer za razliku od Kentaura ili Sfinge, predstavlja umjetnički lik zahvaljujući fruli kojom svira. Poznato nam je podrijetlo te frule, stvorene od trstike. Bog Pan je, naime, progonio nimfu Siringu, koja biva pretvorena u trstiku da bi mu pobjegla, a razljućeno božanstvo od nje napravi frulu. Upravo ta svirala čini od Fauna biće povezano s glazbom i umjetnošću.

Međutim, može se primijetiti da ta umjetnička dimenzija nalazi svoj izvor u instinktivnoj prirodi Fauna te da je ona istodobno znak umjetnosti i erotizma jer je prisvojio nimfu i simbolički je učinio svojom sasjekavši trstiku koju je poslije pretvorio u frulu. Svirala se, dakle, može pokazati kao jedan dvosmislen i dvojan instrument koji odgovara dvostrukoj prirodi Satira, a koja nije samo znak izričite težnje za umjetnošću, već jednako tako svjedok njegova erotizma.

Ali, ta frula može zaista biti više nego običan svjedok jedne mitološke dualnosti. U toj svirali nema prave koegzistencije erotizma, koji pripada materiji i tijelu te umjetnosti koja teži savršenstvu ideala i duhu.

Riječ je zapravo o jednoj umjetničkoj kreaciji s erotskom građom, te kao što žena može biti zvijezda, a isto tako može simbolizirati ideal i tako ponovno ujediniti dva pola dualnosti ublažavajući njihove konture sve dok oni ne postanu međusobno zamjenjivi te se mogu stopiti jedni u druge.

Isto tako, frula vrši idealnu sintezu umjetnosti i erotizma, materije i ideala te im omogućava da se ujedine radeći od jednoga materijal drugome.

U ovom potpoglavlju posvećenom Faunovoj glazbi i umjetnosti moći ćemo razmatrati dva instrumenta kojima je on vičan i na kojima svira, a to su frula i lira. Zatim ćemo vidjeti

kako se načelo Satirove glazbe udvostručava jednom orfejskom dimenzijom koja ga dovodi u dodir sa svijetom i čitavim kozmosom.

8.8.1. Svirač frule

Glazbena umjetnost Satira, kao glavnoga lika poeme izlazi na svjetlo dana pri njegovu dolasku među bogove na Olimpu. Tada je Satir suočen s božanstvima i Jupiterom koji od njega iziskuje da pjeva kako bi dobio slobodu. Zahtjev za njegovom pjesmom podsjeća nas na Satirovu frulu, a lako shvaćamo da riječ *frula* ima malo umjetničkoga u sebi jer frule nisu instrumenti sposobni proizvesti uzvišenu i plemenitu glazbu.

Satir među bogovima počinje svoju ariju uzvisujući se iz grotesknosti i prostoga stila. Ovdje se može razmišljati o teoriji glazbe i pjesništva, a posebno o onoj koju spominje Ciceron u svom djelu *Govornik (Orator)*. Ciceron govori o tri vrste pjesničkoga stila. Prosti, tj. vulgarni stil, koji nije imao skriveno značenje, već je predstavljao pjevanje koje se zadovoljavalo općim, vulgarnim temama, srednji, tj. prosječni stil te veliki ili plemeniti stil. S tim u vezi ugledni belgijski povijesničar književnosti i teoretičar Antoine Compagnon u svom referentnom djelu *Demon teorije. Književnost i zdrav razum (Le Demon de la théorie. Littérature et le sens commun)* dodaje i da je «Ciceron tri stila pripisao trima velikim govorničkim školama (obilježje je azijanizma preobilje ili nadutost, aticizma siguran ukus, a rodski je način srednji)».[630]

Na početku poeme Satir je u prostom poetskom stilu, a ovom stilu odgovaraju svirale koje se javljaju u 258. stihu:

Faun kaže: Moja jadna svirala su sasvim osakaćena
Herkul dobro ne pazi kada ulazi;
On je hodao po njima prelazeći moju pećinu
A pjevanje je bez svirala vrlo dosadno.[631]

[630]Compagnon, Antoine: *Demon teorije. Književnost i zdrav razum*, AGM, Zagreb, 2007., str. 195-196.

[631]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition critique par Maurice Levaillant, nav. djelo, str. 577.

U prvi mah prosti stil smatra se simbolički diskvalificiranim te je doveden na razinu zemlje, gdje je zgažen Herkulovim nogama. Satir tada prelazi izravno na srednji, prosječni stil, prikladniji za njegovu pjesmu. Taj prijelaz simbolički je označen posudbom Merkurove frule u 262. stihu:

Merkur mu je posudio svoju frulu radujući se.[632]

Međutim, nakon što je Satir opjevao zemlju, svijet i prirodu, opažamo da ovo prosječno pjevanje neće biti dovoljno. Da bi opjevao kaos i dušu, čovjeka i njegovu mračnu pustolovinu, Satir se ne može osloniti na prosječni stil pjevanja i frulu.

Na isti način kao što je bila na početku pjevanja gažena, frula će pretrpjeti simbolički usporedivu sudbinu jer će je Satir baciti na vrh Olimpa dajući tako do znanja da ona nije više na visini njegova pjevanja.

Na taj će se način Satir, počevši od 393. stiha, riješiti frule:

Silvan je zatvorio oči, a frulu koju u nemirima groznice
Uzimaše i ostavljaše dosađujući svoje usne,
Faun ju je bacio na sveti vrh;[633]

Jednom kada je taj osloboditeljski čin izvršen slijedi prijelazno razdoblje u kojem Satir pjeva, a da ga ne prati nijedan glazbeni instrument. Trebamo pričekati početak njegove arije o čovjeku da bismo ga ponovno vidjeli s instrumentom u rukama, ali ovaj put to nije frula, već lira.

8.8.2. Svirač lire

[632]Isto, str. 577.

[633]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition critique par Georges Bonneville, nav. djelo, str. 159.

Na kraju dijela naslovljenog *Crnina* Apolon nudi Satiru svoju liru. Satir, naravno, prihvaća ovaj dar koji znači mnogo više od promjene instrumenta i koji jamči visoku kvalitetu njegova pjevanja i njegova odnosa sa svijetom. Ako su svirala predstavljala prosto pjesništvo, a frula srednje, tj. prosječni stil, čini se da lira predstavlja visoki stil. Ona Satiru omogućava da konačno prijeđe s grotesknoga stila u uzvišeni, plemeniti te da dovrši prethodno započetu transformaciju u poemi. Dakle, u 454. stihu dolazi do predaje lire, koja potvrđuje posvećenu prirodu satira i njegova pjevanja:

Feb ga upita: «Želiš li ti liru?»
«Jako je želim», reče *faun* te, spokojan, uze veliku liru.[634]

U navedenim stihovima čitatelj jasno raspoznaje izraženu promjenu. Sama lira označena je epitetom «veliki», što je dovodi do visokoga stila. No, jedina upotreba određenoga člana *la* u izvornome tekstu poeme na francuskom jeziku u 454. stihu označava posebnu dimenziju te lire. Ne radi se o «nekoj liri», već o točno određenoj, jedinstvenoj liri (što jasno pokazuje i upotreba određenoga člana) u domeni instrumenata. Na taj je način odvojena od svih drugih instrumenata i dana joj je jedna posebnost i egzistencija s punim pravima.

S druge strane, lira je već bila spomenuta u stihovima koji prethode ovom odlomku, što evociranjem «lire iz Tebe»[635] pokazuje 199. stih. Lira je tijesno povezana sa Sfingom i kao što to pokazuje bilješka Claudea Milleta na 368. stranici njegova kritičkog izdanja, ona omogućava stvaranje veze između lirizma i enigme, o kojoj smo već govorili u brojnim navratima. Doista, ona ne posvećuje samo ovu vezu Satirova pjevanja s enigmom, već i na jednom višem stupnju sa «svetom enigmom» iz 382. stiha. No, ona omogućava Satiru da napusti područje lirizma koje se izdiže iz srednjega stila da bi pristupila misteriju s enigmom

[634]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition critique par Maurice Levaillant, nav. djelo, str. 580.

[635]Isto, str. 575.

lire. Satir prema tome može opjevati čovjeka, a to čini posljednjim pjevom, koji započinje s lirom u dijelu naslovljenom *Tama*.

Treba doći do dijela koji nosi naslov *Zvjezdolikost* da bismo vidjeli kako se javlja istinska preobrazba Satira kao i lire s kojom se on nerazdruživo povezuje, što je izraženo od 704. do 707. stiha:

Lira, postavši divovska nakon njegovih dodira
Pjevaše, plakaše, brujaše, grmješe, vrištaše
Poput mušica u turobnim crnim mrežama
Orkani se uhvatiše u sedam struna.[636]

Pretjerano uveličavanje Satira na kraju njegova pjevanja simbol je, tj. znak njegove pripadnosti uzvišenom stilu, a neprekinuti rast koji postaje divovski označava prijelaz na pjevanje koje doseže dimenziju kozmosa. To je jedna pjesma koja ima moć preobraziti svijet i bitno utjecati na stvarnost, jedna nadčovječna i orfejska glazba.

8.8.3. Orfejska glazba

Više mjesta u poemi ukazuje na usporedbu i gotovo izjednačavanje Satira s Orfejem stvarajući tako jednoga novog Orfeja s mogućnostima stvarnoga kozmičkog pjevanja.

Poistovjećivanje Satira s Orfejem od njega čini mnogo više od njegova posjedovanja svirale, frule ili lire, inkarnaciju i predstavnika pjesnika onakvim kakvim ga se percipiralo u grčkoj antici. Naime, lik Orfeja predstavljanje je svemoći pjesnika, koji je sposoban upravljati životinjama i prirodom i vratiti natrag svoju voljenu Euridiku iz kraljevstva mrtvih. Pjesnik postaje prorok i postavlja jednu simboličku vezu između čovjeka i prirode, između mikrokozmosa i makrokozmosa. On tu vezu uspostavlja skladom svoga pjevanja i po ovom uzoru pjesnik imitira gotovo doslovno da bi upotpunio svoju umjetnost.

[636] Isto, str. 586.

Međutim, ako je Orfej jedan pjesnički uzor, više je orijentiran prema lirskoj poeziji, nego prema jednom grandioznijem, veličanstvenijem pjesništvu. U ovoj se poemi ipak čini da Satir kao utjelovljenje pjesnika nadvisuje orfejski model jer pjeva ne samo harmoniju, nego i uzvišenost ljudske borbe između duše i kaosa, između duha i materije budući da iznosi transfiguraciju materije, njezin uzlet koji prekida ljudski teret sužanjstva.

Sada je potrebno podrobno utvrditi za vrijeme kojih događaja čitatelj može otkriti znakove orfejskoga pjesništva. Pritom se može opaziti pet manje ili više očitih slučajeva te orfejske glazbe. Mi ćemo ih prikazati po redoslijedu njihova javljanja.

No, prije proučavanja tih slučajeva možemo opaziti da je sam Orfej citiran u Satirovoj pjesmi u 417. stihu:

A Orfej slušaše preplašen, gotovo ljubomoran
Sjetnu pjesmu koja potječe od zavijanja vukova.[637]

Prije nego se upustimo dublje u proučavanje teme, ovi nam stihovi omogućavaju da shvatimo da će Satir dimenzijom svoje pjesme nadvisiti Orfejev model.

Tri prve cjeline stihova prikazuju tradicionalnu sliku pjesnika sposobna općiniti zvijeri i prirodu blagošću svoje pjesme. Tako u odlomku koji počinje od 270. stiha pronalazimo:

Posvuda se vide u dnu šume i provalije,
Zvijeri koje su se svojim glavama provlačile među granjem;
Košuta sa svojim dubokim pogledom se uspravi na svoje bokove,
A vukovi dadoše znak tigrovima da slušaju;
Vidi se kako se u nekom čudnom ritmu komešaju
Vrhovi stabala, cedrovina, brijest i bor u žuborenju,
I velike se bujne grane velikih hrastova tresu.[638]

Životinje odabrane da iskažu pjesnički utjecaj Satira, pjesnika prirode, u ovom su slučaju divlje zvijeri. Često su one upravo boljega vladanja i razboritije od ljudi, od okrutnih

[637]Isto, str. 579.

[638]Isto, str. 578.

kraljeva i silnika, tj. tiranina u ostatku *Legende stoljećā*, kao npr. u poemi *Lavovi*[639] u odlomku u kojem one pošteđuju proroka Daniela. Tako Satir može biti ponosan što je laskajući im općinio vukove, tigrove i lavove.

Što se košute tiče, ona je unaprijed određena svojim dubokim pogledom, a mi smo vidjeli važnost pogleda kod Victora Hugoa, posebno u poemi *Satir*. Duboki pogled košute je, dakle, znak jednoga misterija čije je značenje u pjesništvu Hugoa vrlo pozitivno.

Harmonija pjesme dira u skladu sa samim njezinim sadržajem ne samo životinjsko carstvo, jer u panteizmu Satira svaki predmet u prirodi predstavlja čuvara jedne svijesti.

Prvi pokreti i uznemirenost ovih životinja i drveća jest buđenje pažnje. U sljedećim primjerima primjećujemo primicanje i postupno okruživanje Satira zvijerima.

Tako je od 543. stiha Satirovo pjevanje napredovalo zato što je on općinio čak i vjetrove i zato što su se divlje zvijeri umnožile i približile:

U krugu oko njega umiriše se orkanski vjetrovi,
I kao da su povučeni jednim nevidljivim koncem
Životinje, vukovi, lisice, medvjedi, dugokosi lavovi,
Pantere, sve više mu se približavahu;
Neke su došle tako blizu bogova,
Korak po korak i vidješe se njihove gubice u oblacima.[640]

Posljednja etapa ovoga približavanja događa se za vrijeme preobrazbe i uveličavanja Satira jer se ovaj put životinje izravno penju po njegovu tijelu. Satir tada simbolički nestaje u prirodi i postaje dio te iste prirode prelazeći iz mikrokozmosa u makrokozmos:

Životinje koje su dobile njegov pristanak
Jeleni lopatari i tigrovi penjahu se duž njegova tijela.[641]

[639]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition critique par Georges Bonneville, nav. djelo, str. 51.

[640]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition critique par Maurice Levaillant, nav. djelo, str. 582.

[641]Isto, str. 586.

Koherentnost je savršena između prvoga i trećega primjera. Naime, košuta je predstavljena jelenom lopatarom iz iste obitelji s atributima koji se podrazumijevaju i o kojima smo već govorili, a divlje su zvijeri sakupljene pod zaštitom tigra.

Satirova pjesma i pjesništvo nastoje, dakle, obnoviti sklad u prirodi te izmiriti ljudsko, životinjsko i biljno carstvo. Ta težnja javlja se na kraju 725. stiha:

Plavetnilo neba donijet će mir vukovima.[642]

Primjedba[643] Claudeta Milleta pokazuje vjersku i političku perspektivu ovoga stiha. Međutim, možda se ovdje može otkriti jedna druga simbolična sfera, zapravo pjesnička i kozmička dimenzija. Ako pođemo od načela da «plavetnilo neba» predstavlja jedan od izraza dualnosti koju uočavamo u prirodi i u čovjeku te da je ovaj izraz povezan s idejom i duhom, onda se jednako tako može zastupati mišljenje da vukovi predstavljaju instinktivni dio dvojnosti, one koja je povezana s materijom i tijelom.

Posljednja ambicija Satira je, dakle, da svojom pjesmom i orfejskim pjesništvom opet ujedini ne samo čovjeka i prirodu, već također materiju i duh, stvarnost i savršenstvo.

Dakle, vidimo da kod Hugoa orfejska pjesma nadilazi tradicionalne proturječnosti i povezanosti kako bi stavila naglasak na jednu originalnu dimenziju njegove estetike, na dimenziju o napretku kojim je djelo *Legenda stoljećā* prožeto.

Pjesma nije više samo orfejska u lirskom značenju, već se uzdiže prema jednoj nadređenoj dimenziji epopeje o ljudskom napretku. Pjesništvo sebi daje jedan zadatak koji se diže iz kozmosa, a ne samo ljudskoga svijeta te pokušava pomiriti i združiti raspršene elemente jedne podijeljene stvarnosti.

S ovim zadatkom poezije, koju u liku Satira želi ostvariti Victor Hugo, može se usporediti cilj koji svojoj poeziji daje Stéphane Mallarmé nastojeći likom Fauna riješiti pitanja sudbine koja prate svakoga čovjeka.

---

[642]Isto, str. 587.

[643]Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition critique par Claude Millet, nav. djelo, str. 392.

9. STÉPHANE MALLARMÉ, PJESNIK LJUDSKE SUDBINE

Autor ambicioznoga i vrlo zahtjevnoga pjesničkog djela Stéphane Mallarmé (1842. – 1898.) bio je pokretač preporoda francuske poezije čiji je utjecaj vidljiv i kod suvremenih francuskih pjesnika, kao npr. kod Yvesa Bonnefoya. Svojom poezijom Mallarmé nije samo izvršio utjecaj na pjesnike, već se njegov pjesnički duh osjetio i u drugim umjetnostima, posebno slikarstvu i glazbi. Veliki simbolist, pjesnik i kritičar, bio je istinsko nadahnuće za nekoliko umjetničkih škola s početka 20. stoljeća, posebno za impresionizam. Tako su inspiraciju za svoja glazbena djela u Mallarméovoj poeziji našli slavni glazbeni skladatelji Maurice Ravel i Claude Debussy. Po uzoru na Mallarméa i njegovu poemu *Faunovo poslijepodne* Claude Debussy stvorio je u glazbenom svijetu vrlo poznatu simfonijsku pjesmu s istim naslovom.[644] Kad je slikarstvo u pitanju, posebno treba istaknuti jednoga od glavnih predstavnika impresionizma – Ėdouarda Maneta i njegovu sliku *Faunovo poslijepodne.* Ako se nakon proučavanja Mallarméove poeme priđe promatranju slike Ėdouarda Maneta, nije teško pronaći usporedne i vrlo dodirne elemente izražene savršenstvom forme i vizualnih dojmova u dvjema različitim umjetnostima. Koliko je ovaj veliki umjetnik bio oduševljen Mallarméovom poezijom pokazuje *Portret Stéphanea Mallarméa*, Manetova slika iz 1876. godine.

Osim poezije, Mallarmé je pisao kritike, a profesija profesora engleskog jezika omogućila mu je bavljenje prevoditeljstvom pa je tako, između ostaloga, na francuski jezik preveo poznatu poemu *Gavran* Edgara Alan Poea.

Na kraju devetnaestoga stoljeća s pjesništvom Stéphanea Mallarméa počinje doba moderne u književnosti. Njegove prve mladenačke pjesme bile su nadahnute Victorom Hugoom, Théodorom de Banvilleom, Théophileom Gautierom, nadasve Baudelaireom nakon što je Mallarmé otkrio *Cvjetove zla (Les Fleurs du mal).* Paul Verlaine je 1884. godine objavio treći članak *Prokletih pjesnika* posvećen Mallarméu. Iste se godine Joris-Karl Huysmans

[644]Albouy, Pierre: *Mythe et mythologies dans la littérature française,* nav. djelo, str. 104.

javio s knjigom *Unatrag*, a upravo ta dva djela doprinijet će da Mallarmé postane nadaleko poznat.

Poznato je da su brojni pjesnici stoljećima crpili svoje nadahnuće iz grčko-rimske mitologije, a mitovi su posebno u devetnaestom stoljeću postali izvorom tih nadahnuća. Stoga nas uopće ne čudi što je Mallarmé bio očaran križanim likom Fauna koji je postao središnji lik njegove pastirske pjesme *Faunovo poslijepodne (L' Après-midi d'un faune).*

Dok čitamo Mallarméovu poeziju, lik Fauna u poemi *Faunovo poslijepodne* potpuno plijeni našu pažnju te postajemo zapanjeni začaranošću Stéphanea Mallarméa bićem koje je istodobno polučovjek i poluzvijer.

Proučavanje pjesničkoga djela Stéphanea Mallarméa temeljit ćemo na njegovoj eklogi *Faunovo poslijepodne* upravo zbog divljenja koje je autor osjećao za to mitsko biće, ali i zbog divljenja koje sami možemo osjetiti za ovoga junaka pogodnog za postavljanje egzistencijalnih pitanja i njihovo rješavanje na izrazito konkretan način. Mallarméov Faun zapravo utjelovljuje čovjeka u njegovim najrazličitijim problemima izazvanim društvenim odnosima koji su u pjesnikovo vrijeme narušeni i vrlo nemilosrdni. Osim tih nametnutih problema, pjesnik veliko značenje pridaje sudbini koju nosi svaki čovjek, a koju Mallarméov junak pokušava riješiti na najbezbolniji način.

Naš ćemo rad posvetiti proučavanju najvažnijih osobina Fauna, njegove dualnosti i postavljanja u kontekst devetnaestoga stoljeća, a letimičnim ćemo pregledima književnih spisa pokazati znatiželje koje je izazivao.

Divljenje koje Stéphane Mallarmé osjeća prema Faunu možemo pronaći mnogo puta, i to ne samo u pjesništvu, nego i u prozi i njegovim pismima. Također ćemo pokušati objasniti u kojoj se mjeri dvojnost toga lika pojavljuje kao relevantno ispitivanje u okviru judeo-kršćanske civilizacije, kojoj je Mallarmé pripadao.

Sada postavljamo pitanje: Koje će zaključke čitatelj našega istraživanja donijeti o Stéphaneu Mallarméu? Vjerujemo da odmah možemo dati odgovor i da će čitatelj sigurno reći: *Mallarmé je bio utjelovljenje pjesništva!*

9.1. Mallarmé – osnivač novoga poetskog nauka

Mallarmé pripada mladom naraštaju pjesnika koji su 60-ih godina 19. st. tek dvadesetogodišnjaci. Nasljednik je Hugoa i Baudelairea, iako se radi o jednom razočaranom baštiniku koji još uvijek privilegira čisti kult umjetnosti i forme, što je vidljivo iz njegove vezanosti za oblike i strukture. Također obožava Théodorea de Banvillea i Théophilea Gautiera te se svrstava u spomenutom razdoblju na stranu parnasovaca kada je prva verzija Fauna bila već napisana.

U trenutku pisanja svoga prvog Fauna pjesnik je još uvijek nepoznat, a njegove prve objave datiraju iz 1866. godine i pojavljuju se u časopisu *Suvremeni Parnas* (*Parnasse contemporain*). Mallarmé je tada tek jedan marginalizirani parnasovac, svjetlosnim miljama daleko od onoga pjesnika koji će poslije smrti Verlainea 1896. g. biti proglašen prvakom svih pjesnika (*Prince des poètes*). Njegova slava, sve u svemu, započinje tek u 80-im godinama, nakon tiskanja Verlaineovih *Prokletih pjesnika* i njegova mjesta u djelu Huysmansa *Unatrag* iz 1884. g. Tek će u tom razdoblju književni kritičari i pjesnici koji dolaze poslije pokušati učiniti od njega predvodnika jedne nove pjesničke doktrine simbolizma i nejasnoće. Međutim, Mallarmé nije pripadao niti je želio pripadati ili biti doveden u vezu s bilo kakvom školom.

9.2. Pitanje dvojnosti u poemi *Faunovo poslijepodne*

Mallarmé započinje *Faunovo poslijepodne* u lipnju 1865. g.[645] nakon što je cijelu jednu zimu proveo pišući svoju poemu nazvanu *Herodijada*. Zatim pjesnik određeno vrijeme prekida rad na tom tekstu te o Faunu ponovno nastavlja pisati 1866. g., o čemu svjedoči njegovo pismo Cazalisu iz travnja iste godine. Međutim, nakon toga Faun nestaje iz Mallarméova pisanja sve do 1875. godine.

Drugi članci i djela, koje je pisac predvidio kao *Razgovor nimfa* i *Buđenje fauna*, ostavljeni su neobrađeni pa Mallarmé nastavlja pisati samo *Monolog jednog fauna*, koji kasnije naslovljava *Improvizacija jednog fauna* da bi ga naposljetku objavio pod naslovom

[645]Mallarmé, Stéphane: *Poésies*, préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand Marchal, nav. djelo, str. 206.

Faunovo poslijepodne u travnju 1876. g., i to nakon što ga je po drugi put odbilo uredništvo časopisa *Suvremeni Parnas* (*Le Parnasse contemporain*).[646]

Faun je prije svega ključni lik pojma dvojnosti. Zbog svoje dualne prirode on je polučovjek i poluzvijer, odnosno jarac. Građa gornjega dijela tijela svrstava ga u čovjeka, a rogovi na glavi i donji dio u zvijer. Anatomija ga zapravo raščetvoruje i zahvaljujući tome može se usporediti s pjesnikom koji je često rastrgan između stvarnosti i ideala kojima teži, između umjetnosti i senzualnosti.

Jednako kao Victor Hugo u *Satiru* tako i u Mallarméovu *Faunovu poslijepodnevu*, slika dualnosti koja se ponavlja i njoj komplementarna sinteza putuju poemom te ju strukturiraju isto tako s gledišta njezine građe, sintakse i, može se reći, čitave tematike.

Proučavajući *Faunovo poslijepodne* iz iste perspektive kao i *Satira* možemo shvatiti koja je važnost ovih likova i na koja su pitanja pred jakim pjesničkim naporom naša dva autora stavila naglasak.

U tekstu *Faunovo poslijepodne* elementi funkcioniraju vrlo često na binaran, tj. dvojan način, u parovima, iako su ti parovi ponekad nepovezani i raspršeni duž cijele poeme. Tako se stvara u nizu stihova jedna tekstualna povezanost koja ipak nije skladna i koja čini da se tekst njiše između dva pola s izraženim konfliktnim stanjima.

Iz tih spajanja suprotnosti rađa se djelo puno napetosti, a njegova tematska dualnost postaje simbol jedne nadpjesničke dualnosti koja ne prestaje prikazivati znakove Mallarméove umjetnosti.

Budući da u ambijentu poeme dvojnost posreduje oko Fauna kao glavnoga lika, konstrukcija samoga teksta postaje sastavni dio iz perspektive te dualnosti. Na početku jasno razlikujemo građu s dva suprotna pola, ali ubrzo opažamo da u stvarnosti u Mallarméovu pjesništvu postoji demultiplikacija i fragmentacija predmeta i gledišta. Dualnost postaje tada pluralnost koju treba rekonstruirati da bismo razumjeli linearnost teksta *Faunova poslijepodneva.*

[646]Isto, str. 207.

9.3. Nimfe

Dualnost se očituje u prvom redu kroz lik dviju nimfa, koje Faun sanja i progoni. Osim njihova broja, koji je svakako prvi pokazatelj binarne slike, nimfe samom svojom prirodom i odnosom s Faunom koji ih spominje imaju dualnu egzistenciju unutar poeme. Kroz Faunovu neodlučnost vidimo nimfe kako se kolebaju između dviju zbilja, i to oživljavanja uspomena o kojima mašta junak pastirske pjesme, a koje on nalazi tek u snu na kraju nestvarnog događaja:

Ove nimfe, ja ih želim ovjekovječiti ... (1. stih),
Jesam li volio jedan san? (5. stih)
i
Treba spavati u zaboravu kletve. (114. stih)
Nimfe, zbogom, gledat ću sjene u koje se pretvarate. (117. stih)

Ili stvarno sjećanje, ali zamršeno uspavanošću:

Moja netaknuta njedra pokazuju jedan
tajanstveni ugriz nekog uzvišenog zuba.[647] (44. stih)

Tako čitatelj isto kao i Faun oklijeva, sumnja u postojanje para nimfi te čuva u svom tumačenju njihovu dvostruku i dvojnu egzistenciju. Bez obzira na pitanje izmišljene ili stvarne prirode nimfi, dualnost se ponovno javlja, ovoga puta s obzirom na njihovu vanjštinu i njihove oprečne osobine, odnosno njihovu antagonističku narav.

U Faunovu opisu dvije su nimfe sasvim različite. Kada ih on zaziva i kada evocira sjećanje na njih, ono počiva na dašku vjetra ili na jednom izvoru, a ove dvije navedene pojave uvjetuju samu prirodu nimfi te njihovih karaktera. Od tada se jedna od njih čini kao da je povezana s hladnoćom vode, a druga funkcionira kao ženska dvojnost topline i osvježenja. Čitatelj pronalazi tako jednu časnu ženu:

[647]Isto, str. 36.

Plave oči i hladne poput
Jednoga uplakanog izvora, najčednije...[648] (13. – 14. stih)

Druga je pak vatrena:

Ali druga je puna uzdisaja, kažeš li da se jako razlikuje[649] (15. stih)
Kao topli lahor dana u tvome runu?

Ove suprotnosti nalaze se ponovno unutar nekoliko stihova, kao npr. u 83. stihu:

Od noge bešćutne do srca sramežljive.[650]

U ovom posljednjem stihu dva ženska lika javljaju se jedan pokraj drugoga u podudarnoj strukturi, a četiri izraza iz ovoga stiha suprotstavljaju se u omjeru dva prema dva. Na vatrenu nimfu koja pokazuje vulkansku stranu karaktera naslonjena je sramežljiva nimfa, čije su osobine preplašenost, hladnoća i rezerviranost, što je uzrok njezina povlačenja i udaljavanja.

Na isti način dijelovi morfologije koja se na njih odnosi simbolički su odabrani da bi pokazali suprotnosti i udaljenost koja ih razdvaja.

Noga predstavlja simbol povezan sa spolnošću i savršeno odražava dominantniju mušku dimenziju nimfe s vatrenim karakterom, dok je srce povezano sa sentimentalnošću i sramežljivošću druge nimfe.

9.4. Sastavni elementi poeme

[648]Isto, str. 35.

[649]Isto, str. 36.

[650]Isto, str. 38.

Dvojnost poeme izrazito je obilježena njezinim ženskim elementima. Međutim, ta dvojnost biva zamijenjena drugim tematskim mrežama, počevši od tekstualnoga materijala koji sačinjava lik nimfi.

No, čitatelj može zaključiti da se suprotstavljanje dviju žena događa u kontrastima između topline i hladnoće, konkretno na tjelesnom planu i simbolički na planu karaktera.

To suprotstavljanje nastavlja se tijekom čitave pastirske pjesme elementima koji se tu nalaze, a svaka je riječ udvostručena nekim drugim sličnim izrazom u brojnim navratima, što iznimno doprinosi povezanosti poeme, odnosno njezinoj koherentnosti i elaboraciji ambijenta.

Možemo tako pronaći u čitavome djela slučajeve povezanih predmeta i zapaziti način njihova organiziranja u jedan binarni sustav koji je u stalnoj napetosti.

Što se tiče spomenutih elemenata s nimfama, već smo citirali stihove usporedivši jednu nimfu s «uplakanim izvorom», a drugu s «uzdisajima i vatrom».

Još uvijek na tragu ovoga suprotstavljanja između svježine i topline, pronalazimo podudaranja kao u 17. stihu:

Jedini se žubor ovdje prosu
Kad vrućina dana ispi rosu svježega jutra.[651]

Dva izraza zamjenjuju jedno obilje riječi namijenjeno isticanju i uveličavavanju osjećaja vrućine koji pritišće Fauna, a «svježe jutro» uzima također i oblik jedne pretjeranosti koja je doista diskretnija, daleko umjerenija i, rekli bismo, šutljivija od prve, ali koju čitatelj savršeno zamjećuje. Naime, čak i za vrijeme nesnosne vrućine jutro ostaje najsvježiji dio dana.

Podudaranje je nastavljeno na stilistički različit način u 22. stihu u jednom oksimoronu:

(...) I samo vjetar
Izvan dviju cijevi brz da dahne prije nego što
Rasprši zvuk u suhoj kiši,[652]

[651]Isto, str. 36.

[652]Isto, str. 36.

što će izazvati sudar dvaju elementa koji su obično nespojivi, isključivi. Ponekad su susreti oprečnih elemenata po sebi razumljivi, ali ipak jednako puni značenja. Tako 27. stih, u kojemu Faun spominje «sicilijanske obale» istodobno s «mirnom močvarom», najprije simbolizira Italiju, odnosno tople krajeve, dok nas spominjanje močvare odnosi prema svježini i vlažnosti:

O obale sicilijanske mirne močvare.[653]

Stih 68. također predstavlja istu zamisao dualnosti:

Besmrtna, koja u valu potapa svoju opeklinu.[654]

Izrazima «potapa» i «val», koji spominju svježinu vode, suprotstavljen je izraz «opeklina». Ta dvojnost hladnih i vrućih elemenata udvostručena je jednom drugom binarnom polarnošću već prema tome što se dvije spomenute riječi ne postavljaju na istu razinu.

Dok se «val» odnosi na jednu konkretnu i fizičku stvarnost, izraz «potapa opeklinu» može funkcionirati i na metaforičkom planu. Naime, «potapa» u ovom slučaju ima preneseno značenje koje je povezano sa stanjem u kojem se nalazi božica, zapravo sa stanjem povezanim s vrućinom izazvanom klimom koju osjeća tijelo, ali možda jednako tako povezanim s jednom osjećajnom vrućicom stanja zaljubljenosti.

U 82. stihu na identičan način pronalazimo izraz suprotnosti u sintagmi «moje usne u vatri», koja je sredstvo glagolskoga priloga sadašnjeg «pijući»:

Da bi pobjegao poput bljeska pijući moje usne u vatri[655],

[653]Isto, str. 36.

[654]Isto, str. 37.

[655]Isto, str. 37.

Na ovoj razini teksta vrući element «vatra» uokviren je, tj. okružen dvama elementima koji su svojim karakteristikama povezani s elementom vode i predstavljaju svježinu. To su «usne» i glagolski prilog «pijući», koji asociraju na tekućinu.

Uokvirenje, odnosno oblikovanje ima za posljedicu isticanje, podudarnost i, posebno, kontrast dvaju suprotstavljenih elemenata kao što su vatra i voda, tim više što je to suprotstavljanje udvostručeno suprotnostima vrućine i svježine koje su s njima u korelaciji i uzajamnom odnosu.

U nekoliko daljnjih stihova poeme suprotnosti se mijenjaju na jedan oslabljen, umanjen i manje upadljiv način.

Tako u 85. stihu:

(...) vlažne od
Ludih suza ili od manje tužnih para,[656]

na samom se početku javlja imenica «suze», dok ju na kraju stiha zamjenjuje riječ «pare». Prva je jedna tjelesna tekućina koja se svrstava pod znak vode, a druga pod združeni znak triju elemenata koji stvaraju jednu sintezu, a to je zrak.

Jasno je da su pare nedodirljive isto kao i zrak i da tvore jednu vrstu magle. S druge strane, para je voda koja se upliće pod znakom vatre jer vatra grije vodu sve dok ona ne ispari.

Kosa slova od 86. stiha do 96. stiha ponovno imaju isti motiv, ali na jedan opširan, manje usredotečen i zgusnut način jer se uzastopce pojavljuju izrazi «strastven» (89. stih), «razdražen» (92. stih), dok se u posljednjem stihu ovoga odlomka javljaju izrazi «jecanje» i «pijan» (96. stih). Oba su povezana s elementima vode.

«Strastven» i «razdražen» povezani su s elementima vatre, a «rumen» na neizravniji, no ipak nedvosmislen način ima u sebi djelomice taj element jer njegova boja na tjelesnoj razini predstavlja zagrijanost te je zbog toga i izvor strasti.

[656]Isto, str. 37.

Ovaj put se ne radi o suprotstavljanju između dviju nimfi, nego je više riječ o opoziciji između njih i Fauna, odnosno obliku protivljenja koji se još nije pojavio u poemi:

Jer tek što sam krenuo skriti žarki smijeh
Pri sretnom povlačenju samo jedne nimfe (sačuvavši
Jednostavnim prstom, kako bi njena nevinost pera
Ugasila se na uzbuđenju njezine sestre koja se raspali,
Mala, nevina i ne crvenjeći se:)[657] (89. – 93. stih)

Ako pregledamo brojne pojave oprečnih elemenata koji se suprotstavljaju, vidimo mnoštvo oblika koje poprima ta dvojnost i beskrajne promjene koje ona iznosi u poemi.

Usto, često dvije polarnosti žive zajedno unutar jedne iste cjeline, a riječi ponovno pokazuju izraženu suprotnost na više razina. Jedan veliki broj kombinacija i korelacija, uzajamnih veza tako je omogućen te nam pomaže da suprotstavimo vruće i hladno povezujući ih svojim vlažnim karakteristikama, koje su povezane sa znakovima zraka, vode ili zemlje.

9.5. Različita kretanja u poemi

Označavanje izraza dvojnosti u poemi *Faunovo poslijepodne* Stéphanea Mallarméa znači ponovno početak proučavanja kretanja koje nam se u tekstu nudi. Silazni, vertikalni, horizontalni nizovi, cijela geografija jednoga imaginarnog prostora, usko strukturirana sa simboličkoga gledišta, čini od kretanja pojam pokazivanja dualnosti u poemi.

9.5.1. Kretanja i pobude

U vodoravnom planu kretanja se pretvaraju u nerazdvojni par bijega i potjere. Sudionici su bijega nimfe, dok je glavni sudionik potjere Faun. U okomitom planu utvrdit ćemo postojanje uzlaznih kretnji, a posebno glazbe i nadahnuća, koji se sve više pojačavaju

[657]Isto, str. 37.

nasuprot Faunovu stanju, u kojemu on proživljava uspavanost povezanu sa sporošću, tromošću i težinom, koja simbolizira silazno kretanje Faunova pada u umorni san na kraju teksta. Na taj način pokreti se događaju u paru. Zapravo, dualnost rijetko uzima jedan jednostavan oblik. Naprotiv, ona se uvijek mijenja u nekoliko planova te nalazi mjesto na više različitih razina.

Ako pregledamo vodoravna pomicanja, možemo sastaviti dosta bogat popis leksika koji se odnosi na bijeg i potjeru.

U prvom redu slike bijega izražavaju se zahvaljujući pojmovima koji su sasvim transparentni, kao što su:

iluzija nestaje[658] (10. stih),
ovaj let labudova, ne! Od nimfi se spašava[659] (34. stih),
instrumenti bjegova[660] (56. stih),
nestaje[661] (70. stih),
koja se neprimjetno potkrada da pobjegne[662] (81. stih),
taj plijen, zauvijek nezahvalan, se oslobađa[663] (95. stih).

Ova dva uspona prikazuju ležernost koju duši nude umjetnost i nadahnuće, ležernost koja joj omogućava da se oslobodi materije i da pobjegne od težine i tereta tijela. Nasuprot tome, silazno kretanje sna, koje odvodi Fauna protivno njegovoj volji na kraju poeme kada on zadrijema, jest potiskivanje u materiju. To je paradoksalnost općega shvaćanja spavanja kao stanja u kojem se duh može osloboditi i pobjeći u snove.

[658]Isto, str. 35.

[659]Isto, str. 36.

[660]Isto, str. 37.

[661]Isto, str. 37.

[662]Isto, str. 38.

[663]Isto, str. 38.

Međutim, u samom trenutku buđenja mašta se čini najživljom, duh najrazuzdanijim, a snovi maštanja najluđi. Ovdje u prvom redu mislimo na san Fauna da uhvati i zarobi samu božicu Veneru, pri čemu njegov san u nesvjesnosti uma gubi svoju ležernost postajući intenzivniji radi potrebe za svojom ubrzanom realizacijom. Riječi koje su povezane s pojmom pospanosti čitatelju savršeno otkrivaju završnu uspavanost: «otežano tijelo», «klonuli», «spavati», «zaborav», «zaboravljanje» (114. stih), «nepomičan» (112. stih).

9.5.2. Vrijeme

Prvi dojam koji se može steći u ovoj poemi jest dojam polarnosti, odnosno suprotnosti koju utvrđujemo od početka do kraja teksta. Naime, postoji točna simetrija između početka i završetka poeme, a početni i završni elementi slažu se i podudaraju s varijacijama koje kompliciraju njihovu identifikaciju. Ovo djelovanje može se konstatirati kroz dva glavna elementa, a to su vrijeme i spavanje tako da se pažljivom čitatelju javlja jedna struktura koja na neki način čini da tekst bude zrcalo samoga sebe, odnosno jedno refleksivno ogledalo namijenjeno promišljanju.

Iako se čini da poema započinje jednoga jutra, kroz nju provijava vrućina jednako nesnosna kao i žudnja:

Nepokretan, sve gori u ovaj gluhi sat.[664] (34. stih)

Jedina istinska indikacija tj. obavijest o točnom vremenu nalazi se u 105. stihu*:*

(...) i ovo tijelo otešćalo
Kasno podleglo ponosnoj podnevnoj tišini:[665]

[664]Isto, str. 36.

[665]Isto, str. 38.

Podne je simboličan trenutak s više gledišta. Za Mallarméa podne ima pjesničku vrijednost koju pronalazimo u nedovršenoj poemi *Igitur*, čija se radnja odvija u ponoć. Radi se o trenutku kada se vrijeme poništava, a vječnost i nepomičnost prodiru u prostor poeme. Ta ukočenost izvan vremena obilježena je ključnom riječju u istom stihu, a to je «ponosna tišina». Kroz tu tišinu razvija se čitav fenomen vječnosti, koji po Mallarméu pjesnički može obuhvatiti podnevno doba.

No, nasuprot ponoći, podne predstavlja obrnuti i sunčani dio dana. Kao doba sredine dana, podne će omogućiti inverziju i preokret, čemu naginju pjesnikova promišljanja i u čemu on nalazi užitak.

Ako toj sposobnosti podneva, kao što smo već rekli, dodamo mogućnost da vrati znakove sveprisutne vrućine u poemi koja zamućuje znakove vremena, shvaćamo da ne postoje samo istovjetnost, odnosno potpuna jednakost početka poeme i njezina kraja, nego također i jedan dojam vječnosti usprkos kronološkoj točnosti, svevremenosti radnje i samoga teksta poeme.

Postoje, dakle, veza i jednakost koje se ustrojavaju između svih trenutaka poeme i koje se stvaraju ne samo između početka teksta i njegova kraja, nego također jednako između središnjih trenutaka jedne vrste vremenske istoznačnosti.

Poema započinje ujutro, a završava u podne, što zbog prisutnosti uspavljujuće vrućine omogućuje obrat i povratak jutra, no u obrnutom smjeru. Jutro, vrijeme kada se budimo, razvija se, tj. kreće prema podnevu, gdje nas ono ponovno vraća u pospanost i san.

Vrijeme, dakle, postaje kružno i njegov krug zatvara se na samom sebi, bilo da uzmemo riječ vrijeme u kronološkom smislu i njegovu vraćanju iz podneva u jutro ili u meteorološkom smislu jer vrućina omogućava tu istoznačnost.

9.5.3. Spavanje

Kao i vrijeme, motiv spavanja omogućava unutarnje strukturiranje poeme, koje se oblikuje u jedan zatvoreni svijet i formira nezavisan i samostalan krug.

Ponovno nalazimo, kao što smo to spomenuli u prethodnoj točki, preciznu podudarnost između pojave pospanosti koja se javlja na početku i na kraju teksta. Ovo predstavljanje u zrcalu omogućava poemi povratak samoj sebi, povratak koji se oporavlja gotovo od jednoga simboličkog nestanka.

Ovdje postoji povratak na istovjetnost koji se smatra opravdan činjenicom da čitatelj, kao i Faun, o njemu ne zna više na kraju nego na početku poeme, što je vezano uz stvarnu ili imaginarnu egzistenciju dviju nimfa za koje Faun misli da ih je poljubio.

Na početku poeme, iako spavanje nije izravno spomenuto, čitatelju ubrzo postaje jasno da se Faun budi iz sna koji mu je omogućio da opazi prisutne nimfe, a svoje opažanje potvrdit će riječima:

Ove nimfe, ja ih želim ovjekovječiti.[666]

Ovdje se radi o volji da snagom mašte produlji promatranje nimfi za koje vjeruje da ih je opazio u snu koji mu ostavlja sumnju kad je u pitanju ostvarenje toga sna u stvarnosti.

Slika ovoga sna točno je određena s nekoliko drugih ulomaka. Naime, Faun spominje «snove obrasle guštarom», tj. nejasne snove i jednako tako postavlja pitanje iz kojega se podrazumijeva da je on spavao:

Jesam li volio jedan san?[667]

U 4. stihu pronalazimo:

Moja sumnja iz prethodne noći iščezava,

[666]Isto, str. 35.

[667]Isto, str. 35.

a u stihu 35.:

Onda, hoću li se ja probuditi?[668]

Tako unatoč relativnoj nerazumljivosti poeme i odsutnosti bilo kakvoga scenskog pokazatelja, iako je tekst od dramske, odnosno kazališne poeme jednostavno postao poema, čitatelj shvaća da je san inicijalan.

No, ovoj početnoj pospanosti usporedno odgovara završna uspavanost koju Faun najavljuje počevši od 104. stiha:

Ne, to ruši
Duša praznih riječi tijelo tromo do dna
Klonulošću mira ponosita podna:
Zaborav bez kletve i san da produžim,
Da se žednim pijeskom i sam žedan pružim
Spremne usne snažnoj zvijezdi vina predam.[669]

Nimfe o kojima Faun sanja na početku poeme ponovno se javljaju na kraju teksta isto tako pod ublaženim oblikom jednoga budućeg sna, jedne buduće utvare:

Paru, doviđenja; gledat ću sjenu u koju se pretvaraš.[670]

Dakle, san oblikuje jednu vrstu okvira teksta, prošlo i buduće obzorje poeme. Zahvaljujući upravo tom okviru Mallarmé može oblikovati sumnju koja prožima poemu od početka do kraja i koja rađa ispitivanje o zamišljenom ili stvarnom postojanju nimfi te na jednoj dubljoj razini ispitivanje o važnosti i trajnosti umjetnosti i snova suočenih sa stvarnošću.

[668]Isto, str. 36.

[669]Isto, str. 39.

[670]Isto, str. 39.

Budući da se čini da je Faun omiljeni i povlašteni plijen spavanja i da on čak bira povratak u spavanje, odnosno san s velikim brojem nimfa, a ne stvarnost, može se pomisliti da on privilegira jednu sablasnu dimenziju koju prikazuje umjetnost.

Tako poema nalazi mjesto pod znakom spavanja i to je okvir koji sudjeluje u tjelesnosti i materijalnosti sumnje.

9.6. Fragmentacija: stilska osobina poeme

Pjesnička estetika Mallarméa daleko je od pravocrtnosti Victora Hugoa, kod kojega jasno možemo raspoznati narativni karakter.

Poezija Stéphanea Mallarméa posjeduje također jednu narativnu nit, no to pripovijedanje izloženo je fragmentaciji, odnosno komadanju, tako da se čitatelj muči kako bi pronašao nastavak priče. Tako su predstavljeni motivi kod čitanja rastavljeni, iskomadani i ponovno sastavljeni prema križanjima koja razumijevanje čine manje jasnim.

9.6.1. Raščlanjeni motivi

Ponovljene slike stvaraju se između različitih stihova poeme, elementi spomenuti na početku različito se mijenjaju i kriju u stihovima koji slijede, pa čitanje treba započeti jednom rekonstrukcijom.

Ako proučimo ovu pojavu u tekstu, možemo npr. vidjeti da se u 3. stihu javlja sintagma «gusti snovi». Tu vezu imenice i pridjeva koji pripadaju dvjema različitim stvarnostima određuje, bez sumnje, granje koje se ponovno javlja u jednom manje skraćenom obliku u 5. stihu:

U mnoge suptilne grane koje stanuju u pravim šumama.[671]

[671]Isto, str. 35.

Enigmatičnim, tj. zagonetnim i aluzivnim nazivom koji ne imenuje predmet jednim običnim vokabularom, već ga spominje ili, kako bi rekao Mallarmé, predlaže poema stvara jedan fenomen komadanja koji sprječava izravno prepoznavanje prisutnih predmeta u poemi.

Ista vrsta pojave javlja se kada je u pitanju evociranje, tj. oživljavanje uspomena i podsjećanja na trstiku. Ovaj je motiv doslovce sveprisutan u poemi od 18. stiha:

Izvan dvije slamke brza, pripravna da ispari naprijed,[672]

zatim prošavši kroz 26. stih:

Da sam ja sjekao ovdje praznu trstiku da joj dahnem dušu,[673]

te u 43. stihu:

Ogromna dvostruka trstika kojom se svira pod plavetnilom,[674]

i na kraju u 52. i 53. stihu:

Trudi se, dakle, instrumentu bjegova, o vragolasta Siringo.[675]

Sva ova objašnjenja predstavljaju u stvarnosti isti predmet, tj. frulu od trstike koja je glavni simbol Fauna u grčko-rimskoj mitologiji.

---

[672]Isto, str. 36.

[673]Isto, str. 36.

[674]Isto, str. 37.

[675]Isto, str. 37.

Međutim, frula određuje toliko različitih činjenica da neobičan predmet ustupa čitav tekst obeshrabrujući već od tada iluzijom, uzaludan ili barem težak pokušaj rekonstrukcije.

9.6.2. Povremeni povratak

Ova fragmentacija predmeta ima jednu vrlo jasnu posljedicu. Ona proizvodi povremeni povratak elemenata koji su se već pojavili u tekstu i čija je linearnost na taj način pomućena.

Naime, kao što smo već rekli, predmet koji je izložen fragmentaciji i koji podnosi komadanje ponovno je podijeljen u svim dijelovima teksta, čime se stvara jedan periodičan povratak istoga elementa.

Ovaj fenomen događa se isto tako na mikrokozmičkoj razini elemenata teksta motivima i temama koji se ponavljaju, kao i na makrokozmičkoj razini elemenata, odnosno cjelokupnoj strukturi poeme.

Već smo djelomice razmotrili mikrokozmičke elemente u dijelu koji prethodi ovom ulomku pokazavši da su fragmentirani predmeti podvrgnuti povremenom povratku u jednom ponavljajućem obliku.

Drugi elementi koji su manje pod utjecajem fragmentacije redovito se vraćaju da istaknu ritam poeme. Među njima su dva motiva koja se stalno vraćaju i koja su na neki način povezana sa svojim sadržajem. Prvo ćemo spomenuti ruže, a zatim nimfe. U nekoliko navrata u poemi se zazivaju ruže ili gaj ruža, a da nema prave koncentracije toga motiva. On je razbacan u stihovima na manje ili više eliptičan način. Iz prvih stihova možemo prosuditi da su ruže uvedene spomenom «njihove ležerne boje puti»[676] koja upućuje na crvenilo tijela nimfi. Naime, one su postavljene kroz ustrajno oklijevanje koje ne popušta između stvarnosti i sna na isti nivo kao i ovi cvjetovi bilo da je Faun krišom pogledao nimfe, bilo da se radilo o nimfama u odsutnosti Faunova pogleda. Od tada «ležerna boja puti» može upućivati na ovo cvijeće koje se poslije javlja jasnije u 7. stihu:

[676]Isto, str. 35.

Da sam žudim
Biti žrtvom idealne pogrješke ruža,

te u 72. stihu:

Ovom šumarku...
Ruža koji gubi sav miris na suncu.[677]

Motiv ruža se, dakle, redovito vraća u tekstu tvoreći mrežu podudaranja i skladnosti. Na usporediv način i razmjerno povezivanju ruža i nimfi s tematikom žudnje, nimfe su u poemi također spomenute nekoliko puta. Radi se zapravo o elementu za koji se može konstatirati da je najvažniji izvor ponovnoga javljanja. Ove se nimfe, dakle, javljaju u 1. stihu:

Ove nimfe, ja ih želim ovjekovječiti,

zatim u 8. stihu:

Ili žene o kojima ti govoriš,

nakon kojega slijedi dugi opis sve do 32. stiha, «gdje tone»[678] ciljajući da usporedi jednu nimfu s izvorom, a drugu s toplim svježim lahorom.

Ponovno ćemo ih pronaći u 34. stihu: «Ovaj let labudova, ne! Najade se spašavaju.»[679]

U 50. stihu one se javljaju u obliku «leđa» ili kao «čisti bok», a zatim su opet predstavljene u 62. stihu:

[677]Isto, str. 37.

[678]Isto, str. 36.

[679]Isto, str. 36.

O nimfe, opet se ispunjavamo različitim uspomenama,[680]

kao što je to slučaj u priči o otmici između 68. i 70. stiha te na kraju između 82. i 92. stiha:

Moj zločin je da sam od radosti
Pobjedivši sve svoje prisutne strahove,
Poljupcima raspleo ta tijela
Koja su bogovi čuvali tako dobro skrivenim.
Jer tek što sam jedva krenuo
skriti jedan strastven osmijeh
Na odlasku nimfe s osobinama bezazlenog cvijeta
Moje ruke nemoć odrveni,
Te oslabiše svojim nejasnim preminućem
A taj plijen, zauvijek nezahvalan, oslobađa se
Bez milosti jecanja kojima sam bio opijen.[681]

Posljednji događaj prisutan je u zadnjem stihu u obliku izravnoga obraćanja:

Paru, doviđenja, zbogom![682]

Faun traži, zapravo progoni nimfe u stvarnosti te treba pratiti njihova uzastopna javljanja tijekom zazivanja nimfa, koje manje ili više izravno čini naš glavni lik.

Sada možemo promatrati jednu makrostrukturalnu razinu tema poeme. Neke su ustrojene teme u poemi obrađene i izložene na fragmentaran način, razbacane u stihovima i izložene jednom periodičkom poretku koji zabranjuje čitatelju da ih koncentrira.

To je npr. slučaj teme sna i jave. Naime, određene teme poput stalnosti i oklijevanja te sna i stvarnosti ne mogu biti ograničene niti jednim odlomkom, nego se vraćaju pravilnim vremenskim intervalima i tako prožimaju građu poeme.

[680]Isto, str. 37.

[681]Isto, str. 38.

[682]Isto, str. 39.

Tako prvo pitanje «Jesam li volio jedan san?» upućuje na kolebanje za koje se može misliti da se stalno ponavlja u poemi te da se produžuje čak izvan svojih tekstualnih granica u prostor pjesničkih refleksija, što je ostavljeno čitatelju nakon prvoga susreta sa stihom. Tu nije mjesto za nabrajanje kako bi se podijelili fragmenti koji upućuju na stvarnost kao i oni koji upućuju na san. Naime, zbog ispitivanja i oklijevanja koje prolazi tekstom tematika sna i zbilje nije obrađena linearno, tj. u obliku pravca, niti je dana u širinu, već u sukcesivnim povratima.

9.6.3. Hijazam u građi poeme

Dvije pojave koje smo prethodno spomenuli međusobno su ovisne, a fragmentacija, odnosno podjela teme na odjeljke više je puta s manje ili više intenziteta povezana s njihovim neophodnim povratkom.

No, fragmentacija čiju prisutnost utvrđujemo u tekstu proizvodi određenu napetost između dvije kontradiktorne logike. S jedne se strane nalazi konstrukcija u hijazmu koja zatvara poemu u jedan okvir omogućujući joj da se vrati samoj sebi, a s druge strane tu imamo proturječnu logiku povremenoga povratka nekoliko ključnih elemenata.

Ove dvije logike ulaze u natjecanje u kojemu druga logika ometa prvu kroz načelo segmentacije, koje se, čini se, podiže iz dekonstrukcije, a ne više iz strukturiranja. Tako čak u načelu elaboriranja i konstrukcije teksta možemo pronaći jednu pojavu nalik problematici dvojnosti.

Na isti način kao što postoje dualizam i suprotstavljeni elementi postoje dvojnost i suprotstavljanje između načela koja omogućuju poemi da se pojavi kao suvisli tekstualni prostor te da ima određenu logiku djelovanja.

Ne mogu se uopće zamisliti suprotstavljenija i raznolikija načela od stroge konstrukcije hijazma,[683] odnosno forme koja se povlači u samu sebe, te desiminacije, tj. razbacanosti fragmentiranih motiva kao da se radi o temama kubističkoga slikarstva ili pak elementima sastavljenim od stotina dodira impresionističkoga slikarstva. Međutim, mi nemamo namjeru nijansirati ovaj dojam dvojnosti, nego ga nadopuniti, što u Mallarméovu pjeništvu igra ulogu nadogradnje i u stihovima vodi napredovanju želje za sintezom.

Nakon što smo utvrdili da supostoje dvije logike u konstrukciji poeme zaključujemo da u stvarnosti postoji slaganje između njih prema tome kako hijazam kao povremeni povratak omogućuje tekstu da unese čitatelja u jednu spiralu iz koje ne može izići.

Sve se tada nekoliko puta udružuje u oblikovanju usporedbi s istim problematikama čitanja te se postaje svjestan da nedoumica Faunova oklijevanja između sna i stvarnosti nije dilema koju možemo riješiti, nego mnogo više jedno temeljno ispitivanje koje progoni čovjeka tijekom cijeloga njegova života i koje nikad ne nalazi kraj niti zadovoljavajuće rješenje. Upravo je to poruka koju nam kroz konstrukciju svoga teksta priopćava Mallarmé.

9.6.4. Uloga tiska u fragmentiranju i ponavljanju dualnosti

Dosad smo proučavali postupke strukturiranja teksta i načine oklijevanja između dualnosti i sinteze kao dviju tendencija koje su reproducirale dvojnost na jednoj višoj razini. Da bi naš pokušaj objašnjenja strukture poeme bio potpun, sada je trebamo razmatrati s gledišta njezina tiskanja i pokušati procijenti u kojoj mjeri ono prati strukturiranje započeto u drugim dijelovima teksta. Tri domene prijeloma poeme privlače našu pozornost te nam se čini da uzimaju posebnu važnost za njezino značenje. Stoga ispočetka treba pregledati suprotnosti slova, a zatim se uvjeriti da raspored stiha dolazi od stupnjevitoga poretka. Također je vrlo bitno upoznati zbog kojih se razloga to događa te napokon postaviti pitanje «praznina» u

[683]Klaić, Bratoljub: *Veliki rječnik stranih riječi*, Zora, Zagreb, str. 509–510. «Hijazam – pjesnički ukras kad se dva suprotna izraza u rečenici žele i položajem istaći te se drugi navodi u obrnutom redu prema prvome, tako da obje najistaknutije riječi stoje jedna do druge; time se dobiva unakrsni položaj nalik na grčko slovo X (npr. Strah bijaše velik, malena nada *mjesto* Strah bijaše velik, nada malena.»

poemi da bi se odredilo koja je njihova uloga u rasporedu teksta budući da Mallarmé neprestano podsjeća na njihovu važnost kako u svom dopisivanju tako i u spisima.

Vidjet ćemo da na jedan drukčiji način ova tri fenomena reproduciraju dvojnost, posebno zbog toga što omogućuju uspoređivanje jednoga tradicionalnog pjesničkog stanja s originalnošću iz kojeg se u poemi *Faunovo poslijepodne* rađa raznoliko bogatstvo značenja.

9.6. 5. Okomito pisanje, kurziv, velika slova

U tekstu se u nekoliko navrata izmjenjuju dvije vrste tiskarskih slova, okomita i kosa. Glavni se dio teksta predstavlja na uobičajen, tradicionalan način u okomitom pisanju, ali možemo utvrditi umetanja kosih slova, odnosno kurziva u tri navrata: najprije od 26. do 32. stiha, zatim od 63. do 74. te naposljetku od 82. do 92. stiha.

Promatranjem odmah uočavamo da su ovi fragmenti podjednake dužine s tim da je prvi ulomak malo kraći. Treba također na umu imati da istodobno s upotrebom kurziva u ova tri slučaja ispred svakoga stiha pronalazimo upotrebu prvoga dijela navodnog znaka, koji dobiva ulogu zagrade i pojačava prazninu nastalu u trenutku promjene slova, stavljajući naglasak na granice kurziva. S druge pak strane, čini se da su postupci koji se koriste za uređenje ovih slova u dva navrata identični. Možemo misliti da, s obzirom na malen razmak između drugoga i trećega odlomka, nije bilo potrebno ponavljanje postupka umetanja, što objašnjava njegovu odsutnost na početku drugoga odlomka, gdje se radi o uporabi velikih slova u stihu koji prethodi kurzivu.

U prvom slučaju kurziv je izravno prisutan od stiha «PRIČAJTE, cvjetne varničavim mukom», a u drugom slučaju od nje je samo odvojen pridjevom «različit» u dijelu u kojem je motiv SJEĆANJE.

Osim kosih slova, postoji jedna duboka veza između tri ulomka čija se priroda razlikuje od karaktera ostatka poeme.

Potrebno je razmatrati druge fenomene koji sudjeluju u ujedinjenju ta tri ulomka. Ako je Mallarmé odabrao kurziv za određene dijelove svoje poeme, podrazumijeva se da je to učinio zbog posebnoga razloga.

Kod njega, naime, nije bilo neopravdanosti u tiskarskoj konstrukciji, a uporaba kako kosih tako i velikih slova trebala je imati svoju opravdanost.

U pastirskoj pjesmi *Faunovo poslijepodne* tri dijela u kurzivu, osim istovjetnosti karaktera i postupaka umetanja, odaju zajedničku tematiku.

Čitav tekst Faunove riječi donosi u upravnom govoru, ali postoji razlika u položaju između okomitoga pisma i kurziva. U odlomcima u kurzivu čitatelj doista vidi da se nimfe pokazuju onakvima kakvim ih se smatra u stvarnosti, a za koje Faun tvrdi da ih je obljubio. Uspoređujući ih, jednu sa hladnim izvorom, a drugu s vrućim povjetarcem, one su oslobođene usporedbi koje dovode u pitanje njihovo postojanje. Jedini odlomci u kojima su one stvarno zazivane jesu oni u kurzivu. Tu počiva posebnost ovih fragmenata u kojima Faun priča o svojoj pustolovini i izjavljuje da je posjedovao nimfe o kojima govori.

U čitavom ostatku poeme, kada zaziva nimfe, nalazi se u okviru jednoga ispitivanja o njihovoj stvarnoj ili izmišljenoj egzistenciji, ili stvarnosti njihove pustolovine, kao u prostoru od 8. do 22. stiha, ili se radi o jednoj budućoj utvari kojoj je cilj ublažavanje njegova osjećaja frustracije pred odsutnošću dviju nimfa koje mu bježe, što je predočeno u odlomku od 93. do 103. stiha.

Kurziv se pojavljuje otada u poemi kao povlašteni prostor fikcije. On ima svoju vlastitu logiku, svoju samostalnost u odnosu na ostatak teksta. Tu samostalnost najprije opažamo kroz jedan fenomen koji se pridaje onima koje smo već prethodno spomenuli.

Tri dijela teksta u kurzivu sačinjavaju, ako ih spojimo, jedan međusobno povezan tekst, jednu zasebnu priču o otmici dviju nimfa i okolnostima u kojima ih je Faun susreo. Možemo čak kazati da je čitanje olakšano kada spojimo tri odlomka jer bolje shvaćamo na što upućuje «besmrtnost nimfi što zlate hladni val» u 63. stihu.

Spomenuti valovi jesu oni koji pripadaju letu Najada, iznenađenih pojavom Fauna dok su se kupale, što je izraženo u 31. stihu:

Taj let labudova, ne! Najade se spašavaju.[684]

Ako čitatelj, dopustivši da ga ponese složenost sintakse, zaboravi povezati ova dva dijela, on može promašiti značenje ovog ulomka.

S druge strane, veza između dva prva dijela u kurzivu nam omogućuje da doznamo da je Faun susreo te dvije nimfe, da se doslovce od njih spotaknuo.

Povezanost drugoga i trećega ulomka koji nisu razdvojeni prijelazom na novu stranicu nesumnjivo se čini očitijom čitatelju. Tako kurziv omogućava da se u srce teksta ugradi jedna uokvirena priča koja ima svoju vlastitu logiku i svoje vlastito funkcioniranje, a koja je povlašteni prostor gdje se izražavaju žudnja i mašta.

U dijelu okomitoga pisma poeme Faun sumnja u stvarnost svoga ljubavnog iskustva, ali u prostoru kosih slova čuva jedno sebi drago mjesto, gdje njegove utvare postaju suvisle stekavši status istinske priče, zapravo jedne osobne fikcije.

Dakle, može se primijetiti da postoji razvojni put od jednoga do drugoga odlomka. Faun će apsorbirati svoju fikciju koja za njega postaje samodostatna. Naime, prvi ulomak je uveden glagolom *PRIČAJTE* u drugom licu množine imperativa, riječju upućenom krajoliku koji navodno treba ispričati njegove ljubavne podvige.

U drugom umetanju nema više potrebe za vanjskim jamstvom. Faun s jednom savršenom sigurnošću kao potvrdu svojih uspjeha uzima nimfe, likove iz vlastite fikcije u jednom postupku koji se uzdiže iz savršene refleksije:

O, nimfe, opet ispunimo različita SJEĆANJA.[685] (63. stih)

Faunova se fikcija, dakle, opravdava vraćajući se samoj sebi te u jednoj igri posvećuje svoju savršenu samodopadnost.

Prostor kurziva postaje otada Faunova oaza mašte. Znak koji pokazuje da je ova priča prostor u kojem on potpuno ostvaruje svoje želje u fikciji koja više nije objektivna, nego

[684]Isto, str. 36.

[685]Isto, str. 37.

osobna i koja je svjesna vlastite sigurnosti i podrške jest prisutnost naglašene oznake prvoga lica u trima ulomcima sugovornika u prvom stihu u kurzivu: «sjekao sam» u 26. stihu, «moje oko» u 63. stihu i «moj zločin» u 82. stihu.

U posljednja dva primjera opažamo, uostalom, da se posvojna zamjenica nalazi na početnom mjestu u stihu što omogućava njezino isticanje. Na taj način Faun posvećuje prostor kurziva kao vlastiti, subjektivni prostor fikcije, koji se ukorjenjuje u jednoj individualnosti te nema, da bi se opravdao, potrebu ni za kakvom drugom sigurnošću, osim one koja potječe od njega samoga. Svjestan je svoga fiktivnog, odnosno lažnog karaktera, no ne nastavlja manje podržavati tu maštu s ciljem da je dalje razvija.

Usporedivši različita slova teksta čitatelj postaje svjestan važnosti koja počiva u njihovu kontrastu. Između prostora okomitih slova i razilaženja kurziva i velikih slova nastaje jedna signifikantna napetost, odnosno dualnost, koja u sebi nosi značenje koje treba odgonetnuti.

9.6.6. Stupnjevit raspored stihova

Ako sustav slova odvlači tekst prema dualnosti, u tome raspored stihova također vrlo značajno sudjeluje i tu pronalazimo jednaku napetost između intervala gdje se ispunjavaju iste tradicionalne norme pjesništva i originalna i neobična upotreba stiha i njegovih mogućnosti segmentacije u odjeljcima.

U ovom odlomku razmatrat ćemo stupnjeviti poredak i prekid stihova, koji predstavljaju određenu originalnost Mallarméove pjesničke prakse.

Ta originalnost nesumnjivo leži u činjenici da je Mallarmé svoga *Fauna* namijenio za kazališno izvođenje. U prvoj verziji poeme *Monolog fauna* može se utvrditi da segmentacija stihova odgovara gestama i pokretima lika na sceni, stih je isprekidaniji u prvoj verziju, za razliku od njegove konačne verzije.

Naime, u *Monologu fauna* možemo vidjeti ulomke vrlo kratkih stihova nakon kojih svaki put slijedi jedna didaskalija:

Nepokretan
(Dišući)
Gutam uzdisaje.
(Udarajući nogom)
Gdje su one?
(Pozivajući izgled okoline)[686]

Ispočetka postoji usklađenost između gesta i scenske radnje te stihova poeme. Međutim, nakon neuspjeha da ga predstavi kao kazališni komad, Mallarmé transformira *Fauna* te od njega radi jednu poemu, na isti način kao i *Herodijadu.*

Kada je Faun iz kazališta prešao u pjesništvo, scenske upute nestaju iz poeme. No, stih i tada, predstavljen u obliku aleksandrinca, čuva slojeviti raspored i svoju segmentaciju na ulomke, pomalo ublažene, ali uvijek prisutne. To nam potvrđuje i konačna verzija, iz koje uviđamo da su brojni stihovi podijeljeni na ulomke i da se javljaju u dijelovima.

U odsutnosti adekvatnijega izraza riječ «strofa» sačuvat ćemo za daljnju analizu premda upotreba te riječi nije najsretnije rješenje budući da strofe u poemi ne započinju uvijek na sustavan način punim stihom, već stihom predstavljenim samo jednom riječju, što, primjerice, vidimo u 8. stihu, u kojemu samo jedna riječ, odnosno glagol «razmislimo» označava početak nove strofe. Taj je stih primjer segmentacija na koje nas je kazalište odavno naviklo, što vidimo npr. kod Corneillea u djelu *Le Cid* prigodom suočavanja grofa i Rodriguea.

Rodrigue: Možemo li, grofe, popričati?
Grof: Govori!
Rodrigue: Oslobodi me jedne sumnje![687]

Ovdje vidimo da kazališna tradicija nije zazirala od segmentiranja stihova Međutim, ona to nije radila u bilo kojoj prigodi. Segmentacija bi se upletala najčešće kada bi dolazilo do

[686]Isto, str. 208.

[687]Corneille, Pierre: *Le Cid*, Larousse-Bordas, Pariz, 1947., str. 48.

mijenjanja lika ili do promjene riječi. To je omogućavala tako da dade više snage radnji i da se prilagodi pokretima likova. Tu je nesumnjivo glavni razlog najvažnije segmentacije kod Mallarméa utoliko više što opravdanju scenskoga pokreta prestaje važnost, počevši od trenutka kada tekst više nije namijenjen za scenu.

Treba doista vidjeti Mallarméovu novost u fragmentaciji stiha u odsutnosti bilo kakve promjene govora. Faun je sam na sceni, radi se o jednom monologu, tj. razgovoru Fauna sa samim sobom.

Međutim, iste se fragmentacije javljaju od 1. do 5. stiha:

Ove nimfe, ja ih želim ovjekovječiti.
Sjajna
Njihova bijela put lepršа u zraku
Uspavana bujnim snovima

Jesam li volio jedan san?[688]

Pošto segmentacija stihova nije više opravdana supostojanjem i nadmetanjem dvaju sustava riječi, ona se nužno treba na drugi način opravdati. Moglo bi se, naravno, umnožiti interpretacije koje mogu objasniti zašto se stih dijeli na ulomke u određenom trenutku, a ne u nekom drugom.

Bit nije tumačenje, nego utvrđivanje činjenica upotrebe stiha na jedan novi, originalni način koji ima svoj smisao. Dijeljenje samoga stiha nije anegdotsko, ono prenosi semantičke implikacije koje čitatelj treba odgonetnuti.

Jedinstvo poeme i kontinuitet aleksandrinca prekinuti su tom pjesničkom praksom. Poema još jednom oscilira između dvije tendencije, jedinstva strofa i grupiranja vrlo zgusnutih stihova i segmentacije stihova u zaglavcima tih strofa, a ta segmentacija daje artikulacijama između različitih trenutaka Faunova govora jedno značenje i bogatstvo koje kontinuitet stiha ne bi omogućio.

Dat ćemo samo jedan primjer toga značajnog postupka koji uvodi ovakva praksa stiha. Nalazimo ga u 32. stihu, koji izvršava prijelaz između jednoga dijela u kurzivu, gdje Faun

[688]Mallarmé, Stéphane: *Poésies*, préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand Marchal, nav. djelo, str. 35.

opisuje suočavanje s nimfama, i u jednom dijelu napisanom okomitim slovima, gdje se on pita o stvarnoj ili sanjanoj prisutnosti skupine nimfa:

Mirno, sve plamti u divljem času.[689]

Spoznajemo da je ta segmentacija stiha zasigurno neznatna. Međutim, možemo shvatiti od kolike je važnosti tranzicija između priče o otmici i stvarnosti u kojoj je Faun izvrgnut pitanjima.

On u potpunosti oklijeva između dva pola, autonomije njegove fikcije, preuzete i priznate. Dakle, postoji još jedna velika međuovisnost dviju tendencija između kojih oklijeva, a nema boljega načina da se pokaže tu međuovisnost nego dajući jednom od polova jedan segment, da bi se zatim nastavilo s drugim segmentom stiha…

Dakle, segmentacija stiha sudjeluje na vrlo bogat način u značenju koje prenosi najmanji aspekt stiha, a upravo će dualnost forme, suprotnost između dvije nejednake stvarnosti proizvesti jednu kristalizaciju značenja oko mjesta napetosti i suočavanja između tih dviju stvarnosti različitih naravi.

9.6.7. Neispunjeni prostori

Gotovo svaki čitatelj suočen s pjesništvom koje želi analizirati sigurno bi se usredotočio na elemente koji mu u dotičnoj poeziji izgledaju najočitiji, tj. na same stihove, a ne na neispunjene prostore, odnosno praznine i stanke u tekstu koji te stihove razdvajaju.

U brojnim pjesničkim djelima važnost neispunjenih prostora, tj. praznina između stihova i strofa čini se vrlo neznatna. Kada su pjesnički stihovi razumljivi, pogled čitatelju neprimjetno klizi na riječi i on samo pamti njihovo značenje.

[689]Isto, str. 36.

Vizualna dimenzija tada nema izraženu važnost. Zauzvrat, u pjesništvu karakterističnom po nejasnoćama u kojima se traži skriveno značenje teksta važnost vizualnosti povećava se te čitatelj mnoge nerazumljivosti rješava promatranjem stihova.

Kod Mallarméa je ta dimenzija dvostruko značajna, najprije zato što stvarno, uzevši u obzir sintaktičku nerazumljivost poeme, pogledom s više preciznosti istražuje se izgled poeme i njezino predstavljanje, nadajući se da će se tu otkriti jednu indiciju koja pomaže u razjašnjavanju nejasnoća karakterističnih za poemu.

S druge strane, Mallarmé pridaje mnogo važnosti fenomenima isprekidanosti u vizualnoj prezentaciji poeme tako da možemo smatrati da je najmanja pojedinost dostupna pogledu vrlo bitna jer za njega praznine u tekstu nisu jednostavan detalj, nego jedan od ključnih elemenata stiha. Uostalom, možemo u mnogo navrata u njegovu dopisivanju pročitati rečenice u kojima on ističe i posvećuje tu temeljnu važnost neispunjena prostora u sustavu stihova. Potvrdu toga pjesnikova stava nalazimo u jednom pismu Catulleu Mendèsu od 24. travnja 1866. g., u kojem o poemi *Faunovo poslijepodne* izdanoj za *Suvremeni Parnas* (*Parnasse Contemporain*) kaže:

Ali, treba zraka između stihova, prostora, tako da se oni razdvoje jedni od drugih, što je neophodno kako bi nestala zbijenost među njima.

S obzirom da je poema *Faunovo poslijepodne* sastavljena od nekoliko skupova stihova ili strofa te nije napisana u cijelosti bez prekida u jednom savršenom kontinuitetu i gustoći aleksandrinca, pronalazimo brojne neispunjene prostore u tekstu, tim više što u njemu postoji, kao što smo to već nekoliko puta prethodno istaknuli, jedna važna segmentacija, odnosno dijeljenje stihova na odsjeke.

Kad je u pitanju problematika rasporeda stihova, manje je bitna interpretacija koju čitatelj može dati o tom neispunjenom prostoru, a mnogo više organizacijska namjera Mallarméa, koja daje smisao svakoj pojedinosti te posebno značenjima rođenima iz oprečnosti i dualnosti.

Preciziravši da je tumačenje uvijek osobno manje važno od konstatacije činjenice, sada se može pokušati objasniti neke od ovih praznina. Podrazumijeva se da su odvojene od dijela

koji se odnosi na raspoređene stihove zbog više jasnoće, ali i zbog toga što su ove dvije pojave neraskidivo povezane jedna s drugom.

Kada u poemi proučavamo neispunjene prostore, trebamo biti svjesni da se tu ne radi samo o prostoru između strofa, već isto tako o neispunjenim prazninama desno od stiha, koje stih odvajaju od sljedećeg te jednako tako o odsutnosti praznina na nekim mjestima gdje su one bile očekivane budući da bi mogle pridonijeti principu organizacije. Mogli bismo se također čuditi što Mallarmé nije uveo neispunjeni prostor između fragmenata s okomitim slovima i onima u kurzivu. Oni se, naime, ne izdižu iz iste stvarnosti te ih je mogao da bi pokazao tu raznovrsnost, odvojiti zahvaljujući mogućoj praznini među njima. Mallarmé je ipak odlučio da kurziv i okomita slova ostanu u istoj liniji i na taj se način ne razdvajaju jednom prazninom. Možemo pomisliti da je to uradio upravo zato da istakne činjenicu o ovim dvjema stvarnostima koje se međusobno prožimaju iako se idejno ne nalaze na istoj razini. Dakle, čini nam se da je ovaj izbor povezan sa željom Mallarméa da stvori međusobno prožimanje između mjesta Faunove fikcije i mjesta njegove sumnje tako da se oklijevanje između stvarnosti i sna nastavlja podizati iz jedne temeljne nesigurnosti. Jedan je drugi sustav napetosti ovdje vidljiv. Naime, postoji nadmetanje između logike rasporeda stihova i praznine, tj. neispunjezina prostora. Praznina se spaja tada s drugim elementima da bi sugerirala tu razliku u razini te možemo čak pomisliti da ona predstavlja vizualnost i zajedno sa segmentacijom oponaša skok u prazno, zapravo šok Faunova duha za vrijeme njegova povratka u stvarnost, iako je on lebdio u sferi svoje utvarne priče. Pjesnikov stil materijalno oponaša Faunov povratak u stvarnost. Stoga čitatelj u svom pothvatu dešifriranja treba kombinirati nekoliko elemenata i spajati ih da bi iz njih izvukao određeno značenje te usto voditi brigu o dvojnosti kroz pojavu napetosti proizvedene uspoređivanjem jednog tradicionalnog pjesničkog stanja i devijacija koje se javljaju da proizvedu smisao.

9.7. Faun – jedan dvojni lik

Nakon što smo istražili način na koji se dvojnost odražava kao sastavni dio teksta možemo prijeći na proučavanje Fauna, glavnoga lika poeme, kako bismo precizirali do koje se mjere oko njega ta ista dvojnost kristalizira.

Više nego bilo tko drugi, Faun je sposoban iznijeti nerazdvojivu sintezu dualnosti. Naime, on je jedno hibridno, tj. križano biće u prvom redu fizički jer ima noge i rogove jarca, ali i duhovno jer je lovac na nimfe i predstavnik požude, odnosno tjelesne želje.

Međutim, Faun istodobno posjeduje frulu koja određuje njegovu pripadnost domeni umjetnosti. Dakle, raščetvoren je između materije i apsolutnoga, tj. nadnaravnoga te između tjelesnosti i umjetnosti.

9.7.1. Umjetnost i erotizam – elementi dvojnoga ponašanja

Pokušat ćemo svakako razmotriti kako se ta ontološka i fundamentalna dualnost mijenja u eklogi Stéphanea Mallarméa. Prije nego proučimo Faunovu prirodu, treba napomenuti da se dualnost javlja u samom njegovu ponašanju te njegovu stavu u tekstu poeme. Krenut ćemo najprije od Faunove vanjštine da bismo nastavili prema najbitnijim i najneophodnijim aspektima i oblicima njegove dvojnosti.

Prvi izraz dualnosti ovoga junaka podijeljenog između dva pola javlja se između dviju suprotnosti. On zapravo ne zna je li uistinu posjedovao nimfe ili one predstavljaju jednu želju njegovih nevjerojatnih, basnoslovnih osjetila. Pošavši od ovoga činjeničnog stanja nesigurnosti, Faun će se opredijeliti za dva proturječna oblika ponašanja koja se u poemi mijenjaju. S jedne se strane nalazi izbor sumnje, a s druge su strane uvjerenja i sigurnost koje se brzo izopačuju te prelaze u hvalisanje, posebno na kraju poeme. Sumnja je osobito izražena upotrebom upitnih izraza:

Jesam li volio jedan san?

Jedan drugi znak nesigurnosti i oklijevanja može se raspoznati u upotrebi kondicionala u 35. stihu, kada se Faun podsjeća na svoj san, čist poput ljiljana:

Onda bih se ja probudio od početnog žara ljubavi
Iskren i usamljen pod jednim antičkim valom svjetla.
Ljiljan! I jedan od svih vas za iskrenost![690]

Osim gramatičkih elemenata koji jasno izražavaju sumnju u Faunovu govoru kada razmišlja o stvarnosti svoje pustolovine, pronalazimo jedan sud kojim se teži da se ne uoče nimfe i koji na taj način naglašava postavljenu sumnju. Tako od 10. do 22. stiha vidimo Fauna kako svoje sjećanje na nimfe povezuje s elementima pronađenim u krajoliku. Prva nimfa sa svojim plavim i hladnim očima zapravo bi mogla biti spomenuta zbog izvora vode u blizini. Druga je nimfa manje divlja i za nju on kaže da je «puna žara» te da podsjeća na brzi povjetarac za koji osjeća da ga pronalazi u njezinoj kosi:

Faune, iluzije nestaju iz plavih očiju
Nevine, čiste i hladne kao jedan uplakani izvor,
Ona druga, veliš, lagan dašak, lišće
Na vrućem danu poput lahora u tvojoj kosi?
Neće biti! Jedini se žubor ovdje prosu
Kada srknu rosu prohladnoga dana
Moja frula u laganoj svirci zagrijana
U tom gaju, rosnu od akorda; iz te
Dvije cijevi samo struja dahnu čiste
Zvukove u suhi pljusak gdje se saspe
Uzdah k nebu, a da se ne raspe,
Sretan i spokojan umjetni povjetarac nadahnuća
Koji ponovno osvaja nebo.[691]

Isto tako on izražava pretpostavku da je mogao zamijeniti nimfe na početku s vrtom ruža (stih 7.), a poslije s letom labudova (stih 31.). Vrativši nimfama elemente krajolika Faun

[690]Isto, str. 36.

[691]Isto, str. 36.

će se više opredjeljivati za put jedne sumnje koja ne uočava nimfe za koje vjeruje da ih je prethodno posjedovao.

Međutim, usprkos tom jakom unošenju sumnje u prvom dijelu poeme, sumnje koja teži poništavanju mogućnosti jednoga stvarnog posjedovanja, Faun se neće obeshrabriti te ćemo ga vidjeti u drugom dijelu poeme kako potvrđuje to posjedovanje nimfa i ne dovodi ga više u pitanje usprkos izostanku i odsutnosti nimfa. Faun se tada hvali svojim budućim posjedovanjima nimfi i planira jednu fantastičnu budućnost. Zapravo, on u stvarnosti već na određeni način započinje svoje hvastanje u prostoru priče o otmici u fragmentima teksta u kurzivu jer ovom pričom potvrđuje posjedovanje nimfi. Faun traži i progoni nimfe, no kraj poeme, iako po stanju pripada budućnosti, još je elokventniji i uvjerljiviji. Žudnja Fauna i njegova neutemeljena očekivanja tu zaista uzimaju jednu hiperboličnu, odnosno pretjeranu dimenziju jer on umišlja ponajprije da posjeduje nekoliko nimfi:

Prema sreći druge će me odvesti.[692] (93. stih)

Zatim je njegova ambicija izložena jednoj pravoj inflaciji te se Faun hvali umišljajući da je uhvatio ni manje ni više nego kraljicu Veneru osobno:

Držim kraljicu![693] (109. stih)

Njegov entuzijazam je u potpunosti razumljiv u uporabi eksklamativnih, uzvičnih izraza, a uvjerenost u posjedovanja nimfi oslanja se na zazivanje jedne sigurne kazne jer on već vjeruje da je počinio svoje veliko huljenje.

Tako Faun oklijeva između jednoga negativnog pola koji bi težio dokazati brojnim indicijama i znakovima da se posjedovanje nije dogodilo te jednoga mnogo pozitivnijeg pola, čak ako kao mjesto izvršenja ima jedan budući prostor u kojem se hvali i diči svojim brojnim osvajanjima i podvizima.

[692]Isto, str. 38.

[693]Isto, str. 38.

Dakle, tekst oklijeva između nesigurnosti i uvjerenja pokazujući ponovno u ponašanju Fauna dualnost koja je strukturalni element teksta.

Senzualnost, to jest osjetljivost Fauna, odnosno zvijeri u njemu, privlačit će ga prema erotizmu. Frula koja ga čini različitim od drugih hibridnih bića sredstvo je koje ga vuče k umjetnosti. Tako imamo priliku vidjeti kako se izražavaju Faunove želje i kroz kontradiktorne tendencije možemo zamijetiti pravce jedne mogućnosti sinteze.

Što se tiče sinteze dvaju oprečnih polova, jasno je da se ona kod Mallarméa ne može izvršiti jer se umjetnost i tijelo međusobno odbijaju. Usto, poema *Faunovo poslijepodne* pokazuje nam da su ova dva pola nespojiva te da Faun između njih mora birati. Da bismo to shvatili, trebamo samo razmotriti prvi odlomak poeme u kosom kurzivu. Odmah nakon što je Faun stavio u usta frulu nimfe se spašavaju:

I u vodu gdje se rađaju frule ovaj let labudova, ne!
Najade se spašavaju.[694]

Pojava umjetnosti isključuje tjelesno posjedovanje te je ovo stih u kojem se aludira na tu temeljnu nespojivost.

U 52. stihu Faun naziva svoju frulu instrumentom bježanja jer je ona odgovorna za bijeg nimfa, a počevši od 18. stiha ide mnogo dalje od obične konstatacije o njihovu bijegu nakon njegova posjedovanja frule te izjavljuje:

…struja dahnu čiste
Zvukove u suhi pljusak gdje se saspe
Uzdah k nebu, a da se ne raspe,
Sretan i spokojan umjetni povjetarac nadahnuća
Koji ponovno osvaja nebo.[695]

Onaj tko je u potrazi za umjetnošću, treba se odreći privlačnosti tijela jer ovdje jedno isključuje drugo. Faun koji želi sve posjedovati preuzima rizik i sve stavlja na kocku. U

[694]Isto, str. 36.

[695]Isto, str. 36.

svakom slučaju, čitatelj može zaključiti o toj nespojivosti, odnosno isključivosti dviju domena jer nimfe bježe pred frulom, dakle, pred umjetnošću.

Ako Faun želi nastaviti izvršavati svoju umjetničku i pjesničku aktivnost, čini se da u tom slučaju mora odustati od požude. Znači li to da ovdje nema, suprotno drugim slučajevima, nikakve mogućnosti sinteze?!

Može se otkriti pokušaj samoga Fauna, koji želi pomiriti dvije stvarnosti premještajući tijela nimfa u umjetničku stvarnost, za što potvrdu nalazimo počevši od 48. stiha:

Da se prostre, tiho, kao što ljubav zbori,
Sanje tkano hitrim vijugama leđa
Ili bokova pod paskom zatvorenih vjeđa.[696]

Rezultat te prakse idealizirane umjetnosti koja želi evakuirati tijelo da bi od njega napravila samo jednu muzičku ravnu crtu očito nije zadovoljavajući jer Faun dobiva u svojoj glazbi i umjetnosti tek «jedan uzaludan i monoton niz».[697]

Samo nam dva pridjeva pokazuju prazninu i ništavilo umjetnosti koja se zadovoljava idejom, ali osim toga i njezinu monotoniju zbog nedostatka površinskoga sjaja i kontrasta. Pokušaj je sinteze umjetničkom transformacijom, dakle, nezadovoljavajući.

9.7.2. Sinteza žene i umjetnosti

Ako pokušaj sinteze Fauna glazbenom transformacijom ne uspijeva, to nikako ne znači da treba odustati od svake mogućnosti sinteze u jednoj poemi koja posvuda, predstavljajući sliku dualnosti, jednako tako čuva moguću sintezu po modelu svoga glavnog lika, koji spaja dvije tendencije u jedno isto tijelo.

Zapravo nam se čini da treba dublje istraživati da bismo otkrili vezu koja ujedinjuje ova dva oprečna načela, umjetnosti i erotizma. Kao što je Faun lik koji ontološki ujedinjuje dva

[696]Isto, str. 37.

[697]Isto, str. 37.

oprečna pola, odnosno suprotne krajnosti i koji se javlja kao jedan istinski lik apstraktnoga zajedništva i prijateljskoga pomirenja, jednako se tako čini da u njegovu najosobnijem atributu, fruli, možemo tražiti sklad koji nedostaje našem rezoniranju. Da bismo to napravili, trebamo se vratiti u grčku mitologiju i u nastanak priče o Panovoj svirali, koja ubuduće postaje Faunova osobina i doživotno uživanje. U početku je bog Pan, ključna figura poeme *Satir* Victora Hugoa, progonio po svom običaju jednu nimfu, a ona, «da bi mu pobjegla, biva pretvorena u trstiku od koje je» razljućeni «Pan napravio sviralu.»[698] Pronalazimo, uostalom, u poemi vrlo jasnu aluziju na taj mit u 52. i 53. stihu:

Pokušaj, dakle, instrumentu bjegova, o lukava Siringo
Procvjetati uz jezero i tamo me čekati![699]

Siringa, ime nimfe na samom početku koje je postalo općenito da označi Faunovu sviralu, zaista je evocirano. Ako pomno pregledamo ovaj mit, možemo poprilično lako iz njega spoznati da neizravno, odnosno posredstvom nimfi, Faun stječe i čuva status glazbenika, a time i umjetnika. Otuda se dade zaključiti da postoji neka veza između umjetnosti i erotizma, odnosno proganjane nimfe i frule u koju se pretvara te da između njih ima samo jedan korak.

Mi nećemo oklijevati da ga prijeđemo i zaključimo da su stanje umjetnosti i njezina materija zapravo promijenjeno i preobraženo tijelo progonjena erotskog predmeta, odnosno tijelo nimfe. Na taj se način nalazimo na različitim putevima pred jako sličnim slučajem onomu iz Hugoove poeme u kojoj se nadnaravno i tijelo ujedinjuju u obliku žene koja je postala zvijezda. Umjetnost simbolički ima potrebu za erotizmom i senzualnošću, a specifična Faunova frula igra kao i njezin posjednik najvažniju ulogu u ujedinjavanju dvaju aspekata koji su na prvi pogled nepomirljivi. Postoji očito jedan oblik spajanja, no pred ovom konstatacijom treba jednako tako izraziti određen oprez zbog načina na koji se umjetnost i erotizam miješaju. Radi se o jednom skladu koji je u najmanju ruku nasilan i na prvi pogled

[698]Aquien Michèle & Honoré Jean-Paul: *Le Renouvellement des formes poétiques au XIXe siècle*, nav. djelo, 1997., str. 20.

[699]Mallarmé, Stéphane: *Poésies*, préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand de Marchal, nav. djelo, str. 37.

podvrgnut nadzoru umjetnosti. Nimfa koja je postala svirala i tako simbolički podvrgnuta jednom umjetničkom načelu jedina je u stanju izvršiti pretvorbu tijela žene u umjetnički predmet.

Dakle, shvatili smo da to određuje jedino zadovoljavajuće rješenje jer idealizirano premještanje tijela u glazbu tek daje jedan «akustičan, uzaludan i monoton niz».

Umjetnost, dakle, treba simbolički sačuvati materijalnost tijela i ne treba se zadovoljavati idejama. Veza umjetnosti i erotizma kroz nimfu/frulu simbolizira opasnost jedne previše idealizirane poezije. Upravo zbog toga, iako pretvorena u frulu, požuda povezana s nimfom, ustraje.

9.7.3. Ustrajnost požude

Može se konačno misliti da je nasilje izvršeno na tijelu nimfe neophodno da bi spajanje, tj. sinteza bila savršenija.

Da je umjetnost uzrokovala preobražaj nimfe, odnosno trstike u frulu, ne bi bilo postojano sjećanje na to da materijal od kojega je stvorena dolazi od požude. Jednom kad je frula već u posjedu Fauna, njezino je podrijetlo moglo pasti u zaborav. To se ne događa jer je upravo požuda prouzrokovala tu radnju pa nasilje tog čina ostaje duboko označeno u samoj prirodi frule. Naime, požuda je pokretač pretvorbe nimfe, tj. trstike u frulu, a umjetnost je dobitnik toga ishoda jer ona ne siluje nimfu, nego žudnja za tjelesnim posjedovanjem i erotizmom. Tako, uistinu, umjetnost nema posljednju riječ, već je dijeli s erotizmom.

Na taj način, gotov i pomno izrađen umjetnički predmet kao što je frula ne zaboravlja svoje podrijetlo, odnosno snagu tjelesnoga nagona i čuva u sjećanju silovitošću preobražaja nimfe sjećanje po kojem su erotizam i umjetnost nerazdvojivo sjedinjeni.

Znak je toga sjećanja razgovijetan u govoru dviju nimfi koji se javlja u *Dijalogu nimfa*, predviđenom na početku, što konstatira i Jean-Pierre Richard u djelu *Mikroiščitavanja*, kada govori da je «upravo ta sadistički slomljena, falička i feminizirana trstika, postala frulom.»[700]

[700]Richard, Jean-Pierre: *Microlectures*, nav. djelo, str. 128.

Faun u konačnoj verziji u potrazi za nimfama koje mu bježe pustoši močvaru, o čemu nam svjedoče 23. i 24. stih:

Obale sicilijanske mirne močvare
Koju u želji za suncem moja taština pustoši.[701]

Ovaj masakr koji nema nikakav povod u stvarnosti samo simbolički ponavlja originalni mitski masakr sasječene nimfe, zapravo trstike da bi bila preobražena u frulu. Od toga izvornog događaja proizlazi međusobna ovisnost umjetnosti i erotizma te njihova sjedinjenost. Zazivane nimfe dobro ga se sjećaju jer jedna od njih smiruje svoju strastveniju sestru govoreći joj:

Čovjek, njegovo zabranjeno sanjarenje te umara, lomi.
Sasjekao ih je da bi izlio u njih svoje svete pjesme.
Žene su sestre iznakažene trstike.[702]

Ovdje je vidljivo na koji je način tako jasno izražena požuda prouzročila masakr i preobrazbu u umjetnost jer se nimfa pretvara u frulu, tj. umjetnost. Samo zbog činjenice da erotizam pretvara nimfu u frulu ovdje imamo združenost dvaju načela, umjetnosti i erotizma.

Lako je prema tome shvatiti zašto, čak i kada Faun odabire iluziju, u poemi čitatelj ipak pronalazi potrebnu postojanost tjelesnosti i želje. Neophodne, jer je žudnja za Fauna polazna točka umjetnosti i zato svaki put kada uzme frulu ističe senzualno i simboličko posjedovanje nimfe. Uvjeren je u to posjedovanje zato što njome svira i zato što je posjeduju njegove usne te prolazi svojim prstima po njezinu tijelu, promijenjenom u trstiku. Može se, uostalom, misliti da se od 42. do 44. stiha u svojoj dvosmislenosti na isti način čuva istodobno postojanje umjetnosti i erotizma u glazbenom prakticiranju Fauna:

Znam povjerenikom ova tajna uze

[701]Mallarmé, Stéphane: *Poésies*, préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand de Marchal, nav. djelo, str. 36.

[702]Isto, str. 212.

Dvojnost trstike čiji pjev plavetnilom ču se,
Kad uznemirenost lica uzev u se,[703]

Obraz se crveni od napora kojim se napreže dok puše u frulu stvarajući jednu melodiju, ali se crveni jednako tako od ovoga neizravnog dodira s preobraženom nimfom. Mallarmé nam u ovom stihu samo sugerira prijelaz s rumenila poljubaca na crvenilo napora puhanja u frulu. Može se misliti, na tragu elemenata koje smo već evocirali i spominjali, da je crvenilo, ma što god da se dogodilo, zbog svoga podrijetla nositelj jakoga erotskog naboja. Iz toga proizlazi konstatacija o određenom obliku sinteze u poemi, a očito je silovitost toga zajedništva u stvarnosti jedino i najbolje sredstvo kojim se osigurava neraskidiva veza umjetnosti i erotizma.

9.7.4. Dvojnost u Faunovoj prirodi

Faun, dakle, predstavlja na svim razinama različite oblike dualnosti i to, usprkos tome što često ima mogućnost sinteze, bilo da se radi o njegovu držanju ili pak o njegovim željama.

Sada nam ostaje promatranje najmanje očitoga oblika dvojnosti, onoga koji je sastavni dio njegove duboke prirode. U tekstu bi čitatelj ispočetka mogao pomisliti da je Faun u pjesništvu Mallarméa prije svega lik koji predstavlja snagu požude i tjelesnoga nagona. Na takvo shvaćanje čitatelja navodi nadopunjavanje među dvjema poemama koje je Mallarmé započeo pisati otprilike u isto vrijeme, a to su *Faunovo poslijepodne* i *Herodijada. Herodijada* je «zimski», a *Faunovo poslijepodne*, po riječima Mallarméa, «pravi ljetni rad.»[704]

Ako se promotre obje poeme u cijelosti i njihovi glavni likovi, možemo zaključiti da Herodijada[705] predstavlja protivnu krajnost požude, želju za čistoćom te hladnoću, dok Faun, naprotiv, predstavlja krajnost požude te žarku vrućinu. Međutim, i u jednoj i u drugoj poemi postoje neznatne razlike, tj. nijanse koje jako usložnjavaju pojam komplementarnosti, tj.

[703]Isto, str. 36-37.

[704]Isto, str. 207.

nadopunjavanja. Herodijada unatoč svojoj očitoj hladnoći i frigidnosti skriva jednu tajnu senzualnost na koju cilja u govoru na kraju scene kada kaže:

Vi lažete, o goli cvijetu iz mojih usana!
Čekam jednu nepoznatu stvar.[706]

Ako u Herodijadi čitatelj otkriva skrivenu krajnost senzualnosti, on isto tako na jedan relativno jasan način kod Fauna raspoznaje prisutni pol čistoće.

Faun se, dakle, javlja u poemi kao posjednik jedne dvostruke prirode. On je privilegirani predstavnik Erosa, lika koji u pravom smislu te riječi predstavlja žudnju i tjelesni nagon, što je izraženo od 95. do 99. stiha:

Ti znaš moju strast, što, rumena i zrela,
Žutim šipkom puca, bruji rojem pčela,
A naša krv je struja podatna i vruća,
Neiscrpni izvor vječitih čeznuća.[707]

U ovim stihovima vidimo kako niču brojni izrazi koji upućuju na usijanost žudnje počevši s crvenom bojom koja simbolizira strast, otvorenim šipkom koji je zapravo metafora isto tako crvene krvi i čiji plod u svojoj zrelosti prenosi isti imaginarni sadržaj sa seksualnim konotacijama, a riječi «strast», «oduševljen», «čeznuća», koje prožimaju ovih nekoliko stihova uokvirenih upravo spomenutim, prvom i posljednjom riječju natječući se odjekuju senzualnošću koja lebdi u zraku oko Fauna.

---

[705]Herodijada je bila židovska princeza rođena petnaestak godina prije Isusa Krista. Prema Evanđelju po Marku i Mateju, na njezin je nagovor Herod dao smaknuti Ivana Krstitelja. Zajedno sa svojom kćeri Salomom bila je motiv brojnih umjetničkih djela. Ipak, po riječima Catherine Boschiam, «Mallarmé se razlikuje od pisaca koji se bave temom Herodijade tako što je izabrao Ivana Krstitelja kao središnji lik nedovršenoga djela u kojem treći objavljeni ulomak *Herodijade*, *Hvalospjev sv. Ivanu*, postaje simbolom njegove estetike. Ulomci *Herodijade* poprište su sukoba između vjerske i pjesničke drame u okvirima jedne duhovne potrage u kojoj pobjeđuje pjesnički duh.» (Boschiam, Catherine: «L'Hérodiade de Mallarmé à travers la figure revisitée de saint Jean-Baptiste», u: Études littéraires, svezak 39., broj 1., Université Laval, Montréal, 2007., str. 151).

[706]Mallarmé, Stéphane: *Poésies*, préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand de Marchal, nav. djelo, str. 33–34.

[707]Isto, str. 38.

Ovdje upravo dajemo jedan vrlo izražajan primjer predstavnika Erosa, no Faun se u tekstu ne može svesti samo na sveprisutnu dimenziju žudnje i seksualnoga nagona. Naprotiv, u 36. i 37. stihu možemo odgonetnuti jednu sasvim različitu utvaru, a to je čistoća koju se obično povezuje s Herodijadom.

Međutim, kao što smo već rekli, dva su lika tijesno povezana i komplementarna te svaki od njih uza svoju vlastitu prirodu nosi jednu sklonost koja ih privlači jedno drugome.

U *Herodijadi* se tako u prikazu šipka susrećemo sa senzualnošću kojom Herodijada postaje slična Faunu, simbolu senzualnosti i u suprotnosti s čistoćom, svojom glavnom karakteristikom, koju čitatelj pronalazi kada ona na sceni kida latice ljiljana:

Zaustavljam se sanjajući o progonstvima
i kidam blijede ljiljane koji su u meni.[708]

Tako poput Herodijade koja u sebi pronalazi ljiljane Faun će, sumnjajući u posjedovanje nimfa, također izraziti pretpostavku o svojoj čistoći:

Onda ću se ja probuditi od prvog žara
Uspravan, osamljen, pod antičkim valom svjetla
Ljiljan! I jedan od svih vas za iskrenost.[709] (35. – 37. stih)

Sveukupnoj općenitosti stihova o želji («cijeli vječni roj želje») odgovara čistoća («uspravan i osamljen»), a grimiznom crvenilu otvorenoga šipka i krvi odgovara bjelina ljiljana te, naposljetku, zrelosti ploda početni žar i svježina cvijeta. Postoji točno podudaranje između dviju protivnih krajnosti, a Faun, predstavnik požude, u svojoj je prirodi dualno biće jer on isto tako posjeduje protivno svakom očekivanju jednu stranu čistoće.

9.7.5. Dvojnost u stvarnosti i snu, sumnji i kolebanju

[708]Isto, str. 28.

[709]Isto, str. 36.

Čitatelj koji dolazi u doticaj s poemom *Faunovo poslijepodne* odmah raspoznaje jednu dijalektiku punu smisla i značenja, odnosno dijalektiku suprotstavljanja između sna i stvarnosti. Od te početne dvojnosti šire se ogranci jer se ta dualnost mijenja na više razina. Tako dvojnost poprima dvostruki oblik opozicije između stvarnosti i mašte kroz povratni lik sumnje i vremenskoga suprotstavljanja između prošlosti i budućnosti usred samoga Faunova sanjarenja.

Poema je duboko prožeta prisutnošću pospanosti na početku i na kraju teksta te ga postavlja pod znak jedne stvarnosti koja oklijeva između sanjanih i stvarnih oblika, odnosno opaženih formi. Može se prema tome tijekom cijele poeme čuti jedno stalno ispitivanje u riječima Fauna, ali se također čini da on neprestano evocira san i zbilju dajući im jednako vrijednu moguću važnost.

Suprotstavljanje između sna i zbilje, između stvarnosti i ideala pokazuje se, dakle, ugrađeno u diskurs lika. Sve to oklijevanje sažima se u nikad riješenu početnu sumnju Fauna o tome je li on sanjao nimfe ili ih je uistinu posjedovao. Izrazi koji obilježavaju i određuju poemu upravo otkrivaju to ontološko kolebanje te stvaraju neodlučan sklad. Prototip toga iskustva nesigurnosti javlja se od 40. stiha:

Moje djevičanske grudi otkrivaju tajnu
Jedan tajanstveni ugriz
Dobro poznatog i cijenjena zuba.[710]

Faunova su prsa istodobno «čistoćom dokazana», a u isto vrijeme otkrivaju «jedan tajanstven ugriz». Mogli bismo, naravno, prigovoriti drugom izrazu da naginje jednako tako određenom tumačenju nimfa u smjeru sna već prema tome koliko pridjev «tajanstven» nosi u samome sebi sumnju kada je u pitanju postojanje nimfi.

Međutim, čitajući opažamo da se pridjev nalazi odbačen uz pomoć opkoračenja, odnosno prelaska u drugi stih, te tako omogućuje da se na trenutak odagna sumnja i stave jedna pokraj druge dvije tvrdnje koje jasno pokazuju suprotstavljanje. Tako u više navrata pronalazimo

[710]Isto, str. 36.

apoziciju, odnosno postavljanje jednoga do drugoga elemenata koji predstavljaju suprotnost stvarnosti i sna. Ponekad je ta dvojnost kratkotrajna, gotovo postupno prolazna, ali ona uvijek ostaje upisana u određene riječi koje izražavaju neprimjetnu podjelu i uzrokuju kolebanje između pripadnosti stvarnosti i imaginarnosti.

Međutim, ovi suprotstavljeni elementi ponekad su udaljeni jedni od drugih. U 4. stihu pronalazimo npr. imenicu «sumnja», a u 6. stihu glagol «dokazuje». Između ove dvije protivne krajnosti niže se čitav niz proturječnih Faunovih tvrdnji.

Faun doista priznaje u 9. i 10. stihu:

(…) ako ove žene predstavljaju
samo želju tvojih izmišljenih i nevjerojatnih osjetila,[711]

što drugim rječima znači da su njegova danonoćna i mučna proučavanja nimfa za predmet imala spavanje, odnosno san jer se u ovom stihu izrazi koji upućuju na san množe, udvostručavaju te su gotovo suvišni u svom semantizmu: «odražavaju», «želja», «izmišljen», «basnoslovan».

Zbog njihove sličnosti sa stvarnim elementima Faun uspoređuje nimfe s letom labudova u 31. stihu i šumarkom ruža u 73. stihu. Na isti način on razmatra mogućnost da te nimfe ne budu za prvu samo jedan izvor hladne vode «poput jednog uplakanog izvora»,[712] a za drugu samo jedan «vrući lahor», odnosno povjetarac koji se gubi u njegovu runu:

Poput lahora vrućeg dana u tvome runu.[713]

Međutim, to ga ne sprječava da pozove krajolik u 23. stihu:

U tom gaju, rosnu od akorda,

te čak i trstiku u 43. stihu:

[711]Isto, str. 35.

[712]Isto, str. 35.

[713]Isto, str. 36.

Dvojnost trstike čiji pjev plavetnilom ču se,[714] kao svjedoke stvarnosti njegovih ljubavnih pustolovina. Očito je da čitatelj bez sveobuhvatnoga analiziranja svih pojedinosti poeme u velikom broju navrata opaža to stalno kolebanje između stvarnosti i sna, odnosno imaginarnosti.

9.7.6. Vremenska dualnost: prošlost/budućnost

Dvojnost koju znaju proizvesti dvije suprotne krajnosti, a koju promatra i na koju Faun pomno misli, preobražava se u jedan drugi oblik dualnosti. Doista, postoji opozicija između sna i stvarnosti, ali postoji i suprotstavljanje na imaginarnoj razini između druga dva pola, a to su prošlost i budućnost.

Ako pomno promotrimo Faunova maštanja koja idu sve do halucinacija kad su u pitanju nimfe, možemo zapaziti dvije tendencije. Jedna tendencija daje prvenstvo prošlosti i uspomenama, dok druga naginje budućnosti i utvarama. Prema tome, dvije suprotstavljene kretnje ulaze u napetost u tekstu. Jedna je od njih retrospektivna te se osvrće na prošlost, dok je druga projicirajuća te su joj pogledi uprti u budućnost. Faun nije samo rastrgan na četiri dijela, razapet između stvarnosti i sna. Od trenutka kada odabire san imamo dojam da on još oklijeva između uspomena pojavljivanih u snu i utvare, tj. drugoga oblika sna, a ta druga opozicija nalazi se u sustavu vremenskih razmaka.

Početak poeme nalazi se pod znakom sjećanja te je označen prošlim glagolskim vremenima:

Jesam li ja volio jedan san?[715] (5. stih)

Isto tako, od 62. do 92. stiha zazivanje uspomena na nimfe odvija se u svršenim glagolskim vremenima od osvrtanja na prošlost do gledanja u budućnost, odnosno od

[714]Isto, str. 37.

[715]Isto, str. 35.

retrospektive do projiciranja. Faun odustaje od užitaka s nimfama iz svojih sjećanja i, bacajući se projekcijom u budućnost, zamišlja mnogo smionije svoja nedjela. Na početku, odustajući od svoje dvije nimfe, u bijesu izjavljuje:

Ništa zato! Druge će me voditi k sreći
Pletenicama zavezanim za rogove na mom čelu.[716]

Glagol je sada u budućnosti, a ne više u prošlosti i uspomenama. Faun napušta utvaru i to čak hiperboličku, pretjeranu utvaru jer on, iako daleko od mogućnosti da se zadovoljava ovim budućim nimfama, nada se da će osvojiti Veneru, kraljicu ljepote:

Držim kraljicu![717]

Budućnost je utvare ovdje približena igrom glagolskih vremena. Naime, Faun već vjeruje da je uhvatio božicu i ne upotrebljava futur, nego prezent, kojim izražava neizbježnost i sigurnost hvatanja i zapljene te tako daje iluziju posjedovanja. Na taj se način može u snu savršeno zamijetiti to vremensko oklijevanje između prošlosti i budućnosti, između sjećanja i utvare. Međutim, ako pomno razmotrimo kraj poeme, shvaćamo da se, kao kroz brojne elemente u kojima se očituje dvojnost, može otkriti u glavnini teksta jedan nagovještaj sinteze, koji bez poricanja činjeničnoga stanja dualnosti postavlja ponovno ujedinjenje na jednu drugu razinu i supostoji s tom sveprisutnom dualnošću. Za to imamo savršen primjer na kraju poeme. U posljednjem stihu Faun kaže:

Zbogom paru, objema vama;
Idem vidjeti sjenu u koju ste se pretvorile.[718]

[716]Isto, str. 38.

[717]Isto, str. 38.

[718]Isto, str. 39.

U ovom stihu nalaze se sintetizirane obje tendencije, dvije kretnje, ona koja odvlači našega junaka prema prošlosti i ona koja ga gura prema budućnosti. Naime, Faun riječju «par» aludira na dvije nimfe iz svojih sjećanja. Na domenu sjećanja može jednako tako upućivati «sjena» jer san dovodi do brisanja kontura i mijenja sanjane likove nakon što nimfe nestaju iz sjećanja u nejasne, tamne oblike, u sjene. Obrativši pozornost na dva glagola prisutna u ovom stihu, shvaćamo da se prvi predstavlja pod oblikom jedne glagolske perifraze, odnosno opisa sa značenjem budućnosti «idem», a da drugi glagol «vidjeti» posjeduje značenje povezano s budućnošću te da je dinamičan u pravom smislu te riječi i nezatvoren u prošlosti. On iznosi jednu metamorfozu, u pravom smislu riječi dinamičku pojavu koja nije zatvorena u prošlosti, stvarajući na taj način sintezu te konačni sažetak izraženih napetosti unutar poeme. Ako prema tome postoji dualnost, može se jednako tako opravdano pomisliti da je jedan oblik sinteze vidljiv te da se može zapaziti u tekstu.

9.7.7. Negacija sumnje kroz sintezu dviju suprotnih krajnosti

Vidjeli smo da nije sve bilo moguće riješiti razdvajanjem na sastavne dijelove i poništiti dvojnost, nego u isto vrijeme promatranjem osjetiti jednu formu sinteze. Ta je sinteza bila čitljiva u vremenskoj opoziciji, odnosno suprotstavljanju glagolskih vremena, a sada ćemo se u našem istraživanju vratiti na fenomen pojave sumnje kod Fauna kako bismo se uvjerili da temeljna opozicija između sna i stvarnosti također ne može oblikovati i jasno izraziti jednu vrstu sinteze na nekoj nižoj razini.

Prethodno smo već spomenuli razliku koja postoji između različitih verzija ekloge *Faunovo poslijepodne*. Glavna je razlika za temu kojoj smo se ovdje posvetili nestanak nimfa između prve i posljednje verzije. U prvoj su verziji nimfe, naime, dvostruko prisutne jer Faunov solilokvij započinje njihovim uplašenim uzletom nekoliko trenutaka prije nego što bude u potpunosti budan:

Faun sjedi i gubi iz svojih ruku

Dvije nimfe koje bježe.
On se podiže.[719]

Zatim se nastavlja dijalogom nimfa koji slijedi scenu posvećenu ovom liku. U posljednjoj verziji nimfe su nestale, može se misliti da je sumnja vezana za uvjerljivost Faunovih sjećanja naglašena. To u stvarnosti nije slučaj. Ono što je naglašeno, to je napetost izbora koji se ostvaruje između stvarnosti i sna.

Faun nema sigurnost određenu da bi podupro svoje riječi u očima čitatelja. Pitanje koje on postavlja vezano za postojanje nimfa nema više istu snagu i vrijednost.

Čitatelj ne može odlučiti niti svjedočiti kao što bi to mogao dekor, tj. ljepota Faunovih riječi. On ništa ne zna i ne posjeduje u tekstu svjedočanstvo koje bi potvrdilo prisustnost nimfi, ali jednako kao i Faun čitatelj svjestan je te prisustnosti. Ono što je vrlo važno u ovoj posljednjoj verziji nije sumnja jer čitatelj zna da Faunove tvrdnje daju povod oprezu te ih treba uzeti s određenom rezervom, što je posljedica Faunova izlaska iz sna te njegova ponovnoga ulaska u san.

U svemu tome najbitnije je da i sam Faun to zna te da je toga svjestan. To je Faunova svijest, o kojoj zaključujemo iz riječi lika u upravnom govoru kojim nas on uvjerava u postojanje nimfi. Ovo se uvjerenje upućuje onima koji dovode u pitanje postojanje nimfa da bi ih prikazali kao *sjene* te tvrdili da su one samo jedan svježi izvor vode i vrući dašak vjetra koji čitatelja tjera naprijed u pravcu jednoga dobrovoljnog izbora, a time i umjetnosti.

Faun je svjestan činjenice da su njegove tvrdnje nevjerodostojne i za to on nema rješenje. Pitanje jesu li nimfe stvarne konačno ga zaokuplja manje nego njihovo zazivanje.

Upravo ovdje uokvirenje teksta pospanošću i snom igra jednu važnu ulogu, tim više što je ta važnost udvostručena nestankom didaskalija između prve i posljednje verzije teksta. Svi ovi elementi pokazuju da je upravo san najvažniji, a ne oklijevanje između imaginarnosti i zbilje. Može se ponovno pročitati poemu u svjetlu toga tumačenja i iz toga zaključiti da je samo oklijevanje, koje čini da se Faun koleba između sna i stvarnosti, zapravo jedno neiskreno, sumnjivo oklijevanje. Faun zapravo ne oklijeva, on odabire san, a sve te sumnje zapravo su izgovori da zaziva uspomenu na nimfe. Stoga treba biti oprezan kada se kaže da on

[719]Isto, str. 208.

odabire san. On ga ne odabire kao što smo ispočetka mogli pomisliti zato što je stvarnost varljiva, a zadovoljstvo snom izravnije i pristupačnije, odnosno shvatljivije. Ovaj izbor upravo je jedan promišljen korak jer pitanje «Jesam li posjedovao nimfe?»[720] za Fauna je svakako način da oživi uspomene na njih stvarnošću sjećanja zapletena u zamućenost sna. Sve projekcije kojima mi prisustvujemo u poemi tada tek izgledaju kao vrhunac imaginarnoga pretvaranja koje je ovdje izneseno i umjetničkoga evociranja koje se pretvara da je posjedovalo i vidjelo predmet u stvarnosti samo da bi ga bolje moglo evocirati. Oklijevanje je, dakle, samo režija koja omogućava pjesniku da produži trajanje imaginarnoga sjećanja, a služit će utvari, koja je, podrazumijeva se, i sama imaginarna.

[720]Isto, str. 208. i 214.

10. ZAKLJUČAK

Unatoč popriličnom broju radova posvećenih heladskom nadahnuću u francuskim književnim djelima, manji je broj njih bio usmjeren na podijeljenost mitoloških bića u francuskoj poeziji 19. st. U tom je pogledu doprinos radnje *Likovi grčko-rimske mitologije u francuskom pjesništvu 19. stoljeća* dvojak. Kao prvo, u njoj se nudi prikaz uzroka koji su doveli do preporoda grčko-rimske mitologije u poeziji francuskih pjesnika 19. st., a kao drugo, utvrđuju se razlozi zbog kojih Maurice de Guérin, Victor Hugo, Théodore de Banville, Charles-Marie Leconte de Lisle, José-Maria de Heredia, Henri de Régnier, Jules Laforgue, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine i Stéphane Mallarmé odabiru dvojna mitološka bića Kentaura, Fauna, Dioniza, Bakhantica i Glauka za glavne junake svojih poema.

Nakon utvrđivanja razloga povratka antici u djelima ovih autora 19. st., kojima smo zbog utjecaja na neohelenističke parnasovce dodali i pjesnika s kraja 18. st. Andréa Chéniera, te interpretiranja dualizma svojstvenoga drugorazrednim antičkim božanstvima u odnosu na psihološku dvojnost gore spomenutih jedanaest pjesnika, potvrdili smo obje naše hipoteze. Tako smo došli i do najvažnijega zaključka teze, prema kojem su pjesnici parnasovske škole (Banville, Leconte de Lisle, Heredia), kao i njihov duhovni otac Chénier, odabirali spomenute likove više zbog estetskih razloga nego zbog vlastite dualnosti, za razliku od pjesnika romantizma (Guérin, Hugo), dekadencije (Laforgue) i simbolizma (Régnier, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé), koji su se antičkim grčko-rimskim likovima inspirirali isključivo iz hermetičkih razloga, predstavljajući tako odraz ličnosti ovih književnika.

Štoviše, hipotetsko pitanje pokazalo je i to da dvojnost nije samo vezana za francuske pjesnike 19. stoljeća, nego i za čovjeka koji se neprestano nalazi u određenim unutrašnjim konfliktima i dilemama. Drugim riječima, dvojnost je osobina koja Fauna, Kentaura, Dioniza, Bakhantice i Glauka čini dvostrukim potencijalom pjesnikā, njihovim glasnogovornicima i posebnim utjelovljenjem lika čovjeka rastrgana između suprotnih polova, između sna i stvarnosti, duhovnosti i erotike, duše i materije. Čovjek je, naime, podijeljeno biće, jer se u njemu duh i tijelo bore za prevlast. Stoga ova mitološka bića postaju simbol čovjeka, njegova bića i stanja, predstavljajući živu sintezu dvaju suprotstavljenih polova. Ta sinteza obuhvaća

sve razine dvojnosti, čovjeka i zvijer, dušu i tijelo, strast i umjetnost te pomiruje sve moguće suprotnosti kod francuskih pjesnika 19. st., čije smo poeme podrobno iščitavali u tijelu radnje, a ova bića za čovjeka postaju likovi koji njegovu bolnu egzistenciju čine podnošljivijom.

Naposljetku, ovim radom tematski vezanim za francusko pjesništvo 19. st. željeli smo pridonijeti boljem poznavanju francuske književnosti u Hrvatskoj. Kako naša tema nije obrađena ni u Francuskoj, cilj nam je bio da ovaj rad otvaranjem novih istraživačkih smjernica potakne daljnja istraživanjima na polju francuske filologije te da rezultati našega proučavanja jednoga specifičnog vida francuske poezije prošire oskudne spoznaje o toj temi i obogate filološke poglede na djela koja su svoje nadahnuće tražila u grčko-rimskoj mitologiji.

Poznato je da su u mnogim književnim razdobljima mitološke teme pronalazile svoje mjesto u pjesništvu. Već smo zaključili da 19. stoljeće nipošto ne predstavlja iznimku u tom pogledu pa će to biti vrijeme kada mitovi postaju izvori pjesničkih nadahnuća. Zahvaljujući parnasovskom pokretu, francusko je pjesništvo 19. stoljeća označilo istinski povratak antici i grčko-rimskoj mitologiji, kojoj pripada posebno mjesto među mitologijama zapadnjačkoga kulturnog područja jer snagom mitova, životnošću mitoloških bića i očaravajućom ljudskom maštom ona je kao veliko duhovno bogatstvo postala nasljedstvo u zemljama zapadne, judeo-kršćanske civilizacije.

Osim u mitovima, povratak antici odrazio se u njegovanju kulta prirode, vrlo izraženom u starogrčkoj književnosti. Povodeći se za antikom, francuski pjesnici 19. stoljeća prirodi daju veliko značenje, što posebno dolazi do izražaja u poemama Mauricea de Guérina, koji izvore svojih sanjarenja nalazi u prirodi kao vječnom pjesničkom nadahnuću. Našavši se na vjetrometini oprečnih struja života, Guérin pronalazi spas upravo u prirodi, koja mu pruža primjer postignutoga sklada između vlastitih suprotnosti. Kao vjerna pratilja i savjetnica, ona je za pjesnika božanstvo koje on neprestano zaziva u svim svojim poemama, gdje je svaki njezin element istinski pjesnikov prijatelj koji ga osvaja i čini sretnim.

Veličanje prirode nalazimo i u poetskoj priči *Pan i Siringa* Julesa Laforguea, koji s puno lirizma opisuje ljepote mjesta radnje svoje priče, u kojoj raskošna priroda doline pojačava u Panu želju za ostvarenjem svoje ljubavi sa Siringom, koja je za njega ipak

nedostižna, a u zamjenu za njezinu ljubav ostaje mu umjetnost koju mu Siringa na parodijski način dodvorno daje.

Stéphane Mallarmé svoga Fauna također smješta u prirodu, gdje on promatra i progoni nimfe, koje mu bježe u rijeku ostavljajući ga u stanju razapetosti između sna o njihovu posjedovanju i stvarnosti u kojoj gubitak nimfi rezultira rađanjem Faunove glazbe.

U prirodi se događa i metamorfoza Satira u poemi Victora Hugoa. Među bogovima na Olimpu on od zvijeri postaje božanstvo. Njegov nekad zaslijepljeni pogled ispunjen erotizmom postaje vizionarski, a njegova pjesma dostiže uzvišenost sjedinjujući sve dotad raspršene elemente podijeljene stvarnosti svemira.

Među francuskim pjesnicima 19. stoljeća koji su svoje teme crpili iz imaginarnoga svijeta grčke mitologije Maurice de Guérin svakako zauzima posebno mjesto. Naime, on nije antičke mitove shvatio isključivo intelektualno, nego i spontano te se s njima savršeno poistovjetio. Pod utjecajem ideja Pierre-Simona Ballanchea, s čijim je djelom bio upoznat, mladi pjesnik na svoj osoban način obrađuje mitove koje je odabirao za teme svojih poema. Najbolji nam je primjer poema u prozi *Bakhantica*, koja vjerodostojno odražava osobni pjesnikov pečat.

Dioniz, bog koji kod Andréa Chéniera izaziva oduševljenje njegovih obožavatelja, ujedno bog tajanstvenoga delirija i razularenosti kod Théodorea de Banvillea, biva kod Mauricea de Guérina preobražen u božanstvo koje vlada nad sveopćim skladom i kod kojega obični smrtnici mogu pronaći mir i spokoj.

Poeme *Kentaur*, *Bakhantica* i pjesma *Glauko*, koje su na određen način najava simbolističkoga pjesništva, pokazuju put jedne strastvene duše, koja je htjela postati dio univerzalnoga života. Likovi ovih poema sjedinjuju se s prirodom. Kentaur Makarej i pastir Glauko to čine preobrazbama u oceanska božanstva, a Bakhantice svoj unutrašnji mir pronalaze preobrazbom u stabla.

Sjedinjenje s prirodom kao temeljna težnja unutrašnjega života Guérina suprotstavlja se u *Kentauru* i *Glauku* osjećaju individualne egzistencije, a u *Bakhantici* je pronađena potpuna harmonija u sjedinjenju jedne individue s prirodom.

Ako pažljivo promotrimo razvoj mita o Kentauru od Alphonsea Rabbea do Henrija de Régniera, zaključujemo da tesalijski konjanik ne nosi uvijek istu simboliku. Naime, on je u jednom trenutku utjelovljenje nepripitomljive snage, a u drugom inkarnacija ljudskoga razuma. Stavljajući naglasak na zvjersku stranu Kentaura, Rabbe je od njega napravio jedno snažno, nadčovječno biće.

U poemi *Kentaur* Mauricea de Guérina imamo drugu sliku ovoga čudovišta. Tu se susrećemo s ostarjelim kentaurom Hironom, kod kojega su životinjske osobine svedene na minimum te u njemu prevladava ljudska mudrost. Ovaj vrlo učeni Kentaur javlja se kao savjetnik Makareja, glavnoga lika poeme, čiji je složeni karakter posljedica njegove dvojne prirode koja ga s jedne strane vuče razuzdanim životinjskim galopima, a s druge strane razmišljanju karakterističnom za čovjeka, što za posljedicu ima ublažavanje Kentaurovih životinjskih osobina. Na taj je način Makarej određena preslika autora poeme, njegovih problema i unutarnjih borbi duše izmučene vlastitom dvojnošću, zbog čega Maurice de Guérin u njemu vidi prije svega ljudsko biće puno proturječnosti.

Na sličan, ali još izraženiji način Charles-Marie Leconte de Lisle također umanjuje životinjski i divlji aspekt svoga Kentaura u poemi *Hiron*, gdje je tesalijski jahač sinteza dvaju Guérinovih Kentaura. On je predstavljen vitalnom snagom iz svojih mladih dana kakvu nalazimo i kod Makareja, ali i mudrošću koju su mu donijele zrele godine, zbog čega ga možemo usporediti s Guérinovim Hironom. Kao najmudrijega predstavnika tesalijskih čudovišta karakteriziraju ga neograničena razularenost, ali i mudrost, učenost i sabranost misli, koje se rađaju iz jednoga ljudskog spokoja. Poemom *Hiron* Leconte de Lisle slavi i veliča vremena drevne Grčke pa možemo reći da se ovdje mit o Kentauru podudara s pjesništvom kao jednom od najvažnijih tekovina koje je starogrčka civilizacija ostavila u nasljedstvo svim narodima svijeta.

Francusko-kubanski pjesnik José-Maria de Heredia u Kentauru je prikazao životinju koju je oplemenila ljubav. U pjesmama posvećenim ovom antičkom biću Heredia ističe dvojnost tesalijskih konjanika, a kentaur Neso iz njegove zbirke *Trofeji* slika je prijelaznoga stanja iz životinje u ljudsko biće. On je u jednom istom biću označen životinjskom generativnom vatrenošću, koju odlučuje napustiti zauvijek se opredjeljujući za ljudski dio

svoje prirode, što ga uzdiže do humanosti i čovjekoljublja, ljubavi i osjećaja povezanih sa zabrinutošću, čega postaje svjesna i Kentaurkinja u istoimenom sonetu.

Međutim, u sukobu s ljudskom vrstom Kentauri pokazuju svoju prvenstvenu pripadnost životinjskom carstvu, za što imamo primjer u pjesmi *Kentauri i Lapiti*. Uoči svoga nestanka oni čak potpuno gube znakove svojih ljudskih osobina, a time i svoju dualnost te će im u *Bijegu kentaura* kao osobina ostati samo bestijalnost.

Najzad, kod Henrija de Régniera mit dobiva na idejnosti kao kod Mauricea de Guérina jer poput njihova brata Makareja zamišljeni Kentauri iz zbirke pjesama *Krilata sandala* nose u sebi veliku simboliku.

Za sve navedene pjesnike koji su za temu imali Kentaura ovo čudovišno biće predstavlja sukob snage i misli, instinkata i razuma, nagona i osjećaja, kao i konflikte koji iz njih mogu nastati. Kentaur, predstavnik jedne hibridne vrste jest lik kroz koji su, čini nam se, ovi mladi pjesnici mogli najbolje ilustrirati svoju dvojnost i proturječnosti koje je ona kod njih prouzrokovala, a koju su oni ponekad bolno proživljavali. Ta dualnost bila je vezana s njihovim korijenima, njihovom senzualnošću i potrebom za duhovnošću.

Sličnu ulogu ima i Faun, junak poema *Satir* i *Faunovo poslijepodne*, koji kod svojih autora izaziva jednu čudnu zadivljenost. Kad pokušamo usporediti ove dvije poeme, uviđamo da njihova glavna zajednička tema ne sadrži nekoliko izoliranih elemenata, što bi čitatelj bez podrobnije analize mogao zaključiti. Njih se jednako tako ne nalazi ni u usporedbama koje se, naravno, mogu povući zato što obje poeme imaju zajedničku mitološku temu te shodno tome zajedničke junake.

Istovjetnost njihove teme u stvarnosti se pokazuje kroz sustav strukturiranja poema i kroz njihovo funkcioniranje zasnovano na ključnom načelu dvojnosti. Upravo se oko te centralne ideje kod Mallarméa i Hugoa logički strukturiraju različiti elementi poeme.

Dvojnost doslovce zahvaća prostor. Ona se nalazi u elementima dekora, u samom liku Fauna, predmetima njegove požude, oklijevanju između dva svijeta i dvije stvarnosti, načelima konstrukcije teksta te književnim i metapjesničkim idejama. Sve navedeno prisutno je, ali na različite načine izraženo u poemama dvaju pjesnika, pa bez potrebe za ponavljanjem

pretjeranih i teških analiza čitatelj kroz obrađene sadržaje shvaća sličnost konstrukcije tekstova dviju poema.

Faun, glavni junak ovih dviju poema, izaziva kod Mallarméa i Hugoa čudno divljenje, najprije zato što je Faun s više gledišta križano, hibridno biće, u prvom redu tjelesno jer ima noge i rogove kao u jarca, ali i duhovno jer je on lovac na nimfe te predstavnik požude i spolnoga nagona. Usto, Faun posjeduje frulu koja ga svrstava u područje umjetnosti. Dakle, on je razapet, kao što smo već to pokazali, između materije i apsolutnoga, između požudnih želja i umjetnosti.

Ipak, mnogo više nego u njegovim stavovima i držanju opažamo kod Fauna dualnost u njegovu oklijevanju i kolebanju između dva antagonistička, jasno suprotstavljena pola, a to su erotizam i umjetnost. Obje te oprečne krajnosti pripadaju mu jer zvijer u njemu vuče ga prema senzualnosti i erotizmu, a frula pak prema umjetnosti. Faun nosi dualnost ne samo u svom držanju i stavovima, već jednako tako i u svojim požudama i spolnim nagonima. On istodobno živi i za umjetnost i za erotske instinkte, odnosno za nimfe, pjesništvo ili glazbu.

I kod Victora Hugoa i kod Stéphanea Mallarméa oko ove središnje ideje o dualnosti logički se strukturiraju različiti elementi poeme.

Satir Victora Hugoa istodobno je epski i filozofski mit u kojem pjesnik daje veliki prostor idejama koje nadahnjuju zbirku *Legenda stoljećā*, posebno naglašavajući ideju o napretku čovječanstva. Ova opsežna poema sastoji se od četiri dijela, od kojih svaki nosi simboličan naslov, posuđen od svojstava neba u njegovim različitim stanjima: *Plavetnilo, Crnina, Tama, Zvjezdolikost*.

Prvi dio opisuje skup božanstava na Olimpu, gdje Victor Hugo prema svom omiljenom obrascu ponekad «miješa grotesknost i uzvišenost»,[721] uklapajući u svoju umjetnost i spoznaje kojima se obogatio zahvaljujući antičkim velikanima Homeru, Vergiliju i Ovidiju. Drugi i treći dio poeme pjesnik *Satira* posvetio je Zemlji i čovjeku te svemu što na našem planetu živi. Četvrti dio predstavlja apoteozu Satira, za koju mu je najvjerojatnije ideju dala Vergilijeva *Šesta Ekloga*,[722] u kojoj Silen pjeva o jednoj spilji s početka svijeta i velikim

[721]Aquien & Honoré: *Le Renouvellement des formes poétiques au XIXe siècle*, nav. djelo, str. 33.

[722]Aguettant, Louis: *Lecture de Le Satyre de Victor Hugo*, nav. djelo, str. 10.

mitološkim legendama. U jednom antičkom okviru Victor Hugo uspijeva obuhvatiti najrelevantnije filozofske ideje 19. stoljeća. Naime, Hugo je smjestio *Satira* na početak poema posvećenih 16. stoljeću iz dvostrukoga razloga. Prvi je razlog oživljavanje antičke mitologije u vrijeme renesanse, a drugi je razvoj suvremene filozofske misli, majke velikih koncepcija shvaćanja o čovjeku i progresu čovječanstva.

Izlazeći malo-pomalo iz svoga prvobitnog primitivnog kaosa, Satirov duh, izražen pjesmom koja se sve više oplemenjuje, obuhvaća Zemlju, a zatim biljni i životinjski svijet. Satir sve jasnije uviđa monstruoznosti koje su ga dotad karakterizirale i kojih se treba zauvijek osloboditi te postaje svjestan svoje veličine i značenja za čovjeka u kojem će se jednoga dana utjeloviti duh svega što postoji.

Satir pri svom dolasku na Olimp kao biće izišlo iz samoga srca Zemlje simbolizira veličinu i snagu našega planeta kao dijela čitavoga makrokozmosa nasuprot bogovima, tim nepravednim gospodarima Olimpa i simbolima lažne svjetlosti. Njegova ih pjesma malo-pomalo plaši. Nakon što je opjevao Zemlju, njezin prirodni i životinjski svijet lirom, svojim novim i savršenijim instrumentom pjeva o čovjeku i njegovu duhu te ujedinjujući sve elemente svemira, konačno savladava olimpske bogove i nad njima gospodari. Završivši svoju pjesmu, on postaje jednako velik kao svijet jer zapravo sâm predstavlja kozmos, što je, preobrazivši se u božanstvo, potvrdio definicijom samoga sebe:

Ja sam Pan; Jupiter! [723] (726. stih)

I poema *Faunovo poslijepodne* Stéphanea Mallarméa svoj ugled duguje ne samo svom manje ili više priznatom statusu mitološkoga teksta koji stavlja na pozornicu junaka sklona erotizmu, nego više zbog njegove metapjesničke dimenzije i dubinskoga promišljanja u kojem se suočavaju i uspoređuju logika stvarnosti i umjetnosti.

[723]Hugo, Victor: «La Légende des siècles», u: *L'Oeuvre de Victor Hugo; Poésie. Prose. Théâtre*, édition classique, choix notices et notes critiques par Maurice Levaillant, nav. djelo, str. 587.

U tom pogledu više nam je nego jasno da Faun svojim stalnim oklijevanjem tijekom čitave poeme, sve do bijega u carstvo snova u posljednjim stihovima, predstavlja pjesnika te da je on njegov alegorijski i simbolički lik.

Doista, na početku svoga književnog stvaralaštva francuski pjesnik simbolizma Stéphane Mallarmé bio je jedan od najtipičnijih i najznačajnijih parnasovskih pjesnika. Kod njega je sva pretjeranost oblika planula i vrlo glasno odjeknula. Na kraju se odlučio zaboraviti svijest o pisanom jeziku jer je bio obuzet stalnom brigom o ritmu i rasporedu riječi. Na taj način njegove poeme samo sadrže riječi koje su stavljene jedne pokraj drugih, ne zbog jasnoće izraza, već zbog skladnosti djela.

Estetika je našega pjesnika u pružanju uzbuđenja, ideja, zvukova i slika. Mallarmé je uveo određene novosti u pogledu tehnike stiha. Kao karakteristiku tekstova u njegovoj poeziji treba istaknuti vrlo česte nejasnoće. Mnogi izrazi zbog toga se nerijetko čine nepokretni i neartikulirani. U toj poeziji dolazi do gubljenja rečeničnih znakova, odnosno interpunkcija, posebno u posljednjim stihovima, gdje, nasuprot prekomjernoj interpunkciji proze, ne pridonose ili tek djelomično pomažu općem dojmu sintakse određene entropijom.

Što se malarmeovske rečenice tiče, ona obuhvaća velik broj segmenata koji su pomalo strukturirani u eliptičnu ili rudimentarnu sintaksu. Riječi se pritom skupljaju, a da nema druge istaknute veze, osim njihove jukstapozicije, tj. stavljanja jedne do druge u jedan te isti stih ili red i s obilježjima koji osujećuju gramatička pravila. Shodno tome stajalištu, Jean-Louis Depierris smatra da «Mallarmé prepušta inicijativu riječima jer im želi dati čišće značenje»[724] pa nas ne čudi što su rijetke njegove poeme koje ne sadržavaju eliptične i iskrivljene oblike. Našu radnju možemo zaključiti s razmišljanjem Dominiquea de Villepina o pjesničkom putu Stéphanea Mallarméa:

> U pjesničkom radu Mallarméa ima jedno mistično i simbolično gledište: sam pred svojom vjerom u riječi, on se suočava sa sumnjom i nejasnoćama u trenutcima nadahnuća i entuzijazma. Ma kakve god bile prepreke koje susreće, on zna da mu nema drugog izlaza, nego u jeziku i s njim.[725]

[724]Depierris, Jean-Louis: *Tradition et insoumission dans la poésie française*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1992., str. 71.

Ili još:

Dvoličnost nije kod Mallarméa obična neiskrenost osjećaja ili proza. U njegovom životu ona je ekvivalent nejasnoći njegova pjesništva. Nejasnoća odgovara jednoj želji: izbjeći nesporazum laganoga ili uobičajenoga jezika; sjeći na površini riječi da bi se približila njihova bujnost, polet i snaga. Disimulacija je po njegovu mišljenju sramežljivost koja jamči iskrenost osjećaja, a nijedna obmana nije štetna kao ona koja se rađa iz lažne iskrenosti.[726]

Analiziravši poeme Victora Hugoa i Stéphanea Mallarméa možemo zaključiti da su ova dva pjesnika, iako na suprotstavljenim putovima, nalik jedan drugome po svojim umjetničkim ambicijama. Zahvaljujući stihovima ispunjenim nejasnoćama, Hugo i Mallarmé imaju u najmanju ruku zajedničko to što se oba nalaze izvan bilo kakve škole misli s kojom, istina, mogu biti povezivani kroz brojna gledišta, a da ih se nikada na to ne svodi.

Stoga zaključujemo da smo unatoč njihovim razilaženjima temeljitijim stilskim proučavanjem opravdano usporedili njihove poeme u kojima se kao glavni lik pojavljuje isti junak te da smo prikazali na koji način oba pjesnika, dajući si za polaznu točku jednu tisućljetnu tradiciju, uspijevaju koristiti, proširiti i promijeniti tu istu tradiciju da bi proizveli tekstove koji su i danas spomenici pjesništva.

[725]Villepin, Dominique de: *Éloge des voleurs de feu*, Gallimard, Pariz, 2003., str. 145.

[726]Isto, str. 146.

11. LITERATURA

11.1. Primarna literatura

Aurevilly, Barbey de: *Maurice de Guérin, Reliquiae*, svezak 1., Mercure, Pariz, 1966.

Banville,Théodore: *Diane au bois*, M. Levy, Pariz, 1834.

Banville, Thédore de: «La Chanson du vin», u: *Oeuvres poétiques complètes*, svezak 1., Honoré Champion, Pariz, 1995.

Banville, Théodore de: «Le triomphe de Bacchos à son retour des Indes», u: *Oeuvres poétiques complètes*, svezak 2., Honoré Champion, Pariz, 1996.

Banville, Théodore de: «La Voie lactée», u: *Les Cariatides*, *Oeuvres complètes*, svezak 1., édition de Peter S. Hambly, Honoré Champion, Pariz, 2000.

Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, Pariz, 1999.

Baudelaire, Charles: *Petits poèmes en prose*, Pockett Classiques, Pariz, 2013.

Chateaubriand, François-Auguste: *Génie du christianisme*, Garnier-Flammarion, Pariz, 1996.

Chénier, André: «Bacchus», u: *Oeuvres complètes*, Gallimard, Pariz, 1958.

Chénier, André: *Poésies*, édition de Louis Becq de Fouquières, Gallimard, Pariz, 1994.

Claudel, Paul: *L' Endormie*, Honoré Champion, Pariz, 1925.

Corneille, Pierre: *Le Cid*, Larousse-Bordas, Pariz, 1997.

Euripid: *Les Bacchantes*, Les Belles-Lettres, Pariz, 1972.

Gautier, Théophile: *Mademoiselle de Maupin*, Garnier frères, Pariz, 1996.

Grimal, Pierre: *Joachim de Bellay*, *Les Regrets* suivis des *Antiquités de Rome*, Éditions de Cluny, Pariz, 1948.

Guérin, Maurice de: «La Bacchante», u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, Classiques Garnier, Pariz, 2012.

Guérin, Maurice de: «Le Cahier vert», u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, Classiques Garnier, Pariz, 2012.

Guérin, Maurice de: «Le Centaure», u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, Classiques Garnier, Pariz, 2012.

Guérin, Maurice de: «Glaucus», u: *Oeuvres complètes*, édition critique par Marie-Catherine Huet-Brichard, Classiques Garnier, Pariz, 2012.

Guérin, Maurice de: *Oeuvres complètes*, svezak 1., Coopérative du Sud-Ouest, Pariz, 1954.

Guérin, Maurice de: *Poésie*, édition de Marc Fumaroli, Gallimard, Pariz, 1984.

Heredia, José-Marie de: *Les Trophées,* Lemerre, Pariz, 1933.

Heredia, José-Maria de: *Les Trophées*, Édition présentée, établie et annotée par Anny Detalle, Gallimard, Pariz, 1981.

Heziod: *Poslovi i dani*; *Postanak bogova*; preveo Branimir Glavičić, Demetra, Zagreb, 2005.

Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, édition établie et annotée par Jacques Truchet, Pléiade, Gallimard, Pariz, 1950.

Hugo, Victor: «Le Satyre», u: *L'Oeuvre de Victor Hugo*; Poésie. Prose. Théâtre, édition classique, choix notices et notes critiques par Maurice Levaillant, Librairie Delagrave, Pariz, 1946.

Hugo, Victor: «Le Satyre», u: *La Légende des siècles* par Bonneville Georges, Bordas, Pariz, 1977.

Hugo, Victor: *Les Chansons des rues et des bois*, édition de Jean Gaudon, Gallimard, Pariz, 1982.

Hugo, Victor: *Les Contemplations*, préface de Léon-Paul Fargue, édition par Pierre Albouy, Gallimard, Pariz, 1973.

Huysmans, Joris-Karl: *À rebours*, édition de Marc Fumaroli, Gallimard, collection «Folio», Pariz, 1977.

Laforgue, Jules: *Derniers vers*, Lemmerre, Pariz, 1956.

Laforgue, Jules: *Les Complaintes*, Gallimard, Pariz, 1924.

Laforgue, Jules: *Moralités légendaires*, Léon Vannier, Pariz, 1901.

Laforgue, Jules: *Moralités légendaires*, Edition critique par Daniel Grojnowski, Librairie Droz, Ženeva-Pariz, 1980.

Laforgue, Jules: «Pan et la Syrinx», u: *Jules Laforgue «Oeuvres complètes»*, édition critique par Debauve Jean-Louis, Walzer Pierre-Olivier, Grojnowski Daniel, svezak 2., L'Age d'Homme, Lozana, 1995.

Laforgue, Jules: *Oeuvres complètes*, édition critique par Debauve Jean-Louis, Walzer Pierre-Olivier, Grojnowski Daniel, svezak 3., L'Age d'Homme, Lozana, 1995.

Leconte de Lisle, Charle-Marie: *Orphée et Chiron,* La Phalange, Pariz, 1847.

Leconte de Lisle, Charles-Marie: *Poèmes antiques*, Honoré Champion, Pariz, 1925.

Leconte de Lisle, Charles-Marie: *Poèmes antiques*, Lemerre, Pariz, 1952.

Leconte de Lisle, Charles-Marie: «Khiron», u: *Poèmes antiques*, Édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch, Gallimard, Pariz, 1994.

Louÿs, Pierre: *Les Chansons de Bilitis*, Albin Michel, Pariz, 1969.

Mallarmé, Stéphane: *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, préface d'Yves Bonnefoy, Poésie, Gallimard, Pariz, 1976.

Mallarmé, Stéphane: *L'Après-midi d'un faune*, Eglogue, avec frontispice, fleurons et culs de lampe par Edouard Manet, Le nouveau commerce, Pariz, 1988.

Mallarmé, Stéphane: «L'Après-midi d'un faune», u: *Poésies*, préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, Folio Classique, Pariz, 1992.

Mallarmé, Stéphane: *Oeuvres complètes*, svezak 1., édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Pariz, 1998.

Ovide: *Les Métamorphoses*, avec des explications à la fin de chaque fable, traduction de l'abbé de Bellegarde, Charpentier et Cie, Pariz, 1901.

Ovide: *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Les Belles-Lettres, Pariz, 1928.

Prudhomme, Sully: *Les Épaves*, Alphonse Lemerre, Pariz, 1908.

Rabbe, Alphonse: Album d'un Pessimiste, u: *Oeuvres complètes*, Corti, Pariz, 1991.

Rabelais, François: «Comment en l'ouvrage mosayque du Temple estoit representée la bataille que Bacchus gagna contre les Indians», u: Gargantua et Pantagruel, *Oeuvres complètes de Rabelais*, Les Belles Lettres, Pariz, 1929.

Régnier, Henri de: «Aphareus», u: *Oeuvres complètes*, svezak 2., Slatkine reprints, Ženeva, 1978.

Régnier, Henri de: «Déjanire», u: *Jeux rustiques et divins*, Slatkine reprints, Ženeva, 1978.

Régnier, Henri de: «Le Centaure», u: *Les Médailles d'Argile*, svezak 1., Slatkine reprints, Ženeva, 1978.

Régnier, Henri de: «Le Centaure blessé», u: *Jeux rustiques et divins*, Slatkine reprints, Ženeva, 1978.

Régnier, Henri de: «Phrixus», u: *Jeux rustiques et divins*, Slatkine reprints, Ženeva, 1978.

Régnier, Henri de: «La Course», u: *La Cité des eaux*, svezak 1., Slatkine reprints, Ženeva, 1978.

Rimbaud, Arthur: «La Tête de faune», u: *Poésies, Derniers vers, Une Saison en Enfer, Illuminations*, établie par Daniel Leuwers, Le livre de poche, Pariz, 1972.

Ronsard, Piere de: *Ronsard*, *Poésies choisies*, édition par Maury Paul, Librairie Larousse, Pariz, 1981.

Ronsard, Piere de: *Poésies choisies de Ronsard*, édition de Pierre de Nolhac, Garnier frères**,** Pariz, 1959.

Staël, Madame de: *De l'Allemagne*, Charpentier et Cie, Pariz, 1886.

Trébutien, G. S: *Journal, Lettres et Poème,* Charpentier et Cie, Pariz, 1862.

Verlaine, Paul: «Le Faune», u: *Fêtes galantes, Romances sans paroles, précédés de Poèmes saturniens*, préface et notes de Jacques Borel, Gallimard, Pariz, 1973.

Verlaine, Paul: *Les Poètes maudits*, E. Fasquelle, Pariz, 1897.

Verlaine, Paul: «Poèmes Saturniens», u: *Oeuvres poètiques*, Bordas, Pariz, 1975.

Virgile: *Les Bucqoliques*, trad. En vers français par l'abbé de Langeac, Michaud, Pariz, 1806.

11. 2. Sekundarna literatura

Adam, Antoine: «L'Après-midi d'un faune. Essai d'explication», u: *L' information littéraire*, juillet-octobre, Pariz, 1949., str. 137–140.

Aguettant, Louis: *Lecture de Le Satyre de Victor Hugo*, L'Harmattan, Pariz, 2010.

Aish, Deborah: *La Métaphore dans l'oeuvre de Mallarmé*, Droz, Pariz, 1938. (Slatkine reprints, Ženeva, 1981.).

Andrès, Philippe: *Le Parnasse*, Ellipses, coll. Réseau, Pariz, 2000.

Andrès, Philippe: *Théodore de Banville. Un passeur dans le siècle*, Honoré Champion, Pariz, 2009.

Albert, Py: *Les mythes grecs dans la poésie de Victor Hugo*, Ženeva, Droz, 1963.

Albouy, Pierre: *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Corti, Pariz, 1963.

Albouy, Pierre: *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, coll. «U2», Pariz, 1969 (Armand Colin, Pariz, 2012.).

Anderson, Jill: *La Poésie éprise d'elle-même. Poétique de Stéphane Mallarmé*, Peter Lang, Bern, 2002.

Aquien Michèle & Honoré Jean-Paul: *Le Renouvellement des formes poétiques au XIXe siècle*, Nathan Université, Pariz, 1997.

Artous-Bouvet, Guillaume: «Le Silence du faune-note sur L'Après-midi d'un faune», u: *Loxias*, Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts vivants, Nica, 2011., dostupno na: http://revel.unice.fr/loxias/index.html ?id=6751, (pristupljeno 10. 06. 2014).

Audi, Paul: *La tentative de Mallarmé*, Presses universitaires de France, Pariz, 1997.

Austin, Lloyd James: «Le Principal pilier-Mallarmé, Victor Hugo i Richard Wagner», u: *Revue d'histoire littéraire de la France*, Pariz, 1951., str. 154–180.

Austin, Lloyd James: «Verlaine et Mallarmé», u: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, svezak 43., broj 43., Pariz, 1991., str. 333–351.

Austin, Lloyd James: *Essais sur Mallarmé*, Manchester University Press, New York, 1995.

Ayda, Adile: «L' Influence de Victor Hugo sur Stéphane Mallarmé», u: *Dialogues*, Istambul, 1953., str. 140–164.

Bachelard, Gaston: *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Pariz, 1938.

Bachelard, Gaston: *L'Eau et les rêves*, Corti, Pariz, 1942.

Bachelard, Gaston: *L'Air et les songes*, Corti, Pariz, 1943.

Bachelard, Gaston: *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Corti, Pariz, 1947.

Bachelard, Gaston: *La Terre et les Rêveries du repos*, Corti, Pariz, 1948.

Bachelard, Gaston: *La Poétique de la Rêverie*, Presses universitaires de France, Pariz, 1960.

Bachelard, Gaston: *Le Droit de rêver*, Presses universitaires de France, Pariz, 1970.

Backès, Jean-Louis: *Poésies de Stéphane Mallarmé*, Hachette, Pariz, 1973.

Badesco, Luc: *La Géneration poétique de 1860. La Jeunesse des deux rives*, svezak 2., Nizet, Pariz, 1971.

Baillot, Alexandre: *L'Influence de Schopenhauer en France. 1860-1900*, Vrin, Pariz, 1927.

Barrère, Jean-Bertrand: «Hugo et le chèvre-pied», u: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, svezak 10., broj 10., svibanj, Pariz, 1958., str. 121–137.

Barrère, Jean-Bertrand: *La Fantaisie de Victor Hugo*, Klincksieck, Pariz, 1973.

Baudelaire, Charles, Gautier, Théophile: L'Artiste, 13. ožujak 1859, u: *Oeuvres complètes*, éd. Claude Pichois, svezak 2., Gallimard, Pariz, 1976.

Barthes, Roland: *Mythologies*, Seuil, coll. Points, Pariz, 1970.

Beaunier, André: *La Poésie nouvelle*, Société du Mercure de France, Pariz, 1902.

Béguin, Albert: *L' Ame Romantiques et le Rêve*, Corti, Pariz, 1939.

Bénichou, Paul: *Le Temps des prophètes*, Gallimard, Pariz, 1977.

Bénichou, Paul: *Les Mages romantiques*, Gallimard, Pariz, 1988.

Bénichou, Paul: *Selon Mallarmé*, Gallimard, Bibliothèque des idées, Pariz, 1995.

Benoit, Eric: «L' Hésitation entre la chair et l'art», u: *André Guyaux (ed.), Mallarmé: Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998 (1998)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Pariz, 1998., str. 45–52.

Benoit, Éric: «Mallarmé et le sujet absolu», u : *Modernités*, broj 8., Presses Universitaires de Bordeaux, 1996., str. 141–150.

Benoit, Éric: «L' Esthétique poétique de Mallarmé», u: *L' information littéraire*, rujan-listopad, broj 4., Pariz, 1998., str. 17–22.

Benoit, Éric: *Les Poésies de Mallarmé*, Ellipses, Pariz, 1998.

Bernard, Suzanne: *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, Pariz, 1957.

Berret, Paul: *La Philosophie de Victor Hugo (1854-1859) et Deux mythes de la Légende des siècles Le Satyre-Pleine mer-Plein Ciel*, Henri Paulin et Cie, Pariz, 1910.

Berthier, Philippe: Barbey d'Aurevilly et le panthéisme guérinien, u: *L'Amité guérinienne*, Toulouse, 1978.

Biedermann, Hans: *Knaurs Lexikon der Symbole*, Droemer Knaur, Minhen, 1989.

Biet, Christian; Brighelli, Jean-Paul; Rispail, Jean-Luc: *Guide des auteurs de la critique des genres et de mouvements,* Magnard, Pariz, 1987.

Bivarot, Olivier: «Verlaine philologue», u: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, svezak 43., broj 43., Pariz, 1991., str. 249–269.

Bonenfant, Luc et Marsot, Julien: «Modalités épiques et modernités du poème en prose au XIXe siècle», u: *Revue Analyses*, Université d'Ottawa, Ottawa, str. 224–241.

Bonnefoy, Yves: *Rimbaud par lui-même*, "Écrivains de toujours", aux Éditions du seuil, Pariz, 1961.

Bonnefoy, Yves: *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Flammarion, Pariz, 1981.

Bonnefoy, Yves: *Notre besoin de Rimbaud*, Seuil, Pariz, 1994.

Borer, Alain: *Rimbaud, l'Heure de la fuite*, Gallimard, Pariz, 1998.

Boschiam, Catherine: «L'Hérodiade de Mallarmé à travers la figure revisitée de saint Jean-Baptiste», u: *Études littéraires*, svezak 39., broj 1., Université Laval, Montréal, 2007., str. 151–166.

Braunchvig, Marcel: *La littérature française contemporaine*, Armand Colin, Pariz, 1955.

Brix, Michel: *Hugo, Baudelaire, Mallarmé*, Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, éd. André Guyaux, Pariz, 1998., str. 7–25.

Brix, Michel: *Le Romantisme français, Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain, Peeters, 1999.

Bruneau, Charles: *La Langue et le style de l'école parnassienne*, Centre de documentation universitaire, Pariz, 1946.

Brunel, Pierre: *Le mythe de la métamorphose*, Armand Colin, Pariz, 1974.

Brunel, Pierre: *Mythocritique- Théorie et parcours*, Presses Universitaires de France, Pariz, 1992.

Brunel, Pierre: *Rimbaud-Biographie, étude de l'oeuvre*, Albin Michel, Pariz, 1995.

Brunel, Pierre: *Lectures d'une oeuvre, Les Poésies de Stéphane Mallarmé ou Échec au néant*, Édition du temps, Pariz, 1998.

Brunel, Pierre: *L'Imaginaire du secret*, ELLUG, Grenoble, 1998.

Brunel, Pierre: L'après jouir d'un faune, u: *Littérales*, broj 24., 1999.

Brunel, Pierre: *Rimbaud sans occultisme*, Schema-Didier érudition, Pariz, 2000.

Brunel, Pierre: *Dictionnaire des mythes littéraires*, Editions du Rocher, Pariz, 1988 (nouvelle édition augmentée, Editions du Rocher, Pariz, 2000.).

Brunel, Pierre: *Rimbaud*, Librairie Générale Française, Pariz, 2002.

Brunetière, Ferdinand: *Études critiques sur l'histoire de la Littérature française*, Pariz, Hachette, 1899.

Campa, Laurance: *Parnasse, symbolisme et esprit nouveau*, Ellipses-Marketing, Pariz, 1988.

Campa, Laurence: «Les Parnassiens, fils prodigues du romantisme», u: *Parnasse, symbolisme, esprit nouveau*, Ellipses, Pariz, 1998.

Canat, René: *L'Hellénisme des romantiques*, 3. sveska, Didier, Paris, 1951-1953-1955.

Carrère, Christophe: *Leconte de Lisle ou la passion du beau*, Fayard, Pariz, 2009.

Cassagne, Albert: *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Slatkine reprints, Ženeva, 1993.

Cattaui, Georges: *Orphisme et prophétie chez les poètes français 1850. – 1950*., Plon, Pariz, 1965.

Cazenave, Michel: *Encyclopedie des symboles*, Livres de Poche, Pariz, 1998.

Cellier, Léon: «Le Romantisme et le mythe d'Orphée», u: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, svezak 10., broj 10., Pariz, 1958., str. 138–157.

Chadwick, Charles: *Mallarmé, sa pensée dans la poésie*, Corti, Pariz, 1962.

Charpentier, John: *La Réaction parnassienne et le renouveau de la fantaisie*, Le Mercure de France, Pariz, 15. ožujka 1925.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain: *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1983.

Cobast, Eric: *Les dieux antiques de Stéphane Mallarmé*, P.U.F., Pariz, 1997.

Cohn, Robert Greer: *Vues sur Mallarmé*, Nizet, Saint-Genouph, 1991.

Combe, Dominique: *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, José Corti, Pariz, 1989.

Combe, Dominique: «Pour une stylistique des genres: le lyrique et le dramatique dans L' Après-midi d'un faune», u: *Français moderne*, broj 1., Pariz, 1999., str. 81–92.

Compagnon, Antoine: *Demon teorije. Književnost i zdrav razum*, AGM, Zagreb, 2007.

Contini, Gianfranco: «Sur les transformations de L' Après-midi d'un faune», u: *André Guyaux (ed.), Mallarmé: Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998 (1998)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Pariz, 1998., str. 145–156.

Cornulier, Benoît de: *Théorie du vers, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Seuil, Pariz, 1982.

Damase, Jacques: *La Révolution typographique depuis Mallarmé*, Editions Motte, Ženeva, 1966.

Decahors, Elie: *Maurice de Guérin, Essai de Biographie psychologique* (textes et documents inédits), Bloud et Gay, Pariz, 1932.

Decahors, Elie: *Les Poèmes en Prose de Maurice de Guérin et leurs sources antiques*, édition de l'Archer, Toulouse, 1932.

Decaunes, Luc: *La Poésie romantique française*, Seghers, Pariz, 1973.

Decaunes, Luc: *La Poésie parnassienne*, Seghers, Pariz, 1977.

De Graaf, Daniel: «A propos de Verlaine», u: *Revue belge de philologie et d'histoire*, svezak 33., broj 1., Bruxelles, 1955., str. 88–93.

Délègue, Yves: «Sourires de Mallarmé», u: *Romantisme*, svezak 22., broj 75., Pariz, 1992., str. 83–92.

Délègue, Yves: «Mallarmé, les philosophes et les gestes de la philosophie», u: *Romantisme*, svezak 34., broj 124., Pariz, 2004., str. 127–140.

Delvaille, Bernard: *La Poésie symboliste*, Seghers, 1971.

Depierris, Jean-Louis: *Tradition et insoumission dans la poésie française*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1992.

Derré, Jean-René: *Lamennais, ses amis et le mouvement d'idées à l'époque romantique 1824-1834*, Klincksieck, Pariz, 1962.

Desonay, Ferdinand: *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, Librairie universitaire, Louvain, 1928.

Detalle, Anny: *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1860*, Klincksieck, Pariz, 1976.

Detienne, Marcel: *Dionysos mis à la mort*, Gallimard, Pariz, 1977.

Detoni-Dujmić, Dunja i dr.: *Leksikon stranih pisaca*, Školska knjiga, Zagreb, 2001.

Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, Seghers, Pariz, 1962.

Didier, Béatrice: *Le Journal intime*, P.U.F., Pariz, 1976.

Diel, Paul: *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Payot, Pariz, 1975.

Dimoff, Paul : *La vie et l'oeuvre d'André Chénier jusqu'à la Révolution Française : 1762-1780*, svezak 1., Librairie Droz, Pariz, 1936.

Dodds, Eric Robertson: *Les Grecs et l'irrationel*, Flammarion, Pariz, 1977.

Du Bos, Charles: «Le Génie de Maurice de Guérin», u: *Le Centaure, La Bacchante de Maurice de Guérin*, Falaise, Pariz, 1950.

Ducros, Jean: *Le Retour de la poésie française à l'Antiquité grecque au milieu du XIXe siècle*, Armand Colin, Pariz, 1918.

Dumezil, Georges: *Le problème des Centaures*, Geuthner, Pariz, 1929.

Egger, Émile: *L'Héllenisme en France*, *Leçons sur l'influence des études grecques dans le développement de la langue et de la littérature françaises*, svezak 1. i 2., Librairie académique Didier, Pariz, 1869.

Estève, Edmond: *Leconte de Lisle, L'Homme et l'oeuvre*, Boivin, Pariz, 1920.

Estève, Edmond: *Études de littérature préromantique*, Pariz, Champion, 1923.

Faguet, Émile: *André Chénier*, Hachette, Pariz, 1902.

Fongaro, Antoine: «Mallarmé et Victor Hugo», u: *Revue des Sciences Humaines*, octobre-décembre, Pariz, 1965., str. 515–527.

Fontainas, André: *Mallarmé et Victor Hugo*, Mercure de France, Pariz, 1932., str. 63–78.

Gabaude, Jean-Marc: «Le romantisme de M. de Guérin et la Grèce», u: *Le Romantisme et la Grèce*. Actes du 4ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer du 30 septembre au 3 octobre 1993. Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1994., str. 122–131.

Gély, Claude: «Néoclassicisme ou paléo-classicisme? La poétique de M. de Guérin», u: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, svezak 50., broj 50, Pariz, 1998., str. 177–191.

Gill, Austin: «Mallarmé et l'antiquité, L'Après-midi d'un faune», u: *Cahiers de l'association internationale d'études littéraire*s, svezak 10., broj 10., svibanj, Pariz, 1957., str. 158–173.

Girard, Alain: *Le Journal intime et la notion de personne*, P.U.F., Pariz, 1963.

Girard, Réné: *La Violence et le Sacré*, Grasset, Pariz, 1972.

Graziani, Françoise: «Mythe et allégorie ou l'arrière pensée», u: *Mythes et création*, Gallimard, Pariz, 1981.

Grimal, Pierre: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, préface de Charles Picard, Presses Universitaires de France, Pariz, 1951.

Grojnowski, Daniel: «Procédures et enjeux de la parodie: „Pan et la Syrinx, ou l'invention de la flute à sept tuyaux " de Jules Laforgue», u: *Nineteenth-Century French Studies*, svezak 15., broj 4., University of Nebraska, 1987., str. 452–465.

Grojnowski, Daniel: *Jules Laforgue et l'Originalité*, Langages, A la Baconnière-Neuchâtel, 1988.

Grojnowski, Daniel & Diaz, José-Louis: *Les Complaintes de Jules Laforgue*, Sedes, Pariz, 2000.

Grojnowski, Daniel: *La Muse parodique*, José Corti, Pariz, 2009.

Grosclaude, Pierre: «Le Centenaire du Parnasse», u: *Bulletin d'information de la mission laïque française*, broj 50., Pariz, svibanj 1964.

Guérin, Eugénie de: *Lettres à son frère Maurice (1834. – 1839.)*, Librairie V. Lecoffre, Pariz, 1907.

Gusdorf, Georges: *Le Romantisme*, Payot, Pariz, 1982.

Hall, James: *Rječnik simbola u umjetnosti*, August Cesarec, Zagreb, 1991.

Hambly, Peter S., Edwards, Peter J.: *Bibliographie de l'oeuvre de Théodore de Banville*, Slatkine Érudition, Ženeva, 2009.

Hannoosh, Michele: *Parody and Decadence*, Ohio State University Press, Columbus, 1989.

Harcourt, Bernard de: *Maurice de Guérin et les poème en prose*, Les Belles-Lettres, Pariz, 1932.

Harcourt, Bernard de: «Introduction», u: *Oeuvres complètes de Maurice de Guérin*, Les Belles-Lettres, Pariz, 1947.

Heredia, José-Maria de: dans *Tombeau de Louis Ménard*, Pariz, Champion, 1902.

Hovasse, Jean-Marc: *Victor Hugo et le Parnasse*, Université Paris VII, Pariz, rujan 1999.

Hovasse, Jean-Marc: «Les Orientales et le Parnasse», u: *Autour des Orientales*, textes réunis et présentés par Claude Millet, Minard, Pariz, coll. La Revue des lettres modernes, série Victor Hugo, svezak 5., 2002., str. 139–168.

Huet-Brichard, Marie-Catherine: *Maurice de Guérin*, Honoré de Champion, Pariz, 1998.

Huet-Brichard, Marie-Catherine: *Maurice de Guérin, imaginaire et écriture*, Lettres modernes, Pariz, 1993.

Huet-Brichard, Marie-Catherine: *Dionysos et les bacchantes*, Éditions du Rocher, Monaco, 2007.

Huet-Brichard, Marie-Catherine (sous la dir.): *Maurice de Guérin et le romantisme*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2000.

Hugo, Victor: *La Légende des siècles*, *Prémière Série, Histoire, Les petites épopées,* présentation et notes par Claude Millet, Librairie Générale Française, Classiques de Poche, Pariz, 2000.

Hugo,Victor: *La Légende des siècles, Prémière Série*, préface de Bertrand Marchal, Colloque de la Sorbonne, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Pariz, 2002.

Ibrovac, Miodrag: *José-Maria de Heredia, sa vie, son oeuvre*, Les Presses Françaises, Pariz, 1923.

Ibrovac, Miodrag: *Les Sources des Trophées*, Les Presses Françaises, Pariz, 1923.

Jaccottet, Anne-Françoise: *Choisir Dionysos. Les associations dionysiaques ou la face cachée du dionysisme*, Akanthus, Zürich, 2003.

Jacobi, Eduard Adolph: *Dictionnaire mythologique universel ou biographie mythique des dieux et des personnages fabuleux de la Grèce, de l'Italie, de l'Égypte, de l'Inde, de la Chine, du Japon, de la Scandinavie, de la Gaule, de l'Amérique, de la Polynésie, et., etc.*, Librairie de Firmin Didot frères, Pariz, 1854.

Jasinski, Réné: *Histoire de la littérature française*, Boivin & Cie, Pariz, 1947.

Juden, Brian: *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le Romantisme français (1800-1855*), Klincksieck, Pariz, 1971.

Juden, Brian: *Visages romantiques de Pan*, u: Romantisme, broj 50., Pariz, 1985.

Kerényi, Charles: *Mythologie des Grecs*, Payot, Pariz, 1952.

Kerényi, Károly: *The Religion of the Greeks and Romans*, Dutton, New York, 1962.

Klaić, Bratoljub: *Veliki rječnik stranih riječi*, Zora, Zagreb, 1972.

Kopp, Robert: «Baudelaire entre Banville et Leconte de Lisle», u: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, broj 50, Pariz, 1998., str. 193–207.

Kramer, Cornelis: *André Chénier et la poésie parnassienne*, Honoré Champion, Pariz, 1925.

Labouret, Guilhem: *Dieu et le poète: révélation divine et signe poétique chez les poètes néo-catholiques français*, publié sur Fabula.fr le 26 janvier 2007, dostupno na: http://www.fabula.org/colloques/document443.php, (pristupljeno 10.01.2013.).

Laforgue, Pierre: *Victor Hugo et La Légende des siècles*, Paradigme, coll. Modernités, Orléans, 1997.

Lalou, René: *Histoire de la littérature française contemporaine*, Presses universitaires de France, Pariz, 1942.

Larthomas, Pierre: «Sur un poème de Mallarmé», u: *L'Information Grammaticale*, br. 67., sv. 67., Pariz, 1995.

Leblond, Marius-Ary: *Leconte de Lisle sous la Seconde République et sous l'Empire*, Mercure de France, svezak 40., broj 142., Pariz, listopad 1901., str. 54–98.

Lefranc, Abel: *Maurice de Guérin, d'après des documents inédits*, Honoré Champion, 1910.

Le Guillou, Louis: «Politique et religion, Lamennais et les révolutions de 1830», u: *Romantisme et politique (1815-1851)*, Colloque de l'Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud (1966), Armand Colin, Pariz, 1969., str. 212–219.

Le Guillou, Louis: «Le dossier Lamennais», u: *Romantisme*, svezak 5., broj 9., 1975., str. 126–130.

Le Guillou, Louis: «Dieu et peuple chez Lamennais», u: *Romantisme*, svezak 6., broj 12., Pariz, 1976., str. 51–60.

Le Nouveau testament, traduction officielle pour la liturgie par père J.C. Hugues, Fleurus, Pariz, 2003.

Lytton, A.Sells: «Heredia's Hellenism», u: *Modern Language Review*, svezak 37., srpanj 1942., str. 241–290.

Mallarmé, Stéphane: «Hérésies artistiques. L'Art pour tous», u: *L'Artiste*, 15. septembre 1862., str. 127–128.

Mallarmé, Stéphane: *Le réveil du faune*, publié par H. Charpentier, éditions Rombaldi, Gallimard, Pariz, 1944.

Mallarmé, Stéphane: *Correspondance*, *lettre à Casalis du 13 juillet 1866.*, préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, Folio Classique, Pariz, 1995.

Mallarmé, Stéphane: *Correspondance, Lettres sur la poésie*, préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, Folio Classique, Pariz, 1995.

Marchal, Bertrand: *La Religion de Mallarmé*, Corti, Pariz, 1988.

Martino, Pierre: *Parnasse et symbolisme*, Armand Colin, Pariz, 1967.

Mauclair, Camille: *Le soleil des morts*, Slatkine, Ženeva, 1973.

Mauron, Charles: *Mallarmé*, Seuil, coll. Ecrivains de Toujours, Pariz, 1964.

Maurras, Charles: «L'Esprit de Maurice de Guérin», u: *La Revue universelle*, Pariz, 15. siječnja 1925.

Mazon, Paul: *Introduction à la Théogonie d'Hésoide*, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, Pariz, 1928.

Mejovšek, Milko: *Metode znanstvenog istraživanja*, Naklada Slap, Zagreb, 2005.

Michel, Pierre: *La Poésie parnassienne*, Foucher, Pariz, 1949.

Millet, Claude: *Victor Hugo, La Légende des siècles*, Presses universitaires de France, collection «Études littéraires», Pariz, 1995.

Moreau, Pierre: *Maurice de Guérin ou les métamorphoses d'un Centaure*, Lettres modernes, broj 60., Pariz, 1965.

Mortelette, Yann: «Les Trophées et le temps», u: *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes*, broj 26., Pariz, jesen 2000., str. 13–23.

Mortelette, Yann: «Inédits. Poèmes de jeunesse de Heredia», u: *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, broj 19., Pariz, ožujak 2005., str. 62–69.

Mortelette, Yann: *Histoire du Parnasse*, Fayard, Pariz, 2005.

Mortelette, Yann (dir.): *José-Maria de Heredia*, *poète du Parnasse*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Pariz, 2006.

Mondor, Henri: *Histoire d'un faune*, Gallimard, Pariz,1948.

Mourot, Jean: *Verlaine*, Collection Phares, Presses Universitaires de Nancy, 1988.

Murat, Michel: *L'Art de Rimbaud*, José Corti, Pariz, 2002.

Mythes et littérature, actes du colloque de la Sorbonne, dir. par Pierre Brunel, PUPS, 1993.

Nardone, Jean-Luc: «Le Centaure de Maurice de Guérin, source des Fiumi d'Ungaretti», u: Cahiers d'études romanes [En ligne], 27/2013, mis en ligne le 25 juin 2014, dostupno na : http://etudesromanes.revues.org/4038., (pristupljeno 19. 07. 2015.).

Nöel, François: *Dictionnaire de la fable, ou Mythologie Grecque, Latine, Egyptienne, Celtique, Persanne, Syriaque, Indienne, Chinoise, Scandinave, Africaine, Américaine, Iconologique, etc.*, Le Normant, Pariz, 1801.

Noulet, Emilie: *L' Oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Minard, Pariz, 1972.

Nietzsche, Friedrich: *La Naissance de la Tragédie*, prijevod Geneviève Bianquis, Pariz, Gallimard, 1949.

Nietzsche, Friedrich: *Par-delà le bien et le mal*, prijevod Geneviève Bianquis, U.G.E., Pariz, 1972.

Nietzsche, Friedrich: «Ecce homo», u: *Oeuvres*, édition de Patrick Wotling, Flammarion, Pariz, 2000.

Nissim, Liana: «La Cruauté, signe constitutif de l'esthétique fin de siècle. L'Exemple de José-Maria de Heredia», u: *Studi francesi*, svezak 41., Torino, 1997., str. 108–120.

Peignot, Colette dite Laure: *Écrits, fragments, lettres*, texte établi par Jerôme Peignot et le collectif «Change», broj 1262., coll. 10/18, U. G. E., Pariz, 1978.

Pich, Edgard: *Leconte de Lisle et sa création poétique*, Université de Lyon II, Imprimerie Chirat, Saint-Just-la Pendue, 1975.

Pich, Edgard: «La condition poétique d'après les Bucoliques d'André Chénier et les Poèmes antiques de Leconte de Lisle», u: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, svezak 42., broj 42., Pariz, 1990., str. 265–282.

Pichon, René: «L'Antiquité romaine et la poésie française à l'époque parnassienne», u: *Revue des deux mondes*, 1. rujna 1911., str. 132–166.

Pire, Jean-Luc: *Poésie, Silence, Clameurs. La mythification littéraire de Maurice de Guérin*, Université de Louvain, Louvain-la-Neuve et Editions Nauwelaerts, Bruxelles, 1993.

Pontes, Maria do Rosário: «André Chénier et la poésie cosmogonique», u: *Revista da Faculdade de Letras*, Porto, 1993.

Ponton, Rémy: «Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse», u: *Revue française de sociologie*, broj 14., Pariz, 1973., str. 202–220.

Pottier, Paul: «Quel est l'homme du siècle? Notre enquête», u: *Le Gaulois, le plus grand journal du matin*, 29. travnja 1901., str. 1–2.

Preiss, Axel: «L'Art pour l'art et le Parnasse», u: *Histoire de la littérature française. XIXe siècle*, svezak 2., Bordas, Pariz, 1988.

Putter, Irving: «Leconte de Lisle et l'Héllenisme», u: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, broj 10, Pariz, 1958., str. 174–199.

Rachet, Guy et Rachet, Marie-Françoise: *Dictionnaire de la civilisation grecque*, Librairie Larousse, Pariz, 1968.

Richard, Jean–Pierre: *Poésie et profondeur*, Seuil, Pariz, 1955.

Richard, Jean-Pierre: *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, „Pierres vives", Pariz, 1961.

Richard, Jean–Pierre: *Études sur le Romantisme*, Seuil, Pariz, 1970.

Richard, Noël: *Profils symbolistes*, Nizet, Saint-Genouph, 1978.

Richard, Jean-Pierre: *Microlectures*, Seuil, Pariz, 1979.

Robic, Myriam: *Hellénismes de Banville: Mythe et modernité*, Honoré Champion, coll. *Romantisme et modernité*, Pariz, 2010.

Rosenberg, Zelda: *La Persistance du subjectivisme chez les poètes parnassiens*, PUF, Pariz, 1939.

Roubaud, Jacques: «Sur la forme du sonnet mallarméen», u: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, broj 56., Pariz, 2004.

Rousselot, Jean: *Histoire de la poésie française*, Presses Universitaires de France, Pariz, 1982.

Ruwet, Nicolas: «Musique et vision chez Paul Verlaine», u: *Langue française*, broj 49., Pariz, 1981., str. 92–112.

Sabatier, Robert : *Histoire de la poésie française du XVIIIe siècle*, Albin Michel, Pariz, 1975.

Sand, George: «Poètes et romanciers modernes de la France, XXXVIII., George de Guérin», u: *Revue des Deux Mondes*, svezak 22. , Pariz, 15. svibnja 1840., str. 573–574.

Schärer-Nussberger, Maja: *Maurice de Guérin, l' errance et la demeure*, Corti, Pariz, 1965.

Seebacher, Jacques: *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Presses universitaires de France, Pariz, 1993.

Selaković, Milan; Vrančić, Ivo; Balen, Šime: *Priručni leksikon*, Znanje, Zagreb, 1967.

Seth, Catriona: *André Chénier. Le miracle du siècle*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, collection Mémoire de la critique, Pariz, 2005.

Solal, Jérome: «Du jour suffisamment et de l'espace assez: Verlaine en prison», u: *Romantisme*, svezak 34., broj 126., Pariz, 2004., str. 29–37.

Souchon, Paul: *Les Prophéties de Victor Hugo*, Jules Tallandier, Pariz, 1945.

Souffrin, Eileen Margaret: *Les Stalactites de Thédore de Banville*, Henri Didier, Pariz, 1942.

Souriau, Maurice: *Histoire du Parnasse*, Paris, Spes, 1929.

Steinmetz, Jean-Luc: «Mallarmé en corps», u: *Littérature*, svezak 17., broj 17., Poitiers, veljača 1975., str. 105–128.

Šinko-Depierris, Đurđa: *Le phénomène du pétrarquisme en Croatie: les poètes et le contexte historique, social et culturel (XVe – XVIe siècles),* Atelier national de reproduction des Thèses, Lille, 2011.

Ubersfeld, Annie: *Victor Hugo et les dieux de la Grèce*, Université Paris VII, Pariz, communication au Groupe Victor Hugo du 20 décembre 2003.

Vandegans, André: «Notes sur l'hellénisme d'Anatole France», u: *Revue belge de philolgie et d'histoire*, svezak 31., broj 31-2-3, Bruxelles, 1953., str. 500–508.

Van Laere, François: «L'anthropologie mythologique de Mallarmé», u: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, svezak 27., broj 27., Pariz, 1975., str. 345–362.

Venzac, Gérard: «André Chénier „athée avec délices"», u: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, broj 10., Pariz, 1958., str. 200–210.

Vernant, Jean-Pierre: *Mythe et Pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Édition Maspero, 1965 (La Découverte, Pariz, 1996.).

Vernant, Jean-Pierre: *Mythe et société en Grèce ancienne*, Maspéro, Pariz, 1992.

Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre: *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, La Découverte, Pariz, 1986.

Vest, James: «A reapprisal of Maurice de Guérin's „Glaucus"», u: *The French Review*, svezak 56., broj 3., Southern Illinois University, Carbondale, 3. veljače 1983., str. 400–410.

Vest, James: *The Poetic Works of Maurice de Guérin*, Summa Publications, Birmingham, Alabama, 1992.

Vial, André: «Un beau mythe de la Légende des siècles: Le Satyre», u: *Revue des sciences humaines*, srpanj-rujan, Pariz, 1957., str. 299–317.

Vianey, Joseph: *Les Sources de Leconte de Lisle*, Slatkine, Ženeva, 1907 (Slatkine reprints, Ženeva, 1973.).

Vier, Jacques: «Le Paganisme de Maurice de Guérin dans „Le Centaure"», u: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, svezak 10., broj 10, Pariz, svibanj 1958., str. 211–223.

Vidan, Gabrijela i dr.: *Povijest svjetske književnosti*, knjiga 3, Mladost, Zagreb, 1983.

Villepin, Dominique de: *Éloge des voleurs de feu*, Gallimard, Pariz, 2003.

Vincent-Munnia, Nathalie: *Le Poème en prose dans la première moitié du XIXe siècle: naissance d'un genre?*, Champion, Pariz, 1996.

Walter, Newcombe Ince: *Heredia*, Athlone Press, London, 1979.

Waquet, Nicolas: «L'Ode fluviale chez Friedrich Hölderlin et Maurice de Guérin», u: *Revue de littérature comparée* 4/2008 (numéro 328), Klincksieck, Pariz, str. 417.-428. dostupno na : www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-4-page-417.htm, (pristupljeno 18. 08. 2015.).

Wind, Edgar: *Mythes païens de la Renaissance*, Gallimard, Pariz, 1992.

Zamarovsky, Vojtech: *Junaci antičkih mitova*, Školska knjiga, Zagreb, 1973.

Zamarovsky, Vojtech: *Bogovi i junaci antičkih mitova*, ArTresor naklada, Zagreb, 2004.

Zyromski, Ernest: *Maurice de Guérin*, Colin, Pariz, 1921.

12. SAŽETAK DISERTACIJE

Glavni cilj doktorskog rada je opis dvojnosti, karakteristike neraskidivo povezane s Kentaurima, Faunima, Dionizom, Bakhanticama, Glaukom i ostalim drugorazrednim božanstvima grčko-rimske mitologije u poeziji deset francuskih književnika 19. st. Nakon što smo objasnili simboliku ovih dualnih i mitoloških bića u antičkim okvirima, osvrnuli smo se i na književne obrade i interpretacije kojima su u francuskom pjesništvu bili nadahnuće što je rezultiralo novim spoznajama o dualnosti koja ne ostaje vezana isključivo za pjesnike i junake njihovih njihovih poema, već kao osobina svakog čovjeka, rastrganog svojim određenim dilemama i sukobima, predstavlja sliku opće ljudske dualnosti. Konačno, analiza je pokazala kako su pojedini pjesnici parnasa poput Banvillea, Leconte de Lislea, Heredije i njihovog duhovnog oca s kraja 18. st. Chéniera tematizirali ova antička božanstva manje-više iz estetskih razloga, dok je inspiracija ovim likovima u poeziji romantizma (Guérin, Hugo), dekadencije (Laforgue) i simbolizma (Régnier, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé) uglavnom psihološke prirode.

Ključne riječi: grčko-rimska mitologija, dvojna i hibridna antička božanstva, romantizam, parnas, dekadencija, simbolizam, metamorfoze, priroda, dualnost, transcendencija

13. SUMMARY

The main aim of the dissertation is to describe duality, a characteristic inextricably linked with Centaurs, Fauns, Dionysus, Bacchantes, Glaucus and other second-rate Greco-Roman gods in the poetry of ten 19th century French writers. Having explained the symbolism of these dual and hybrid mythological creatures in antique frames, we focused on literary processing and interpretation they inspired in 19th century French literature which resulted in new findings on the duality that does not remain exclusively tied to poets and heroes of their poems, but as an every-man's feature, torn by self-contradictions and dilemmas, presents a picture of general human dualism. Eventually, the analysis showed that some Parnassian poets like Théodore de Banville, Charles-Marie Leconte de Lisle, José-Maria de Heredia as well as their spiritual father from the very end of 18th century André Chénier thematized these ancient deities more or less for aestetic reasons, while the inspiration for these characters in the poetry of Romanticism (Maurice de Guérin, Victor Hugo), the Decadent Movement (Jules Laforgue) and Symbolism (Henri de Régnier, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé) comes from dual nature of these writers.

Key-words: Greco-Roman mythology, dual and hybrid mythological creatures; Romanticism, Parnassianism, the Decadent movement, Symbolism; metamorphoses, nature, duality, transcendence.

14. ŽIVOTOPIS

Frano Vrančić rođen je 7. kolovoza 1982. u Sinju. Osnovnu školu i opću gimnaziju pohađao je u Sinju. Godine 2006. diplomirao je na studiju engleskog jezika i književnosti i francuskog jezika i književnosti na Sveučilištu u Zadru pod mentorstvom dr. sc. Đurđe Šinko-Depierris. Od rujna 2006. do veljače 2011. g. kao profesor radi u osnovnoj i srednjoj školi u Sinju. U studenome 2010. g. upisuje poslijediplomski sveučilišni studij Humanističkih znanosti pri Svečilištu u Zadru, a u zvanje asistenta na Odjelu za francuske i iberoromanske studije Sveučilišta u Zadru izabran je 1. veljače 2011.

U akademskim godinama 2004./2005. i 2011./2012. boravio je na dvomjesečnim istraživačkim stipendijama Vlade Republike Francuske na Sveučilištu Paris IV-Sorbonne.

Izvodi nastavu iz kolegija *Analiza francuskih književnih tekstova*, *Francusko pjesništvo 19. stoljeća* i *Hrvatsko-francuski odnosi kroz stoljeća* na preddiplomskom studiju, te *Francusko pjesništvo 20. stoljeća* na diplomskom studiju francuskog jezika i književnosti (nastavnički smjer).

Sudjelovao je s izlaganjem na sedam međunarodnih znanstvenih skupova, te objavio nekoliko radova u inozemnim znanstvenim časopisima i međunarodnim zbornicima radova.

Aktivni je član Viteškoga alkarskog društva Sinj i Ogranka Matice hrvatske u Sinju.