

Маја Ј. Медан¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
студенткиња докторских студија

ISSN 2217-7221
eISSN 2217-8546
UDC 821.133.1.09 Char R.
оригинални научни рад

ПЕСМЕ У ПРОЗИ РЕНЕА ШАРА

САЖЕТАК: Рад² се бави проблемом форме песме у прози збирке „Бес и тајанство” Ренеа Шара. Механизам функционисања самог жанра, који се темељи на хераклитовском јединству супротности и принципу антистатичности, препознаје се на више различитих нивоа у Шаровом песништву. На тај начин, кроз сраслост за сопствену форму, пропитују се и интензивирају основне карактеристике Шарове поетике.

Кључне речи: песма у прози, микропроза, хераклитовски *logos*, фрагментарност, антистатичност

Сваки велики језички уметнички подухват формално потврђује своје дубоко хтење. Из тог разлога, у покушају да се промисли о песмама у прози Ренеа Шара,³ пажњу посебно треба усмерити на сам жанр, и управо у њему тражити оправдање за њихово (не)разумевање. Напоредно проблематизовање поетике песника и поетике жанра отвара простор за раскривање везе ове поетске форме и потенцијала Шарове песничке речи. Са једне стране, порекло и поетику песме у прози, као специфичног литературног жанра, тешко је одредити. Она се својом формом, својим унутрашњим механизмима које подразумева, али и спорадичношћу појављивања кроз историју књижевности, супротставља било каквом одређењу које подразумева смештање и мировање. Исте карактеристике везане су и за поетику Ренеа Шара.

Напуштањем нормативних поетика створен је простор за конституисање тзв. прелазних жанрова. Међутим, и пре канонизовања крајем осамнаестог

1 medanmaja@gmail.com

2 Рукопис је проистекао из семинарског рада писаног у оквиру предмета Порекло и поетика песме у прози, на мастер студијама Компаративне књижевности, Филозофског факултета у Новом Саду, под менторством проф. Др Бојане Стојановић Пантовић.

3 Рад се бави проблемом форме песме у прози збирке „Бес и тајанство” Ренеа Шара (Paideia, Београд, 2001), али уочени обрасци карактеристични су за целокупно Шарово песништво.

века, генеза овог облика може се пратити „још од библијских времена, преко средњовековних и ренесансних текстова до просветитељства и романтизма” (Стојановић-Пантовић 2003: 686). Пре свих класификација и норми, писање фрагмената предсократовских философа такође је на плану форме представљало извештај суживот поезије и прозе. И најстарији епови подразумевају сраслост ова два, касније одвојена рода. Ако бисмо покушали да одредимо форму у којој се конституише наша мисао док још није изговорена или написана, то свакако не би био дотерано сведени стих са сопственом аутономијом, као ни дотерано развијена приповедна реченица, него можда баш тај изворни, темељни суживот ова два касније изолована и нормативизована рода. У том смислу, тумачење песме у прози преко из ње изведених родова поезије и прозе, као и извесног прелазног жанра, огрешење је о ову темељну форму. Рене Шар није случајно одабрао овај облик и њиме враћање почетку, заједничком живљењу супротности, које не значи у његовој поезији подражавање оног што је било, него конституисање једног посве неопходног новог почетка.

Одупирање сваком одређењу, које само по себи значи и припадност и удобност, песма у прози не спроводи само на плану одређења историје жанра и његовог смештања у књижевно-историјски ток. Сам облик се заснива на својеврсном дубинском динамизму две супротности, поезије и прозе, те се то формално вибрирање које негује принцип укључивости и несталности, отвара и према садржају сличног квалитета. Предметна стварност песама у прози Ренеа Шара није довршена, она настаје и нестаје у делу. Пропуштајући је кроз себе, обезличен лирски субјект присуствује једном збивању у знању, без интереса за његово откривање.

Поетика песника по својој неухватљивости аналогна је поетици жанра песме у прози. Рене Шар је тридесетих година прошлог столећа, како каже Албер Ками, прошао кроз надреализам, и тај пролазак оставио је трага на његовом песништву, али можда ипак не онолико колико би се очекивало. Надреалистичка естетика подразумева „потпуну жанровску дехијерархизацију, трајну дестабилизацију, деконструкцију и синкретички карактер лирике, прозе и драме и њихових традиционалних, али и модернистичких конвенција” (Стојановић-Пантовић 2011: 121). Јасно је да у таквом контексту песма у прози као жанр има услове за своју потпуну ревитализацију и реконцептуализацију.

Превласт фрагмента над целином карактеристична је како за надреализам тако и за поезију Ренеа Шара, али са једном битном разликом: у Шаровој поезији фрагмент не постоји науштрб целине. Напротив, у сваком делу се огледа целина, као што се и целина може сазнати само у светлу присуства свих делова. Тако, уместо у актуелној надреалистичкој фрагментарности, дух Шарових фрагмената можда је исправније тражити у давном Ефесу и Хераклитовој философији.

Може се рећи да је надреализам у Шаровом делу присутан као средство којим он ствара поезију која са друге стране увелико напушта надреалистичку поетику. Напушта је на један шаровски начин: у својој усмерености ка напред и гласу будућности који носи у себи, његова поезија подразумева прошлост. Надреалистичка поетика традицију је жртвовала методи психичког аутоматизма, истражујући револуционарну снагу несвесних психичких процеса и граница између свести и подсвести. Док надреалистички текст деструише традицију, Рене Шар ради на њеном проширењу. Тако та, и са једне и са друге стране, врло конкретна и очита сликовност која се постиже зачудним спојевима појмова који припадају различитим сферама људског искуства – у надреализму подразумева тзв. хипнагогичке слике, док су код Шара то нове перспективе реалности којима се, мењањем свог односа према предметности, мења и сам предмет, те проширује реалност. Док надреализам испитује сан помоћу реалности, Рене Шар испитује реалност помоћу сна. Стога језичка апаратура у надреализму има експериментални карактер заснован на негацији, док је код Шара то творбени карактер заснован на афирмацији. Антимиметички карактер, наративност која логичком току претпоставља асоцијативно-алогичне структуре у надреализму оправдана је методом психичког аутоматизма, док код Шара она носи симболички потенцијал. Насупрот таквим фрагментима који логичност жртвују сугестији, поједини фрагменти имају израженију фабуларност, и сходно томе ближи су жанру цртице, кратке приче или неке сличне микропрозе. Наративни глас Шарових песама у прози углавном је у форми неиндивидуализованог медијума кроз који је пропуштена стварност, те је због потпуног одсуства психологизације и апсолутне усмерености на стварност, праведније говорити о лирском објекту него о лирском субјекту. Ако и постоје неке назнаке индивидуализације и карактеризације, оне су углавном симболичког а не

миметичког карактера. Та безличност приповедања приближава песничку реч пророчанској речи, у којој је Хераклит видео истински ауторитет језика, језика који ништа не изражава и не скрива, већ означава. С обзиром на то да нам је познат конкретан контекст њиховог настанка, „Хипносове белешке” би у том смислу представљале изузетак у ком је јасно да је наративни глас у исто време и глас самог песника који проговара, урођен у рат, „у напетости, гневу, страху, надметању, гађењу, лукавству, на тајним састанцима, у илузији о будућности, пријатељству, љубави” (Шар 2001: 25).

Раскош форме песме у прози омогућио је Шару стварање облика који се међусобно веома разликују. Ако бисмо покушали да класификујемо Шарове песме у прози, уочили бисмо (1) форме које су неоспорно типични примери песме у прози као канонизованог жанра, затим (2) фрагменте са утиснутим духом предсократовских философа као изворни облик песме у прози, (3) песме у прози које због своје изражене фабуларности више нагињу ка цртици, краткој причи или микропрози, и, на крају, можда најслободнију форму (4) белешке или записа.

Жанр песме у прози, својим укључујућим принципом који се не одриче ниједне од усковитланих супротности, идеалан је простор за поновно зачињање. Потребу за анархијом и уништењем дадаизам је довео до пароксизма, поставши на крају жртва самог себе. После „ничега”, потребан је један нови почетак, који је Шар сместио тамо где све и почиње, у природу. Полазећи наизглед од искуствене реалности, она се убрзо онеобичава и апстрахује. Међутим, та зачудност која се ствара није њено иманентно својство, него последица субјективне слике света коју човек тежи да објективизира (објективизација субјективног карактеристика је и надреализма). Зачудност такође није сама за себе циљ: сликовност која се постиже неконвенционалним спојевима не тежи само шоку који, дотакавши истину, остаје споља, него се кроз Шарову поезију отвара пут за продирање у једно дешавање истине неког другачијег света, или можда правилније, почетка света, првотног буђења. На крају, зачудност уопште и није зачудност, него почетак: Шарова природа није именовање, него новонастала самосвојна грађа, још увек неозначена. Она је „оно што је пре „свега”, непосредно и врло далеко, оно што је реалније од свих реалних ствари и што се заборавља у свакој ствари, веза којом се не може везати и којом се све, целина, везује; она је искуство

порекла” (Бланшо 1975: 18). У таквој природи, где се значења тек успостављају, песник трага за оним „изворним мишљењем”, покушавајући да захвати ствари у њиховој младости, од тренутка самог зачињања, али са друге стране, имајући увид у целину, тј. имајући свест према чему ће се та рађања отворити. Пролозност је овде победник вечности, тренутак је битнији од трајања, динамизам гута сваку статичност, док је сукоб у срцу хармоније. Новопорођени човек је урођен у природу са којом се још поиграва, пре сваког одвајања унутар речи и ствари. *L'été et notre vie étions d'un seul tenant / La campagne mangeait la couleur de ta robe odorante / Avidité et contrainte s'étaient réconciliées (...)* *La terre nous aimait un peu je me souviens (Évadné)*. („Лето и наш живот били су у једном комаду / Поље је јело боју твоје мирисне сукње / Пожуда и уздржљивост помирили су се (...) Земља нас је помало волела сећам се” [*Еуадна*].) Међутим, та помиреност супротности није подразумевала избегавање сукоба. Напротив, управо та унутрашња побуна значила је целовитост ствари које човек није свео на сопствену меру. *Gardez nous la révolte, l'éclair, l'accord illusoire, un rire pour le trophée glissé des mains, même l'entier et long fardeau qui succède, dont la difficulté nous mène à une révolte nouvelle. Gardez nous la primevère et le destin (Prière Rogue)*. („Сачувајте нам побуну, муњу, варљиви склад, смех за трофеје исклизнуле из руку, па читав и дуг терет који следи, чија нас тешкоћа води ка новој побуни. Сачувајте нам јагорчевину и судбину” [*Охола молитва*].) Онда је јасно да: *Il n'y a pas de siège pur (J'habite une douleur)* („нема чистог седишта“ [*Пребивам у једном болу*]). Сваки тренутно успостављени ред дана нарушава анархија зоре са новим зачећима. *Jadis, terre et ciel se haïssaient mais terre et ciel vivaient. / L'inextinguible sécheresse s'écoule. L'homme est un étranger pour l'aurore. Cependant à la poursuite de la vie qui ne peut être encore imaginée, il y a des volontés qui frémissent, des murmures qui vont s'affronter et des enfants sains et saufs qui découvrent (Jacquemard et Julia)*. („У давна времена, земља и небо су се мрзели, али су и земља и небо живели. Неугасива суша истиче. За зору, човек је странац. Ипак, у потери за животом који се још не може замислити, има воља које дрхте, шапата који ће пркосити, и здраве и читаве деце која ће откривати” [*Жакмар и Јулија*].) Овакво устројство стварности која се заснива на универзално важећем принципу јединства двеју супротности у свакој појединачној ствари, заправо је Хераклитово одређење *logos*-а. Та тензија, сукоб, интензивна интеракција два

опозитна елемента која су на граници искључивости (и на тој граници и остају) – чине кохезивни елемент сваке ствари који, одржавајући је у целини, гарантује њен интегритет. Ови опозитни елементи не само да један другог подразумевају у својој симбиози него су и еквивалентни. Када промислимо о механизму функционисања песме у прози као жанра, схватићемо да се она дубински заснива управо на хераклитовској философији јединства супротности, те је и идеална форма за доношење таквих садржаја.

Поред овог дубинског поклапања садржине и форме, песме у прози Ренеа Шара неретко су састављене од више одвојених фрагмената чија међусобна веза није лако уочљива, док они обично деле неко изворно заједничко тле. Тако је песма у прози *Једнака добра* састављена од два фрагмента, чији однос нам песник насловом сугерише. Повратак, тј. сећање (на пређашњи живот) и растанак (са пређашњим животом) овде имају сличан квалитет доживљаја, дефинишући се, наслућујемо, посредством два света, света целине и јутра, света ком песник присуствује. Сећање на живот у поодмаклом свету из перспективе новог јутра света, упоредиво је са покушајем реконструкције одсањаног сна: *Moi qui jouis du privilège de sentir tout ensemble accablement et confiance, défection et courage, je n'ai retenu personne sinon l'angle fusant d'une Rencontre (Biens égaux)*. („Ја, који уживам повластицу да истовремено осећам и утученост и поверење, и одметништво и храброст, нисам упамтио никога осим угла једног Сусрета који се распрскава” [*Једнака добра*].) Изневеравање традиционалне нарације и дескрипције, које уместо означене реалности подразумева јаку асоцијативност и алузивност, укључујући ангажман свих чула, отежава нам конституисање интерпретације као механизма свођења: ако се и избори за своју конституцију, интерпретација је само тренутног карактера, у духу шаровске поетике, где је тренутак битнији од вечности. Песма у прози *Три удисаја* састоји се заиста из три удисаја: први због нечувеног пролећа, други због речи „која захвата више земље него што то гробар може” (*soulève plus de terre que le fossoyeur ne le peut*), а трећи због игре „оног детета што живи поред нас са своје три руке и које се зове садашњост” (*aux jeux de cet enfant vivant près de nous avec ses trois mains, et qui se nomme le présent*). Три фрагмента не постоје одвојено сваки за себе, они су утемељени један у другом, њихов однос је увек активан, вибрације једног рестилизују остала два, процесом сталног поновног преобликовања.

Какав може бити језик којим се пева ова поезија темеља који подрхтава? Ако смо установили да је природа у Шаровим песмама у прози заправо једно искуство порекла, тако ће и језик те проеције бити онај у којем говори порекло. Такав језик се не наслања ни на шта што већ постоји, ни на какву означену истину, па ни на себе самог, јер језик још није постао систем. Зато је код Шара „песма будућа реч, безлична и увек на помолу где нам се међутим, у одлучности једног језика који почиње, присно говори о ономе што се одиграва у судбини која нам је најближа и најнепосреднија” (Бланшо 1975: 18). У таквом јутарњем језику свака стилска фигура која подразумева призивање у свест неке друге стварности, предмета или истине према којој се исказује одређен однос, има своје ограничене могућности. Однос између наоко неважног детаља (фигуре) и целине (позадине), чиме се ствара утисак фантастичног и гротескног, карактеристичан за поетику надреализма – овде има потпуно другачије дејство. Фантастично је сада једнако реално колико је и реално фантастично. Гротеска, уколико и постоји, нема онај урушавајући карактер заснован на вредносном суду према свом објекту, него је последица изворне блискости и усмерености свих ствари једних на друге; дакле, усмерена је ка проширењу реалности, негујући укључивост омогућава многоструко присуство стварности. *Je lui fais remarquer que l'argot n'est que pittoresque alors que la langue qui est ici en usage est due à l'émerveillement communiqué par les êtres et les choses dans l'intimité desquels nous vivons continuellement*, каже наративни глас шездесет првог фрагмента „Хипносових белешки” („Објашњавам му да је шатровачки језик само сликовит, док је језик којим овде говоримо потекао из дивљења што нам га преносе бића и ствари у чијој присности стално живимо”). Из истих разлога у делу Ренеа Шара изостаје надреалистички гнев и потреба за саблажњавањем. Шаров језик, са друге стране, подразумева све фигуре сажимања, фигуре које провоцирају динамичне односе међу стварима које припадају различитим сферама људског искуства. Рефреном (*Леониде*), анафором (*Годишњак*, *Леониде*, *Косидба*), синтаксичким паралелизмом или неким другим фигурама понављања – ритам песме у прози често се приближава ритму поезије. Оне уједно на синтаксичком плану стварају утисак система, али, наравно, система који је утемељен у сукобу супротности које се укључују. И дијалoшка форма заснива се на принципу укључивости. „Дубоко у себи мисао је дијалог... Дијалог никада не настоји

да другога сведе,... он настоји, напротив, да га пусти да буде” (Бофре 1976: 33–34). Такву форму Шар користи на плану саме организације песме у прози (*Задатак*), али и у дубинском смислу, формално неозначеном (његов дијалог са Игоом, Бодлером, Рембоом, Малармеом, Хераклитом). Безличност наративног гласа ствара привид да обраћање некој ствари не значи стварање специфичног односа са њом, него призивање саме ствари и позив на њено успостављање. Тако је апострофа честа фигура Шаровог песништва (*Косидба*, *Луј Киреј од реке Сорг*), преко које се покушава објективизирати субјективно, док безличност наративног гласа приближава песничку реч проповедничкој речи.

Шарове фрагменте налазимо нумерисане у *Формалној деоби*, „Хипносовим белешкама”, а већ смо напоменули да су и поједине песме у прози састављене из више фрагмената који и сами за себе чине целину. Јасно је да је Шар, као велики познавалац Хераклитове философије (Јован Христић, говорећи о превођењу Шарове поезије, Хераклита издваја као омиљеног песничког философа), одабрао управо такву хераклитовску форму која и на спољашњем плану саме организације текста потврђује појам *logos*-а, у ком је утемељена. Хераклитовски *logos* одговара Шаровом принципу антистатичности заснованом на нужности распрснућа које на општијем нивоу тежи уједињењу. „Експлозија има, у ствари, двоструку имагинарну вредност: она уништава биће које је претило да ће трајати и устрајати и потом се умртвити те подлећи својој тупости и потонути у не-бићу; замењује га мноштвом слободних фрагмената, који су, сваки за себе, ново биће, појудно да се преда свему неисказаном свести и жеље” (Richard 1964: 80). Свака припадност и удобност за Шара је смртоносна, распрснуће троме целине омогућава једну нову покретност њених делова (фрагмената), из њих пробуђену енергију. Међутим, разоривши целину, фрагменти на плану своје појединачности остају целовити, док сваки у себи, сећајући је се, еманира ту исту почетну макроцелину. Наилазимо на противречност која потврђује да смо на правом путу: Рене Шар са једне стране тежи распрнућу, док са друге осећа бол због нецеловитости. „Раздире ме количина фрагмената” (Richard 1964: 84), каже песник, стварајући ново биће у сваком од њих, и у исто време, тежећи њиховом врхунском сједињењу. Кохезивни елемент овог раздора два пута која се привидно међусобно искључују јесте песничка машта, вечита помириатељка. Природа, поток, ветар, дим, птица, рат,

олуја – начином своје егзистенције задовољавају Шарову потребу за новим, за ослобађањем, а форма фрагмента и на плану самог начина изражавања у потпуности одговара и потврђује ту противречну тежњу за истовременим растакањем и уједињењем.

Дејством својих фрагмената Шар је, можда немајући у потпуности ту намеру, удовољио и неким начелима надреалистичке поетике. Експлозија на којој се темељи поетика ових фрагмената подразумева један раздор свести, њено умножавање као последицу сломљености бића. Нова фрагментарна реалност заправо је слика случаја, непредвидивости, која је и у надреализму средство стварања чудесног. Такође, ове јединице нестварне стварности, поређане једна до друге, својеврсна су модулација надреалистичког вербалног колажа. Имагинација која овде има помирбену улогу између две противречне жеље, ствара објективизацију субјективног, такође карактеристичну за надреалистичку поетику. У уводу за своје „Хипносове белешке” песник каже:

„Ове белешке представљају отпор хуманизма свесног својих дужности, ненаметљивог у својим врлинама, који жели да сачува неприступачним слободно поље за машту и њена сунца, и који је одлучио да плати цену за то” (Шар 2001: 25).

Рене Шар своје дубинске интенције увек потврди и у непосредној реалности, тако фрагментарност „Хипносових бележака” оправдава рекавши: „Поглед на крв погубљених учинио је да су везе међу њима (белешкама) покидане, и да је њихова важност постала ништавна.” Фрагменти „Хипносових бележака” атмосфером рата „правдају” и ишчашеност реалности на којој се заснивају. Рат омогућава поништење свих до тада важећих конвенција, и стварање једног новог света који се због немогућности спознаје објективности која је у процесу из-сијавања, отвара према субјективном. Шарову природу сада је прогутао човек који не склања поглед са сопствених метаморфоза. Од општег он само препознаје оно мало хераклитовског *logos*-а који га ипак држи усправног: *Nous n'appartenons à personne sinon au point d'or de cette lampe inconnue de nous inaccessible à nous qui tient éveillés le silence et le courage (Fragment 5)*. („Не припадамо никоме, осим можда златној тачци те светиљке коју не познајемо, која нам је неприступачна, и која одржава будним храброст и ћутање.”) И само протикање времена се мења: *Le temps n'est plus secondé par les horloges dont les*

aiguilles s'entre-dévorent aujourd'hui sur le cadran de l'homme. Le temps, c'est du chiendent, et l'homme deviendra du sperme de chiendent (Fragment 26). („Часовници чије се казальке данас међусобно прождиру на човековом бројчанику, не показују више време. Време је пиревина, а човек ће постати сперма пиревине.”) Тензија и сукоб општих, макросупротности превелика је за разумевање према човеку: *Temps où le ciel recru pénètre dans la terre, où l'homme agonise entre deux mépris (Fragment 36).* („Време у коме заврбовано небо продире у земљу где човек издише између два презира.”) И тада је јасније него икад да: *Sur cette terre, on est un peu dessus, beaucoup dessous. L'ordre des époques ne peut être inversé. C'est, au fond, ce qui me tranquillise, malgré la joie de vivre qui me secoue comme un tonnerre (Fragment 231).* („На овој земљи, човек је више испод него изнад. Редослед доба не може се изменити. И то је, у ствари, оно што ме умирује, упркос жељи за животом који ме потреса као грмљавина.”) Рат је редефинисао стварност, усковитлао оне супротности које су биле у свом јединству. Рене Шар перципира промене у њему самом, и промене у односу према таквој стварности која порађа још увек неизвесну новину.

Хераклит у свом двадест осмом фрагменту каже: „Ваља знати: / да је рат општи (принцип) / да је завада (заправо) правда / и да се све дешава на основу заваде и нужности” (Марковић 1983: 83). Он рат види као услов јединства супротности, као услов идентитета сваке ствари. Рат добија атрибут универзалног принципа, док се у двадесет деветом фрагменту принцип рата не појављује „као услов и узрок јединства супротности, него напротив као узрок њихова постанка, као принцип социјалне диференцијације у свакој грчкој градској републици (полису)” (Марковић 1983: 86). У педесет трећем фрагменту рат је свему отац али и свему краљ, он омогућава постанак али му и поставља одређене границе. Тако рат за Хераклита не води у хаос него се одржава у границама мере, хераклитовског *logos*-а. Имајући у виду општа начела, Рене Шар их пропушта кроз једну субјективност, па за разлику од философа слику ставља у надређени положај у односу на појам који је окупља. Повезивање опозита узајамним обухватањем присутно је, како смо већ рекли, на плану форме (унутрашње и спољашње организације текст), на плану одабира исечака реалности који се проблематизују, али, када је реч о „Хипносовим белешкама”, та противречност затворена у себе присутна је и на плану опште атмосфере из

које песник говори, атмосфере рата.

Текстови који су због своје изражене фабуларности на граници са цртицом или микропрозом такође припадају „Хипносовим белешкама”, што умногоме одређује њихову тематику. Цртице под бројем сто двадесет осам и бројем сто тридесет осам представљају заправо једну епизоду са позорнице рата, испричану од почетка до краја, правим приповедним језиком. Оно што Шар у песмама у прози постиже сведеним изразом супротстављања појмова у синтаксичким паралелизмима и антители, овде се постиже описом догађаја. Обе приче тематизују морал и исправност у условима рата, као и појединца разапетог између две различите стварности, међусобно противречне и засноване на другачијим конвенцијама. Исечци тих двеју стварности смењују се као супротности које нису успоставиле своје јединство.

Четврти члан почетне типологије била је форма записа или белешке. У овој, најслободнијој форми најбоље се види колико је Шаров језик против било какве распричаности. Елиптичност израза креће се од афоризма: *Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel.* („Ако пребивамо у муњи, она је срце вечног.”); *L'acquiescement éclaire le visage. Le refus lui donne sa beauté.* („Пристајање озарава лице светлошћу. Одбијање лепотом.”); *L'éternité n'est guère plus longue que la vie.* („Вечност није много дужа од живота.”); до испољавања одређеног утиска збијеног у неколико речи: *Imagination, mon enfant.* („Машто, дете моје.”); *Vous serez une part de la saveur du fruit.* („Бићете у укусу воћа.”). Са друге стране, осамдесет седми фрагмент „Хипносових бележака” чини заправо аутентично писмо надређеног осталим војницима, сачињено од његових савета и наређења. Ту се језик своди на своју инструменталну функцију, негујући што гушћу обавештајност и што мању двосмисленост. Инкорпорирање у књижевни текст документа некњижевне садржине карактеристичан је поступак надреализма. У *Формалној деоби*, песник нам износи под римским бројем седамнаест, и један аутопоетички текст:

„Хераклит наглашава заносно јединство супротности. У њима, он на првом месту види савршени услов и неопходног покретача да се дође до склада. У поезији се догађа да у тренутку сједињења тих супротности избије судар без одређеног порекла чије растварајуће и усамљено дејство изазива клизање понора који на потпуно анти-физички начин носе песму. Песниково је да

прекине ову опасност уносећи било један традиционални елемент, било ватру једне толико чудесне демијургије која је у стању да избрише путању од узрока ка последици. Песник тада може да види супротности – те тачне и бурне опсене – како достижу, како се њихово иманентно порекло персонификује, поезију и истину будући да су оне, као што знамо, синоними” (*Формална деоба*).

Разлике између Шарових песама и песама у прози заснивају се пре свега на мотивском плану. Песме својим богатством мотива више провоцирају сликовност, док песме у прози, које су претежно окупљене око једне мисли, једне субјектове пројекције реалности, више провоцирају сам појам, инсистирајући на његовом унутрашњем динамизму. Тако су за песме карактеристичнији тропи, док су у песмама у прози, поред фигура сажимања, бројне и фигуре понављања, синтаксички паралелизам, антитеза, контраст, којима се пропитују различити односи сведене стварности и њених супротности. Док су Шарове песме више поетске, песме у прози су више ноетске.

„Проезија” Ренеа Шара деструише одомаћеност човека у свету, провоцирајући изворну блискост, суспрегнутост свих ствари која спречава свако диференцирање. Оно „несавршенство” које је и темељ али и врхунац – своју форму проналази у песмама у прози, што настају из Шаровог непосредног односа према стварима које не мирују.

ЛИТЕРАТУРА

- Blanšo, Moris. 1975. „Zver iz Laskoa”. *Polja* 21 (192): 18–19.
- Char, René. 1963. *Poèmes et prose choisis*. Paris: Gallimard.
- Char, René. 1963. *Poezija*. Zagreb: Mladost.
- Char, René. 1971. *Fureur et Mystère*. Paris: Gallimard.
- Hajdeger, Martin. 1976. *Iz iskustva mišljenja*. prevod: Zvonimir Mrkonjić.
- Bofre, Žan. 1976. *Razgovor pod kestenom*. prevod: Zvonimir Mrkonjić. Zagreb: SCSZ (Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu).
- Marković, Miroslav. 1983. *Filozofija Heraklita mračnog*. Beograd: Nolit.
- Richard, Jean-Pierre. 1964. „René Char”. *Onze études sur la poésie moderne*. Paris, Seuil: 67–103.
- Šar, Rene. 2001. *Bes i tajanstvo*. Beograd: Paideia.

Стојановић-Пантовић, Бојана. 2003. „Песма у прози као двострука родовска фигура”. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. 51/3: 685–694.

Стојановић Пантовић, Бојана. 2011. *Распони модернизма*. Нови Сад: Академска књига.

Маја Медан

THE PROSE POEMS OF RENÉ CHAR

Summary

The paper addresses the problem of form, particularly the problem of the prose poems of René Char's collection *Furor and Mystery*. Every great linguistic artistic endeavor confirms formally its profound intention. Therefore, in an attempt to think through the prose poems of René Char, the attention is drawn specifically to the genre itself based on Heraclitus's unity of opposites, as well as to the principle of antistatic the poet uses to build upon the basic notions of his poetry.

Key words: prose poem, micro-prose, Heraclitus's logos, fragmentarity, antistatic