

Ивана М. Рачић
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду
ivana.m.racic@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2016.265-280
UDK broj: 821.163.41.09 Петровић Р.
Originalni naučni rad

КУБО-ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКИ ЕЛЕМЕНТИ У ЗБИРЦИ *ОТКРОВЕЊЕ* РАСТКА ПЕТРОВИЋА: УТИЦАЈ АПОЛИНЕРОВЕ ПОЕТИКЕ¹

САЖЕТАК: Предмет истраживања у овом раду је збирка пјесама *Откровење* Растка Петровића. Анализираћемо везе између естетичких погледа и поетика Петровића и Гијома Аполинера. Посебно ћемо освијетлити одлике њихових поетика које су у тијесној вези са покретом кубизма у сликарству како бисмо показали недвосмислене елементе кубизма у њиховим пјесмама. Бавићемо се њиховом тематско-мотивском структуром како бисмо показали сличности на том пољу али размотрићемо и разлике у њиховим књижевним поступцима.

Кључне ријечи: Растко Петровић, Аполинер, кубо-експресионизам, динамизам, симултанizam

Књижевни опус Растка Петровића не може се свести под један књижевни правац, у чему су сагласни сви значајнији изучаваоци српске авангарде² (Грдинић 1997; Стојановић Пантовић 2003; Вучковић 2011). Радован Вучковић (2011: 251) истиче да је Петровић „заузимао посебно место у тадашњој српској књижевности“, што потврђује и Бојан Јовић (2005) у својој студији *Поетика Растка Петровића*. Међутим, и поред Петровићеве неприпадности једном књижевном правцу, у његовом дјелу су примјетни кубо-експресионистички елементи које ћемо настојати да освијетлимо у овом раду. Притом, акценат ћемо ставити на Петровићеву збирку *Откровење*, као и на његове ликовне есеје и критике, нарочито оне које су настале до 1922. године, ради бољег разумијевања Петровићевих естетичких и идеолошких схватања. Такође,

¹ Изложени рад је писан под менторством проф. др Соње Веселиновић у оквиру курса Облици модерне српске књижевности двадесетог века.

² Када говоримо о авангарди у српској књижевности, морамо поменути радове и истраживања Гојка Тешића. Више о српској авангарди види: Тешић 2005.

фокус ће нам бити и на Аполинеровој збирци *Алкохоли* и студији *Сликари кубисти* како бисмо показали директни утицај Аполинеровог стваралаштва на Петровићева дјела. Метод који ћемо користити при проучавању Петровићеве збирке у контексту кубизма и у односу на Аполинерове текстове је интертекстуални и интердисциплинарни приступ, услед великог утицаја сликарства на Петровићев књижевни рад. Поставка интертекстуалности је да је сваки текст повезан са другим текстовима кроз пишев дијалог са хипертекстом уз укључивање ауторових властитих вриједности и архетипова који су присутни у њему (в. Константиновић 2002). Поред наглашавања кубо-експресионистичких вриједности код ова два писца, бавићемо се и сличношћу у њиховој тематско-мотивској структури.

Збирка *Откровење* издата је 1922. године и означена је као најзначајнија збирка српске међуратне књижевности (в. Грдинић 1997). *Откровење* је доживјело разнолику рецепцију међу књижевом критиком оног доба. Поједини критичари су имали и амбивалентне ставове.³ Колики је одјек имала збирка у тадашњој јавности говори и то што је осуђена од Светог синода српске православне цркве. Прије стварања овог дјела Петровић се школовао у Паризу, па је самим тим био у директном додиру са авангардним покретима тог доба. Услед одлучног одбијања симболистичког и импресионистичког сагледавања стварности, у Француској долази до постепеног развијања неколико покрета у умјетности које ћемо означити термином – авангарда. У Петровићевој поменутој збирци очигледне су одређене одлике најзначајних покрета тог времена: футуризма, експресионизма, дадаизма и надреализма⁴. Међутим, поред поменутих покрета у књижевности, кључни утицај на Петровићеву *Откровење* су имали кубизам и конструктивно сликарство. Као централну личност кубизма, Петровић у свом есеју *Двадесет година повратка поезије у живот*, наводи Гијома Аполинера, „апостола кубизма“ (Арнасон 2003: 159). Поред Аполинерове значајне улоге у теорији кубизма, Радован Вучковић истиче да је управо Аполинер прекинуо са симболизмом и наговијестио нови дух поезије, из које касније проистичу остали покрети, а

³ Црњански је двојачко окарактерисао ову збирку; с једне стране истиче њену хаотичност и конфузију, критикујући пјесме као „хаотичне конструкције“ а са друге стране одушевљава се стиховима и иситиче да је језик Петровића „једна од најлепших нада наше најновије лирике“ (в. Црњански 1991).

⁴ Иако је надреализам званично настао 1924. године када је изашао Бретонов манифест футуризму, зачеци овог покрета се могу уочити већ 1920. године (в. Вучковић 1984).

првенствено футуризам, док Хуго Фридрих сматра Аполинера претходником надреализма (в. Фридрих 2003). Отуда и не чуди Петровићево занимање и многобројне реминисценције на Аполинера, коме је посветио и пјесму *Песник на водама*. Упознат са тадашњим европским стваралаштвом, Петровић је био свјестан да Аполинер није примијенио естетичке и идеолошке ставове своје теорије умјетности:

Ако се строго посматрају његова дела, може се врло лако донети закључак да она не само да нису модерна него нису ни изазвана новом акцијом човечанског духа... Аполинер није имао прилике да се стави у додир велике механике, нити је имао потребе да својим животом решава грчевити друштвени проблем прелаза; па се тако код њега нови дух, фатално сводио на замену застареле садржине каквом изгубљеном, која ће боље одговарати приликама, и доношењем новог спољашњег облика. Поезија новог духа има тек да буде откривена [...] (Петровић 1974: 140).

На основу примјера видјећемо да је Петровић управо то и покушао: да спроведе у дјело поставке кубистичке поетике које је Аполинер изнио у свом дјелу *Сликарски кубисти*.

На самом почетку дате студије Аполинер износи да „нови“ сликари не узимају предмет из природе као тему/субјекат својих слика као и да ће називи у каталозима служити као знак распознавања предмета који је на слици (Apollinaire 1913/2014). Слично овоме, Петровић ређа визуелне и аудио слике, асоцијације, визије око наслова пјесме. Узмимо за примјер пјесму *Фабрички димњак у пејзажу и канибалац чекајући новорођеног*. У самом наслову су нам сажете три слике (фабрика, канибалац и порођај) које се у пјесми разбијају на многобројне елементе, расуте у простору и времену; често се слике вежу асоцијативно, по звучности: „О слатки брате, засвирај ми виолон, / свиђа ли ти се Жан Франсоа Вилон? / Та он је умео да буде и лопужа; / да ли знаш брате оне тамо са Гружа?“ (Петровић 1997: 58). Такође, наглашени су визуелни елементи: „Твог оца, радника фабричког, с прстију цури смола – / а по мокрим плећима твог младића и тог вранца, / У огледању крећу звездана кола“ (Петровић 1997: 59). Петровић није тежио алогичности (што нам између осталог показује и промишљена структура његове збирке⁵), већ нам овај

⁵ Никола Грдинић у поговору *Песме Растка Петровића* скреће пажњу на Петровићеву биљешку испод четврте пјесме *Откровења* у којој пише „Прва песма Откровења, Београд XII 1921.“ Такође уз последњу пјесму збирке стоји напомена „Последња песма Откровења“. Поменуте биљешке су индикатор да збирка има одређену унутрашњу структуру и да пјесме

наслов даје сажету слику и тачку распознавања у којој се спајају остале слике из пјесме: Калифорнија, ишчекивање у мајчиној утроби, радници, Франсоа Вијон, војници, биоскоп итд., а све у служби допуњавања и стварања слике из наслова пјесме.

На најбитнији Аполинеров постулат кубизма упућују последњи стихови ове пјесме: „А један једини воз / Одхуктаће свим правцима у исти час“ (Петровић 1997: 62). Аполинер наглашава да као што је Грцима идеал био људско тијело и тјелесна љепота тако је кубистима идеал бесконачност. Управо тај новоустановљени идеал дозвољава другачије пропорције, нову перцепцију стварности и идеал љепоте. Наведени стихови потврђују идеал бесконачности, негирајући у потпуности вријеме и простор, сажимајући удаљено и блиско (временски и просторно) у једну тачку, која је заправо сам наслов пјесме. Простирање три познате димензије у једну, Аполинер је назвао „димензијом бескраја“ коју дефинише развлачење бескрајности у свим правцима у једном одређеном тренутку (Apollinaire 1913/2014). Поетско уобличење Аполинеровој формулацији „димензије бескраја“ дао је Петровић горе наведеним стиховима. До ове четврте димензије се долази симултаном тј. посматрањем предмета свим чулима из различитих углова, временских и просторних. Поетску илустрацију теорије симултанитета и четврте димензије Аполинер је дао у пјесми *Дивота рата*, гдје у неколико стихова пориче тродимензионалну стварност и представља димензију бескраја: „Издубио сам корито којим течем гранајући се у хиљаду речица што / допиру свуда“ и „налазим се у рову прве линије а ипак сам свуда или тачније / почињем да бивам свуда / ја у ствари почињем ту причу предстојећих столећа“ (Аполинер 1995: 230). Симултаност је једно од главних обиљежја Петровићеве збирке *Откровење*. Пјеснички субјект се креће кроз различите просторе и времена доживљавајући визије, парчајући слике на елементе и спајајући их по начелима кубизма, што можемо уочити на примерима: „Ево сва тела смеђа, дебела и бела; / Ево њина друга (и сва редом до милијардитих) стања! / Скоро ме страши силна мудрост ове руке - / мој мозак је немоћан да буде господар свих њених / покрета“⁶ (Петровић 1997: 74) или „Бахћем се и дахћем, гле, у

нису ређане хронолошки по датуму настанка. Уз то Грдинић истиче да се збирка састоји из два дијела, и да је укупан број пјесама, девет, симболичан (в. Грдинић 1997).

⁶ Дата пјесничка слика је попут честих кубистичких приказа дјелова тијела који дјелују као самостални ентитети без потребе за повезаношћу са другим тјелесним елементима.

кошмару и сви снисмо / Освајање простора нечим што је без мере ...“ (Петровић 1997: 63).

Међу српским проучаваоцима Петровићевог рада у европском контексту не постоји усаглашеност о пресудном утицају на Петровићево стваралаштво. Као примјере опречних ставова по питању утицаја кубизма и Аполинера на Петровића навешћемо погледе Бојана Јовића и Радована Вучковића и покушаћемо да разјаснимо и оповргнемо Јовићев став како бисмо показали да једна од главних одлика Петровићеве поезике – динамизам није у конфликту са поставкама кубизма како то претпоставља Јовић.

Радован Вучковић у *Поетици авангарде* истиче:

Пресудно дејство на Р. Петровића могао је извршити једино Аполинер и круг авангардиста у коме се он кретао, а чији је дах и Р. Петровић са заносом удисао. [...] Негде у Аполинеровом лику пројектовао је Р. Петровић самога себе и своју духовну позицију (Вучковић 2011: 263).

Са друге стране, Бојан Јовић (2005) сматра да је Петровић био упућен на Аполинерово дјело, али не сматра да су Аполинер и кубистичка поезика имали и одлучујућу улогу и утицај на његово стваралаштво. Јовић аргументује свој став позивајући се на сам кубизам који се ослањао на статичност. С обзиром да је динамизам једна од главних одлика Петровићевог стваралаштва, Јовић наводи да се Петровић више везао за одређена дјела Аполинера и Блеза Сандрара, него за саму поезику кубизма. Поред тога, ни сам Аполинер није признавао кубизам у књижевности, као ни многи други књижевници који су припадали кругу кубистичких сликара (Макс Жакоб, Андре Салмон, Блез Сандрар)⁷.

Ипак, књижевност као другачији умјетнички медиј, није ни могла да испрати све битне елементе кубистичког покрета, нарочито не статичност, поготово не у времену у ком се развијао динамички футуризам. Услед претпостављеног конфликта кубизма и динамизма који, по Јовићу, дистанцира Петровићеву поезику од кубизма, морамо се запитати да ли је заправо статичност предмета главно обиљежје овог покрета. Предмети и стварност су нам приказани распарчани, саздани од засебних елемената која успостављају

⁷ Један од могућих разлога јесте и, како Јовић (2005) наводи, одбрана примата књижевности над сликарством, мада и то несврставање под одређени покрет јесте одлика кубиста, који су тежили ка нерепрезентативности и самодовољности умјетничког дјела.

нове односе. Тема слике нам је приказана из различитих углова, што нужно изискује динамику у односу тог примарног предмета са остатком стварности коју је умјетник сачинио. Кључни аргумент нам даје Петровић говорећи о изложби Бијелића, Добровића и Миличића:

Њихов сензибилитет је друкчији него сензибилитет – осећање природе и живота – импресиониста: не једно нијансирње, пролазности ситуације, но непрестаног покрета елемената у природи; њиог размештања и поновног смештања, кристализације и декристализације и преуређивања природе: оног што носи назив динамизам (Петровић 1974: 13).

Наведени цитат нам показује да је Петровић посматрао успостављање нових односа као динамичке процесе, што потврђује и даље у тексту (*Изложба Бијелића, Добровића и Миличића*) пишући о сликарима кубистима; сликарска стварност је садржајнија од уобичајене услед поновне материјализације дематеријализоване природе. Прије описа Пикасовог *Гитаристе* у есеју *Сава Шумановић и естетика сувише стварног у новој уметности*, Петровић као главну новину кубизма наводи управо то „давање“ првог односа елементима из природе по сопственом темпераменту и вољи умјетника, на основу којег ће се одредити и остали елементи, што је у складу са Пикасовим ријечима: „Код мене је слика збир разарања“ (Фридрих 2003: 79). Захваљујући Петровићевим есејима⁸ имамо увид у његова промишљања о кубизму. На основу наведеног есеја и цитата чини се да је процес стварања слике, као и однос елемената унутар ње сматрао динамизмом⁹. Можемо закључити да је Петровић схватао и интерпретирао кубизам на другачији начин од устаљеног у историји умјетности, који претпоставља и ограничава кубизам на статичне слике. На основу наведеног цитата јасно је да је за Петровића кубизам дубоко прожет динамичким процесима па самим тим статичност кубизма не представља стварни отклон кубизма од Петровићеве поезије.

У есеју *Изложбе у Паризу*, Петровић наставља да излаже свој поглед на тадашње токове у умјетности. Као што смо већ навели, он сматра да је импресионизам превазиђен, па је самим тим немогуће вратити се њему. Са друге стране истиче да дадаизам не може преузети водећу улогу услед своје

⁸ Бојан Јовић (2005) сматра да се Петровићеве ставови о ликовној умјетности односе и на књижевност, и обрнуто, што је поставка и овог рада.

⁹ Овим не поричемо очигледан утицај футуризма на Петровића приликом стварања ове збирке, већ желимо да покажемо да по Петровићу, динамизам одликује оба ова правца, с тим што се различито испољава у двијема гранама умјетности.

деструктивне природе и интенције. По Петровићевом мишљењу, могуће је да два правца коегзистирају, као што је то случај са кубизмом и експресионизмом, и чак сматра да се преплићу:

Кубизам се и објашњава изразом, док се експресионизам најрадије потврђује изражавањем запремина. Пикасо, који је најутанчанији учитељ школе, који се уме измигољити и онда кад сви мисле да је сам себе заробио, шета се са највећом лакоћом кроз оба (Петровић 1974: 7).

Чини се да је Петровић исто остварио у збирци *Откровење*.

Као што смо већ показали, Петровић се у својим чланцима и есејима посвећеним теорији умјетности често позивао и освртао на Аполинерове поставке изнијете у студији *Сликари кубисти*, али их је и развијао. Тако је у есеју Сава Шумановић и естетика сувише стварног у новој умјетности дошао и до термина „сувише реалности“ посматрајући Пикасовог *Гитаристу*. Аполинер (Apollinaire 1913/2014) у горепоменутој студији каже да Пикасо изучава предмет као што хирург сецира леш и тако долази до приказивања предмета изван реалности – надреализма¹⁰. Петровић интезивно доживљава *Гитаристу*. Не усаглашава се са термином надреализам, већ користи свој – „сувише реалности“. Управо у овом раду Петровић ће антиципирати нови реализам као што чини и Аполинер подјелом кубизма¹¹. Петровић је био под јаким утиском поменуте слике, што нас доводи до још једног битног момента у Петровићевом стварању: не само да је писао користећи се кубистичким елементима, већ је писао и инспирисан кубизмом. Обузет том реалношћу која је изван свакидашње, која симултано показује све своје аспекте, растављени елементи који су наново, пажљиво склопљени у цјелину, показују Петровићеве вриједносне ставове и циљеве по питању умјетничког стварања. То нам показује наредни цитат:

Кад посматрам Пикасовог Гитаристу, на нов начин саграђеног из потпуне распарчаности највећег броја његових садржина, ја сам задовољен савршеном реалношћу тога Гитаристе; и то не само што знам да сам премештен у један други свет и што сам освојен истином тог света него што сам освојен чак потпуно једном заситљивом личношћу, као што би био освојен примитиван човек обојеном фотографијом... Пикасова слика није само надреалност, како би

¹⁰ Петровић (1974) наводи у есеју посвећеном Шумановићу да Аполинер дефинише Пикасова дјела термином, надреалност.

¹¹ По Аполинеровој подјели кубизма, постоје два нечиста кубизма (физички и инстинктивни) и два чиста (научни и орфични) (Apollinaire 1913/2014).

се изразио Аполинер (Apollinaire), реланост изван ове наше свакидашње реалности, но `Сувише-реалности`; до крајње могућности изражавање, и истовремено синтезирање, свих садржаја сликаног мотива и његових односа у свемиру [...] У животу је, на пример, Гитариста заробљен простором и раскидан временом, у сликарству, напротив, спајање времена и простора је савршено, тиме је створена могућност његове мултипликације (Петровић 1974: 22).

У истом есеју Петровић износи нови поглед умјетника на природу. Како наводи, умјетник узима елемент из природе, општи покрет, који затим ставља у нов контекст дајући му другачију, нову вриједност. Са друге стране, Аполинер (Apollinaire 1913/2014) истиче да умјетници више не пресликавају природу, али код њега је акценат на непостојању правог субјекта, који све више губи на значају у новом сликарству, док се потпуно не изгуби у потпуној апстракцији којој кубисти, по Аполинеру, теже. Петровић апстракцију види као „сувише-реалност“ и за њега је субјекат кључан, јер представља прави однос субјекта са осталим елементима стварности; он одушевљено посматра предмет, услед његовог новог контекста. Предмет изолован из своје свакодневнице добија нови простор и вријеме и успоставља другачије односе са осталим елементима, остварујући такорећи савршену стварност. Чини се да Петровићева синтеза „сувише-реалности“ одговара Аполинеровом поређењу Пикасовог посматрања предмета са хирургом који сецира леш. Петровићу није циљ да прикаже стварност, већ је стварност средство преко које долази до „сувише-реалности“, што је заправо интерпретација и дијалог са Аполинеровим ставом да кубизам „није уметност имитације, већ уметност концепције која се издиже до креације“¹² (Apollinaire 1913/2014).

Упоредо са стварањем нове, другачије од понуђене стварности Петровић у центар поставља и новог човјека, који је у складу са новим добом. Моменат новог човјека је инспирисан Ничевим над-човјеком¹³. Петровић дефинише тог новог човјека већ првом пјесмом *Откровења* а разрађује га даље кроз пјесму *Сви су чанци празни* и у ауто-рефлексивном поетичком спису *Пробуђена свест (Јуда)*. У поменутом тексту Петровић објашњава своју збирку и доследан је у одбацивању морала, стега и хришћанског концепта дуализма тијела и душе. Петровићев нови човјек је надмоћан пред модерном

¹² Превод наведен према Поповић 2008: 26.

¹³ О утицају Ничеове филозофије на дјело Растка Петровића види: Илић 1996.

цивилизацијом, отуд и његово истраживање примитивног живота Словена, како би то доказао и на колективном плану.

Аполинер (Аpollinaire 1913/2014) се са друге стране позива на Ничеа и његову филозофију када говори о другачијем посматрању тијела и пропорција. Пјесничке слике Аполинера приказују гротескну, хиперболичну слику тијела и естетику не нарочито ружног, већ више хаотичног. И тијело се приказује као једва састављена цјелина од разбацаних и несразмјерених дјелова. Слично је и код Петровића. Одређени дјелови тијела су наглашени и као да се шире у простору у некој врсти екстазе. Овакав концепт тијела је у складу са Петровићевим схватањем тијела и душе као јединства, и изједначавањем тјелесних и душевних нагона. Полазећи од урбаних мотива и користећи се новооткривеним феноменима из области науке (мотив плазме, као тек откривеног феномена, присутан је у неколико пјесама *Откровења*) али и свакодневног живота, Аполинер а и Петровић су унијели нову тематско-мотивску структуру у пјесништву, али са различитим интенцијама. Код Петровића у *Откровењу* су изражене тежње које се подударају са експресионистичким. Тим савременим животом са тек установљеном свакодневницом међу фабрикама, аероплановима и пропелерима, Петровић је представљао отуђеност појединца и његову растрзаност између спољних надражаја и унутрашње тјескобе која резултира јединством комадића распарчане стварности и визија. Сличан образац налазимо и код лирског субјекта експресиониста.

Појединац/индивидуа добија и један нови вид ангажмана који подразумева обнову властитог етоса и апстрактну тежњу за обједињавањем братства свих људи [...] Експресионисти желе да доживе свет примарно, непосредно и непатворено, „препадом“ на сва чула, тежећи да својим делом подаре визију тоталитета и интегралности. У том смислу, они настоје да продру до суштине ствари, што се постиже процесима апстраховања, редукције и формализације на битне елементе свести, који се потом слободном игром фантазије прерађују и комбинују у уметниковом уму, настојећи да добију што зачуднију форму или облик (Стојановић Пантовић 2003:10).

Попут експресиониста Петровић је истраживао не само сопствену традицију, већ пратећи кубисте истраживао је и удаљене културе Океаније, које често помиње у својим пјесмама. На тај начин даје представу свијета јединства свих људи, у ком исту судбину дијеле и Словени и „Црвенокожци“, које муче иста метафизичка питања, као што је оно о тајни рођења коме је

посвећено више пјесама *Откровења* (*Једини сан, Тајна рођења, Ноћ Париза*). Петровић том праксом потврђује Аполинеров став да се кубисти не ограничавају на људску расу већ теже да се дистанцирају од сензуалног зарад интелектуалног, све у циљу промишљања о метафизичким формама, а не оптичким илузијама и пропорцијама (Apollinaire 1913/2014). Тако у пјесми *Споменик путевима*¹⁴ Петровић иронијски пише о црначком фетишу називајући га „нашим Христом“, што је очигледан дијалог са Аполинеровим стиховима из *Зоне*: „У Отеј пешке на спавање крећеш / Међу своје фетише из Океаније и Гвинеје / То су Христоси другог обличја што у другу веру спада / То су лошији Христоси некаквих тамних нада“ (Аполинер 1995: 12). Увођење удаљених мотива као што су фетиши и тотеми вјероватно има свој извор у Пикасовим ријечима, које је забиљежио Аполинер, да су афричке скулптуре „најмоћнији и најљепши од свих плодова људске маште“ (Арнасон 2003: 164). Тако да, иако је дијелио тежње за „тоталитетом и интегралности“ са експресионистима, за Петровића су ови појмови представљали другачије значење. За њега је цјеловитост била новоустановљена стварност по већ поменутих кубистичким принципима¹⁵.

Међутим, када говоримо о *Откровењу* не смијемо занемарити утицаје експресионизма који су условљени повезаношћу експресионизма са футуризмом, као што су: разарање синтаксе и структуре текста, преиспитивање традиције, одбацивање традиционалних књижевних жанрова, одбацивање умјетничког подражавања, антиестетички карактер и динамизам (в. Стојановић Пантовић 2003). Поред наведеног, изражене одлике експресионизма у *Откровењу* јесу визије, контемплације и снови. Петровић се не служи визијама и сновима као пјесничким средствима зарад оправдања и

¹⁴ Ова пјесма не припада збирци *Откровење* али је Бојана Стојановић Пантовић посматра као поетичку најаву збирке па отуда и њена релевантност за овај рад (Стојановић Пантовић 2003: 73).

¹⁵ Као што смо и раније установили, код Петровића се често налазе кубо-експресионистички елементи. Тако В. Зокел примјећује у француској књижевности двије струје експресионизма: надреалистичке експресионисте и кубистичке експресионисте (Стојановић Пантовић 2003: 23), који су повезани са Аполинером, а рекли бисмо да би овој струји припадао и Петровић. Са друге стране Бојан Јовић (2005) наводи да се Петровићева поетика уклапа у Аполинеров орфизам. Арнасон види посебност орфизма у стварању нових структура које нису позајмљене из „сфере видљивог“. Самим тим, орфизам је заправо описан Пикасовим ријечима „Сликама предмете како их замислим, а не како их видим“ (Арнасон 2003: 277), што је у складу са Петровићевом кубо-експресионистичком поетиком.

објашњења симултанизма, већ они имају доминантну и покретачку улогу у збирци.

Кубо-експресионистички елементи као и заједничке црте Петровићеве и Аполинерове поетике јасно су уочљиви већ у првој пјесми *Откровења, Пустолов у кавезу*. Петровићеве стихови: „нема више дужина, ширина; само ногу, / руку; све се шири“ (Петровић 1997:50) звуче као описивање неког кубистичког платна. Ова тенденција се наставља касније стиховима: „тамо, где је некада био дугачки видик планина, / једна нога, једна глава, једно смејање без трајања“ (Петровић 1997: 53). Гротескна концепција тијела карактерише оба ствараоца. Као што смо поменули, идеал ком се тежи више није љепота, већ бесконачност којој теже сви елементи слике (било пјесничке или сликарске). Пјесма је ауторефлексивна, и већ и самим насловом кореспондира са поетичким списом *Пробуђена свест (Јуда)* као и са насловном графиком Орфеја са лаутом. Стиховима казује да су у пјесничком субјекту остварени архетипови који омогућавају непосредно посматрање стварности, која не зна за просторне и временске границе. Тако конципирану стварност, пјеснички субјект ће представити у пјесмама које слиједи у *Откровењу*. Наглашавају се нагони који испуњавају цијели простор, а самим тим се исти и пориче у традиционалном смислу: „Нема више жеље, већ да избришем постојање, / да испуним све собом, све размаке, све шупљине, / нема више ни дубоког плавог ни планине, / само: кркати, хркати, чмавати и гроктати, / бити гнусна, огромна дрхтава плазма [...]“ (Петровић 1997: 53). Одбацује бога, узда се само у своју стваралачку моћ. Субверзивније али и радикалније него Аполинер у *Зони* одбацује хришћанство и све стеге које са њим долазе. Петровић је у том смислу немилосрднији, бруталнији, мотивима канибалства одбацује хришћанску традицију: „Место врба, удове и црева простирати на Цвети“ (Петровић 1997: 50). Са друге стране Аполинер се служи динамизмом и иронијским сврставањем Христа и светаца у групу са савременим индустријским компонентама, како би показао свој став према хришћанској традицији: „То је Христ што је у небу од авиона бржи / Светски рекорд у висини он још увек држи“ (Аполинер 1995: 8). Петровић тежи ка изненадним, шокантним исказима којим се остварује његово потпуно дистанцирање и одбацивање традиционалне лирске пјесме, на примјер када пореди свој живот са звијездом у једном стиху, у наредном ту звијезду удара песницама. Претјеривање и интезиван доживљај стварности који води ка гротескној хиперболичности у уживању спровела су оба пјесника, тако Петровић пише „ја

хоћу да пушим тела“ (Петровић 1997: 51) и „Гле, сипам крв, звезде и сало у овај пехар; можда и претерујем меру алкохолства ...“ (Петровић 1997: 50), док Аполинер у последњој пјесми *Алкохола*, *Јематва*, каже „Једно желим Француска Европо и свете / да ми своје градове у грло улијете“ (Аполинер 1995: 106). У *Зони* се слике градацијски ређају, а пјеснички субјект прати једну линију да би се на крају поентирало јаком визуелном сликом „Сунце врат пресечен“. Петровићев пјеснички субјект се грана, неуслакђен је, креће се асоцијативним линијама, често се враћа на раније поменуте теме и мотиве, са такође веома наглашеним визуелним елементима: „Скок је преклане кокоши у небо / Крв точи“ (Петровић 1997: 78). Аполинер је умјеренији и суптилнији, али истовремено и транспарентнији. Користи се својом ерудицијом и некада само простим набрајањем феномена остварује своју замисао (у *Зони* рецимо представља јединство свијета набрајањем птица из разних крајева). Управо због Аполинеровог пјесничког обзира, Петровић се више ослањао на његове теоријске радове а не на само пјесништво.

Топоси путника и путовања јављају се код оба пјесника. Петровић се управо у пјесми *Путник* највише поиграва просторним и временским планом, слично као и пјеснички субјект у Аполинеровој *Зони*. Обје пјесме су грађене по принципу симултаности али се знатно разликују семиотички. Многи истраживачи сматрају *Зону* кубистичком пјесмом, иако донекле постоји усаглашеност да се не може говорити о кубистичкој књижевности. Аполинер се у овој једној пјесми дотакао свих значајаних постулата кубистичке поетике. С обзиром да је једино ова Аполинерова пјесма грађена потпуно на принципима кубизма (симултанизам, фетиши, поигравање са простором), уз велики уплив динамизма зарад остваривања статичних слика које се одвијају упоредо у различитим просторима, одређена значења и поступци нису могли доћи до изражаја услед стварања колико-толико континуираних слика и ради остварења цјеловите композиције. Са друге стране, Петровићева цјелокупна збирка је синтеза различитих принципа авангардних покрета, па је самим тим пјесник имао простора да у свакој пјесми експлоатише одређене аспекте кубизма, између осталих, и да истражи у потпуности авангарду. На тај начин Петровић излази из оквира авангарде и превазилази Аполинерову поетику. Тако је у случају пјесме *Путник* доминантни пјеснички поступак симултаност, у којој се субјект креће разноликим предјелима уз реминисценцију на људе различитих култура. Пјесма има елементе фолклора и народне пјесме, у погледу стиховне организације и понављања, на примјер: „Ко ти рече

пријатељу да ћу доћи у недељу, у недељу/ Дунав тече!“ (Петровић 1997: 54). Помињу се, између осталих, Хајдук Вељко, Сибињанин Јанко, Коштана, Ханибал, Каравашо, као и разнолики предјели: Шар планина, Рудари, Тамбукту, Атлантук. Симултаност у овој пјесми омогућава Петровићу да истакне општи живот који се остварује у појединцу; сваки човек је свијет у малом који је сачињен од општих вриједности и апстракција цијелог свијета, а не само од своје националне свијести. Слично пише Аполинер у аутореклексивној пјесми *Поворка* у којој пјесник жели да спозна себе: „Поворка је прошла а ја не разлучих / Своје тело из ње Ти што нису били / Ја а што су редом ту наилазили / С комадићком мене од тих су делића / Дигли кулу где су народи се збили / Ту настадох од свега људског свих дела и бића“ (Аполинер 1995: 43). Доминантни мотив самоће у овој пјесми, карактеристичан за експресионисте услед њихове отуђености од свијета, претежно је и осјећање Петровићеве збирке. Пјеснички субјект *Откровења* је сам, и као да је осликан у последњим стиховима Аполинерове пјесме *Дивота рата*: „Јер мада сам ја у овом часу свуда у мени ипак нема никог осим / мене“ (Аполинер 1995: 230). Аполинерова *Зона* је свеобухватна; сагледава се традиција у добу развијеније технологије са традиционалним мотивима љубави и смрти. Нема код ова два пјесника обожавања машина као код футуриста, али су елементи из новог свијета технологије чести као мотиви. Аполинер их повезује са традиционалним мотивима, али је при том умјерен те постиже необичан спој или евентуално поређење: „Само је вера још увек нова само она / Још бива једноставна као хангари авиона“ (Аполинер 1995: 7). Са друге стране код Петровића налазимо: „О љубљена је локомотива; / Та машиновођа није ништа друго / до нож који под материцом забоден стоји: / гарава бритва крива“ (Петровић 1997: 56). Петровић шокира и ствара изненадне обрте смјештањем и повезивањем фолклорних и традиционалних мотива у градску атмосферу свакодневнице.

Петровићев и Аполинеров стих је сличан. Уопштено говорећи пишу слободним стихом који се приближава прозном (у неким моментима приближавају се новинарском стилу). Петровић укључује асиметричне риме, али су и оне у циљу посебне колажне и монтажне структуре. За Петровића су карактеристични неологизми, који вјероватно потичу од његовог става да је језик у модерној цивилизацији оболио (ову поставку ће Петровић изложити у есеју *Хелиотропија афазисе*). Отуда је за његову поезију битан слој звучности језика и аутоматизама из природе; Петровић је инкорпорирао и наглашавао те

елементе како би се приближио традицији Словена, сматрајући примитивну умјетност апстракцијом и вјероватно у циљу „чишћења“ језика од техничке цивилизације¹⁶. Примјетни су и постулати футуризма (ређање именица, коришћење глагола у инфинитиву и герунду) у грађењу његове пјесме зарад динамизма који је Петровићу био изузетно битан. У већини пјесама *Откровења* нема строфне организације стиха, али необична преламања успостављају несвакидашне везе и односе међу сликама и мотивима, које се прожимају и прелазе из једног времена и простора у други, у чему му помаже интерпункција коју је Аполинер напустио. О промијењеној перцепцији пјесничког субјекта и необичним преламањима у Петровићевом стиху пише и Новица Петковић:

Општа тежња ка померању угла (све до обртања) под којим се гледа на ствари свакако је утицала на изглед песничких слика. Зато се понекад чини да су искошене, па чак и с наличја дате. Тада их с напором распознајемо, јер изгледају деформисане, и тешко их повезујемо у смислену целину (Петковић 1999: 27).

Наведене ријечи могле би да послуже и за опис неког кубистичког платна. Петковић (1999) објашњава овакву Петровићеву праксу његовом жељом за „поигравањем“ и стварањем „варљивог виђења“, али заправо је ријеч о чисто кубистичкој тежњи коју је Петровић остваривао „преиначењем“ стварности. Можемо упоредити наведени цитат са издвојеним поставкама кубизма из *Историје модерне уметности* Арнасона:

Кубисти су закључили да стварност има много дефиниција, те да предмети у простору, а ни сам простор, немају јединствен и апсолутан облик. [...] Двозначност фигуре и позадине, која је постигнута отварањем контура, суштинска је карактеристика кубизма (Арнасон 2003: 156).

Јасно је да је Петровић својим стихом желио да постигне кубистички ефекат „двозначности“ простора, што је Петковић примијетио али није ту Петровићеву тежњу смјестио у контекст кубизма. Управо у пјесми *Преиначења* најизраженије се смјењују дјелови стварности, који се неријетко преклапају и смјењују. Попут Пикасове слике *Три жене* у којој сиви троугао представља дио груди једне жене и дио бутине друге (в. Арнасон 2008), тако и у поменутој пјесми Петровић преклапа просторне елементе:

¹⁶ Више о Петровићевом односу према словенству и схватању језика види: Вучковић 2011.

Ударцем, чврстину неба захвативши руком,
 Комад плаветнила одвуче за собом:
 Сада је његов пад као и гром,
 А небо сазрело тако за море –
 Бујице непрекидном каскадом –
 Излиће цео свод до зоре (Петровић 1997: 76).

У овом раду смо покушали да понудимо нови приступ Петровићевом *Откровењу* његовим смјештањем у контекст Аполинерових теоријских поставки кубизма. Такође, на примјерима пјесама освијетлили смо заједничку тематско-мотивску структуру ова два пјесника и истакли кубо-експресионистичке елементе њихове поезије. Без намјере да оповргнемо недвосмислени утицај других авангардних покрета (превасходно футуризма, а потом и дадаизма и надреализма), указали смо на значај утицаја кубизма на Петровића при сагледавању и стварању пјесничке стварности. Показали смо и да је Петровић у својим есејима понудио другачије схватање кубизма, које је развио увођењем естетике „сувише-реалности“, а потом транспоновао своје умјетничке ставове на пјесме *Откровења*. Даља истраживања су могућа на интердисциплинарном пољу разматрањем непосредних утицаја кубистичких слика на Петровићеву поетику, као и компарацијом Петровићеве збирке са поезијом осталих пјесника који су припадали кубистичком кругу, прије свих Максом Жакобом, Андреом Салмоном и Блезом Сандрамом.

Литература

- Аполинер, Гијом 1995. *Алкохоли и Калиграми*. Београд: Време књиге.
- Apollinaire, Guillaume 1913. (*Méditations esthétiques*) *Les Peintres cubistes*. Paris: Figuière. Преузето са: <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/apollinaire/meditations-esthetiques/body-1> (19.03.2016.)
- Арнасон, Харвард Х. 2003. *Историја модерне уметности*. Београд: Орион Арт.
- Вучковић, Радован 2011. *Поетика српске авангарде*. Београд: Службени гласник.
- Вучковић, Радован 1984. *Модерни правци у књижевности*. Београд: Нолит.
- Грдинић, Никола 1997. „Поезија Растка Петровића“. *Песме*. Сремски Карловци: Каирос, 165-182.

- Илић, Љиља 1996. *Рефлекс Ничеове филозофије у делу Растка Петровића*. Бања Лука: Глас српски.
- Јовић, Бојан 2005. *Поетика Растка Петровића*. Београд: Народна књига Алфа.
- Константиновић, Зоран 2002. *Интертекстуална компаратистика*. Београд: Народна књига Алфа.
- Петковић, Новица 1999. „Пукотина у језику“. *Песник Растко Петровић : зборник радова*. Београд : Институт за књижевност и уметност, 13-52.
- Петровић, Растко 1974. *Есеји и чланци*. Београд: Нолит.
- Петровић, Растко 1997. *Песме*. Сремски Карловци: Каирос.
- Поповић, Диана 2008. „Одјеци Аполинерових естетичких размишљања о новој уметности у есејима Растка Петровића“. *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*. Нови Сад : Филозофски факултет, 21-30.
- Стојановић Пантовић, Бојана 2003. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска.
- Тешић, Гојко 2005. *Откровење српске авангарде*. Београд: Чигоја.
- Фридрих, Хуго 2003. *Структура модерне лирике*. Нови Сад: Светови.
- Црњански, Милош 1991. „Откровење Растка Петровића“. *Есеји и прикази*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 148-155.

Ivana M. Račić

CUBO-EXPRESSIONIST ELEMENTS IN RASTKO PETROVIĆ'S COLLECTON OF POETRY *REVELATION*: THE INFLUENCE OF APOLLINAIRE'S POETICS

Summary

This paper deals with Rastko Petrović's poetry collection *Revelation*. We will explore the relations between the aesthetic views and poetics of Petrović and Guillaume Apollinaire. We will especially shed some light on characteristics of their poetics tightly related to the cubistic movement in painting, as to show unequivocal elements of cubism in their poems. We will also deal with the elements of thematic motif structures, as to show the similarities in that field, while considering the differences in their literary practices.

Key words: Rastko Petrović, Guillaume Apollinaire, Cubo-Expressionism, dynamism, simultanism