

Kako nadrealizam pokušava promijeniti znakove u društvu i znakove u kulturi?

Glavak, Jakob

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:889072>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-19**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Odsjek za lingvistiku
Filozofski fakultet
Sveučilište u Zagrebu

Kako nadrealizam pokušava promijeniti znakove u društvu i znakove u kulturi?

Kandidat: Jakob Glavak

Mentor: dr. sc. Marin Andrijašević

Diplomski rad

Ak. god. : 2022. / 23.

Sažetak (hrvatski)

Nadrealizam je umjetnički pokret koji je imao najjači utjecaj između dva svjetska rata. Jedan od najvažnijih tekstova je „Manifest nadrealizma”, u kojem André Breton govori o mašti, slobodi i prijašnjim pokretima. „San na javi” je kolekcija djela Radovana Ivšića. Sadrži tekstove o ratu, komunikaciji, nagradama, budućnosti itd. Simon Karlinski piše o ruskom nadrealizmu, njegovom odnosu s francuskim nadrealizmom i utjecaju Sovjetskog Saveza. Michael Sheringham govori o nadrealizmu u Francuskoj, njegovom dugoročnom utjecaju i aspektima ljudskog uma koje nadrealizam želi prikazati.

Summary (english)

Surrealism is an artistic movement that had the strongest influence between the two world wars. One of the most important texts is „Manifesto of Surrealism”, in which André Breton talks about imagination, freedom and the pre-existing movements. „San na javi” is a collection of Radovan Ivšić's works. It contains texts about war, communication, rewards, future, etc. Simon Karlinsky writes about Russian surrealism, its relationship with French surrealism and the Soviet Union's influence. Michael Sheringham talks about surrealism in France, it's long term effects and the aspects of the human mind that surrealism wishes to display.

Uvod

Umjetnički su pokreti međusobno vrlo različiti; dobar broj njih nastao je kao suprotnost ili pobuna protiv nečega ranijeg. S druge strane, neke stvari ipak su zajedničke. Svaki pokret ima svoju literaturu, filozofiju i metodu stvaranja. Umjetnici često namjeravaju potaknuti nekakvu promjenu u društvu svojim djelima.

Znakovi su neodvojivi dio svih društava i kultura zato što predstavljaju simboličku djelatnost. Bilo koja promjena društva i kulture podrazumijeva i promjenu znakova. Ovaj

će esej govoriti o nekoliko nadrealističkih umjetnika i njihovom utjecaju na znakove. Njihove će nam radnje i postignuća pokazati koliko je nadrealizam zapravo utjecajan.

Kratka povijest

Peter Stockwell (2017.) nam daje kratku povijest pokreta. Riječ „nadrealizam” je prijevod francuske riječi „surréalisme”. Prvi se put pojavila 1917. u novom uvodu predstave Guillaumea Appolinairea „Les Mamelles de Tirésias” (Tirezijeve grudi). Danas se taj termin uglavnom primjenjuje na umjetnički pokret u periodu između dva svjetska rata (1917.-1940.) Unatoč tome, mnoge nadrealističke grupe formirale su se i poslije tog perioda (Stockwell, 3).

Postoje brojne dvojbe o povijesti nadrealizma poslije 1940. Neki ljudi kažu da je pokret izgubio relevantnost poslije Drugog svjetskog rata. Drugi kažu da je bio vrlo utjecajan u 50-im i 60-im godinama, pogotovu u psihodeličnoj i pop umjetnosti. Kraj nadrealizma je isto sporna tema. Nekoliko događaja dobilo je tu titulu: smrt Andréa Bretona (1966.), europski ustanci (1968.) i smrt Salvadora Dalíja (1989.) S druge strane, moglo bi se i reći da se nadrealizam pretvorio u kasnije umjetničke pokrete, poput situacionizma u 60-ima ili istočnoeuropske Narandžaste Alternative u 80-ima. Postoji i tvrdnja da nadrealizam nikad nije umro. Njegov utjecaj se vidi u latinoameričkom magičnom realizmu i općenitom postmodernizmu (Stockwell, 3).

U periodu između dva rata, glavne figure nadrealizma napisale su brojne tekstove o tome što nadrealizam jest i što bi trebao biti. Mnogi su umjetnici promijenili svoja mišljenja kasnije u životu; objavili su tekstove u kojima preuređuju svoje ranije stavove. Naravno, nisu sve izjave bile međusobno kompatibilne. Nadrealističke grupe su se često međusobno borile. Salvador Dalí ima titulu „prototipni nadrealist”, iako su ga izbacili iz grupe 1934. Unatoč tome Dalí je samog sebe zvao nadrealistom do kraja svog života (Stockwell, 3).

Nadrealizam se razvio iz dadaizma. Mnogi ljudi tvrde da je dadaizam prethodnik koji je odvojen od nadrealizma, ali preciznije bi bilo reći da je dadaizam nezrela verzija nadrealizma. Dadaizam je započeo 1. veljače 1916. u klubu „Cabaret Voltaire”, samo godinu dana prije prvog korištenja riječi „nadrealizam”. Ljudi su čitali poeziju i pjevali. Događaj su započeli glumac/pisac Hugo Ball i njegova partnerica, pjesnikinja Emmy Hennings (Stockwell, 11).

Manifest nadrealizma

Jedan od najvažnijih nadrealističkih tekstova je „Manifest nadrealizma” Andréa Bretona (1924.) Započinje s tvrdnjom da je najjača vjera ona u stvarni svijet; najkrhkiji dio života. Prosječna bi osoba rekla da je svijet u našim umovima najkrhkiji. S druge strane, krhkost i promjenjivost dvije su različite stvari. Teško je razbiti nešto što nema postojani oblik. Moguće je da je, iz autorove perspektive, stvarni svijet suha glina, a mašta mokra glina (Breton, 3).

Breton govori o mašti i odnosu koji prosječna osoba ima s njom. Započinje s djetinjstvom:

There, the absence of any known restrictions allows him the perspective of several lives lived at once; this illusion becomes firmly rooted within him; now he is only interested in the fleeting, the extreme facility of everything. Children set off each day without a worry in the world. Everything is near at hand, the worst material conditions are fine. The woods are white or black, one will never sleep (Breton, 3-4).

Iskustvo je korisno, ali nam može otežati empatiju. Teško nam je promatrati svijet iz tuđeg gledišta kad smo se navikli na svoje. Djeca nemaju iskustva, stoga im je lakše. S druge strane, djeca imaju pojednostavljenu sliku svijeta, a to znači da su znakovi na razini denotacija, a ne na razini konotacija u kojima dolazi do podvostručavanja plana sadržaja. Svijet odraslih nužno je kompleksniji znak. Djeca ne vide probleme koje odrasli ljudi

moгу vidjeti. „Šuma” u ovom odlomku je znak koji se može odnositi na okolinu ili na ljude. Tek kad odrastu, djeca nauče da nitko nije potpuno dobar ili potpuno zao. Nauče i da život ne traje zauvijek. Bretonovo mišljenje o prosječnoj odrasloj osobi nije baš pozitivno, ali to ne znači da gleda na djetinjstvo kroz ružičaste naočale.

Kako odrastaju, ljudi uče o opasnostima u svijetu i eventualno se predaju. Njihova mašta, koja prije nije imala granice, mora pratiti zakone arbitrarne koristi. Kad se prosječna osoba približi 20-oj godini života, mašta ih napusti. Bez mašte, volja za životom polako nestaje. Sve radnje i misli moraju biti praktične i korisne. Osoba se ne može odmoriti od tog stava ni na trenutak. Ta rutina utječe na komunikaciju:

None of his gestures will be expansive, none of his ideas generous or far-reaching. In his mind's eye, events real or imagined will be seen only as they relate to a welter of similar events, events in which he has not participated, abortive events. What am I saying: he will judge them in relationship to one of these events whose consequences are more reassuring than the others. On no account will he view them as his salvation. Beloved imagination, what I most like in you is your unsparing quality (Breton, 4).

Breton tvrdi da bez mašte znakovi ne mogu doseći svoj potpuni potencijal. Komunikacija je ograničena na jednostavne ideje i poznate događaje. Nove misli ne mogu biti analizirane u vakuumu. S druge strane, zaboravlja da je i mašta neodvojiva od prijašnjeg znanja. Svaki novi znak i nova ideja bazirane su na nečemu što već postoji u stvarnosti ili u našem kolektivnom znanju.

Bretonov esej zatim prelazi s mašte na slobodu. Govori o njihovoj međusobnoj vezi:

The mere word "freedom" is the only one that still excites me. I deem it capable of indefinitely sustaining the old human fanaticism. It doubtless satisfies my only legitimate aspiration. Among all the many misfortunes to which we are heir, it is

only fair to admit that we are allowed the greatest degree of freedom of thought. It is up to us not to misuse it. To reduce the imagination to a state of slavery – even though it would mean the elimination of what is commonly called happiness – is to betray all sense of absolute justice within oneself (Breton, 4-5).

Zanimljivo je da Breton započinje paragraf govoreći o riječi „sloboda”, pa tek onda prelazi na slobodu kao stanje. Sama je riječ dovoljno moćna da beskonačno motivira osobu. Znakove možemo uzdići na istu razinu kao i na entitet koji obilježavaju, pogotovo ako je riječ o nečemu nedodirljivom i apstraktnom. To je pokazatelj snage simboličke djelatnosti. Sloboda misli je nešto što ne možemo izgubiti, ali je možemo upropastiti ako ograničimo našu maštu. Zvuči paradoksalno, ali uz slobodu dolazi odgovornost; pojedinac nije odgovoran nekom vanjskom autoritetu, nego samom sebi.

Unatoč svim pohvalama Breton priznaje da mašta može biti opasna. Nastavlja svoj esej govoreći o ludosti. Implicira da smo svi ljudi; neki to samo bolje skrivaju od drugih. Ljudi kojima to ne uspije postanu kriminalci:

We all know, in fact, that the insane owe their incarceration to a tiny number of legally reprehensible acts and that, were it not for these acts their freedom (or what we see as their freedom) would not be threatened. I am willing to admit that they are, to some degree, victims of their imagination, in that it induces them not to pay attention to certain rules-outside of which the species feels itself threatened- which we are all supposed to know and respect (Breton, 5).

Autor ima pomalo suosjećanja prema kriminalcima koje je motiviralo ludilo. Zove ih žrtvama vlastite mašte i izbjegava termin „zločin”. Umjesto te riječi Breton kaže „legalno prijekoran čin”. Zamjena riječi s njezinom definicijom ublažava emocije koje izaziva. To je relativno čest semantički trik, što nas dovodi u domenu metaznakova, tj. podvostručenja planova izraza. Ljudi misle da su ti ljudi sami odlučili prekršiti zakon, ali

autor nije toliko siguran. Sloboda je subjektivna. Možemo reći da ludost miče naše unutarne inhibitore, ali i da nam oduzima slobodu. Breton koristi oba argumenta.

Iz termina „nadrelizam” može se zaključiti da se pokret protivi realizmu ili da ga pokušava nadići. Jedan dio eseja je kritika realističnog stava, ali počinje s obranom materijalizma:

The case against the realistic attitude demands to be examined, following the case against the materialistic attitude. The latter, more poetic in fact than the former, admittedly implies on the part of man a kind of monstrous pride which, admittedly, is monstrous, but not a new and more complete decay. It should above all be viewed as a welcome reaction against certain ridiculous tendencies of spiritualism. Finally, it is not incompatible with a certain nobility of thought (Breton, 6).

Na prvi pogled, realizam i materijalizam zvuče kao ista stvar. Ako nešto postoji u stvarnosti, sastoji se od nekakve materije. Ni zrak nije praznina. Autor ipak razdvaja ta dva pojma. Realizam je predstavljanje entiteta onakvima kakvi jesu u stvarnosti. Materijalizam je ideja da su fizičko vlasništvo i ugoda bitniji od duhovnih načela. Dva znaka mogu biti iznenađujuće različita.

Breton priznaje da materijalizam implicira da su ljudi sebična čudovišta, ali i da to nije nova ideja. On cijeni materijalizam zato što se protivi spiritualizmu; ideji da je duhovnost primarna ili jedina stvarnost. Vrijednost znaka može biti i u protivljenju drugom znaku. Namjerno ili slučajno autor priznaje da mašta ne može postojati bez fizičke stvarnosti.

Za razliku od materijalizma Breton je vrlo kritičan prema realizmu. Ni ne pokušava biti pristojan: *„By contrast, the realistic attitude, inspired by positivism, from Saint Thomas Aquinas to Anatole France, clearly seems to me to be hostile to any intellectual or moral advancement. I loathe it, for it is made up of mediocrity, hate, and dull conceit. It is this attitude which today gives birth to these ridiculous books, these*

insulting plays (Breton, 6).” Pozitivizam je ideja da je entitet prihvatljiv samo ako ga se može znanstveno potvrditi. Protivi se brojnim autorovim idejama, stoga je očito zašto je toliko grub prema toj ideji. Ako je komunikacija ograničena samo na ono što možemo logički objasniti, društvo neće napredovati ni na kakav način. Ostat će osrednje i tupo. Drugim riječima, podvostručenje cijelih znakova ili njegovih dijelova omogućuje nadrealističkom pokretu da utječe i na znakove u kulturi i na znakove u društvu, jer se vremenom mijenja i ideološki filter društva.

Jezikoslovac Dubravko Škiljan promatra umjetnost iz perspektive semiologije. Iako su simboli esencijalni dio umjetnosti, znakovi u umjetničkim djelima ili nemaju komunikacijsku funkciju, ili im nije primarna. Škiljan objašnjava zašto semiologija ne može definirati umjetnost:

Naime, umjetnički se čin uvijek temelji, barem djelomično, na iracionalnom i na eksperimentalno neponovljivom, i nije teško zamisliti da upravo taj njegov dio, današnjim znanstvenim koncepcijama neuhvatljiv, predstavlja na izvjestan način bit umjetničke spoznaje i produkcije: dokle god semiologija ima pozitivistički usmjerene naučne pretenzije, ona je, poput svih drugih znanosti, pred tom dimenzijom umjetničkog u određenom smislu nemoćna (Škiljan, 98).

Kao i Breton Škiljan govori o negativnim stranama pozitivizma. Znanstvena analiza nije samo nekompatibilna s nadrealizmom, nego i sa općenitom umjetnošću. Možemo reći i da je realistička umjetnost oksimoron. S druge strane, Škiljan nije protiv pozitivizma. Kao i svaki drugi oblik ljudskog djelovanja znanstvena spoznaja sadrži elemente iracionalnoga, bez obzira koliko znanstvenici to pokušaju prikriti. Moguće je da nadrealizam i realizam nisu toliko nepomirljivi.

Breton nastavlja kritizirati realizam. Optužuje ga da udovoljava glupim ljudima i ispražnjava znanost i umjetnost. Otupljuje čak i najoštrije umove. Njegov je primjer pjesnik i esejist Paul Valéry:

M. Paul Valéry recently suggested that an anthology be compiled in which the largest possible number of opening passages from novels be offered; the resulting insanity, he predicted, would be a source of considerable edification. The most famous authors would be included. Such a thought reflects great credit on Paul who, some time ago, speaking of novels, assured me that, so far as he was concerned, he would continue to refrain from writing: "The Marquise went out at five." But has he kept his word (Breton, 6-7)?

Valéry želi dokazati da su romani raznoliki i da ne zatupljuju ljude. Predviđa da će raznolikost romana opametiti publiku. Breton ipak nije impresioniran njegovim riječima. Iz Valéryjevog obećanja vidi se da ima problem s ponavljanjem istih rečenica ili stihova. Breton implicira da nije održao obećanje. Ponavljanje istog znaka je dokaz nedostatka mašte.

Ponavljanje nije jedini problem kod romana. Autoru smeta i ograničenost stilova: If the purely informative style, of which the sentence just quoted is a prime example, is virtually the rule rather than the exception in the novel form, it is because, in all fairness, the author's ambition is severely circumscribed. The circumstantial, needlessly specific nature of each of their notations leads me to believe that they are perpetrating a joke at my expense (Breton, 7).

Primarna svrha znakova jest prijenos informacija. S druge strane, ako je prijenos informacija sve što romanopisac postiže, nešto je napravio krivo. Nedostaje mu ambicije. Kao što je Škiljan rekao, komunikacija nije primarna funkcija umjetnosti. Zvuči pomalo ironično, ali realistički romani su toliko prazni i dosadni da ih Breton ne može ozbiljno shvatiti. Uspoređuje ih s katalozima, razglednicama i „school-boy descriptions”. Koristi ulomak iz romana Dostojevskog kao primjer. On je jedan od najpoznatijih ruskih pisaca, ali Breton mu se protivi.

Autor nije protiv školskih opisa, čak i kaže da ima mjesta za njih. Romanopisci vjerojatno imaju razlog zašto pišu na svoj način. S druge strane, to ne znači da se Bretonu moraju sviđati takvi tekstovi:

Others' laziness or fatigue does not interest me. I have too unstable a notion of the continuity of life to equate or compare my moments of depression or weakness with my best moments. When one ceases to feel, I am of the opinion one should keep quiet. And I would like it understood that I am not accusing or condemning lack of originality as such. I am only saying that I do not take particular note of the empty moments of my me, that it may be unworthy for any man to crystallize those which seem to him to be so. I shall, with your permission, ignore the description of that room, and many more like it (Breton, 8).

Termin „school-boy description” može se interpretirati na nekoliko načina. Najočitija interpretacija je „tekst koji je napisao netko s malo iskustva”. Breton ne voli lijenost, letargiju, i apatiju, stoga može značiti i „tekst koji je napisan bez motivacije”. Većina školaraca ne piše sastavke zato što vole pisati; pišu ih za dobru ocjenu. Autoru se ne sviđaju ni metaforičke praznine u tekstu; opisi koji ništa ne pridonose priči. Mnogo školskih sastavaka i eseja moraju dostići određenu duljinu, stoga nije neuobičajeno da školarac ili student umeće tekst samo zato da ispuni kvotu.

Autor prelazi na psihologiju s obećanjem da se neće šaliti. Nastavlja svoje kritike pretjeranih opisa tako da ih dovede do ekstrema. Koristi grožđe u analogiji:

Diversity is so vast that every different tone of voice, every step, cough, every wipe of the nose, every sneeze" If in a cluster of grapes there are no two alike, why do you want me to describe this grape by the other, by all the others, why do you want me to make a palatable grape? Our brains are dulled by the incurable mania of wanting to make the unknown known, classifiable. The desire for analysis wins out over the sentiments (Breton, 8-9).*

Iako je Breton rekao da se neće šaliti, teško je odrediti koliko ozbiljno treba shvatiti ovaj ulomak. U oba slučaja ima istine u njemu. Ne postoje dvije iste bobbe grožđa i, ako bi to netko htio, mogao bi opisati svaku pojedinačno. S druge strane, to nitko ne bi htio pisati ni čitati; takav tekst bi bio dosadan i pun nepotrebnih informacija. Bobe grožđa su jednako slatke bez obzira o tome koliko znamo o njima. Moguće je da nam autor pokazuje karikaturu realističnog romana tako da vidimo stvari s njegovog gledišta. Ponekad je izobličeni znak uvjerljiviji. Ljudi se često služe satikom da prenesu nekakvu poruku.

Prema manifestu realistički su tekstovi dugi bez razloga. Jedini razlog zašto privlače publiku jest njihova neuobičajenost i apstraktna kvaliteta njihovih leksika, koji su loše definirani. Breton govori o tome koliko je razočaran:

But up till now it has been nothing but idle repartee; the flashes of wit and other niceties vie in concealing from us the true thought in search of itself, instead of concentrating on obtaining successes. It seems to me that every act is its own justification, at least for the person who has been capable of committing it, that it is endowed with a radiant power which the slightest gloss is certain to diminish. Because of this gloss, it even in a sense ceases to happen (Breton, 9).

Unatoč autorovom mišljenju da su znakovi previše ograničeni u romanima, i dalje smatra da je poanta znaka da označava nešto osim samog sebe. Realistični romani imaju kratke trenutke dosjetljivosti, ali većina događaja u njima postoji sama za sebe. Imaju samo površnu vrijednost, koja brzo nestaje i ne ostavlja ništa za sobom. Ako dio romana ništa ne znači, to je kao da i ne postoji.

Breton povezuje svoju stavove s pronalascima neurologa Sigmunda Freuda. Manifest tvrdi da živimo pod vlasti logike. U ime civilizacije i napretka ljudi su iz svojih umova izbacili sve što se može nazvati praznovjermom i maštom. Potraga za istinom se mora pokoriti prihvaćenim metodama. Dio našeg mentalnog svijeta je bio zarobljen, ali Freud ga je oslobodio: „*The imagination is perhaps on the point of reasserting itself, of*

reclaiming its rights. If the depths of our mind contain within it strange forces capable of augmenting those on the surface, or of waging a victorious battle against them, there is every reason to seize them-first to seize them, then, if need be, to submit them to the control of our reason (Breton, 10)."

Svijest sadrži naš razum, a podsvijest našu maštu. Zato znakovi svijesti pripadaju društvu, a znakovi mašte kulturi. Odnos ta dva dijela ovisi od osobe do osobe; ponekad se međusobno nadopunjavaju, a ponekad se suprotstavljaju. Trebamo „zgrabiti” maštu, a ne praviti se kao da ne postoji. Ponekad je potrebno dati razumu da kontrolira maštu; kao što je autor prije rekao, mašta nas može dovesti do ludila. Iako su razum i mašta dio istog uma, Breton ih tretira kao da su različite osobnosti, pa stoga imaju i različitu simboličku vrijednost i snagu. Moguće je da se služi metaforom, ali i da ni on sam nije imun na utjecaj društva u kojem živi.

Škiljan je isto govorio o Freudu u svojoj knjizi. Zapadnjački znanstveni realizam ograničava samog sebe kad prikriva i odbija proučavati iracionalnost. Ta navika je započela s Aristotelom i trajala je do Freudovog vremena:

Ipak, znanstveni racionalizam, uzdrman Freudovim otkrićima i Einsteinovom teorijom relativiteta, uokviren građanskim društvom, čije je teme potresla Marxova teorija, doveden radikalno u pitanje čitavim nizom upravo umjetničkih spoznaja (navedimo samo nadrealizam kao primjer), takav znanstveni racionalizam mogla bi semiologija značenja (pa i opća semiologija) u potpunosti preispitati – kad bude jednom i za to osposobljena (Škiljan, 99).

Freud nije jedini koji je doveo znanstveni racionalizam u pitanje, ali je bio jedan od važnih sudionika u debati. Unatoč Bretonovim žalbama protiv realizma i pozitivizma, nadrealizam nije (ili barem ne mora biti) protiv znanosti. Ne samo nadrealizam, nego i općenita umjetnost može osloboditi znanost i pomoći joj da dostigne svoj potencijal.

Semiologija isto može odigrati svoju ulogu. Bretona ne bismo trebali prikazati kao nekoga tko je protiv znanstvenog napretka.

Freud i Breton tvrde da su snovi velik i važan dio općenite psihičke aktivnosti. Naše iskustvo kad spavamo jednako je važno kao i naše iskustvo kad smo budni. S druge strane, psihologija ne obraća pažnju na snove. Prosječna ih osoba isto zapušta. Manifest nudi objašnjenje:

It is because man, when he ceases to sleep, is above all the plaything of his memory, and in its normal state memory takes pleasure in weakly retracing for him the circumstances of the dream, in stripping it of any real importance, and in dismissing the only determinant from the point where he thinks he has left it a few hours before: this firm hope, this concern. He is under the impression of continuing something that is worthwhile (Breton, 11).

Osim ako je pojedinac jedan od ljudi koji bilježe svoje snove, zaboravit će ih relativno brzo. Informacije i znakovi ništa ne znače nekome tko ih se ne sjeća. Djelomice je kriva i ideja da ako smo nešto zaboravili, to znači da nije bilo važno. To nije uvijek istina; ljudi često zaboravljaju važne stvari.

San na javi

Breton nije jedini nadrealist koji je govorio o snovima. „San na javi” je zbirka djela pisca Radovana Ivšića. On je bio jedan od najpoznatijih nadrealističkih pisaca u Hrvatskoj. Uvodni tekst je kratko pismo koje je napisala Annie Le Brun, njegova supruga. Ne piše puno o njegovom životu; kaže samo da je živio 88 godina. Više se fokusira na to kakva je on bio osoba. Ostao je mlad u duši, nije pravio kompromise, nije prihvatao nagrade itd. (Brun, 9) Na samom je kraju knjige kronologija života i djela Ivšića. Vidimo njegova djela i postignuća vremenski raspoređena. Popis je vrlo dugačak; ne uključuje

samo autorov život, nego i „život” njegovih djela. Ako je knjiga negdje objavljena ili predstava negdje izvedena, to možemo vidjeti u popisu (Solar, 521).

„San na javi” sadrži dvije biografije iste osobe. Prva slijedi mnoga Bretonova načela; stavlja emocije u prvi plan, govori o tome kakva je slobodna duša bio autor i ne gubi vrijeme na pretjerane opise. Napisala ju je autorova supruga nakon njegove smrti; pokušala se staviti u njegove cipele. Druga biografija je dugačka i objektivna; drži se činjenica i ne znamo tko ju je točno napisao. Ima svoju ulogu u knjizi, ali prva biografija bolje prikazuje Ivšića. Nekonvencionalna biografija pristaje nadrealističkom umjetniku.

U svom pismu Le Brun je izdvojila stihove „*Uzmite mi sve, / ali vam snove ne dam* (Ivšić, 9)”. Ti stihovi su iz pjesme „*To sam zapisao*”. U njoj Ivšić govori o svojoj samoći, čežnjama i tuzi. Smatra da prosječna osoba ima previše mržnje, a premalo ljubavi. To se odražava i u njezinom vokabularu: „*I ptice čujem: / bez radosti ih slušam. / Malene ptice, / kad će vas ljudi moći / lakim srcem slušati? / Kažete: bomba, / ja vam kažem: jabuka. / Draga vam je krv, / meni je voda i smijeh: / s vama se ja ne igram* (Ivšić, 49-50).”

Pjesnik koristi pojedinačne riječi da opiše sebe i ljude kojima se obraća. „Bomba” se može interpretirati na nekoliko načina. Može označavati osobu koja voli rat i nasilje, osobu koja se boji, osobu koja smatra da su rat i nasilje jedino rješenje itd. Isto vrijedi i za riječ „jabuka”. Može označavati nekoga tko je (doslovno ili metaforički) gladan, nekoga tko cijeni prirodu ili nekoga tko želi nahraniti ptice. Jedan znak nam može puno reći o osobi. Ivšić je završio kiticu stihom „*s vama se ja ne igram*.” Predstavlja samog sebe kao da je dijete.

Kao što je njegova supruga rekla, pjesnik je ostao mlad u duši. U mjestima gdje rastu jabuke (drveće), jabuka je najprototipnije voće. Jedno je od prvih vrsta voća koje djeca nauče. U ovoj pjesmi, „jabuka” može biti i indikator djetinjstva. Kao i Breton, Ivšić smatra da djeca imaju jednostavniju sliku svijeta i veći kapacitet za empatiju od odraslih ljudi. Ideološki filter može znaku dati sasvim novu dimenziju značenja. Ovdje znakovi

koji obilježavaju kulturu njegova života izravno utječu na znakove u društvu, koji svjedoče o društveno prihvatljivom i društveno neprihvatljivom ponašanju. Ako dijelimo isti ideološki filter, nije nam teško poistovjetiti se s njegovim kulturnim i društvenim kontekstom.

Škiljan objašnjava što je točno ideološki filter i kako nastaje. Značenje je bitna dimenzija svakog znaka i predstavlja temelj semiologije značenja:

Kako je svaki znak model označenog fenomena, jer se u nj ne preslikavaju sve osobine tog fenomena nego samo neke od njih, znak nastaje nužnom redukcijom svojstava izvanznakovne pojave u toku procesa preslikavanja. Ta s redukcija obavlja kroz skup društveno i historijskih determiniranih komponenata individualnog iskustva, a one su za semiologiju zanimljive prije svega utoliko ukoliko su povezane s iskustvom kolektiva kojima pripada sudionik znakovne djelatnosti (Škiljan, 87);

Ideološki filter je skup svih tih komponenata. Mi smo svi dio društva i povijesti; ljudi koji žive u istoj lokaciji ili imaju slično životno iskustvo će imati podudarnosti u svojim filterima. S druge strane, ti filteri nikad neće biti isti. Svačiji filter je poseban. Autor i čitatelj nikad neće imati isti filter i interpretacije se nikad neće potpuno podudarati s autorovim namjerama. Taj fenomen je još vidljiviji kod nadrealističkih tekstova. Zato ovaj esej ponekad prikazuje više interpretacija istog dijela teksta.

Stih koji je Le Brun izdvojila dolazi iz strofe: „*Uzmite mi sve, / ali snove vam ne dam. / O vjeđo tanka, / ne ću da te otvorim, / da ne prosuziš javom* (Ivšić, 51).” Kao i „jabuka” termin „snovi” može značiti više stvari; Ivšić može govoriti o mašti, željama ili o doslovnim snovima. U bilo kojem slučaju vidi se veza s Bretonom. Oba autora smatraju da snovi vrijede jednako kao i stvarni svijet, možda i više. Ivšić se čak i boji da će stvarnost iskvariti snove ako nije pažljiv.

Knjiga „San u javi” sadrži nekoliko drama. „Aiaxia ili Moći reći” redovito se igra s jezikom. Drugi prizor uključuje grupu motorista (zovu se motoraši u predstavi) čije kacige sakrivaju njihova lica. Komuniciraju samo preko walkie-talkieja ili megafona. Kad jedan motorist kaže nešto, drugi ponavljaju za njim i izvrću njegove riječi. Grupa motorista uhvate ronioca, ali toliko su zauzeti međusobnim ponavljanjem i svađom da im ronilac pobjegne. Dijete na drukčijem vozilu uspije ih pomiriti govoreći: „Tika! Tika! Tika!” (Ivšić, 276)”

Vidimo da ni Breton, ni Ivšić ne vole kad ljudi ponavljaju iste riječi ili rečenice. Drugi se prizor može interpretirati kao parodija na komunikaciju unutar supkulture ili na neosobne metode komunikacije (pisma, telefoni, radio itd.) Motoristi se međusobno razumiju, ali mi čitatelji potpuno smo izgubljeni. Njihova metoda komunikacije lako se može usporediti s društvenim mrežama. Korisnici često zaborave da postoji osoba na drugoj strani ekrana. Poruke se često izvrću i interpretiraju na način na koji pošiljatelj nije namjeravao. Drama je bila objavljena 1982., davno prije nego što su ljudi počeli koristiti društvene mreže. Mediji su i dalje postojali, ali su bili sporiji i manje tehnološki napredni. Navedeni su problemi postojali, ali su bili manji. Ivšićeva parodija je postala preciznija s vremenom, kao da je predvidjela, pa preuzela znakove vremena.

Nakon incidenta s motoristima redatelj dolazi na pozornicu. Izgleda kao dirigent, ali tvrdi da nije. Kao dokaz, on počne dirigitirati, ali čuju se samo čvrčci i vjetar. „Dirigent” je definiran prema njegovom autoritetu. Poslije redatelja Ajax (heroj iz grčke mitologije) dolazi na pozornicu. Redatelj nije odmah siguran tko je on. Ajax tvrdi da on nije on, ali redatelj se brzo dosjeti. Govori o tome kako je Ajax zaboravljen u odnosu na druge mitološke heroje. Ajax prijeti da će uništiti kazalište i poubijati sve ljude u njemu, ali redatelj se ne boji:

REDATELJ: Jučer sam još bio redatelj. Danas više ne znam gdje sam. Pa što ćeš onda meni, ti? Što će meni Ajax? Jezik ti je britak, no riječ ti je tupa. Što ćeš ti

protiv redatelja? Kao da se može bez vodiča! Teatar sam ja. Što su glumci bez redatelja? Pljeva bez zrna, bez redatelja? Words, words, words, a ne teatar. Ova zgrada? Crvotočina, dinosaur, a ne teatar. Ova publika? Publika je prošlost, budućnost sam ja (Ivšić, 278).

Postoji nekoliko razloga zašto se redatelj ne boji. Ako ni sam redatelj ne zna tko je, nije važno ako će biti uništen. Ako entitet nema znak, nema ni vrijednost. Ajax ima sličan problem. On i njegov svijet ne mogu postojati bez redatelja. Bez vodiča glumci su samo ljudi, scenarij je samo tekst, a kazalište je samo zgrada. Redatelji, dirigenti i drugi vodiči imaju veliki utjecaj na znakove. Čak ni publika nije publika bez predstave. Kad završi, publika će prestati biti publika, a redatelj će ostati redatelj. Neki znakovi su trajniji od drugih.

U sljedećem prizoru sedam svezaka knjiga dolazi na pozornicu. Sami sebe zovu „Sabrana djela”. Podnaslov kolekcije „San u javi” je „Izabrana djela”, stoga je ovo još jedan primjer parodije koja postaje preciznija s vremenom. Sabrana djela govore o svojoj dugovječnosti: „*SABRANA DJELA: Vlast vlast sva! / Tko smo znaš. Znaš tko smo. / To znaju svi. Svi to znaju, svuda. / Mi smo Sabrana djela. / Mi smo vječna mladost, / mladost vječna. / Mi smo vječna nježna zečja usna, / usna zečja nježna, / mi smo prva djetelina, mi smo vječni mliječni zubi. / Mi smo sve mlado, / mi smo sve. Sve. Sve. Sve. Sve. Sve. Sve* (Ivšić, 279).”

Djela zatim kažu da su slobodna i uvijek složna. Došla su pomladiti, poljepšati i nagraditi redatelja. Djela mu daju nagradu za nagradom. Imena nagrada su „Plavi grašak”, „Mramorni zastor”, „Oblačne sardine” i „Podvezica zelenog mucavca”. Svako je ime bizarnije od prošloga. Isto se može reći i za dodjeljivače i djela za koja redatelj dobiva nagrade. Motoristi mu pričvrste toliko nagrada da ne može vidjeti, ni čuti od njih. U šestom prizoru, Ajax tjera redatelja i zove ga psom. Njegov argument je da samo psi primaju ogrlice.

Ivšićeva supruga rekla je da autor nije prihvaćao nagrade. Iz ovog prizora se vidi što Ivšić točno misli o njima. Sabrana djela govore o tome kako su vječno mlada. Mnogi ljudi žele osvojiti nekakvu nagradu zato što žele metaforičku besmrtnost. Nagrada je znak njihovih postignuća i nešto po čemu će ih buduće generacije pamtiti. Autor nije kao mnogi ljudi; nagrade mu ništa ne znače, pogotovo kad ih dobije previše. Nagrade su način kontrole; u teoriji mogućnost nagrade motivira ljude da rade.

Redateljeva sljepoća i gluhoća može se interpretirati na dva načina. Mogu biti vizualni prikaz autorove zbunjenosti; ne zna što će sa svim tim nagradama. S druge strane, mogu biti i parodija ljudi koji dopuste da ih vlastita postignuća iskvare. Ne žele gledati ni slušati tuđe kritike. Nagrade su za njega znakovi između denotacije i konotacije, a ideološki filter ponovno određuje stranu kojoj znak pripada.

U devetom prizoru pojavljuje se Xaia, druga osoba u naslovu. Ona je žena iz 51. stoljeća. Jedva slični ženama iz sadašnjosti i ponekad hoda četveronoške. Čovječanstvo je mutiralo kroz 3.000 godina. Xaia uplaši Aiixa prvi put kad je vidi. Ponjuši ga po cijelom tijelu i ponaša se kao mačka. Ivšić se igra s našim očekivanjima. Ljudi su započeli kao divlje životinje, ali su ih evolucija, tehnološki napredak i kulturni napredak civilizirali. U budućnosti će ljudi opet postati više kao divlje životinje. Stvarna povijest ima periode napretka i regresije; Ivšićeva predviđanja nisu nemoguća, a svako razdoblje nosi svoje znakove. Postoji i još jedna interpretacija. Breton se bojao da će realizam zaustaviti napredak i zatupjeti ljude. Xaia je konačni rezultat njegovih predviđanja.

Xaia ima računalo na malom prstu lijeve ruke. Zove se Kompi i koristi nokat kao ekran. Sluša Xaianine naredbe i odgovara na njezina pitanja. Kad ga Xaia pita o Aiixovom vremenu i mjestu, Kompi joj daje bizaran odgovor:

KOMPI: Stara Grčka. Glavni grad New York. Aleksandar Veliki gradi prve piramide. Aleksandar Veliki piše Ilijadu i Odiseju. Vođa Staljin ubija Aleksandra Velikog. Vođa Staljin na oklopljenim zebrama prelazi Alpe. Vlado

Habunek osvaja Platonsku Nizinu na čelu svojih Eskima. Vlado Habunek dovodi na prijestolje Eshila. Grčka katastrofalan potres. Grčka tone u uzavrelo more prije svjetlog banga i neutronske tetke (Ivšić, 289).

Ovo sve zvuči kao besmislice, ali postoje dva objašnjenja. Prvo jest da se zabilježena povijest svijeta iskvarila kroz milenije. Što povjesničari više idu u prošlost, manje su precizni i točni. Znakovi vremenskih perioda gube se s vremenom. I tragovi našeg vremena jednoga će dana izbljediti.

Druga je mogućnost da Kompji govori istinu, ali da je „Stara Grčka” iz neke godine između 20. i 51. stoljeća; daleka budućnost iz naše perspektive, a daleka prošlost iz Kompijeve. Vrijeme nije uklesano u kamen; ovisi o perspektivi govornika. Imena ljudi, lokacija i djela ponavljaju se u Kompijevoj povijesti, ali to nije predaleko od stvarnosti. Na primjer, povijest je zapamtila dva Martina Luthera. Ljudi, lokacije i djela više su od svojih imena, više su od znakova.

Kad analiziramo Ivšićeve stavove, nismo ograničeni na njegove pjesme i drame. Možemo pogledati i eseje u kojima direktno vidimo što on misli. Esej „Oslobodite maske u svojoj koži” bio je objavljen 1967. u časopisu „L'Archibras”. Autor govori o kazalištima koje financira vlada. Mogu se naći posvuda u svijetu. Ivšić kaže da su takva kazališta dosadna i da su uništila govor tijela:

Samo, Europa, sa svojim pipcima i civilizatorstvom, posvuda je do te mjere potpuno iskorijenila tjelesno pismo, dajući u zamjenu tečaje za nepismene, da se i ne zna što bi ono moglo biti. Ono je jedva može naslutiti u perverznoj polimorfnoj fazi djeteta, u nekim promašenim činovima ili u histeriji. U kazalištu ga nalazimo manje no drugdje. Čak plesačica (osobito ona) ne ispisuje slobodnu pjesmu svojim tijelom, jer je zarobljena (Ivšić, 345-346).

Govor tijela nešto je što svaka životinjska vrsta koristi, ne samo ljudi. Govor i riječi nešto su što pripada samo ljudima. U idealnom svijetu riječi i govor tijela bi „surađivali” u

komunikaciji, ali u očima europskih kultura govor se tijela protivi napretku, odrastanju i racionalnom ponašanju. Ivšić vjerojatno voli ideju kazališta zato što je tamo govor tijela manje ograničen. Mnogo scena iz drame „Aiaxia ili Moći reći” puno bi izgubile da glumci samo stoje ukočeni i razgovaraju.

Nadrealizam u ruskoj poeziji

Nadrealizam je imao veliki odsjek i u ruskoj književnosti. Simon Karlinski, učenjak ruske literature, piše o nadrealizmu u ruskoj poeziji i njezinim najprominentnijim pjesnicima. Započinje poglavlje govoreći o iskustvu pjesnikinje Zinaide Gippius:

All her life Zinaida Gippius remembered how startled she was when as a young girl she was told that the Russian word predmet was devised and introduced into the language by Karamzin at the very end of the eighteenth century. The discovery left her wondering how the Russians who lived before that time could discuss all sorts of basic things without a word denoting “object” in the language. We may well be startled in a similar way when we stop to realize that the handy adjective “surrealistic” was coined only in the late 1920s (Karlinski, 212).

Njezina perspektiva nije neuobičajena. Svi koristimo riječi, a da ne razmišljamo o tome da je postojao period kad nisu postojale. Na Gippiusino pitanje lako je odgovoriti; Rusi su koristili neki drugi termin prije nego što ga je „predmet” zamijenio. Ako ih ljudi dovoljno koriste, nove i neobične riječi postat će uobičajene. Jezik se konstantno mijenja, stoga posao nadrealista nije toliko težak kao što se čini, jer i sami sudjeluju u njegovu mijenjanju, tako što znakovima ili mijenjaju plan izraza i/ili plan sadržaja.

Jedna od promjena u jeziku jest promjena značenja. Čak ni riječ „nadrealizam” nije uvijek imala isto značenje. 1927. ruski pisac Vladimir Majakovski bio je u Parizu i naišao je na francuske nadrealiste. Nije bio siguran što je točno predstavljao njihov pokret; pretpostavio je da su oni francuski ekvivalent njegove grupe LEF (Left Front of the Arts).

Francuski nadrealisti imali su svoju definiciju pokreta: „*The Paris-centered movement in poetry, painting, and cinema, which was to have a considerable impact on the arts of this century and which contributed the word “surrealistic” to many languages, was, it is rarely realized today, primarily dedicated to synthesizing the insights of Sigmund Freud with those of Karl Marx* (Karlinski, 212).”

„Sinteza stavova jednog psihologa i stavova jednog filozofa” prilično je specifična definicija. Prosječan nadrealist ne bi se složio s tom definicijom, čak ni jedan iz 1927. Kao što je napisano u poglavlju „Kratka povijest”, umjetnici se nisu mogli složiti oko definicije. „Manifest nadrealizma”, jedan od najvažnijih nadrealističkih tekstova, nije govorio samo o Marxu i Freudu. Previše specifične definicije su vjerojatno bile prve koje su ispale iz uporabe. Ako pokret ima preusko značenje, bit će mu teško pridonositi umjetnička djela.

Sudionici izvornog nadrealističkog pokreta sami su sebe zvali revolucionarima i marksistima. Nažalost, ljudi na čelu Sovjetskog Saveza, najpoznatije komunističke države u povijesti, nisu dijelili njihovu perspektivu:

At the time when the Soviet cultural policy was about to set up “Socialist Realism” as the only acceptable artistic method, surrealistic techniques and imagery, viewed from the Soviet Union, could not but appear bourgeois and decadent. To the Surrealists themselves the rejection by Moscow seemed a tragic mistake. The English Surrealist David Gascoyne described the various developments in this protracted mutual misunderstanding and the genuine pain the Surrealists felt at being told that they had to adhere to techniques and styles they felt were antiquated and bourgeois (Karlinski, 212-213).

Dvoličnost Sovjetskog Saveza veoma je vidljiva; tvrdili su da je nadrealizam buržujski, a htjeli su kontrolirati što umjetnici stvaraju. Značenje je riječi do neke mjere demokratsko; ako dovoljno ljudi koristi riječ na određen način, značenje će joj se promijeniti. Diktatori

često misle da mogu kontrolirati taj proces. Sami će pokušati promijeniti značenje riječi ako misle da će to učvrstiti njihovu vlast. Žele da ljudi nad kojima vladaju ne razmišljaju sami za sebe. Breton je tvrdio da realizam zatupljuje ljude, stoga možemo vidjeti zašto nadrealistični umjetnici nisu bili zadovoljni s politikom Sovjetskog Saveza.

Simbol Sovjetskog Saveza su bili ukršteni čekić i srp. Škiljan ga koristi kao primjer nepodudarnosti plana sadržaja i njegova značenja. Trebamo ih moći razlikovati:

Tako se, na primjer, u simbolu srpa i čekića plan izraza opisuje kao „ukršteni srp i čekić”, plan je sadržaja za sve one koji su upućeni u semiološki sistem kojemu ovaj simbol pripada jednak: „povezanost seljaka i radnika”; no značenje će, dakako, ovisiti o idejnom i ideološkom kontekstu unutar kojeg se vrši interpretacija znaka i imat će beskonačno mnogo varijacija između dvaju krajnjih značenja, koja se eventualno mogu ovako iskazati: „revolucionarna osnova društvenog razvoja” i „savez koji predstavlja najveću opasnost za društveni sistem (Škiljan, 88).”

U današnje vrijeme, mnogi ljudi i dalje vide čekić i srp primarno kao simbol revolucije i borbe za ravnopravnost klasa. S druge strane, mnogi ljudi ih vide primarno kao simbol jedne od najstrašnijih diktatura u povijesti. Ideološki filter ovisi o društvu i vremenskom periodu u kojem se pojedinac nalazi. Prema Bretonu, jedan od ciljeva nadrealizma je sloboda od granica realizma. Nadrealizam i komunistički znakovi mogu biti savršeni par ili potpuno nekompatibilni, ovisno o tome koga pitamo.

Sovjetski Savez je jedan od razloga zašto se originalni nadrealistički pokret raspao. Raspad je doveo do proširenja značenja pridjeva „nadrealistički”: *„By the time the movement fell apart, the adjective “surrealistic” became commonly used and universally understood in broader connotations. A suburban matron understands perfectly when she reads in the society column of her Sunday paper that one of her neighbors went on a*

surrealistic shopping spree (how did one express such things before the 1920s?)
(Karlinsky, 213).”

Mogli bismo sastaviti vremensku crtu značenja nadrealizma. Započeo je kao skup više specifičnih definicija koje su se eventualno spojile u jednu općenitu. Iz perspektive 21. stoljeća vidimo da proces nije gotov. Raspad nadrealizma (iz jedne perspektive) doveo je do proširenja definicije. Događaji koji nemaju nikakvu vezu s umjetnosti mogu biti „nadrealistički”. Nadrealizam nije utjecao samo na umjetnost; utjecao je i na društvo i kulturu.

Moderna književna kritika ima svoju definiciju nadrealizma: *„In recent literary criticism the term “surrealistic” is commonly used (without reference to the original Surrealist movement) to denote the kind of fantasy that arises not from the unfamiliar and the traditionally fantastic but rather the kind of fantasy that results from the unexpected juxtaposition of images that are already familiar and preferably even prosaic* (Karlinski, 213).”

Kompijeva povijest svijeta iz „Aiaxia ili Moći reći” je dobar primjer korištenja poznatih slika na neočekivani način. Definicija kritičara odvojena je od izvornog nadrealističkog pokreta. Ta razlika proizlazi ne samo iz vremenskog razmaka, nego i od razmaka između kritičara i umjetnika. Obje se grupe bave umjetnosti, ali imaju različite poslove, iskustva i ciljeve. Taj će razmak dovesti do različitih definicija. „Položaj slika” može se odnositi na doslovne slike ili na pjesničke slike u prozi. Nadrealizam obuhvaća više vrsta umjetnosti.

Ruski nadrealisti su se zanimali za brojne iste stvari kao i André Breton: sloboda, snovi, ludost itd.

Interest in surrealistic types of imagery usually goes hand in hand with interest in the subconscious, in delirium, in free association, in automatic writing, and, of course, in dreams. The logic of most of our dreams is likely to be surrealistic, as

Lev Tolstoi well realized. Aleksei Remizov's unvarnished transcriptions of his own dreams in his book Martyn Zadeka are almost inevitably surrealistic (Karlinski, 214).

Iako su Breton i ruski nadrealisti fascinirani snovima, imaju različite razloge. Breton je fasciniran zato što ljudi provode dobar dio života sanjajući, a ruski nadrealisti zato što je logika naših snova uglavnom nadrealistička. Pisac Aleksej Remizov je doveo fascinaciju snovima do nove razine. Jedno o njegovih djela je popis bilješki o njegovim snovima. Automatsko je pisanje podsvjesno, bez razmišljanja. Najpoznatiji autor koji se služio tom metodom zvao se James Joyce. Upitno je da li je takav način pisanja uopće moguć, ali Remizov se približio tom idealu. Pisao je o događajima koje mu je vlastita podsvijest pokazala dok je spavao.

Karlinski nastavlja poglavlje govoreći o jednoj od mogućih struktura nadrealističke proze i o njegovoj ideji o tome što je prava nadrealistička fantazija:

If the bizarre and the unusual placed in believable or prosaic surroundings make a romantically fantastic impression, the effect of the prosaic and the believable placed within a bizarre or incongruous context is, as Gogol's colonel and Khlebnikov's passer-by demonstrate, likely to be surrealistic. And, of course, a genuinely surrealistic type of fantasy resists any kind of paraphrasable explication and excludes any possibility of allegorical interpretation (Karlinski, 215).

Neobični fenomeni postaju neobičnijima ako ih stavimo u običnu okolinu. Logika je ista kao i kod optičkih varki; krug iste boje može izgledati tamnije ili svjetlije ovisno o pozadini. Sve što je napisano na papiru ovisi o našoj perspektivi, čak i besmislice. Ovu metodu možemo vidjeti i u Ivšićevom djelu „Aiaxia ili Moći reći”; čudni likovi i događaji su još čudniji kad vidimo kako normalniji likovi (redatelj i Ajax) reagiraju na njih. Karlinski nije prestrog što se tiče njegovih standarda. Struktura koju je opisao ne mora nužno biti nadrealizam.

S druge strane, nadrealizam ima strožu definiciju koja je odvojena od fantazije. Ne može biti samo nešto što se ne može dogoditi u stvarnosti, mora biti nešto što se ne može analizirati i interpretirati. Nije na istoj razini kao i fantazija. Čitači vole interpretirati tekstove. Čak i ako pisac kaže da njegov tekst nema dublje značenje, to ih neće zaustaviti. Breton upozorava da će pretjerani opisi i nagon da nepoznato pretvorimo u poznato zatupiti naše umove. Prema Karlinskom nadrealizam je borba protiv tog nagona. Postojanje ovog eseja dokaz je da je ta borba uzaludna.

Karlinskijeva ideja o nadrealizmu se vidi u djelima Zabolotskija i Poplavskija. Bili su suprotni što se tiče okoline u kojoj su živjeli, osobnosti i književne orijentacije, ali se može otkriti i mnogo sličnosti u njihovim stilovima i pjesničkim slikama. Karlinski opisuje svjetove koje su stvorili:

In Zabolotsky's surrealistic Leningrad and Poplavsky's equally surrealistic Paris (or, in his case, also the French Riviera or some megalopolis of the future) people constantly levitate, die, and kill each other casually without anyone being really hurt; seasons, times of day, or planets are personified in accordance with their respective genders in Russian: night, springtime, and the moon casually walk around among the populace. All these personifications are Baudelairean—that is, they are not explained in terms of any paraphrasable allegory (Karlinski, 225-226).

Zabolotski i Poplavski koriste prave lokacije kao bazu za svoje fantastične svjetove, kao što Karlinski upućuje. Ubojstvo i smrt teme su u njihovim djelima. Karlinskijeva se filozofija vidi u njihovim personifikacijama bestjelesnih entiteta. Većina pjesnika koristi personifikaciju da čitaču približi apstraktnu ideju. Ivšić personificira umjetnička djela tako da čitatelju pošalje poruku o nagradama, ali Zabolotski i Poplavski personificiraju godišnja doba, planete i druge entitete tako da učine svoje svjetove još čudnijima i

nerazumljivijima. Personifikacija ne mora nužno pojasniti znak, može ga i dodatno usložniti i podvostručiti.

Nadrealizam u Francuskoj

Pokret o kojem ovaj esej govori započeo je u Francuskoj. Profesor francuske literature Michael Sheringam napisao je knjigu o ideji svakodnevice u Francuskoj i Anglo-Americi. Ne možemo govoriti o svakodnevici u Francuskoj, a da pri tome ne govorimo o utjecaju nadrealizma. Pokret je uvijek bio posvećen transformaciji svakodnevice i njezinih znakova. Čak je i pomogao u stvaranju vremenske linije:

Secondly, because in its obsession with precursors, Surrealism retrospectively created a lineage, encompassing German Romanticism, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, and Reverdy, in which we can now identify key elements in the valorization and exploration of the quotidien. Thirdly, because in absorbing and transforming this lineage Surrealism bequeathed ways of construing, uncovering, and acting on the everyday that have retained their inspirational power until now (Sheringham, 59).

„Quotidien” je francuska riječ za „dnevno”. Budući da ju je Sheringam nije preveo, možemo zaključiti da je ta riječ osobito značajna u francuskoj kulturi. Breton je isto smatrao da su neke riječi osobito vrijedne. Dio značenja i konotacija uvijek se izgubi kad prevodimo riječi, što objašnjava zašto pisci ponekad ostavljaju riječ neprevedenom. Što se tiče vremenske linije, Sheringam ne zahvaljuje pojedinom umjetniku, nego cijelom pokretu. Kao i znak, linija je rezultat timskog rada. Kao i drugi umjetnički pokreti, nadrealizam nam može pomoći u razumijevanju povijesti.

Sheringham nastavlja poglavlje govoreći o povijesti nadrealizma u 20. stoljeću. Nadrealistička je umjetnost dobivala na popularnosti. To nije nužno dobra stvar: *„Since the 1960s, the masters of surrealist art have attained star status, while advertising, Monty*

Python, and pop culture have made watered-down Surrealism part of the everyday environment. Yet the desire to bring about a 'revolution of everyday life', by restoring the forces of imagination and desire that had been smothered by rationalism, is often missing here (Sheringham, 60)."

U svom Manifestu nadrealizma, kao što smo prije rekli, André Breton protivio se realizmu i branio je maštu. Pri kraju njegovog života „mainstream” nadrealizam se odmaknuo od tog cilja. Započeo je kao David koji želi pobijediti Golijata, ali nakon nekoliko desetljeća sam je postao Golijat. Bez obzira koliko je utjecajan, jedan umjetnik ne može kontrolirati što cijeli umjetnički pokret znači i kako će mu se značenje mijenjati kroz vrijeme.

S druge strane, Sheringham nije previše pesimističan. „Manifest nadrealizma” nije bio jedini tekst kojeg je Breton napisao. Bio je poštovana figura nadrealizma do svoje smrti i kasnije. Nakon što je umro, pisac i filozof Maurice Blanchot napisao je esej o nadrealizmu. On nije bio jedini pisac koji ga je slavio:

At the same moment, Michel Foucault hailed Breton for having evolved a way of thinking that transgressed the borders between the human sciences—ethnography, linguistics, psychoanalysis, myth, religion, and aesthetics—seeing the human being first and foremost as a subject of experience whose identity is engendered through constant interaction with words, events and representations (Sheringham, 60).

Breton je bio toliko važan da je Blanchot napisao esej o nadrealizmu nakon njegove smrti. Neki povjesničari tvrde da je Bretonova smrt dovela do kraja nadrealizma, ali on je bio jedan od umjetnika čiji je utjecaj ustrajao i poslije njegove smrti. Riješio se granice između lingvistike i drugih znanosti koje se bave ljudima i njihovim mentalnim procesima. Religija i mitovi ne spadaju u kategoriju znanosti, ali su isto načini na koji ljudi pokušavaju razumjeti svijet, stoga ima smisla povezati ih s lingvistikom. Foucault i

Breton ionako ne stavlja u prvi plan, nego čovjeka. Njegov identitet je nešto što se ne može opisati riječima i simbolima.

Godinu dana prije manifesta, Breton je anonimno objavio „L'Esprit nouveau”¹, kratku priču o sebi, Aragonu i Derainu, trima umjetnicima koji su postojali u stvarnosti. Ušli su u kafić neovisno jedan o drugome. Pažnju im je privukla mlada žena na ulici. Pokušali su je naći, ali nisu uspjeli. Sheringham interpretira priču:

'L'Esprit nouveau' and the visit to Saint-Julien-le-Pauvre involve a reorientation of Dada negativity, a desire to uncover what subsists when conventional meaning and purpose are stripped away. This attitude was further encouraged when the Surrealists appropriated Freud's techniques, linking the unconscious to the basic level of signification uncovered by Dada, a virgin forest in which the purity of human desire, and hence human possibility, awaited deliverance from the accretions of bourgeois ideology and narrow rationalism (Sheringham, 66).

Nadrealizam je proizašao iz dadaizma, ali to ne znači da se dva pokreta u svemu slažu; Bretonovo djelo preusmjeruje negativnost dadaizma u nešto neutralno i jednostavno. Kao i žena u priči, značenje i svrha su privlačni, ali nedostižni. Breton nije jedini nadrealist kojeg je Freud inspirirao. Ako želimo doći do osnovne razine znaka, moramo koristiti našu podsvijest. Netaknuta i čista osnova znaka proizlazi iz ljudskih želja i potencijala, a ne iz razuma. Prema nadrealistima uskogrudni racionalizam je prirast kojeg treba očistiti. Breton nije jedini oštar umjetnik nadrealizma.

S druge strane, nisu svi nadrealisti bili oštri kao Breton. Filozof Ferdinand Alquié prikazuje razum na drukčiji način:

As Ferdinand Alquié put it, the Surrealists did not want to lose their reason, they wanted what reason made them lose.¹⁹ This was the basis on which a movement that rejected all fixed canons of taste, logic, and representation, and instead championed hysteria, dreams, the irrational, chance, 'amour fou', 'humour noir',

revolution, and convulsive beauty, was (and still is) a vital source of inspiration for thinking about everyday life (Sheringham, 66).

Termin „uskogrudni racionalizam” implicira da postoji i racionalizam otvorenog uma. Uskogrudno je pretpostaviti da je ukus i reprezentacija nešto fiksno i nepromjenjivo. Čak se i logika može mijenjati kroz vrijeme; ljudi su u prošlosti vjerovali u mnoge stvari za koje danas znamo da su besmislice. „Grčevita ljepota” je fraza koja se često pojavljuje u Bretonovim djelima. Nadrealisti vole prikazivati sve strane ljudske psihe, čak i one koje nisu ugodne oku. Na primjer „Manifest nadrealizma” je govorio o ljudima koji su žrtve vlastite ludosti. Iz perspektive nadrealista ljepota znači nešto drugo.

Kao i Sheringham, Škiljan ima nekoliko stvari za reći o psihologiji i ljudskom umu. Spominje ih kad govori o semiologiji i problemima s kojima se suočava: *„Naime, ova se znanstvena disciplina nalazi u neobičnu položaju kakav je, u vrijeme svoga nastajanja imala psihoanalitička teorija kad se trudila da nesvjesno i iracionalno svede na termine svjesnog i racionalnog kako bi uopće raspolagala preduvjetima da je prihvate kao ravnopravnog sugovornika u naučnom dijalogu (Škiljan, 99).”*

Psihologija je bila u sličnoj situaciji kao i mnogi umjetnički pokreti. Kao što novi umjetnički pokreti moraju dokazati svoju legitimnost u odnosu na starije, tako je i psihologija morala dokazati svoju legitimnost u odnosu na ostale znanosti. Psiholozi su bili pod pritiskom i pokušali su racionalno objasniti nešto što je inherentno iracionalno; razum i logika nisu jedini aspekti ljudske psihe. Filozofija nadrealizma je potrebna da dobijemo cijelu sliku ljudskog uma.

„Plutôt la vie”² Bretonova je pjesma iz njegovih ranijih zbirki. Pjesma odbija svijet automatizma i brani običan život. Nadrealističke pjesničke slike (tkanina koja pjeva, automobili od hladne vatre itd.) odbačene su, a običan život je prihvaćen bez obzira na njegove mane. Poetski je svijet jeziv i dramatičan, a običan je svijet nepostojan i frustrirajući. Pun je čekaonica u kojima ljudi čekaju zauvijek. Poruka pjesme je nejasna:

However, the poem seems to keep two divergent readings in play: seen ironically, it is a sardonic comment on stay-at-home complacency and playing safe for fear of the unknown; read literally, it is a paean to ordinary life, malgré tout. The overall effect is to present the surrealist quest as involving neither an out-and-out embrace of the jamais vu, nor a whimsical cosiness, but a dynamic process in which 'la vie de la présence rien que la présence' (the life of presence nothing but presence), however elusive, is always at stake (Sheringham, 67).

Nakon upoznavanja Bretona nije neobično da njegova pjesma ima više poruka ili interpretacija koje su međusobno inkompatibilne. Žalio se da realizam otupljuje ljude, stoga je napisao nešto što potiče ljude da razmišljaju. Budući da je mašta bazirana na stvarnim iskustvima, ne možemo se potpuno vezati za nju; ostali bismo bez izvora. Nadrealizam je dinamičan proces u kojem je postojanje samo radi postojanja skoro nemoguće. Karlinski tvrdi da se pravi nadrealistički tekst ne može analizirati i interpretirati, ali čitatelji će uvijek tražiti dublje značenje. Sheringham priznaje da je taj cilj skoro nedostižan.

Zaključak

Nadrealizam je započeo u Francuskoj između dva svjetska rata. André Breton bio je jedan od vodećih umjetnika. Protivio se realizmu; nije volio pretjerane opise, površna značenja i ograničavanje znakova samo na entitete koje možemo objasniti. Mašta i podsvijest isto su bitni u produkciji znakova. Hrvatski nadrealist Radovan Ivšić pisao je o brojnim temama: rat, komunikacija, nagrade, budućnost itd. Često se služio satirama i metaforama. Nije mu se sviđalo kako su europska kazališta (pogotovo ona koja je financirala vlada) ograničavala umjetničko izražavanje i prenošenje znakova.

Karlinski govori o nadrealizmu u Rusiji. Postojale su razlike od francuskog nadrealizma (npr. definicija pokreta), ali i sličnosti (npr. korištenje znakova iz podsvijesti).

Sovjetski Savez bio je jedan od najvećih neprijatelja nadrealizma; ograničavao je izražavanje umjetnika i bio je djelomice odgovoran za raspad izvornog pokreta. Sheringham govori o nadrealizmu u Francuskoj. Kao i u Rusiji originalna ideja i značenje nadrealizma bili su iskvareni kroz vrijeme. S vedrije strane, Breton je bio utjecajan dugo nakon svoje smrti. Nije se protivio samo znakovima realizma, nego i dadaizma. Ferdinand Alquié tvrdio je da nadrealisti žele prikazati sve aspekte ljudske psihe, ne samo logične i ugodne.

Nadrealisti imaju raznolika mišljenja o znakovima u kulturi i društvu, ali neke se međusobne sličnosti mogu primijetiti. Mnogi nadrealisti protivili su se autoritetu, pogotovo pokušajima kontrole društva, kulture i njihovih znakova i značenja (kazališta koja financira vlada, Sovjetski Savez itd.). Značenje je rekonpozicijsko; svatko ga drukčije stvara. Nadrealisti su smatrali da nam razum i logika ne daju cijelu sliku svijeta; potrebni su nam i mašta, podsvijest, emocije, itd. Njihova djela koriste poznate znakove, ali ih koriste na neočekivane načine. Igraju se s reprezentativnim značenjem. Supstancije i forme mogu se povezati na razne načine. Iz svega proizlazi da nadrealizam rasložnjava do dekonstrukcije tadašnji svijet i njegove vrijednosti, a to ima za posljedicu i dekonstrukciju jezika kao osnovnog obilježja jedne kulture.

1- Novi duh

2- Radije život

Izvori

Breton, André. „Manifesto of Surrealism” *Manifestoes of Surrealism*, preveo Richard Seaver i Helen R. Lane, The University of Michigan Press, 1969, pp. 1-48

Ivšić, Radovan. *San na javi*, Ex libris d.o.o., 2016

Karlinsky, Simon. „Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry: Churilin, Zabolotsky, Poplavsky” *Freedom from Violence and Lies*, Academic Studies Press, 2013, pp. 212- 228

Sheringham, Michael, „Surrealism and the Everyday” *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford University Press, 2006, pp. 59-94

Stockwell, Peter. „Origins and Histories” *The Language of Surrealism*, Palgrave, 2017, pp. 3-18

Škiljan, Dubravko. *U pozadini znaka*, Školska Knjiga, 1985, pp. 97-111