

Apoliner i avangarda

ješa denegri

Nalazeći povod u obeležavanju stogodišnjice rođenja Gijoma Apolinera (Rim, 1880.-Pariz, 1918), Galerija moderne umetnosti u Rimu je krajem prošle i početkom ove godine organizovala izložbu *Apollinaire e l'avanguardia*, na kojoj su bila prikazana dela Pikasa, Braka, Lezea, Grisa, Deloneja, Matisa, Derena, Gleza, Mecenzera, Arhipenka, Erbena, Pikabije, Dišana, Bočonijsa, Bale, Karaa, Severinija, Sofičija, Rosula i drugih, dakle, pretežno protagonista kubizma i futurizma, dva pokreta s kojima je Apoliner bio prisno vezan kao kritičar. Razumljivo je da su predmet i profil ove izložbe zahtevali temeljitu obradu Apolinerovih estetskih i kritičkih shvatanja, a time su se, s različitim stanovišta, bavile studije M. Dekodena (*Apollinaire*), P. A. Đaninija (*Storia di un manifesto*), D. Abadija (*Il colpevole ingannato*) i B. Manture (*Terminologia critica di Apollinaire e i futuristi*) u obimnom katalogu ove izložbe. Moguće je tim povodom prišetiti se da je isto tako u Rimu bila 1960. priređena izložba *Omaggio a Apollinaire*, na kojoj su, pored biografskog materijala i onog posvećenog literaturi, o mestu Apolinera u kontekstu likovnih umetnosti govorila sećanja Severinija, Karaa, Sofičija i Manjelija, kao i studije J. Rekupera (*Le Méditations esthétiques*) i G. Raimondija (*Apollinaire e le arti figurative*). Obe ove priredbe i posebno publikacije koje su ih pratile, doprinele su današnjem uvidu i saznanju o tome kakve su bile veze Apolinera i umetničke avangarde njegovog vremena, postavljajući pre svega akcenat razmatranja na ulogu Apolinera kao kritičara angažovanog u promovisanju i tumačenju tih umetničkih zbivanja.

Iako Apoliner u svom manifestu *L'Anti-tradition futuriste*, iz 1913, svrstava Boddlera među vrednosti koje odbacuje, postoje zapravo između pisaca *Cveća zla* i *Alkohola* — makar na planu njihovih principijelnih opredeljenja kao umetničkih kritičara — neke nesumnjive bliskosti. Kao pesnik koji zna da celim svojim ponašanjem treba prevashodno da brani sopstvenu poetiku, Boddler otvoreno tvrdi da i kritika mora da bude izrečena sa stanovišta isključivosti, treba da bude odlučno usmerena i strastvena, mada joj pri tome postavlja uslov da pretpostavlja najširi horizont razumevanja. Pola veka posle, Apoliner prećutno zastupa isto ubeđenje: spreman je da se do kraja posveti onoj umetnosti koju oseća sebi bliskom, ne želi, dakle, da sudi kao neki objektivni poznavalac stvari, već ne okleva da se približi, ili kao kritičar skoro priključujući, pokretima koji čine avangardu njegovog istorijskog trenutka. Javlja se s njim jedan od prvih primera »militantnog kritičara«, profila koji će u savremenoj kritici postati vrlo čest način delovanja: to je kritičar koji najčešće staje na stranu izrazito novih umetničkih orijentacija i svoju ulogu vidi u tome da se — uz bok sa samim umetnicima — bori za afirmaciju ideja tih orijentacija. Pa ipak, Apoliner nije bio — kao što se to docnijim militantnim

kritičarima događalo — kritičar samo jedne tendencije: bio je, naprotiv, kritičar celokupnog raspona novih zbivanja u umetnosti između 1905—18, ne prezaajući ni od toga da se istovremeno izjašnjava u prilog vrlo različitih, mada ne i međusobno posve protivrečnih ideoloških pozicija.

Pojava profila militantnog kritičara svojstvena je vremenu li ambijentu istorijskih avangardi: kultura i umetnost, što se nalaze na marginama socijalnih zbivanja, ispunjavaju se otporom prema svim vrednostima koje vide kao simbole njima nesklonog društva, a posebno otporom prema vrednostima oficijelno priznate kulture i umetnosti. U tom otporu jača zahtev za refleksijom o prirodi sopstvenog izražajnog jezika: sami protagonisti avangardne prakse osećaju, stoga, potrebu da se bave teorijom, ili potrebu za formulisanjem zasebnih poetika, a u tom krugu težnji za promišljanjem celine nove umetnosti nalazi svoje mesto i poziv militantnog kritičara. Karakteristično je za vreme ranih avangardi da je takav kritičar ujedno i sâm stvaralac u nekoj od umetničkih disciplina: najčešće je — kao što je slučaj s Apolinerom — pesnik koji instinktivno i po sopstvenoj vokaciji, a ne racionalno i uz pomoć nekog estetskog sistema, prepoznaje bliskosti svojih nastojanja s nastojanjima sebi srodnih duhova. Takav kritičar nipošto nije »glas društva«, već i sâm pripada marginalnim umetničkim skupinama, delujući u skladu s radnim pretpostavkama manje ili više bliskim ostalim pripadnicima tih skupina. Apolinerov slučaj potvrđuje takvo stanje stvari: kao pesnik koji ide k izgradnji jednog novog poetskog jezika, on oseća da njegovi savremenici slikari, posebno kubisti i orfisti, teže istom cilju na njemu strukturalno blizak način, i upravo zato on i poseduje predispozicije na temelju kojih prepoznaje osnovne inovacijske karakteristike njihovih operacija. Sve ono što nastoji da ostvari u sopstvenoj poeziji, taj ideal »novog duha«, kome je svojstvena apsolutna tematska i leksička sloboda organizacije pesme, ta konciznost jezika, odbacivanje svakog opširnog opisa i napuštanje dodatne metaforike, jednom rečju, pojam poezije kao jezičkog eksperimenta — Apoliner vidi ili oseća u slikarskom delu jednog Pikasa, Braka ili Deloneja. To su one »korespondencije« na temelju kojih je nekada i Boddler uspostavljao merila svojih afiniteta: nije bitan medij, već smisao umetničkog saopštavanja, i dosledno tome pesnik može da oseća sebi bližim jednog slikara od nekog drugog pesnika, a motivacije koje ga rukovode u tom osećanju pre su duhovne nego stilske prirode, pre su stvar srodnih životnih shvatanja nego srodnih oblikovanih tehnika.

Upravo zato što nije polazio od stilskih osobina dela, Apoliner je pokazivao afinitete prema vrlo različitim umetničkim pojavama prve dve decenije: Pikaso je, istina, slikar kojim je najviše zaokupljen, no to su još i Brak, Matis, Deren i ostali fovisti, Leže, Delone, Šagal, Pikabija, Dišan, futuristi, Sirvaž i drugi, sve do De Kirika. Kada je prvi put pisao o Pikasu, u listu *La Plume* 1905, ovaj je bio skoro potpuno nepoznat i nalazio se u »ružičastoj« fazi svoga rada, a docnije je s poverenjem sledio njegovu evoluciju ka kubizmu i odmah je uočio značaj prekida s opisom predmetnog sveta, što se nalazi u osnovi te nove umetničke koncepcije. Ipak, prvi tekst o kubističkim delima napisao je povodom Brakove izložbe u Galeriji Kanvajler 1908, mada u tom trenutku još nije koristio termin kubizam, koji će prihvatiti tek nekoliko godina docnije, u naslovu knjige *Méditations esthétique. Les peintres cubistes*, pisanoj tokom 1912, a objavljenoj 1913. Jasno je da tekst nastao u momentu elaboracije jednog sasvim novog shvatanja, i to još od strane pesnika kome

po prirodi njegovog duha nije svojstvena sistematska razrada teme, nema osobine nekog teorijskog pristupa, a nailivajući to delo »estetskim meditacijama«, sâm Apoliner je istakao bitno subjektivni karakter svoga spisa. Međutim, on je svojom izuzetnom intuicijom proniknuo u neke temeljne osobine umetničkog jezika koji se tada tek rađao, i prvo što je uočio jeste suštinska distinkcija između umetnosti i prirode. Izgled kubističke slike daje, naime, Apolineru povoda da istakne odlučno odvajanje te umetničke koncepcije od svakog imitativnog i opisnog cilja: slika je, po definiciji, jedna nova realnost podvrgnuta sopstvenim zakonima, a predmetni motivi prisutni su u slici samo kao moguća polazišta k njenom autonomnom plastičkom izgrađivanju. Jedna od bitnih osobina te autonomne strukture slike sadržana je u njenoj geometrizaciji, a umetnik studira predmet takve slike — napisao je Apoliner u »Kubističkim slikarima«, pozivajući se na primer Pikasa — »tako kao što hirurrg sekirira lešč«. Očito je da ovdje Apoliner deli zajednička shvatanja jednog vremena u kojem je na različitim stranama sazrevala misao o toj autonomnoj prirodi umetnosti: setimo se da je, otprilike, vreme elaboracije prvih teorija apstrakcije Kandinskog, Maljeviča i Mondriana, koje Apoliner do kraja svog života, čini se, nije stigao da upozna, budući da su one nastajale izvan delokruga pariske umetničke situacije u kojoj je on pretežno crpeo svoja saznanja o zbivanjima u tadašnjoj avangardi. Ipak, Apoliner je imao svoju argumentaciju o razlozima i osobinama tog odvajanja slike od oslonaca u prirodnim motivima: tražio je da slika poseduje karakteristike »čistote«, »jedinstva« i »istine«, dopuštajući naravno, mogućnost da ovi temeljni pojmovi mogu u umetničkoj praksi biti interpretirani na vrlo različite individualne načine. Pri tome, osećao je da ti individualni načini ipak kriju u sebi jednu dublju koncepcijsku podelu, koja kao da sadrži simptome neke nove preformulacije istorijskih prototipova klasično-romantično, a tu je podelu izrazio praveći razliku između »naučnog« i »fizičkog« kubizma, s jedne, i »orfiskog« i »instinktivnog« kubizma, s druge strane.

Posebni problem unutar Apolinerovog odnosa prema avangardi predstavlja slučaj manifesta *L'Anti-tradition futuriste*, objavljenog 1913, dakle iste godine kada i knjige o kubističkim slikarima. Postavlja se pitanje šta je moglo podstaći Apolinera, kao izrazito nedogmatičnog kritičara, da objavi manifest koji deklarativno ide u prilog samo jednog avangardnog pokreta tog vremena, tim pre što je u prethodnim napisima povodom izložbe futurističkih slikara u Galeriji Berhajm Zen pisao o njima s određenim rezervama. Severini je u svojim sećanjima pokušao da protumači razloge ovih rezervi: Apoliner je bio tesno vezan uz Pikasa i ostale kubiste, pa je stoga razumljivo da, s pojavom jedne ideologije koja želi ići dalje od kubizma, nije mogao biti sasvim solidaran, posebno zato što mu se i pretpostavka o plastičkoj autonomiji slike, kako ju je on zamišljao, činila ugroženom od strane pojma futurističkog dinamizma, koji u središte svojih ciljeva postavlja izraz umetnikovog subjektivnog »stanja duše«. Ono što ga je, međutim, u futurizmu privlačilo, bila je ideja »simultanosti«, koju Apoliner smatra jednom od osnovnih osobina cele nove umetnosti, a mogla mu je biti bliska i otvorenost ovog pokreta prema samom fenomenu modernog života i prema ambijentu velikog grada, što su motivi koji nalaze refleksa i u samoj njegovoj poeziji. P. A. Đanini, koji je detaljno ispitao genezu ovog Apolinerovog manifesta, utvrdio je — oslanjajući se na jedno znatno docnije sećanje Karla Karaa iz 1958. — sledeće okolnosti: nastanak ovog teksta podstaknut je čestim kontaktima s Marinetiijem, koji je tada boravio u Parizu, a nakon što je dobio Apolinerov rukopis, Marineti ga je neznatno modifikovao i onda uobličio u formu manifesta, štampajući ga u vidu posebne edicije

cije velikog tiraža. Iz samog sadržaja ovog manifesta vidljivo je, da je Apoliner pod futurizmom podrazumevao skoro sve tadašnje inovatorske pokrete, a ne samo italijanski futurizam Marineti i drugova, o čemu, uostalom, svedoče i imena autora kojima se u ovom tekstu odaje priznanje: tu se, pored samih futurista, pominju Pikaso, Brak, Matis, Leže, Deren, Pikabija, Dišan i niz drugih, a među njima čak i Kandinski i Stravinski. Da je ovaj manifest bio jedan izuzetni momenat u Apolinerovom opredeljenju, skoro eksces u inače znatno umerenijoj intonaciji njegovih tekstova o umetnosti, potvrđuje i to da se jedino ovde otvoreno govori o »antitradicionalizmu« i »destrukciji«, što je tipično futuristička terminologija, koju on redovno izbegava kad god se izjašnjava o pozicijama njemu duhovno i ideološki najbližih umetnika, kao što su bili slikari kubizma i orfizma.

Kada se danas čitaju Apolinerovi tekstovi o umetnosti, dobija se utisak da odaju mnoge nepreciznosti u tumačenjima i definicijama, kao i da pokazuju neke disproporcije u vrednosnim sudovima: još su L. Brenig i Ž. K. Sevalje primetili da se njegova podela kubizma na četiri podvrste nije održala, a nije potvrđena ni važnost koju je pridavao Glezu, Mecenzu i Mari Loranzen, dok je, s druge strane, potpuno mimoišao Žaka Vijona. No, zar to sve nije sasvim razumnivo u vreme kada se i sami protagonisti kubizma nalaze u stadijumu formiranja i čestog menjanja svog izražajnog jezika? Pogotovo to može biti razumnivo kada se zna da Apoliner, verovatno kao i svaki pesnik, nije svoju kritiku smatrao nekom

sistematskom delatnošću, već se u tom radu pre svega rukovodio intuicijom umetnika koji veruje samo svome osećanju. Stoga je jasno zašto je za Apolineru središte umetničke problematike sadržano u izuzetnosti same ličnosti umetnika: umetnik je onaj koji stvara mimo bilo kakvog ograničenja tehnike i okoline, umetnik je u stanju da prevlada sva ta ograničenja i ponaša se kao prorok koji govori ne u ime neke ideologije, nego u ime nadistorijskog shvatanja sopstvene estetske istine. Lik umetnika kakvog podrazumeva Apoliner, danas se čini sasvim patetičnim: mit o umetniku kao navodnom geniju doveden je u ozbiljnu sumnju čak i kada se radi o Pikasu kao figuri koja za Apolineru predstavlja vrhunski obrazac tog modernog umetnika-demijurga. S druge strane, fenomen avangarde, s kojim se Apoliner dovodi u vezu, nije zbir izuzetnih pojedinaca inovatora, već je to, najčešće, fenomen kolektivnih nastojanja koja uz preobražaj umetničkih jezika predviđaju i preobražaj socio-kulturnog konteksta u kojem ti jezici nastaju. Ako se pojam istorijskih avangardi vezuje danas uz pokrete koji u sebi nose programsku težnju osporavanja tradicije, i koji, uz to, idu ka politizaciji umetnosti i kulture, može se postaviti pitanje da li je Apoliner knjižar avangarde, odnosno da li je on sam avangardni kritičar? Sigurno je da Apoliner upeva pre mnogih da uoči i prepozna pojave koje će se tek u docnijoj retrospektivi ukazati kao najaktivniji problemski momenti u umetnosti njegovog vremena, i, mada mu umetnici poput Leže i Dišana prebacuju stvarno nerazumevanje tih pojava, ostaje činjenica njegovog prvenstva u naslućivanju novih prodora, što je već dovoljno da mu u istoriji moderne kritike osigura jedno od krupnih poglavlja. Ali, isto tako, činjenica je da u istoriji te kritike poglavlje koje pripada Apolineru nije — uprkos njegovog

zauzimanja za nastup jednog inovatorskog pokreta kao što je kubizam — isto ono poglavlje koje će obuhvatiti ideologe avangarde kakvi su bili Marineti u slučaju futurizma, ili Breton u slučaju nadrealizma. Apolinerovo poglavlje jeste — kako predlažu L. Brenig i Ž. K. Sevalje — »područje moderne poezije u prozi umetničke kritike«, on je, štaviše, jedan od inicijatora žanra »poetske kritike«, žanra koji će upravo u francuskoj kulturi naći docnije mnogobrojne poklonike. Zapitajmo se nije li takav tip kritike uslovlila upravo sama priroda umetnosti u kojoj je Apoliner najčešće pisao, a to je priroda one umetnosti koja se razvijala u Parizu u toku dve decenije ovoga veka? Nema sumnje da je to tako: jer, reč je o umetnosti visoke plastičke i pikturalne kulture, no ujedno i umetnosti umnogome omeđenoj tim zahtevima, reč je o umetnosti koja je više prizivala tu poetsku reakciju nego što je pretpostavljala neku dublju teorijsku refleksiju. Sigurno je da u skladu s tim stoji i kritika ovog najlucidnijeg pisca o umetnosti tipično pariskog senzibiliteta, u vremenu kada se u tom kulturnom ambijentu pokreće većina doista novih umetničkih problema i kada kubizam, kao pokret o kojem je Apoliner najčešće pisao, čini temelj preobražaja koji su se u to vreme u umetnosti dogodili. No, kada se evropska umetnost sledeće decenije bitno preobrazi doprinosima pokreta kao što su dadaizam, neoplasticizam, suprematizam i konstruktivizam — dakle, odreda pokreta koji nastaju mimo Pariza — postaće jasno da tip kritičara-pesnika, kakav je bio Apoliner, neće više moći da odgovori zahtevima izmenjenog istorijskog trenutka: u suočenju s novim umetničkim problemima nužno će se izgraditi i novi profil umetničkog kritičara. Ako taj proces dovodi, dakle, u pitanje samu vrstu kritike kojom se Apoliner bavio, ne dovodi u pitanje njegov individualni slučaj: jer, on je bio ličnost u samom vrhu jedne kulturne epohe i upravo je to ono čime njegov primer obavezuje sve ostale koji će se istom aktivnošću duha docnije baviti.



pablo picasso, apollinaire kao vojnik

L'ANTITRADITION FUTURISTE

Manifeste-synthèse

ABAS LEP_{ominir} A_{liminé} SS_{korsusu}
 t_{ato} EIS_{eramtr} ME_{nigme}

ce moteur à toutes tendances impressionnisme fau-
 visme cubisme expressionnisme pathétisme dramatisme
 orphisme paroxysme **DYNAMISME PLASTIQUE**
MOTS EN LIBERTÉ INVENTION DE MOTS

SUPPRESSION

de la douleur poétique
 des exotismes snobs
 de la copie en art
 des syntaxes *des constructions par l'usage des*
toutes les langues
 de l'adjectif
 de la ponctuation
 de l'harmonie typographique
 des temps et personnes des verbes
 de l'orchestre
 de la forme théâtrale
 du sublime artiste
 du vers et de la strophe
 des maisons
 de la critique et de la satire
 de l'intrigue dans les récits
 de l'ennui

SUPPRESSION DE L'HISTOIRE

INFINITIF

apollinaire, naslovna strana manifesta
 »l'antitradition futuristes«, 1913.