

Тамара Валчић Булић

ДИЈАЛОГ С ЛИКОВНИМ УМЕТНОСТИМА У ЗБИРЦИ *ГАСПАР ОД НОЋИ* АЛОЈЗИЈУСА БЕРТРАНА¹

Апстракт: Алојзијус Бертран (Aloysius Bertrand, 1807–1841), књижевној јавности познат је као аутор једног постхумно објављеног дела, збирке *Гаспар од Ноћи* (*Gaspard de la Nuit*, 1842), а уједно и као претеча или пак као родоначелник песме у прози, у зависности од тумачења. Бертран не само да својом збирком учествује у дехијерархизацији песничких жанрова, већ важи и за аутора који је пренео сликарски манир у прозу. У раду се анализирају различити начини на које Бертран у збирци *Гаспар од Ноћи* успоставља везу с ликовним уметностима: од његовог избора наслова и поднаслова збирке и њених делова, преко других паратекстуалних елемената, као што су један од предговора у знаку Рембранта и Калоа, упутства везана за целокупни изглед будуће књиге (распоред грађе, значај геометријске форме, типографска упутства и илустрације за појединачне песме) све до његових дескриптивних техника и значаја слика.

Кључне речи: Алојзијус Бертран, *Гаспар од Ноћи*, сликарство, фантазија, бамбочада, сликовност, екфраза

Године 1842. из штампе је изашла књига необичног наслова, *Гаспар од Ноћи*. Аутор те збирке, како сам каже, „новог прозног жанра“, Алојзијус, Луј Бертран (Aloysius, Louis Jacques Napoléon Bertrand, 1807–1841), више није био међу живима, а био је и у потпуности непознат широј читалачкој публици.

Први приказ Бертранове збирке даје Сент-Бев у прилично опширној „Белешци“, објављеној у првом издању Бертрановог дела. Он Бертранове песме представља као „сличице које личе на производ каквог књижевног дагеротипа“, а самог аутора назива „ренесансним

¹ Рад је у великој мери заснован на монографији: Тамара Валчић Булић, *Гаспарове „фантазије“ – нови прозни жанр*. Нови Сад: Академска књига, 2022.

златаром [...] драгуљаром“, „сликаром на стаклу“², указујући на његову љубав према прошлим временима као и на живописност његових песничких слика (Sainte-Beuve 1980: 341). И други критичари указују на Бертраново „сликарско“ умеће. Арсен Усе (Houssaye, 1815–1895) Бертрана, којег није упознао, описује као нестварно, неухватљиво биће, „изашло из Хофмановог пера, Рембрантове оловке или четкице ‘пакленог’ Бројгела“ (Houssaye 2010: 319), а као и неки његови претходници у први план ставља Бертранов успели покушај да сликарске технике пренесе у прозу.³ Неки песници и критичари куде Бертранов песнички манир: Макс Жакоб, иако издваја Бертрана као песника који је био на добром путу да створи песму у прози, сматра да оно што Бертрановим „фантазијама“ умањује вредност јесте присуство питорескног, јер песма не сме бити „излог некаквог драгуљара“, већ „конструисани објект“ (*objet construit*, Јакоб 1994: 22–23). Арагон, у књизи есеја посвећеној поезији, *Хронилама бел канта* (*Chroniques du Bel-Canto*), указујући на необичност Бертрановог открића, упозорава на поједностављивања у приступу његовом делу: „Постоји опасност да се у њему види само оно мазало сличица због којих би он пре био претходник парнасоваца неголи Рембоа“ (Арагон 1945: 102). Било да су критике позитивне или негативне, све указују на присуство визуелног, питорескног, најзад и пиктуралног.

Бертраново изражено интересовање за сликарство није само питање личног афинитета, већ и одређених друштвених и културних фактора, као што је, на пример револуција у погледу употребе и значаја слика (фр. *images*) у најширем значењу те речи, било да су у питању илустрације књига или периодичне илустроване публикације. Поред присуства слика у штампи, постоји низ других разлога за повећано интересовање за слике: нови предмети, као што су поштанске марке, плакати, разгледнице, илустроване књиге, нова места као што су музеји и салони, нове технике као што је фотографија, тада у повоју, или

2 Сви преводи у раду су ауторкини осим ако то није другачије назначено у Литератури.

3 Подсетимо само да Бодлер, у својој посвети *Париског сплина* Усеу, Бертрана наводи као свог „тајанственог и блиставог узора“ од којег се он, међутим, веома удаљио и створио нешто „сасвим другачије“. Бодлерове хвале често су тумачене као иронија, али упркос томе Бодлер прижељкује да на описивање савременог живота примени „поступак који он бејаше применио у сликању давнашњег, тако необично живописног живота“. (Бодлер 1975: 161–162. подвукла Т.В.Б.). У роману *Насупрот* Уисмансов главни јунак Дезесент у своју антологију песме у прози, коју представља као свој најомиљенији књижевни облик, уноси, поред Бодлера и Малармеа, део Бертранове збирке и још неколико песама, те притом истиче Бертранов сликарски манир: „Та антологија обухватала је избор из *Гаспара Ноћника* од онога бизарнога Алоџијуса Бертрана који је Леонардов манир пренео у прозу и, својим металним оксидима, сликао сличице чије се живе боје пресијавају као боје провидних емаља“ (Уисманс 1966: 222–223).

усавршавање старих, као што су гравира или литографија. Посебан значај, најзад, ваља приписати тзв. „индустријској уметности“ која омогућава репродукцију уметничких предмета. Услед разноврсности и бројности слика које преплављују друштвени простор, дух их упија и складишти, те оне све више постају медијатори у нашем доживљају стварности. (Намон 2001: 11–12). Напослетку, у првим деценијама XIX века долази до великих генеричких промена у сликарству, што подстиче генеричке промене у поезији; преиспитивање и „реорганизација“ генеричких хијерархија, тј. превредновање одређених нижих жанрова, као што је у сликарству пејзаж, изазива „ефекат угледања“ у поезији (Wanlin 2010: 138–142). Један тадашњи књижевни критичар, Молен, говорећи о околностима Бертрановог боравка у Паризу 1828, дефинише револуционарну атмосферу тих година и нарочито истиче заједништво, савезништво између песника и сликара:

Нарочито је у атељеима избијала револуција. Сликарство и поезија, који су одувек били тако блиско повезани, готово су се стопили у то доба, побунивши се за исту ствар; и они који су држали перо, и они који су руковали четкицом, узеше исто име, уметници. Писци, који су се у сликарским редовима борили против традиционалних и конвенционалних типова, развили су тада живу наклоност према питорескној страни предмета (Molènes 2010: 302–303).

Сам Бертран своје интересовање за сликарство (Poggenburg 2000: 790–793) показује најпре у приватним критичким забелешкама везаним за уметност, разасутим по свескама у које записује опсервације о сликарима, као и каталозима слика које прави, помно бележећи податке о њима, како би што боље упознао школе које га нарочито интересују (Spriesma 1926: 194–195). У свим тим белешкама посебно место заузимају сликари са севера Европе и старији француски сликари, у првом реду из XVI и XVII века; највеће Бертраново интересовање изазивају жанр-сцене с великим бројем фигура на малом простору, као код Јохана Бројгела Старијег („сомотног“) и дела мањих димензија, а његов избор поклапа се са даљим тражењем сопственог поетског израза.

Бертранове прве песме сведоче о разноврсним експериментисањима: он испробава различите метре, поготово непарне, као што је петерац, окушава се у уметности сонета, а занимљив је и његов покушај спајања песме и слике, тачније текста и геометријске форме, песме као предмета, у децими у облику ромба⁴ (*Dizain en losange*, Poggenburg 2000: 510). Најзад, једна од песама из Бертранових мла-

4 Усправно постављени ромб као да опонаша тему дециме, а то је костур обешеног разапетог на крст.

дих дана, „Вече, на капијама Багдада“, представљена као (псеудо) превод песме непознатог аутора, пример је Бертрановог испробавања једне нове форме, куплета у прози; куплети имају приближно исту дужину, а између њих песник уноси тзв. „белине“, као између строфа (Poggenburg 2000: 405–406):

ВЕЧЕ, НА КАПИЈАМА БАГДАДА

Цврчци остају бешумно обешени за памучасто лишће смокве; трома мушица, боје ватре, коју заслепљује залазеће сунце, постељу прави од чашице цвета; а плави коњици у модрим ројевима, као ноћни лептири, одлећу с површине вода.

Паунови пиште на крововима каравансераја; породица рода криче на тавану џамије; грлице се играју по ободима високих зидова емировог врта; пастир наслоњен на свој штап, гледа како се, спор и блед, месец уздиже иза брегова.

Трговац седа на терасу; жене улазе у јавно купатило; камилари воде своје дромедаре на појило; ковачи у предграђу распирежу огањ и бију гвожђе ударцима чекића: хиљаду ватрених звезда излеће с наковња и прекрива улицу.

Караван већ три дана логорује на путу за Алеп. Фењери светlucaју у зраку. Алмеје плешу на вратима чадора; око шатри одзвања весела свирка свирале и звонко добовање турског добоша.

Деца су се окупила око једног сиротог и старог дервиша, што седи на степеницама мермерне фонтане. Једни га обешечачки вуку за браду, други одвезују врпце његових сандала или му начас узимају бројанице; он се осмехује, гунђа, па ипак им прича чудесну причу о Седам спавача.

Али ево како се турбан мујезина помаља с врха минарета. Час је за пету молитву; и већ се пале светиљке на баркама рибара што целу ноћ певају препуштајући се речној струји.

Л.Б.

При свему томе, већи део песме састављен је од низања визуелних и звучних утисака: песник набраја, јукстапонира слике, дескрипција није подробна, али је доминантна у односу на наратију. Док су у првом куплету приказане најситније појединости и јарке боје (цврчци, мушица, коњици), у другом се посматрачев поглед виноу у висине (кровови, тавани, високи зидови, небо), а месец замењује сунце, дан се претвара у ноћ. Од трећег куплета, наставља се смењивање слика које приказују смирај дана (одлазак животиња на појило, плес алмеја и свирка, позив на пету молитву, рибарске барке у ноћном лову), светлости (фењери, светиљке на баркама), али и раз-

личитих звукова (од бешумности, пиштања паунова, кричања рода, свирке и добовања, све до рибарске песме). Једини зачетак, наговештај приче представља пети куплет (мини-сцена, деца се несташно опходе према старом дервишу). Песму дакле одликује сликовност (пикторијалност) јер „производи ефекат сличан ономе који стварају слике“ (Hefernan 2009: 49), приказујући боје, покрете, облике, игре светлости, све оно што представља пиктуралну димензију описа. Но, може се рећи да је одликује и икониичност, „‘природна’ или ‘мотивисана’ сличност између речи и онога што оне означавају“ (Hefernan 2009: 49), односно низ сугестивних алитерација и асонанци,⁵ те успева да дочара евоцирани оријентални градски и приградски пејзаж.

Први, углавном мало запажени Бертранови радови, припрема су за његову збирку *Гаспар од Ноћи* коју ће писати и дотеривати до краја живота. Већ њен богат паратекст вишеструко указује на везе које млади песник жели да успостави са сликарством али и музиком. Сâм наслов може се тумачити као директна алузија на холандског сликара из Утрехта, Герарда ван Хонтхорста (Gerrit van Honthorst, 1592–1656); њему су савременици наденули надимак *Gherardo delle Notti* због честог приказивања ноћних призора, а нарочито због контраста светла и таме, елемената које ће и сам Бертран унети у своје песме (Poggenburg 2000: 824). Поднаслов збирке, *Фантазије у Рембрантовом и Калоовом маниру*, такође садржи везу са сликарством, музиком, а и са књижевношћу Бертрановог доба. Он је у првом реду подсећање на наслов збирке прича *Фантастичне слике у Калоовом маниру* (*Fantasiesstücke in Callots Manier*, 1814), тада веома омиљеног и утицајног немачког романтичара Е. Т. А. Хофмана (Ernst Theodor Wilhelm или Amadeus Hoffmann, 1776–1822), писца и музичара⁶; Хофманов наслов затим упућује и на Жака Калоа и једну серију његових бакрописа „фантазија“, бакрописа на којима је приказана искривљена и гротескна или комична и бурлескна стварност. Ову конкретну књижевно-ликовну референцу надопуњује друга, условно речено генеричка ознака: „фантазија“; ова реч, према дефиницији речника Француске академије из 1835, поред најопштијег значења „машта“ и „плод маште“, означава музичка и ликовна дела „у којима се радије прате ћуди своје маште него правила уметности“ (Kekus 2010: 49), те је нагласак на слободи и импровизацији и одсуству чврсте формалне

5 Ево једног примера из 4. куплета: на француском: „on entend retentir autour des tentes le son joyeux du fifre et les roulements sonores du tambourin turc“, а на српском: „око шатри одзвања весела свирка свирале и звонко добовање турског добоша“. Асонанце и алитерације доприносе утиску бучне радости и свирке.

6 Дело у Француској објављено први пут 1827. под насловом *Contes fantastiques* (*Фантастичне приче*) и у доба романтизма изузетно цењено.

организације. Права мода „фантазија“ шири се управо у доба романтизма, те се проширује и на књижевност, као донекле у Хофмановом а затим и у Бертрановом (под)наслову, те употреба речи „фантазија“ може, макар условно, бити схваћена као књижевна жанровска одредница, а уједно и као одклон од традиционалних песничких жанрова.

Поред сликарског и музичког поднаслова, првобитно предвиђени наслов за збирку био је *романтичне бамбочаде*.⁷ Тај необични назив „бамбочаде“ (итал. *bambocciata*, детињарија, бесмислица, лудост), алузија је на холандског сликара и гравера Питера ван Лара или Ил Бамбоча (Pieter Van Laer, Il Bamboccio, 1599?–1642), родом из Харлема, и на његов сликарски манир. Свој надимак (итал. „дебелушкasto дете, пајац“), стекао је у Италији, а дугује га свом ниском расту и бизарном облику тела. На његовим сликама приказани су призори из свакодневног живота нижих сталежа, њихове светковине и пијанке, разбојници и полусвет, сцене са улице, из лова или сеоског живота, дакле и људи и животиње, тзв. жанр-сликарство, али и пејзажи, док су димензије самих слика најчешће минијатурне (Milner 1980: 22–23; Milstein 2003: 143), а дидактична интенција одсутна. Иако Бертран своју намеру напослетку није остварио, реч „бамбочаде“⁸ јавља се већ у првом реду прве песме Бертранове збирке „Харлем“, и даје неке кључеве за тумачење његовог дела, указујући на минијатуризацију Бертрановог света, визуелност и непретенциозност његовог поступка, али и на каткад бурлескну, каткад гротескну црту која се у песмама његове збирке веома често јавља. „Бамбочаде“ и „фантазије“ овде дефинитивно замењују књижевна жанровска одређења; Бертран, уосталом, само у једном приватном писму, упућеном 18. септембра 1837. године његовом пријатељу, вајару Давиду Данжеу, крајње бојажљиво изјављује да је у још необјављеном *Гаспару од Ноћи*, „испробао један нови прозни жанр“ (Sprietsma 1926: 202, подвукла Т. В. Б.).

Бертран затим потписује два предговора у прози:⁹ у првом песник среће извесног Гаспара који се појављује у „излизаном ре-

7 Термин који је Бертран први пут употребио за три песме објављене у листу *Provincial*, 1828. године.

8 Исти назив в. у: Tieck Bernhardt, *Bambocciaden*, Berlin, 1797–1800, 3 књиге (без имена аутора 1797, а затим и под пуним именом 1800, Milner 1980: 54).

9 Следе и два предговора у стиху, један алогографски (одломак из једне Сент-Бевове песме) други аутографски; две песме у прози уоквирују збирку: уводна је посвећена Виктору Игоу, а завршна Шарлу Нодјеу. Једну баладу у петерцима, иначе својственим народној поезији, посвећује свом граду, Дижону: Кула готичка / И готички шиљак, / На небу насликаном, / Тамо, то је Дижон (...). Превод „на небу насликаном“ указује на посредност утисака, што је још видљивије у француском оригиналу у којем стоји

денготу“, мршав као костур, закашљан, болешљивог лица са „наза-рећанском брадом“, попут неког „лутајућег Јеврејина“, прави портрет (па и карикатура) несхваћеног песника и уметника из тридесетих година XIX века, типичног боема (Валчић Булић 2022: 66–67). После Гаспарове исповести, испрекидане низом његових дигресија, овај песнику предаје свој рукопис, а његове последње речи могу се тумачити као дефиниција његове, то јест Бертранове поетике:

Овај рукопис, додаде, рећи ће вам колико су *инструмената* испробале моје усне пре него што су доспеле до оног који производи *чист и изражајан тон*, колико сам *кичица* истрошио на платну пре него што се на њему појавила *магловита светлост кјароскура*. Овде су похрањени различити, можда нови поступци хармоније и боја, једина тековина и једина награда којима су крунисана моја мукотрпна размишљања (Bertrand 1980: 76, подвукла Т.В.Б.).

Користећи уобичајене, па и баналне сликарске и музичке метафоре, „инструменте“ и „кичице“: не би ли указао на сопствени поступак, он ставља нагласак на мукотрпни уметнички рад, занатски део песничког и сваког другог уметничког посла. Но, у духу истих метафора, Гаспар тежи „чистом и изражајном тону“, као и „магловитој светлости кјароскура“, захтевима у великој мери међусобно супротстављеним, као што ће бити његови узорци, Рембрант и Кало у следећем предговору, али све то крунише резултат, „нови поступци хармонија и боја“.

Други, много краћи предговор *Гаспара од Ноћи* у потпуности је посвећен паралели са сликарством (Bertrand 1980: 79):

ПРЕДГОВОР

Уметност увек има два антитетична лица, оно је као медаља чија би једна страна, на пример, истицала сличност с Паулом Рембрантом, а наличје са Жаком Калоом. — Рембрант је филозоф беле браде што се склупчао у свом собичку, чија је мисао заокупљена медитацијом и молитвом, што затвара очи да би се усредсредιο, што општи с духовима науке, мудрости и љубави, а своју снагу троши како би проникнуо у тајанствене симболе природе. — Кало је,

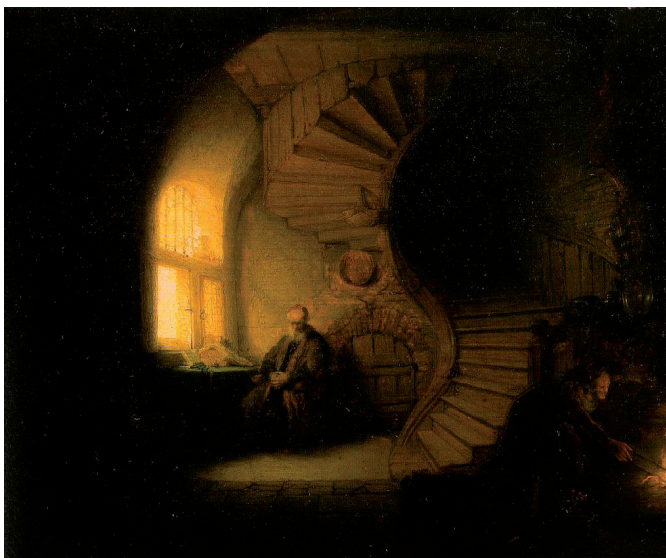
„*ciel d'optique*“: овде се Дижон посматра кроз једну давно ишчезлу оптичку справу, *optique*, за шта је у српском еквивалент „зограф“. Кроз ову справу се, захваљујући посебној нагнутости сочива постављеног у њену унутрашњост, посматрају естампе које на тај начин добијају рељефност и дубину. Није дакле више реч о непосредном доживљају града, већ се, гледајући у ову кутију, читалац упушта у свет маште, захваљујући уметности и оптичкој илузији.

напротив, хвалисави и раскалашни плаћеник што се на тргу шепури, што у гостионици диже галаму, што милује младе Циганке, што се куне само у рапир и кубуру, а једина му је брига да вошти брке. — Аутор ове књиге је дакле замислио уметност кроз ту двоструку персонификацију; али он уопште није био исувише искључив и ево, поред фантазија у Рембрантовом и Калоовом маниру, студије о Ван Ајку, Луки ван Лајдену, Албрехту Диреру, Петеру Нефу, Сомотном Бројгелу, Пакленом Бројгелу, Ван-Остадеу, Герарду Доу, Салватору Рози, Фислију и неколицини других учитеља различитих школа.

И ако аутора упитају зашто он нимало не излаже неку фину књижевну теорију на почетку свог дела, мораће одговорити да му г. Серафин није објаснио механизам својих кинеских сенки, а да Пулчинела крије од радознале гомиле конач што води његову руку. — Преостаје му да потпише своје дело: ГАСПАР ОД НОЋИ.

У овом предговору Бертран успоставља везу између, с једне стране, Рембранта, „филозофа беле браде“, у самоћи „закупљеног медитацијом [...] да би проникнуо у тајанствене симболе природе“ и, с друге стране, Калоа, „хвалисавог и раскалашног плаћеника“ окруженог гомилом света; ова веза схвата се овде као веза између два антитетична аспекта не само уметности већ и људских поступања (Валчић Булић 2022: 73). Обојица уметника у бити су приказани као јунаци сопствених слика: Рембрант је удубљен у медитацију, док се Кало шепури: два противречна животна става, посвећеност духовном животу насупротив приказивању, унутрашњост и биће насупротив спољашњости и привиду, озбиљност насупротив лакрдијашењу, посвећеност лепоти с једне стране и тражење необичног и гротескног с друге стране. Како тврди Никола Ванлен, Бертран је изабрао да прикаже *етос* два уметника, па тиме дао и алегорију уметности уопште (Wanlin 2010: 86), стилизујући до крајности два поменута опречна става.¹⁰

10 Поводом позивања на Рембранта, додајмо ипак да је било доста хипотеза о томе да је песника инспирисало Рембрантово уље на платну „Филозоф у медитацији“, тј. „филозоф беле браде што се склупчао у свом собичку“ из песниковог текста. У свом тексту Бертран притом измишља неологизам, глагол *s'encolimaçonner* (*colimaçon* је пуж, *escalier en colimaçon* увојито степениште) овде преведен као „склупчао се“; употребљеним глаголом песник алудира како на филозофов положај у одаји, тако и на изглед степеништа на десној страни слике; осим што се тиме наглашава филозофова (за Бертрана Рембрантова) удубљеност и посвећеност, овај опис може се тумачити и као екфраза Рембрантове слике.



Рембрант, *Филозоф у медитацији* (1632), Лувр

Значај који два уметника имају за романтичарске писце и уметнике уопште, објашњава у извесној мери, иако не у потпуности, и Бертранов избор Рембранта и Калоа: још од краја XVIII века влада дивљење према Рембрантовом (Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606–1669) сликарском и графичарском делу, па чак и прави култ овог уметника (McQueen 2003). Рембрант је најпознатији по својим (ауто) портретима и историјском сликарству, као и по контрастима светлости и таме на платнима (*кјароскуро*). Гравер и цртач Жак Кало (Jacques Callot, 1592–1635) био је популаран у Европи још за живота, а посебну популарност стекао је у доба романтизма због свог прецизног али и суптилног стила цртања, као и због тематике: неколико серија његових бакрописа, као што су *Сиромаси*, *Просјаци*, *Барони*, *Грбавци*, *Велики ужаси и несреће рата*, *Фантазије*,¹¹ приказују многобројне живописне личности у необичним позама и гротескног изгледа, те га у Предговору *Кромвелу* Иго назива „бурлескним Микеланђелом“ (Иго 1985: 179). Рембрант је међутим некада и сам бирао „мале теме“ за

11 Серија од 50 дела, гавира насталих око 1617, названа *Fantaisies* или *Caprices*. На гавирама су приказани ликови из *commedia dell'arte*, славља, представе на отвореном, шакљиве теме (као што је сељак који мокри уз дрво и сл.). Сам Бертран проучавао је Калоове радове током 1829. године (Spriesma 1926: 127).

своје бакрописе,¹² чиме се његова инспирација приближава Калоовој, те се показује, кад се сучеле Рембрантова и Калоова дела, да „двострука персонификација“, то јест антитеза коју Бертран (Гаспар) жели да успостави између два уметника, губи на снази.

Поред свих алузија на сликарство и сликарске манире, Бертран придаје велики значај целокупној иконографији, просторној организацији збирке и визуелној презентацији песама. У напоменама о илустрацијама¹³ износи низ захтева: да странице имају уцртане и цртежима украшене оквири, те даје подробна упутства о врсти цртежа који би ваљало да се нађу у различитим деловима („књигама“) збирке, дајући вишеструке предлоге и закључујући да што више буде било „збрке и фигура, више ће бити ефекта“ (Bertrand 1980: 299–300), у чему читалац лако може препознати поетику гротеског.¹⁴ Затим, у „Упутствима за г. словослагача“ Бертран подробно описује поделу збирке на књиге, дељење песама на куплете и као основно правило изриче „Унети белине као да је посреди поезија [...] унети велике белине између тих куплета као да су строфе у стиху [...] звездице између куплета [...] назначују да је потребно унети *двоструку белину*“ (Bertrand 1980: 301–302), итд. И остатку изгледа и распореда грађе Бертран посвећује пажњу инсистирајући на ширењу материје по страницама, засебним страницама за имена појединачних књига, текстове појединачних песама, итд.¹⁵

Велики број сигнала које Бертран даје о вези сопствене поезије са сликарством, и шире, визуелним елементима, до сада је приказан готово искључиво на прагу саме збирке. Прва књига Бертранове збирке као да се природно надовезује на песникове ставове изречене у предговорима и носи наслов *Фламанска школа*,¹⁶ а првобитни, одбачени назив био је још сугестивнији и алузија на сликарство

12 Пар како води љубав, жену која мокри, просјакe, сиромаше с дрвеном ногом, губавце...

13 „Белешке о илустровању *Гаспара од Ноћи*“, објављена у новијим издањима збирке (Milner 1980: 297–300).

14 У Бертрановој заоставштини – иако песник није те цртеже наменио за објављивање у збирци *Гаспар од Ноћи* – налази се и седамнаест Бертранових цртежа, крокија, који пружају увид у Бертранову склоност ка фантастичном и гротескном. На њима се осим три романтичарска пејзажа могу видети скитнице, војници, губилиште, искежени Месец... све појаве из његових песама.

15 Свака књига, разуме се на посебној страници, започиње и завршава се идентичним текстом: „Овде започиње прва/друга... књига Фантазија Гаспара од Ноћи / Овде се завршава прва/друга књига....“ Бертран инсистира на готичким словима, распоређеним у облику троугла, чиме истиче сопствену опредељеност за средњовековне теме и дух.

16 Друге књиге носе наслове чија веза са сликарством је много мања: II – *Стари Париз*, III – *Ноћ и њене опсене*, IV – *Хронике*, V – *Шпанија и Италија*, VI – *Силве*.

непосреднија: *Слике фламманске школе (Tableaux de l'école flamande, Roggenburg 2000 : 296)*. Изабраним насловом песник као да најављује транспозицију слика у речи, те је прва књига, као најрепрезентативнија у том погледу, била чест предмет критичких разматрања о потенцијалним пиктуралним изворима његових песама и поступку екфразе који је Бертран наводно применио.

Наслов прве песме директно алудира на град познат како по сликарима који су у њему рођени (Питер ван Лар) или у њему провели део свог живота (Халс и други), тако и по Харлемској школи сликарства и одређеном сликарском маниру:

ХАРЛЕМ

*Кад у Амстердаму златни петао запева,
Златна кока из Харлема снеће јаје.*

Нострадамусове Центурије.

Харлем, та прекрасна бамбочада, фламманска школа у малом, Харлем како су га насликали Јохан Бројгел, Петер Неф, Давид Те-није и Паул Рембрант.

И канал у којем плава вода трепери, и црква на којој златасти витраж пламти, и камени балкон на коме се рубље на сунцу суши, и кровови, зелени од хмеља.

И роде што лепећу крилима око градског сата, истежу вратове горе високо и у кљун примају кишне капи;

И безбрижни бургмештар што руком глади подваљак, и заљубљени цвећар што копни, погледа прикованог за лалу;

И Циганка што пада у занос уз мандолину, и старац што свира ромелпот, и дете што дува у мехур.

И испичутуре што пуше у крчми, и служавка прчварнице што на прозор качи мртвог фазана.

Први куплет својим првим речима не само да евоцира место радње, „Харлем“, већ је и метонимија за фламманску школу, што песма експлицитно и каже; „бамбочада“ са своје стране указује на сликарски манир, односно на тон песме, обичност и безначајност најављеног призора. Следи затим набрајање песникових омиљених сликара, те имплицитно и њихових тема и поступака. Бертран други и трећи куплет посвећује панорамском приказивању, разгледању града, како би затим преостала три посветио одређеним личностима које се у том урбаном пејзажу налазе. На први поглед, харлемски призори приказани су „симултано“, уз употребу паратаксе и анафорично понављање везника „и“, с изузетком првог куплета.

Посматрачев поглед креће из низина: „и канал“, те се уздиже у висине, („и црква [...] и балкон [...] и кровови“), да би се затим усредсредео на ситније појаве, и даље у висинама, на небу, („и роде“), те опет спустио доле и сасвим сузио на одређене личности: („и безбрижни бургмештар [...] И Циганка [...] и старац [...] и дете [...] и испичутуре [...] и служавка“). Те сличице имају и веома жив и наглашен колорит, попут оног на жанр-сликама: вода је „плава“, витраж је „златаст“ од сунца, а „кровови зелени од хмеља“. У трећем куплету, међутим, роде у кљунове „примају кишне капи“, док се у другом, како смо видели, приказују осунчани делови града (канал, витраж на цркви, камени балкон, кров), што доводи у питање тумачење према којем се читалац налази пред симултаним „снимањем“ призора, то јест описом *једне* слике.

Преостала три куплета приказују различите личности, ситне фигуре, на харлемским улицама и у градским дућанима: песник даје одређену локалну боју призору, употребљавајући топосе фламанске традиције. Старац свира ромелпот, цвећар заљубљено посматра лалу, слушкиња на прозор качи мртваг фазана. Сlike из три завршена куплета праве су минијатуре, вињете, пошто поглед посматрача, као камера, у крупном плану снима, „зумира“ најситније појединости, као што је покрет служавке која качи мртваг фазана на прозор. Ни ти призори, у крупном плану, не припадају нужно сви истој временској равни, већ се могу сместити у различита доба дана, а изабране појединости као да су кубистички и насумично изабране и нанизане, како то већ и жанр фантазије налаже, те Милштајн закључује да је Бертран успео да нађе књижевни еквивалент бамбочантијевској фантазији (Milstein 2003: 141). Потврђује се да начело „сликања“ града није подробна дескрипција већ истицање упечатљивих појединости чија сликовност није упитна, да у сваком куплету потенцијално постоји прича у повоју, али се она не остварује већ је само наговештена по-тезима „кичице“, а између слика, односно куплета, не постоји јасна временска или дискурзивна повезаност, већ се оне само везују за исти простор.

За неке од призора у песми „Харлем“ проучаваоци Бертрановог дела пронашли су бројне потенцијалне изворе: старац који свира ромелпот подсећање је на слику Франса Халса, *Свирач ромелпота* али и на низ других, исте тематике (Рембрант и други сликари); слушкиња која на прозор качи мртваг фазана могла би бити директно инспирисана сликом Герита Доуа *Жена која качи петла* (звана још и *Холандска домаћица*), али слика посвећених овој теми такође има више. „Харлем“ се у том случају не може сматрати екфразом *једне* слике, тим пре што подробен опис изостаје, већ вербалним колажом више уметничких дела или се пак ова песма чак може сматрати „хипотетичком екфразом“, коју Холандер дефинише као „поетски при-



Франс Халс, *Свирач ромелпота*, око 1618-1620
Музеј уметности Кимбел

каз имагинарних уметничких дела“ (у: Hefernan 2009: 47). Како било да било, дескриптивност Бертрановог поступка не може се оспорити, због чега неки аутори песника називају оснивачем „школе погледа“ чије основне карактеристике садржи Рембоова поезија (Rude 1971: 69), док други, због свеprisутности ока и чина гледања његов поступак пореде с револуцијом коју је у XX веку спровео *нови роман* (Yoshida 2010: 12).¹⁷

Веза са сликарством и другим визуелним уметностима прожима читаву Бертранову збирку. Кратак опис распореда и садржаја одређених паратекстуалних елемената у збирци *Гаспар од Ноћи*, употреба генеричких сликарских и музичких назива као што су „фантазије“ и „бамбочаде“, као и позивање на одређене сликаре и сликарске школе, указују првенствено на песничку стратегију чији је главни циљ успостављање једног новог генеричког кода, сврставање новоствореног песничког облика међу минорне жанрове малог

17 Лирски субјект је често затворен у собу, ћелију, у фењер и снима свет око себе, а од спољног света раздвојен је прозорима; у неким песмама је субјект (мртви предак) затворен у слику или таписерију и посматра све око себе, укључујући и свог потомка.



Герит Доу, *Жена која качи петла*, 1650, Лувр

формата, удаљене од чврсто нормиране класицистичке поетике, па и оне романтичарске. У погледу типографске организације збирке (оквири за странице, подела песме на куплете, белине, интерпункција) постоји пак напор да се опонаша поезија у стиху. Поједине слике могле су послужити као модели и предмети имитације, с обзиром на недвосмислене тематске сличности, али оне су првенствено ре-минисценције, „резервоар“ мотива којима се ствара низ призора у читаочевом духу, изражава одређени естетски афинитет и афирмише легитимитет „новог прозног жанра“.

Литература

- Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Превео Бранимир Живојиновић. *Париски сплин*. Превео Борислав Радовић. Београд: Српска књижевна задруга, 1975.
- Валчић Булић, Тамара. *Гаспарове „фантазије“ – нови прозни жанр*. Нови Сад: Академска књига, 2022.
- Уисманс, Жорис-Карл. *Насупрот*. Превео Живојин Живојиновић. Београд: Просвета, 1966.

- Aragon, Louis. *Chroniques Du Bel Canto*. Paris: Éditions Albert Skira, 1947.
- Bertrand, Aloysius. *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris: Gallimard, 1980.
- Hamon, Philippe. *Imageries: littérature et image au 19^e siècle*. Paris: Jose Corti, 2001.
- Hefernan, Džejms A. V. „Ekfrazza i prikaz“. *Polja* 54.457 (2009): 46–60.
- Houssaye, Arsène. „Profils littéraires. De quelques amis couchés dans le tombeau“. *‘Un livre d’art fantasque et vagabond’: Gaspard de la Nuit d’Aloysius Bertrand*. Sous la direction d’André Guyaux. Paris : Classiques Garnier, 2010. 319–325.
- Igo, Viktor. „Predgovor Kromvelu“. *Teorija drame XVIII i XIX veka*. Priredio Vladimir Stamenković. Beograd, 1985. 177–194.
- Jacob, Max. „Préface de 1916“. *Le Cornet à dés*. Paris: NRF, Poésie/Gallimard, 1994. 19–24.
- Kekus, Filip. „Gaspard de la Nuit et la fantaisie romantique“. *‘Un livre d’art fantasque et vagabond’: Gaspard de la Nuit d’Aloysius Bertrand*. Sous la direction d’André Guyaux. Paris : Classiques Garnier, 2010. 43–65.
- McQueen, Alison. *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
- Milner, Max. „Préface“. *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris: Gallimard, 1980. 7–57.
- Milstein, Dana. „Gaspard de la Nuit: Humor, the Eau-Forte, and the Chiaroscuro Vignette“. *College Literature* 30. 2 (Spring, 2003): 137–161.
- Molènes, Paul de. „Compte rendu de Gaspard de la Nuit“. *Revue des deux mondes*, 15 janvier 1843. *‘Un livre d’art fantasque et vagabond’: Gaspard de la Nuit d’Aloysius Bertrand*. Sous la direction d’André Guyaux. Paris : Classiques Garnier, 2010. 301–305.
- Poggenburg, Helen Hart. „Notes“. Aloysius Bertrand. *Œuvres complètes*. Paris: Champion, 2000. 13–35, 283–403, 523–531.
- Rude, Ferdinand, *Aloysius Bertrand*. Paris: Seghers, 1971.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin. „Notice de Sainte-Beuve“. Aloysius Bertrand. *Gaspard de la nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris: Gallimard, 1980. 334–346.
- Sprietsma, Cargill. *Louis Bertrand (1807–1841), dit Aloysius Bertrand, une vie romantique: étude biographique d’après des documents inédits*. [Reproduction en fac-similé]. Paris: Champion, 1926.
- Wanlin, Nicolas. *Aloysius Bertrand Le sens du pittoresque Usages et valeurs des arts dans Gaspard de la Nuit*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010.
- Yoshida, Noriko. „Aloysius Bertrand et les fantaisies d’optique“. *‘Un livre d’art fantasque et vagabond’: Gaspard de la Nuit d’Aloysius Bertrand*. Sous la direction d’André Guyaux. Paris : Classiques Garnier, 2010. 11–42.

Tamara Valčić Bulić

DIALOGUE AVEC LES BEAUX-ARTS DANS *GASPARD DE LA NUIT* D'ALOYSIUS BERTRAND

Aloysius Bertrand (1807–1841) est connu comme l'auteur d'une œuvre posthume, le recueil de poèmes en prose intitulé *Gaspard de la Nuit* (1842), et comme le précurseur, voire comme le fondateur du genre. La critique a souvent mis en relief à quel point Bertrand a recouru à la description, imitant dans sa démarche celle des peintres, tentant de transposer une certaine manière picturale dans la prose. Après un bref aperçu des raisons de l'intérêt tout particulier que le poète porte à la peinture – le contexte sociétal, les bouleversements dans la peinture et la poésie dans les premières décennies du XIX^e siècle, les affinités personnelles – nous avons évoqué les premiers travaux poétiques de Bertrand où est perceptible déjà l'intérêt pour le visuel et la primauté du descriptif sur la narration.

Le lien avec la peinture et les autres arts visuels traverse tout le recueil de Bertrand et c'est pourquoi nous avons procédé à une brève analyse de la disposition et du contenu de certains éléments paratextuels : le choix du titre et du sous-titre du recueil et de ses parties, ainsi que de ses deux préfaces ; ces éléments révèlent l'intérêt de Bertrand pour plusieurs peintres et leurs manières (Gerrit van Honthorst, Pieter van Laer, Rembrandt, Callot et d'autres encore), ainsi que pour des titres génériques picturaux et musicaux, comme les « fantaisies » et les « bambochades ». Les instructions données par Bertrand quant à l'aspect visuel du recueil tout entier font preuve du même dessein : une grande importance est accordée à la présence des cadres et la disposition de la « matière » poétique sur les pages, à la division des poèmes en couplets, à la présence des « blancs », aux signes de ponctuation, aux illustrations à prévoir. Il s'avère cependant que le souci typographique répond au désir de rapprocher la nouvelle prose de la poésie en vers, de l'imiter plus ou moins directement. Enfin, l'analyse du premier poème du Livre I du recueil, (*L'École flamande*), intitulé « Harlem », a permis d'analyser les techniques descriptives du poète. Celles-ci rendent compte non pas tant d'une imitation fidèle et détaillée, d'une ekphrasis des tableaux, que d'une stratégie poétique dont l'objectif principal est celui d'établir un code générique nouveau, de classer la forme poétique nouvellement créée parmi des genres « mineurs », éloignés de la poésie classique aussi bien par leur format que par le prosaïsme de leur sujet et l'absence de tout souci didactique. Même si certains tableaux ont pu servir de modèles au jeune poète, celui-ci les utilise principalement pour exprimer une certaine affinité esthétique et affirmer la légitimité du « nouveau genre de prose ».

Mots-clés : Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, peinture, fantaisie, bambochade, pictorialité, ekphrasis