

# Diplomski rad

## Modernistički dualizam izražen u figuri plesača

**SAŽETAK:** Tokom ovog rada nastojao se pokazati značaj ideje dualizma u modernizmu u smislu prevrednovanja binarne opreke na kojoj je ona zasnovana te kako su figura plesača i motiv plesa bili čest način na koji je ta ideja reprezentirana upravo stoga što su i sami konstituirani prevrednovanjem i izvrtanjem opreke – ideja dijalektičkog prevrednovanja dualizma prizvala je figuru konstituiranu na istovjetnom načelu. Na korpusu djela umjetnika koji se proteže od jezerskih pjesnika preko Nietzschea do francuskih i engleskih modernista, nastojala se pokazati geneza koncepta romantičke slike te pratiti način na koji se ona razvijala i kako se njeno značenje i forma obogaćivalo od pojave u engleskom romantizmu pa sve do Eliotova koncepta objektivnog korelativa koji dosta duguje romantičarskoj tradiciji. Pri tome je upućeno na razlike koje se na formalnom i sadržajnom planu događaju od romantizma prema modernizmu, najnačelnija među kojima je pomak prema metafizici gradnje vlastitih svjetova iz elementarnih dijelova stvarnoga svijeta do kojih je on razgrađen u procesu temeljite misaone analize. Shodno tome prati se porast važnosti plesača i plesa – od figure plesača kroz koju se u principu izricao jedan svjetonazor, sve do plesa kao strukturnog motiva u kojem je prepoznato uspješno premošćenje i relativizacija temeljnih parova binarne opreke i koji je stoga poslužio kao inspiracija za konstrukciju djela umjetnosti.

Ključne riječi: modernizam, romantizam, dualizam, ples, plesač

Student: Matija Prica, univ. bacc.

Mentor: dr. sc. Slaven Jurić

akademska godina 2016./17.

## **SADRŽAJ:**

1. Uvod .....	1
2. Dualizam .....	2
2.1. Nietzsche .....	9
3. Romantička slika .....	14
4. Ples .....	24
4.1. Mallarmé i Fuller .....	26
4.2. Valéry .....	31
4.3. Yeats .....	35
4.4. Pound .....	38
4.5. T.S. Eliot .....	44
4.6. D.H. Lawrence .....	49
5. Zaključak .....	58
6. Literatura .....	60

## **1. UVOD**

U ovom radu nastojat će se pokazati kako se kroz figuru plesača i motiv plesa u europskoj književnosti kraja 19. i početka 20. stoljeća nastojala izraziti ideja o dualizmu kao sveprožimajućem konstituirajućem principu. Sama ideja dualizma u ovom kontekstu bitno je složenija i dalekosežnija od pukog „povezivanja suprotnosti“, što biva očito u trenutku kada je treba konkretno primjeniti i realizirati, primjerice u umjetničkom djelu. Izvori kao i poticaji za oživljavanje ove ideje koja u drugoj polovici 19. stoljeća svoj izraz nalazi u figuri plesača višestruki su i javljaju se kao posljedica razvoja umjetničke teorije i teorije umjetničkih vrsta, ali i šireg ekonomskog, političkog i društvenog konteksta. S jedne strane ovaj period obilježen je znatnim tehničkim napretkom koji je bitno izmjenio svakodnevni ljudski život, no naličje tih promjena bila su kolonijalna osvajanja te rađanje nacionalizma. U takvim okolnostima umjetnost kao vid društvene djelatnosti u svom neinstitucionaliziranom obliku postaje polje otpora načinu na koji se ljudsku jedinku i njen identitet u datom periodu nastoji konstituirati unutar zapadnog kulturnog kruga.

U radu će se nastojati ukazati koja je uloga Friedricha Nietzschea u revitalizaciji figure plesača, kao i reaktualizaciji ideje dualizma suprotno njenoj uvriježenoj reprezentaciji u onodobnoj europskoj kulturi. Nadalje, pokazat će se kakav je utjecaj Lessingova teorija umjetničkih vrsta imala na kasnije umjetnike i njihove umjetničke ideje te kako se relativizirajući i kombinirajući uvriježene kvalitete pojedinih umjetničkih vrsta nastojalo nadići tadašnje krute umjetničke, a posljedično i društvene koncepte te stvoriti cjelovito umjetničko djelo. Promotrit će se kako su i zbog čega pojedini umjetnici upravo u modernom plesu vidjeli ostvarenje vlastitih ideala te stoga preuzimali motiv plesača, odnosno plesa kako bi ih izrazili ili sugerirali u samome tekstu, dok ih je forma plesa inspirirala da i na strukturnoj razini pokušaju ostvariti srodnost u vlastitom književnom izričaju. Pri tome, nastojat će se ukazati na specifičnost svakog autora u načinu na koji je tumačio poticaje koje je preuzimao, ali i na kontinuitet ideje prisutne u zapadnoj književnosti do završetka Drugog svjetskog rata. Štoviše, nastojat će se dokazati kako se u književnosti toga perioda pokušava dekonstruirati temeljna binarna opreka koja se nalazi u korijenu mišljenja svojstvenog zapadnom civilizacijskom krugu, a koja se može prepoznati u bilo kojoj invarijanti para duh-tijelo.

U tom kontekstu pobliže će se rastumačiti koncept romantičke slike („Romantic Image“) koji u istoimenom djelu iznosi Frank Kermode. Promotrit će se kako se kod pojedinih autora razvija koncept romantičke slike utemeljen na dualizmu prožetih suprotnosti te će se nastojati uputiti na srodne poveznice u stvaralaštvu ostalih europskih književnika u rečenom periodu. Osim toga, kako bi se pokazala široka rasprostranjenost ove ideje izražene u figuri plesača, odnosno plesačice, podastrijet će se i primjeri iz likovnih umjetnosti s prijelaza stoljeća te se uputiti na neke zanimljive intermedijalne veze koje postoje između autora i njihovih djela u rečenom periodu.

Naposljetku, u zaključku će se teze i izvedeni sudovi sintetizirati i koherentno predočiti kako bi se reartikulacija dualističke ideje, kao i umjetnička reprezentacija tog nastojanja u vidu figure plesača, prikazali kao specifičan europski kulturni kompleks zadnje četvrtine 19. i prve trećine 20. stoljeća.

## **2. DUALIZAM**

Dualizam je kao jedna od temeljnih karakteristika modernizma prepoznat kod većeg broja autora koji su o ovom razdoblju pisali, a može se istaknuti Žmegačev predgovor knjizi „Književni protusvjetovi“ u kojem donosi citate nekolicine kritičara koji su živjeli na prijelazu stoljeća. Oni pišu o nastajućem i sve prepoznatljivijem kulturnom fenomenu koji je opisan nizanjem suprotnosti što ga konstituiraju<sup>1</sup>. Nespornostima u raspravi oko ove teme posebno pridonosi konfuzija na terminološkom polju, kako u vezi s pojmom dualizma, tako i s pojmom modernizma te bi stoga trebalo prvo raščistiti u kojem će smislu rečeni pojmovi biti korišteni u ovom radu.

Za početak, dualizam kako ga definira Hrvatski jezični portal jest „1. dvojnost; 2. *fil.* prihvaćanje dvaju načela kao temeljnih kategorija stvarnosti (npr. duh i materija, bitak i svijest, prirodna nužda i sloboda itd.); 3. *rel.* učenje o dvjema suprotnim silama (npr. dobra i zla, svjetla i tame) koje se od iskona bore za prevlast u svijetu”<sup>2</sup>. Dakle, pojednostavljeno rečeno dualizam podrazumijeva svijest o dvije nasuprotne sile, u najširem mogućem smislu riječi, koje su djelujući stvaraju svijet oko nas. Pri tome postoji distinkcija u načinu shvaćanja odnosa između

---

<sup>1</sup> „Odlučujuće je značenje imao uvid da moderna nije jedinstven, jednovrstan stil, poput nekih stilskih koncepcija u prošlosti, nego da je riječ o previranjima koja iskazuju stanje duha, nov pogled na kulturu. (...) Modernizam je – u principu obuhvaćao sve: i one koji su se hvatali Tolstojeva 'le non agir' i Nietzscheove 'volje za moć' (...) ukratko najsuprotnije senzacije (...) Stil našeg vremena je brzina, apsolutna izvedljivost, traženje naglih i kondenziranih senzacija, poštivanje individualnosti u najrazličitijim oblicima.“ „Književni protusvjetovi: poglavlja iz hrvatske moderne“, Zagreb, Matica hrvatska, 2001., str. 19, 20.

Važno je napomenuti kako Žmegač pri tome nastoji i distingvirati pojedine specifične vidove odnosa prema fenomenu moderniteta, ističući tako vitalističku, esteticističku i mističku (anagogijsku) struju.

<sup>2</sup> <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> (30.03.2017.)

Treba dodati i druge dvije definicije koje se ne tiču užeg polja rasprave, ali su znakovite, naročito potonja, pošto se otkrića u fizici koja dovode do dvojne koncepcije čestice/vala događaju upravo u period prve četvrtine 20. stoljeća.

„4. pov. zajednica dviju država sa zajedničkim vladarom (Austro-Ugarska Monarhija kao dvojna monarhija 1867—1918)

5. fiz. temeljno načelo valne mehanike prema kojemu se u mikrosvijetu materija očituje u dva ravnopravna oblika (val-čestica): čestice u nekim pojavama pokazuju svojstva valova, a valovi u nekim pojavama pokazuje svojstva čestica; nema suštinske razlike između čestica i valova, to su samo dva aspekta jedne te iste realnosti“

dvije spomenute sile – one su ili čiste suprotnosti koje se međusobno poništavaju ili pak proističu jedna iz druge, lice su i naličje iste stvari. I premda dualizam najčešće konotira upravo podvojenost i suprotstavljenost vrijednosno i kvalitativno različitih sfera, smatram da kada se govori o intelektualnim i praktičnim pokušajima mirenja ili pak relativiziranja dviju krajnosti u cilju njihova prevladavanja, može koristiti termin dijalektički dualizam jer se time konotira razrješenje te opreke u međusobnom sudjelovanju raznorodnih elemenata.

Kulturni kompleks koji je presudno definirao zapadni civilizacijski krug – kršćanstvo, ima donekle specifičan odnos prema binarnom paru ove opozicije. Iako monoteistička religija, blisko mu je shvaćanje o životu kao vječnoj borbi dobra i zla te ove dvije kvalitete razdvaja smještajući ih u zasebne entitete, Boga kao apsolutno dobro i Vraga koji predstavlja zlo. Osim toga, jedna od ključnih kršćanskih dogmi jest upravo ona o dvostrukoj božanskoj i ljudskoj prirodi Krista, kao i učenje o čovjeku kao biću sastavljenom od duše i tijela. Ipak, suptilne razlike u načinu na koji je negativni entitet konstituiran u odnosu na onaj pozitivni upućuju na specifično shvaćanje čovjekove prirode. U kršćanstvu Vrag je tek nadnaravno biće stvoreno od Boga, samim time dobro po sebi, ali koje je postalo zlo zbog zavisti i oholosti te stoga doživjelo pad. Dakle, ono „drugo“, pa makar i negativno označeno, ne postoji po sebi već je samo specifičan vid univerzalnog - zlo nije zlo, već samo nedostatak dobra.<sup>3</sup> Posljedično, sve daljnje antropološke i kulturne dihotomije bile su usmjeravane ovom imanentnom logikom, arbitrarno i prema potrebi pridajući konotacije specifičnim fenomenima. Tako se u svom najnačelnijem vidu opreka dobro-zlo semantički protegnula i odredila parove kultura-priroda; duh-tijelo; muškarac-žena, itd.

Spomenute tendencije nadopunjavala je i sve prisutnija logika profita i komodifikacije koja je upravljala cjelokupnom društvenom organizacijom<sup>4</sup>, a protegla se i na sferu umjetnosti, pri čemu spoznajnu funkciju umjetničkog djela sve više potiskuje ona robna i reprezentacijska – umjetničko djelo postaje ulaganje i statusni simbol. Početak prevlasti ovakve logike u polju kulture bio je ključni impuls umjetnicima da se samoinicijativno izoliraju od društvenog okruženja. U društvu u kojem i umjetnička djela imaju komercijalnu vrijednost i prestiž statusnog simbola, umjetnici koji se ne slažu s takvim pogledom povlače se u osamu u kojoj stvaranje umjetničkih djela smatraju ritualnim činom iskupljenja – vlastitu osamu vide kao

---

<sup>3</sup> usporedi: Jeffery Burton Russell, „Mit o đavlu“, Biblioteka Zentit, Beograd, 1982.

<sup>4</sup> usporedi: Književni protusvjetovi“, str. 13.

askezu koja im omogućava da dopru do dublje istine izražene potom u umjetničkom djelu. Već su jezerski pjesnici i Keats izražavali takav sentiment, a od njih ga je naslijedila kasnija generacija europskih pjesnika te kod *larpurlartista* izdvojenost umjetnosti iz svakodnevnog života postaje definicija njezine biti.<sup>5</sup>

Ipak, i iz osame ovi su umjetnici nastojali dati svoju viziju svijeta, društva i ljudske prirode, bez težnji za didaktičnošću i moralnim instruiranjem. Tu su težnju nastojali ostvariti u okviru umjetnosti koja je za njih predstavljala najviši ideal ljudske djelatnosti i medij njihove komunikacije s društvom, ali i u okviru vlastitih poetskih ideala koji su se uzdržavali od doslovne i dosljedne referencijalnosti na sve druge sustave osim umjetnosti same i pravila koja njome upravljaju, a iskazivanje kojih je postalo krajnja težnja ovih autora.

Riječima Northropa Frya: „Takva vizija neke aspekte civilizacije nužno idealizira, a druge ismijava ili zanemaruje; drugim riječima društveni kontekst umjetnosti također je moralni kontekst. Svi se umjetnici moraju nagoditi sa svojom zajednicom (...). Ali, u smislu vlastita morala pjesnik odražava, i prati iz stanovite daljine, ono što njegova zajednica postiže svojim radom.“<sup>6</sup> Moguće je dakle, zadržavši se strogo na terenu umjetnosti i dalje biti kritičan prema društvu u kojem se živi razaranjem formalno-sadržajnih kanona reprezentacije. Upravo je to praksa koju preuzimaju autori koji će biti promatrani u radu, pri čemu im kao jedno od nadahnuća služi forma plesa, a njihove ideje utjelovljenje nalaze u figuri plesača.

Govoreći o dominantnoj, institucionaliziranoj umjetničkoj praksi u drugoj polovici 18. i prvoj polovici 19. stoljeća, ona je izraz nalazila u klasicističkoj književnosti, slikarstvu i skulpturi, koje vodeći se formalnim idealima antike ponovno otkrivenima i tumačenima u periodu renesanse, na

---

<sup>5</sup>„Moramo inzistirati na tome da ovdje autonomija označava modus funkcioniranja društvenog parcijalnog sistema umjetnosti: njegovu (relativnu) samostalnost naspram zahtjeva za društvenom uporabom. (...) Pritom je važno da se umjetnost i društvo ne suprotstavljaju kao dva međusobno isključujuća područja već da je relativna odvojenost umjetnosti od zahtjeva za uporabom kao i razvoja sadržaja prije društveni fenomen (određen društvenim razvojem u cjelini). (...) Relativna izdvojenost umjetničkog djela iz životne prakse u građanskom društvu transformira se tako u (pogrešnu) predodžbu o potpunoj nezavisnosti umjetničkog djela od društva. Autonomija je tu, u strogom smislu riječi, ideološka kategorija koja povezuje trenutak istine (izdvojenost umjetnosti iz životne prakse) i trenutak neistine (hipostaziranje historijski nastalog činjeničnog stanja u „srž“ umjetnosti)“, Peter Burger, „Teorija avangarde“, Antibarbarus, Zagreb, 2007., str. 33., 34., 43., 61.

<sup>6</sup> Northrop Fry, „Anatomija kritike“, Naprijed, Zagreb, 1979., str. 132.

planu sadržaja najčešće obrađuje klasične, mitološke ili povijesne teme u koje je bila utkana aktualna politička poruka.<sup>7</sup> S druge strane, kao reakcija na klasicizam javlja se romantizam s vlastitim idealima autentičnosti i originalnosti suprotstavljenim renesansnim nazorima o autorstvu. Nasuprot racionalizmu klasike romantički autori pokazuju interes za emociju, štoviše s vremenom se budi i jača interes za proučavanjem i prikazivanjem rubnih stanja duha, pa i onog patološkog, što u konačnici vodi do razvoja estetike ružnoće, a javlja se i sklonost miješanju motiva visoke i niske kulture, grotesknog i smiješnog.<sup>8</sup> Veza između kulta slike i estetike ružnoće je nešto što i Kermode prepoznaje kao konstantu engleske tradicije od Patera do Eliota.<sup>9</sup> Iracionalno postaje sve češća i opsežnija tema umjetničkih djela u kojima se naglašava uloga podsvjesnog u izgradnji i funkcioniranju ljudske ličnosti, kao i onih u kojima se tematiziraju intuitivni izvori spoznaje. Također, nasuprot mehanicističkog postulira se organski rast, odnosno nastanak, a česta metafora ove ideje jest stablo.<sup>10</sup> U modernizmu se ovaj nazor izražava i u shvaćanju da je specifični zaključak koji se izvede određen načinom kako se do tog zaključka došlo, odnosno da spoznaja ne predstavlja tek posteriorno iščitavanje činjenica. To se reflektira i u privilegiranju nesvrhovitosti, još jedne ideje zajedničke romantizmu i modernizmu, koja do strukturnog pravila biva uzdignuta u avangradnim pravcima poput nadrealizma ili dadaizma. Jedan vid na koji je neteleološkičnost bila reprezentirana bilo je i nesvrhovito gibanje, tj. gibanje koje nema unaprijed upisan smisao, već svoje značenje dobiva retroaktivno, završetkom gibanja, a koji je i sam presudno određen upravo tim gibanjem po sebi. U kontekstu rada ova je ideja važna stoga što se može prepoznati kao analogna elementu improvizacije svojstvenom modernom plesu.

U književnosti modernizma dolazi do značajnih promjena na tematskom i formalnom planu u odnosu na poetiku romantizma – u okviru poezije dolazi do pojave slobodnog stiha, tj. raskida s preciznom metričkom formom koja je do tada bila standard pisanja i sredstvo organizacije

---

<sup>7</sup> usporedi: John Berger, „Ways of seeing“, Penguin, London, 1972.

<sup>8</sup> Govoreći o odnosu racionalnog i iracionalnog u romantizmu te pogotovo u modernizmu, treba imati na umu kako je iracionalna komponenta uvijek izražena u sinergiji sa razumskom, već i samim time što je uvijek riječ o logički organiziranim iskazima poput slike ili teksta. Tek avangardni pravci do kraja izvrću ovu logiku i od slučaja rade strukturno načelo.

<sup>9</sup> usporedi: Frank Kermode, „Romantic image“, Routledge and Kegan Paul, London, 1957., str. 63.

<sup>10</sup> usporedi: „Romantic image“, str. 92.



teksta.<sup>11</sup> Razara se i do tada uvriježena logika kompozicije teksta, prostorno vremenska logika iskaza, gubi se svaka referencijalnost u odnosu na stvarni svijet – pjesma postaje referencijalni sustav po sebi i za sebe. Jezik i izraz postaju sve hermetičniji, referencijalno sve usmjereniji na sam iskaz. Pjesnički simboli postaju autarkični u smislu da ne ovise o prethodnoj tradiciji značenja već se tvore i značenje dobivaju unutar određenog korpusa radova. Poezija postaje depersonalizirana, osobno iskustvo nije više tema pjesništva, jedino ako nije riječ o iskustvu stvaranja, koje po sebi transcendentalno i nije osobna već opća tema.<sup>12</sup> Metafora postaje dominantna forma iskaza. Razara se i standardna sintaksa, dapače u ekstremnijim oblicima riječi se rastavljaju do fonema.<sup>13</sup> Ovo potonje karakterističnije je za avangardne pravce poput ekspresionizma i futurizma, no već se Mallarmé poigrava izgledom vlastitih pjesama, nastojeći i na taj način sugerirati nelinearnost čitateljskog iskustva, primjerice u njegovom paradigmatskom djelu „Bacanje kocke nikada neće ukinuti slučaj“.

Upravo stoga što je klasicistička teorija umjetnosti kao i kritika veliku važnost poklanjala formalnoj dosljednosti pri komponiranju umjetničkog djela, invencije u tom segmentu bile su posebno radikalne. Te promjene vukle su za sobom i pitanje viđenja procesa umjetničkog stvaranja i odnosa umjetnika i njegova djela, što je također bitna tema modernističke književnosti u okviru koje pojedini autori daju osobne vizije razriješenja tog odnosa.

Za umjetnike s kraja 19. stoljeća važan je utjecaj na daljnje promišljanje o teoriji umjetnosti te mogućim formalnim intervencijama imalo djelo Gottholda Ephraima Lessinga „Laokoon ili o međama slikarstva i pjesništva“ objavljeno prvi puta 1766. godine u kojem Lessing iznosi potpunu i koherentnu estetičku teoriju, razlikujući umjetničke vrste prema prevlasti vremenskog (kronološkog) ili prostornog (simultanog) elementa u njihovoj konstituciji. Književnost i likovne umjetnosti po tome su se razlikovali stoga što je književnost temporalna umjetnost koja se postepeno i kontinuirano poima kroz period vremena, dok likovne umjetnosti karakterizira to da se promatraču nadaju i poimaju u jednom trenutku.<sup>14</sup> Nadahnuti time, umjetnici ovog perioda kao jednu od težnji u svom djelovanju postavljaju relativizaciju i poigravanje s načelno oprečnim

---

<sup>11</sup> Može se povući paralela između pojave slobodnog stiha u poeziji i pojave improviziranog modernog plesa.

<sup>12</sup> usporedi: Hugo Friedrich, „Struktura moderne lirike“, Stvarnost, Zagreb, 1985, str. 40., 41.

<sup>13</sup> usporedi: „Struktura moderne lirike“, str. 18., 19.

<sup>14</sup> usporedi: Joseph Frank, „Spatial form in literature“, The Sewanee Review, br. 2, 1945. god., str. 221-240.

kvalitetama pojedinih umjetničkih vrsta. U ovome se na formalnoj, ali posljedično i sadržajnoj razini može prepoznati suštinska određenost modernizma dualizmom te uočiti poticaje koji su pridonijeli stvaranju tipa iskaza koji Kermode naziva „romantičkom slikom“.<sup>15</sup>

Na ovome bi se mjestu, prije nego se prijeđe na samu temu i autore, trebalo reći još koju riječ o svojevrsnoj zbrci u pogledu količine i naziva umjetničkih pravaca koji se javljaju u drugoj polovici 19., a pogotovo u prvoj četvrtini 20. stoljeća. Na brojnost pravaca i odnose koji među njima vladaju na prijelazu stoljeća, kada se počinje anticipirati načine na koje će nadolazeće 20. stoljeće reprezentirati poticaje i probleme naslijeđene od prethodne epohe, upućuje i Žmegač na više mjesta. Ipak, upravo u raznorodnosti sastavnica koje nabrajaju autori citirani u Žmegačevu članku<sup>16</sup>, a koje prema njima čine novonastajući fenomen, očito je koliko su granice između pojedinih pravaca bile tanke i kako su pojedine teme i načini izričaja mogli biti svojstveni nekolicini pravaca, koji se u konačnici, na ideološkom planu i odnosu prema modernosti bitno razlikuju; i kako je, kao posljedica, decidirano i definitivno smiještanje i određivanje pojedinog autora kao pripadajućeg isključivo pojedinom pravcu teško, neprecizno i arbitrarno.

U ovom radu riječ će biti o grupi autora kod kojih smatram da tematiziranje dualizma u želji da iznađu dijalektičko razriješenje čini provodnu temu njihova stvaralaštva. S jedne strane to nastoje ostvariti relativiziranjem kanonskih postavki književne vrste koju stvaraju, dok s druge to postižu potencirajući jedan vid temeljne opreke gotovo do apsurdna čime povratno upućuju na nužnu isprepletenost krajnosti.<sup>17</sup> Nadalje, za njih je karakteristično i to da su bili nadahnuti plesom kao umjetničkom vrstom pri stvaranju vlastitih djela te da su vlastite ideje o umjetnosti izrazili u nekom vidu analogije s plesom, odnosno plesačem. Kao što je već rečeno, razdoblje kada su odabrani autori bili aktivni proteže se gotovo u rasponu od stoljeća, zaključno s T.S. Eliotom koji umire 1965.

Analiza će započeti s Friedrichom Nietzscheom, a u toku rada pobliže ću se osvrnuti i na djelo Johna Keatsa, Stephana Mallarméa, Paula Valérya, D. H. Lawrenca, Thomasa Stearnsa Eliota, Ezre Pounda i Wiliama Butlera Yeatsa, dok će u preposljednjem poglavlju biti sagledani i

---

<sup>15</sup> Zanimljivo, i simptomatično, otprilike u isto vrijeme i Nietzsche iznosi vlastite ideje o relativnosti morala, tj. o nepostojanju morala, već samo moralno objašnjenih fenomena.

<sup>16</sup> usporedi: „Književni protusvjetovi“, str. 19, 20.

<sup>17</sup> Potonji postupak vidljiv je primjerice u Yeatsovoj „Plovidbi u Bizant“.

kontekstualizirani i neki primjeri iz likovne kulture. U raznim književnim pregledima ovi su autori različito određivani i grupirani, ponekad svrstavani u iste pravce (primjerice simbolizam), a neki su smatrani začetnicima pojedinih pravaca (Ezra Pound i imagizam), dok su u nekim pregledima razdvajani upravo stoga što su pojedini među njima djelovali u drugačijim vremenskim kontekstima.<sup>18</sup> I dok će se o specifičnosti vremenskog i prostornog konteksta svakog od nabrojanih autora voditi računa prilikom sagledavanja njihovih priloga temi ovog rada, smatram kako je donekle izlišno u rigidnoj pozitivističkoj maniri tražiti dokaze veza među autorima koji su idejno iznimno bliski, tim više što su pripadali istoj *epistemi*. Osim toga, većina živi u epohi kada mehanička reprodukcija kao i brža distribucija umjetničkih djela, naročito knjiga postaje sve uopćenija praksa, a knjige sve jeftinije i dostupnije, a posebno uzevši u obzir kako je mahom riječ o eruditima koji su bili temeljito upoznati kako s tradicijom tako i s aktualnom umjetničkom produkcijom te i tamo gdje ne postoje dokumentirani dokazi o svijesti jednih o drugima, može se pretpostaviti kako su bili upoznati s djelom svojih prethodnika ili suvremenika.

## 2.1. FRIEDRICH NIETZSCHE

Friedrich Nietzsche rođen je 1844. u Rockenu u tadašnjoj Pruskoj, a umire 1900. u Weimaru u Njemačkoj. Ranije naznačena svjetska gibanja kao da su posebno izražen vid imala u Njemačkoj ujedinjenoj pod pruskim vodstvom i s konzervativnim Ottom von Bismarckom kao prvim kancelarom. Naime, u novonastaloj državi dominantni društveni ideali bili su oni naslijeđeni iz Pruske – vojna disciplina, protestantska radna etika te posljedično, znatna pragmatičnost i čuvstvima nesklona racionalnost. Osim toga, kako se u jedinstvenu državu ujedinila nakon što su ostale europske zemlje već uglavnom raspodijelile kolonijalne posjede diljem svijeta, Njemačka

---

<sup>18</sup> Jednu zajednički crtu ovih autora donosi i Kermode kada govori o načinu na koji on definira romantizam, u širem smislu od uobičajeno korištenog: „(as referring to the high valuation placed during this period upon the image-making powers of the mind at the expense of its rational powers, and to substitution of organicist for mechanistic modes of thinking about works of art.“, „Romantic image“, str. 43.

je nastojala nadoknaditi propušteno te će upravo želja za kolonijalnom ekspanzijom i preraspodjelom utjecaja biti glavni okidač Prvog svjetskog rata.

U takvoj državi i unutar društva određenog junkerskim mentalitetom stasava Friedrich Nietzsche i uviđajući uzroke društvenih anomalija, svojom mišlju ustaje protiv kulturnog obrasca koji takvo stanje u društvu perpetuira, protiv proizvođača tog obrasca, kao i onih koji ga tupo slijedeći, reproduciraju.<sup>19</sup> Piše protiv kršćanstva<sup>20</sup>, kao i protiv nacionalizma, koji proglašava novim idolom kojeg će nekritički slijediti masa.<sup>21</sup>

Osjećaj usamljenosti i izolacije usred takvog društva kod Nietzschea nije očit samo u kritičnosti svojstvenoj njegovim tekstovima, već i u poslovično legendarnom prizoru njegova emocionalnog rasapa nakon što je svjedočio bičevanju konja. Uostalom, ako se promotri početak njegova jedinog djela koje posjeduje bar natruhu narativnosti, „Tako je govorio Zaratustra“, sam Zaratustra se na početku djela vraća među ljude da bi širio svoj nauk nakon što je dugo vremena proveo samujući na vrhu planine i stječući mudrost. Međutim, i nakon povratka među ljude, pa i dok je okružen učenicima, Zaratustra suštinski biva sam.<sup>22</sup> Očita je veza koja se uspostavlja između mudrosti i osame kao njenog preduvjeta, a analogan nazor postoji kod već spomenutih jezerskih pjesnika te Keatsa, ali i kod dolazeće generacije francuskih „prokletih“ pjesnika *larpurlartista*.

Dualističko viđenje upisano je u same temelje Nietzscheova mišljenja<sup>23</sup>, a u tom se kontekstu i izbor Zaratustrina imena čini simptomatičnom reminiscencijom na stvarnu osobu koja se smatra utemeljiteljem mazdaizma, prethodnice zoroastrizma, ali i prvim filozofom čije su ideje (na)slijedili i antički Grci. Nietzsche u „Antikristu“ donosi kritiku kršćanstva i napose crkve kao institucije koja se udaljila od svojih izvornih učenja te je u potpunosti zatomila jedan aspekt ljudske ličnosti učinivši od njega plahog, proračunatog, podložnog plačljivca, što je česta tema

---

<sup>19</sup> Danko Grlić, Pogovor u: Friedrich Nietzsche, „Tako je govorio Zaratustra“, Mladost, Zagreb, 1967., str. 330.

<sup>20</sup> Friedrich Nietzsche, „Antikrist“, Izvori, Zagreb, 1999.

<sup>21</sup> usporedi: „Tako je govorio Zaratustra“, str. 48.

<sup>22</sup> „Bježi, prijatelju moj, u samotnost svoju!“, F. Nietzsche, „Tako je govorio Zaratustra“, str. 50

<sup>23</sup> Najočitije je to u ideji o apolonijском i dionizijskom, što otprilike odgovara opreci duh-tijelo, iznesenima u djelu „Rođenje tragedije iz duha glazbe“. U kasnijoj fazi, Nietzsche drukčije poima odnos ovih dvaju aspekata, težeći sve više k njihovom pomirenju.

njegova opusa kojoj se vraća i u „Zaratuštri“, primjerice u dijelu „Propovjednici smrti“<sup>24</sup>. Dualizam je u njegovu djelu upisan i u težnji za apsolutnim prevrednovanjem svega što je produkt ili predispozicija ljudske djelatnosti, pošto je usmjeravano krivim shvaćanjem čovjeka i njegove prirode, samim time i svrhe – potiskivanjem onog aspekta ljudske ličnosti koji je izvorište njegove životne sile i kreativnosti.<sup>25</sup> No upravo činjenica da ne teži privilegiranju jednog aspekta, već za prevrednovanjem, tj. pomirenjem obiju krajnosti u novom *nadžovjeku*, smatram da upućuje kako je riječ o dijalektičkom dualizmu koji je svojstven modernizmu.<sup>26</sup>

Motiv plesača i plesa često je mjesto i jedna od glavnih slika kod Nietzschea. Važnost lika plesača u djelu „Tako je govorio Zaratustra“ očituje se i u tome što je to prvi lik kojega Zaratustra sreće po povratku među ljude. Pri dolasku u grad naime, Zaratustra dolazi na trg na kojemu se okupilo mnoštvo ljudi kako bi vidjeli plesača na užetu. Odmah nakon te napomene pripovjedača, Zaratustra drži svoj prvi govor o natčovjeku uopće, na kraju kojega jedan od mnoštva ljudi na trgu dovikuje: „Dosta smo već čuli o plesaču na užetu; dopusti sada da ga i vidimo.“ Na to Zaratustra, dok plesač izvodi svoju točku, odgovara: „Čovjek je uže, pričvršćeno između životinje i natčovjeka – uže iznad bezdna. Opasno je pogledati prijeko, opasno je krenuti na put, opasno je oklijevanje i stajanje.“<sup>27</sup> Treba primijetiti kako je u ovoj slici čovjek uže, dok bi plesač, koji nije eksplicitno spomenut, predstavljao simbol prelaska. Međutim, kako još nije stiglo veliko Podne koje navješćuje Zaratustra, i ovaj plesač pada tokom svoje točke.

Za razliku od autora koji će biti sagledani, Nietzsche nije nadahnut plesom kao umjetničkom vrstom u kojoj se prožimaju temporalni i prostorni aspekt, a u čijem se premošćavanju vide smjernice za razvoj novih umjetničkih oblika veće izražajnosti; niti je nadahnut konkretnim

---

<sup>24</sup> „Tako je govorio Zaratustra“, str. 43., 44.

<sup>25</sup> Riječ je o pojmovima koji su vrlo bliski kod Nietzschea. Iz perspektive duhovne klime vremena, nedugo nakon Nietzschea koji izvor ljudske inspiracije smješta u iracionalni pol ličnosti, do sličnih zaključaka dolazi i Sigmund Freud u okviru psihoanalize, dok T.S. Eliot u eseju „Tradicija i individualni talenat“ gotovo na praktičnom primjeru demonstrira suradnju svjesnog i nesvjesnog, tehnike i inspiracije u nastanku umjetničkog djela.

<sup>26</sup> „Jednom si posjedovao strasti i nazivao ih zlima. Ali sad imaš još samo svoje kreposti: one izrastaju iz tvojih strasti.“ „Zaratustra“, str. 35.

„Podignite srca svoja braćo moja, više! Još više! Ali ne zaboravite ni na noge! Podignite i noge svoje vi dobri plesači, i bolje još: stojte i na glavi.“ „Zaratustra“, str. 293.

<sup>27</sup> „Tako je govorio Zaratustra“, str. 12.

plesom koji promatra i koji ga inspirira na novo promišljanje kategorija umjetničkog djela – vlastitu inspiraciju on donekle pronalazi proučavajući antičku grčku dramu<sup>28</sup>, no ples za njega ima jedno puno općenitije značenje kao spontano, slobodno i veselo gibanje po sebi, koje predstavlja buđenje i afirmaciju onog potisnutog aspekta ljudske ličnosti te sjedinjavanje lica i naličja njegove prirode u jedinstven izraz.<sup>29</sup> Što nadahnut antičkim rapsodima, a možda i Lessingovom teorijom, Nietzsche u plesu prepoznaje transcendentarno bivanje između, odnosno u središtu, odnosno onkraj vremena i prostora. Vrhunac djelovanja takvog čovjeka je proizvođenje umjetničkih djela pošto ona vlastitom strukturom reflektiraju savršenu međuprožetost te time odgovaraju zakonima prirode, dapače nadređeni su joj.<sup>30</sup> I u djelu „Tako je govorio Zaratustra“ čest je motiv plesa, najčešće u prizivanju slike plesa i pjesme u Veliko podne, tj. u trenutku pojave prvog nadčovjeka.

Težnje za prevrednovanjem i premošćenjem Nietzsche je u velikoj mjeri izrazio i ostvario u djelu „Tako je govorio Zaratustra“, koje je, kako primjećuje Grlić u pogovoru djelu, tekst između filozofije i poezije – dvije do tada tradicionalno suprotstavljene, a iz nekog drukčijeg očišta komplementarne discipline, čiji pripadnici međusobno nisu pokazivali previše razumijevanja premda su obje tvrdile da nastoje dokučiti krajnju istinu,<sup>31</sup> doduše na različite načine – razumom i logikom ili intuicijom i nadahnućem – što se jako dobro uklapalo u dihotomiju temeljne binarne opreke duh-tijelo, kao i perpetuirajuću logiku koja je ova dva pogleda na svijet držala nespojivima. Nietzsche u djelu koje je suma njegova mišljenja i jedinom djelu koje je pisano u donekle književnoj, fiktionalnoj formi pokušava reprezentirati vlastitu težnju za nadvladavanjem dihotomija kako u formi djela tako i na planu sadržaja pri čemu o imperativu nadvladavanja

---

<sup>28</sup> usporedi: Friedrich Nietzsche, „Rođenje tragedije iz duha glazbe“, Matica hrvatska, Zagreb, 1999.

<sup>29</sup> „Naime, ne može se isključiti iz plemenitog odgoja ples u svakom obliku: plesati nogama, idejama, riječima, i treba li još dodati, da se mora znati plesati i perom – da se mora naučiti pisati?“, Friedrich Nietzsche, „Sumrak idola, Ecce homo, dionizovi ditirambi“, Demetra, Zagreb, 2004.

<sup>30</sup> „Stoga stav da je umjetnost vrednija od istine znači ujedno da umjetnost kao stimulans života i kao ono osjetilno – zbiljskija, vrijednija, esencijalnija, temeljitija, 'bićevitija' no što je ono nadosjetilno, 'pravo' idealno, apsolutno, istinito. Umjetnost je vrijednija od istine: život je vrijedniji od ideala života.“ Grlić, Pogovor u: „Tako je govorio Zaratustra“, str. 348.

<sup>31</sup> Dovoljno je podsjetiti na već poslovičnu Platonovu odlučnost da iz svoje idealne države protjera pjesnike

čovjekove podvojenosti piše nastojeći pomiriti zaključke do kojih je došao promatranjem vlastite okoline i izraziti ih u pjesničkim slikama.<sup>32</sup>

Upravo na polju teorije jezika očituje se još jedna veza između Nietzschea i modernističkih autora koji dolaze. Gotovo anticipirajući De Saussurea, mada ne u toliko sustavno razrađenom i izloženom obliku, Nietzsche je došao do zaključka o arbitrarnom karakteru jezičnih znakova te o jeziku kao zatvorenom samoreferencijalnom sustavu znakova, što je temelj modernističkih poetičkih koncepcija. Štoviše, i njegovi sudovi o metafori, koja se smatra temeljnom, gotovo strukturnom figurom modernizma, kao načinu spoznaje, vrlo su bliski idejama upisanim u koncept „romantičke slike“ kako ga opisuje Kermode. U jednostavnim slikama, koje kao da se same nadaju, intuitivno se spoznaje suština stvari, istovremeno u tom predmetu i općenito, predmet se poopćuje do transcendentalnog omogućavajući subjektu tog iskustva istovremeno razumsku, ali i osjetilnu spoznaju.<sup>33</sup> Kao posljedica rečenog može se prepoznati sklonost Zaratustre da govori u slikama – analogijama i metaforama. Naposljetku Zaratustra se dotiče i te teme upozoravajući učenike na istinu koja se otkriva na ovaj način: „Pazite, braćo moja, na svaki trenutak kad vaš duh želi govoriti u prisposodobama i slikama: tu je podrijetlo vaše kreposti. Uzvišeno je tada vaše tijelo i uskrslo; ono svojim ushićenjem toliko očarava duh da on postaje stvaraocem, i ocjenjivačem, i ljubavnikom, i dobrotvorom sviju stvari.“<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> „Nije li njegova umjetnička priroda (...) ipak racionalizirana njegovim vlastitim pogledom na te dubine, njegovim opsrevacijama o umjetničkom, njegovom estetikom, filozofijom (...) Aforistički stil i često rastrgana, nedovršena misao, divan pjesnički jezik, uzvišena patetika i zanos (...)“, Grlić, „Tako je govorio Zaratustra“, str. 356.

<sup>33</sup> „(...)više se ne poima šta je slika ili metafora, sve se nudi kao najbliži, najočitiiji, najjednostavniji izraz. Izgleda nam zaista, da se podsjetimo na jednu Zaratustrinu misao, kao da same stvari prilaze i nude se kao metafore“, F. Nietzsche, „Sumrak idola, Ecce homo, Dionizovi ditirambi“, Demetra, Zagreb, 2004.

<sup>34</sup> „Tako je govorio Zaratustra“, str. 74.

### 3. „ROMANTIČKA SLIKA“

Otpriblike tri četvrtine stoljeća prije nego je sa svojim djelovanjem započeo Friedrich Nietzsche, u Engleskoj se pojavila grupa pjesnika nazvanih jezerskim pjesnicima, a čiji su najistaknutiji predstavnici bili Samuel Coleridge (1772–1834.), William Wordsworth (1770–1850.) Robert Southey (1774–1843.), dok se nešto kasnije afirmira John Keats (1795–1821.). Kod njih se mogu zamijetiti začetci ideja i umjetničkih praksi koji će utjecati na modernističku poetiku. Općenito uzevši, kako bi se uopće izrazila tema dualnosti u motivu plesača, odnosno plesa, bilo je potrebno da i sama pjesnička figura kojom bi se ta ideja izrazila – romantička slika – bude dualno koncipirana.

S jedne strane, kod jezerskih se pjesnika najranije susreće motiv povlačenja iz društva uslijed gubitka dotadašnjeg položaja te se duhovna izolacija i doslovno upotpunjuje fizičkom.<sup>35</sup> Kao posljedica toga osobna izolacija smatra se preduvjetom za užitak u umjetnosti, ali i za stvaranje umjetničkog djela, a to se postulira kao vrhunac ljudskog iskustva, dok se sposobnost za takav užitak izjednačava s moralnošću, što proizlazi iz pretpostavljene strukture umjetničkog djela, koje bi trebalo reflektirati univerzalne zakone.<sup>36</sup> Samim time i umjetničko djelo iskaz je one temeljne istine, tajne stvaranja.<sup>37</sup> Pri tome je važno naglasiti kako nije priroda ta koja skriva tajnu u esencijalističkom smislu, ona je samo simbolički potencijal za iskazivanje univerzalnih zakona

---

<sup>35</sup> U takvu shvaćanju skriva se i crta elitizma u odnosu spram umjetnosti, pošto je jedan od razlog gubitka pozicije koju je visoka kultura imala u društvu toga vremena i činjenica da sve važniju ulogu ima tzv. popularna kultura, tada još sporadičan fenomen, koji će do kraja 19. stoljeća postati dominantan tip kulturne proizvodnje i konzumacije. Pri tome se logika funkcioniranja binarne opreke sa svojim vrijednosnim klasifikacijama proteže i na par visoka i niska kultura.

<sup>36</sup> usporedi: „Romantic Image“, str. 5., str. 10.

<sup>37</sup> usporedi: „Romantic Image“, str. 20.



koji se promatraču stvaraoču nadaju u imaginaciji, tokom stvaranja.<sup>38</sup> Ovakvo Coleridgeovo shvaćanje odnosa prirode i spoznaje može se usporediti i s već navedenim Nietzscheovim doživljajem spoznavanja putem metafore pri čemu se u običnim predmetima zrcale univerzalna pravila.<sup>39</sup>

Također, moralnost umjetnosti ne shvaća se u klasičnom smislu te se ne svodi na funkciju književnosti kao didaktičnog pomagala. Dapače, a to je stav koji se može prepoznati i u nešto kasnijim mislima Oscara Wildea, pojam morala nije svojstven umjetnosti jer je ona sam čin stvaranja te samim time oslobođena uvriježenih moralnih ograda; štoviše kao entitet po sebi, djelo umjetnosti je bez-moralno. Ne amoralno, nego onkraj morala. Posljedično, umjetnost nije didaktična, a pjesnici ovog perioda, kao i oni kasniji, ne teže moraliziranju u svojim djelima upravo stoga jer se sam čin umjetničke komunikacije shvaća kao moralan po sebi. U ovakvom se mišljenju nalazi i korijen shvaćanja umjetnosti kao suvremene religije pri čemu je užitek u stvaranju ili recepciji umjetničkog djela iskupljujuće, transcendentalno iskustvo.<sup>40</sup>

U ovom periodu, u prijelazu od romantizma prema modernizmu, može se govoriti o početku prelaska iz treće u četvrtu fazu, od mitske ka anagogijskoj fazi književnosti kako ih tumači Fry. „U arhetipskoj fazi djelo književne umjetnosti jest mit i sjedinjuje ritual i san. Tim ono ograničuje san: čini ga vjerodostojnim i prihvatljivim društvenoj svijesti na javi. Na taj način, kao moralna činjenica u civilizaciji, književnost utjelovljuje znatan dio onog duha što se u samim snovima naziva cenzorom. (...) U anagogijskoj fazi književnost oponaša sveukupni san čovječanstva, oponašajući na taj način misao jednog ljudskog duha koja se nalazi na rubu a ne u središtu svoje zbilje. Ovdje vidimo dovršenje imaginativne revolucije koja je započela kad smo iz opisne prešli u oblikovnu organizaciju kojoj je priroda bila sadržaj. Ali u oblikovnoj fazi pjesma je još uvijek sadržana u prirodi, a u arhetipskoj fazi svekoliko je pjesništvo još uvijek sadržano unutar granica prirodnosti, odnosno vjerodostojnosti. Kada prijeđemo u anagogiju, priroda se od sadržavatelja pretvara u sadržano (...) Priroda se sada nalazi u duhu jednog

---

<sup>38</sup> usporedi: „Romantic Image“, str. 45.

<sup>39</sup> Ovakvo sročena ova misao podsjeća na fenomenologiju Edmunda Husserla, čiju metodu on definira upravo na prijelazu stoljeća. Ipak u samom načinu dolaska do spoznaje nalazi se i razlika u onome što bi se spoznalo – dok je fenomenologija isključivo strogo logička operacija duha, spoznavanje putem metafore ima kao svojstvo aspekt intelektualnog spoznavanja, ali racionalno-intuitivnim putem, zbog čega i konačna spoznaja biva potpunija.

<sup>40</sup> usporedi: „Teorija avangarde“

beskrajnog čovjeka koji svoje gradove gradi od Mliječne Staze.“<sup>41</sup> U tom podužem citatu s poetičnim završetkom naznačen je jedan pravac promjene koja nastupa u modernizmu u odnosu na romantizam. Gore opisano može se u jednom svom aspektu povezati s onim što pod dehumanizacijom modernističkog pjesništva shvaća Friedrich – riječ je o tome da se osobno iskustvo poništava kao izvorište pjesništva, autor pri stvaranju djela uspostavlja odmak u odnosu na vlastito empirijsko „ja“ te ono što izražava biva izrazom univerzalnog – osobno iskustvo se poopćuje jer se i ne progovara s pozicije individue, već onog općeg u svakom čovjeku.<sup>42</sup> I dok prethodnu fazu karakterizira otkrivanje nepreglednih osobnih svjetova unutar pojedinca, u anagogijskoj fazi pojedinac po sebi nastoji izraziti ono ljudsko univerzalno u svakome. Dok romantizam karakteriziraju mitološke teme u koje autori ugrađuju vlastite ideje, u modernizmu autori tvore vlastite mitove, vlastite svjetove.<sup>43</sup> Ili kako to Fry kaže govoreći dalje o ovoj fazi: „Anagogijsko pjesništvo sjedinjuje totalni ritual ili neograničeno društveno djelovanje, s totalnim snom ili neograničenom pojedinačnom mišlju. Njegov je svemir beskonačna i nesputana hipoteza: ne može biti sadržan u nekoj postojećoj civilizaciji ili skupu moralnih vrijednosti, s istog razloga zbog kojega se ni jedna struktura pjesničkih slika ne može ograničiti na jedno alegorijsko tumačenje. Ovdje *dianona* umjetnosti više nije *mimesis logosu*, nego Logos, oblikujuća riječ koja je i razum i, kao što je nagađao Goetheov Faust, *praxis* ili stvaralačka umjetnost.“<sup>44</sup> Ta odlika prijelaza romantizma u modernizam naznačena je na ovom mjestu kako bi se uputilo na porast značaja teme dualizma u modernizmu, kada ta ideja od implicitno prisutne teme prerasta u strukturalno načelo, pri čemu je jedan od ključnih poticaja na idejnoj razini, ali i jedan od načina reprezentacije bio ples kao umjetnička vrsta, odnosno figura plesača.

Gubitak referencijalnosti u odnosu na vanjski, stvarni svijet u okviru modernističke književnosti usporediv je s pomakom koji radi kubizam prelaskom u svoju drugu, tzv. sintetsku fazu. Naime, dotadašnji analitički kubizam elemente, odnosno pojavne stvari svijeta razlagao je i „premiještao“ iz trodimenzionalnog u dvodimenzionalni svijet plošne slikarske površine, nastavljajući i razvijajući na taj način poticaje i ideje pravaca druge polovice 19. stoljeća koji

---

<sup>41</sup> „Anatomija kritike“, str. 138.

<sup>42</sup> usporedi: „Struktura moderne lirike“, str. 41.

<sup>43</sup> U slikarstvu bi ovo kretanje otprilike odgovaralo smjeru razvoja od „aspstraktnog realizma“ Caspera Davida Friedricha, preko Cezannea do kubizma.

<sup>44</sup> „Anatomija kritike“, str. 139, 140.

raskidaju s dotadašnjim kanonom reprezentacije. Međutim, ključna razlika koja označava prelazak kubizma u drugu fazu jest prestanak razlaganja predmeta stvarnoga svijeta te početak sintetskog stvaranja, slaganja novih svjetova iz elemenata kojima su autori do tada ovladali. Silom prilika Picassovi i Braqueovi radovi iz ovog perioda ponekad znaju prikazivati objekte koji sličje onima iz stvarnoga svijeta, primjerice violini ili čaši, ali to su u suštini objekti nekog drugog svijeta stvoreni *ex nihilo* po nekim svojim pravilima. Osim formalne analogije, treba primijetiti i kako se u izboru svakodnevnih predmeta koji se analitički razgrađuju prva kubistička faza idejno podudara s ranim književnim modernizmom.<sup>45</sup>

Kao što je rečeno, tematiziranje dualizma bilo je preduvjet za stvaranje pjesničke forme kojoj je u strukturi upisana dualnost. Tema dualizma je na posebno zanimljiv način obrađena kod Keatsa u poemi „Pad Hiperiona“ u liku Monete u čijem se opisu, odnosno konstituciji može zamijetiti pažnja posvećena pojedinim aspektima koji će, kod stvarnog plesa koji budu promatrali, zaintrigirati i inspirirati kasnije umjetnike. Keats opisuje susret s Monetom, jedinim starim božanstvom koje je preživjelo pad Titana. Ona je božica sjećanja i majka muza, a u tekstu predstavlja simbol starog arhaičnog mišljenja u kojem je ono intuitivno još uvijek imalo važnu ulogu prije nego je u potpunosti izgurano od strane razuma.<sup>46</sup> Činjenica kako je božica sjećanja istovremeno i majka muza kao da već nagovješćuje Eliotov esej „Tradicija i individualni talent“ u kojem je umjetnik katalizator u čijoj podsvijesti tradicionalne teme i forme iznova „reagiraju“ i tvore nove „spojeve“, da ostanemo u okviru Eliotove metafore.<sup>47</sup> U ovakvom doživljaju umjetnika, svedenog praktički na posrednika, ogleda se još jedan aspekt sakralizacije umjetnosti koja zauzima poziciju božje objave, a umjetnik tek onu medija za njezinu komunikaciju.<sup>48</sup>

Međutim, u načinu na koji je opisano Monetino lice nalaze se korijeni fascinacije jednim aspektom modenoga plesa – nepomičnim i bezizražajnim licem plesača, koje je u suprotnosti s tijelom koje je manifestacija, izraz duha. Monetino blijedo lice bezizražajno je, s očima koje

---

<sup>45</sup> Posebice se to odnosi na Eliotov koncept „objektivnog korelativa“ u fazi koja prethodi pisanju „Puste zemlje“, odnosno na Joyceove „epifanije“ prije nastanka „Uliksa“

<sup>46</sup> usporedi: „Romantic image“, str. 8.

<sup>47</sup> T.S. Eliot, „Tradicija i individualni talent“, Matica hrvatska, Zagreb, 1999.

<sup>48</sup> Prilikom zagovaranja iracionalnog, podsvjesnog u modernizmu treba uvijek imati na umu kako se to dešava unutar strukturnom logikom upravljenih iskaza. Dobar primjer iz slikarstva u ovom kontekstu bio bi Piet Mondrian, mistik ali i hladan racionalist.

gledaju prema unutra i izražavaju najdublju, gotovo stravičnu tajnu.<sup>49</sup> U ovom značenju gustom motivu upisano je i shvaćanje kako dubinska spoznaja dolazi uz visoku cijenu koju plaća onaj koji spoznaje – umjetnik. Istovremeno, njeno lice kao pjesnički konstrukt je snažna slika, ikona koja u svojoj dualnoj konstituciji odražava ono što predstavlja - dubinsko znanje koje se intuitivno spoznaje. Kao takva ona predstavlja emblem, gotovo bi se moglo reći arhetipsku sliku koja će uz varijacije biti provodno mjesto romantizma i modernizma.<sup>50</sup>

Vrlo sličan način koncipiranja lica likova nalazimo više od stoljeća kasnije u priči D.H. Lawrence „A woman who rode away“<sup>51</sup>. U djelu se radi o ženi bogatog bijelca koja nezadovoljna monotonim životom bježi s namjerom da upozna obližnje pleme Indijanaca koji su je fascinirali. Pri susretu s njima, ali i pri svakom sljedećem opisu članova indijanskog plemena, naglašava se potpuna bezizražajnost njihovih lica koja kao da pripadaju skulpturama, dok su jedini živi element na njima oči u kojima kao da sjaji neka duboka, hladna vatra koja prodire do srži onoga kojega promatraju.<sup>52</sup> Osim toga, od prvog susreta s njima protagonistica kao da je mrtva, totalno lišena životne volje te kao da je iznutra vođena nekom do tada stranom i nepoznatom joj silom.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> usporedi: „Romantic image“, str. 9.

<sup>50</sup> usporedi: „Romantic image“, str. 10.

<sup>51</sup> D.H. Lawrence, „A Woman who Rode Away“, preuzeto sa linka:

<http://gutenberg.net.au/ebooks04/0400301h.html#s02> (23. siječanj 2017.)

<sup>52</sup> „The old chief, or medicine-man, whatever he was, had a deeply wrinkled and lined face of dark bronze, with a few sparse grey hairs round the mouth. Two long braids of grey hair, braided with fur and coloured feathers, hung on his shoulders. And yet, it was only his eyes that mattered. They were black and of extraordinary piercing strength, without a qualm of misgiving in their demonish, dauntless power. He looked into the eyes of the white woman with a long, piercing look, seeking she knew not what. She summoned all her strength to meet his eyes and keep up her guard. But it was no good. He was not looking at her as one human being looks at another. He never even perceived her resistance or her challenge, but looked past them both, into she knew not what.“ D. H. Lawrence, „A woman who rode away“

<sup>53</sup> „All was silent, mountain-silent, cold, deathly. She slept and woke and slept in a semi-conscious numbness of cold and fatigue. A long, long night, icy and eternal, and she aware that she had died.“ D.H. Lawrence, „A woman who rode away“

Navodeći kasnije pjesmu Wallacea Stevensa „Jar“<sup>54</sup> Kermode upućuje na ono što se može prepoznati kao još jedna od razlika između romantizma i modernizma u odnosu spram teme dualizma – dok se u romantičkom pjesništvu ta tema javlja eksplicitno ili implicitno te ne dolazi do pokušaja pomirenja dviju nasuprotnosti, jedna od odlika modernizma jest upravo relativiziranje ove opreke i nastojanje da se ona dekonstruira. Jer kao što se iz Stevensove pjesme može iščitati, poanta nije u svrstavanju, odlučivanju za jednu od strana – konkretno živog ili neživog u ovom primjeru – već uočavanja kako je staklenka oboje, tj. kako se razlikuje i od živog i od neživog.<sup>55</sup>

Svijest i težnju k ovakvom pomirenju i prevladavanju dualističkih nasuprotnosti pokazao je i W. B. Yeats, a kod njega se na nekoliko mjesta javlja lik plesača ili plesačice kako bi u savršeno sastavljenoj romantičkoj slici izrazio upravo samu strukturu te slike i način na koji ona funkcionira.<sup>56</sup> Yeats je bio opčinjen misticizmom, uostalom razvio je i cikličnu shemu razvoja tipova ličnosti u skladu i međuodnosu s prirodom i gibanjima u prirodi. Postizanje savršene uravnoteženosti i cjelovitosti bića bio bi idealni stadij ličnosti. Štoviše, na jednom mjestu Yeats se za izražavanje ideje pomirbe suprotnosti koristi metaforom hoda po užetu,<sup>57</sup> gotovo istovjetno Nietzscheovoj epizodi iz „Zaratustre“. Samim time očekivano je što je cijeli njegov pjesnički opus upravljen upravo težnjom da na poetskom planu pomiri nasuprotne kvalitete umjetničkih vrsta, kao i idejne konotacije koje one imaju te ostvari pregnantnu Sliku. Nešto koncizniji izraz dobiva ideja dualističke prožetosti u pjesmi „Mjesečeve mjene“: „Svaka misao postaje slika, a duša / Postaje tijelo“<sup>58</sup> te „(duša i tijelo) Zapadaju u kontemplaciju, duhovnog oka / Uprta u slike

---

<sup>54</sup> „It took dominion everywhere./The jar was grey and bare./It did not give of bird or bush,/Like nothing else in Tennessee.“ prema: „Romantic Image“, str. 48.

<sup>55</sup> Veoma je zanimljivo što Kermode u spomenutom odlomku kurzivom naglašava riječ „difference“, razliku spram jednog ili drugog načina postojanja kao najbitniji segment značenja koji konotira ova pjesma, smještajući upravo razliku u ishodište značenja. Ne još razliku (odnosno razluku) kao ishodište tvorbe značenja, kao što će to otprilike četvrt stoljeća nakon njega učiniti Derrida, ali mislim da i njegovo tumačenje navedene pjesme sugerira intenciju modernizma da dekonstruira na svoj način i svojim metodama temeljnu binarnu opreku.

<sup>56</sup> „(...)art as separate of anything heterogeneous and causal, from all character and circumstance, as some Herodiad of our theatre, dancing seemingly alone in her small luminous circle“, W.B. Yeats, „Tragic Generation“, u: „Trembling of the Veil“, Sveučilište u Bukureštu, Bukurešt, 2015

<sup>57</sup> usporedi: „Romantic Image“, str. 25.

<sup>58</sup> W.B. Yeats, „Vizija“, Matica hrvatska, Zagreb, 2004., str. 55

što su nekoć bile misao / Jer izdvojene, savršene i nepokretne / Slike mogu prekinuti osamljenost / Ljupkih, zadovoljnih, ravnodušnih očiju.<sup>59</sup>

U konačnici, trebalo bi rezimirati što je to što neki tip iskaza čini „romantičkom slikom“. Prvo, on mora biti fikcionalan, samim time iz neke druge, više stvarnosti, dok je s druge strane najčešće riječ o predmetima ili pojavama iz svakodnevnog života koji su motivi djela. U samom romantizmu tema dualizma na kojoj počiva „romantička slika“ izražava se doslovnije na tematskom planu i obično u okviru kakve mitološke teme. Djelo je pak nužno autentično i originalno, estetska monada čiji svaki dio ima presudno mjesto u sustavu cjeline, ali i odražava cjelinu u sebi.<sup>60</sup> Ovo se nadovezuje na Keatsovu ideju kako je svaka pjesma, u pretpostavljenom obliku koji ne mora nužno odgovarati realizaciji, ali je preduvjet pristupa pjesmi, idealna cjelina i potpuno shvatljiv izraz.<sup>61</sup> Sam iskaz mora funkcionirati kao slika, u smislu da se ostvari prostorni kvalitet simultanosti zbivanja, odnosno svojevrsne statičnosti, no takve koja je unutar sebe u stanju perpetuirane oscilacije ostvarene jezično. Konstantno se nastoji proizvesti gibanje naprijed-nazad, izriče se mogućnost nečega ili sud koji se u narednom stihu opovrgava, ali ne u smislu proizvođenja paradoksa radi paradoksa kao potenciranja ilogičnosti i uništavanja smisla, već upravo s ciljem proizvođenja višeg smisla u međuprostoru te oscilacije.<sup>62</sup> Konkretnija

---

<sup>59</sup> „Vizija“, str. 56.

<sup>60</sup> „Each text thereby becomes an aesthetic monad, an incarnated atom of formative intellectual power. It contains and organizes all of its component parts with all the determinant rigor of nuclear forces, and it gives off a radiant aura of creative influence. Each text appears as an inextinguishable lamp to, and not merely a mirror of, the world.“  
u: Daniel T. O'Hara, „Dancer and the dance: Romantic Modernism and Critical Theory“, u: Soundings: An Interdisciplinary Journal, br. 3/4., 2002. god., str. 366.

<sup>61</sup> usporedi: „Romantic Image“, str. 7.

<sup>62</sup> Ritam, a posredno i značenje ostvaruje se svojevrsnim negativnim definiranjem Monetinih karakteristika jer je jedino tako moguće progovoriti o onome neiskazivome; shodno tome na formalnom planu disonantni ritam određen je korištenjem rječca 'no' i 'not', koje označavaju i prostor između dvije negacije kojima je pojedina Monetina karakteristika opisana. Promjena ritma primjetna je nakon osmog stiha, kada se i prelazi sa opisa lica na opis očiju.

„Then saw I a wan face, / Not pined down by human sorrows, but bright-blanc'd / By an immortal sickness which kills not; / It works a constant change, which happy death / Can put no end to; deathwards progressing / To no death was the visage; it had past / the lily and the snow; and beyond these / I must not think now, though I saw the face. / But for her eyes I should have fled away; / They held me back with benignant light, / Soft, mitigated by divinest lids / Half-closed, and visionless entire they seem'd / Of all external things; they saw me not, / But in blank splendour beam'd, like the mild moon, / Who comforts those she sees not, who knows not / What eyes are upward cast.“

eksplikacija Slike izmiče, a definiciju je najjednostavnije dati u parovima suprotnosti koje nadilazi upravo stoga što se kao takva opire jednoznačnom iskazivanju u jeziku koji je produkt svijesti čije je mišljenje presudno definirano postojanjem binarne opreke koja ga usmjerava.<sup>63</sup> Više puta spominjan opis Monetina lica dobar je primjer romantičke slike.

Način na koji je „romantička slika“ utjecala na poetiku kasnijih autora poput Eliota ili Joycea očituje se u njihovim konceptima „objektivnog korelativa“, odnosno epifanije. Eliot „objektivni korelativ“ objašnjava kao predmete i događaje koji dočaravaju afektivna stanja subjekta izazivajući osjećaje u čitatelju. Objektivni korelativ uspostavlja odnose podudarnosti između prikazanih stanja i evociranih osjećaja.<sup>64</sup> U ovaj je koncept upisan i dehumanizacijski aspekt modernističke poetike jer izražava način na koji pjesnik može izlučiti svoju osobnost iz teksta. Cilj ovog postupka bio je ostvariti izražajnost teksta koja neće počivati na izravnom imenovanju, autorskoj eksplikaciji pojedinih aspekata teksta, već je trebao pružiti tekst u stanju čistog bivanja, značenja po sebi iz kojega bi onda proizlazila individualna tumačenja. Tehnikom jukstapozicije proširivao se opseg potencijalnih značenja objektivnog korelativa jer se supostavljanjem dvaju takvih elemenata moglo postići začudne efekte koji su omogućavali spoznajne uvide koji nam inače izmiču zbog prirode ljudske percepcije vremena i prostora.<sup>65</sup> Osim toga, ranije je spomenuta veza između emocije, intuicije i spoznaje u romantizmu - Eliot objektivnim

---

John Keats, „Fall of Hyperion: A Dream“, preuzeto s linka:

[http://www.john-keats.com/gedichte/the\\_fall\\_of\\_hyperion.htm](http://www.john-keats.com/gedichte/the_fall_of_hyperion.htm) (21. svibanj 2017.)

<sup>63</sup> Takav opis kroz nizanje relativiziranih parova donosi Kermode: (...) utterly original and not in the old sense 'imitated'; 'concrete', yet fluid and suggestive; a means to truth, and truth unrelated to, and more exalted than, that of positivist science, or any observation depending upon the discursive reason; out of flux of life, and therefore, under one aspect, dead; yet uniquely alive because of its participation in higher order of existence, and because it is analogous not to a machine but to an organism; coextensive in the matter and form; resistant to explication; largely independent of intention, and of any form of ethical utility; and itself emblematised in certain recurring images, of which, as the next chapter shows, dancer is the most perfect.“ „Romantic Image“, str. 44.

<sup>64</sup> „The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.“ T.S. Eliot, „Hamlet and His Problems“ (preuzeto s linka: <http://www.bartleby.com/200/sw9.html>; pristup: 21. svibanj 2017.)

<sup>65</sup> Riječ je o postupku kojeg Eliot preuzima od Prousta, kako pokazuje Frank u „Spatial form, part 1.“, str. 19.

korelativom ne označava samo emociju koju želi izraziti, već i dublje značenje samoga djela.<sup>66</sup> To se odražava i u njegovu nazoru kako ideja može ući u poeziju kao fizička manifestacija<sup>67</sup> s jedne strane te kao strukturno načelo s druge.

Kod Joycea epifanija pak označava ponešto zagonetan i nenadan čin uvida ili proniknuća u srž predmeta umjetničkog oblikovanja. U tom kontekstu epifanija označava trenutke u kojima je umjetnik izložen »zračenju duše« svakodnevnih, običnih i sekulariziranih stvari ili ljudi.<sup>68</sup> Ovakve uvide uglavnom karakterizira relativiziranje binarne opreke koja je do tada konstituirala predmet koji je izvor epifanije. Na taj način dualizam se nadaje i kao tema i kao strukturno načelo modernističke poetike. S te strane Joyceov koncept nešto je doslovniji naslijednik „romantičke slike“ kako je u ovom radu prikazana.

Koncept „romantičke slike“ utjecao je i na Ezru Pounda. On je bio začetnik i glavni teoretičar pravca *imagism* čijeg je manifesta autor. Poetika ovog književnog pravca počivala je na ostvarivanju pregnantnih, gotovo fizički prisutnih pjesničkih slika. I dok sam čin pisanja manifesta pokazuje avangardne tendencije raskida s tradicijom i traženja novog izraza, idejno i formalno neizbježno ostvaruje se neki vid komunikacije s tradicijom koji se ne iscrpljuje samo u njenoj negaciji. U nastojanju da raskinu sa praksom simbolizma i iščiste jezik poezije dok ne preostane konkretno značenje *imagisti* pokazuju jednaku razinu senzibiliteta prema pjesničkom jeziku i formi kao i ostali modernisti prikazani u radu. Uostalom, način na koji Pound koncipira „Cantose“ s periodički ponavljanim povezivanjem povijesnih i suvremenih osoba i događaja, a o čemu će kasnije biti nešto više riječi, dovoljna je potvrda ove teze. Osim toga, uvodne riječi toga manifesta jasno upućuju na nastojanje da se premosti dualističko razdvajanje: „An 'Image' is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time. . . . It is the

---

<sup>66</sup> Kao što pokazuje i Jones u: Susan Jones, „At the Still Point: T.S. Eliot, Dance and Modernism“, *Dance Research Journal*, br. 2, 2009 god., str. 6.

<sup>67</sup> „Poetry can be penetrated by a philosophic idea... when it [the idea] has become almost a physical modification“ James Torrens, „T.S. Eliot and the Austere Poetics of Valéry“, u: *Comparative Literature*, br. 1., 1971 god., str. 14.

<sup>68</sup> „(...)Stephen claims that one function of writing is 'to record...epiphanies', 'the most delicate and evanescent of moments' (SH216/211). By epiphany he means 'a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself“ John Paul Riquelme, „Stephen Hero and A Portrait of the Artist as a Young Man: transforming the nightmare of history“ u: *Cambridge companion to James Joyce*, Cambridge, Cambridge University press, 2007.



presentation of such a 'complex' instantaneously which gives the sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the greatest works of art."<sup>69</sup>

U ovim se konceptima odražava modernistički nazor po kojem je svaki dio sastavni i nepromjenjivi segment strukture te kao što on odražava cjelinu, tako se i cjelina odražava u njemu. Samim time djelo modernističke književnosti kao cjelina mora odražavati ista ona svojstva i imati iste efekte kakve posjeduju njegovi dijelovi. Ipak, u ovom periodu sastavnice djela spram cjeline dobivaju puno veću autonomiju u odnosu na prethodna razdoblja.<sup>70</sup> Slika se postulira kao samodostatna jedinica značenja, dok je djelo kao takvo velika Slika sastavljena iz mnoštva manjih, jukstaponiranih primjera. Među njima se uspostavlja značenje utemeljeno na aluzivnosti i asocijativnom povezivanju pojedinih slika, dok smisao cjelokupnog djela proizlazi iz načina na koji će čitatelj doživjeti odnose uspostavljenih veza. Modernistička pjesma kao cjelina nastoji relativizirati binarnu opreku kojom je donekle i sama uslovljena, narušavajući i izvrćući odnos temporalnog i prostornog, statičnosti i pokrenutosti, forme i sadržaja i tako redom do čitatelja i autora, otkrivajući upravo u tom međuprostoru ona prava, svakodnevnim govorom teško priopćiva značenja koja preostaju kao onaj intuitivno spoznatljiv višak u jeziku.

---

<sup>69</sup> prema: „Spatial form in literature“, str. 7.

<sup>70</sup> Paradoksalno, kritičari modernizma poput Lukácsa u njemu su prepoznavali gotovo mimetički odraz kaotičnosti stvarnog svijeta te su modernističke formalne eksperimente krivili za krizu percepcije kod promatrača. S druge strane, neki modernistički autori poput Eliota u mitu su vidjeli centralni organizirajući princip koji je upravljao strukturom modernističkog umjetničkog djela. S jedne strane očito je kako su modernistička djela sastavljena od raznorodnog materijala što bi sugeriralo nemogućnost jedinstva cjeline. Unatoč tome među sastavnicama djela moguće je uspostaviti veze, i premda ne uvijek razumske, postiže se da djelo doživljavamo kao cjelinu. usporedi: Astradur Eysteinnsson, „Concept of modernism“, Cornell University Press, New York, 1990., str. 24.

## **4. PLES**

Figura plesača, odnosno plesačice te sama umjetnost plesa književnike promatranog perioda inspirirala je na apstraktnoj razini, kao umjetnička vrsta koja je dojmljivo relativizirala i premošćivala kod Lessinga suprotstavljene, diferencirajuće kvalitete specifične umjetničke vrste, pri čemu je intencija ovih autora bila postići isto unutar medija književnosti, primarno poezije. S druge strane, Mallarmé kao jedan od prvih pjesnika koji koristi plesačicu kao metaforu za poeziju, odnosno samo umjetničko djelo, svoje je apstraktne sudove o plesu osnažio gledanjem uživo plesnih izvedbi Loie Fuller, u čijim je nastupima oduševljeno prepoznavao ideje koje je nastojao reprezentirati u vlastitoj poeziji.

Pitanja koja su se otvarala pjesniku sumira i Frank u svom radu – ako je pjesnička slika temeljna spoznajna jedinica koja kombinira razumsko i intuitivno, kako u pjesmu uključiti više slika, a da se ne naruši efikasnost izraza; s druge strane ako je cijela pjesma jedna slika u kojoj se svi elementi trebaju poimati simultano, kako nadići suštinsku temporalnu uvjetovanost jezika?<sup>71</sup> Odgovori koji su na ta pitanja iznađeni rezultiraju umjetničkim djelima koja se odlikuju radikalnom estetikom i tehničkom, formalnom inovativnošću, imaju prostornu ili fugalnu formu te teže k ironičnom modu izražavanja, na što se nadovezuje i stanovita dehumanizacija umjetnosti.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> „How was more than one image to be included in a poem? If the chief value of an image was its capacity to present an intellectual and emotional complex simultaneously, linking up images in a sequence would clearly destroy most of their efficacy. Or was the poem itself one vast image, whose individual components were to be apprehended as a unity? But then it would be necessary to undermine the inherent consecutive ness of language, frustrating the reader's normal expectation of a sequence and forcing him to perceive the elements of the poem juxtaposed in space rather than unrolling in time.“, u: „Spatial form in literature“, str. 8.

<sup>72</sup> „(...) whose work are aesthetically radical, contain striking tehcnical innovation, emphasize spatial or 'fugal' as opposed to chronological form, tend towards ironic modes and involve a certain 'dehumanization of art'.“ M. Bradbury, prema J. Townsend „The choreography of modernism in France“, str. 3.

Ipak, prije no što se osvrnemo na umjetnike, poticaje koje su dobili od plesa te način na koji su ga tematizirali, pažnja će biti posvećena fenomenu plesa koji se kao takav presudno formira u 19. stoljeću u Francuskoj. Kako navodi Townsend, ples se tada doživljavao kao sport za žene, dok je fantaziranje o plesačicama bila zanimacija muškaraca.<sup>73</sup> Već se u ovome naslućuje i aspekt fascinacije tijelom plesačice kao bitan moment u konstituciji simbola plesačice za komunikaciju unutar kulturnog polja. Tim više što i u popularnoj kulturi plesačica počinje zauzimati sve prominentnije mjesto tokom 19. stoljeća, porastom popularnosti opere i baleta, što dovodi do pojave privatnih kazališta u kojima su se izvodili svi tipovi predstava. Glavni izvor njihova financiranja bile su godišnje pretplate, koje su si uglavnom mogli priuštiti bogatiji građani. Kako bi pretekla konkurenciju, pojedina su kazališta počela nuditi privilegij vlasnicima najskupljih godišnjih karata u vidu mogućnosti posjete prostora iza kulisa gdje bi se družili s glumcima i glumicama. Na ovaj način nastaju dva popularno kulturna kompleksa – onaj o ljepoti plesačica te veza između plesa i prostitucije.

Shodno porastu kulturne vidljivosti i razumljivosti plesačice kao komunikacijskog simbola, raste i potreba da se ostvari diskurzivna dominacija nad konotacijama što su joj pridavane.<sup>74</sup> Ovaj proces poklapa se sa sve intenzivnijom komodifikacijom umjetničkih djela uslijed čega njihovu spoznajnu i komunikacijsku funkciju preuzima reprezentacijska i ekonomska. Kao odgovor na to, kao što je već pokazano, umjetnici se povlače u izolaciju, duhovnu i/ili fizičku. Townsend pokazuje kako u francuskom kontekstu umjetnici nastojeći ostvariti diskurzivnu kontrolu nad tijelom plesačice, u smislu zadobivanja pozicije autoriteta za govor, odnosno atribuciju, ideologizaciju toga tijela, istovremeno se nastoje izdvojiti i kao zasebna klasa te samim time izdvojiti i umjetničko djelo iz ciklusa komodifikacije.<sup>75</sup> U tome se može prepoznati djelomičan uzrok izbora motiva plesa i plesačice kao metafore stvaralačkog ideala. Istovremeno, prepoznaje se i kritički potencijal koji figura plesačice ima unutar zapadnog kulturnog kompleksa.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> „If dancing was the 'sport' of women, then fantasizing about dancers was the sport of men. „The choreography of modernism in France“, str. 10.

<sup>74</sup> usporedi: „The choreography of modernism in France“, str. 21.

<sup>75</sup> usporedi: „The choreography of modernism in France“, str. 22.

Na ovome mjestu sreću se elitističke težnje.

<sup>76</sup> Townsend donosi i tumačenje reprezentacije figure plesačice unutar opusa Emila Zole, Edgara Degasa i Henri Toulouse Lautreca s obzirom na kulturne i društvene konotacije koje su njihove reprezentacije imale u kontekstu

## 4.1. MALLARMÉ I FULLER

Stephan Mallarmé (1842–1898.) prvi je među umjetnicima ovoga perioda koji je uspostavio eksplicitnu vezu između plesa i poezije te ideje koje je razvio gledajući plesne nastupe Loie Fuller (1862–1928.) inkorporirao u vlastita djela.<sup>77</sup> Kada se sagledaju njeni plesni nastupi te Mallarméova poezija, mogu se uočiti brojne analogije.

Najprije bi trebalo opisati nastup Loie Fuller kako bi se naznačio i pomak koji se u odnosu na klasični balet dešava u modernom plesu. Ključna razlika s formalnog, značenjskog te u konačnici ideološkog stanovišta bila je ona koreografska – dok se romantični balet odigravao po strogo zacrtanoj koreografiji s unaprijed zadanim značenjima pojedinih plesnih oblika, koreografije Loie Fuller u potpunosti su improvizirane, dok ona sama u svojim zapisima pokazuje punu svijest o značenju raskida s ustaljenom praksom u kontekstu tog elementa djela.<sup>78</sup> Osim toga, njezine je nastupe karakterizirao izostanak narativnosti, postojanja priče kao u romantičnom baletu, a improvizirana se koreografija sastojala od niza znakova, simboličnih, aluzivnih, čak i arhetipskih oblika poput zmije ili cvijeta, koje su gledatelji u činu recepcije individualno tumačili, u čemu se može prepoznati i začetak izvrtanja odnosa promatrača i djela. Činjenica da ovim znakovima nisu bila pridodana nikakva značenja, već su se ona (individualno) tvorila u

---

kulturne borbe koja se odvijala, a pri čemu su novi fenomeni masovong kazališta i popularne kulture bili promatrani kao prijetnja „visokoj“ umjetnosti. Dok Zola i Degas progovarajući sa pozicije autoriteta to čine sredstvima koja u konačnici imaju paradoksalan učinak – nastojeći kritizirati odnose u društvu iterativnom izmjenom pozicije između sveznajućeg pripovjedača i promatrača/fokalizatora kojeg pripovjedač osuđuje, oni spomenute odnose reproduciraju; Toulouse Lautrec kompozitnim očištem koje istovremeno predstavlja ono sudinika i promatrača spektakla na sceni, dakle nikog nadređenog, pošto je to sada pozicija koju zauzima upravo izvođačica koja je u ovom slučaju i „dirigent“ scene, kako one naslikane tako i one u pretpostavljenoj stvarnosti, uspjeva poljuljati do tada utvrđene odnose. usporedi: „The choreography of modernism in France“, str. 35.-39.

<sup>77</sup> Ne smije se zaboraviti niti posrednička uloga koju je Baudelaire odigrao prevodeći engleske pjesnike i Poea i uvodeći ih u francusku kulturu onoga vremena, kao ni njegova uloga u oblikovanju modernističke poetike. Međutim, Mallarmé upravo u ovom smislu jest ključna prijelazna točka prema modernizmu, što će se nastojati i pokazati u nastavku rada.

<sup>78</sup> usporedi: „The choreography of modernism in France“ str. 55.

samom toku nastupa upućuje na to da je ples autonomni i autoreferencijalni sustav znakova gdje prethodni oblik upućuje na naredni, koji iz njega proizlazi.<sup>79</sup>

Ovakvu aluzivnost Fuller je dodatno poticala korištenjem tada inovativnih pomagala u nastupu – na ruke i noge stavljala je prostetičke dodatke, a sama je bila obučena u dugačke halje koje su se uslijed njenih kružnih plesnih pokreta obavijale oko njenog tijela, kao i dodataka zakačenih na njega, tvoreći najrazličitije moguće oblike i ostavljajući gotovo skulpturalni dojam.<sup>80</sup> Korištenje osvjetljenja u kombinaciji s bujnom i uskovitlanom draperijom samo je potenciralo konačni dojam, kao i korištenje zrcala u cilju izazivanja optičkih iluzija prostora i promatranog objekta u vidu njegove multiplikacije.

Koreografija Loie Fuller odvijala se kao konstantna izmjena privremenog statičnog oblika i niza pokreta koji proizlaze iz netom napuštenog položaja te spontano prelaze u novu statičnu pozu, samo da bi se i ona raspala i usmjerena tim raspadanjem formirala novi položaj, i tako unedogled. Ovdje opisan moment varijacije i ponavljanja u kombinaciji s prethodno naznačenim gubitkom tijela kao takvog koje postaje medij poruke jest izraz modernističke težnje za impersonalnošću djela umjetnosti, što je jedan od ideala koje Mallarmé pokušava ostvariti u svom pjesništvu.

Međutim, što je još važnije, uspostavljanjem principa repeticije i varijacije kao forme umjetničkog djela, i to na takav način da sljedeći element proizlazi i određen je prethodnim iz kojega je proizašao, a ipak ima smisao po sebi i samim time retroaktivno određuje prethodno gibanje, relativizira se odnos vremenskog i prostornog, pokrenutog i statičnog te u konačnici originala i kopije, ideje i njene realizacije. Naime, original, odnosno ideja, od statične se, transcendentalne kvalitete po sebi koja ima nepromjenjivo i unaprijed zadano značenje koje treba proniknuti, preobrazila u temporalni, fluidni niz repeticija i varijacija osnovnog modela, koji pak ni sam ne postoji po sebi, već se iznova reaktualizira, ponovno iznova tvori u svakoj narednoj

---

<sup>79</sup> usporedi: Mary Lewis Shaw, „Ephemeral Signs: Apprehending the Idea through Poetry and Dance“, u: *Dance Research Journal*, br.1, 1988 god., str. 4.

<sup>80</sup> Zanimljivo, samo nešto kasnije i upravo u Parizu javlja se i organska skulptura, čiji su glavni predstavnici bili Brancusi i Arp.

invarijanti budući da početak nikada nije oblik već kretanja.<sup>81</sup> Ovakav tip bivanja-kao-kretanja odrazio se i na to da je plesačica tokom plesa doživljena kao odsustvo-u-prisustvu, njeno fizičko tijelo uvjet je njenog iščeznuća pod velom za vrijeme predstave.<sup>82</sup> Pritom se, prema Mallarmeu, uspostavlja komplementaran odnos prema književnom djelu, kao prisutnom-u-odsustvu. Taj je odnos analogan onome između književnosti i plesa kao umjetnosti koje se međusobno nadopunjavaju prilikom recepcije.<sup>83</sup>

Osim toga, na ovaj način uspostavlja se svojevrsno dvostruko kretanje unutar iskaza privremeno statičnih oblika Loie Fuller. Naime, u trenutku kada se kristalizira u oblik, simbol, ostvaruje se komunikacija po osi sinkronije – logikom metafore uspostavljaju se značenjske veze s analognim oblicima značenja u bilo kojem dijelu ljudske povijesti, odnosno oslobođene ljudske povijesti, ideje se asocijativno spajaju. Istovremeno cijeli je nastup zapravo jedna figura čije je stalni oblik repeticija i varijacija; samom izmjenom varijanti postiže se određeni ritam što je osnova temporalnosti, odnosno dijakronije i samim time narativnosti. Na taj način i ova je opreka relativizirana u samoj strukturi djela.

Promatrajući koreografiju Loie Fuller kao znak, uočava se inherentna logika njegova funkcioniranja. Mallarmé, osvještavajući to, izvrće logiku tvorbe značenja, odnosno poimanja – znak više nije medij koji uslijed pripisanog smisla ne otkriva logiku vlastite konstrukcije, naprotiv, on upućuje na način kako je konstruiran i konstituiran, na proces označavanja koji predstavlja univerzalni princip stvaranja. Iz ovog uvida slijedila je ideja čiste poezije, odnosno

---

<sup>81</sup> U ovako predstavljenom načinu koreografiranja plesa i njegovim konotacijama kao da odzvanja Derridin diférance

<sup>82</sup> „(...) the impersonality of the dancer is situated between her feminine appearance and an object mimed“, u: „The choreography of modernism in France“, str. 55.

Osim ovoga, glasovita je i Mallarméova misao kako plesačica nije žena koja pleše pošto ona nije niti žena niti pleše, upućujući tako na dvostruku prirodu i nerazlučivost i potiranje osobe, plesačice te plesa u jedan zajednički oblik, entitet, koji se nalazi između ovostranog i transcendentalnog svijeta čiste umjetnosti.

<sup>83</sup> „He often presents dance and literature as contraries - the former as the purest art of the body, and the latter as the purest art of the mind - for he posited that it was only through a full taking into account of the difference- in-nature of these art forms that their identity-in-function could be authentically demonstrated or proved.“, „Ephemeral Signs: Apprehending the Idea through Poetry and Dance“, str. 5.

Zajedničko književnosti i plesu jest da se identitet uspostavlja kao razlika u tekstu, ukoliko se slijed repeticija i varijacija plesnih oblika promatra kao tekst.

umjetnosti po sebi koja je izraz same sebe i logike svog postojanja – samim time i najveća, krajnja istina. U tome se shvaćanju reflektira nazor o književnosti, ali i plesu, kao autoreferencijalnim sustavima. Umjetnost je i na ovaj način izjednačena s religijom, kao sustav znakova po sebi.<sup>84</sup>

Govoreći o odnosu plesa i književnosti kao komplementarnih umjetnosti, Mallarmé ples definira na osnovu toga što u njemu vidi najčišću tjelesnu umjetnost, dok književnost na način na koji je on doživljava predstavlja najčišću duhovnu umjetnost. Čistoća pri tome ne označava apsolutno odsustvo kvaliteta nekarakterističnih za određenu vrstu umjetnosti, već upravo suprotno, težnja da se postigne cjelovitost djela podrazumijeva nastojanje da se međusobno integriraju kvalitete pojedinih vrsta. U plesu je prepoznato djelomično ostvarenje tih ideala – kao što je već pokazano, relativizirana je opreka vrijeme-prostor, odnosno kretanja i statičnosti, pri čemu je bitno formalno sredstvo bila improvizacija kao svojevrsna manifestacija unutarnjeg ritma, u čemu su se sjedinjavale ideje organskog rasta i nesvrhovitosti, odnosno neteleologičnosti. Osim toga, činjenica da se u plesu prepoznavao autoreferencijalni sustav znakova koji izražava pravila vlastita funkcioniranja mogla je proizaći samo iz ekstrapolacije doživljaja pojedine plesne figure kao čistog znaka po sebi koji zrcali zakone vlastite konstrukcije, a na osnovu modernistički shvaćenog odnosa dijela i cjeline.

Na primjeru književnog teksta Mallarmé vrhunac izražajnosti postiže u opisu plesa Salome<sup>85</sup> u „Herodiadi“. S jedne strane, dispozicija teksta je neuobičajena – svojim oblikom prati opisane

---

<sup>84</sup> Ovdje bi trebalo uputiti na kritiku Northorpa Frya, koji kod Mallarméa prepoznaje zabludu po kojoj je ovaj, iznašavši klicu, osnovu umjetnosti, u njoj prepoznao cjelokupni proces stvaranja, što je ograničilo doseg njegova pjesništva. usporedi: „Anatomija kritike“, str. 96.

Nastojat ću pokazati kako Eliot u ovom smislu čini korak dalje.

<sup>85</sup> Na ovome mjestu kratko bih se osvrnuo na ono što smatram razlikom između metafore plesačice i Salome te zašto motiv Salome nije uključen u ovaj rad. Iako u ovom periodu čest motiv, praktično simbol, te premda preuzima neke aspekte konstitucije i značenja figure plesačice, pri čemu gotovo uvijek reprezentira viđenje odnosa autora i njegovog djela, Salomu i plesačicu razlikuje jedan bitan aspekt po kojem se figura plesačice po sebi definira. Naime, temeljno značenje upisano u njenu dualnu strukturu jest upravo ono čistog značenja po sebi, odražavanja pravila po kojima je sastavljena u savršenoj međuprožetosti forme i sadržaja, dakle značenja koje nije dopisano u nju, pridodano. Za razliku od toga, Saloma je simbol bremenit značenjem pošto je riječ o protagonistici biblijske priče kojoj je makar inicijalno bila pridano fiksirano značenje. I premda kao takva pokazuje želju modernizma da

Salomine plesne kretnje, tako da tekst ima nepravilan oblik i gotovo se njiše sa strane na stranu, kao svojevrсни plesni dijagram. Pri tome ritam gibanja teksta prati „ritam gibanja“ sadržaja koji doslovno pa i grafijom opisuje njene kretnje, koje su same u stalnoj mijeni i varijaciji, proizlazeći jedna iz druge i dokidajući jedna drugu. Pjesma se u prikazu plesa izjednačuje s plesom samim, dok je upravo prikazani ples sama pjesma. Ples i pjesma se simultano poništavaju i proizvode.<sup>86</sup> U svemu tome pjesma koja se događa u vremenu istovremeno se i nadaje u trenutku, kao (živa) slika. Na taj način, iako ostvaruje tzv. čistu poeziju i isključivo denotativni, nulti stupanj pisma, spoznavanje toga prilikom čina recepcije govori više od samog sadržaja, upućuje na ono neizrečeno kao višak u jeziku, u skladu s modernističkom idejom o cjelini koja je više nego suma dijelova. Jer iako je Mallarmé nastojao isključiti svaki trag referencijalnosti uslijed vlastite težnje da dosegne čisto stanje jezika, upravo je sama ta težnja po sebi zametak referencijalnosti, odnosno sitni ideologem koji može potaknuti proces daljnje proizvodnje značenja.

Mallarméova ideja o komplementarnosti poezije i plesa mijenjala se kroz njegov život. U početku je u figuri plesačice prepoznao pomirenje suprotnosti, dok je ples služio kao analogija procesu stvaranja. Pri tome je u fizičkoj plesačici viđen i označitelj i označeno, ona je predstavljala jukstapoziciju čiste ljepote oblika i koncepta.<sup>87</sup> Sljedeću fazu označilo je uvođenje promatrača, odnosno recipijenta koji u činu promatranja čiste ljepote oblika koju je predstavljao ples prepoznaje analogije s vlastitim čistim konceptom te se njihovo pomirenje, odnosno Ideja, rađa u promatraču. Ova faza vremenski se podudara s objavom njegovih u potpunosti hermetičnih pjesama „Bacanje kocke nikada neće ukinuti slučaj“ te „Igitur“. Naposljetku, u zaključnoj fazi razmišljanja o komplementarnosti plesa i poezije u potpunosti prevodi u sferu stvarnost te u posljednjem, nedovršenom i neobjavljenom djelu „Le Livre“ nastoji sjediniti ritual,

---

redefinira vlastite simbole, ona je među njima odabrana upravo zbog svijesti o značenju koje je prethodno konotirala. Plesačica je univerzalna, Saloma individualna.

<sup>86</sup> Ovakva koncepcija teksta podsjeća na opisani način na koji je Keats prikazao lice Monete, ostvarujući ritam upotrebom rječice 'ne'.

<sup>87</sup> „Since the dancer herself appears as dual, that is, as half sign-object - "a demi l'element en cause" ("half the [metaphorical] element in question") - and half an imagining subject, a human being who like the spectator interprets signs - "half humanity apt to become confused in the flotation of reverie" ("a demi humanite apte a s'y confondre, dans la flottaison de reverie") - she is both the real and symbolic focal point of what Mallarmé calls the aesthetic "operation“, „Ephemeral Signs: Apprehending the Idea through Poetry and Dance“, str. 3.



ples i poeziju, donoseći usporedno plesne koreografije te mistične pjesme koje su ih pratile, a što je bilo zamišljeno da se izvodi uživo.<sup>88</sup>

## 4.2. PAUL VALÉRY

Paul Valéry (1875–1945.) umjetnik je aktivan krajem 19. i u prvoj polovici 20. stoljeća, a u raskoraku između njegovih misli i djela kao da se otvara međuprostor značenja koje je njemu samome izmicalo, čineći od njega donekle čovjeka paradoksa. Naime, Valéry je istovremeno bio samodoživljeni klasicist na kojega je veliki utjecaj imao Racine kojega je čitao prije i tokom pisanja „Mlade Parke“ te koji je i stavljanjem naglaska na formu pjesme kao primarnu kvalitetu bio blizak klasičnoj tradiciji. Osim toga kroz deklarativno privilegiranje duha nad tijelom on se nastavljao na mišljenje usmjereno funkcioniranjem binarne opreke koja je ova dva pojma razdvajala i suprotstavljala.<sup>89</sup> Naposljetku, Valéry se nije slagao s vizijom pjesnika kao zaposjednutog medija, nečeg što je u antici zadobilo negativne konotacije, no što je također prevrednovano u modernizmu nastojanjem da se pokaže kako je čin stvaranja istovremeno razumski i intuitivni proces. On svoju viziju ljepote sublimira u dijamant, nepokretnu strogo određenu strukturu koja kao posljedicu ima predmet vrhunske ljepote. Ipak, već u samom izboru metafore kao priopćajnog sredstva otkriva se težnja za aluzivnošću, slikovitošću, odnosno intuitivnim shvaćanjem. Štoviše, na jednom mjestu on izjednačava plesačicu i dijamant.<sup>90</sup>

Donekle se može shvatiti ovo opredjeljenje s obzirom na vrijeme u kojem je živio, a u kojem se razum sve više pomračavao. Naime, tada nadirući nacionalizam, a između dva rata nacizam i

---

<sup>88</sup> „This unfinished manuscript describes a text to be performed in a series of ritual seances, and it contains numerous diagrams showing the juxtaposition of ballets and arcane poems. While these ballets are not described, we find frequent allusions to dance interspersed throughout the schematic narration of one of four modern "myths," which seem to elaborate the essence of the Book's thematic content.“, u: „Ephemeral Signs: Apprehending the Idea through Poetry and Dance“, str. 7.

<sup>89</sup> Ovaj sud izriče i Townsend, postavljajući tezu kako je Valéry dokinuo Mallarméovu metaforu plesačice na užtrb tijela koje iščezava u njegovu stvaralaštvu. Usporedi: „The choreography of modernism in France“, str. 61.

<sup>90</sup> Paul Valéry, „Melange“, Rad, Beograd, 1980., str. 27.

fašizam označavali su perverzni, patološki odnos racionalnog i iracionalnog u odnosu naspram modernizma, pri čemu razum ne nastoji tumačiti i razumjeti već opravdati i politički usmjeriti izboje iracionalnosti, nesvjesnog koje je i samo presudno determinirano nepotpunom konstitucijom ljudske svijesti kao posljedice društvenih odnosa izraženih u dominantnoj ideologiji.

Ipak, neosporno je kako se kroz njegov opus dobrim dijelom provlači tema dualizma, dok modernistički impulsi teže nadjačati one klasične. Primjetno je to i u kratkoj pjesmi „Smesa jeste duh“: „Proza, stih, sećanja, izreke il' slike / sve što stiže iz sna, iz ljubavnog stana, / sve što bozi daju kroz lepe prilike / tvori ovaj Album odlomaka mojih dana. / Čas bezazlen, sulud, ljubak, pun čudesa, / rob muhe il' vladar koji zakon da, /duh je u stvari ta smesa / iz koje, svakoga trena, iščiljuje JA.“<sup>91</sup>

Osim u ovoj, na nešto složeniji način ova ideja izražena je i u pjemi „Pesma vrhunske Ideje“<sup>92</sup>, poemi „Mlada Parka“<sup>93</sup> te proznom djelu „Mrs. Tete“. Dva potonja posebno su zanimljiva jer se u njima radi o prikazu buđenja i konstitucije svijesti, samospoznaji kroz odnos duha i tijela, misaonog i osjetilnog.<sup>94</sup> Cjelokupni iskaz strukturiran je dualistički – pjesma s jasnom temom nastaje uslijed želje da se ostvari impersonalnost i „čista poezija“ kao autoreferencijalni sustav znakova, u smislu u kojem te pojmove definira Mallarmé, preduvjet za što je upravo iznalaženje postupaka kojima se premošćuju klasične kvalitete pojedine umjetničke vrste onako kako ih uspostavlja Lessing. Za Valérya se impersonalnost ostvaruje uspostavljanjem svjesnog odmaka od vlastitog Ja u procesu pisanja. Pisac postaje kritičarem koji u konačnici dokida pisca, kao što primjećuje Eliot,<sup>95</sup> što je, zanimljivo, ista ocjena koju u slučaju Arnolda izriče Kermode.

Valéry je dosta pisao o plesu, nekada uspostavljajući vezu između njega i poezije, međutim i u tom dijelu njegova opusa vlada slična diskrepancija između svjesnih stavova i nesvjesnih iskaza. Naime, on uspostavlja vezu između filozofije i poezije kao između hoda nekamo i plesa – dok

---

<sup>91</sup> „Melange“, str. 6.

<sup>92</sup> „Melange“, str.105.

<sup>93</sup> Paul Valéry, „Poezija“, Svjetlost, Sarajevo, 1990.

<sup>94</sup> „Rukom stežem uši, klizim oko vrata / Dok mi tijelo tajni blijesak duše sluti? / Sva? No posve svoja, vlasnik svoje puti“, Valéry, „Mlada Parka“

<sup>95</sup> „T.S. Eliot and the Austere Poetics of Valéry“, str. 8.

hod kao i filozofija po dolasku na odredište, do zaključka, sve ono što je do njega vodilo vidi kao nebitno, u poeziji, odnosno plesu, ti koraci su jednako bitni kao i odredište. Ovdje se istovremeno stapaju modernistički nazor o autonomnom fragmentu kao ključnom dijelu cjeline koji reflektira pravila po kojima je ona sastavljena te o načinu dolaska do spoznaje kao ključnom dijelu pune spoznaje. To odražava stav koji iznosi i u djelu o Degasu: „Rekli smo, da u toj vrsti kretanja, Prostor nije nego mjesto činova: on ne sadržava njihov objekt. To je, sada, Vrijeme, koje igra veliku ulogu...“<sup>96</sup> A dodatno razrađuje tu misao u konstrukcijama koje upućuju na Mallarméovo viđenje varijacije i repetitive kao strukture tvorbe značenja u djelu „Poezija i apstraktna misao“.<sup>97</sup> Ipak, kao što u poeziji nije smatrao mogućim prisutnost ideje bez narušavanja čistoće pjesme, iako je i sam tvrdio da je poezija napetost između zvučanja i smisla,<sup>98</sup> tako i uviđajući suštinu plesa i njegovo značenje za modernističku poeziju, on ne uspijeva eksplicirati način na koji ples nadilazi dotadašnja razgraničenja među umjetničkim vrstama. Ova nemogućnost kao da odražava konstantnu napetost između duhovnog i materijalnog što predstavlja centralni problem Valéryeva opusa.

Za razliku od Mallarméa, Valéryu ples i plesačica nisu apsolutne, supstituirajuće metafore za književnost, već analogije koje služe kao medij razumijevanja književnosti i govora o njoj.<sup>99</sup>

U svom najdužem djelu posvećenom plesu, „Duša i ples“,<sup>100</sup> strukturiranom po uzoru na antičke filozofske dijaloge, Valéry nastoji definirati prirodu plesa ukrštajući tada dominantne stavove o plesnoj umjetnosti utjelovljene u likovima antičkih mislilaca Sokrata, Fedra i Eriksimaha.

---

<sup>96</sup> Paul Valéry, „Degas ples crtež“, Mladost, Zagreb, 1955., str. 16.

<sup>97</sup> „It is not a question of carrying out a limited operation whose end is situated somewhere in our surroundings, but rather of creating, maintaining, and exalting a certain state, by a periodic movement that can be executed on the spot, a movement which is almost entirely dissociated from sight, but which is stimulated and regulated by auditive rhythms.“ prema: „T.S. Eliot and the Austere Poetics of Valéry“, str. 6.

<sup>98</sup> Kolja Mičević, „Fragmenti o Valéryu“, u: „Melange“, str. 195.

<sup>99</sup> „If Mallarmé performs a kind of identification with dancer in his work, Valéry takes more removed, philosophical stance. Through postulation, rhetorical questions and categorization, Valéry's dance metaphors often focus on relationship between philosophy and poetry while they announce themselves as tools of understanding rather than as essential figures. For Valéry, dance was more fruitful as an idea than as a performance“, „The choreography of modernism in France“, str. 60.

<sup>100</sup> Paul Valéry, „Ame et la danse“ (preuzeto s linka:

[https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99me\\_et\\_la\\_Danse](https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99me_et_la_Danse); 20.02.2017)

Townsend u analizi ovog dijaloga pokazuje kako je za sugovornike ples objekt na koji projiciraju vlastite estetske ideje, primarno vezane uz književnost. Međutim, na taj način ne uspijevaju iskazati i definirati suštinu plesa kao vrste, pa stoga ples ni ne može poslužiti kao analogija za govor o književnosti.<sup>101</sup> Tako strukturiran, govor o plesu je ograničen nemogućnošću artikulacije onoga u jeziku neiskazivoga što se otjelovljuje u plesu. Njihov razgovor postaje „elaboracija istosti“ – sugovornici si ne dopuštaju izmještenost, već ostaju statični, odmjeravajući već poznate stavove.<sup>102</sup> Kako bi shvatili ples te samim time i ono neiskazivo u književnosti, moraju napustiti sebe i stapajući se s „drugim“ iskusiti umjetnost, što izostaje: „Rather than allowing themselves to be transported by the art form, they treat the performance as a mere subject for discussion. Their responses appear at odds with Symbolist notions of aesthetic experience as a means of pulling the spectator out of his normal and returning him to himself, but changed. (...) To draw aesthetic state from dance the spectator must give up position of voyeur, cross the boudry of difference, and become other.“ U trenutku kada svjedoče sceni plesa, sugovornici pokazuju temeljno nerazumijevanje, pa čak i zazor.<sup>103</sup> Naposljetku, završna scena u kojoj plesačica Athikte pada u nesvjest iscrpljena od plesanja pokazuje kako je u toku djela samo ona doživjela izmještanje – učinak koji bi umjetnost trebala imati.<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> „(...) the interlocutors' descriptions of the performance are less a reflection of the dance and more a screen onto which they project their own philosophical position (...) Through the speakers, Valéry explores connection between poetry and philosophy as well as the abstract and the material. (...) The dancer becomes kind of a currency exchanged between the speakers.“ „The choreography of modernism in France“, str 60.

<sup>102</sup> „In practice, however, the speakers come up against considerable limitations in their ability to express that which cannot be represented in language: the dance. Passages of description are only indirectly about the dance, highlighting instead the philosophical positions of the speakers. (...) Although the dialogue appears to develop – difference, it remains – except for the brief words of the dancer at the end - an elaboration of sameness.“ „The choreography of modernism in France“, str. 61.

<sup>103</sup> „When speakers are confronted with extreme difference, they dismiss the dance; the inability to engage with images of dance that do not mirror their preestablished positions ends in a breakdown of the analogical metaphor in a philosophical inquiry. (...) The sensation of strangeness and foreignness coupled with disgust and finally the judgement of absurdity reveals the extent to which Socrates is unresponsive to the transport of dance.“ „The choreography of modernism in France“, str. 63.

<sup>104</sup> „ATHIKTÉ: Je ne sens rien. Je ne suis pas morte. Et pourtant, je ne suis pas vivante !

SOCRATE: D'où reviens-tu ?

ATHIKTÉ: Asile, asile, ô mon asile, ô Tourbillon ! — J'étais en toi, ô mouvement, en dehors de toutes les choses...

S druge strane, moguće je ovaj dijalog, upravo uslijed takvog postavljanja zadnje scene, promatrati i kao djelo koje je trebalo reprezentirati spoznajnu napetost između umjetnosti i filozofije u kontekstu Valéryeva suda o njihovu odnosu. Pri tome, za razliku od filozofa koji izmjenjujući pokušaje formulacije specifične biti plesa ne uspijevaju verbalno eksplicirati njegovu tjelesu srž, Valéryevo djelo, i samo poput plesa u stanju čistog bivanja, puni smisao može iskazati jedino aluzivno, u međuprostoru jezika i značenja.

### 4.3. W. B. YEATS

William Butler Yeats (1865–1939.) u vlastitoj je metafizičkoj shemi, iznesenoj i objašnjennoj u „Viziji“, motivu plesačice namijenio posebno mjesto te upravo takva pozicija omogućava da je se shvati kao više od puke metafore umjetničkog djela – kao izraz suštine čovjeka i prirode, odnosno, ako se umjetničko djelo uzme kao izraz univerzalnog stvaralačkog čina, tj. zakona koji ga usmjeravaju, u tom slučaju i kao najdosljednije metafore umjetničkog djela.

Slika-misao „(...)art as separate of anything heterogeneous and causal, from all character and circumstance, as some Herodiad of our theatre, dancing seemingly alone in her small luminous circle“ predivan je izraz upravo te misli. Osim toga, u ovom se idealu zrcale i sve temeljne postavke Mallarméove „čiste“ poetike. Premda se ona u ovom kontekstu zaista odnosi na relaciju metafore plesačice i umjetnosti, činjenica da je plesačica istovremeno simbol savršenog bića petnaeste faze čija su duša i tijelo jedno<sup>105</sup> upućuje da se jedinstvo kojem se teži i koje se ostvaruje pri stvaranju umjetničkog djela proteže i na konstituciju čovjeka, odnosno prirode.

---

ATHIKTÉ: I feel nothing. I am not dead. And yes, I'm not alive.

SOCRATES: Whence do you return?

ATHIKTÉ: Refuge, refuge, O my refuge, O Whirlwind! – I was in thee, O movement – outside of all things...“ „The choreography of modernism in France“, str. 63

„The end of the dialogue convinces the reader that the dancer has in fact traveled, while philosophers remain, to all intents and purposes, unmoved.“ „The choreography of modernism in France“, str.64.

<sup>105</sup> „All thoughts becomes an image, and the soul / Becomes a body...“ prema: „Romantic Image“, str. 58.

Najdosljedniji i poetski najdorađeniji izraz ova složena ideja ima u pjesmama „Među školarcima“<sup>106</sup> i „Dvostruka vizija Michaela Robartesa“.<sup>107</sup> Robartes je centralna ličnost Yeatsove „Vizije“, čovjek nadnaravnih sposobnosti gledanja u prošlost i budućnost koji okuplja nekolicinu mladića i djevojaka s ciljem da ih podučava. Ipak, „Dvostruka vizija“ nije dio „Vizije“, već je objavljena šest godina ranije, 1919. godine.

U trodjelnoj pjesmi „Dvostruka vizija“ Yeats eksplicitno, koliko je moguće u okviru pjesme, konstituira figuru plesačice sa svim pripadajućim značenjima utemeljenim na nadiđenim dihotomijama. Ona se nalazi između Sfinge i Bude, u Yeatsovu sustavu simbola introspektivnog znanja o jedinstvu duše i tijela, odnosno aktivnog uma usmjerenog na djelovanje, prema van.<sup>108</sup> U nastavku plesačica je određena i ostalim dihotomijama koje prizivaju tradiciju romantizma, napose više puta spominjanu Keatsovu Monetu – ona nije ni živa ni mrtva, premda viđena duhovnim okom, ona je stvarnija nego išta; njene oči osvjetljene mjesečinom koje gledaju unutra označavaju intuitivno znanje koje se promiseće u trijumf intelekta; ona voli sve i stoga osjeća neizmjernu tugu; njen duh dobiva izraz u pokretima tijela te kao takva trenutak proteže u vječnost.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> „Among School Children“, u: „W.B. Yeats: Selected Poetry“, ur: Norman Jeffares, MacMillan, London, 1967., str. 127.

<sup>107</sup> „Double vision of Michael Robartes“, str. 86.

<sup>108</sup> Kermode u slučaju Bude donosi Yeatsovu napomenu kako je pogriješio sa izborom simbola te kako bi pravi simbol bio Krist. Usporedi: „Romantic Image“, str. 59.

<sup>109</sup> „And right between these two a girl at play / That, it may be, had danced her life away,

For now being dead it seemed / That she of dancing dreamed.

Although I saw it all in the mind's eye / There can be nothing solid till I die;

I saw it by the moon's light / Now at its fifteenth night.

One lashed her tail; her eyes lit by the moon / Gazed upon all things known, all things unknown,

In triumph of intellect / With motionless head erect.

That other's moonlit eyeballs never moved, / Being fixed on all things loved, all things unloved,

Yet little peace he had, / For all that love are sad.

O little did they care who danced between, / And little she by whom her dance was seen

So she had outdanced thought. / Body perfection brought,

For what but eye and ear silence the mind / With the minute particulars of mankind?

Mind moved yet seemed to stop / As 'twere a spinning-top.

Ne toliko kao nadahnuće, više kao praktična realizacija Yeatsovih ideala u praksi pokazalo se japansko no-kazalište, s kojim ga je upoznao Ezra Pound.<sup>110</sup> Taj tip kazališta, razvijen na posve drugačijim principima od europskog građanskog teatra, odlikovala je minimalna narativnost svedena na simbolični slijed prizora koji nisu imali upisano nikakvo šire značenje osim emocije ili tipa ljudskog odnosa koji su prikazivali te radosti ostvarenja čiste ljepote koja je proizlazila iz uspješnog prikaza, označene rječju „yugen“.<sup>111</sup> Pri tom izražajnost nije počivala na mimici lica koje je bilo nepokrenuto, već na u duhu pronađenoj sličnosti koja se očitovala u pokretima.<sup>112</sup> Očita je sličnost poticaja koje je Yeats dobio iz tradicije romantizma, kao i tada aktualnog modernizma s onim kvalitetama koje je pronašao u no-teatru.<sup>113</sup>

U pjesmi „Među školarcima“ objavljenj prvi put 1933. godine Yeats obrađuje više tema – obrazovanje te odnos crkve i države, umjetnost, vrijeme, prirodu želje – koje su pak natkriljene glavnim motivom razdijeljenosti pojedinca te nastojanjem da se suprotnosti pomire i nadiđu. Ipak, upletene teme nisu beznačajne i slučajne, već odražavaju aspekte čovjekova svijeta koji utječu na konstituciju čovjeka kao pojedinca te čije trenutno stanje i tretman pridonose čovjekovoj nesreći uslijed razdvojenosti njegove suštine. Tema raspolučenosti i neispunjene želje proteže se kroz prvih sedam oktava, dok u posljednjoj prevladava pomirujući ton ucjelovljenja, mirenja opozicija – svrhovitosti i užitka, duše i tijela, ljepote i očaja, apstraktnog i praktičnog. Shodno važnosti plesača kao figure cjelovitosti, njome se i zaključuje pjesma u slici nerazdvojive isprepletenosti onog idelanog: „How can we know the dancer from the dance?“<sup>114</sup>

---

In contemplation had those three so wrought / Upon a moment, and so stretched it out

That they, time overthrown, / Were dead yet flesh and bone.“

<sup>110</sup> usporedi: „Romantic Image“, str. 78.

<sup>111</sup> „The „flower“, yugen is the untranslatable simbol of the joy that comes with a perfectly achieved beauty.“ „Romantic Image“, str. 79.

<sup>112</sup> „He must know how to suggest an old woman and yet find it all in the heart.“, „Romantic Image“, str. 79.

<sup>113</sup> „The dead face which has another kind of life, distinct from that human life associated with intellectual activity; the dancer, inseparable from her dance, devoid of expression – that human activity that interferes with the Image – turning, with a movment beyond that of life, in her narrow luminous circle and costing everything; the bronze and marble that does not provide the satisfactions of the living beauty but represents a higher order of truth, of being as against becoming, which is dead only in that it can not change (...)“, „Romantic image“ str. 91.

<sup>114</sup> Cijela posljednja oktava glasi:

„Labour is blossoming or dancing where / The body is not bruised to pleasure soul,

„Među školarcima“ pokazuje određene srodnosti na strukturnoj razini s Eliotovom „Pustom zemljom“, iako kompozicijski ne toliko složena, i sama funkcionira na simultanoj oscilaciji (juktapoziciji) arhetipskog koje je i ovdje izraženo kroz intertekstualne aluzije na djela kulture te sadašnjeg, praktičnog, odnosno životnog. Zanimljivo, Yeats je još u „Cantosima“ Ezre Pounda prepoznao prvi puta sličnu strukturu što i analitički demonstrira u tekstu „Rapallo“, dijelu „Pošiljke za Ezru Pounda“.<sup>115</sup> Vezama tu nije kraj jer je upravo Pound pomogao Eliotu oko strukturiranja „Puste zemlje“, a ovaj mu je uzvratio posvetivši mu djelo. Recimo i kako se istovjetna struktura, ovoga puta u formi romana, može prepoznati i u načinu na koji je komponiran Joyceov „Uliks“.

#### 4.4. EZRA POUND

Ezra Pound (1885–1972.) američki je književnik i kritičar koji je svojim idejama bitno utjecao na poetiku dijela modernističkih autora, napose Eliota i Yeatsa. Kao prevoditelj bavio se tada manje poznatim trubadurskim pjesništvom, a posredno dolazi i do prijevoda djela izvaneuropske književnosti, što na njega ima znatan utjecaj.

Premda je već ukratko ocrтана poetika *imagisma*, treba spomenuti Poundove vlastite kategorije pjesničkog stvaranja: „*phanopoeia* (riječi koje izazivaju ili određuju vizualne pojave), *melopoeia* (riječi što sugeriraju ili registriraju zvukovne pojave) i *logopoeia* (ples značenja, poraba, običaja i dodira među riječima).“<sup>116</sup> Ove kategorije otprilike odgovaraju glavnim kvalitetama koje je Pound u svom djelu nastojao ostvariti. *Phanopoeia* bi u tom smislu odgovarala Poundovoj težnji za *stvarovitošću*<sup>117</sup>, ostvarivanjem konkretne slike upotrebom jezgrovitih, konciznih izraza. Za razliku od impresionizma, u kojem je prepoznavao određenu sklonost ka pasivnosti uma

---

Nor beauty born out of its own despair, / Nor bleary-eyed wisdom out of midnight oil.

O chestnut tree, great rooted blossomer, / Are you the leaf, the blossom or the bole?

O body swayed to music, O brightening glance, / How can we know the dancer from the dance?“

<sup>115</sup> „Vizija“, str. 7.

<sup>116</sup> T. Ladan, Pogovor, u: Ezra Pound, „Cantos“, Marko Marulić, Split, 1970.

<sup>117</sup> Izraz preuzet iz teksta T. Ladana



podređenog trenutnom opažaju, u vlastitom je djelu nastojao ostvariti jasne slike koje bi jukstaponirane izazvale svojevrstan zastoj u pjesmi kao prostor tvorbe značenja među njima.<sup>118</sup> Ovo nastojanje često je bilo kontrapunktirano umetanjem neobičnih riječi i izraza iz vaneuropskih kultura koje su uslijed vlastite začudnosti preuzimale funkciju slike. *Melopoeia* bi pak u ovom kontekstu odgovarala Poundovoj težnji za postizanjem glazbenosti djela koja je počivala na prirodnom pjevnom ritmu inherentnom pjesmi. Naposljetku, *logopoeia* bi odgovarala učinku stvarovitosti i glazbenosti pjesme, predstavlja smisao djela koji pojedinac iščitava iz strukture jukstaponiranih slika. Takva *slikovnost*<sup>119</sup> pri kojoj djelo vlastitom strukturom izražava zakone svog nastanka, a slike smisao dobivaju u odnosu na druge, bila je krajnja težnja Poundova stvaralaštva.

Bitan utjecaj na Poundov koncept slike i strukturu njena značenja imala je vaneuropska, preciznije japanska i kineska književnost, čije tekstove u Fenolossinu prijevodu dobiva 1913. godine. Isprva je na Pounda najznačajniji utjecaj imao haiku u kojem prepoznaje ideal konciznog, gotovo eliptičnog izraza, jednostavnosti čiste pojavnosti. Rezultat toga je i jedna od poznatijih Poundovih pjesama „Na stanici metroa“ (1913.). Nadalje, vrlo je bitan utjecaj i kineskog pisma kao primjera logografije – složeniji izrazi nemaju simbole za sebe, već se tvore kombinacijom simbola za riječi koje sugeriraju nadređeni pojam, pri čemu se u tvorbi značenja isprepliće slikovni i verbalni karakter znaka.<sup>120</sup> Budući da je svaki pojam konstruiran sudjelovanjem više jednostavnijih znakova, od kojih svaki još uvijek odražava vlastiti slikovni

---

<sup>118</sup> „(...) and literary impressionism' was precisely what Pound was trying to avoid when he invented Imagism. The use of juxtaposition (or 'superposition', as Pound sometimes called it, 'one idea set on top of another') suggested a way of making a formal hiatus or pause, a gap between two parts of the poem, a space in which the reader might construe relationship. In contrast, impressionism, in Pound's view, seemed to depend on a certain intellectual passivity, the mind as 'the toy of circumstance, the plastic substance receiving impressions'“, Peter Nicholls, „An Experiment with Time: Ezra Pound and the Example of Japanese Noh“, *The Modern Language Review*, br. 1., 1995. god., str. 9.

<sup>119</sup> Izraz također preuzet iz teksta T. Ladana.

<sup>120</sup> „Dok mi naprosto ispisujemo riječ *čast*, Kinez će naslikati znak što doslovno predstavlja čovjeka koji stoji kraj svoje riječi...“, „Cantos“, str. 150.

korijen, Pound je držao kako unutar ovakvog pisma nisu mogući apstraktni iskazi, već samo konkretni, usmjereni na predmet kroz mnoštvo živih primjera.<sup>121</sup>

Naposljetku, još jedan bitan izvor inspiracije za Pounda bile su predstave Noh-kazališta koje mu pružaju poticaje za razvoj strukturalnog modela koji će svoj najsloženiji i najpotpuniji izraz dobiti u „Cantosima“. S jedne strane, predstave Noh-kazališta bile su organizirane oko centralne ideje ili pojma koji povezuje i organizira pojedine muzičke i plesne dijelove. Kod Pounda pak, govoreći prije svega o „Cantosima“, raznorodni slikovni materijal pjesme u napetosti drži središnja tema, odnosno slika. Primjerice, u prvih sedam pjevanja provodni je motiv tema strasti. Ipak, način na koji je Noh-kazalište utjecalo na Pounda temeljitiji je od već rečenog. Centralna tema predstava Noh-kazališta bio je odnos prošlosti i sadašnjosti, što odgovara Poundovoj preokupaciji za prepoznavanjem ideja i oblika prošlosti u sadašnjosti – onoga što je u njima univerzalno te onoga što je promjenjivo; kako se ono promjenjivo mijenjalo te kakve je učinke pri tome imalo. Kao što su svom radu o utjecaju Noh-kazališta na Poundovu poetiku pokazuje Peter Nicholls, u okviru Noh-kazališta postojala su dva glavna tipa: *genzai-noh* i *mugen-noh*.<sup>122</sup> *Genzai-noh* karakterizira realistički kronotop pri čemu se radnja odvija unutar vremena koje konvencionalno teče, dok prostor udovoljava fizičkim zakonima.<sup>123</sup> S druge strane, *mugen-noh* karakterizira nerealističan kronotop jer se radnja odvija u snu ili viziji. Naime, uobičajena dispozicija radnje ovog tipa započinjala je razgovorom svećenika (*waki*) i starca ili starice (*shite*) o legendi koja se zbila na mjestu njihova susreta. Pritom se otkriva kako je starac zapravo duh protagonista legende te prepričava svoju priču. Na taj način uspostavlja se paralelizam dva vremena – sadašnjeg, u kojem se kao dio razgovora starca i svećenika legenda prepričava te prošlog, u kojem se prepričani događaj odigrava. Ove dvije narativne linije napreduju paralelno – prepričavanjem događaja iz prošlosti mijenja se ishod tih događaja u sadašnjosti. Do razrješenja

---

<sup>121</sup> „Cantos“, str. 152.

<sup>122</sup> Peter Nicholls, „An Experiment with Time: Ezra Pound and the Example of Japanese Noh“, *The Modern Language Review*, br. 1., 1995. god., str. 5.

<sup>123</sup> „An Experiment with Time: Ezra Pound and the Example of Japanese Noh“, str.5

dolazi kada uslijed prepričavanja prošlih događaja, u sadašnjosti predstave bude ispravljen neki tip odnosa, čije narušavanje je označio upravo prepričani događaj.<sup>124</sup>

Pound u Noh-kazalištu prepoznaje strukturu koja je alegorija same sebe, tj. u procesu razvijanja radnje, struktura sama sebe prokazuje. Svojevrсна autoreferencijalnost tekstova Noh-kazališta analogna je Poundovoj težnji da kao materijal vlastite književne prerade uzme gotovo isključivo djela iz povijesti umjetnosti. U Noh-kazalištu pritom pronalazi idealni strukturni model.

Paralelizam vremenskih linija, konstantna oscilacija između prošlosti i sadašnjosti te neprestana povratna upućivanja na odnose među pojedinim slikama temeljna su odlika strukture „Cantosa“ iz koje proizlazi i njihovo značenje. Osim toga, ovakva struktura svojstvena je i Eliotovoj „Pustoj zemlji“, a da je nemalu ulogu u tome odigrao upravo Pound govori i činjenica da mu je kao „najboljem stvaratelju“<sup>125</sup> djelo i posvećeno. O strukturi „Cantosa“ pak Yeats piše: „Nažvrljao je, na poledini kuverte, skupine slova koje predstavljaju emocije ili arhetipske događaje – ne mogu naći ni jednu prikladniju definiciju – ABCD i onda JKLM, a zatim se svaka skupina slova ponavlja, pa tada ABCD dolazi obrnutim redom, te se i to ponavlja, onda se uvodi nov element, XYZ, potom neka slova koja se inače nikada ne javljaju, i zatim sve moguće kombinacije XYZ i JKLM i ABCD i DCBA, i sav se taj sklop zajedno vrti u krug. (...) Sad, kad sam se opet dokopao dokolice, shvaćam da matematička struktura, kad se njome pozabavi mašta, biva nešto više od matematike, pa da naoko nevažne pojedinosti uliježu zajednički u jedinstvenu temu (...)“.<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> „The leading figure of the play (the shite) appears as an old man or woman who is engaged in conversation by the secondary figure or waki, usually a priest. They discourse about a famous legend of the place, whereupon the shite reveals that he or she is in fact the character in the tale. The shite then disappears, only to return to the stage in the form of the legendary figure. The second part of the play, often preceded by a brief farce or Kyogen performance takes place as the waki's dream in which the shite dances. (...)

This 'splitting' involves more than a simple juxtaposition of past and present, for the reversal of chronology produces a sort of compound tense in which the past may seem open to change or revision. Mugen-noh, as Komparu observes, 'always follows a stream of consciousness [... ] in which the remembered past and the actual present are fused into a whole that advances both at the same time' (p. 77; my emphasis).<sup>31</sup> The past, then, is not simply recalled (as a representation), but may be modified and transformed through its (re-)enactment.“ „An Experiment with Time: Ezra Pound and the Example of Japanese Noh“, str. 6.

<sup>125</sup> „Il miglior fabbro“

<sup>126</sup> „Vizija“, str. 7.

Ples sam po sebi, kao umjetnička forma koja miri raznorodne kvalitete karakteristične za pojedinu vrstu, nije utjecao na Pounda. Noh-kazalište dominantan je utjecaj na Pounda imalo na strukturnoj razini, a ne zbog važnosti plesa kao vrhunca predstave. Ipak, motiv plesačice prisutan je u pjesmi „Dancing figure“ (1913.)<sup>127</sup> koja reprezentira sve aspekte Poundova stvaralaštva. Pjesma započinje napomenom „For the Marriage in Cana of Galilee“ što je svojevrsna paratekstualna natuknica koja usmjerava značenje cjelokupnog djela, kako će kasnije biti pokazano.

Sama plesačica postepeno dobiva sve konkretniji oblik kako pjesma napreduje – u početku njena prisutnost biva definirana kao ne-prisutnost, ona nije pronađena nego ne-pronađena.<sup>128</sup> Napredujući, dobiva sve čvršće obrise, dok naposljetku ne biva imenovana i na taj način konačno uspostavljena kao prisutnost: „A brown robe, with threads of gold woven in patterns, hast thou gathered about thee / O Nathat-Ikanaie, "Tree-at-the-river."<sup>129</sup> Uostalom, naslov pjesme je „Dancing figure“, čime se implicira njena prisutnost.

Kretanje od neprisutnosti ka prisutnosti plesačice nije jedino kretanje koje se može pratiti kroz ovu pjesmu. Kako se kroz djelo napreduje, dolazi do sve potpunijeg pretapanja figure plesačice i okoline, naznačene opisom stabla. Uspostavljaju se paralelizmi prilikom opisa – prikazujući stablo, Pound opisuje i plesačicu: „Thine arms are as a young sapling under the bark; / Thy face as a river with lights. / White as an almond are thy shoulders; / As new almonds stripped from the husk.“<sup>130</sup> Kulminirajući u trenutku imenovanja, plesačica i stablo su gotovo poistovjeđeni. U ovom poistovjeđenju upisana je i tema dualizma – plesačica brzih stopala uspoređena je s mladicom, dok su prsti njenih ruku paradoksalno poistovjeđeni sa sleđenom rijekom.

Ipak, smatram kako ova pjesma ima i dublje značenje, blisko onom upisanom u strukturu „Cantosa“, koja je na nešto jednostavnijoj razini i u bitno manjem mjerilu već ovdje anticipirana.

---

<sup>127</sup> Ezra Pound, „Personae“, Faber&Faber, London

<sup>128</sup> „I have not found thee in the tents,

In the broken darkness.

I have not found thee at the well-head

Among the women with pitchers.“ E. Pound, „Personae“, str. 99.

<sup>129</sup> „Personae“, str. 99.

<sup>130</sup> „Personae“, str. 99.

Naime, uvodna paratekstualna napomena upućuje na tumačenje u okviru kršćanske simbolike. Svadba u Kani Galilejskoj bitno je mjesto kristološkog, ali i marijanskog ciklusa. Naime, u Kani se Djevica Marija prvi put kod Krista zalaže za ljude, u trenutku kada domaćinu nestane vina tokom svadbe. Na taj način ona je prepoznata kao zagovarateljica ljudi kod Boga, a smatra ju se i zaštitnicom ljudi od zla.<sup>131</sup> Na prisutnost Djevice Marije upućuje i motiv badema (čistih badema tek izvađenih iz ljuske) koji simbolizira Majku Božju, dok je istovremeno i simbol Božje naklonosti.<sup>132</sup> Također, pozlaćeni tirkiz i srebro kao mjesto na kojem plesačica počiva mogu označiti kamenje uz rijeku uz koju stoji stablo s kojim je uspoređena. Ali pozlaćeni tirkiz je i kraljevska boja koja ponekad stoji u pozadini prikaza Bogorodice u likovnim umjetnostima. Na taj način, prilikom imenovanja koje označava kulminaciju pjesme u jednom motivu kao da se pretapaju, prožimaju tri simbola – plesačica, stablo i Bogorodica. Na ovom mjestu ostvaruje se oscilacija između općeg, povijesnog te pojavnog, sadašnjeg. Poundova poetika počiva na asocijativnom povezivanju i aluzivnoj konstrukciji značenja koja proizlazi iz jukstaponiranih slika, odnosno u ovom slučaju planova. Sva tri ovdje prisutna motiva bogata su značenjem. Stablo je već spomenuto kao bitan simbol organskog rasta u romantizmu, dok je u kršćanskoj tradiciji imalo značajno mjesto. Predstavljalo je simbol života, kao i smrti, ovisno o tome je li procvalo ili uvelo. Vezuje se kako uz spoznaju tako i uz grijeh. Štoviše upravo je od stabla spoznaje i grijeha napravljen križ na kojem je razapet Krist. U nešto starijim ikonografskim prikazima može biti i simbol Krista. Dakle, osim što je jedan od važnijih, stablo je i jedan od višeznačnijih kršćanskih simbola, što je moralo intrigirati Pounda. Naposljetku, i kod Pounda samog stablo je nekad simbol spoznaje, kao što je vidljivo u pjesmi „Tree“.<sup>133</sup> Plesačica je u periodu kada nastaje ova pjesma u Europi već vrlo prisutan motiv s prepoznatljivim konotacijama. Naposljetku, Djevica Marija jedan je od temeljnih simbola zapadnoeuropskog kulturnog kruga u koji su upisani i koji služi za reprodukciju velikog broja ideologema svojstvenih ovoj civilizaciji. Njene primarne konotacije su čednost i milosrđe, međutim kao zaštitnica ljudi ona je i zaštitnica života. Osim toga, ona se ponekad ikonografski dovodi u vezu sa stablom, primjerice nalazi se na vrhu Jesseovog stabla, geneološkog prikaza Kristovih

---

<sup>131</sup> R. Ivančević, „Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva“, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2006., str. 180.

<sup>132</sup> „Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva“, str. 155.

<sup>133</sup> „Personae“, str 17.

predaka.<sup>134</sup> Kao što je rečeno, Poundova poetika počiva na aluzivnosti i asocijativnosti. Njegovi simboli djelomično su utemeljeni na tradiciji, no ponovno obrađeni tokom pisanja djela oni dobivaju nove konotacije na osnovu odnosa koji uspostavljaju prema drugim simbolima i motivima. Moglo bi se stoga pretpostaviti kako je upravo višeznačnost ovih simbola, tim više što su i postavljeni u odnos koji ne upućuje na jedno, već otvara mnoštvo značenja, bila razlog zbog kojeg je logopoetska igra ovog djela ostvarena upravo u trokutu ovih motiva.

#### 4.5. T.S. ELIOT

Thomas Stearns Eliot (1888–1965.) u više je navrata spominjan u toku ovoga rada pri čemu je pokazana važnost poticaja koje je primio od engleskog romantizma te kakav su utjecaj imale ideje pjesnika ove generacije na njegovu koncepciju „objektivnog korelativa“. Međutim, osim engleske tradicije općenito, važan pravac utjecaja na Eliota je i francuski simbolizam, posebice Valéry i Mallarmé. Eliot dio života provodi u Parizu u periodu kada ples predstavlja vrlo bitan kulturni kompleks u Francuskoj. Osim toga, u Parizu iz prve ruke svjedoči predstavama Djagiljevljeva „Ruskog baleta“. Međutim, iako nije moguće osporiti utjecaj konkretnih predstava ili plesača na Eliota, presudan utjecaj ples je imao na apstraktnoj razini.<sup>135</sup>

Najjasnija referenca na ples unutar Eliotova pjesničkoga opusa nalazi se u pjesmi „Burt Norton“ iz 1939. godine, prvom od kasnija „Četiri kvarteta“ koji predstavljaju posljednja Eliotova umjetnička ostvarenja. U njima iznosi najzrelije i najdublje misli o karakteru vremena i prostora,

---

<sup>134</sup> „Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva“, str. 330.

<sup>135</sup> „However, while specific ballets and even individual dancers may have inspired Eliot, the issue of how the poet transformed his experiences into poetic or dramatic form remains more difficult to explain, and in Eliot’s case there is a danger of forcing the “resemblance” between two fundamentally distinctive generic registers.“ u: Susan Jones, „At the still point”: T. S. Eliot, Dance, and Modernism“, *Dance Research Journal*, br. 2., 2009., str. 33.

Za pregled Eliotovih veza s „ruskim baletom“ tokom boravka u Parizu usporedi: Nancy D. Hargrove, „T.S. Eliot and the Dance“, *Journal of Modern Literature*, br.1., 1997, str. 61-88.

a međusobna prožetost svih stvari naslućuje se već u prvim stihovima „Burt Nortona“.<sup>136</sup> Ipak, dio na koji se najprije referiram nalazi se u drugom dijelu prvog kvarteta:

„U mirnoj točki svijeta što se vrti. Tu nije

ni duh ni meso, ni od ni prema, tu je ples.

Ni zastoj ni pokret. Al ne zovi to fiksnim to mirno mjesto

gdje se sastaju prošlost i budućnost.

Ni od ni prema, ni uspon ni pad. I da nema

te točke, mirne točke, ne bi plesa bilo,

a ima samo ples. reći mogu jedino:

bili smo *tamo*, al ne znam reći gdje

i ne znam reći koliko, jer nije u vremenu.“<sup>137</sup>

S jedne strane, moguće je u ovom odlomku u figuri „mirna točka“ („point of stilness“) prepoznati analogije s modernom plesnom tehnikom, kako pokazuje Jones.<sup>138</sup> Naime, kao što je rečeno, modernistička se koreografija sastojala od repeticije i varijacije, pri čemu bi se plesači „kristalizirali“ u specifične oblike. Upravo taj trenutak zahtijevao je iznimnu sposobnost tjelesne kontrole jer je kvaliteta izvedbe ovisila o mogućnosti plesača da se u neobičnom i fizički zahtjevnom položaju zadrži u nepomičnoj ravnoteži, što je istovremeno podrazumijevalo nepokretnost, ali i iznimnu fizičku napetost i napor – time je na još jedan način relativizirana opreka vrijeme-prostor, odnosno kretanje-statičnost. U tom smislu ovaj položaj mogao je odgovarati Eliotovoj „point of stilness“.

Ipak, način na koji je ples utjecao na Eliota nešto je sofisticiraniji te premda u jednom aspektu prisutan i u odabranom citatu, u potpunosti je vidljiv tek u „Pustoj zemlji“. U predloženom citatu

---

<sup>136</sup> „Sadašnje vrijeme i prošlo vrijeme / možda su oba u vremenu budućem, / a buduće je vrijeme u prošlom sadržano.“ „Burt Norton“, „Pusta zemalja i druga djela“, str. 80.

<sup>137</sup> „Burnt Norton“, „Pusta zemlja i druga djela“, str. 82.

<sup>138</sup> „At the still point“: T. S. Eliot, Dance, and Modernism“, str. 5

sabire se cjelokupna povijest moderne misli o plesu kao umjetničkoj vrsti, izražena doslovno na planu sadržaja. Istovremeno, korištenjem rječca „ni“ („neither“) i „niti“ („nor“) ostvaren je ritam, a samim time i pjesnički efekt, istovjetan onome koji ostvaruju Mallarmé pri opisu Salomina plesa ili pak Keats pri opisu Monetina lica. Na taj način sadržaj je isprepleten sa formom iskaza. Može se reći kako Mallarméove rane nazore o plesu Eliot preuzima i tumačeći ih u svom poetskom opusu, odvodi na novu razinu. Naime, već je predstavljena Fryova kritika dometa simbolizma koja se može primijeniti na Mallarméovo djelo. Smatram kako Eliot upravo u ovom aspektu nadilazi Mallarméa – on na razini sadržaja uspijeva pronaći izraz adekvatan formi. Jer dok su kod Mallarméa, bilo u metafori plesačice ili pak na razini značenja cijele pjesme, mogli biti iskazani zakoni, pravila umjetnosti same u pojavnj apstrakciji, Eliot uspijeva progovoriti o onom općeljudskom, o zakonima i načinu na koji se dešava, odvija povijest, odnosno vrijeme i prostor. To je temeljna tema u dva njegova najzrelija ostvarenja, „Pusta zemlja“ i „Četiri kvarteta“. I dok u kvartetima Eliot progovara na nešto klasičniji način, „Pusta zemlja“ predstavlja kompozicijsko remek djelo i stilsko-formalni vrhunac modernističkog pjesništva.

Naime, „Pusta zemlja“ također funkcionira u oscilaciji, kao što je već primijećeno za pojedine Mallarméove pjesme, s tom razlikom što kod Eliota oscilacija nije ostvarena isključivo i ne ograničava se samo na jezično i značenjsko podudaranje ritma kretanja pjesme i plesa. Ovdje naznačeni prijelaz donekle odgovara prijelazu iz arhetipske u anagogijsku fazu književnosti kako ih opisuje Fry, a kako su ranije predstavljene u radu.<sup>139</sup> Radi se naime o tome da Eliot i na razini forme i na razini sadržaja ostvaruje (dvostruku) oscilaciju, odnosno simultanu jukstapoziciju. S jedne strane, na formalnoj razini ona je ostvarena korištenjem velikog broja veznika koji kao da udaraju ritam čitanju, dok istovremeno upućuju ne na kontinuitet, već simultanost radnji. Isto se nastoji ostvariti i što češćim korištenjem prezenta glagola te klizanjem između pozicije implicitnog autora, fokalizatora i nenaznačenog upravnog govora, zbog čega se stječe dojam da

---

<sup>139</sup> U kontekstu likovnih umjetnosti ovaj prijelaz bi se mogao usporediti sa pomakom u zadnjoj fazi Picassova stvaralaštva. Naime, nakon roze i plave, pa sintetičke i analitičke faze u kubizmu te međuratnog neoklasicizma, Picasso nakon Drugog svjetskog rata ulazi u nešto što bi se moglo nazvati mitološkom fazom.

U tom periodu počinje sam stvarati vlastite mitove i mitološke likove (iz elemenata vlastitog likovnog jezika koji je razgradio i razradio još u fazi analitičkog kubizma; stoga ovu sklonost mitološkom ne treba izjednačavati sa onom romantizma pošto je ovdje riječ o mitotvorstvu), vlastita značenja i vlastite svjetove. Ipak, smatram kako je Eliot na razini spoznaje ipak dublji od Picassa.



tekst fluidno teče dok se značenjski nadaje u trenutku, prostorno.<sup>140</sup> Formalne postupke nadopunjava pak konstantno umetanje referenci na djela iz povijesti kulture. Način na koji se intertekstualni citati međusobno odnose, kao i odnos koji uspostavljaju prema suvremenom materijalu poeme temeljni je proces tvorbe značenja u djelu. Ovakvim jukstaponiranjem nastoje se ostvariti aluzivne veze između arhetipskih te suvremenih, manifestnih oblika pojedinih tipičnih fenomena, čiji međuodnos kod pojedinog čitatelja intuitivno, a onda i racionalno tvori specifična značenja.<sup>141</sup> Istovremeno upućujući na temeljne sličnosti unutar specifičnog odnosa na osi sinkronije, nizanjem primjera što donekle odgovara postupku repeticije i varijacije koji je Mallarmé prepoznao u plesu, upućuje se na kontekstom uvjetovane razlike između istih tipova. Na taj način formalna oscilacija, odnosno simultanzizam, nadopunjena je istovrsnim gibanjem na razini sadržaja, toliko da je kao spoznajna cjelina jedno neodvojivo od drugog. Mit pritom služi kao regulirajuća instanca materijala suvremenosti.<sup>142</sup> Navedeni Eliotov stav odražava i uvid o odnosu modernizma i prosvjetiteljstva koji kod Hermanna Brocha pronalazi Eysteinnsson. Naime, Broch tvrdi modernizam ima dvojak odnos prema prosvjetiteljstvu, istovremeno se prepoznajući i kao nasljednik prosvjetiteljskog projekta i kao kritičar njegova povijesna razvoja.<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> „When Lil’s husband got demobbed, I said— / I didn’t mince my words, I said to her myself, / HURRY UP PLEASE ITS TIME / Now Albert’s coming back, make yourself a bit smart. / He’ll want to know what you done with that money he gave you / To get yourself some teeth. He did, I was there. / You have them all out, Lil, and get a nice set, / He said, I swear, I can’t bear to look at you. / And no more can’t I, I said, and think of poor Albert, / He’s been in the army four years, he wants a good time, / And if you don’t give it him, there’s others will, I said. / Oh is there, she said. Something o’ that, I said. / Then I’ll know who to thank, she said, and give me a straight look.“ T.S. Eliot, „Waste Land“, Brace&World, New York, 1962.

<sup>141</sup> Načelne paralele mogu se povući sa Eliotom kao kritičarem pri čemu on usporedbu (intuitivnu inicijalnu spoznaju) i analizu (racionalnu sekundarnu analizu) vidi kao temeljne postupke kritike.

<sup>142</sup> Pišući o Joyceovu „Uliksu“, ali primjenjivo i na njegovu „Pustu zemlju“: „Koristeći mit, neprestano uspostavljajući paralelizam između suvremenosti i antike, g. Joyce traga za metodom koju će i ostali morati slijediti. (...) Riječ je naprosto o načinu kontroliranja, sređivanja, oblikovanja i osmišljavanja beskrajne panorame jalovosti i anarhije koja čini našu suvremenu povijest.“; T.S. Eliot, „Uliks – poredak i mit“, u: „Pusta zemlja i druga djela“, Školska knjiga, Zagreb, 2009., str. 242.

<sup>143</sup> „Broch significantly points out the double-edged relation of modernism to the whole program of the Enlightenment. Modernism is arguably both an heir to the project of the Enlightenment and revolt against its historical process.“, „Concept of modernism“, str. 36.

Na već promotrenom primjeru drugog dijela „Puste zemlje“ opisani formalni postupci primijenjeni su u sklopu teme odnosa muškarca i žene. Kao paralela donekle specificiranog i individualiziranog odnosa Alberta i Livije prisutne su aluzije i reference na odnose Antonija i Kleopatre, Eneje i Didone te Adama i Eve, arhetipskih ljubavnika pri čemu svaki par utjelovljuje nešto drukčiji tip odnosa i značenja, koje je k tome podložno individualnom tumačenju. Jukstapozicijom ovih slika Eliot nastoji na gotovo fizički način demonstrirati utjecaj prolaska vremena ističući istovremeno ono univerzalno kao i ono partikularno, a što se djelom intuitivno a dijelom svjesno spoznaje upravo u trenutku recepcije.<sup>144</sup> Pred duhovnim okom odigravaju se repetitive i varijacije određenog oblika ljudskog postojanja u prostoru i vremenu. Osim toga, koristeći upravo primjere iz povijesti umjetnosti kao svojevrzne arhetipove, Eliot nastoji implicirati kako upravo kultura, napose u ono vrijeme nadiruća popularna kultura, povratno oblikuje stvarni svijet i utječe na naš doživljaj svijeta koji nas okružuje<sup>145</sup>

Nastojanje da se istovremeno ostvare modernistički poetički ideali, ali i da se uspostavi komunikacija, odnosno određena referencijalnost sa stvarnim svijetom javljaju se kod Eliota upravo kada počinje pisati „Pustu zemlju“ u kojoj i dostiže vrhunac takve izražajnosti.<sup>146</sup> Umetanje aluzija na djela iz povijesti umjetnosti i kulture čitavoga svijeta načini su da se ta referencijalnost ostvari, ali i dalje ostajući unutar sfere umjetnosti, što je svojevrсно dijalektičko razrješenje dvojbe o referencijalnosti ili autonomiji književnosti i književnog jezika.<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> „In so doing, the narrator found himself presented with two images the world as he had formerly known it, and the world, transformed by time, that he now saw before him; and when these two images are juxtaposed, the narrator discovers, the passage of time is suddenly experienced through its visible effects.”, “Spatial form in modern literature, part I.”, str. 19.

<sup>145</sup> U ovome kao da odzvanja misao Oscara Wildea o životu koji oponaša umjetnost, a ne obratno.

<sup>146</sup> usporedi: „T.S. Eliot and the Austere Poetics od Valéry“, str. 2., 3.

Upravo u tom periodu na Eliotove zaključke sve veći utjecaj imaju ideje Matthewa Arnolda.

Kanonsko tumačenje „Puste zemlje“ kao poeme o propadanu europske kulture i civilizacije nakon kaosa Prvog svjetskog rata te društvene krize koja je nastupila ponjegovu završetku dokaz je toga, kao što mogućnost iščitavanja značenja u bilo kojem kontekstu upućuje na njenu modernističku univerzalnost, ali i visoku umjetničku kvalitetu.

<sup>147</sup> Uloga poezije, odnosno umjetnosti u društvu i način na koji bi se to moglom ostvariti bez otkliznuća u potpunu didaktičnost onoga što bi u tom trenutku prestala biti umjetnost jest glavna tema u Eliotovoj kasnoj kritičarskoj fazi, a smatram kako je „Pusta zemlja“ njegovo umjetničko uobličjenje tih stavova koje ih reflektira i manifestira na vrlo visokoj razini.

Na ovaj način Eliot kao da uspijeva u potpunosti dosljedno na planu forme i sadržaja realizirati prije opisano dvostruko kretanje koje Mallarmé uočava u plesu – u točki pokrenute mirnoće u obliku između dvije invarijante, ostvarujući idejnu komunikaciju sa srodnim oblicima i tipovima u povijesti ljudske kulture i u dubinama ljudske psihe, dok bivajući po sebi tek u kretanju zadobiva individualni identitet, na osnovu i za trajanja trenutka, razlike. I kao što kod Mallarméa spoznavanje značenja i funkcioniranja „čiste poezije“ nosi spoznajnu kvalitetu nadređenu isključivo poetskoj, tako i kod Eliota uočavanje simultane oscilacije upućuje na više od pukog načina na koji funkcionira tekst i tvori se značenje.

#### 4.6. D.H. LAWRENCE

U opusu Davida Herberta Lawrenca (1885–1930.) motiv plesa ima vrlo bitno mjesto te je usko vezan uz temu dualizma koja je također provodna nit njegovih djela. Već je pokazano kako Lawrence koncipira lica Indijanaca u noveli „The Woman who Rode Away“ te kako ona rezoniraju način na koji je Monetino lice u poemi „Pad Hiperiona“ opisao Keats. Tema dualizma u Lawrencovu opusu prisutna je i na mnogo dubljoj razini, a konotacije koje ima usložnjavaju se paralelno s razvojem njegove poetike, ali i paralelno s porastom važnosti motiva plesa u njegovim djelima. Mark Kinkead-Weekes<sup>148</sup> pokazuje kako razvoj motiva plesa kod Lawrenca prolazi tri faze, postupno narastajući od iskaza društvenih odnosa i podsvijesti pojedinca do manifestacije temeljnih civilizacijskih mitova u vidu ritualnog plesa. Dualistički pogled na svijet Lawrence je oformio vrlo rano, a već njegova analiza djela Thomasa Hardyja biva provedena

---

Osim toga u nekim od svojih tekstova posvećenim Valéryu Eliot upućuje na potrebu da se nadide filozofija kako ju doživljava Valéry, čime se približava Nietzscheovim idejama. Usporedi: „T.S. Eliot and the Austere Poetics of Valéry“, str. 14.

<sup>148</sup> usporedi: Mark Kinkead-Weekes, „D.H. Lawrence and the Dance“, u: „Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research“, br. 1, 1992 god., str. 59.-77.

tražeći i u tom književnom opusu potvrdu kako je svijet oblikovan odnosom dvaju raznorodnih impulsa.<sup>149</sup>

Također, treba napomenuti kako u odnosu na ostale autore kod kojih je motiv plesa uglavnom metafora umjetničkog stvaranja, odnosno idealnog umjetničkog djela te tek posredno ima općenitije konotacije, kod Lawrencea ples primarno služi za iskazivanje odnosa među likovima, dok u kasnijim fazama on postaje medij iskazivanja općenitijih antropoloških uvida. Kao što primjećuje Marina Ragachewskaya, ples kod Lawrencea uvijek služi iskazivanju onoga jezikom nepriopćivoga, sublimacija je onoga u odnosu među likovima što oni ne mogu verbalno iskazati.<sup>150</sup>

Kinhead-Weekes pokazuje kako u najranijoj fazi, u djelima „White Peacock“ (1911.) te „Sons and Lovers“ (1913.) Lawrence ples koristi kao mjesto susreta likova suprotnih karaktera, koji su upravo kroz ples izraženi.<sup>151</sup> Pritom javlja se napetost između uređenog društvenog okvira unutar kojega se ples odvija te iracionalnosti pridane plesu, očitovane u aluzijama na seksualni čin, koje su prožimale opis samoga plesa.<sup>152</sup> Sami opisi plesa, kako pokazuje Ragachewskaya, ne temelje se na prikazu izmjene plesnih figura, već se nastoji reproducirati učinak plesa na plesača i u ovom slučaju nastoje pomiriti suprotnosti: „Instead, the focus is on the merging of mind and body, time and space, sound and the tactile sensation of body parts touching the ground and each other. Dance here has a specific vocabulary (...) The vocabulary is almost exclusively adjectival: “delicious”, “oblivious”, “concentrated”, “unseeing”, “voluptuous”, “molten”, “intoxicated”. The

---

<sup>149</sup> „Into this he proceeded to pour these preoccupations, so that his 'Study' became a reading, not only Wessex novels but of all life and relationship, in terms of conflict - between opposite impulses or life-forces. Within every person between all men and women, and throughout Nature, impulse to unity and the impulse to separate individuality; bodily life linking man with nature and the differentiation of consciousness; the desire for stability and the longing for change were constantly and inevitably at war. But though this conflict unresolved, would turn destructive, the marriage of opposites was very ground of creative growth.“ „D.H. Lawrence and the Dance“, str. 64.

<sup>150</sup> „Lawrence resorts to dancing scenes when seeking a means to express the inexpressible, to show the fleeting and ungraspable fluidity of subtle emotion.“, Marina Ragachewskaya, « No Dancing Matter: The Language of Dance and Sublimation in D.H. Lawrence », *Études Lawrenciennes*, br. 44, 2013. god, str. 187-204.

<sup>151</sup> „D.H. Lawrence and the Dance“, Mark Kinhead-Weekes, u: „Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research“ god 10., br. 1 (1992), str. 62.

<sup>152</sup> « No Dancing Matter: The Language of Dance and Sublimation in D.H. Lawrence », str. 192.

dance also has its grammar (...) It involves the rhythmical oscillation between the inner sensation and the outer glimpses of body parts, the room, the partner, and back to the dancers again.<sup>153</sup>

U kasnijim djelima ples dobiva još istaknutije mjesto i općenitije, univerzalnije značenje te je neposrednije povezan sa samim smislom djela. To je vidljivo u djelu „The Rainbow“ (1915.) koje govori o tri generacije jedne obitelji, pri čemu ples postaje poprište borbe za moć i svojevrsno pretkazanje događaja koji će uslijediti.<sup>154</sup> Naime, osim što u plesu podsvjesne težnje likova dobivaju izraz, one su istovremeno i reprezentacije općih principa koji se sučeljavaju te u slučaju da se ne harmoniziraju, dolazi do kaosa i propasti. Posebno dobar primjer jest ples koji izvodi Gurdun uz pjesmu svoje sestre Ursule u djelu „Women in Love“ (1920.), a u njemu nalazimo nekoliko momenata koji su do sada utvrđeni kao opća mjesta kada su prikazi plesa u pitanju. S jedne strane, opis plesa nastoji potencirati dojam nerazlučivosti, simultanosti i prostorno-vremenske izmještenosti plesača, zbog čega on ili ona i mogu biti shvaćeni kao izrazi nekog univerzalnog principa. Javlja se i motiv zatvorenih očiju okrenutih prema nutrini kao kod Keatsove Monete.<sup>155</sup> Osim toga, činjenica da se u trenutku kada otvori oči Gurdun nalazi sučelice krdu bikova koji simboliziraju muškost, a koje svojim plesom rastjera, ukazuje na univerzalnost značenja njenog plesa.<sup>156</sup>

Lawrence scene plesa ne koristi samo kako bi tematizirao „ples suprotnosti“, već i kako bi ukazao na dvostruku narav svake pojave. Spomenuti ples Gurdun pred krdom bikova izraz je afirmacije njene ženskosti, emancipacije koja je kao takva temelj njenog identiteta i preduvjet harmoničnog odnosa s okolinom, uključujući njenog ljubavnika Geralda. Istovremeno, silina s

---

<sup>153</sup> „He was an excellent dancer. He seemed to draw her close in to him by some male warmth of attraction, so that she became all soft and pliant to him, flowing to his form, whilst he united her with him and they lapsed along in one movement. She was just carried in a kind of strong, warm flood, her feet moved of themselves, and only the music threw her away from him, threw her back to him, to his clasp, to his strong form moving against her, rhythmically, deliciously.“ D.H. Lawrence, „The White Stocking“, prema: « No Dancing Matter: The Language of Dance and Sublimation in D.H. Lawrence », str. 195.

<sup>154</sup> usporedi: „D.H. Lawrence and the Dance“, str. 67.

<sup>155</sup> „quicker, fiercer went Gudrun in the dance, stamping as if she were trying to throw off some bond, flinging her hands suddenly and stamping again, then rushing with face uplifted and throat and beautiful, and eyes half closed, sightless.“ D.H. Lawrence, „Women in Love“, prema: „D.H. Lawrence and the Dance“ str. 69.

<sup>156</sup> usporedi: „D.H. Lawrence and the Dance“, str. 69

kojom ona nameće svoju ženskost – kada joj po završetku plesa Gerald zabrinuto pritrči, ona mu lupi šamar – nosi u sebi klicu podčinjavajućeg nasilja, koje će, opet kroz ples, biti uzvraćeno s Geraldove strane.<sup>157</sup>

U posljednjoj, tzv. meksičkoj fazi, ples je u djelu D. H. Lawrencea prisutan u obliku ritualnih ceremonija kojima se izražava povezanost i jedinstvo s prirodom. Međutim, iako na drukčiji način nego je to prisutno kod Eliota, ples kao ritual u ovoj fazi upravlja cjelokupnom strukturom djela, što je vidljivo u noveli „The Woman who Rode Away“. Ideje i odnosi koje je u ranijim djelima konotirao ples i ovdje su prisutni iako nisu iskazani kroz scene plesanja jer je ovom djelu ples upisan na razini strukture. Ipak, odnos mladog Indijanca, budućeg poglavice i žene koja dolazi u pleme konstituiran je donekle analogno muško-ženskim odnosima u prethodnim Lawrenceovim djelima.

„Woman who Rode Away“ (1928.) trodjelna je novela pri čemu svaki od dijelova odgovara jednom od tri temeljna gibanja – prilaženje, sastanak i prelazak u razdvojenost – kako ih u svojoj studiji koncipira Lawrence.<sup>158</sup> Naime, u prvom dijelu žena odlazi od kuće i traga za indijanskim plemenom te susreće nekoliko članova koji je pristaju odvesti do mjesta gdje prebivaju. U drugom dijelu opisuje se dolazak na visoravan na kojoj prebiva indijansko pleme te način na koji je bila prihvaćena. U trećem dijelu prikazan je temeljni mit plemena te ritual koji ga utjelovljuje, a u sklopu kojeg žena biva žrtvovana. Mit o kojem je riječ klasična je konstrukcija o odnosu Sunca kao simbola muškog, aktivnog principa te Mjeseca kao ženskog, pasivnog koji kada su u harmoniji rezultiraju rađanjem novog života.<sup>159</sup> Istovremeno, otkriva se i naličje priče – Sunce više nije pod kontrolom Indijanaca, već bijelih muškaraca koji ne znaju što bi s njim i zato izostaje harmonija, a svijet je u rasulu te stoga Sunce treba vratiti pod kontrolu Indijanaca.

---

<sup>157</sup> usporedi: „D.H. Lawrence and the Dance“, str. 71.

<sup>158</sup> „The 'Study' reads the Bible too as a great Dance of Opposites, in three movements, approaching, meeting, and passing into anguishes.“ „D.H. Lawrence and the Dance“, str. 64.

<sup>159</sup> I dok žene Mjesec dozivaju da dođe u svoju spilju, muškarci moraju Sunce privući zemlji, i ispod u Mjesečevu špilju.

Osnovna motivacija jest želja za dominacijom što, iako isprva tek natuknuto, potvrdu dobiva završetkom djela.<sup>160</sup>

Kako bi se pokazalo kako je ova novela zapravo sama manifestacija tog rituala, treba prvo uputiti na funkciju koju Žena ima kao lik unutar teksta. Naime, ona je istovremeno Mjesec, Sunce i vjetar. U njoj se očituju karakteristike i muškog i ženskog, aktivnog i pasivnog – ona samoinicijativno napušta uređeni, ali dosadni život, sama pita Indijance hoće li je povesti da upozna pleme, a ustalom i daje neku vrstu suglasnosti za sudjelovanje u ritualu.<sup>161</sup> Istovremeno je od početka svjesna svoje skore smrti te je više puta naglašeno kako je vođena nekom nepoznatom, ali nadređenom joj voljom.<sup>162</sup> Upravo njeno samoinicijativno pristajanje na sudjelovanje u ritualu upućuje na to da simultano reprezentira i Sunce i Mjesec – Sunce stoga što aktivno pristaje na sudjelovanje, no upravo neka intuitivna svijest koju posjeduje o svojoj sudbini istovremeno je uspostavlja kao od plemenskih žena prizvani Mjesec. Tokom rituala pak, u trenutku kada je nose na nosiljci prema spilji-oltaru, biva i eksplicitno identificirana kao Sunce iz mita.<sup>163</sup> Treća karakterizacija, Žene kao vjetra, također se iznosi eksplicitno od strane mladog Indijanca tokom trajanja rituala – ona mora otići i nikada se ne vratiti, premda stalno prisutna, nikada ne može prići.<sup>164</sup> Dvoznačnosti kojima je ovdje opisana prizivaju ranije opise plesačica

---

<sup>160</sup> „And soon,” he added, “the Indian women get the moon back and keep her quiet in their house. And the Indian men get the sun, and the power over all the world. White men don't know what the sun is. They never know.”  
He subsided into a curious exultant silence.“, „Woman who Rode Away“

<sup>161</sup> “I hope you will get him back.”,

The smile of triumph flew over his face.

“Do you hope it?” he said.

“I do,” she answered fatally.

“Then all right,” he said. “We shall get him.”

And he went away in exultance.

She felt she was drifting on some consummation, which she had no will to avoid, yet which seemed heavy and finally terrible to her.“, „Woman who Rode Away“

<sup>162</sup> „But she had no will of her own. Her horse splashed through a brook, and turned up a valley, under immense yellowing cotton-wood trees.“, „Woman who Rode Away“

<sup>163</sup> „And at last she, too, in her swaying litter, entered the pine-trees.“ Prethodno je prilikom izdaganja mita uspostavljena analogija između Indijanaca koji privlače Sunce zemlji i zalaska Sunca za borove.

<sup>164</sup> “Why am I the only one that wears blue?” “It is the colour of the wind. It is the colour of what goes away and is never coming back, but which is always here, waiting like death among us. It is the colour of the dead. And it is the

kod Lawrencea, ali i one drugih autora predstavljenih u radu. Ona je eksplicitno uspoređena sa smrću, ali istom logikom može je se prikazati i kao ideal – odsutan i netjelesan, ipak djeluje, odnosno potiče na djelovanje te iako mu se pri tome može približiti, nikada ga se u potpunosti ne može ostvariti.

Pojednostavljeno prikazano, dolazak Žene među Indijance označava dio mita u kojem muškarci privlače Sunce Zemlji. Zanimljivo, sam početak djela kao da inkorporira motiv puste, jalove zemlje karakterističan za mitove o plodnosti – naime, Žena bježeći od učmalog, nezadovoljavajućeg bračnog života prolazi kroz pustinjski, gol, apstraktan krajolik. Boravak u plemenu predstavlja dio mita u kojem žene dozivaju Mjesec u špilju. Ona izražava želju da Indijanci vrate Sunce pod svoju kontrolu što biva protumačeno kao njen pristanak na sudjelovanje u ritualu kao žrtva, što ona i intuitivno osjeća. Naposljetku, sam prikaz rituala označava rađanje novog života do kojega dolazi kada Sunce uđe u Mjesečevu špilju, što odgovara njenoj žrtvi u špilji u trenutku kada je u potpunosti obasjana Suncem.

Lawrence pak i ovdje prokazuje naličje značenja cijelog događaja – visoko stilizirani ritual kao obred slavljenja rođenja novog života i harmonije s prirodom svodi se na ubojstvo došljakinje kako bi se potvrdila moć i sposobnost plemenskog poglavice. „Then the old man would strike, and strike home, accomplish the sacrifice and achieve the power. The mastery that man must hold, and that passes from race to race.“<sup>165</sup>

Strukturiranost novele analogno mitu i ritualu opisanima u djelu moguće je uočiti tek retroaktivno jer se mit, kao i opis rituala, donosi tek na kraju drugog te na početku trećeg, završnog dijela teksta, što povratno upravlja značenjem svega do tada pročitano. Na ovaj način ostvaruje se svojevrsna simultanost proznog teksta budući da se puno značenje uspostavlja tek u trenutku završetka teksta u kojem se novela nadaje kao neraskidiva cjelina specifična u svakom svom dijelu.

---

colour that stands away off, looking at us from the distance, that cannot come near to us.“, „Woman who Rode Away“

<sup>165</sup> „Woman who Rode Away“

U oči upada dodatak „od rase do rase“ koji kao da smjera na tada aktualne političke događaje.



Ragachewskaya u svom radu opise ritualnih plesova Indijanaca vidi kao način na koji Lawrence individualnom europskom „ja“ nastoji suprotstaviti kolektivno „mi“ Indijanaca, pri čemu je cilj „to write otherness into the self, that is, to achieve a textual and narrative expression of the experience which is the source of anxiety.“<sup>166</sup> Smatram kako ovo jest nešto što na osnovnoj razini Lawrence pokušava konotirati u svojim djelima meksičke faze, ali ovakvo sagledavanje ograničava suštinsko značenje teksta.<sup>167</sup> Dubina njegovih uvida proizlazi upravo iz svijesti o dvojakosti svake pojave, a što je očito i u načinu na koji završava u ovom radu obrađena novela.

Sam motiv plesa u djelu „The Woman who Rode Away“ prisutan je, izuzev na razini strukture, na još dva načina. Vodeći se već utvrđenim načinom Lawrencovog komponiranja plesnih scena ne kao dosljednog opisa figura već kao naizmjeničnog i pretapajućeg opisa svijesti i okoline subjekta, moguće je izdvojiti scene u kojima se svijest Žene pretapa sa prirodom i kolektivnom sviješću plemena, u smislu u kojem takve scene sagledava Ragachewskaya.<sup>168</sup>

Nadalje, budući da se cjelokupno djelo može promatrati kao ritualni ples, odnos Žene i mladog Indijanca, budućeg poglavice može se promatrati kao svojevrsan ples, tim više što i njihovi susreti također reproduciraju tri temeljna kretanja koja je Lawrence prepoznao. Na doslovnoj razini, on je posjećuje u kolibi u kojoj je prisiljena boraviti, provodi vrijeme s njom te odlazi. Međutim i na planu sadržaja primjetno je ovo gibanje – razgovor je privržen dok ne dotaknu

---

<sup>166</sup> Marina Ragachewskaya, « No Dancing Matter: The Language of Dance and Sublimation in D.H. Lawrence », str. 201.

<sup>167</sup> A i reflektira kolonijalni impuls koji se toliko trudi razgraditi.

<sup>168</sup> „And after drinking, the languor filled her heavy limbs, her senses seemed to float in the air, listening, hearing. They had brought her a little female dog, which she called Flora. And once, in the trance of her senses, she felt she heard the little dog conceive, in her tiny womb, and begin to be complex, with young. And another day she could hear the vast sound of the earth going round, like some immense arrow-string booming.“

„For hours and hours she watched, spell-bound, and as if drugged. And in all the terrible persistence of the drumming and the primeval, rushing deep singing, and the endless stamping of the dance of fox-tailed men, the tread of heavy, bird-erect women in their black tunics, she seemed at last to feel her own death; her own obliteration. As if she were to be obliterated from the field of life again. (...)Her kind of womanhood, intensely personal and individual, was to be obliterated again, and the great primeval symbols were to tower once more over the fallen individual independence of woman. The sharpness and the quivering nervous consciousness of the highly-bred white woman was to be destroyed again, womanhood was to be cast once more into the great stream of impersonal sex and impersonal passion.“, „Woman who Rode Away“

neko ozbiljno pitanje. U tom trenutku budući poglavica nalazi neki banalan odgovor, prikriva to smješkom i odlazi. Primjerice, nakon što joj prepriča temeljni mit svoga plemena i sudbinu Sunca pod vlašću bijelaca, što se može prepoznati kao prilazak, slijedi trenutak susreta:

„He subsided into a curious exultant silence. "But," she faltered, "why do you hate us so? Why do you hate me?" He looked up suddenly with a light on his face, and a startling flame of a smile. "No, we don't hate," he said softly, looking with a curious glitter into her face. "You do," she said, forlorn and hopeless. And after a moment's silence, he rose and went away.“<sup>169</sup> Ulomak i doslovce završava njegovim nijemim odlaskom.

Odnos budućeg poglavice i Žene varijacija je odnosa ljubavnika u prethodnim Lawrencovim djelima te i ovdje oni ne izražavaju samo vlastite misli i osjećaje, već se u njima prepoznaju odrazi temeljnih sila. Na više je mjesta napomenuto kako na osobnoj razini budući poglavica gaji simpatije prema Ženi, ona mu je draga i zanimljiva. S druge strane pak, svaka takva napomena popraćena je upućivanjem na duboke indijanske oči u kojima gori hladan plamen podozrivosti i prezira. Ta osjećanja nisu predstavljena kao nešto osobno već kolektivno, kao izraz jedne dublje sile, ono arhetipsko. U očima Indijanaca počivalo je ono neizrecivo.<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> „Woman who Rode Away“

<sup>170</sup> „Yet their dark eyes, brooding over her, had something away in their depths that was awesomely ferocious and relentless. They would cover it with a smile, at once, if they felt her looking. But she had seen it. Always they treated her with this curious impersonal solicitude, this utterly impersonal gentleness, as an old man treats a child. But underneath it she felt there was something else, something terrible. (...)

Or perhaps speech altogether was unreal to him. Anyhow, she felt that all the real things were kept back. (...)

Yet when she looked again, she saw his shoulders broad and powerful, his eyebrows black and level, the short, curved, obstinate black lashes over his lowered eyes, the small, fur-like line of moustache above his blackish, heavy lips, and the strong chin, and she knew that in some other mysterious way he was darkly and powerfully male. (...)

He was always so curiously gentle, and his smile was so soft. Yet there was such glitter in his eyes, and an unrelenting sort of hate came out of his words, a strange, profound, impersonal hate. Personally he liked her, she was sure. He was gentle with her, attracted by her in some strange, soft, passionless way. But impersonally he hated her with a mystic hatred. He would smile at her, winningly. Yet if, the next moment, she glanced round at him unawares, she would catch that gleam of pure after-hate in his eyes.“ „Woman who Rode Away“

Zaključno, moguće je uspostaviti paralelu između načina na koji je strukturirana „Pusta zemlja“ T.S. Eliota te Lawrencova „The Woman who Rode Away“, iako se značenje koje konotira takva struktura razlikuje između ove dvojice autora. Naime, kao što je pokazano, Eliot jukstapozicijom slika suvremenog svijeta te prizora odgovarajuće tematike iz povijesti svjetske kulture nastoji aluzivno ukazati na prirodu odnosa onog općega, arhetipskog i pojavnog, partikularnog, pokazujući kako je o univerzalnom ljudskom iskustvu istovremeno moguće i nemoguće govoriti. S druge strane, kod Lawrenca ovakva struktura ima učinak demaskiranja razlike između načelne priče i konkretnih učinaka ideologije. Temeljni uvid iz kojeg ostalo proizlazi jest da nije sve samo konstituirano dualistički, već i da svaki od konstitutivnih članova opozicije ima svoj pozitivni i negativni vid te da posljedično i ova dijalektika može imati svoje pozitivno razrješenje u harmoniji ili pak negativno u kaosu uništenja.

## 5. ZAKLJUČAK

Tokom ovog rada nastojao se pokazati značaj ideje dualizma u modernizmu u smislu prevrednovanja binarne opreke na kojoj je ona zasnovana te kako su figura plesača i motiv plesa bili čest način na koji je ta ideja reprezentirana upravo stoga što su i sami konstituirani prevrednovanjem i izvrtanjem opreke – ideja dijalektičkog prevrednovanja dualizma prizvala je figuru konstituiranu na istovjetnom načelu. Na korpusu djela umjetnika koji se proteže od jezerskih pjesnika preko Nietzschea do francuskih i engleskih modernista, nastojala se pokazati geneza koncepta romantičke slike te pratiti način na koji se ona razvijala i kako se njeno značenje i forma obogaćivalo od pojave u engleskom romantizmu pa sve do Eliotova koncepta objektivnog korelativa koji dosta duguje romantičarskoj tradiciji. Pri tome je upućeno na razlike koje se na formalnom i sadržajnom planu događaju od romantizma prema modernizmu, najnačelnija među kojima je pomak prema metafizici gradnje vlastitih svjetova iz elementarnih dijelova stvarnoga svijeta do kojih je on razgrađen u procesu temeljite misaone analize. Shodno tome prati se porast važnosti plesača i plesa – od figure plesača kroz koju se u principu izricao jedan svjetonazor, sve do plesa kao strukturnog motiva u kojem je prepoznato uspješno premošćenje i relativizacija temeljnih parova binarne opreke i koji je stoga poslužio kao inspiracija za konstrukciju djela umjetnosti.

Naposljetku osvrnuo bih se još na jedan aspekt značenja koji u radu nije specifičnije naznačen, a radi se o osjećaju straha ili zazora koji se javlja kada se pojedinac suoči s istinom iskazanom u Slici, o nužnosti užasa i patnje kao cijene tog spoznavanja istine, a što je među ostalim upisano i u Monetino lice. Naime, jedinstvo duha i tijela, presudni utjecaj tjelesne osnove na naš duhovni razvoj i konstituciju, što je već i znanstveno dokazana činjenica, jedna je od velikih istina koje Moneta otkriva, a koje su se skrivale onovremenom čovjeku. Međutim, upravo to osvješćenje istovremeno je i zalog sigurne smrti jer neodvojivost duše od tijela u životu pretpostavlja i nemogućnost njihova razdvajanja nakon smrti – duša umire s tijelom upravo zato jer je samo jedan aspekt tijela. Spoznaja kao svojevrsna apoteoza života u istom trenu pokazuje i svoje naličije – sigurnu smrt. I ova zaključna spoznaja presudno je konstituirana dualistički – nenosnost i nespoznatljivost misli o konačnoj smrti proističe iz euforije i zanosa života te se

bijeg od smrti nadaje kao zalog života. Ukoliko je i riječ o misticizmu, on se završava u racionalnom ateizmu.

## **6. LITERATURA:**

- Peter Burger, „Teorija avangarde“, Antibarbarus, Zagreb, 2007.
- Nikola Batušić, Zoran Kravar, Viktor Žmegač; „Književni protusvjetovi: poglavlja iz hrvatske moderne“, Zagreb, Matica hrvatska, 2001.
- uredili: Anđelko Badurina, Radovan Ivančević, „Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva“, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2006.,
- John Berger, „Ways of seeing“, Penguin, London, 1972.
- Matei Calinescu, „Lica moderniteta“, Stvarnost, Zagreb, 1988.
- T.S. Eliot, „Tradicija i individualni talent“, Matica hrvatska, Zagreb, 1999.
- T.S. Eliot, „Hamlet and His Problems“  
(preuzeto s linka: <http://www.bartleby.com/200/sw9.html>; pristup: 21. svibanj 2017.)
- T.S. Eliot, „Pusta zemlja i druga djela“, Školska knjiga, Zagreb, 2009.
- T.S. Eliot, „Waste Land“, Brace&World, New York, 1962.
- Astradur Eysteinnsson, „Concept of modernism“, Cornell University Press, New York, 1990.
- Northrop Fry, „Anatomija kritike“, Naprijed, Zagreb, 1979.
- Hugo Friedrich, „Struktura moderne lirike“, Stvarnost, Zagreb, 1985
- Joseph Frank, „Spatial form in literature“, The Sewanee Review, br. 2, 1945. god., str. 221-240.
- Nancy D. Hargrove, „T.S. Eliot and the Dance“, Journal of Modern Literature, br.1., 1997, str. 61-88.
- Susan Jones, „"At the still point": T. S. Eliot, Dance, and Modernism“, Dance Research Journal, br. 2., 2009., str. 31-51.
- Mark Kinkead-Weekes, „D.H. Lawrence and the Dance“, u: „Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research“, br. 1, 1992 god., str. 59.-77.
- Frank Kermode, „Romantic image“, Routledge and Kegan Paul, London, 1957.
- John Keats, „Fall of Hyperion: A Dream“, preuzeto s linka: [http://www.john-keats.com/gedichte/the\\_fall\\_of\\_hyperion.htm](http://www.john-keats.com/gedichte/the_fall_of_hyperion.htm) (21. svibanj 2017.)
- D.H. Lawrence, „A Woman who Rode Away“, preuzeto sa linka: <http://gutenberg.net.au/ebooks04/0400301h.html#s02> (23. siječanj 2017.)

- Friedrich Nietzsche, „Tako je govorio Zaratustra“, Mladost, Zagreb, 1967.
- Friedrich Nietzsche, „Antikrist“, Izvori, Zagreb, 1999.
- Friedrich Nietzsche, „Rođenje tragedije iz duha glazbe“, Matica hrvatska, Zagreb, 1999.
- Friedrich Nietzsche, „Sumrak idola, Ecce homo, dionizovi ditirambi“, Demetra, Zagreb, 2004.
- Daniel T. O'Hara, „Dancer and the dance: Romantic Modernism and Critical Theory“, u: Soundings: An Interdisciplinary Journal, br. 3/4., 2002. god., str. 361-380.
- Ezra Pound, „Cantos“, Marko Marulić, Split, 1970.
- Ezra Pound, „Personae“, Faber&Faber, London
- Jeffery Burton Russell, „Mit o đavlu“, Biblioteka Zentit, Beograd, 1982.
- Marina Ragachewskaya, « No Dancing Matter: The Language of Dance and Sublimation in D.H. Lawrence », Études Lawrenciennes, br. 44, 2013. god, str. 187-204.
- John Paul Riquelme, „Stephen Hero and A Portrait of the Artist as a Young Man: transforming the nightmare of history“ u: Cambridge companion to James Joyce, Cambridge, Cambridge University press, 2007.
- Mary Lewis Shaw, „Ephemeral Signs: Apprehending the Idea through Poetry and Dance“, u: Dance Research Journal, br.1, 1988 god., str. 3.-9.
- James Torrens, „T.S. Eliot and the Austere Poetics of Valéry“, u: Comparative Literature, br. 1., 1971 god., str. 1-17.
- Paul Valéry, „Melange“, Rad, Beograd, 1980.
- Paul Valéry, „Poezija“, Svjetlost, Sarajevo, 1990.
- Paul Valéry, „Degas ples crtež“, Mladost, Zagreb, 1955.
- Paul Valéry, „Ame et la danse“ (preuzeto s linka: [https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99C3%82me\\_et\\_la\\_Danse](https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99C3%82me_et_la_Danse); 20.02.2017)
- W.B. Yeats, „Vizija“, Matica hrvatska, Zagreb, 2004.
- ur: Norman Jeffares, „W.B. Yeats: Selected Poetry“, MacMillan, London, 1967.