

## TRAGANJE ZA IDENTITETOM ILI MIT O POTPUNOM OSTVARENJU ČOVEKA: BRETONOVI POETSKI ROMANI

ANDRE BRETON (1896-1966) je bio osnivač francuskog nadrealističkog pokreta i snažna ličnost koja je i u srpskom nadrealizmu ostavila dubokog traga. U njegovom životu i stvaranju presudnog uticaja imala su dva događaja vezana za Prvi svetski rat. Prvi je rad u vojnom neuropsihijatrijskom centru u Sen Dizjeu, gde je, kao student medicine, upućen 1916. godine. Tu se susreće sa psihičkim poremećajima i upoznaje sa psihijatrijskom praksom, a posredno, preko knjiga doktora Režisa i doktora Babinskog, i sa Frojdovom psihoanalizom i metodom „slobodnih asocijacija” koju prvo pokušava da primeni na obolelim vojnicima, a koja zatim postaje osnova njegove teorije o „automatskom pisanju”. Drugi događaj je kratak susret sa Žakom Vašeom u vojnoj bolnici u Nantu, mladićem poremećenog uma koji će umreti od prevelike doze opijuma. On nadahnjuje Bretona duhom pobune protiv postojeće stvarnosti, izraženim crnim humorom, a u isto vreme se pojavljuje i kao oteľtvorenje iracionalne, destruktivne strane njegove sopstvene ličnosti. „Vaše je nadrealista u meni”, izjavľuje on u *Manifestu nadrealizma* (1924).

Breton prvo učestvuje u dadaističkom pokretu kada se 1920. godine, sa Tristanom Carom i Fransisom Pika-bijom, ovaj premešta u Pariz, a pre toga osniva časopis *Littérature* koji postaje organ dadaizma. Ubrzo se odvaja

od dadaizma i okuplja oko sebe nekoliko istomišljenika: Pola Elijara, Benžamena Perea, Luja Aragona, Filipa Supoa, Robera Desnosa. Sa njima organizuje seanse automatskog govorenja i budnih snova koje posmatra kao neku vrstu medijuma za istraživanje podsvesnog. Prvi automatski tekst piše u saradnji sa Filipom Supoom i objavljuje ga pod naslovom *Magnetna polja* (1920), predstavljajući ga ne kao književno delo, nego kao neku vrstu naučnog eksperimenta. Iz ovakvih aktivnosti nastaje novi pokret, nadrealizam, zamišljen ne kao umetnička škola, nego kao sredstvo za upoznavanje oblasti koje do tada nisu bile sistematski ispitivane: nesvesnog i podsvesnog, sna, ludila, bunovnih stanja, čudesnih podudarnosti, svega onoga što izmiče logici i što se vezuje za iracionalno, nasuprot oblasti razuma koju Breton i njegovi saradnici smatraju ograničenom i skučenom.

Program novog pokreta Breton objavljuje u *Manifestu nadrealizma* koji ima polemičko obeležje, izražavajući otpor kako prema racionalizmu i pozitivizmu koji veličaju ljudski razum, tako i prema realizmu kao njihovoj umetničkoj transpoziciji i romanu kao jednom od glavnih realističkih tvorevina. Veliki deo manifesta zauzima kritika romana. Pozivajući se na izjavu koja se pripisuje Polu Valeriju i koja je postala neka vrsta antiromaneskne formule: „Nikada neću pristati da napišem: ‘Markiza je izašla u 5 sati’”, Breton odbacuje sve elemente tradicionalnog romana: opise, karakterizaciju likova, građenje fikcije. Po njegovom mišljenju, opisivanje, čak i kod najvećih pisaca kao što je Dostojevski, iz čijeg romana *Zločin i kazna* navodi jedan odlomak, predstavlja samo „trpanje slika iz kataloga” i skriva „neobičnu simboliku” koju po njemu ima svaki predmet, kako u snu, tako i na javi. S

druge strane, ono je uvek subjektivno jer ostavlja piscu mogućnost da bira pojedinosti i predstavlja ih određenim redom. Zato ga treba zameniti fotografijama koje daju mnogo verniju sliku predmeta, što on u svojim poetskim romanima i čini.

Breton zatim odbacuje realističku koncepciju likova, odnosno „tipične likove” koji predstavljaju fiktivnu tvorvinu, izgrađenu na osnovu izbora i sinteze različitih elemenata iz stvarnosti, ali i pozitivističku psihologiju koja ljudsko biće vidi kao nešto stalno i nepromenljivo i daje uprošćena tumačenja ljudskih postupaka, ne vodeći računa o složenosti njegovog bića. Na početku priče, pisac određuje osobine svojih junaka, koji se od početka do kraja ponašaju u skladu sa tim određenjem. „Autor se okomi na jedan karakter i, pošto je taj karakter dat, on šteta svoga junaka kroz svet. Ma šta se dogodilo, taj junak, čije su akcije i reakcije savršeno predviđene, mora da se ponaša tako da ne izigra proračune čiji je predmet. Može izgledati da ga talasi života nose, valjaju, bacaju dole, on će uvek pripadati tom uobičajenom ljudskom tipu”, kaže Breton u *Manifestu nadrealizma*, pridružujući se Prustovoj i Židovoj kritici „tipova” koja je izraz jedne relativističke i antiracionalističke vizije sveta duboko prožete svešću o nedovoljnosti racionalnog saznanja.

Kritika realističkog romana deo je kritike racionalizma koji nam, kako dalje čitamo u manifestu, dopušta da „razmatramo samo one činjenice koje su tesno vezane za naše iskustvo” i koji se oslanja samo na „trenutnu korisnost” i kriterijum zdravog razuma, a poriče sve ono što ne odgovara uobičajenom i izlazi izvan okvira logike. Tu je reč o novom shvatanju pojma stvarnosti, koji za Bretona i nadrealiste obuhvata ne samo ono što se može opisati ili ono

što se može saznati logičkim rasuđivanjem, nego i oblast nesvesnog, iracionalnog, tajanstvenog. Tu celovitu stvarnost on naziva „nadstvarnošću” ili „nadrealnošću”. „Verujem u buduće razrešenje onih dvaju, naizgled tako protivrečnih stanja koje predstavljaju san i stvarnost, u nekoj vrsti apsolutne stvarnosti, *nadstvarnosti*, ako se tako može reći”, izjavljuje on u istom tekstu. Nadrealnost nije ni izvan ni iznad stvarnosti, nego predstavlja viši stupanj same stvarnosti, ali posmatrane u totalitetu vidljivog i skrivenog, svesnog i nesvesnog, racionalnog i iracionalnog.

Jedan od puteva ka toj totalnoj stvarnosti Breton nalazi u automatskom pisanju, koje se poziva na Frojdovo shvatanje o ulozi slobodnih asocijacija u istraživanju nesvesnog i na kome on zasniva sam pojam nadrealizma, određujući ga kao „čist psihički automatizam kojim - bilo izgovorenom, bilo pisanom rečju, ili na bilo koji drugi način - nastoji da izrazi stvarno funkcionisanje misli. Diktat misli, u odsustvu svake kontrole koju vrši razum, izvan svake estetičke ili moralne preokupacije”. U automatskom tekstu reči se oslobađaju svoje komunikativne funkcije i „vode ljubav”, odnosno povezuju se ne prema logičkim zakonima, nego prema drugim mehanizmima koji ostaju izvan logike (po analogiji, kontrastu, zvučnosti, itd.). Iz tog povezivanja rađa se pesnička slika koju Breton, pozivajući se na Pjera Reverdija, definiše kao „susret dveju različitih, često nespojivih realnosti”. Taj susret se odvija u dijalektici slučaja i nužnosti, pošto naizgled slučajan spoj dva logički nespojiva termina podleže „unutrašnjoj nužnosti” koju predstavljaju potisnute želje, skrivene u tamnim kutovima nesvesnog. Tekst predstavlja šifrovani izraz skrivenih psihičkih procesa koji zahteva tumačenje i čiji

se smisao naknadno otkriva. Poezija postaje sredstvo saznanja, ali dobija i jedno prestupničko i prevratničko obeležje, pošto krši zakone logike i ruši prihvaćeni poredak stvari koji sputava čoveka. Kao primer praktične primene ove metode, Breton, uz prvi manifest, objavljuje i automatski tekst *Rastvorljiva riba*, a piše i veći broj pesama koje su proizvodi automatske aktivnosti.

Međutim, on veoma brzo postaje svestan negativnih strana automatskog pisanja koje na umetničkom planu nije dalo velike rezultate. Zato se sve više udaljava od tog načina stvaranja i automatske tekstove zamenjuje nekom vrstom poetskih romana, ali automatizam ipak ostaje model prema kome se organizuju njegovi pripovedni iskazi. *Nađa*, koju objavljuje 1928. godine, počiva na „sećanju bez napora”, dakle na nekoj vrsti afektivne memorije koja iznosi na videlo „najupečatljivije epizode” iz njegovog života onakvog kakvim se on može zamisliti „izvan njegovog organskog plana, to jest u onoj meri u kojoj je prepušten slučajnostima”. Umesto imaginarnih, tu su prikazani stvarni događaji i stvarne ličnosti, čija je istinitost suprotstavljena fikciji i potkrepljena „dokumentima” ikonografske prirode, kao što su slike i fotografije raznih osoba, predmeta i mesta, koje čine nerazlučivi deo knjige. Breton u stvari izvrće tradicionalni romaneskni postupak koji uzima elemente iz stvarnosti da bi ih preobrazio i izgradio fikciju sledeći zakone logike i zakon verovatnoće, tako da je čitalac prihvati kao realnost (Stendal, na primer, u romanu *Crveno i crno*, polazi od jedne novinske vesti i na njoj gradi fiktivnu konstrukciju preko koje saopštava vlastitu poruku). On polazi od stvarnosti i na njoj i ostaje, ne pretvara je u fikciju, nego se, naprotiv, oslanja se na „dokumenta” koja unosi u tekst, ali to čini

samo zato da bi u toj stvarnosti otkrio ono što je neobično i neverovatno i što je na neki način opovrgava, odnosno opovrgava predstavu koju o njoj stvara naš razum. I on vrši neku selekciju, samo se opredeljuje za drugačiji princip te selekcije, birajući događaje koji nisu posledica nekih drugih, prethodno prikazanih događaja, nego čudesno ostvarenje nečeg što je prethodno postojalo kao imaginarna ili čisto jezička tvorevina, što ih svrstava u red neobičnog i neverovatnog: susret sa Nađom pojavljuje se kao obistinjenje jednog drugog susreta koji je Breton prikazao u tekstovima „Rastvorljiva riba” i „Novi duh”. Tu nije reč o logičkoj vezi, nego o podudarnosti između imaginarnog i stvarnog, između teksta i života, podudarnosti koju on naziva „objektivnim slučajem”, a koja se pojavljuje kao neka vrsta doživljene pesničke slike. „Najupečatljivije” epizode iz života Bretona-Pripovedača predstavljaju manifestacije „objektivnog slučaja” u kome se život pojavljuje kao činjenica koja izmiče logici.

Načela pripovedanja su dakle podudarnost i analogija, načela koja upravljaju pesničkim, a ne romanesknim svetom. U tom smislu *Nađa* bi se mogla smatrati poetskim romanom, ili poetskom pripovešću. Još jedan element daje joj poetsko obeležje: događaji nastaju iz susreta reči. To se vidi već na početku: „Ko sam ja?” - pita se pripovedač, i dodaje: „Ako se izuzetno pozovem na jednu poslovicu, zaista, zašto se sve ne bi svodilo na to da znam s kim se ‘družim’? [...] Ona kazuje mnogo više od onoga što označava, ona me navodi da za života igram ulogu fantoma, ona očigledno aludira na ono što sam morao prestati da budem, da bih bio *onaj koji jesam*. Uzeta u ovom pomalo pogrešnom značenju, ona mi ukazuje da je ono što smatram objektivnim ispolja-

vanjima svoga postojanja, ispoljavanjima koja su manje više slobodna, samo ono što, u granicama ovoga života, potiče od jedne delatnosti čije mi je istinsko polje sasvim nepoznato." Aludirajući na francusku poslovicu: „*Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es*” („Reci mi s kim se družiš i reći ću ti ko si”, što odgovara našoj: „S kim si onaki si”), Breton se poigrava dvostrukim značenjem glagola *hanter* („družiti se”, „pohoditi”, ali se upotrebljava i za mesta koja posećuju duhovi: *maison hantée, château hanté*) i skreće smisao poslovice u pravcu „gotskog romana” preko koga je uključuje u nadrealistički kontekst.

Iz početne verbalne igre proizlazi celokupna „priča” koja se pretvara u traženje odgovora na pitanje „Ko sam ja?”, u traganje za autentičnim bićem koje su rutina, navika, logika, društvene i moralne konvencije potisnule u drugi plan. Svakodnevno „ja” tu se pojavljuje samo kao „fantom” jednog drugog, potpunijeg „ja” koje obuhvata i racionalno i iracionalno, i svesno i nesvesno. Put ka autentičnom biću vodi kroz automatizam koraka, kroz besciljne šetnje pariskim ulicama i kvartovima, dakle kroz aktivnost koja se ne rukovodi nekim praktičnim ciljem, nego rečima čiju metaforičku igru pokreću slučajne podudarnosti koje otkrivaju pripovedačeve opsesivne misli i težnje. Te šetnje su i glavni „sadržaj” romana i izraz prenošenja automatskog pisanja na samo životno iskustvo koje se stiče kroz prepuštanje tokovima slučaja. Pripovedač je neka vrsta rusoovskog šetača koji je iz dekora prirode prešao u dekor modernog grada i kome šetnje omogućavaju da se oslobodi stega racionalnog rasuđivanja i prepusti se slučajnim susretima koji će mu otkriti njegove potisnute želje. Spoljašnji svet, pariske ulice, kvartovi, trgovi, spomenici, postaju slika njegovog unu-

trašnjeg prostora, njegovog imaginarnog sveta, projekcija njegovih opsesija. Prolaz kod Opere pojavljuje se kao „podzemlje” u svim značenjima koje ta reč može imati, i socijalnom, i psihološkom i mitološkom: kao podzemlje Pariza u kome caruju prostitucija i druge sumnjive aktivnosti, kao pripovedačevo unutrašnje podzemlje koje predstavlja njegovo nesvesno i podsvesno, i kao boravište mitskog čudovišta. Tu se nalazi „Moderno pozorište” u kome se prikazuju komadi koji su pomalo pornografski, pomalo sadistički, ali koji za Bretona dobijaju posebnu draž jer on u njima nalazi otelotvorenje svojih zabranjenih želja. Tako fantomi, utvare, demoni više nisu natprirodne sile koje utiču na čovekov život, nego njegove potisnute želje koje Bretonov poetski roman iznosi na videlo i tako zadržava ono istraživačko obeležje koje je imao automatski tekst.

Struktura *Nade* ne odgovara očekivanjima čitaoca koji je navikao da u priči traži koherentno i logično nizanje događaja, zaplet koji ima svoj početak i svoj logičan završetak. Susreti s Nađom zauzimaju samo središnji deo, što je nešto više od trećine knjige, dok početak i kraj govore o sasvim drugim stvarima. Prva trećina knjige predstavlja neku vrstu prologa koji prikazuje događaje koji naizgled nemaju nikakve veze sa glavnom pustolovinom, ali se kasnije ispostavlja da on tu pustolovinu najavljuje i da je sa njom u analožnoj vezi. Jedan od tih događaja je i Bretonov prvi susret sa Elijarom na premijeri jednog Apolinerovog komada, susret do koga dolazi sasvim slučajno, pošto mu se Elijar zabunom obraća misleći da je on jedan njegov nestali prijatelj. Zabuna i slučaj, međutim, imaju otkrovi-teljsku vrednost jer iznose na videlo ono što Bretona i Elijara povezuje ili ono što nadrealisti, posle Getea, nazivaju



„srodstvima po izboru”, a što će imati presudnu ulogu i u susretima Bretona-Pripovedača sa Nađom.

Ti susreti zauzimaju središnji deo knjige. Prilikom prvog susreta, na pripovedačevo pitanje: „Ko ste vi?” (koje je pandan početnom ”Ko sam ja?”), Nađa odgovara: ”Ja sam duša lotalica”. To odgovara s jedne strane njegovoj sklonosti da luta pariskim ulicama, a s druge strane njegovom viđenju svoga bića kao fantoma u sopstvenom ”ja”. Nađa je dakle pripovedačev fantom, njegovo žensko ”ja”, njegova anima, otelotvorenje oniričkih snaga i njegove težnje ka prekoračenju granica svesti. Ona je prostitutka pomračenog uma, ali i nadahnuto biće koje naslućuje i ono što razumu izmiče (scena sa prozorima koji postaju ”crveni” pojavljuje se kao izraz njenih proročkih moći), i ta njena ambivalentnost poistovećuje je sa Meluzinom, nesrećnom ženom-vilom iz francuske srednjevekovne legende, koju je majčina kletva osudila da jednoga dana u nedelji (subotom) bude pola žena, a pola životinja (zmija, riba ili ptica). Po legendi, Meluzina se mogla osloboditi toga prokletstva samo ako nađe muža koji će pristati da je toga dana ne vidi. Ona nalazi Lizinjana koji prihvata njene uslove, ali, posle izvesnog vremena, zbog ljubomore krši zabranu i otkriva njenu tajnu, zbog čega ga ona napušta sa krikom bola i očajanja. Ova legenda, koja simboliše uništenje ljubavi zbog nepoverenja ili odbijanja da se u voljenom biću poštuje njegov tajnoviti deo, i koja se može uporediti sa mitom o Psihi, sadrži mnoštvo konotacija koje, kao što je pokazao Jung, upućuju na „preplavlivanje ličnosti noćnim silama nesvesnog”. Te „noćne” sile imaju pozitivan i negativan vid: one su izvor stvaralačkih snaga, veza čoveka sa svetom i prirodom, ali i izvor opasnosti, jer bespovratno

prepuštanje iracionalnom vodi ka dezintegraciji ličnosti i smrti, kao što će pokazati sudbina Nađe, čiji će se život završiti u duševnoj bolnici, ali i sudbina nekih nadrealista koja će biti slična njenoj.

Pripovedač je od početka svestan ove Nađine ambivalentnosti, ali je i fasciniran njenom iracionalnošću koja joj daje vilinsku moć, njenom sposobnošću da ga odvuče izvan zakona logike. Međutim, kako vreme prolazi, njena mračna strana sve više potiskuje onu drugu, vila ustupa mesto prostitutki, a pripovedač se od nje udaljava i na kraju prestaje da je viđa. Nađa u stvari i nije prava Meluzina zato što u njoj preovlađuju destruktivne, a ne stvaralačke snage, ali i zato što njihova ljubav nije obostrana. Druženje sa njom odvlači pripovedača s onu stranu stvarnosti i dovodi ga u iskušenje da sasvim izgubi vezu sa tom stvarnošću, da i sam poludi, ili da ode u smrt. Jednom prilikom ona čak i pokušava da ga nagovori da zajedno izvrše samoubistvo u automobilu. Ona dakle i nije blagotvorna Meluzina, nego opasna sirena koja preti da ga zauvak odvuče u ponor nesvesnog, Sfinga koja mu, kao i Edipu, postavlja pitanje života i smrti, ali kojoj on uzvraća pravim odgovorom, odbijajući da se do kraja prepusti zovu iracionalnog: napuštajući Nađu, on ubija Sfingu.

Iskušenje iracionalnog, kome pripovedač odoleva, izraženo je u poslednjem delu romana, nekoj vrsti epiloga u kome je reč o izvesnom gospodinu Delui koga amnezija neprekidno udaljava od stvarnosti i približava Nađinom ludilu. Pustolovina sa prostitutkom pomračenog uma pojavljuje se kao neka vrsta inicijacije u kojoj vrhunsko otkriće podrazumeva prolazak kroz mračne ponore nesvesnog, smrt svesti (kao i prepuštanje psihičkom automatizmu), ali i njeno uskrsnuće u jednoj

novoj svetlosti, nagoveštenoj reči ZORA koja se u epilogu isto tako pojavljuje, ispisana na jednoj tabli (*LES AUBES*), u svetlosti „ljude ljubavi” koja iznenada obasjava pripovedačev unutrašnji prostor. Izgubljena Meluzina vratiće se ovom novom Lizinjanu u obliku druge žene koju će on istinski za voleti i pred kojom će se „zauvek okončati ovo nizanje zagonetki”. Susret s Nađom samo je anticipacija tog „presudnog susreta” koji će dati smisao njegovom životu i koji će biti glavni predmet poetskog romana *Luda ljubav*, iako žena o kojoj će u tom romanu biti reč neće biti ista ona koja se pojavljuje na kraju *Nađe*.

Tako čin pisanja za Bretona dobija ne samo istraživačko obeležje, nego i izvesnu prospektivnu, proročku funkciju. On mu omogućava ne samo da otkrije svoje potisnute želje, nego i da, prema formuli Artura Remboa, čije je prisustvo nagovešteno nekom vrstom unutrašnjeg umnožavanja koje upućuje na „Alhemiju reči” („erotske knjige bez pravopisa”, „salon u dnu jezera”), „izmeni” svoj život u funkciji tih želja, odnosno da zauzme jedan otvoren, „raspoloživ”, „lirski” stav prema svetu, koji će doprineti njihovom ostvarenju i dovesti do konkretnog i praktičnog odgovora na pitanje „Ko sam ja?” (Ja sam totalitet svesnog i nesvesnog koji se ostvaruje kroz ljubav).

Roman nema jasan završetak, čitalac ne zna tačno šta se događa sa Nađom u duševnoj bolnici, saznaje samo, i to naknadno, da je umrla. Epilog, kao i Prolog, nema logičke veze sa glavnom pustolovinom, a roman izgleda otvoren, „raspoloživ”, u skladu sa Bretonovim stavom iz manifesta nadrealizma: „Rado zamišljamo romane koji se ne mogu završiti, kao što postoje problemi koji ostaju nerešeni”. Ta nedovršenost, koja znači otvorenost za razne mogućnosti, ujedno omogućava i da se *Nađa* poveže

sa drugim Bretonovim poetskim romanima, kroz čije se nizanje ocrtava kontinuitet u preplitanju življenja i stvaranja, stvarnosti i poezije. *Nada* se otvara ka *Ludoj ljubavi*, u kojoj se ostvaruje ono što ona nagoveštava, a to je sadržano i u samom Nađinom imenu koje je ona izabrala zato što na ruskom jeziku označava početak reči „nadanje”. Delo prati ili anticipira životno iskustvo koje Breton izražava neposredno, bez posredstva romaneskne fikcije u kojoj bi ono bilo transponovano.

Godine 1929. dolazi do krize unutar nadrealističkog pokreta koji je imao za cilj da izvrši neku vrstu „revolucije u duhu” ne samo kroz upoznavanje nesvesnog i podsvesnog, nego i kroz društveno angažovanje. Breton pokušava da poveže psihoanalizu i marksizam, Remboovu devizu „promeniti život” i Marksovu devizu „preobraziti svet”. Posledica toga nastojanja, koje je izrazio u *Drugom manifestu nadrealizma* (1929), bilo je i pristupanje komunističkoj partiji (1927) i saradnja u časopisu *Clarté*. Ali on nije mogao da izdrži strogu partijsku disciplinu, a naročito nije mogao da prihvati podređivanje poetskog stvaranja ideološkim ciljevima, tako da ubrzo dolazi do raskida, a estetika socijalističkog realizma postaje predmet Bretonovih žestokih napada. Različit odnos prema socijalnom angažovanju dovodi do rascepa među pripadnicima francuske nadrealističke grupe, od kojih se neki, na čelu sa Aragonom, priklanjaju partijskim zahtevima, dok Breton to odbija i do kraja ostaje veran svojim stavovima.

Jedan od rezultata njegovog pokušaja da izmiri istraživanje nesvesnog sa društvenim delovanjem jeste i tekst *Spojeni sudovi* (1932) u kome prepričava i analizira svoje snove, po uzoru na Frojda, smatrajući da će mu to pomoći da razreši unutrašnju krizu u koju je zapao posle

raskida ljubavne veze. Analiza sna istovremeno mu otkriva i uzroke propadanja njegove ljubavi, koji su po njemu manje subjektivne, a više objektivne prirode, vezani za društvene odnose koji ne idu na ruku ljubavi. Analiza sna pretvara se u kritiku savremenog društva koje sputava čoveka i postaje povod za razmatranje celokupne naderalističke aktivnosti koja treba da postavi „provodnik” između budnog stanja i sna, razuma i ludila, saznanja i ljubavi, sna i akcije, odnosno da pomogne čoveku da vaspostavi jedinstvo svoga bića.

To jedinstvo se ostvaruje u romanu *Luda ljubav* (1937) koji prikazuje susret sa novom, ovoga puta pravom Meluzinom. Ona prvo ima oblik Ondine koja je u isto vreme i tvorevina jezika i stvarna žena i koja se prvo pojavljuje u jednom sasvim banalnom događaju u kafani: sudopera sa obraća kelnerici rečima: „*Ici l'on dine*” („Ovde se večera”) koje pripovedač čuje kao: „*Ici, l'Ondine*” („Ovde, Ondino”). Zabuna izazvana homofonijom, na koju se nadovezuje homonimija reči *plongeur* (koja znači „sudopera” i „gnjurac”), postaje jedan od onih iracionalnih puteva saznanja koji nadrealiste vode čudesnom otkriću. Zahvaljujući magiji reči i pripovedačevom „lirskom” stavu, kafana sa preobražava u vodeni prostor, u mitsko boravište nimfi, a ovaj banalni događaj u predskazanje: mesec i po dana kasnije u njegov život će ući stvarna Ondina, njegova buduća žena, čiji hod prilikom tog prvog susreta u njemu izaziva asocijaciju na vodu, a ta asocijacija nalazi svoj odziv i obistinjenje u njenoj profesionalnoj aktivnosti (nastup u varijeteu u tački sa plivanjem).

Ova nova Ondina predstavlja oživotvorenje ne samo one Ondine koja je na početku romana bila produkt

jezika, nego i svih ženskih likova koji su se ocrtavali u prethodnim tekstovima nagoveštavajući Meluzinu, a naročito zagonetne „putnice” iz pesme „Suncokret” koja je „izgledala kao da pliva”, odnosno kao da „igra pod vodom”. Susret sa njom pojavljuje se pre svega kao obistinjenje imaginarnog, kao manifestacija „objektivnog slučaja”, ovde definisanog kao „iznenadni, blistavi susret pojava koje pripadaju nezavisnim uzročnim nizovima”, objektivnoj stvarnosti i subjektivnom svetu kojim upravlja svemoćna želja. Njihova noćna šetnja pretvara se u putovanje ka novom životu, ka zori čije će otelotvorenje biti njihova kći Alba. Pesmu „Suncokret”, napisanu 11 godina ranije, Breton unosi u roman i stavlja je u njegovo središte, da bi „suočio jednu čisto imaginarnu pustolovinu” sa „zakasnelim, ali u svojoj ošttrini tako impresivnim ostvarenjem te pustolovine na planu života”, tako da se u samoj strukturi romana ogleda ono nadrealističko udvajanje i umnožavanje u kome stvarno postaje reprodukcija i realizacija imaginarnog, a imaginarno predskazanje onoga što će biti doživljeno u stvarnosti, dakle neka vrsta odreza budućnosti.

Žena koja je novi predmet pripovedačevog interesovanja više nije ona opasna sirena koja ga je dovela u opasnost da zauvek utone u mračne vode iracionalnog, već blagotvorna vila koja ga vodi istinskoj sreći, zvezda kojoj se on okreće kao suncokret suncu, vila-spasiteljka koja ga vraća u samu stvarnost, ali preobraženu čarolijom „lude ljubavi”. Tako kliše „luda ljubav”, koji nalazimo u naslovu romana, izlazi iz okvira svog uobičajenog značenja, vezanog za tradicionalnu koncepciju ljubavi kao gubitka samokontrole, a time i svoga identiteta, i dobija nove konotacije u kojima ljubav postaje put ka pravom saznanju,

ka spoznaji svog autentičnog bića i ostvarenju svog unutrašnjeg jedinstva. To jedinstvo se projektuje i na spoljašnji svet u slici kule Sen-Žak koja se ogleda u Seni, slici koja se pojavljuje kao još jedno obistinjenje imaginarnog, ovoga puta onoga što je bilo predmet pesme „Budnost” iz zbirke *Revolver sede kose* (1932), čija prva dva stiha Breton unosi u roman, i kroz to unutrašnje umnožavanje nagoveštava uzajamno preplitanje i odražavanje stvarnog i imaginarnog.

Igrom reči i analogija, kula Sen-Žak se poistovećuje sa suncokretom koji postaje jedan od središnjih označitelja u ovom poetskom romanu, simbol pripovedačevog uznesenja, uspona ka pronađenom suncu, koji je u isto vreme i njegov unutrašnji preobražaj. Ta simbolika opet proizlazi iz reči u čijoj se proizvoljnosti otkrivaju skriveni putevi nužnosti, podređene determinizmu želje: francuska reč *tournesol* označava i suncokret i hemijski reagens koji u dodiru sa kiselinom postaje crven. Iz homonimije i homofonije proizlazi analogija zasnovana na njihovom zajedničkom kvalitetu, crvenoj boji: suncokret, koji upućuje na sunce, vatru, vezuje se za lakmus-papir koji se isto tako u izvesnom smislu okreće Suncu kada postaje crven kao sunčeva vatra, koja se tu pojavljuje u dvostrukom značenju: kao simbol ljubavne strasti koja je obuzela pripovedača i kao simbol pesničke metamorfoze kojoj evokacija preobražaja lakmus-papira u dodiru sa kiselinom daje (al)hemijsko obeležje i povezuje je sa kulom Sen-Žak čijom je izgradnjom upravljao „hiljadugodišnji san o transmutaciji metala” otelotvoren u njenom graditelju, Nikoli Flamelu čije prezime izaziva asocijaciju na plamen (*flamme*). Kula Sen-Žak, koja se poistovećuje sa suncokretom i hemijskim reagensom, postaje projekcija

samog pripovedača zahvaćenog vatrom ljubavi koja treba da mu omogući ne samo da izmeni svoj život, nego i da preobrazi svet. Taj preobražaj je u funkciji njegove želje, izražene 11 godina ranije u pesmi „Suncokret”, koja se sada ostvaruje. Sa gradskog predela, taj sklad se prenosi na egzotičnu prirodu ostrva Tenerife i dostiže vrhunac u petom poglavlju knjige, u opisu pripovedačevog uspona sa voljenom ženom na vrh ostrva, koji se isto tako odvija u znaku spajanja vode i vatre, i uopšte spajanja suprotnosti koje nagoveštava da je on u ljubavi našao ostvarenje svog unutrašnjeg jedinstva.

To jedinstvo, međutim, biva ponovo narušeno pod uticajem spoljašnjih okolnosti: Drugi svetski rat dovodi do opšteg razaranja, a time i do novog rascepa u Bretonovom životu. Pred višijevskim režimom koji ga progoni, on napušta rodno tle i odlazi u Ameriku gde sa Marselom Dišanom nastavlja intenzivnu nadrealističku delatnost. Plod te delatnosti je i hermetični poetski roman *Tajna XVII* (1947), neka vrsta sume njegovog životnog i stvaralačkog iskustva. Egzotični kanadski predeli u kojima provodi svoje emigrantske dane pretvaraju se u ogledalo u kome posmatra i svoju sopstvenu sudbinu i sudbinu čitavog sveta, vraćenog ratom u stanje haosa. U njihovim linijama i oblicima naslućuju se naizmenično obrisi modernog Ozirisa koga predstavlja i raskomadana Evropa i on sam u svome očajanju, i obrisi Meluzine, obogaćene idejom o emancipaciji žene koja je inspirisana Furijeovim veličanjem ženskog načela kao osnove svakog napretka, ali i Engelsovim *Poreklom porodice* koje joj daje političko i socijalno obeležje. Lizinjan postaje simbol „muškog despotizma” koji pritiska čitav savremeni svet i koji je čovekov rascep doveo do njegove krajnje konsekvence, rata,