

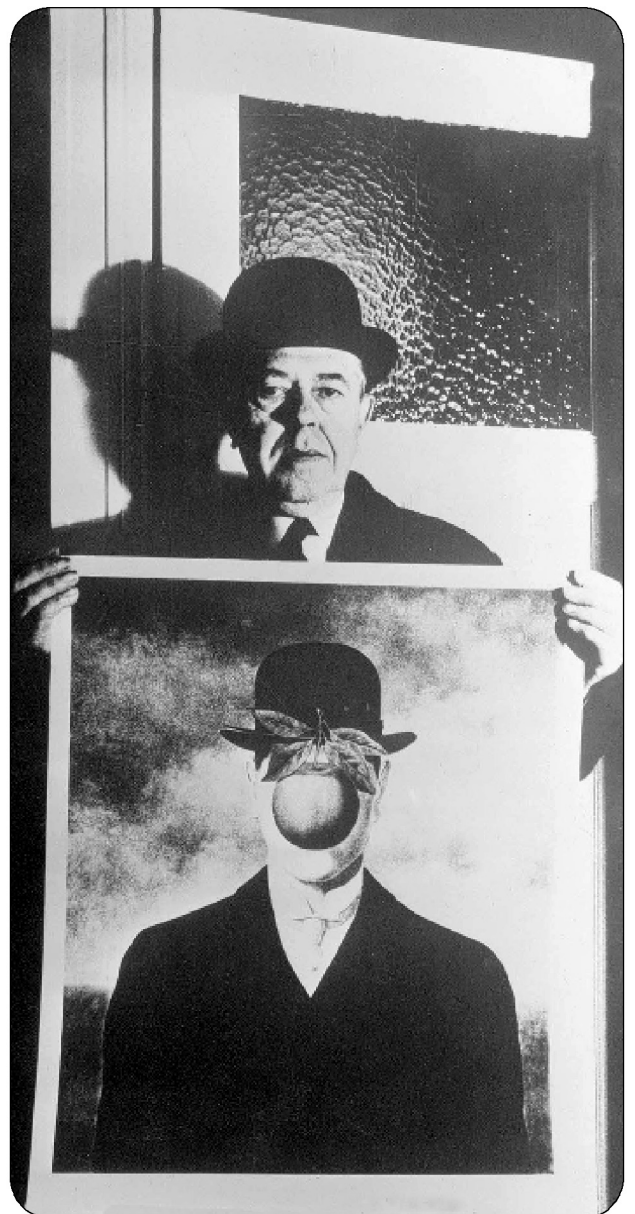
književna smotra

Časopis za svjetsku književnost

ISSN 0455 – 0463

Godište XLVIII / 2016 broj 180 (2)

**Pitanje/pisanje
identiteta:
belgijska
frankofonska
književnost**



SADRŽAJ

- 3 Sorin C. Stan i Vanda Mikšić
Belgijska književnost francuskog jezika kao prostor identitarnog propitivanja
- 5 Marc Quaghebeur
Na granici zbiljskog, na rubu fantastičnog

Onkraj jezika

- 27 Denis Laoureux
Što slika otkriva u pismu
- 35 Christian Angelet
Simbolizam i dualnost kod belgijskih autora s kraja 19. stoljeća. Primjer Varljivih sela Émilea Verhaerena
- 41 Valentina Bianchi
Riječ ima Paul Nougé
- 47 Stéphanie Crêteur
Izreći iznutra – proces introjeksijske u djelu Henryja Bauchaua

Ovo nije povijest

- 53 Emilia Surmonte
Rat i život u pripovijesti Ispod mosta Mirabeau Madeleine Bourdouxhe
- 59 Stéphane Carlier
Pitanje fantastike u romanu Poraz u vremenu Marcela Thiryja
- 71 Jean-Claude Kangomba
Krajolik s rijekom, esej-fikcija koji najavljuje Belgijanstvo
- 75 Laurence Pieropan
Paula Willemsa: Kiši u mom domu. Dramaturgija anarhije
- 83 Laurence Boudart
Tragična figura identiteta: Posljednji vojvoda zapada Gastona Compèrea (1977)

- 89 Linda Maria Baros
Metapoetska uprizorenja. Zoomorfizacija, antropomorfizacija i specijalizacija neolirske pjesme u djelu Guyja Goffettea
- 95 Joanna Teklik
U meandrima sjećanja i zaborava. Françoise Lalande: Zajedno ćemo bdjeti nad snom ljudi

Drugost kao identitet

- 101 Gabrielle Jacquet
Ništa nova pod Suncem. O romanu Mjesečev utjecaj Georgesa Simenona
- 107 Sorin C. Stan
“Autor” i “autorski čin” u teatru Michela de Ghelderodea. O društvenom podrijetlu drame
- 119 Nausicaa Dewez
U potrazi za domovinom: Belgija u djelima Amélie Nothomb
- 125 Christophe Meurée
Jetki portreti s preljevom od meda. Proces prepoznavanja u djelu Jean-Philippea Toussainta

Prostor recepcije

- 133 Vanda Mikšić
Hrvatski prijevodi belgijske književnosti francuskoga jezika
- 145 Marjana Đukić
Raznovrsne interpretacije u recepciji Mauricea Maeterlincka u Srbiji i Crnoj Gori

Savjet časopisa
Sonja Bašić
Jerzy Jarzębski (Uniwersytet Jagielloński, Krakov)
Nikita Dimitrov Nankov (University of Puerto Rico, San Juan)
Maxim D. Shroyer (Boston College, Chestnut Hill)
Milivoj Telečan
Andrea Zlatař
Mate Zorić
Viktor Žmegač

Uredništvo
Dalibor Blažina
Marijan Bobinač
Đurđica Čilić Škeljo
Nikica Gilić
Nenad Ivić
Mislav Ježić
Maša Kolanović
Irena Lukšić
Ivan Matković
Jelena Šesnić
Nikica Talan
Josip Užarević

Tajnica uredništva
Irena Lukšić

Glavni i odgovorni urednik
Dalibor Blažina

Urednici ovog broja
Vanda Mikšić i Sorin C. Stan

Grafička oprema
Ivan Picelj

Lektura
Dijana Ćurković

Naslovnica
René Magritte drži svoju sliku "Veliki rat"
© KIK-IRPA, Bruxelles

Priprema za tisak
Marina Ćorić

Cijena ovomu broju 50 kuna
Godišnja pretplata (4 broja) 110 kuna,
za inozemstvo dvostruko

Žiro-račun
Zagrebačka banka
HR742360001101551990
Hrvatsko filološko društvo – s naznakom
"za Književnu smotru"

Narudžbe slati na e-mail: ikurjak@ffzg.hr

Izdavač
Hrvatsko filološko društvo

Adresa uredništva
Filozofski fakultet, I. Lučića 3, Zagreb
Uredništvo prima stranke srijedom i petkom
od 11 do 13 sati (u sobi B-221)
tel.: 6120-119, e-mail: dblazina@ffzg.hr

Ovaj broj znanstvenog i književnog časopisa
Književna smotra objavljen je u okviru
bilateralne suradnje između
Federacije Wallonie-Bruxelles i Hrvatske



uz potporu Wallonie Bruxelles Internationala.



Broj je realiziran i zahvaljujući potpori
Sveučilišne agencije za frankofoniju (AUF)



te u suradnji sa Sveučilištem u Zadru.



Ilustracije su ustupili Kraljevski institut za umjetničku baštinu (KIK-IRPA) te Arhiv i Muzej književnosti u Bruxellesu (AML).

G. Marc Quaghebeur, direktor AML-a, nesebično je potpomogao izradu ovog sveska.

Za objavu književnih tekstova i ulomaka suglasnost su ljubazno ustupili: g. Alain Bilot, nasljednik prava na književno i umjetničko djelo Jeana de Boschèrea; gđa Pierrette Broodthaers, nasljednica prava na djelo Paula Nougéa; g. Christian Bauchau, nasljednik prava na djelo Henryja Bauchaua; gde Marie Muller i Nadia Benzekri, nasljednice prava na djelo Madeleine Bourdouxhe; Centre Juin u Althusu, nositelj prava na djelo Huberta Juina; g. Jan Willems, nasljednik prava na djelo Paula Willemsa; gđa Lucie Compère, nasljednica prava na djelo Gastona Compèrea; gđa Lise Thiry, nasljednica prava na djelo Marcela Thiryja; autorica Françoise Lalande. Nažalost, od g. Guyja Dotremonta, nasljednika prava na djelo Christiana Dotremonta, nismo dobili odgovor do zaključenja broja.

Ovaj broj tiskan je uz novčanu pomoć Ministarstva kulture RH

Tisak: Denona, Zagreb

Belgijska književnost francuskog jezika kao prostor identitarnog propitivanja

Nadovezujući se na pregled što ga je osamdesetih godina u sklopu *Povijesti svjetske književnosti* dala Gabrijele Vidan (u razgovoru s kojom ćemo i zaključiti svezak), u ovome broju *Književne smotre* nastojali smo zahvatiti prostor književnosti koja je – kronološki gledano – prva izvan granica Francuske nastaja na francuskom jeziku. Upregnuli smo se u taj posao u nadi da ćemo domaćim stručnjacima, istraživačima, prevodiocima, ali i općenito ljubiteljima književnosti barem odškrinuti vrata u golemo frankofonsko književno polje, koje se dugo smatralo marginalnom pojavom, ali u posljednje vrijeme sve više dobiva na važnosti. Da bismo se u to uvjerali, dovoljno je pogledati inflaciju francuskih književnih nagrada koje su od 2000. naovamo dodijeljene frankofonim autorima: jedan Goncourt (Belgijancu Weyergansu¹), dva Goncourta za prvi roman (dvojici Alžiraca), dva Goncourta srednjoškolaca, četiri Renaudota (jedan je dobio Bjelokoščanin Kourouma, jedan Kongoležanin Mabankou), dva Médicisa (od kojih je jedan pripao Belgijancu Toussaintu), tri Fémine itd.

Priznanje što ga francuska književnost danas odaje autorima koji dolaze iz tako različitih krajeva svijeta kao što su Subsaharska Afrika, Magreb, Belgija, Švicarska ili pak Quebec neusmijivo je povezano s identitarnim propitivanjem koje uglavnom prožima opuse tih autora. Kao okosnica i glavni ulog takozvanih frankofonskih književnosti, identitet, naime, sve češće postaje tema i u Francuskoj, ali i šire u Europi koja se suočava s učincima gospodarske i kulturne globalizacije, kao i s odgovornostima i fantomima svojih povijesnih odluka (spomenimo samo nove migracijske valove kao najrecentniji odgovor na njih). Činjenica je, pak, da taj zamućeni, mješoviti, nimalo jednoznačan kulturni prostor susreta (katkad miroljubiva, katkad eksplozivna) različitih vizija svijeta, frankofonske književnosti – belgijska kao i druge – istražuju već više od stoljeća.

¹ François Weyergans (rođ. 1941), član Francuske akademije od 2009. (došao je na mjesto Alaina Robbe-Grilleta), treći je Belgijanac nagrađen Goncourtom nakon Charlesa Plisniera (1896–1952), prvog stranca koji je nagradu dobio 1937. za roman *Faux passeports (Lažne putovnice)*, te Francisa Waldera (1906–1997), ovjenčanog 1958. zahvaljujući sjajnom romanu *Saint-Germain ou la négociation (Saint-Germain ili pregovori)*.

U aktualnom povijesnom kontekstu i suprotno dijalektici Središta i Periferija koja htjeli-ne htjeli upravlja njihovim odnosom, čini se da se u francuskom kulturnom dispozitivu koji pokazuje znakove krize napokon našlo mjesto i za književne frankofonije. Razlog tome – panoramski članak Marca Quaghebeura zorno pokazuje po čemu je belgijski slučaj u tom pogledu osobito zanimljiv – leži u činjenici da se u frankofonskim državama identitet shvaća i proživljava kao narativna konstrukcija po sebi, konstrukcija koja vuče podrijetlo i nužnost iz ontološke krize uzrokovane burnim susretom s Drugim, tako bliskim, a opet tako dalekim. Frankofoni je Belgijanac, da parafraziramo Charlesa Ferdinanda Ramuza, po svojem materinskom jeziku i po svojoj specifičnoj povijesti, “nefrancuski Francuz”. Stoga ćemo u ovome broju vidjeti da rješenje identitarnog pitanja u frankofonskoj belgijskoj književnosti nužno prolazi narativizacijom (što je jezično-književna činjenica *par excellence*) bića koje teškom mukom uspijeva sebe iskazati, definirati, odnosno prolazi autonarativizacijom koja ne može mimoći povijest, ali se njome služi slobodno, čak i po cijenu da se od nje udalji.

ONKRAJ JEZIKA

Zahvaljujući članku Denisa Laoureuxa razotkrit ćemo, dakle, tipično belgijsku sklonost da se dodavanjem slika kompenzira deficit legitimnosti što ga frankofoni belgijski autor osjeća spram zadatka da cizelira taj jezik koji jest njegov, ali ne sasvim, budući da ga nazivaju “francuskim”. Tipografski i grafički eksperimenti Maxa Elskampa (1862–1931) ili Jeana de Boschèrea (1878–1953), kao i kaligrafska istraživanja Christiana Dotremonta (1922–1979) pokazuju da Belgijanci imaju specifičan odnos prema jeziku. Jezik za njih nije samorazumljiv, nije zadovoljavajuće sredstvo izražavanja, postavlja klopke...

Flamanac Verhaeren (1855–1916) iskrivljava francuski jezik dotad nepojmljivim voluntarističkim elanom, a svoje zbirke pjesama osmišljava kao veliki majstor nordijske renesanse. Djela obično gradi kao diptihe ili triptihe po uzoru na stare slikare (vidi njegovu dvostruku zbirku sa samih početaka *Les Fla-*

mandes [*Flamanke*] i *Les Moines* [*Redovnici*]), dok će se u zbirci *Les villages illusoires* (*Varljiva sela*, 1895), koju Christian Angelet izdvaja kao osobitu u njegovu opusu, odlučiti na unutarnju organizaciju dostojnu idealne simbolističke izložbe portreta, kako slikanih, tako i klesanih.

Paul Nougé (1895–1967), glavni idejni motor briselskog nadrealizma dvadesetih godina prošloga stoljeća, glavni izazov vidjet će u izdaji jezika, na koju ne prestaje upozoravati, kao što saznajemo iz članka Valentine Bianchi. Od jezika se distancira, što se, između ostalog, očituje u odbacivanju automatskog pisanja koje zagovara Breton. Istovremeno se želi jezikom služiti učinkovito: poznavanjem nedostataka tog alata moći će se njime bolje služiti u cilju izrade svojih “potresnih predmeta”, jezičnih predmeta koji bi čitatelja trebali dovesti u stanje trajne destabiliziranosti i koji su u tom smislu usporedivi sa slikama njegova prijatelja i bliskog suradnika Renéa Magrittea.

Vremenski bliži nama, Henry Bauchau (1913–2012) autor je čiji romaneskni opus s jedne strane oživljava antički mit (tzv. tebanski ciklus), a s druge strane nastoji asimilirati bremenitu recentnu povijest, o čemu piše Stéphanie Crêteur. Bauchauov pripovjedač u romanu *La Déchirure* (*Živa rana*, 1966) teškom se mukom izražava, “u borbi je sa svojevršnim afazijom”, ali otkriva da je samo riječ Drugog put prema razumijevanju onoga što mu se događa. Otuda donekle otuđujuća potreba za introjeksijom.

OVO NIJE POVIJEST

Od osnutka 1830. pa do danas belgijska se država redovito dovodila u pitanje zbog strukturalnih osobitosti koje je u najmanju ruku čine čudnom u odnosu na koncept nacionalne države. Kao višekulturna i trojezična državna tvorevina, plod povijesti kojom je rijetko sama upravljala, Belgija je pred svoje frankofone književnike stavila istinske identitarne izazove. Odgovori su varirali već prema autoru i razdoblju, ali su uvijek sadržavali specifičan stav spram povijesti. Tako se 1880-ih veliki naraštaj simbolista upustio, na tragu utemeljiteljskog romana Charlesa de Costera *Legenda o Ulenšpigelu* (1867), u potragu za “germanskom dušom” te mješovite kulture evocirajući mitsku Flandriju u zlatno doba njezine renesanse. Tako su, zatim, točno stotinu godina poslije, pisci “belgijanstva”, izravno se referirajući na preokret vrijednosti “crnaštva”, ali s ironijom inherentnom postmodernizmu, uzdigli povijesnu prazninu i identitarno ništavilo u istinski identitet koji se definira samonegiranjem: identitet frankofonog Belgijanca, tvrde oni, počiva na tome da nema samo jedan nego više identiteta (koji su, k tome, izmrvljeni, kompleksni i teško se daju definirati).

Tako, najzad, u zanimljivom tekstu *Sous le pont Mirabeau* (*Ispod mosta Mirabeau*, 1943), koji se vidljivo – i s divljenjem – naslanja na Guillaumea

Apollinairea, čime se otkriva i opušteniji, ali živi odnos s francuskim kanonom, Madeleine Bourdouxhe (1906–1996) pokušava Veliku povijest, prvenstveno mušku povijest Drugog svjetskog rata svesti na tragično jednostavnu svakodnevicu mlade majke, koja je prisiljena poći u egzil nekoliko dana nakon što donese na svijet djevojčicu. Članak Emilije Surmonte nudi analizu veoma suptilnog pisma zasnovanog na intertekstualnosti, ustrajnom radu na detalju i estetiци svakodnevica, pisma kojemu su bliže evokacija i neizrečeno od bučnosti “toga čudnog rata”.

Budući da kolektivna povijest razočarava, pojedinac utočište pronalazi u gradnji vlastite povijesti. Vjerovati, kao što to čini Gustave Dieujeu, protagonist romana Marcela Thiryja (1897–1977) naslovljenog *Echec au temps* (*Poraz u vremenu*, 1945), da postoji svijet u kojemu je bitku kod Waterlooa odnio Napoleon, znači sanjati o svijetu u kojemu Belgija vjerojatno ne bi ni postojala,² a današnji bi Belgijanci zacijelo bili Francuzi. Taj pokušaj modificiranja povijesti literaturom proizlazi, kao što jasno pokazuje pomna analiza Stéphaniea Carliera, iz ontološke, a time i identitarne krize, kojoj je jedan od mogućih objašnjenja, stvarnih i simboličnih, problematičan odnos s Ocem.

U dramskom opusu Paula Willemsa (1912–1997), odbacivanje historiciteta zadobiva obrise i polučuje učinke magičnog realizma. Prema mišljenju Laurence Pieropan, to odbacivanje potječe iz “istinske rane vremena” koja stvara potrebu za “književnim balzomom”, ali se u djelu *Il pleut dans ma maison* (*Kiši u mom domu*, 1962) manifestira kao “kriza teatarskog lika”.

Jean-Claude Kagomba smatra da Hubert Juin (1926–1987) u svojem opusu utočište pronalazi u pograničnom regionalizmu: njegov se roman *Paysage avec rivière* (*Krajolik s rijekom*, 1974) smješta u žanrovskom međuprostoru eseja i fikcije, a geografski se odvija u njegovu rodnom selu Athusu, uz dvostruku granicu s Francuskom i Luksemburgom. Svodeći osobnu priču naratora na taj krajolik-simbol, Juin konstantno priziva poput pijeska živ i kompleksan identitet koji se koleba između Pariza iz razdoblja zrelosti i sjećanja na predjele iz vremena djetinjstva.

Na zamučeni, nekonformistički identitet upućuje nas i Gaston Compère (1922–2008), koji u dramskom djelu *Dernier duc d'Occident* (*Posljednji vojvoda zapada*, 1977) na scenu dovodi povijesnu ličnost Karla Smjelog: francuska historiografija uzurpirala mu je identitet jer se usudio sanjati nemoguće – obnovu “međucarstva”, odnosno bivše Lotaringije, na koju

² Nakon što ga je revolucionarna Francuska pripojila 1792, teritorij današnje Belgije integriran je 1815, nakon Bečkog kongresa, u Nizozemsko Carstvo kojemu su prijestolnice bile Bruxelles i Amsterdam. Ishod bitke kod Waterlooa zabetonirao je odluku Kongresa (glavni je akt potpisan samo devet dana prije sukoba), ali je doveo i do belgijske revolucije 1830. i stvaranja belgijske države.

se Belgija povremeno poziva. Smrt Karla Smjelog, koji je i sam plod hibridne povijesti i čije tijelo je pronađeno golo, unakaženo i neprepoznatljivo, prefigurira u Compèreovu tekstu onu identitarnu nesigurnost koja će biti *leitmotiv* frankofonske belgijske književnosti osamdesetih godina.

Tih istih osamdesetih godina koje intenzivno propituju “belgijanstvo” jedan neolirski pjesnik poput Guyja Goffettea (rođ. 1947) izvrtanjem mita pronalazi u sebi svojstva prizemnog Ikara kojemu je od leta draži labirint stvarnosti. Evocirajući jednu od mogućih interpretacija glasovite Bruegelove slike, pjesnik bježi pred poviješću i utočište pronalazi u “intenzivnom zahvaćanju svakondevice”, odakle i naslov zbirke koju analizira Linda Maria Baros – *Eloge pour une cuisine de province (Pohvala provincijskoj kuhinji, 1988)*.

Likovi Françoise Lalande (rođ. 1941) u svojoj potrazi za identitetom također nailaze na slijepu ulicu povijesti. Njezin romaneskni ciklus vrti se oko obitelji Keil, zapravo njezinih predaka s kojima osamdesetih godina uranja u mrak Auschwitzta, istražujući područje pamćenja/sjećanja i postpamćenja. Tu identitarnu potragu, nelagodnu i bolesnu, autorica proživljava u stalnoj napetosti između osobne i kolektivne povijesti, a kraju je privodi u romanu *Nous veillerons ensemble sur le sommeil des hommes (Zajedno ćemo bdjeti nad snom ljudi, 2012)* afirmirajući – što analizira i članak Joanne Teklik – nužnost “umirenog sjećanja”.

DRUGOST KAO IDENTITET

Vidjeli smo da je kod frankofonih belgijskih autora nelak odnos s poviješću kao znak ontološke krize popraćen očitim identitarnim propitivanjem. To se propitivanje odvija u svim mogućim varijantama jednadžbe koja je u savršenom skladu s kulturno-društvenom strukturom te zemlje: “Ja je netko drugi.” U to možemo ubrojiti i odnos s ocem i društvom, nužnost da se kontrolira individualna ili kolektivna povijest koja još od kraja 1920-ih godina formira pogled Michela de Ghelderodea (1898–1962) na dramu. Smještajući ishodišta teatra, koji je po definiciji kolektivna kreacija, u određene vrste ritualiziranih društvenih interakcija (procesije, proštenja itd.), Ghelderode, kao što ćemo vidjeti u analizi Sorina C. Stana, u svojim komadima propituje identitet “dramskog autora” koji osjeća posljedice rastuće važnosti glumca i redatelja koji se nameću kao stvaralačka *alter ega*.

Glasoviti otac inspektora Maigreta (detektiva u kojega senzibilitet i opservacija odnose prevagu nad artificijelnošću racionalnog promišljanja), Georges Simenon (1903–1989) pisao je i tzv. kolonijalne romane u kojima je pokazao svoju dobro znanu ljubav prema “malim ljudima”. No u njima ih suočava s Drugim, odnosno s crnim čovjekom – Afrikancem. Iza stereotipne i egzotične slike toga Drugog mladi

protagonist romana *Coup de lune (Mjesečev utjecaj, 1933)*, koji ovdje proučava Gabrielle Jacquet, otkrit će svojega dvojnika i put prema samome sebi.

Analizirajući opise likova Jean-Philippea Tous-sainta (rođ. 1957), Christophe Meurée uočava da oni počivaju na izričitoj subjektivnosti. Identitet tih likova, čiji se obrisi daju u problematičnoj relaciji s Drugim, zasniva se na razlikovanju – esencijalnom za odnos među likovima – između uzajamnog poznavanja i priznavanja (zbog čega su opisi važni). Upravo priznavanje, zahvaljujući distanci koju pretpostavlja, omogućuje istinsko zajedništvo.

Iako bliže nama, romaneskni opus Amélie Nothomb (rođ. 1966) također je prožet – ovaj put na potki oklijevanja – propitivanjem belgijanstva, njegovim poimanjem i izricanjem. U prvo se vrijeme smatrajući (točnije, silno se želeći smatrati) Japan-kom, Nothomb se nakon razočaranja zatječe u paradoksalnoj situaciji u kojoj ne-identitet postaje identitetom: “konačno, kad nisi ništa, onda si Belgijanac.”

PROSTOR RECEPCIJE, PROSTOR PRAKSE

Pitanje problematičnog identiteta provlači se, točnije donedavno se provlačilo, kada je riječ o frankofonskoj belgijskoj književnosti, i na razini recepcije. Naime, na području Hrvatske, koja je, slično Belgiji, proživjela mnoga povijesna previranja i bila sastavnim dijelom raznih državnih tvorevina te je identitarno, a kroz to i jezično pitanje, itekako mora zanimati, belgijska je književnost francuskog jezika desetljećima gotovo redovito podvođena pod “matičnu” francusku književnost i kao takva se ovdje – istina, ne prečesto – prevodila, objavljivala, čitala i kritički opservirala. Tako članak Vande Mikšić nudi pregled prijevodne recepcije frankofonske belgijske književnosti u Hrvatskoj, ali i ukazuje na propuste, odnosno potencijalne prijevodne projekte za budućnost. Marjana Đukić fokusirala se pak na recepciju, književnu i kazališnu, Nobelovca Mauricea Maeterlincka u Srbiji i Crnoj Gori. Budući da u ovome svesku *Književne smotre*, časopisa koji je oduvijek veliku pozornost pridavao ne samo teoriji i kritici, nego i samoj književnoj praksi na kojoj one počivaju, nastojali smo ulomcima i kraćim poetskim i proznim tekstovima autora koji dosad nisu prevedeni na hrvatski, a o čijim se djelima ovdje raspravlja, obogatiti uvide u frankofonski dio belgijske književne produkcije.

VOKACIJA: PROSVJETITELJICA

Uvide kojima je, uz neveliku prijevodnu i kritičku recepciju, put utrla Gabrijela Vidan svojim sažetim, ali iznimno informativnim i relevantnim panoramskim tekstom o belgijskoj književnosti “francuskog izraza” (*Povijest svjetske književnosti*, knjiga 3, ur. Gabrijela

Vidan, Liber/Mladost, Zagreb, 1982, str. 765–778). Stoga smo s gospođom Vidan porazgovarali o tom iskustvu, o sponama koje je općenito vežu za Belgiju i belgijsku književnost, kao i o nekim drugim pitanjima koje se izravno ili neizravno Belgije dotiču.

* * *

Iako je zamišljen kao panoramski uvid u frankofonsku belgijsku književnost, ovaj svezak nema pretenzija biti iscrpan. Tek izdaleka, ili posredno, dotiče se nekih važnih autora poput Eekhouda ili Rodenbacha, Hellensa ili Michauxa, Mertensa ili Verheggena, kao i nekih bitnih, za belgijski književni korpus tako specifičnih dionica kao što su strip, nadrealizam ili fantastika. No u tome nipošto ne želimo vidjeti nedostatak, nego, naprotiv, izazovnu mogućnost za daljnja istraživanja.

Ovom se prilikom želimo najiskrenije zahvaliti redakciji *Književne smotre*, napose urednicima Daliboru Blažini i Ireni Lukšić, koji su nam ponudili uređivanje ovog “belgijskog” broja i pratili nas tijekom svih faza realizacije. Zahvalni smo svim sura-

dnicima na projektu, među kojima valja istaknuti sjajne mlade prevoditeljice i lektorice: s takvom ekipom užitak je raditi! Velika hvala ide i ustanovama koje su financijski poduprle naš projekt: Wallonie-Bruxelles International, Federacije Wallonie-Bruxelles – Ured za promicanje književnosti i Sveučilišna agencija za frankofoniju (AUF); kao i Sveučilištu u Zadru, koje je kao partner sudjelovalo u ovom potvratu. Europski kolež za književne prevoditelje u Seneffeu osigurao je dvotjedni boravak za dvije naše prevoditeljice i na taj način pripomogao realizaciji broja. Najdublje zahvale upućujemo gospodinu Marcu Quaghebeuru, ravnatelju Arhiva i muzeja književnosti u Bruxellesu, teoretičaru belgijske književnosti i književniku koji nam je, zajedno sa svojim kolegama, iznimno stručno i nesebično pomagao u realizaciji svih segmenata sveska. Toj smo ustanovi, kao i Kraljevskom institutu za umjetničku baštinu (KIK-IRPA-u), neizmerno zahvalni i za ustupanje ilustracija, a nositeljima autorskih prava za ustupanje književnih tekstova i ulomaka. Zahvaljujući svima njima belgijski frankofonski broj danas je pred vama upravo u ovom obliku. Stoga, ugodno čitanje!

Na granici zbiljskog, na rubu fantastičnog*

Sve su povijesti jedinstvene. Sve posjeduju sebi svojstvenu logiku; ipak, čini se da u zboru nacija sve one nemaju jednaka prava i legitimitet. Svaka povijest mora usto pronaći vlastite načine izražavanja i iščitavanja.

Tako je i s književnošću, mjestu na kojem se artikulacija između jezika, forme, imaginarnog i zbilje mora iskovati u uvijek singularnom i istovremeno kolektivnom *melting potu* subjektivnosti pojedinog pisca i singularnosti jezika na kojem piše. Daleko od nacionalne države, ali na jeziku koji ju je izumio, kako stoje stvari sa zemljom kao što je Belgija, koja ne posjeduje svoj jezik, no čija se originalnost u odnosu na druge europske države u više navrata očitovala, poglavito između 2009. i 2011., razdoblju od godinu i pol dana, tijekom kojeg je životom Belgije rukovodila tehnička federalna vlada, ali uz podršku vlada federalnih entiteta, koje su nastavile normalno funkcionirati. Tu je situaciju većina naših susjeda komentirala s nekih površnih, potpuno klišeiziranih stajališta.¹

POVIJEST KOJA NE POČIVA NA DOMINANTNIM KANONIMA

Što je dakle s prisutnošću i oblicima prisutnosti povijesti u belgijskoj književnoj produkciji na francuskom jeziku? Književnosti koja ne samo da nije jedina u ovoj višejezičnoj zemlji nego se usto još i piše na jeziku kojemu nije dovoljno to što joj ne pripada, već se i stoljećima prikazuje kao dobro i simbol *par excellence* jednog od najbližih susjeda belgijskog kraljevstva. Francuski je doista postao atribut i znak prepoznavanja Francuske, zemlje čija je povijest bila, doživljavala se i nastavila se smatrati hegemonijskom. Međutim, Francuska doista nije jedina europska zemlja u kojoj francuski, još od svojih davnih početaka, predstavlja supstrat materinskog

jezika jednog dijela populacije. Isti je slučaj i s Belgijom, ali i sa Švicarskom.

Osim toga, politička kompleksnost Belgije, baš kao i oblici njezine demokratske organizacije vlasti mogu se shvatiti samo ako ih pobliže promotrimo i vratimo se daleko u prošlost. Posebice u one presudne trenutke, s jedne strane prelaska sa 15. na 16. stoljeće, a s druge, s 19. na 20. stoljeće. Kao i za većinu europskih zemalja, nešto se ključno zapodijeva tijekom tog prvog perioda i nastavlja imati odjeka sve do danas. Tu stvar uglavnom zaboravljamo, ako je već jednostavno ne odbijamo priznati – što je česta situacija za zemlje koje nisu poznavale hegemoniju.

Što se tiče početaka belgijske povijesti, paradoks je tim veći što je stara burgundska Nizozemska doživjela svoj vrhunac u vrijeme vladavine Karla V. Dogodilo se to dakle u ključnom trenutku europske povijesti. Učinak tog povijesnog trenutka uvelike je nadmašio neposrednu sudbinu naroda kojima je, od sredine 14. stoljeća, vladala obitelj mladog nadvojvode Karla (1500–1558). Ta zemlja (nekadašnja Nizozemska, koju su još nazivali i Flandrija, Belgija, Donja Germanija, Zemlja s Ove Strane itd.) bila je među najrazvijenijima i najgušće naseljenima u Europi. U svojim *Memoarima*² monarh ju smatra svojom vlastitom zemljom. Zbog nestalne prirode povijesti dinastija, ova zemlja zlatnoga runa upisana je u Carstvo koje je obuhvaćalo Španjolsku, dobar dio Italije, Novi Svijet, Njemačku i habsburške posjede na granici s Turskim Carstvom.³ Iako je svakim od tih teritorija Karlo V. vladao na drugi način, svi su oni ipak činili dio njegova općeg plana koji ih je premašivao. Svojoj domovini vladar je tako dao ustave koje bismo mogli okarakterizirati kao predfederalne. Ti su ustavi ostali na snazi do kraja 18. stoljeća i bili su više-manje sprovedeni pod legitimnim, ali udaljenim autoritetom potomaka oca Karla V, koji su živjeli u Madridu i Beču. Bili su na snazi u zemlji koja se je krajem 16. stoljeća podijelila na dva dijela (Holandija/Belgija, ali i Luxemburg te razni dijelovi sjeverne Francuske).

* Ovaj je članak u ponešto izmijenjenom obliku prethodno objavljen kao prvo poglavlje knjige Marca Quaghebeura *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique Francophone, Tome 1 : L'Engendrement (1815–1914)*, Peter Lang, Bruxelles, 2015.

¹ Ova kriza, najduža u suvremenoj europskoj povijesti, pružila je stranim medijima priliku da šire pogrešnu tezu prema kojoj je Belgija 541 dan bila “bez vlade”. A zapravo ju je njezin federalni ustroj upravo od tog zaštitio: dugi pregovori ticali su se isključivo sastavljanja nove federalne vlade. “Vlade” i “parlamenti” regija i općina, entiteta od kojih je sastavljena belgijska država, normalno su funkcionirali (op. ur.).

² U 19. stoljeću ove *Memoare* otkrio je Gachard te ih s portugalskog preveo na francuski (jezik na kojem su bili i koncipirani). Godine 1969. ponovo ih je objavila nakladnička kuća Albin Michel, uz komentar Salvadora de Madariage. Analizirao sam ih u “Autobiographie d’un prince francophone”, u *Carlos V y la noción de Europa*, Caceres, Correspondance (poseban broj), 1994, str. 44–68.

³ Činio ga je sjeveroistočni dio današnje Hrvatske, uključujući i Zagreb (op. ur.).

Drugim riječima, na kalvinističku i katoličku Nizozemsku (da se oslonimo na ondašnje podatke). To je postala ireverzibilna činjenica sredinom 17. stoljeća, u vrijeme opadanja moći španjolskog dvora.

U samom srcu zapadne Europe stanovnici stare Nizozemske naučili su, dakle, živjeti s legitimnim prinčevima koji su i dalje boravili izvan granica zemlje i otamo vladali. Odnosili su se prema njima vodeći se interesima koji, dakle, nisu bili njihovi. Narodi katoličke Nizozemske razvili su tako drugačiji društveni mentalitet od onoga koji se gradió u nacionalnim državama koje su stasale oko njih. Ta situacija uvjetovala je odnos tih naroda prema političkome i elitama, odnos koji se teško može usporediti s onime koji se razvijao primjerice u Francuskoj, ali i u drugim razvijenim zemljama u dolinama rijeka Meuse i Moselle. Osim toga, udarajući temelje jednom sasvim drugom tipu imaginarija od onog koji će prevladati u Francuskoj, ova povijesna situacija nagovijestila je i neke druge oblike odnošenja prema povijesti, baš kao i predodžbi i oblika identifikacije s Poviješću.

Kroz sveopću francizaciju europskih elita koja je uzela maha u doba francuske hegemonije u Europi, francuski jezik, kojim se oduvijek govorilo i pisalo u južnom dijelu Nizozemske, počeo je sve više prevladavati u učenim slojevima cjelokupnog društva ove zemlje. Takvo stanje stvari, kojem je pridonijela i aneksija jakobinske Francuske 1794, stare Nizozemske i Kneževine Liège, taj je trend dodatno pojačalo, no ovaj puta reakcije nisu izostale. I doista, uključenje nekadašnje katoličke Nizozemske i Kneževine Liège u sastav zemalja sjeverne Nizozemske, zemalja koje su planirale postupno proširiti korištenje nizozemskog na teritorij Bečkim kongresom stvorena kraljevstva smještenog između Francuske i njemačkih zemalja, ubrzo je ukazalo na probleme koji nastaju na društvenom planu, bez obzira na očigledan gospodarski uzlet cijele tvorevine. Utemeljenjem Belgijskog Kraljevstva 1830. zemlja je dobila vrlo liberalan Ustav, u mnogo čemu različit od Ustava koji su prevladavali u ostalim europskim zemljama. Taj je Ustav međutim počivao na cenzusnom biračkom pravu, što je dovelo do klasnog političkog rukovođenja. Pitanje jezika, koje je zakonodavac ostavio slobodnim, nije se, dakle, postavljalo – budući da su sve elite zastupljene u zastupničkim domovima govorile francuski. I to usprkos činjenici da je postojala i nastavljala se razvijati flamska književnost, produžetak jedne drevne i vrijedne srednjovjekovne tradicije.

Slično je i u frankofonoj sferi, samo što su parametri drugi. S te se strane pitanje evidentnosti jezika i kulture koje treba očuvati nije postavljalo, ili barem ne na isti način. Valjalo je pronaći načina kako na francuskom stvoriti vlastitu književnost, različitu od one francuske. To jest stvoriti na tada dominantnom francuskom jeziku književnost koja će imati svoje osobitosti. A sve to usporedo s tekstovima koji su se i dalje objavljivali na južnim dijalektima zemlje (ova se pojava, naravno, nije ticala frankofone buržoazije

u Flandriji). Pitanje stvaranja frankofone književnosti (termin još ne postoji tijekom prvih desetljeća 19. stoljeća) promišlja se i odigrava⁴, jasno, u parametrima ondašnjeg vremena: u sjeni nacionalnih država i nacionalnih književnosti. I jedne i druge počivaju na jednakosti koju je u Belgiji, baš kao, uostalom, i u Švicarskoj, nemoguće ostvariti. Podudaranje država i jezika u ovim slučajevima potpuno je bespredmetno. O nekom vlastitom i specifičnom jeziku da i ne govorimo. S takvim će se pitanjima morati suočiti sve frankofone književnosti, u tenzijama na koje je svaka od njih osuđena, pridodajući im usto i svoje singularne napetosti i povijesti.

Zbog prirode svog konstituiranja u 16. i 17. stoljeću, Belgija dakle izmiče kanonima koji definiraju europsku budućnost nakon bitke u Waterloo i Bečkog kongresa. I predma na ekonomskom planu prednjači na kontinentu (kao što je to bio slučaj i s nekadašnjom Nizozemskom na prelasku s 15. na 16. stoljeće), Belgija 19. stoljeća postavlja si, baš kao i drugima, pitanja s kojima se drugi ne moraju suočavati, kako ona vezana za književnost koja se tada formira, tako i ona koja se odnose na viziju povijesti, teološku i nacionalističku, koja je desetljećima formatirala razumijevanje i širenje činjenica u Europi i svijetu. Na jezičnom i književnom planu koji nas zanima, to se, povrh svega, mora odvijati na jeziku na kojem je osmišljena moderna ideja nacije. Upravo je ona (u kojoj se podudaraju jezik, zemlja i identitet) udarila temelje moderne Francuske koja će iznjedrili Revoluciju i Carstvo. Odatle su u drugoj polovici 19. stoljeća proizišli popratni diskursi koji su francuski jezik – i to onakav kakvim ga službena Francuska doživljava i transcendiru u književnost – htjeli pretvoriti u simbol i tog identiteta, i univerzalnog.

OD ELEMENATA MITA DO SPECIFIČNE FORME

Upravo u tom kulturnom, političkom i povijesnom kontekstu (u kojem, pored ostalog, stasa cijeli niz velikih francuskih pisaca) i s vlastitom poviješću u pozadini (tadašnja, kao i današnja Europa nevoljko tu povijest priznaju⁵), dolazi do stvaranja belgijske književnosti na francuskom jeziku u mo-

⁴ Usp. moj članak "Le Soi et l'Autre", u: Yves Bridel, Beïda Chikhi, François Xavier Cuhe i Marc Quaghebeur (ur.), *L'Europe et les Francophonies*, Bruxelles: PIE-Peter Lang, 2005, str. 67–103 (posebice od stranice 83).

⁵ Do te mjere da se 1794, baš kao i 1815, željelo sa zemljopisne karte izbrisati drevne teritorije koji su bili kolijevka najznačajnijih kulturnih, intelektualnih i ljudskih otkrića, i na kojima su nicali povišji jednog specifičnog identiteta, kao što je to pokazao Jean Stengers u dva sveska objavljena u izdanju nakladničke kuće Racine, *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918*; 1. svezak, *Les Racines de la Belgique (jusqu'à la révolution de 1830)*, objavljen je 2000. godine; 2. svezak, *Le Grand Siècle de la nationalité belge*, objavljen je 2002. godine.

dernom smislu riječi.⁶ I doista, već dvadesetih i tridesetih godina 19. stoljeća, usporedo s počecima objavljivanja starih tekstova iz 14, 15. i 16. stoljeća, odvijaju se rasprave o pravu, mogućnosti i modalitetima autonomne frankofone književnosti u Belgiji (termin Belgija koristi se i prije revolucije 1830. godine i proglašenja neovisnosti). Tijekom tog desetljeća afirmiraju se i prvi elementi singularizirajućeg mita ili mitova te književnosti i povijesti⁷ u okrilju europskog prostora. Tako dolazimo do početka drugog odlučujućeg razdoblja konstituiranja specifičnih oblika identiteta i imaginarnog, onoga koje će udariti temelje Belgijskog Kraljevstva i djelimice odrediti njegovu budućnost.

U tom kontekstu koji prethodi i priprema neovisnost 1830. godine, pojavljuju se i prve fikcije koje su kadre utjeloviti tu zbilju i dati maha tom imaginarnom. One u prvi plan dovode – a to se ne događa slučajno u predromantičnom kontekstu u kojem nastaju – likove iz povijesti nekadašnje Nizozemske u 15. i 16. stoljeću. Godine 1823. Édouard Smits objavljuje i prikazuje u Théâtre de la Monnaie *Marie de Bourgogne*,⁸ komad koji na scenu dovodi Mariju Burgundsku, kćer Karla Smjelog, baku Karla V. Tekst hvali spretnost mlade vojvotkinje u poziciji nemoći u kojoj se zatekla. Njoj naime polazi za rukom osujetiti aneksionističke težnje francuskog kralja Luj XI. Četiri godine kasnije, u trenutku kad povijesni roman, koji utjelovljuje Walter Scott, u Francuskoj dobiva nasljednika u romanu *Cinq-Mars (Peti ožujka, 1826)* Alfreda de Vignyja, Henri Moke (1803–1862) objavljuje *Le Gueux de mer (Gez s mora, 1827)*, knjigu kojoj nadijeva podnaslov *Belgija pod vojvodom od Albe*. Ovaj roman generator je prvih elemenata šesnaestostoljetnog mita. Načelo lika koji vrši otpor i ne želi moć – lika koji bi trebao biti utjelovljenje maloga hrabrog Belgijanca koji će se zateći u borbama u razdoblju od 1914. do 1918, i čiji će simbol postati lik Tintina – u njega je već jasno upisan, baš kao što se ocrtava i san o Zlatnom stoljeću i Zemlji Obilja povezan s vladavinom Karla V. U tom romanu djed junaka, koji je, pored ostalog, potomak Gruthuysena, slavne obitelji iz zlatnoga burgundskog doba, predstavljen je kao bliski kraljev prijatelj. U uvodu djela Moke potvrđuje da je roman napisao “u cilju da publici ponudi vjeran prikaz jednog, za Belgiju slavnog razdoblja”.

⁶ Književna produkcija na francuskom jeziku ondje je vrlo stara, ali u ono vrijeme ne može biti asimilirana s frankofonom književnosti u strogom smislu riječi. Jedan lijep pregled iste donosi nam *L'Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique* iz 1958, u izdanju Renaissance du Livre te pod uredničkom palicom Gustavea Charliera i Josepha Hansea.

⁷ *Le Gueux de mer*, roman u kojem nailazimo na prve elemente mita, ponovo je objavljen 2001. godine pod neispravnim naslovom (*Les Gueux de mer*) u maloj džepnoj biblioteci Kraljevske akademije za francuski jezik i književnost, zajedno s detaljnom studijom Raymonda Troussona.

Godine 1828. taj isti Moke objavljuje *Le Gueux des bois (Gez iz šume)*. I ovaj novi fikcionalni uradak autor smješta u kontekst promišljanja povijesti i književnosti. Promišljanja koja namjerava utkati u europsku i belgijsku perspektivu, premda neovisnost kraljevstva još nije bila proglašena. Svjestan posebnosti povijesti vlastite zemlje, baš kao i nužnosti da je se, u cilju afirmiranja i omogućavanja njezina života, otrgne otuđujućim interpretativnim modelima zemalja koje je okružuju, Moke će se čak distancirati od Schillera. On tako smatra da u svojim prizivima šesnaestostoljetne Nizozemske Schiller “pokazuje potpuno nepoznavanje karaktera belgijskih junaka”. Njegova kvalifikacija te zemlje kao “slobodne, bogate, pacifističke i cijenjene zemlje”, koju je strani suveren uništio želeći “svojim despotizmom zamijeniti nacionalne zakone”, izvor je ključnih elemenata budućeg povijesnog imaginarija Belgijanaca.

Nakon odbacivanja⁹ prisilne i nametnute unije Belgijanaca s Holanđanima, priznavanje belgijske neovisnosti 1830. godine teče razmjerno glatko zbog postupnog navikavanja europskih sila. I to usprkos činjenici da je to proglašenje osujetilo ono što je Bečki kongres namjeravao uspostaviti. U to vrijeme u Belgiji se razvija umjereno romantična¹⁰ književnost koja ne propušta slaviti junačku povijest feudalnih kneževina i stare Nizozemske. Na taj način ona jača i širi povijesni mit o Zlatnom stoljeću (15–16. st.) i Zemlji Obilja koju su strane sile ugrozile, sile za koje Belgijanci baš i ne mare. Mit o malenom, hrabrom i nesebičnom Belgijancu, koji će četrdeset godina kasnije (iznova) iznjedriti De Costerova Vragolastog Tila, malo se pomalo uobličuje. I to usporedo s referiranjem na dvojaku – germansku i latinsku – dimenziju zemlje, baš kao i na njezino postupno određivanje opsjednutošću i značajem originalne slikarske tradicije, proistekle iz Zlatnog stoljeća: tradicije flamanskog slikarstva.¹¹ Svi ti elementi trebali bi omogućiti afirmaciju razlike i razlika Belgijanaca u odnosu na fran-

⁸ Édouard Smits, *Marie de Bourgogne*, tragedija u pet činova, Bruxelles, objavio A. Stapleaux, tiskar i izdavač, godine 1823. U uvodu naslovljenom *A ma patrie*, u kojem autor navodi kako je djelo napisao “potaknut domovinom, plemenitom Belgijom, tako bogatom uspomenama i slavom”. Tema koju je odabrao prema njegovim je riječima “nacionalna” tema, kojoj se posvetio nakon što je obišao Europu kako bi ustanovio koja je njegova prava domovina. Nabranje mjesta koja to nisu završava spomenom “obala Zuiderzéea”, odnosno Holandije kojoj su godine 1815. Belgiju priključile europske velesile okupljene u Beču.

⁹ Izuzev pojedinih gornjih slojeva društva, posebice industrijskih, kojima je srazmjerno veliko tržište išlo u prilog. Primjerice, Johnu Cockerillu.

¹⁰ Gustave Charlier dao je njezin detaljan povijesni pregled u dva sveska naslovljena *Le Mouvement romantique en Belgique*. Prvi svezak posvećen djelu *La Bataille romantique* objavila je Renaissance du Livre, dok je drugi svezak *Vers un Romantisme national* objavila Kraljevska akademija za francuski jezik i književnost.

¹¹ Ovo valja shvatiti u nekadašnjem smislu riječi, onome domovine Karla V, koja se protezala od Lillea i Valenciennesa ili Luxemburga, pa sve do područja sjeverno od gradića Frise.

cusku tradiciju. Između 1830. i 1870. te razlike počinju biti vidljive, no još ne stvaraju originalne forme koje bi bile kadre odbaciti francuski kanon. Trebat će pričekati nekoliko desetljeća prije no što započnu procesi stvarne autonomizacije i singularizacije frankofone književnosti koja bi zavrijedila da je se naziva tim imenom – a ne malom francuskom književnosti izvan Francuske.¹²

Dogodilo se to 1867. godine objavljivanjem *Legende o Ulenšpigelu* Charlesa De Costera, čiji konačni naslov glasi *Legenda i junačke, radosne i slavne pustolovine Ulenšpigela i Lammea Goedzaka po flandrijskoj zemlji i drugdje*.¹³ Ovaj složeni naslov vrlo jasno govori o postupku kojim se mora poslužiti lucidni “provincijalni” (što će reći belgijski) pisac – budući da termin frankofon još ne postoji.¹⁴ De Coster na to dodatno ukazuje, naravno, u karnevaleskom stilu, koji itekako rječito govori o tome što treba podrihati, u svom predgovoru romanu, nazvanom *Predgovorom Sove*. Valja, naime, u formu pretočiti sve sastojke mita 16. stoljeća koji su se nagomilali prethodnih četrdeset godina i, posredstvom te forme, ispričati povijest koja ni po čemu nije nalik onoj francuskoj, no zbog tog nije ništa manje povijest u strogom smislu riječi. To je dakle projekt i uspjeh čovjeka kojega nesumnjivo valja smatrati prvim frankofonim romanopiscem u povijesti francuskog jezika.

Igra podvajanja na koju od samog početka ukazuju različiti segmenti njegova naslova (a utjelovljuju ga De Costerovi likovi i igra zrcala koja se među njima odvija) postaje od tog trenutka samom srži forme koja neopterećeno miješa narativne tehnike koje normativna francuska tradicija radije suprotstavlja, ili, u svakom slučaju, razdvaja. De Coster se, među ostalim, priklanja ezoteričnome kako bi na duge staze, pored apsurdnosti za koju se čini da proizlazi iz Povijesti s velikim P – i dakle iz dominantnih kanona njezinoga iščitavanja – iznio i jedan smisao koji će se pokazati ljudskim. Taj autor tako piše roman o povijesti izvan povijesti, a ta će se matrica pokazati vrlo djelotvornom u korpusu belgijske frankofone književnosti. Najzad, De Costereova forma izlazi iz normiranog, institucionaliziranog jezika, koji se, valja precizirati, ne podudara u potpunosti s onim Velikog stoljeća, već odgovara tadašnjem francuskom standardu. Osim toga, autor se ne libi pribjeći sferi legendarnog i opet kako bi ispričao povijest koja se nalazi negdje po zakutcima sjećanja, ali se ne može ukalupiti u fikcijske modele što ih nudi Drugi, naročito dolazi li iz nacionalnih država, naročito dolazi li iz Francuske koja nacionalnu državu afirmira *par excellence*.

¹² To je više-manje teorija koju su za Romandiju iznijeli Švicarci Virgile Rossel i Pierre-André Sayous.

¹³ Ispravna verzija teksta, koju je, prema rukopisu ustanovio Joseph Hanse, ugledat će svjetlo dana tek 99 godina kasnije, godine 1966. u izdanju Renaissance du Livre. Džepna kolekcija izdavačke kuće Espace Nord preuzet će ju, no bez popratnih kritičkih bilješki.

¹⁴ Termin *frankofon* smišljen je malo nakon toga, ali je isključivo europske, drugim riječima izvorne Frankofonije.

De Coster tako izmišlja Formu koja može posvjedočiti o toj belgijskoj posebnosti, koju su, mnogo bolje od samih Belgijanaca, uočili i opisali ne-Belgijanci.¹⁵ Počevši od *Legende o Ulenšpigelu* počinju se dakle jasnije nazirati – proces će naravno biti podložan mnogobrojnim povijesnim modulacijama – temeljni modaliteti jedinstvenog upisivanja u povijest belgijskih tekstova na francuskom jeziku.

Da ne duljimo, reći ćemo da se u belgijskoj književnosti na francuskom jeziku povijest ne nalazi u središtu priče – osim u književnosti realizma – a ni to nije pravilo! Tako korpus frankofone belgijske književnosti pokušava zaobići ili transformirati najznačajniji kôd francuske tradicije 19. stoljeća. Intervenira čak i u narativnu linearnost, baš kao i u vjerodostojnost. One će međutim ostati dominantna u većini kolonijalnih djela, koja nisu i najosebujnija, budući da konfrontacija s posve Drugim i procesi dominacije nisu jednaki onima koji se tiču konfrontacije s Drugim u čijoj je podlozi Isto.

Povijest dakle nije odsutna u belgijskom frankofonom korpusu, ali bježi od kanona koji bi je na francuskom trebali iznositi i veličati, kanona koji je samo čine nečitljivom, anegdotalnom ili nepostojećom. Ona dakle služi ne samo kao podloga već i kao materija. Materija koja nije smisao – a pogotovo ne ključ smisla. Ne poseže uzalud De Coster u *Legendi*, u cilju prizivanja skrivenog smisla, za “Potragom za Sedmoricom”, baš kao i za fantastično-kozmičkim sekvencama smještenim u neke egzoterične svjetove, u kojima se Til i Nele, njegova družica, u više navrata zatječu.

Transkribirana u belgijskoj frankofonoj književnosti, povijest je dakle gotovo uvijek pomaknuta. Ona može uključivati velike povijesne likove, no u tom ih slučaju redovito hvata u nekom klimavom položaju ili trenutku u odnosu na njezinu mitizaciju i heroizaciju.

PREDNOST LEGENDARNOG NAD POVIJESNIM

U narednom stoljeću, a posebice nakon Drugog svjetskog rata, ova će tendencija poprimiti sve značajnije razmjere. Ona će se naročito sprovoditi kroz estetiku zbiljske fantastike i magijskog realizma. Logika te tendencije može se uočiti u *Pismu glumcima koji će izvoditi Warnu* Paula Willemsa (1912–1997). Nakon što će, kao sjećanje koje je duboko u podlozi teksta, prizvati zimske noći u godinama 1944–1945. i progovoriti o povijesnoj prijetnji¹⁶ koja je i dalje postojala početkom šezdesetih godina 20. stoljeća (i

¹⁵ Primjerice *Le Château des Belges* Amerikanke Renée C. Fox, objavljen u francuskoj verziji kod izdavačke kuće Duculot 1997. i tekst Nizozemca Benna Bernarda (“Pourquoi je suis devenu Belge”) u broju 21-22 časopisa *Liber*, naslovljenom *La Colère des Belges*, iz 1995.

¹⁶ Misli se na Hladni rat između sovjetskog i zapadnog Bloka.

trajati će do 1980. godine), dramaturg pojašnjava kako ti elementi upućuju na “osjećaj nečeg sudbinskog”, ali sudbinskog koje se odlučuje negdje “drugdje”. Zbog tog, piše, *Warna* “pripada vremenu *legende*”.

Legendarno se tako referira na pravadnu povijest, povijest koja se prenosila usmenom predajom¹⁷ ili ponašanjem žitelja tih područja. Riječ je o “nepisanoj povijesti, koju nisu pisali povjesničari.”¹⁸ Ne idući tako daleko ni u pripovijedanju ni u imaginaciji – no s izoštrenom svijesću o situaciji na koju se referira njegov *Predgovor Sove*, te s izraženijom povijesnom angažiranošću teksta – De Coster je neupitno stvorio sastojke za onu vrstu forme koja može odgovoriti – i to u samom srcu stoljeća romantizma – na situaciju u njegovoj zemlji. Zemlji koja nema kontrolu ni nad svojim jezikom (jezicima), niti nad svojom poviješću, no koja o njima itekako ima svijest. Mitsko i legendarno postaju otada pa nadalje nosioci tog stanja stvari i mentalitetâ koji iz njega proizlaze.

Premda je stvar izrazitija s frankofone nego sa strane nizozemskog govornog područja, neupitno je da je ta sklonost magijskom realizmu doživjela procvat i u Flandriji, što potvrđuju, primjerice, djela Johana Daisnea i Huberta Lampoa, koji je, između ostalog, komentirao frankofonog Guya Vaesa (1927–2012).¹⁹ Kako bi afirmirali svoju različitost u odnosu na Francusku, ali i da bi ispričali povijest koja im neprestano izmiče, frankofoni Belgijanci pojedine su književne elemente koristili više od nekih drugih. Ja to nazivam nadlitterarnošću (*surlittéralité*). Najslavniji pisci ostavljaju se tako realističnog pisanja ili ga pak dovode do paroksizma. Osobito je naturalistički izričaj, kakvim ga shvaćaju Belgijanci, trebao omogućiti i usidrenost u zbilji i izlazak iz nje.

Camille Lemonnier (1844–1913), kojega njegovi suvremenici 1883. proglašavaju “maršalom belgijske književnosti”, pojavljuje se tako na književnom obzoru sa *Sedanom* (*Sedan*, 1871), pričom koja ide do kraja onoga što bi trebao biti realizam, ali i prelazi granice doličnosti. Tekst govori o porazu francuskih trupa Napoleona III. u bitki protiv vojske Vilima I. Pruskog. Ovaj budući romanopisac ne pripovijeda tijekom bitke ni junačka djela ni tragiku trenutka, već opisuje bojno polje nakon poraza. Ljudstvo i konji su na izdisaju ili leže u sveopćoj okuženosti i besmislu povijesti. Novo izdanje ove knjige u Francuskoj nije, međutim, zadržalo izvorni naslov koji se preeksplicitno referirao na

¹⁷ Znakovita je s tim u vezi činjenica da se Karlo V. prije abdikacije 1555. godine spominje kod Ghelderodea u kontekstu vraćanja usmenim, gotovo karnevaleskim tradicijama, u djelima *L'Histoire comique de Keizer Karel* i *Le Perroquet de Charles Quint*.

¹⁸ Paul Willmes, *Warna*, Bruxelles, Didaskalije, 1984, str. 8. U prvom izdanju komada (Brepols, 1963) Willems preporučuje izbjegavanje korištenja kostima iz nekog “određenog razdoblja”. Jer prošlost u kojoj se odvija radnja nije “historijska prošlost”, već prošlost koja “se stvara u nama kroz naše veze s tradicijom” (str. 8).

¹⁹ Guy Vaes, *Uzraptor*, Bruxelles, Labor, 1994, pogovor Hubert Lampo.

stigmatu jedne nacionalne povijesti. Zamijenio ga je naziv koji se referira na fizičku dimenziju katastrofe *Les charniers* (*Klaonice*)²⁰ – što je ublažilo distorziju koju je u odnosu na sadržaj knjige stvarao prvi naslov.

Krajem 19. stoljeća, u važnom razdoblju koje su obilježili velikani poput Verhaerena, Maeterlincka, Eeckhouda, Rosnyja i Rodenbacha, Edmond Picard, otac belgijske književnosti angažiran u socijalističkoj borbi, još 1887. izjavljuje da će fantastični realizam predstavljati nit vodilju te književnosti. Posredstvom tog tipa estetike ta će književnost pripovijedati zbiljsko, ali drugačije no što o tom zbiljskom progovara dominantna tradicija. Zbilja je to “koju intenzivno vidimo i osjećamo, sa svim njezinim zagonetnim slučajnostima”,²¹ piše Picard. Ukratko, sa svim njezinim otklonima i pukotinama.

Ni suvremenici belgijskog procvata, Picardovi učenici i suvremenici, iako nisu neosjetljivi na društvena pitanja, neće se hvatati u koštac s poviješću. Tim više što se žele razlikovati od svojih prethodnika iz razdoblja 1830–1860, koji su belgijske sadržaje ispisivali francuskim formama. Zapleli su se tako u nemogućnost smišljanja originalnih formi. Upućujući, na svoj način, na *Legendu o Ulenšpigelu*, knjigu koju smatraju zavičajnom, a ne nacionalnom (knjiga suprotstavlja dva sina, Tila i Filipa II, koji su, svaki na svoj način, obuzeti melankolijom), ovi pisci ipak na suptilan način upisuju povijest u književnost. To se često odvija na granici legendarnog.

Referiranje na povijest i povijesna nostalgija međusobno se, dakle, prožimaju. Ukazuju se čak i ondje gdje ih ne bismo, nužno, očekivali. Kako, primjerice, započinje *Bruges la morte* (*Mrtvi Bruges*) Georges Rodenbacha iz 1892. godine? Predvečernjim posjetom neutješnog udovca Huguesa Vianea katedrali u Brugesu. Kamo će se on u briškoj katedrali zaputiti? K mrtvim tijelima Marije Burgundske i Karla Smjelog, pete burgundske vojvotkinje i četvrtog burgundskog vojvode. Karlove je posmrtno ostatke, naime, Karlo V. dao prenijeti iz Nancyja u Bruges kako bi počivali uz tijelo vladarove bake. Udovac ostao bez žene, a time i bez povijesti... Nije prvi put.

Velika književna pustolovina Mauricea Maeterlincka (1862–1949) započinje pak *Pokoljem nevinih* (*Le Massacre des innocents*), umjetničkom transpozicijom kakve u to vrijeme pišu Belgijanci koji žele otjeloviti književnu i slikarsku Flandriju i sroditi se sa svojom dalekom i gotovo legendarnom poviješću.²²

²⁰ Pripovijest se danas može pročitati u biblioteci Espace Nord, pod naslovom *Sedan ou les Charniers*, uz krasan komentar Sophie Thorel-Cailleteau.

²¹ “Edmond Picard – Le Fantastique réel”, u: Éric Lysøe (ur.), *Littératures fantastiques, Belgique, terre de l'étrange*, svezak 2, 1887–1914, Bruxelles, Labor (Espace Nord, br. 2), 2003, str. 23. Tekst je izvorno objavljen u djelu *Le Juré*, koje je ilustrirao Odilon Redon.

²² Eekhoud će ga veličati i mitizirati u svom posljednjem romanu *Magrice en Flandre* (*Magrice u Flandriji*), bazirajući se na jednom stihu iz *Luzitanaca*.

Maeterlinckov tekst polazi od slavne istoimene Breughelove slike. Na njoj vidimo starca (slična vojvodi od Albe koji je pokorio šesnaestostoljetnu Nizozemsku) i naoružane konjanike nalik Španjalcima u 16. stoljeću, u ubilačkom pohodu na seljake u nekoj zemlji prekrivenoj snijegom, koja slični nekadašnjoj Nizozemskoj. Maeterlinck nikada izrijekom ne spominje vojvodu od Albe. O Španjalcima govori, ali radnju priče smješta u Nazaret,²³ selo čiji stanovnici nose tipično flamanska imena.

Legenda se tako spaja s povijesnim i postaje, malo-pomalo, temeljni izričaj jedne malene zemlje. Do te mjere da će 1914. u trenutku njemačkog osvajanja i okupacije Belgije, Maeterlinck moći reciklirati svoj tekst iz 1886. te ga, uz poneku izmjenju, upotrijebiti u službi prokazivanja barbarstava koja su počinile trupe Vilima II. Uklapa ga u *Les Débris de la guerre* (*Krhotine rata*) iz 1916, uz napomenu da su događaji iz razdoblja 1914–1918. “preobrazili taj skromni književni uradak u neku vrstu simboličke vizije”. Taj izraz “simbolički” mogao bi odgovarati i prostorima u kojima se odvija komad kao što je *Pelléas et Mélisande* (*Peleas i Melisanda*), ali i dobrom dijelu belgijske frankofone književne produkcije. U svojim ratnim dramama *Le Bourgmestre de Strilmonde* (*Gradonačelnik Strilmondea*) i *Le Sel de la vie* (*Sol života*), komadima koje je francuska cenzura zabranila²⁴ jer ih je smatrala odveć dvoznačnima, iako su sve osim pro-njemačkog naboja (te su drame, uostalom, izazvale srdžbu germanofila u Buenos Airesu), Maeterlinckova kazališna partitura i ovdje više doseže sferu legendarnog nego činjeničnog. To prije svega proizlazi iz odnosa prema identitetu i jeziku, drugim riječima povijesti.

U svom članku “Otpor” (“La Résistance”), objavljenom 1918. godine u časopisu *La Belgique en guerre*, Maeterlinck proširuje i eksplicira taj gotovo automatski prijelaz u sferu legendarnog kod naroda koji ne želi povijesne ograde. Maeterlinck između ostalog smatra da će se, kako stoljeća budu prolazila, iskristalizirati jedna “sve uzvišenija, sve nevinija, junačka i čista slika Belgije”, koja se “žrtvovala jedino i jednostavno zato da bi ostala vjerna riječi koju je dala Europi.” I nastavlja:

Ništa u povijesti ne može se usporediti s onime što je ona [Belgija] učinila. Kao i u svim krajevima koje je neizbrisivo obilježila slava, i u Belgiji se već stvara neiscrpan fond ironičnih ili surovih, podrugljivih ili dirljivih, no uvijek junačkih legendi, koje su samo sinteza činjenica iz zbilje, toliko brojnih i razasutih da ih je nemoguće poznavati.

Taj će dobitnik Nobelove nagrade za 1911. navesti “priču o dvadeset i četvero mladih iz Saint-Légera koji će se dati dobrovoljno smaknuti umjesto

dvadeset i četiri oca obitelji”.²⁵ Usto, naglasak će više staviti na pitanje aure koja tu gestu prati,²⁶ nego na vjerodostojnost činjenica.

Kod naturalističkih i ekspresionističkih pisaca – u Belgiji su oni i simbolisti drugovi u borbi, što je ozbiljna razlika u odnosu na kontekst u Francuskoj – povijest je, kao što smo vidjeli kod mladog Lemonniera, neupitno prisutna, no često u nekim epsko-legendarnim formama, čak i kad je riječ o društvenoj povijesti. Naslovi kao što su *Happe-chair* (*Halapljivost*) Camillea Lemonniera ili *La Nouvelle Carthage* (*Nova Kartaga*) Georges Eekhouda, romana koji govore o svijetu bjesomučne eksploatacije valjaonica i pogona za proizvodnju voska, ukazuju na naglasak koji su ovi pisci stavili na teme koje mogu ući u mitsko pamćenje. Isto vrijedi i za dvije središnje fantazmagorične scene ova dva teksta. *Les Aubes* (*Zore*), *Les Campagnes hallucinées* (*Halucinantna polja*) ili pak *Les Villes tentaculaires* (*Polipski gradovi*) Émilea Verhaerena, koji navijaju za prelazak ruralnog svijeta u industrijski, slijede istu logiku. Svaki od njih u konačnici čitatelju nudi viziju koja je kadra sintetizirati i pokrenuti maštu. U te slike uvijek se, doista, uvuče nešto od fantastičnog, mitskog, oniričkog.

U tu prisutnost povijesti s kraja 19. stoljeća, koja se prije svega odnosi na razotkrivanje štete koju su učinili moćnici i izrabljivači naroda – takav je slučaj u *La Fin des bourgeois* (*Kraj građanstva*) kod Lemmoniera, no prisutna je već i kod De Costera – neprestano se ubacuje sjećanje na Zlatno stoljeće.²⁷ Potkazivanje Filipa II. od Španjolske pojavljuje se usporedo s veličanjem figura nositelja otpora, posebice otpora prema Francuskoj. Ono obuhvaća dakle i lik Karla Hrabrog,²⁸ vojvode koji je umro kod Nancyja 1477, poznatijeg pod imenom Smjeli. Općenito gledano, utjelovljenje otpora kod svih ovih pisaca ima u sebi i stanovitu dozu anarhije.

Čak i kad treba izvijestiti o kolonijalnoj povijesti Belgije, povijesti koja neupitno počinje nakon Berlinskog ugovora (1885) i proglašenja nezavisne države Kongo u Viviju, isprva se poseže za mitskim i karnevalesknim. Prvi takav otklon vezan je uz činjenicu da su tri sveska knjige *Les Mystères du Congo* (*Tajne Konga*), autora Nirepa i de Graefa, sličnija onome što se u ono vrijeme smatralo paraknjiževnošću – kao što to pokazuje i pomaknuto preuzimanje naslova koji je

²⁵ Ta načela supstitucije naći će se u *Le Bourgmestre de Strilmonde*, baš kao i u djelu *L'Abbé Sétabal*.

²⁶ Ista ta aura naročito je prisutna i kod lika Alberta I, Kralja Viteza, kojem je posvećeno poglavlje iz *Les Débris de la guerre*. Albert I. suprotstavio se prolasku njemačkih trupa kroz Belgiju, prolasku koji je zahtijevao Berlin kako bi napao Francusku. Taj nepredviđeni otpor promijenio je tijek rata, baš kao što su poplave u nizinama bile povodom rata u rovovima, kao i totalnog rata.

²⁷ Verhaeren će se toj kategoriji vratiti svojim djelom *Toute la Flandre*, ali govoreći o prošlosti Zlatnih stoljeća.

²⁸ Usp. Jean-Marie Cauchies, *Louis XI et Charles le Hardi*, Bruxelles, De Boeck, 1996.

²³ U verziji iz 1916. godine, mjesto pokolja više nije Nazaret, već Betlehem.

²⁴ Ili “bi zabranila”, kaže autor, kad govori o *Sel de la vie*.

proslavio Eugène Sueda, *Les Mystères de Paris* (*Tajne Pariza*). U tom djelu, kojemu je svrha bila buđenje fascinacije nepoznatom Afrikom i njezino prihvaćanje, uz mješavinu neizvjesnosti, užasa i želje koji tome priliče, autori se služe drugačijim prosedeima nego u većini romana na temu osvajanja. Možda već i samim time što ne propuštaju transponirati postupke i govor koji upućuju na referentnu knjigu Charlesa De Costera, knjigu koja, međutim, u njihovo vrijeme, još nije postala književni klasik. Poznat pod smiješnim imenom Ketje (“čovječuljak” na briselskom dijalektu), kojeg tekst eksplicitno uspoređuje i razlikuje od Gavrochea, njegova francuskog rođaka, središnji lik u djelu – budući Ketje I, vladar Afrike – nosi prezime²⁹ De Spiegel, prezime čiju nam evoluciju otkriva priča. Ono potječe od Gala i referira se izravno na Espièglea, odnosno Ulenšpigela. I baš kao što su u *Legendi o Ulenšpigelu* pokretač radnje pikarske pustolovine, i tri sveska *Tajni Pariza* temelje se na epizodama s peripetijama, braneći pritom, iako veoma diskretno, mali kolonijalni projekt kralja Leopolda II. Narativni obrasci kojima se služe ovi autori još su u većem odklonu u odnosu na zadatosti egzotičnog romana, negoli je to slučaj s *Legendom* u odnosu na povijesni roman, koji će kasnije teoretizirati Georg Lukács.

Priča te duge fikcije koja, ukratko rečeno, prati putovanja istraživača Stanleyja koji je stigao u Kongo s Istoka, mora potaknuti sanjarenje i ujedno podučiti. Mora čitatelja prenijeti više u mitske nego u povijesne sfere. Suočen sa zbiljom uslijed smrti jednog od svoje braće na obalama rijeke Kongo, Max Waller, urednik časopisa *La Jeune Belgique*, oglasit će se oprečnim stajalištem u nekoj vrsti pamfleta *N'allez pas là-bas* (*Ne idite onamo*), koji crnu Afriku prikazuje kao smrtonosnu vampiricu Gulu. Waller pak ne objavljuje svoje kolonijalno fikcionalno djelo *Brigitte Austin*, novelu realističnog tipa, koju ćemo upoznati tek pedeset godina nakon njegove smrti.³⁰

Okrenimo se sada jednom drugom značajnom povijesnom trenutku: Prvom svjetskom ratu. Trauma koju su prouzročili njemačko osvajanje i okupacija tijekom razdoblja 1914–1918. ostavila je, jasno, duboke tragove u životu Kraljevstva, baš kao i njegove književnosti. Ona, međutim, nije dovela u pitanje dominantne forme upisivanja povijesti u belgijsku književnost na francuskom jeziku, već ih je pomaknula i preoblikovala. To osvajanje malenog naroda od strane velike zemlje bila je nezamisliva nesreća za Belgijance, koji su prihvatili status neutralnosti nametnut i zagarantiran od strane velikih sila i koji su, ustoj, cijenili i germansku kulturu i znanost. U nesreći koja

ih je zadesila, taj je narod dostojanstveno u ratu sudjelovao, ali nije krenuo u osvajanja.

Ponašanje osvajačkih i okupatorskih trupa koje je ostalo u više no tužnom sjećanju upropastilo je, naravno, pozitivnu mitsku sliku koju je od davnina uživala njemačka kultura. Ista je dovela do napuknuća mita o germansko-latinskoj povezanosti, tako milog elitama 19. stoljeća, a sve to u trenutku kad je učinkoviti otpor malene belgijske vojske pred najvećom europskom vojskom onog vremena u zbilji potvrđivao mit o malenom Belgijancu koji se suprotstavlja, ali ne želi rat³¹ ni moć, kao što se moglo vidjeti još kod Mokea ili De Costera. Utjelovljujući se, povrh svega, u liku Kralja Viteza, povijest i imaginarno iznjedrili su neku vrstu nacionalnog i narodnog mita. Taj mit, međutim, nije mogao zadovoljiti ukus književnih elita koje su patile na distinkcije i kojima je bilo silno bitno razlikovati se od svojih prethodnika iz Leopoldove generacije. Nakon raspada germansko-latinskog mita koji je trebao definirati Belgijanca i afirmirati njegovu književnost mnogi će pisci gotovo apsolutizirati fantazmatsko-simbiotični odnos prema Francuskoj, ustanovljujući pritom književnu instituciju čiji je najvidljiviji segment, počev od 1921. godine, Akademija za francuski jezik i književnost. Svedena na “teutonsko” barbarstvo ili pak poistovječena s pretenzijama flamanskih aktivista koji surađuju s neprijateljem pod krinkom obrane flamanske – što će reći germanske³² – kulture, germanska civilizacija postaje odbojna. To se odražava i na nordijski mit, koji uvelike gubi na važnosti. Kroz naredna desetljeća, sve više jača jednoznačni zanos francuskom civilizacijom, dok je belgijanstvo, po tom aršinu smatrano nečistim, sve manje na cijeni.

Međutim, Njemačka nije samo obilježila višestoljetne odnose, pa i bila dijelom imaginarnog i kulture zemlje čiji je veliki broj pokrajina (na čelu s Kneževinom Liège), uostalom, bio sastavnim dijelom Svetog Rimskog Carstva germanske nacije, već je Francuska, čak i ako je neupitno dobila rat 1918. i osvetila užase iz 1870, itekako bila svjesna da je zamalo izgubila. Ona će zato dodatno uložiti u specifičnost svojih konstitutivnih elemenata. Belgija pak – zbog izbornog sustava temeljenog na univerzalnom biračkom pravu muškaraca koje se uvodi nakon pobjede – ulazi u dvojezičnu povijest i izlazi iz bipartizma; sve te stvari sve je više udaljavaju od 19. stoljeća. U Belgiji se karte ponovo dijele, ali u sporom ritmu protoka povijesti.

³¹ Taj se mit otjelovljuje čak i u centralnoj Africi, u kojoj su od 1916. belgijsko-kongoleške trupe okupirale njemačko kolonijalno carstvo.

³² Većina Flamanaca u Kraljevstvu nisu bili kolaboracionisti ili su se pak hrabro borili u Yserovim rovovima. Knjiga Sophie De Schaepdrijver, *La Belgique et la Première guerre mondiale* ispravlja, povrh toga, mnoštvo flamanskih konstrukcija o Prvom svjetskom ratu u Belgiji.

²⁹ Kod De Costera je to, pak, nadimak. Kod Hergéa, patronim Tintina, drugog čovječuljka, ostaje nepoznat.

³⁰ Čitatelj će u *N'allez pas là-bas!* Émilea Van Balberghea i Nadine Fettweis (Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 1997, 2 sveska) pronaći i tekst Maxa Wallera (str. 205–206, 1. svezak) i roman Brigitte Austin.

To će s jedne strane dovesti do zaoštavanja jezičnog pitanja (frankofono stanovništvo tako je odbacilo dvojezičnost, a Flamanci, kasnije, jezično popisivanje stanovništva); a s druge, do prilično jasne tripartizacije frankofonih književnih stajališta,³³ stajališta koja se, *mutatis mutandis*, donekle nadovezuju na tri glavna stajališta u književnosti 19. stoljeća po pitanju francuske norme,³⁴ ali s izmjenama u odnosu snaga i hegemonije. Književnost koja nosi izravan pečat događaja iz perioda 1914–1918, uključujući i književnost pisaca koji su rat proveli u rovovima, doista po nekim elementima podsjeća na književnost koja je prevladavala u prvim desetljećima prethodnog stoljeća. Taj korpus, iz kojeg izranjaju tekstovi kvalitetom usporedivi s onima jednog Henrija Mokea, primjerice *Mes Cloîtres dans la tempête* (*Moji klaustri u oluji*) fra Martiala Lekeuxa, odraz je dramatične zbilje i ratne svakodnevice.³⁵ Ti su tekstovi većinom pisani u realističkom stilu. Premda je Lekeux u ono doba bio izuzetno popularan, niti jedna knjiga te belgijske produkcije nije postala legendarnom,³⁶ kao što je to bio slučaj s Barbusseom u Francuskoj ili Remarqueom i Jungerom u Njemačkoj.

Toj realističkoj književnoj struji odgovara uzlet “zbiljske fantastike”, koja je po nekim aspektima slična, pojednostavljeno rečeno, pojedinim pokušajima simbolizma. Ona se, međutim, od tih pokušaja odmiče, a isto tako ne preuzima analognu temeljnu logiku percepcije, prenošenja i preobrazbe svijeta i povijesti.

Jer razdoblje 1914–1918. neupitno predstavlja istinsku cezuru. Utjelovljuju ga prije svega Franz Hellens (koji je u to doba živio u Nici, dakle daleko od ratnih poprišta) i Robert Poulet, junak Prvog svjetskog rata.³⁷ U djelu *Handji* (1932) Poulet donosi priču koja je svojevrsni oblik derealizacije povijesti. Radnja se odvija na austrijsko-ruskoj fronti u Galiciji, u malo

vojnoj bazi, u kojoj se nalazi tek nekoliko ljudi. Ništa se ne događa sve do završnog, nepredviđenog udara ruskih trupa. Ništa, osim što je stvoreno mitsko stvarjenje Handji, koje postaje realnije od zbilje. U prvu verziju djela *Les réalités fantastiques* (*Fantastične zbilje*, 1923) Hellens je ubacio *Six réalités de guerre* (*Šest ratnih zbilja*) – tekstove koje bismo mogli usporediti s Maeterlinckovim *Pokoljem nevinih*, čak i ako u njima pokretač nije ona ista spora magija. U narednom izdanju, objavljenom 1931. kod Gallimarda, te su novele izbačene. Odveć bremenita povijest se dakle briše, baš poput onog što će pisati Willems nakon 1945. Fascinacija koju pak kod Hellensa³⁸ tih istih godina budi Kartaga, povezana je s činjenicom da od nje ne ostaje ništa. Pukotina koja je zbiljskoj fantastici potrebna da bi se razvijala, prilično se dakle teško prilagođava povijesnoj zbilji i više je ne uspijeva preobraziti, kao što je to bio slučaj u simbolizmu i naturalizmu.

Drugi pisci, poput Michela de Ghelderodea, nastavljaju djelovati u smislu barokizacije i karnevalizacije jezika i formi. Što se pak transpozicije činjenica tiče, ti se pisci povrh svega priklanjaju sve raširenijoj fantazmatizaciji povijesti. Vraćaju se, primjerice, mitu o književnoj i slikarskoj Flandriji, mitu koji je kod njih u manjoj mjeri povezan s poviješću koja se tog trena odigrava, nego što je to bio slučaj u 19. stoljeću, i na koji ćemo iznova naići, u narednoj generaciji, primjerice kod Jacquesa Brela. Kod Ghelderodea, ono pamtljivo gotovo da tone u noć vremena. Rasplinuće iluzija 1914. svakako je odigralo značajnu ulogu kod tog mladog pisca koji stasa u okupiranoj Belgiji. Baš kao i činjenica da se prevladavajuća ideologija u belgijskoj književnosti u razdoblju između dva rata pretvara da vjeruje kako jezik apsolutno transcendiraju povijest. U trenutku kad Europi prijete sve više opasnosti, to će ponukati značajan broj belgijskih pisaca svih struja – osim, naravno, nadrealista – na potpisivanje, godine 1937, Manifesta koji potpisuje *Grupa od ponedjeljka*, a koji afirmira tu apstraktnu univerzalnost francuskog jezika. Iza tog teksta stoje već spomenuti Franz Hellens i Robert Poulet, iako se njihova politička stajališta ne poklapaju. Je li to slučajnost?

Sklonost premještanju zbilje u fantazmatično ne ograničava se, naravno, na ovu dvojicu pisaca. Moglo bi je se pronaći i kod Fernanda Crommelynka (1886–1970), u paroksizmu koji ovaj pisac upisuje u srca likova svojih kazališnih komada nakon 1918. To su tipski likovi (primjerice rogonja i škrtac) kojima on, međutim, dubinski mijenja i izgled i ukorijenjenost tako da ih premješta izvan zbilje, zbilje s kojom su, na početku komada, bili u relativnoj harmoniji. Ro-

³³ Privilegiranje zbiljskog; imaginarnog i stranog; pretjerivanje. Privilegiranje odnosa prema Belgiji; njezina negiranja ili ostavljanja po strani; njezine fantazmatizacije.

³⁴ Oprezno i neumoljivo poštivanje francuske norme; bazična sloboda u odnosu na istu i ponovno prisvajanje jezika kroz proces karnevalizacije; prividno poštivanje francuske norme da bi ju se tim bolje uhvatilo u klopku i postiglo da jezik kaže ono što je njegova doksa tobože sadržavala ili pak izbjegavala.

³⁵ Ponekad bi se tu našle neobične priče. Primjerice ona braće Zhiry koja pripovijeda pustolovinu automobila-topova na ruskoj fronti. Jedan od njih, Marcel Thiry, zamišlja u svojoj knjizi *Echec au temps* (*Poraz u vremenu*) astronomski aparat koji omogućuje preinaku Povijesti i preobražavanje francuskog poraza kod Waterlooa u pobjedu. U jednom drugom tekstu, također pisanom u stilu fantastičnog realizma, Thiry na scenu dovodi znanstvenika koji u stanici koju proučava nailazi na ženu koju je nekoć volio u Sibiru.

³⁶ Pikarsko-karnevalesknim tonom koji je uspio zadržati pri pripovijedanju tih tragičnih događaja, Lekeux je, naravno, donekle u tome i uspio. Njegov lik nadovezuje se tako na gotovo nacionalni lik vragolana (Espègle) i drznika – revoltiranog čovjeka koji se žesti za pravedne ciljeve.

³⁷ Godine 1940. on, međutim, utjelovljuje nacionalni fašizam, koji, pod izlikom Novog poretka, surađuje s okupatorom, no od kojeg se distancira 1943. Poulet je do te godine vodio časopis *Le Nouveau Journal*.

³⁸ Takva se pozicija, koja je sastavni element zbiljske fantastike, nalazi i u stavu koji Hellens zauzima prema kolonijalnom svijetu. Tu bi poziciju trebalo usporediti s onom Gideovom i/ili onom francuskih egzotičnih pisaca.

gonja je – podatak koji gotovo nikad nitko ne spominje – javni pisac. Silno pisanje pisama za druge (poglavitito onih ljubavnih) dovodi ga do verbalnog zastranjenja, pa on posvuda vidi suparnike. Neki su tvrdili i da je njegov komad iz 1934, *Chaud et froid ou la folle idée de monsieur Dom* (*Toplo-hladno ili luda zamisao gospodina Doma*),³⁹ nadahnut Hitlerom. Ipak, mnogo manje očigledno od Chaplinova *Diktatora*...

Fantazmatično i otklon od zbilje i povijesti na djelu su i u fantastici Jeana Raya, pisca koji je prijateljevao s Ghelderodeom. *Malpertuis* tako dovodi na scenu bića, preostale potomke grčkih bogova, svedene na sitnu, pohlepnu i nemoćnu buržoaziju, koja će se jedna za drugima uništiti. Godina je 1942... Kao i kod simbolista, mjesto radnje (kuća nazvana Malpertuis...) značajan je akter u priči koja uranja duboko u strasti i sudbinu kako bi stvorila novi mit, mit o Malpertuisu, ni po čemu blizak mitovima koji proizlaze iz povijesti, pa čak ni one antičke. Pripovijedanje o proturječjima revolucija 20. stoljeća Charles Plisnier pak više ne povjerava fantomskoj fantastici, već izdašnom i naglašenom lirizmu koji se po svom amplifikacijskom učinku može s njime usporediti i često je blizak prelijevanju iz zbiljskog na koje smo maločas ukazali. Učinio je to prvo posredstvom govorenih zbornih dionica.⁴⁰ Među njima su i *Déluge* (*Potop*) posvećen Lenjinu i *Babel* (*Kula Babilonska*) posvećen Leonu Trockom. Taj postupak kod Plisniera, međutim, nadilazi poeziju. Lirski i emotivni izričaj novela u zbirci *Faux Passeports* (*Lažne putovnice*) iz 1936, od kojih je zadnja, *Jégor*, jedino postojeće svjedočanstvo o Kongresu u Antwerpenu 1928. godine (Staljinove pristaše tada su izbacili trockiste iz belgijske Komunističke partije), neodvojiv je od piščevih nastojanja da restituira epizode komunizma i antifašističke borbe. Usporedimo li Plisnierovu prozu s onom njegova suvremenika Victora Sergea, sina ruskih emigranata, koji je odrastao i školovao se u Belgiji na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, jasno uviđamo različitosti pozicioniranja u odnosu na povijest i književnost, karakterističnih za belgijske pisce, i posljedice koje ona imaju na naraciju, baš kao i na politička stajališta. U jednom članku objavljenom u dnevniku *La Wallonie* posvećenom *Lažnim putovnicama* Serge ne propušta podsjetiti Plisniera na to što je aktivist.

U istom tom periodu jednako je znakovita razlika između belgijskih i francuskih nadrealista, baš kao i načini na koji i jedni i drugi upisuju povijest i u povijest se upisuju. Paul Nougé (1895–1967), mislilac i začetnik briselskog nadrealizma, te jedan od utemeljitelja buduće Komunističke partije u Belgiji, odbacuje i psihički automatizam drag Bretonu i uplitanje Komunističke partije u umjetničke sfere. Nougé uvodi u književnost poetsku dinamiku i djelovanje koji se

moju protumačiti jedino Revolucijom,⁴¹ no predstavljaju apsolutni antipod postupcima i načinima izražavanja jednoga Charlesa Plisniera, koji bi i sam bio volio da ga se smatra nadrealistom (bretonovskog kova) zbog tekstova koje je pisao dvadesetih godina 20. stoljeća. Njegovo pismo francuskim nadrealistima iz 1926. vrlo je eksplicitno po pitanju prirode i utemeljenosti tih razlika.

Taj nadrealizam, tako značajan u povijesti europskih avangardi, a čiji su nositelji angažirani pojedinci, produbljuje kao rijetko dotad, rascjep na relaciji povijest – forma, istovremeno ih i ispreplećući. Povijest Belgije, baš kao i njezina književnost na francuskom jeziku, uvelike objašnjava tu singularnost koja rezultira radikalnom originalnošću radova i književnih pozicioniranja. Povijest je tako sve samo ne odsutna iz djelovanja i opusa Paula Nougéa i njegovih sljedbenika: ta ona je u njihovim očima prvi *melting pot* svega. Međutim, povijest se (osim u letcima) rijetko pojavljuje zasebno kod ovih lovaca na slike, banalnosti i riječi, naročito nepovjerljivima prema tekstovima koji su, u to vrijeme, začinjeni socijalističkim realizmom ili književnošću proletarijata. S nadrealistima belgijske pokrajine Hainaut bit će drugačije. Oni ostaju vjerni lirskoj struji, Bretonu i Komunističkoj partiji. Achille Chavée objavljuje tako 1938. godine zbirku pjesama o španjolskom ratu *Une fois pour toutes* (*Jednom za svagda*). Fernand Dumont, koji će skončati u nacističkim logorima, objavljuje pak 1942. svoj *Traité des fées* (*Traktat o vilama*).

U narednoj generaciji Christian Dotremont (1922–1979), moderator i pokretač skupine *Cobra*, u središte svog romana *La Pierre et l'oreiller* (*Kamen i jastuk*, 1955), koji pripovijeda o raspadu *Cobre* i raskidu s komunistima, smješta tuberkulozu koja se sručila na njega i njegova prijatelja, danskog slikara Asgera Jorna. Bolest pretvara u gotovo mitski entitet, bremenit (iako manje jednoznačno poguban) koliko i Malpertuis. Plešući neki čudnovati dvokorak sa slavnom slikom Asgera Jorna, *Bitka za Staljingrad*, katastrofa uzima maha prateći jedan drugi mitski put: četrnaest postaja *Muke Kristove*. Konstitucijska analognost mnogih belgijskih frankofonih djela može se, kao što vidimo, kriptirati, na ponekad vrlo suptilan, ali ustrajan način.

Jedno drugo područje književne produkcije, prvo koje sam spominjao među posljedicama rata, malog će poštenog junaka Belgijanaca,⁴² kojeg utjelovljuju

³⁹ Geneviève Michel ponudila je sjajnu analizu toga u svojoj knjizi *Paul Nougé. La poésie au coeur de la révolution*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2011.

⁴² Iz njega će na neki način nastati lik Tintina kod Hergéa (čiji trojac Tintin, Haddock i Lakmus reproducira tri glavna frankofonsko-belgijskog stava prema francuskoj normi koja je već dva stoljeća potka frankofone belgijske književnosti). Taj trojac stasa u najznačajnijim albumima koji su nastali tijekom Drugog svjetskog rata: *Tajna jednoroga* i *Blago crvenoga Rackhama*. *Žezlo kralja Okokara* referira se pak na Belgiju s kraja tridesetih i na nacističku prijetnju.

³⁹ "Dom" na nizozemskom znači "lud".

⁴⁰ Usp. "Entre Poésie et propagande. Charles Plisnier et les choeurs parlés en Belgique", Bruxelles, Rue des Usines, br. 34-35, 1997. Paul Aron i ja u tom smo članku proučavali sudbinu tih lirskih formi još od Edmonda Picarda (str. 133–145).

Trupa, baš kao i Kralj, ili pak pojedini ženski likovi kao što su Gabrielle Petit i Édith Cavell, povezati s djelima koja predstavljaju realističku struju,⁴³ kao i s patriotskim pjesmama⁴⁴ u kojima se, kao nositelj, ponovo javlja Tilov lik. Svoj će odgovor, primijetiti ćemo, na području fantastično-ekspresionističke književnosti, dati i forme silovitog prelijevanja iz zbilje i/ili one koje inzistiraju na mitskome jeziku, kojima se pak suprotstavljaju Crommelynkove ili Ghelderodeove tirade; sve u svemu, kod briselskih je nadrealista rad na književnoj materiji i formi vrlo raznolik. Oni u formu i u radnju neizbježno ugrađuju i političko-moralnu supstancu povijesne drame koja se netom odigrala. Po mnogim pitanjima, kod nadrealista se dakle nalazimo na antipodima prethodnog stajališta, ali nikako ne možemo govoriti o izravnom transkribiranju činjenica, odnosno angažmana. Osim u letcima, ponavljam.

U frankofonoj se Belgiji tako ponovo manifestira podijeljenost na literarnost u strogom smislu riječi (čak i kod onih koji osporavaju njezinu apanažu) i na više-manje odmah odgonetljivo pripovijedanje-transformaciju. Ta cezura, ugrubo govoreći, zahvaća pitanja prihvaćanja ili neprihvaćanja kanona “realističnog” pisanja – s dvije najraširenije varijante kod onih koji ga ne prihvaćaju. Društvena pitanja, kao što je pitanje kolonijalne eksploatacije planeta ne izostaju iz ovog korpusa. Može ih se pronaći u djelima Oscar-Paula Gilberta, čiji rudnički ciklus započinje djelom *Bauduin des mines (Bauduin iz rudnika, 1939)*, da bi potom u djelu *Carpant (1941)* ponudio upečatljiv i kratak roman o eksploataciji rudnika na sjevernim granicama današnjeg Vijetnama; u socijalnim pričama Neela Doffa i Jean Tousseula, baš kao i u djelu Constanta Malve, radnika u rudniku u bespućima Borinagea, čije se priče nužno ne podudaraju s vizijom pisaca iz građanskih slojeva, zabrinutih za bijedu proletarijata. Potres koji će, još početkom osamdesetih godina 20. stoljeća prouzročiti uvrštavanje Malve među prave pisce govori mnogo o temeljima frankofone književnosti u Belgiji, baš kao i o ulozi koju su odigrali pri tumačenju i referiranju na povijest.⁴⁵ Sukob koji će u razdoblju 1880–1890. suprotstaviti zagovornike larpurlartizma bliskog Maxu Walleru i pobornike društvene umjetnosti (tzv. *Art social*), koju međutim treba shvatiti u vrlo estetiziranom smislu), kojoj se priklanja Edmond Picard, taj je potres već ozbiljno najavio.

Povijest se, međutim, ne prestaje kazivati, no na način koji valja uočiti i interpretirati ondje gdje se ona i piše, što od kritike zahtijeva nadilaženje pukog

⁴³ Lucien Christophe, Robert Vivier i dr. objavili su npr. *Les Cahiers du Front*. Časopis *Le Thyse* objaviti će 1960. komemorativnu plaketu iz tog djela.

⁴⁴ Usp. Lucien Christophe, *Aux Lueurs du brasier*; Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser ili La Boue des Flandres* itd.

⁴⁵ Podsjetiti ćemo, s tim u vezi, na pitanje književnosti vezane za kolonijalizam.

reproduciranja interpretativnog instrumentarija koji dolazi iz Francuske. Valjat će prije svega zaviriti u međuprostore, kao i u imaginarno. U punom jeku Drugog svjetskog rata, a posebice na njegovoj prekretnici, što naprimjer piše jedan Michel de Ghelderode?

Nakon *Škole za lude (L'École des bouffons)* iz 1942, komada koji se ponovo vraća Filipu II. od Španjolske, te u vrijeme kada piše kronike o nacionalnim tradicijama (što će mu *Libération* zamjeriti) na valovima radija pod kontrolom okupatora, ovaj dramatičar 1943. iznjedruje komad koji označava svojevrsni kraj njegova teatra: *Sunce zalazi (Le soleil se couche)*. U središtu djela je vladar Karlo V.⁴⁶ nakon abdikacije. Vladar u to vrijeme živi u bespućima Španjolske, u svojoj malenoj palači u Yusteu, društvo mu pravi njegov marionetist, a uz njega i dva redovnika oprečnih temperamenata, koji nastavljaju širiti mit o mističnoj i senzualnoj Flandriji, različitim baš koliko i Španjolska i Nizozemska. Vladar koji tuguje za rodnom grudom daje postaviti predstavu u kojoj se pojavljuje monsijor Ulenšpigel. Iznenada se kazalište lutaka urušava, a iz hrpe krša izranja marionetist. Rođen na isti dan kad i vladar, taj čovjek pod maskom, koji je njegov dvojnjak – kao što će otkriti tijekom jednog prizora očigledno fantastičnog⁴⁷ karaktera – konsekrira tada starca kao istinskog vladara. I to zato što je najsnažnije vladao nad snovima, pojašnjava marionetist, a ne nad poviješću i u povijesti, premda je bio njezin ključni akter.

Usred ratnog vihora, u punom jeku nacističke okupacije te kada ona postaje sve žešća, pisac, dakle, pritiče liku jednog od najvećih prinčeva stare Nizozemske kako bi afirmirao svoj identitet i svoju bezvremenu ukorijenjenost, suprotstavljajući se tako onima koji uništavaju Belgiju i Europu. Ali lik kojega veliča jest princ koji se već povukao iz povijesti. Princ je to kojeg njegov dvojnjak preobražava izmješćujući ga u neki prostor izvan povijesti, povijesti u odnosu na koju se većina belgijskih pisaca koji pišu na francuskom očito osjeća nemoćnima, ne znajući je čak ni smjestiti u neki jasan vremenski okvir. U svom romanu *Le Boulevard périphérique (Obilaznica)* iz 2008. Henry Bauchau podsjeća, kroz lik Paule, na taj “rat koji je centralan u (njezinu) životu”. Pa tako piše:

⁴⁶ Germanski car; evokacija ovoga lika omogućila je da se zavara njemački okupator. Tekst, naime, insistira na snažnoj i gotovo ekskluzivnoj povezanosti Cezara s nekadašnjom Nizozemskom. Putujući glumci s istom su namjerom koristili *Le Jeu des Quatre fils Aymon* Hermana Clossona kako bi veličali Belgiju posredstvom mita koji zadire u karolinško vrijeme, i koji je prešao Rajnu. Pierre Nothomb u svom *Cycle du Prince d'Olzheim*, čije je objavljivanje započelo u *Libérationu*, također se vraća mitskom Karlu Velikom i Lotaru zamišljajući prinčeva, posljednjeg potomka vladara bujne brade, koji svjedoči o jednom drugom mogućem odnosu s njemačkim zemljama i postaje pobočnik belgijskog kralja Leopolda III.

⁴⁷ Opsjednutost dvojnicima i naglašena fantastičnost bitne su smjernice ove književnosti. Ovdje komentirani prizor otkrivanja povezan je u neku ruku s funkcioniranjem ezoteričnih prizora u De Costerovoj *Legendi o Ulenšpigelu*.

“Koju mu istinu dodijeliti, postoji tek nekoliko činjenica, sve ostalo ja govorim, kazujem što sam vidjela i proživjela. Je li to povijest? Par značajnih, golemih, ruiniranih činjenica, okruženih ljudima koji nastavlja-ju živjeti ono što mogu vidjeti i podnijeti.”⁴⁸

NEOBIČNA OPSJEDNUTOST KREPUSKULARNIM

Proučimo sad ishode sukoba 1939–1945. Po završetku Drugog svjetskog rata oslobođena Belgija odmah zaranja u ono što se naziva Kraljevskim pitanjem. To pitanje suprotstavlja, u razdoblju od 1944. do 1950, pobornike i protivnike povratka kralja Leopolda III. u zemlju. Malo je fikcionalnih djela tada izravno povezano s tim teškim godinama koje će rezultirati trijumfom neoklasicističke estetike i utje-lovljenjem gotovo bezvremen(sk)ih vrijednosti. Ni nacistički logori ne nalaze se u srcu produkcije, iako su o njima vrlo rano izvještavali Arthur Haulot⁴⁹ i Paul Dresse de Lébioles⁵⁰.

Međutim, čim je nastupilo Oslobođenje, barun Pierre Nothomb, čovjek kojeg André Malraux⁵¹ predstavlja u svom djelu *L'Espoir (Nada)* kao šefa belgijske desnice i koji, za razliku od jednog Arthura Haulota, pripada leopoldističkoj struji, objavljuje, pod pseudonimom Henri Créange, prve dvije knjige petodjelnog ciklusa *Le Prince l'Olzheim (Princ od Olzheima)*, jednu 1944, drugu 1945. godine. U knjigama je riječ o događajima u Belgiji u razdoblju od 1940. do 1945, uključujući i fikcionaliziranu verziju slavnog razgovora u Wynendaeleu, koji su vodili belgijski kralj, zapovjednik trupa i njegovi glavni ministri. Po završetku tog razgovora, Leopold III. odlučio je ne napuštati nacionalni teritorij i ostati sa svojim trupama u trenutku neizbježne kapitulacije belgijske vojske (znao je, podsjeća Nothomb, da će do nje doći malo prije kapitulacije francuske vojske – jer je belgijska vojska trebala prije toga pokrivati povlačenje britanskih trupa). Nagovještaji Kraljevskog pitanja potječu iz te epizode iz svibnja 1940. U dva sveska, u kojima je također riječ o egzodusu u svibnju 1940. i zločinima koje su počinili reksisti (okupatorski izvršitelji), fikcija, iako o svemu izvještava, neprestano

⁴⁸ Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008, str. 154.

⁴⁹ S Alijem Kurcijem Haulot objavljuje *Dachau* 1945.

⁵⁰ Npr. u svom kazališnom komadu *Vogelsang* (1951). Nakon njega, autor započinje ciklus *Chroniques de la tradition perdue* koji zaranja u povijest industrijske buržoazije grada Liègea. Pred kraj života jedan će komad posvetiti don Sebastianu, portugalskom kralju kojeg su u 16. stoljeću pobijedili Marokanci i za kojeg mit o petom carstvu tvrdi da nije mrtav.

⁵¹ Drugi sin Pierrea Nothomba, Paul (1913–2006), bio je član Malrauxove eskadrile za vrijeme Španjolskog rata i o tome je napisao roman *La Rançon (Otkupnina)*. Jedan drugi roman, *Le Délire logique (Logičko bunilo)*, pripovijeda kako su Paula Nothomba uhapsili nacisti i preobratali ga.

transcendira najbitnije činjenice⁵² iz povijesti kakva se odigrala, a sve u korist mita koji ju obavlja i vraća na ono što je mogla ili trebala biti, kao da ona sama nikada nije dovoljna za djelovanje i promišljanje. Taj se mit kalemi na lik princa od Olzheima, Ivana Lotara posljednjeg potomka Karla Velikog i zadnjeg princa od Olzheima, princa malene zemlje između Belgije, Luksemburga i Njemačke. Fikcija Pierrea Nothomba i sama, dakle, na svoj način transcendira realnu povijest, koja je ipak itekako prisutna na ovim stranicama. Ona je pripaja povijesnom mitu. Taj povijesni mit po raznim se pitanjima kod Nothomba vraća na neostvarenu namjeru Karla Smjelog koji je, krajem 15. stoljeća, želio stvoriti veliko kraljevstvo Međuzemlja (između Njemačke i Francuske). Na taj ćemo san ponovo naići sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća, kod autora kao što su Compère ili Kalisky.

Generaciju kasnije, Kraljevsko pitanje ponovo se spominje u romanu Conrada Detreza *Les Plumes du coq (Pijetlovo perje)* iz 1975, isripovijedanom u pikarsko-fantastičnoj maniri, što je za tog autora uvriježen postupak. Njegova priča, koja je nešto između *Vrta naslade* i *Tražnja potpunog oprosta*, prati naobrazbu glavnog lika trilogije koju otvara *Ludo* i zaključuje *Trava za spaljivanje (L'Herbe à brûler)*. Junak koji u to vrijeme živi u katoličkom internatu u provinciji Liège sasvim je logično vrbovan u leopoldistički tabor, tabor u odnosu na koji se tekst distancira. Usprkos tomu, jedinstveno je i znakovito (autor će, kasnije, na jednak način obraditi revolucionarne bitke u djelu *La Lutte finale (Završna bitka)*, ovo Detrezovo oživljavanje tih dramatičnih i krucijalnih događanja kroz kvazi-burlesknu prizmu. Ta je kategorija, sjećamo se, već bila prisutna kod De Costera i ponovo se susreće kod Ghelderodea, pisca kojem je Detrez odao počast.⁵³ U tom svijetu na rubu farse i fantastičnog (noćne orgije u kokošinju idu pod ruku sa svojevrsnim seksualnim halucinacijama⁵⁴) povijest ne predstavlja srž priče, već jedan od njezinih elemenata. Kasnija djela ovog autora, koji je preživio tamnice brazilske diktature, samo potvrđuju taj okvir, kao što se može pročitati u njegovoj posljednjoj knjizi *La Mélancolie du voyeur (Melankolija voajera)*. U toj knjizi narator-autor vrlo očito postaje generator prisjećanja na svoj život na granici legendarnog.

⁵² U četvrtom svesku ciklusa, knjizi *Le Prince d'Europe (Europski princ, 1959)*, Nothomb (koji ovoga puta potpisuje knjigu svojim prezimenom) s jednakom preciznošću s kojom je govorio o razgovoru u Wynendaeleu priziva noć u Laekenu koja je prethodila abdikaciji Leopolda III. u korist njegova sina Baudouina.

⁵³ Detrez se na to referira u svojem članku “Le dernier des Wallons”, u svesku *La Belgique malgré tout*, koji je uredio Jacques Sojcher (Bruxelles, Editions de l'Université libre de Bruxelles, 1980).

⁵⁴ Detrezov odnos prema povijesti, odnos na kakav nailazimo u njegovoj posthumno objavljenoj knjizi *La Mélancolie du voyeur*. Kontradikcije na koje ondje nailazimo jasno otkrivaju tenzije koje proistječu iz sklonosti baroku (prisutnije u Belgiji nego u Francuskoj), kao i iz utjecaja francuskog diskursa.

U djelu *Une paix royale (Kraljevski mir)* iz 1995, Pierre Mertens oživljava Kraljevsko pitanje kroz sudbinu Pierrea Raymonda. Taj lik, koji nesumnjivo pokazuje i mnogobrojne poveznice s autorom, novinar je i turistički vodič. Njega zanima sudbina Leopolda III. Dok je bio dijete, vladarova kočija, u kojoj se vozio i mladi kralj Baudouin (Mertens koristi tu činjenicu kako bi skrenuo u gotovo karnevaleskno poigravanje s dvojnicima, ondje gdje je Prvi, u načelu, upisan kao veličanstvo) udarila je njega i njegov bicikl (mitskog imena Alkion). Slijedeći stajališta svojih roditelja, Pierre Raymond svrstao se u tabor koji je bio protiv povratka Kralja. Kad je odrastao, predomišlja se i distancira u odnosu na manihejstvo svojih negdašnjih angažmana. U neku ruku, ovaj je roman, među ostalim, svojevrsna rehabilitacija i rehabilitacija lika četvrtog belgijskog kralja. Ali, kao što to biva i kod Ghelderodea po pitanju Karla V, Mertens svog Leopolda III. hvata u nekom naknadnom trzaju povijesti – u trenucima kada se vladar konačno mogao osjetiti sretnim jer je iz nje izašao. Pitanje koje će ga ponukati na napuštanje trona postaje tako ključ koji mu omogućava da postane čovjek koji je želio biti. Njegova priča, uključujući i prizor tragičnog razgovora u Wynendaeleu u ovoj su važnoj knjizi, naravno, ispričovijedani. Ali, kao i kod De Costera (čija *Legenda* služi kao potka za nekoliko elemenata Mertensove priče), ta priča nije u središtu zbivanja.

Od valonskog dramaturga i aktivista Jeana Louveta mogli bismo očekivati nešto radikalno drugačije. No povodom 150. godišnjice neovisnosti Kraljevstva i on se odlučio vratiti⁵⁵ na te događaje. Louvet kreće od njihovog *terminus ad quem*: prisezanja kralja Baudouina u Parlamentu i povika “Živjela Republika”, koji je s komunističkih klupa odaslao vrlo brzo nakon toga ubijeni zastupnik Julien Lahaut. Louvet taj događaj u svom komadu ipak spominje indirektno, u svrhu prisjećanja. I ovdje se radi o nezamislivom naknadnom trzaju povijesti. Lahaut, naime, dolazi iz kraljevstva mrtvih u Belgiju osamdesetih godina 20. stoljeća. Otkriva zemlju i nove generacije koje više nemaju nikakve veze s njegovom poviješću, koje su tu povijest, štoviše, zaboravile i žive u nekoj vrsti nepovijesti, tj. dehistorije (*déshistoire*). Povijest od tog trena postaje svojevrsni limb. Komad nosi nedvo-

⁵⁵ Drugi broj časopisa *Didascalies* (1982), u kojemu je objavljen tekst koji se u to vrijeme igrao u Bruxellesu, sadrži razne studije. Ja u svojoj analiziram Louvetovo mjesto u našoj povijesti. Ovaj će se dramatičar vidljivije vratiti na Drugi svjetski rat u drugim dramama, u čijem je fokusu barbarstvo. Po mnogo čemu je drukčiji ovaj komad koji se dotiče Kraljevskog pitanja, tog čvorišta belgijske povijesti koje u sebi nosi brojna pitanja i nejasnoće. Uхватit će se tako, i to na nimalo fantazmagoričan način, reksiističkih zločina u centralnoj regiji, u svojim djelima *La Nuit de Courcelles (Noć u Courcellesu, 1994)* i *Pierre Harmignie Numéro 17 – Prêtre (Pierre Harmignie broj 17 – Svećenik, 2005)*, kazališnim komadima napisanim s Armandom J. Deltenreom. U tim pokoljima iz 17. i 18. kolovoza 1944. sudjelovat će i brat Georges Simenona. O tome je riječ u jednom drugom Louvetovom komadu: u *Simenonu* (1994).

smisleni naziv *L'homme qui avait le soleil dans sa poche (Čovjek koji je u džepu imao sunce)* i gledatelja uranja u onu vrstu bezvremen(sk)e neizvjesnosti koju američki kritičar David Willinger definira na sljedeći način: “Čovjek koji je u džepu imao sunce virtualna je točka u kojoj se susreću *Peleas i Melisanda* i *The Living Newspaper*. [...] Likovi, koji kao da su odvojeni od svakog postojanja u sadašnjosti, zapravo su glasovi koji razmišljaju o minulim problemima i vremenima.”⁵⁶

Takvi postupci nisu svojstveni samo Jeanu Louvetu.⁵⁷ Gaston Compère, čija se politička stajališta ni po čemu nisu poklapala s Louvetovima, priziva tako četvrtog burgundskog vojvodu Karla Smjelog, posebice u svom romanu *Je soussigné, Charles le Téméraire (Ja, nižepotpisani, Karlo Smjeli)* iz 1985. I on lik Karla izvlači iz groba i navodi ga da se prisjeti svoje vladavine i svog osujećenog plana te na površinu izvlači njegovu ljudsku figuru. U to isto vrijeme – i baš poput Louveta, povodom stotinu i pedesete obljetnice belgijske neovisnosti – René Kalisky (1936-1981) objavljuje *Charles le Téméraire ou l'autopsie d'un prince (Karlo Smjeli ili autopsija kraljevića)*. U ovom scenariju koji se obilato koristi *flash-backom*, lik vojvode koji pogiba pred Nancyjem kontradiktorno oživljavaju dvojica antagonističnih dvojnika: kroničar Philippe de Comines, koji ga je izdao u korist francuskog kralja Luja XI, i milanski ambasador Giovanni Pierro Panigarola, koji mu se do samog kraja divio. Drugo žarište podvajanja – burgundski dvor. Tu se raspravlja o tome je li leš koji su proždri vukovi doista leš čovjeka koji se zanosio fantazmima Biblije i Aleksandra Velikog i sanjao o ponovnom stvaranju kraljevstva Međuzemlja, iz kojega po mnogo čemu potječe Belgija. Ponovo se govori o povijesti, ali ona je daleka i krhka. I to čini jedan od rijetkih pisaca koji se borio protiv dehistorije kao oblika pisanja povijesti. Poput Sebastiana u portugalskoj mitologiji Petog Carstva, vojvoda se na koncu teksta vraća u zemlju, ali kao vojvoda siromašnih, pokornih, poniženih... Sve ono što povijest nije željela... Spomena je vrijedan i podnaslov teksta, *autopsija jednog kraljevića*, budući da se ne radi samo o lešu koji su proždri vuci, već i o autopsiji političkog projekta koji je podbacio, projekta koji je dramatičar smatrao zanimljivim i kojem će se, netom pred smrt, vratiti, kako bi razotkrio manipulacije francuske historiografije i sklonost Belgijanaca bijegu u imaginarno.⁵⁸

⁵⁶ Usp. David Willinger, “Jean Louvet, l'écrivain au soleil. Belge malgré lui”, u: Jean Louvet, *L'homme qui avait le soleil dans sa poche*, Bruxelles, Didascalies (Textes pour Didascalies; 2), 1982, str. 69

⁵⁷ Jean-Marie Piemme pridružuje se trendu svojim komadom *1953*. U njemu se priziva lik Henrija de Mana, središnje figure Radničke partije Belgije, koji je u prvim ratnim godinama pregovarao s okupatorom.

⁵⁸ Usp. “Belgique: Le pays le plus imaginaire du monde”. Objavljen 15. siječnja 1981. u časopisu *Quinzaine littéraire*, ovaj članak je ponovo izašao 2006. u mojoj *Anthologie de la littérature française de Belgique. Entre réel et surréel*, Bruxelles, Racine, 2006.

Doista, dakle, postoje tragovi povijesti – ponekad i jasnije vidljivi – u belgijskoj književnosti na francuskom jeziku u periodu nakon 1945, baš kao i tragovi posebnih načina njezina upisivanja u književnost. Neka vrsta krepuskularizma⁵⁹ služi im kao sveobuhvatni tonalitet. Ti modaliteti podjednako vuku korijene iz povijesti i geopolitičkog položaja zemlje, kao i iz odnosa frankofonih pisaca prema francuskom književnom korpusu i gledištima koje taj odnos zrcali. I tako se uvijek, ili gotovo uvijek,⁶⁰ nalazimo pred oblicima upisivanja tih tragova povijesti u nešto što povijesti izmiče. Ta konstanta ne proizlazi samo iz pozicije “male zemlje”, o kojoj Pierre Mertens sjajno govori u *Kraljevskom miru*, a Henry Bauchau u svom djelu *Boulevard périphérique* – već i iz činjenice da valja stvarati književnost na francuskom izvan Francuske. Ne samo kako bi se, kao frankofona književnost, od nje razlikovala, već i kako bi se u nju unijeli oblici historiciteta koji ne ulaze u kalup dominantnih francuskih kanona. U protivnom će izgledati kao blijed i nerazumljiv odraz velike povijesti koju utjelovljuje i u mit pretvara Francuska.

Tu prilično općenitu konstataciju valja, naravno, iznijansirati. Posebice kad je riječ o piscima koji su se eksplicitno pozivali na realističke kanone – zbog čega su često izostajali iz najznačajnijih pregleda belgijske književnosti.⁶¹ I na tom polju često zamjećujemo otklon u odnosu na povijesnu teologiju koja hrani europski mit o nacionalnim povijestima; i otklon likova u odnosu na povijest. Slavno djelo Charlesa Parona *Les vagues peuvent mourir (Valovi mogu umrijeti)* iz 1968, knjiga koju je napisao kritični svjedok povoja kulturne revolucije u Kini, na scenu dovodi mladića koji sve duuguje Komunističkoj partiji. Ona ga je spasila i odgojila nakon što su mu bližnje masakrirale trupe Čang Kaj-šeka. Taj čovjek, međutim, odbija objasniti vodstvu Partije, koje bi ga rado

⁵⁹ Na taj ugođaj, prisutan već kod De Costera (i njegovi su dvojnicu obuzeti melankolijom), naići ćemo i kod Nothomba, Mertensa, Compèrea, Kaliskog, Louveta i drugih.

⁶⁰ Tu bi se, primjerice, mogao navesti slučaj krasnog romana Paul-Aloïse De Bocka, *Les Chemins de Rome (Rimski putovi)*, 1961), u čijem je središtu pokušaj ubojstva prijestolonasljednika Italije u Bruxellesu 1929, koji je pokušao izvršiti Francesco De Rosa (u fikciji Giovannelli). No ubojstvo nije uspjelo, a i roman se većinom bavi (pomalo kao kod Simenona) čovjekom čija se životna putanja malne završava žrtvovanjem u Španjolskom ratu. Taj tekst, međutim, ostaje svojevrsna iznimka u korpusu.

⁶¹ U svojoj knjizi *Littérature et engagements en Belgique francophone. Tendances littéraires progressistes 1945–1962* (Bruxelles, PIE Peter Lang, 2006), Lisbeth Verstraete-Hansen analizirala je sudbinu lijevo angažiranih pisaca kao što su David Scheinert i Charles Paron. Konstatacija koju izvodi mogla bi se, međutim, proširiti i na pisce desnice. Ona proizlazi iz stilističkih izbora pisanja u književnom polju u kojem je vrijednost stopljena s oblicima otklona u odnosu na realizam; i u kojem se nadlitterarnost poklapa s nositeljem književnosti. (Ona proizlazi iz stilističkih odabira u okviru književnosti u kojoj se vrijednost stvarala u oblicima otklona spram realizma i u kojemu je nadlitterarnost ključ literarnog.)

spasilo, motive ubojstva koje je sam priznao, no koje smatra svojim neotuđivim pravom: ubojstvo žene starije od njega, koju je volio i koja ga je varala. Propast glavnih likova kolonijalnog romana Daniela Gillèsa *La Termitière (Termitnjak)* iz 1960. jednako je znakovit, čak i ako ti likovi ne uživaju isto suosjećanje svog autora. David Scheinert bio je jedan od rijetkih koji je u Belgiji objavio obranu realizma⁶² u romanesknoj prozi, što su neki željeli pripisati simpatijama koje je gajio prema komunizmu i socijalističkom realizmu...

Zadubimo li se u drugu stranu političke šahovnice i nezavršeni ciklus Daniela Gillèsa (de Pélicyja) *Le Cinquième Commandement (Peta zapovijed)*, uronit ćemo, i to vrlo očito, u samu srž kontradikcija razdoblja 1934–1945. – i to kroz priču o isprepletenim sudbinama dviju aristokratskih obitelji – jedne belgijske, druge austrijske. Možemo, dakle, legitimno vjerovati da ćemo ovaj put zaobići konstante o kojima govorim. Međutim, ovaj ciklus koji otvara *Le Festival de Salzbourg (Salzburški festival)* iz 1974. i koji se sastoji od pripovijedanja nebrojenih epizoda o tim užasnim godinama, pisan je, za razliku od, primjerice, knjige ruskog pisca Vassilija Grossmana *Vie et destin (Život i sudbina)* – a tiče se istog perioda – u znaku nostalgije za *Jučerašnjom Europom* (tako miloj Stefanu Zweigu); u znaku, dakle, starog višenacionalnog carstva, koje je dokrajčila europska povijest ugovorâ nakon 1918. Carstva čija je složenost dodatno komplicirala belgijsku kompleksnost, a čija propast nije bila lišena veze s Drugim svjetskim ratom. Promjene do kojih je došlo u Belgiji nakon 1945, promjene kojih je Pierre Mertens duboko svjestan u svom djelu *Kraljevski mir*, obavijaju ovaj ciklus krepuskularnom austom. Štoviše, one tu nostalgiju, koja je u priči utjelovljena knjigom što ju je o caru Josipu II. napisao stari austrijski princ, pretvaraju u obezdanjenje sjećanja koje prethodi kako sadašnjosti, tako i budućnosti. To sjećanje po mnogo čemu ukazuje na podbacivanje povijesti i na nemogućnost da se s njom poistovjeti pisac koji ju ne prestaje oživljavati.

Tu vrstu transcendiranja povijesti koje se preferira u odnosu na povijest, transcendiranja koje često graniči s legendarnim ili bezvremenim, susreće se, dakle, i kod pisaca koji svoje likove najviše uranjaju u konkretnu povijest te ukazuje na nešto fundamentalno u poziciji Belgijanaca u odnosu na povijest – njihovu, baš kao i povijest drugih. Kod Gillèsa, oblici legendarnog nisu, jasno, isti kao oni⁶³ na koje nailazimo kod jednog Paula Willemsa. Willems je u svom prvom predgovoru *Warni* zapisao: “Jasno je da *Warna* proizlazi iz sjećanja na te ratove čija je žrtva bila Nizozemska u 17. stoljeću”, no želio je da redatelj izbjegne

⁶² David Scheinert, *Écrivains belges devant la réalité*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1964.

⁶³ Nije slučajno prva riječ u naslovu simptomatične knjige Charlesa De Costera *Legenda*.

gavaju “kostime koji sugeriraju neku jasno određenu epohu. Radnja se odvija u prošlosti”, piše Willems, “ali ne nekoj povijesnoj povijesti, već povijesti koja se stvara u nama samima našom povezanošću s tradicijom.” Tome se pridodaje, kao što je spomenuto u drugom predgovoru već spomenute *Warne*, sjećanje na Drugi svjetski rat. Willems u svojoj fikciji zazire ukazati na realnu činjenicu – povijesnu činjenicu – kao što se to znalo raditi još u 19. stoljeću. Tako naglašava meterlinkovsku tendenciju spomenutu na početku ovog članka. Tim više što su se s događajima 1939–1945. sve mitologije, i one belgijske i one europske, urušile pod udarom naprasitih riječi i perverzija nacističkih sramota, čije se kockice, smatra René Kalisky u svom djelu *Jim le Téméraire (Jim Smjeli)*, nastavljaju kotrljati i dugo nakon smrti Adolfa Hitlera i propasti Trećeg Reicha.

OPSESIJA ANTI-JUNAKOM?

Kao što smo već vidjeli kod Compèrea, Kaliskog, Mertensa i Ghelderodea, ako u belgijskoj fikcionalnoj književnosti francuskog izričaja i ima referiranja na povijest, to se većinom događa posredstvom povijesnih ličnosti koje simboliziraju povijesni neuspjeh ili izlazak iz povijesti. Što sve one ne bi učinile kako bi, u pojedinim trenucima, umaknule povijesti! Čak i onda kada su mislile da je prihvaćaju? Ono što, primjerice, zanima većinu autora kod Karla V. trenutak je njegove dobrovoljne abdikacije⁶⁴ i godine koje su uslijedile nakon njegove vladavine. Je li to temeljno različito od stava jednog Jeana Munoa, na drugom kraju fikcionalne palete, u njegovoj *Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon (Odrna priča o brabantskom junaku)*, 1982), koji ondje ismijava akademsku pompu, tako milu njegovim roditeljima? Karnevaleskim stilom na koji nailazimo i kod Detreza ili Ghelderodea, Muno pokušava udahnuti život antijunaku kojeg osjeća i predstavlja kao iskonski belgijskog. Taj se antijunak udaljava od svega što se, izbliza ili izdaleka, odnosi na poistovjećivanje s patentiranim formama službenog uprizoravanja.

Jedan drugi, i to prilično proturječan primjer, jer ga fasciniraju junaci i saturnijanski likovi, vrijedi proučavanja. Henry Bauchau (1913–2012), čiji život obuhvaća cijelo stoljeće, nosio je poput stigme očevo žaljenje zbog neodlaska na front 1914. I doživljavao se kao napušteno dijete – budući da su ga, u trenutku bijega civila⁶⁵ pred njemačkom soldateskom 1914. –

njegovi roditelji morali ostaviti na brigu djedu i baki u Louvainu. Bauchau povrh svega u sebi nosi poraz belgijske vojske iz '39. i '40, kao i dvoznačnost vlastita djelovanja u sklopu *Volontaires du travail (Radni dobrovoljci)*, 1940–1943). O tim radnim akcijama za obnovu zemlje, u kojima se angažirao želeći pružiti primjer i nad kojima su Nijemci nakon kapitulacije postupno nastojali preuzeti kontrolu, postoje oprečna mišljenja. To djelovanje, koje mu je spočitnuto nakon oslobođenja, potaklo ga je da napusti domovinu, osnuje kooperativu za izdavanje frankofonih djela, a potom i internat za djevojke iz dobrostojećih obitelji u Švicarskoj (što je, među ostalim, urodilo novim nizom neuspjeha).

Godine 1990, u trenutku pada berlinskog zida, Bauchau objavljuje *Œdipe sur la route (Edip na putu)*. Ta priča ponovo prekapa po antičkom mitu o Labdakidima i proširuje ga, a sve kako bi čitatelju otkrila čovjeka koji je isključen iz povijesti, no koji, malo-pomalo, iako ne bez snažnih tenzija, prihvaća priliku koju mu pruža to isključenje. Priča se odvija u činjeničnom, prostornom i vremenskom međuprostoru: onome u kojem Edip deset godina luta Grčkom u pratnji Antigone. Legendarno pobjeđuje, i to maestralno. Ono nosi smisao. Ono na sebe preuzima nadilaženje povijesti⁶⁶ koje nije njezina negacija, već tegobno distanciranje u odnosu na njezino veličanje.

Roman *Le Régiment noir (Crna pukovnija)*, 1972), djelo koje je moglo postati povijesni roman⁶⁷ o Secesionističkom ratu, no koji to nije – kao što ni *Legenda o Ulenšpigelu* nije povijesni roman o 16. stoljeću, budući da se bit smisla ovoga romana otkriva izvan povijesti – posvjedočio je trenutku kada je Bauchau, pripovijedajući o jednom značajnom događaju iz devetnaestostoljetne povijesti ovom knjigom prije svega želio oživjeti i izmijeniti sjećanje na oca koji nije sudjelovao u ratu 1914–1918, no kojega se Secesionistički rat snažno dojmio. Bauchau nadalje želi skicirati neko mitsko mjesto izvan rata koji je okončao ropstvo crnaca, ali ne i njihovo iskorištavanje. Mjesto koje je ujedno i nadilaženje belgijske povijesti od strane njegova lika, nazvanog Pierre, kao i nadilaženje zapadnjačkog imperijalističkog bezumlja, čiji se očiti simptomi disfunkcionalnosti naše

Françoise Lalonde ispisuje *La Séduction des hommes tristes (Zavođenje tužnih muškaraca)*, 2011), “div” koji se nalazi u središtu njezine priče vraća se iz svih svojih prethodnih života (nije riječ o povijesnoj ličnosti). Nasuka se u nekoj nedodijeli u Meksiku, uz siromašnu Indijanku, čime istovremeno doseže vlastiti kraj i vlastitu metamorfozu.

⁶⁴ Pomna analiza djela *Œdipe sur la route* može se pronaći u knjizi čiji smo autori Laurent Rossion i ja – *Belgique Roumanie Suisse; Entre aventures, syllogismes et confessions* (Bruxelles, PIE-Peter Lang-Archives et Musée de la Littérature, [Documents pour l'Histoire des Francophonies; 2], 2003).

⁶⁷ Detaljnu analizu ovoga romana objavio sam u *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire, Entre filiation et dissidence*, svesku objavljenom u koautorstvu s Beïdom Chikhi (Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2006, str. 383–433).

⁶⁴ To je i Mertensov slučaj, u odnosu na Leopolda III.

⁶⁵ U *Déchirure (Živa rana)*, 1966), Bauchau čuderno oživljava požar u Louvainu koji je podmetnula njemačka vojska 1914. Baš kao što u *Boulevard périphérique* daje egzemplaran opis odlaska s briselskog kolodvora Gare du Nord muškaraca koje Treći Reich silom mobilizira i šalje u Njemačku, opis reakcija žena itd. Te antologijske scene koje se čitatelja snažno dojmje nisu, međutim, fokus priče. U sasvim drugom registru, kad angažirana žena poput

kulture, u njegovim očima, manifestiraju u ropstvu nametnutom crncima, a potom i u njihovom omalovažavanju zemlje koja je u postratnom periodu bila prva svjetska sila. Kao i u slučaju *Edipa na putu*, početak ovoga romana također aludira na prizor iz sna. On, osim toga, spominje manipulacije kronologijom kojima pribjegava pisac koji svog oca rođenog 1879. fiktivno šalje da sudjeluje u sukobu koji je započeo 1861. i odvijao se s druge strane Atlantika, u zemlji u koju Bauchauov otac nikada nije ni nogom kročio. Tako se, dakle, može ući i nekoga uvesti u svijet legendarnog.

Finale ovoga velikog romana jednako je egzemplaran. Odvija se doista izvan povijesti, na nekoj pustopoljini, daleko od napasne silovitosti oružja i baruta, u iskonskom okrilju vatre i zvijezda. Prikaz je to fizičke i mitske borbe dvaju dvojnika (crnca i bijelca), borbe čiji je cilj pročitati ih (prije svega bijelca) od nagona kojih ih održavaju u negativnoj kreativnosti, čak i ako je cilj opravdan. I u ovoj knjizi, koja se bavi važnim povijesnim trenutkom, riječ je opet o prevladavanju povijesti i nasilja koje ona sakralizira. Iako je upisana u ovu fikciju, na ovu se povijest ne može svesti život, a pogotovo ne poistovjećenje jednog ljudskog subjekta. Kod Bauchaua proces je, međutim, kompleksan. Nije li ovaj autor, i više no drugi, bio toliko fasciniran poviješću da je poželio biti njenim akterom? Ne počinje li njegov opus *Džingis Kanom*⁶⁸ (1960) i ne čini li ga, još prije *Edipa na putu*, pozamašna biografija Mao Ce Tunga (1982)? Ove nesvakidašnje i po mnogo čemu barbarske povijesne ličnosti fasciniraju ovog pisca koji Hitlera naziva "Crnim Prometejem" i koji se, čim se očeeše o povijesno, uvijek na kraju nađe pred nužnošću mitskog.

Kao i njegovi kolege (Louvet, Mertens, Kalisky i drugi), kad se suočava s poviješću i književnim djelom, Bauchau se vraća prethodnim oblicima pozicioniranja povijesti. On koji nikada nije priznao dug prema Maeterlincku, piscu koji je, međutim, ostavio traga u njegovu djelu, doslovno će ikonizirati sklonost Belgijanaca prema legendama i mitskom – ali i demitizirati sliku, uranjajući je u priču meandrične strukture. Taj proces implicira usložnjavanje narativne strukture, kao što je to slučaj u *Crnoj pukovnji* i prvom izdanju *Edipa na putu*. To usložnjavanje, koje susrećemo i kod Mertensa, Compèrea, pa i De Costera, konstitucijski je nužno legendarnome, osim u slučaju kad autor posegne za halucinantnim, burlesknim ili fantastičnim. Ne čudi, dakle, što je kod autora zbiljske fantastike kao što je Hellens (osim u djelu *Mélusine*), opsjednutih jedinstvenim prostorom francuskog jezika, taj proces već oslabio, no ne i kod Guya Vaesa ili

Paula Willemsa, koji su specifičniji. U romanu *Boulevard périphérique*, objavljenom 2008, no koji se koristi materijalima nagomilanim prije *Edipa na putu* i predstavlja treći svezak osobne trilogije koju je otvorila *La Déchirure* (*Živa rana*), Bauchau zadatosti narativa što ga propisuje francuska tradicija izbjegava igrom neprestanog isprepletanja narativne linije o neizlječivoj Pauleinoj bolesti osamdesetih godina s onom koja pripovijeda događaje iz Drugog svjetskog rata.⁶⁹

U belgijskom kontekstu, te poglavito u kontekstu frankofone belgijske književnosti, parametri povijesti i književnosti gotovo uvijek završavaju, ma kakvi bili životi i angažmani osoba, upisivanjem oblika povlačenja ili distanciranja od povijesti s velikim P – one s kojom se sudbina Belgijanaca⁷⁰ nikada nije mogla poistovjetiti. I to usprkos velikim podvizima, među koje se ubrajaju oni iz Prvog svjetskog rata. S druge strane, nužnost pozicioniranja u odnosu na francuske modele samo je pojačala tu težnju i tu nužnost. Otud specifičnost ili možda čudnovatost (u smislu zabrinjavajuće frojdovske čudnovatosti) koja ovaj književni korpus čini stranim koncepciji povijesti koju prenosi povijest francuske književnosti, čiji je kamen temeljac, krajem 19. stoljeća,⁷¹ majstorski uglavio Gustave Lanson.

Ti oblici upisivanja i komentiranja povijesti, koji su omogućili monumentalizaciju i projekciju francuske povijesti, u Belgiji nisu odgovarali. Valja, dakle, izabrati drugačiji pristup kako bismo dosegli ono književno, kao i povijest. Taj svojevrsni paradoks je-

⁶⁹ U svom romanu *Les Trois Cousines* (*Tri sestrične*), Hubert Juin također se vraća Drugom svjetskom ratu, Pokretu otpora i Tajnoj vojsci. To prizivanje odvija se preko najčešće kontradiktornih krhotina govora, koje ocrtavaju parcijalno i dvoznačno sjećanje na epizode koje pisci obično pripovijedaju samo kroz Junaka, Krvnika i Žrtvu. Taj tip pisanja, mnogo snažniji od onoga iz drugih priča ciklusa *Les Hameaux* (*Zaseoci*) autor kao što je Félicien Marceau, kojemu je više u interesu da muti vodu, neće pronaći. Kasno objavljivanje (2012) njegova romana *Les Pacifiques* (*Miroљubivi*), posvećenog 1939. i 1940, ma koliko on bio zanimljiv po pitanju stajališta Louisa Carettea, alias Féliciena Marceaua, daje nazrijeti, osim toga, ono što se na polju belgijske frankofone književnosti događa samo kad se posegne za kompleksnim formama. U tom je smislu znakovito koliko je vremena trebalo Henryju Bauchau da dovrši svoj *Boulevard périphérique*.

⁷⁰ Do te mjere da se Mertens, da bi je se dotakao, dugo morao pritjecati gledištu lika stranca, uronjenog u situacije praznine. *Terre d'asile* (*Zemlja azila*, 1979) i *Les Éblouissements* (*Zabljesnuća*, 1986) tako naprimjer pripovijedaju jedna o čileanskom prognaniku koji otkriva Belgiju stigavši, u ljeto, u napušteni studentski kampus; druga o njemačkom liječniku, pjesniku i oficiru koji nema nikakva dodira s okupiranim Belgijancima (osim kao vojni liječnik), nego hoda Bruxellesom i otkriva grad.

⁷¹ Usp. Marc Quaghebeur, "Pour un enseignement pluriel et foncier des littératures francophones", u: Nicole Leclercq, Laurence Boudart i Marc Quaghebeur (ur.); *Francophonies d'Europe du Maghreb et du Machrek*. Littératures & Libertés, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'Histoire des Francophonies; br. 33), 2013, str. 185–208

⁶⁸ Usp. Marc Quaghebeur, "Gengis Khan / Choulane / Satanaël. La trinité bauchalienne comporte-t-elle un tiers de trop?", Jean François La Bouverie, Marc Quaghebeur (ur.), u: *Cahiers Bauchau*, br. 5, Bruxelles, Société des lecteurs d'Henry Bauchau, Archives et Musée de la Littérature, 2013, str. 149–171.

dan je od uzroka dojma dehistorije⁷² koji ostavlja ovaj korpus, baš kao i naglašenog imaginarnog u tekstovima – čak i onim naoko posve realističnima – i nadrealnosti.

Vratimo li se sada, u ovom periodu druge polovice 20. stoljeća, tekstovima koji tematiziraju kolonijalnu povijest, svojevremeno uglavnom doživljavanu i predstavljaju kao nešto izvanjsko (kao nešto usporedno s poviješću kraljevstva, fenomen koji bi već i sam za sebe bio vrijedan proučavanja i komentiranja – posebice kad poznamo društveno-ekonomske implikacije koje je kolonijalno carstvo imalo na budućnost i uzlet zemlje), do kojih konstatacija dolazimo? Mnogi važni romani iz perioda netom nakon neovisnosti izlaze na svjetlo dana sedamdesetih godina. Tako se, primjerice, i *L'Homme qui demanda du feu* (Čovjek koji je tražio vatru) Yvana Reisdorffa⁷³ i *Emile et le destin* (Emil i sudbina) Grégoirea Pessareta vraćaju na Ruandu i Kongo (predio Kivu) kao matricu jedne krepuskularne povijesti. Oni to čine posredstvom lika pojedinca koji je zaokupljen malim stvarima u odnosu na (i u sklopu) velike povijesti u koju je uronjen, odnosno u kojoj je sudjelovao. To je, primjerice, slučaj Reisdorffa.

U njegovom romanu, bijeli činovnik idealist vodi istragu o ubojstvu siromašnog Tutsija, koju neki neprekidno pokušavaju osujetiti. Istraga postaje mjesto strasti i nostalgije glavnog junaka, čiji će se snovi raspliniti i koji će, sred međunarodnih igri odmjeravanja snaga, biti svjedokom divljanja kontradikcija ruandskog društva. One će rezultirati imenovanjem Kigerija V. za kralja, a potom i rušenjem monarhije od strane hutskih stranaka koje imaju snažnu podršku Belgijanaca,⁷⁴ što je uvod u neovisnost i tragične događaje koji su uslijedili. Početak romana (njegovo prvo poglavlje), koji je napisao posljednji belgijski rezident u Urundiju, dakle Reisdorff, koji je ujedno i član Vijeća UN-a za mirovno skrbništvo nad Ruandom-Urundijem, djeluje pomalo poput neke prikrpe. Iako je nužan za shvaćanje povijesne dimenzije, stilistički se ovaj uvod čini nadoštukanim na glavnu narativnu liniju koja slijedi. Reisdorff u tom poglavlju upućuje na rasprave i manevre (između ostalog ame-

ričke i sovjetske) unutar UN-a, koji su oslabili belgijsku poziciju. To mi se upisivanje povijesne zbilje u drugom tonu u odnosu na onaj koji će prevladavati u fikciji čini znakovitim i poput kakva⁷⁵ nespretna preludija.

Kada je, kao što je slučaj kod Jean-Louisa Lipperta i njegova djela *Mamiwata* (1994),⁷⁶ ambicija autora prebirati po povijesti i njezinim proturječnim komponentama i potkazati kolonijalnu eksploataciju (koja je samo pojačala eksploataciju koja se širi posvud po svijetu, što će postati druga važna tema ovog romanopisca), priča ne samo da doseže krajnju složenost, već se i ispoljava, s jedne strane kroz lirizam, a s druge kroz fantastično. Do te mjere da se čitatelj ponekad osjeti izgubljenijim no ikad. Kod Lipperta narativna i stilska složenost mnogo je izraženija nego u Bauchauovoj *Crnoj pukovnici*, ali javlja se zbog sličnih nužnosti. Povratak njegova potvrđenog književnog dvojnika (Anatolea Arlasa) u autorov rodni grad Stanleyville (koji postaje Kisangani), bit će uzrokom neprestanih skokova između različitih narativnih linija, tipičnih za te oblike oživljavanja povijesti. Ne samo kada je riječ o metropoli, nego i o obiteljskoj priči u kojoj baka Portugalka s majčine strane postaje mitsko biće u jednakoj mjeri kao i legendarna Mami Wata iz velike rijeke Kongo.

Poklonik i stručnjak za magični realizam, koji je naročito izučavao u njezinoj nizozemskoj varijanti, no koji je susretao i kod Guya Vaesa (1927–2012), autor djela *Octobre, long dimanche* (*Listopad, duga nedjelja*, 1956) – knjige u kojoj daleki nasljednik velikog imanja, poistovjećen s vrtlarom tog imanja, prihvaća novi identitet, Xavier Hanotte u nekoliko se svojih priča opsesivno vraća Prvom svjetskom ratu.⁷⁷ Neprestano mu se vraća – već posredstvom svojih prijevoda britanskog pjesnika koji je poginuo na ratištu netom pred primirje, Wilfreda Owena – ali i kroz svoj fotografski rad. To je posebice slučaj jedne od njegovih najznačajnijih knjiga, *Derrière la colline* (*Iza brežuljka*) iz 2000. godine. U toj se priči autor ne zadubljuje u veliki pokolj iz 1914. kako bi ispričao neke epske epizode, kao što je to u Francuskoj učinio Hédi Kaddour u svojoj jedinstvenoj knjizi *Waltenberg*

⁷² Vratit ćemo se poglavito jednom od zadnjih tekstova Renée Kaliskog, “Belgique, le pays le plus imaginaire du monde” (“Belgija, najimaginarnija zemlja na svijetu”), koji sam već spominjao, i koji je ponovo objavljen u knjizi *Anthologie de la littérature française de Belgique. Entre réel et surréel* (Bruxelles, Racine, 2006), knjizi koju završavam tekstem Jeana Louveta posvećenom ponovnom vraćanju mitu o Faustu. Kaliskyjev tekst vraća se šteti koju je napravila francuska historiografija, posebice po pitanju Karla Smjelog (tih ličnosti bilo bi još, primjerice Karlo V), i “procesu akulturacije” koji je u tijeku u Belgiji (i koji iz njega djelomično proistječe).

⁷³ Ovaj roman bio je predmetom pomnog proučavanja Annick Vilain, u pogovoru reizdanju u biblioteci Espace Nord; br. 104.

⁷⁴ Lijepa sinteza na ovu temu objavljena je u djelu Patrica i Jean-Noëla Levèvrea, *Les Militaires belges et le Rwanda* (Bruxelles, Racine, 2006, str. 39–128).

⁷⁵ Na drugom kraju kolonijalne povijesti, prvi “kolonijalni” roman u strogom smislu riječi, *Udinji* Charlesa A. Cudella, napisan je na sljedeći način: prva polovica prema kodovima egzotičnog romana, a druga (koja tematizira konkretno nastanjivanje u Kasaïu) prema realističkim kodovima. Korespondencija piščeva brata, zaposlenika Kompanije u Kasaïu, poslužila mu je kao podloga za ovaj dio priče.

⁷⁶ U *Afriques* (Lausanne, Écriture, br. 59, 2002), objavio sam razgovor s autorom, u kojemu on govori o nastanku ovog romana.

⁷⁷ Usp. poglavito studiju Marije Clare Pellegrini “L’Échec de la Grande Guerre chez Xavier Hanotte”, u: Annamaria Laserra, Nicole Leclercq i Marc Quaghebeur (ur.), *Mémoires et Antimémoires du XXe siècle. La Première Guerre mondiale*, Bruxelles, PIE-Peter Lang (Documents pour l’Histoire des Francophonies, 2 sveska), 2008, str. 171–185.

(2006), čiji uvod započinje paljbom francuske konjice na njemačke zrakoplove.

Prizivajući neprestano turobne uspomene iz rovova,⁷⁸ Hanotte se dobrim dijelom usredotočuje na tragična poprišta rata, mjesta koja su se pretvorila u groblja ili ponovo postala krajolik. To ga vraća temeljnoj opsesiji belgijskog frankofonog književnog korpusa. Kao ni Vaes, Hanotte se, k tome, ne libi osmisliti lik koji se odriče svog društvenog statusa kako bi se pronašao. Taj Britanac koji je preživio sukobe (Nigel Parson, pjesnik kojeg je spasio vrtlar William Salter, koji je pak stradao u borbi) mijenja tako svoj identitet za identitet vrtlara koji ga je spasio. Pod tim lažnim identitetom brine se za groblje na kojem počivaju njegovi ratni drugovi. Po nekim aspektima likovi Xaviera Hanottea zasigurno bi se svidjeli Georgesu Simenonu, autoru čiji likovi, u stanovitom trenutku svog života, redovito požele umaći vlastitoj povijesti i identitetu. Ali razlog, kao i modusi, ovdje su sasvim drugačiji, baš kao što ni dvoznačnost nije ista.

U POVIJESTI I IZVAN NJE

U korpusu belgijske frankofone književnosti nailazi se, dakle, i na tvrdokornu, no često kriptiranu ili pomaknutu prisutnost povijesti, i na očito prisustvo jednog oblika upisivanja koji ne želi imati posla s poviješću s velikim P. I to bez obzira na epohe, estetike, angažmane ili pojedince. Povijest, dakle, nema mogućnost, kao što je to (ili je bio) slučaj ili iluzija u drugim europskim kulturama, postati mjesto poistovjećivanja čitatelja – da ne kažemo građana. Sve samo ne odsutna, povijest je svakako tu, samo je drukčije pozicionirana. Iz tog razloga belgijski tekstovi u kojima je ona prisutna (i koji joj oduzimaju veliko početno slovo) uznemiruju ili se ponekad čine smiješnima.

Povijest se, primjerice, ponekad upisuje u meandre analogije i mita. Kriptira se u imaginarne svjetove u kojima fantastično naposljetku uvijek odnekud izroni, ako već jednostavno ne provali. Pojam realistične fantastike u tom je smislu znakovit, kao i pojam magijskog realizma, estetike na koju često nailazimo u zemljama kojima je ukradena povijest. Mjesto na kojem se subjekt zatječe ili u njega uranja, često mimo sebe (i, u svakom slučaju, s gotovo nikakvim utjecajem na nju), povijest je često (aktivan) dekor i/ili grizodušje. Nešto s ovu stranu, nikako ne onkraj. Osim u slučaju sna o onome što je mogla ili morala biti.

⁷⁸ Na početku svog romana *De secrètes injustices (O potajnim nepravdama)*, 1998, str. 17), romana koji se djelomično dotiče Prvog svjetskog rata, u poglavlju *Ypres, Lille Gate, Ramparts Cemetery*, Hanotte se prisjeća zaboravljenih grobova portugalskih vojnika, pojašnjavajući kako u svoj brod sjećanja neće ukrcati sve, već radije “zaboravljene” i “otpisane” – budući da povijest sliči onima koji je pišu i falsificiraju.

Na tu se temeljnu tendenciju nailazi čak i kod autora čiji se život uvelike isprepleo s politikom, kao što je to slučaj Pierrea Nothomba. Može ju se uočiti već u finalu romana *Gueux de mer (1827)* angažiranog povjesničara Mokea, ili pak u *Legendi o Ulenšpigelu (1867)*, u kojoj Til oživljava i odlazi pjevušeći svoju desetu pjesmu. “No nitko ne zna gdje je pjevao posljednju”, bilježi pisac koji je na svijet iznjedrio junaka koji izmiče vremenu (baš kao i Tintin). Na kraju 20. stoljeća, uzašašće *Edipa na Kolonu* kod Bauchaua u nekim je stvarima usporedivo s time. Završnica *Kraljevskog mira* Pierrea Mertensa (voda malo-pomalo prekriva zemlju i potapa Bruxelles – Flandrija je, dakle, nestala) jednako je egzemplarno “magična”. Da ne govorimo o društvenom uskrснуću *Karla Smjelog* kod Kaliskog ili o *Charlotte (2000)*⁷⁹ Michèle Fabien (1944–1999). Kći Leopolda I, naime, u mislima premeće događaje i djela koja su dovela do njezina osobnog poraza, koji je bio i povijesni, no koji je prije svega poraz žene natprosječne inteligencije u svijetu koji ju je sveo na reprezentacijsku funkciju. Navodeći je da na sceni ponovo odigra povijest, ali s dvojnicom (koja je istodobno glumica i pratiteljica, odnosno caričina djevojka od povjerenja), autorica obnavlja narativnu nužnost za dvojnicima, koja se provlači kroz tolike tekstove ovoga korpusa, kao i opsjednutosti otklonom, s kojim se Kalisky toliko poigravao – on pak u baroknom modusu. “Glumica koja bi bila ja, a opet ne sasvim,”⁸⁰ piše Fabien.

Dehistoriju, koja je opsesija ili se čini opsesijom ovoga književnog korpusa valja dakle sagledati u njezinim različitim modalitetima: s obzirom na historicitet svojstven Belgiji, s obzirom na epohe, te povezujući je kako s povijesnim, tako i s književnim situacijama. Dehistorija je, primjerice, poprimila ekstremne oblike tijekom perioda osporavanja vlastitog historiciteta, koji se više-manje proteže od 1918–1920. do 1960–1970. Tom stavu usprotivila se generacija Belgijanstva i valonskog *Manifesta*. Ali vidjeli smo kakav limbični svijet napaja Louvetove dramske tekstove, kao što vidimo i što Belgijanstvo duguje Crnaštvu – dakle položaju marginalizacije i podređivanja u povijesti. Taj centrifugalni⁸¹ period

⁷⁹ Riječ je o kćeri prvog belgijskog kralja Leopolda I. koja je postala vladarica Meksika i koja je nakon propasti carstva i smaknuća svoga muža Maksimilijana, više od šezdeset godina živjela u ludilu. Ta je sudbina nadahnula mnoge belgijske pisce. Usp. Marc Quaghebeur, “Goffin, Wouters, Fabien: le destin de l’impératrice Charlotte réverbéré par les lettres belges de langue française”, u: Christia Leggeri i Armando Zimolo (ur.), *Trieste, espèces d’espaces*, Trieste, Editoriale Generali, 2004, str. 133–154.

⁸⁰ Michèle Fabien, *Charlotte, Sara Z, Notre Sade*, Bruxelles, Labor (Espace Nord; 162), 2000, str. 10.

⁸¹ Govoriti, kao što to čine Benoît Denis i Jean-Marie Klinenberg, o “centripetalnom”, a ne o “centrifugalnom” periodu kad je riječ o razdoblju od 1918. do 1960/70, kao što je prethodno tvrdio Jean-Marie Klinenberg, znači privilegirati književno polje nauštrb povijesnog i suptilno negirati specifičnosti belgijske povijesti, koje valja ispitati. Kompleksnost te povijesti u odnosu

frankofone belgijske povijesti književnosti u odnosu na vlastitu povijest bit će praćen, kod mnogih autora, gotovo potpunim poklonstvom *Jedinom Suncu na Zemlji*⁸² koje su trebale biti i Francuska i njezina književnost. To će belgijsko književno polje uroniti u pojačani centripetalni proces u odnosu na Pariz. Riječ je dakle o dvije tendencije koje proistječu iz iste logike, ali vuku svaka na svoju stranu, i koje valja zadržati u njihovu dvostrukom kretanju ako želimo shvatiti tu povijest i rekonstruirati povijest formi koje iz nje proistječu i ekspliciraju je.

Ti pravci s početka 20. stoljeća bili su neka vrsta odgovora na danu povijesnu situaciju⁸³ i na specifičnosti koje je ista poprimila u Belgiji. Bio je to trenutak kad su frankofone elite Kraljevstva uvidjele da se njihovi snovi o Belgiji raspršuju i pokazale vlastitu nesposobnost da utemeljiteljski mit (jedna od njegovih stavki bila je dijalektizacija germanskih i latinskih kulturnih elemenata koju bi na francuskom sprovedli Belgijanci), koji su slavili i utjelovljavali jedan Verhaeren i Maeterlinck, pretvore u konkretnu stvarnost za cjelokupnu zemlju. Nikad nećemo do kraja utvrditi simboličke i objektivne konsekvencije njemačke invazije 1914. na zemlju koja je s Njemačkom imala višestoljetne veze i u kojoj je njemačka kultura u 19. stoljeću igrala značajnu ulogu, a koju su dvije uzastopne invazije zatim, jasno, umanjile. To se, naravno, odrazilo i općenito na utemeljiteljski mit, tim više što se radilo o trenutku smjene generacija i što se niti jedan od velikih pisaca Leopoldove generacije nikada nije sasvim oporavio od nezamislivog događaja koji je za njih predstavljala njemačka agresija. Kroz tu mutaciju i to relativno odbacivanje (dovoljno se sjetiti Brela kao protuprimjera) utemeljiteljskog mita pojavila se jedna nova književna generacija, koja se, nakon što se njima prožela, distancirala od frankofonih belgijskih mitova 19. stoljeća, kao što to pokazuje *Lettre de Belgique (Pismo iz Belgije)*, tekst Henrija Michauxa napisan 1924. i objavljen u šestom broju drugog sveska *Transatlantic Review*, američkog časopisa koji je izlazio u Parizu. U to isto vrijeme, u Francuskoj, istinsku međunarodnu poroznost malarmeovskog trenutka (koji je, dakako, koegzistirao i s čistim nacionalističkim tendencijama koje su kulminirale okomljanjem na kapetana Dreyfusa) zamjenjuje vladavina časopisa *Nouvelle Revue*

Française (NRF). Taj je časopis, koji označava ključni trenutak književnog stvaralaštva na francuskom jeziku, znakovit. Poklapa se s razdobljem u kojem se širi tipično imperijalni naziv francuska književnost Belgije, Švicarske i Kanade. NRF je zapravo bila utjelovljenje znaka jednakosti između francuske književnosti i univerzalnog, i to u tolikoj mjeri da bi taj fenomen doista vrijedilo dodatno izučiti.

Nemogućnost Belgijanaca da ispune zahtjeve nacionalne države (i njezinih lažnih i pogubnih identiteta), kao i fascinacija onime što oni predstavljaju; pa i činjenica da se izražava na francuskom služeći se modelima koji su došli iz Francuske – no zato još manje svjesna da su ti modeli djelomično neadekvatni zbog urušavanja temelja mita koji je bio povezan s veličanjem germansko-latinskih veza i aure pobjede – povlače za sobom, u tom periodu, snažnu tendenciju negiranja, koja se snažno odrazila i na životnu putanju Henrija Michauxa, a koju treba sagledati uzimajući u obzir te činjenice. Korpus dehistorije koji Michaux ostvaruje na polju frankofone belgijske književnosti valja, kao što je slučaj i sa svim drugim razdobljima, sagledati u svjetlu njegovih kontradikcija i unutarnjih raznolikosti.

Krajnja pozicija u okviru strukturalnog stajališta, dehistorija je neka vrsta trans- ili infra-povijesti. Dok jedni pokušavaju upisati jedan drugi oblik povijesti od onog kakav zastupaju Francuska i nacionalne države, a drugi pak prestravljeno bježe pred neprihvatljivošću i nepriličnošću koje ta povijest sa sobom nosi, pojedini pak pisci zapadaju u negaciju. Poznato je da takav proces nikada ne uspijeva potpuno zataškati tragove. Takvo pozicioniranje, baš kao i njegovi oblici identiteta, proistječu, štoviše, iz jednog davnog povijesnog iskustva koje seže barem u 16–17. stoljeće. To iskustvo oslanja se na uvjerenje prema kojem povijest s velikim P nije sve za što je Čovjek kadar. Afirmirao ga je, na neki način, već Erazmo, čiju važnost i jedinstvenost zaboravljamo (zato što je pisao na latinskom?), Erazmo koji nije htio ni Papu ni Lutera.

Sâm René Kalisky, s kojim sam krajem sedamdesetih došao do koncepta dehistorije kojim je prožet moj tekst *Balises pour l'histoire des lettres belges*⁸⁴ (*Putokazi za povijest belgijske književnosti*), jedan je od onih koje prisustvo povijesti može samo proganjati

na europske (povijesti) koje su proizvele dominantne kanone čitanja književnosti i nacionalnih književnosti nameće stalnu dijalektizaciju na kritičkoj razini i onog književnog i onog historijskog, a da se pritom ni jednome od termina ne dozvoli da zasjeni drugi, pa čak ni djelomično. Preispitati posljedice vlastite povijesti u pseudo-transcendentalnom (i njemu, jasno, realnom) u kojem se, u Francuskoj, književno polje emitiralo i emitira, paradoksalno se poklapa s logikom autonomizacije umjetnosti koju je Jean-Paul Sartre proučavao, naročito kod Flauberta. Uzimanje u obzir povijesti u djelima i književnim poljima ne može se svesti na učinke, prema itekako realne, književnog polja francuskog jezika koje je monopolizirao Pariz.

⁸² Izreka Luja XIV.

⁸³ Valjalo bi ju detaljno proanalizirati. Propast pojedinih elemenata književnog i identitetskog mita 19. stoljeća; duboke promjene političkog sustava od trenutka uvođenja općeg prava glasa; jezično pitanje, koje je predstavljalo uvod u državne reforme druge polovine stoljeća; evolucija socijalnog pitanja itd.

⁸⁴ Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*. Objavljen 1982. s indeksom, ovaj tekst s manjim brojem fusnota i bez indeksa, ponovo je objavljen u svesku 150 biblioteke Espace Nord. U njemu objašnjavam evoluciju svog mišljenja. Pojava tzv. "udubljenja" koju sam zamijetio čitanjem velikog broja tekstova, kao i "dehistorija", plodovi su povijesti koju valja dubinski shvatiti u odnosu na nju samu, kao i u odnosu na druge povijesti.

(pogotovo ona najtragičnija, koja se tiče holokausta). Kalisky ju u svojim komadima neprestano iznova dovodi na pozornicu u nadi da se neće ponoviti. U nadi da će jednoga dana korespondirati s ljudskim nadanjima.⁸⁵ U nadi, najzad, da će sve strane konačno shvatiti njezine mehanizme djelovanja i i modificirati ih.

Kod autora koji nikada nije slavio fantastično, već je, naprotiv, u belgijskoj književnosti kritizirao taj utjecaj imaginarnog koje se premalo oslanja na stvarnost, pored diskurzivne kompleksifikacije nailazimo i na jednu drugu važnu formalnu karakteristiku – vraćanje situacijama u kojima dolazi do promjene u načinu predočavanja (dakle do otklona i urušavanja slike), koje smo već mogli zamijetiti primjerice u djelu *Le soleil se couche* Michela de Ghelderodea, u ključnom trenutku njegova komada. U *Le Pique-nique de Claretta* (*Clarettin piknik*) iz 1973, komadu posvećenom posljednjim danima Benita Mussolinija, u kojem se počinju ocrtavati modaliteti “preglumljavanja” i “nadteksta”,⁸⁶ Kalisky u pojedinim sekvencama poseže za onim što eksplicitiraju didaskalije: “Klima predstave tijekom scene degenerira.”⁸⁷ Kalinsky, naime, preglumljavanjem i nadtekstom namjera izaći iz realističkih kanona predočavanja baš kao i iz brehtovskog distanciranja (koje je, u njegovim očima, odviše puritansko da bi moglo uzdrmati gledatelja i navesti ga da se osjeti nelagodno u svojim klišejima i obrambenim mehanizmima). Kalisky će zato igrati na stabilne identitete, s njima će se poigravati. U *Clarettinom pikniku* povećat će broj poveznica između spomenutih povijesnih ličnosti, glumaca koji ih glume i angažiranih pojedinaca u Italiji sedamdesetih. On je, među ostalim, tvrdio da se u 20. stoljeću monstrumi i velikani povijesti ne mogu prikazivati na način na koji je to činio Shakespeare. Forma do koje je došao stoga je jednako složena – i to ne slučajno – kao i forma u djelima *Crna pukovnija* (1972) Henryja Bauchaua, *Les bons Offices* (*Usluge*, 1974) Pierrea Mertensa; *Dulle Griet* (1977) i *L'Infini chez soi* (*Beskrajno kod kuće*, 1980) Dominique Rolin, *L'Envers* (*Naličje*, 1979) Guya Vaesa i *Un Faust* (*Jedan Faust*, 1985) Jeana Louveta.

Svaki belgijski pisac u neome trenutku svoje karijere mora doći u sukob s načinima predočavanja koji potječu iz velikog francuskog naslijeđa. Pisaci koje sam upravo citirao u spomenutim djelima čine to u trenutku kad se olovna kapa obaveznog negiranja belgijskog Ja počela podizati – posebice kroz proces *Belgijanstva*.⁸⁸ To je zato što, uz pitanja koja se tiču

⁸⁵ Otud “vojvoda siromašnih” u finalu *Karla Smjelog*.

⁸⁶ Usp. René Kalisky, “Du surjeu au surtexte”, u: *La Passion selon Pier Paolo Pasolini i Dave au bord de mer*, Paris, Stock, 1978, str. 211–223.

⁸⁷ René Kalisky, *Le Pique-nique de Claretta*, Paris, Gallimard, 1973, str. 62.

⁸⁸ José Domingues de Almeida, *De la belgitude à la belgité. Un débat qui fit date*, predgovor Marie-France Renard, Bruxelles,

Frankofonija, valja ispričati trostruko tegobnu povijest: povijest Europe nakon Auschwitza, povijest Belgije u izgradnji (u trenutku kad postdegolovska Francuska silazi s velike pozornice povijesti); povijest, najzad, neokapitalističkog svijeta koji uspostavlja nove oblike čovjekova potčinjavanja. A sve to u trenutku postupne periferizacije “starog kontinenta” i neke vrste njegova sumraka, čije simptome⁸⁹ na neki način (kao što je to često slučaj) prijevremeno pokazuje Belgija. Zacijelo zato što nikada nije mogla u potpunosti pristati uz osnovne parametre službene povijesti Europe nacija.

Uslijed tog proklizavanja terena, figure pisca i intelektualca kakve je proizvela Francuska dobile su po prstima, baš kao i figura maloga Belgijanca. Okomivši se 1985. na mit o Faustu i uronivši ga u valonski suton (čak i kad ovaj sam po sebi nije imenovan), Jean Louvet sprovodi značajnu mutaciju lika, zamašnu koliko je i mutacija koju, u to isto vrijeme, provodi Henry Bauchau na figuri Edipa. I s jedne i s druge strane, iako s različitim parametrima i nadanjima, odvija se tako stanovito distanciranje u odnosu na povijest i mit. One iste koji su još od romantizma tako snažno povezali figuru intelektualca, s jedne strane, i subjekt, s druge. Tako se za čitatelja i kroz čitatelja odvija proces učenja i od-učenja. Cilj mu je doći do drugog tipa svijesti, drugog tipa odnosa prema sebi i svijetu. Ne negirati povijest, ali joj i ne dopustiti da proždre subjekt.

Stoljeće i pol nakon Goetheova *Fausta*, Louvetov Faust “kreće se u suprotnom smjeru. Upoznao je povijest, politiku, pa se vraća mikro-svijetu, svijetu privatnog života, ljubavi” (Quaghebeur 2006: 373). Jasno, ne bez rasprava, i s drugačijim perspektivama. Kakav neobičan kontinuitet (još od Mokea), mogli bismo reći.

Povijest kraja 20. stoljeća čini se, uza sve to, tako udaljenom od ranog 19. stoljeća. Povijest Belgije, kao i povijest specifičnog pozicioniranja izvorne frankofone književnosti koja joj prethodi, pojašnjavaju te oblike kontinuiteta. Taj kontinuitet i strukturni oblici koje je iznjedrio dokazuju duboku singularnost te povijesti, kao i originalnost te književnosti.

Zbivanja sedamdesetih i osamdesetih godina ne samo da rezultiraju važnim djelima, sve jednima složenijim od drugih, već idu i ukorak s razvitkom Mladog teatra i posebice kritičkog teatra. I neće slučajno baš taj teatar pozvati na razgovor pisce koji pišu na njemačkom, stilski vrlo različite, kao što su Heiner Müller i Thomas Bernhard. Do njihova susreta doista i dolazi 1980, u godini obilježavanja 150. obljetnice proglašenja neovisnosti Belgijskog Kraljevstva, godini objavljivanja *La Belgique malgré tout* (*Belgija*

PIE Peter Lang, 2014. (Documents pour l’Histoire des Francophonies. Théorie; 30).

⁸⁹ Pierre Mertens nije se s tim u vezi prevario u *Une paix royale*.

svemu usprkos) i Liebensova postavljanja na scenu Mertensovih *Les Bons Offices*, u adaptaciji Michèle Fabien. René Kalisky, baš kao i Frédéric Baal nazočili su tim izvedbama.

Usporedo s vrlo relativnom institucionalnom stabilizacijom prve verzije federalnog sustava u Belgiji, sutonom sovjetskog bloka, te neokapitalističkom evolucijom suvremenog svijeta i postmodernizmom kao njegovom konsekvencijom u svijetu umjetnosti, na terenu koji je raščistila generacija Belgijanstva i valonskog Manifesta odvijaju se promjene. Te promjene, pored ostalog, u jezik i u formu uvode nove komunikacijske tehnike. Učinci tog procesa posve će se razlikovati od hiper-kompleksnosti (uključivši i onu formalnu) velikih tekstova te generacije, koja je belgijskoj frankofonoj književnosti omogućila izlazak iz razdoblja negacije koje mu je prethodilo. Proučavanje tog područja ukazuje, posebice kod ženskih autora, na vrlo zanimljiv odjek koji su te godine borbe imale izvan samog žarišta bitke. Nicole Malinconi, Jacqueline Harpman, koja se pisanju vratila nakon dvadeset godina tišine knjigom bremenita naslova *La Mémoire trouble (Zamućeno pamćenje)*, baš kao i Caroline Lamarche ili pak Corinne Hoex, lijepi su primjeri tog odjeka, kao što je to s muške strane François Emmanuel. Rad na memorijalnom nastavlja se, ali na drugačiji način, ponekad popuštajući pred komforom vraćanja linearnom stilu pisanja, ili pak odabirući putove postmodernizma, kao što je to slučaj sa Jean-Philippeom Toussaintom.

S francuskoga prevela
Ursula BURGER

BIBLIOGRAFIJA

Aron, Paul, Quaghebeur, Marc, 1997. "Entre Poésie et propagande. Charles Plisnier et les choeurs parlés en Belgique". U: *Rue des Usines* 34-35. Bruxelles, str. 133-145.

Bernard, Benn, 1995. "Pourquoi je suis devenu Belge". U: *Liber* 21-22: *La Colère des Belges*.

Cauchies, Jean-Marie, 1996. *Louis XI et Charles le Hardi*, Bruxelles: De Boeck.

Charlier, Gustave. 1948-1959. *Le Mouvement romantique en Belgique*. 2. sv. Bruxelles: Renaissance du Livre, Kraljevska akademija za francuski jezik i književnost.

Charlier, Gustave, Hanse, Joseph (ur.), 1958. *L'Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*. Bruxelles: Renaissance du Livre.

De Schaepdrijver, Sophie, 2004. *La Belgique et la Première guerre mondiale*, Bruxelles: Peter Lang.

Detrez, Conrad, 1980. "Le dernier des Wallons". U: Jacques Sojcher (ur.), *La Belgique malgré tout*. Bruxelles: Editions de l'Université libre de Bruxelles.

Domingues de Almeida, José, 2014. *De la belgitude à la belgité. Un débat qui fit date*. Predgovor Marie-France Renard. Bruxelles: PIE Peter Lang, Documents pour l'Histoire des Francophonies. Théorie 30.

Fox, Renée C., 1997. *Le Château des Belges*. Bruxelles: Duculot.

Kalisky, René, 1978. "Du surjeu au surtexte". U: *La Passion selon Pier Paolo Pasolini et Dave au bord de mer*. Pariz: Stock, str. 211-223.

Kalisky, René, 2006 [1981]. "Belgique: Le pays le plus imaginaire du monde". U: Marc Quaghebeur, *Anthologie de la littérature française de Belgique. Entre réel et surréel*, Bruxelles: Racine.

Levèvre Patrick, Levèvre Jean-Noël, 2006. *Les Militaires belges et le Rwanda*. Bruxelles: Racine, str. 39-128.

Lysøe, Éric (ur.), 2003. *Littératures fantastiques, Belgique, terre de l'étrange*, svezak 2, 1887-1914, Bruxelles, Labor (Espace Nord, br. 2).

Michel, Geneviève, 2011. *Paul Nougé. La poésie au coeur de la révolution*. Bruxelles: PIE-Peter Lang.

Pellegrini, Maria Clara, 2008. "L'Échec de la Grande Guerre chez Xavier Hanotte". U: Annamaria Laserra, Nicole Leclercq i Marc Quaghebeur (ur.), *Mémoires et Antimémoires du XXe siècle. La Première Guerre mondiale*. Bruxelles: PIE-Peter Lang, str. 171-185.

Quaghebeur, Marc, 1994. "Autobiographie d'un prince francophone". U: *Correspondance*, poseban broj: *Carlos V y la noción de Europa*, Caceres, str. 44-68.

Quaghebeur, Marc, 1998 [1982]. *Balises pour l'histoire des lettres belges*. Bruxelles: Espace Nord.

Quaghebeur, Marc, 2002. "Afriques" [razgovor sa Jean-Louisem Lippertom]. U: *Écriture* 59, Lausanne.

Quaghebeur, Marc, 2004. "Goffin, Wouters, Fabien: le destin de l'impératrice Charlotte réverbéré par les lettres belges de langue française". U: Christia Leggeri i Armando Zimolo (ur.), *Trieste, espèces d'espaces*. Trieste: Editoriale Generali, str. 133-154.

Quaghebeur, Marc, 2005. "Le Soi et l'Autre". U: Yves Bridel, Beïda Chikhi, François Xavier Cuhe i Marc Quaghebeur (ur.), *L'Europe et les Francophonies*, Bruxelles: PIE-Peter Lang, str. 67-103.

Quaghebeur, Marc, Chikhi, Beïda, 2006. *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire, Entre filiation et dissidence*. Bruxelles: PIE-Peter Lang.

Quaghebeur, Marc, 2013a. "Gengis Khan / Choulane / Satanaël. La trinité bauchalienne comporte-t-elle un tiers de trop?" U: *Cahiers Bauchau* 5, poseban broj - Jean-François La Bouverie i Marc Quaghebeur (ur.), Bruxelles, Société des lecteurs d'Henry Bauchau, Archives et Musée de la Littérature, str. 149-171.

Quaghebeur, Marc, 2013b. "Pour un enseignement pluriel et foncier des littératures francophones". U: Nicole Leclercq, Laurence Boudart i Marc Quaghebeur (ur.), *Francophonies d'Europe du Maghreb et du Machrek. Littératures & Libertés*. Bruxelles: PIE Peter Lang, Documents pour l'Histoire des Francophonies 33, str. 185-208.

Rossion, Laurent, Quaghebeur, Marc, 2003. *Belgique Roumanie Suisse; Entre aventures, syllogismes et confessions*. Bruxelles: PIE-Peter Lang-Archives et Musée de la Littérature, Documents pour l'Histoire des Francophonies 2.

Scheinert, David, 1964. *Écrivains belges devant la réalité*, Bruxelles: La Renaissance du livre.

Stengers, Jean, 2000-2002. *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918*, 2 sv. Bruxelles: Racine.

Verstraete-Hansen, Lisbeth, 2006. *Littérature et engagements en Belgique francophone. Tendances littéraires progressistes 1945-1962*. Bruxelles: PIE Peter Lang.

Willinger, David, 1982. "Jean Louvet, l'écrivain au soleil. Belge malgré lui". U: Jean Louvet, *L'homme qui avait le soleil dans sa poche*, Bruxelles, Didascalies.

Onkraj jezika

Denis LAOUREUX

Université libre de Bruxelles

Pregledni znanstveni rad.
Prihvaćen za tisak 29. 6. 2016.

Što slika otkriva u pismu

POEZIJA NA DRUGI NAČIN

Od suradnje koja je ujedinila Féliciena Ropsa s utemeljiteljskim romanom belgijske književnosti, *Legendom o Ulenšpigelu* (*La légende d'Ulenspiegel*, 1867) Charlesa De Costera, spisateljska, a naročito pjesnička Belgija, neprestano se promišlja kroz prizmu odnosa koji spajaju književnost s vizualnim umjetnostima. Naravno, Belgija nema monopol nad preklapanjima umjetnosti: redefiniranje vizualnih modaliteta pisane komunikacije glavna je osobina modernosti u zapadnom svijetu.¹ Na tomu valja zahvaliti pjesnicima. Oni su protagonisti vizualnog krpanja jezika, u Belgiji stalnog projekta, čija raznolikost i ponavljanje, da ne kažemo opsjednutost i strah, svejedno postavljaju pokoje pitanje.

Kako razumjeti redovitost s kojom se frankofoni belgijski pjesnici propituju o vlastitom načinu izražavanja? Odakle izvire ta sklonost vizualnoj subverziji lingvističkih normi? Kako pisati zamišljajući slovo kao sliku, ne odričući se unutarnje logike pjesničkog plana? Člankom pred vama želio bih doprinijeti odgovoravanju problematike puteva i oblika koje pjesnici rabe kako bi pismo promišljali kao sliku.

Tekstovi kojih se ova pitanja tiču dio su pjesničkog projekta. Pjesnici nastoje lišiti jezik njegove kognitivne funkcije tako što podlozi (papiru, platnu, predmetu...) i sredstvima (tinti, predmetu, alatu...) pridaju središnju ulogu iz koje izvire "drugo" pismo koje se, osim što privlači pogled gledatelja, obraća i njegovoj inteligenciji.

Razlog tomu što Christian Dotremont, Paul Nougé, Marcel Broodthaers, i drugi prije njih poput Maxa Elskampa i Jeana de Boschèrea², bez priprema i poteškoća prelaze s pisma na sliku, jest to što ostaju unutar pjesničkog pristupa. Kad Verhaeren sanja o "književnom crtežu" nadahnutom arabeskama arapske

kaligrafije da bi "učinio očima vidljivim boju i linije pjesme",³ on upisuje poeziju u putanju fizike pisanja, a da pritom ne usvaja stav slikara. Više čimbenika može objasniti tu težnju prema pismu u obliku "književnoga crteža".

U frankofonoj Belgiji pribjegavanje sredstvima izvan lingvističkog polja proizlazi iz krize jezika, naročito francuskog jezika. Slavna *Plava bilježnica* Mauricea Maeterlincka radikalna je izraz toga nepovjerenja koje su osjetili mnogi belgijski pisci.⁴ To se objašnjava raznoraznim razlozima povezanima sa zemljopisnim i kulturnim položajem zemlje. Prestiž koji uživa slikarska tradicija u Belgiji mnogo znači u tom procesu zbog kojega pisci vide sebe kao slikare književnosti.

S druge strane, ne može se isključiti činjenica da veza između središta frankofonije, Pariza, i njezinih rubnih područja (među kojima se nalazi Belgija) uvjetuje oblike pjesničkog izražavanja: naglašavanje svojevrstnog slikovnog hedonizma u pismu predstavlja, od kraja stoljeća do danas, tipično pozicioniranje belgijskih pisaca na književnom polju.

Zatim, općeniti dojam jezične nesigurnosti u frankofonih (ali ne i francuskih) pjesnika koji žive na korak od Pariza, također motivira pribjegavanje vizualnoj komunikaciji koja se doživljava kao kompenzacija za nelegitimno, naime decentrirano, porijeklo. Elskamp je otvoreno izražavao žaljenje što ne raspolaže belgijskim jezikom... Na neki način, mogli bismo reći da je pribjegavanje slici odgovor na nelagodu zbog nedostatka nacionalnog jezika.

STRANICE-SLIKE S KRAJA STOLJEĆA

U Belgiji pojava književnosti svjesne svoje vizualne dimenzije počiva na točno određenim fenomenima.

¹ Vidi *Poésure et Peinture. D'un art, l'autre*, Musées de Marseille-Réunion des musées nationaux, Marseille, 1993.

² Kada je 1945. uzeo francusko državljanstvo, Jean de Boschère iz prezimena je uklonio jedno s, zbog čega se njegovo prezime može vidjeti s dvije različite grafije (nap. ur.).

³ Taj projekt "književnog crteža" prenio je Charles Van Lerberghe, *Journal*. Bruxelles, Arhiv i Muzej književnosti, ML 6949/1, 1861–1889.

⁴ "Le Cahier bleu, texte établi, annoté et présenté par Joanne Wieland-Burston", u: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, sv. XXII, 1976, str. 7–184.

menima među kojima valja navesti nastanak pjesme u prozi sredinom 19. stoljeća i pojavu pjesme u slobodnom stihu oko 1880. godine. Ti novi oblici značajni su faktori u nastanku vizualne poezije. Naime, tipografski raspored proze i slobodnog stiha utječe na promjenu u shemi prijeloma.

Oslobođena krute strukture koju nameće rima, rečenica si prisvaja stranicu prema principu kompozicije koji počiva na novom elementu: promjeni statusa praznine. Ona se više ne ograničava samo na odvajanje riječi. Postavlja se kao pokretački element oprostorenja (*mise en espace*) pisma. Želja za inovacijom koja je u temelju slobodnog stiha ne pripada dakle samo razini jezika. Tiče se i prostornosti pisma. Pjesnici si također zadaju cilj drugačijeg iskorištavanja prostora koje je pismo dotada zauzimalo. Stranica više nije jedino nužno sredstvo za prijenos sadržaja, već i mjesto koje pismu vraća vizualnu prisutnost. Stranica više nije površina koja valja ispuniti tekстом, već medij u kojem jezik postaje predmetom oprostorenja.

Krajem 19. stoljeća uprizorenje pisma naći će svoje povlašteno mjesto izražavanja na naslovnici knjige. Ukrašena naslovnica zamijenit će uvez veličajući knjigu sjajem svoje površine. Kao zaštitna ovojnica, ali i vizualni uvod, ona priprema čitatelja na ulazak u svijet teksta.

Vizualna izgradnja teksta služi se i tipografijom. Umjesto združenih slike i teksta, ona gradi crtež slova. Istočnjačka kaligrafija i englesko izdavaštvo bili su pokretački elementi razvoja tipografije na području knjige. Maeterlinckova anglofilija zacijelo ima veze i s njegovim osobnim upletanjem u osmišljanje izvornog izdanja njegovih prvih djela. Distribuirane po umjetničkim salonima i u briselskoj knjižari Dietrich & Co., te engleske ilustrirane knjige odigrale su u Belgiji ulogu katalizatora. Uspostavila se tijesna veza između knjiga Kelmscott Pressa, koji je utemeljio William Morris 1891, i zbirki kao što je *Enluminures* (*Illuminacije*, 1898), koje Elskamp zanatski izrađuje s pomoću tiskarskog stroja kojim je naučio rukovati s Henryjem van de Veldeom.

Elskampu dugujemo to što je osmislio tri ksilografske knjige koje u povijesti belgijske književnosti predstavljaju ključan doprinos s gledišta oprostorenja pisanja. Prvu od tih knjiga, *Les Sept œuvres de miséricorde* (*Sedam djela milosrđa*, 1898), tiskao je u dvadeset pet primjeraka sam Elskamp. Drugi dio, *L'Alphabet de Notre-Dame la Vierge* (*Abeceda Naše Gospe Djevice*), izdan je 1901. Naposljetku, mada objavljena sa zakašnjenjem 1923, zbirka pjesama *Sept Notre-Dame des plus beaux métiers* (*Sedam Gospi najljepših zanimanja*) sadrži gravure izrađene između 1903. i 1905. pa izložene 1908. na izložbi pod nazivom Salon pisaca-slikara ili Ingresove violine u Bruxellesu. Flamanski narodni slikovni prikazi čine priznati vizualni izvor Elskampove ksilografske proizvodnje.

S *L'Alphabet de Notre-Dame la Vierge*, organizacija se usložnjava. Riječi se miješaju sa slikama.

Ugravirane, one jesu "slika". U tom slučaju, slova i likovi ne pojavljuju se više kao dvije različite datosti ovisno o tehnici reprodukcije: sada nastaju iz iste tinte koja pokriva stranicu koja je na taj način poimana kao značenjska cjelina. Elskamp se brine za vizualnu manifestaciju slova koja istodobno dobiva na vrijednosti u drugim poljima primijenjenih umjetnosti. Na svakoj lijevoj stranici, koju otkrivamo u ritmu nizanja slova abecede, slogovi smanjenih dimenzija uokviruju monumentalni inicijal. Riječi koje ti slogovi oblikuju raščetvorene su na četiri strane inicijala. Cjelina čini stih čiji tipografski raspored zaobilazi fonetsku ulančanost slogova i tako zamućuje praksu čitanja. Pismo je dakle prvenstveno vizualna činjenica. Na svaku desnu stranicu Elskamp umeće figuru koja odražava stih. Sve su stranice jednako obogaćene okvirom od isprepletenih srdaca i girlandi od lišća. Ovakva organizacija odbacuje tradicionalni linearni smjer čitanja i princip fonetskog kontinuiteta koji ide s njim ruku pod ruku: na prvo čitanje, stranice se ne nižu toliko koliko si odgovaraju da bi oblikovale vizualno jedinstvo. Elskamp tako prisiljava čitatelja da prouči sve s obje stranice ako želi pojmiti smisao teksta uklopljenog u crtež. Figure i riječi povezuju se u dvosmjernoj igri. Ta uporaba jezika ideografskog tipa pretvara *L'Alphabet de Notre-Dame la Vierge* u doprinos koji navješćuje razvitak vizualne poezije 20. stoljeća.

Nakon Elskampa valja vremenski smjestiti pjesnika, slikara i također ksilografa Jeana de Boschèrea, čiji su *Métiers divins* (*Božanska zanimanja*, 1913) uostalom upravo posvećeni autoru knjige *L'Alphabet de Notre-Dame la Vierge*. Iako je Boschère objavio brojne zbirke pjesama i sam ih ilustrirao, u okviru njegova doprinosa nadasve valja istaknuti dizajn pjesama iz *Métiers divins*.⁵ Posebno mislimo na kompoziciju triju stranica s početka zbirke. Na svakoj od tih stranica, pet više-manje jednakih tipografskih blokova smješteno je u okvir koji očito odgovara motivu šahovnice koji je Boschère stavio na naslovnici zbirke. Po uzoru na *L'Alphabet de Notre-Dame la Vierge*, te stranice čitatelju nude fleksibilan, otvoren, kombinatorički protokol čitanja, umjesto horizontalnog i linearnog. To je aspekt koji ćemo ponovno susresti na nekim stranicama nadrealizma.

NADREALISTIČKO ŠIRENJE PODRUČJA PISMA

Oprostorenje pisma u nadrealizmu, koji se u Belgiji pojavljuje 1924. s pamfletima *Correspondance*, uglavnom je povezano s nizom slika-riječi koje

⁵ O knjigama koje je napisao i ilustrirao Jean de Boschère, vidi Véronique Jago-Antoine, "Sens dessus dessous: tribulations de l'image et du texte dans trois livres-ateliers de Jean de Boschère", u: Denis Laoureux (ur.), *Peintres de l'encrier. Le livre illustré en Belgique (XIXe-XXe siècles)*, Bruxelles, Le livre & l'estampe, 2009, str. 185-214.

Magritte radi tijekom boravka u pariškom predgrađu između 1927. i 1930. Ovdje se nećemo vraćati na taj dobro poznati dio nadrealizma. S druge strane, valja ipak priznati da je povijest belgijskog nadrealizma kojom uvelike dominira Magritteova ličnost bila sklona odbaciti književne eksperimente iz čega se pak nameće zaključak da su neki autori, poput Paula Nougéa i Camillea Goemansa, na razini oprostorenja pjesničkog teksta davali tim začudnije prijedloge što su se prilično razlikovali od "čistog psihičkog automatizma" opisanog u Bretonovu *Manifestu nadrealizma*.

Dajući povlašteno mjesto fragmentiranom pisanju, oprezno i precizno osmišljavajući poeziju, skloni diskreciji zbog koje ih nije zanimalo čak ni objavljivanje njihovih tekstova, belgijski nadrealistički pjesnici pristupili su oprostorenju riječi kroz raznorazne, zapravo tek posthumno objavljene pokušaje. Nasljednici još živahnog nadrealizma s početka 1920-ih godina, u kojem se ne prepoznaju, Paul Nougé, Camille Goemans i Marcel Lecomte, kojima možemo zahvaliti pokretanje *Correspondance*, dakle početak povijesti nadrealizma u Belgiji, dijele istu želju za "izlaskom iz književnosti".

Nougé iz svijeta slika posuđuje elemente koji mu omogućuju da poeziju zamisli sredstvima drugačijim od onih koje pisci tradicionalno rabe. Fotografija je jedno od tih sredstava s kojima eksperimentira istodobno kad u Magritteovom slikarstvu pronalazi pjesničku sliku na koju će se osloniti ne bi li teoretizirao o pojmu potresnog predmeta. Nešto ranije, godine 1925, Nougé je skicirao ciklus tipografske pjesme koju naziva *La Publicité transfigurée* (*Preobražena reklama*) i koja će biti objavljena 1966. u izdanju koje je dizajnirao Marcel Mariën. Iznad *La Publicité transfigurée*, Nougé je predvidio smjestiti upozorenje koje počinje ovako: "Bilo bi bolje uzeti za slučajni skup predmeta koji se ovdje predstavljaju, za žaljenja vrijednu njihovu bliskost, taj ograničen prostor koji nije po njihovoj mjeri. No stranica koja ih u hipu hvata ne može ih zadržati. Malo krede ili ugljena, nekoliko tiskarskih slova, igra svjetlosti na platnu, na oblaku – vidimo ih kako haraju po slabo posjećenim pustim prostranstvima." Vertikalno čitanje, igra s crninama, varijacije u veličini slova, prekid u nizanju riječi prisutnošću praznine, nelinearni raspored teksta, to su sredstva koja rabi Nougé da bi pjesmu pretvorio u potresan predmet, drugačiji od uobičajenih kaligrama koje drugi belgijski pjesnik, Odillon-Jean Périer, također piše 1920-ih godina.

Goemans je autor pjesničkog opusa u kojem se nalazi ciklus koji je čučao zakopan u tišini arhiva sve do 1970, iako je napisan 1927. godine. U ciklusu *LXTROPH* (1927/1970), svaka stranica sadrži šest malih tipografskih blokova raspoređenih u dva stupca na podlozi šahovnice koja omogućuje više smjerova čitanja. Da bi uspostavio estetiku svoje stranice, Goemans daje prednost velikim debelim slovima i ne oklijeva presjeći riječi, čak i na fonetički neuobičajen način, kako bi dobio kompaktne tipografske blokove.

Treba naglasiti slobodu s kojom belgijski akteri nadrealizma poimaju sredstva pjesničkog čina. Nougé je eksplicitan po tom pitanju koje utire put poeziji stvorenoj od drugih materijala u odnosu na one koje pisci tradicionalno rabe: sredstva nisu važna. Nougé je već 1941. konceptualizirao put poezije drugim sredstvima sa sljedećim proročanskim tekstom:

O popustljivosti prema samome sebi sve je rečeno. Nikada nećemo dovoljno kritizirati podčinjenost radnika alatu, slikara slikovnoj tehnici, pisca pisanju, umjetnika svojim tikovima. [...] Nadrealizam nije toliko nastojao ocrniti tradicionalna sredstva izražavanja koliko je želio dati jednako dostojanstvo svim sredstvima izražavanja. [...] A ta želja, koja ide ruku pod ruku s temeljitom analizom pjesničkog fenomena, usmjeravala je otkrića i izume koji su preokrenuli povijest umjetnosti. [...] Širenje i uopćavanje pjesničke organizacije su pobjede koje možemo zahvaliti nadrealističkim pothvatima. Pjesnička se energija degradirala i gasila, nespretno obuzeta staromodnim verbalnim ili plastičnim sredstvima. A sada sjaji. (Nougé 1980, str. 143)

Ne samo da iz te perspektive književno polje nema dakle više monopol nad poezijom, nego iznad svega "poetska energija" biva obnovljenom vizualnim, plastičnim sredstvima, onima izvan tradicionalnih prerogativa spisatelja. Dva pjesnika proizašla iz nadrealističkog miljea u Bruxellesu nakon 1945. ovdje će odigrati ključnu ulogu: Dotremont i Broodthaers. Promišljanje poezije drugim sredstvima, posebice likovnim, predstavlja središnji element u putanji kojom Dotremont 1962. dolazi do izuma slikovne poezije: logograma. To je na djelu i u odluci koju je donio Broodthaers da napusti pjesničku karijeru (koja uostalom nije pravo ni počela) da bi 1964. dao prednost likovnom radu koji artefakt zamišlja kao produžetak poetskoga djelovanja.⁶ Početkom 1960-ih godina, Dotremont i Broodthaers simultano preoblikuju svoje pjesničko djelovanje u umjetničkom polju. Mariën će ubrzo potom krenuti istim putem, kao i Henry Bauchau koji će jedno vrijeme davati prednost slikarstvu pred romanom.

PIŠEM, DAKLE VIDIM

Suprotno Magritteovim slikama-riječima, u Dotremontovu slučaju nije riječ o istraživanju mogućih prijelaza značenja između vidljivog i njegove reprezentacije. *Cobra*, aktivna od 1948. do 1951. kao međunarodna grupa okupljena oko istoimenog časopisa,⁷

⁶ Tu tezu razvijam u "Broodthaers et le moule des mots", u: Denis Laoureux (ur.), *Écriture et art contemporain*, Textyles, br. 40, Bruxelles, Le Cri, 2011, str. 33–42.

⁷ Ovaj frankofoni časopis koji nosi ime grupe zapravo povezuje *Høst* (Kopenhagen), *Revolucionarni nadrealizam* (Bruxelles) i *Reflex* (Amsterdam). Christian Dotremont je u *Cobri* bio glavni urednik, a ujedno alfa i omega časopisa.

Magritteovu fiksnu formu zamjenjuje pokretnim, spontanom svemirom, gdje slika postaje stjecište pisanja u akciji.

U suradnji s danskim slikarom Asgerom Jornom, Dotremont u okviru konferencije Centra za dokumentiranje avangarde u Maison des Lettres Sveučilišta u Parizu 8. studenog 1948. izrađuje više slika-riječi. Pisanje se koristi ekspresivnim naglašavanjem geste koja odbacuje formu kao krajnji proizvod unaprijed stvorene ideje u korist improvizacije. Slika je pozvana da postane tekst, a tekst da se učini vidljivim tijekom procesa nastajanja jednoga kroz drugo, koji Dotremont opisuje sljedećim riječima: "slikanje svoje pjesničke poezije na slikarevoj slici brzim i spontano uzajamnim intervencijama" (Dotremont 1949). Temeljeći svoj pothvat na principu spontane simultanosti, Jorn i Dotremont otvaraju nove perspektive u dijalektici riječi i slike. Slika-riječ je faza stalnog kretanja u kojemu se pisanje rađa iz slike i obrnuto.

Definirajući jezik kao trijumfalno izviranje, Dotremont prilazi pisanju slikovnom logikom. Odvojena od strogosti tiskanog znaka, riječ se afirmira kao osjetna prisutnost. Spontan i ekspresivan, pokret ruke pretvara abecedni znak u vizualni znak. Smisao riječi ne prethodi toliko gesti koliko se u njoj ukorjenjuje. Tekst, premda je također i slika, ostaje čitak.

To iskustvo pisanja svedenog na njegovu prvobitnu materijalnost oslanja se na čitanje eseja koje Gaston Bachelard posvećuje psihoanalizi stvari. Njegovi tekstovi belgijske članove *Cobre* dovode do mišljenja da slika ne predstavlja cilj po sebi, nego precizan izraz iskustva proživljenog u imaginarnom. Na toj osnovi 1958. i 1959. u društvu slikara Sergea Vandercama, Dotremont stvara nekoliko serija radova koji istražuju uprizorenje pisanja u slikovnom prostoru.

To 1962. dovodi Dotremonta do izuma logograma. Međutim, taj izum može zahvaliti nastavku istraživanja koje je započeo u okviru *Cobre* (1948–1951). Godine 1950. u tekstu *Signification et sinification*, objavljenom u *Cobri*, Dotremont kaže da rukom pisana stranica okrenuta obrnuto i slijeva na desno otkriva naizgled orijentalno pismo odvojeno od "apstraktnog barbarstva latinskih slova" i "dikta-ture tiska". Već je ondje, dakle, pobornik logike logograma. "Prava poezija", zaključuje Dotremont, "jest ona u kojoj pismo ima pravo glasa" (Dotremont 1950, str. 20). Dokidajući granicu između čina pisanja i čina slikanja, *Cobra* je bila otvorila put slikovnom preslagivanju pisma. Naglašena gesta i egzaltacija materije oslobodili su pismo njegovih formi fiksniranih u tiskanom znaku. Princip spontane simultanosti doveo je do sinergije u plimi i oseci ruku koje slikaju i pišu. Da, to je nagonaska sinergija, dubinski sporazum između pisanja i slikanja, između dva ritma, ali ne ni sinteza ni fuzija. Dotremontu će trebati više od deset godina da bi uspio ujediniti pisanje i sliku u jedno te isto poetsko uznesenje: "Moj cilj", piše on o logogramu, "jedinstvo je verbalno-grafičke inspiracije; moj cilj je taj izvor" (Dotremont 1974).

Konvencionalnom izgledu abecednog znakovlja fiksniranog u svojoj tipografskoj rigidnosti Dotremont odlučuje suprotstaviti život pisanja rukom, u potpunosti predan slobodi svojih oblika kroz improvizaciju pokreta poduprtu fluidnošću kineske tinte. Smisao logograma je domoći se pisma, izmijeniti mu oblike, da bi se utjelovilo pjesničku misao u ispisanim abecednim znakovima a da se pritom ne pokušava udovoljiti uobičajenom zahtjevu čitkosti. Dotremont to razjašnjava u pismu upućenom Émileu Languiju 28. rujna 1971: "U slikama-riječima, tekst je bio ispisan vrlo pomno i čitko, dok je u logogramima moje pisanje slobodno, ne opterećujem se čitkošću, i dolazim do 'čitkosti crteža'; osim toga i gledatelja ostavljam slobodnim: on može vidjeti samo 'crtež', to jest grafizam, a može, ako to želi, uz logogram pročitati njegov tekst, koji poslije ponovno ispisujem malim čitkim slovima" (Dotremont 1971). Pretvoreno u osjetnu prisutnost, pismo logograma odvaja se od uobičajene forme slova. Emancipira jezik od njegove kognitivne funkcije da bi uhvatio pogled u igri formi uljepšanih prazninama.

Dotremont rabi različite podloge, iako prednost daje bijelome papiru. Jednako tako varira i tehnike, načine kompozicije i formate. Od početka 1970-ih godina dimenzije se povećavaju, čak postaju monumentalne. Evolucija u praksi logograma daje pretpostaviti želju za dodatnim smanjivanjem razmaka između poezije i slikarstva. Taj transfer književnog polja prema svijetu umjetnosti u srži je pothvata kojim se istodobno bavi Broodthaers, za počelo uzevši lingvističku tvrdnju ipak ponešto različitu od onoga što možemo pročitati u *Signification et sinification*.

KALUP RIJEČI

Popis svih Broodthaersovih zapisa pokazuje da je mjesto pisanja bilo trajno u djelu kojemu su početak komentatori navikli smještati ne u 1945, što je godina prvog objavljenog teksta, već u 1964. To gledište počiva na točno određenoj činjenici: na Broodthaersovoj vlastitoj ugradnji nekoliko desetaka primjeraka zbirke *Pense-Bête* (1964) u podlogu od gipsa, za otvaranje njegove prve samostalne izložbe 1964. To je uistinu snažan čin, ključna faza u Broodthaersovu umjetničkom životu, premda se publika na otvaranju, zanimljivo, nije začudila što prisustvuje pjesnikovom nijekanju svoje vlastite pjesničke produkcije. Kritici nije trebalo ništa više da u prvoj Broodthaersovoj izložbi vidi kraj kratke pjesničke karijere.

Tekst naslovljen *Art poétique (Pjesničko umijeće)* otvara *Pense-Bête (Podsjetnik)*. Taj je tekst ključan za razumijevanje pristupa pjesnika koji je odlučio započeti umjetničku karijeru na temelju uvjerenja da je svijet umjetnosti unosniji i pruža više vidljivosti od pjesnikovanja. U tom tekstu Broodthaers iznosi postulat koji je očito preuzeo iz, po njegovu mišljenju, kapitalnog djela, naime platna *La Trahison des*

images (Izdaja slika) što ga je Magritte naslikao 1929: nemogućnost izražavanja točne prirode stvari jezikom. Za Magrittea, imenovanje je zabluda. Kao istančani dijalektičar, Broodthaers tvrdi da se ta zabluda pokazuje paradoksalno proporcionalnom formalnoj preciznosti govora: “Pravna djela često su mi pobuđivala maštu. Mjesto koje u njima zauzima riječ jasno je mjesto. Dvosmislenost prava zacijelo je povezana s tumačenjem teksta: ne doslovnim nego duhovnim. Riječ u zakonima sjaji poput dijamanta. I to je ono što me oduševljavalo otkad sam naučio čitati.” Pjesnik nastavlja dajući ulomak iz svoje “omiljene knjige: Sedmo poglavlje. Povrede javnog morala.”⁸ Zabavlja činjenica da je djelo koje Broodthaers uzdiže kao književni uzor kazneni zakon.⁹ Ta činjenica zahtijeva više napomena.

Kao prvo, shvaćamo da se, svojim subverzivnim značajem, utiskivanje *Pense-Bête* u gips predstavlja kao “povreda javnog morala”. To znači da taj čin “biblioklastične” konotacije, daleko od toga da pokopava poeziju, dapače proizlazi iz onoga što, sve u svemu, čini pjesničku ispovijest: bit će pjesničko ono što će se upisati u nijekanje konvencija. To je slučaj s gipsanjem zbirke pjesama. Pretvaranje *Pense-Bête* u estetski objekt čini se u tom pogledu kao postignuće programa sadržanog upravo na stranicama gipsane zbirke.

Kao drugo, valjalo bi propitati prirodu te “pjesničke umjetnosti”. U smislu u kojemu je poima Broodthaers, ona funkcionira kao dijalektika. Što su riječi preciznije, jasnije, i rečenica obrađenija, cizeliranija, to jest bliža pravnom pismu, manje će tekst biti shvatljiv, i dakle potencijalno proturječan jer je podvrgnut neograničenom procesu tumačenja. Jasnoća poruke paradoksalno se gubi u pretjeranoj preciznosti forme. Vrhunsko njegovanje forme teksta daje sadržaju tog teksta hermetičnost za koju Broodthaers primjer nalazi u pravnim spisima. To je način na koji će biti napisani tekstovi *Poèmes industriels*, otvorena pisma, pozivnice što utjelovljuju administrativnu retoriku koju umjetnik neće propustiti njegovati kad će otvarati višestruke “sekcije” što sačinjavaju *Département des Aigles (Odjel orlova)* njegova *Musée d'Art Moderne (Muzeja moderne umjetnosti, 1968–1972)*.

Iz ovoga ćemo zaključiti da se ono što prethodi Broodthaersovoj pjesničkoj umjetnosti s jedne strane temelji na uvjerenju da je subverzija sastavna dimenzija poezije, a s druge strane na dijalektičkom

⁸ Debelo otisnutim slovima u izvorniku. Marcel Broodthaers, “Art poétique”, u: *Pense-Bête*, Bruxelles, samizdat, 1964, bez paginacije.

⁹ Broodthaers se ovdje pridružuje Stendhalu koji u pismu Honoréu de Balzacu iz 1840. kaže da se za pisanje svoga *Parmskog kartuzijanskog samostana* nadahnua građanskim zakonom. Jeremy Bentham, kojemu Broodthaers odaje počast 1974. u filmu *Figures of Wax (Jeremy Bentham)* također je, kao i Pierre-Joseph Proudhon, u građanskom zakonu vidio uzor jasnoće.

pokretu po kojemu jasnoća forme povećava skrivenost smisla. To pokazuje u kojoj mjeri valja Broodthaersove tekstove razumijevati kroz medijski prostor i estetski kontekst koji su uobličili njihov format, njihov žanr, njihovu distribuciju, njihovo oblikovanje, a dijelu njih i sposobnost iskrivljavanja formalnih naputaka. Moglo bi se reći da Broodthaers s poezije prelazi na projekt pjesničke naravi utoliko što lišava jezik njegove sposobnosti da priopći sadržaj. Oduzimanje jeziku njegove mogućnosti komunikacije u Broodthaersa događa se kroz oprostorenje pisma u kojemu su riječi svedene na svoj formalni ovitak.

Djela koja izravno slijede gipsanje *Pense-Bête* doimaju nam se kao da su sigurno bila postavljena u odnos s koncepcijom poetskog iskaza koju smo upravo opisali. Pomišljamo na gomilanja ljustaka dagnji koja zaokupljaju Broodthaersa 1965. i 1966. To opažanje, poetski ostvareno u *Pense-Bête* 1964. i vizualno istraženo kroz motiv školjke 1965–1966, Broodthaersa navodi na sagledavanje oprostorenja pjesničkog teksta kroz velik broj prijedloga. Ovdje ćemo se ograničiti na tri primjera.

Prvenstveno mislimo na književnu instalaciju nazvanu *Le Corbeau et le Renard (Gavran i lisica)* izloženu u Antwerpenu, u Wide White Space Gallery, od 7. do 24. ožujka 1968. Među sastavnim dijelovima te instalacije nalazi se film projiciran na platno napravljeno od ulomka La Fontaineove basne. To slaganje filma koji pokazuje raznorazne predmete i tekst na ekranu koji je također sastavljen od teksta stvara vizualne smetnje koje pisanje čine nečitljivim, a sliku teško raspoznatljivom. Uprizorenje pisma ide u suprotnom smjeru od čitljivosti teksta. Cilj mu je zaniijekati komunikacijsku ulogu jezika vizualnošću pisma.

Coup de dés. Image (Bacanje kocki. Slika) što ga Broodthaers stvara 1969. također je slučaj iznimno zanimljive figure oprostorenja pjesničkog teksta. Ta umjetnička knjiga osmišljena je u okviru *Exposition littéraire autour de Mallarmé (Književne izložbe na temu Mallarméa)*, što ju je Broodthaers organizirao u Wide White Space Gallery 1969. Naslovnica i format izvornika iz 1914. vjerno su preuzeti. Mallarméov tekst, suprotno od često ponavlanog mišljenja o toj umjetničkoj knjizi, nije zanijekan, jer je prepisan, na linearan i naglašen način. Broodthaers strogo poštuje prostorni raspored Mallarméova teksta, ali su rečenice zamijenjene crnim trakama. Rasterečeno prisutnosti riječi, pismo je ovdje svedeno na prostornost njegove upisanosti na stranicu koja je postala slika. Broodthaers tako uzdiže vizualnu dimenziju svojstvenu Mallarméovu tekstu. Zamjenjujući pjesmu slikom pjesme, on potvrđuje ono što je Mallarmé otkrio s Manetom: nastanak poezije povezan je s prostorom. *Bacanje kocki. Slika* je tako izraz Broodthaersova gledišta po kojemu je Mallarmé izumio modernu koncepciju prostora u kojoj praznina, interval, margina sudjeluju u procesu komunikacije.

Naposljetku, posljednji primjer, *Un Jardin d'hiver (Zimski vrt)* knjiga je što je Broodthaers izdaje 1974.

u kontekstu jedne skupne izložbe. Ta se knjiga predstavlja kao tipografski katalog s raznim vrstama fontova. Fount Schemes, Onyx, Palace Script, Univers Bold Condensed neki su od tih fontova koji zajedno sačinjavaju lepezu formi. Riječ je o dovođenju pisma na svojevrsnu nultu razinu, na vrstu hipertrofije označitelja, to jest na tipografski repertoar u kojem se značenje riječi iscrpljuje u izgledu te riječi, u kojemu slovo upućuje samo na vlastiti izgled.

A DANAS?

Nevjerojatno je kako Broodthaersovo ponovno dovođenje u pitanje autoriteta povjerenog jeziku i Dotremontovo odbacivanje kognitivne funkcije pisma koincidiraju s brojnim reformama belgijske države. Njima je centralizirana uprava pretvorena u iznimno složenu institucionalnu arhitekturu, neuglednu i iznad svega heterogenu. Stvaranje Francuske zajednice Belgije u kontekstu reformi 1980-ih godina potaknulo je pitanje jezičnog pripadanja Belgijanaca frankofoniji.¹⁰ Francuska zajednica Belgije institucija je koja namjerava uspostaviti kulturnu poveznicu utemeljenu na jeziku između dvije pokrajine priznate kao punopravni politički entiteti, Valonije i Bruxellesa, koji su geografski odvojeni teritorijem treće pokrajine, Flandrije, koja je također priznata kao entitet čija je posebnost podudaranje teritorija s jezikom. Činjenica da Francuska zajednica ne odgovara geografskom prostoru, jer se tiče frankofonih građana koji žive u Bruxellesu, koji je pak okružen flamanskim tlom, u Valoniji (koja također sadrži germanofonu zajednicu) kao i na otočiću smještenom u Flandriji (Comines), mogla je stvoriti shizofrenu klimu osnaženu institucionalnim ustrojem u kojemu se ne možete ne izgubiti. Ukratko, treba li se čuditi tomu da su se neki frankofoni stanovnici Belgije postupno počeli osjećati kao stranci u vlastitom jeziku? Zacijelo ne. Stoga se na pitanje jezičnog identiteta koje je postavilo stvaranje Francuske zajednice Belgije odgovorilo nesigurnošću.

Na književnoj razini, vidimo nastanak koncepta "belgijanstva" da bi se imenovalo identitetarnu krizu uzrokovanu osjećajem pripadanja jezičnoj manjini koji je sada upisan čak i u institucionalni ustroj. Na razini vizualnih umjetnosti, ustvrđujemo težnju da se pismo učini nemogućim: defiguracija, brisanje, križanje vizualno pokazuju borbu koju pismo vodi da bi postojalo kao tekst.

Što je danas s time? Nećemo ući u pitanje umjetničke knjige, ni u pitanje pribjegavanja riječima suvremenih umjetnika utoliko što se ovdje radi o oprostorenju pjesničkog teksta. Ograničit ćemo se na

identifikaciju nekoliko orijentacija ne namjeravajući pritom u potpunosti iscrpiti korpus koji nadilazi granice ovoga teksta. Za velik broj frankofonih pjesnika naraštaja poslije Dotremonta i Broodthaersa, riječ će biti o izvlačenju koristi iz semantičkih učinaka koji se mogu proizvesti uprizorenjem riječi na stranici.

S jedne strane, doima se da je pikturalizacija rukom pisanog teksta nadživjela Dotremonta, koji je preminuo 1979. Mislimo na slovnu grafiku Andréa Lambottea i na muzičku abecedu Jacquesa Calonnea, dvojice suputnika osnivača *Cobre*. Također možemo navesti kemigrame Pierrea Cordiera, koji ne istražuju toliko pisanje kao takvo koliko izobličenu, daleku sliku riječi. Također mislimo na neke stranice Frédérica Baala, Sophie Podolski, i na neki način, na Jacka Keguennea čiji "kaligrafi" su odgovor kako na Dotremonta tako i na Michauxove imaginarne abecede.

S druge strane, usporedo sa slikarstvom pisma, vidimo da se oprostorenje slobodnog stiha nastavlja u iznenađujućim ili neuobičajenim vizualnim konfiguracijama. One podsjećaju na tipografske igre koje su cijenili nadrealisti i, prije njih, Boschère. Mislimo na Eugènea Savitzkayau (*Masculines*, 1974), ujedno i autora vizualnog izričaja, na Christiana Hubina (*Laps*, 2004) i na Veru Feyder. Raspored tipografije ovdje ne odgovara ni na kakav slikovni zahtjev. Nije riječ o sastavljanju figurativnog crteža s pomoću riječi, nego upravo o slobodnom smještanju sintagmi igranjem s prazninama: horizontalni pomak, vertikalni pokret, pad u prazninu, povlačenja, produžeci i bjezgovni vizualna su sredstva koja se koriste kako bi se proizveli efekti ubrzanja, obustave i usporavanja čitanja.

Konačno, u nekim se slučajevima čitatelj nalazi pred pjesmama ili fragmentima teksta ubačenima tu i tamo, koji predstavljaju pozicioniranje tipografije po logici što ovaj put pripada obliku slikovne kaligrafije. Riječ je o rijetkim pokušajima, ali oni su dovoljno ustrajni da bismo ih ovdje spomenuli: jesu diskretni, ali su i odmah uočljivi, poput primjerice naglo dijagonalno postavljenog tipografskog bloka u romanu *L'Oculiste noyé* (*Utopljeni okulist*, 2000) Patricka Roegiersa. Kompozicija se može činiti vizualno jednostavnom, ali je često obojena humorom, čak i ismijavanjem ako se sjetimo šarenog *Degré zorro de l'écriture* (*Nulti stupanj pisanja*, 1978) u kojem autor, Jean-Pierre Verheggen, umnožava efekte prijeloma.

S francuskoga prevela
Mirna ŠIMAT

¹⁰ Podsjetimo na to da Francuska zajednica Belgije predstavlja političku upravu i vlast koje se bave kulturom i obrazovanjem, te tako nema nikakve veze sa sveukupnim stanovništvom francuske nacionalnosti u Belgiji.

BIBLIOGRAFIJA

Blistène, Bernard i Legrand, Véronique (ur.), 1993. *Poésure et Peintrie. D'un art, l'autre*. Marseille: Musées de Marseille-Réunion des musées nationaux.

Broodthaers, Marcel, 1964. "Art poétique". U: *Pense-Bête*. Bruxelles, samizdat, bez paginacije.

Dotremont, Christian, 1949. "Cobra qu'est-ce que c'est?". U: *Le Petit Cobra* 1.

Dotremont, Christian, 1949. "Signification et sinification". U: *Le Petit Cobra* 1.

Dotremont, Christian, 1974. *Logbook*. Paris: Yves Rivière.

Jago-Antoine, Véronique, 2009. "Sens dessus dessous: tribulations de l'image et du texte dans trois livres-ateliers de Jean de Boschère". U: *Peintres de l'encrier. Le livre illustré en Belgique (XIXe-XXe siècles)*. Ur. Denis Laoureux. Bruxelles: Le livre & l'estampe, str. 185–214.

Laoureux, Denis, 2011. "Broodthaers et le moule des mots". U: *Textyles 40 – Écriture et art contemporain*. Ur. Denis Laoureux. Bruxelles: Le Cri, str. 33–42.

Nougé, Paul [1941]. "Récapitulation". U: Paul Nougé, 1980. *Histoire de ne pas rire*. Pariz: L'Âge d'Homme.

Van Lerberghe, Charles, 1861–1889. *Journal*. Bruxelles: Archives et Musée de la Littérature. ML 6949/1, f. 15.

Wieland-Burston, Joanne (ur.), 1976. "Le Cahier bleu". U: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. XXII, str. 7–184.

SUMMARY

WHAT DOES PICTURE AWAKE IN WRITING

The article studies a propensity in Belgian francophone literature observable since the 19th century to associate image with text. The chosen angle is that of spatialization of poetic texts. Through examining the graphic and/or typographic experiments of poets like Elskamp, de Boschère or Nougé, or the investigations of Dotremont and Broodthaers, it aims to show that, notwithstanding the variety of forms and methods, an outstanding continuity – connected to joint treatment of text and image – is at work in Belgian francophone poetry.

Keywords: Belgian francophone literature, poetry, image, spatialization,

Simbolizam i dualnost kod belgijskih autora s kraja 19. stoljeća. Primjer *Varljivih sela* Émilea Verhaerena*

Varljiva sela (*Les Villages illusoirs*) ugledala su svjetlo dana 1895. Kronološki su smještena između *Halucinantnih polja* (*Les Campagnes hallucinées*) objavljenih 1893. i *Polipskih gradova* (*Les Villes tentaculaires*), također iz 1895. Ove zadnje dvije zbirke, zajedno sa *Svitanjima* (*Les Aubes*)¹, koja su objavljena 1898, dio su društvene trilogije. Za Verhaerena, ta je trilogija zatvorena i suvisla cjelina: od napuštenih polja do industrijalizacije koja je progutala sela, zatim od užasa gradova do pravedne i bratske budućnosti. Verhaeren je htio jasno razdijeliti *Varljiva sela* od trilogije: odvojio ih je od društvene tematike ne bi li zbirci pružio status simbola. Stefanu Zweigu je 22. prosinca 1903. napisao: “*Varljiva sela* žive zaseban život – sazdan od simbola” (Verhaeren 1996, str. 121). A još je 1895. Francisu Vielé-Griffinu u pismu poručio:

Kako bih postigao posvemašnju točnost, želio bih da odvojite *Sela* od *Polja*. Po mom mišljenju, jedino su *Halucinantna polja* dio cjeline koju će *Polipski gradovi* i *Svitanja* nadopuniti.²

Zbog slaba poznavanja Verhaerenova poetskog programa u pravom smislu riječi, neki su se kritičari znali pogubiti. Nekoliko studija (usp. Aron 1985, str. 173 i dalje) ukazalo je na nedostatnu i pogrešnu biografsku interpretaciju. Želeći okosnicu Verhaerenova razvitka vidjeti u njegovu susretu s Marthe Massin i njihovu vjenčanju u kolovozu 1891, kritičari su zaključili da je sreća para objašnjavala i pjesnikov tematski i ideološki proces te njegov navodni preporod nakon crne trilogije: od unutarnjeg jada do ponovo pronađene nade te vjere u sutrašnjicu društva. Među-

tim, očigledno je da tematski razvoj ni po čemu ne slijedi biografske momente. Crna ga tematika ne napušta nakon 1891, daleko od toga. Općenito govoreći, pozorno čitanje Verhaerena pokazuje nam da njegov razvoj nije ni pravilan ni postupan. Njegova poezija nipošto ne isključuje vraćanje na stare teme. Verhaeren ponavlja neke opsesivne teme poput glazbenika koji izlaže kakvu temu radi postizanja ritmičkih, tonalitetkih i atmosfernih varijacija. Tijekom njegove karijere te se teme ponovno pojavljuju, ali u različitim registrima.

Naslov *Varljiva sela* sam po sebi dodjeljuje zbirci zasebno mjesto u nizu pjesničkih kompozicija. Od *Flamanki* (*Les Flamandes*) do *Cijele Flandrije* (*Toute la Flandre*), preko *Les Apparatus dans mes chemins* (*Uskrsnuli među mojim stazama*) i *Visages de la Vie* (*Lica života*), naslovi često označavaju duboku ukorijenjenost u zbilju. Dok s druge strane, *Sela*, bez korijena, nude niz iluzija te ih valja čitati kao slikovno tkanje. Iako polaze od zbilje, ona je premašuju.

Preostalo nam je saznati što je Verhaeren shvaćao pod simbolom...

1. SIMBOL ILI ALEGORIJA?

Znamo da su belgijski simbolisti htjeli dublje promisliti koncept simbola i delikatnog problema odnosa između simbola i alegorije. Kritika nije propustila istaknuti doprinos Maeterlincka i Mockela na tom području. Verhaeren se također bavio tim pitanjem, i to u više navrata. Uostalom, valja ovdje istaknuti njegovo prvenstvo u tom pitanju. Maeterlinckov odgovor (*La Réponse*) na *Enquête sur l'évolution littéraire* (*Istraživanje o književnom razvoju*) Julesa Hureta datira iz 1891, a *Les propos de littérature* (*Razmišljanja o književnosti*) Alberta Mockela su iz 1894. Međutim, Verhaeren počinje promišljati teoriju simbola u slikarstvu i pjesništvu još 1886, i to u nizu članaka posvećenih Fernandu Khnopffu.³ Sim-

* Ovaj tekst skraćena je verzija Uvoda u: Émile Verhaeren: *Poésie complète*, 4. sv., Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, 2005 (nap. ur.).

¹ Naslovi Verhaerenovih zbirki preuzeti su iz *Hrvatske enciklopedije*, natuknica “Émile Verhaeren”, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=64329>, konzultirano 13. srpnja 2016. Naslovi koji se dosad nisu pojavljivali na hrvatskom jeziku doneseni su u izvorniku uz naš prijevod u zagradi (op. prev.).

² Vidi temeljnu studiju Jacquesa Marxa, *Verhaeren. Biographie d'une oeuvre* (Verhaeren. Biografija umjetničkog djela), Bruxelles, Académie royale de Langue et de Littérature françaises, 1996, str. 320–321 i 332–333.

³ Vidi Albert Mockel, *Esthétique du Symbolisme. Propos de littérature. Stéphane Mallarmé, un héros. Textes divers : Précédés d'une étude de Michel Otten* (Estetika simbolizma. Razmišljanja

bolizam službeno počinje 1886. kada nastaje “Manifest” Jeana Moréasa, koji doista pokreće novu školu. To potvrđuje da je Verhaeren bio među prvim teoretičarima simbolizma.

U suštini, Verhaerenova se koncepcija poklapa s onom njegovih kolega, bili oni Francuzi ili Belgijanci. Osim toga, nailazi na iste probleme kao i oni, ali se od njih i razlikuje širinom pogleda na stvari, što može zahvaliti svom iskustvu pisanja i poznavanju povijesti umjetnosti.⁴

Ukratko, kao i Mockel, on definiciju gradi na dvjema razinama: filozofskoj i retoričkoj. Filozofska razina naglašava oprečne vrijednosti simbola i alegorije, pri čemu se alegorija diskreditira u korist simbola. Retorička razina nastoji prijeći iz teorije u praksu i odrediti koje oblike simbol i alegorija mogu zadobiti, a koje odbacuju. Prva se razina tiče doktrine, a druga metode.⁵

Mockelova *Razmišljanja o književnosti* privilegiraju filozofski aspekt. Tragom Schopenhauera valoriziraju simbol na štetu alegorije: to dvoje je u opreci kao neizreciva istina i apstraktni koncept, kao intuicija i racionalna analiza. Kod alegorije, značenje je eksplicitno i neovisno od slike koja je prenosi – ono je odvojivo i izrecivo i bez nje. Slika ima isključivo ekspresivnu i dekorativnu funkciju te može biti ukinuta. Međutim, kod simbola je smisao dio slike te ga je nemoguće od nje odvojiti, on je skriven u njoj, neizreciv i *beskonačno nepoznat* (kurziv Mockelov). U skladu s tim, jedino simbol odgovara idealističkoj estetici jer sâm može sugerirati svijet Ideja, koje su, prema Schopenhaueru, vječna bit skrivena pod vanjštinom zbilje. Simbol iskazuje spiritualno zajedništvo čovjeka i svijeta.

Mockel zatim prilazi pitanju odnosa tih dviju figura na retoričkoj razini. Zapravo, on izjednačava alegoriju s klasičnom usporedbom koja je također dvočlana: sastoji se od slike koju prati eksplicitno značenje (naprimjer Baudelaireov *Albatros*: “I pjesnik je sličan tom knezu vidika...”⁶). Stavljen je znak

o književnosti. Stéphane Mallarmé, heroj. Razni tekstovi kojima prethodi studija Michela Ottena; Bruxelles, Palais des Académies, 1962). Mockel je 15. listopada 1886. po prvi put čitateljima časopisa *La Wallonie* predstavio simbol, ali je njegovo izlaganje o tome bilo jedno od najnejasnijih (vidi Michel Otten, “Situation du Symbolisme en Belgique” [“Stanje simbolizma u Belgiji”], *Les Lettres Romanes*, 3-4, 1986, str. 204).

⁴ Sva tri citata koja slijede potječu iz Émile Verhaeren “Quelques notes sur l’œuvre de Fernand Khnoff” (“Nekoliko bilješki o umjetničkom djelu Fernanda Khnoffa”), u *Écrits sur l’art (Spisi o umjetnosti)*, Paul Aron, 2 sv., Bruxelles, Labor, “Archives du futur”, 1997, str. 253 i dalje.

⁵ Vidi Christian Angelet, “Symbole et allégorie chez Albert Mockel. Une rhétorique honteuse” (“Simbol i alegorija kod Alberta Mockela. Sramotna retorika”), u *Études de Littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse (Studije francuske književnosti Belgije poklonjene Josephu Hanseu)*, objavio Michel Otten, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978, str. 139–150.

⁶ Prijevod preuzet iz: *Cvjetovi zla*, s francuskog preveli Ante Jurević (et al.), Zagreb, SysPrint, 1996, str. 8 (op. prev.).

jednakosti između simbola i takozvane apsolutne metafore: usporeditelj bez uspoređenika, odnosno slika čije značenje nije eksplicitno izrečeno, ali ostaje latentno (u Mallarméovu *Labudu*, pjesnik koji je uspoređenik, nikad nije imenovan). Na taj se način simbol svodi na vrstu metafore.⁷

Na filozofskoj se razini Verhaeren razlikuje od svog kolege prvenstveno u tome što simbolu osporava bilo kakav metafizički temelj. Mockel, sukladno Schopenhaueru, navodi jamstvo vječnih Ideja, dok Verhaeren definira moderni simbolizam kao pokazivanje svijeta bez transcendentnosti: “Ne ulažemo u to svoju vjeru i uvjerenja, već svoje sumnje, strahove, brige, poroke, očaje, a vjerojatno i agonije.”

Međutim, dosta se bavi nekompatibilnošću simbola i alegorije. Manje je dogmatičan od Mockela, ali i precizniji. Alegoriji konkretno zamjera da je vezana za slučajnost, za promatrani detalj, za anegdotsku i individualnu priču. Alegorija je osuđena na pojedinačnost. Suprotno tome, simbol dekonkretizira i generalizira. Uz to, ima zadatak očitovati ono što naš autor neobično naziva *skrivenom stranom duše* (*les dessous de l’âme*). Tom formulom označava sve ono neizrecivo u čovjeku. Otuda praksa neizravnog izričaja i kult nejasnog i pritajenog. Kao Mockel, i Verhaeren pronalazi simbolističku vulgatu i poetiku sugestije.

Na retoričkoj razini, pokušava, kao i Mockel, odrediti simbol svrstavajući ga u stilske figure te se čini da ga, opet kao Mockel, izjednačava s apsolutnom metaforom. Sljedeći je odlomak zbnurio mnoge kritičare:⁸

Pjesnik promatra Pariz koji vrvi noćnim svjetlima, izmrvljen u bezbroj blistaja i kolosalan od sjena i stranosti. Prikazuje li to izravno, kao što bi i Zola učinio, opisujući njegove ulice, trgove, spomenike, uličnu rasvjetu, noćna mora tinte, njegova grozničava komešanja ispod nepomičnih zvijezda, predstaviti će, dakako, jedan poseban, umjetnički doživljaj, ali on će biti sve, samo ne simbolistički. No ako ponudi neizravnu, evokativnu viziju, ako kaže: “golema algebra čiji je ključ izgubljen”, ta će rečenica sama ostvariti, mimo svakog opisa i bilježenja činjenica, taj osvjetljeni Pariz, mračni i predivni Pariz.

Ta algebra predstavljena je kao simbol, ali je i metafora: Pariz je uspoređen s algebrom. Točnije, ona je usporeditelj uspoređenika (Pariz) koji je neizravno naznačen kroz izgubljeni ključ. Možemo pomisliti da je Verhaerenova formula tematiziranje apsolutne metafore: budući da ključ svake metafore nije ništa drugo nego njezin uspoređenik, ona ovdje ostaje izvan dosega.

Problematično je to što je Verhaeren na početku stavio ovu formulu u kontekst koji je razjašnjava i

⁷ Primjeri Baudelairea i Mallarméa nisu Mockelovi.

⁸ Za dublji uvid u to pitanje vidi Jean Robaey, *Verhaeren et le Symbolisme (Verhaeren i simbolizam)*, Modena, Mucchi Editore, 1998, str. 28–40.

objašnjava. Dao je za nju ključ da bi se zatim pretvarao da ga uzima natrag. Zapravo ju je počeo obilno alegorizirati. Vrlo bi domišljat bio onaj koji bi odgo-netnuo enigmu te algebre prepuštene sebi, izvan konteksta, i u njoj vidio srž Pariza.

Ove komplikacije nisu svojstvene samo belgij-skim simbolistima: *mutatis mutandis*, pronalazimo ih i kod nekih francuskih pjesnika. Što to znači? Znači da je doktrina jedna stvar, a pisanje nešto drugo. Daleko od toga da se isključuju, u Verhaerenovim se tekstovima simbol i alegorija isprepleću i međusobno podupiru. Isti je slučaj i kod Henria de Régniera i nekolicine drugih.⁹ Ove dvije figure nisu nepropusne: stvaraju neprekinuto tkivo pa sasvim prirodno prelazimo s jedne na drugu. Verhaerenova poezija bila bi, u krajnjoj liniji, dovoljan dokaz da alegorija nije zaslužila nemilost u koju su je gurnuli njemački poetičari 19. stoljeća. Kada je riječ o simbolu, jako je bitno naglasiti da se on ne svodi na korištenje metafore kao tropa, odnosno jednokratnog i lokalnog semantičkog postupka. Simbolizacija se prostire cijelim tekstom, leksikom, sintaksom i ritmom. Cijela rečenica postaje metafora. Evo, na kraju krajeva, prekrasne definicije za ono što naš autor naziva književnim simbolizmom (suprotno slikovnom simbolizmu):

Da bi se došlo do cilja, treba shvaćati rečenicu kao stvar koja živi sama po sebi, nezavisna, koja postoji zahvaljujući svojim riječima, pokrenuta njihovim suptilnim, znalačkim i tankočutnim položajem, i uspravna, i polegnuta, i u hodu, i ponesena, i blistava, i zagasita, i nervozna, i mlitava, i zakotrljana i stagnirajuća: organizam, stvaralaštvo, tijelo i duša izvučeni iz sebe, a ako su savršeno ostvareni, onda i besmrtniji, dakako, od svog stvoritelja.

Kod čudesnog umjetnika kakav je Verhaeren sve se odvija kao da je cilj metafore-simbola oživiti stih kao takav. Uzimajmo najpoznatiju pjesmu našeg autora iz *Varljivih sela* "Le Vent" ("Vjetar"):

*Sur la bruyère longue infiniment,
Voici le vent cornant Novembre ;
Sur la bruyère, infiniment,
Voici le vent
Qui se déchire et se démembre,
En souffle lourds, battant les bourgs ;
Voici le vent,
Le vent sauvage de Novembre.*

Na vrištini dugoj beskrajno,
Eto vjetra, najave novembra;
Na vrištini, beskrajno,
Eto vjetra
Što razdire se i komada,
U težak dah, šibajuć grad,
Eto vjetra,
Divljeg vjetra novembra.

⁹ Za alegoriju kao sastavni dio poetike Henria de Régniera i inherentnu dvosmislenost simbolističkog programa vidi Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme (Simbolizam)*, Paris, Le livre de Poche, 2004, str. 98–101.

U ovoj se strofi koristi metafora razderanog i raskomadnanog tijela kako bi se naznačio vjetar. Međutim, strofa je u potpunosti zahvaćena tom metaforom. Ona, naime, postaje "stvar koja živi sama po sebi". U tom širenju, ritam je najbitniji. Umnažanje akcenata intenziteta i njihov "znalački i tankočutni položaj" ostvaruju viziju metafore-simbola jer simbol je prisutan. Sugestija je također prisutna, kao i *skrivena strana duše*. Ritam fizički oživljava neizrecivu tjelesnost svijeta. Pjesma upravo posredstvom ritma čini ono što govori.

2. UMJETNOST JE CJELINA S DVA LICA

Simbolizam je 1895. na izmaku. Iste godine nastaju *Močvare*¹⁰ (*Paludes*) u kojima André Gide ispisuje satiru simbolističke močvare. U to vrijeme naturisti su pokušavali pomiriti pjesništvo sa životom, modernim životom, totalnim životom.¹¹ Saint Georges de Bouhélier od svih je njih najkarakterističniji. Njegov je cilj uzdignuti radnike (rudare, poljoprivrednike, telegrafiste...) na razinu mističnih junaka. Svi moraju prevladati svoju individualnost, izići iz samih sebe kako bi predstavljali višu istinu, istodobno idealnu i stvarnu. Citiram Bouhéliera jer se njegovi likovi ne razlikuju mnogo od obrtnika *Varljivih sela*:

Tko god zaranja pod zemlju da pijukom razbija blokove kamenog ugljena, ili da u dolinama sije sjeme, ili da iz tijesnog ureda prenosi telegrafom, kroz rastezljivi prostor, naše bezbrojne poruke, samom tom brigom i tim činom odriče se sebe i svog osobnog cilja kako bi postao zastupnikom prirodnih sila i kako bi surađivao, u tišini, na velebnom djelu što ga ljudi ne poznaju. Čini se da ovdje, na ovoj zagonetnoj Zemlji, svatko od nas nenamjerno radi i ne znajući na nečemu drugom od onoga što misli: ne radi se o trivijalnom i sebičnom poslu, potrebnom samo zbog zarade, nego o zadatku u kojem su nam interesi idealistički.¹²

¹⁰ S francuskoga prevela Nikica Rilović, Zagreb, Naklada Ceres, 2010. (op. prev.)

¹¹ O *Močvari* i simbolizmu vidi Christian Angelet, *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide (Simbolizam i formalni izum u prvim tekstovima Andréa Gidea)*, Gand, "Romanica Gandesia", 1982, str. 83–139.

¹² Bouhélier je koketirao i sa simbolističkom tematikom u *Discours sur la mort de Narcisse ou l'amoureuse initiation (Rasprava o smrti Narcisa ili o ljubavnoj inicijaciji)*. Verhaeren ga pohvalno spominje u kronici posvećenoj slikaru Émileu Clausu (vidi *Écrits sur l'art [Spisi o umjetnosti]*, op. cit., str. 722). Za simboliku zanata kod tog zaboravljenog autora vidi Saint Georges de Bouhélier, *Choix de pages anciennes et nouvelles (Izbor starih i novih stranica)*, kojemu prethodi predgovor Camillea Lemonniera (Bruges, Arthur Herbert, 1907, str. 29–37). Citirani je odlomak na str. 30–31. U toj zbirci (str. 203–205) nalazi se svojevrsna pjesma u prozi naslovljena "Le passeur d'eau" ("Ladar"). Ladar se u pjesmi pojavljuje kao model pjesnika: "Voilà, assurément, mon maître. Il m'a appris, cet homme, plus de choses que Platon..." ("Evo, zasigurno, mojega gospodara. Naučio me taj čovjek više stvari nego Platon..."). Usporedba ovih stranica s istoimenom Verhaerenovom pjesmom poučna je jer one sadrže konkretnu i prigodnu evokaciju. Bouhélier se gubi u detaljima. Kod Verhaerena ništa ne ometa čitanje, ništa posebno ne odskače.

Stoga se stvarnost morala dočepati simbolista. Verhaeren je toga bio u potpunosti svjestan, jer je još 1886. izjavio: “Ne možemo se posve odreći stvarnosti kao što se ne možemo posve osloboditi onostranog. Umjetnost je cjelina s dva lica” (Verhaeren 1997, str. 262).

Umjetnost nije reprodukcija onog vidljivog (ne-prihvatanje Zolinog tipa realizma nepokolebljivo je kod Verhaerena) niti transkripcija čiste idealnosti. Suglasje suprotnosti joj je konsupstancijalno.

Način na koji Verhaeren pomiruje tu dvostruku postavku o stvarnosti i idealu zahtijeva da produbimo tu temu.

3. OD POSTAVA SLIKA DO STRUKTURE VARLJIVIH SELA

Svaki čitalac prekrasnih stranica *Écrits sur l'art* zna koliku je važnost Verhaeren pridavao uređenju muzeja te kako se žestoko obrušavao na nesposobnost ministara zaduženih za likovnu umjetnost te tromost direktora i konzervatora. U bruxelleskom muzeju ne vidi ništa osim zbrke i navika koje vrijeđaju estetiku. Ne mari se za škole: posvuda su izmiješana remek-djela i mazarije. Umjesto da su okupljena na jednom mjestu, djela istoga majstora su raštrkana: vlada pravi nered oprečnih stilova. Ono što Verhaeren na sav glas zahtijeva jest radikalna promjena načina izlaganja i prakse postavljanja slika. Veoma je upućen u pitanja muzeologije, a kako se divi organizaciji Nacionalne galerije u Londonu, više tekstova posvećuje materijalnim uvjetima kao što su dimenzije zidova, boja pozadine, svjetlo i umjetna rasvjeta, ispunjenost i praznina, pa čak i položaj klupa za posjetitelje. Stvar je u tome da slike stupaju u interakciju, a njihov položaj i okružje mijenjaju im učinak i interpretaciju (Verhaeren, *ibid.*, str. 387, 430, 602, 686 i dalje).

Sa strukturom *Varljivih sela* isto je kao i s organizacijom muzejskoga prostora. Usporedbe koje Verhaeren kao likovni kritičar redovito gradi između slikarstva i književnosti svog vremena mogu samo poticati čitatelja da pažljivo promatra konstrukciju zbirke, to jest isprepletanje svih petnaest pjesama koje ju čine.

Osvrnimo se na pjesmu “Le Passeur d'eau” (“Lađar”) koja otvara zbirku. Ovdje ništa nije proizvoljno ni slučajno. Lađar nije osoba, već figura lišena osobnosti. Jasno je da pjesnik teži onom obliku stilizacije koja bi ga približila umjetniku kojemu se ponajviše divio – Constantinu Meunieru. Komentar koji posvećuje Meunieru i koji datira iz iste godine kada je objavljena i ova zbirka može se primijeniti i na Verhaerena:

Meunierova umjetnost vrlo lako dolazi do općenitosti. Slučaj je iz nje sve više prognan: pobuđuje nas isključivo cjelina djela zahvaljujući pojednostavljenju i tako-reći ekonomičnosti iznesene teme. (Verhaeren *ibid.*, str. 649 i 861–862)

I jednom i drugom umjetniku stvarnost služi kao odskočna daska. I jednom i drugom se rudar, kovač ili užar tretiraju kao tipovi, a ne individue. Generalizacija, pojednostavljenje, to su glavne crte simbolističkog postupka, u pjesništvu kao i u kiparstvu.

Što predstavlja lađar?

Inauguralno mjesto što ga ova pjesma zauzima u zbirci nije nevažno. Ona funkcionira kao slika koja vas dočeka na ulazu u galeriju ili na dobro postavljenu izložbu: svojim inicijalnim položajem dobiva na značenju jer uvodi čitatelja u djelo, a način čitanja koji nameće nužno će utjecati na ono što slijedi. To je pjesma-oznaka. Tematski i formalni vodič, orijentir i paradigma repertoara koji slijedi.

Dakle, čega je lađar simbol?

Koga metaforizira lađar?

Suočen sa ženskim likom čiji ga glas doziva i poziva prema *nepoznatici prostranstva* i osuđen da nikada ne napušta svoj vez, ne označava li lađar pjesnika čiju smo zbirku upravo otvorili? I nije li njegov zadatak upravo pjesništvo? Nije li pjesništvo preuzeto iz stvarnog života, vezano za stvarnost kao lađar za obalu? I nije li i vječno progonjeno od strane istine koja se nalazi *onkraj valova*? Nije li zakon pjesništva ona pobuda prema onostranosti koja joj uvijek izmiče? Smještena na početku zbirke, ova pjesma naglašava cjelinu s dva lica kako Verhaeren definira pjesništvo i umjetnost uopće.

U ovom slučaju pjesnik je čovjek budućnosti. Ono što ga drži jest žudnja za apsolutom. *Sela* su priča i uprizorenje te žudnje. Ona će voditi čitaoca od moralnog i društvenog individualizma do kolektivnog života i poziva na budući život, ali ne onaj koji obećavaju religije. Zadnje pjesme zbirke – “Les Cordiers” (“Užari”), “Le Forgeron” (“Kovač”) – donijet će viziju nadolazećeg čovječanstva. Kada svi budu braća po duhu, kada zavlada pravda, kada djelovanje postane sestra snova, onda će čovjek pristupiti božanskom poretku... To je ona nadljudska, danas nezamisliva istina koja doziva pjesnika i koju Verhaerenov lađar odgađa za *bogzna kad*...

Dakle, lađar jest pjesnik, ali i umjetnik – Khnopff, Meunier. Odnosno: to bi mogao biti svatko tko prihvaća svoj duhovni poziv kao osobni usud, tko god u potpunosti prihvaća ono neminovno u sebi. U potpunosti, što znači do vlastitih granica (upravo to simbolizira zelena trska). Kada je simbol dobar, kada djeluje, ne može biti sveden na neko specifično značenje, ali ga on ni ne isključuje. Ostaje na raspolaganju. Vezano za to, Michel Otten naglasio je bitnu činjenicu: “Inzistiranje na intuiciji i sugestiji omogućilo je simbolizmu da malo-pomalo prijede s platonске mistike simbola (traganje za Idejom) na semiotiku simbola (otvaranje prema višestrukim značenjima)” (Otten 1962, str. 207).

4. DUALNOST KAO NAČELO KOMPOZICIJE

Poznato je da je tendencija prema dualizaciji glavna karakteristika Verhaerenove misli i imaginacije. Ona je temelj njegova djela čiji se izvor nalazi u svijesti o dvojnoj pripadnosti: flamanskoj i francuskoj, odnosno, točnije, germanskoj i latinskoj. Verhaeren je, naime, želio povezati svu literaturu svog vremena s romantizmom. Romantizam, simbolizam – ista borba: radi se uvijek o reakciji sjevernjačkih i germanskih elemenata na južnjačke i latinske. Za Verhaerena se upravo spojem sjevera i juga uspostavlja francuska književnost kao takva, u svoj svojoj raznolikosti i stalnoj obnovi. Što bi onda moglo biti francuski od Flamanca koji piše na francuskom (usp. Verhaeren 2002, str. 50 i dalje)?

Što se tiče inspiracije, *Sela* u sebi imaju nešto germansko, više nego flamansko. Počevši od dugačke pjesme naslovljene “L’Aventurier” (“Pustolov”): ljubavnik kojega je muž potjerao jednoga se dana vraća u selo, otkopava lijes svoje mrtve drage, izlaže na bijelim plahtama njene strunule ostatke, liježe s njom i zatim na farmi podmeće požar. Ova jezovita fantazija podsjeća na neke balade njemačkog romantizma. (U Bürgerovoj pjesmi “Lenore”, koju je u Francuskoj popularizirala Madame de Staël, a uglazbio Berlioz, djevojku na svadbenu noć odnosi kostur zaručnika poginulog u ratu). Nasuprot tome, dvije su pjesme – “Le Meunier” (“Mlinar”) i “Au coin du feu” (“Uz kamin”) – bile bliže narodnim tužaljka: nalazile su se u izvornom izdanju, ali su zatim zamijenjene. U prvoj se pjesmi mlinaru donosi komad po komad raskomadana i nimalo primamljiva tijela njegove nevaljale žene, a u drugoj čovjeka obješenog zbog ljubavi skidaju s užeta. Ove tri pjesme su posve narativne, ne nude nikakvu simbolističku ili alegorijsku pozadinu i odstupaju od ostatka zbirke. Verhaeren je to zasigurno uočio, ali ih nije sve žrtvovao.

Međutim, nije to ono najbitnije.

Građa *Sela* tretirana je snažnim kontrastima. Zbirka je sazdana na nekoliko velikih suprotnosti koje otkrivaju sistem razmišljanja, odnosno filozofiju, koju je Verhaeren shvaćao kao središnju i totalizirajuću ideju. Naravno, svaka pjesma iz ovoga djela može se čitati zasebno. Autorova je želja, međutim, bila da

one međusobno odjekuju kroz višeslojnu igru antiteza koje se, dakako, mogu iščitavati društveno i vjerski, ali ponajprije poetički. Jer, čovjek današnjice okrenut je prema budućnosti u kojoj će se znanost i san napokon izmiriti, a pojedinac osloboditi svojega površnog identiteta ne bi li se sjedinio s prirodom.

S francuskoga prevela
Matea KRPINA

BIBLIOGRAFIJA

Angelet, Christian, 1978. “Symbole et allégorie chez Albert Mockel. Une rhétorique honteuse”. U: *Études de Littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse*. Ur. Michel Otten. Bruxelles: Jacques Antoine: 139-150.

Angelet, Christian, 1982. *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d’André Gide*. Gand: “Romanica Gandesia”: 83-139.

Aron, Paul, 1985. *Les Écrivains belges et le Socialisme*. Bruxelles: Labor.

Bouhélier, Saint Georges de, 1907. *Choix de pages anciennes et nouvelles*. Bruges: Arthur Herbert.

Illouz, Jean-Nicolas, 2004. *Le Symbolisme*, Pariz: Le livre de Poche.

Marx, Jacques, 1996. *Verhaeren. Biographie d’une oeuvre*. Bruxelles: Académie royale de Langue et de Littérature françaises.

Mockel, Albert, 1962. *Esthétique du Symbolisme. Propos de littérature. Stéphane Mallarmé, un héros. Textes divers: Précédés d’une étude de Michel Otten*. Bruxelles: Palais des Académies.

Otten, Michel, 1986. “Situation du Symbolisme en Belgique”. U: *Les Lettres Romanes*, 3-4: 204.

Robaey, Jean, 1998. *Verhaeren et le Symbolisme*, Modena: Mucchi Editore.

Verhaeren, Émile, 1996. *Correspondance générale*, sv. I: *Émile et Marthe Verhaeren – Stefan Zweig (1900-1926)*. Ur. Fabrice Van De Kerckhove. Bruxelles: Labor.

Verhaeren, Émile, 1997. *Écrits sur l’art*. 2 sv. Ur. Paul Aron. Bruxelles: Labor.

Verhaeren, Émile, 2002. *Hugo et le Romantisme*, Bruxelles: Éditions Complexe.

Verhaeren, Émile, 2005 [1895]. *Les Villages illusoires*. U: *Poésie complète 4 : Les Villages illusoires. Les Apparatus dans mes chemins*. Ur. Michel Otten. Bruxelles: Labor.

Riječ ima Paul Nougé*

*Dakako, nalazimo se sred oluje,
no treba utvrditi na čemu smo.*

(Nougé, 1983, str. 43)

Jedinstven pisac. Premda konstantno povučen, odbijajući da mu djela budu objavljena, Paul Nougé¹ podjednako konstantno nastoji izraziti – krajnje precizno za jednoga pjesnika² – svoju misao i poetska te ideološka uvjerenja.

Jedinstven je to pisac čije je djelo pretežno sazdan od fragmenata, ali koje je također dvojnog karaktera: s jedne je strane njegovo pjesničko stvaralaštvo (koje će Marcel Mariën kasnije sabrati u djelu *L'Expérience continue* [Neprekinuto iskustvo, 1967]), a s druge njegovi teorijski tekstovi (*Histoire de ne pas rire* [Da se ne nasmejemo, 1956] koje je također objavio Marcel Mariën). Suptilnim radom na dekonstrukciji i pomaku, Nougé u svojim djelima na sve načine nastoji izraziti razlike kojima bi se odvojio od francuskih nadrealističkih kolega (na tu ćemo se temu još vratiti), “obraniti” slike svojega velikog prijatelja Renéa Magrittea (*René Magritte ou Les images défendues* [René Magritte ili Obranjene slike]), iznijeti relevantne stavove o drugim umjetnostima – o kinematografiji ili glazbi (o potonjoj vidi njegov najznačajniji teorijski tekst *La Conférence de Charleroi* [Predavanje u Charleroiu]), razmišljati o matematici, šahu, o poetskom pjesništvu svojih suvremenika, o umjetnosti svojega doba.

Dakle, s jedne se strane nalazi znanstvenik koji “s potpunom predanošću i perfekcionizmom” (Sluys, 1995) obavlja zadatke u laboratoriju, a s druge je pjesnik koji po svaku cijenu nastoji održavati zonu

“punu opasnosti”, “bezizlazno ratno stanje”, “jedino u kojemu se možemo nadati životu”.³

Veoma diskretna osoba? Nesumnjivo. Ali njegova je osobnost bila i složena, sazdana od suprotnosti koje se čine teško pomirljivima. On o njima ipak govori, i to u prvom licu, ali u zagradama, kao da se ispričava za ono što bi – u njegovim očima – moglo izgledati besramno: govorenje o sebi. To čini u svom *Dnevniku* (1968) koji je također objavio Mariën i koji pokriva razdoblje od 1941. do 1950: “Ja, koji se prvenstveno smatram pasivnom, kontemplativnom osobom, voajerom... Ipak, s druge strane osjećam konstantnu želju da stvaram, da činim – ali što?”

Činiti, dakle. Djelovati. Njegova diskretnost podjednako paradoksalno ide ukorak s dubokom vjerom u moć djelovanja. Imamo, dakle, posla s čovjekom koji se propituje, i to stalno: “[...] što činiti? Što moram učiniti?” – to je pitanje postavio još 1928. u tekstu naslovljenom upravo “La grande question” (“Veliko pitanje”, u: Nougé, 1983, str. 29–32). No, iako je priznao da se ovdje radi o moralnom pitanju, Nougé se odmah požurio pojasniti da on sebi *nikada* ne postavlja pitanje treba li djelovati ili se djelovanja odreći. Jer odreći se djelovanja po njegovu je mišljenju isto što i odreći se života...

Stoga smatra da djelovanje ne predstavlja nikakav problem: “Jedini problem koji mogu priznati jest onaj koji se tiče modalitetâ i značenja koje mu valja pridati.” (“La grande question”). Sredstva djelovanja pronaći će u načinu na koji radi – odnosno na koji djeluje na jezik, u svom aktivističkom djelovanju, pa čak i u svakodnevici (znamo da je s bliskim osobama prakticirao dosta okrutnu igru nalik na sokratske dijaloge, koju je stalno koristio kako bi destabilizirao mišljenje svojih sugovornika).

Njegova je koherentnost egzemplarna, a etički projekt u startu najavljen: djelovati, dakle živjeti. Nougé vrlo jasno progovara o pjesničkim sredstvima: “Jeziku i formama oduzimamo uvriježene funkcije. Istraživanja, iskušavanja i promišljanja jezika, naročito pisanog. Mehanizmi jezika. Dinamika jezika [...] s jedinim nastojanjem [...] stvaranja učinka.”

No djelovanje na jezik u svrhu stvaranja učinaka na čitatelja podrazumijeva stanovitu vjeru u njegove

* Ovaj tekst prethodno je objavljen u: Mihalevschi, Mircea i Quaghebeur, Marc (ur.): *Cheminements francophones*, FRM, Sveučilište Spiru Haret, Bukurešt – AML, Bruxelles, 2011, str. 11-18 (nap. ur.).

¹ Paul Nougé (1895–1967) od 1924. je uvelike poticao nadrealističku dinamiku u Bruxellesu, a za mnoge je i faktor njezine specifičnosti. Marcel Mariën je u djelu *L'Activité surréaliste en Belgique (1924–1950)* (1979) objedinio najznačajnije aspekte belgijskog nadrealizma. U svesku *Paul Nougé, pourquoi pas un centenaire?* (1997) nalaze se brojne studije o ovom autoru i izazovima koji su ga zaokupljali.

² Bitno je naglasiti da je po obrazovanju bio biokemičar i da je, za razliku od Bretona koji nije radio u struci, više od trideset godina radio u medicinskom biokemijskom laboratoriju u Bruxellesu.

³ “Réflexions à voix basse. Pour A. B.” (André Breton) (“Tiha razmišljanja. Za A. B.”), letak iz 20. travnja 1925, u: Nougé, 1956.

subverzivne moći. Kažemo subverzivne, jer koji bi inače mogao biti Nougéov stav o tom pitanju?

I u ovom se slučaju njegov stav na prvi pogled čini dvojakim, ali to je samo privid. U tekstu iz 1935. on izjavljuje da “ne može” svoju književnu djelatnost smatrati jedinom djelatnošću dostojnom da mu ispuni život, ali odmah zatim priznaje i da se, “*na neki način* [kurziv je naš], uvelike uzda u pisanje” (“*La solution de continuité*” [“Rješenje kontinuiteta”], u: Nougé, 1983, str. 35–42). Još dodaje da je to uzdanje, međutim, nužno ograničeno, a samim tim i slabo, jer kod Nougéa se ne radi o uzdanju – sukladno kartezijanskom shvaćanju stvari – u moć pisanja da sve izrazi. Stoga Nougé ne cijeni pisce koji se pisanjem služe na taj način – ponekad ih s tračkom ironije naziva “literatima”, a vrlo ih dobro opisuje u jednom fragmentu iz djela *Notes sur les échecs* (*Bilješke o šahu*): “bilo je pisaca koji se riječima služe na vrlo specifičan način. Sebe su smatrali pravim majstorima, bilo im je dopušteno potpuno gospodariti jezikom. Imali su moć da od riječi zadrže samo neka svojstva, dokidajući takoreći ostala, poput fizičara koji, za potrebe svoje teorije, od tijela zadrži jedino sjaj i težinu. Čini se da nisu slutili da bi se jezik mogao pobuniti. [...] Laskali su sebi da na koncu *priče* postižu stanovite *učinke*. No iz nekog neobičnog kontrasta čini se da se nisu ozbiljno trudili rasvijetliti pravu narav tih učinaka, ni čitatelju, ni sebi... [...] Vrijeme je da se prisjetimo da se poezija danas shvaća na drugi način” (1969, str. 167–168). (U istom tekstu iz tridesetih godina dodaje, usotalom, da “znamo da određeni broj njih piše u tom slijepom uvjerenju”.)

Nije, dakle, u Nougéa riječ o uzdanju u moć književnosti da vjerno izrazi misao, nego, naprotiv – i u tome je njegova posebnost – o iskrivljenom uzdanju koje proizlazi baš iz nepovjerenja: budući da se čini da je jezik od svih stvari najmanje pogodan za govor, jednako tako se čini da je slabo ili samo djelomično pogodan za izražavanje misli. To da je jezik ograničen nije više tajna. Ali pravo je pitanje: što nam preostaje činiti kada to priznamo i prihvatimo?

Preostaje da se – i tu se Nougé slaže s Beckettom – izvuče maksimum iz uvjetâ te izdaje. Drugim riječima, ako predmet, bio on književni ili likovni, izmiče, umjetniku – tom novom tipu umjetnika – preostaje da ispita uvjete tog izmicanja, kao što je, uostalom, ustvrdio i Beckett u članku o slikarima Abrahamu i Gerardusu van Veldeu (“*Le monde et le pantalon*” [“*Svijet i hlače*”]). Ili, pak, kao što je Nougé izjavio u tekstu “*La solution de continuité*”: “Nepovjerenjem se osvjetljuju izdaje jezika. No predmet te izdaje valja još pobliže ispitati.” Dakako, “jezik smo uspoređivali s nevjernim slugom, no zahvaljujući spoznaji i iskustvu njegovih mana *ipak* [kurziv je naš] mu možemo nametnuti veoma dragocjene službe”. Čvrst je, dakle, to stav, proizišao iz lucidne osviještenosti.

A kako će Nougé pristupiti tom novom predmetu? Tako da će izlistati cijeli popis uvjetâ tog izmicanja

polazeći od uvjerenja, kao što Marc Quaghebeur primjećuje iščitavajući njegove *Fragments*, da jedino radikalno, a ujedno i diskretan stav može pomoći u “nadilaženju aktualnog stanja stvari”. Nougé će, stoga, precizno raščlaniti jezik, gotovo manijakalno nastojeći uloviti i razotkriti zamke, istodobno ih fiksirajući. Čak će i raščetvoriti riječi, grupe riječi, “komadiće jezika”.

U svom *Dnevniku* pokušava to razjasniti:

Kako sam kukavica u tjelesnom svijetu, mislim da sam kukavica i spram misli. Ili ipak nisam. Ali prenaplašena želja za savršenošću, za definitivnim apsurdom, paralizira me pa zbog nje trošim vrijeme i snagu na opskurne predradnje koje mi priskrbljuju iluziju pravoga rada i gode mojoj lijenosti i manjku samopouzdanja. (Nougé, 1968, str. 23)

Tu naglašenu želju za savršenošću možemo uočiti u jednom od njegovih najcitiranijih tekstova – “*Le langage*” (“*Jezik*”):

[...] predmet koji djeluje [...], ali je *odvojen od onoga koji ga koristi* do te mjere da ga u određenim uvjetima postaje moguće tretirati kao materijalni predmet, tvar koju se može modificirati, s kojom se može eksperimentirati.⁴

Otuda potječe i naročit interes prema *igramama* kojima je glavni element jezik:

igramama riječi,
zagonetkama,
šaradama,
igri presavijenih papira;

interes prema postupcima kojima se jezik nastoji tretirati kao predmet i analizirati:

gramatikama,
sintaksama,
semantikama;

interes prema najodvojenijim naivnim manifestacijama jezika, prihvatljivima prosječnom umu:

reklamama,
anegdotama,
basnama,
parabolama;

ili bolje rečeno, manifestacijama kojima se prosječni um služi *s najviše slobode*, nastojeći jedino da *proizvede učinak*, nimalo ne mareći za izraz ili vjerodostojnost.

Učinkovitost jezika.

Problem jezične učinkovitosti uvijek je bio u središtu Nougéovih preokupacija. Niti jedan drugi pisac njegova vremena – a možda i u cijeloj povijesti belgijske književnosti francuskog jezika – ne čini se toliko zaokupljen tom riječju-činom, nijednoga toliko ne zanima njezin humanistički, a ujedno i subverzivni domet. Kako učinkovito djelovati na zbilju? Kako *dosegnuti* tu zbilju stvarajući je umjetničkim sredstvima? Ta pitanja Nougé neće prestati postavljati sebi i drugima.

⁴ “*Notes sur la poésie*” (“*Bilješke o pjesništvu*”), u: Nougé, 1983, str. 195.

Njegov *Dnevnik* svjedoči o tom stalnom propitivanju, ne samo kroz jednostavne bilješke ili duboka razmišljanja koja mu nameće uznemirujuće prisustvo rata, nego i kroz probleme korištenja jezika. Na to dolazi preko Lautréamontove poetike, Gideova *Dnevnika* ili razmišljanja o nadrealističkoj umjetnosti. Tako su Lautréamont i nadrealisti, "usredotočujući riječ na agresivni moment", prvi stvorili *razorni* glagol koji djeluje precizno poput bombe, a ponekad je i iznimno nasilan; glagol koji nije toliko stvoren za to da ga se čuje, izgovara, izriče u njegovoj pripadajućoj muzikalnosti, koliko za to da bude *željen*: glagol koji provocira i koji je sada tu, "u vlastitoj radosti odlučivanja". Doista, treba prijeći iz vladavine slike u vladavinu djelovanja...

Nougé je u *La Conférence de Charleroi* izjavio da je, dakle, došlo vrijeme da uvidimo da nam od trenutka kada u potpunosti osvijestimo izmicanje predmeta preostaje pokušati izumiti osjećaje, "po snazi usporedive" s ljubavlju i mržnjom...⁵ Tako se treba zadovoljiti time da se "o zbilji" zamisle "dvije-tri djelotvorne ideje" (Nougé, 1953, str. 23). Iskazujući taj stav i provodeći ga u praksu, Nougé neopozivo afirmira svoju posebnost u odnosu na francuske nadrealiste: budući da ga fatamorgane podsvijesti mnogo manje privlače nego Bretona, on osmišljava nove strategije radeći, kao praktičar kakav je i bio, na terenu, odnosno na uvjetima – koji obiluju mogućnostima – izmicanja predmeta.

Stoga nije slučajnost da on često govori o "odvajanju". U smislu pozicije (jer mu je namjera "distancirati se" u odnosu na Bretona), ali i tehnike, iskorjenjujući predmete, izdvajajući ih iz njihova prirodna okruženja, ponekad čak i samom gestom odabiranja: "Gledanje je čin; oko vidi kao što ruka uzima."⁶ Tako se i može ići sve dalje... Jer sam odabir i izdvajanje predmeta nužno mijenjaju odnos što ga on može imati s okolinom (predmet modificiran u svojoj supstanci, obliku ili funkciji – sjetimo se Magritteovih predmeta). U tom slučaju može postati "potresan predmet", sposoban da djeluje na promatrača.

Nougé je u istoj namjeri vršio i neznatne intervencije u tekstovima drugih pisaca (Baudelairea, Maupassanta); preispisivao je i jukstaponirao ("Poetička učinkovitost. Književnim redosljedom: za početak prikupljati *uzorke*, što raznolikije moguće, i smatrati ih jukstaponiranima. Učiniti to na mobilnim karticama." [Nougé, 1968, str. 100]); vršio je i druge zahvate na prozi i poeziji ("Pobliže proučiti eksperiment koji se sastoji od 'rezanja' takozvane prozaične rečenice i njezine preobrazbe u pjesmu. Kao i obrnuti eksperiment. To mora voditi do konkretnih zaključaka o uvjetima i naravi pjesme. Moć izdvajanja itd." [*ibid.*, str. 17]); pisao je pjesme u prozi.

Neki njegovi radovi zadobivaju oblik kartaških igara ili izvrnutih promidžbenih slogana; tu su i klinički precizne i neobično potresne kliničke opservacije o trideset i osam žena koje čine istu kretnju (razodijevaju se u laboratoriju). Ili pak zahvati na pjesmama dužega daha, na naslovima koje dodjeljuje Magritteovim slikama, na fotografijama, ali i drugi radovi koje spominje u svom *Dnevniku* u obliku prijedlogâ (pjesme napisane po liniji obrisa ruke; "predmetne pjesme"; pjesme sastavljene od više-manje udaljenih tekstova, ispisane poput palimpsesta; nove slike koje nastaju u deformirajućim zrcalima, odnosno minuciozan rad na ćorsokacima jezika i aktivno propitivanje njegovih granica).

Nougé se, dakle, ne zadovoljava samo radom iskorjenjivanja, nego ide i dalje:

promišljati neki predmet znači istražiti što je u njemu specifično i bitno. To znači *preispitati* ga svom preciznošću za koju je um sposoban. To znači očekivati od njega odgovor koji modificira odnose što ih taj predmet njeguje s ostatkom svemira i s nama samima, odgovor koji ga prosvjetljuje istodobno kad i nas. Razumjeti svijet preobražavajući ga nesumnjivo je naša autentična funkcija. Promišljati neki predmet znači djelovati na njega.⁷

Nougéov *Dnevnik* zorno svjedoči o toj aktivnosti uvijek budnog uma. A istovremeno iz njega progovara umoran čovjek, kako o svom životu, tako i o svom stvaralaštvu: "Posvetio sam tolike sate svog života dugotrajnim projektima koje sam zatim napustio s osjećajem ništavila. Zacijelo iluzija. Pomišljam na šah, na matematiku, na engleski jezik. Moram se, međutim, odlučiti na održavanje engleskog. No kojim se lukavstvom poslužiti da spriječim da me ponese. Da barem mogu na svoj život primijeniti mehanički raspored. Koje oslobođenje" (Nougé, 1968, str. 39).

Način na koji Nougé hvata u koštac s jezikom može nam razotkriti dvojnost njegova karaktera: dok u *Dnevniku* govori o originalnosti, pojašnjava da ona nužno predstavlja kompleks te da kompleks zapravo i nije originalan, dodajući i da se originalnost ne može u potpunosti analizirati na intelektualnoj razini... To bi donekle objasnilo njegovo odbijanje da bude poznat kao pisac (prisjetimo se znamenita pisma što ga je 2. ožujka 1929. uputio Bretonu, a u kojemu ga podsjeća da bi želio da ga "oni, među njima, čije ime polako postaje slavno, brišu..."⁸ To ga ipak ne sprečava da, pomalo zatečen, u *Dnevniku* progovori o činjenici da je poznat: "zapanjujući utjecaj časopisa *Correspondance*. Zar, dakle, nisam zadnji od svih ljudi?" [Nougé, 1968, str. 40]).

No u svom *Dnevniku* iz četrdesetih godina dodaje – ovaj put ogorčeno, jer ga je ratno iskustvo du-

⁵ Paul Nougé, *La Conférence de Charleroi* (1946). Citat preuzet iz *Histoire de ne pas rire*, op. cit., str. 211.

⁶ "La vision déjouée" ("Osujecena vizija") u: Nougé, 1956, str. 228.

⁷ "Les réponses vivantes" ("Živi odgovori"), u: Nougé, 1956, str. 258.

⁸ "Réflexions à voix basse. Pour AB", u: Nougé, 1956, str. 21.

binski obilježilo – da je došlo vrijeme da ograniči svoj trud, da ga *usredotoči* i da ga ispravnom ekonomičnošću uskladi s radnim mogućnostima koje mu preostaju. Dodaje još da “ono čega se poduhvaćam gotovo je uvijek nesrazmjerno s vremenom i snagama kojima raspolazem” (*ibid.*, str. 40). Dok 1941. ovo zapisuje, ima 46 godina.

Taj čovjek, naviknut da udiše čist zrak vrhunaca (ne kaže li da bi dan koji bi proveo tako da obavlja isključivo minimum nužan za život bio za njega izgubljen dan?), da zasijeca u meso, da sve oko sebe secira preciznošću skalpela, priznaje također, s istom čeličnom lucidnošću, svoja ograničenja – svoja ograničenja, ali možda i ograničenja same zbilje:

Usljed nedostatka unutarnje fleksibilnosti užasno se patim u neobično olujnom bračnom životu. Trebalo bi, međutim, naučiti živjeti u toj savršenoj nestabilnosti u kojoj i najmanja promjena raspoloženja dovodi sve u pitanje.

Ta nestabilnost podsjeća na “bezizlazno” ratno stanje što ga on njeguje oko svog stvaralaštva... Kao i krajnju krhkost:

Jedna scena, i čini mi se da se u meni sve slomilo, da mi vlastiti trud, vlastite misli, vlastiti poznati osjećaji najednom postaju strani – pa čak i sam život. Kako izići na kraj s tom potrebom minimalne svakodnevne stabilnosti? (*ibid.*, str. 33)

Ipak, Nougé *nikada* neće pristati na to da se ograniči na strogo utilitarne poslove kojima se većina ljudi raduje: “Sklonište? Bijeg?” Ne, to bi bilo “prejednostavno” objašnjenje. Trebat će naprosto iznaći ravnotežu, što je istodobno pitanje metode i discipline. Stoga ne čudi da govoreći o erotici dodaje također da, kao i u slučaju poetičke učinkovitosti, treba pronaći zlatnu sredinu, “trenutak maksimalne djelotvornosti, točku ravnoteže koja se teško uspostavlja, ali se ne smije propustiti” (*ibid.*, str. 112).

Metoda. Sačuvati ravnotežu dana. Ne posvetiti se isključivo jednom poslu i obavljati ga tjednima dok se čovjeku ne zgadi, a onda se prepustiti praznini, osjećaju da ništa nije učinjeno. Sačuvati osjećaj cjeline, to jest mudro rasporediti vrijeme na pojedine poslove (*ibid.*, str. 16).

Disciplina. U svakom djelu moraju se proučiti ne samo namjere i rezultati, nego i – a možda i prvenstveno – sama narav autorovih činova.

Što točno čini gramatičar, pjesnik, matematičar, psiholog, slikar, filozof? (*ibid.*, str. 110).

No ono što mora ostati u središtu njegovih svakodnevnih preokupacija jest ono što on u *Dnevniku* naziva aktivnim radom, stvaralačkim radom. Sve ostalo – gramatike, engleski, znanost itd. – moraju se organizirati *sekundarno* [kurziv je naš] oko tog središta. Nougé ovdje prvi put jasno razlikuje svoj spisateljski i svoj znanstveni rad, a čak ide dotle da sve poslove izvan stvaralaštva naziva izgovorima... No dvosmislenost je i dalje prisutna, jer poslovi su “gotovo uvijek izgovori”: “Krajnje je vrijeme (s 47

godina) da utvrdim svoju posljednju disciplinu.” Ova izjava kao da opovrgava jednu drugu, koja zvuči paradoksalno: “Tajna, bez ikakve sumnje: od ruke mi polazi samo ono čime se bavim površno.”

Ipak, nemojmo zaboraviti da se stalno poziva na znanost, iz jednostavnog razloga što ona nudi sliku estetske savršenosti, kakva se susreće i u šahu ili matematici:

Estetski užitak: zapravo, užitak elegantnog rješenja, kako ga poimaju matematičari; ekonomičnost sredstava, sigurnost, preciznost, teško predvidiv postupak vidljive izvrsnosti. U biti, užitak korištenja određenih sposobnosti, njihova uvježbavanja, osjećanja da su sve gipkije i jače, baš kao što atletičar jača mišiće.⁹

Također treba “izvući korist” iz matematičkih oblika, primjenjujući ih na pjesničke elemente...

Nougéova privrženost Leonardu mogla bi nam pomoći da ga bolje shvatimo. Kada izjavljuje da je otkrio tajnu svoje naklonjenosti tome čovjeku – a to je činjenica da se radi o mirnom čovjeku, *duhovnom čovjeku*, ali koji je prvenstveno *samotnjak* – odmah dodaje da se radi o samoći “s nijansom subverzivnosti, krivnje”.

Čini se, dakle, da se riječ “subverzivnost” najbolje slaže s Nougéovim senzibilitetom, jer će se na tu riječ vraćati u više navrata:

Moja možda glavna intelektualna karakteristika: nikad ne gubim kontrolu, nema opuštanja, spontanosti, čak ni u ljutnji, čak ni u vođenju ljubavi. Ispod toga: konstantni osjećaj prijatne neprijateljskog svemira koji vrebava i najmanju pogrešku. Okolnosti, osrednje okolnosti mog života odredile su da je sve što sam valjanog učinio uvijek bilo u znaku *subverzije*, prijestupnog djelovanja. (Nougé, 1968, str. 26)

U svakom slučaju, osjećaj sumnje i gorčine kao da izbija iz tekstova *Dnevnika*, ako se, naprimjer, referiramo na bilješku od četvrtka 19. lipnja 1941. Govoreći o Bachelardu, Nougé primjećuje da se njegov entuzijazam prema djelu koje je čitao istopio, prepustivši mjesto osjećaju nepovjerenja, sumnje, osjećaju arbitrarnosti, proizvoljnosti. Ali on tu ne staje, nego iznosi duboke uzroke takva stava: “mislim da uviđam općeniti razlog: moje nepovjerenje prema svakom pozivanju na afektivne, osjećajne pobude.” “Možda sam toliko bijedan – intelektualac...”

Ne prestaje, međutim, govoriti o onome što mu se čini “njegovom nesumnjivo najizraženijom preokupacijom: što šire i što preciznije moguće osvješćivanje.” Paradoks je i dalje prisutan jer, kao što sam Nougé kaže, ono se možda suprotstavlja *želji za djelovanjem, želji za životom*. Tako zaključuje: “Ali dijalektičko pomirenje suprotnosti...” (*ibid.*, str. 28).

Nougé, taj egzemplarni umjetnik, neće ići tako daleko kao Beckett u istraživanju uvjetâ izmicanja

⁹ “Fragment 128” (“Fragment 128”), u: *Le Fait accompli*, Bruxelles: Éd. Les Lèvres nues, 8^e série, n^o 118-119, srpanj 1974.

predmeta, ali će osmisliti, na sebi svojstven način, učinkovitu riječ koja na čitatelja djeluje nenadmašivo snažno i precizno.

Jedan je njegov francuski kolega, direktor časopisa *Nouvelle revue française*, Jean Paulhan, za njega rekao: “Ne čini mi se da je Paul Nougé ikada zlorabio autoritet koji potječe od njegove velike discipliniranosti; kao što nije zlorabio strogost koju mu je prikrbila pozornost prema nedostupnom i koja je malo izraženija od uobičajenog. Zadržao se u vremenu proganjanja. Budi oprezan, govorio je Lie-Tze, kao da ti je glava u svakom trenutku u opasnosti da se zapali. Volim to što je Paul Nougé istodobno pretjeran i umjeren.”

Riječi Francisa Pongea upotpunjuju portret toga fascinirajućeg umjetnika u svoj njegovoj strogosti i disciplini, ali i u onome što je u njemu najneuhvatljivije:

Ne samo da je najjači um nadrealizma u Belgiji, nego i jedan od najjačih svoga vremena – što još reći? Osim da se (ali to je, naravno, opet isto) taj um najbolje može definirati svojstvima i moćima lidijskog kvarca, to jest kao svojevrzni bazaltni kamen, crn, veoma tvrd i od čijega dodira strahuje sve što je od lošeg zlata. Posve je nezamjenjiv, to se vidi.

To se i čita, možda.

S francuskoga prevele
Matea KRPINA i Vanda MIKŠIĆ

BIBLIOGRAFIJA

Mariën, Marcel, 1979. *L'Activité surréaliste en Belgique (1924–1950)*. Bruxelles: Lebeer-Hossmann.

Nougé, Paul, 1943. *René Magritte ou Les images défendues*. Bruxelles: Les Auteurs Associés.

Nougé, Paul, 1946. *La Conférence de Charleroi*, Bruxelles: Le Miroir infidèle.

Nougé, Paul, 1956 (1980). *Histoire de ne pas rire*. Bruxelles: Éditions de la revue *Les lèvres nues*; Lausanne: L'Âge d'homme.

Nougé, Paul, 1967 (1981). *L'Expérience continue*. Bruxelles: Éditions de la revue *Les lèvres nues*; Lausanne: L'Âge d'homme.

Nougé, Paul, 1968 (1995). *Journal*. Bruxelles: Éditions de la revue *Les lèvres nues*; Bruxelles: Didier Devillez.

Nougé, Paul, 1969. “Notes sur les échecs”, Bruxelles: Éditions de la revue *Les Lèvres nues*.

Nougé, Paul, 1974. “Fragment 128”. U: “Le Fait accompli”. Bruxelles: Ed. *Les Lèvres nues*, n° 118-119.

Nougé, Paul, 1983. *Fragments*. Ur. Marc Quaghebeur. Bruxelles: Éditions Labor (Espace Nord).

Sluys, Charles, 1995. “Entretien mai 1991”. U: Olivier Smolders, *Paul Nougé. Écriture et caractère à l'école de la ruse*. Bruxelles: Éditions Labor (Archives du futur).

Smolders, Olivier, 1995. *Paul Nougé. Écriture et caractère à l'école de la ruse*. Bruxelles: Éditions Labor (Archives du futur).

Soncini Fratta, Anna (ur.), 1997. *Paul Nougé, pourquoi pas un centenaire ?* Bologna: Clueb.

Izreći iznutra – proces introjeksije u djelu Henryja Bauchaua

Henry Bauchau (1913–2012), frankofoni belgijski autor, tvorac je golema opusa. U isti mah dramatičar, pjesnik, romanopisac i psihoanalitičar, Bauchau svojim čitateljima nudi romane u kojima se sprežu mit i nutrina. Na ovih nekoliko stranica usredotočit ćemo se na dva vrlo osobna autorova djela u kojima on miješa fikciju i biografsko, približujući se tako nezakonitom žanru koji, po uzoru na Sergea Doubrovskyja, zovemo autofikcijom.

Živa rana (La Déchirure, 1966) i *Obilaznica (Le Boulevard Périphérique, 2008)* dva su djela koja, bez obzira na razmak od četrdeset i dvije godine, među sobom vode dijalog jer su sličnih estetika i tema. Suočen sa smrću bliske osobe (majke u *Živoj rani* i snahe u *Obilaznici*), anonimni pripovjedač zatječe se na stjecištu brojnih diskursa. Premda je zatočen u tu polifonu mrežu, on se sam doima nesposobnim izraziti se. Ostaje nijemo biće jer mu je želja “sve reći” (González-Salvador 1993, str. 81). Što pripovjedaču valja poduzeti ne bi li se uspio izraziti? Rješenje te zagonetke moglo bi se naći u diskursu Shadowa koji spominje fenomen introjeksije (Bauchau 2008, str. 121). Zahvaljujući tome procesu psihoanalitička podrijetla neurotičar pripušta “u svoje ja što je moguće više izvanjskoga svijeta koji postaje predmetom nesvjesnih zamišljaja.” Kako se kroz cijeli tekst oba romana redovito spominju “unutrašnji” prijatelji ili barem likovi (Bauchau 2008, str. 207), može se zaključiti da je taj proces za autora središnji fenomen, u kojem je, pače, pronašao odgovor za svoju volju za izricanjem ukupnosti svijeta. Zahvaljujući toj interiorizaciji, autor može razumjeti likove i mjesta. Oni su naime zgusnuti u samo jedno biće i govore u dosluhu s nutrinom lika-autora koji ih tada uspijeva razumjeti.

Ako je točno da se proces introjeksije trajno javlja u djelima Henryja Bauchaua, takav postulat nameće pitanja. Ona se tiču uvjetâ realizacije i posljedica fenomena interiorizacije. Zahvaljujući toj dvostrukoj zapitanosti možemo uspostaviti itinerar, istovjetan u oba djela, koji ovdje kanimo slijediti.

1. U POČETKU BIJAŠE NEUSPJEH

Na početku bijaše neuspjeh, i upravo polazeći odatle kao sa čvrstih temelja iznova ćemo graditi i vratiti snagu. (Bauchau, 1966, str. 117–118)

1.1. Ranjena riječ

“Prošlo je vrijeme govora” i riječi su ostale “zabranjene” (Bauchau 1966, str. 16). Već na prvim stranicama *Žive rane* pripovjedač izvješćuje o fenomenu afazije koja će ga mučiti od toga prvog romana do *Obilaznice*. Oba djela naime započinju situacijom u kojoj je govor teško iznjedruti (“Pokušavam govoriti” /Bauchau 2008, str. 63/), on je, štoviše, zapriječen, zadržan (“Ne odgovaram” *ibid.*, str. 11/), “riječi koje izražavaju sigurnost nikad neće biti izgovorene” *ibid.*, str. 115/). Prisilna tišina nipošto se ne ograničava samo na govor, nego seže sve do autorova pera te on tek može ustvrditi “okrutnu odsutnost [svoga] spisateljskog rada” (*ibid.*, str. 15).

Istu tišinu moraju poštovati i mladi pripovjedač i druga djeca uoči rođenja malenog brata ili sestrice. “Tiho!” (Bauchau 1966, str. 5), kako bi prošaptala babica, a trotočka je samo čini bremenitijom, prisutna je od samog početka *Žive rane*. Ta nijemost, međutim, prethodi rođenju. Je li, prema tome, u odsutnosti govora moguće vidjeti nužnost koja pripovjedaču dopušta povratak sebi? Čitatelj se tako zatječe pred tišinom koja je paradoksalna: pripovjedač bi htio moći govoriti, on je “u borbi s [tom] svojevršnom afazijom (Whatthee-Delmotte 2001, str. 133), ali ona se doima nužnom, štoviše, ljekovitom.

1.2. Višestruki pritisci

Povrh tišine, pripovjedača pritišće niz dužnosti koje ga tište do “gađenja” (Bauchau 2008, str. 15). Uhvaćen je u mrežu navika koje su do te mjere kodirane da on ide dotle da izjavljuje: “na život mi je nalegla neka težina” (*ibid.*, str. 15). Pripovjedač se žali da je u situaciji u kojoj nužnost ima prvenstvo. On se uostalom pita: “Što znači nužno? Da nešto ne možemo ne učiniti?” (Bauchau 1966, str. 17). Pripovjedač je dakle pod utjecajem brojnih pritisaka koji

ga tjeraju da posjećuje majku u *Živoj rani* (ona je, inače, “još jedno dijete za koje je odgovoran” / Bauchau 1966, str. 13/) i Paule, svoju snahu, u *Obilaznici*. Ti brojni pritisci uglavnom dolaze iz njegova okružja. Pripovjedač je primoran ponašati se kao svi ostali. Tako se on upinje ući u logiku nadanja: “nadao sam se, kao i svi, da će ozdraviti” (Bauchau 2008, str. 35). Zahtjevi dolaze i od samog pripovjedača, koji je različite dužnosti interiorizirao, pa ih se, prema tome, upinje poštovati:

Paule nije bolje, zašto se silim ići u bolnicu, tako često, a ne mogu ništa učiniti za nju? – Zato što želiš. Misliš da za nju ne možeš ništa učiniti, ali barem se satireš... Takav si. (Bauchau 2008, str. 17)

Sve je ovo naglašeno upotrebom leksičkog polja nužnosti što, zahvaljujući neprestanom ponavljanju dužnosti, pojačava opresiju na pripovjedača.

1.3. Pripovjedač u pokretu

Odlazak u posjet dvjema bolesnim ženama povlašteno je mjesto povratka samome sebi. Vrijeme je to pasivnosti (“Vlak me odvozi” / Bauchau 1966, str. 25/), još upadljivije zbog položaja putnika u kojem se pripovjedač najčešće nalazi. On “skreće prema nekom drugom svijetu” (*ibid.*, str. 25): svijetu interiorizacije koju postiže orfičkim kretanjem (Whatthée-Delmotte 2001, str. 131).

To kretanje, makar i neznatno, nužno mu je da bi mogao podnijeti smrt tih dragih bića: “Uviđao sam njezinu neznanu nesreću tako što sam uviđao svoju neznanu nesreću” (Bauchau 2008, str. 36), “Taj trenutak mogu zadržati pisanjem, ali ga pisanjem i napuštam, što mi je vrlo bolno, kako bih utonuo u okrilje riječi koje idu prema maminoj smrti” (Bauchau 1966, str. 26). Suočen s tom teškom početnom situacijom, pripovjedač je dakle prisiljen na povratak samom sebi, svojoj prošlosti, kako bi pokušao razumjeti događaje kojima ne uspijeva pridati smisao.

Važnost interiorizacije koja se odvija za pripovjedačevih putovanja istaknuta je njihovom singularnošću. Naime, putovanja su međusobno slična i pripovjedač je mogao ići za ekonomičnošću teksta rabeći iterativ. On si međutim uskraćuje takvo pojednostavljenje i ide na zalihosnu formu koja naglašava jedinstvenost svakog putovanja. Tako do izražaja dolaze fenomeni interiorizacije koji su se zbili tijekom svakog pojedinog putovanja. Naglasak nije na radnji koja se dogodila, nego na načinu na koji je pripovjedač proživljava.

2. PUTOVI INTERIORIZACIJE

Otađ sam drugi. To jest ja. Samo ja. (Bauchau 1966, str. 166)

2.1. Fenomen jeke

Ta ponavljanja, koja naglašavaju proces interiorizacije prisutan posvuda u tim dvama djelima, ne ograničavaju se na brojna pripovjedačeva putovanja. Ponavljanja su, naime, u srži stvaralaštva Henryja Bauchaua. Ona, kako kaže Gilbert Durand, nisu “tautološka”, ona “gomilanjem aproksimacija omogućuju usavršavanje. U tome su usporediva sa spiralom ili, bolje, sa solenoidom, koji pri svakom ponavljanju bolje omeđuje svoj nišan” (Durand 1968, str. 10). Naime, ponovljeni termini ili diskursi pri svakom ponavljanju stječu nova značenja time što ih pripovjedač sve očiglednije prisvaja.

Taj je fenomen očit u *Obilaznici*. Diskurs, koji isprva iskazuje ograničeno “ja”, malo pomalo obogaćuju diskursi kamufliranih pripovjedača (primjere, Mary ili Marcello) (Booth 1977, str. 95). Oni će preko svojih diskursa pokazati likove i događaje za koje pripovjedač nije znao. Ti su diskursi međutim prošarani riječima “ne znam” (Bauchau 2008, str. 43), oni ostaju zatočeni u nesigurnosti. Privremeni pripovjedači ne “mogu o tome reći ništa više” (*ibid.*, str. 11). Oni su, dakle, poput “ja”: ograničeni. Pripovjedač stoga pokušava biti smislen, a da bi to učinio, na sebe preuzima tuđi diskurs. On ga u potpunosti introjicira, preuzimajući likove i mjesta koja su mu ranije razotkrivena. Diskurs koji donosi “ja” tako se rasprostranjuje, buja. Pripovjedač otađ nastupa kao sveznajući budući da donosi elemente koje je interiorizirao te su mu oni tako u nadzoru.

U *Živoj rani* je najprije predstavljen element koji je interioriziran i ponavlja se. Naime, u primjeru požara u Sainpierreu očito je da je ispričana priča već priča koju je dječak interiorizirao. Događaj je to mit-skih razmjera koji se razvio uz doprinose brojnih čitatelju nepoznatih diskursa. Pripovjedač ne traga za istinitom pričom, nego za “onim što stvarno u sebi možemo razabrati” (Bauchau 1966, str. 33). Uočljiv je, dakle, isti fenomen, no čitateljima nije dostupan cjelokupan proces. Moguće je tek nazreti nutrinu, ali ne i diskurse koji su prethodili i omogućili introjkciju. To je uostalom očito u ovoj pripovjedačevoj rečenici: “Shvatio sam to tek kasnije, iz Olivierovih priča; on nije bio ondje” (*ibid.*, str. 105). Razumijevanje, prisvajanje događaja pripovjedaču omogućuju tuđi diskursi, kojima čitatelj nema pristupa. Prema tome, dva djela posežu za istovjetnim procesom, no ne prikazuju ga na isti način. Dok je u *Živoj rani* istaknuta introjkcija pripovjedačeva djetinjstva, *Obilaznica* pokazuje cjelokupan proces koji pripovjedaču omogućuje da godinama kasnije razumije Stéphaneovu i istodobno Pauleinu smrt.

Ta brojna ponavljanja izvornog diskursa koji je pripovjedač preuzeo i interiorizirao nužna su da bi se

postigla smislenost. Pripovjedač mora ponavljati jedne te iste informacije kako bi ih mogao razumjeti u nutarnjoj perspektivi. Kako je sažeto u ovoj rečenici iz *Obilaznice*: “Ne odgovaram. Ponavljam si njezino pitanje” (Bauchau 2008, str. 11). Naime, nesposoban i komunicirati i razumjeti, lik si ponavlja pitanje kako bi na nj, nakon što prođe bitan refleksivni stadij, naposljetku mogao odgovoriti.

2.2. Unutarnji glasovi

Tuđi je govor, dakle, u oba romana ključan. Ti glasovi pripovjedaču omogućuju da svoje biće obogati novim informacijama i perspektivama. Diskursi se međutim ne ograničavaju na izvanjski svijet. Dijalog je i unutrašnji. Pripovjedač je, naime, često ispitanik entiteta koji ga ispituje iz nutrine.

Tu je najreprezentativnija figura Sibylle. S njom se začinje “istinski dijalog” (Bauchau 1966, str. 29). Prve naznake toga razgovora daje diskurs što ga prenosi pripovjedač (“Da je Sibylle ovdje, rekla bi: “Dobro je”/Bauchau 1966, str. 49/). Koristi se kondicional i čitatelj je nanovo bačen u nesigurnost. Tim više što je govor sužen referencijom na Sibylle. Postupnim odvajanjem od figure psihoanalitičarke, riječi iz stranice u stranicu postaju sve obilnije. Roman vrvi izoliranim upitima koji više nisu vezani za neku instanciju (“Mérence je dakle postojala za Oliviera? Gotovo da jest” *ibid.*, str. 85/). Moguće je tek pretpostaviti da su to riječi interiorizirane Sibylle, što se vidi u ovome navodu: “Vi ste ovdje. Vi ste uvijek ovdje. Ništa vas više ne može spriječiti da do vijeka sjedite u mome životu” (*ibid.*, str. 53). Diskurs tako dobiva na bujnosti odcjepljujući se od početne figure te postaje neosoban (“Glas koji se služi mojim glasom kaže: Legni!” *ibid.*, str. 54/; “Netko odgovara” *ibid.*, str. 70/).

Taj fenomen blizak “sokratovskom dijalogizmu” (Gabolde 2013, str. 63) sasvim sigurno ima veze s psihoanalizom. Kako kaže Isabelle Gabolde, “pisanje usvaja analitički *modus operandi*” (*ibid.*, str. 63). Bošoovsko pismo i dalje zadržava dinamiku analitičkog dijaloga kako bi sve dublje, i kao da ispipava, moglo začu u pripovjedačevu nutrinu te je tako bolje razumjeti.

Ista je metoda prisutna i u *Obilaznici*. Premda čitatelj ne biva suočen s interioriziranom Sibylleom, fenomen je istovjetan. Roman donosi nov unutarnji lik, Shadowa, s kojim pripovjedač vodi dijalog. Shadow, na isti način kao i psihoanalitičarka, vrši nasilje nad pripovjedačem i omogućuje mu da se opet dovede u pitanje (“Pitam se uostalom [...] jesi li se ikad animao i za koga osim za sebe”/Bauchau 2008, str. 121/). Međutim, za razliku od Sibylle u *Živoj rani*, Shadow nije ograničen na jedan glas, zatočen u dijalogu s pripovjedačem. Taj je esesovac kadar prigrabiti pripovijedanje putem monologa koji pripovjedaču mogu donijeti veoma važne odgovore (“Taj monolog, stvaran ili imaginaran, hoće li on biti sve što ću znati

o Stéphaneovoj smrti?” *ibid.*, str. 142/). Monolozi rabe fenomen koji Genette naziva “pseudo-dijegetskim” (Genette 1972, str. 246). Oni takvim prekomjernim uplitanjem pokazuju koliku moć u pripovjedača mogu zadobiti unutarnji glasovi, budući da su kadri prigrabiti pripovijedanje. Pripovjedačeva nutrina stoga postaje vlasnicom diskursa.

Te dvije figure, premda su najočitije, nisu jedine prisutne u pripovjedaču. U cijelom romanu naime vidimo kako se stvara učinak pripovjedačke polifonije. Dijalogizam je to koji se uspostavlja između različitih izvora iskazivanja i zahvaljujući kojem djelo stječe univerzalnost zgusnutu u figuri pripovjedača. Autorovo stalno nastojanje “oko istinite i prave riječi” (Wathee-Delmotte 2001, str. 123) tako je, čini se, odgovor našlo u polifoniji. Pripovjedač stječe nov govor koji “se pomalja iz suočavanja” (*ibid.*, str. 124) više glasova.

3. POSLJEDICE: BUJNIJI GLAS

U takvim trenucima znam da je više ne vidim onakvu kakva jest. Maglovita mi je, više je ne doživljam kao osobu, nego kao legendu. (Bauchau 2008, str. 28)

3.1. Stapanje temporalnosti

Zanimljivo je da se u Bauchauovu opusu “sva vremena miješaju” (Bauchau 1988, str. 60). Taj je fenomen uočljiv napose po korištenju pripovjedačkog prezenta, “jedinog vremena upotrebljiva za ‘podređivanje unutrašnjoj zbilji”’ (Lefort Régis 2013, str. 78), uslijed kojeg se dvije zasebne temporalnosti dodiruju (“Jednog dana pozvao me da se idem verati s njim. Malenim vlakom odvozimo se do skupine stijena” [Bauchau 2008, str. 10]). K tome, kontinuirana upotreba prezenta zamućuje granice između raznih vremenskih slojeva, pa stoga postaje teško razabirati razdoblja u koja nas pripovjedač vodi.

To supostavljanje različitih temporalnosti zahvaća i makrostrukturu. Naime, kroz čitav tekst oba naša romana različiti vremenski slojevi izrezuju se pa opet spajaju. U svakoj od knjiga kojima se bavimo nailazimo na “pripovijedanje s mnogostrukim vremenskim nitima koje se isprepliću i preklapaju” (Ammour-Mayeur 2013, str. 99).

To preklapanje različitih temporalnosti vidljivo je po korištenju priloga koji neumitno dovode do međusobnog primicanja vremenskih slojeva i izokretanja. S jedne strane, prilog “zatim”, u *Obilaznici* upotrijebljen na početku poglavlja, stvara vremensku zbrku uvodeći izokrenutu kronologiju. Naime, zbog mjesta priloga uspostavlja se obrnut kronološki odnos, u kojem se prošlost nastavlja na sadašnjost.¹ S druge

¹ Ta je pojava vidljiva u prvim recima VII. poglavlja romana *Obilaznica*, str. 70.

strane, učestalost priloga “još,, u oba romana izraz je opstojnosti prošlosti u sadašnjosti, kako pokazuju ova dva navoda: “Obitelj, te daleke godine koje sam još proživio” (Bauchau 2008, str. 9); “Ona u meni prebiva bez svoje nekadašnje nepovjerljivosti, s ljupkim smijehom koji je katkad navirao iz nje i onom neodređenom kretnjom još žive ruke” (Bauchau 1966, str. 13). U drugom navodu može se vidjeti kako je taj spoj više vremenskih slojeva tijesno vezan uz fenomen introjeksije. Naime, takva vremenska zbrka moguća je jer je lik introjicirao svoje roditelje (“Otac je u meni još živ, majka da ne govorim” /Bauchau 2008, str. 137/), svoje djetinjstvo (“Kao da sam još dječak iz Blémonta” /Bauchau 1966, str. 141/), itd. Ti su elementi inače trebali biti neopozivo prognani u prošlo vrijeme da ih pripovjedač sjećanjem i mislima neprestano ne vraća u sadašnjost. Upotreba tih pojmova dakle ukazuje na sposobnost Bauchauovih djela da izriču “sadašnjost obogaćenu svim temporalnostima” (Gabolde 2013, str. 68).

Bića koja je pripovjedač introjicirao sposobna su živjeti izvan vremena, to jest ona barem u pripovjedačevu duhu ostaju njime neizmijenjena. Na to ukazuje upotreba priloga “uvijek”: “Uvijek ću ga vidjeti onakvim kakav je bio s dvadeset i sedam godina” (Bauchau 2008: 9), “Za mene će ona uvijek ostati mlada” (Bauchau 1966, str. 22). Ta bića žive u nekoj drugoj temporalnosti, jer su vezana uza sva razdoblja, kako se vidi u ovom navodu iz *Žive rane*: “O tad više nikad nisam mogao misliti na mamu, a da mi se sva proživljena vremena, a možda i druga, ona prije i poslije mene, u duhu ne miješaju u velikoj zbrci” *ibid.*, str. 15).

Temporalnost, tako poremećena, podložna je bujanju, pa sadašnjost više nije ograničena na samu sebe.

3.2. Fenomen mitifikacije

Zahvaljujući također procesu introjeksije, neki likovi mogu se preobraziti u “arhetipske figure” (Henry 2001, str. 16). *Shadow* savršeno utjelovljuje taj fenomen, od esesovca u Marcellovu pripovijedanju on se u pripovjedačevu diskursu preobražava u “velikog meštra zla” (Bauchau 2008, str. 113). Ta mutacija dotiče brojne glavne ili sporedne likove u oba djela: gđica Julia nalikuju tako jednoj “Parki” (Bauchau 1966, str. 14), djed se brka s figurom “Moj-sija” (*ibid.*, str. 38), jedan se liječnik pripravnik stapa sa “Smrcu” (Bauchau 2008, str. 225).

Između trenutka u kojem pripovjedač osobu susreće i trenutka u kojem je povezuje s mitskim bićima postoji vremenski raskorak. Pripovjedaču je potrebno određeno vrijeme da bi integrirao različite likove i preobrazio ih u mitske figure. Tako pripovjedač tek “kasnije, u kolažu” (Bauchau 1966, str. 14), povezuje Parke s gđicom Julijom. Isto je tako pripovjedaču iz *Obilaznice* potrebno četrdeset godina da bi shvatio

Stéphaneovu smrt i preobrazio ga u zračno biće, “protumodel” (Halen 2008, str. 76) *Shadowa*.

K tome, likovi podvrgnuti introjeksiji “zauvijek ulaze u [njega]” (Bauchau 2008, str. 225). Njihova remanencija u pripovjedaču omogućuje im da se odvoje od svoga entiteta te postanu od svijeta odcijepljena mitska bića (“Tu je gospođu potpuno apsorbiralo značenje Sibylle” /Bauchau 1966, str. 29/). Oni postaju “legende” (Bauchau 2008, str. 28), živi simboli. Mérence je tako simbol majčine odsutnosti (vidljiv u njezinu imenu koje je spoj *mère* i *absence*² /Bauchau 1988, str. 26/), a istodobno i, što je paradoksalno, rješenje koje nadomješta prazninu koja nastaje tim odvajanjem. Ona je dakle i simbol majčinskog napuštanja, i rješenje za nj.

U Bauchauovu stvaralaštvu događaji (primjerice, požar u Sainpierreu) i mjesta (poput modrih stuba) također poprimaju mitske razmjere. Pripovjedač ih malo-pomalo preinačuje te preobražava taj svijet u kojem je živio kako bi ga doveo u suglasje sa svojom nutrinom (“S godinama je u meni postala modrija” /Bauchau 1966, str. 60/). On je prema tome svemoguće biće u tom beskrajnom univerzumu, nastalu širenjem razočaravajuće zbilje.

*

Fenomen introjeksije likova, događaja i mjesta proizvodi dakle učinak bujanja i širenja budući da pripovjedač postaje veliki stvaratelj interiorizirana univerzuma. Na taj način može bolje proniknuti u svijet koji ga okružuje i staviti riječi na elemente koje nije mogao razumjeti kad je bilo vrijeme. Proces introjeksije sprečava pojednostavnjenje i pomaže pronaći pravi govor, jer on je sinteza brojnih govora koji se združuju i zgušnjavaju u pripovjedaču. Tako Bauchau dakle može uslišiti Sartreovu želju, da pisac “o svijetu govori sveudilj govoreći o cjelokupnom sebi” (Sartre 1976, str. 147).

U taj lik koji niti je “zaokružen” niti “potpun” (Bauchau 1966, str. 165), nego načet živom ranom, uvuklo se na stotine mjesta i bića kako bi mu pomogla preživjeti kušnju smrti bliske osobe. Tako nastaje paradoks koji je u stvaralaštvu Henryja Bauchaua stalan: bez te rane ne bi bilo moguće oslobođenje. Upravo dakle prisilna tišina njedri riječ, rana omogućuje rekonstrukciju. Pripovjedač “pristaje živjeti s tom ‘živom ranom’ [kao procjepom] između svijeta takvog kakav jest i svijeta kakav bi on volio da bude” (Henry 2001, str. 39), jer je rana bila nužna da bi opet dopro do prave riječi.

S francuskoga prevela
Marija SPAJIĆ

² Fr. *mère* – majka; *absence* – odsutnost (nap. prev.).

BIBLIOGRAFIJA

PRIMARNA LITERATURA

Bauchau, Henry, 1986 [1966]. *La Déchirure*. Bruxelles: Editions Labor, coll. Espace Nord.

Bauchau, Henry, 2008. *Le Boulevard Périphérique*. Pariz: Actes Sud, coll. Babel.

SEKUNDARNA LITERATURA

Ammour-Mayeur, Olivier, 2013. "Du Grand Temps à l'a-chronie narrative. Enjeux d'une connivence des temps dans *La Déchirure*". U: *Revue Henry Bauchau* 5. Ur. Catherine Mayaux i Myriam Watthee-Delmotte. Louvain-la-Neuve: Presses universitaires de Louvain, str. 99–114.

Bauchau, Henry, 1988. *L'Écriture et la circonstance*. Louvain-la-Neuve: Presses universitaires de Louvain.

Booth, Wayne, 1977. "Distance et point de vue". U: *Poétique du Récit*. Pariz: Seuil, str. 85–113.

Durand, Gilbert, 1968. *L'imagination symbolique*. Pariz: Presses universitaires de France, coll. SUP "Initiation philosophique".

Gabolde, Isabelle, 2013. "Écriture de soi, connivences des temps, dialogue des genres". U: *Revue Henry Bauchau* 5. Ur. Catherine Mayaux i Myriam Watthee-Delmotte. Louvain-la-Neuve: Presses universitaires de Louvain, str. 63–76.

Genette, Gérard, 1972. *Figures III*. Pariz: Seuil.

González-Salvador, Ana, 1993. "Tout dire du dedans. (À propos d'Henry Bauchau, de la vérité et de la fiction)". U: *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre*. Ur. Anna Soncini Fratta. Bologna: Editions Clueb, str. 81–91.

Halen, Pierre, 2008. "À propos du "monde ancien" dans l'œuvre d'Henry Bauchau: une approche du Boulevard Périphérique". U: *Revue internationale Henry Bauchau* 1, str. 67–84.

Henry, Géraldine, 2001. "De la praxis à la poiesis: un imaginaire en continuité". U: *Bauchau avant Bauchau. En*

amont de l'œuvre littéraire. Ur. Myriam Watthee-Delmotte. Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant.

Lefort, Régis, 2013. "Henry Bauchau. Le temps du poème". U: *Revue Henry Bauchau* 5. Ur. Catherine Mayaux i Myriam Watthee-Delmotte. Louvain-la-Neuve: Presses universitaires de Louvain, str. 77–86.

Lacas, Pierre-Paul, 2016. "Introjection". U: *Encyclopædia Universalis*. Internet. 15. siječnja.

Sartre, Jean-Paul, 1976. *Situation X*. Pariz: Gallimard.
Watthee-Delmotte, Myriam, 2001. *Parcours d'Henry Bauchau*. Pariz: L'Harmattan, coll. Espaces Littéraires.

SUMMARY

TELLING FROM INSIDE: INTROJECTION IN HENRY BAUCHAU'S WORKS

In Henry Bauchau's (1913–2012) work a desire to express oneself and the world is tangible all along. However, the author at the beginning of his autofictional work is confronted with aphasia. The writer willing to say too much becomes paradoxically mute. To attain a right word, he uses the process of introjection which allows "into himself a part as important as possible of the world by transforming it into unconscious imaginations". This phenomenon will let the narrator re-claim his surrounding world while mythologizing it. This is thus a completely different connexion to reality that Bauchau offers the reader where the world blends with the interiority of the narrator-author to become a completely original and personal discourse. Hence, the introjection offers a way to combine the self and the world. The speech becomes possible again.

Keywords: introjection, interiorisation, mythification, autofiction, psychoanalysis

Ovo nije povijest

Emilia SURMONTE

Sveučilište u Napulju “L’Orientale”

Izvorni znanstveni rad.
Prihvaćen za tisak 29. 6. 2016.

Rat i život u pripovijesti *Ispod mosta Mirabeau* Madeleine Bourdouxhe*

Njemačka invazija na Belgiju u svibnju 1940. stvara duboke promjene u životu te zemlje, iznenada je dovodeći u središte ničim izazvanog rata. Neposredna reakcija naroda bilo je masovno iseljavanje prema Francuskoj u pokušaju bijega. Pripovijedajući priču o ženi koja se netom nakon rođenja kćeri našla uvučena u tu bujicu ljudi na putu do Francuske pokušavajući se spasiti od invazije, Madeleine Bourdouxhe u pripovijesti *Ispod mosta Mirabeau* (*Sous le pont Mirabeau*) svojim pripovijedanjem objedinjuje izvanrednost ratnog stanja i svakodnevnu stvarnost civila. Događaji su proživljeni i promatrani očima žene koja je upravo preuzela odgovornost za novi život koji treba sačuvati i zaštititi jer daje nadu u budućnost kao odgovor na rat, koji se ovdje ponajviše očituje u prisutstvu vojnika zaraćenih zemalja. Obrađene teme prate naratološke i stilističke odluke kojima se stvara zrcalna igra intertekstualnosti između Apollinaireove pjesme “Most Mirabeau” (*Le Pont Mirabeau*)¹ i ove pripovijesti te koje potiču na promišljanje simboličke dimenzije autoričina stila pisanja koji poziva na mogući dijalog između poezije i pripovijedanja onkraj raznolikosti njihovih izražajnih oblika.

Godine 1944. noćna mora koja je započela prije četiri godine, u svibnju 1940. završava oslobođenjem Bruxellesa 4. rujna. Iste godine Madeleine Bourdouxhe u izdanju Lumière objavljuje pripovijest *Ispod mosta Mirabeau*, popraćenu ilustracijama Mig Quinet,² koja se nadovezuje na njezine romane *La femme de Gilles* (*Gillesova žena*), roman objavljen kod Gallimarda 1937. godine i *À la recherche de Marie* (*U*

potrazi za Marie), roman koji je izašao u izdanju kuće Libris 1943.

U narativnoj podlozi djela *Ispod mosta Mirabeau* nalazi se autobiografska istina³ koja je djelomično utkana u pripovijest:⁴ rođenje autoričine kćeri u svibnju uoči njemačke invazije tijekom Drugog svjetskog rata, egzodus u Francusku koji je uslijedio i povratak u domovinu koji je iste godine naložila belgijska vlada u egzilu. Polazeći od te stvarnosti koja se podudara i s analognom stvarnošću koju je spisateljica proživjela u svom djetinjstvu tijekom Prvog svjetskog rata (koju također spominje i prisjeća je se u *Ispod mosta Mirabeau*), Madeleine Bourdouxhe gradi pripovijest koja kao da zanemaruje važnost povijesnih događaja što ih glavna junakinja i njena kći upravo doživljavaju kako bi se usredotočila na niz epizoda minimalističkog načina izražavanja. Kao što ističe Christiane Solte-Gresser, čini se da “Velika povijest” u potpunosti izostaje iz pripovijesti: “Pripovjedačica kao da je gotovo sve povijesne događaje zamijenila malenim bezazlenim scenama, kratkotraj-

* Za proučavanje recepcije djela Madeleine Bourdouxhe vidi: Jacques Caron, 2012. “Les chemins interrompus et repris de Madeleine Bourdouxhe et Jacqueline Harpman”. U: *Écrivain(e)s, Textyles*. Ur. Vanessa Gemis, Laurence Brogniez. 42, str. 105–112.

¹ Pjesmu je na hrvatski preveo Grgo Gamulin. U: Mrkonjić, Zvonimir, Tomasović, Mirko, 1998. *Antologija francuskoga pjesništva*. Zagreb: ArTresor naklada, str. 414–415 (nap. prev.).

² Lumièreovo izdanje pripovijesti *Sous le pont Mirabeau* s nadrealnim crtežima Mig Quinet dostupno je u Arhivu i muzeju književnosti u Bruxellesu pod oznakom MLA 12797.

³ “*Ispod mosta Mirabeau* je duboko autobiografska pripovijest. Zahvaljujući detaljnoj rekonstrukciji događaja koju je napravila Faith Evans, imamo uvid u bliske odnose koji postoje između ovog teksta i života Madeleine Bourdouxhe. [...] Autorica tu uspostavlja neraskidivu vezu između povijesnih događaja poput rata i jednog drugog događaja koji je subjektivan i osoban: rođenje njezinog djeteta tijekom bombardiranja belgijske bolnice, kao i njezina evakuacija. Tekst pripovijeda bijeg mlade majke (same i bez imena) sa svojim novorođenčetom. Glavna se junakinja nađe među gomilom izbjeglica čije kretanje neprestano prekidaju kontradiktorne naredbe, vojska koja blokira cestu te iznad svega potreba za hranom i prenoćištem” (Solte-Gresser, Christiane, 2011. “*Sous le pont Mirabeau*. Grande Histoire-petite histoire”. U: *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*. Ur. Christiane Solte-Gresser i Cécile Kovacschazy. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, str. 64).

⁴ “[...] Madeleine Bourdouxhe doživjela je istu situaciju, što se u pripovijesti razabire kroz povremene odmake iz ‘ona’ u ‘ja’. Znamo također da se ne radi o pouzdanoj priči: Madeleine Bourdouxhe je, uostalom, u povijesnoj zbilji pratio njen muž” (Demoulin, Laurent, 2011. “Madeleine Bourdouxhe, la pudeur et l’ellipse”. U: *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire op. cit.*, str. 151).

nim opažanjima, asocijacijama ili naglo pojavljenim dojmovima” (Kovacshazy, Solte-Gresser 2011, str. 64).

Kako čitati taj oblik “neobičnog nedostatka interesa u odnosu na sam rat” (*id.*, str. 150–151), tu “nezainteresiranost književnog lika” (*ibid.*), koju razmatra Laurent Demoulin, te naposljetku taj primat privatnog nad javnim (usp. Sarlet 1992)? Nadalje, kako objasniti upravo taj autorski izbor spisateljice koja je tada bila poznata po svojoj intelektualnoj i ideološkoj angažiranosti, o čemu, po mišljenju Paula Arona, svjedoče kulturni milje koji pohađa i romaneskni stil pisanja (usp. Kovacshazy, Solte-Gresser 2011, str. 161–170)?

Faith Evans, engleska prevoditeljica i književna agentica Madeleine Bourdouxhe, ukazuje na prvi trag ističući da novela *Ispod mosta Mirabeau* “predstavlja srž burdukovskog pisanja: osobito intenzivno pojedinačno iskustvo naspram drugog iskustva, koje ima univerzalni značaj ili ga simbolizira. Radosti majčinstva na zapanjujući način otkrivaju uzaludnost rata” (*id.*, str. 183). No, je li to zaista bila namjera Madeleine Bourdouxhe? Je li ovom pripovijesti, koja u nekim aspektima ostaje zagonetna (usp. Paque 1998), autorica samo htjela snagu života i rođenja manihejski suprotstaviti snazi rata, a time i smrti? Ili je namjeravala razviti složeniji diskurs na što nas, čini se, navodi odabir naslova koji se javlja kao “raskorak”, nesklad u odnosu na sadržaj pripovijesti? Radi li se ovdje o odavanju počasti jednom velikom pjesniku koji je, prema riječima same Madeleine Bourdouxhe (usp. Kovacshazy, Solte-Gresser 2011, str. 176), imao velik utjecaj na njezinu estetiku? Ili se može uočiti velika metafora pod krinkom jasnog nepodudaranja? Te bi li to bilo u skladu sa stilskim izražajnim sredstvom koje se i prije koristilo u modernoj poeziji i koje Apollinaire osobito upotrebljava u pjesmi “Arbre” (“Stablo”)?⁵ Prema Véronique Adam, Madeleine Bourdouxhe ovim naslovom upućuje na Apollinairea kako bi prisvojila njegov rad s ciljem da se na njega nadoveže:

Ona se nadovezuje na pjesnikov rad prisvajajući ga, prenoseći ga u modernitet koji pjesnik nije poznavao te u drugu, žensku viziju: žena doslovce inkorporira i otjelovljuje Apollinaireove slike. Rad “iz druge ruke” bio bi način da se predoče paradoksalne funkcije žene u braku i modernom životu, njezina uloga posrednika između proze svakodnevice i poezije tvari (Kovacshazy, Solte-Gresser 2011, str. 153).

Zapravo, kao što to otkriva Véronique Adam, postoji mnogo odjeka (ili podudarnosti) između pjesama iz zbirke *Alcools (Alkoholi)* te tema i slika koje su srž pripovijesti Madeleine Bourdouxhe.

Ali, budući da naslov pripovijesti *Ispod mosta Mirabeau* preuzima upravo naslov pjesme “Most Mi-

⁵ Apollinaire, Guillaume, 1918. “Arbre”. U: *Calligrammes*. Vidi također Friedrich, Hugo, 1956. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

rabeau”, ipak bi pobliže trebalo ispitati specifičan, blizak i suptilan odnos što ga autorica uspostavlja između naslova, referentne pjesme i sadržaja pripovijesti. Naime, kao što Christiane Solte-Gresser tvrdi na temu prisutnosti svakodnevica u djelu Madeleine Bourdouxhe: “Njezin stil pisanja [...] stvara tekstualni svemir gdje svakodnevica postaje onaj prostor sklon dubokom i izuzetno kompliciranom poimanju života [...] koji bismo mogli nazvati *poetikom svakodnevice* [...]” (*id.*, str. 99–100).

Specifičnim djelovanjem narativnog pisma koje iz područja poezije posuđuje dominantnu stilsku figuru simbola,⁶ svakodnevni događaji, kao i predmeti koji su dio svakodnevica, podvrgnuti su torziji koja ih izmješta iz njihovog područja kontekstualizacije te stvara jedinstven učinak distanciranja, koji je u pripovijesti naglašen tematskom prisutnošću egzodusa.⁷ Ta specifična, simbolička preobrazba običnog u izvanredno⁸ daje naslutiti trend koji će se očitovati u belgijskom romanu nakon oslobođenja, kao što naglašava Marc Quaghebeur:

Doista ne možemo ne zamijetiti da bitan dio naše romaneskne produkcije pedesetih godina donosi sudbine gdje drugdina, novi horizonti, odlazak, oblici napuštanja i gubitka kontakta sa stvarnošću idu pod ruku sa stvaranjem imaginarnog prostora koji domovinu situira u područje odbacivanja ili udaljavanja, ponižavanja ili napuštanja, magle ili nedosljednosti. (Quaghebeur 1997, str. 258)

No, za Madeleine Bourdouxhe, kao i za velik dio Belgijanaca tijekom njemačke invazije, odlazak iz domovine nedvojbeno je rezultat naredbe za evakuaciju (usp. Quaghebeur 2008). Ipak, ovaj se odlazak nameće

⁶ Vidi što Jacques de Decker piše na temu belgijskog romana: “U biti, treba priznati da, ako postoji područje u kojem se naši romanopisci nisu nikada okušali, onda je to realistički i psihološki roman poput francuskog. Čak i oni koji mu se najviše približe, nikada se tu ne zadrže” (de Decker, Jacques 1995. “1945–1970: Les exils et le Royaume”. U: *1920–1995 Un espace-temps littéraire. 75 ans de littérature française en Belgique*. R. Trousson, J. Cels, J. De Decker, V. Engel, A. Goosse, P. Delsemme. Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature française, str. 82).

⁷ Vidi što Marcelle Marini piše u predgovoru Bourdouxhe, Madeleine, 1989. *Wagram 17-42. Marie attend Marie*. Pariz: Tierce, str. 13: “Ekonomičnost novele zahtijeva stiliziranje te time daje epsku ili simboličku snagu i najmanjem detalju iz svakodnevnog života. No, paradoksalna je činjenica da sve što može postati događajem zapravo prožima svakodnevicu. [...] Tu postoji neka vrsta opće jednakosti koja potresa našu vjeru u hijerarhiju djela: drukčije promatramo život muškaraca i žena oko nas, jer smo napustili konvencionalni svijet koji se temelji na junacima i junakinjama.”

⁸ Vidi o ovome Solte-Gresser, Christiane, “‘Anna’. La poétique du quotidien” U: *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son oeuvre littéraire, op. cit.*, str. 102: “U književnosti takav prijelaz između različitih razina stvarnosti dovodi do jedinstvene pojave: to je prijelaz iz ovdje u onkraj, iz svakodnevnog života u izvanredno iskustvo. Do te transgresije dolazi posredovanjem svakodnevnih predmeta koji grade most ili služe kao sredstvo prelaska iz jednog svijeta u drugi.”

i kao izbor, odnosno materijalni i moralni imperativ za očuvanje vlastitog života, ali i vlastitog identiteta. Odbijanje bilo kakve "kontaminacije" neprijateljem, o čemu svjedoči njezina biografija, početni je oblik aktivnog otpora koji će se zatim potvrditi i razviti. Upravo zbog toga u pripovijesti *Ispod mosta Mirabeau* odlazak brzo briše sjećanje na domovinu (na brisanje ukazuje i neizvjesna namjena te bujice vojnika).

Iako je egzodus, koji se naizgled odvija bez ikakva reda glavna smjernica pripovijesti, upravo se u naslovu, u njegovom eksplicitnom citatu, nalazi okosnica oko koje se organiziraju tematska i stilska pitanja i pruža ključ za čitanje tog zagonetnog djela čija se naracija smješta pod vidni kut "impliciranja".⁹

Prvi ključ za čitanje na površinu izvlači vezu između pripovijesti i pjesme koja govori o općim temama kao što su bol gubitka, cirkularnost prirodnog vremena koja se suprotstavlja prolaznosti događajnog vremena, prisutnost Nade s velikim *N*, pozitivnog i trajnog oblika otpora koji subjektivnost pretvara u figuru postojanosti, kao što sugerira refren Apollinaireove pjesme: "Dođi noći kucaj ure / Ja ostajem dani jure" (Apollinaire 2013).¹⁰

No Madeleine Bourdouxhe gradi naraciju "kretanja" koja ne donosi samo njezinu izvornu interpretaciju pjesme, već i bogat dijalog što ga poezija i proza mogu voditi, kao i usklađenost njihovih svrha.

Igrom obrnutog fokusiranja njezin stil pisanja postaje odraz stila pisanja pjesme. Njezina se proza tako doživljava kao druga subjektivnost koju pjesma iznosi: "Držeć' te za ruke gledam lice tvoje / Dok pod mostom ruku naših / Voda teče od pogleda što je / Umorna vječnih i valja vale svoje."¹¹

Madeleine Bourdouxhe transponira, štoviše preobražava, gustoću jezgrovite i čvrste forme Apollinaireove pjesme u narativno pismo, u jedinstvenu poetsku rečenicu u kojoj se činjeničnost i simboličnost stapaju. Nepomičnosti "ja" iz pjesme suprotstavlja "kretanje" bezimene protagonistice, čiji identitet oscilira između trećeg i prvog lica. "Ja" se nalazi na

⁹ Vidi o ovome Catherine Brun i Alain Schaffner (ur.), 2015. *Des écritures engagées aux écritures impliquées*. Dijon: Éditions WCG.

¹⁰ Izvorno: *Vienne la nuit sonne l'heure / Les jours s'en vont je demeure* (nap. prev.).

¹¹ *Id.* (Izvorno: *Les mains dans les mains restons face à face / Tandis que sous / Le pont de nos bras passe / Des éternels regards l'onde si lasse*, nap. prev.). Podudarnost s pjesmom istaknuta je naslovnicom prvog izdanja pripovijesti. Zaista se čini kao da crtež koji krase naslovnicu prvog izdanja potvrđuje prisutnost (i hotimičnost) tog "zrcalnog" pisanja (*écriture en "miroir"*) koje se podudara i s korijenom "mir-" od riječi *Mirabeau*. Dva se jednaka mosta, svaki oblikovan s pet sivih zakrivljenih linija i označen strelicama s obje strane, upotpunjena su u središtu sustavom zrcalnih ribljih kostiju, koje su pak isprekidane s deset crvenih linija koje oponašaju neku vrstu pješačkog prijelaza koji povezuje dva kraja svakog mosta. Ponavljanje broja 10 jasno priziva deseterac kojim se poslužio Apollinaire, a crvene linije evociraju vitalnu krv porađanja i pisanja.

mostu, ona je "ispod" mosta, na što upućuje početak pripovijesti: "Proteže se ispod plachte, ležeći na leđima" (Bourdouxhe 1996, str. 7). I dok je "ja" iz pjesme u dimenziji onoga "poslije", ona se odlučno smješta u dimenziju "tijekom". "Ja" "ostaje" u bezvremenosti, ona "teče", kao rijeka Seine, u vremenu koje se upravo stvara, po svojoj prirodi uključena u ulančavanje generacija: "Dijete prošlosti, dijete moga sjećanja, od tebe do mene, od mene do tog drugog djeteta. Možda danas jednostavno od tebe do nje" (*id.*, str. 14). Na dinamičnost ovog osnovnog kretanja nadovezuje se dinamičnost pripovijedanja koje pak opisuje još jedno kretanje, kretanje egzodusa, oponašajući svojim oblikom i sporosti tok rijeke. Metafora poezije kao zaustavljenosti u trenutku te pripovijedanja kao otpuštanja te zaustavljenosti, "ja" u pjesmi s vrha mosta promatra "ljubav" koja "odlazi", dok ona jest ta "ljubav" koja "odlazi" jer je za nju "tuga uvijek dolazila poslije radosti", o čemu svjedoče početak i kraj pripovijesti *Ispod mosta Mirabeau*. I upravo od radosti, od rođenja djevojčice, pisanje "kreće". No, ono je ubrzo narušeno bombardiranjem koje najavljuje invaziju na grad. Spokoj se pronalazi u Francuskoj, ali je i dalje krhak i privremen, jer ga prekida nalog za povratak u domovinu. Usamljenosti "ja" iz pjesme, njegovoj "izgubljenosti" ljubavi, ona suprotstavlja emocionalnu snagu "nas", živog ljubavnog trokuta, obitelji koju čine djevojčica, majka i "čovjek kojeg ona voli", koji je fizički daleko, ali je itekako prisutan u njezinom srcu i duši poput Nade.¹²

Madeleine Bourdouxhe nadalje interpretira kalambur Apollinaireova stiha "nade naše sve snažnije i veće",¹³ koji je od egzodusa majke i novorođenčeta, uza sve poteškoće, stvorio oblik otpora prema osvajaču koji će na kraju dovesti glavnu junakinju do pronalaska sunca. "Dani prolaze", piše Bourdouxhe opisujući kraj egzodusa, "na suncu, u spokoju" (*id.*, str. 43). I eto prisilnog povratka u domovinu koju su zauzeli neprijatelji. Bourdouxhe ga pretvara u aktivni i tihi oblik izdržljivosti: "Zaista se trebalo vratiti natrag. Život ide dalje, sporo i teško. Čudan je to život, uspavan. Djevojčica hoda. Djevojčica govori. Majka i dijete, glavom uz glavu, gledaju kroz prozor. Djevojčica ugleda psa koji prolazi i dječacića kojemu maše" (*id.*, str. 51).

Kao što čitanje pripovijesti to zorno prikazuje, Madeleine Bourdouxhe ne želi pripovijedati o "ratu" ni preko njegovog retoričkog težišta ni preko njegovih zvjerstava (usp. Solte-Gresser 2007). Njezini tadašnji čitatelji i ona sama već su u to posve uronjeni. Znaju da nema riječi koja može biti dovoljna da "ga izreče".

¹² "Ona se vraća kada zađe sunce, ali se zadrži još u kestenovoj šumi, sjedeći na travi i suhom lišću gdje ju zadržava blagost zraka. Tu bi se na putu nalazila kuća. Navečer bi se čovjek vraćao, uzimao je u naručje, čvrsto grlio. Čovjek kojega voli. Noći bi bile tihe, kao jučerašnje i prekjucherašnje; prethodile bi jutrima bez briga. Lijepa ljudske noći kada bi se još vodila ljubav" (*ibid.*, str. 42–43).

¹³ *Id.* Izvorno: *comme l'Espérance est violente* (nap. prev.).

Odlučuje ga dakle “izreći”, dočarati njegovu prisutnost uporabom jezika aluzije, diskretne simbolike – koji su nabijeni onim što Maurice Merleau-Ponty naziva “misao u riječi” (usp. Ponty 2012, str. 219) – koja uspješno predoduje prirodu i stvarnost rata:

No gdje je rat? I tko je on? Možda kada bismo ga mogli simbolizirati... Ali, pamćenja su izgubila sliku velike božice sa šljemom na glavi, snažne, hladnokrvne, djeliteljice slave, od koje strahuju i koju poštuju, prema kojoj idu opčinjeni vojnici. Lijepi vojnici, vi koji odlazite u rat... On je nedvojbeno posvuda, iza, ispred, među nama, usitnjen, nad našim glavama, ah konačno simboliziran jer, gle, nebom ranog ljeta prolaze tri krasna bombardera. (Bourdouxhe 1996, str. 16–17)

Ono što zaista zanima Madeleine Bourdouxhe, ono na čemu se temelji njezina spisateljska misija, jest “izreći ljudske istine”,¹⁴ kao što je to već najavila 1939. godine u časopisu *La Cité Chrétienne*. U djelu *Ispod mosta Mirabeau* ona, dakle, želi progovoriti o “životu za vrijeme rata”, onome što hrani Nadu i čini je snažnom (i žestokom), svemu onome što u tom razdoblju ispunja čovjekovo vrijeme, suživot, kao što ona piše, “blagosti svijeta, nesreće svijeta, raskoši svijeta”.¹⁵

Pripovijedanje o egzodusu na vidjelo iznosi jednostavnu čovječnost – sazdanu od susretljivosti, konkretne pomoći, prihvata, hrane, smještaja – koja se tada razvila među nepoznatim ljudima kao oblik otpora prema nečovječnosti rata te kao oblik domoljublja između naroda koji govore isti jezik i dijele istu sudbinu. Način na koji su opisani belgijski, francuski, engleski i njemački vojnici te odnos koji s njima održava protagonistica zorni su primjeri, kao što ćemo i vidjeti. Pridjev “lijep” označava sve vojnike, bez obzira na njihovu nacionalnost i ulogu, savezničku ili neprijateljsku, jer rat ima i nepobitnu estetsku draž, opčinjenost uniformama, blistavim čelikom, sjajnim zrakoplovima na nebu, noću kao i danju, snažna i mlada tijela vojnika.

¹⁴ “Romanopisac ne može pisati kako bi zastupao neki nauk ili uvjerenje, ne može voditi brigu o moralnim odjecima što ih njegovo djelo može imati: to bi značilo da će ga izdati. [...] književnost treba služiti. Ne smije biti proizvoljna, niti samo ukras. Ona je više od toga: treba služiti tome da se izreku ljudske istine. Romanopisac, ili pjesnik, u stanju je biti u izravnom kontaktu sa stvarnošću i to ga razlikuje od drugih ljudi. Pojmiti stvarnost i iznijeti je, to je njegova dužnost. I više od dužnosti – i tu se prepoznaje pravi romanopisac – to je obveza; ne može od nje pobjeći, to bi bilo kao da bježi od sebe samoga. Biti u dodiru s ljudskom stvarnošću, učiniti je svojom i iznijeti je, to je njegov način bivanja, njegov način postojanja. Područje pisca, mjesto gdje se on može ostvariti kao romanopisac ili pjesnik, gdje može biti svoj, jest svijet, živi svijet, kaos” (“Književnost i kršćanstvo”, odgovor Madeleine Bourdouxhe na anketu u *Kršćanski grad*, 5. veljače 1939.” preuzeto iz: Cécile Kováčshazy i Christiane Solte-Gresser (ur.), *op. cit.*, str. 195–197).

¹⁵ “Blagost svijeta, nesreća svijeta, raskoš svijeta: u finoći zraka, u zvuku muških glasova, u boji zemlje, u isijavanju kamena, u jednostavnosti kretanje, u svakodnevnici riječi, u nježnosti očiju, u bojama, u jekama, u bistrini” (Madeleine Bourdouxhe, *op. cit.*, str. 36–37).

“Dramatična” i razarajuća ljepota rata koju Bourdouxhe simbolično sažima u razmišljanjima protagonistice suočene s noćnim bombardiranjem: “kako mi se lažnom čini ljepota ratnika sa šljemom, čelične oštrice, ubijenog heroja, prigrljena, skrenuta s putanje, odbačena, iznad mene nalazi se ljepota raketa.”¹⁶

Osuda rata ne isključuje intelektualnu i ljudsku angažiranost, političko opredjeljenje koje autorica ponajviše daje naslutiti svojom odlukom da sukob između raznih zaraćenih zemalja opiše fokusirajući se na opis vojnika (belgijskih, francuskih, engleskih, njemačkih) koje susreće tijekom egzodusa. Od “rata” preuzima “konkretne” aspekte s kojima se susreću civili: ljude koji ga vode i sredstva kojima se pritom služe. Opisima koje nam daje protagonistica pripovijesti, Madeleine Bourdouxhe dotiče se, na simboličkoj razini, nekoliko temeljnih čvorišta “ratne” problematike: pripadnosti svih vojnika univerzaliji “ljudskosti” i uočavanje različitosti/stranosti/oprečnosti koje su među njima stvorili ljudi s obzirom na zemlju kojoj pripadaju.

Vojnici “prije granice” (*id.*, str. 49) imaju ljudski i “nominalni” identitet jer pripadaju zemlji protagonistice:

Promatra vojnike. Šljem i odora joj ne privlače pažnju. Lice je ono uočljivo, oči i boja kose. [...] Imaju ljudsko lice, ljudske oči, ljudsko držanje. Da ih pitamo kako se zovu, dali bi puno ime i prezime, sa svim srednjim imenima. (*id.*, str. 17–18)

Francuski vojnici, bezimeni, ali sinovi “bratskog naroda”, od drugih se razlikuju svojom susretljivošću te u raznim navratima imaju funkciju “pomoćnika” protagonistice, zahvaljujući svojevrsnom unutarnjem nalogu “koji već posjeduju i koji im nitko nije dao [...] a potječe iz noći vremena ili s ruba budućnosti [...]” (*id.*, str. 49).

Nasuprot tome, engleski su vojnici, iako saveznici, za protagonisticu stranci koji se ondje nalaze samo zbog političkih, a ne ljudskih razloga, o čemu svjedoči scena koja se odvija u kafiću, kada za vrijeme egzodusa protagonistica, koja je rodila nekoliko dana ranije, osjeti kako joj niz noge teče krv. Kafić je pun engleskih vojnika “poredanih na klupama kafića”. Ona se ustručava otići u toalet jer joj nedostaje hrabrosti da “poremeti taj veliki kvadrat bezizražajnih vojnika” koji “ne progovaraju ni riječi” i koji izgledaju kao da “su uspjeli zaboraviti vlastita imena” (*id.*, str. 29). Zbog toga se u kafiću punom vojnika osjeća “posve sama, zarobljena u velikoj ratnoj mašineriji” (*ibid.*).

¹⁶ “Iznad mene nalazi se ljepota raketa, dovoljna je sekunda nepomičnosti da se prigrli i odbaci, ljepota raketa, ogoljena, beskorisna, čudesna, sama po sebi dragocjena, ili koja bi nam bila poslana, iskorištena, kako bi prodrila u tajnu svih stvari, procvjetala, zelenih, crvenih, ritam zemlje, ali na drugi način iskorištena, iskrivljena, nestala, kako mi se lažnom čini ljepota ratnika sa šljemom, čelične oštrice, ubijenog heroja, prigrljena, skrenuta s putanje, odbačena, iznad mene nalazi se ljepota raketa” (*ibid.*, str. 33).

No, tek u opisu okupacije Francuske od strane njemačkih vojnika pismo Madeleine Bourdouxhe uspjeva, na posljednjim stranicama pripovijesti, pokazati aluzivnu virtuoznost koja predočuje složenost odnosa između pobjednika i pobijeđenih:

Došli su i drugi kamioni. Jako veliki, jako moćni kamioni. Obojeni u crno. Na crnim je karoserijama mrtvačka glava obojena u bijelo. Vojnici su visoki i snažni, posve mladi, uglavnom plavi. Odore su im divne: lijepa tkanina, dobar kroj. Malo govore, mirni su i korektni. U njima je spokoj pobjedničkih vojnika. (*Id.*, str. 51)

Ubrzo nakon dolaska njemačkih vojnika, glavna će junakinja biti primorana vratiti se u domovinu gdje će se život nastaviti “sporo i teško” (*ibid.*). “Čudan život”, kako ga definira Madeleine Bourdouxhe parafrazirajući naziv kojim je novinar Roland Dorglès nazvao početak Drugog svjetskog rata. Odgođen život, “uspavan” život, nasuprot kojega stoji “neizreciva, nebulozna” stvar zvana rat, koji na posljednoj stranici pripovijesti simboliziraju dvije aluzije na “rascjep” koji Francusku dijeli popola: “Majka razmišlja o golemom komadu zemlje koji se proteže od Meuse do Marseillea” (*id.*, str. 52) te “Francuska... nju je porazila vlastita vojska” (*ibid.*).

Glasovima koji oko nje govore o “porazu”, protagonistica suprotstavlja obećanje riječi koju namjenjuje svome djetetu te mudrost tišine u sadašnjosti: “Neka bude tišina. Tako da ne bude mjesta za huljenje” (*ibid.*), piše Madeleine Bourdouxhe u zaključku.

“Tišina” koju traži nije ni tišina nemogućnosti govora naspram neizrecivosti rata, ni tišina opreznosti spram okupatora. Kao što sugerira datum što ga spisateljica navodi na kraju pripovijesti, “srpanj 1943.” (*ibid.*) – mjesec koji označava prijelomnu točku u ratu u korist Saveznika – ta je tišina tajni glas pisma prožetog sjećanjem i Nadom, žestokog (*vie-eau-lente*) u iščekivanju punom vjere u slobodnu budućnost koju simbolizira novi život – dijete koje se rađa na početku rata i iz njega izlazi živo.

S francuskoga prevela
Matea STANOVIĆ

BIBLIOGRAFIJA

DJELA MADELEINE BOURDOUXHE

Bourdouxhe, Madeleine, 1936; 1992. “Vacance”. U: *Le Rouge et le Noir* 71; *Textyles* 9, str. 135–138.

Bourdouxhe, Madeleine. 1985. *La femme de Gilles*. Bruxelles: Labor (Espace Nord).

Bourdouxhe, Madeleine, 2009. *À la recherche de Marie*. Arles: Actes Sud.

Bourdouxhe, Madeleine, 1944. *Sous le pont Mirabeau*. Bruxelles: Lumière.

Bourdouxhe, Madeleine, 1956. “Les temps passés”. U: *Le Monde nouveau*. Bruxelles.

Bourdouxhe, Madeleine, 1996. *Sous le pont Mirabeau*. Bruxelles: Éditions Labor.

Bourdouxhe, Madeleine, 1985. *Sept nouvelles*. Pariz: Éditions Tierce.

Bourdouxhe, Madeleine, 2009. *Les jours de la femme Louise et autres nouvelles*. Arles: Actes Sud.

Bourdouxhe, Madeleine, 1989. *Wagram 17-42. Marie attend Marie*. Paris: Éditions Tierce.

Bourdouxhe, Madeleine, 1992. “Inédit: un extrait de *Mantoue est trop loin*”. U: *Textyles* 9, str. 139–144.

NEOBJAVLJENA DJELA MADELEINE BOURDOUXHE

Bourdouxhe, Madeleine, *Vacances*, djelo neobjavljeno u Francuskoj, ali objavljeno u prijevodu u Njemačkoj (Bourdouxhe, Madeleine, 2002. *Vacances: Die letzten großen Ferien*. München: Piper).

Bourdouxhe, Madeleine. *Le voyageur fatigué* (neobjavljen roman, rukopis dostupan u Arhivu i Muzeju književnosti u Bruxellesu).

Bourdouxhe, Madeleine. *Mantoue est trop loin*. (roman djelomično objavljen, otipkana verzija u Arhivu i Muzeju književnosti u Bruxellesu).

SEKUNDARNA LITERATURA

Apollinaire, Guillaume, 2013. *Alcools*. Pariz: Gallimard.

Apollinaire, Guillaume, 2013. *Calligrammes*. Pariz: Flammarion.

Aron, Paul, 2012. “Un roman personnaliste presque parfait: *La femme de Gilles* (1937) Madeleine Bourdouxhe”. U: *COntEXTES* 12.

Brun, Catherine i Schaffner, Alain (ur.), 2015. *Des écritures engagés aux écritures impliquées*. Dijon: Éditions EUD.

Carion, Jacques, 2012. “Les chemins interrompus et repris de Madeleine Bourdouxhe et Jacqueline Harpman”. U: *Textyles* 42.

De Decker, Jacques, 1995. “1945–1970: Les exils et le Royaume”. U: *1920–1995 Un espace-temps littéraire. 75 ans de littérature française en Belgique*. R. Trousson, J. Cels, J. de Decker, V. Angel, A. Goosse i P. Delsemme. Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature française.

Friedrich, H., 1956. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

Gousseau, Josette, 1995. “Madeleine Bourdouxhe, l’engagement au féminin”. U: *La Belgique telle qu’elle s’écrit: perspectives sur les lettres belges de langue française*. Renée Linkhorn (ur.). New York: Peter Lang, str. 197–209.

Kovacsazy, Cécile, 2008. “Relire Madeleine Bourdouxhe”. U: *Roman* 20-50, 45, str. 159–172. URL: www.cairn.info/revue-roman2050-2008-1-page-159.htm.

Kovacsazy, Cécile i Solte-Gresser, Christiane (ur.), 2011. *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.

Layani, Jacques, 1999. *Ecrivains contemporains: Madeleine Bourdouxhe, Paul Guimard, Maurice Pons, Roger Vailland*. Pariz: L’Harmattan.

Merleau-Ponty, Maurice, 1994. *Phénoménologie de la perception*. Pariz: Gallimard.

Nys, Florence, 1994. *Madeleine Bourdouxhe*. Dossiers Littérature française de Belgique.

Quaghebeur, Marc, 1997. "Éléments pour une étude du champ littéraire belge francophone de l'après-guerre". U: *Leurs Occupations. L'impact de la Seconde Guerre mondiale sur la littérature en Belgique*. Aron P., De Geest D., Halen P., Vanden Braembussche A. (ur.). Bruxelles: Textyles-CREHSGM.

Quaghebeur, Marc, 2006. *Anthologie de la littérature française de Belgique. Entre réel et surréel*. Bruxelles: Éditions Racine.

Quaghebeur, Marc (ur.), u suradnji s Véronique, Jago-Antoine i Hugues, Robaye. 2008. *La Belgique en toutes lettres*. Svezak "L'histoire et les hommes". Bruxelles: Éditions Luc Pire, Espace Nord.

Sarlet, Claudette, 1992. "Madeleine Bourdouxhe, attentive au signe de tout lieu". U: *Textyles* 9.

Solte-Gresser, Christiane, 2007. "Expérience historique et refus historiographique: La perception de la Seconde Guerre mondiale chez Claude Simon et Madeleine Bourdouxhe". U: *Histoire(s) inventée(s). Études sur la représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones*. Arend, E., Reichert D., Richter E. (ur.). Frankfurt na Majni: Peter Lang.

SUMMARY

WAR AND LIFE IN MADELEINE BOURDOUXHE'S *SOUS LE PONT MIRABEAU*

In *Sous le pont Mirabeau*, Madeleine Bourdouxhe tells the story of a woman who emigrates to France with the little girl she has just given birth to, following the invasion of Belgium by the Germans. The analytical reading proposed here will demonstrate how this story, which combines in the tale of the protagonist the exceptionality of the war and the daily reality of civilians, is bound up with the poem "Sous le pont Mirabeau" of Guillaume Apollinaire in terms of topics and to show the depth of exchanges and intertextual relationship between the poem and the prose narrative.

Key words: Bourdouxhe, *Sous le pont Mirabeau*, war, migration, intertextuality

Pitanje fantastike u romanu *Poraz u vremenu* Marcela Thiryja

1. UVOD

Marcela Thiryja¹ obično se uvrštava u predstavnik belgijske fantastike. Ova studija pokušat će ustanoviti modalitete pritjecanja fantastičnom na temelju analize njegovog najpoznatijeg romana *Echec au Temps (Poraz u vremenu)*², inspirirajući se pritom promišljanjima Jeana Bellemin-Noëla i Erica Lysøea, koji su fantastiku i njene procese promatrali s gledišta *psihoanalize teksta*.

Detaljno ćemo proučiti priču pripovjedača-protagonista Gustavea Dieujeua kako bismo, zbog prisutnosti unutarnjih proturječja, pokazali da je ona proizvod njegove uznemirene psihe koji omogućava i objašnjava “uzlet” prema fantastici. Pripovjedač se, zbog *nove stvarnosti* koju je kreirala njegova psihoza (poricanje³ je, prema Freudu, njen prvi znak), nalazi

¹ Roden 1897. godine, Marcel Thiry potječe iz buržuske i obrazovane sredine (Pumelle 2003, str. 315). Obilježilo ga je iskustvo rata u kojem je, nakon regrutacije u belgijske oklopne trupe, poslan u bitku protiv austrijskih vojnih snaga na istočnoj granici. Njegova je trupa prešla čitavu Aziju i Pacifik, a bili su i prvi povratnici koji su hodali u mimohodu u Americi (svibanj/lipanj 1918). Ova avantura urodila je njegovim prvim djelom, čiji je naslov, *Toi qui pâlis au nom de Vancouver (Ti koji blijediš u ime Vancouvera, 1924)*, ujedno i njegov najcitiraniji stih. Nakon povratka u Belgiju započinje studij prava. Nakon očeve smrti zajedno s bratom Oscarom preuzima obiteljski posao eksploatacije drva i ugljena. Bio je stalni tajnik belgijske Kraljevske akademije francuskog jezika i književnosti (od 1960. do 1972. godine), senator belgijske političke stranke Rassemblement wallon (od 1968. do 1974. godine) i zastupnik u Europskom parlamentu (od 1972. do 1977. godine). Marcel Thiry je nesumnjivo bio istaknuta ličnost, kako u kulturi i književnosti, tako i u politici.

² Njegov prozni opus broji tri zbirke kratkih priča, četiri pripovijetke, šest romana i pet eseja. Međutim, Thiry je prije svega poznat kao pjesnik, progonjen “dvostrukom opsesivnom tematikom nostalgije putovanja i želje za ženama koje susreće” (Pumelle 2003, str. 316). Među šest Thiryjevih romana, *Échec au temps* (1937-1938), napisan nakon romana *Le Gôût du malheur (Okus nesreće, 1922)* i zbirke kratkih priča *Marchands (Trgovci, 1936)*, bez sumnje je ostao njegov najpoznatiji roman.

³ “[...] Nastupa proces koji bih htio označiti kao *poricanje (Verleugnung)*, i koji, izgleda, nije rijedak niti odveć opasan u duševnom životu djeteta, ali koji u odraslih može postati uvod u psihozu” (Freud). Zbog toga što se poricanje odnosi na *vanjsku stvarnost*, Freud u njemu vidi, suprotno potiskivanju, prvi korak psihoze: dok neuroza počinje potiskivanjem zahtjeva Onoga, psihotičarom

u situaciji tipičnoj za fantastiku, u “općem spoju suprotnosti” (Lysøe 2002, str. 14) gdje čitatelj, uhvaćen u mrežu objašnjenja, “naposljetku ne zna kako objasniti događaje” (Bellemin-Noël 1972, str. 4). U liku Dieujeua spajaju se vremenske linije, moguće stvarnosti, suprotni polovi, muški i ženski princip, proza i poezija, a na kraju svoje priče on uspješno izvršava “posredovanje između dviju proturječnih izotopija” (Lysøe 2002, str. 17), što je za Erica Lysøea definicija fantastike.

Pripovjedač Gustave Dieujeu junak je jedne neobične priče koju nam pripovijeda u trenutku kad se zbog propasti svoje tvrtke nađe u zatvoru. Jedini mu je cilj uvjeriti nas u stvarnost njegove avanture, premda u pisanju uživa na očit i gotovo čudnovat način.

Kao trgovac na rubu propasti, Dieujeu neočekivano sjeda na vlak⁴ za Ostende, gdje slučajno sreće starog prijatelja Julesa Axidana⁵ i Engleza Leslieja Herveyja koji ga nagovore da sudjeluje u znanstvenom eksperimentu kojemu je cilj zaustaviti princip uzročnosti i time osloboditi čovječanstvo. “Prošlost dirigira svakim našim trenutkom. Pojmovi kazne i nagrade proizlaze iz pojma linearnosti vremena” (str. 79). Pomoću retrospekcije svjedoče bitci kod Waterlooa (u kojoj je pobjedu odnio... Napoleon), sve dok u jednom trenutku krik iz sadašnjosti ne prođe kroz vrijeme i ne promijeni slijed događaja, što rezultira pobjedom Engleza. Dieujeu je jedini svjedok ove povijesne promjene: modifikacija na vremenskoj liniji spriječila je Herveyjevo rođenje i Axidanovo sudjelovanje u ovom pokusu. Optužen da se pravi lud kako bi izbjegao odgovornost za propast svoje tvrtke, Dieujeu je završio u zatvoru, a u svojoj ćeliji piše po-

se postaje poricanjem stvarnosti” (J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Rječnik psihoanalize*, str. 325, preveli Radmila Dždelar i Boris Buden, Naprijed, Zagreb, 1992, nap. prev.).

⁴ U trenutku prolaska kroz Waterloo čitatelj doznaje da je u svijetu u kojem živi Dieujeu Napoleon bio pobjednik u slavnoj bitci iz 1815. (to će biti Stvarnost 2 o kojoj govorimo niže u tekstu).

⁵ Valja uočiti da su imena likova Dieujeu i Axidan nastala igrom riječi – prvi spajanjem imenica *Bog* i *igra* (Dieu-jeu), a drugi iskrivljenim pisanjem riječi *accident*, što znači ‘slučaj, nezgoda’ (nap. prev.).

vijest jednog drugog vremena, u kojem se na brežuljku Waterloo uzdizao kraljevski orač.

Koristit ćemo sljedeću shemu (slika 1) kako bismo prikazali različite linije povijesnog vremena u kojima se isprepleće Dieujeuovo postojanje. Poput svake vremenske linije, i ova se čita slijeva (povijesna prošlost) nadesno (povijesna budućnost), dok vrijeme pripovijedanja nije prikazano u shemi.

Gornja linija ("Stvarnost 1") svijet je kakvim ga mi, čitatelji, poznajemo, u kojem je Napoleon izgubio bitku kod Waterlooa 18. lipnja 1815. godine.⁶ To je poznat, naš svijet, ali je isto tako i jedan od mogućih svjetova u kojem Hervey ne postoji. Desni dio ove linije (označen kao "Stvarnost 1[b]") odgovara trenutku iskaza u kojem Dieujeu u zatvoru piše svoje "svjedočanstvo" (str. 31).

Linija "Stvarnost 2" odgovara vremenskoj liniji koju je svemir slijedio prije intervencije Leslieja Herveyja ("retroakcija" koju označavamo sa "R"), u kojoj je Napoleon pobijedio u bitci kod Waterlooa.⁷ Dieujeu je upravo tvrdeći autentičnost "Stvarnosti 2" završio na "psihijatrijskom odjelu zatvora" (str. 19).

Naša će studija pokazati da je "Stvarnost 2" zapravo Dieujeuova deformirana percepcija stvarnosti. Zvat ćemo je *novom stvarnošću*, koju prije možemo smatrati imaginarnim svijetom koji je pripovjedač-protagonist kreirao od dijelova "Stvarnosti 1" nego "objektivno" mogućom putanjom koju je Vrijeme moglo slijediti. Prikazana proturječja (vidi 5. po-

⁶ Thiry je bio jedan od potpisnika slavnog manifesta belgijske grupe književnika *Manifeste du groupe du lundi*, koji "naglasak stavlja na veze koje nas sjedinjuju s Francuskom, a nezamislivom smatra književnu povijest koja bi se vezala samo za naše provincije, [...] bavi se književnim regionalizmom koji žestoko kritizira pripisujući mu sve naše nevolje" (Quaghebeur 1998, str. 101). U tom se smislu nadovezuje na "neoklasični" pokret koji je obilježio belgijsku književnost 20. stoljeća. Nastavši nakon "centrifugalnog razdoblja" 19. stoljeća (Denis 2005, str. 65 i Klinkenberg 1981, str. 33–50), imao je ambiciju približiti se Francuskoj: "kult transsupstancijalnog jezika, negacija podrijetla i hipostaza književnosti" glavne su karakteristike ovog manifesta (Quaghebeur 2000, str. 177). Tragove ovih težnji ka simboličkom pripajanju Francuskoj možemo pronaći u romanu o kojem je riječ. S jedne strane, "stvarnost" u kojoj živi Gustave Dieujeu je ona u kojoj je u bitci kod Waterlooa pobijedila Francuska, za razliku od stvarnosti u kojoj žive svi ostali u trenutku njegova pripovjedačkoga čina ("Stvarnost 1[b]" u našoj shemi), u kojoj je Napoleon izgubio bitku. "Ja vam kažem da se te večeri na brežuljku Waterloo uzdizao spomenik francuskom kraljevskom orlu, a ne belgijskom lavu" (str. 37). Svijet kakav je bio prije eksperimenta Leslieja Herveyja više se slaže s osobnom fantazijom autora. Hallin-Bertin (1981, str. 26) na to ukazuje kad se referira na jedno od Thiryjevih izlaganja održanih u Akademiji francuskog jezika i književnosti (Thiry 1970, str. 18) u kojem autor otkriva zašto je želio promijeniti ishod bitke kod Waterlooa: "Posljednji razlog, na koji je ukazao Marcel Thiry, bez sumnje i najuvjerljiviji: velik je broj onih koji nisu prihvatili francuski poraz. To je jedna suptilna želja da se svemogućoj književnoj imaginaciji povjeri zadatak ispravljanja povijesnih nepravdi" (Hallin-Bertin 1981, str. 26).

⁷ I u kojoj je Herveyjev predak preživio relativnu sramotu jer je uzrokovao poraz Engleske, ali je i istovremeno spasio Wellingtona od smrti, što mu je donijelo doživotnu rentu za cijelu obitelj.

glavlje) bacaju novo svjetlo na događaje u Ostendeu, svjetlo psihoanalitičkog pristupa. Smatranje romana *Échec au Temps* "ukronijom" ili "znanstvenom fantastikom" (Fondanèche 2005, str. 96; Baronian 2015, str. 660; Durand 2013, str. 262) gubi smisao⁸ kad "Stvarnost 2", umjesto vjerodostojnog svjedočanstva, interpretiramo kao *subjektivnu Dieujeuovu fantaziju*. Situacija u kojoj više nismo potpuno sigurni u svjedočansku funkciju priče, smješta je, zajedno sa samim čitateljem, u "neodlučnost" (Bellemin-Noël 1972, str. 4), tipičnu za fantastiku.⁹

2. VEZE S FANTASTIKOM

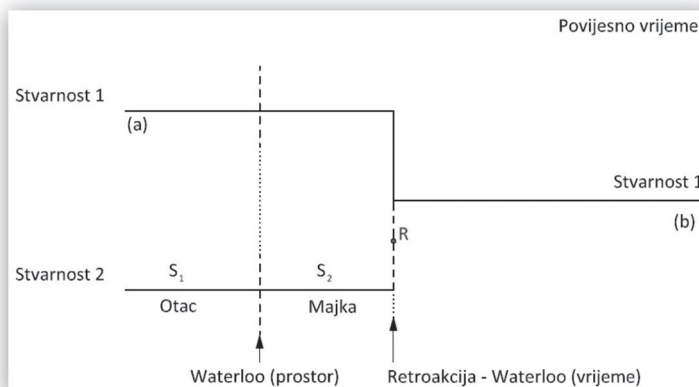
Pripadanje ovog romana žanru fantastike jedva da je ikad bilo dovedeno u pitanje. Frickx i Trousson tvrde kako "se u ovom romanu Marcel Thiry (1897-1977) prvi put okušao u žanru kojim neosporno izvrsno vlada, što ga je veoma brzo svrstalo u majstore belgijske fantastike" (Frickx, Trousson 1988, str. 153). Ali već su tada primijetili da "više teži znanstvenom nego fantastičnom, što djelo Marcela Thiryja čini atraktivnim i originalnim." Jean-Baptiste Baronian nedavno je u djelu *Dictionnaire amoureux de la Belgique (Ljubavni rječnik Belgije)* u članku o Marcelu Thiryju napisao: "riječ je o jednoj od rijetkih ukronija u književnosti francuskog jezika dvadesetog stoljeća" (Baronian 2015, str. 660). Po pitanju djela *Nouvelles du Grand Possible (Novele iz Zemlje Velikog Mogućeg)*, koje smatra Thiryjevim remek-djelom, bio je mnogo "spremniji govoriti o metaforičkoj fantastici" (na tragu Hallin-Bertina koji je ovom pojmu posvetio treće poglavlje četvrtog dijela svoje knjige).

U svom poglavlju o znanstvenoj fantastici, Daniel Fondanèche također predlaže dvostruku pripadnost romana *Échec au Temps*. "Na trenutke je vremenska igra toliko bliska ukroniji, da više ne znamo nalazimo li se u domeni SF-a ili već u onoj drugoj vrsti spekulacije znanj kao ukronija" (Fondanèche 2005, str. 96).

Marc Quaghebeur roman svrstava u "realnu fantastiku" (Quaghebeur 2015, str. 38), a detaljnije piše o djelu *Nouvelles du Grand Possible* i o samom autoru:

⁸ Prema Bellemin-Noëlu, fantastika je "tehnika pripovijedanja koja se razlikuje od [...] znanstvene fantastike, a koja posredstvom učinaka realnosti eksplicitno nastoji stvarnom prikazati konstrukciju čija koherencija poštuje norme naše racionalnosti, ali su joj elementi ekstrapolirani iz neke povijesti (znanstvene, političke, pa čak i psihološko-mitološke, sjetimo li se svemirske opere, utopije i herojske fantazije" (Bellemin-Noël 1972, str. 4). "Povijesnost" bitke kod Waterlooa i vremenske devijacije do koje dolazi zahvaljujući intervenciji (Herveyjevog) vremenskog stroja mogla bi ovo djelo svrstati u žanr znanstvene fantastike.

⁹ Primijetimo da u ovoj fantastici nema ničeg "klasičnog": ona ne izaziva očekivane osjećaje straha ili tjeskobe, a nesigurnost čitatelja na kraju romana ne poklapa se s osjećajem pripovjedača-protagonista" [...] *imaginacija, san, halucinacija, vizija*, to su neadekvatne riječi koje u fantastičnim tekstovima opisuju impresiju koju ima junak/pripovjedač, a koju čitatelj treba dijeliti" (Bellemin-Noël, str. 4).



Slika 1: shema vremenskih linija u povijesti

“Marcel Thiry, veliki predstavnik neoklasičnog pisma u poeziji, 1960. godine objavljuje *Nouvelles du Grand Possible*, tekstove koji su postali modeli diskretne fantastike” (Quaghebeur 1993, str. 156). Ukazuje na “prisutnost prigušene fantastike u prozi” i tvrdi kako je za Thiryjeve prozne tekstove, “uvijek karakteristična [...] fantastična komponenta” (Quaghebeur 1998, str. 199).

Ovo jednoglasno svrstavanje u fantastiku, uz priznavanje određenih posebnosti, nalazimo i u tekstu Hallin-Bertina:

Dakako, ako govorimo o uzbuđenju koje u čitatelju pobuđuje iščeznuće onoga u što je siguran, riječ je o fantastici. Promotrimo li genijalnost Herveyjeve mašinerije, radi se o romanu znanstvene fantastike. Alternativnom poviješću možemo ga zvati stavimo li naglasak na razrješenje paradoksa koji rezultiraju modifikacijom Vremena. Međutim, ovi različiti aspekti ne obuhvaćaju ono najvažnije: roman *Échec au Temps* je prije svega djelo jednog moralista kojeg muče nepravde sudbine. (Hallin-Bertin 1981, str. 53–54)

Vidimo da se djelo uglavnom svrstava u fantastiku, premda se u kritičkom diskursu pojavljuju pukotine koje ponekad ostavljaju prostora za drugačije poglede.¹⁰

Te bismo poglede mogli objasniti proturječjima koje smo pronašli u Dieujeuovoj priči (“priča iz dijela S_2 ”). Ta nam proturječja omogućuju da prevrednujemo i preusmjerimo njegovo navodno svjedočanstvo u smislu frojdotskog *unheimlich*a, polazeći od razmišljanja Bellemin-Noëla i Lysøea. Ova priča-svjedočanstvo, koja čitatelja nastoji uvjeriti da je postojala neka druga stvarnost koje više nema (“Stvarnost 2”), zapravo pokazuje “nešto što se pojavilo, a trebalo je ostati skriveno” (Lysøe 2002, str. 15).

¹⁰ Dirckx (1990) je, prema našim saznanjima, jedini zaista doveo u pitanje pripadnost fantastici, ali iz razloga koji se više tiču definicije žanra i tehnika dekonstrukcije fantastike: “autor [...] narativne postupke nije stavio u službu dvosmislenosti svojstvene fantastici, o kojoj govori Tzvetan Todorov” (Dirckx 1990, str. 44). Razlog tome je, po našem mišljenju, što sredstva reaktivacije fantastičnog počivaju drugdje: u proturječjima u Dieujeuovoj priči.

3. ZAŠTO PISATI?

U postupku ovog čovjeka, koji samo želi izreći svoju istinu, nema nikakvih literarnih pretenzija. Svrha njegove priče nije “pridobiti interes čitatelja” (str. 19), nego svjedočiti i uvjeriti čitatelja u njegovo mentalno zdravlje: “Nisam lud, znam da ovaj protest ne dokazuje ništa, ali trebam nastaviti s njime. Odlučio sam ovdje ispričati svoja sjećanja kakva jesu, pa čak i ako će me, što mi baš i ne bi bilo po volji, odvesti na psihijatrijski odjel zatvora” (str. 37).

Literarna pitanja su mu, kako tvrdi, jako daleka, a jedini mu je cilj uvjeriti u stvarnost proživljenog iskustva, tako neubičajenog da ga ni “sam ne mogu razumjeti” (str. 21). Dieujeu redovito naglašava svoju prozaičnost, kao i neposjedovanje književne prakse, ni talenta. “Ne vjerujem da je druženje s jednim pjesnikom, zapravo s dvojicom, u nekoliko tjedana moglo kod normalnog trgovca poput mene pobuditi literarne ambicije. Možda mi je pisanje spasonosna intelektualna razbibriga u ćeliji” (str. 21). Ili pak sljedeća izjava: “[...] ako je u Namuru nešto poznato, to je da ja, Gustave Dieujeu, bivši trgovac željezom i čelikom, ne znam i nikad nisam znao pisati stihove” (str. 59). Na početku priče kaže da je prestao opovrgavati službenu priču liječnika, suca i odvjetnika, ali i da nije dao “formalno priznanje”, jer bi to od njega iziskivalo “veliko naprezanje mašte” (str. 19). Njegova priča nije fikcija: poziva se na svoje kolege kojima bi bilo smiješno vidjeti ga kako koristi “romaneskne smicalice”. Vješto naglašava svoju ulogu objektivnog pripovjedača: “Ovo je svjedočanstvo: ja samo želim iznositi činjenice” (str. 31). Na početku 11. poglavlja ide još dalje:

Želim ispričati ovu nevjerojatnu priču na najkraći mogući način, bez digresija i bez cifranja. O svom trenutnom stanju u zatvoru ne želim reći ništa osim onoga što bi moglo dodatno razjasniti kako me ova avantura stubokom promijenila u samoj biti moga bića. (str. 115)

No, da se zadržimo na početku romana, često smo suočeni s neobičnim postavljanjem pripovjedačkog

čina.¹¹ I zaista, Dieujeu svoju neobičnu priču povezuje s “književnim žanrom” *zatvorskih priča*, zasigurno s ciljem odvajanja od njih i potvrđivanja istinitosti svoje pripovijesti. Ali može djelovati neobično da jedan tako prozaičan čovjek, kojem su umjetnost, književnost i mašta strane, već u drugoj rečenici svoje priče čitatelju predstavlja književna razmatranja koja ga povezuju s drugim fikcijama (u ovom slučaju s glasovitom Mériméovom novelom *Carmen*). Štoviše, Gustave Dieujeu uspoređuje se s “romanesknim potomkom” don Joséa iz *Carmen*, budući da se u prvoj rečenici pripovjedač-junak izravno obraća čitatelju.

Ne znam volite li priče pripovijedane iz zatvora. Nakon *Carmen*, pripovijest zatvorenika postala je književni žanr [...] i autor, s vremena na vrijeme, može priteći izravnom obraćanju za postizanje najljepšeg efekta iskrenosti, kao kad se don José ili njegov romaneskni potomak, na početku svoje priče, obraća konfidentu [...]. (str. 19)

Tvrđi da uživa u pisanju i da “želi da tako i ostane” (str. 20).

Cijelim romanom prolazi “metaknjiževni vektor” koji, premda ne diskreditira njegovo “načelo objektivnosti” (Dirckx 1900, str. 41), svejedno propituje izrečeni cilj pisanja isključivo svjedočanskog djela:

Lijepa djevojka činila mi se veoma prikladnom junakinjom za takav **kratki roman**. (str. 30)

Pitanja tih konfidenata, dobro postavljena kao kad u **kazalištu** treba informirati publiku, djelovala su mi kao božanska providnost [...]. (str. 31)

[...] sudbina, koja je tako dobro posložila **scenarij**, natjerala me da prođem kraj telegrafskog ureda. (str. 32)

Iako Dieujeu pokušava dokazati istinitost proživljenog iskustva (koje nema veze ni sa čime što cijeli svijet smatra stvarnošću), ne prestaje mu pridavati romaneskni karakter, osjećati neobičan užitak pisanja (njemu koji nema veze s književnosti) ili intrigirati čitatelja formom ovog tobožnjeg svjedočanstva.

Ova prva opservacija pokazuje kako Dieujeu, premda se drugačije deklarira, nipošto nije vjerodostojan pripovjedač. Prisjetimo se razlike koju je definirao Todorov:

Problem postaje složeniji u slučaju pripovjedača-lika, pripovjedača koji kaže ‘ja’. Njegov govor u svojstvu pripovjedača ne može podlijegati provjeri istinitosti, ali kao lik on može lagati.¹²

Tu pripovjedačku strategiju slijedi i Thiry, po uzoru na Agathu Christie u *Ubojstvu Rogera Ackroyda*: ne sumnjamo u tvrdnje Dieujeua-pripovjedača,

iako pripovijeda o vlastitoj avanturi, odnosno avanturi Dieujeua-lika, i to nakon što je od nje prošlo nekoliko mjeseci.¹³ Budući da se tekst nudi kao priča-svjedočanstvo, ne podliježe testu istinitosti: dosluh između čitatelja i pripovjedača je osiguran, jer čitatelj ima “tendenciju zaboraviti da je taj isti pripovjedač [...] također bio jedan od protagonista i da mu stoga može biti u interesu prikriti istinu” (Hallin-Bertin 1981, str. 61).

Može, dakako, biti lud. Ali čitatelj vjeruje u zdravlje njegova duha: Dieujeu mu je, od početka svoje priče, pružio toliko “dokaza” svoje lucidnosti, svog poštenja, pa čak i mudrosti, da čitatelj bez oklijevanja vjeruje u njegov zdrav razum. (Hallin-Bertin, 1981, str. 62)

Diskreditiranje svjedočanstva, naglašavanje romanesknog, neobičan užitak pisanja: Dieujeuov “zdrav razum” nesumnjivo treba preispitati. U nastavku ćemo pokazati kako prikriivanje istine (svjesno ili nesvjesno) itekako postoji.

4. SAN, NESTVARNOST, LUDILO

U brojnim je ulomcima očita nerealnost radnje ili mjesta kojim pripovjedač prolazi. U drugima se pak bez okolišanja tvrdi da on živi u snu. Ludilo je u ovoj knjizi prisutno od korica do korica; ponekad, kao što smo već spomenuli, u samom odbacivanju optužbi (“ja nisam lud”). Ili u ovom obraćanju samom sebi, dan nakon susreta s Axidanom i Herveyjem:

Po prvi put si imao osjećaj da te ovaj alternativni put, kojim je tvoj život sinoć iznenada krenuo, već odveo tako daleko i visoko, sve do vrhova snova. I slušao si sam sebe kako govoriš, pomalo iznenađen, jer se obično ne čujemo u snovima. (str. 69)

Ili još: “[...] ovo se može objasniti samo time da su mi strasti poremetile duh” (str. 75). Nakon prvog divljačkog krika Herveyjeve kućepaziteljice Lise, čija se djevojčica na smrt ispekla proključalom vodom: “[...] u tom sam trenutku osjetio da mi se vlastiti um uskomešao i da će se pomračiti. I evo što je taj razum, za koji sam vjerovao da je od mene neodvojiv, uspjelo iščupati iz čvrste podloge: bio je to Lisin krik [...]” (str. 111). “Evo zašto propadam, evo zašto misle da sam lud” (str. 39). Također govori o svom “kratkome poremećaju osobnosti” (str. 119) i svom “tretmanu

¹³ Ova tehnika ima mnogo dodirnih točaka s onim što opisuje Bellemin-Noël: “pisac duplicira svog pripovjedača: sam junak nije onaj koji pripovijeda ono što nam je prezentirano [...], radi se o nekoj vrsti *alter ega* koji igra ulogu svjedoka i koji osigurava kredibilitet, baš kao i ‘izrecivost’ pripovijedanog. [...] Pripovjedač-svjedok [...] može biti netko drugi, tko je lucidan i nije potpuno traumatiziran, a može biti i junak u nekom drugom periodu svog života” (Bellemin-Noël 1972, str. 5). U ovoj ćemo studiji doći do zaključka da “junak u nekom drugom periodu svog života” nije sam po sebi jamstvo kredibiliteta i da diskurs itekako treba podvrgnuti “testu istinitosti”.

¹¹ *Echec au Temps* je “u osnovi metaknjiževno djelo” (Dirckx 1990, str. 39).

¹² Usp. Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, prevela Aleksandra Mančić-Milić, Edicija Pečat, Beograd 1987, str. 87 (nap. prev.)

depersonalizacije” (str. 145). Tu je i dio kad odluči odgoditi telefonski poziv svom bankaru:

Ostavljala me u stanju miline, s dva još uvijek otvorena puta: puta rutinskog i poznatog života i puta slučajnosti, a potreba za odlukom bila je odgođena. Proizvoljnost i nerazumnost mojoj je prisutnosti u Ostendeu davala realni karakter koji me oduševljavao. (str. 42)

Baš kao što naša shema (slika 1) prikazuje dva moguća stanja svijeta, tako i osobnost junaka prolazi kroz proces podvajanja. Postoje dva Dieujeua: jedan je trgovac iz Namura, mirne osobnosti i urednog života, nesklon iznenađenjima, “stvarni” Dieujeu kakvim ga cijeli svijet poznaje, a drugi je Dieujeu očaran slobodom i poezijom, koji preispituje ono u što je nekoć bio siguran. Jedan se drugom ponekad obraća s “ti” (str. 69), ili govori o njemu u trećem licu: “Načina života Gustavea Dieujeua iz Namura prisjećam se gotovo s blagom nevjericom” (str. 119). “Ponovo sam vidio tog čovjeka koji sam nekad bio i maglovito se pitao nije li nastavio, u očevom uredu u Namuru, živjeti podvojenim životom, dok sam ja skrenuo u avanturu” (str. 120). Ukratko, vidio je Dieujeua koji je ostao u onome što smo nazvali “Stvarnost 1(a)”, vremenskoj liniji u kojoj je Napoleon izgubio bitku, a Dieujeu nije proživio iskustvo u Ostendeu.

Tako Gustave Dieujeu, unatoč želji da ispriča ono što mu se dogodilo i da svoju priču uklopi u prividnu normalnost u kojoj se “abnormalno i neobično tretiraju na potpuno jednak način kao i najtradicionalnija svakodnevnica i sitnice iz običnog života” (Hallin-Bertin 1981, str. 62), neprestano diskreditira svoju priču komentarima i primjedbama koje su, po svemu sudeći, čista izmišljotina, ako ne i očitovanje ludila.

Hallin-Bertin također primjećuje ovu “iznenadnu promjenu osobnosti pripovjedača” (Hallin-Bertin 1981, str. 67), ali ne izvlači zaključak koji se iz nje nameće, bez sumnje zato što nije primijetio proturječja u priči.

5. UNUTARNJA PROTURJEČJA U PRIČI

Dieujeuova priča, predstavljena kao svjedočanstvo, bez sumnje je čista izmišljotina diktirana njegovim “ludilom”. U tekstu je prisutan niz proturječja koje teško možemo pripisati nemaru autora.

U jednu ruku tvrdi, nekoliko paragrafa nakon početka teksta, “[...] bilo je *dana* kad me dokolica zaobišla zbog neobičnog poriva da pričam svoje priče” (str. 21). Međutim, budući da je upravo krenuo pisati svoju priču i da se ne može raditi o usmeno *ispričanom* jer tvrdi kako je “presta protestirati protiv verzije mojih istražitelja i liječničke struke”, znači da je cijele dane (a “ovim se poslom bavim četiri ili pet sati na dan” [str. 22]) proveo u pričanju priče... koja tek počinje. Nakon toga nas uvjerava da je upravo počeo, budući da spominje ovaj “veliki plan koji ću kasnije možda imati hrabrosti otkriti, mnogo dulje, *na dvjesto*

ili tristo stranica” (str. 22) (roman ima 223 stranice). Gotovo je nezamislivo ovo napisati dok je priča tek na četvrtoj stranici. Ne bi li se moglo reći da je ovo priča koju neprestano priča sam sebi, u svojoj glavi?

Čitatelj je upozoren čak i prije nego što dođe do ozbiljnih nedosljednosti u priči: zdrav razum je nestao, zakoni logike više ne postoje. “[...] svjedočio sam potpunom kolapsu zakonâ rasuđivanja, vidio sam kako labavi nekadašnja čvrsta spona uzrokâ i posljedica” (str. 22).

Prva nedosljednost: konobar kafića u Ostendeu u kojem je sreo Axidana i Herveyja ima dva imena: Alfred i Edouard. Kafić je pust i u njemu radi samo jedan “besposleni konobar iza šanka” (str. 45). “Alfred, uzet ćemo još tri viskija sa sodom” (str. 51) i “Edouard, dopustili ste da ožednimo!” ili “Edouard, konobar, te se večeri nije trebao zamarati” (str. 59).

Naravno, mogli bismo to objasniti stanjem popriličnog pijanstva naših likova, nakon tri viskija (i tri piva koje je Dieujeu prethodno popio [str. 43] u zalogajnici u kojoj je jeo). Osim ako se ovdje ne otkriva nova stvarnost, koja je isključivo u glavi pripovjedača.

Drugo proturječje u priči: u jednom trenutku junak jede u zalogajnici: “Jeli smo mnogo mesa i pili mnogo piva” (str. 121). Dvije stranice dalje pak čitamo “U tom se restoranu nije posluživao alkohol” (str. 124). Osim ako pretpostavimo da je riječ o bezalkoholnom pivu, ove su izjave veoma neobične.

Treći slučaj: nakon susreta s gospođicom Orbus koja ga dolazi vidjeti u Ostende, Dieujeu se na trenutak vraća svojoj razumnoj osobnosti (“Razum je, srećom, stigao u Ostende zajedno s gospođicom Orbus” [str. 157]) i sanja o patentiranju Herveyjeva izuma. “Moramo ga što prije nagovoriti da potpiše jedan ugovorčić...” (str. 158). Ali odmah zatim se pribire, tvrdeći kako nikad nije ostvario “taj zlobni plan, dostojan najpohlepnijeg Dieujeua”, koji ga je opsjeo samo na “desetak minuta”. Kasnije nas je uvjerio da tu namjeru Herveyju nikad nije niti spomenuo:

Nadam se da ni pod kojim okolnostima ne bih Herveyju govorio o svojim bogohulnim planovima i da bi sam pogled na njegovo sjajno čelo, atmosfera avanture u laboratoriju, [...] bili dovoljni da ponište utjecaj koji je na mene imala Orbus. Ali, već sam na stubištu mogao čuti Axidana i Herveyja kako razgovaraju gore na šestom katu. (str. 158)

Lisina prisutnost potpuno je spriječila Dieujeua da spomene ideju o ugovoru. Međutim, na 167. stranici Hervey, koji predviđa krah svog eksperimenta, pita Dieujeua: “Niste li mi rekli da bi ugovor o mojoj retroviziji smjesta bio unovčiv?” (str. 167).

Četvrti i posljednji slučaj, koji još više zapanjuje, jest sljedeći: Dieujeuova priča puna je vremenskih proturječja. Priča nam na početku govori da započinje “jednog **ponedjeljka** popodne, **krajem travnja** 1935. godine” (str. 23). Malo dalje saznajemo da je petnaest dana do Uskrsa: “Podcijenio sam te, stari moj, jer nازلazimo se u kafiću, petnaest dana prije Uskrsa, po

pasjem vremenu” (str. 47), otkriva nam Axidan. Provjerili smo i ustanovili da je 1935. godine Uskrs padao na ponedjeljak 21. travnja. Dakle, dan na koji počinje priča trebao bi biti ponedjeljak, 8. travnja, a ne “kraj travnja”. Osim toga, uvijek revan da nas upozna sa svojom Protuuzročnom teorijom, Axidan nam, poput jeke koja predosjeća ova vremenska proturječja, govori: “Zar nikad nisi sanjao o svijetu u kojem dobiješ na lutriji, a da nisi prethodno kupio srećku, ili da nakon 5. u mjesecu ne slijedi 6.” (str. 53), kao i “6. travnja ne dolazi nužno nakon 5.” (str. 55), ili “tek je 6.” (str. 58). Mogli bismo se zapitati zašto Axidan daje primjere 5. i 6. travnja, ako je tada 8. travnja...

Axidanove izjave savršeno se uklapaju u Dieujeuvu psihi, one samo materijaliziraju u tekstu vremenske nelogičnosti koje bi on htio vidjeti u svijetu.

U 6. poglavlju Dieujeu se oporavlja od “sinoć-njeg” (str. 69) pijanstva (dakle došli smo do utorka). U sobu prima Herveyja koji od njega traži novac kako bi mogao nastaviti svoje eksperimente. U 7. poglavlju saznajemo da je Dieujeu rekao gospođici Orbus da mu pošalje ček na trideset tisuća franaka. “Obavijestio sam Herveyja da ću mu novac dati sutra (tj. u srijedu). [...] U sedam sati, kad sam napuštao hotel da bih večerao, pojavio se Axidan. [...] prenio mi je poruku svog prijatelja kojom mi ovaj zahvaljuje i nada se da ću sutra ili prekosutra (tj. u srijedu ili u četvrtak) doći s Axidanom u njegovu radionicu” (str. 75). Axidan i Dieujeu šetaju se nasipom i poglavlje završava kad se nađu pod prozorima zgrade u kojoj se Hervey upušta u svoje eksperimente. Reference na “jučer” (str. 79 i 83) (koje se očito odnose na večer njihovog susreta u kafiću, tj. na ponedjeljak navečer) dokaz su da se 7. poglavlje odvija u utorku.

Sljedeće proturječje nalazi se na početku 8. poglavlja. “Djeca su se vraćala iz škole kad smo ušli u kuću na uglu koju sam vidio **prethodne večeri**, okrunjenu tim budnim svjetlom. Bila je **subota** i počinjali su uskrsni praznici [...]” (str. 87). Po svakoj bi logici trebala biti srijeda, a ne subota. Malo dalje “bdijenje pred Cvjetnicu” (str. 95) (tj. noć prije Cvjetnice, u subotu 13. travnja 1935. godine), potvrđuje da je subota. Prema tome, Dieujeu je u Ostendeu ostao od ponedjeljka 8. travnja do subote 13. travnja. Međutim, u tekstu ne nalazimo ispravne vremenske odnose.

Finalni dokaz ovih vremenskih nedosljednosti pronaći ćemo malo dalje: “Život koji sam vodio do **preksinoć** već mi je bio tako dalek” (str. 116), što se referira na život Dieujeua, urednog trgovca, koji se prekinuo u ponedjeljak slijedom njegovih neobičnih odluka. Prima pismo svog brokera koji ga podsjeća na odluku da kupi dionice Mnoto: “**prekjučer** vam nisam mogao reći koliko odobravam transakciju koju ste od mene naručili [...]” (str. 116). U drugim ulomcima: “**preksinoć** sam pojeo prvi obrok svog oslobođenja” (str. 121), “opet je krenuo pričati sa žarom, poput Axidana **sinoć**” (str. 124). Ovi posljednji dijelovi potvrđuju nam da je riječ o srijedi 10. travnja, a

ne o suboti 13. travnja, kako nam je tekst prethodno otkrio, bez ikakve zadržke.

*

Nenadani odlazak vlakom (taj “bijeg” koji je poput “čudesnih vrata Slučajnosti” [str. 36]) poklapa se s trenutkom u kojem do izražaja dolazi Dieujeuova strana koja voli slobodu, poeziju, ne strahuje od slučajnosti, koja se do ovog trenutka u priči samo suptilno dala naslutiti (vidi 6. dio). Preciznije, trenutak u kojem čitatelj osjeti pomutnju, poremećaj u normalnom poretku stvari, događa se kad vlak prolazi pored Brežuljka... Waterloo (u našoj shemi smo ga označili kao “Waterloo-prostor”) i upravo on označava okretanje priče prema njegovoj igri proturječja. To je trenutak u kojem Dieujeuova psiha pušta na slobodu “nepojmljivo čudovište, nepredočivu predodžbu” (Bellemin 1972, str. 5), ono *Unheimliche* koje je “sušta stranost, uznemirujuća, zabranjena, nečista” (Mérigot 1972, str. 102).

Uvijek postoji mogućnost da, zajedno sa Kathryn Hume i W. R. Irwinom, “Stvarnost 2” pripišemo jednoj široj definiciji, odnosno fantastici¹⁴ (što je prema definiciji koju daje Hume moguće) i da je smatramo (neovisno radi li se o svjedočanstvu ili o fantastiji) trenutkom zaokreta prema fantastici.

Ono što smo do tog trenutka doživljavali “našim svijetom” (“Stvarnost”) odjednom postaje neka druga stvarnost, vremenska linija različita od naše, svijet u kojem je Napoleon pobijedio (čitatelj s iznenađenjem uviđa da se nalazi u “Stvarnosti 2”).

Ovu “Stvarnost 2” tvore dvije sukcesivne vremenske situacije:

– period S_1 je period “normalnog svijeta” koji se od našeg razlikuje po Napoleonovoj pobjedi¹⁵ (napomenimo još jednom da u očima čitatelja ovaj svijet nije takav sve do trenutka Waterloo-prostora: dakle, “Stvarnost 1[a]” i “Stvarnost 2” poklapaju se sve do čitanja odlomka “Waterloo-prostor” [str. 37–38]). To je priča koja je ispričana u 2. i 3. poglavlju (1. poglavlje odgovara Dieujeuovom trenutku iskaza u zatvoru (“Stvarnost 1[b]”).

– period S_2 , smješten je između Waterloo-prostora (str. 37–38, kraj 3. poglavlja) i iskustva retroakcije (str. 197, kraj 17. poglavlja) i sadrži **unutarnja proturječja** na koja smo prethodno ukazali.

Možemo primijetiti da su po tri poglavlja¹⁶ smještena s obiju strana dvaju ključnih trenutaka u priči:

¹⁴ “Fantasy is any departure from consensus reality” (Hume 1984, str. 21).

¹⁵ I, dakako, po posljedičnom postojanju Herveyja, kao i po njegovom prisustvu u Ostendeu i susretu s Axidanom, koji je ostao profesor i pjesnik...

¹⁶ Tri je ključna brojka u romanu: “tri partnera u whistu” (str. 36), “tri bijela, svjetionička poteza kistom” (str. 42) (koja se u više navrata pojavljuju u priči), “obitelj francuskih turista: otac, majka i srednjoškolac od 15 ili 16 godina” (str. 35) itd.

poglavlja lijevo od trenutka “Waterloo-prostora”, kada smo shvatili da se stvarnost lika ne poklapa s našom, i poglavlja desno od trenutka “Waterloo-vremena”, kad se događa iskustvo retroakcije koje mijenja ishod slavne bitke.

Dieujeu je posredstvom onoga što bismo itekako trebali smatrati invencijom *nove stvarnosti* (događaji iz dijela S_2) dopustio skrivenom dijelu svoje osobnosti da se razmaše u imaginarnom svijetu u kojem će se suprotnosti stapati, što je definitivno obilježje romana fantastičnog žanra.

6. UZLET PREMA FANTASTICI: STAPANJE SUPROTNOSTI

Spomenuta proturječja ovaj roman definitivno smještaju u sferu fantastike. Zbog njih ćemo priču pripovjedača-protagonista ponovo razmotriti u svjetlu promišljanja Bellemin-Noëla i Lysøea: kao imaginarnu/narativnu konstrukciju koja se okreće prema frojdovskom *Unheimliche*. I doista, kao što je naglasio Bellemin-Noël, u fantastičnoj priči uvijek postoji “skriveno” čudovište koje želi progovoriti: “Autor fantastike treba [...] proizvesti još-neizrečeno, (kako bi) *izrazio ono neopisivo*” (Bellemin-Noël 1972, str. 5). Dieujeuova priča ukazuje na ono “nešto što je trebalo ostati u sjeni i što je iz nje izišlo”¹⁷ (Freud 1985, str. 246).

Pojava nadnaravnog u romanu *Echec au temps* povezana je sa spoznajom oslobađajuće odluke kojom odbija prozaičnu i merkantilnu sliku ljudske egzistencije i okreće se prema bezrazložnosti, poeziji i slučajnosti – esenciji skrivenoj ispod sitničavosti “rasuđujućeg uma”. Hallin-Bertin (1981, str. 51) to dobro uviđa kad kaže: “Polazna točka nalazi se u osnovnoj pretpostavci da je čovjek sveden na stanje ropstva. Iz ove perspektive čak i najmanji slobodni i neosnovani potez postaje pobuna protiv našeg stanja, a samim tim i nadnaravni događaj.” Specifičan karakter ovog romana, kako smo u radu već utvrdili, leži u činjenici da, za razliku od onoga što je najčešće slučaj s fantastikom, uznemirujuće nepoznato (*unheimlich*) nije ovdje ono što izaziva tjeskobu (osjećaj stran¹⁸ romanu *Echec au Temps*).

Fantastika dovodi do “općeg sjedinjenja suprotnosti” (Lysøe 2002, str. 14); uobičajene opozicije (primjerice, živo/neživo, kao u romanu T. Gautiera

¹⁷ *Unheimliche* “zapravo nije ništa novo ni strano, već nešto što je psihikom životu oduvijek poznato, a stranim mu postaje tek procesom represije. [...] uznemirujuće nepoznato bilo bi ono što je trebalo ostati u sjeni i što je iz nje izašlo” (Freud 1985, str. 246).

¹⁸ “Slušao sam te sanjarije koje su oslobađale od svake ideje posljedice, dakle od svake odgovornosti i *od svih strahova*; dok je kiša kuckala po prozorima i dok su svjetla svjetionika nestajala na moru, pitao sam se na koje sam to nestvarno mjesto došao potražiti ovo tajno utočište od života” (str. 55).

La Cafetière [Kafetijera]) teže stapanju/neodređenosti. Sada ćemo iz te perspektive kratko proučiti na koji se način u Dieujeuovoj priči neke standardne dihotomije stapaju: kontradiktorna i samodiskreditirajuća *nova stvarnost*, stvorena u poremećenoj psihi, invencija je koja omogućuje približavanje suprotnosti. Na kraju svoje priče, pripovjedač-protagonist pronalazi ravnotežu: “sam se sebi divim” (str. 22).

6.1. Proza/prozaično/trgovina – poezija

Eric Lysøe pokazao je kako bismo, pregledamo li kontekst u kojem se u Francuskoj u 19. stoljeću pojavila, fantastiku mogli smatrati oblikom poetske proze: “fantastika vodi do simultanog preispitivanja poezije i romana” (Lysøe 2005, str. 33). Žanrovska pripadnost romana *Echec au temps* nije dovedena u pitanje prisustvom pjesme, kao ni brojnim aluzijama na poeziju,¹⁹ koje često donosi posrednik, lik Axidana.²⁰ Ipak, mjesto koje poezija zauzima u “prvom romanu pjesnika opsjednutog demonom proze” (Durand 2013, str. 262) toliko je značajno da zaslužuje našu pozornost.

Kao prvo, i u svjetlu onoga što je dosad navedeno, neobično je da iz pera nekoga tko se smatra tako prozaičnim iziđu stranice na kojima ritam i dah doista ukazuju, ako ne na umijeće jednog pjesnika, onda u najmanju ruku na ljubitelja “lijepo riječi”.²¹ Već smo pokazali (vidi 3. dio) kako je trgovac Dieujeu u ćeliji spoznao neobično zadovoljstvo pisanja.

I, što je još čudnije, pjesma na kraju 5. poglavlja predstavljena je kao “dokaz istinitosti moje priče” (str. 59). Za pripovjedača su ti stihovi dokaz autentičnosti njegovog iskustva zato što ih je diktirao njegov prijatelj Axidan, “jer ako je u Namuru nešto poznato, to je da ja, Gustave Dieujeu, bivši preprodavač željeza i čelika, ne znam i nikad nisam znao pisati stihove” (str. 59). Postojanje ove pjesme, prenesene u cijelosti, trebalo bi biti materijalni dokaz proživljenog iskustva. Obratimo pozornost na začudnost takvog argumenta, tim više što će ga još jednom podastrijeti Axidanu (koji je u “Stvarnosti 1” postao prefekt) kao dokaz da ga je u drugom Vremenu dobro poznao.²²

¹⁹ To bi eventualno mogao biti slučaj s djelom *Marchands* (*Trgovci*) iz 1936. godine, koje ujedinjuje novele, pjesme i eseje.

²⁰ “[...] postoji jedna druga igra, jedna jedina, kojoj ne trebaju uzroci. Ta igra zove se Poezija. Ona je ta koja će osloboditi ljude” (str. 57). Dolazimo u napast da u sintagmi *ce jeu-là* (“ta igra”) vidimo ime protagonista: Dieu-jeu.

²¹ Pogledajmo, primjerice, cijeli opis bitke u 9. poglavlju ili krasan opis sa 24. stranice na kojoj nailazimo na produženu metaforu. Ili pak odlomak u kojem opisuje Lesliejevu bakreno smeđu kosu (str. 45), kojoj ćemo se vratiti niže u tekstu.

²² “Poslušaj me, odrecitirat ću ti tvoje stihove koje nikad nisi napisao, a ti mi reci ako nisu tvoji. Hoće li ti onda biti jasno da sam te u nekom drugom vremenu poznao? [...] Drhteći sam recitirao, jer bio je to zastrašujuć dokaz” (str. 215).

6.2. Trgovina

Neki dijelovi prilično su simptomatični za Dieujeuovo zbunjeno stanje. “Postao sam trgovac inercijom” (str. 24), povjerava nam on, i treba primijetiti da su opisi njegovih svakodnevnih aktivnosti dosta smiješni, budući da potpuno promašuju ono što bi trebalo napraviti (“Išao sam, baš kao on [moj otac], ponedjeljkom u Charleroi, a srijedom u Bruxelles itd.”). Naravno da reproduciranje naučenih gesti i stavova neće samo po sebi od njega napraviti trgovca. Logično, njegovo je poduzeće postalo “stroj za postupno gubljenje novca” (str. 119).

Nova stvarnost pripovjedača-protagonista može se shvatiti kao želja za bijegom od stanja koje mu je nepodnošljivo upravo zato što je neizbježno. Dieujeu često ukazuje na ovu neizbježnost. Kad govori o svojoj nelagodi koja nije uzrokovana propašću, već osjećajem da ništa nije mogao poduzeti da je izbjegne, “to fatalno napredovanje ka padu, protiv kojeg su naponi trgovačkog mlakonje koji pokušava nešto poduzeti uzaludni” (str. 27), pokazuje što ga je pogodilo u procesu propadanja: neizbježnost prolaska vremena i uzročno-posljedična veza. Prema tome, teorija o Slučajnosti, Poeziji i ratu protiv Uzročnosti, koju je iznio Axidan (5. poglavlje) nesvjesno odgovara mehanizmu imaginarne kompenzacije: prijateljeva teorija slobode mogla bi spriječiti njegovu propast. U zatvoru je, cijelom svijetu unatoč, uvjeren da jedini poznače drugo stanje Vremena, što mu omogućuje da na svoju propast gleda kao na nešto zanemarivo:

I zaista, veličina događaja kojima sam imao prilike prisustvovati omogućila mi je da pomalo indiferentno i bez pretjeranog kajanja gledam na neuspjeh svojih vjerovnika, i da mizernom incidentu svog bankrota ne pripisujem važnost koju u svijesti svemira zapravo nema. (str. 20)

Premda se zbog mogućnosti bankrota Dieujeu nikad nije zabrinjavao,²³ on ga je svejedno suočio s obrnutom slikom obiteljskih poduzetničkih uspjeha, unatoč lakoći s kojom je preuzeo očevo prezime: “[...] moj otac je njime [poduzećem] upravljao sasvim spokojno, pa mi se nikad nije činilo da je on odgovoran za izdašne i redovite prilode [...] Na natpisu naših ureda u predgrađu Namura promijenjeno je, dakle, samo *ime*. [...] Pa ipak, od trenutka kad sam ga ja preuzeo, poduzeće je krenulo nezaustavljivo silaznom putanjom” (str. 24). Izvjesnost skore propasti omogućila je povratak skrivenog pola njegove osobnosti,²⁴

²³ “[...] nisam se bojao bijesa Césara Birotteaua kad propadnem” i “nisam se rodio u dovoljnoj neimaštini da bih se bojao biti siromašan” (str. 26–27).

²⁴ Kraj 2. poglavlja, malo prije “iskustva Waterloo-prostora” i odlaska u novu stvarnost, završava saznanjem iz financijskog dnevnog lista *Le Cri de la bourse* (*Krik burze*), koji u sebi krije cijelu jednu simboliku, da su dionice Mnoto “pale za 34 franka” (str. 33)... Na početku sljedećeg poglavlja govori: “imao sam osjećaj da sam se probudio iz nekog sna” (str. 35).

koji se baca u potragu za poezijom i slobodom, i koji se može potpuno izraziti u izmaštanoj konstrukciji nove stvarnosti. On itekako osjeća da se u njemu nešto urušava: “Još sam uvijek nepomično i neumorno plutao, ali rubove ledene sante na kojoj sam stajao mlaka je voda svakog dana pomalo nagrizala” (str. 25). Na kraju svog iskustva (koje se poklapa s početkom romana), iza zatvorskih rešetaka, gdje se osjeća kao “polubog” (*demi-Dieu*, str. 209), on izjavljuje: “[...] procijenili su da se pretvaram i da sam cijelu ovu priču izmislio samo da bi me sudac proglasio neuračunljivim” (str. 19).

Dieujeuova nova stvarnost (“Stvarnost 2”) služi kao sredstvo potisnutom dijelu njegove osobnosti; ona je protuteža stresu nošenja s bankrotom, koji je nastao uslijed nesposobnosti junaka da reagira onako kako bi reagirao njegov otac. Pojava poezije u prozaičnom životu “Dieujeua-trgovca” označava povratak potisnutog dijela osobnosti, zaljubljenog u poeziju i slobodu, koji je pod očevim utjecajem pokušao zatomiti. Axidan će na kraju to i reći: “Sada se želiš baviti pisanjem, stari moj Ludibriume? Dolaziš k meni po savjet o scenariju romana?” (str. 211). U ovom trenutku Axidan više nije glasnogovornik poezije (kao u “Stvarnosti 2”): sada Dieujeu preuzima tu ulogu, onaj Dieujeu koji je sposoban spoznati i konačno prihvatiti “pol poezije”. Znakovite su i Axidanove posljednje riječi: “Oženi se, Dieujeu, oženi se!” (str. 218). Budući da Axidan-pjesnik postoji isključivo u novoj stvarnosti (“Stvarnost 2”), u “Stvarnosti 1” preostaje mu samo uloga zamjenskog oca.

6.3. Otvoreni prostor – zatvoreni prostor

Ova dva aspekta Dieujeuove osobnosti, “Dieujeu-trgovac” (pol oca) i “Dieujeu-pjesnik” (pol majke), odgovaraju tipovima prostora u kojima se lik kreće. I ovdje će se pokazati evolucija: nova stvarnost omogućit će ekstremima da se nađu “u principu spajanja” (Lysøe 2002, str. 11).

Na početku romana zatvoreni prostori pokazuju “Dieujeua-trgovca” i njegovu pouzdanu racionalnost, dok se “Dieujeu-pjesnik”, očaran slobodom, izražava na otvorenim prostorima. Uzmimo samo dva primjera. Nakon svoje nagle i *neobjašnjive* odluke da, umjesto povratka kući u Namur, sjedne na vlak za Ostende, Dieujeu se nađe u zatvorenom prostoru u kojem racionalni Dieujeu može nadvladati onog drugog (koji mu je šapnuo da sjedne na vlak). U trenutku kad vlak prolazi kroz brabantску dolinu pojavljuje se “Dieujeu-pjesnik”:

Ne znam zbog čega mi se prolazak vlaka kroz nizinski dio brabantске doline činio ugodnijim, kao da se prisutnost nečeg poznatog vratila u kupe – prisutnost slobode. (str. 37)

U zatvorenim prostorima Dieujeu ponovo postaje što jest, trgovac na rubu propasti. U otvorenim prostorima pak razmatra mogućnosti slobode i slučajno-

sti. U hotelu pronalazi svoja pisma i u njima vidi “staro, gotovo izgubljeno lice”: “Život koji sam vodio do preksinoć već mi je bio tako dalek” (str. 116). Tu opet pronalazi starog sebe, zabrinutog zbog neizbježne propasti. Ali nekoliko rečenica dalje ponovo se pojavljuje druga osobnost našeg junaka. Iznova čita pismo “u svom crvenom naslonjaču, okrenutom prema balkonu s otvorenim pogledom na more”, a dobitak o kojem ga obavještava njegov broker odjednom mu se čini posve “bijednim” i “razočaravajuće mediokritetnim” (str. 117) jer “umjesto da se osjetim bogatijim, polako me obuzimao osjećaj trajne regresije.” Taj neočekivani dobitak koji mu je kupio “godinu ili dvije” prije “kraha” činio mu se smiješnim. “Ta korespondencija, to mjerenje vremena novcem, potvrđivala je moj novi pogled na svijet, na vrijeme i na djelovanje” (str. 117–118). Dakle, “pol slobode/poezije” postaje moguć otvaranjem prostora.

Međutim, nakon uspješnog eksperimenta retroakcije, polovi se spajaju: više ne postoje dva suprotna pola jedne osobnosti koja se pojavljuju ovisno o tipu prostora. Njegovo imaginarno iskustvo (nova stvarnost) omogućilo mu je da ih pomiri. Zatvoreni prostori stoga *također* postaju mjesta na kojima je sretan. Tako je “u svojoj maloj ćeliji, najispunjeniji sam čovjek na svijetu”²⁵ (str. 38) i “[...] zamišljeno sam uviđao koji je kompleks anomalija omogućio formiranje mene, živućeg kompromisa između dva slučaja mogućeg” (str. 220).

6.4. Dva pola: muški i ženski (otac/majka)

Dieujeuova psiha rastrgana je između “očeve strane” i “majčine strane”:

– s jedne je strane trgovac iz Namura koji on uzaludno pokušava postati, racionalan i prizeman, po uzoru na oca;

– s druge je strane Dieujeu oslobođen ograničenja, zaljubljen u poeziju i slobodu, u Ostendeu, gradu koji se otvara prema moru (majci).²⁶

“Priča S₂” (priča Dieujeuove nove stvarnosti) omogućuje “povratak majke”, majke koja se u tekstu eksplicitno pojavljuje samo na početku romana (u trenutku nazvanom S₁), kad spominje njenu smrt.²⁷ Dolaskom u Ostende ponovo otkriva “ženski pol” (ili majčinski), ali pritom ne okreće leđa očinskoj figuri

²⁵ Spomenimo jedno drugo Thiryjevo djelo, *Nondum jam non* (1966), u kojem također nalazimo lik poprilično lošeg trgovca, po uzoru na Gustavea Dieujeua. I ovdje pjesnička strana lika napsjetku odnosi pobjedu nad trgovačkom. Trgovačka se strana suprotstavlja poeziji, koja se u romanu *Echec au temps*, posredstvom Axidanova diskursa, povezuje sa slobodom, tj. s neprijateljstvom Uzročnosti. Možemo zapravo primijetiti da su u Thiryjevom opusu brojne projekcije samog autora, a sve su slabo nadarene za trgovinu.

²⁶ Riječi *more* i *majka* u francuskom su jeziku istozvučnice: *mer* i *mère* (nap. prev.).

²⁷ “[...] gdje sam živio sam s ocem dugi niz godina nakon majčine smrti” (str. 24).

koja, na ovaj ili onaj način, uvijek signalizira svoju prisutnost (Dieujeuovi trenuci ustručavanja, njegova oklijevanja, diktirani su tim očinskim superegom koji u njemu izaziva osjećaj krivnje). Bitno je napomenuti da se ta dva oprečna pola pojavljuju u imaginarnom iskustvu pripovjedača u trenutku kad još nije došlo do njihova stapanja. Detaljno proučavanje pokazat će koliko je bitna uloga mora, koje tako često spominje, zatim svjetionika (očiti falički simbol) koji baca svoja “tri bijela poteza kistom” i uvijek iznova prelazi morem, ali i trojice muških likova, od kojih Hervey svakako nije najmanji čudak. On, naime, ima neke izrazite ženske osobine: “lijepo lice” (str. 52), “lijep glas” (str. 133) i “previsoko čelo [...] koje mu je priječilo savršenu sličnost s najnevinnijim dječacima engleskog slikarstva” (str. 45) itd.²⁸

Često erotizirani²⁹ ženski lik Lise (majke koja je izgubila dijete, koja je uz to i kći-majka³⁰) pridružuje im se i oni postaju “neobični kvartet”. Lisa privlači Dieujeua “diskretnim erotizmom koji proizlazi iz njene nemarno zatvorene odjeće” (Durand 2013, str. 277). Bit će joj dopušten boravak u laboratoriju u kojem se trojka bavi svojim “ritualnim ekstazama” (str. 167) i upravo će ona svojim primalnim krikom uspjeti pokrenuti retroakciju kojoj se trojka nadala: preusmjerit će liniju Vremena i vratiti Dieujeua u “Stvarnost 1”, koju zapravo nikad nije napustio ali je, zahvaljujući uvidu u nadnaravno (tj. u dugo zatmljivani ženski pol svoje osobnosti), sada konačno može prihvatiti.

Sav revolt protiv onoga što se nije trebalo dogoditi, sav buntovni protest protiv neumoljivog zakona činjenica, prolazili su kroz dreku te osakaćene žene; i sada smo slušali kako se Herveyjeve riječi stapaju s njom u nekoj vrsti iste zbunjene kuknjave. (str. 190)

Kako drugačije objasniti neobičan osjećaj sve-moći na kraju romana? Dieujeu sebe vidi kao “polu-

²⁸ Pripovjedačevo razmatranje vezano za riječ *auburn* (bakreno smeđa, nap. prev.), koja je puno blaža od naše riječi brinet. S tom kosom na kojoj su se uvijale nijanse smeđe, s tom blijedom puti, s tim odlučnim, nježnim i tužnim ustima, trebao se i zvati Auburn. Zvao se Hervey [...]” (str. 45), čitatelja koji ovu riječ čita s francuskim naglaskom ne ostavlja indiferentnim. Gotovo pa bismo mogli ovaj lik smatrati *medijem* između dvaju polova, koji istovremeno može posjedovati muške i ženske osobine i odgovarati frojdovskom *Verleugnungu*, tj. poricanju odsutnosti ženskog penisa. Čini se dakle da Dieujeu još ne smatra “odsutnost penisa [...]” posljedicom kastracije” (natuknica “Poricanje stvarnosti” iz *Rječnika psihoanalize*).

²⁹ “[...] s otkrivenim grudima i s ludim plavim očima” (str. 23).

³⁰ Ovdje možemo pokušati povući paralelu s romanom G. Simenona *Le Bourgmestre de Furnes* (Načelnik Furnesa), napisanim iste godine kad i *Echec au Temps* (1938), u kojem lik Line (gotovo pa homofonija imena) također ima ulogu ljubavnice, kćeri i majke, na što je ukazao Jean-Louis Dumortier (Dumortier 1990, str. 86). Ova sličnost sa Simenomom nipošto nije slučajna jer: “U jednoj noveli iz *Nouvelles du Grand Possible*, Marcel Thiry će gospodinu Koenu kraj uzglavlja staviti knjigu *Le locataire* (Stanar) G. Simenona” (Lemoine 2003, str. 86).

boga”, ima osjećaj da je “prorok”: on je jedino ljudsko biće koje poznaje i koje se sjeća (ali čemu to kad svi drugi likovi poznaju samo “Stvarnost I”?) nekog drugog Vremena u kojem je hipodrom u Ostendeu nosio ime Napoleona...

Ja sam onaj koji zna da vrijeme koje je prošlo nije nepromjenjivo. Koje je golemo polje mogućnosti zatvoreno zajedno sa mnom u ova četiri lijepo okrećena zida, [...] oprostiti će mi se višak ponosa. (str. 39)

Bez ikakve sumnje, temeljnu ulogu u Dieujeuovoj psihi ima otac. Nije li se Axidan, koji često služi kao veza s očinskim polom, kao “slučajno” dotaknuo Dieujeuova problema budući da ovaj nije uspio ponoviti trgovački uspjeh svog oca?

[...] nikad nisi sanjao o svijetu u kojem dobiješ na lutriji, bez da si prethodno kupio srećku, ili u kojem nakon 5. u mjesecu ne slijedi nužno 6., u kojem se djeca rađaju bez oca [...]. Objavili smo rat Uzroku. Sanjamo o čovječanstvu koje više neće poznavati posljedice. (str. 39)

Slično tome, kad ovaj lik citira Ovidija: “*natos sine semine flores*” (str. 53), zapravo govori o snu neimanja oca. Axidan te riječi izgovara, dakako, na isti dan kad Dieujeu okreće leđa očevoj trgovini i (ponovo) otkriva slobodu u nizu događaja koji podsjećaju na jungijanski sinkronicitet. Malo dalje Axidan čak eksplicitno evocira Sofokla i Edipa: “trebalo je proći dvadeset i pet stoljeća da kod Sofokla otkrijemo *Edipov kompleks*” (str. 143).

Brojne aluzije na nesvesnu želju za “ubijanjem oca” objašnjavaju ulogu nove stvarnosti (u kojoj se izražavaju ove želje): ponovno preuzeti kontrolu nad majčinskim polom (simbolizira ga Hervey kojeg u sljedećem ulomku Dieujeu dočekuje u bijelom ogrtaču), istovremeno prihvaćajući otpuštanje jednog dijela sebe, dijela preinvazivnog oca kojega simboliziraju trgovina i posjedovanje materijalnih dobara.

Prisjećao sam se dana – koji je još bio tako blizu, ali i beskrajno daleko, budući da se nalazio u drugoj stazi Vremena, u drugom, sada iščezlom slučaju – kada sam u onoj sobi primio Herveyja zamotan u kućni ogrtač koji mi nije pripadao, bijelu halju koja je nametala težnju ka anonimnosti i otpuštanju. Danas sam došao do potpunog lišavanja na koje sam se zavidno dobro pripremio, jer sam nazreo golemo polje mogućnosti prema kojima su sva dobra koja vjerujemo da posjedujemo samo iluzija (str. 208).

Funkcioniranje fantastike u romanu opisao je Lysøe koji predlaže interpretaciju navodno³¹ oprečnog Freudovog para *heimlich* – *unheimlich*:

Ako se ‘*heimlich*’ zaista odnosi na ono što je blisko, na ono što, podsjećajući na intimnost doma, budi osje-

čaj smirenog blagostanja, on također označava i ono što, svedeno isključivo na sferu privatnog, ponekad zadobiva ozračje tajnovitosti i misterioznosti. (Lysøe 2002, str. 14)

Drugačije rečeno, *unheimlich* nije suprotan *heimlichu*, on je prije nešto što proizlazi iz područja poznatog, ili barem iz onoga što smatramo poznatim.

Freud je između termina *heimlich* i *unheimlich* uspostavio podudarnost suprotnosti: *heimlich* pripada dvjema skupinama predodžbi (blisko, ugodno i skriveno, tajno) koje, premda su udaljene, nisu oprečne. *Unheimlich* pak odgovara (jednom drugom) nizu tabua koji ima suprotna značenja: s jedne je strane ono sveto i posvećeno, a s druge ono neobično uznemiravajuće, zabranjeno, nečisto. (Mérigot 1972, str. 102)

Roman *Echec au Temps* zamišlja vremensku liniju različitu od naše koju nije doživio nitko osim pripovjedača-protagonista. Analiza pokazuje da je njegova priča, za koju tvrdi da je objektivno svjedočanstvo, prepuna proturječja i pogrešaka koje nas navode da je smatramo Dieujeuovom izmaštanom konstrukcijom. Samim time zanimljivo je proučiti funkcioniranje i motive priče: otkrivamo da se u njoj pojavljuju dvije skupine predodžbi (ili dva suprotna pola) – muško i žensko, otac i majka – s kojima poput jeke korespondiraju struktura mjesta kojima se prolazi, kao i tematska opozicija “trgovina/proza/uzročnost – sloboda/poezija/slučajnost”. Jedan pol odnosi se na “blisko” (i odgovara zatvorenim prostorima), a drugi se povezuje s nadnaravnim (sloboda, poezija), s onim što je već bilo prisutno, ali i potisnuto, a čije pojavljivanje omogućuje junaku da se na kraju svoje avanture osjeća ravnim “bogu” ili “čudu” (“zamišljeno sam uviđao koji je kompleks anomalija omogućio formiranje mene, *živućeg kompromisa* između dva slučaja mogućeg” (str. 220). Na taj se način nada da će “opet vidjeti prošlost iščekujući da je ponovi: ukratko, da nikada neće umrijeti”³² (str. 85).

S francuskoga prevela
Blanka RAŽOV

BIBLIOGRAFIJA

Baronian, Jean-Baptiste, 2015. *Dictionnaire amoureux de la Belgique*. Pariz, Plon.

Bellemin-Noël, Jean, 1972. “Notes sur le Fantastique (textes de Théophile Gautier)”. U: *Littérature*, Le fantastique, 8, str. 3–23. URL: http://www.persee.fr/issue/litt_0047-4800_1972_num_8_4.

Dirckx, Paul, 1990. “Echec au genre”. U: *Textyles – Marcel Thiry prosateur*, 7, str. 30–45. URL: <http://textyles.revues.org/1781>.

³¹ U svom slavnom članku Freud preispituje naizgled oprečnu prirodu ovog para riječi: “*Heimlich* je, dakle, riječ čije značenje evoluiru u smjeru ambivalentnosti, sve dok ne završi u skladu sa svojom oprekom, *unheimlichom*. *Unheimlich* je, na neki način, vrsta *heimlich*a” (Freud 1985, str. 223).

³² U romanu se spominju Nietzsche i Vječni povratak na istoj, posljednjoj stranici romana. Sama struktura romana, uostalom, poštuje ovu ideju, budući da počinje i završava u zatvoru.

Dumortier, Jean-Louis, 1990. *Georges Simenon*. Bruxelles: Editions Labor.

Durand, Pascal, 2013. "Pogovor". U: Marcel Thiry, *Echec au Temps*. Bruxelles: Espace Nord, str. 261–286.

Fondaneche, Daniel, 2005. *Les paralittératures*. Pariz: Ed. Vuibert.

Freud, Sigmund, 1985. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Pariz: Gallimard.

Frickx, Robert, Trousson, Raymond, 1988. *Lettres françaises de Belgique: dictionnaire des œuvres: I: le roman*. Dio o romanu uredili Vic Nachtergaele i Raymond Trousson, Pariz-Gembloux: Duculot.

Hallin-Bertin, Dominique, 1981. *Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry*. Bruxelles: Académie de langue et de littérature françaises.

Hume, Kathryn, 1984. *Fantasy and mimesis – response to reality in western literature*. New York: Methuen.

Klinkenberg, Jean-Marie, Denis, Benoît, 2005. *La littérature belge – précis d'histoire sociale*. Bruxelles: Espace Nord.

Klinkenberg, Jean-Marie, 1981. "La production littéraire en Belgique francophone: esquisse d'une sociologie historique". U: *Littérature*, 44, str. 33–50.

Laplanche, Jean, Pontalis, Jean-Bertrand, 1981. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Pariz: PUF.

Lemoine, Michel, Carly, Michel, 2003. *Les Chemins belges de Simenon*. Liège: Éditions du CÉFAL.

Lysøe, Eric, 2002. "Pour une théorie générale du fantastique". U: *Colloquium Helveticum*, 33, str. 37–66. URL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00275726/document>.

Lysøe, Eric, 2005. "Un fantastique en morceaux d'homme". U: *Littératures fantastiques – Belgique, Terre de l'étrange, Tome III: 1914–1945*. Bruxelles: Ed. Labor.

Mérimot, Bernard, 1972. "L'Inquiétante Etrangeté. Note sur l'Unheimliche". U: *Littérature*, Le fantastique, 8, str. 100–106.

Quaghebeur, Marc, 1998 [1982]. *Balises pour l'histoire des lettres belges*. Bruxelles: Ed. Labor.

Quaghebeur, Marc, 2015. *Histoire, forme et sens en littérature – tome 1: L'engendrement*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.

Quaghebeur, Marc, 1993. "Brève histoire des lettres belges depuis la Libération". U: H.-J. Lope, *L'Écrivain*

belge devant l'Histoire, međunarodni znanstveni skup Sveučilišta u Marburgu. Peter Lang, str. 149–169.

Quaghebeur, Marc, 2000. "De l'ambiguïté à l'ouvert. Soixante ans de littérature belge (1940–1999)". U: Berg, Christian, Halen, Pierre, *Littératures belges de langue française*. Bruxelles: Le Cri, str. 175–269.

Purnelle, Gérald, 2003. "1924, Marcel Thiry publie *Toi qui pâlis au nom de Vancouver*". U: Bertrand, Jean-Pierre et alii, *Histoire de la littérature belge*. Pariz: Fayard.

Thiry, Marcel, 1970. *Une secte littéraire: les anti-Waterloo*. Bruxelles: BARLLF, sv. XLVIII, 1, str. 8–21.

Thiry, Marcel, 1986. *Echec au Temps*. Bruxelles: Ed. Jacques Antoine.

Todorov, Tzvetan, 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Pariz: Le Seuil.

SUMMARY

FANTASTIC ASPECTS IN MARCEL THIRY'S NOVEL *ECHEC AU TEMPS*

This article establishes how the novel *Echec au Temps*, often considered within the corpus of Belgian fantastic works, has elements that link it with other genres, such as science fiction. The discovery of several contradictions in the narrative allows us to consider it as indicative of a crisis of representation of reality in the character-narrator rather than an objective testimony. Gustave Dieujeu under the symbolic influence of the father and facing an imminent business ruin, takes refuge in a neoreality enabling him to confront the return of the repressed feminine pole. This is where the novel ranks well below the fantastic, through the interpretation of fantasy as "fusion of opposites" (Eric Lysøe).

Keywords: paraliterature, fantastic, madness, psychoanalysis, denial of reality.

Krajolik s rijekom, esej-fikcija koji najavljuje Belgijanstvo*

Krajolik s rijekom (Paysage avec rivièrè) Huberta Juina objavljen je 1974. u zbirci naslovljenoj "Pamćenje". Riječ je o tekstu od 150 stranica podijeljenoj da 26 odjeljaka od po tri do četiri stranice. Dakle, neobično rascjepkana građa.

Napisan šest godina nakon što su izašle *Tri sestrične (Trois Cousines, 1968)*, posljednji roman ciklusa *Zaseoci (Hameaux)*¹, *Krajolik s rijekom* još se jednom vraća u prostore mistificirana belgijskog kraja Baume, prostore autorova djetinjstva² na kojima se hrani njegovo najspecifičnije imaginarno. Uranjanje u pamćenje kojem se posvećuje ova knjiga pisca međutim vraća kako u djetinjstvo, tako i u prve godine boravka u Parizu.

Zamišljena kao slobodna šetnja labirintom sjećanja, ona počinje i završava krikom koji odjekuje čitavim tekstom: "Umro je čiča Toupin!" Odjeknuvši sedamnaest puta poput *leitmotiva*, uporni krik u pet navrata zatječemo na početku odjeljka te šest puta na kraju, ali ne i samo ondje. On ne predstavlja apsolutnu novost u korpusu Huberta Juina. Prodornu kriku iz *Krajolika s rijekom* izvor je naime u jednom drugom kriku, iz jednog od njegovih najranijih tekstova, *Bolest je smrtonosna (La maladie est mortelle)*: "umro je veliki Pan" (1945, str. 28). Poput toga grčkog boga "koji je za obitavalište birao sva divlja mjesta, šikare, šume" (Hamilton 1978, str. 38), čiča Toupin odabrao se nastaniti izvan sela, na rubu šume koja se penje

* Ovaj tekst prethodno je objavljen u: Quaghebeur, Marc i Zbierska-Moscicka, Judyta (ur.): *Entre Belgitude et Postmodernité. Textes, Thèmes et Styles*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2015, str. 77-84 (nap. ur.).

¹ Naslov drugog izdanja pet romana Huberta Juina izašlih u Maraboutu (Verviers, 1978), uz predgovor Andréa Dhôtelà. Ovo su njihova prva izdanja: *Veprovi (Les Sangliers)*, Pariz: Seuil, 1958; drugo izdanje 1991, kod Labora "Espace Nord; 67", uz predgovor Marca Baronheida i komentare Josepha Duhamela; *Cementara (La Cimenterie)*, Pariz: Calmann-Lévy, 1962; *Crvenkapa (Chaperon rouge)*, Pariz: Calmann-Lévy, 1963; *Objed kod Marguerite (Le repas chez Marguerite)*, Pariz: Calmann-Lévy, 1963; drugo izdanje u Bruxellesu kod Labora 1983, uz predgovor Jean-Jacquesa Andriena i komentare Michela Ottena; *Tri sestrične (Les Trois Cousines)*, Pariz: Calmann-Lévy, 1968.

² Uglavnom su posrijedi Athus (Vellin/Velin), Aubange (Tige) i Arlon (Lisse).

prema Combe d'Alternoix. Posrijedi je dakle mitološka figura, kadra vratiti "život onome što se bilo skamenilo, nepomično, u smrti, u snu, u zaboravu."

Tih pet riječi određuje i sažima čitavu dinamiku jedne od najuspjelijih Juinovih knjiga. Iskaz toga krika, kao takav narativan i anegdotalan, kosi se naime sa žanrom koji bi neki mogli *a priori* pripisati ovome djelu: esejom. Od njega smo prilično daleko premda više ulomaka knjige upućuje na nj. U *Krajoliku s rijekom* Juin naime doseže zrelost u umijeću miješanja žanrova što ga je naćeo u *Brbljavcima (Les Bavards)* i istanćao u *Svetkovanju djeda (La Célébration du grand-père)*.

Premda Hubert Juin u romanu neuvijeno uprizoruje sebe i opisuje se u procesu prisjećanja, ne može se ne ustanoviti da se to pismo, prema klasićnim normama hibridno, jednako dobro smješta i u rod fikcionalnih i u rod refleksivnih tekstova – što je Juin nužno otkrio u svog učitelja Louisa Aragona. *Krajolik s rijekom* blizak je dakle s pet romana koji mu prethode po svemu što se tiće uspomena vezanih za ruralni prostor, no vraća se refleksivnijem tonu eseja po onome što spada u uspomene vezane za grad, u ovom slučaju Pariz.

Ta cezura, koja se ispoćetka može činiti neobićnom, lako je objašnjiva. Ruralni prostor magićno je mjesto autorova djetinjstva, životno razdoblje u kojem buja mit i ćudesno. Na taj način djetinjstvo postaje romaneskni i poetski prostor *par excellence* po tome što je iznimno podatno za san, fantazam i maštu. San ima tu zaćudnu sposobnost da "se pojavi ni od kud" – a naroćito, kako pojašnjuje Juin, iz onog krika s dna pamćenja:

Umro je čiča Toupin! [...] taj krik koji se spušta od jednog mjesta (danas opustošenog) prema drugom (selo i zaseoci više ne postoje), koji je odzvonio možda samo u meni, da bi prića koja odbija biti upravo prića dobro tekla, istina je da taj krik ima boju smrti. Objavljuje prisutnost leša. (Juin 1974, str. 120)

Ta Juinova tvrdnja znakovita je bezdanost koja djelo sagledava kao fikciju što neprestano izmiće modalitetima svoga statusa, potvrđujući tako smrt i šutnju čiste fikcije kao mjesta koje pisanje zaposjeda, no odbijajući napuštanje plodna tla mimeze i stvaralaćke

mašte. Knjiga je objavljena nakon *Tri sestrične*, romana u kojem je Juin pripovijedajući uprizorio disfunkciju romaneskne priče i dao maha asocijacijama i rupama u jeziku, u obnavljanju dvosmislenosti povezanih s Drugim svjetskim ratom. Otad će se autor otvoreno prepustiti tome jedinstvenom iskustvu vječnog putovanja između fikcije i eseja.

Juinu je dakle uspomena na krik koji objavljuje samoubojstvo vješanjem čiče Toupina izlika za vraćanje omiljenom prostoru i likovima: prostoru i ljudima zaselaka. Za razliku od uobičajenih Juinovih likova, čiča Toupin pojavljuje se tek u ovom djelu. Lik-izlika, nikao niotkud, jednoga je dana bez riječi, bez objašnjenja banuo u zaseoke i stao graditi kuću na rubu Combe D'Alternoixa. Piscu je to prigoda da se vrati na obitelji iz Zaselaka, koje su u prethodnim romanima već predstavljene čitateljima, i da se još jednom pridruži toj tvrdoglavoj trci za svojevrsnom dužnošću pamćenja koju je Juin otpočeo romanom *Brbljavci* i kad se iselio iz Belgije. Kako kaže sam Juin:

Nijedan rječnik, nijedna enciklopedija neće sadržavati njihova imena, a imena su imali takva da su ona svojim slogovima pritiskala zemlju, kao što su je i oni sami težinom svojih tijela pritiskali, čvrsto, malko razmaknutih nogu i s rukama na bokovima: Mathieu, Loescher, Perbal, Dopin, i još nekolicina onih koji su se vratili u mrak i koji noću dolaze zahtijevati riječ, šutke tvrditi da i oni – i oni – imaju pravo na riječ. (*Ibid.*, str. 37)

To je i prigoda da se spomene smrt zaselaka, koje su zaposjele i razgradile tvornice i pogoni: "Raspitao sam se: zaseoci više ne postoje. Sagrađen je grad, industrijski, praktičan, udoban (kažu). Ima modernih robnih kuća" (*ibid.*, str. 21).

Prigoda je to napokon da se opet dulje zadrži na rječici Messancy, malenom vodenom toku na jugu Belgije što vijuga kroz zaseoke i koji je u korijenu vodene mitologije čija izotopija preplavljuje čitavo Juinovo stvaralaštvo. Nije li uostalom najbolja slika rodnog kraja koju Juin čuva slika *krajolika s rijekom*, kako kazuje naslov djela? Ova ga se priča izravno tiče, ali se također upisuje u mnogo širu tradiciju frankofonske belgijske književnosti. Takvi izroni i identifikacije još se više javljaju u godinama afirmacije Belgijanstva, koje Juin poput preteče najavljuje svojim povratcima na klizav, složen, no nikad zanije-kan identitet.³

U opisima kojima ne manjka poetičnosti Juin se prisjeća rijeke:

Nijema Messancy, spora i umorna, stara, sva naborana, prošarana krpama prljavštine, kao gubava, ; a svatko je mislio, i svatko čim svane misli, da Messancy ne govori, no kad su prozorski kapci zatvoreni, kad su i vrata zatvorena, kad ružan san tumara seoskom ulicom,

čuje se samo ona: šapuće, mrmlija, brblja. Ono što kazuje odnosi se na nas, jer priče koje ona budi dok mi spavamo naše su. Takve su naše noći: plovimo po Messancy, u velikim, glasnim i indiskretnim čamcima. (*Ibid.*, str. 10)

Rijeka-Stiks, rijeka-žena, rijeka-pamćenje sela, Messancy poput čiče Toupina postaje simbol i strukturirajuća mitologija koju će čitav opus proširiti do zasićenja. Zbog toga autor kaže: "Živim, i dalje živim u krajoliku raspolovljenom rijekom, ja sam dobrovoljni zatočenik" (*ibid.*, str. 131).

To trostruko prisjećanje na obitelji iz zaselaka, njihovo polagano sahnjenje i, napose, Messancy, već je naširoko izloženo u *Objedu kod Marguerite*, četvrtom romanu ciklusa, koji je 1966. izašao kod Calman-Lévyja. Zato, kao što nam se *Svetkovanje djeda* (1965) ukazuje poput svojevrsne dopune drugom romanu (*Cementara*), možemo ustanoviti da je *Krajolik s rijekom* savršeno komplementaran romanu *Objed kod Marguerite*, no pisan je nakon pogibeljna zaranjanja u izlomljeno i neodlučno pamćenje Drugog svjetskog rata svojstveno romanu *Tri sestrične* (1968). Jean Mergeai nije se prevario kad je četvrti roman ciklusa nazvao "roman-rijeka" (Mergeai 1972, str. 57).

Juin u esej-fikciju *Krajolik s rijekom* upisuje i osobni itinerar koji ga je iz zaselaka odveo do Pariza i pisanja. Tako s dječjih igara na obalama Messancy prelazimo do prvih uzbuđenja sramežljive spolnosti. Kasnije će se ona nasukati u tromost soba za prostitutke u pariškoj ulici Saint-Martin, ulici u kojoj će stanovati do smrti:

Nije to bilo radi libertinstva i tjelesne golotinje, niti da bih ja nad njima ili one nada mnom dominirale, bilo je to radi užitka u ranjenoj, malko nejasnoj toplini koju je on [to jest Juin] otkrivao samo tamo, u druženju s Laure, Camomille, Cerise, jer njemu su najdraže bile cure iz bordela zbog njihove složene i smetene prostodušnosti. (Juin 1974, str. 104)

Ako zaseoci predstavljaju djetinjstvo, magiju i mit – štoviše, muk – Pariz, zauzvrat, čini kraljevstvo zrelosti, refleksije i, naročito, riječi. To dopiranje do velike riječi, kakva je u Juinovim očima bila književnost, iziskivalo je novo rođenje. Poput svih rođenja, ono je moglo biti samo čupanje i putovanja. Čupanje dakako iz djetinjstva i s tla na kojemu se rodio; putovanja prema neznanom, koje Juin zove silno evokativnim imenom "Amerike":

Kad kažem Amerike... U Pariz sam prvi put stigao na ljetni dan. Iz kolodvora Nord izašao sam kao da me ispalio top. Napokon! Bilo je gotovo. Svijet je bio nov. Rađao se. Ja sam se rađao s njim, istodobno s njim. (*Ibid.*, str. 25)⁴

³ On će uostalom zauvijek zadržati belgijsko državljanstvo, za razliku od Dominique Rolin, Béatrix Beck ili Féliciena Marceaua.

⁴ U isto vrijeme (1978) Henry Bauchau u svom je romanu *Crna pukovnija (Le Régiment noir)* svog junaka, odbjegla iz zemlje svojih predaka, vodio u Ameriku iz vremena Građanskog rata.

Novom rođenju uslijedilo je dugo traganje za nadahnućem, jezikom i predmetom, traganje kojem treba mnoštvo posrednika, ako ne i učitelja: “Obuzet potrebom za riječju upoznavao si pisce, koji su te primili časno i prijateljski: Éluard, Char, Césaire, Aragon, Tzara...” (*ibid.*, str. 31).

To traganje bilo je sve samo ne lako. Kao mlad pisac željan da se istakne u Parizu, Juin se najprije iscrpljuje u povodu za trenutnom modom i stilskim postupcima. Zbog toga tone u duboku nevoljkost, napajanu ispraznošću pisanja koje je umjetno i bez hranjivih korijenja: “Tek sam kasnije, u Bretanji, slučajno napustio, kroz prozor bacio svu tu nadutost bespredmetna preobražaja” (*ibid.*, str. 83).

Nakon pronađene sigurnosti ili otkrića jezika, smjesta nadolazi i predmet. A s njim i nadahnuće. Nadahnuće koje će uvijek ostati takvo, u svim brojnim publikacijama koje dugujemo Juinovu peru:

I na prazan su se list došli upisati zaseoci, i Perbal, Loescher, Malperon... Nije bilo druge nego da ih prihvatim, uzmem takve kakvi su bili, da tako počnem, i to tada, u toj šupljini vremena, kad su zaseoci ščepani za gušu, kad u okolici niču tvornice, kad seljaci u zoru, prije zore, sa zobnicom na ramenu odlaze na osam, deset sati u tvornicu, i upravo je u tom mjestu u vremenu, počevši od njega, moja politička strast mogla uložiti – napokon – i utemeljiti tu posve novu strast koja mi se naglo javljala: pisati! (*Ibid.*, str. 85)

Ne čudi, prema tome, što *Krajolik s rijekom* sadrži Juinova najlucidnija, najplodnija promišljanja o motivacijama i modalitetima njegova pisma, u svoj njegovoj raznolikosti:

Vidio sam, dakako, da je pisanje svima zajedničko, kao što je svima zajednički i san. [...] pjesma se ne prestaje govoriti, pisati, no bez papira, bez crnila, u klizavoj bjelini onog što je najdalje a najintimnije; i da se događa da tu jednodušnu pjesmu neki transkribiraju, da je zgrabe za kosu riječi, izvuku je iz njezina bunara, no ona bez obzira na to pripada svima. (*Ibid.*, str. 87)

Prihvaćajući otad potpuno zaseoke kao prostor pisanja, Juin veliča to uranjanje u pamćenje kao legitiman izvor svoga stvaralaštva, “jer napokon je valjalo shvatiti do koje mjere, kad čovjek govori, govori tijelo, zato što je pamćenje materije od koje smo sazđani najsigurnije pamćenje [...] materijalno pamćenje” (*ibid.*, str. 89). Tema “materijalnog pamćenja” vraća nas na tijelo kao mjesto koje projekt pisanja zaposjeda, ništa manje nego što zaposjeda imaginarno. Jer, iznurena tijela stanovnika zaselaka pričaju svoju priču jednako kao i njihove tvrdoglave šutnje, jednako kao tisuće riječi što ih je Juin nanizao u djelima koja se odnose na njih.

Taj pothvat za autora nipošto nije bio lagan. S jedne strane, trebalo se naoružati hrabrošću pred literarnim miljeom, belgijskim ili francuskim, koji će njegovo djelo neumorno svrstavati pod “regionalističko”, obično i uz tračak prezira. S druge strane, zaseoke je trebalo učiniti “nastanjivima” točnim pisanjem, s točnošću spomenutom već u romanu *Brbljav-*

ci. Lakše je to reći nego učiniti, kako priznaje i sam Juin:

Naravno, sad kad se sve otvorilo, ponudilo budućnosti, trebalo bi uhvatiti krajolik, rijeku koja ga guli, ispisati ih, da! No oni bježe: krajolik je plavičastost zraka a unutra [...] zelene krhotine, kao da se nešto vrlo cijelo, vrlo čvrsto razbilo, a ti živiš među popadalom komadićima. (*Ibid.*, str. 137)

S obzirom na Juinov odabir romanesknog prostora, *Krajolik s rijekom* je kapitalno djelo. Za kraj se autor u njemu upušta u zanimljivu vježbu popisivanja različitih sastavnica svoga romanopisačkog opusa. Taj popis točno sažima proces ove knjige kao što shematizira i sve njegove priče, fikcionalne tekstove kojima bi *Krajolik s rijekom* mogao predstavljati svojevrсни ishod. Zato on skreće u složen tonalitet, ne više priče, ali ni (daleko od toga!) eseja.

Završit ćemo tim “popisom” koji je autor sastavio, što je posve prirodan zaključak predstavljanja toga eseja-priče:

Moj me junak sili da, kud puklo da puklo, najtočnije moguće prenesem ono što je sadržavao taj krik, koji bi, kako bi rekao jedan geometar iz Charentea što ga znam, zaslužio da ga se popiše ovako kako slijedi:

1. Krajolik, koji čini selo i oko njega raštrkani zaseoci, a da nema nikakva jasna razgraničenja između raznih kuća u mjestu po imenu Velin i sela Tigea, koje je malo poviše, ili pak, još više, trga pokrajinske vlade, ohola, osvetoljubiva i besmislena;
2. Rijeka, vijugava i nepokorna čista i nečista, napučena najadama infantkinjama, vremensnim vilama (koje znaju s ljekovitim biljem i kako ga brati);
3. Pleme, u kojem su visoko stršali časni građani poput bilježnika, župnika, učitelja, namjesnika, a koje su činili pojedinci u prisilnom nestajanju: težaci, nekvalificirani radnici, zvjerokradice, sve to: neuko, naivno i, dopustite da se tako izrazim, antikno najblaže rečeno, nije da su otkrili Ameriku;
4. Lik o kojem ništa ne znamo a koji rano izjutra kao i rijeka brza krajolikom i silnim krikom objavljuje da je umro stari čiča o kojem ne znamo ništa osim imena: Toupin;
5. Junak, napokon, koji je u isti mah i unutar i izvan priče koju vi ne želite napisati, i koji sve skupa miješa... (*Ibid.*, str. 140–141)

Na kraju Juin razotkriva postupak koji ga dovodi do transžanrovskih tekstova i do načina pisanja kojim će se više-manje odlikovati neki aspekti borbe autora Belgijanstva protiv neoklasične estetike. Za razliku od više svojih u Parizu nastanjenih sunarodnjaka, Juin se nikad nije odrekao belgijskoga državljanstva. U *Krajoliku s rijekom* on o svojim govori kao o sebi, pismom koje identitet odbija zanijekati, kao i oholo ga i slijepo izražavati.

Svoj tekst zaključuje ovom zagonetnom, no rječitom rečenicom: “Ja sam uvijek sve miješao!” (*ibid.*, str. 141).

S francuskoga prevela Marija SPAJČ

BIBLIOGRAFIJA

PRIMARNA LITERATURA

Juin, Hubert, 1945. *La Maladie est mortelle*. Bruxelles: Castaigne.

Juin, Hubert, 1974. *Paysage avec rivière*. Pariz: La Table Ronde.

SEKUNDARNA LITERATURA

Hamilton, Edith, 1978. *La Mythologie*. Verviers: Marabout. S engleskoga preveo Abeth de Beughem.

Mergeai, Jean, 1972. *Hubert Juin*. Bruxelles: Pierre de Méyère.

Paul Willems: *Kiši u mom domu* Dramaturgija anarhije*

U brojnim izjavama Paula Willemsa, ma kojega datuma, neosporna je konstanta identitarni diskurs autora: nemogućnost vjere u povijest koja se upravo dovršava, sudjelovanja u njoj i poistovjećivanja s njom. Posljedice takva – uvijek bolna – uvjerenja potvrđuju se kako na sociopolitičkoj, tako i na isključivo književnoj ravni. Nemogućnost priznavanja strukture države Belgiji odražava se na, ovog puta književnu, nemogućnost poimanja književnog angažmana po sartrovskom modelu. Međutim, ta razočaravajuća tvrdnja vodi do pozitivne perspektive: uvjerenja da izvjesna “senzibilnost” i “vizija svijeta” također mogu, na svoj način, biti oblik angažmana, čak i onoga osobitog.

Ti sociopolitički i književni ne-angažmani te njihov korolar (jedinstvena vizija svijeta) predstavljaju, u analizi, točku konvergencije: duboku ranu vezanu za vrijeme. Kao i drugi pisci, Willems je svjestan vremena koje prolazi i, slijedom toga, nemoći čovjeka u odnosu na moć vremena. No bilo bi netočno tvrditi da vilemsovsko djelo ima namjeru samo suprotstaviti zaustavljanje vremena, to jest vječnost trenutka, s mahnitim trkom vremena, premda autor sam izjavljuje: “žestoko djelovanje u svrhu zaustavljanja vremena proizlazi iz jednostavne volje da se vratimo u djetinjstvo ili izgubljeni raj.”¹

U analizi u nastavku pokazat ćemo najprije kako se u Willemsovu identitarnom diskursu pojam vremena primjenjuje na jedinstven način. Potom ćemo razotkriti načine na koji je ta jedinstvena primjena vremena ugrađena u dramsko djelo *Il pleut dans ma maison* (*Kiši u mom domu*)² te na koncu objelodaniti konačni smisao tog kazališnog komada, naizgled

lakog i zabavnog, kako ga je opisala dramaturška kritika prigodom njegova uprizorenja, točnije za njegova nastanka 11. veljače 1962. u Théâtre du Rideau. Analiza djela u suštini će pratiti gradnju likova koje će se, u skladu s upotrijebljenom kritičkom terminologijom, promatrati kao “teatralne figure” koje se, u pogledu identiteta, kreću između jasno definiranog oblika (na razini stvarnosti, a time i povijesti koja se dovršava, odnosno *idema*) i sile (na razini Stvarnoga, odnosno *is dema*).³

1. RANA VREMENA I KNJIŽEVNI MELEM

1.1. Rana vremena

Dok su se brojni pisci izražavali te svojim djelima izražavali egzistencijalne patnje ljudskoga bića suočeno sa svemoći vremena, kod Willemsa uočavamo odsutnost takva prigovora zato što sadašnjost (i, slijedom toga, prošlost i budućnost) povijesti ima, očito, nevelik utjecaj na događaje u životu čovjeka i književnika. Naime, u autorovu identitarnom diskursu konstantno svjedočimo izrazu potpune ravnodušnosti prema stvarnosti i sadašnjem povijesnom vremenu, što stvara jednu vrst neprekidnog kolebanja identiteta te, *in fine*, omogućuje pojavu Stvarnoga.⁴ Činjenica je da putem Willemsova identitarnog diskursa izlazi na vidjelo izraz duboko nesretne ljudske svijesti u odnosu na različite trenutke povijesti, bilo da je riječ o sadašnjosti, prošlosti ili budućnosti.

* Ovaj tekst prethodno je objavljen u: Mihalevschi, Mircea i Quaghebeur, Marc (ur.): *Cheminelements francophones*, FRM, Sveučilište Spiru Haret, Bukurešt – AML, Bruxelles, 2011, str. 19-30 (nap. ur.).

¹ U vezi s *La Ville à voile* (*Grad s jedrima*) u: Paul Emond, *Razgovori s Paulom Willemsom, prijepis na temelju magnetofonskog zapisa, 7. ožujka 1979. i 9. travnja 1979. godine* [neobjavljeno, nalazi se u Arhivu i Muzeju književnosti, signatura MLT C 00068], str. 16.

² Za analizu dramskoga djela referirat ćemo se na izdanje Paul Willems, *Il pleut dans ma maison*, “Uvod” Jean Sigrid i Marie Gevers, Bruxelles, Brepols, 1963.

³ Terminologiju i koncepte preuzimamo od Clémenta Rosseta, točnije iz: Clément Rosset, *Le Réel et son double: essai sur l'illusion*, novo, revidirano i prošireno izdanje, Paris, Gallimard, 1993, bibl. “Folio / essais” (br. 220).

⁴ Nadahnuti promišljanjima Clémenta Rosseta, no donekle redefinirajući smisao određenih pojmova, upotrebljavamo riječ “stvarno” za označivanje “onog bezobličnog”, “nejasnih sila”, a “stvarnost” za označivanje očitih pojava, pojmljivih u smislu oblika, lingvističkih oblika, “identitarnih odraza”. Dakle, prema tim pojmovima i njihovu značenju, “stvarnost” se odnosi na domenu prikazivog, povijesti koja se upravo dovršava (*idem*), a “stvarno” na domenu neprikazivog, radikalno “drugačijega”, identiteta pojmljenog kao “*is dem*”.

Kad se Willems pita o svom odnosu prema sadašnjem vremenu, kao u izjavama iz 1980-ih godina, on daje pokoje pojašnjenje o svom ne-odnosu prema sociopolitičkoj stvarnosti zemlje, naglašavajući nedostatak svojih političkih ili nacionalističkih spona i precizirajući da – što se tiče njegova književnog identiteta i recepcije istoga – vjeruje više publici (u Flandriji, Valoniji i inozemstvu) nego zemlji.⁵ Stoga se 1980. godine ne boji izjaviti: “volim ‘ne-državu’ kakva je ova zemlja”,⁶ kao što u *Književnoj anketi (Enquête littéraire)* provedenoj prije 1987. godine izjavljuje da ne pripada nijednom književnom pokretu zato što ih više nema kao nekoć (po njemu posljednji književni pokret, egzistencijalizam, nije utjecao na njegov opus unatoč čitanju brojnih djela istoga). Iz tih različitih pojašnjenja, dakle, proizlazi da Willems zauzima stav osporavanja: odbijanje belgijske države kao i odbijanje književnog angažmana sartrovskoga tipa.

To osporavanje što ga je doživio još četrdeset godina prije, naspram povijesnih događaja Španjolskoga građanskog rata, kao i uspomena na isto, vraćaju mu se 1979. godine za čitanja Ayguesparseova djela *Mal-Pensants (Neposlušni)*⁷, što Willemsu pruža priliku da se prisjeti toga povijesnog događaja i lucidnih razloga svoga ne-angažmana. U pismu upućenu autoru 25. ožujka 1979. izjavljuje da si je postavio pitanje “angažmana” što se tiče događajâ Španjolskoga građanskog rata, no da nije mogao poduzeti presudni korak. Ono što nam to dopisivanje otkriva, a od temeljne je važnosti za savršeno razumijevanje Willemsova identitarnog diskursa, ali i opusa, Willemsovo je stvarno emotivno sudjelovanje u događajima Španjolskoga građanskog rata i njegova bojazan u vezi s usponom nacizma u isto vrijeme kada priznaje da je Španjolsku revoluciju doživio kao revoluciju neke druge društvene klase. Tvrdnja koju postavlja *a posteriori* je višestruka. S jedne strane, priznaje da njegov svijet nije bio ugrožen i da je građanska revolucija iz 1789. nastavila ostvarivati učinke i prije 1940. godine, preko književnosti, filozofije i prava; s druge strane, priznaje da je valjalo ići sve do Revolucije, jedne revolucije “u skladu s nama samima”, no da je ta prilika bila propuštena:

Ova mi se knjiga sviđjala. Najprije zato što je lijepa priča. Duboka i dirljiva. A potom zato što u meni budi mnoštvo uspomena: ime Pierrea Bracheta na koje nailazim kada okrenem stranicu (dobro sam ga upoznao

na Slobodnom sveučilištu u Bruxellesu), Brigade, nada kojom smo se opijali, velikodušnost naših dvadeset godina života, uspon nacizma, bol i poraz, pad Madrida. Upoznao sam i dvoličnost te Revolucije koja se nudila i koja, unatoč nadi, nije bila doista naša revolucija. Mi, sinovi građanstva, imali smo našu revoluciju⁸ 1789. godine. Još smo je proživljavali, primali njezine odjeke preko književnosti, filozofije i osobito prava koje smo studirali (*sic*) na fakultetu. Iz toga razdoblja naposljetku nam (meni) ostaje, uz golemu nostalgiju, samo gorčina propuštene prilike jer nismo uspjeli ostvariti našu Revoluciju (onu koja bi bila u skladu s nama samima). Pierre Brachet je to vjerojatno znao i njegova smrt više slični činu očajanja negoli činu borbe. Zbog toga je on junak našeg doba. Prerijetki su oni koji su, poput Lortigiera, susreli Auroru i potom je, na kraju beznadne potrage, pronašli te mogli reći “to je lijepo crno sunce Aurora, a s njom u dvoranu ulazi sva ljepota svijeta” [...] a vi zaključujete: “spašen je”.⁹

Za Willemsa sadašnjost, dakle povijesna sadašnjost, nije jednoznačna; naprotiv, ona konstantno sabire snop mnogostrukih vremena od kojih pojedina prevladavaju na povijesnoj sceni, dok se ostala govore i žive potajice, a autor se očito ne prestaje poistovjećivati s potonjima. Godine 1989. Willems se iznova pita o svom čudnom odnosu prema sadašnjem vremenu i o ravnodušnosti koju je pokazao za izbijanja Drugoga svjetskog rata. Kao stožerni narednik u belgijskoj vojsci ispričao je pohod od osamnaest dana u djelu *Un Arrière-pays (Zaleđe, 1989)*. Događaji proživljeni tijekom toga pohoda i ono što je od njih selektiralo njegovo pamćenje pružaju legendaran i mitski prizor. Naime, “tijekom povlačenja, rat, razaranja, strah i smrt nisu (mu) se pojavili”, i to do te mjere da se autor pita:

Često sam se pitao imam li imalo društvene svijesti i jesam li sablažnjivo indiferentan prema sudbini moje zemlje. Međutim, ja volim Belgiju. Ja znam *zašto* je volim i svaki dan osjećam da sam u pravu što je volim. No u svibnju 1940. sudbina zemlje bila je na kocki. Još gore! Zemlja je naprosto bila konfiscirana i cijela se Europa rušila. Ta katastrofa, koja se okončala tijekom osamnaest dana povlačenja, umaknula mi je. Nisam mogao i ne mogu izbrisati u sebi zelenu i plavu divotu tih dana ni ljubičastu raskoš tih noći. Još uvijek osjećam svoje oduševljenje njima (Willems 1989, str. 40).

To je isto vilemsovsko udaljavanje od većih događaja povijesnoga vremena na djelu još i kad autor predosjeća nadolazeće povijesne događaje, kao što tomu svjedoči drugo pismo upućeno Ayguesparseu u siječnju 1981. godine. Willemsu je i ovoga puta nemoguće zamisliti moral djelovanja, jer je priča Subjekta više nego ikada usmjerena na prošlost:

⁸ Na ovom mjestu Willems dodaje na margini: “i mislim da upravo zbog toga nisam otišao.”

⁹ Paul Willems, *Pismo Albertu Ayguesparseu. Missembourg*, 25. 3. 1979. [neobjavljeno, nalazi se u Arhivu i Muzeju književnosti, signatura ML 5472 / 11736].

⁵ Anonimni autor, [“Intervju s Paulom Willemsom”], *Enquête littéraire*, Bruxelles, [prije 1987, neobjavljeno, nalazi se u Arhivu i Muzeju književnosti, signatura ML 5616], str. 90–91.

⁶ Paul Willems, “Volim ‘ne-državu’ kakva je ova zemlja”, Jacques Sojcher (ur.), *La Belgique malgré tout*. Poseban broj časopisa *Université Libre de Bruxelles (U.L.B.)*, Bruxelles, 1980, str. 481–488.

⁷ U tom romanu (1979) protagonist Lionel Lortigier prekida odnose sa svojom reakcionarskom i kršćanskom obitelji – ne bez izazivanja sablazni – kako bi se pridružio dobrovoljcima Narodnoga Fronta.

Svidjela mi se zbirka *Sur les brisants du Siècle (Na hridima stoljeća)*,¹⁰ hridi viđene očima mudraca. Divim se vašoj mudrosti. Što se mene tiče, smatram da je zastrašujuće to što je život iza mene u trenutku kad je svijet u opasnosti da potone. Bio bih volio biti mlad i umrijeti¹¹ na hridima (možda se potajice nadajući *(sic)* da će ih naš brod uspjeti izbjeći).¹²

Nadalje, taj se razočaravajući prizor odnosa koji sjedinjuje autora sa sadašnjim vremenom uvijek spaja s drugom identitarnom značajkom: krajnjom osjetljivošću na ono što autor opaža kao “patnju” svijeta; što, u izvjesnoj perspektivi, otkriva jedinstveno shvaćanje društvenih veza, kao što će to pokazati analiza djela.

Imaginarni i književni mehanizmi koje Willems primjenjuje kako bi utekao toj nesretnoj svijesti subjekta koji je stalno u raskoraku sa sadašnjim povijesnim vremenom postižu svoj cilj. Autor na različite načine uspostavlja nadomjestak vječnog, apsolutnog i umirujućeg vremena, bilo to, u svom identitarnom diskursu, posredstvom ritualne jezične forme kao što je molitva, to jest čak i “glas valova”, ili, u svojim djelima, posredstvom objekata najednom uzdignutih na razinu božanstava.¹³ Kakav melem crpi iz njih ta nesretna svijest? Iz, primjerice, neprekidna ponavljanja glasa valova – a time i udaraca, plime i oseke, kretanja života, Willems crpi razloge da se mirno suoči sa svojim bitkom-u-svijetu, uvjeren, paradoksalno, da nikada neće moći razumjeti ono što taj vodeni glas donosi. Ustrajući na postojanosti takva glasa, Willems razotkriva svoju potragu za vječnošću trenutka i sugerira da se kontinuitetom toga glasa kraj svijeta spaja sa svojim početkom. Upravo to on govori Lilar i Sigridu u pismima napisanima tijekom boravka u Maroku 1981. na obali Oceana, ili, pak, u djelu *Un Arrière-pays (Zaleđe)*:

Danju i noću čujem spokojan i veličanstven glas valova koji kazuje i ponovno kazuje i opet kazuje, neumorno, jednu, jednu jedinu, jednu te istu, jedinu stvar koja zaslužuje biti iskazana i koju nikada nećemo razumjeti.

¹⁰ U toj pjesničkoj zbirci (1980) pjesnik tvrdi da je život san u kojem se oscilira između odraza stvarnoga i nepojmljivog misterija izokrenutih stvarnosti. U njoj čitamo o nevolji čovječanstva “bez daha”, zatočenog u svojim gradovima i pod prijetnjom apokalipse.

¹¹ Willems na margini dodaje opasku: “a ipak nemam ništa [podvučeno četiri puta] junačkoga.”

¹² Paul Willems, *Pismo Albertu Ayguesparseu. Missembourg, 25. 1. 1981.* [neobjavljeno, nalazi se u Arhivu i Muzeju književnosti, signatura ML 5472 / 11738].

¹³ Takvi su willemsovski objekti i pjesma kiše ili stabla: “[...] pjesma kiše u kući i stablo u salonu stvari su koje ne možemo vrednovati francima i centimima. To su svete stvari. Sveto je ono što ima apsolutnu vrijednost. [...] Stablo u kući je nedodirljivo. Nema nikakvu upotrebnju vrijednost doli da bude ondje. [...] Ono je istinitije od istinitoga. Ono je svojevrsno biljno božanstvo koje nalaže ton i stil djela. Upravo zahvaljujući njegovoj prisutnosti lik poput Bullea izgovara, a da nas ne iznenadi, potpuno apsurdne rečenice kao što su: “Kos nije kos” ili: “To je riječ koju nisam tražio” (Willems 1989, str. 88).

Važno je da smo sigurni da nikada, sve do konca svijeta, ocean neće prestati kazivati tu neiskazivu stvar i da ju je ona (*sic*) počela govoriti već milijunima godina prije.¹⁴

Koji god bio zamišljeni mehanizam za iscjeljenje svoje ne-sretne svijesti od toga što se ne podudara sa sadašnjim povijesnim vremenom, Willems konstantno nastoji ponovno uspostaviti ono sveto u neizvjesnom svijetu, kao što to dokazuje i promišljanje nastalo za putovanja u Tursku, gdje posjećuje Efez, Milet, Didimu i Afrodizijas, promišljanje koje dijeli sa Sigridom:

Još smo posve blizu tom čudesnom trenutku koji predstavlja savez Grčke i Rima. Doista ću se preobratiti na Zeusovu vjeru pronađem li ulaz u hram.¹⁵

Možemo li reći da se Willemsov egzistencijalni ili književni stav jednostavno sastoji od jedne povratne i uvijek nezadovoljene potrage nekoga mitskog vremena? To bi značilo zanemariti kompleksnost autora i njegova djela. Naime, nimalo se ne čini da su osobno vjerovanje u neko mitsko vrijeme i aluzija na to vrijeme u stanovitim autorovim djelima konačno rješenje nevolja koje su autor i njegovi likovi pretrpjeli: ako potraga za mitskim vremenom i jest osvjedočena u više navrata, ona nikada ne vodi do konačnoga smirenja. I to iz opravdana razloga, naime, prava je problematika posve druga: ako sadašnje povijesno vrijeme autoru – i njegovim likovima – nema smisla i ako bijeg u neko mitsko vrijeme nimalo nije izvjestan niti spasonosan, kako da si ne postavimo temeljno pitanje identiteta ljudskoga bića i, točnije, njegova dvostruka identiteta (*idem i is dem*)?

Postavivši to pitanje ustvrđujemo da su Willemsov identitarni diskurs i djelo konstantno mjesto prijelaza s ravni stvarnosti na ravan Stvarnoga, uvijek, na kraju puta, s konačnim skokom u ono sveto. Raj se uzalud rascijepio na tisuću komada poput šalice čaja koja padne na tlo,¹⁶ veliko je iskušenje težiti povratku jedinstvu i nužnom obliku jezika sposobnom da iskaže

¹⁴ Navedeno podvlačimo mi. Paul Willems, *Pismo Jeanu Sigridu. El Harhoura, 27. 4. 1981.* [neobjavljeno, nalazi se u Arhivu i Muzeju književnosti, signatura MLT 941 / 492]. Iz El Harhoure je napisao i pismo Lilar 16. svibnja 1981. godine. Te se morske metafore “glasa valova” Willems prisjeća u svom navedenom poetskom izlaganju (Willems 1989, str. 4). Uočimo da u potonjem tekstu autor ustraje na ritmičnosti kazivanja: “S druge strane, znam da se vi i ja često šćemo plažom i da tada govorimo istim jezikom. Katkad prekidamo naš razgovor kako bismo slušali valove. Oni kazuju samo jednu rečenicu. Oni je kazuju u dvama vremenima. Oni je daju zapljuskivanjem i istog časa ponavljaju povlačenjem. Tu rečenicu more kazuje oduvijek. Oduvijek. *Ali doista oduvijek. Od iskona mora i pijeska.* [...] Val je kazivao ono što je imao kazati i nikada ništa više od toga. Razumio sam ga, a da ga nisam razumio. I znao sam da ničega drugog nema za razumjeti osim toga.”

¹⁵ Paul Willems, *Pismo Jeanu Sigridu. 5. 11. 1982.* [neobjavljeno, nalazi se u Arhivu i Muzeju književnosti, signatura MLT 941/493].

¹⁶ Ta je metafora temelj cijele priče *L'Herbe qui tremble (Trava što drhti)* u kojoj pripovjedač, nakon što se Bog rasrdio na Adama i Evu, svojim pisanjem pokušava pronaći “najljepše komadiće šalice”, simbola izgubljenoga raja.

vječnost, kao što tome svjedoči dopisivanje s Josephom Hanseom. U pismu od 22. studenog 1976. godine Willems je zapanjen time što je jedan svećenik za vrijeme pogreba izgovorio rečenicu “kruh naš od ovoga dana daj nam danas” umjesto “kruh naš svagdašnji”: “Zašto izmjenjujemo oblike urezane u jezik i pamćenje naraštajâ?”¹⁷ Isto tako primjećuje da se rečenica “povuci klin, zasun će pasti”¹⁸ ne bi mogla prevesti “na moderan jezik”, a da se kod djece ne pobudi osjećaj zbuđenosti i nesigurnosti jer

te su riječi miljokazi vremena i možda čak osjećaja vječnosti. Vjerujem da je jezik sposoban u sebi nositi ono sveto samo kad se opaža kao nužan i nepromjenjiv oblik prikladan za to da sadrži riječ. Kao što kalež sadrži vino.¹⁹

Willems još dodaje da *Pater* nikada nije bio prijevod, već molitva koju majka predaje djetetu koje ju je prihvatilo čak i prije nego što ju je razumjelo, molitvu koja

nosi pečat istine jer ju je kazala majka. Ona je stoga sama riječ položena u djetetu, pod stražom pamćenja. Pod strogom, nepopustljivom stražom. Odrasli će poslije u sebi pronaći tu netaknutu molitvu i razumjet će njezino značenje, kao što ga je moja majka razumjela za bombardiranja Tournaija.²⁰

Kod Willemsa, dakle, nije riječ o priklanjanju povijesnom vremenu, pa čak niti kakvu mitskom vremenu, već uvijek, što se tiče subjektivnog odnosa prema vremenu, o jedinstvenom odgovoru koji u svakidašnjim riječima vidi “miljokaze vremena”, to jest “osjećaja vječnosti”; ukratko, to je prije vjerovanje u *trag* nečega što je onkraj nego u to što je onkraj. Ako povijest i istina postoje, one su, u konačnici, one nekoga bezvremenskog i pradavnog pamćenja, a time i problematičnoga pamćenja.

Govoriti o pamćenju, a osobito o kristalizaciji uspomena²¹ kod Willemsa znači izravno ispitivati autorove imaginativne procese i pokretač njegova književna stvaralaštva. Premda autor tvrdi da su svi njegovi tekstovi – a osobito dramska djela – nastali iz fragmenta sjećanja,²² on ipak navodi da je osobito

¹⁷ Paul Willems, *Pismo Josephu Hanseu, Missembourg, 22. 11. 1976.* [neobjavljeno, nalazi se u Arhivu i Muzeju književnosti, signatura ML 6161 / 75].

¹⁸ Citat preuzet iz Charles Perrault: “Crvenkapica”, u: Charles Perrault: *Priče ili bajke iz prošlih vremena s poukom ili Priče moje majke guske* (1697), s francuskoga prevela Sanja Lovrenčić, Bulaja naklada, Zagreb, e-knjiga, str. 10 (nap. prev.).

¹⁹ Navedeno podvlačimo mi. Paul Willems, *Pismo Josephu Hanseu, Missembourg, 22. 11. 1976.* [neobjavljeno, nalazi se u Arhivu i Muzeju književnosti, signatura ML 6161 / 75].

²⁰ *Ibid.*

²¹ O tomu vidi Marc Quaghebeur, “Accomplissement de la dramaturgie willemsienne: *La Ville à voile*”, u: *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, bibl. “Archives du futur”, 1990, str. 225.

²² Jacques De Decker, “P. Willems: propos avant l'appareillage du Findor”, *Le Soir. MAD*, 7. kolovoza 1991. Kako bismo bolje razumjeli Willemsovu poetiku, to sjećanje možemo usporediti

osjetljiv na skupljanje i taloženje replika u dramskom djelu, koje, polazeći od ništavila, putem prizora i činova dolaze do pamćenja. Dakle, u tim autorovim objašnjenjima s jedne strane uočavamo ustrajanje na prethodno proživljenom događaju (“fragmentu sjećanja”) koji pretpostavlja naknadnu poetsku izgradnju i, s druge strane, ustrajanje na replikama stvorenima *ex-nihilo*, kao da je vilemsovsko književno stvaralaštvo rezultat napetosti između bića (*idem*) i ne-bića (*is dem*), ne-bića koje književno umijeće nastoji zamaskirati, prekriti – uzaludno, uvijek.

1.2. Jezični i književni melem

Kao da želi umiriti svoju nesretnu svijest zbog toga što nikada nije bio u skladu s poviješću sadašnjeg vremena i što poznaje samo uredne zastoje u težnji ka mitskom vremenu, Willems se upušta u duboko promišljanje o vezama – ne onim sociopolitičkim i književnim – između Subjekta i Povijesti: pamćenju, jeziku, glazbi, književnom djelu.

Tako se osobita pozornost koju pridaje pamćenju može interpretirati kao njegova oštra svijest o povijesnim događajima koje subjektivno pamćenje asimilira i zadržava te o onima koji su definitivno pali u zaborav, drugim riječima, o biću i ne-biću; sama po sebi, ona je metafora problematične veze koja se uspostavlja između autora i sadašnjega povijesnog vremena. U odgovoru na pomutnju koja slijedi iz neminovnog (i pretrpljenog) prijelaza iz stvarnosti u Stvarno, jezik ispunjava funkciju kojom nameće jednu Istinu i red patnji i poremećajima svijeta koje autor osjeća, ali biva i objektom manipulacije. Naime, za Willemsa je moguć “drugačiji angažman” (od sartrovskioga): on se mora izraditi na osnovi osobita rada “na jeziku” – a ne na osnovi ideja – kako bi otkrio i doveo do ostvarenja potencijale ljudske misli.²³ Konkretno, u pisanju svojih tekstova služi se tehnikom izbjegavanja izražavanja ideje tako da odabire “od dvije riječi onu najjednostavniju, najopćenitiju, najčešću”.²⁴ Nimalo ne iznenađuje autorova izjava da je njegova konstantna briga stvoriti jezik niotkud, u svojoj sintaksi kao i riječima, jezik koji bi se udaljio od svih socijalnih stvarnosti i koji istodobno postavlja pitanje proizvoljnosti jezika. Tu brigu Willems ne interpretira prema svojoj osobitoj jezičnoj situaciji (onoj frankofone osobe u Flandriji), već radije kao zajednički nazivnik svih pisaca – obilježenih egzilom – koji žele

s onim što autor opisuje izrazom *situacija-sudbina*: situacija u koju “su smješteni likovi i njihovom uporište u mjestu koje je autor zamislio” (Willems 1989, str. 80).

²³ Paul Willems, *Pismo Jeanu Sigridu. 9. 10. 1985.* [neobjavljeno, nalazi se u Arhivu i Muzeju književnosti, signatura MLT 941 / 496]. O tomu Willems izjavljuje Sigridu: “U ovoj borbi, dragi Jeane, ti si na predstraži.”

²⁴ Paul Emond, *Razgovori s Paulom Willemsom, prijepis na temelju magnetofonskog zapisa, 7. ožujka 1979. i 9. travnja 1979. godine*, str. 43.

neku radnju smjestiti u stvarno mjesto.²⁵ U svjetlu navedenoga, svoju književnost, premda je “obojena izvjesnom flamanskom svjetlošću”,²⁶ ne smatra regionalističkom.

Svjestan činjenice da je svako pisanje prijevod i da je sav jezik izgnan, on pokušava nemati “zaslon formalnog stila i misli” između onoga što osjeća da mora kazati i onoga što pokušava, ali nikada ne uspijeva kazati:

književnost je uvijek razočaranje. Na ono što nas okružuje možemo odgovoriti samo našom osjetljivošću. U tom se smislu priklanam kineskoj poeziji [...] koja nije angažirana u prvotnom smislu, već je pozornost na trenutku.²⁷

Ta osjetljivost na trenutak više nego na povijesni događaj omogućuje bolje razumijevanje Willemsova jedinstvena stava. Čak i dok su autorova nagađanja o budućnosti čovječanstva veoma tmurna, nostalgičan i razočaran ton pogodan je – kao u vezi sa Španjolskim građanskim ratom – za to da se naznači, u kondicionalu prošlom, kako bi se u drugim okolnostima bilo prešlo na djelo.

Pojasnivši važnost koju jezik nosi, mnogo bolje shvaćamo funkcionalnu prisutnost glazbe u velikom broju dramskih djela. Bila to “fontana zvukova” u djelu *Kiši u mom domu* ili “rupičasta glazba” u *La Ville à voile (Grad s jedrima)*, instrumentalni je mehanizam ovdje kako bi podsjetio da konkretna umjetnost glazbe govori duši i da u intersticije stvarnosti kradomice ulazi Stvarno, a time i odsutnost i gubitak, premda tragovi ostaju. Nije li sam Josty svoje pamćenje usporedio s glazbom u ruševinama? Putem mjesta što ga glazba dodjeljuje proizvoljnomu (kôd) i jedinstvenomu (izvan kôda), ona stupa u odnos sličnosti s postupkom koji Willems namjenjuje jeziku. Naime, u djelu *Kiši u mom domu* autor – Bulleovim posredovanjem – odaje varljivu narav ljudskoga jezika, a time njegovu nesposobnost iskazivanja Stvarnoga (jedinственog identiteta bića – *is dema* – a time i želje, užasa i smrti), što bi bilo dovoljno za njegovu osudu. S druge strane, međutim, predosjeća da odsutnost (jezičnog kao političkog) regulatornog reda – na strani *idema* – vodi do kriminalnih praksi, te on obnavlja proizvoljnost reda (Bulle: “Otrov je neki otrov.”), a time i nužnost transcendentnog autoriteta koji odvaja Dobro i Zlo.

Willems se na književnoj ravni okrenuo ka drugom tipu angažmana, svjestan da je angažman u književnosti – kakav je bio definiran do 1968. godine (“stupanje u službu neke doktrine”) – tendencija koja je nestala u korist “nekog drugog angažmana, angažmana osjetljivosti i vizije svijeta, koji je angažman moje književnosti i nije bijeg.”²⁸ On uostalom tvrdi

²⁵ *Ibid.*, str. 34–36.

²⁶ Anonimni autor [“Intervju s Paulom Willemsom”], str. 90.

²⁷ *Ibid.*, str. 92.

²⁸ Paul Willems, *Pismo Albertu Ayguesparseu, Missembourg*, 25. 1. 1981. [neobjavljeno, nalazi se u Arhivu i Muzeju književnosti, signatura ML 5472 / 11738], str. 92.

da je s tom novom situacijom suočen cjelokupan suvremeni teatar:

[...] zapadnjačkom je teatru [...] trebalo gotovo dva stoljeća za to da se oslobodi normi koje su nametnuli kakav stil ili “škola”. Svako je dramsko djelo u sadašnjem trenutku svijet za sebe. Ono ima svoju sudbinu, svoje vrijeme, mjesto, moral, zakone, pa čak i svoj jezik. Ono je potpun svijet koji je sam sebi dovoljan. To je u cjelini *anarhičan* teatar u izvornom i pozitivnom smislu riječi. Evolucija prema tom individualizmu bila je neodoljiva unatoč pokušajima angažiranog teatra u službi kakve ideologije (Willems 1989, str. 78).²⁹

Kao za svako Willemsovo analizirano djelo, postaviti pitanje mosta između *društvenog teksta* (belgijska i inozemna društvenopolitička situacija, ali i književna *institucija*) i *književnoga teksta* (*Kiši u mom domu*, ali i Willemsov opus općenito) znači, na koncu, postaviti si pitanje posredovanja između kolektivne Povijesti i pamćenja Subjekta.

Premda je djelo *Kiši u mom domu* očito nevezano za društvenopolitičku kontingenciju toga razdoblja,³⁰ ono ništa manje ne proizlazi – po autorovim riječima – iz jedinstvenog načina poimanja “angažmana” u književnosti. Promotrimo li ga kao moguće zrcalo pitanja koja si autor postavlja o kolektivnoj Povijesti i subjektivnom pamćenju, djelo *Kiši u mom domu* otkriva jedinstvena ponavljanja: konstantnu subverziju koja djeluje naspram kronološkog, a time i povijesnog (namjerno poremećena genealogija) *continuuma* i želje za životom u Nepomičnom Vremenu. Međutim, daleko od toga da bdije nad procvatom kakve stoičke mudrosti, taj – što se tiče tretiranja vremena – subverzivan književni svijet izvlači na vidjelo, bez autorova znanja i po analizi ezegeta, škodljive posljedice: opasnost od kriminalnog djelovanja, do koje dovodi odsutnost iskonskoga Zakona.

2. ANALIZA DJELA KIŠI U MOM DOMU

Djelo *Kiši u mom domu* uprizoruje Willemsov očajnički pokušaj da neprestano iznova uspostavlja nepropusnu granicu između stvarnosti i Stvarnoga kojega nekontrolirane sile neprestano prijete bacanjem svijeta Grand’Rosièrea u anarhiju. Jasno je, dakle, da je smisao koji djelo prenosi proturječan identitarnom diskursu autora koji traži priznavanje te iste anarhije teatru 20. stoljeća.

Započevši s malom pjesmom koja poziva na san (“Sanjajmo / kiši / sudbine su nam zapečaćene / snovi i odrazi / jedine su nam / slobode”), djelo odmah najavljuje pokušaj uspostave jedne transcendencije, a time i nepromjenjivog reda događajâ, na osoban način (san).

²⁹ Navedeno podvlačimo mi.

³⁰ Osim ako nije, na početku, naglašen gradski način života i logika produktivnosti.

Prije nego što dosegnu taj cilj – uvijek na privremen način – likovi se ipak suočavaju sa svojim postojanjem u jeziku i s osobito problematičnim objektom želje (usp. Thomas, Georges, g. Doré). Čini se da upravo jezik ima učinak stvaranja tjeskobe vezane uz želju, dok taj isti jezik, paradoksalno, omogućuje Bulleu da dohvati nedohvatljivo (odrazi). Taj paradoks naglašen je i uvođenjem glazbenog objekta (fontane zvukova) i identitetom Bullea koji se, za razliku od identiteta ostalih likova, istodobno čita kao *idem* (lik u zrcalu drugoga, smještenoga u stvarnost i katkad trivijalnoga) i kao *is dem* (njegovi sibilski izrazi upućuju na misterij bitka). To neodlučivo lika Bullea koji se istodobno kreće na ravnima stvarnosti i Stvarnoga usmjereno je, u potonjoj analizi, na genealoške rupe koje se pojavljuju u djelu. Naime, tvorci zamišljenih likova nikada nisu evocirani, a njihovo postojanje nestaje u ništavilu, što bi se moglo interpretirati kao izostanak filijacije, izostanak reda koji jezik i njegove poteškoće udvostručuju. Kao da je podrijetlo fetiša odsutno i posljedično nalaže poremećenu seriju, kao da podrijetlo Zakona nije postavljeno, pa to povlači jezičnu konfuziju. Neće nas začuditi činjenica da se Germaineina ritualna i sveta formula “kupajmo se u Nepomičnom Vremenu” pojavljuje već u prvom činu, kao da joj je cilj svladati smućenost izazvanu proturječnim situacijama.

S druge strane, drugi se čin čita kao pokušaj obnove – drugačije nego svetom formulom – razdjelne linije između ravni stvarnosti i Stvarnoga. Ako početna situacija i jest prikazana kao takva, s jedne strane s likovima Hermana, Germaine i Toune (stvarnost, *idem*); i, s druge strane, Georgesovim duhom (Stvarno, *is dem*), događaji i njihovo komično taložnjenje ubrzo nastoje križati i iznova stopiti dvije ravni, kao u prvom činu. Naime, Georges, lik izvanjezičnosti postupno ulazi u društveni odnos jezika i u identitete u zrcalu (usp. prizor na barci s Bulleom i Madeleine), dok Herman (Madeleinein zaručnik) prelazi iz naizgled obična i stabilna identiteta (“bankovni djelatnik”, *idem*) u šupalj identitet (usp. pojava jezičnoga nesvjesnog, *is dem*) i tako otkriva težinu održanja u jeziku. Nadalje, pokušaj ponovne uspostave granice između prolazne stvarnosti i osvajačkoga Stvarnog ugroženija je utoliko što je isti lik – Georgesov duh – taj koji, u novoj dvoznačnosti, koncentrira problematike predmeta želje i zastrašujućega predmeta (smrt). Na koncu, i ta je smrt, koju utjelovljuje Georges, prikazana dvoznačno: istodobno kao izokrenuta i utješna kopija svijeta živih i kao mjesto odakle Georges bježi (što on naznačuje pokretom ruke, iznad ramena).³¹ Drugi se dokaz rušenja granice između stvarnosti i

Stvarnoga – potonji u prvom činu utjelovljuje samo Bulle – nalazi u izjavi Bullea i Toune o dvoznačnosti stvari, upućenoj Klijentu.

Pojavom para Doré (Klijenti) treći čin iznova iskazuje problematiku predmeta želje, a naročito definitivnu eroziju stabilna identiteta (*idem*) škodljivim silama jezika (*is dem*). Lik g. Doréa – koji se nalazi na strani stvarnosti, odnosno na strani suprotnoj Georgesovoj – gotovo potvrđuje stabilnost stvarnosti i postojanje nepropusne granice između te stvarnosti i Stvarnoga. Doréova identitarna iluzija sa svih strana propušta vodu s likovima Bullea, Thomasa i Hermana – koji ovdje ilustriraju pol Stvarnoga, šupljeg identiteta³² – čiji postupci ne prestaju zabrinjavati g. Doréa glede vjernosti njegove žene. Nadalje, treći čin uvodi i tematiku zločina, omogućenog odsutnošću reda koji bi utemeljio značenja, a time i razliku između Dobra i Zla. Prema tome, jedini način da Doré izbjegne to rušenje svoje sigurnosti i ubojstvo kojega će biti žrtva jest bijeg iz Grand’Rosièrea, dok se svi ostali likovi priklanjaju Bulleovoj ritualnoj formuli: “kupajmo se u Nepomičnom Vremenu”. Znači li to da je tako iznova pronađen privid reda? To se može naslutiti jer se formula istodobno izražava kao želja za povratom jedne svete dimenzije u postojanje (performativnim karakterom i sintaktičkim redom formule) i kao nagovještaj jedne dijalektike u mirovanju (“nepomično”) (više na leksičkoj i semantičkoj ravni). Ta smrtonosna jednakost između suprotnosti stvara istinu koju je nemoguće utemeljiti i, u konačnici, moguć povratak ka zločinu.

Poput drugih dramskih djela Michela de Ghelderodea ili Suzanne Lilar, Willemsovo djelo analizirano *supra* upućuje prije na postojanje “krize kazališnog lika” negoli ono “krize kazališne fabule”. Naš analitički model *kazališne figure* omogućuje nam nadići iskaze “gubitka karaktera” u likovima dramskih djela 20. stoljeća ili pak “raspada identiteta” lika, objelodanjujući načine tematske izgradnje (objekti Stvarnoga) i stilistike identiteta koji je postao problematičnim: “Ja je netko drugi.” Kako izgradnja likova dramskoga djela odaje prikazivanje *kazališne figure*, ovo djelo uvrštavamo među djela “arhaičnoga nezamislivog”, nasuprot djelima “svladane povijesti” (kao što je slučaj s izvjesnim djelima Henryja Bauchaua, Charlesa Bertina ili Simone Verdin).

U ovu kategoriju djelâ “arhaičnog nezamislivog” spadaju djela Ghelderodea, Lilar i Willemsa, u kojima su izražavanje, ali i postupci protagonista neprestano ugroženi igrom destabilizirajućih mračnih sila unutar likova, sila koje vuku djelo na stranu Stvarnoga. Te mračne sile, koje kaljaju govorenje, htijenje ili djelovanje likova, kod Willemsa su, već od prvoga čina, obilježene neadekvatnošću jezika da iskaže stvarnost,

³¹ Taj zastrašujući objekt (smrt) često je u drugim Willemsovim djelima prikazan pod velom katarze, tako da je smrt povezana s iskazivim, kao u djelu *Elle disait dormir pour mourir* (Govorila je spavati umjesto umrijeti) ili *Le Pays noyé* (Potopljena zemlja) gdje se urušena kuća razabire u obrisima koji ocrtavaju dvije druge.

³² Bulle Hermanu: “Ti se mnogo baviš snovima, istinitim, neistinitim, stvarnošću. Šuti i daj svoj kupus,” III. čin, VI. prizor, str. 97.

te, prema stilističkoj materijalizaciji svojstvenoj autoru (polisemija), doprinose izgradnji jednog ili više likova podvrgnutih sukobu dvaju vanjskih polova paradigme “sila – figura – oblik”.

U djelu *Kiši u mom domu*, primjerice, ako analiza i otkriva konvergenciju propitivanja subjektivnosti, stalne primjene interdiskurzivnosti, nemogućnosti da se konačno i na zadovoljavajuć način odgovori na pitanje “Tko sam ja?”³³ – koje dolazi zajedno s osciliranjem između položaja Gospodara i Roba, kao i s potkopavanjem pojma sudbine – i *izobličavanja* koje djeluje naspram zakonâ, ona također otkriva, *in fine*, potvrdu osjećaja čovječnosti i društvene veze (volja za zajedničkim životom) koja se, paradoksalno, uspijeva iskazati i živjeti samo daleko od samoga čovječanstva, a time i daleko od jezika i zakona koji njime upravljaju. Odatle potječe prevlast “arhaičnoga nezamislivog”.

Razložimo ukratko prethodne izjave u pogledu djela *Kiši u mom domu*. Djelo odmah prikazuje protagonista i likove koji se udaljavaju od stabilne forme da bi se, izmijenjeni, prikazali u nizu različitih figura koje se pomaljšaju iz dovođenja njihove subjektivnosti u pitanje (propitivanja o “ja”, utemeljitelju subjektivnosti, ili o patronimu), od “deformacije” nazivnog označivanja do upada likova u Stvarno. Djelo već samim naslovom nagoviješta “arhaično nezamislivo”, i to odsutnošću označenog lika; nad postojanjem lik(ov)a lebdi enigma, a prisutnost subjekta nagoviješta jedino posvojna zamjenica “moj”. S druge strane, identitet je ugrožen nepostojanjem: naime, označivanje je likova poremećeno, samim time što nećakinja i teta imaju isto osobno ime, što se duh istodobno naziva “Klijentom” i “Georgesom”, a Herman svoje ime izjednačava s “ovlašteno lice, vlažno dno ladice”. Što se tiče interdiskurzivnosti – koju vidimo kao usmjerenu na objekte Stvarnoga – ona se ovdje ilustrira na osobit način: stalna primjena interdiskurzivnosti odmah se otkriva u jeziku likova, sa snažnom usmjerenošću tog jezika i njegovih “rupa” na tri objekta Stvarnoga, prema različitim i proturječnim modalitetima. Ako jezik i jest materijal koji pogoršava osvješćivanje predmeta želje koji uvijek nedostaje (usp. Thomas, Doré), taj isti jezični materijal ima funkciju ublažiti naprasito otkriće zastrašujućeg objekta (smrti), dok snažno prizvan glazbeni objekt (fontana zvukova) uvodi, s ovu stranu replikâ, načelo “bijelog značenja” o kojem je govorio Barthes – ti različiti postupci također teže k uprizorenju nekog neukog znanja i, uvijek, načela nedokučivog. Dakle, subjektivnost i interdiskurzivnost do te su mjere pro-

blematizirane da protagonist nema dvojnika u negativu (sustavnoga protivnika), već mnoštvo dvojnika koji prelamaju njegov vlastiti šuplji identitet: Bulle je matrica po kojoj se modeliraju ostali likovi Grand’Rosièrea. Naposljetku, različiti prizori koji prizivaju objekte Stvarnoga svaki put proizlaze iz prostorno-vremenskog okvira kojega su referentne točke dematerijalizirane (*hic et nunc*), okvira koji odaje krizu prikazivanja, koju se opaža kao konstantu scene interdiskurzivnosti; kod Willemsa mučnu, ali jezikom neutraliziranu konstantu. Prostornom oprekom Grand’Rosièrea i grada te maksimumom “živimo u Nepomičnom Vremenu” prostorno-vremenski okvir i prizvani objekti Stvarnoga označavaju, *in fine*, odsutno središte bića i objelodanjuju pitanje: “Tko sam ja?”

Na to pitanje, prema jedinstvenom razvoju, djelo nesumnjivo odgovara: “Ja je netko drugi.” Naime, tek što je postavljena – zamjenicom “ja” ili društvenom funkcijom – subjektivnost je podvrgnuta procesima izobličavanja, subverzije, te pravi mjesta za identitet čiji doživljaj proizlazi iz onoga jedinstvenog, nepovnljivog (*is dem*). No djelo pokazuje i protagonista, naizmjenice, a katkad gotovo istovremeno, u položajima Gospodara i Roba: Bulle je istodobno gospodar jezika (“ja kažem”) i lik podređen jeziku (“to je riječ koju nisam tražio”). Oscilacija između položaja Gospodara i Roba koju ilustrira Bulleov lik intrinzično je usmjerena na propitivanje pojma sudbine, koji gubi mehanički karakter i neumoljivu silu koji mu se pripisuju, da bi bio podvrgnut subverziji: naime, Willemsovo djelo započinje negacijom sudbine (“sudbine su nam zapečaćene”), međutim ne prestaje, nostalgичno, obrađivati pitanje imanentne transcendencije, na koncu ostavljajući pitanje “Tko sam ja?” neriješenim.

Naposljetku, pitanje krajnjega smisla putanje protagonista usko se veže za propitivanje, to jest *izobličavanje* Zakonâ koje izlaže ovo djelo, usmjereno na implicitno promišljanje o “pravdi”. Daleko od toga da završava iskazivanjem provedbe privida prava, ovo djelo iskazuje težnju ili izražavanje pravde lišene “sile zakona”: Bulle izgovara završnu repliku koju se, međutim, ne može shvatiti uistinu temeljnom replikom jednoga ljudskog društva.

S francuskoga prevela
Lea KOVÁCS

BIBLIOGRAFIJA

Anonimni autor, [prije 1987]. [“Intervju s Paulom Willemsom”]. U: *Enquête littéraire*. Bruxelles [neobjavljeno, nalazi se u Arhivu i Muzeju književnosti, signatura ML 5616], str. 90–91.

De Decker, Jacques, 1991. “P. Willems: propos avant l’appareillage du Findor”. *Le Soir. MAD*, 7. kolovoza.

Emond, Paul, 1979. *Razgovori s Paulom Willemsom, prijepis na temelju magnetofonskog zapisa*, 7. ožujka 1979.

³³ Iako jedan odgovor na to pitanje ipak izranja na kraju triju djela, ni u kojem se slučaju ne može usporediti s odgovorom koji daju dramska djela uvrštena u kategoriju “svladane povijesti”. Naime, sud djelâ Ghelderodea, Lilar i Willemsa o konačnom značenju identiteta protagonista ne može sakriti činjenicu da to značenje nastaje izvan svih društvenih veza, izvan prisutnosti drugoga, kao da je sumnja u jezični prijenos ponovno potvrđena.

i 9. travnja 1979. godine [neobjavljeno, nalazi se u Arhivu i Muzeju književnosti, signatura MLT C 00068].

Quaghebeur, Marc, 1990. "Accomplissement de la dramaturgie willemsienne: *La Ville à voile*". U: *Lettres belges entre absence et magie*. Bruxelles: Labor, bibl. "Archives du futur", 1990.

Rosset, Clément, 1993. *Le Réel et son double: essai sur l'illusion*. Novo, revidirano i prošireno izdanje. Pariz: Gallimard, bibl. "Folio / essais", br. 220.

Willems, Paul, 1963. *Il pleut dans ma maison*. Uvod Jean Sigrid i Marie Gevers. Bruxelles: Brepols.

Willems, Paul, 1976. *Pismo Josephu Hanseu, Missembourg, 22. 11. 1976*. [neobjavljeno, nalazi se u Arhivu i Muzeju književnosti, signatura ML 6161 / 75].

Willems, Paul, 1979. *Pismo Albertu Ayguesparseu, Missembourg, 25. 3. 1979*. [neobjavljeno, nalazi se u Arhivu i Muzeju književnosti, signatura ML 5472 / 11736].

Willems, Paul, 1980. "Volim 'ne-državu' kakva je ova zemlja". U: Jacques Sojcher (ur.), *La Belgique malgré tout*.

Poseban broj časopisa *Université Libre de Bruxelles* (U.L.B.), Bruxelles: Université Libre de Bruxelles, 1980, str. 481–488.

Willems, Paul, 1981a. *Pismo Albertu Ayguesparseu, Missembourg, 25. 1. 1981*. [neobjavljeno, nalazi se u Arhivu i Muzeju književnosti, signatura ML 5472 / 11738].

Willems, Paul, 1981b. *Pismo Jeanu Sigridu, El Harhoura, 27. 4. 1981*. [neobjavljeno, nalazi se u Arhivu i Muzeju književnosti, signatura MLT 941 / 492].

Willems, Paul, 1982. *Pismo Jeanu Sigridu, 5. 11. 1982*. [neobjavljeno, nalazi se u Arhivu i Muzeju književnosti, signatura MLT 941/493].

Willems, Paul, 1985. *Pismo Jeanu Sigridu, 9. 10. 1985*. [neobjavljeno, nalazi se u Arhivu i Muzeju književnosti, signatura MLT 941 / 496].

Willems, Paul, 1989. "Un Arrière-pays. Rêveries sur la création poétique". U: *Chaire de poétique*, 3. Louvain-la-Neuve: Presses universitaires de Louvain – Faculté de Philosophie et Lettres de l'UCL.

Tragična figura identiteta: *Posljednji vojvoda zapada* Gastona Compèrea (1977)

*Nikada nije prestao krivo pjevati, cijeli svoj život.
Želeći pogoditi notu, svaki put bi je za dlaku promašio.*
(Compère 1977, str. 13)

UVOD

U Belgiji, možda i više no drugdje, ne može biti riječi o mnoštvu raznolikih oblika identiteta bez govora o povijesti. Kontekstualizacija i upisivanje u konkretan *hic et nunc* nužna su etapa svakome tko želi pokušati dokučiti složenost književne proizvodnje koja od samih svojih početaka sadržava obilježja što je ujedno čine posebnijom i problematičnijom od većine drugih u Europi: teže ju je dokučiti, ali je zacijelo i bogatija kada si zaista date truda da je proučite.

Kakve god orijentacije bila, nijedna kritička analiza ne može zanemariti povijesne i društvene okolnosti njezina nastanka, ni položaj koji njezin autor unutar tih okolnosti zauzima. U vrijeme kad su rasprave oko belgijanstva (usp. Almeida 2013, Quaghebeur i Zbierska-Moscicka 2015) u punom jeku, dva belgijska autora – već proslavljena od kritike – stvaraju, praktički u istom trenu i bez dogovora, djela koja propituju ključnu povijesnu figuru belgijskog kolektivnog imaginarija: Karla Smjelog (1433–1477). Identitetsko propitivanje prožima ta dva teksta, kojima je zajedničko to što predstavljaju ličnost koju je velik dio francuske historiografije ocrnio i čiji će federativni politički projekt skončati neuspjehom koji je na odlučujuć način odredio sudbinu Europe i područja buduće Belgije.

U ovome članku želim govoriti o scenariju koji je za belgijsku televiziju napisao René Kalisky¹,

¹ Dvije godine poslije i samo nekoliko mjeseci prije njegove prerane smrti, točnije u siječnju 1981, René Kalisky objavljuje ključan članak za razumijevanje veze između povijesti, identiteta i književnog imaginarija u frankofonoj Belgiji: “La Belgique, le pays le plus imaginaire au monde” (*La Quinzaine littéraire*, 339, 1–14, siječnja 1981, str. 11–12). Agnese Silvestri je analizirala Kaliskyjeva zapažanja o toj temi u svome članku “*Charles le Téméraire ou l’autopsie d’un prince* de René Kalisky. Un défi contre la ‘désexistence’”, u: Beïda Chikhi, Marc Quaghebeur (ur.), *Les Écrivains francophones interprètes de l’Histoire: entre filiation et dissidence: actes du colloque de Cerisy-la-Salle, du 2 au 9 septembre 2003*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2006, str. 435–456.

naslovivši ga *Charles le Téméraire ou l’autopsie d’un prince* (Karlo Smjeli ili *autopsija* jednog princa, 1979)² i o radiofonijskom tekstu Gastona Compèrea *Le Dernier Duc d’Occident* (*Posljednji vojvoda zapada*, 1977), koji analiziram u nastavku. Nakon kratke kontekstualizacije, izložiti ću mehanizme zahvaljujući kojima Gaston Compère pripušta posljednjeg velikog vojvodu zapada među tragične ličnosti, dajući teatralan glas tome čovjeku koga je francuska historiografija osudila na stup srama.

U SRCU POVIJESTI

U burnom političkom i intelektualnom kontekstu s kraja 1970-ih godina, na valovima Belgijske radio-televizije (RTB) emitira se tekst Gastona Compèrea *Posljednji vojvoda zapada* 15. prosinca 1977, to jest petsto godina nakon smrti Karla Smjelog u Nancyju. Osam godina poslije, Gaston Compère će istu temu preuzeti za svoj roman *Je soussigné Charles le Téméraire* (*Ja, niže potpisani Karlo Smjeli*, 1985), napisan u obliku “posmrtno autobiografije”.

Gaston Compère (1924–2008) studirao je muzikologiju i obranio doktorski rad o Mauriceu Maeterlincku na Sveučilištu u Liègeu, da bi se potom posvetio podučavanju francuskog i razvijanju originalnog i raznolikog djela. Aktivan u svim žanrovima, izumljuje vlastiti stil koji se ne može povezati ni sa jednim pravcem. Zbog glazbenog obrazovanja i prakse osjetljiv je na zvučnost, ritmove, ali i na asocijacije i zahtjeve narativne i poetske strukture. Službeno je zakoračio u književnost 1952. sa zbirkom pjesama *Le Sagittaire* (*Strijelac*), a autor je pedesetak tekstova, od kojih se četiri bave životom ili razdobljem Karla Smjelog (Compère 1977, 1985, 2005a, 2005b). *Posljednji vojvoda zapada* predstavlja njegov književni ulazak u tu materiju.

U Compèreovu radiofonijskom komadu Karlo Smjeli divljački juri u smrt odvođeci time u propast i svoje političke planove. Ta kobna spirala istaknuta je

² Riječ je o datumu nastanka teksta, koji je objavljen tek 1984, u nakladi Écrits du Nord.

muzičkom pratnjom³ koja nastoji podcrtati “neprijateljski karakter zvučnog okoliša” (Compère 1977), gdje poznate zvukove i tradicionalne melodije malo-pomalo istiskuju moderni akordi i škripavi tonovi. Didaskalije se gotovo isključivo tiču tih tonova koji postaju sve viši, a kao protuteža su im naznačene brojne tišine. Naglasimo bliskost te scenske pristranosti i Aristotelove klasične definicije tragedije, gdje je ona s formalnog gledišta opisana kao “ukrašeni govor”, odnosno onaj koji ima “ritam, govor i melodiju” (Aristotel, poglavlje 6, § 21 [1449b], 1932, str. 37).⁴

Struktura Compèreova teksta naglašava ideju vrtloga: dvanaest numeriranih slika čine tu posebnu *via crucis*, u neprestanim izmjenama sadašnjosti i značajnih epizoda vojvodina proteklog života. U središtu se bez iznimke nalazi njegovo truplo, kojega više elemenata (prsten, rana na vratu, zubalo, urasli nokat) jedan po jedan privlače pozornost prisutnih osoba kao dokazi njegova identiteta. Istodobno ti znakovi služe kao okidači povratcima unazad. Osim glavnih povijesnih likova – stvarnih ličnosti – koji su poimence identificirani, nalazimo tu i “glasove” i tipske likove poput starca, paža, liječnika, poručnika, čije se uloge sastoje, kao i uloga antičkog kora, od komentiranja prošlih, sadašnjih i budućih događanja kroz dijalog.

UBOJSTVO LEGENDE

Kao četvrti nasljednik Burgundske kuće, grane francuske dinastije Valois, koja se osamostaljuje 1363, Karlo (1433–1477) je jedan od posljednjih predstavnika izvjesnog viteškog ideala. Isto kao Sebastian Portugalski, čiju je strašnu sudbinu predvidio, i sam se upušta u borbu na bojištima zapadne Europe i ondje skončava. Vladavina onoga kojega su tada poznavali pod imenom Karlo Smjeli traje jedva deset godina, od 1467. do 1477, i ističe se po jednom stalnom cilju: objedinjavanju sjevernih i južnih posjeda⁵ vojvodstva, da bi između Francuske i Njemačke stvorio srednju državu, nasljednicu nekadašnje Lotaringije, nastale Verdunskim ugovorom 843. godine.⁶

Princ jedne krvave epohe, vremena kad “renesansa porađa novi svijet koji je mogao niknuti samo u smrti prošloga svijeta, svijeta koji je ostario, istrunuo” (Mettra 1995, str. I), posljednji veliki vojvoda zapada provodi život boreći se s velikim sumnjama u vezi s budućnošću svojega kraljevstva, kojoj predviđa neiz-

vjesnost. Njegovu priču saznajemo od više memoarista: tu su Georges Chastelain, službeni kroničar burgundskog dvora od razdoblja Filipa Dobrog, Karlova oca, Philippe de Comynes, koji ga je izdao i prešao u tabor Luja XI, šestog francuskog kralja iz dinastije Valois, takozvanog “Velikog Pauka”, a također i Karlova rođaka i neprijatelja, te Olivier de la Marche, odani drug, koji će budućim naraštajima ostaviti memoare i pjesmu kojom slavi *Odlučnog viteza*.

Ta trojica kroničara okupljena su u Compèreovu tekstu koji od prvog retka priznaje svoju namjeru: “Taj čovjek boluje od legende. Legende koja je u potpunosti izmišljena. Postao je žrtvom ambicije koja se bliži ludosti. [...] Prozvali su ga Smjelim” (Compère 1977, str. 2). Epitet mu je zapravo priljepio francuski historiograf iz 19. stoljeća, a upućuje kako na njegov tvrdoglav karakter tako i na njegovu uzaludnu borbu za objedinjavanje neovisnog teritorija koji je dugo stajao na putu, pa čak i prijetio, ekspanzionističkim težnjama francuskoga kraljevstva. Compère prokazuje falsifikaciju povijesti, koja se dogodila već za Karlova života:

Jer vi ćete ih pisati, vaše memoare – objektivne memoare u Lujevu slavu, na posjedu koji dobijete od njega. Pisat ćete kao smrdljivi vlastelin. Jer vaši vlastelinski memoari smrde. Gospodine de Comynes, vi smrdite, vaši memoari smrde, i ne znam da li čak i moje ime... (Compère 1977, str. 110)

Odmah, dakle, autor zamišlja lik Smjeloga kao nekoga kome su prisvojili identitet i čije su namjere izvitoperili ne bi li iz njih ispleli mračnu legendu. “Sva njegova drama, drama tog života”, tvrdi starac, jest da je razapet između svoga oca, Burgundca “politički vještog i ženskara”, i majke, “Portugalke, [...] Lanca-sterice, [...] [koja] nije dio ovog teškog naroda, prizemnog, pijanog i prostog” (Compère 1977, str. 17). Iz te loše prihvaćene hibridnosti proizlazi neprekidna razapetost, stalno razilaženje, koje će ga nepopravljivo požuriti prema smrti i neuspjehu.

Od Freuda i njegove studije pod nazivom *Das Unheimliche (Pojam jeze u književnosti i psihologiji)*,⁷ (1919), znamo za funkcioniranje jeze, tog pojma neprevodivog na francuski, koji upućuje na sve što nije blisko, poznato. Za Clémenta Rosseta,

maglo – i prekasno – vidjeti sadašnjost, blisko, poznato, kao odsutno, daleko i strano, tragično je iskustvo bez premca. A od svega što je čovjeku blisko ništa to nije toliko kao on sam, kao psihološke sile koje se igraju u njemu. (Rosset 2013, str. 60–61)

Ono što muči Karla, što ga stavlja u položaj stalne raspetosti, njegova je nemogućnost da prigrli

tu osobu koja je i njemu samome nepoznata i koja u njemu ravna mehanizmom zahvaljujući kojemu [on

³ Podsjetimo, Gaston Compère je i sam muzičar.

⁴ Prijevod preuzet iz: Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, prijevod i objašnjenja Zdeslav Dukat, Zagreb: August Cesarec, 1983. (nap. prev.).

⁵ Burgundiju i pokrajinu Franche-Comté.

⁶ O metamorfozama područja koje je naslijedio Lotar, usp. Léon Leclère, *La Question d'Occident. Les Pays d'entre-deux de 843 à 1921*, Maurice Bruxelles, Lamertin, 1921.

⁷ Sigmund Freud, *Pojam jeze u književnosti i psihologiji (1919)*, prijevod Danijela Tkalec, Zagreb: Scarabeus-naklada, 2010. (nap. prev.).

prihvaća) ili [isključuje] iz [svoje] svijesti ovu ili onu predodžbu – nebitno, na koncu, koju. (Rosset 2013, str. 61).

Tragičan karakter ličnosti koju je iznova razmotrio Compère leži u onome što je Freud definirao kao potisnuto i što su grčki tragičari već bili dobro prepoznali kao unutarnju snagu koja čovjeku priušćuje najveće radosti, kao i najgroznije strahove te koja nema nikakve veze s endogenom silom kao što je ideja sudbine. Naime, Compèreov Smjeli je temeljno tragičan junak, od onih kojima su “odgovori tek metafore za koje si prisvaja pravo da ih ispuni doslovnosti, svojom” (Meyer 2003, str. 9–10). On u kazalištu nastoji ispuniti praznine koje se malo-pomalo ocrtavaju u povijesti koja se kreće, koja mu izmiče, i “lijepi svoj manjak na onaj koji je stvorila povijest” (Meyer 2003, str. 10).

Znamo da se tijekom 1960-ih tragično vraća u prvi plan kritičke i filozofske scene, poglavito posredstvom Georgea Steinera (Steiner 1961), Jeana-Marie Domenacha (Domenach 1967) i Clémenta Rosseta (Rosset 1961). Ni približno nov, taj način prikazivanja svijeta gotovo je iščeznuo iz društvenih znanosti prije kraja Drugog svjetskog rata: zamjerali su mu fatalizam, čak i opskurantizam, te se smatralo dobrim ukusom svrstati se na stranu samozvane znanstvenosti razumnog napretka, jamstva svake zanesene spoznaje. No došlo je do Drugog svjetskog rata, holokausta, a zatim i Hladnoga rata, događaja koji su otkrili krhkost ljudskog položaja. Tragična lektira koje su se tada prihvatili suvremeni filozofi pruža razmatranje našeg načina bivanja na svijetu iz kojega se prisutnost zla i njegovi korijeni ne promišljaju kao nesreća povezana s određenim razdobljem, nego kao sudbina svojstvena čovjeku. Otada kategorije na koje se čovječanstvo naviknulo, kategorije dobra i zla, slobode i tiranije, više ne vrijede: granice su postale mutne, porozne; nisu malobrojni ljudi koje je zavelo ono najgore.

Gaston Compère 1940. ima 16, a 1945. 21 godinu. Kao i drugi, zacijelo je promatrao kako čovječanstvo zastranjuje, kako se događa neopisivo. Kao i drugi, također, sigurno se pitao o tim kategorijama koje su postale beskorisne jer nisu bile kadre odgovoriti na stvarnost. Kao spoj književnosti, filozofije i politike, s poviješću koja na taj trokut dolazi kao točka na i, kazalište se doima kao jedno od mjesta utjelovljenja svijeta, vrhovni prostor neprekidno obnavljane aktualizacije prikaza problematike stvarnoga.⁸ Tragično u kazalištu nudi prostor u kojem se može ogoliti ljudski položaj da bi ga se pokušalo bolje shvatiti i da bi se suočilo s nepodnošljivim zlom. “Tragedija ne rješava pitanje zla, ali ga postavlja, i produbljuje [...]” (Domenach 1967, str. 30).

Tako njegov Smjeli u različitim pogledima ni-pošto ne utjelovljuje način odgovaranja na sumnje

koje ga napadaju, nego upravo pokušaj pokazivanja njihove širine. Smještenost u srcu tragedije i određenost slučajem⁹ Compère je naglasio nebrojeno puta, kao na primjer ovim riječima stavljenim u usta Luja XI, Karlova rođaka i neprijatelja:

Zato što je Karlo rođen pod crnom zvijezdom. Nije riječ o nesreći, Nesreći s velikim N. Nego o svijesti da jest onaj koji je. Kažem vam, uradit će sve što mrzi jer neće moći uraditi ništa drugo. (Compère 1977, str. 55–56)

Znamo da peh ili nesreća isključuju tragičnu dimenziju, i obrnuto: ako tragično postoji, u njemu ne može biti nesreće (Rosset 1961, str. 59).

PRIHVAĆANJE ULOGE

Suprotno od idealista svjetske književnosti kakav je Don Quijote, koji također nije htio prihvatiti činjenicu da *njegov* svijet nije stvaran, Karlo Smjeli preuzima na sebe svoju ulogu, prihvaća stvarnost i ne prakticira poricanje (Onfray 2014). To stalno prihvaćanje doduše teške stvarnosti služi se afirmacijom riječi naspram tišine. U Compèrea Karlo govori, i to mnogo. Govorom postiže svojevrсно izliječenje (Rosset 1961, str. 24) koje mu, premda ga ne oslobađa elemenata koji ga drže zatočenikom, barem omogućava da “se posluži onime što već zna” (Rosset 1961, str. 26). Tako postaje sposobnim krenuti u potragu za tim idealom koji mu neprestano izmiče:

On koji je sanjao o pokoravanju Indije, o pronalaženju... pronalaženju čega, zapravo, kao Lohengrin? Nečega iznad njega, nečega iznad nas. On koji je vjerovao u čast, on koji je bio krepostan, on koji nije pio... (Compère 1977, str. 72)

Prema srednjovjekovnom imaginariju, Lohengrin – vitez s labudom – utjelovljuje viteški ideal, koji je uključen u oslobađanje Jeruzalema, ali je i onaj koji nestaje kad mu supruga pokuša proniknuti u misterij njegova identiteta. U Compèreovu tekstu starac pažu povjerava tajnu: “[Karlo] je posjedovao relikviju Lohengrina. Lohengrina, najčišćeg među vitezovima” (Compère 1977, str. 13). Kao i Lohengrin, Karlo je pozvan da nestane, da se izbriše kad se jednom potvrdi njegov stvarni identitet – shvaćen u smislu skrivenog plana, čak i ako zna da neće uspjeti u projektu koji je osmislio: “Stići ću prekasno. Prekasno za ono o čemu sam sanjao, osjećam to, znam to. Čak i veliki križarski rat...” (Compère 1977, str. 105).

Što je bliži poznavanju sebe, to je njegov politički cilj dalji. Ipak, nikada ne odustaje i neumorno nastavlja svojim putem: “Legenda. Luda i strašna legen-

⁸ Što će još bolje produbiti u svome romanu.

⁹ “Nijekanje slučaja je [...] kamen temeljac svakog pesimizma, kao što je potvrda slučaja temeljac svake tragične misli” (Clément Rosset, *La Philosophie tragique*, op. cit., str. 16).

da. [...] krenuo je, hoda tim strašnim putem koji će ga odvesti prema zaleđenoj bari u kojoj ste ga našli” (Compère 1977, str. 71). Prihvaća svoju kob i postaje svojevrsni tragični junak, za koga se događaji nepopravljivo ulančavaju, dok im on ne može pružiti nikakav otpor, tako da na koncu nije toliko važno pobijediti koliko ne sići s puta koji si je odredio, što god ga čekalo na kraju.

“Ja sam lutka od tkanine, drva i konca, da. Ni više ni manje od toga. Što drugo žele da činim osim da se krećem?” (Compère 1977, str. 104). Ta izjava, koju je Compère stavio u usta Smjelome, priziva marionetsko viđenje njega samoga, ali i ostalih, kao da je svako ljudsko biće pozvano da ne bude ništa doli gledatelj vlastita života, kao da je, u konačnici, kob vrhovna tragična sila. “Tragično bi često [...] emaniralo iz proturječja između težnji *ja* i otpora svijeta u kome ono živi” (Schurmans 2012, str. 102). Proučavajući Maeterlinckovo kazalište, Gaston Compère se itekako zbližio sa sredstvima dramskog pisanja i pitanjima fatalnosti, sudbine i slobode koje mogu, ili ne moraju, uživati likovi: “za protagoniste, međutim, nema nade. Kao svatko od nas, na pozornici su da bi umrli” (Compère 1990: 161).

U prvoj fazi meterlenkovskog kazališta Compère ističe prisutnost kobi, poput lika koji na ljude prenosi snagu koja im ostaje vanjska. U drugoj fazi on ipak naglašava evoluciju sudbine, koju ovaj put doživljava kao “situaciju, poredak stvari, ljudsku prirodu, prije nego kao stranca kojega bi smatrali neprijateljem” (Compère 1955, str. 18). Nadalje još kaže da je “dužnost plod morala” i da je utjecaj dužnosti na likove ono što određuje njihove postupke, čak i po cijenu vlastita života.

Postupa li u drami Compèreov Smjeli drugačije od nekog lika ispunjenog moralom čije naredbe slijepo izvršava? Može li “moral” koji ga tjera da čini izvjesne stvari, da se drži izvjesne linije ponašanja, čak i krivudave, tada biti sličan sudbini, fatalnosti?

Zacijelo odavde proizlazi jedan od nesporazuma historiografije, koji se Compère trudi pobiti u drami. Daleko od toga da je bio okrutni krvolok i izopačeni luđak, posljednji vojvoda zapada branio je do kraja projekt koji nadilazi politiku da bi dosegno humanističku dimenziju:

Vjerovao sam u život, vjerovao u ljude, vjerovao u njihov nerazumnom vjerom. Ah, ah, nekoć nisam mogao prihvatiti da je ovaj život samo predstava. Kada sam to prihvatio – ubilo me. [...] Sve to je prošlo. Pao je snijeg. Pao je snijeg. Previše sam govorio. Pao je snijeg. Vrijeme je da utihnem. Hajdemo. (Compère 1977, str. 120–121)

Snijeg koji tada pada na dolinu Nancyja, pa prekriva vojvodino truplo, simbolizira suspendiran život, nepomičnost smrti. On je također slika kaputa koji sakriva stvarnost, usput je umrtvljujući. On jednom zauvijek okamenjuje kako život tako i Karlov projekt, koji će se moći dogoditi – i opet samo djelomično – tek tri i pol stoljeća kasnije, s nastankom

Belgije,¹⁰ čak i ako se za početak aktualizira samo u krugu Sedamnaest Pokrajina Karla Petog. Što se Smjeloga tiče, on neće uspjeti utjeloviti demiurga koji će “uskrnuti Lotaringiju” (Compère 1977, str. 108) i to će skupo platiti.

Osim snijega koji prati i komplicira potragu za njegovim tijelom na bojištu, blato i voda dva su dodatna ključna motiva u Compèreovu tekstu (kao uostalom i u dobrom dijelu njegova opusa):

Blato. Imam dojam da tonem u njega. Trebam slijediti samo zemljane puteve, a ne prestaje kišiti i nebo daje samu vodu i mrak i vatru, a zemlja samo blato, crno blato, crveno blato. (Compère 1977, str. 84)

Daleko od toga da pročišćava, voda (zapravo, kiša s neba, ne bez biblijske aluzije) ovdje se ujedinjuje sa zemljom da bi stvorila umrtvljujuće blato. Upućuje također i na prljavštinu, čak i truljenje.

PROBLEMATIČNI IDENTITET

U grčkom kazalištu, naročito u Sofokla, “svi važni događaji odigrali su se prije no što počinje komad: tragična je istraga stoga tek rekonstrukcija, ili bolje rečeno, ponavljanje prošlosti” (Rosset 1961, str. 63). Po uzoru na ono što se događa, na primjer u *Kralju Edipu*, možemo ustvrditi da u *Posljednjem vojvodi zapada* dolazi do stalnog fenomena ponavljanja, koje uvlači lik u propitivanje, sumnju, katkada toliko da mu je nemoguće zamisliti i najmanje djelovanje:

Što da radim? Što da radim? Čemu da uopće odlučujem? Sati prolaze i ja sam još uvijek na istoj točki. Stojim u istom kutu, udaram glavom u ista stakla. Srećom, vrata su zatvorena. (Compère 1977, str. 92)

Tekst dvaput spominje pad simbola burgundskog lava s Karlove kacige kao najavu konačne drame. Više od relativno transparentnog motiva pada samog po sebi, repetitivni karakter je ono što Compèreovu tekstu daje tragičnu dimenziju. Clément Rosset objašnjava kako

pojam susreta – izražen latinskim *casus* i svim njegovim europskim izvedenicama: *chance*, *Zufall*, *caso*, *casualidad* [...] označava točku presijecanja dvaju ili više uzročnih nizova. [...] Događajni slučaj koji [...] se ne odnosi na nizove same [...], nego na činjenicu da su se dva niza susrela u nekoj vremenskoj i prostornoj točki. (Rosset 1961: 74)

Nastavno na filozofa, podsjetimo se i toga da, etimološki, latinski *casus* dolazi od *cadere*, padati. Dvostruka slučajnost i dvostruko čitanje, u tom niza-nju padova u Compèrea.

¹⁰ “Sjajni san Karla Burgundskog, razvijanje planova njegova oca, oduvijek je izazivalo zanimanje onih koji su proučavali povijest zapada. Ostvaren do svojih krajnjih posljedica, završio je u rekonstrukciji cijelog srednjeg kraljevstva, između Sjevernog mora i Mediterana. Četiri i pol stoljeća poslije Rudolfa III. Burgundskog, Smjeli se trudio oživiti ‘Državu između dvije.’” (Léon Leclère, *La Question d’Occident. Les pays d’entre deux de 843 à 1921*, op. cit., str. 34).

Kao u Kaliskyjevom tekstu, referencijalno nazvanom *Karlo Smjeli ili autopsija jednog princa*, potraga i prepoznavanje trupla daju ritam Compèreovu komadu, kao i kasnijem romanu (Compère 1985). Kad se objavi otkriće, saznajemo da su Karlovo lice izjeli vukovi, što je detalj koji će neumorno potpirivati dvojbe u njegov identitet.¹¹ Kako tekst odmiče, tragovi se nižu i djeluju kao neporecivi dokazi: prsten, zubalo, ožiljak od rane na vratu, urastao nokat, fistula. Liječnik prepoznaje i proglašava te znakove¹² autentičnima te stoga zaključuje da je vojvoda mrtav. Eto po čemu se prepoznaju ostaci onoga zbog koga je, dok je bio živ, drhtala Europa!

Budući da služi kao čvorišna točka, od toga se trupla najprije očekuje da se pojavi (“Moram biti siguran. Moram vidjeti tijelo” [Compère 1977, str. 12]); da se njime raspolaže (“Evo ih! Evo ih! Nose ga, to je on!” [ibid., str. 14]), da ga se negdje smjesti (“Što rade od vojvode? / Oh, polegnite ga na tlo” [ibid., str. 15]), da ga se identificira (“Recite mi, jeste li sigurni da se niste prevarili? Po čemu ste prepoznali vojvodu?” [ibid., str. 28]), da ga se promatra (“Nema dobi u kojoj se bez jeze može gledati izmrcvareno tijelo” [ibid., str. 38]), da ga se pregledava (“Jeste li mu pogledali vrat?” [ibid., str. 52]), da ga se provjerava (“Provjerili ste?” [ibid., str. 71]), da ga se pokopa (“Vojvoda je pokopan. / Sakrili mu lice” [ibid., str. 100]), da ga se odvede (“Što se čeka? Zašto ne odnose tijelo? Što se zapravo čeka?” [ibid., str. 113]), dok se ne pojavi konačna rečenica: “Sada više nema dvojbe: to je vojvoda” (ibid., str. 117). Kako je izašla iz usta poručnika, ta potvrda okončala je duga vrdanja u vezi s njegovim identitetom. Pošto su izvagnuli svaki trag, ali nadasve pošto su istražili vojvodin život, svjedoci sada mogu osloboditi vojvodu njegova zemaljskog žića i prenijeti ga budućim naraštajima. Daleko od inertne tvari, to tijelo govori razotkrivajući se, izlaže se i podvrgnuto je pogledima i riječima drugih, živih.

Truplo nad koje se nadvijaju Compèreovi likovi dobiva dimenziju trupa: od trupla posljednjeg vojvode zapada, postaje umiruće tijelo “tatine Belgije”, tog projekta objedinjene zemlje koja nadilazi kulturne i jezične suprotnosti, u koju više nitko razuman 1977. ne može vjerovati.

Čega ima pod vidljivom površinom tijela? [...] Ljudsko tijelo kojega se tiču opisi postaje metonimija ili metafora svjetskog poretka. Tijelo, metafora sanjanog poretka, u svojim je manjkavostima metafora svih nereda. (Aukrust i Bouteille-Meister 2010, str. 352)

¹¹ Toliko da je ta problematična identifikacija izazvala brojne legende i glasine o tome da je preživio. “Deset godina nakon njegove smrti, još su prodavali robu koju bi kupac platio po Karlovom povratku i pod istim uvjetima posuđivali novac” (Anne Le Cam, *Charles le Téméraire. Un homme et son rêve*, Ozoir-La-Ferrière, In Fine, 1992, str. 411).

¹² U svojim memoarima, Commynes piše: “[...] spomenutog vojvodu pronašli su među mrtvima talijanski paž i njegov liječnik zvan gospodin Loupe, porijeklom iz Portugala, koji je potvrdio monsinjoru iz Craona da je to vojvoda, njegov gospodar [...]” (Philippe de Commynes, *Mémoires. Louis xi et Charles le Téméraire*, Pariz, Belfond, 1978, str. 218).

Truplo Karla Smjelog koje likovi proučavaju prije no što će se odlučiti na njegov ukop podsjeća na jedinstvenu Belgiju koja izdiše početkom 1980-ih godina. To što naslov djela *Posljednji vojvoda zapada* podsjeća na ideju kraja, roka, uostalom nije nimalo bezazleno. Kao i drugi, Compère primjećuje smrt određene Belgije koju pretvara u metaforu u svome komadu.

To uostalom nije prvi put da belgijski autori iskapaju tu povijesnu ličnost ne bi li je pretvorili u književnu i identitetsku ikonu, u ključnim trenucima povijesti svoje zemlje (usp. Boudart 2004, str. 243–257). Tako Edmond Picard 1905, na 75. godišnjicu belgijske neovisnosti, piše *La Joyeuse Entrée de Charles le Téméraire (Radosni ulazak Karla Smjelog)*. Picard u tom komadu potvrđuje trajni značaj belgijskog državnog projekta, za kojega su neki u inozemstvu vjerovali da je prolazan (usp. Gomez, Desprès Caubrière 2007, str. 459–465). Po oslobođenju Belgije 1944. Georges Sion ponovno vraća Smjeloga na kazališne daske, u neoklasičnoj molbi za neovisnost i obranu nacionalnog teritorija u ratna vremena.

Motiv lica kao izgubljenog traga vojvodina identiteta zaslužuje još jednu kratku analizu. Lice po definiciji utjelovljuje vidljiv i prepoznatljiv izraz identiteta. Etimološki, francuska riječ *visage* potječe iz latinskog *videre*, vidjeti, odnosno preciznije iz participa prošlog *visus*, ono što je viđeno. Od relativno skućenog broja elemenata lica za svakog pojedinca predlaže beskonačno mnogo uvijek jedinstvenih deklinacija (Le Breton 2003, str. 10). Kao neumoljiv paradoks, lice pokazuje drugima ono što nas čini tako osobnima, tako jedinstvenima, dok mi u doslovnom smislu riječi ne možemo precipirati ono što drugi zaista *vidi* gledajući nas.

Mnogo se govorilo o ulozi maske, naročito u kazalištu, i identitetskih igara koje ona omogućuje. U prilično drugačijem slučaju Compèreova komada, vojvodino lice nestaje, ne zato što je dobrovoljno skriveno, nego zato što su ga proždrlji vukovi. Čovjek tada gubi svoj očiti identitet istodobno s tjelesnom ovojnicom, identitetom koji će se sada moći ustanoviti samo s pomoću kolateralnih elemenata. A svatko zna da:

da bi se definirala i da bi definirala granice svoga identiteta, grupa mora imati nekoga tko je nadlijeće, obavlja, simbolizira i, u određenim okolnostima, kristalizira taj identitet. To je uloga kralja i svake vlasti općenito. (Meyer 2003, str. 15)

Što se onda događa ako taj poglavar nije samo preminuo nego više nije prepoznatljiv?

Struktura koju je Compère usvojio u svojoj drami naglašava, u svakom slučaju, ujedno vrludavu i bljeskovitu viziju života Karla Smjelog – života koji se miješa s njegovim projektom teritorijalnog objedinjavanja – omogućujući usput da mu se procijeni tragičnost, ritmizirana potragom za dokazima njegova identiteta na njegovu truplu. Njegov pokop omogućava Compèreu rehabilitaciju te povijesne, pa mitske

ličnosti, općenito u historiografiji¹³ svedene na karikaturu, a istodobno simbolizira pokop jednog čitanja Belgije koje 1977. više nije bilo aktualno.

S francuskoga prevela Mirna ŠIMAT

BIBLIOGRAFIJA

Aristote, 1932. *Poétique*. Pariz: Société d'édition, biblioteka "Les Belles Lettres".

Bartier, John, 1944. *Charles le Téméraire*. Bruxelles: Charles Dessart.

Boudart, Laurence, 2004. "Charles le Téméraire ou la nostalgie d'un pays rêvé". U: José María Oliver Frade, *Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, str. 243–257.

Boudart, Laurence, 2007. "La Joyeuse entrée de Charles le Téméraire d'Edmond Picard: un drame historique aux teintes patriotiques?". U: María Teresa Ramos Gómez, Catherine Desprès Caubrière (ur.), *Percepción y Realidad. Estudios Francófonos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, str. 459–465.

Cauchies, Jean-Marie, 1996. *Louis xi et Charles le Hardi. De Péronne à Nancy (1468–1477): le conflit*. Bruxelles: De Boeck Université, biblioteka "Bibliothèque du Moyen Âge".

Commynes, Philippe de, 1978. *Mémoires. Louis xi et Charles le Téméraire*. Pariz: Belfond.

Compère, Gaston, 1955. *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*. Bruxelles: Académie royale de Langue et de Littérature française de Belgique.

Compère, Gaston, 1977. *Le Dernier Duc d'Occident*. Bruxelles: Cahiers du Service dramatique, RTB.

Compère, Gaston, 1985. *Je soussigné Charles le Téméraire, duc de Bourgogne*. Pariz: Pierre Belfond.

Compère, Gaston, 1990. *Maurice Maeterlinck. Une biographie*. Besançon: La Manufacture.

Compère, Gaston, 2005a. *Je soussigné Louis xi, roi de France*. Bruxelles: Labor, biblioteka "Espace Nord".

Compère, Gaston, 2005b. *Louis xi, voix d'outre-tombe*. Bruxelles: Labor.

De Almeida, José Domingues, 2013. *De la belgitude à la belgité: un débat qui fit date*. Bruxelles: PIE Peter Lang, biblioteka "Documents pour l'Histoire des Francophonies: Europe".

Domenach, Jean-Marie, 1967. *Le Retour du tragique*. Pariz: Seuil, biblioteka "Esprit".

Fragonard, Marie-Madeleine, 2010. "Conclusion". U: Kjerstin Aukrust, Charlotte Bouteille-Meister (ur.), *Corps sanglants, souffrants et macabres. La représentation de la violence faite au corps en Europe, xvie–xviii siècles*. Pariz: Presses de la Sorbonne Nouvelle, str. 351–366.

Idée, Jean-Claude, 1977. "Le personnage et la pièce vus par le metteur en ondes". U: Gaston Compère, *Le Dernier Duc d'Occident*. Bruxelles: Cahiers du Service dramatique, RTB, n. p.

Kalisky, René, 1981. "La Belgique, le pays le plus imaginaire au monde". U: *La Quinzaine littéraire*, 339, 1–15. siječnja 1981, str. 11–12.

Le Breton, David, 2003. *Des visages. Essai d'anthropologie*. Pariz: Anne-Marie Métailié, biblioteka "Suites Sciences Humaines".

Le Cam, Anne, 1992. *Charles le Téméraire. Un homme et son rêve*. Ozoir-La-Ferrière: In Fine.

Leclère, Léon, 1921. *La Question d'Occident. Les Pays d'entre-deux de 843 à 1921*. Bruxelles: Maurice Lamertin.

Mettra, Claude, 1995. "À propos de *L'Automne du Moyen Âge*". Entretien de Claude Mettra avec Jacques Le Goff". U: Johan Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge*. Pariz: Payot, biblioteka "Petite bibliothèque Payot".

Meyer, Michel, 2003. *Le Comique et le tragique. Penser le théâtre et son histoire*. Pariz: PUF.

Onfray, Michel, 2014. *Le réel n'a pas eu lieu. Le principe de Don Quichotte*. Pariz: Autrement, biblioteka "Universités populaires et Cie".

Quaghebeur, Marc i Zbierska-Moscicka, Judyta (ur.), 2015. *Entre belgitude et postmodernité. Textes, thèmes et styles*. Bruxelles: PIE Peter Lang, biblioteka "Documents pour l'histoire des francophonies: Théorie".

Rosset, Clément, 1961. *La Philosophie tragique*, Pariz: PUF.

Rosset, Clément, 2013 [1971]. *Logique du pire. Éléments pour une philosophie tragique*. Pariz: PUF "Quadrige".

Schurmans, Fabrice, 2012. *Michel de Ghelderode. Un tragique de l'identité*. Pariz: L'Harmattan.

Silvestri, Agnese, 2006. "Charles le Téméraire ou l'autopsie d'un prince de René Kalisky. Un défi contre la 'désexistence'". U: Beïda CHIKHI, Marc QUAGHEBEUR (ur.), *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire: entre filiation et dissidence: actes du colloque de Cerisy-la-Salle, du 2 au 9 septembre 2003*. Bruxelles: PIE Peter Lang 435–456.

Steiner, George, 1961. *The Death of Tragedy*. New Haven: Yale University Press.

SUMMARY

PAYSAGE AVEC RIVIÈRE, A FICTION-ESSAY HERALDING THE BELGITUDE

While the discussions about the *Belgitude* concept reached their peak in French-speaking Belgium, the writer Gaston Compère considered the historical figure of Charles the Bold (1433–1477), essential for the Belgian collective imaginary, through the radio drama *Le dernier duc d'Occident* [The Last Duke of the West] (1977). The quest for identity criss-crosses the text, which features a character mistreated by the French historiography, whose unifying political project will end in failure.

In this article, I study the mechanisms by which Gaston Compère makes Charles the Bold become a tragic character and gives him a theatrical voice. The chosen structure strengthens both erratic and spectacular life of Charles the Bold, a life that is an integral part of its project of territorial unification, and emphasizes his tragic dimension.

Keywords: Belgian French-Speaking Literature, Theater, Charles The Bold, Tragic, Collective Imaginary

¹³ Uz iznimku belgijskih povjesničara Johna Bartiera (*Charles le Téméraire*, Bruxelles, Charles Dessart, 1944) i kasnije Jeana-Marie Cauchies (Louis xi et Charles le Hardi. De Péronne à Nancy (1468–1477): le conflit, Bruxelles, De Boeck Université, "Bibliothèque du Moyen Âge", 1996), kod kojih se biografski portreti odlikuju većom nijansiranošću.

Metapoetska uprizorenja. Zoomorfizacija, antropomorfizacija i specijalizacija neolirske pjesme u djelu Guyja Goffettea

Vodeći autor belgijske književnosti Guy Goffette nesumnjivo je predvodnik novoga lirizma, pokreta koji je osamdesetih godina obilježio pjesništvo francuskoga jezičnog izričaja. Među njegovim zbirkama koje nose neizbrisiv trag novoga lirizma povlašteno mjesto zauzima *Pohvala provincijskoj kuhinji*. U suptilnoj igri izgradnje i ogoljenja autor slijepo uranja u kreativnu praksu karakterističnu za tu književnu struju, pokušavajući hipostazirati i propitivati načela koja njome vladaju.

Posežući za specijalizacijom, zoomorfizacijom i antropomorfizacijom pjesme, drugim riječima, prikazujući je u obliku krilate provincijske kuhinje, ptice ili pak u mitskim crtama Ikara, on joj daje tijelo i glas kako bi istražio njezinu jezičnu infrastrukturu i simboličnu suprastrukturu. Uzlaznom lirskom idealu koji podupire ta tri prikaza neolirska pjesma će, po modelu remotivirajuće ikonoklastije, suprotstaviti silazak u stvarno koje je u stanju prevrednovati svakodnevicu i pomiriti ljudsko biće sa zemaljskim kontingencijama.

1. SPACIJALIZACIJA NEOLIRSKJE PJESME

Jean-Louis Joubert prisjeća se kako su pojedinci dugo vjerovali da “pjesnici neće prepoznati načelo stvarnosti” i da će “proizvoditi tlapnje” (1999, str. 40). Guy Goffette jedan je od onih koji se energično bore protiv te lažne opreke. Od prvog pristupa zbirci *Pohvala provincijskoj kuhinji* jasno se nazire realizam koji iz nje progovara. Inače, upravo to opravdava osobito zanimanje koje autor pridaje tom toliko prizemnom mjestu kao što je kuhinja. Naravno, ona se prije svega prikazuje kao tekstualni prostor. Pisanje je, izjavljuje pjesničko “ja”, “umijeće vođenja ljubavi u provincijskoj kuhinji s riječima uvaljanima / u tintu i brašno” (Goffette 2000, str. 169). Kuhinja-tekstualni prostor retorta je jezične invencije kao ljubavno dozrijevanje pjesničke riječi. Ona je alkemijsko mjesto u kojem se riječ, prikazana pojmom tinte, stapa sa stvarnim, i to onim što mu je najopipljivije, na što ukazuje evokacija brašna.

Tako specijalizirana, neolirska se pjesma odmah pojavljuje, onkraj transfigurirajućeg učinka svojstvenog kreativnom postupku koji je podupire, kao grafija stvarnoga – njegove vidljive strane:

Vrt je ušao u kuhinju
s pijanim konjem i dalekim potokom
jer stol je bio otvoren
na najbjeljoj stranici ljeta
ondje, gdje se sastaju sve ceste
koje pjesma тка.

(Goffette 2000, str. 57)

i njegove nevidljive strane:

U tmurnim danima koje dubi kiša [...]
kuhinja naginje čitanju plimnih valova
koje užurbani putnik zanemaruje
kao smisao života i svoj skorašnji pad
u ništavilo.

(Goffette 2000, str. 133)

Dakako, ta prigodna mogućnost iziskuje nekoliko pojašnjenja. Premda je u početku zbudujuća, ona se ipak lako objašnjava svojim simbolizmom. “Kuhinja iz djetinjstva”, koja je vidjela kako pjesničko “ja” odrasta, koja ga je vidjela kako zanesenim pogledom gleda na svijet i gaji snove o apsolutu, riznica je činjenica i pokreta koje opisuju njegov život, riznica njegova “pamćenja” svakodnevica (Goffette 2000, str. 102–103). Štoviše, ona je očit amblem svakodnevnoga postojanja, “jednoga od onih mjesta koja su neodoljiva zbog svoje nepopravljive vezanosti za banalnost” (Goffette 1997, str. 7). Dakle, “reljef običnoga, neznatnoga, poznatoga i svakodnevnoga” (Maulpoix 1996, str. 97) čini matricu novoga lirizma, kako s tematskog tako i s terminološkog motrišta.

Slaviti svoju provincijsku kuhinju u zreloj dobi, nakon što je se već odavna napustilo, vraća se kako bi je pjesničko “ja” ponovno pronašlo i oslobodilo. Nju, koja se pojavljuje kao “lijepa zatočenica” prošlosti, nju, koja “[okuplja] oko stola / poput grudi, glave, nogu, dva krila / kuće” (Goffette 2000, str. 103) sve one koji čine sastavni dio njezina bića. Daleko od jednostavne stilističke umješnosti, ta je personifikacija

razotkriva ne samo kao entitet koji obuhvaća život kuhinje iz djetinjstva nego, zahvaljujući suptilnu opkoračenju kojim se navod zaključuje, i kao krilat entitet. Razbiti katakrezu znači povezati kuhinju-zatočenicu i stihove koje ona sadrži s paradigmatom sputana leta koja čini strukturu zbirke.

2. ZOOMORFIZACIJA NEOLIRSKJE PJESME

Kada kažemo let, makar i sputan, nužno mislimo na pticu – kolektivna svijest obvezuje. Dakle, nimalo nas neće iznenaditi ustvrdimo li da je neolirska pjesma podjednako prikazana u obliku ptice. Tako “[Hraniti] na kljun besanu pjesmu [...] / u kuhinji grijanoj tranzistorom” (Goffette 2000, str. 68) postaje zadaćom pjesnika. Nema nikakve dvojbe da je ta zoomorfizacija stereotip koji je odavna urezan u književni arsenal. Autor se ne zadovoljava ni jednostavnim ponovnim prikazom; on želi aktualizirati metaforu kako bi omogućio čitanje i naročito slušanje pjesme-ptice ili stihova-ptica na sjecištu meličke poezije i jezične obnove svojstvene novom lirizmu.

Podsjetimo najprije da je lirsku poeziju izvorno prenosio melos (Gorp 2005, str. 297). Uglazbljivanje stihova zaista već odavna nije obvezatno. Međutim, melodija ostaje: stihove ispunjava “melodija samoga jezika” (Maulpoix 2000, str. 23). Ta prodorna glazba poetskog iskaza ne prestaje vibrirati kroz *Pohvalu provincijskoj kuhinji*. “Bez ikakvih pogodnosti glazbene pjesme” Guy Goffette svaki put sklada “ariju iz koje izranjaju riječi u dotad neviđenoj razvidnosti i nužnosti” (Deguy, Davreu i Kaddour 2001, str. 102). Slijedom toga, razlog tomu što je njegova pjesma nalik ptici, što se, makar i djelomice, domaže svojih meličnih izvora, jest činjenica da je jedan od njezinih temelja muzikalnost.

Jednako utemeljiteljsku važnost ima supstancija melodije, koja je sastavni dio jednostavna, neposredna, snažna jezika, po modelu svakodnevna postojanja koje ga napaja, jezika koji odbija svako verbalno ili tematsko uzdizanje, “aktivni princip lirizma” (Maulpoix 2000, str. 15) u tradicionalnom smislu. Tako u “kuhinji koja se otvara na terasu / gdje se od podneva peče kruh” razaznajemo “male pokrete kljuna / posljednjih nevidljivih ptica / na zvučnoj korici” (Goffette 2000, str. 56). Budući da je prva misija neolirskih stihova cijepati omot “banalnosti danâ” (Pinson 1993, str. 19), najjednostavnijih kretnji života – poput, primjerice, pečenja kruha – ne bi li ih se učinilo zvučnima i tako dosegla palpacija svakodnevice.

Zoomorfna metafora proteže se kroz cijelu zbirku. Međutim, njezino protezanje ne potječe samo iz želje da se, u metapoetskoj perspektivi, potvrdi nepromjenjiva vrijednost melodije svakodnevice koju ova poezija nosi. Kad se personificira – kao kada provincijska kuhinja postane krilatim muškarcem – ptica će se preobraziti u Ikaru, središnji lik knjige.

3. IKAROVSKA MATRICA NOVOGA LIRIZMA

3.1. Ikarov pad. Egzistencijalna kretanja, poetska kretanja

Kroz prvi ciklus *Pohvale provincijskoj kuhinji* Ikar odolijeva svakoj nepobitnoj identifikaciji. Izražava se samo neizravno kroz “Prolog”, koji uprizzoruje ljude pozvane da se vinu kao “ptice visokog leta” (Goffette 2000, str. 25) ili, pak, kroz sliku ptice iz zraka. S druge strane, počevši od drugog ciklusa djela, njegova mitska aura zrači. Jedna od najrječitijih pjesama u tom smislu jest “Ikarova mladost”:

Ikar bijaše i u kuhinji
prije nego što pade u more – orao
i orlov plijen – možda sretan
što na zidu u blizini guštera slijedi
jurnjavu sjena, kućnih lara,
unaprijed razmršujući njihove korake svojim u
labirintu

i brišući njihovu nevjerojatnu nespretnost
Djeco, smijasio se i starim brbljavcima
dok se ulje u našoj svjetiljci već smanjivalo.

(Goffette 2000, str. 67)

Kao što to naglašava “izranjanje” (Brunel 1992, str. 72) toposa labirinta, teme prekomjernosti i sheme uzdizanje-pad, Guy Goffette ovdje prati smjernice mita o Ikaru oslanjajući se na Ovidijeve *Metamorfoze*. No, kako je misao vodilja novoga lirizma remotivacija, on ponovno konfigurira sve njegove elemente.

U prvom redu opažamo da se labirint, koji nimalo nije “mračan” i unutar svojih zidova ne skriva čudovišni “dvojni lik mladića i bika” (Ovide 2009, str. 355),¹ stapa s provincijskom kuhinjom koju zbirka slavi – s kuhinjom koja se, sa svojim tajnim zakutcima, inače nadugačko opisanima kroz cijelo djelo, mijenja u metaforički labirint razigrana djetinjstva.

Po njemu, tema prekomjernosti oklijeva između “fleksibilnosti” i “otpora” (Brunel 1992, str. 77). S jedne strane, u *Metamorfozama* nije prikazana Ikarova preobrazba u orla. S druge strane, ona je samo jedna od varijacija na ovidijevsku sekvencu koja ilustrira oholost. Orao, solarna ptica *par excellence*, istodobno simbolizira krilata mladića i njegovu želju kojom je “u nebo vučen” (Ovide 2009, str. 359),² njegovu oholost. Razvijajući potonji pojam, dodajemo da orao, posve očito, svojom naravi ptice grabljivice koja utjelovljuje božansku kaznu, uvodi vodenu smrt junaka. Unatoč tom vidu, pozornost zapravo zadržava Ikarova smionost. Mnogo “prije nego što se sruši u more” otkrit ćemo ga, upravo kao i kod Ovidija kada zaneamaruje mudre savjete svoga oca, kao buntovno dijete

¹ Hrvatski citat preuzet iz: Ovidije, 1998. *Metamorfoze*. Preveo i komentare napisao Tomo Maretić. Zagreb: Papir, str. 164 (nap. prev.).

² Hrvatski citat preuzet iz: Ovidije, *Metamorfoze*, op. cit., str. 165 (nap. prev.).

koje prezire glas mudrosti što je predstavljaju *lares familiares*, drugim riječima, koje pokušava uteći jakim utjecaju svoje obitelji. Ikar time postaje prototipom svakog djeteta koje sanja o napuštanju gnijezda – posluživši se općim mjestom koje stihovi prenose – koje sanja o slobodi.

Vratimo se sada na sekvencu o padu koja zauzima temeljno mjesto u zbirci. Nikada razvijena, no značajna zbog svoje sveprisutnosti, ona odjekuje poput lajtmotiva. Primjerice, pjesničko “ja” čuje “kao u šupljini Ikarova uha / lepet krila mora” (Goffette 2000, str. 123) ili pak odaje “Ikarov nevidljiv pad / tu laku pjenu gdje svjetlost diže prašinu” (Goffette 2000, str. 60). Dakako, to probadajuće ponavljanje nije neopravdano. Naprotiv, posjedujući istodobno proleptičnu funkciju i analeptičnu ulogu, ono anticipira ili, u dotičnom slučaju, evocira četvrti dio zbirke, pod naslovom “Vrata mora”. U središtu tog ciklusa koji se podudara sa *centrumom* knjige pjesničko “ja” pripovijeda potresnu priču o Gehadu, trinaestogodišnjem dječaku koji, budući da je uvjeren “kako su sva mora fatamorgane bez širine i dubine”, prima “plavo krštenje utopljenikâ” (Goffette 2000, str. 88–89).

Znamo da Ikar u optici Guyja Goffettea utjelovljuje svako dijete vučeno željom za pustolovinom i – poslužimo se jednim od pojmova koji se izravno referiraju na Gehada – duboko skrivenim “fatamorganama”. Uzmemo li u obzir i metaforiku “plavoga krštenja” koje ubrzava njegov odlazak iz svijeta živih, možemo odmah zaključiti da se taj mladi dječak prikazuje kao Ikarov poetski dvojniki.

Kao što autor priznaje u jednom razgovoru (Baros 2005, str. 108), Gehadova je smrt realna tragična priča koja je okrutno obilježila njegov ljudski životni put. To ne znači, međutim, da gore navedeni stihovi proizlaze iz jednostavna prijepisa bolna proživljena iskustva prema kakvu mitskom modelu. Intimna katalizma koju ova drama stvara navodi Guyja Goffettea na to da se upita o egzistencijalnoj materiji od koje su njegove pjesme zamiješene. Iz toga proizlazi da je ljudsko biće pozvano da se vine dok “tvrdo glavo gleda s ruba apsoluta kako bi se na nj popeo” (Maulpoix 2000, str. 14) i da “pronađe sjajno zlato podno spuštene vjeđe obzora” (Goffette 2000, str. 26). Kao što iz toga proizlazi da je ljudsko biće jednako pozvano da doživi neumoljivo iskustvo pada dok je njegovo postojanje zaustavljeno konačnošću i “[pobunjeno]”, slijedom svoje naravi, “protiv pustolovine i sna” (Goffette 2000, str. 26). “Nedovoljno je reći da ne živimo / u svjetlosti, da je svaki korak Ikarov pad” (Goffette 2000, str. 128), zaključuje autor, pretvorivši sudbinu dodijeljenu mitskom junaku i njegovu književnom dvojniku, kojega hipostazira Gehad, u sudbinu cjelokupnoga čovječanstva.

Tako shema uzdizanje – pad gradi egzistencijalnu materiju čije se neolirsko zapisivanje mora raširiti. Zbog toga je pjesma-ptica antropomorfizirana i posredstvom spretno zrcalne igre stapa se sa samim Ikarom:

zid koji ćeš morati prijeći
gologlav niz vjetar, uz vjetar
poput rečenice nasukane na stranici
a ipak će iz nje biti izvučeno jedno tijelo
duboko, daleko, poput frule:
ova poluglasna pjesma s druge mračne strane.

(Goffette 2000, str. 157)

Putanja poetskoga iskaza, koja je također, po modelu oholosti, “iskustvo bez mjere, prekomjerno, neoprostivo” (Dupin 1971, str. 135), nadalje se postavlja nad silaznu putanju mitskog lika da bi otkrila, jedna preko jezičnog kretanja, a druga preko tjelesnog kretanja, neizbježno padanje u ništavilo svakog traoga za apsolutom.

3.2. Anti-Ikar ili novi lirizam

Premda se pjesma poistovjećuje s Ikarovim beživotnim tijelom ili je ona, na koncu, bolan trag pada – “ono što ostaje u patnji u rascjepu / neba” (Goffette 2000, str. 130) – nikako nije zamišljena kao spremnik žalosti. Naprotiv, ona je prostor ontološke anagnorize (*anagnorisis*). To izravno potvrđuju stihovi kao što su “ptice poput kamenja koje pada u naše melodije / jednoga dana svjedočit će protiv gorke egzistencije / koja riskira ljubav i svjetlost samo u malim dozama” (Goffette 2000, str. 152) ili “kotrljati bez trenja šljunak pod jezikom / samo radi toga [...] da se svuče sa svijeta njegovu lažljivu koru” (Goffette 2000, str. 50).

Slijedom toga, druga je zadaća novoga lirizma iskazati nesigurnost bitka-u-svijetu uperivši “oko oštrice u ranu / kao da bi se očuvala oštrina pogleda” (Goffette 2000, str. 49). Nije riječ o tomu da se nesigurnost razotkrije po modelu lamentacije, već da je se lucidno prihvatiti, da se “suoči unutar” i putem “jezika s osjećajem konačnosti” (Maulpoix 1998, str. 148).

Taj angažman, s jedne strane, povlači odbacivanje tradicionalne slike lirskog pjesnika ikarovske esencije, pjesnika nadahnutog izvrsnošću, koji kani pisanjem doseći više stanje bitka. Želji za apsolutom i uzlaznom idealu koji iz nje potječe, Guy Goffette suprotstavlja ishod prihvaćen u stvarnome. Kako bi pjesnik i, preko njega, ljudsko biće mogli “pronaći drugo rame [njihovoj] noći bez mjere” (Goffette 2000, str. 163), moraju dokučiti egzistenciju ne na ljestvici kakva nedostižna sna, već ideala ukorijenjena u samome stvarnome. Tada će oni biti u položaju “[ponovno naučiti] abecedu Ikarovih kretnji / kako, a da se ne umre, provaliti iz mračna tijela / i napokon se oprostiti od gustoće” (Goffette 2000, str. 93).

S druge strane, ta snažna ukorijenjenost u otopljenju potiče na ponovno zauzimanje svakodnevice i prevrednovanje postojanja dolje, što može omogućiti “nastanjivanje svijeta” (Pinson, 1995, str. 20).

Otada u *Pohvali provincijskoj kuhinji* Ikar više ne uzlijeće kako bi utazio želju kojom je “u nebo vučen”. Mogli bismo reći, kao Bataille, da se baca izvan

samoga sebe (1970, str. 270) samo zato da bi se sjeđinio sa stvarnošću, pozivao na konstantan silazak, konstantnu integraciju u neposredan svijet. Dakle, ikarovski se lik ovdje čini duboko remotiviranim. Kao simbol novoga lirizma koji vraća tradicionalno znakovlje i ikonoklastički izvrće njegov značenjski protok, lik se prikazuje kao anti-Ikar. Što se tiče same poetske struje, ona se u suštini javlja kao “anti-lirizam” (Maulpoix 1996, str. 97) time što odbacuje sve “ljudske težnje ka nekoj višoj Ljepoti” (Baudelaire, 1917, str. 159).

4. INTENZIVNO ZAHVAĆANJE SVAKODNEVICE

Isijavajući lik Ikara, istodobno blještavo sunce i crno sunce (Brunel 1992, str. 81), uređuje sve predodžbe neolirske pjesme. Bila ona u doslovnom smislu ikarovska, zoomorfna ili spacijalizirana, uvijek ima silaznu putanju koja ju čvrsto smješta u stvarno i, što više, u svakodnevicu. Možemo reći da se te tri hipostaze pjesme savršeno smještaju jedna na drugu sa simboličkog motrišta kako bi istaknule silnice novoga lirizma. Prije nego što prijedemo na njihovo tumačenje, pokušajmo uspostaviti definicijsko stanje te struje pošavši od elemenata koji su do danas izdvojeni.

Crpeći “supstanciju svoje melodije” (Maulpoix 1996, str. 92) u svakodnevnom životu, novi lirizam teži, odbacujući “verbalnu uzvišenost” (Maulpoix 1996, str. 97), sročiti pitanje o odnosu koji “ja”, putem jezika, održava s *ontosom*, kao i sublimirati svakodnevnicu.

Svakodnevni život, u svojoj vrtoglavoj mnogostrukosti koja se proteže od sreće do tmine, u središtu je djela kojem ovdje pridajemo pozornost. Tomu svjedoče prethodno navedeni stihovi. Tomu svjedoči, prije svega, kuhinja iz djetinjstva metapoetske valjanosti, povezana s evokacijom pjesme-ptice koliko i s Ikarom, kojoj knjiga daje pohvalu – kuhinja puna, naposljetku, uspomena koje mi svi poznajemo i koja strpljivo čeka da se vratimo kući. Ono što nam ima reći je da, kako ne bismo klonuli pod teretom “anđela sjene priljubljena uz [naš] bok” (Goffette 2000, str. 145), moramo obuhvatiti postojanje novim pogledom kako bismo opazili ljepotu i dubinu poznatih stvari koje smo skloni često zanemariti:

Tako provodimo život tražeći pod šakom riječi ruku koja iznajmljuje tišinu na kraju pjesme kada najjednostavnije stvari progovaraju (tava cvrči i njezina bijesna košnica na krilima nosi nasred polja žutilice priprostu kuhinju gluhu na naše pozive) a mi idemo preko te sukrivnje bez shvaćanja i prazna pogleda kao preko ograde tora tijela život život kojega samo ponekih večeri dopre do nas prigrušen i uporan galop.

(Goffette 2000, str. 138)

Dok je tradicionalni lirizam izgrađen na “intenzivnom zahvaćanju apsoluta” (Schaeffer 1983, str. 25), novi lirizam uzdaje se u intenzivno zahvaćanje svakodnevice. Ikarovska poezija Guyja Goffettea slijepo uranja u nj, u njegovu beskonačnu plastičnost, kako bi obuhvatila stvarno i povratila izgubljenu “sukrivnju” – sukrivnju koja je ključ razumljivosti postojanja. Tako neolirska poezija postaje “mjestom iskaza svijeta” (Pinson 1995, str. 53), tom “priproptom kuhinjom” u kojoj život pulsira svojim “prigušenim i upornim galopom”, gdje svakodnevica razotkriva svoju vibrantnu teksturu. Ta “bliska poezija” kroz koju se izražavaju “ljubav za običnim jezikom” (Noullez 1988, str. 194) i ljubav za samom običnošću definira se, u novom samoreferencijalnom poletu, kao “to malo riječi prilagođenih svakodnevnim stvarima”. Savršeno se prilagodišći svakodnevici, ona uspijeva doseći kvintescenciju proživljenoga, “riječima dotaknuti / rub živoga” (Goffette 2000, str. 119). Njezina je supstancija “materija-emocija” (Collot 1997, str. 11) u čistu stanju: istodobno objektivna, afektivna i mocijska materija koja zahvaljujući svojoj pluralnosti prenosi kompleksnost svijeta i odnos koji ljudsko biće održava sa svijetom.

U predgovoru *Pohvale provincijskoj kuhinji* Jacques Borel tvrdi da je bio zapanjen “poetikom jednostavnosti” (2000, str. 9) koju ti stihovi izražavaju. Premda je legitimna, izjava ipak ima korolar. Opjevati jednostavnost ne znači samo ponovno oživiti u poeziji najviše upotrebljavane riječi i gnomične stvarnosti, vratiti im “proročku svježinu” (Mazo 2008, str. 251); to u suštini znači sublimirati ih, kao što nam na to ukazuju temeljna načela novoga lirizma. Onkraj svih ikonoklastičkih skretanja, ikarovska je matrica ovdje “mit sublimacije” (Dancourt 2002, str. 184), koji nalaže neophodan silazak poezije 20. stoljeća u stvarno, uzdižući pjesnički glas svakodnevice na razinu stvaralačkoga ideala.

UMJESTO ZAKLJUČKA

Poezija pâda koja bi bila novi lirizam mijenja se u *Pohvali provincijskoj kuhinji* u “poeziju ponovnog prisvajanja” (Maulpoix 1998, str. 150). Ako pisanje i ne može ponovno izmisliti bitak-u-svijetu, ono može barem ponovno konfigurirati njegove putanje. Ikar si više ne dopušta pasti u klopku svojih snova o uzdizanju; naučio je “umijeće spuštanja sunca u provincijsku kuhinju” (Goffette 2000, str. 169). Poput njega, poezija neutralizira udarne vektore postojanja, jednostavno ga ponovno očaravši. Ponovno se uvesti u svijet, iznova prisvojiti suštinu i zadržati sreću nadohvat ruke ključevi su koje čitateljima donosi novi lirizam.

S francuskoga prevela
Lea KOVÁCS

BIBLIOGRAFIJA

Baros, Linda Maria, 2005. *Passer en carène*. Bukurešt: Muzeul Literaturii Române.

Bataille, Georges, 1970. *Œuvres complètes*. Sv. I, Pariz: Gallimard.

Baudelaire, Charles, 1917 (1869). *L'Art romantique*. Pariz: Éd. Louis Conrad.

Borel, Jacques, 2000 (1988). "Préface". U: *Éloge pour une cuisine de province et La vie promise*. Pariz: Gallimard.

Brunel, Pierre, 1992. *Mythocritique: Théorie et parcours*. Pariz: Presses Universitaires de France.

Collot, Michel, 1997. *La matière-émotion*. Pariz: Presses Universitaires de France.

Dancourt, Michèle, 2002. *Dédale & Icare: Métamorphoses d'un mythe*. Pariz: CNRS Éditions.

Deguy, Michel, Davreu, Robert, Kaddour, Hédi, 2001. *Des poètes français contemporains*. Pariz: Éd. ADFP.

Dupin, Jacques, 1971. *L'embrasure*, Pariz: Gallimard.

Goffette, Guy, 2000 (1988). *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La vie promise*. Pariz: Gallimard.

Goffette, Guy, 1997. *L'Ami du jars*. Orléans: Éd. Théodore Balmoral.

Gorp (van), Hendrik; Delabastita, Dirk; D'hulst, Lieven; Ghesquiere, Rita; Grutman, Rainier; Legros, Georges, 2005. *Dictionnaire des termes littéraires*. Pariz: Honoré Champion.

Joubert, Jean-Louis, 1999 (1988). *La poésie*. Pariz: Armand Colin.

Maulpoix, Jean-Michel, 1996. "Existe-t-il en France un nouveau lyrisme?". U: *Écritures* 8. Bruxelles: Éd. Les Éperonniers/Université de Liège, str. 91–101.

Maulpoix, Jean-Michel, 1998. *La poésie comme l'amour*. Pariz: Éd. Mercure de France.

Maulpoix, Jean-Michel, 2000. *Du lyrisme*. Pariz: José Corti.

Mazo, Bernard, 2008. *Sur les sentiers de la poésie*. Colomars: Éd. Melis.

Noullez, Lucien, 1988. "Un Éloge et l'heure où il vient". U: *Textyles. Revue des lettres belges de langue française* 5. Bruxelles, str. 193–195.

Ovide, 2009. *Les Métamorphoses*. Pariz: Éd. Les Belles Lettres.

Pinson, Jean-Claude, 1993. *Laïus au bord de l'eau*. Seyssel: Éd. Champ Vallon.

Pinson, Jean-Claude, 1995. *Habiter en poète: Essai sur la poésie contemporaine*. Seyssel: Éd. Champ Vallon.

Schaeffer, Jean-Marie, 1983. *La naissance de la littérature: La théorie esthétique du Romantisme allemand*. Pariz: Presses de l'École normale supérieure.

SUMMARY

METAPOETIC SCENES: ZOOMORPHISM, ANTHROPOMORPHISM AND SPATIALIZATION IN THE NEO-LYRIC POEM IN THE POETRY OF GUY GOFFETTE

Éloge pour une cuisine de province by Guy Goffette lends body to the poem and thus probes the substance of its theme. By turns spatialised, zoomorphised and anthropomorphised, the poem identifies with a winged provincial kitchen, with a bird and, finally, with Icarus. All these hypostases converge to invest it with an ideal of ascent that follows in the wake of the traditional lyricism. But this would be without taking into account the iconoclastic vector that structures its matrix: the new lyricism. This innovative literary movement, which came to the fore in the 1980s, in Belgium and all over the French-speaking world, broke with the elevated language and themes specific to lyricism and demanded a constant descent into reality. Therefore, the fall of Icarus is superimposed on the trajectory of the neo-lyric poetic utterance, which aims to anchor itself in the concrete, in the quotidian, and to reconcile the human being with finitude, by re-enchanting everyday life.

Keywords: new lyricism, quotidian, remotivation, the ideal of ascent, the descent into reality

U meandrima sjećanja i zaborava. Françoise Lalande: *Zajedno ćemo bdjeti nad snom ljudi**

Pamćenje je danas jedna od ključnih riječi koju upotrebljavamo u različitim oblicima, a ponekad i zloupotrebljavamo. Diskursi o pamćenju i njegove varijante, poput zadaće ili rada sjećanja, kolektivnog, nacionalnog pamćenja itd., čujemo svakodnevno, na godišnjicama važnih povijesnih događaja – komemoracija je najčešća prilika, neodvojiva od povijesti, neophodna za tumačenje sadašnjosti i poimanje budućnosti. Novo doba prošlosti ono je zasićenosti, naglašava Régine Robin koja je skovala pojam *zasićenog pamćenja* (Robin 2003, str. 19). Opterećeni, čak i preplavljeni diskursom o pamćenju, riskiramo banaliziranje njegovog glavnog značenja i/ili to da upadnemo u rutinu samoga poimanja prošlosti.

Međutim, kakve god da su trenutačne tendencije, povijest nastavlja prebivati u nama, često bez našeg znanja, i poziva nas, prije ili kasnije, na tugovanje za (traumatičnim) prošlim događajima. U vrijeme nestanka posljednjih izravnih svjedoka Drugog svjetskog rata neodgovorno se nameće zadaća prijenosa. Sada je govor sve češće realnost onih koji ne pripadaju generaciji žrtava, nego narednim naraštajima, onima koji su posredno pogođeni tragičnim iskustvima bližnjih ili njihovih prijatelja. Koliko god da se to činilo paradoksalnim, iako ih nisu proživjeli, ti događaji su ih psihički pogodili. To je ono što danas, zahvaljujući Marianne Hirsch, nazivamo postsjećanje. Dakle neizravno sjećanje, koje označava učinke kolektivnih trauma na one koji ih nisu proživjeli (u ovom slučaju, učincima na obitelji žrtava holokausta) te se ostvaruje kroz različite vrste arhiva i tragova koji osiguravaju društveni ili kulturni prijenos (Hirsch 1997). Ti tragovi dolaze u različitim oblicima – polazišna točka obično je obiteljsko pamćenje, komadići razgovora, pronađene fotografije ili stari zapisi.

Tako nastaje želja za popunjavanjem specifičnog nedostatka, koji nas dugo vremena prati, a da toga nismo stvarno svjesni. Želja se transformira u impe-

rativ, neodoljivu potrebu da krenemo u potragu kroz povijest, pothvat bez kojeg su autobiografija ili autofikcija nezamislive. U tom smislu književnost se može smatrati mogućim odgovorom na pitanja o pamćenju koja ne prestaju zaokupljati kolektivnu svijest. To je posebno plodno područje, s obzirom na mnoštvo estetskih putanja koje ono pruža za takav tip proučavanja.

Suvremeni pisci pozornost često pridaju onome što prelazi romaneskni okvir u pravom smislu riječi, onome što pripada svjedočanstvu, koliko god da neizravno bilo. Sjećanje u širem značenju riječi, ono na holokaust, njegove žrtve i izvršitelje, bez ikakve sumnje najsnažnije odzvanja. Među tim piscima je i Françoise Lalande, koja pripada piscima belgijske književnosti na francuskome jeziku iz generacije Belgijanstva i borbe za važna pitanja vezana za povijest. Njezino pisanje se s vremenom razvija, dobiva volumen – u doslovnom i figurativnom značenju riječi. Romani koji slijede, poput *Le Gardien d'abalones* (1983), *Coeur de feutre* (1984), *Daniel ou Israël* (1987) daju smisao njezinoj potrazi, istovremeno razjašnjavajući njezine ciljeve. Čini se kao da nam Françoise Lalande govori da i ona ima prošlost. Gust tekst sličnog naslova (*Moi aussi j'ai une histoire*, 2003) ujedinjuje fragmente života nekoliko likova koje je povijest namučila, sve obilježene traumatičnim iskustvima. Posljednja priča tog djela posebno je indikativna, jer pripovjedačica u njoj objašnjava zašto bi je priča o malom dječaku s kamionom uvijek rasplakala; zašto ju je ta scena podsjećala na scenu iz filma *Život je lijep*, u kojem vidimo kako vlak kreće i odvodi oca i sina u koncentracijski logor. Priča pripovjedačicu podsjeća na vlastite obiteljske priče, u svakom slučaju “nikada dovoljno ostarjele”, kako ona kaže (*isto*, str. 57): one njezinih bližnjih koji su deportirani u koncentracijske logore. Više puta su je pitali o tome i Lalande je priznala da se prošlost njezine obitelji “u tragovima” uvijek nađe u njezinoj fikciji te da bi čak mogla reći i da je opsesija ratom i Auschwitzom “obilježila njezino djetinjstvo” (Paque 2012, str. 13).

Ta spisateljica, čiji su neki članovi obitelji s majčine strane bili deportirani, tako priziva zadaću sjećanja, istovremeno se pitajući o porijeklu i prirodi

* Ovatj tekst prethodno je objavljen u: Quaghebeur, Marc i Zbierska-Moscicka, Judyta (ur.): *Entre Belgique et Postmodernité. Textes, Thèmes et Styles*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2015, str. 287-296 (nap. ur.).

zla. Iako njezino razmišljanje nije nužno usklađeno s onim Hannah Arendt, ona ga zamišlja u okviru post-sjećanja, počevši od individualnih sudbina čije tragove prati u svom djelu, neovisno o usvojenoj formi. Uz svoje tjeskobe i opsesije, njezine likove karakterizira poseban senzibilitet, oni su često izloženi boli koju iskušavaju i s kojom se pokušavaju suočiti. Ponekad na neobičan način, oni u sebi nose ideju smrti a da joj ne znaju prići, poput Vitalie Rimbaud koja ekshumira ostatke člana svoje obitelji (*Madame Rimbaud*, 1987). Raščističavaju si put kroz povijest, istovremeno se pokušavajući riješiti tragične povijesti koju nose sa sobom i koja im ne dopušta da napreduju (usp. Agnès iz *Coeur de feutre*, 1984). Zadaća sjećanja se mijenja, pod perom Lalande, u pravi rad sjećanja. To je sjećanje koje opsjeda, neprekidno bježi iako ga pokušavamo pronaći. Tako je i Léni Keil, junakinji djela *Daniel ou Israël* (1987). Nakon automobilske nesreće ona kreće u potragu, često tjeskobnu i bolnu, za svojim identitetom. Međutim, nedostaje joj snage i ne uspijeva u pokušajima reafirmacije, što utječe na njezine teške odnose s drugima. Tako se njezin neuspjeh na individualnom planu pridružuje kolektivnom neuspjehu, što je česta tema djelâ Lalande.

To je samo jedan primjer, jer već spomenuta zadaća sjećanja hrani gotovo svaki tekst Françoise Lalande. Ponekad je riječ o individualnom sjećanju koje se želi (re)konstruirati, krhkom sjećanju, razgrađenom, odnosno u mrvicama, koje je samo niz blijedih sjećanja, naizgled beznačajnih. A ponekad je riječ o kolektivnom pamćenju, onom potlačenog naroda, ubijenog, istrijebljenog. Tada promatramo kako individualne sudbine ponosene vrtlogom povijesti doprinose oblikovanju kolektivnog pamćenja čije su jamstvo. Mikro (povijesno) omogućava shvaćanje makro (povijesnog), individualno se pridružuje kolektivnom, isto kao što se, na temporalnom planu, sadašnjost pridružuje prošlosti. Njezini likovi se vraćaju u prošlost kako bi je bolje prisvojili i kako bi se suočili s traumatičnim događajima urezanim u obiteljsko pamćenje. Taj prijelaz, zasigurno bolan, neophodan je u afirmaciji sebe kao onoga koji odbija "propuste" prošlosti. Potrebno je napomenuti da ta individualna sjećanja ne oblikuju samo kolektivno pamćenje, nego i čine povijest inteligibilnom, onkraj trauma koje ona stvara. A belgijska autorica, baš kao i Péc, stvara sjećanja malenih života kako bi nadišla katastrofu, kakva god bila.

Kod Lalande, rad sjećanja prenosi i žarku borbu protiv onoga što Paul Ricœur zove, oslanjajući se na stečevinu psihoanalize, *potisnutim sjećanjem* (*mémoire empêchée*), odnosno poteškoćom prisjećanja neke traume (Ricœur 2000, str. 575–579). Rad sjećanja tada prolazi kroz rad žalovanja kako bi došao do onoga što Ricœur kasnije u svom velikom djelu definira kao *umireno sjećanje* (*mémoire apaisée*): prihvaćanje prošlosti. Lalande integrira to razmišljanje i konstruira svoje djelo u nadi da će čitateljima ukazati na jedan od mogućih puteva, onaj umirenog sjećanja

koje podrazumijeva oprost, unatoč tome što je autorica posve svjesna činjenice da je žalovanje otpočetak i zauvijek beskrajno.

Književna povijest europskih zemalja pogođenih događajima od 1939. do 1945. pokazuje nam da je razdoblje žalovanja (sve do 1950-ih) često slijedilo nakon razdoblja potiskivanja (nastanak mitova itd.), potom razdoblja opsesije, koje se iskazivalo buđenjem židovskog sjećanja i važnošću prisjećanja okupacije. Prepričati jedan potresan događaj znači, da parafraziram Ricœura, zaboraviti drugi. Istrebljenje koje smo isprva "zaboravili" nasilno se vraća u diskurs 1980-ih i ostaje sve do danas, ostavljajući dubok trag u književnosti koja tome ne prestaje pribjegavati. Djelo Lalande zapravo se smješta između sjećanja i zaborava, dviju plodnih tema dvadesetoga stoljeća.¹ Ono se upisuje u psihoanalitički pristup shvaćanja sjećanja: zaborav je aktivan, on utječe na sadašnjost kojom čak može i upravljati.² Za belgijsku autoricu ne postoji rez između prošlosti i sadašnjosti. Tako ona neumorno poziva na borbu protiv zaborava preko svoje junakinje, Léne Keil (Lalande 1987, str. 38). Za to je, međutim, potreban mukotrpan rad i posebna snaga. S jedne je strane želja za bijegom od svega onoga što je dio bolne prošlosti, odbacivanje svake teške misli. S druge strane, identitetska potraga postaje imperativom i prijeko potrebnom nužnosti. Nije nimalo začuđujuće to što njezini protagonisti često žele pobjeći, otići daleko, izmaći svakodnevicu kako bi je bolje pojмили.

Isto je tako s likovima koje susrećemo na stranici njezinog posljednjeg djela *Zajedno ćemo bdjeti nad snom ljudi* (*Nous veillerons ensemble sur le sommeil des hommes*), koje je spisateljica objavila 2012. godine. U njemu ona ide dalje svojim putem, ponovno istražuje sjećanje, ne proučavajući samo povijest i velike događaje, nego i nastavljajući pratiti sudbinu člana obitelji Keil, otkrivenu kroz prošle tekstove. Na neki njoj svojstven način, Lalande se upušta u izazov, kreće na dugo i teško putovanje kroz vrijeme i prostor – posebice ono nakon Auschwitzta i hendikepirani svijet koji je on stvorio (Zbierska-Moućicka 2012, str. 81–88). Kao istražitelj, što u predgovoru romana autorica kaže da i jest, ona poziva čitatelja da malo-pomalo otkrije sudbinu tri glavna lika: Lée, Lile i Juliusa Keila, čije puteve pratimo sve do njihova susreta 2002. godine u Izraelu, prilikom velikog obiteljskog okupljanja. Njihova su tijela malo zatim pronađena u brodu imena *Noa II.* na obali Seattlea.

¹ Annette Wieworka na određen način započinje raspravu o "kraju povijesti" i revidira ta dva pojma u kontekstu iskustva genocida. Usp. *Déportation et génocide: entre la mémoire et l'oubli*, Pariz, Plon, 1992.

² Michel de Certeau zapravo govori o dvama različitim načinima poimanja prostora pamćenja koje dijele historiografija i psihoanaliza. Prema historiografima, postoji čist rez između prošlosti i sadašnjosti, a psihoanalitičari, s Freudom na čelu, smatraju da je zaborav aktivan i da se zaboravljeno ponovno pojavljuje ne u obliku uspomene, nego radnje.

Tada se čitatelj pridružuje istražitelju kako bi podigao veo s misterija i otkrio zašto su tri člana iste obitelji (koji se dotad nisu poznavali) odlučili počiniti kolektivni suicid. Posljednji čin, protivno onome što mislimo, nije akt očaja, nego pronađenog mira i spokoja.

Zajedno ćemo bdjeti nad snom ljudi specifična je ljudska simfonija s tri neujednačena glasa, okupana u uznemirujuću fugu povijesti, obilježenu događajima Drugog svjetskog rata i tragedijom 11. rujna 2001. godine. Dvije traume, koliko god da su različite, sačinjavaju neobičnu dijalektiku povijesti koja je istovremeno i dio obiteljske povijesti, “postoje europski i američki Keilovi”, kako objašnjava Myriam, majka Léa čiji je prvi glas te simfonije. Léina priča zapravo započinje roman i vodi čitatelja u Berlin za vrijeme rata, trenutak u kojem ona kao malena djevojčica gubi svoj obiteljski oslonac (gubitak doma i smrt majke). Nju uzima stari njemački par koji je odlučuje odgojiti. Nadarena za glazbu, ona postaje violončelistica poznata u cijelom svijetu po svojoj umjetničkoj kvaliteti. Proživljava razne ljubavne priče, beznačajne koliko i kratkotrajne, te uživa u životu i zadovoljstvima koje on pruža. Jedini odnos kojem pridaje važnost onaj je koji je izgradila s Lucasom, Berlinцем koji živi u Seattleu i navodno je poznavao njezinu majku 1945. godine. Njihovo prisustvo na improviziranom Rostropovičevu koncertu – s napuknutim Berlinskim zidom u pozadini – samo naglašava važnost njihove priče, svjedoka velike povijesti koja se odvija pred njihovim očima.

Drugi glas interpretira Lila, porijeklom s belgijskih Ardena (kao i autorica), slavna Gladijatorica, borilačka prvakinja maskirana lica kojoj je život neprekidna bojišnica, barem dok ne otkrije svoj identitet. Konačno, treći glas pripada Julijusu, kadetu koji nikada nije bio u ratu, marincu iz Seattlea koji vodi dvostruki život. On kao otac postaje svjestan svoje homoseksualnosti. Njihove priče samo su primjeri – mogle su biti drugačije – jer su zapravo samo detalji njihova života ono što je u ovom slučaju važno. Vrhunac romana trenutak je u kojem se te priče isprepleću. To se ostvaruje u Izraelu, simboličnom mjestu svake konvergencije. Junaci se susreću u Tel Avivu te se u razdoblju od nekoliko dana izrazito snažno prijatelje. Iako je njihovo prethodno iskustvo bilo posve različito, njihovo poimanje svijeta, kao i senzibilitet, tada se približe. Tome svjedoči posljednja večer kada pred memorijalnim centrom Yad Vashem Léa sa sto violončelista izvodi dio svoje kompozicije znakovita imena *Amour du monde* (*Ljubav za svijet*).

Ta ljubav *lajtmotiv* je romana Lalande, njegova jeka ne prestaje rezonirati kroz cijelo njezino djelo. Na izlasku iz berlinskog podruma sa svojom kćeri u svibnju 1945. godine, proučavajući “ošamućen narod koji promatra kamenje koje je nekoć bilo njihova kuća”, sa sovjetskom zastavom u pozadini koja se “vijori, pobjednički, nad gradom”, Léina majka se upravo pita što se dogodilo s ljubavlju za svijet. “Treba ponovno pronaći ljubav”, ponavljala je tvrdoglavo,

istovremeno se pitajući je li više moguće voljeti (Lalande 2012). Ona zna, jednako dobro kao i njezin čitatelj, da je to teško razdoblje u europskoj povijesti, u kojem je “svatko osuđivao svakoga, u kojem se u sve sumnjalo” (*isto*, str. 21). U tom smislu, naći sposobnost za sreću, životnu ili ljubavnu radost, postaje istinski izazov koji spisateljica želi ostvariti počevši od vlastitih sjećanja. Prelazeći s jednog lika na drugi, ona ne prestaje naglašavati svoju brigu da prenese proživljeni užas i da svjedoči “o nepodnošljivome preko fikcije”. Tako ona često inzistira na svjedočanskom karakteru svojih djela koja prenose bol slabih, a i samu sebe smatra “spisateljicom ljudske boli” (Paque 2012, str. 14). Djetinjstvo joj je obilježeno, kao što smo već spomenuli, traumama iz ratnog razdoblja koje je upila mašta djevojčice kakva je tada bila, kroz fragmentirane priče, diskretna prisjećanja, tiho izgovorene riječi, međutim nikada eksplicitno. Isto tako, Lalande svjedoči o svojoj pripadnosti toj generaciji rođenoj tijekom Drugog svjetskog rata, čija su sjećanja isprekidana, nejasna, fragmentirana. Zato je teško reći je li riječ o proživljenim ili prepričanim događajima... Prošlost je trajno posjećuje, izvan Belgije, Maroka, Tunisa, u kojima spisateljica piše tu knjigu. Pa i izvan svake druge zemlje. Jer traumatično iskustvo Auschwitza, kako ona nebrojeno puta naglašava, prelazi svaku granicu u pravom i figurativnom smislu (*isto*). Tako je Auschwitz Françoise Lalande postao kvazi-univerzalna polazišna točka svakog nasilja (Lalande 2007, str. 93).

Ta neviđena fasciniranost prošlošću koja se transformira u pravu opsesiju na stranicama romana *Zajedno ćemo bdjeti nad snom ljudi* prebiva u spisateljici i postaje razlogom njezina pisanja. Ona ne prestaje objašnjavati, postavljati pitanja u svojoj potrazi, pa i kada odgovori nisu očit. Za razliku od izravnih svjedoka užasa Drugog svjetskog rata, ona ne želi shvatiti mehanizme zla, ili se osloboditi težine sjećanja nakupljenih od rođenja. Ako odlučuje ići na put kroz vrijeme i prostor, to je posebice kako bi prenijela najdublje dijelove sebe, svoje muke i patnje, posljedice aktualnih događaja, kao što je slučaj sa 11. rujna 2001. godine. Françoise Lalande svoj roman smatra svjedočanstvom-testamentom i naglašava njegovu optimističnost. Sam naslov, njezinim riječima, najavljuje ponovno pronađen mir, ljudsko dostojanstvo, slobodu nad životom i smrću, paradoksalno koliko se može činiti, jer se roman završava kolektivnim samoubojstvom konačno okupljenih članova obitelji. Tako spisateljica još jednom prelazi svaku granicu, ruši barijere, pokazuje kako pronaći sposobnost za sreću nakon patnje.

To znamo na temelju onoga što se odigrava u njezinim prijašnjim romanima. Likovi razdoblje nakon Auschwitza proživljavaju u opsesivnom strahu i poteškoći ponovne afirmacije. Općenito to rade posredno, preko drugoga, često njihovog partnera u tom trenutku. Tako i Louise Keil u *Le Gardien d'abalones* (Lalande 1983, str. 17). Ta vrsta otuđenja u

drugome podsjeća nas na roman Jeana Cayrola čiji je naslov sam po sebi indikativan: *Je vivrai l'amour des autres* (*Proživjet ću ljubav drugih*, 1947). Armand, protagonist, putujuće je biće, u prolazu, amputirane duše. Život mu se okreće oko ljubavi koja povezuje dva druga lika – Alberta i Lucie. Nema planova, živi dan za danom, sam, u potrazi za samim sobom. Kao i likovi kod Lalande, on očajnički traži pomoć, jamac njegova postojanja prisustvo je drugoga. Kada na ulici traži vatre, to nije zato što zbilja treba oživiti ugašenu cigaretu, nego također, ili posebice, da oživi samoga sebe. Armand je “model” preživjele osobe čije se sve vrijednosti razdrmaju čim je opet na slobodi. Ona straši to biće koje u sebi nosi ožiljke svijeta koncentracijskog logora. Slobodan, treba se ponovno izgraditi, ali ne zna kako to napraviti. Čuva navike svijeta logora, skuplja opuške po ulici, proždire očima krišku kruha, ugodno mu je samo kada se raširi u svom krevetu i osjeti posteljinu. To je *nekakav oblik sreće*, kako on kaže, u svijetu koji više ne prepoznaje. Svijet logora nepovratno obilježava njegovo postojanje. Armand svoj život smatra velikim porazom. Teme koje preferira za svoje meditacije samoća su i smrt, naviknut je na neki način na njihovu prisutnost. Cayrolov protagonist savršen je primjer deportiranog koji u svom ponašanju sažimlje svu tjeskobu onih koji se vraćaju iz koncentracijskog logora ne znajući kako živjeti te se neprestano pitaju je li život još uvijek moguć. Armand će zauvijek ostati logoraš. On može živjeti samo životom drugih, nesposoban da stvori, utemelji vlastiti svijet, unatoč sitnim trenucima sreće.

Isto je tako u romanima Françoise Lalande u kojima prisustvujemo nekoj vrsti pomaka uz pomoć onih koji žele pronaći svoje mjesto u povijesti. Međutim, dok je Cayrolov junak osuđen na tragično lutanje, jer na plećima nosi status izravnog svjedoka i logorašku prošlost, protagonisti su kod Lalande samo psihički pogođeni – neizravno – traumatičnim iskustvom. Dakle, njihov identitetski pomak može skrivati konstruktivni karakter, donijeti olakšanje, omogućiti pronalazak, a samim time i dosezanje nekog oblika osobne sreće.

Ponekad tjeskobna i boležljiva u romanima Françoise Lalande, potraga za identitetom nastavlja se iz jednog romana u drugi. U djelu *Zajedno ćemo bdjeti nad snom ljudi* potraga se posve dovršava. Ponovno je riječ o intervenciji “prijelomnog čina” (*isto*, str. 68) kako bi se razbila tišina i likovi potaknuli na djelovanje. Zaneseni strašću i afektivnim odnosima, osjetljivi na najmanje titraje svoga tijela, oni imaju nezasitnu potrebu za životom, istovremeno noseći u sebi, poput Léa, Lile i Juliusa, ideju smrti. Njihove specifične povijesti spajaju se u zajedničku koja počinje tek u trenutku kada svi troje posjete memorijalni centar Yad Vashem. Ukratko, kada se njihove male povijesti pridruže velikoj povijesti, kada se njihovo proživljeno – dakle individualno sjećanje – spoji s kolektivnim pamćenjem. Treba li to zamisliti kao kraj putovanja

koje vodi kraju života? Koji ih istovremeno dekonstruira i konstruira?

Nakon tog posjeta, na terasi jednoga kafića gledaju se u tišini, zadubljeni u misli, pitajući se što čini život, tražeći opravdanja za prošlost. “Kako je to moguće”, pita se Lila, “žalovanje kojega nikada neće biti?” (Lalande 2012, str. 385). Posjet memorijalnom centru koji, igrajući ulogu gore spomenutog prijelomnog čina, ne pokreće samo vječno ispitivanje o Auschwitzu i onome što je uslijedilo, nego i val žudnje i ljubavi, koje likovi osjećaju izrazito snažno, posebice Julius, u odnosu na svoje dvije sestrične. Je li to bilo popunjavanje afektivne praznine koja je preuzela svijet nakon rata i utazivanje sveprisutne žeđi (tu Cayrolov protagonist potpuno podbacuje). Léina interpretacija kompozicije *Amour du monde* trebala je biti elokventan izraz toga. Oslobođeni težine svojih uspomena, “oni su već ljubavni trio, mirni, snažni, poput onih koji su proživjeli to barbarstvo” (*isto*, str. 391). Kao što se može pročitati dalje u tekstu, tako u šumi Pravednika, u noći, *Amour du monde* pobjeđuje mržnju. Svatko se još uvijek želi obračunati sa sadašnjicom kako bi zaslužio prošlost. Julius, koji se nikad nije brinuo za svoju djecu, razmišlja o tome da im napiše pravo pismo, Léa želi skladati glazbu, a Lila se nada da će pronaći palestinskog doktora koji bi mogao pomoći bolesniku... Svi troje pripremaju se na krajnji čin koji će im biti odgovor na bol svijeta, na patnju poslije Auschwitzta i koji će stvoriti krajnju slobodu ostvarenu u svakom užitku i ljubavi. Otud Lalande – angažirana u tijek povijesti i svjesna njezinih meandara – poziva ne samo na razmišljanje, nego i na djelovanje koje bi spriječilo širenje zla u cijelom svijetu, koje bi moglo probuditi duh čitatelja i ohrabriti ih da dosegnu *umireno sjećanje* o kojem je govorio Ricœur. Da se pomire s prošlošću.

Zajedno ćemo bdjeti nad snom ljudi primjer je romana koji se upisuje u okvir postsjećanja. Françoise Lalande nije izravan svjedok prepričanih traumatičnih događaja (osim, očito, onog 11. rujna 2001. koji se dogodio u njezino vrijeme). Ona ima potrebu za bilježenjem i posezanjem za obiteljskim uspomena kako bi zapisala bol svojih likova za koje procjenjuje da su hendikepirani zbog ljubavi. Pribjegava mašti, ispitivanju i istražuje sjećanje koje nije njezino, no s kojim ona izrađuje znatnu mrežu (autofikcijski elementi obiluju u cijelom romanu), što jamči generacijski prijenos, s jednog sjećanja na drugo, sa sjećanja na postsjećanje.

Za to je ipak potrebna posebna pažljivost. Stoga je ovoj spisateljici možda teško, kao što ponekad primjećujemo, odići težinu s postavljenih pitanja, posebice kada previše želi pokazati i/ili objasniti traumatičnu prošlost. U svojem posljednjem djelu Lalande je ostvarila to konstantno kretanje između sjećanja i postsjećanja, a potom je, paradoksalno, njezina polazišna točka. Protivno većini suvremenih pisaca koji se samovoljno oslanjaju na razdoblje nakon Ausch-

witza, ova belgijska spisateljica nimalo ne zapada u beznađe i svjedoči posebnom snagom, preko te troglasne simfonije, o ljudskom dostojanstvu.

Ako individualnom sjećanju čije tragove ona prati, pronađeni mir i prihvaćena prošlost čine zamislivo rješenje, kolektivnom pamćenju, čiji je glavni vektor velika povijest, takav pogled može biti previše simplificiran i, u konačnici, loše se brani u svjetlu težine iskustva deportacije i istrebljenja. Što god da kažemo, srećom ili ne, književnost ima svoje razloge koje (povijesni) razum nimalo ne poznaje. Književno stvaralaštvo ne poznaje granice.

S francuskoga prevela
Dorotea-Dora HELD

BIBLIOGRAFIJA

Hirsch, Marianne, 1997. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

Lalande, Françoise, 1983. *Le Gardien d'abalones*. Bruxelles: Jacques Antoine.

Lalande, Françoise, 1987. *Daniel ou Israël*. Pariz: Acropole.

Lalande, Françoise, 2003. *Moi aussi j'ai une histoire*. Bruxelles: Le Grand Miroir.

Lalande, Françoise, 2007. *Une Belge méchante*. Bruxelles: Le Grand Miroir.

Lalande, Françoise, 2012. *Nous veillerons ensemble sur le sommeil des hommes*. Bruxelles: Luce Wilquin.

Zbierska-Mościcka, Judyta, 2012. "Le Voyage à travers l'histoire dans l'oeuvre romanesque de Françoise Lalande". U: *Studia Romanica Posnaniensi*. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM, 39/1.

Paque, Jeannine, 2012-. "Françoise Lalande et le devoir de résistance". U: *Le Carnet et les Instants*, br. 171.

Ricoeur, Paul, 2000. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Pariz: Seuil.

Robin, Régine, 2003. *La mémoire saturée*. Pariz: Stock.

Drugost kao identitet

Gabrielle JACQUET

Sveučilište u Vilniusu

Izvorni znanstveni rad.
Prihvaćen za tisak 29. 6. 2016.

Ništa nova pod Suncem.

O romanu *Mjesečev utjecaj* Georges Simenona

Znamo koliku je važnost Simenon pridavao “malim ljudima”, kako ih naziva, ženama i putovanjima. Više nije upitno njegovo umijeće opisivanja onih koji privlače njegov pogled. Tu je, naravno, njegovo sirovo opažanje, njegova intuitivna inteligencija, izravan pristup koji brani u intervjuima, rado prokazujući artificijelnost intelektualnijeg proučavanja. Tu je i njegov interes za drugoga, za njegove mane, i siguran talent za ukorjenjivanje svojih likova kako u neobične, tako i u obične situacije. A povrh svega, i to je ono što će nas zanimati u ovome članku, tu je stalna potreba za definiranjem drugoga kao dvojnika sebe, ili čak, za razumijevanjem drugoga kao *ja* u otklonu.

Začudo, radnja romana koji nas ovdje zanima ne odvija se pod maglovitom kišom ni pod niskim nebom Belgije. Zrak je suh, vrućina nenasna: afrička. Nalazimo se u 1931, Georges Simenon ima 28 godina i više od 200 romana za sobom – jedne prevedene, druge adaptirane za film¹ – i, osim toga, već i brojne manije. Ništa ne smije omesti njegovu svakodnevnu i uvijek samačku šetnju, štoviše itinerar. A u zoru tridesetih godina plakati kolonijalističke propagande bujaju po zidovima brojnih gradova, ali si prisvajaju i novinske stupce, najavljujući kolonijalnu izložbu u mjesecu studenom.² Također, “te ga [Simenona] godine [1931] hvata želja za putovanjem u Afriku” (Dumont 2003, str. 149). Pod pokroviteljstvom tjednika *Voilà* i novina *Paris soir*, prelazi kontinent s istoka na zapad i otkriva Egipat, belgijski Kongo³, luku Matadi, Libreville i Conakry, da bi se na kraju vratio u Bordeaux. Iz tog će putovanja nastati roman *Mje-*

sečev utjecaj (*Le Coup de lune*), napisan u proljeće 1933.

Mjesečev utjecaj priča je o Josephu Timaru, mlađiću iz dobre, u najmanju ruku tipične, obitelji, koji, spreman na nove pustolovine i s idealiziranom slikom kolonija, odlazi raditi u Libreville. Njegov ujak, utjecajni zastupnik i budući senator, našao mu je mjesto u poduzeću za iskorištavanje šuma. Tek što je stupio nogom na uzavrelo tlo, Timar otkriva da je Afrika daleko od onoga čemu se nadao: nenasno sunce, svakodnevno maltretiranje crnaca, vlaga *urbi et orbi* i beskorisne javne službe. Još gore, posao kojim su ga mamili u Europi ne postoji. Čekajući da mu se stvari razbistre, Timar boravi u jedinom hotelu u Librevilleu gdje ga zavodi gazdarica skladnih oblina: Adèle.⁴ Iskorištavajući naivnost svog mladog stanara, Adèle ne gubi vrijeme i uvlači Timara u mutan posao: zajedno otkupljuju koncesiju na rijeci, što je za Adèle prilika iz snova da poveća svoj kapital i natovari Timaru na leđa zločin koji je počinila nad svojim slugom.

U svome sjajnom članku “Georges Simenon i Afrika”, G.-H. Dumont⁵ nabraja i komentira *kolonijalna* djela pisca iz Liègea, prave “protuotrove za mnogu kolonijalnu književnost od prije Drugog svjetskog rata, [...] među ostalim obilježene željom za antiegotizmom” (Dumont 2003, str. 149). Mi ćemo nastaviti njegovu analizu, pokazujući kako liješki pisac posred-

¹ Posebice krasnu Renoirovu ekranizaciju *La Nuit du carrefour* (*Noć na raskrižju*) iz 1932.

² O tom pitanju naročito se vrijedi savjetovati s djelom Catherine Hodeir i Michela Pierrea o Kolonijalnoj izložbi (1931).

³ Neovisna država Kongo 15. studenog 1908. postaje belgijska kolonija. Tijekom svojih ekspedicija (1875–1879) istraživač Stanley, u službi belgijskog kralja Leopolda II. prisvaja lijevu obalu Konga uz pomoć sporazuma zaključenih s lokalnim poglavcima. Leopold II. tijekom berlinske konferencije na kojoj su si europske sile razdijelile Afriku, Kongo upisuje pod svoje osobno vlasništvo.

⁴ S tim u vezi postoji i anegdota: gazdarica hotela u Librevilleu koju je upoznao Simenon prepoznala se u liku Adèle, što je Simenonu priskrbilo sudski proces: “ono što mi nije mogla oprostiti, a bilo je istina, jest to da je spavala s gotovo svim bijelcima u Librevilleu, uključujući suce koji su nam trebali suditi. Također mi je zamjerala što sam otkrio da je pod svojom crnom haljinom posve gola. Bio sam siguran u to, vidio sam je,” Simenon, o nastanku djela, navedeno u *Point-virgule*, Presses de la Cité, 1979, str. 119 (Gomez-Géraud i Antoine 2001, str. 177).

⁵ Georges-Henri Dumont, belgijski pisac i povjesničar, bio je član Kraljevske akademije za francuski jezik i književnosti, glavni tajnik nekoliko ministara francuske kulture, konzervator u Kraljevskom muzeju umjetnosti i povijesti i predsjednik Nacionalnog fonda za književnost.

stvom privremenog ljubavnog para prokazuje kolonijalnu propagandu tridesetih godina.⁶ Ipak, Sime-nonov adut nije u intrigi, usudili bismo se reći prilično mršavoj. *Mjesečev utjecaj* nije priča o bijeloj hotelijerki koja hladnokrvno ubija svog slugu na nekoliko metara od hotela i koja iskorištava naivnost mladog idealista da bi rasteretila krivnje. Sama dinamika pripovijesti, njen dijalektički trovremenski ritam, ono su što uvlači čitatelja u tijelo kolona, zatim u utrobu crnca ne bi li ga ubacilo ravno u središte sudskog procesa, prisiljavajući ga da izabere onoga koji zaslužuje biti spašen, što roman pretvara u antikolonijalističku polemiku.

PRVA FAZA – PROMATranJE

Joseph Timar iskrcava se u Africi, pomalo čudan, pomalo stidljiv, okružen baobabima i svojom impozantnom prtljagom. Opis koji nam daje Simenon u najmanju je ruku sažet. Glavni lik predstavljen je metonimijski, svojim društvenim i obiteljskim korijenima.⁷ Njegovo civilizirano ophođenje govori, čudi i nasmijava sve koje susreće: prvo gazdaricu hotela Adèle, “tu ženu u haljini od crne svile koja mu se smiješila, ujedno vrlo blagim i vrlo ironičnim osmijehom”, zatim kolone: “[komesara koji] ga je gledao otprilike jednako kao Adèle. S mješavinom čuđenja, znatiželje, čak i zrcem nježnosti” i konačno domoroce: “Njegove manire dobro odgojenog mladića nasmijavale su čak i poslugu koja ga je služila za stolom” (Simenon 2003, str. 8). Uporno ga svi promatraju znatiželjno i daju mu posebno mjesto. Preveliki novajlija da bi glumio kolona, previše ceremonijalan da bi se stopio s okolinom, Timar se doima poput usamljenog elementa prema međuovisnom i destruktivnom paru koji mu je nasuprot: kolonima i koloniziranoj Africi. “Ponešto suvišan”, Timar se distancira. Zadovoljava se proučavanjem onoga što ga okružuje: sela, bara hotela Central, javnih službi, sadističkih hobija kolona. I, začudo, taj novi krajolik, na tri tjedna udaljenosti brodom od La Rochelle, nudi mu, prije bi se reklo, poznat nego egzotičan pogled:⁸

⁶ Jacques Lecarme, u svome članku o Simenonu, ističe osam njegovih kolonijalnih romana: *Mjesečev utjecaj* (*Le coup de lune*, 1933), *450 u hladu* (*450 à l'ombre*, 1936) i *Bijelac s naočalama* (*Le blanc à lunettes*, 1937) čine afrički ciklus, kojemu se po Lecarmeu može dodati i *Najstariji sin Ferchauxovih* (*L'ainé des Ferchaux*, 1947) koji se seli iz Normandije u Panamu, ali priziva stvarnu epizodu kolonizacije na rijeci Ubangi, *Crnačka četvrt* (*Quartier nègre*, 1935), *Duga plovidba* (*Long cours*, 1936), *Banana turist* (*Touriste de bananes*, 1938), *Slijepi putnik* (*Le passager clandestin*, 1947); u “Les romans coloniaux de Georges Simenon”, *Textyles* [na internetu] 6 | 1989, stavljeno na internet 5. listopada 2012, konzultirano 27. lipnja 2013. URL: <http://textyles.revues.org/1770>.

⁷ “Niste li vi, slučajno, rođak zastupnika Timara?” (str. 24); ili s Adèle: “Vrlo ste bliski sa svojim ujakom?” (str.65); “G. Joseph Timar, mladić iz vrsne obitelji” (str. 54).

⁸ “Svi su bili susjedi! Timar, iz La Rochelle, mogao ih je posjetiti u nekoliko sati. I bili su okupljeni ovdje, šaćica njih, na uskom pojasu raskršćene zemlje na granici s ekvatorijalnom šumom” (str. 56–57).

Vani, čim je ponovno ugledao more glatko kao jezerce, pronašao je sliku koja ga je proganjala ujutro, kartu Francuske, posve malene Francuske kako sjedi na obali oceana, poznatu kartu, s rijekama, departmanima kojima je raspored znao napamet, gradovima. Guverner je bio iz Le Havrea, njegova žena iz Cognaca, neki drvosječa je dolazio iz Limogesa, drugi iz Poitiersa, a Bouilloux je bio rođen u Morvanu. Svi su bili susjedi! (Simenon 2003, str. 56–67)

Libreville je dakle grad-zrcalo. Ali ne samo to: i grad uspomena. U tom blizanačkom svemiru, Timar brže-bolje prihvaća neko mjesto, neku ulogu koja mu se lijepi za kožu: ulogu mladića u potrazi za zaštitničkim okruženjem i majčinskom brigom. I preoblikuje uloge prema tom novom pogledu: Adèle ga podsjeća na školsku učiteljicu, ujedno autoritativnu i nježnu⁹, muške figure postaju autoritativne figure, a on sam se osjeća “kao dijete koje cvili bez razloga, ili radije zato što se osjeća nesretnim, nesretnim zbog svega, ali ni zbog čega posebno” (Simenon 2003, str. 62).

Taj intimniji, bliži odnos s okolinom naviješta drugo vrijeme, tijekom kojega će Timar hraniti kolonijalnu dinamiku i poistovjetiti se s onima koji su dosad činili samo dio kulisa.

DRUGA FAZA – VRIJEME KOLONA

Timar kao satelit skenira okolicu i malo-pomalo odustaje od svojih kolonskih snova. Razočaran onime što otkriva, iscrpljen vrućinom, odlučuje “pustiti slučaju na volju i prihvatiti događaje onako kako dolaze” (str. 64). Kadli, upravo kad Timar ne očekuje više ništa od kolonijalnog mravinjaka, eto obrata situacije, on ga izvlači iz mulja u kojemu je zapeo. Adèle, koja se nastoji riješiti krivnje za ubojstvo koje je počinila i osigurati svoje financije, predlaže Timaru posao: preuzimanje koncesije uz rijeku. Ona donosi novac, on uz pomoć ujaka postaje jamac. Ta osjetljiva trgovina ipak osigurava Timaru mjesto u Adèleinu životu i uvlači ga izravno u svijet kolonijalnih šešira. Timar je spreman prihvatiti taj rizik.

Novi savez ponovno pokreće ples i izbor partnera. Sada Timar čini par s Adèle i stavlja se u rang kolona, ovaj put izolirajući Afriku. Približimo se na tren tom novom duu. Timar i Adèle se upoznaju i zbližavaju. Brz ritam umnaža elipse i sakriva željena objašnjenja, ali lako uviđamo da je Adèle jedino stalo do Timarove društvene uloge. Opis kostima i usvojenih ponašanja svjedoči, kao i tolike didaskalije, o tome da je riječ o golemoj mizansceni.

Naime, Timarov se pogled usredotočuje s gotovo manijakalnom pažnjom na Adèleinu opravu: haljinu od crne svile. Sporedni element poprima pretjeranu

⁹ Pogled koji ponovno susrećemo u *Pismu majci* (*Lettre à ma mère*, 1999).

važnost i osigurava sve ostalo: “neobičan Adèlein glas, čas mukao, čas kreštav kao jeftina muzika” (str. 67), njeno prevrtljivo ponašanje koje mu izaziva tjeskobu, ili čak i zločin koji je skrivila. Uostalom, samo ta haljina, neprestano opisivana i spominjana, materijalizira njihovu vezu, a ne njihovi odnosi – Timar priznaje da je slabo sluša – niti bilo kakvo povjerenje – Adèle iskorištava naivnost svoga ljubavnika.

Jednako tako, jako je primjetna postupna metamorfoza glavnoga lika, koji poprima osobine kolona.

Timar je usvojio nepromjenjiv stav. Namjestio bi uzvišen, ironičan osmijeh, ustao se i uzeo svoju kacigu [...]. Odlazio bi, veoma dostojanstven, pazio na svoj hod dok je mislio da je sugovorniku na vidiku, ne bi li odao dojam nekoga tko zna što radi. (Simenon 2003, str. 82)

Mladi novajlija sam sebe izenađuje oponašajući autoritativan ton, isti onaj koji je smatrao zastrašujućim:

Timar sjedne prešavši si rukom preko čela, stavi laktove na stol.

– Viski, Adèle!

I to ga pogodilo, jer je to bio prvi put da ju je tako zazvao u sobi za kavu, glasno, i istim tonom, jednako prirodno kao drvosječe ili bilježnikov činovnik. (Simenon 2003, str. 78)

Promjena je brza, identifikacija potpuna, a opet nova podjela uloga traje samo neko vrijeme. Onaj koji je želio posjedovati Afriku želi posjedovati ženu, ali Adèle se ne da uhvatiti. Ostavljeni Timar, kome je samoća nepodnošljiva, okrenut će se elementu koji mu preostaje: Africi. Odnos s njom pokazat će se poštenijim, nježnijim, i na neki način više suradničkim.

TREĆA FAZA – NJEŽNOST PREMA AFRICI

Timar polazi u potragu za gazdaricom i upušta se u pustolovinu na rijeci, u pratnji domorodaca. Likovi, poslagani u pirogu, čine zatvoreni krug pod otvorenim nebom, ali nema nikakve tjeskobe. Upravo suprotno, istraživanje je opisano s lijepim stankama sazdanim od vode, pjesme i pokreta u krošnjama stabala. I dok se Timar i domoroci pripitomljuju, Adèle i njezin svijet kolona dolaze do mjesta usamljenog kraja.¹⁰ Tako se neprimjetno oblikuje nova podjela uloga.

Umjesto nemira i usamljenosti koje je poticala fuzijska veza Timara i Adèle, Afrika nudi prostor, spokoj i slobodu. Dinamika što se uvlači među likove posve je drugačija, i kao uvijek kod Simenona, izražena je pogledom: “Timar se pitao osuđuju li ga, imaju li ikakvu predodžbu o njemu osim predrasude.”

¹⁰ Od tog trenutka i do konačnog procesa, udaljenost – zemljopisna, kao i emotivna – između nje i Timara će se povećati.

Kadar-protukadar, nitko ne osuđuje. Kao prava čarobna lozinka, taj uvjet otvara put prema nečemu sasvim drugačijem: Timar tada počinje promatrati Afriku, ne kao kukca kojega se secira, nego s novom dubinom, koja svaki brzopleti sud zamjenjuje pokušajem razumijevanja.

On je naprimjer po prvi put gledao crnce s nečim većim od znatiželje usmjerene na tetovaže ili radije na istinske kožne skulpture, na srebrno prstenje koje su neki nosili u ušima, na glinenu lulu koju je netko ugurao u svoju kovčavu kosu.

U opisu koji teži biti objektivniji poštovanje se nazire oko jednostavnog pojašnjenja: “ili radije na istinske kožne skulpture.” Ne samo tetovaže, već “skulpture”, pojašnjenje koje sa sobom nosi nijansu i poštovanje koje bi previše uobičajena “tetovaža” izbrisala. Levinas, u *Ethique et infini (Etika i beskonačno)*, s mnogo fineze razlikuje ta dva pogleda: “Kad vidite nos, oči, čelo, bradu, i kad ih možete opisati, tada se okrećete prema drugome kao prema objektu. Najbolji način susreta s drugim jest ne zapaziti mu ni boju očiju” (Levinas 1982). Tome objektivacijskom pogledu kolona, koji gleda visoka i opredmećuje, ovdje nije mjesto. Ujedno nježan i znatiželjan pogled koji se pojavljuje već u nekoliko prethodnih redaka potvrđuje se u odlomku koji slijedi:

Gledao ih je, kao ljude, pokušavajući shvatiti njihove ljudske živote, i učinili su mu se veoma jednostavnim, možda zahvaljujući šumi, pirogi, struji, koja ih je nosila kao što je stoljećima prema moru vodila iste piroge. (Simenon 2003, str. 135)

Iz odnosa se rađa suučesništvo. Opis se tada na trenutak zaustavlja, kao kamera koja se udaljava i daje mjestu glasu u *offiu*, ta udaljenost omogućava pripovjedaču refleksiju koja prokazuje nesklad i licemjerje kolonijalne dinamike:

Bilo je to mnogo jednostavnije od, na primjer, odjevenih crnaca iz Librevillea, ili od posluge poput Thomasa. [...]

Na nekoj fotografiji, prizor bi sigurno ispao živopisan, i Timar je mogao zamisliti usklrike svoje sestre i njenih prijateljica, sveznajuće osmijehe prijatelja.¹¹ Ali nije bilo živopisno! Bilo je prirodno, umirujuće. Timar je zbog toga zaboravio misliti na sebe, misliti uopće. Snimao je slike, osjete, mirise, zvukove. (Simenon 2003, str. 135)

Daleko od teorija, Timara zanosi atmosfera koju ne poznaje, ali je prepoznaje kao skladnu. Pjesma, veslanje, priroda i lica si odgovaraju: “U njemu je

¹¹ Simenon je, čini se, od djetinjstva alergičan na licemjerje: “Shvatio sam da su moji roditelji, moji stričevi, moje tete, živjeli u stalnoj laži. Sve što su nam roditelji pokazivali, ljubav, ugled, sve je to bilo posve lažno. Ličnosti se lakiralo kao reklamne znakove. Srdila me ta maskerada. Čim sam počeo pisati, bilo je to zato da pokušam stvoriti prave ličnosti, to jest da bih im skinuo tu fasadu koju sam doživio u svom djetinjstvu...” (Bertrand 1994, str. 182).

bilo viška nježnosti, bez točnog objekta, i činilo mu se da je posve blizu toga da shvati afričku zemlju koja je do sada u njemu izazivala samo nezdrav zanos.” I taj će mu intuitivni susret omogućiti da rastoči glavne stereotipe o “crncima” koje je proizvodila kolonijalna propaganda.

“Crnci su velika djeca, treba ih obrazovati”, poručuju kolonijalni plakati. A ovdje se usmjerava Timara, a ne domoroce. Bilo da se radi o itineraru, o ponašanju koje valja usvojiti ili čak o prehrani, posve se prepušta Afrikancima:

Timara, koji je bio sam s njima i nije mogao s njima razgovarati, nije bilo strah, nije osjećao ni tračka bojazni. Naprotiv! Osjećao je da su ga svi prihvatili pod svoju zaštitu, da postupaju s njime kao s djetetom koje im je povjereno. U vodi do koljena ili do pojasa, škropili bi si cijelo tijelo, uzimali gutljaj vode u usta, grgljali i izbacivali. Timar je također želio uživati u dodiru sa svježom vodom. Ustao je, ali onaj isti čovjek pokvarenih zuba koji je bio pjevao nasluti njegovu zamisao, zatrese glavom: – Ne dobro bijeli! To nije bilo dobro za bijelce! Zašto? Timar nije imao pojma, ali vjerovao mu je. (Simenon 2003, str. 136–137)

“Crnci su kanibali.” U kratkom pojašnjenju, autor navodi prehranu domorodaca koja se, mada različita od bjelačke, ipak ni po čemu ne ističe: “I, kad mu je crnac rekao da jede, pojeo je sadržaj konzerve paštete. Crnci su se zadovoljili grickanjem manioke i banana” (Simenon 2003, str. 137).

“Crnci su slični majmunima,” naposljetku. Ovdje nema tjelesnog opisa koji bi uspoređivao čovjeka sa životinjom, ali je tu još jedna brza konstatacija koja ima isti smisao:

Šuma je bila mračna. Samo su jedanput muškarci načulili uši, nagnuli se smiješeći se, i kad ih je Timar upitno pogledao, jedan od njih napravi grimasu, grohotom se nasmije i reče: – Makaki! Ne vidimo majmuna. Samo ga čujemo u granama. Odlazimo. (Simenon 2003, str. 137)

Timar gleda ljude, ne vidi majmuna. Zaključak je za čitatelja jednostavan: majmuni i domoroci lako se raspoznaju, čak i u mračnoj šumi. Prava hrabrost! Dapače, Simenon sjajno povezuje bijelce s crncima s pomoću dječje igre, u kojoj su se sigurno okušali mnogi, “igrice koja se sastoji od pronalaženja sličnosti između njih [crnaca] i ljudi koje je poznao u Europi”. Nema tu moraliziranja ni teorije naširoko i nadugačko. Provokacija nije zločesta, ali je ipak kristalno jasna. Njome završava opis i vraćamo se okosnici: “Zatim su s Francuske njegove misli skočile na Libreville, na guvernera, na inspektora, na Bouillouxa i na Adèle. Čarolija je na dulje vrijeme razbijena.” Proces više nije daleko.

Konačno je za ubojstvo koje je počinila Adèle nepravedno optužen i suđen jedan od domorodaca. Timar, usprkos malaričnom napadu, prisustvuje suđenju, prosvjeduje koliko može i dobiva nekoliko udaraca petom u lice. Zatim se u pratnji liječnika vraća u Francusku. Suđenje je u tijeku, a dvije strane su se baš kao pijuni na šahovnici rasporedile na dvije strane dvorane. Timar prati borbu, prelazi s jedne na drugu stranu: ubojitom pogledu Bouillouxa – “mir, ha” – odgovara utješni osmijeh poglavice veslača; Adèleinim oblinama, nerazumljive riječi domorodaca. No Adèleina svilena haljina ne može više sve opravdati. Timar, koji se približio domorocima, s njima se i postovjećuje:

Timar se pridružio jadnom crncu, napola golom tipu koji se gurao u toj gomili, okružen, progonjen, preplavljen njome. I njega su proganjali! Poslali su Bouillouxa da ga sredi! [...] Adèle ga je promatrala. Tužitelj ga je promatrao. [...] Je li u istom času i crnac imao iste reflekse, iste brige? (Simenon 2003, str. 174)

Na rubu živaca, kad na koncu poviče: “Ona je ta [Adèle]! I vi to dobro znate!” (Simenon 2003, str. 175), suprotstavlja se svim govorima vlasti: kolona, Adèle i pravosuđa; i istim se potezom odriče pretvaranja u korist iskrenosti. “Želio sam upoznati čovjeka. Lovio sam čovjeka cijeli svoj život. Da bi ga se upoznalo, nije dovoljno samo čitati novine ili gledati ljude izdaleka: treba biti dio grupe” (Pivot 1981), svjedoči Simenon. I njegov tekst, kao mnogi drugi, ide dalje od propasti tog naivnog čovjeka, on oslikava okrutnosti društva podčinjenog prividu, koje vrlo brzo nadilaze kolonijalnu književnost pretvarajući se u zaista suvremenu temu oko koje gravitiraju sva Simononova djela.

“Maigret ne želi suditi, nego razumjeti. Poput inkubusa, hrani se biti onih kojima je blizu. I jedino tako jasno vidi” (Lacassin 1975, str. 30). Timar je jednako tako netko tko kopira svoj pogled prema pogledu kolona, zatim crnca, prije no što se odluči za jedan od njih. Ta logika analogije niječe egzotizam i izmišljotinu *Afrike koju valja obrazovati*. Knjiga uostalom završava sljedećom tvrdnjom: “Afrika, to ne postoji” (Simenon 2003, str. 189).

Sa Simononom se dogodio nesporazum. Govori se o Maigretu, o televiziji, o tom čovjeku s lulom i deset tisuća žena, koji je bio lak na peru. Dok je zapravo sve osjećajnost, rezerva i nijanse. Mathieu Amalric je u jednom nedavnom intervjuu koji je Télérama snimila o njegovoj adaptaciji *Chambre bleue* (2014) rekao da “nije intriga ta na koju se treba usredotočiti, za nju ga je baš briga, nego na male detalje, mirise, geste, zvukove. Simenon je veoma čuvstven pisac” (Couston i Roch 2014).

Simenon je čovjek nevjerojatne energije, to je istina. Energije zbog koje napiše roman u sedam dana, putuje na četiri strane svijeta, ili energije koja ga pri-

siljava da stalno iznova propituje drugoga. Naime, namjera mu je uvijek vidjeti dokle se njegov lik može odvažiti, koje su mu granice, što može izdržati prije no što se raspadne, kao što Timar pada pokošen umorom, vrućinom, naporima, bolešću, ali dobiva na lucidnosti. Ogroman kompromis: maksimum iskrenosti, sve do okrutnosti. Treba li se čuditi tomu da je Gainsbourg prenio taj roman na film?

S francuskoga prevela
Mirna ŠIMAT

BIBLIOGRAFIJA

Assouline, Pierre, 1996. *Simenon. Biographie*. Pariz: Gallimard, biblioteka Folio.

Bertrand, Alain, 1994. *Georges Simenon: de Maigret aux romans de la destinée*. Liège: Éd. du C.E.F.A., Bibliothèque des paralittératures.

Cazenave, Jean, i Leridon, Jean-Luc, 2015. "Entretien. Simenon (1981)". U: *Apostrophes: les grands entretiens*. Ur. Bernard Pivot, Pariz: Éd. Montparnasse.

Couston, Jérémie i Roch, Jean-Baptiste, 2014. "Mathieu Amalric nous raconte pourquoi Simenon". U: *Télérama*, stranica konzultirana 13. veljače 2016, <http://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2014/video-mathieu-amalric-simenon,112486.php>.

Dumont, Georges-Henri, 2003. "Georges Simenon et l'Afrique". U: *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique*, 81, 3-4, , str. 149–158.

Gomez-Géraud, Marie-Christine i Antoine, Philippe, 2001. *Roman et récit de voyage*. U: *Écriture de fiction, Écriture du voyage, Actes du colloque de décembre 1999 à l'Université de Picardie Jules Verne*, Pariz: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

Hodeir, Catherine i Pierre, Michel, 1991. *L'Exposition coloniale de 1931*. Bruxelles: Éd. Complexe.

Lacassin, Francis, 1975. "Maigret ou la clé des cœurs". U: *Magazine Littéraire: Simenon. Un dossier, un entretien, une nouvelle inédite*, 107, str. 30–32.

Lecarme, Jacques, 1989. "Les romans coloniaux de Georges Simenon". *Textyles* [elektronsko izdanje] 6. Stavljeno na internet 5. listopada 2012. Stranica konzultirana 27. lipnja 2013. URL: <http://textyles.revues.org/1770>.

Lévinas, Emmanuel, 1984. *Ethique et infini*. Pariz: Éd. Le Livre de Poche, biblioteka Biblio Essais.

Simenon, Georges, 2003 [1933]. *Le coup de lune*. Paris: Le Livre de poche.

Simenon, Georges, 1999. *Lettre à ma mère*. Pariz: Éd. Presses de la Cité, biblioteka Carnets Omnibus.

SUMMARY

NOTHING NEW UNDER THE SUN. GEORGES SIMENON'S *COUP DE LUNE*

This article aims at studying Simenon's colonial novel *Le Coup de lune* through the question of the gaze. We will study how Simenon gradually brings the main character and those around him closer together. Far from focusing on the differences, the approach chosen by Simenon seems analogous. In fact, the character is defined not by his particular characteristics, but his similarities to others. This refusal of exoticism in a colonial context gives to the text an ideological dimension, reflecting the connection between the characters, but also the link between the text and the collective imagination.

Je est un double provides that the concept of marginality, strangeness, a theme particularly dear Simenon, is not forgotten. It shows constant swerving between the need to be connected to the group and the narcissistic posture that encourages the character to affirm its identity and set himself apart in a colonial environment.

Key words: Simenon, Belgian literature, colonial novel, gaze, exoticism

“Autor” i “autorski čin” u kazalištu Michela de Ghelderodea. O društvenom podrijetlu drame

Michel de Ghelderode – pseudonim Adémara-Adolphea-Louisa Martensa¹ – nezaobilazna figura frakofonskog belgijskog kazališta, neposredno nakon Prvog svjetskog rata piše modernističke drame čija eksperimentalnost obeshrabruje uprizorenje. Onaj kojeg će Cocteau kasnije, kad se za Pariz bude govorilo da je obolio od “akutna gelderoditisa”², prozvati “dijamantom koji zatvara ogrlicu pjesnika što je Belgija nosi oko vrata”, u to doba će gotovo neprestano proznim i dramskim tekstovima afirmirati svoju privrženost flamanskoj kulturi. Vrata glasovitosti u Flandriji su mu uostalom otvorena, zahvaljujući *Vlaamsche Volkstoneel* (V.V.T.), pučkom flamanskom kazalištu koji njegove komade igra u flamanskom prijevodu, zbog čega se prema mitu, vrlo tvrdokornu dok ga Rolland Beyen nije službeno opovrgnuo, držalo da je Ghelderode svoja djela pisao na tom jeziku koji je ustvari loše poznao.

Godine 1927, u jeku suradnje s V.V.T.-om (njegovim prvim izravnim kontaktom sa svijetom pozornice), Michel de Ghelderode vjerojatno je pisao prvi od svojih komada kojemu se u pogledu književnih ili scenskih značajki ništa nije moglo prigovoriti: *Escorial*. U toj drami on stavlja u pogon svoj cjelokupni kazališni arsenal kako bi licem u lice postavio dvojicu protagonista, španjolskog kralja i njegovu flamansku dvorsku ludu, a to je sučeljavanje iznjedrilo najrazličitija tumačenja. Remek-djelo dramske konciznosti, *Escorial* je prema autorovu priznanju trebao biti “suma, dinamo... pročišćen i znanstven povratak smislu drame”.³ U zrcalu koje će na kraju dramatičarove karijere pred njega staviti *Škola za dvorske*

lude (*L' école des bouffons*),⁴ *Escorial* će otkriti jednu od svojih najzanimljivijih strana: u isti je mah i očitovanje i ishod kazališnog natjecanja, ne samo između kralja i njegove dvorske lude, nego i između dvaju umjetnika (glumaca i dramskih autora), gorka natjecanja u kojem su i uloga i ulog sazdana od smrti.

Od smrti, ali i od stvaranja. Jer 1927. je i godina kad Ghelderode piše te u holandskom časopisu *Wendigen* – u nizozemskom prijevodu – objavljuje vrlo neobičan tekst koji se smatrao njegovim dramskim “manifestom”. Nedvojbeno ludičan i paradoksalan, ali teatralan u svakom značenju te riječi, *Zapis u svjetlu požara* (*Écrit à la lumière d'un incendie*) poduzima relativizaciju uloge “autora” u procesu kazališnog stvaranja i tako propovijeda, dramaturgizirajući je, pojavu kazališta bliska nepromjenjivim izvorima “spektakla” (procesije, sajmovi itd.), gdje je stvaranje proizvod nužne, premda mučne, pa čak i pogubne društvene interakcije: “Autor se drži kao prorok, no proriče i čuda čini redatelj!” (*Zapis u svjetlu požara*, str. 495).

Funkcija “kazalištaraca” nalazi se na prekretnici, tekst je u tom pogledu jasan. Pitajući se o “smislu budućeg kazališta”, Ghelderode na nj ukazuje, ironično doduše, u obliku “praktičnog razmatranja: dramatičare, redatelje, glumce i dekoratere moli se za desetogodišnji muk. Budu li savjesni, osigurana im je izvjesna, nije poznato kakva, funkcija” (*Zapis u svjetlu požara*, str. 495).

Stoga mi se čini bitnim zadržati se na tom slabo ili nikako proučavanom aspektu njegova stvaralaštva: na dramaturgizaciji, koja je očita u mnogim, ako ne svim, važnijim djelima nakon 1927, stalnog propitivanja identiteta *istinske autora* kazališne predstave, očitstva djela, ako hoćemo, budući da, prema u to doba novom ali aktualnom značenju, režija postaje u isti mah porođaj i ubojstvo dramskog teksta. Kako naglašava Anca Măniuțiu, ono što Ghelderode piše u *Zapisu u svjetlu požara* (požara tradicionalnog i “modernističkog” eksperimentalnog kazališta?) naročito je novatorski za njegovo doba:

¹ Taj će pseudonim postati, a pomoći će tome vrijeme i administracija, autorovo zakonito prezime. Naime, na njegovu zamolbu (krajem 1928) a na temelju kraljevskog rješenja, dopušteno mu je od 9. srpnja 1929. “zamijeniti svoje prezime sljedećim: ‘de Ghelderode’. Od toga je trenutka bio Adémar (*sic*) de Ghelderode za administraciju, Adolphe za obitelj, a Michel za čitatelje i prijatelje” (Beyen 1980, str. 52).

² Od 1948. do 1953. u Parizu vlada stanovito oduševljenje Ghelderodeovim stvaralaštvom. Tada se ondje daju gotovo svi njegovi važniji komadi. Za studiju koja relativizira stvarni učinak toga oduševljenja, usp. Guérin 2001.

³ Pismo Camilleu Poupeyeu, 5. srpnja 1927. (*Correspondance* 1, str. 189).

⁴ Komad *Škola za dvorske lude* koncipiran je 1937, no napisan 1942.

Otkako je redatelj dobio na važnosti, odnos između redatelja i autora izvor je neprestanih polemika, no Ghelderode ga ne doživljava kao konfiktan, latentno suparnički. U uvijek otvorenoj debati između teksta i predstave dramatičar se, paradoksalno, ne oslanja na pretpostavku da je autor vrhovna instancija. Posve suprotno, on u kušnji materijalizacije nekog komada putem uprizorenja vidi jedini kriterij na temelju kojeg se može suditi o njegovoj vrijednosti te redatelju stvaratelju, kojem je autor tek pomagač, daje potpunu slobodu. (Măniutiu 2001, str. 180)

Tekst, dakako, na našega pisca baca povoljno svjetlo. Ali odveć mu spremno vjerovati znači zaboraviti Ghelderodeov uslužni i oportunistički karakter, a on je taj tekst pisao na izričit zahtjev Johana de Meestera, redatelja V.V.T.-a, jedinoga koji je dotad bio uspješno postavio jedan od njegovih komada (*Slike iz života Svetog Franje Asiškog [Images de la vie de Saint François d'Assises]*) i s kojim se nadao dugoj suradnji. Čini se razumnim pretpostaviti da je Ghelderode u svome "manifestu" kazalištarcima koji nisu dramatičari dodijelio veću ulogu nego mu je bilo po ukusu i da, itekako obaviješten o kretanjima u dramskoj umjetnosti svoga vremena, ali odveć lukav da bi priznao frustriranost, skriva karte. Uostalom, kraj je manifesta dvosmislen (vratit ćemo se na to). Uostalom, on svoje riječi ne provodi u djela, ne uvijek i ne baš.

Čini se da se Ghelderode – kojem se pariška potvrda događa nakon što je prestao pisati i kao da bi pripremila teren za pojavu teatra apsurd⁵ – osjetio izravno pogođen time što Edward Gordon Craig i njegovi učenici status kazališnog pisca dovode u pitanje i žele da redatelj bude jedini istinski umjetnik kazališta. Nikad se nedvosmisleno ne izjašnjavajući na tu temu, Ghelderode kao da prije mašta, onako kako će to kasnije činiti jedan Beckett, o kazalištu bez glumaca, sazdanu samo od teksta⁶, a ujedno je fasciniran kreativnom dinamikom koju jedan Pirandello (čiji utjecaj kategorički niječe) razabire između autora teksta, njegovih likova i glumaca. Doista, brojne dra-

me, pa i neki Ghelderodeovi intervjui – oni koje po volji prepravlja u namjeri da budu objavljeni, poput *Intervjua u Ostendeu (Les Entretien d'Ostende)*⁷ – svjedoče o tome da se u pogledu smisla koji valja pridati terminima "dramatičar" ili "dramski autor" on namjerno postavlja dvosmisleno. Ghelderode, istina, redovito teatralizira stvarateljsku interakciju između autora i glumca (uključujući katkad i publiku), no redatelj je odsutan, ili svoje funkcije u najboljem slučaju predaje sebi ravnima. Izravno suočavanje, pak, glumca i autora iz komada u komad varira od ubilačkog sukoba (*Escorial, Škola za dvorske lude, Tri glumca, jedna drama [Trois acteurs, un drame], Hop Signor!*), preko nezdrave prinude (*Farsa mračnih [La farce des ténébreux]*) i nejasna i/ili zajednička očinstva (*Gospođica Jaïre [Mlle Jaïre], Sunce zalazi [Le soleil se couche]*) i *Intervjui u Ostendeu*), do komplemenarnosti i međusobnog uvažavanja (*Izlazak glumca [Sortie de l'acteur]*).

1. KRALJEVI DVORSKE LUDE I DVORSKE LUDE KRALJEVI. AUTORI GLUMCI I REDATELJI DRAMATIČARI

Ja još tražim, uvijek tražim onoga kojeg nitko ne traži, onoga koji povlači konce lutaka...

Lutke (Les poupées)

Škola za dvorske lude (1942), uz komad *Sunce zalazi*, označava kraj Ghelderodeova kazališnog stvaranja. Radnja komada smještena je u Flandriju, u doba Filipa II, kralja Španjolske i Nizozemske, u samostan pretvoren u učilište za dvorske lude. Učitelj Folia, kraljev vitez, sprema se održati posljednju lekciju, u kojoj će učenicima otkriti "tajnu velike Umjetnosti". Ali, pod vodstvom Galgüta, koji je ljubomoran na učiteljevu nadmoć i željan da ga nadmaši, oni koje Folia zove svojom "djecom" pripremaju mu iznenađenje: igraju za njega uznemirujući *impromptu* naslovljen "Noć u Escorialu", u kojem Folia II, dvorska luda i Foliaov učenik, iz ljubomore ubija Venerandu, Foliaovu kćer, koja ga je u njihovoj bračnoj noći odbila: "Tako je zapisano! Dobra bračna noć mora biti krvava! Djevičanska ili ne, nek poteče tvoja krv!" (*Théâtre III*, str. 326). Farsa, "drama, istinski čin" koji odražava "goruću istinu", shrvala je čini se, staru ludu. Nakon što je pao, vitez Folia ipak se pridiže. Iz pisma kralja Felipea već je doznao za smrt svoje kćeri te da je ubojica smaknut. Preuzet će dakle igru u svoje ruke

⁵ Pariška premijera Beckettova *Godota* bila je 1953. godine, kad i Gallimard objavljuje prvi svezak Ghelderodeova *Teatra* (znakovit izbor naslova), a to je i godina koja označava vrhunac (i kraj) pariškoga "ghelderoditisa": davalo se čak šest njegovih drama, među kojima i *Škola za dvorske lude* i *Gospođica Jaïre* (usp. Guérin 2001, str. 254).

S druge strane, Ionescov *Kralj umire* (1962) i *Escorial* (1927), pored toga što dijele igoovsku referenciju, kao da su donekle slični: ta sličnost proizlazi, među ostalim, iz činjenice da obje drame uspostavljaju jednakost između (stvarnog) vremena predstave i scenskog (fiktivnog) vremena. Krajnja okrutnost kazališta, vrhunac ljudske tragedije, Ionesco je to zacijelo pročitao, znači zamisliti lik osuđen na smrt (Kralj Béranjer ili dvorska luda Folia), no koji zna da mu ostatak života ima tek jednu svrhu: tuđu zabavu, bilo likova bilo gledatelja. Ionescov komad trebao se uostalom zvati *Ceremonija*. Kasnije ćemo se pozabaviti važnošću te riječi u Ghelderodea.

⁶ "Najbolja moguća predstava je ona u kojoj nema glumaca, postoji samo tekst." (Bair 1978, str. 513; s eng. prev. lekt.).

⁷ U tekstu *Michel de Ghelderode ili napast maske (Michel de Ghelderode ou la hantise du masque)* Roland Beyen dugo i uz potkrepu dokazima ustrajava na tome da je objavljena verzija *Intervjua iz Ostendea* nespontana, doradana i dramatisirana: kao rođeni dramatičar, Ghelderode je sklon dramatisirati svoje intervjuve tako što ih čini življima i žustrijima, začínjajući svoje odgovore lukavim opaskama, prekidajući svoga sugovornika, pa i mijenjajući njegova pitanja" (Beyen 1980, str. 35).

kako bi dovršio lekciju i izručio veliku tajnu svoje umjetnosti: okrutnost.

Škola za dvorske lude od *Escuriala*, koji je napisan petnaest godina ranije, preuzima brojne značajke koje govore u prilog srodnosti dvaju komada, ipak niječući njihovu istovjetnost. Navedimo najočigleniju: središnji lik oba komada isti je Folia, koji je 1927. nesretan do udvostručenja, dok je u komadu iz 1942. doista dvostruk. Još važnije: pročitao u svjetlu *Škole za dvorske lude*, *Escurial* se, poput "Noći u Escorialu", nadaje kao čin osvete i tragedije, ugrađen u formu samog komada i putem lika (ovdje kralja, ondje Galgüta), s izričitim ciljem da se prouzroči smrt Drugoga, zvanog Folia u obje drame, čije mjesto priželjkuju. Ako postoji kazališno nadmetanje, onda je to *Escurial*, koji dakle suprotstavlja, radi farse zvane život i tragedije koja je samo smrt, kraljevu ludu i njezina luda kralja.

1.1. Predumišljaj i gospodarenje životom ili smrću

Smješten na stjecištu tragičkih tradicija, lik Kralja, koji bez eksplicitna imenovanja upućuje na figuru istog onog Filipa II, u *Escurialu* je poistovjećen kako s baroknom figurom mučeničkog tiranina tako i s varljivim instancijama sofoklovske drame. Njegovoj okrutnoj pravdi itekako je svojstvena "tromost pravde"⁸ (*Hamlet*, III, 1), no ona je troma zato što se, čekajući trenutak da bude izvršena, pritajuje pod značajke dvostruke igre koja želi biti otkrivena. Kao tiranin, Kralj daje ubiti, ili izražava volju da se poubija sve što ga suočava s njegovom "ništavnošću" smrtna bića (zvona, psi) ili muškarca (kraljica). Suočen sa svojim granicama, ali u posjedu apsolutne vlasti, on "muči" i usmrćuje svoju ludu Folia, umjetnika koji vlada umjetnošću smijeha i života, muškarca koji je znao zadobiti kraljčinu ljubav. Monarh je mučenik, i to dvostruki. Mortifikacija prisutna već u želji da umakne smrti koju izražava već prvom rečenicom ("Ubijte pse i njihovu intuiciju [smrti]!"), udvostručuje se u suočenju s Folia, tim *alter egom* koji personificira i u isti mah raskrinkava sve njegove granice (njegovu nemoć pred smrću, nesposobnost da osjeti emocije, njegov nejasan status kralja lude). Kako bi odagnao smrt, kralj naime pribjegava različitim strategijama, koje su sve teatralne, i sve mirišu na osvetu, sve pretpostavljaju suočavanje s Drugim. Prva i najvažnija od tih strategija sam je komad; budući da ga je on, kako Ghelderode sugerira u jednom intervjuu, unaprijed smislio pa dakle zna što će se dogoditi, nadaje se ideja o manipulatorskom kralju koji je meštar igre:

Kralj zna za to, on to daje naslutiti, čak je odlučio osvetiti se za tu nemoguću ljubav, uskoro će se osvetiti. U međuvremenu želi da ga patuljak zabavi i predlaže novu igru... (*Intervju u Ostendeu*, str. 180)

Ta lekcija iz teatra koju Kralj priprema za svoju ludu, usporediva s onom koju Folia drži svojim učenicima u *Školi za dvorske lude*, istodobno je i svojevrsno pokazivanje makar ikakve nadmoći nad smrću (budući da usmrćuje druge) i kazališno i tragično uprizorenje smrti drugog sebe. Tekst, koji manje eksplicitno nego *Škola za dvorske lude* upućuje na funkciju "kazalištaraca", ipak nam pruža jake indicije da je riječ o kazališnom nadmetanju, natjecanju dvaju umjetnika, koji su istodobno dramatičari, glumci i redatelji. Tako, nakon što je pretrpio prijetnje što ih je Kralj otvoreno izrekao ili su mu se pak između redaka omakle, Folia "odlučuje da se on prvi osveti" (*Intervju u Ostendeu*, str. 180), iskorištavajući nejasnu granicu između farse koju je prisiljen igrati i istine o svojoj mržnji:

Shvatite barem igru koju predlažem. Dugo je već pripremam. Svidjet će vam se! Smijati ćete se, onim lijepim flamenco smijehom koji volite! A ja ću vas gledati kako se smijete, na onaj jedinstven način kako se ljudi smiju u vašim podrumima!

Otvoraju mu se šake i razmiču prsti. Kralj cvokoće zubima. Folia kao da je izgubio svijest i samo mu se šake, svemoćne, miču, i grabe u prazno prema kraljevu vratu (*Théâtre I*, str. 79; podvukao autor članka).

Upozorimo najprije da je izbor riječi aluzija na tekst manifesta, u kojem Ghelderode funkciju autora definira kako slijedi: "Autor će smišljati i usklađivati građu za predstave; predlagat će" (*Zapis...*, str. 495). S druge strane, svemoć koju didaskalija pripisuje Folia u trenu kad se sprema izvršiti čin koji je i on dugo pripremao, dodjeljuje mu ulogu u kojoj Kralj, kojem je netom prije oteo krunu i žezlo, briljira: kao novi meštar igre, luda se sprema ubiti. Kraljev zaključak pred tim pokušajem ubojstva kojem jedva umiče eksplicitno uostalom odražava dvostruki izazov koji si je Kralj od početka igre postavio i koji tjera do kraja: nadmašiti muškarca i umjetnika Folia, ludi prirediti posljednju farsu osvećujući se zato što je bio Kraljčin ljubavnik.

Ili me je trebalo zadaviti, a ti nisi bio muškarac kakav sam mislio da jesi. Ili je trebalo da nastaviš svoju igru, ali ti nisi bio umjetnik kakav sam mislio da jesi. (*Smije se potmulo.*) Razumijem se ja u umjetnost dvorskih luda i glumaca. (*Théâtre I*, str. 80)

No premda se Kralj nameće kao "onaj koji povlači konce" u drami i kao istinski meštar kazališne igre, smijeh i farsa, neporecivi aduti njegove lude, iznose na vidjelo natjecanje između dvaju glumaca:

KRALJ. – Nek sam proklet! Nego, reci ti meni, koji je od nas dvojice genij?

FOLIA. – Vi ste velik glumac.

KRALJ. – Mi smo veliki glumci! Dosta, farsa je završila. Vratimo se našim identitetima. (*Théâtre I*, str. 84)

Uzurpirajući svojoj ludi glumački status i suprotstavljajući joj svoju ulogu meštra igre, Kralj propituje funkciju kazalištarca. No ipak ne nudi rješenje budući

⁸ Navedeno prema William Shakespeare: *Hamlet, kraljević danski*, preveo Milan Bogdanović. eLektire.skole.hr (nap. prev.).

da razlika redatelj/glumac nije jasna: kao onome koji povlači konce, monarhu je također dana naročita, performativna moć *par excellence*, moć da – samim izražavanjem – svoje želje pretvara u djela: nije li to moguća definicija dramatičara? Suprotno od glumca za kojeg se smatra da oživljava tekst i izaziva emociju i smijeh, taj bi “dramatičar” svojim fikcionalnim podanicima bio arbitrarni i apsolutni gospodar života i, napose, smrti. Uostalom, kako bi Foliale bio smaknut, Kralju nije dovoljno da svoju volju obznani krvniku, Urosu, nego treba i da znamenje njegove dvostruke moći, kraljevske i kazališne, bude objedinjeno i eksplicitno. Zato nanovo stavlja krunu i pukim riječima izaziva promjenu dramskog žanra:

KRALJ. – (*Stavlja krunu i oblači plašt*) Urose?... (*Želom daje znakove prema pregradi i pokazuje na ludu; potom pljuje na Foliale.*) Nakon farse, tragedija... (*Théâtre I*, str. 84)

Ako se vratimo na lekciju iz petnaest godina ranije objavljene *Škole za dvorske lude*, valja nam ustvrditi da ako Ghelderodeovo propitivanje relativnih odgovornosti i uloga dramskih glumaca i autora u kazališnom stvaranju odolijeva prolasku vremena, njegovi se odgovori, premda ostaju zagonetni, ipak mijenjaju. Zaključni dio drame čini se odveć jednostavnim i odveć primamljivim da bi sadržavao istinsku tajnu “umjetnosti, velike umjetnosti, svake umjetnosti koja želi trajati” koju je učitelj Foliale kanio prenijeti svojim učenicima: “Na koncu konca, jedanaestorica šegrtaluda koji protiv svoga mentora kuju sadističku urotu, nečovječno hladnokrvno, u pogledu okrutnosti više nemaju što naučiti” (Szanto 1982, str. 505–506). Čini se da je tajna, dakle, negdje drugdje.

U trenu kad se učitelj-luda, proglašen mrtvim od posljedica *impromptua* koji su odigrali njegovi učenici, pridiže, u pozadini se pomalja opreka između usmrćujuće moći teksta i tragedije i oživljujuće moći farse, smijeha i predstave:

FOLIAL. – Međučin je odigran; lekcija se nastavlja i završava. Neću vam čestitati. [...] Htjeli ste biti tragičari, a izazvali ste smijeh; htjeli ste me srušiti, a vratili ste mi životnu snagu. Vaša me predstava probudila; saznat ćete to! (*Smije se.*) Rasnu ludu nije lako ubiti! (*Théâtre III*, str. 328)

Usmrtiti lude, rekosmo, povlastica je kraljeva i autora: ako Foliale nije impresioniran okrutnom farsom luda, to je zato što kao pravi glumac, istinski autor koji je “sastavio stotinu kazališnih komada” i “ustupio svoje pero najboljim dramaturzima Španjolske”, unaprijed zna sadržaj teksta. Za tragediju svoje kćeri i usmrćivanje Foliale II, njezina ubojice (kojeg je kraljevski krvnik “polagano udavio”, kao u *Escorialu*), doznao je iz *pisma* što ga je poslao i napisao kralj. U času kad deklamira nastavak Venerandine drame, učitelj će se, dakle, poigravajući se munjevitom magijom kazališta koja tekst preobražava u živi govor, graditi kraljevim dvojnikom ili surogatom:

FOLIAL. – [...] čujte nastavak, budući da zastor nije pao. Nastavak koji se odigrao daleko, u zloslutnoj Španjolskoj... (*Vadi pismo iz džepa.*) Na koljena, mrcine; govori Felipe *el rey*... (*Théâtre III*, str. 328)

Uz pomoć biča, strašnog instrumenta koji služi za upravljanje i poticanje, dovest će ples šegrtaluda kraja. Sveudilj bičujući i sama sebe.

1.2. Život tekstu, smrt autoru

Druge dvije drame, smišljene u isto doba kad i *Escorial* i *Zapis u svjetlu požara*, potvrđuju i u naslovu već ekspliciraju ovo metadiskurzivno čitanje; zbog toga su uostalom i dobile atribut “pirandellovske” te došle na unekoliko zao glas, obranjiv no nezasluženo. *Tri glumca, jedna drama*, napisan 1928, datiran 1926, možda je komad u kojem je takva vizija kazališta najočitiija. Ona ipak doseže nov stupanj: troje glumaca koji za imena imaju arhetipove koje utjelovljuju u tradicionalnom kazalištu (Plemeniti otac, Naivka, Mladi prvak) uzurpiraju u njemu mjesto autora klasična ukusa i, napose, njegovu ulogu stvaratelja. Umorni od njegove navike da usmrti likove koje oni tumače i želeći izražavati i buditi istinske osjećaje, oni unaprijed smišljaju i igraju dramu, ovaj put istinitu: njih troje, koji se ne boje slobodno odnositi prema tekstu (poštovanje prema tekstu utjelovljeno je u manjem liku Šaptača), na daskama će počinuti samoubojstvo: “Vrijeme je! Kako smo se dogovorili, zar ne? Prava tragedija!” (*Théâtre II*, str. 138). Budući da su “odveć naviknuti umirati na pozornici”, troje će glumaca promašiti, ali njihov će čin za sobom povući samoubojstvo onoga koga komad određuje samo kao “Autora”:

Pucanj iz vatrenog oružja u kulisama. Glumci poskoče i ostanu zaprepašteni. Buka iza zastora: trk, dozivanje. [...]

MLADI PRVAK. – Ako je samoubojica, doći će pozdraviti. NAIVKA, *prasnuvši u histeričan smijeh.* – Autor!...

PLEMENITI OTAC. – Grom i pakao! Ta on nije glumac! (*Théâtre II*, str. 149)

Opet dakle nailazimo, u središtu dramskog čvora koji će naše troje glumaca preobratiti u autore,⁹ na motiv ubojstva s predumišljajem zabašuren u tragičnu farsu: “Kako ćemo se samo našaliti s publikom!” (*Théâtre II*, str. 137). No metadramsko promišljanje ovdje je posve razotkriveno – i to je vjerojatno razlog neuspjeha komada kod kritike. Ako glumac ima svoje mjesto u stvaranju drame budući da, oživljujući tekst, čini da se doima zbiljskim ono što to nije, jedan autor ne može pretendirati na istu ulogu te mu se čak događa da i njegova uloga, uloga pisca scenarija, biva umanjena nepoštivanjem upravo scenarija. Od onoga kojeg se igra postaje onaj kojim se poigrava:

⁹ Anegdotalna no rječita crtica: u prvom izdanju Ghelderodeova *Teatra*, Gallimardu se potkrada tiskarska pogreška u zaglavlju svake stranice teksta drame. Naslov je izmijenjen u “Tri autora, jedna drama”.

AUTOR, *smeten*. – [...] Ovo je zadnji put da ćete me igrati? Ja možda više nikad ne taknem pera, ne bi li dramski pjesnik zauvijek nestao... (*Théâtre II*: 136)

U *Izlasku glumca* (napisanom 1935, datiranom 1930), drugom komadu u kojem se glumac i autor zatječu jedan uz drugoga na daskama, Ghelderode nanovo teatralizira svoj fantazam o prestanku pisanja za scenu.¹⁰ Jean-Jacques, talentiran ali neshvaćen autor, ozbiljno razmišlja o odluci da odustane od svoje umjetnosti. Renatus, izvrstan glumac slaba zdravlja, jedini koji ga može razumjeti, “specijalizirao se za prozne agonije u tri čina”. On je međutim uvjeren, a da to ipak ne zamjera piscu, kako će mu sljedeća uloga – uloga osuđenika na smrt – biti kobna:

RENATUS. – [...] Uostalom, pa ti si htio ovo što mi se događa, budući da si mi ti napisao ulogu. Ovaj me put osuđuješ na smrt. Sutra uvečer će me smaknuti!

JEAN-JACQUES. – Opet te spopalo? Uporno ćeš tvrditi da moje tegobne i sirote invencije za tebe postaju prijeteće, okrutne stvarnosti? Na kraju ću ti povjerovati... (*Prijateljski*.) Renatus, svatko ima svoje mušice. Ne poigravaj se s jedinim bićem na svijetu koje razumije tvoje... (*Théâtre III*, str. 230)

Renatus, kazališni dvojnik glumca Renatusa Verheyena iz V.T.T.-a u čiji spomen Ghelderode posvećuje ovu dramu, doista je umro u večeri predstave, ali ne na pozornici gdje ga je, “zato što je spavao s kraljicom!”, smaknuo krvnik, nego u svom krevetu. Zahvaljujući toj ironičnoj aluziji na *Escorial*, tekst na koji se Ghelderode neprestano vraća, može se uspostaviti jednakost između kralja i autora posredstvom krvnika, agenta prvoga u *Escorialu*, drugoga u *Izlasku glumca*. Ipak, glumčeva smrt autora baca u očaj: prestat će “biti književnikom”. Nakon pogreba, u kojem neće sudjelovati, triput će zaniijekati svoj status dramatičara i potvrditi svoju odlučnost da postane “čovjek poput svih drugih”: “Ne umjetnik, ni za živu glavu. [...] Što da pišem? Za koga? Kome? Renatusu, glumcu? Nestao bez traga i glasa...” (*Théâtre III*, str. 263).

Ta drama, vidimo to, predlaže nov model interakcije sazdane od međusobnog razumijevanja i uvažavanja među kazalištarcima, ali ipak ne rješava zbrku koju je *Escorial* unio u njihove *relativne* funkcije. Redatelj, uostalom, i opet nedostaje. Kao i u komadu *Tri glumca, jedna drama*, režiju preuzima autor, svejedno zadržavajući posebnost da bude onaj koji zapečaćuje tuđe sudbine, ili da barem tako vjeruje – on, naime, nije jedini meštar igre, sugerira Renatus:

Ja jesam osuđen, ali dug je do stratišta put! (*Prigušen hihot*.) Ti autori misle da su lukavi... [...] I ta drzovitost! Kažu, kazalište, to sam ja kad sam ondje! Nipošto, Gospodo! [...] Nikad u njem nismo sami, ne

znamo tko se ondje skriva! Tu je primjerice Smrt, koja u kazalištu zauzima toliko mjesta, i bez koje komadima ne bi bilo kraja! [...] Ja joj uđem u trag, imam nos... Nanjušim je gdje god bila. Bila je maločas u crkvi, vrebala me iza stupa. Slijedila me. Prije koju minutu mislila je da sam zadrijemao, pa me vrebala, šćućurena u šaptačevoj školjci... Ma dajte! Misli da će me zaskočiti u ovom naslonjaču? Naivna je poput autora koji piskara scenarije! (*Théâtre III*, str. 238–239; podvukao autor članka)

Što se tiče glumca, on i ovdje smišlja i priređuje farse, od kojih jednu, posljednju, Anđelima – murjacija onostranog (svojevrsni anđeli čuvari ustaljenog poretka), kojima, uz pomoć autora, nakon smrti kani smaknuti.

No pogrešno bi bilo misliti da dosluh dvojice protagonistu proizlazi samo iz činjenice da su kazalištarci. Jedan Renatusov kolega u nadgrobnom govoru spominje njegovu originalnost: “naš nesretni drug što prerano silazi s ovih dasaka koje je oživio svojim genijem, neshvaćen i od svjetine i, što da ne kažem, od nas samih...” (*Théâtre III*, str. 266). Za druge glumce Renatus “je bio čisto biće” (*Théâtre III*, str. 265). Dramatičar im se također nadaže kao drukčiji: “Jasno... autor nije naš svijet!” (*Théâtre III*, str. 272). Sam se Jean-Jacques u mnogo navrata tuži, ali mlako, na nepoštovanje i nerazumijevanje s kojima se suočava. Komad uostalom kreće scenom u kojoj mu nekompetentna glumica okljaštri tekst (*Théâtre III*, str. 224). Nekoliko replika kasnije, bit će obaviješten da je uprava kazališta osakatila dramu u ime čudoređa i provincijalnog što će svijet reći (*Théâtre III*, str. 228).

Njih se dvojica razumiju zato što se nijedan ni drugi na svijetu ne osjećaju kao kod kuće. Zbog toga Renatus, koji vrijeme provodi ili u kazalištu ili u crkvi, “halucinirajući na svečanu pogrebu”, kaže: “Malo je mjesta na kojima se dobro osjećam. (*Hvata Jean-Jacquesa za ruke*.) Ti si umjetnik, možda razumiješ” (*Théâtre III*, str. 229). Zbog toga se također Jean-Jacques ne uključuje u dobro zaliveno spontano slavlje kojim ostali glumci odaju posljednju počast pokojniku: “Zašto ste vani, Gospodine, osim ako zbog umjetničke prirode...” (*Théâtre III*, str. 262). Kao istinski genijalni umjetnici, obojica se ističu svojom različitosti, odbijanjem norme, što ih, prema formuli koju je predložila Michèle Fabien vodeći se Pasolinijem i Duvignaudom a na koju ćemo se vratiti, čini žrtvama i “Devijantnima” ili “Različitima”. Ta istovjetnost sudbina potkrepljuje Ghelderodeovu tvrdnju koja daje povoda da se naslov *Izlazak glumca* (i sam komad) čita kao “izlazak autora”:

U ovom sam komadu sve opet doveo u pitanje, ne samo identitet glumca nego i identitet autora, pa obojica na koncu ispadnu žrtve te jedinstvene, pomalo dvosmislene djelatnosti, u kojoj se čovjek, kad je glumac, poigrava životima; životima koji se zbrajaju sa životom, kad je čovjek kazališni pisac! Ne govorim vam o onima koji od kazališta prave industriju! Rekao sam vam, za mene je kazalište poetsko sredstvo, umjetnost invoka-

¹⁰ Nakon službenog pozdrava unatoč kojemu će napisati svoje dvije oporučne drame, *Škola za dvorske lude* i *Sunce zalazi*, Ghelderode će zadnjih dvadeset godina života doista prestati pisati.

cije, vjerojatno, no čovjek tako uspijeva biti onaj o kojem govori Oscar Wilde i koji zaslužuje više smrti zato što je živio više života! Jer ih je predlagati isto kao i živjeti ih! Ponekad imamo dojam da više ne smijemo odatle izaći, da smo upleteni u kakav beskonačni sudski proces. Jednog dana djelo biva završeno pa osjetimo olakšanje; barem tako vjerujemo...” (*Intervjui u Ostendeu*, str. 134)

Ipak, što se tiče njihovih funkcija, dvojica protagonista nisu u istoj situaciji – čini se da drama ustrajava na tome. Glumcu, tom umjetniku koji prkosi smrti, funkcija je da ožvljuje autorov tekst, koji je bez njega, na koncu konca, tek mrtvo slovo. Premda su obojica u položaju da koketiraju s višestrukim životima, premda obojica u tome završe kao žrtve, Ghelderode glumca smješta na stranu života, smijeha i farse (viđene kao svakodneвно i pučko ishodište kazališta), a autora na stranu smrti, okrutnosti i tragedije (viđene kao dubok izraz ljudskog stanja¹¹). Dvije strane istog novčića¹², lice i naličje istog lista.

Na drugoj razini čitanja ispada da, uz to glumčevu (i redateljevu) nepoštivanje teksta, uza sve veći glumčev udio u stvaranju komada, jedini teritorij koji autoru ostaje u stečevini jest ideja, “pre(d)-tekst” drame, ako hoćemo. Tako se može objasniti važnost koju u gelderodovskom djelu zadobiva tema “pred-umišljaja” i fenomen “lažna datiranja” koji je desetljećima fascinirao kritiku. Naime, u konačnom izdanju njegova kazališna opusa (Gallimard), Ghelderode kao datum nastanka svojih komada odlučuje naznačiti ne datum pisanja ili izdavanja teksta, nego datum zamisli komada. Kao da bi priopćio kako dramatičarov doprinos kazališnom stvaranju nije (ili više nije) tekst i njegovo slovo, nego ideja koja im je temelj i prethodi im. On ne stvara, nego predlaže “građu za predstave”, kao što smo rekli. Možemo u tome vidjeti znak poniznosti ili, naprotiv, jedva prikriven izraz frustracije koja nije strana nezadovoljnu Ghelderodeovu karakteru, no teško je zanimati da je dramatičar shvatio bit promjena koje u njegovo doba potresaju dramski rod. Bilo da je riječ o izranjanju proturječja inherentnih ontološkom položaju dramatičara ili genijalnom oportunizmu koji prisvaja savršenu dramsku situaciju, bavljenje pitanjem autora u Ghelderodea potiče jedno od, kako strukturno tako i na razini sadržaja, najčešćih pitanja u njegovu stvaralaštvu, pitanje koje si legitimno možemo postaviti s Renatusom: “Tko je u farsu nasamaren” (*Théâtre III*, str. 255).

¹¹ Renatus na to aludira u dirljivu priznanju Jean-Jacquesu: “Mislio sam da je vaša umjetnost pogubna, premda vas se jedva igra, i to pred praznim dvoranama, premda toj umjetnosti većina i dalje nema pristupa. No za neke, vrlo rijetke, takva umjetnost jest pogubna. Oni koje ste zarazili ništa vam ne zamjeraju. I ja sam među njima. Stvar je u tome da sam bio prijemčiv za zarazu. Bio sam nesretnik poput vas i vi ste me iščupali iz neznanja o mojem ljudskom stanju; vi ste mi ga otkrili!” (*Théâtre III*, str. 232–233).

¹² Fr. *pièce* znači “novčić”, ali i “(kazališni) komad” (nap. prev.).

2. ŽRTVA FARSE: POVRATAK DRUŠTVENIM ISHODIŠTIMA KAZALIŠTA

“Bit će mudro vratiti se nepromjenjivim izvorima spektakla!”

Zapis u svjetlu požara

U uvodu smo istaknuli kazališnu stranu teksta *Zapis u svjetlu požara*. Posrijedi je više fiktivan okvir nego generička priroda manifesta. Nakon što je odlučno proglasio smrt avangardi (“Ne živi se s mrtvima!”), tekst uvodi lik slugu koji, premda je arhetip klasičnoga kazališta, nije da ne podsjeća na protagonista komada *Tri glumca, jedna drama*. Činjenica da se lik smješta ubija metkom sama je po sebi zanimljiva budući da je izravna aluzija na isti taj komad. Ali pomnija i način na koji su predstavljeni mjesto i uzroci njegova čina doimaju mi se mnogo zanimljiviji po tome što nastoje pokazati društvena ishodišta te drame u malom i kazališta općenito:

Daske! Vječne daske, iznad kojih su svjetionici, oko kojih se, poput mora, duboka, inkoherentna i bolna poput mora, svjetina razbija i mijenja. Daske su redom nosile oltar, prijestolje, govornicu, giljotinu. Sad je to kazalište! Gospodin je poslužen! Svjetina gundā. Sluga, odjednom očajan, gestikulira i viče: Gospodin nije poslužen! I nikad nije bio! Sve Sluge iz drame i komedije o tome su lagale! Ni publika nije poslužena!! Eto to je istina! Zatim zavitla browningom i bez poze se ubija... (*Correspondance I*, str. 495; podvukao autor članka).

Prema Ghelderodeu se ishodišta kazališta nalaze u mjestima društvene interakcije snažna intenziteta i smisla: crkva i vjera, dvor i moć, politika i manipulacija, stratište i smrt. Svim tim mjestima zajednička je halucinantna privlačnost koja zavodi gelderodovske likove, poput Renatusa: spektakl svečanog pogreba. Ishodišta drame valja tražiti u suočavanju svjetine i onoga koji se riječima i djelima opire njezinoj “dubokoj, inkoherentnoj i bolnoj” volji. Također i posebice u umjetnikovu pokušaju da izmakne normativnoj moći društva, moći kojoj se, da bi živio, mora pokoravati glumeći konformnost i kojoj samo smrću može umaknuti. Čini se da se funkcija umjetnika ovdje pridružuje, s funkcijom “slugu iz drame i komedije”, funkciji barokne dvorske lude: u isti mah pomagati i odmagati, istodobno se sviđati i ne sviđati.

Članci manifesta istinski počinju nakon ovog uvoda: liste od deset točaka, deset zakona kazališne obnove koje izgovara lažno nebeski glas o kojem smo već rekli koju. Svaka od tih deset točaka predstavlja sekundu. U svemu deset sekundi koje slugin čin odvaja od istine njegove smrti – vrhunac teksta koji majstorski pokazuje dugi nos:

Ono što je obznanio zvučnik, nebeski glas, isto je ono što je sluga mislio onih dvanaest [*sic*] stravičnih sekundi koliko mu je trebalo da izdahne. Je li se uistinu ubio ili mu je to tek bila uloga? To se ne zna. Svejedno, on je uvijek govorio istinu, a još uvijek... Gospodin nije poslužen! (*Spis...*, str. 495)

Istinski umjetnik normi može suprotstaviti samo uznemirujuću neizvjesnost inherentnu fikciji koja je njegov posao. No, budući da je apsolutno i obavezno, umiranje je konformistički čin *par excellence*. Kazalište, koje svojom spektakularnom stranom nasljeđuje središta društvene prisile, nudi barem slobodu i moć, ako ne da se smrću vlada onda barem da se mogućnost za to (publici, svjetini) afirmira i uveća vladanjem tekstom ili kazališnom igrom.

U tome nužno dvosmislenom stavu prema normi, a naročito u neizvjesnosti sretnog raspleta za protagoniste, spisateljica Michèle Fabien, koja je i sama dramatičarka i egzegetkinja Ghelderodea, vidjela je pečat našega autora.

Mislim da je u Ghelderodeovu kazalištu najvažnije, ponajviše novatorsko, držim, najjedinstvenije ono što sam nazvala normom. Edip se bori s proročanstvom, Hamlet sa zakonom (ne ubij), gelderodovski se likovi bore – još gore, ne bore se, nego batrgaju – sa svojevrsnim korom koji ih, daleko od toga da ih kao u antičkom kazalištu podržava, ili da ih žali ili komentira, naprotiv nastoji ukrotiti, učiniti ih primjerenima, i u tome uspijeva ponekad, često – po meni, uvijek [...]. (Fabien 2009, str. 40)

I uistinu, u skladu s njezinom prognozom, u *Hop Signor!* (komadu datiranom 1935) Juréal, zvan Signor, biće nagrdno poput patuljaka koji ga prate, kipar koji “pati po vokaciji” – dovoljan razlog da njegova zamršena umjetnost ne nailazi na odobravanje¹³ i da ga zovu “pokazivač Pakla”, nađe se u klopci žudnje da stekne plemstvo, da na neki način naraste. Helgara i Adorna, plemiće strance u tom gradu u negdašnjoj Flandriji, u njegov stan privlači ljepota Marguerite, kiparove žene. Ona udvarače nagovara da u večeri *Ommerganga*, kako se zovu procesije u flamanskim gradovima, Juréalu prirede okrutnu farsu “ne bi li ga nagnali da shvati kako njegovo uzdizanje neće proći bez ljudskog podsmijeha.” Dat će mu ulogu marionete koju se u pučkoj igri s plahtom baca u zrak i on će slučajno poginuti: “no ljudi šire glasine da ima planiranih slučajnosti.” Kao da žele ustrajati na teatralnosti toga javnog usmrćivanja, patuljci Mèche i Suif, za koje se nikad ne zna jesu li protagonistu prijatelji ili neprijatelji, ali se ponašaju poput minimalističnog antičkog kora, na kraju komada za nas ponavljaju farsu. Juréal, onaj kojeg se mrzi, ali kojeg se “dobro izbacalo uvis” (prema Margueriteinim riječima), na

¹³ “ADORNO. – Umjetnost vaša svjedoči o vremenu kojeg više nema. Treba biti dopadljiv, a vi to niste. Današnji se umjetnici okreću antici; djela im ne izražavaju više kršćansku nadu ili očaj, nego radost življenja i otkrivanja vječnih sila i zakona svijeta. Ostavite se dakle mrtva i kruta kamena koji crni i dođite u Italiju, da naučite svojim rukama raspjevati i razbuktati mramor!

HELGAR. – Iskiparite nam nekoliko mladih Bakha i grozd smješljivih anđelčića! (Malo zabave, nego!)

JURÉAL. – Kako dobro pogađate! Avaj, ispod moje ruke može izaći samo što je hrapavo i zgrčeno! Ja bih i mramor, poput kamena, nabrao u grimasu” (*Théâtre I*, str. 18).

koncu razveseljuje svjetinu zahvaljujući spektaklu vlastite smrti:

[Suif] širi plahtu. Mèche iz plahte vadi malenu rasklimanu marionetu odjevenu u vlastelina, s perom i mačem; ljubi je i gura Suifu prema licu, koji je također poljubi. Potom napinju plahtu. I bacaju marionetu u zrak, pa je hvataju u plahtu koju opet napinju pa ona odskakuje.

MÈCHE. – Hop, maleni signor! Bio si plemenit!

SUIF. – Više. Hop, signor!

MÈCHE. – Hop, signor!

Izlaze igrajući. Pozornica ostaje prazna. Vani pucaju od smijeha i kliču. A svjetina uskoro prihvaća s patuljcima: “Hop, signor!”, ustrajno, dok se kroz prozor vidi kako se malena marioneta diže i spušta, poput ranjene ptice što oklijeva između neba i zemlje (*Théâtre I*, str. 65).

Razlika u funkcijama kazalištaraca izražava se ovdje u terminima farseske društvene interakcije u kojoj svjetina, publika, aktivno sudjeluje. Kao gledatelj glumac, svjetina je lik bez lica koji zahtijeva pokoravanje njezinu užitku, što je zahtjev koji umjetnik u traganju za originalnošću osjeća kao diktatorski jer mu ne može umaknuti. Pitanje očitstva djela umnaža se i u pogledu dužnosti glumca i autora ostaje bez odgovora. Koga se igra? Tko se s kime poigrava? Napokon, može li se zaobići zahtjeve *onih za koje se igra*? Tako se farseski predumišljaj jednih oslanja na žudnju “Drugoga” da uđe u normu, da bi je poništio ali i zauzeo njezinu mjesto. Ali dramu istinski njeđri smiješna i prezrena nekonformnost “Devijanta”. Jesu li oni koji izvode farsu ipak i njezin predmet? “To se ne zna.”

Udvarači koji su se vratili Margueriti kako bi naplatili svoj dug u krvi i puti međusobno će se poubijati ne okusivši nagrade. Sama Marguerite, koja kako s mužem tako i s udvaračima igra dvostruku ulogu nedodirljive djevice i fatalne žene, bit će prokazana kao “mora” i osuđena za umorstvo. Tako će za posljednje uprizorenje pronaći uspješna umjetnika još prokletija nego joj je muž, a koji ju je uvijek fascinirao spektaklom svoga ubilačkog umijeća – Larosea, plavokosa, kršna i nasmiješena krvnika koji “vječito žvače stabljiku ruže”. Sumnjiva kazna:

LAROSE. – Na ulici sam gnusoba u prolazu. Dajte mi visinu, hrastov podij i sav prostor javnoga trga. E onda...

MARGUERITE. – Onda ste suveren, kad mač zablista plav u svjetlosti i kad se prema vama zakotrlja onaj iznenadni rafal, ona graja iz utrobe koja nije mumljanje iz samilosti ili od strave, nego univerzalni zadivljeni hvalospjev za Čovjeka koji ubija.

LAROSE. – Govorimo o čemu drugom.

MARGUERITE. – Ja sam svaki put među tom svjetinom, cijelom u nosnicama i zjenicama, koja vam kliče – a koja bi vas masakrirala da izgubite snagu. (*Théâtre I*, str. 43–44)

Taj “spektakl smrti”, tu “smrt za kontempliranje”, komadi poput *Raskoš pakla* (*Fastes d'enfer*) ili *Gospodica Jaïre* učinit će svojom glavnom temom. Smrt tako u Ghelderodea premašuje svoju pojedinačnu, individualnu dimenziju i steže drugu, društvenu, koja ima paradoksalnu moć koja također postaje funkcija kazališta: prizvati i utemeljiti koheziju svjetine, društva. Larose, s visine koju mu pridaje njegova dužnost, otkriva da jest i želi biti ne stvaratelj, nego običan izvršitelj u službi one žudnje svjetine za sjeđinjenjem: “I u večerima smaknuća, žene su trudne. Ne sa mnom, ne! Ja pljujem na to” (*Théâtre I*, str. 44). Juréal nas pak, dok ga – i jedino tad! – mnoštvo baca i kliče, a on čeka svoj kobni pad, uči da se ta društvena kohezija može postići samo nauštrb originalnosti umjetnika, devijanta (“čistoga” u *Farsi mračnih*) i njegovim javnim žrtvovanjem.¹⁴

2.1. Tvorevine oca ili izvođač pa žrtva farse

Negdje na kraju Ghelderodeove karijere dramskog autora događa se trenutak u kojem se ljubav – sagledana ne kao strastan sentiment, nego kao generator društvene interakcije i napetosti (ljubavni trokuti, izdaje itd.) i, dakle, drame! – ocrta zadobivajući roditeljsku, pa i sinovsku konotaciju: to je također i jedna od znatnijih promjena do koje je došlo između *Escoriala* i *Škole za dvorske lude*. Točka koja je uporište poluge mržnje i okrutnosti nije ista, premda je u oba komada riječ o ženi. U prvoj je drami posrijedi Foliałova ljubav prema kraljici koju će Kralj iskoristiti da bi pojačao učinak svoje farse; u drugoj šegrti-lude – koje vitez Foliał naziva “svojom djetcom” – smišljaju svoju računajući na njegovu ljubav prema svojoj kćeri Venerandi.

Gospodica Jaïre, “misterij u četiri slike” datiran 1934, pripovijeda upravo tragediju jedne obitelji čija kći, Blandine, umire i umrijet će od boljke koja je nepoznata, ali ju je lako pogoditi: kontemplativna duša, pomalo odsutna, željna umrijeti, ona nije poput ostalih. Ipak, istinsku tragediju ondje možda uzrokuje šaroliko i gnusno, merkantilno i neizmjereno bešćutno društvo koje okružuje tu obitelj: susjeda koja najavljuje rasprodaju crnog sukna, svećenik koji recitira cijene za zvonjavu zvona, stolar koji hvali kakvoću svojih lijesova... I ovdje vidimo svjetinu i njezinu moć prinude ili, kako bi rekla Michèle Fabien, “kor puka”, koji “se ne manifestira zajedno u kolektivnom govoru, nego zasebno” (Fabien 2009, str. 41). Nasuprot tome koru, smrt i opet mora postati spektakl. Obitelj, otac i majka Jaïre, zbog toga se osjećaju kao da im se nameće

igra koja je u svojoj biti kazališna (analogno tome, Kralj iz *Escoriala* htio je da ga nauče da izgleda osjetljiv, ali patio je “prema protokolu”):

JAÏRE. – Muko moja, joj! Čak i čovjek koji se najbolje pretvara nađe se izgubljen u tim potresnim okolnostima... Oh, koje li dvojbe! Ako se velika moja, da, velika moja tuga vidi, reći će: groteskna li čičice, tako slabo vlada sobom! Ako sakrijem svoju tugu... Veliku? Ne, golemu! Reći će, taj nema srca!” (*Théâtre I*, str. 186; podvukao autor članka)

Ipak, problemi se istinski zahuktavaju kad Blandinu oživi Le Roux, gelderodovska figura Krista: deseci posjetitelja preplavljuju kuću, “dolaze se diviti malenom čudu... Ili malenoj stravi...” (*Théâtre I*, str. 185). Blandine, ni mrtva ni živa i čije stanje podsjeća na Renatusa, glumca koji prkosi smrti, više ne prepoznaje svoje roditelje, vragolasto uživa u tome da srdi svoje bližnje i postaje omiljena predstava zajednice. Jaïre, otac, dolazi pod lupu Inkvizicije i mora prihvatiti svećenikov savjet da unovči ulazak posjetitelja kako bi župa zaradila. Poput dramatičara koji promatra razvoj odnosa između autora i djela, roditelji, primorani zbog novog stanja svoje kćeri igrati igru koja im ne pristaje, mogu tek izraziti svoju frustraciju koju rađa poremećaj odnosa s djetetom:

JAÏRE. – Iz navike je zovemo svojom kćeri! Tko je to dijete? Zar smo mi njezini roditelji? Zašto nam ne da da znamo ili osjetimo da smo njezini biološki autori? Ni pseća ni mačja mladunčad ne ponaša se drukčije! (*Théâtre I*, str. 225; podvukao autor članka)

Otac uviđa da je, ako ne stvoren, a ono barem preobražen uspješnom predstavom u koju se pretvorio njegov izdanak. I to mu se čini protuprirodnim. Razgovor Blandine i vještice Antique dokazuje da su poremećeni kodovi stvaranja, izravno se nadovezujući na životinjsku aluziju oca:

BLANDINE. – Mrijet ću... Ti nemaš djece, vještice?

ANTIQUA MANKABÉNA. – Horrida! Dobra majka jede svoje mlade, Horrida, moja mačka... Bog i Demon jedu svoje izabranike... Ljudi jedu i svijetle i tamne hostije... Kažu da je le Roux moj sin; ne, ne on... Ne znam! Više ne znam...

BLANDINE. – Pojedi ga, neka umre... (*Théâtre I*, str. 259; podvukao autor članka).

Blandinein nalog u dosluhu je s njezinom neshvaćenom žudnjom za smrću. Njezina neobična sudbina i ta nova uloga koja se očekuje od “dobre majke”¹⁵ podsjećaju pak na začudan ishod rivalstva biskupa Jana in Erema (odnosno Ivana u Pustinji) i njegova pomoćnika Simona Laquedeema, u *Raskoš pakla*, komadu datiranom 1929, objavljenom 1943. Osobit mrtvac, u narodu omiljen jer ih je spasio od Kuge i

¹⁴ Tako bi uostalom, vjerujemo li Judit Szanto, trebalo čitati tri drame kojima smo se već pozabavili: “Foliałova lekcija skriva drukčiju poruku i izražava, pravo govoreći, istu tragediju umjetnika kao i *Escorial* ili *Izlazak glumca*: vatra, u kojoj gori i onaj koji ju je zapalio, pobuna, koja se ne može hladne glave dovesti do kraja, budući da se među pobunjeničke geste ubraja i ona da se sami bacimo u žrtvenu lomaču” (Szanto 1982, str. 505–506).

¹⁵ Mačka u koju bi se majke navodno trebale ugledati, nosi, međutim, ime Horrida, što je latinski ekvivalent za “gruba”, “surova”, “nasilna”...

Gladi, biskup Jan vraća se u život kako bi se osvetio svom pomoćniku koji mu je dao da proguta otrovanu hostiju – “Farsa, mrtvačka farsa” (*Théâtre I*, str. 299). Okosnica drame ovdje je vladanje diskursom, još jedna moguća definicija autorskoga čina. Nijem, stisnuta grla, nesposoban proizvesti ijednu riječ, mrtvac će ipak progovoriti kad se bude spremao ubiti svog pomoćnika, ali svojoj majci, i to bez riječi: “ništa mu ne izlazi iz usta, ali govori, poput nijema čovjeka nabrekla od gorućih riječi” (*Théâtre I*, str. 308). Bit će mu uostalom posvećen čitav čin – bez dijaloga! – u kojem “govori samo grom, usta odozgo” (*Théâtre I*, str. 298), da bi prokazala ruglo; pomoćnik je pak ponosno pričalo. Ako je po svojoj životnoj snazi i “bajoslovnu” životu biskup uistinu “autor čuda” (sintagma bliska funkciji redatelja u manifestu iz 1927¹⁶), pomoćnik je onaj koji pokušava, talentirano izvješćujući, ovladati razvojem njegove priče i preispisati je. Zbog toga reakcije drugih likova: “Priča je napisana, nemojte je ispravljati!” (*Théâtre I*, str. 295). Gospodar priče i njezinih događaja ipak nije gospodar života i smrti. Pomoćnik Simon Laquedeem, premda izvodi farse i okrutan je, nije Kralj iz *Escoriala*. U *Raskoši pakla* samo će biskupova majka – po imenu Veneranda, poput Folialove kćeri! – moći toga Devijanta vratiti u ono onkraj: “Zašto se vraćaš iz mrtvih? [...] Dođi umrijeti! [...] Ispruži se, dijete moje! I umri u svojim suzama!” (*Théâtre I*, str. 308–309).

Najupadljiviji slučaj poremećaja u ulogama roditelja i djece vjerojatno je onaj u komadu *Sunce zalazi*, dramu koja sa *Školom za dvorske lude* tvori Ghelderodeovu dramaturšku oporuku.¹⁷ Nakon što je abdicirao, Karlo V. povukao se u samostan Yuste u Estrémaduri gdje je naumio proživjeti posljednje dane. Dan kad se daje drama mnogo obećava budući da on dobiva dozvolu prekršiti kraljevsku zabranu koja pritišće kazalište otkako je na prijestolje stupio njegov sin, Filip II. Štoviše, pronašli su mu flamanskoga lutkara koji će na pozornici na svome jeziku povlačiti koncima drznika Ulenšpigela. Bivši će car u osobi lutkara Ignotusa¹⁸ (redatelja, dakle) otkriti svog istovjetnika i dvojnika te će doći na ideju da se suoči sa svojom ništavošću nazočeći vlastitom pokopu:

¹⁶ Kao podsjetnik, članak 7 manifesta *Zapis u svjetlu požara* obznaniuje: “Autor će smišljati i usklađivati građu za predstave; predlagat će. Autor se drži kao prorok, no proriče i čuda čini redatelj!” (*Correspondance I*, str. 495; podvukao autor članka).

¹⁷ Termin “oporučni komadi” pridružuje im Marc Quaghebeur. Eksplicira to u studiji koju bi bilo korisno pročitati kao nužnu dopunu ovome članku (usp. Quaghebeur 2003, str. 123–165).

¹⁸ Zanimljivo je istaknuti da je na simboličkoj razini ovaj komad u tijesnoj vezi s pogrebnim obredom (koji je Ghelderodeu, zaljubljeniku u povijest i obrede, zacijelo bio poznat) kuće Habsburg kojoj su pripadali Karlo V. i Filip II. Prema tome obredu, tijelo pokojnika dopraća se uz počasti pred zatvorena vrata svetog mjesta gdje mu je prebivati (u Beču, Carska Kripta Kapucinerkloster). Poklisar koji predvodi pogrebnu povorku traži da se cara pusti nabrajajući njegove naslove i posjede, no pristup mu je zanižkan: ne zna se o kojoj je osobi riječ. U ponovljenom zahtjevu

[...] naređuje da bude tako. No za čas primjećuje da je sve predviđeno, da je sve već spremno za njegov pogreb, da je Crkva sva crna, voštanice gore, čak i svećani lijes čeka širom otvoren te mu ne preostaje nego izdahnuti... (*Intervjui u Ostendeu*, str. 158; istaknuo autor članka)

Predumišljaj, mrtvačka farsa i materijalizacija apsolutne volje – to su sastojci jedinstvena natjecanja između oca i sina (no i između Kralja i onoga koji to više nije) koje se očituje kao spektakularno uprizorenje smrti:

KARLO. – Tko nas je preduhitrio s ovim? Usuđujete li se reći mi? Bog? Demon?

DOM MARTIN DE ANGULO. – Kralj.

Karlo se doima pobijedenim. Na časak mu se glava zanjiše kao da će pasti. Šaka mu gužva pismo od Filipa – pa ga baci. (*Théâtre V*, str. 58)

Jer opet se kraljeva volja izražava i obistinjuje putem pisma. Karlo je to drzovito pismo primio taj dan, djelomično ga pročitao te iznio svoja razmišljanja o sebi:

KARLO. – “Preostaje mi izvršiti posljednji čin. – Dopalo ga je da pripremi svoj kraj...” (*Žvače nečujne riječi – i završava:*) “Pristoji se znati dobro mrijeti...” (*Ojađen, baca pismo među živuž*) [...] Zbog te repatice što se pojavila na brabantškome nebu već sam se spakirao – hoće li se ukazati kakav posljednji znak? Ili ćeš ti, sine moj, djelujući po naredbi Sudbine, učiniti da se taj signal pojavi? Ti si tako susretljiv, ti koji misliš na sve i predviđaš sud potomstva. (*Théâtre V*, str. 29–30)

Očinstvo – Ghelderode na tome ustrajava u doba kad, nakon što je završio svoje djelo, gradi svoj mit – “uvijek more sumnje”, jer jedino nehipotetsko što vam otac ostavlja u nasljedstvo njegovo su prezime i oružje!” On sam, u *Intervjuima u Ostendeu* – konstruiranu portretu, nipošto bezazlenom, no utoliko zanimljivijem budući da odražava njegovu autorsku volju – smišlja mehanizam opreka u odnosu na svoga oca, a koji je, iako ne odgovara istini,¹⁹ ipak izražen “autorskim” rječnikom vrlo bliskim našoj temi.

Otac mi je bio prvi pisar u Arhivu. Proveo je ondje čitav jedan vijek te je i nakon umirovljenja nastavio sa svojim istraživanjima i silnim poslom koji nije potpisivao, radeći za povjesničare i rodoslovce za koje je odgonetao i prepisivao prašnjave spise, povelje, stare popise umrlih, darovnice, porotničke akte: neugledni no unosni poslovi! [...]

ime postaje manje impozantno. No vrata se otvaraju tek po trećem ponavljanju zahtjeva, kad se izgovara samo ime pokojnika, uz formulu “smrtnik i bijedni grešnik”. U našem komadu cara se u didaskalijama naziva jednostavno Karlo; a njegova dvojnika, koji mu razotkriva ispraznost njegova ljudska stanja – Ignotus, nepoznati.

¹⁹ Usp. poglavlje “Dijete samo među svojima” (Beyen 1980, str. 71 et sq.).

No taj me miris [pergamena] zanavijek impregnirao. I vratio sam mu se kad sam i ja postao arhivar, što sam naime bio dvadesetak godina. No, pustolovnji duhom nego moj biološki autor, te sam mirne godine iskoristio za stvaranje svog Kazališta, skriven, da se ne odam, iza ormara s kartonskim kutijama i svežnjeva. (*Intervju u Ostendeu*, str. 16; podvukao autor članka)

Dvostruko stvaranje koje je ovdje na djelu, očevo i dramskog autora, usporedivo je s porođajem i odvija se prema logici Simona Laquedeema, pričala koje se s poviješću ponaša slobodno. Anonimni rad isključivo u korist povjesničara i rodoslovaca, divan simbolički zadatak oca. “Impregniran”²⁰ tom prošlošću i takvim podrijetlom, autor se može roditi, a i sam može roditi. Jer pripovijedati o ocu, uprizoriti ga, dodijeliti mu ulogu koja mu je strana, znači potkopavati njegov položaj “autora” (i Blandine to čini s Jaïreom) i uzurpirati mu prijestolje (Filip II. dokaz je tome). I ovako se dakle može sebe iznova stvoriti i držati se kao istinski “autor”. I to Kazališni autor (obratite pozornost na veliko slovo!) – ugledan posao, koji Ghelderode potpisuje.

3. ZAKLJUČAK

Temeljno podrijetlo i smisao kazališta prema Ghelderodeu treba tražiti u dvostruko društvenoj dimenziji smrti. Fizička i simbolička smrt bića koje se bori s normom u društvu s kojim je u nesuglasju poprima u njegovim dramskim tekstovima značajke spektakla, za koji se predumišljaj, pa farseska razrada i javna egzekucija odvijaju pred tuđim pogledom, često pogledom svjetine, u okolnostima vjerskih ili karnevalskih procesija. Takvu situaciju u velikim Ghelderodeovim komadima, počevši od *Escoriala*, zatječemo u brojnim varijacijama koje u sebi, posredstvom skrovitih ili očitih bezdanosti, imaju nešto od iste zapitanosti nad stvarateljskom ulogom kazalištarca, bio on autor, glumac ili redatelj. U obzir je uzeta i publika – a naročito djelovanje njezina normativna pritiska na autorski čin.

U komadima kojima se bavimo slika dramatičara, u etimološkom smislu riječi, mogla bi se odrediti kao šarolika. “Stvaratelj drame” ima u njima brojne strane koje se naizmjenice izjednačuju s ulogama pisca, meštra esencijalno kazališne igre, glumca. Koliko god složena i paradoksalna bila, interakcija između tih strana može se svesti na nešto nalik interpretaciji.

Kao onaj koji zadaje smrt i kao meštar kazališne igre, redatelj ponekad osporava i uzurpira prvenstvo dramskog pisca. Glumac pak, kao onaj koji daje život i uskršava, glumac “nanovo stvara” dramu nauštrb autora, prvog umjetnika, onoga koji dramu koju zahtijeva publika daje pre(d)-tekst. Ipak, točnije bi

bilo reći da glumac (luda i otac, a kasnije – i općenitije – i devijant, čedni i sablast, svi oni budu nasamareni) ne stvara, nego rađa farsu, iz njega farsa izvire, budući da se ona rađa i živi ne samo zahvaljujući njemu, nego prije svega na njegov račun; i zato što se svjetina smije na njegov račun. Piscu ostaju zamisao, potpis, (posve relativno) vladanje razvojem priče... Vjerojatno Ghelderode zbog toga uporno govori o svojoj usamljenosti dramskog pisca i navodnoj ravnodušnosti s kojom gleda na sudbinu svojih djela:

Čovjek sam koji piše u svojoj sobi, posve sam, i koji se ne brine za sudbinu svojih djela, koji nikad ne dopušta da ga uznemiri galama, divljenje ili srdžba koje njegova djela mogu jednog dana izazvati. [...]

Samo kazališno prikazivanje odvija se izvan mene, izvan moga mentalnog univerzuma. I fizički se zbiva na prenapućenu mjestu, usred često agresivne svjetine; a to me ozlojeđuje, pomalo plaši. Zato me se slabo viđa po kazalištima. Ne zbog sramežljivosti ili stava, nego zbog inkompatibilnosti, i zato što sam od samog početka izabrao samoću, teži put. (*Intervju u Ostendeu*, str. 12)

S francuskog prevela
Marija SPAJIĆ

BIBLIOGRAFIJA

PRIMARNA LITERATURA

Ghelderode, Michel de, 1927. “*Ecrit à la lueur d’un incendie*”, manifest objavljen u *Wendingen*, VIII, 3. U: Beyen, Roland (ur.), 1991. *Correspondance de Michel de Ghelderode: 1919–1927 [t. I]*. Bruxelles: Labor (Archives du Futur), str. 494–495.

Ghelderode, Michel de, 1950. *Théâtre I. Hop Signor! Escorial. Sire Halewyn. Magie rouge. Mademoiselle Jaïre. Fastes d’enfer*. Pariz: Gallimard.

Ghelderode, Michel de, 1952. *Théâtre II. Le cavalier bizarre. La balade du grand macabre. Trois acteurs, un drame... Christophe Colomb. Les femmes au tombeau. La farce au ténébreux*. Pariz: Gallimard.

Ghelderode, Michel de, 1953. *Théâtre III. La pie sur le gibet. Pantagleize. D’un diable qui prêcha merveilles. Sortie de l’acteur. Ecole des bouffons*. Pariz: Gallimard.

Ghelderode, Michel de, 1957. *Théâtre V. Le soleil se couche. Les aveugles. Barrabas. Le ménage de Caroline. La mort du docteur Faust. Adrian et Jusemina. Piet Bou-teille*. Pariz: Gallimard.

Beyen, Roland (ur.), 1991. *Correspondance de Michel de Ghelderode: 1919–1927 [sv. I]*. Bruxelles: Labor (Archives du Futur).

Ghelderode, Michel de, 1992. (1. izd. 1956). *Les Entretiens d’Ostende*. Toulouse: L’Ether vague.

²⁰ Fr. *impregné* čuva odjek starog značenja “oplođen” (nap. prev.).

SEKUNDARNA LITERATURA

Bair, Deirdre, 1978. *Samuel Beckett: A Biography*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Beyen, Roland, 1980. (3. izd.) *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique*. Bruxelles: Académie royale des langues et littérature françaises.

Fabien, Michèle, 2009. "Sous la légende: Ghelderode". U: *Cuadernos de filología francesa*, br. 20. Cáceres: Universidad de Extremadura, str. 37–46.

Guérin, Jeanyves, 2001. "Remarques sur la ghelderodite parisienne". U: *Lettres ou ne pas lettres. Mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*. Louvain: Presses Universitaires de Louvain, str. 253–260.

Măniuțiu, Anca, 2001. "Un manifeste théâtral paradoxal de Michel de Ghelderode". U: *Lettres ou ne pas lettres. Mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*. Louvain: Presses Universitaires de Louvain, str. 179–188.

Quaghebeur, Marc, 2003. "Le Dramaturge, le vieil empereur et le grand bouffon". U: M. de Ghelderode, *Le Soleil se couche – L'École des bouffons*. Bruxelles: Ed. Labor (Espace Nord br. 182), str. 123–165.

Szántó, Judit, 1982. "Utoszó (Postface)". U: M. de Ghelderode, *Drámák*. Budimpešta: Európa.

SUMMARY

AUTHOR AND AUTHORSHIP IN MICHEL DE GHELDERODE'S THEATER. ON THE SOCIAL ORIGINS OF DRAMA

The purpose of this article is to analyse the figure of "the playwright" in some of Michel de Ghelderode's plays (from *Escurial* to *L'école des bouffons* onwards). Far from being self-evident, the figure mirrors the position of a dramatist discovering his role as a creative artist weakened by the ever-growing importance of both the director and the actor. The analysis allows us to identify one typical situation in the Ghelderonian drama, a mise-en-abyme of the new codes of interaction between theatre artists (sometimes even including the public). It consists of a theatrical competition between one or more characters and an "Other" (a "deviant" element, sometimes an artist) on whom they play a cruel joke, a farce eventually ending by his physical or symbolical death. In Ghelderode's dramas, this reoccurring situation points out a particular vision of the theatre where the dramatic art is seen as an art originated in and building on the relative violence of social interaction.

Keywords: Ghelderode, belgian literature, authorship in theatre, social origins of drama

U potrazi za domovinom: Belgija u djelima Amélie Nothomb

Bez sumnje najpoznatija živuća belgijska autorica u Belgiji i inozemstvu, zvijezda prodaje knjiga, Amélie Nothomb rado spominje svoje belgijsko državljanstvo u svim televizijskim emisijama u koje je pozvana. Međutim, još od njenog prvog romana *Higijena ubojice* (*Hygiène de l'assassin*, 1992) djela ove spisateljice objavljuje pariška izdavačka kuća Albin Michel, a ona sama već nekoliko godina živi u francuskoj prijestolnici.

Slučaj Nothomb nije nimalo poseban. Neposredna blizina Francuske s višestoljetnom književnom poviješću i često centralizirajućim težnjama uvelike je utjecala na belgijsku frankofonu književnost. Ona je kroz povijest oscilirala između zahtijevanja belgijskog nacionalnog identiteta i podložnosti pariškom tropizmu. U članku koji je postao klasikom (Klinkenberg 1981) Jean-Marie Klinkenberg tvrdi kako je prva sklonost prevladavala od 1830. do 1920. godine (to razdoblje naziva "centripetalnom fazom"), dok je druga, koju naziva "centrifugalnom fazom", prevladavala od 1920. do 1960. godine. Šezdesete su označile početak treće faze, budući da su belgijski pisci tada zauzeli "dijalektički" stav između tih dviju krajnosti, kojega se drže i dan danas (Klinkenberg 1981, str. 48). U ovom se posljednjem slučaju belgijska književnost karakterizira "odnosom podređenosti" koji je povezuje s "francuskim poljem književne proizvodnje" (Klinkenberg 1981, str. 47): legitimacija nekog autora podrazumijeva prethodno priznanje pariških instancija, s obzirom na to da se većina djela belgijskih suvremenih najčitanijih i/ili najpriznatijih autora objavljuje uglavnom ili isključivo u francuskom glavnom gradu.¹ Ipak, ova potraga za francuskom konsekracijom "više ne isključuje potvrdu identiteta" (Klinkenberg 1981, str. 50) i belgijske posebnosti.

U slučaju Amélie Nothomb, međutim, nacionalni identitet ne bi se mogao reducirati na dijalektički odnos između države čije državljanstvo ona nosi (i koja joj je nedavno dodijelila titulu barunice) i susjed-

ne države u kojoj je objavljivana te u kojoj prebiva. U svojim djelima, a pogotovo u autobiografskim spisima, pripadnost Belgiji, koju je s vremenom prihvatila, izgrađena je prije svega na dijalogu s jednom drugom nacionalnom pripadnošću – japanskom.

1. ODABRANA DOMOVINA

Naime, autobiografski romani² Amélie Nothomb govore o njezinu rođenju i ranom djetinjstvu u Japanu, gdje joj je otac radio kao diplomat; kaže kako je Belgiju prvi puta vidjela u dobi od sedamnaest godina. Tijekom čitavog djetinjstva njeno službeno državljanstvo – belgijsko – bilo joj je stoga prilično apstraktno i daleko, utjelovljavali su ga samo njeni otac i majka, ali i dva predmeta koja igraju glavnu inicijacijsku ulogu na njenom putu. Prvi je "belgijska bijela čokolada" (Nothomb 2000, str. 35) koju joj je poklonila baka i zahvaljujući kojoj se istinski rodila jer ju je izvukla iz njezina stanja "cijevi":

Rodila sam se tada, u dobi od dvije i pol godine, u veljači 1970, u planinama Kansai, u selu Shukugawwa, pred očima bake s očeve strane, mlošću bijele čokolade. (Nothomb 2000, str. 36)

Drugi odlučujući belgijski predmet u djetinjstvu spisateljice bila je, opet prema njenim autobiografskim tekstovima, serija stripova *Tintin* koja joj je bila na raspolaganju u knjižnici njenih roditelja. Čitanje tog kardinalnog djela belgijskog identiteta (zbog junaka koji se smatra primjerom belgijskog duha, ali i zbog utemeljiteljskog karaktera tog Hergéova djela iz kojeg se razvila [franko-]belgijska škola stripa) od velike je važnosti za nju kao djevojčicu. *Tintin* je prije svega bio njena prva knjiga, čije su čitanje poticali njeni roditelji (Nothomb 2004, str. 63) i pomoću koje je kao dijete naučila čitati:

¹ Navedimo za primjer nekoliko romanopisaca: Charly Delwart i François Emmanuel (Seuil), Patrick Declerck, Patrick Delperdange i Grégoire Polet (Gallimard), Patrick Roegiers (Grasset), Jean-Philippe Toussaint (Editions de Minuit) ili pak Armel Job (Robert Laffont).

² Kategorija pod koju se svrstavaju romani *Ljubavna sabotaža* (*Le sabotage amoureux*, 1993), *Strah i trepet* (*Stupeur et tremblements*, 1999), *Metafizika cijevi* (*Métaphysique du tube*, 2000), *Biografija gladi* (*Biographie de la faim*, 2004), *Ni Evina ni Adamova* (*Ni d'Ève ni d'Adam*, 2007) i *La nostalgie heureuse* (*Sretna nostalgija*, 2013).

[...] Činilo mi se razumnim početi s *Tintinom* jer je tu bilo slika. Izabrala sam jedan broj nasumice, sjela na pod i okretala stranice. Ne mogu objasniti što se dogodilo, no u trenutku kada je krava izišla iz tvornice kroz slavinu koja je proizvodila kobasice, uvidjela sam da znam čitati. (Nothomb 2000, str. 85–86)

Njeni roditelji prenijeli su autorici dok je bila dijete još jednu stranu Belgije: francuski jezik. No, Nothomb pripovijeda kako je u japanskom selu u kojem su se odvale prve godine njenoga života francuski bio samo dio njenog jezičnog identiteta. S njenim *materinskim* jezikom – jezikom njenih roditelja – miješa se i jezik koji je naučila od svoje guvernante Nishio-san, japanski. U umu djeteta ta su dva jezika neraskidivo povezana: “Za mene nisu postojali jezici, već jedan veliki jezik unutar kojeg smo mogli birati japanske ili francuske inačice, po nahođenju mašte” (Nothomb 2000, str. 58).

U *Biografiji gladi* čak je skovala ime za taj svoj nepostojeći jezik – “franpanski”:

Jer ja sam govorila samo jedan jezik: franpanski. Oni koji su u njemu zbog svoje površnosti vidjeli dva različita jezika zastajali bi na pojedinostima kao što su riječi i sintaksa. (Nothomb 2004, str. 47)³

Japansko okruženje u kojem se djevojčica razvijala nije joj dopuštalo da njeguje pripadnost belgijskom nacionalnom identitetu. U tom trenutku njenog života “važnost matične države i nacionalnog identiteta umanjena je i nadmeće se s valoriziranim stranim identitetom, to jest imaginarnim identitetom Japanke” (Amanieux 2009, str. 279). Naime, dijete prisvaja japansko državljanstvo svoje guvernante, odbacujući istovremeno državljanstvo svojih roditelja:

Između roditelja koji su me tretirali kao bilo koga drugog i guvernante koja me obožavala, nije bilo oklijevanja.

Bila bih Japanka.

Bila sam Japanka.

S dvije i pol godine, [...] biti Japanka značilo je živjeti okružena ljepotom i obožavanjem. (Nothomb 2000, str. 66–67)

Za razliku od belgijskog državljanstva, pripadnost japanskoj naciji nije se oslanjala ni na jednu zakonsku osnovu, već samo na uvjerenje pripovjedačice: dijete se smatralo Japankom zbog strasti prema državi u svojim prvim godinama života. Ovo “prisvojenje” državljanstva, međutim, ubrzo je bilo narušeno. Majka joj je, čim je navršila tri godine, najavila kako će uskoro napustiti državu koju je smatrala svojom:

– Ne mogu otići! Moram ovdje živjeti! To je moja država! To je moj dom!

– Nije to tvoja država!

– To je moja država! Umrijet ću ako odem! (Nothomb, 2000, str. 135)

I doista, petogodišnja Nothomb bila je prisiljena napustiti Japan i otići u Kinu, gdje joj je otac dobio službu. Godine koje je provela u Peking, koje su predmet romana *Ljubavna sabotaža* (1993), proživjela je “žalujući za ljubljenom zemljom” (Nothomb 2000, str. 136). Nakon prvog preseljenja uslijedila su i druga – u SAD, u Laos, u Burmu, u Bangladeš – koja su oblikovala glavni sadržaj romana *Biografija gladi*. Nothomb pripovijeda kako je zatim, za vrijeme studija, živjela u Belgiji. Nakon što je diplomirala, odlučila se vratiti u Japan s namjerom da se trajno preseli u državu koju smatra svojom. Govori o tom povratku u romanu *Strah i trepet* (1999) koji se tiče profesionalnog života, te u romanu *Ni Evina ni Adamova* (2007), koji je usredotočen na privatni i ljubavni život. Oba romana zaključila je istim otkrićem neuspjeha: kao dijete, spisateljica je vidjela samo ljepotu i savršenstvo života u Japanu, no kad je odrasla pokazala se nespособnom prilagoditi se zahtjevima života u Zemlji Izlazećeg Sunca. Po povratku u Europu postala je spisateljica, a u Japan se vraćala još samo povremeno – uglavnom za snimanje dokumentarne emisije o mjestima njenog djetinjstva, o kojima izvještava u romanu *Sretna nostalgija*.

2. OD NEDOSTATKA DOMOVINE DO DOMOVINE NEDOSTATKA

Neuspjeh pokušaja reintegracije u zemlju njenog djetinjstva potaknuo ju je na zaključak suprotan onome u što je oduvijek vjerovala – ona u biti nije bila Japanka: “Japan je bio moja zemlja, nju sam ja odabrala, ali ona nije odabrala mene” (Nothomb 2004, str. 85).⁴ Ova konstatacija je, međutim, nije navela da umjesto japanskog državljanstva, koje joj je uskraćeno, prizna belgijsko državljanstvo, još na snazi. Ona se, naime, ponajprije odredila prazninom što ju je ostavio Japan te nedostatkom i odsutnošću državljanstva:

Zemlja u kojoj sam živjela zvala se Nikada. Bila je to zemlja bez povratka. Nisam je voljela. [...] Odabrala me Nikadzemska [...].

Stanovnici Nikadzemske nemaju nade. Nostalgija je njihov jezik. Njihov novac je vrijeme koje prolazi: oni ne mogu štedjeti i život im otječe u smjeru ponora zvanog Smrt, a to je i glavni grad njihove zemlje. [...] Nikadzemci su veliki graditelji ljubavi, prijateljstva, dopisivanja i drugih divnih tvorevina u kojima je već ugrađena njihova propast [...].

Nikadzemci ne misle da život znači uspon, zgrtanje ljepote, mudrosti, bogatstva i iskustva; već od rođenja znaju da je život pad, gubitak, lišavanje, odcjepljivanje. Prijestolje su dobili samo zato da bi ga izgubili. Nikadzemci već od treće godine života znaju ono što ljudi

³ Citat preuzet iz: Nothomb, Amélie, 2008. *Biografija gladi*, prev. Ana Kolesarić. Zagreb: Vuković & Runjić, str. 37–38 (nap. prev.).

⁴ Citat preuzet iz: *Biografija gladi*, op. cit., str. 68–69 (nap. prev.).

drugih zemalja jedva da znaju sa šezdeset tri. (BDF, str. 85–86)⁵

Ako je Japan bila zemlja koju je Nothomb odabrala, zemlja čijom se tada nazivala državljankom, “Nikadzemska”, ne predstavlja izbor već fatalnost. Budući da ju je Japan odbio, smatrala se prisilno regrutiranom pod nacionalnu zastavu koju nije cijenila i koja već u svom imenu – “Nikadzemska” – nosi oznaku praznine koju ništa neće moći popuniti. Tu je prazninu Nothomb izrazila i tijekom intervjua s Marcom Baronheidom: “Stigla sam u Belgiju prekasno da bih se uklopila. U osnovi, dakle, nemam države” (Baronheid 1995, str. 13).

Iako je Nothomb u tom intervjuu iz 1995. izjavila da se osjeća više kao apatrid (*Nikadzemka?*) nego Belgijanka, *Biografija gladi* označava značajan pomak u njenom stavu. U tom romanu ona ponovo ističe osjećaj tuđine prema Belgiji, no ovaj put nije u potpunosti nekompatibilna s belgijskom pripadnošću:

Od svih zemalja u kojima sam živjela, Belgiju sam najmanje razumjela. Možda se podrijetlo svodi upravo na to: da se pitaš o čemu je tu riječ.

Valjda sam i zbog toga počela pisati. Nerazumijevanje nečega pravi je kvasac za pisanje. (Nothomb 2004, str. 226)⁶

Značajno, prihvaćanje belgijske pripadnosti – “biti odnekud” – pojavljuje se samo kao nužna posljedica ispovijesti o nerazumijevanju Belgije. Iako ta država predstavlja samo šupljinu ili nedostatak, čini se da je imala odlučujući učinak na identitet Amélie Nothomb, budući da je bila prvi okidač pisanja i mjesto gdje su nastali prvi tekstovi. Ipak, dok Nothomb slavi Japan i njegovu raskoš u nekoliko knjiga, Belgija joj je tek konvencionalni dekor za *Antikristu* (*Antichrista*, 2003), a jedva je nešto više prisutna u *Zločinu grofa Nevillea* (*Le crime du Comte Neville*, 2015), njena dva romana u kojima je radnja izravno smještena u Maeterlinckovu zemlju. Za Nothomb, Belgija nije subjekt. Na Japan zadivljeno gleda očima zavedenog vanjskog promatrača; u Belgiji pak ne vidi “o čemu je tu riječ”, kao da je previše uronjena u tu stvarnost da bi o njoj imala stajalište. Pišući o Japanu ona je stoga paradoksalno potvrdila da ta država nije njena.

Tijekom intervjua koji je dala kad je izašla *Biografija gladi*, Nothomb je bila još jasnija nego u knjizi: “Belgijanac je dobro državljanstvo u nedostatku drugog. Kad nismo ništa, onda smo Belgijanci” (Neuhoff 2004, str. 46). Svoje je službeno državljanstvo, koje je od početka odbijala preferirajući japansko, konačno prihvatila jer je najviše odgovaralo njenom identitetu: praznina i nedostatak koje osjeća na kraju su se ispostavili karakteristikama belgijskog nacionalnog identiteta. To je osjećaj koji je Mark D. Lee sažeo definirajući Amélie Nothomb kao “belgijskog apatrida” (Lee

2010a, str. 271–284) jer “s vremenom je Nothomb u toj situaciji bez nacionalnosti, kao apatrid, pronašla nešto naročito belgijsko” (Lee 2010a, str. 283).

S obzirom na način na koji Nothomb percipira i problematizira vlastiti nacionalni identitet u svojim autobiografskim djelima, ne iznenađuje konstatacija da velik broj likova autoričinih romana muče nevolje, čak kolebanje u odabiru nacionalnosti.⁷ Tako Hazel, glavni lik romana *Merkur* (*Mercur*, 1998), koju obiteljska povijest ostavlja s tri državljanstva, ali koja se, živeći osamljena na pustom otoku, ne osjeća “više ničim”:

– Moj je otac bio Poljak, emigrirao je u New York, gdje je postao bogat poslovni čovjek. Na kraju prošlog stoljeća, u Parizu je upoznao mladu Francuskinju kojom se oženio: moju majku, koja je s njime otišla živjeti u New York, gdje sam ja rođena.

– Vi dakle imate tri državljanstva! To je nevjerovatno.

– Imam dva. Istina je da bih, od 1918, mogla ponovno postati Poljakinjom. Ali nakon bombardiranja 1918, više nisam ništa. (Nothomb 1998, str. 33)

Što se tiče Baptiste Bordavea, francuskog pripovjedača u *Vladavini moćnih* (*Fait du prince*, 2008), on se odrekao svog državljanstva i identiteta onog dana kad ih je preuzeo od Šveđanina Olafa Sildura⁸, koji je kod njega umro, te tako prisvojio život mrtvaca. Sjetimo se i glavnog lika novele “Simon Wolff” (1996) Venantiusa Xatamera, koji sebe naziva Simon Wolff kako bi prikupio sve diplome i povlastice svih Simona Wolffova ovoga svijeta, pogotovo Amerikana, Engleza i Nijemaca: dodjeljujući si brojne identitete i državljanstva, on u konačnici više nije nitko.

U opusu Amélie Nothomb državljanstvo je suštinska sastavnica identiteta jednog lika – lika kojeg utjelovljuje i sama Amélie Nothomb.

3. ONKRAJ NEDOSTATKA

Iako se čini da Nothomb isprva belgijski identitet poima kao manu i nedostatak (nedostatak jednog drugog državljanstva i nedostatak vlastitih obilježja), u njenim autobiografskim tekstovima nekoliko sažetih i fragmentiranih definicija ipak izvire na površinu.

3.1. Jezik

Prvo karakteristično obilježje Belgije odnosi se na jezik. Jezična raznolikost te države, koja ima tri službena jezika, jedva da se spominje u djelu Amélie Nothomb. Tako postoji lik belgijskog germanofona

⁷ Za potpunu analizu državljanstava prisutnih u romanima Amélie Nothomb v. Lee, 2010b.

⁸ U imenima dvaju likova valja uočiti ludičnu aluziju na autorici tako važnog *Tintina*: u avanturama belgijskog novinara, Bordurci i Sildavci dva su susjedna suparnička naroda, koji žive u izmišljenim zemljama (Bordurija i Sildavija) u istočnoj Europi.

⁵ Citat preuzet iz: *isto* (nap. prev.).

⁶ Citat preuzet iz: *isto*, str. 183 (nap. prev.).

(Christa, zlobna prijateljica pripovjedačice *Antikriste*), dok se u *Biografiji gladi* pomalo ironično spominju dvije religiozne Flamanke koje su u Bangladeš došle liječiti gubavce – i njihov slikovit govor:

Zapazili smo da sestra Lies i sestra Leen, koje nikada nisu napuštale svoje selo u Zapadnoj Flandriji, govore nekakvim nerazumljivim narječjem. Njihov je govor podsjećao na podrhtavanje poklopca na loncu u kojem se kuhaju krumpiri. (Nothomb, 2004, str. 195–196)⁹

Osim tih uočljivih iznimki, Belgija koju Amélie Nothomb opisuje je frankofona. Djevojčica koja je živjela u Japanu spojila je francuski i japanski u nejasnu cjelinu; život u Kini pružio joj je prestižnu sliku francuskog, jezika komunikacije među djecom diplomata svih nacionalnosti okupljenih u Pekingu:

Engleski nam je bio za sporazumijevanje s neprijateljem. Budući da su se naše rasprave općenito svodile na udarce ili mučenje, nikad nismo došli u priliku da se njime poslužimo. Svi su Saveznici govorili francuski, a meni se činilo da je to posve prirodna pojava. (Nothomb, 1993, str. 48)¹⁰

Francuski je jezik također onaj koji Belgijanci dijele s Francuzima. Tu podjelu prate nijanse i nerazumijevanje. Naime, kad Nothomb pripovijeda o svojim prvim susretima s Francuzima u djetinjstvu, istog se trena nameće jezično pitanje. Promatrajući male Francuze, odmah je zamijetila razliku između njihove i svoje jezične varijante te njihove sklonosti prema hegemoniji: “Zabavljalo me otkriće da postoje i Francuzi. Eto, na toj zemlji postojalo je pleme koje je govorilo gotovo istim jezikom kao što je i naš, a prigrabili su i njegov naziv” (Nothomb 2004, str. 64).¹¹ Tvrdnja o tome da su Francuzi prvi prisvojili francuski javlja se u izvrnutom obliku i u *Ljubavnoj sabotazi*. Francuzi u toj knjizi ne znaju da je jezik Belgijanaca također francuski: “Francuzi su bili živopisni: iskreno bi nas i bezazleno molili da govorimo belgijski, što je nama bilo veoma šaljivo” (Nothomb 1993, str. 18).¹²

3.2. Jedinstvenost

Frankofoni belgijski identitet također je obilježen, u očima Amélie Nothomb, svojom posebnosti. Naravno, spisateljica nije odmah doživjela Belgiju iz tog kuta: “U Japanu sam mislila da je čovječanstvo sastavljeno od Japanaca, Belgijanaca i Amerikanaca, koje bih tek usput zapazila” (Nothomb 2004, str. 64).¹³

⁹ Citat preuzet iz: *isto*, str. 158 (nap. prev.).

¹⁰ Citat preuzet iz: Nothomb, Amélie, 2002. *Ljubavna sabotaza*, prev. Ivana Šojat. Zagreb: Vuković & Runjić, str. 64 (nap. prev.).

¹¹ Citat preuzet iz: *Biografija gladi*, op. cit., str. 65 (nap. prev.).

¹² Citat preuzet iz: *Ljubavna sabotaza*, op. cit., str. 24 (nap. prev.).

¹³ Citat preuzet iz: *Biografija gladi*, op. cit., str. 65 (nap. prev.).

Međutim, nakon što je napustila japansko otočje, našla se u doticaju s brojnim nacionalnostima, pogotovo u školi. Njena promatranja dovela su je do zaključka: “Nije bilo Belgijanaca. Već sam zapazila tu neobičnu pojavu u cijelom svijetu: uvijek sam bila jedina Belgijanka u razredu, zbog čega su nastajale brojne šale kojima sam se uvijek prva smijala” (Nothomb, 2004, str. 111–112).¹⁴

Budući da Belgija ima tek 11 milijuna stanovnika, belgijska je nacionalnost *ipso facto* jedinstvenost na globalnoj razini. Kako se Nothombini autobiografski spisi svi odvijaju u inozemstvu i najčešće u kontekstu nacionalne raznolikosti, ova jedinstvenost veoma je izražena.

3.3. Ismijavanje

Jedinstvenost ne podrazumijeva samo rijetkost i razliku, ona općenito rezultira ismijavanjem i izrugivanjem. Nothomb tako iz prkosa piše kako su Ostali (uglavnom Francuzi) s visoka gledali na belgijsku nacionalnost:

Nastavnici su bili ushićeni i zapitkivali me:

– Jeste li sigurni da ste Belgijanka?

To sam im zajamčila. Da, i moja majka je Belgijanka. Da, i moji preci također. Nevjerica francuskih nastavnika. (Nothomb 2004, str. 112)¹⁵

Noseći se s ironijom, spisateljica objašnjava kako je “priznala” da je Belgijanka jednoj od svojih francuskih prijateljica:

Dva tjedna nakon početka školske godine, stigla je jedna mala Francuskinja i jako me zavoljela. Zvala se Marie.

Jednoga dana u zanosu sam joj povjerila strašnu istinu:

– Znaš, ja sam Belgijanka.

Marie mi je tada pružila lijep dokaz ljubavi i prigušenim glasom izjavila:

– Neću to nikome reći. (Nothomb 2004, str. 113)¹⁶

3.4. Relativnost

Kad Nothomb skicira definiciju belgijskog identiteta, Francuzi, kao što se vidi, nikad nisu predaleko. Dok se u pripovijestima o ranom djetinjstvu Belgija definirala preko njenog odnosa s Japanom, kasnije se zemlja Tintina tradicionalnije predstavljala u odnosu na Francusku. U oba je slučaja Belgija opisana u negativnom svjetlu, u usporedbi s drugima – spisateljica je u tekstovima potvrdila svoju tvrdnju prema kojoj “kad nismo ništa, onda smo Belgijanci”.

Takva definicija Belgije nije svojstvena samo Amélie Nothomb. Ona je čak, prema Marcu Quaghe-

¹⁴ Citat preuzet iz: *isto*, str. 90 (nap. prev.).

¹⁵ Citat preuzet iz: *isto*, str. 91 (nap. prev.).

¹⁶ Citat preuzet iz: *isto*, str. 91–92 (nap. prev.).

beuru, karakteristika frankofone belgijske književnosti koja “oslikava identitet u negativu” (Quaghebeur 1982, str. 17):

To se, naime, odvija u negativu, putem različitih, rijetko pozitivnih znakova... Jer diferencijacija koja vodi do neovisnosti kod nas je ostala na razini “ja nisam to” umjesto da ustvrdimo “ja sam to”. (Quaghebeur 1982, str. 20)

Ipak, kad temeljito pročitamo djela Amélie Nothomb, možemo konstatirati da belgijski identitet ondje jest prikazan “u negativu”, ali nije oslikan kao ovisan o francuskom identitetu, već u odnosu ko-definicije – bez sumnje blizu onome što Klinkenberg naziva “dijalektičkom” fazom u odnosu belgijskih autora prema francuskim susjedima. Kao belgijska autorica objavljuvana u Francuskoj, Nothomb igra na svoj međustatus i duhovito reciklira stereotipne slike koje su Francuzi i Belgijanci skovali jedni o drugima. Belgijanci će tako prepoznati aroganciju i omalovažavanje koje pripisuju Francuzima, dok će ovi naići na pomalo smiješnu ekscentričnost koju povezuju sa svojim sjevernim susjedima.

4. OD NEDOSTATKA DO PISANJA

Konačno, karakterizirajući Belgiju kroz nedostatak i u negativu, Nothomb tu zemlju uzdiže u nothombovsku domovinu *par excellence*. U autobiografskom djelu *Biografija gladi*, u kojem spisateljica potvrđuje: “Glad, to sam ja”; ona taj pojam definira nedostatkom i prazninom:

Kada govorim o gladi, tada mislim na onu užasnu necjelovitost bića, na onu mučnu prazninu, na onu težnju usmjerenu ne toliko prema utopijskom ispunjenju, koliko prema jednostavnoj stvarnosti: tamo gdje ne postoji ništa, ja zazivam da postoji nešto. (Nothomb 2004, str. 23)¹⁷

Glad, ta težnja da prazninu ispuni “nečim”, moćan je pokretač pisanja, a Belgija, ta teško razumljiva zemlja nejasnih obrisa, iz tog je razloga tlo na kojem je nikla spisateljska vokacija Amélie Nothomb.

Nedostatak je prvi uvjet pisanja: za Nothomb, “svaka je nostalgija japanska” (Nothomb 2004, str. 84), no svako je pisanje belgijsko.

S francusoga prevela
Ana BIJUKLIĆ

BIBLIOGRAFIJA

PRIMARNA BIBLIOGRAFIJA

- Nothomb, Amélie, 1992. *Hygiène de l'assassin*. Pariz: Albin Michel.
- Nothomb, Amélie, 1993. *Le sabotage amoureux*. Pariz: Albin Michel.
- Nothomb, Amélie, 1996 (travanj). “Simon Wolff”. U: *NRF*, 51-56.
- Nothomb, Amélie, 1998. *Mercur*. Pariz: Albin Michel.
- Nothomb, Amélie, 1999. *Stupeur et tremblements*. Pariz: Albin Michel.
- Nothomb, Amélie, 2000. *Métaphysique des tubes*. Pariz: Albin Michel.
- Nothomb, Amélie, 2003. *Antéchrista*. Pariz: Albin Michel.
- Nothomb, Amélie, 2004. *Biographie de la faim*. Pariz: Albin Michel.
- Nothomb, Amélie, 2007. *Ni d'Ève ni d'Adam*. Pariz: Albin Michel.
- Nothomb, Amélie, 2008. *Le fait du prince*. Pariz: Albin Michel.
- Nothomb, Amélie, 2013. *La nostalgie heureuse*. Pariz: Albin Michel.
- Nothomb, Amélie, 2015. *Le crime du comte Neville*. Pariz: Albin Michel.

SEKUNDARNA BIBLIOGRAFIJA

- Amanieux, Laureline, 2009. *Le récit siamois. Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*. Pariz: Albin Michel.
- Baronheid, Marc, 1995. “Amélie Nothomb, tout pour le plaisir”. U: *Le Vif/L'Express*, 12-13 (25. kolvoza).
- Klinkenberg, Jean-Marie, 1981. “La production littéraire en Belgique francophone: esquisse d'une sociologie historique”. U: *Littérature*, n° 44, L'institution littéraire II, str. 33–50.
- Lee, Mark D., 2010a. *Les identités d'Amélie Nothomb. De l'invention médiatique aux fantasmes originaires*. Amsterdam: Rodopi.
- Lee, Mark D., 2010b. “L'étranger chez Amélie Nothomb”. U: *Francographies. Identité et altérité dans les espaces francophones européens*. Ur. Bainbrigge, Susan, Charnley, Joy et Verdier, Caroline. New York: Peter Lang, str. 193–203.
- Neuhoff, Éric, 2004. “Amélie Nothomb: Cette fois, tout est vrai”. U: *Madame Figaro*, 46-47 (3. rujna).
- Quaghebeur, Marc, 1982. “Balises pour l'histoire de nos Lettres”. U: *Alphabet des Lettres belges de langue française*. Bruxelles: Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, str. 9–202.

¹⁷ Citat preuzet iz: *isto*, str. 18–19 (nap. prev.).

SUMMARY

SEARCHING FOR A HOMELAND. BELGIUM IN AMÉLIE NOTHOMB'S WRITINGS

The essay interrogates the way Amélie Nothomb's Belgian identity expresses itself in her works and mainly in her autobiographical novels. At first the novelist describes herself as Japanese, as she spent the first years of her life in Japan, rejecting Belgium at the same time. But then as she attempts rejection of Japan, she writes about a feeling of void and statelessness. Belgium, which she pictures as an unmarked country and a land without qualities, appears there-

fore as the one that suits best her own state of mind. Hence her claiming that she is Belgian.

Nothomb is therefore part of an inquiry into the meaning of the Belgian identity, which has always been quite common in French-speaking Belgian literature.

Keywords: statelessness, autobiography, France, Japan, calling

Jetki portreti s preljevom od meda. Proces prepoznavanja u djelu Jeana-Philippea Toussainta

U opusu Jeana-Philippea Toussainta identitet likova temelji se na problematičnom odnosu s drugim. Dok su pripovjedači vrlo često predstavljani kao samotnjaci kojima je blago nelagodno u prisutnosti drugih – pod uvjetom da im ti drugi nisu previše dragi, kao sin ili voljena žena – njihova izolacija je većinu vremena ometana. Na isti je način i identitet stalno ometan, između nemogućnosti razlikovanja vlastitih osobina na reflektirajućoj površini i teškoće definiranja volje ili želje koje ga animiraju. U Toussaintovu djelu opis nikada nije zaista objektivan – ili radije, od početka se prihvaća kao neobjektivan. Formalna fleksibilnost i piščev humor uvelike doprinose tomu da se tekstovi razvijaju ne iz izvjesnosti u izvjesnost, nego iz neizvjesnosti u neizvjesnost. Lik Gospodina za to nam daje razlog, posve znanstven, na početku djela: “Prema Prigogineu, zapravo, kvantna teorija pobija uvjerenje da je fizički opis realističan i da njegov jezik može predstavljati svojstva nekog sustava neovisno o uvjetima promatranja” (Toussaint 1986, str. 109-110).

Nicolas Xanthos u belgijskog pisca uočava dvije supostojeće, ali različite deskriptivne poetike, prvu, koju naziva “geometrijskom i svijetlećom”, i drugu, “koja odiše očajničkom melankolijom” (Xanthos 2009, str. 93). Međutim, ja bih se želio pozabaviti trećim oblikom opisa, o kojemu Xanthos ne govori (jer se zadržava samo na opisima predmeta i mjesta), i koji se više tiče figura etopeje i prozopografije.¹ Kao načini shvaćanja drugog (i sebe), tim više ako je pripovjedač homodijegetski, etopeja i prozopografija povezane su s problematikom prepoznavanja koja prema nekoliko suvremenih mislioca predstavlja promjenjivu datost u našem suvremenom društvu, ako ne i jedno od njegovih glavnih pitanja. “Prepoznavanje se izvodi kroz činove imenovanja, izbora, simbolizacije, praćenja, svjedočenja, razmjene [...], koji nam to manje pripadaju sada kad se vidljivost svih svima pojavila u obliku krajnjih globalnih konformizama” (Bident 2003, str. 19).

¹ Da se jezgrovit izrazimo, etopeja i prozopografija su dva lica književnog portreta: prva je opis karaktera, a druga tjelesni opis lika.

Svaki Toussaintov čitatelj doživio je – često na komičan način – da nekonformizam prema kulturnim tradicijama na kraju počiva na jednom od tih “globalnih konformizama”: gdje god na svijetu bili, susrećemo iste neonske reklame, s Japankom na Korzici razgovaramo na španjolskom, pjevamo sa Jane Birkin na susretu pisaca u Vijetnamu, jednako raspravljamo o medu s korzičkim stručnjakom u četvrti Shinjuku kao i s “njemačkim Francuzom iz Cevenesa [koji dolazi] s otoka Hokkaida” (Toussaint 2013).

Mogli bismo čak reći da se kroz uporabu portreta u Toussainta otkriva neka istina, istina kojoj teže četiri sveska što tvore ciklus nazvan *Marie Madeleine Marguerite de Montalte: Faire l'amour (Marija Magdalena Margareta od Montalta: Voditi ljubav)*, *Fuir (Pobjeći)*, *La Vérité sur Marie (Istina o Marie)* i *Nue (Gola)*. Kroz umjetnost portreta koja se ondje razvija, moguće je osvjetliti crtu svojstvenu tusanovskom djelu: figuru prepoznavanja kao okosnicu identitetske dinamike. Tetralogija gradi dvoranu jeke gdje si identifikacija, uzajamnost i zahvalnost – tri glavna značenja koja podrazumijevaju figuru prepoznavanja – dobacuju odgovore.

* * *

“TKO VOLI, KAŽNJAVA”

Identitetska definicija, bila tjelesna ili duševna, uvijek totalizira. Prema Paulu Ricoëuru, prepoznavanje uključuje suprotstavljivo isključivanje svakog drugog subjekta ili objekta: “Prepoznati nešto kao isto, kao identično sebi, a ne kao drugačije od sebe samoga, podrazumijeva da se to nešto razlikuje od svega drugog” (Ricoeur 2004, str. 42). Umjetnost portreta (duševnog i/ili tjelesnog) počiva na sličnom principu: lik jedinstvenim čine njegove karakterne crte kao i crte njegova lica. On dakle postaje objekt prepoznavanja čitatelja kao i drugih likova. Različita značenja pojma funkcioniraju sinkronizirano: Ricoeur zapravo uočava dinamiku prijelaza s prepoznavanja kao identifikacije na prepoznavanje-zahvalnost i na uzajamno prepoznavanje, što je pokret koji uključuje istost, drugost i nepoznavanje (kroz koje nužno treba proći).

Toussaintov opus daje težinu Ricœurovoj hipotezi koja kvalitetu procesa tijekom kojeg se ispituju identitet i odnos prema drugome pripisuje njegovu denotativnom dosegu. Tako se krucijalno pitanje zajednice vrijednosti, koje prema Ricoeuru utemeljuje horizont uzajamnog prepoznavanja, u Toussaintovu djelu nužno postavlja na neodlučan način. U portretima, bilo da se radi o prozopografskom ili etopijskom gledištu, neizbježna manjka mogućnosti da se prepoznamo kao subjekt ili da prepoznamo drugoga zbog onoga što jest.

Na početku tusanovskog stvaranja, prepoznavanje više straši: "Katkada bi me uplašio neki profil kojega bih zapazio krajikom oka i spustio bih glavu jer mi se činilo da nekoga prepoznajem, ali čim bi mi se osoba okrenula, pogled na njezino nepoznato lice ispunio bi me olakšanjem i dobronamjerno bih je pratio pogledom dok ne bi sjela" (Toussaint 1985, str. 49–50). Ništa više ni Gospodin ne voli da ga uoči njegov direktor, koji ga ionako, izgleda, ne prepoznaje; jednako tako, "Gospodin baš i ne voli ništa što mu, izbliza ili izdaleka, nalikuje" (Toussaint 1986, str. 15). Treba reći i da se Gospodin, po uzoru na sve tusanovske pripovjedače, pokušava utopiti u masi, postati neprimjetan, nerazlučiv – a pritom zadržati jedinstvenu i neotuđivu individualnost. Izbjeći prepoznavanje, drugim riječima, a taj bijeg ostavlja tragove sve do *Nue*: "silazio sam putem u smjeru muzeja, pognute glave, bojeći se pogleda drugih gostiju, iako nisam nikoga poznavao i nitko se, izgleda, nije za mene zanimao" (Toussaint 2013, str. 47–48).

Sve do djela *La Télévision*, etopija i prozopografija i dalje su svejedno poprilično rijetke (štoviše odsutne). John Lambert (cf. 2003, str. 77–86) upućuje na promjenu koja se odvija u tom razdoblju (1997), dok lik poput Johna Doryja pronalazi, s pomoću portreta dostojnog tog imena, put utjelovljenja koji pokazuje više nego u prethodnim tekstovima, premda dvosmislenost prvenstveno obilježava lik, koji otkriva izgled "neuropata" (Toussaint 1997, str. 133). Utjelovljenje kroz portret naglašava se zatim u autobiografskim tekstovima iz *Autoportrait (à l'étranger)* (*Autoportret [u inozemstvu]*), da bi kulminiralo u ciklusu *Marie Madeleine Marguerite de Montalte*, premda je odmah primjetno u njemu uvijek udvostručeno naličjem neprimjetnog kojemu pripovjedač nestajno prokazuje varljivost, kako metanarativnim namigivanjem na prezime belgijskog pisca, tako i opisom homodijegetskog pripovjedača koji je *a priori* odsutan iz opisanog prizora, a ipak širi sve znanje sposobno istjerati na čistac čak i ono što mora ostati skriveno:

[...] Marie se našla na ručku u restoranu s panoramskim pogledom [...] s izvjesnim g. Tristianijem, ili Cristianijem (čije ime nije bilo ništa drugo nego Toussaint), simpatičnim, dobroćudnim čovječuljkom odjevenim u tvid, s uzorkom riblje kosti, bež i bordo. G. Tristani imao je zglob u gipsu i ruku u povezu, nosio je debele žute naočale zadimljenih stakala koje su skrivale oštar, lukav i nepovjerljiv pogled. (Toussaint 2013, str. 14)

Kad je riječ o Marie, čini se da etopeja na trenutke izbija iz prozopografije: obris je tvrdoglav, glas je sanjarski i očaravajući, pogled je lud itd. Međutim, etopeja i dalje nije ništa manje neizvediva, jer se pokazuje manjkavom u odnosu na sveukupan lik, koji kao da je uvijek na drugoj valnoj duljini od sebe samog i od ostalih. Marie živi svojim ritmom i odbija bilo kakvu vanjsku naznaku pritiska na svoje postupke. Kao predmet zabavnih, ironičnih, oštrih, možda jetkih opisa, ona je uglavnom tvrdoglava, neposlušna (sve do otmice aviona, dvaput spomenute u *La Vérité sur Marie*) i uplakana, sa svojim "držanjem zagonetne zvijezde, pobijeđene i ofelijske figure" (Toussaint 2002, str. 27). Njezine kreacije uostalom "simboliziraju" (Toussaint 2005, str. 160) njenu osobnost; sve njezine "bestjelesne haljine" (Toussaint 2002, str. 23) prenose na Marie tijelo na granici nepostojanja: ujedno prolazno, kao što su ona sačinjena od jestivih tvari (sladoloda, meda²...), i nepropusno čak i za najnapadniju stvarnost, kao što su zahodi od kevlaru ili titana. Metonimijska kontaminacija koja upotpunjuje Mariein portret tijekom romana naglašava jetkost pripovjedne ironije. Ipak, ta je ironija prelivena beskrajno i razoružavajuće nježnim medom. Tko zaista voli kažnjava.

Vrlo dobro sam znao, kao i njeni kritičari, koji nisu znali ni četvrtinu toga, da je nemarna (i da nikad ne zatvara ladice), ali tek što sam mentalno okrnio tu litaniju podcjenjujućih atributa, istog trena ugledah suprotno lice tih zamjerki, njihovo tajno naličje, skriveno pogledu, poput dragocjene podstave previše prozirne toalete, skrivene pogledu. (Toussaint 2013, str. 35–36)

Radije nego da se koristi pretencioznim opisima, Toussaint se drži nekoliko istaknutih obilježja, nekoliko detalja, izloženih u malo riječi. Odnos među bićima koji se oslobađa iz čitanja *tusanovskih* portreta diskretno se razlaže na više oblika, odlučujući se za sitnicu radije nego za ukidanje lika. "Drugim riječima, ovdje nije važna figura, već pokret, ili pak metamorfoza", što navodi Jeana-Louisa Hippolytea da doda da su ti likovi "ljudski, čak previše ljudski" (Hippolyte 2003, str. 121). Marie može biti svoja samo na kratke trenutke, to jest: "nemoguća, jedinstvena, neodoljiva" (Toussaint 2005, str. 159). Bit lika koja se pojavljuje u toj kratkoj niski pridjeva nadaje se kao duboko neshvatljiva i iracionalna. Drugim riječima, njegova su etopeja i njegova prozografija sasvim jednostavne neostvarive. Ono što je vidljivo izmiče opisu kad nevidljivo napasno obilježava pripovjedačev pogled.³

² "S haljinom od meda, Marie je izumila haljinu bez spona, koja sama stoji na tijelu modela, haljinu koja lebdi, laganu, fluidnu, topivu, polako tekuću i sirupnu, bestežinsku u prostoru i što bližu tijelu modela, jer je tijelo modela bilo haljina sama" (Toussaint 2013, str. 11–12)..

³ Registru vidljivog i nevidljivog valja dodati registar čujnog i nečujnog, kao kad pripovjedač, u *Nue*, pronalazi "najednom, kao čarolijom, samu bit njezine osobnosti", kroz bezopasnu i smiješnu

U *La Vérité sur Marie*, nakon pripovjedačeva dolaska svojoj nekadašnjoj partnerici, bespomoćnoj zbog nesvijesti Jeana-Christophea de G. s kojim je u vezi u tom trenutku priče i hitne pomoći koja ga je odvela, ženski lik se, po običaju, odaje neobuzdanom i iracionalnom bijesu. Tada se uzastopce pojavljuju ekspresija (nevidljivo, gotovo neizrecivo), koju pripovjedač poznaje i prepoznaje, i ekspresivne bore (vidljiv trag bijesa), koje ne prepoznaje. Manjak upitnika koji slijedi za tvrdnjom u tom je pogledu znakovit, simptomatičan za igru vidljivog i nevidljivog; vidljivo je formulacija pitanja, nevidljivo je povezano s činjenicom da manjak interpunkcije koja bi označavala pitanje identificira razlog poznat pripovjedaču: “Zašto se svaki put kad smo zajedno dogodi trenutak kad me ona odjednom, uvijek, vrlo brzo, strastveno mrzi” (Toussaint 2009, str. 51). Istina se dakle javlja kroz manjak eksplicitnog znaka.

Bestjelesnost dolazi do vrhunca u četvrtom svesku, kad pripovjedač ne uspijeva pronaći Marie u gomili okupljenoj na otvaraju izložbe u *Contemporary Art Space* u Shinagawi, dok stoji iznad svih i profitira od panoramskog pogleda na dvoranu, čime se pronicljivo preispituje nemogućnost prepoznavanja: “Kako je, večeras, izgledala ona – Marie? Kakav joj je bio izraz lica? Kako je bila odjevena? Marie, bez lica. Marie, bez izgleda. Marie, toliko odsutna večeras” (Toussaint 2013, str. 51).

SAMOTNA PRISUTNOST, LJEKOVITA DISTANCA

U prvim svescima ciklusa Marie na sve moguće načine pokušava postići da je pripovjedač prepozna, pokušava privući njegovu isključivu pažnju. Njeno seksualno ponašanje, naročito napadno, govori mnogo toga, ali pripovjedač ne želi jednostavno nasjesti tom jednostranom zahtjevu za prepoznavanjem. “Prepoznavanje njuši potrebu pod potrebom, temeljnu potrebu za prepoznavanjem ispod vitalne potrebe za prilikom”, zaključuje Christophe Bident (2003, str. 157). To znači da se hitnost prepoznavanja odigrava na simboličkoj razini koja ni u kojem slučaju ne može pristati na proizvoljnost jezika, već zahtijeva dinamiku: pokretni simbol koji bi kontinuirano prekidao simboličnu bazu.⁴ Kao i stalni prekid.

Na početku romana *Fuir* pripovjedač si postavlja pitanje koje ima smisla samo ako roman, drugi u tetralogiji, ali prvi u kronološkom poretku fiktivske priče, pokuša na njega odgovoriti: “Je li to s Marie unaprijed bilo izgubljeno? I što sam o tome onda

rečenicu, koju ne čuje, ali je sastavlja po Marieinom pokretu usnama: “Ja si, kad sam u depresiji, napravim kuhano jaje” (Toussaint 2013, str. 83).

⁴ “Prepoznavanje nikada nije konačan prizor, osim kako bi se diskreditiralo, delegitimiziralo svaki riskantan pokret kakav je njegov” (Bident 2004, str. 36; kurziv je autorov).

mogao znati?” (Toussaint 2005, str. 20). Spoznaju o kojoj je riječ proganjat će bez odmora, od Šangaja do otoka Elbe, kroz proročanske oglase koji se smještaju unutar portreta i koji, čini se, osuđuju na propast samu mogućnost dinamike prepoznavanja (posebno zato što je Marie tvrdoglava i neuhvatljiva). Protagonisti se ne mogu prepoznati, jer su podvrgnuti “izobličanim perspektivama” koje “prijete [...] zamalo trenutnom procesu identifikacije” (Ricoeur 2004, str. 108). I također posredstvom te osude iskrsava mogućnost nade.

U *La Vérité sur Marie*, glagol “prepoznati”, povezan s Marieinim glasom preko telefona tijekom nesvijestice Jeana-Christophea de G.-a, ponovljen je čak triput u dva ulomka, dok pripovjedač naglašava “iracionalnu, silovitu emociju” (Toussaint 2009, str. 37) koja slijedi za identificiranjem glasa.⁵ Glas, ponutarnjen slušanjem, kao da materijalizira ulogu drugoga unutar sebe sama. Ipak, imaginarno ukidanje udaljenosti telefonom jednako tako podrazumijeva znatnu fizičku udaljenost među uključenim likovima. U slučaju Marie i pripovjedača, ta se udaljenost doima sasvim korisnom u procesu prepoznavanja.

U Toussainta, što je blizina veća, to se likovi pokazuju nesposobnijima prepoznati se. Štoviše, sebe se uvijek najteže prepoznaje, i to čak i kad pripovjedač, u *Nue*, pronađe lice koje mu je uvijek manjkalo u prethodnim svescima:

Para je prekrivala zrcalo i jedva sam nazirao svoje lice u magli. Kako sam micao pravokutnike pjene sa svojih obraza, sa svoga vrata, imao sam osjećaj da se malo-pomalo pronalazim, da opet izbijam na površinu nakon duge odsutnosti, bolne zgrade moga života, a taj dojam je dodatno pojačavala činjenica da, kako se para raspršivala [...] i lice se postupno ponovno pojavljivalo u zrcalu, sastavljajući se od fragmenata, kao slagalica koja se spajala pred mojim očima, prvo oslobađajući pogled – plavosivi nemir mojih očiju – pa nos, zatim usta, usnice, bradu. Kad je moje lice iznova bilo čitavo [...], počeo sam ga proučavati. (Toussaint 2013, str. 45)

Pa ustvrđuje:

Spokojno sam promatrao svoje crte lica u zrcalu, znatiželjan, pozoran, pokušavajući uhvatiti što osjećam sada, nekoliko sati otkad sam ponovno vidio Marie nakon što sam nestao na nekoliko dana [...] ne upozorivši je. Ne znam – zabrinutost, tu rasutu tjeskobu koja me nije napuštala otkako smo se rastali. (Toussaint 2013, str. 45)

Suprotno tomu, fizička udaljenost proizvodi obrnut fenomen. U *Faire l'amour Marie*, koja stoji pred hotelom, pokazuje se sposobnom sa sigurnošću identificirati svoga ljubavnika, dok se on nalazi gotovo tridesetak katova više, kao da je udaljenost preduvjet za

⁵ Tako, svaki put kad pripovjedač telefonira Marie (ili ona njemu), uho “odmah prepoznaje” glas (Toussaint 2002, str. 161; Toussaint 2009, str. 37–38).

prepoznavanje. Zbog toga bi se daljinu moglo okvalificirati kao kritički odmak od kojega ljudski odnos počinje poprimati novi oblik. Zaista, u tetralogiji višestruke geografske odvojenosti nalažu nevjerovatno sjedinjavanje Marie i pripovjedača. Mišljenje, izraženo u *Faire l'amour* u kondicionalu prošlom,⁶ prema kojemu "koliko nas je blizina dijelila, toliko nas je udaljenost mogla približiti" (Toussaint 2002, str. 25), konkretizira se tijekom ciklusa, dajući mu sveobuhvatnu logiku koja uključuje njegov očiti prezir prema klasičnoj kronologiji.

Pripovjedač se pokazuje sposobnim maštom rekonstruirati i najmanje radnje i geste svoje partnerice. "Dočepa se [...] intimnih isповijesti" i "indiskrecija", "da bi ih nastavio u mašti" (Toussaint 2009, str. 72). Neprimjetno, zamišljene radnje i geste svejedno uvijek na kraju poprime osobine nimalo neupitne konkretne stvarnosti, preciznošću detalja, toliko da uspijevaju duboko ganuti pripovjedača. U tom smislu, kad Marie "zamišljeno veže komadić pohabane uzice koju je zacijelo rabio njen otac kako bi privezao papirjastu stabljicu mladice rajčice za kolac", taj pokret u njena partnera izaziva "nalet nježnosti prema Marie, ne samo iz sućuti, nego jednostavno iz ljubavi" (Toussaint 2005, str. 138).

Pripovjedač osim toga između redaka priznaje da zamišljena rekonstrukcija utemeljena na Marieinoj odsutnosti predstavlja jedinu moguću istinu. Premda se pokazuje nesposobnim opisati Marie, poznaje je u njezinoj istini.

Nikada se nisam prevario oko Marie, u svim sam okolnostima znao kako se Marie ponaša, znao sam kako Marie reagira, poznao sam Marie instinktivno, imao sam urođenu spoznaju o njoj, prirodno znanje, apsolutno shvaćanje: znao sam istinu o Marie. (Toussaint 2009, str. 74)

Pripovjedač ciklusa na taj način nadilazi apsolutni relativizam prvih Toussaintovih romana da bi se raspitao o istini drugih koja mu izmiče. Istina dakle proizlazi iz svojevrstne zamišljene montaže obojene stvarnim iskustvom. Spoznaja koju pripovjedač navodno posjeduje u tom slučaju ne nudi nikakvu poveznicu s objektivnim znanjem. Znanje kojim se ponosi još više ovisi o procesu prepoznavanja, u stalnom, iracionalnom, instinktivnom pokretu. Prepoznavanje je neusporedivo sa spoznajom i neotuđivo od nje; objektivna spoznaja je očito, u Toussainta, poravnavanje kojemu se pristup prepoznavanja uskraćuje. Ako je vjerovati Ricœuru, "razmak između prepoznavanja i spoznaje ne treba tražiti prvo u temi mišljenja [...] nego kod 'samih stvari'" (Ricœur 2004, str. 105–106). Dok likovi osciliraju između jasnog i nejasnog, između nepredvidivog i prepoznatljivog, prodiranje u

njihovu istinu slično je pretvaranju kruga u kvadrat. "Poznavati [...] uvijek prvo znači prepoznati: prepoznavanje obilježava izmještanje iz središta svake spoznaje" (Bident 2003, str. 78). Na kraju tetralogije, dapače, kad se vremenski ciklus zaokružuje prizorom otvaranja izložbe u *Contemporary Art Space* u Shinagawi, pripovjedač ističe prednost prepoznavanja nad identifikacijom:

Istog trena bio sam uvjeren [da me čuvar] *prepoznao*, i čak *identificirao*, jer me već bio vidio u tom velikom sivo-crnom kaputu koji sam nosio nekoliko dana ranije, one večeri kad sam se vratio [...] da bih po noći prodro u muzej, s bočicom klorovodične kiseline skrivenom u džepu [...]. (Toussaint 2013, str. 52)

I nastavlja, dajući da čitatelj prepozna aluziju na cvijet koji pripovjedač zalijeva kiselinom na kraju romana *Faire l'amour*:

Prepoznao me, bio sam u to uvjeren, i odmah sam se okrenuo, pobjegao u noć [...] da izađem iz muzeja, dok su plamčici svijeća treperili pod mojim nogama kao nježni cvjetići mučeni na vjetru. (Toussaint 2013, str. 52–53, kurziv je moj)

Pripovjedač se potom sklanja na krov muzeja i otkriva da može promatrati otvaranje izložbe kroz okno. Dok pokušava "prepoznati Marie" (Toussaint 2013, str. 58), prvo ga u zabludu dovode deluzije zbog kojih se propituje o "prirodi stvarnosti" (Toussaint 2013, str. 59) i na kraju doslovce izmišlja jednu epizodu te večeri u kojoj nastupa Jean-Christophe de G., odmah pošto je izjavio da ju nije sposoban identificirati, jer je još nikada nije upoznao. Nakon te očite izmišljotine pripovjedač se najedanput pokazuje sposobnim razaznati Marie usred prisutne gomile i uputiti joj nijeme ljubavne riječi na koje posljednje Marieine riječi, koje su ujedno i posljednje riječi teksta, odgovaraju: "Ali, dakle, ti me voliš?" (Toussaint 2013, str. 170).

Slaganje putem prepoznavanja događa se na udaljenosti, bilo prostornoj, vremenskoj (Meurée 2010, str. 83–98) ili fikcijskoj udaljenosti, jer se drugi može prepoznati samo dok se podudara sa slikom koju o njemu nosimo u sebi. Stoga se pripovjedaču i Marie, koja je izašla iz taksija na Trgu Saint-Sulpice namjeravajući mu obznani da nosi njegovo dijete, doima istodobno identičnom samoj sebi i različitom, prepoznatljivom i neprepoznatljivom:

Uzalud sam pokušavao razaznati njezino lice kroz mračna stakla automobila dok je vozaču plaćala vožnju, ali nisam uspijevaio, i *nisam je prepoznao odmah* kad su se otvorila vrata, čak sam imao trenutak sumnje kad sam je vidio kako izlazi iz taksija. *Dakako, prepoznao sam njezinu siluetu, znao sam da je to ona*, ali nije imala ništa od svoje uobičajene raskoši [...], to što je dolazilo bila je prikriivena Marie, kao ublažena verzija same sebe. (Toussaint 2013, str. 90, kurziv je moj)

Za dolaska pripovjedača na otok Elbu nakon njegova beskonačnog puta iz Pekinga, dok brod još nije privezan za obalu (Toussaint 2005, str. 151), Marie ne samo da prepoznaje njegovu siluetu, nego i on

⁶ Tijekom cijelog ciklusa *Marie Madeleine Marguerite de Montalte*, kondicional prošli poprima vrijednost proročanstva. Vidi, po tom pitanju, Christophe Meurée, "Notes entre aujourd'hui et demain", u: *Les Lettres romanes*, "Le souci de l'avenir chez les écrivains francophones", ur. Christophe Meurée, svezak 66, br. 3–4, 2012, str. 485–499.

sam zamišlja to kako je ona upravo prepoznaje. Jednako tako, Marie će prepoznati pripovjedača (kao što će i on prepoznati nju) po silueti dok on prolazi tokijskim hipodromom (Toussaint 2009, str. 146–147). Silueta ispunjava glavnu ulogu u procesu tusanovskog prepoznavanja. Njezina nepreciznost, koja briše najistaknutija identitetska obilježja, dozvoljava duhovno i onirično slaganje u kojemu drugi postaje idealni produžetak ja.

Marie je prešla piazzu Citti [...], vjerojatno u istom trenu kad je moj brod stizao u Portoferraio, i zacijelo me onda spazila na mostu, mene koji sam, kao i ona, išao u Portoferraio na pogreb njezina oca, i *naše duše koje su se na trenutak ujedinile u počasti i boli, susrele su se i zagrlile u plavetnilu.* (Toussaint 2005, str. 151, kurziv je moj)

Zamišljeni opis odmah prati jedna od onih bijelih grafika koje Toussaint sam smatra rječitijima od svoje ipak virtuozne proze. Opis može samo zanimjeti i tekst se povući pred veličanstvenom istinom koja izbija iz prepoznavanja u koje nas vodi mašta, “u neprekidnom pokretu koji se ne boji obratiti neprepoznatljivo” (Bident 2003, str. 34).

ZAHVALNOST I IMAGINARNI IDENTITETI

Nakon što je oponašao cvrkut ptice kako bi na nju privukao pozornost svoga sina, pripovjedač romana *La Réticence* doživljava prepoznavanje-zahvalnost koja mijenja njegov identitet, kroz zabavnu promjenu koja ga ipak – najvjerojatnije – dovodi do ozbiljnog otkrića o sebi samome.

Ciju-ciju, rekao sam, a moj sin je naglo okrenuo glavu u zanosu iznenađenja. Gledao me zbunjeno zahvalan, opčaranih okica [...], i bilo je kao da je tamo najednom otkrio moju istinsku prirodu, nakon što se osam mjeseci varao o meni. Što se mene tiče, sada se već trideset tri godine nisam obmanjivao o svojoj prirodi, jer sam upravo napunio trideset tri godine, da, one godine kad završava mladost. (Toussaint 1991, str. 101)

Tako prelazimo, jednim potezom i s pomoću zahvalnosti, s krivo shvaćenog identiteta na identifikaciju drugačije prirode. Riječ je zacijelo o igri, ali proces na djelu pokazuje se kod našega pisca temeljnim; njegov pripovjedač nije ptica, no on nikada i ne kaže da ga sin prepoznaje kao pticu (natruha te mogućnosti humoristična je snaga prizora; prizor ipak nije jednostrano komičan). Pomak identitarnog zastoja u prvi plan prizora gura nešto neizrečeno (možda neizrecivo) u prirodi pripovjedača, etopeju koja zrači svojom odsutnošću, kao i imaginarnim mogućnostima.

Znakovi zahvalnosti upotpunjuju proces prepoznavanja u dva ključna trenutka⁷ ciklusa. Identifika-

cija je i dalje nemoguća sve dok gesta zahvalnosti ponovno ne iščupa drugoga iz nejasnog, kao i iz okamenjene spoznaje. Zasljepljeni zanos dječaćića iz *La Réticence* sasvim je usporediv sa zahvalnošću koja pokreće Marie. Na kraju *La Vérité sur Marie* eponimski lik pripovjedaču nudi “stidljivi osmijeh zahvalnosti” (Toussaint 2009, str. 198), jer joj on pokloni bokserice kako bi pokrio njezinu nagost i omogućio joj da povрати privid dostojanstva. Njihova se veza nanovo rađa iz tog pepela u eksplicitnom koje slijedi.

U romanu *Faire l'amour*, dok pod snijegom prelaze Tokio, Marie nazdravlja s pripovjedačem pod tendom zanatske radnje, “sa zahvalnošću” (Toussaint 2002, str. 74). Gesta je jednostavna i kao da odgovara na činjenicu da se, s toplim pićem koje dijele i zajedno piju, njihov žestoki prekid doima odgođenim. Gesta priznanja pomučuje okamenjeni identitet, daje mu na fluidnosti i izaziva prijelaz iz zahvalnosti u uzajamno priznanje.

Odgovorio sam na njezin smiješak i oprezno pružio svoju limenku prema njenoj da bismo nazdravili i, kad je prošlo njeno prvotno iznenađenje – na tren je ostala zapanjena, kao *pred neobjašnjivom gestom, nekom nepriličnošću, neočekivanom ponudom nježnosti i milosti – pogledala me ozbiljno, snažno me proučila pogledom, da bi potom spustila glavu na moje rame i nazdravila mi*, veoma ženstveno i bezbrižno, *kucnuvši moju limenku pažljivo, zahvalno*, mnogo ozbiljnije no što je trebalo, *nježno, zaljubljeno.* (Toussaint 2002, str. 73–74, kurziv je moj)

Zahvalnost stvara zonu nejasnosti između ja i drugoga, u kojoj su okamenjene identitetske granice i nepovjerenje prema drugome ukinuti u uzajamnom priznavanju. Na isti način, u jednoj krajnje kratkoj sceni koja se odvija na kolodvoru u Nagoyi, pripovjedač, kojemu je mlada japanska srednjoškolka upravo dala znak, tada sa svoje strane poželi izvući se iz beskrajne udaljenosti koju suprotstavlja svojoj bliskoj okolini, iz udaljenosti obilježene grubim crtama njezova lica.

Naglo sam izašao iz svoje apatije, zatečen nespreman, i spremao sam se dignuti ruku da joj odgovorim, ali ona nije više bila ondje, ona je nestala, i *tračak smiješka ostao je lebdjeti na mojim usnama, spreman razviti se da bi joj posvjedočio o mojoj zahvalnosti*, ali više nije bilo nikoga na obali, i *moje lice ponovno je postalo grubo i ravnodušno, daleko, umorno.* (Toussaint 2002, str. 136–137, kurziv je moj)

Taj kratki prizor odaje tenziju koja obilježava čak i pripovjedačeve crte lica. Jaz između zahvalnog lica i zatvorenog lica mijenja očekivanja drugoga. Zajedničke vrijednosti neophodne na obzoru uzajamnog

⁷ Treći znak prepoznavanja-zahvalnosti pojavljuje se u *Nue*, unutar fikcije koju pripovjedač oblikuje oko lika Jeana-Christophea de G.: taj si postavlja izazov da zavede Marie, a na kraju prilazi ženi istog imena, koja mu ponudi “zjenice koje sjaje od prepozna-

vanja” (Toussaint 2013, str. 71) čim on izvadi iz džepa i pokaže osušenog morskog konjica. Kao smiješan ili parodijski simulakrum nespোরazuma koji su u temelju veze pripovjedača s Marie de Montalte, lik u neočekivanoj (i blago neprikladnoj) gesti prepoznaje u drugome ljubavni objekt.

priznanja nalaze svoje mjesto izbora samo u ljekovitoj distanci između lica koje očekujemo i onoga koje ne očekujemo. Te trenutke kad se portret naglo mijenja Toussaint doživljava u obliku “*stanja krajnje dinamične obustave vremena, ništa, praznine* potencijalno nabijene *nevidljivom* energijom koja kao da bi u svakom trenu mogla eksplodirati, *ništa* stalno hranjeno novim elementima, rasutim, *minijaturnim, bezopasnim*, koji se pojavljuju u *pravilnim intervalima* da bi *ponovno pokrenuli tenziju*” (Toussaint 2009, str. 41–42, kurziv je moj). Suptilnost te fantastične energije, te sitnice koja sve mijenja, emanira iz mogućnosti da te drugi prepozna (dakle, trostruke: identifikacijom, zahvalnošću i uzajamnošću), “*tog tako posebnog užitka kad znamo da postojimo u nečijem umu, da se u njemu krećemo i vodimo nezamislive egzistencije*” (Toussaint 2005, str. 82).

Metafizika traga za istinom kao apsolutom. A opet, ako postoji samo u senzacijama, postoji samo za subjekt, a ne za nekog drugog. Ako postoji izvan senzacija, ne postoji za sebe nego u udaljenosti sebe od drugoga, u mogućnosti da doznam drugoga kroz sebe, izmišljajući ga opet iznova *ad infinitum*. U neizvjesnosti časka, kad portret više nije onaj koji smo mogli očekivati i gubi na okamenjenosti, može se rascvasti istina koja daje svoje ime trećem romanu iz ciklusa *Marie Madeleine Marguerite de Montalte*.

Marie je imala taj dar, tu jedinstvenu sposobnost, to čarobno umijeće da uspije u jednom trenu činiti samo jedno sa svijetom, da upozna sklad između sebe i svemira, u apsolutnoj raspršenosti vlastite svijesti. Ostatak njezine osobnosti [...] jednako ju je obilježavao, ali samo površinski, obuhvaćao ju je ne definirajući je, okruživao ne shvaćajući je, i konačno bio je samo magla i prah prema tom temeljnom raspoloženju koje ju je jedino u potpunosti obilježavalo, *oceanskom raspoloženju*. (Toussaint 2013, str. 36–37)

Kao u Fernanda Pessoae,⁸ istina ne odgovara sigurnosti – štoviše, može čak zauzeti mjesto njene suprotnosti. Ona eventualno može postojati samo izvan senzacija i približiti se dakle dodatno nesigurnosti i nebitku. Zato nezgoda s haljinom od meda, na modnoj reviji, kad manekenku napadne roj pčela – epizoda koja je uostalom odvojena od cjelokupne kronologije koja otvara zadnji svezak tetralogije – uzrokuje promišljanje o onome što obilježava i umjetnost i život, podjednako.

I tada se zastor podigao i Marie se, polako, ukazala na pozornici kako bi pozdravila publiku, kao da je sve to ona upriličila, kao da je ona zaslužna za tu živu sliku [...]. No vrlo važno je li scena bila unaprijed smišljena ili ne, slika je iskrsnula, u stvarnosti ili u Marieinoj mašti, i ona si ju je prisvojila: predstavljajući se na

pozornici, potpisala je sliku, položila je svoj potpis na sam život, njegove nezgode, njegove slučajeve i njegove nesavršenosti. (Toussaint 2013, str. 23–24)

Ono što jamči jedinstvenost nikada nije fiksna crta identiteta, koliko god se neospornom i nepromjenjivom doimala:

Jer savršenstvo je dosadno, dok nepredviđeno daje na živosti. Neočekivani zaključak modne revije u *Spiralu* osvještava joj [Marie] da je, u toj dvojnosti svojstvenoj kreaciji – onome što kontroliramo i onome što izmiče – jednako tako moguće djelovati na ono što izmiče, i da u umjetničkom stvaranju ima mjesta za primanje slučaja, nenamjernog, nesvjesnog, kobnog i sretnog. (Toussaint 2013, str. 25)

* * *

Marieini portreti (baš kao autoportreti pripovjedača, najčešće u zgradama) iscrtani su kiselinom i zaslađeni medom, čineći prirodnom nemogućnost jasne i konačne identifikacije. Međutim, suprotno onome što tvrdi Xanthos, ne postoji “anestezija” (Xanthos 2009, str. 101) bića u Toussaintovu djelu. Činjenica da opisu neizbježno manjka objekt nije razlog što on potvrđuje nedosljednost bitka lika. Ne. Njegov se neuspjeh smješta na stranu spoznaje (pozitivne, apsolutne), ali taj isti neuspjeh sinonim je za uspjeh na razini procesa prepoznavanja.

Ako je točno da “*uvijek ublažavamo okrutnost neke tvrdnje zadovoljstvom što joj sami utvrđujemo važnost*” (Toussaint 2002, str. 163), tomu je tako jer barem za nju preuzimamo odgovornost, postajemo autori “*infinitesimalne katastrofe*” koju izazivamo unutar stvarnosti.⁹ Etopeja i prozopografija ne razvijaju se tijekom Toussaintova opusa kako bi bile samo objekti osporavanja; one također pokreću proces prepoznavanja.

Stoga mutacija koja se događa u djelu između *La Télévision* i *Autoportrait (à l'étranger)* može itekako naći objašnjenje počevši od iskustva duše u suzama koje osjeća pripovjedač-pisac na kraju te zbirke kratkih priča:

Sve dosad, taj osjećaj da me nosi vrijeme uvijek je bio ublažen činjenicom da pišem, pisanje je bio svojevrsan način otpora struji koja me nosila, način da se upišem u vrijeme, da postavim orijentire u nematerijalnosti njegova tijeka, zareze, ogrebotine. (Toussaint 2001, str. 119–120)

Pisanje nije dovoljno za ogrepsti vrijeme; još se treba suočiti sa stvarnošću, s istinom. Svaka je istina relativna, dakako, ali relativnost ne dopušta istini da se pojavi i bude prepoznata. Istina drugoga može se

⁸ Referiram se na dugu bilješku otisnutu u aneksu *Livre de l'intranquillité* (Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, prevela s portugalskog Françoise Laye, Pariz, Bourgois, 1999, str. 555–558).

⁹ Vidi po tom pitanju Christophe Meurée, “Le temps à l'épreuve du ‘désastre infinitésimal’” u: Stéphane Chaudier, ur., *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2016, str. 201–210.

pronaći samo u sebi, s obzirom na “organizaciju stvarnosti” (Toussaint 2005, str. 76), koja se uvijek mijenja prema prepoznavanju drugoga.

Dok prva dva romana ciklusa o Marie uprizoruju propadanje para koji čine pripovjedač i modna kreatorka, sljedeća dva nastoje krenuti ususret smirenju i renesansi ljubavi (koja nikad nije umrla). Marie i pripovjedač nesposobni su voljeti se drugačije “no u kostriješenju i naglosti” (Toussaint 2005, str. 174). Međutim, opisani ustroj njihove veze ujedno je taj koji ih sprečava da se prepoznaju kao i taj koji im to omogućava. Goleme udaljenosti postavljene između dva lika služe kao nositelj njihovu susretu, jer obogaćuju maštu.

Savez duše i tijela, njihova apsolutna prikladnost, iluzorna metafora ljubavi u suvremenom svijetu, u Toussainta se razrješava u slozi duše i tijela na udaljenosti imaginarnog. Glagol *voljeti*, u svojem svojstvu francuskog glagola u koji upadaju raznorazna značenja, pokazuje se dakle ujedno najgorim i najboljim sredstvom prepoznavanja melodije koja se odvija pod varljivim prividom najavljenog neuspjeha: “Voljela sam ga, da. Možda je vrlo neprecizno reći da sam ga voljela, no ništa ne bi moglo biti preciznije” (Toussaint 2009, str. 57).

S francuskog prevela
Mirna ŠIMAT

BIBLIOGRAFIJA

Bident, Christophe, 2003. *Reconnaisances*. Pariz: Calmann-Lévy, biblioteka Petite bibliothèque des idées.

Hippolyte, Jean-Louis, 2003. “À Tokyo comme à Bastia: le ‘non-lieu’ chez Jean-Philippe Toussaint”. U: *Entre parenthèses. Beitrage zum Werk von Jean-Philippe Toussaint*. Ur. Mirko F. Schmidt. Paderborn: Vigilia, str. 117–125.

Lambert, John, 2003. “A portrait of John Dory”. U: *Entre parenthèses. Beitrage zum Werk von Jean-Philippe Toussaint*. Ur. Mirko F. Schmidt. Paderborn: Vigilia, str. 77–86.

Meurée, Christophe, 2010. “Temps de la résistance: résistance au temps”. U: *Entre symptôme et pharmakon: penser ‘aujourd’hui’ en France*. Ur. Anne-Marie Picard. *L’Esprit Créateur*, vol. 50, br. 3, str. 83–98.

Meurée, Christophe, 2012. “Notes entre aujourd’hui et demain” U: *Le souci de l’avenir chez les écrivains francophones*. Ur. Christophe Meurée. *Les Lettres romanes*: 66, br. 3-4, str. 485–499.

Meurée, Christophe, 2016. “Le temps à l’épreuve du ‘désastre infinitésimal’”. U: *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Ur. Stéphane Chaudier. Saint-Étienne: Presses universitaires de Saint-Étienne, str. 201–210.

Ricœur, Paul, 2004. *Parcours de la reconnaissance*. Pariz: Stock, biblioteka Folio essais.

Toussaint, Jean-Philippe, 1985. *La Salle de bain*. Pariz: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe, 1986. *Monsieur*. Pariz: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe, 1991. *La Réticence*. Pariz: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe, 1997. *La Télévision*. Pariz: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe, 2001. *Autoportrait (à l’étranger)*. Pariz: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe, 2002. *Faire l’amour*. Pariz: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe, 2005. *Fuir*. Pariz: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe, 2009. *La Vérité sur Marie*. Pariz: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe, 2013. *Nue*. Pariz: Minuit.

Xanthos, Nicolas, 2009. “La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint: le réel comme oublié de soi”. U: *revue-analyses.org*, vol. 4, br. 2, str. 93, URL: <http://www.revues-analyses.org/docannexe.php?id=1384>.

SUMMARY

ACID PORTRAYS COATED WITH HONEY: THE PROCESS OF RECOGNITION IN JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT’S WRITINGS

In Jean-Philippe Toussaint’s novels, description is never objective – or, more accurately, it presents itself at the outset as subjective. The formal plasticity and the writer’s sense of humor play a large part in the phenomenon: the narration moves forward by shifting from an uncertainty to another. The phenomenon also affects the characters’ identity as well as their relationships. If we take a closer look at how Toussaint uses the art of portraying his characters, a truth seems to emerge, the same truth to which the “Cycle of Marie” (*Making Love, Running Away, The Truth about Marie, Naked*) points out: the dynamic truth where identification, mutual acknowledgment and gratitude are the key notions.

Key words: Toussaint, description, identification, mutual acknowledgment, gratitude

Hrvatski prijevodi belgijske književnosti francuskoga jezika

1. UVOD

Nakon revolucije 1830. godine Belgija je proglasila nezavisnost i od toga se datuma formalno može govoriti o belgijskom nacionalnom identitetu. Na njezinu se teritoriju, međutim, i danas govore tri službena jezika (francuski, nizozemski i njemački) pa je sukladno tome i književna produkcija višejezična, iako njemački jezik i razni dijalekti nisu ni izbliza zastupljeni kao nizozemski i francuski. Pritom valja istaknuti i činjenicu da teritorijalna podjela ni na koji način ne odražava jezični izbor samih autora, s obzirom na to da su mnogi flamanski pisci zbog cijelog niza povijesnih, društvenih i književnih razloga ili često pisali isključivo na francuskom ili su pak kombinirali francuski i nizozemski izričaj. Jezik je tako (p)ostao mjestom kristalizacije identiteta, a književnost je, kao jedna od mogućih jezičnih realizacija, sustavno taj identitet nastojala propitivati.

Među razlozima zbog kojih su flamanski autori odabirali francuski jezik bio je dakako i međunarodni utjecaj francuskog jezika, a zbog dominantnog položaja što ga je francuska književnost imala spram svih ostalih frankofonih književnosti, a i općenito značaja na svjetskoj književnoj sceni, belgijska književnost francuskoga jezika nužno se formirala u odnosu na francusku, bilo da je njezine modele oponašala ili se nastojala od njih otkloniti.¹ Mnogi su, dakle, belgijski pisci gledali prema Parizu ili čak odlazili živjeti u Francusku, objavljivali u francuskim izdavačkim kućama ili sudjelovali u književnom životu metropole i praktično se uklopili u francuski književni korpus. Takva propusnost književnih granica imala je za posljedicu da su mnogi belgijski autori u svijetu, pa tako i u nas, ne samo u široj javnosti, (bili) percipirani kao francuski.²

¹ Belgijska je književna produkcija taj otklon pronašla primjerice u svojemu specifičnom odnosu prema zbilji, koji se u umjetnosti naročito plodno manifestirao u nadrealizmu, ali i magičnom realizmu te fantastici, o čemu će još biti riječi.

² U tom bi smislu bilo zanimljivo provesti anketu među hrvatskim čitateljima da odgovore na pitanje iz koje države dolaze Mau-

U ovom ćemo se radu posvetiti hrvatskoj percepciji i recepciji belgijske književnosti francuskoga jezika od sredine 19. stoljeća do danas, a istražiti ćemo je kroz prizmu prevođenja.³ Zanimat će nas, konkretno, koji su se autori i koja njihova djela prevodila na hrvatski jezik i kada (odnosno s kojim vremenskim odmakom u odnosu na izvornik), što je od toga eventualno ostavilo dubljega traga, a što se do danas nije prevelo iako je od neupitnog značaja za sam korpus belgijske književnosti. Pritom ćemo se poslužiti raspoloživim primarnim i sekundarnim izvorima, kao i katalogom Nacionalne i sveučilišne knjižnice te katalogom Knjižnica grada Zagreba, iako zbog ograničenog prostora predviđenog za ovaj rad ne možemo pretenudirati na iscrpnost.⁴ Radi što veće preglednosti, vremensko razdoblje od sredine 19. stoljeća do danas podijelili smo u četiri manje cjeline, pri čemu smo za granice uzeli povijesne datume 1914, 1945. te 1991. godinu. U teorijskom ćemo se smislu osloniti na teoriju polisistema, koju od početka sedamdesetih godina na temeljima ruskog formalizma i praškog strukturalizma razrađuje izraelski teoretičar Itamar Even-Zohar (usp. 1978, 1990).

2. TEORIJA POLISISTEMA

Prema Even-Zoharovoj teoriji književnost je kao sistem dio većeg sociokulturnog polisistema i u stalnoj je interakciji (intersistemskim odnosima) s drugim

rice Maeterlinck, Georges Simenon, Henri Michaux, Amélie Nothomb ili François Weyergans. Budući da i sami domaći književni kritičari, teoretičari i pisci često nisu pravili razliku između jezika i nacionalnosti, tom ćemo se pitanju u ovome radu vraćati.

³ Pritom belgijskima nećemo smatrati pisce belgijskog podrijetla koji su odrasli u Francuskoj, poput Pierrea Louysa i Marguerite Yourcenar, ali hoćemo one koji su kao odrasli ljudi došli u Francusku i proveli ondje kraće ili duže razdoblje svog života.

⁴ U radu ćemo se tek minimalno doticati društvenopovijesnih događanja i književnih tendencija, a ni same književnike nećemo posebno kontekstualizirati – za to bi nam trebalo mnogo više mjesta od predviđenog, te upućujemo na povijesne preglede te povijesti književnosti koji se tim pitanjima opširnije posvećuju.

sistemima tog makrosustava.⁵ S druge strane, sastoji se od niza podsistema koji su također u međusobnoj interakciji (intrasistemskim odnosima). Među tim podsistemima nalazi se i prijevodna književnost. Pojedini su podsistemi unutar sistema u konkurentskim odnosima te nastoje zauzeti dominantno mjesto. Prijevodnoj književnosti najčešće pripada periferno mjesto, dok je dominantno rezervirano za nacionalnu produkciju. Iznimno, međutim, prijevodna književnost može imati i dominantnu ulogu, u slučaju da je nacionalna književnost mlada i tek se formira, da je u krizi ili da je sama po sebi periferna, odnosno slaba (tzv. “male” književnosti). U takvim slučajevima prijevodna književnost može preuzeti vodeću ulogu u stvaranju književnih modela, budući da je prijevodna djelatnost jedan od ključnih kanala interferencije dviju književnosti (usp. 1978, str. 25–26).

Za nas je ova teorija višestruko zanimljiva. Primjenjujući taj model na hrvatsku književnost, lako je uočiti da je njezina pozicija načelno periferna, s obzirom da pripada “malim” književnostima. Oduvijek se nadahnjivala raznim europskim uzorima, već prema razdoblju i podneblju. U 19. stoljeću s Ilirskim preporodom intenziviralo osvještavanje identiteta, hrvatski je jezik 1847. službeno potvrđen u Saboru, a pojačana se književna produkcija, otprije pod velikim utjecajem njemačkog jezika i kulture na sjeveru, te talijanskog na jugu, počela intenzivnije okretati francuskoj i ruskoj (te općenito slavenskoj) književnosti.⁶ Možemo stoga ustvrditi da je francuska književnost od druge polovine 19. stoljeća uvelike formirala mnoge naše pisce i intelektualce.

Belgijska je književnost francuskoga jezika također načelno “periferna” u odnosu na “dominantnu” francusku književnost.⁷ Hrvatska i Belgija nisu povijesno bile u osobitom kontaktu – izuzmemo li činjenicu da su neko vrijeme bile dijelom iste države, odnosno Habsburškoga Carstva – iako im je zajedničko to da upravo u 19. stoljeću u središnje mjesto stavljaju pitanje identiteta, polazeći s različitih društveno-povijesnih pozicija i na različite se načine hvatajući s njime u koštac. Književni su utjecaji ovih dviju književnosti posljedično tome bili i ostali jednomyjerni i relativno slabi, a mogu se zahvaliti isključivo

činjenici da su do nas dopirali zajedno s francuskom književnošću koja je praktično sve do sedamdesetih godina 20. stoljeća imala važnu ulogu u formiranju hrvatskog književnog ukusa, a time i korpusa. Drugim riječima, sve do globalizacijskih trendova i bitne komercijalizacije nakladničke djelatnosti (koja je, pojednostavljeno govoreći, u Hrvatsku došla zajedno s proglašenjem neovisnosti, dakle '90-ih godina 20. stoljeća), ono što je od belgijske književnosti francuskoga jezika konsekrirala i na neki način prisvojila dominantna francuska književnost imalo je šanse dospjeti do hrvatskog čitatelja.

3. OD CHARLESA DE COSTERA DO MAURICEA MAETERLINCKA (1867–1914)

Ključna godina za modernu belgijsku književnost jest 1867, kada Charles De Coster objavljuje *Legendu o Ulenšpigelu i Lamu Godzaku*⁸, svoje remek-djelo, a prema riječima Camillea Lemonniera⁹, i flamansku Bibliju. Od osamdesetih godina 19. stoljeća književni se život u Belgiji intenzivira, uvelike se odvijajući oko časopisa, među kojima se ističu dva: *La Jeune Belgique*, pokrenut 1881, te *La Wallonie* (1886). Oba okupljaju literate okrenute Parizu i tadašnjim književnim kretanjima metropole, bilo da je riječ o parnasovskoj i simbolističkoj poeziji ili pak o naturalističkoj prozi. Prvome gravitiraju Camille Lemonnier, Georges Eekhoud i Hubert Krains, ali s njim surađuju i simbolisti, poput oca “magičnog teatra” i Nobelovca Mauricea Maeterlincka, pjesnika Émilea Verhaerena ili pak svestranog Georges Rodenbacha. Maeterlinck surađuje i s *La Wallonie* koji je utemeljio malarmeoovac Albert Mockel. Od ostalih autora 19. stoljeća možemo još spomenuti romanopisca Eugèna Demoldera te pjesnike Iwana Gilkina i Maxa Elskampa. Ne treba zaboraviti ni jednog od očeva moderne znanstvene fantastike J.-H. Rosnyja Starijeg, koji je objavljivao još osamdesetih godina 19. stoljeća, ali mu je kulturno djelo *La Guerre du feu* izlazilo u nastavcima od 1909, a ukoričeno je 1911.¹⁰

U drugoj polovini 19. stoljeća prijevodna književnost u Hrvatskoj dobiva veliki zamah, s jedne strane zahvaljujući izdavaštvu, napose književnim časopisima,¹¹ dok se s druge strane ubrzano prevodi i za potrebe kazališnih kuća, budući da kazalište u to doba igra veoma važnu ulogu u kulturnom i društvenom

⁵ Književnost se pritom ne definira kao skup književnih djela, nego ona obuhvaća i cijeli niz faktora vezanih za književnu proizvodnju, promicanje i recepciju i podrazumijeva kako izdavaštvo, tržište i institucije, tako i prevoditeljsku djelatnost, kritiku i čitateljstvo. Isto tako, ne obuhvaća samo kanonska djela, nego svu književnu produkciju – od dječje preko žanrovske i popularne produkcije pa sve do prijevodne književnosti. To ćemo u ovom radu imati u vidu.

⁶ Više o utjecajima francuske književnosti i kulture na ovim prostorima usp. Pavlović 2008; Šimundža 1993, 1995; Maixner 1952; Pederin 2005, 2006; Lapenda 2008; Košutić-Brozović 1969. O hrvatskoj književnosti općenito usp. Flaker – Pranjić 1970, Šicel 1982, Frangeš 1987, Ježić 1993.

⁷ O belgijskoj književnosti općenito usp. Quaghebeur 2015, Denis – Klinkenberg 2005, Klinkenberg et al. 1994, Wouters – Bosquet 1992, Vidan 1982, *Kolo* 2003.

⁸ Puni naslov djela glasi *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Uylenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs* (Bruxelles, 1867).

⁹ Usp. Romain Rolland, 1945 (1926). U svojem je predgovoru njemačkom izdanju iz 1926. godine, preuzetom u prvom hrvatskom izdanju, Rolland napisao: “Iz Ulenšpigela Charlesa de Costera proistekla je belgijska književnost. Trideset prvog prosinca god. 1868. [pariško izdanje djela, naša opaska] rodila se svijest naroda. U tome se potpuno slažu svi pisci te zemlje. [...] A Maurice des Ombiaux: ‘[...] s de Costerom počinje belgijska književnost’” (1945, str. XV–XVI).

¹⁰ Djelo je doživjelo i nekoliko adaptacija (filmovi, strip).

životu. Godine 1869. pokrenut je književni časopis *Vienac* koji će se ubrzo nametnuti kao središnji književni časopis za koji će pisati i prevoditi mnogi istaknuti pisci i intelektualci toga doba (usp. Šicel 1982, str. 79; Šimundža 1993, str. 18) koji će, doduše na zasadama tradicionalizma i prosvjetiteljskog duha, graditi književni ukus i vrijednosti. Francuska je književnost pritom, kao jedna od vodećih europskih književnosti, najzastupljenija,¹² što se može objasniti i tadašnjom kulturno-političkom situacijom u zemlji.¹³ Iz nje se, međutim, nisu uvijek prevodila najrepresntativnija i najinovativnija djela, upravo zbog činjenice da hrvatski kontekst nije bio spreman na njihovu recepciju (usp. Šimundža 1993, str. 20). No u trideset i pet godina, koliko je *Vienac* izlazio, na popisu objavljenih frankofonih autora našao se samo jedan Belgijancan – Maurice Maeterlinck. Točnije, tri godine nakon što je napisana, u *Viencu* je objavljena je njegova drama *L'Intruse* (1890) u prijevodu (po Šimundžinom mišljenju ne baš uspješnom) B. pl. Blažekovića, i to pod “čudnim” (usp. Košutić-Brozović 1969, str. 582) naslovom *Vjetrenje* (1893, str. 731–733,

¹¹ Stjepan Lapenda (usp. 2008: 7) bilježi da je *Zora dalmatinska* prvi dalmatinski časopis, pokrenut 1844. u Zadru, koji donosi prijevode s francuskog jezika. Analiziravši zastupljenost prijevoda u periodici koja se od 1844. do 1918. objavljuje u Zadru, Splitu i Dubrovniku, autor dolazi do zaključka da je romanska skupina daleko najzastupljenija, a u njoj prednjači francuska književnost (usp. *id.*, str. 46). I u dalmatinskoj je periodici pristup pretežno tradicionalistički, tek uz poneke priloge o parnasovcima ili simbolistima (npr. Čedomil Jakša; usp. *id.*, str. 86). Kvaliteta tadašnjih prijevoda počesto je, prema Lapendinoj procjeni, bila upitna i nezadovoljavajuća, ali autor također ustvrđuje da urednicima i prevoditeljima, čak i ako im nije “u cijelosti pošlo za rukom usaditi tadašnjoj čitateljskoj javnosti estetske doživljaje”, svejedno “pripada zasluga što su svojim prijevodima i drugim književnim prilozima pomogli da se narod privede svome jeziku” (*id.*, str. 64).

¹² Šimundža konstatira: “[...] oko 160 francuskih autora, različitih kvaliteta i stilova, našli su tijekom druge polovice stoljeća svoje mjesto u hrvatskim prijevodima, s većim ili manjim djelima. Naravno, budući da je riječ o tako impozantnom broju, u izbor su ušli mnogi pisci i publicisti, poznati i nepoznati – većinom suvremeni, manje predstavnici starijih razdoblja – pripovjedači, dramatičari i pjesnici [...]. Samo je u hrvatskoj središnjoj reviji *Vienac* u Zagrebu od 1869. do 1900. godine bilo tiskano u hrvatskom prijevodu 215 djela od oko 115 autora francuskog izričaja [...]. Pribrojimo li im isto toliko, otprilike, francuskih priloga objavljenih u drugim hrvatskim časopisima, zatim oko 160 dramskih djela, prevedenih za potrebe kazališnih kuća, te značajan broj u to vrijeme posebnih izdanja, doći ćemo zaista do zamašne knjižnice, kakvu u to doba nije imala nijedna druga strana literatura u Hrvatskoj” (1995, str. 84–85). Naročito je zdušno francusku književnost zagovarao August Šenoa, koji je uređivao *Vienac* od 1873. pa sve do svoje smrti 1881, ali je radio i kao “kritičar i intendat zagrebačkog kazališta”, te je zahvaljujući njemu “od 1868. do 1883. godine u Zagrebu davano oko 140 francuskih premijera” (Šimundža 1993, str. 31).

¹³ “*Vienac* je bio deklarativno protiv njemačke književnosti ne zbog antigermanizma, već zato što su Šenoa i njegovi prethodnici željeli suzbiti čitanje njemačkih knjiga da bi stvorili hrvatsko čitateljstvo. U tome su donekle i uspjeli. Osim toga hrvatski pisci nisu željeli primati europske književnosti preko njemačkih prijevoda, odakle neprestani zahtjevi da uređivanje valja orijentirati prema francuskoj i ruskoj književnosti” (Pederin 2005, str. 267).

749–752; usp. Šimundža 1993, str. 61, 150). Godine 1896. objavljena su tri Maeterlinckova eseja iz knjige *Le Trésor des humbles*, objelodanjene iste te godine: “Unutarnju ljepotu” (1896, str. 283–285) prevodi Milivoj Šrepel, a “Šutnju” (1896, str. 564–566) i “Dobrotu” (1896, str. 663–665) Ivo Pilar (usp. Šimundža 1993, str. 63–64). Godine 1903, odnosno posljednje godine *Vienčeva* izlaženja, kada su uredništvo već preuzeli “mladi”, objavljen je i prijevod Maeterlinckove drame *Monna Vanna*, nastale godinu dana ranije (1903, str. 81–85, 121–126, 180–182, 208–216), i to po svemu sudeći u prijevodu Nikole Andrića.¹⁴ Maeterlinckove dvije drame ujedno su i jedini u *Viencu* integralno objavljeni dramski tekstovi. Iste je godine objavljena i njegova pjesma “Molitva” (1903, str. 405, prevoditelj nepoznat¹⁵). Iako simbolizam načelno nije u *Viencu* bio prihvaćen, može se uočiti da suradnici časopisa ovog autora prate, da brzo reagiraju na njegove publikacije i da je njihov odabir relativno reprezentativan, iako u prikazima ne pokazuju uvijek dovoljno razumijevanje njegova djela.¹⁶ Valja usput primijetiti da, navodeći sve ove prijevode i tekstove, ni sam Drago Šimundža ne smatra shodnim razlučiti jezik i književnost, te i Maeterlincka i Verhaerena kontinuirano podvodi pod francusku književnost ili njihovu nacionalnu pripadnost jednostavno prešućuje, dok tek jednom (str. 128) Maeterlincka izričkom naziva Belgijancem. I Ivan Pederin (2006, str. 224) Maeterlincka uvrštava među francuske pisce.¹⁷

Jedini belgijski autor francuskog jezika koji se uz ovog velikana u *Viencu* spominje, ali ne prevodi,¹⁸ jest Émile Verhaeren.

¹⁴ Iako u kazalu stoji da ju je preveo dr. A. Andrić (usp. Šimundža 1993, str. 69, bilješka 225). Na tu temu usp. i Košutić-Brozović 1969, str. 446.

¹⁵ O samom prijevodu usp. Košutić-Brozović 1969, str. 582–583.

¹⁶ Naime, 1894. i 1899. objavljeni su prikazi Maeterlincka i njegova teatra (usp. Šimundža 1993, str. 109; Pederin 2006, str. 258), a 1902. Hranilovićev prikaz Maeterlinckova djela *Le temple enseveli* objavljenog te iste godine, kao i prikaz njegove drame *L'Intruse* (usp. Šimundža 1993, str. 119–120, 150) – ovaj put naslov je preveden kao *Provalnik*.

¹⁷ Košutić-Brozović istu pojavu primjećuje i kod naših modernista: “Usko je povezana s francuskom književnosti u to doba i belgijska literatura francuskog jezičnog izraza, te je naši modernisti uglavnom i tretiraju kao njezin integralan dio. Ipak belgijska se literatura razlikuje od francuske, pa je tako njezin simbolizam više impresionističkog karaktera i bliži Verlaineu nego samoj francuskoj simbolističkoj školi, zbog čega je vjerojatno i jače odjeknuo u čitavoj srednjoj Evropi, pa i kod nas, gdje čisti francuski simbolizam u to doba nije uspio uhvatiti korijena” (1970, str. 357). Valja, međutim, napomenuti da i sama Košutić-Brozović o Maeterlincku, Rodenbachu i Verhaerenu govori kao o autorima koji pripadaju francuskoj književnosti, osim na jednom mjestu gdje konstatira: “[...] jedini francuski autor koji je na njih [naše dramske pisce op. a.] izvršio dublji utjecaj i čije bismo tragove mogli tražiti i u njihovu stvaranju zapravo i nije Francuz već Belgijancan Maurice Maeterlinck” (1969, str. 613).

¹⁸ Godine 1901. u članku Camillea Mauclaira prenesenom iz francuskog časopisa *Revue des revues*, spomenut je kao jedan od

Književni se život nije, dakako odvijao samo u časopisu *Vienac*, niti samo u glavnome gradu.¹⁹ U *Obzoru* je 1894. objavljena njegova jednočinka *Slijepci* (*Les Aveugles*, 1891). Godine 1897. modernisti²⁰ u Beču pokreću časopis *Mladost* koji je kratkoga vijeka, ali ipak donosi nov dah svježine i otvorenost prema suvremenim europskim književnim tendencijama, kao i veću profesionalnost u radu (povezivanje s drugim europskim časopisima, naručivanje radova, autorska prava i sl.; usp. Marijanović 2002, str. 247–249). Izvijestili su o slikarskom stvaralaštvu Féliciena Ropsa, namjeravali su objaviti tekstove u nas najpoznatijeg od simbolista, Mauricea Maeterlincka,²¹ ali je časopis naprasno ugašen nakon petog broja. *Mladost* je na neki način nastavila živjeti u časopisima *Hrvatski salon* i *Život*, u kojemu je objavljen i za sedmi broj *Mladosti* naručeni Pilarov prijevod²² Maeterlinckova eseja “Tragika svadanjega života” (“Le tragique quotidien”) iz već spomenute knjige *Le Trésor des humbles* (usp. Košutić-Brozović 1965, str. 246–247; Marijanović 2002, str. 254).²³

U z Zadarskom listu *Lovor* (br. 2, 1905, str. 41–43) Maeterlinck je predstavljen ulomkom eseja “Kad se duša probudi” (“Le réveil de l’âme”) iz već spomenutog djela *Le trésor des humbles*, u prijevodu Marina Sabića (usp. *id.*, str. 56).²⁴ Lapenda se pritom na Maeterlincka referira kao na “belgijskog pisca francuskoga govornog izraza”. U *Hrvatskoj smotri* 1907. izlazi Maeterlinckov tekst “Misli o pitanju rasa” na temu razlika između Valonaca i Flamanaca; prevoditelj je nepoznat (usp. Košutić-Brozović, 1969, str.

odličnih mladih pjesnika (usp. Šimundža 1993, str. 118). Posljednje godine izlaženja časopisa Ante Tresić Pavičić progovorio je o nekim suvremenim francuskim pjesnicima, ali i o Verhaerenu (usp. *id.*, str. 121). U z Zadarskom pak časopisu *Narodni list* (br. 77, 1904, str. 1–2) objavljen je tekst Arsena Wenzellidesa pod nazivom “Emil Verhaeren (prikaz djela i života belgijskog simbolista francuskoga govornog područja)” (usp. *id.*, str. 110).

¹⁹ Zagreb u to doba ima oko 20.000 stanovnika, od čega polovica ne zna čitati, dok na teritoriju Hrvatske čitati ne zna oko 80% stanovništva (usp. Pederin 2006: 27).

²⁰ O utjecajima francuske književnosti na moderniste više u Košutić-Brozović 1969.

²¹ Prema Dežmanovu mišljenju. Usp. Košutić-Brozović 1969, str. 573 i 582.

²² O samom prijevodu usp. Košutić-Brozović 1969, str. 582.

²³ Prema riječima Košutić-Brozović (1969, str. 441), u istome časopisu Marjanović posvećuje jedan članak o Maeterlinckovu pisanju, “u kojem se analiziraju i prilično oštro kritiziraju njegove posljednje drame, ali donekle i Maeterlinck uopće; taj Marjanovićev stav, u kojem se ogleda i njegovo pomanjkanje afiniteta prema romanskoj kulturi i literaturi uopće, bio je u ono doba u nas prilično osamljen i nije odgovarao sudu većine mladih.” O njemu su se s velikim entuzijazmom izjašnjavali Skok, Jelovšek, Nehajev, Dežman, Galović, Ogrizović, Livadić, Matoš, Vrbanić, Ujević itd. (usp. Košutić-Brozović, *id.*, str. 585). U *Mladost Hrvatskoj* Ogrizović je 1911. napisao osvrt na *Plavu pticu*.

²⁴ Nekoliko godina ranije Vjekoslav Jelavić je o Maeterlincku pisao u *Glasniku Matice dalmatinske* u sklopu feljtona “Francuska: književna pisma” (br. 2, 1902, str. 202–208; usp. Lapenda, 2008, str. 107).

583). Novela *Pokolj nevinih* (*Le Massacre des innocents*, 1886) mogla se u Matoševu uspješnom prijevodu čitati 1909–1910. u časopisu *Mlada Hrvatska*, 1910. u časopisu *Grabancijaš* (usp. Košutić-Brozović, 1969, str. 583), a zatim i 1924. u 1. svesku izdanja *1000 svjetskih pisaca* što ga je uređivao Ljubo Wiesner, te od 1933. kao sv. 58–60 u izdanju *1000 najljepših novela*.

Podatrti podaci zacijelo nisu iscrpni i moguće je da je u drugim domaćim književnim časopisima toga doba objavljen još poneki tekst nekog belgijskog suvremenika ili pak osvrt na njegovo djelo. No prema nama dostupnim informacijama, nijedno djelo belgijskog autora francuskoga jezika nije objavljeno u integralnom obliku mimo spomenutih časopisa tijekom 19. stoljeća. Valja međutim imati na umu da su neki od autora objavljivali i u prvim desetljećima, a Maeterlinck čak i tijekom cijele prve polovine 20. stoljeća, te da je početkom stoljeća u nas on bio i preveden i izvođen autor. Godine 1913. objavljena je *Modra ptica* (*L’Oiseau bleu*, 1908), u nepoznatom prijevodu, kao 36. broj *Hrvatske pozornice*; Željko Mavrović preveo je 1917.²⁵ *Život pčela* (*La Vie des abeilles*, 1901), godinu kasnije Josip Barač je u Splitu objavio svoj prijevod *Smrti* (*La mort*, 1913), dok je iste godine u Zagrebu Aleksandar Grlić preveo Maeterlinckovo djelo *Mudrost i sudbina* (*La Sagesse et la destinée*, 1898). *Sestra Beatrice* (*Sœur Béatrice*, 1901) objelodanjena je 1930. u prijevodu Tomislava Prpića, koji je preveo i jednočinku *L’Intérieur* pod naslovom *Tamo unutra* za nakladu St. Kugli (nedatirano). Željka Čorak je pak 2001. nanovo prevela poznatu feeriju, ovaj put pod naslovom *Plava ptica*. Ulomci iz Maeterlinckova djela objavljeni su i u recentnim izdanjima – *Odabranjoj francuskoj prozi* u prijevodu Dinka Štambaka iz 1998, u *Europskom glasniku* u prijevodu Maje Zorice (“Besmrtnost”, 11, 2006, str. 985–997; “Opraštanje uvreda”, 12, 2007, str. 43–46), te u djelu *Pas u svjetskoj i domaćoj knjizi* Vladimira Pavlakovića (2007).

Maeterlinckova je poezija zastupljena u Ježićevoj antologiji *Francuska lirika* iz 1941, u antologiji *Simbolisti od Mallarméa do Éluarda* koju je za *Ljetopis Srpskog kulturnog društva “Prosveta”* (1998) priredio Branislav Zeljković, a u kojoj se uz njega nalaze i Verhaeren te Charles van Lerberghe, u izboru što ga je priredio i preveo Ivica Glogoški (*Zapisci u zrcalu*, 2008), te u antologiji *Francusko pjesništvo: romantizam i moderna* Milovana Ante Tomića iz 2008. (2. izdanje 2013).

Osvrnemo li se na ostale spomenute belgijske autore 19. stoljeća, De Costerovo će remek-djelo *Legenda o Ulenšpigelu* tek pola stoljeća nakon objavljivanja prvog izdanja, odnosno negdje pred Prvi svjetski rat, dobiti zasluženu pozornost i izvan belgijskih granica, a u Hrvatskoj će se čitatelji morati

²⁵ Košutić-Brozović navodi 1907. godinu (1969, str. 584).

strpjati i tridesetak godina više, odnosno do 1945, kada će, zahvaljujući posthumnom prijevodu Augusta Cesarca (koji je tekst popratio i kraćim uvodom 1941), moći pratiti pustolovine ovog obješenjaka smještene u za Belgijance itekako dramatično i okrutno 16. stoljeće.²⁶ Godine 1983. djelo je doživjelo i drugo izdanje, pri čemu je Cesarčev prijevod redigirala Vida Flaker. Osim toga, De Costerova novela "Blanka, Klara i Kandida" ("Blanche, Claire et Candide") prevedena je 1931. u 37. svesku *1000 najljepših novela* (prevoditelj nije naveden).

Kada je riječ o Lemonnieru, kod nas nije, primjerice, objavljen njegov važan roman *Le Mâle* (*Mušjak*) iz 1881, kao ni bilo koje drugo djelo "za odrasle", nego tek priča za djecu *Jack et Murph* u prijevodu Zlatka Špoljara (*Žak i Murf*, 1923).

Georges Eekhoud hrvatskoj je publici poznat zahvaljujući romanu *Kees Doorik* (1883) što ga je preveo i u svojoj Zabavnoj biblioteci 1922. objavio Nikola Andrić (knj. 273–275). Andrić je pritom djelo popratio predgovorom u kojemu je ne samo kontekstualizirao autora i njegov roman nego je pružio čitatelju i kratak pregled povijesno-književnih zbivanja na području Belgije, a osvrnuo se i na sudsku parnicu koja je vođena upravo protiv Eekhouda i Lemonniera, odnosno njihovih dvaju romana.²⁷ Eekhoudova novela "Crveni pijetao" ("Le Coq rouge")²⁸ objavljena je u 49-51. svesku *1000 najljepših novela* iz 1933. (prevoditelj nije naveden), dok je za 48. svezak istog izdanja Frano M. Milačić 1932. preveo novelu Huberta Krainsa "Duša doma" ("L'Âme de la maison", 1899).

Verhaerenovo je pjesnikovanje, kao što smo vidjeli, u 19. stoljeću zabilježeno,²⁹ ali ne i prevedeno; tek je Tin Ujević nadahnuto prepjevao i 1951. objavio njegove stihove (iz zbirki *La Multiple splendeur* i *Choix de poèmes*) pod naslovom *Sunce u čovjeku*.³⁰

²⁶ Napomenimo da su Krležine *Balade Petrice Kerempuha* iz 1936. svojevrsna varijanta legende o Tillu Eulenspiegelu, koji je do nas došao preko njemačke varijante legende, a do Krleže preko Lovrenčićeve kajkavske inačice *Petrica Kerempuh iliti čini i življenje človeka prokšenoga* iz 1834.

²⁷ Andrić zaključuje da je "tom parnicom belgijska literatura prokrčila sebi put do priznanja svoga naročitog karaktera, koji se razlikuje od ostalih romanskih i germanskih književnosti vanrednom jakošću, punim lokalnim koloritom i neobuzdanom čežnjom za istinitošću i živošću. [...] Eekhoudova djela su ključ, da udjemo u dušu čovjekovu u onom značajnom stilu, u kojemu je čovječanstvu poslužilo staro flamandsko slikarstvo, koje svojom nepatvorenošću kroz tolika stoljeća djeluje i na današnja pokoljenja" (Andrić 1922, str. 5, 8).

²⁸ Podsjećamo da se tako zvao radikalni časopis što ga je Eekhoud 1895. osnovao s Maeterlinckom, Verhaerenom, Demolderom i Des Ombiauxom.

²⁹ Tresić-Pavičić (*Vienac*, 1903), Wenzelides (*Narodni list*, 43/1914, br. 7), Lulić (*Jutarnji list*, 1/1912, br. 186), Lunaček (*Obzor*, 55/1914, br. 121) itd. (usp. Košutić-Brozović 1969, str. 588 i 590).

³⁰ Tako nadahnuto da je Nikica Petrak u tekstu "Tin, Verhaeren, zaboravljeno" zbirku okarakterizirao kao "vrhunsko hrvatsko pjesničko djelo, izvornik koji pripada vrhunskim poetskim krea-

Verhaeren je zastupljen i u četirima antologijama francuskoga pjesništva – u Ježićevoj (1941) s dvije pjesme u Nazorovu i Sedmakovu prijevodu, u antologiji Mrkonjića i Tomasovića (1998) s jednom pjesmom u Ujevićevu prijevodu, u Zeljkovićevoj antologiji iz 1998, te u Tomićevoj iz 2008.

Kada je pak riječ o Rodenbachu, njegovo se ime spominje u časopisima hrvatske moderne,³¹ njegov roman *Mrtvi grad*, kako je preveden roman *Bruges-la-morte* iz 1899, u Zagrebu je objavljen 1917. godine kao 3. svezak Merkurove zabavne knjižnice (prevoditelj nije naveden), dok je 1934. izišao u prijevodu Josipa Horvatha i pod naslovom *Mrtvi Bruges* u svesku 70-72 izdanja *1000 najljepših novela*. Pjesme su mu također zastupljene u Ježićevoj i Tomićevoj antologiji.

Možemo zaključiti da su, za razliku od Mauricea Maeterlincka, koji je u ovim krajevima zarana prepoznat³² i razmjerno sustavno praćen, ponekad čak i bez većeg vremenskog odmaka, te je nužno ostavio traga u razdoblju hrvatske moderne,³³ ostali belgijski autori francuskoga jezika 19. stoljeća imali u nas relativno slab odjek,³⁴ prevedeni su malo i sa zakašnjenjem, koje se kretalo od solidnih 18 godina u slučaju Rodenbacha do čak 78 godina u slučaju De Costerova remek-djela! Prevedena djela uglavnom su reprezentativna, osim u slučaju Camillea Lemonniera, ali reizdanja su rijetka, pa su mnoga Maeterlinckova

cijama hrvatskog pjesništva 20. stoljeća" (Petrak, 2007, str. 323). Josip Tomić, pak, ustvrđuje da je Ujević preveo 35 Verhaerenovih pjesama, koje je vjerojatno "počeo prevoditi poslije čitanja Verhaerenove poezije iza 1934." (1970, str. 445). Zatim dodaje: "Upada u oči da Tinove pjesme, ispravljene iza 1934. i štampane od 1936. na dalje, po svojoj vanjskoj formi, dužini, a u izvjesnom smislu i po sadržaju, mnogo sliče Verhaerenovim" (*ibid.*), te poimence nabraja pjesme da bi zaključio: "Ne radi se, možda, o svjesnom oponašanju, ali su uočljive mnoge vanjske sličnosti i neki srodni socijalni motivi u Verhaerenovoj i Tinovoj poeziji poslije 1934. godine" (*ibid.*).

³¹ Košutić-Brozović primjećuje: "Rodenbach mora da je bio bar nekima bolje poznat kad Lisičar spominje konkretne srodnosti između njega i Vojnovića" (1969, str. 588).

³² Košutić-Brozović u tom smislu konstatira: "Najveći je uspjeh doživio Maeterlinck, koji se počinje prevoditi i izvoditi još početkom 90-tih godina, ali interes za njega ne opada tokom čitave Moderne, te se njegov utjecaj odrazio i u stvaranju naših pisaca raznih generacija (Vojnović, Begović, Galović). Uspoređen s Maeterlinckovim, uspjeh ostalih belgijskih pjesnika je neznatan, mada su Rodenbach i Verhaeren prisutni u našoj sredini, a na liniji Rodenbach – Vojnović mogle bi se povlačiti i stanovite paralele" (1970, str. 357). O utjecaju Maeterlinckova simbolizma na dramatičarski rad Frana Galovića govore i Šicel (usp. 1982, str. 148) te Frangeš (usp. 1987, str. 270–271).

³³ Ne treba smetnuti s uma da se i u drugim susjednim državama, odnosno republikama, Maeterlinck pratio, objavljivao i izvodio; frankofona je književnost i kultura općenito bila naročito prisutna u Srbiji i Crnoj Gori.

³⁴ Izuzmemo li osvrt i referiranja na Verhaerena i Rodenbacha. Košutić-Brozović stoga čak zaključuje: "[...] čini se kao da je u nas postojao stanoviti afinitet prema belgijskom simbolizmu uopće vjerojatno stoga što je bio topliji i manje hermetičan od francuskoga" (1969, str. 591).

prevedena djela široj publici danas nedostupna, a pitanje je, čak i da jesu dostupna, do koje bi mjere bila "upotrebljiva" s obzirom kako na kvalitetu prijevoda, tako i na razvoj hrvatskog jezika. Dodajmo, naposljetku, da su hrvatskoj publici do danas ostali posve nepoznati autori poput Demoldera, Mockela, Gilkina³⁵ i Elskampa, dok je *La Guerre du feu* J.-H. Rosnya Starijeg veoma kasno, tek 1985, Miloš Stevanović preveo na srpski i naslovio *Vatra*.

4. OD FRANZA HELLENSA DO MICHELA DE GHELDERODEA (1914–1945)

Kada je riječ o autorima koji počinju objavljivati u prvoj polovini 20. stoljeća, među njih svakako možemo ubrojiti romanopisce poput Andréa Baillona, Marie Gevers, Charlesa Plisniera, Madeleine Bourdouxhe, pjesnike i pripovjedače kao što su Franz Hellens, Albert Ayguesparse, Robert Vivier i Marcel Thiry, pjesnike poput Henrija Michauxa, Achillea Chavéa, Paula Nougéa, Mauricea Carêmea i Louisa Scutenairea, ili pak vrsne dramatičare kakvi su Fernand Crommelynck i Michel de Ghelderode. Shematizirajući književnu produkciju toga doba obilježeno svjetskim ratovima, mogli bismo reći da u prozi i dalje prevladava realizam (Baillon, Plisnier, Ayguesparse),³⁶ ali taj realizam polako pronalazi specifičan i samosvojan izraz u svojem fantastičnom ogranku, kojemu su na svoj način De Coster i Maeterlinck utrli put i koji uspješno povezuje suvremene francuske književne tendencije s flamanskim duhom; inačice koje idu od fantastičnog ili magičnog realizma, preko onirizma do nadrealizma zatječu se tako kod brojnih belgijskih pisaca od kojih su mnogi bili pod utjecajem Magritteova slikarstva (Hellens, Thiry, Michaux, Ghelderode). Četrdesetih godina se prvijencem javlja i Daniel Gillès, koji će ipak intenzivnije objavljivati, uglavnom romane i romansirane biografije, od '50-ih godina nadalje. U dramskim tekstovima prevladava ekspresionizam, koji se kod Crommelyncka vezuje za stilizaciju i poetizaciju scenskog izraza, dok kod Ghelderodea, koji se izvan Belgije nametnuo tek nakon Drugog svjetskog rata, iako je pisao od sredine dvadesetih godina 20. stoljeća, prelazi u teatar ekscesa i žanrovske hibridizacije. Belgijska lirika francuskoga jezika počiva na nadrealizmu uglavnom lijevo orijentiranih pjesnika (Chavée, Nougé). Među pjesnicima koji počinju pisati dvadesetih godina nalazi se i Norge. Najveću je slavu izvan Belgije postigao nevjerojatno plodni Georges Simenon, koji se žanrovski opredijelio objavivši cijeli serijal kriminalističkih romana čiji je

protagonist inspektor Maigret.³⁷ Žanrovsku književnost ispisuju i fantastičar Jean Ray, alias Raymond De Kremer (koji piše i na nizozemskom pod pseudonimom John Flanders). Konačno, strip autor Georges Remi zvani Hergé 1929. stvara Tintina, junaka koji će ga proslaviti diljem svijeta.

Posljednje desetljeće 19. stoljeća te prva dva desetljeća 20. stoljeća u hrvatskom su književnom životu poznata kao razdoblje moderne, koje je karakterizirala stilska eklektičnost i otvorenost kako prema realizmu i naturalizmu, tako i prema simbolizmu, impresionizmu, secesiji i dekadentizmu. Nacionalna je književnost već izgrađena na tradicionalnim zasadima realizma, pa se sve više usuđuje inovirati, i dalje se nadahnjujući europskim književnim tendencijama s malim – i sve manjim – zakašnjenjem. Jedan od središnjih književnih časopisa postaje *Savremenik* (1906–1941, s prekidima), koji objavljuje prijevode, ali naglasak ipak stavlja na domaću produkciju, pri čemu prostora daje i mladim glasovima. Tijekom Prvog svjetskog rata te dvadesetih godina njeguje se ekspresionizam, djeluje nekoliko avangardnih časopisa, a od 1928. *Hrvatska revija* i *Književnik*, uz cijeli niz druge periodike. Tridesete su godine obilježene povratkom na realizam uz osobito naglašen socijalnim angažmanom, dok su ratne godine razdoblje književnog stvaralaštva na temu rata i revolucije (usp. Šicel 1982, str. 156). Mnogi naši pisci odlaze u Pariz (Matoš, Čerina, Kamov, Ujević, Kosor, Štambak, Begović, Cesarec, Ivšić i dr.). Još 1913. Nikola Andrić pokreće *Zabavnu biblioteku* koja će do 1941. nuditi hrvatskim čitateljima beletristiku, što domaću, što stranu. U 603 broja u 425 svezaka, objavljeno je 114 prijevoda s francuskog. Među njima je, međutim, samo jedan roman belgijskog autora, i to već spomenuti *Kees Dorik* Georges Eekhouda. Od frankofonih je belgijskih romanopisaca iz ovoga razdoblja objavljeno veoma malo, izuzmemo li Simenonove romane koji su se u nas dosta prevodili.³⁸ Od hrvatskih izdanja spomenimo roman *Ona nije kriva?* u prijevodu Ive Adum iz 1958. (reizdanje 1960), te niz romana u izdanju Matice hrvatske iz 1966: *Bjegunac* u prijevodu Berislava Lukića, *Maigret i fantom* u prijevodu Bosiljke Pavić-Fajdić, *Maigret i žrtva iz Seine* u prijevodu Ivana Kušana (reizdanje 2004), *Maigret u baru 'Pikratt'* također u Kušanovu prijevodu, *Maigretov Božić* iz pera Ive Klarića, *Maigret u Arizoni* u prijevodu Melite Wolf, *Pod prijetnjom smrti* koji supotpisuju Milivoj Telečan i Karlo Budor, te *Prijateljica gospođe Maigret* u prijevodu Drage Dujmića. Georges Simenona zatječemo i u Štambakovoj *Oda-*

³⁵ Doduše, u *Životu* je objavljen Gradov osvrt na Gilkinove pjesničke zbirke (usp. Košutić-Brozović 1969, str. 441 i 588).

³⁶ O rudarima i životu u rudnicima pisali su u to doba, primjerice, Constant Malva i Pierre Hubermont.

³⁷ Valja ipak napomenuti da Simenon nije pisao isključivo kriminalističke romane: tridesetih je godina napisao nekoliko romana koji su danas poznati kao "kolonijalni", ali domaćoj su publici i dalje nedostupni u prijevodu.

³⁸ Osim u Zagrebu, prevodili su se još i u Beogradu, Sarajevu i Novom Sadu.

branoj francuskoj prozi iz 1998. Od recentnijih izdanja navedimo niz romana iz 2015. što ih je preveo Predrag Raos: *Konjušar s Providence*, *Obješeni sa Saint-Pholiena*, *Pietr Letonac* i *Pokojni gospodin Gallet*.

Po broju prevedenih naslova iza Simenona se nalazi Henri Michaux, iako ovaj iznimno plodni autor ima samo dva u nas objavljena monografska djela. Njegova je zbirka *Poezija* u prepjevju Zvonimira Mrkonjića objavljena 1963. Ana Gusić prevela je za časopis *Mogućnosti* (1975, 9, str. 1074–1083) ulomak iz djela *U zemlji magije* (*Au pays de la magie*, 1941). Fragmentarno su za časopise objavljeni i izbori tekstova u prijevodu Višnje Machiedo – “Neizreciva mjesta” (*Republika*, 46 /1990/, 5-6, str. 132–145) te “Kušnje, egzorcizmi” (*Forum*, 39 /2000/, knj. 72, str. 100–114). Ista je autorica Michauxa uključila u svoje antologijsko djelo *Osamnaest izazova* iz 1996. Michaux je zastupljen i u *Izabranim prepjevima* Nikole Miličevića iz 1997, u *Antologiji francuskog pjesništva* Mrkonjića i Tomasovića iz 1998, te u Zeljkovićevoj iz 1998. Fragmenti Michauxovih djela objavljeni su i u prijevodu Ane Buljan, pod naslovom *Barbarin u Aziji* (*Europski glasnik*, 1997, 2, str. 33–82), te pod naslovom “Barbarin na Cejlonu; Barbarin u Kini; Ideogrami u Kini” (*Europski glasnik*, 2003, 8, str. 538–579). Upravo *Barbarin u Aziji* (*Un Barbare en Asie*, 1933) u prijevodu Ane Buljan drugo je monografsko djelo objavljeno u Hrvatskoj, i to 2004. Spomenimo i da je prije nekoliko godina Asja Bakić prevela izbor tekstova pod naslovom “Kako me volja” za časopis *15 dana* (54 /2011/, 5-6, str. 30–35).

Michel de Ghelderode u Hrvatskoj je izvođen autor, ali malo je njegovih tekstova ukoričeno, odnosno prema nama dostupnim podacima svega tri njegove drame: *Smrt doktora Fausta* (*La mort du docteur Faust*, 1925), *Sunce zalazi* (*Le soleil se couche*, 1943) i *Escorial* (1927), što ih je 1975. Vjenceslav Kapural preveo za Teatar & TD. Zastupljen je i u Štambakovoj *Odabranoj francuskoj prozi* iz 1998.

Pjesnik Maurice Carême prvi je – i jedini – hrvatski prijevod dobio 1944. godine, zahvaljujući prevoditeljici Vandi Lipnjak koja je prevela priču za djecu *U carstvu cvijeća* (*Le royaume des fleurs*, 1934). Achille Chavée predstavljen je u okviru temata “Suвременi belgijski pjesnici francuskog izraza” u časopisu *Forum* (37 /1998/, 70, 7-8, str. 839–863) u našem izboru i prijevodu.

Dodajmo naposljetku i da je Tintin izlazio u jugoslavenskim časopisima, a tvrdo ukoričen izlazi u Hrvatskoj od 2010. u prijevodu Darka Macana.

Rezimiramo li dosad izneseno, uviđamo da su belgijski autori francuskoga jezika koji su počeli objavljivati u prvoj polovini stoljeća, izuzev Simenona i Michauxa, prošli – u ovom razdoblju kada su Europom, pa tako i našim krajevima, protutnjala dva svjetska rata – umnogome “ispod radara” prevoditelja i urednika koji su na prvim linijama kada se donose

odluke o tome što će se prevesti i objaviti.³⁹ Lako se uočava da su, kada i jesu prevedeni, prevedeni tek poslije rata. Doduše, Ghelderode je tada i postigao uspjeh u Parizu, što je zatim odjeknulo i kod nas. Moramo također napomenuti i da velik broj Simenonovih i Michauxovih djela nastaje nakon 1945.

5. OD DOMINIQUE ROLIN DO

JEAN-PHILIPPEA TOUSSAINTA (1945–1991)

Među autorima koji počinju pisati još tridesetih godina jest i Dominique Rolin koja, baš kao i Ghelderode, uspjeh postiže u Parizu četrdesetih godina, a njezina se spisateljska karijera proteže praktično cijelim 20. stoljećem. Četrdesetih godina prva djela objavljuje romanopisac, dramatičar, scenarist i esejist Félicien Marceau, koji karijeru također nastavlja u Francuskoj gdje postaje i članom Francuske akademije. Do kraja stoljeća pisat će i Paul Willems, romanopisac, pripovjedač, esejist i dramatičar. Iako najveći dio opusa ostvaruje nakon Drugog svjetskog rata, četrdesetih godina počinje pisati i Marcel Mariën, nadrealist koji tijesno surađuje sa Scutenaireom, Nougéom i Magritteom. U to doba djelovati počinju i pjesnici Christian Dotremont, jedan od osnivača grupe CoBrA, poznat po svojim logogramima, zatim François Jacqmain te André Blavier, veliki poklonik Raymonda Queneaua. Budući da je Belgija zemlja stripa, ne treba zaboraviti da neposredno nakon rata, odnosno 1946. godine, Maurice de Bevere zvani Morris osmišlja Lucky Lukea, dok će 1958. Peyo stvoriti legendarne Štrumpfove. Tih pedesetih godina svoje uratke počinju objelodanjivati Hubert Juin i Jean Muno, ali i cijeli niz spisateljica, poput Françoise Mallet-Joris, Liliane Wouters, Jacqueline Harpman, Suzanne Lilar i Michèle Fabien, a prvi album snima planetarno poznati šansonijer Jacques Brel. Početkom šezdesetih javljaju se dramatičar Jean Louvet, prozaik Marcel Moreau, pjesnici André Schmitz, Claire Lejeune i Jean-Claude Piroette, koji osim stihova piše i prozu, ali i slika. Svestran je i Roger Foulon koji na scenu stupa sredinom šezdesetih, a uz poeziju ispisuje i novele, romane i eseje. U drugoj polovini šezdesetih godina, u već zreloj dobi, na književnu scenu stupa vrsni romanopisac Henry Bauchau, a ubrzo zatim prva djela objavljuju i Pierre Mertens te François Weyergans, inače član Francuske akademije, polivalentni Gaston Compère koji se okušava i u poeziji i u prozi

³⁹ Od belgijskih autora francuskog jezika spomenutih u ovom radu u Hrvatskoj nisu prevedeni, ali zato jesu u Beogradu, primjerice André Baillon (*O jednoj Mariji*, 1936, prijevod djela *Histoire d'une Marie* iz 1921), Franz Hellens (*Zločin nepredviđen zakonom i druge priče* u prijevodu Bore J. Prodanovića, nedatirano, te *Žive utvare* u prijevodu Bore Glišića iz 1966), te Daniel Gillès, čiji je *Gorostas iz Jasne Poljane: romansirana biografija L. N. Tolstoja* (Tolstoi, 1959) objavljen 1964. u prijevodu Milice Mišković.

i u dramskim tekstovima, te pjesnici kao što su Christian Hubin, Jacques Izoard, Werner Lambersy, Jacques Crickillon ili Jean-Pierre Verheggen, koji je pisao i prozu. U sedamdesetim godinama 20. stoljeća belgijska publika ima priliku čitati poeziju, između ostalog, Guya Goffettea, Williama Cliffa, Jean-Luca Wauthiera, tekstove potekle iz pera romanopisaca i pjesnika Conrada Detreza te Eugèna Savitzkaye, koji pak objavljuje i drame te eseje. Svestrani su i Françoise Lalande te Jean-Baptiste Baronian, čiji opus sadrži kako ljubavne romane i krimiče pisane pod pseudonimom, tako i fantastične priče te priče za djecu. Osamdesetih godina na književnoj se sceni pojavljuju, između ostalog, pjesnik i romanopisac Francis Dannemark, romanopisac i esejist Jean-Philippe Toussaint, spisateljica Nicole Malinconi, te pjesnici Karel Logist i Éric Brogniet. Na samom kraju '80-ih prvijence objavljuju autori poput Gérarda Adama i Xaviera Deutscha.

Poratno je vrijeme u Hrvatskoj vrijeme rekonstrukcije, novih nada, u sklopu SFRJ koja se, za razliku od ostalih komunističkih zemalja, uspijeva izboriti za "nesvrstanost" i ostaje prilično otvorena prema utjecajima zapadne kulture. I dok pedesetih, šezdesetih, pa i sedamdesetih godina francuska književnost (od egzistencijalizma preko novog romana do postmodernih tendencija), kritika, filozofija i općenito teorija i dalje snažno odjekuju u našim krajevima, anglosaksonska književnost, naročito američka, sve su prisutnije, umnogome zahvaljujući vrsnim prijevodima Šoljana, Slamniga, Paljetka itd. Kada je riječ o belgijskoj književnosti francuskoga jezika, prije svega valja istaknuti da se u tom razdoblju pojavljuje prvi – a zasad i jedini – panoramski tekst koji ovo književno stvaralaštvo zahvaća od početaka pa sve do sedamdesetih godina prošloga stoljeća. Naime, 1982. godine u okviru opožnog sedmotomnog projekta *Povijest svjetske književnosti* u izdanju Mladosti, u trećem svesku izlazi vrlo stručan i informativan, iako sažet prikaz Gabrijele Vidan ("Ostale književnosti francuskog jezičnog izraza – Belgija", str. 765–778). Hrvatski čitatelj, dakle, prvi put može steći neki sustavniji uvid u ovaj dio belgijske književnosti.

Od svih su spomenutih autora najbolju recepciju, ako tako možemo reći, imali François Weyergans i Jean-Philippe Toussaint, s po dva objavljena integralna djela u hrvatskom prijevodu. Valja međutim napomenuti da je u oba slučaja riječ o recentnijim romanima, napisanim iza 1991. Za Weyergansa to su Goncourtom ovjenčani *Tri dana kod moje majke* (*Trois jours chez ma mère*, 2005) u prijevodu Mije Pervan iz 2006, te *Boksačka demencija* (*La démente du boxeur*, 1992) u prijevodu Sanje Šoštarić iz 2012. Ulomak nagrađenog romana u prijevodu Bosiljke Brlečić objavljen je i u časopisu *15 dana* (49 /2006/, 1/2, str. 42–46). Od Toussaintovih djela prevedeni su roman *Voditi ljubav* (*Faire l'amour*, 2002), i to 2004, dok je 2007. objavljen roman *Pobjeći* (*Fuir*, 2005); oba je prevela Suzana Kubik.

Marcel Mariën jedan je od rijetkih belgijskih autora koji je doživio reizdanje – njegova knjiga kratkih priča *Likovi s krme* (*Figures de poupe*, 1979) objavljena je zahvaljujući prevodilačkom maru Višnje Machiedo već 1980, a drugo je izdanje doživjela 2002.

Françoise Mallet-Joris također ima jedan prevedeni naslov; riječ je o *Nebeskom carstvu* (*L'Empire céleste*, 1958) u prijevodu Zlatka Maletića iz 1967.

Conrad Detrez je za roman *L'Herbe à brûler* (1978) nagrađen nagradom Renaudot, a na hrvatski su ga 1982. preveli Ivo Klarić i Divna Ježić, naslovivši ga *Trava za spaljivanje*. Henry Bauchau hrvatskoj je publici predstavljen jednim ulomkom djela *Dan za danom: Dnevnik Edipa na putu* (1983.–1989.), što ga je Bosiljka Brlečić prevela za časopis *Nova Istra* (15 /2010/, 3-4 [42], str. 191–212).

Jedini u nas prevedeni roman Gérarda Adama jest *Marco i Ngulula* (*Marco et Ngalula*, 1996), koji je iz radionice Ane Prpić izišao 2013. godine. Tekst Xaviera Deutscha⁴⁰ "Ukrajina i prokletnik" ("L'Ukraine et le maudit") preveo je Tomislav Dretar za reviju *Hrvatsko slovo* (2001).⁴¹

Od belgijskih je pjesnika zastupljena tek njih nekoliko. Presjek pjesništva Jean-Luca Wauthiera, *Plodovi sjene* (*Fruits de l'ombre. Poèmes 1976–1993*, 2003) u našem je prijevodu objelodanjen 2006.

Ostali su pjesnici objavljeni po časopisima i zastupljeni su uglavnom s nevelikim brojem pjesama. Riječki časopis *Dometi* objavio je 1977. temat pod naslovom "Sedam novih belgijskih pjesnika" (10 / 1977/, 3, str. 69–82) u izboru Andréa Domsa i prijevodu Đurđe Šinko-Depierris, u kojemu su mjesto našli Jacques Izoard, Françoise Delcarte, Claire Anne Magnès, Jacques Crickillon, Christian Hubin, Jean-Pierre Otte i André Doms.

William Cliff, Guy Goffette, Jacques Izoard, François Jacqmain, Werner Lambersy i Karel Logist objavljeni su u već spomenutom tematu pod nazivom "Suvremeni belgijski pjesnici francuskog izraza" u časopisu *Forum* (37 /1998/, 70, 4-6, str. 365–389, i 37 /1998/, 70, 7-8, str. 839–863), u našem izboru i prijevodu. Izbor pjesama Williama Cliffa iz zbirke *Le Pain quotidien* (2006) prepjevao je, k tome, Tomislav Dretar za *Europski glasnik* (2010, 15, str. 721–723).⁴² Izbor pjesama Andréa Schmitza u prijevodu Ite Kovač objavio je *Europski glasnik* (2008, 13, str. 869–879), dok je Érica Brognieta, također za *Europski glasnik*, prevela Ivana Šojat-Kuči (1999, 4, str. 887–892).

Stihovi Jacquesa Brela zastupljeni su u *Antologiji svjetske ljubavne poezije 20. stoljeća* Zvonimira Go-

⁴⁰ Ovaj je autor 1994. objavio knjižicu "Rat koji nisam htio" ("La Guerre que je n'ai pas voulue") u kojoj mladima govori o ratu u Jugoslaviji.

⁴¹ Tekst je dostupan na internetskoj stranici https://hr.wikisource.org/wiki/Ukrajina_i_prokletnik.

⁴² Dretarov prijevod Cliffovih pjesama može se naći i na internetskoj stranici [https://hr.wikisource.org/wiki/Pjesme_\(Cliff\)](https://hr.wikisource.org/wiki/Pjesme_(Cliff)).

loba iz 1997. te Golobovoj *Antologiji ljubavne poezije 20. stoljeća* iz 2008, kao i u antologiji *Urezi: izbor iz svjetske poezije o ratu, represiji, ropstvu...*, koju je 2014. uredio Tomica Bajsić.

Belgijska je knjiga za djecu i mlade toga doba predstavljena s tri naslova: s pričama za djecu Arthura Haulota *Crvenko na Mjesecu i druge priče* (*Roux sur la lune*, 1956) u prijevodu Ane Kolesarić (1985), te Baronianovom basnom *Figaro: Mačak koji je hrkao* (*Chatouille, le chat qui ronfle*, 2001) u prijevodu Nataše Maletić (2001, 2011), koja je prevela i *Zauvijek* (*Pour toujours*, 2001) istoga autora.

Od stripovskih junaka spomenuli smo Luckya Lukea, koji je kao Talični Tom izlazio u Jugoslaviji, da bi od 1994. počeo izlaziti kao Lucky Luke – dosad je objavljeno 30-ak naslova, mahom u prijevodu Milene Benini, nešto manje Vlatke Briški. Štrumpfove je na hrvatski prevodila Ana Kolesarić.

Zaključno možemo reći da su i u ovom razdoblju neki značajni belgijski književnici francuskoga jezika preskočeni u hrvatskoj prijevodnoj književnosti,⁴³ dok su neka, za povijest književnosti manje značajna imena, prevedena. Izbor, dakako, reflektira ukus frankofonih prevoditelja i urednika, a jednim dijelom zasigurno i osobne kontakte. Gotovo se čini nezamislivim da autori od kalibra kakvi su Paul Willems, Pierre Mertens ili Henry Bauchau do danas u Hrvatskoj nemaju prijevodnu recepciju. Neka su ranije nepravedno zaobiđena djela u ovom periodu ipak prevedena, poput De Costerova *Ulenšpigela* ili Verhaerenove poezije.

6. OD AMÉLIE NOTHOMB DO DANAS (1991–2016)

Devedesetih godina mnogi od autora spomenutih u prethodnom razdoblju i dalje su aktivni, štoviše, stvaraju neka od svojih zapaženijih djela (usp. Weyergans, Toussaint). No na frankofonoj književnoj sceni Belgije pojavljuje se i cijeli niz novih književnika, među kojima je svakako najveću međunarodnu slavu stekla Amélie Nothomb, koja svoj prvi roman objavljuje 1992. Među spisateljicama tu su još i Caroline Lamarche te Monique Thomassetie, koja osim proze piše i stihove, ali i slika. Svestrani su i Serge Delaive te Daniel De Bruycker, koji pišu kako stihove, tako i prozu. Od proznih pisaca valja istaknuti autore kao što su François Emmanuel, Éric Durmez, Bernard Tirtiaux, Vincent Engel ili Thomas Gunzig. U 21. stoljeću pak u književnost ulaze Bernard Quiriny, Sandrine Willems, Florian Houdart, Caroline De Moulder, Jean-Marie Defossez, Nicolas Ancion, Isabelle Wery... Naposljetku, Jan Baetens, Gwenaëlle Stubbe i Laurent Demoulin samo su neki od novijih pjesničkih glasova.

⁴³ Dominique Rolin, primjerice, nema hrvatskih prijevoda, ali je zato objavljena u Beogradu (roman *Senka prati telo* u prijevodu Vrlete Krulja iz 1958).

Devedesetih se godina stjecanjem neovisnosti u Hrvatskoj mnogo toga mijenja. Tijekom i nakon ratnih zbivanja niču nove, privatne izdavačke kuće, koje su najčešće male ili srednje produkcije (Ceres, Disput, Fraktura, Litteris, Meandar, Ocean More, Sysprint, Vuković&Runjić itd.), rjeđe velike (Školska knjiga, Algoritam, Profil, Naklada Ljevak, V.B.Z., Mozaik itd.). Osim što se s privatnim poduzetništvom bitno mijenja logika poslovanja, mijenja se i tržište, koje je sada višestruko manje, a u odnosu na jugoslavensko razdoblje i zatvorenije, barem '90-ih godina. Tih se godina, naime, noviji hrvatski prijevodi teško mogu naći u Bosni i Hercegovini ili Srbiji, ali i obrnuto. Danas je to ipak nešto lakše, jer su se u međuvremenu ponovo uspostavili komunikacijski kanali. Ipak, knjiga proizvedena u Hrvatskoj i dalje je preskupa za susjedna tržišta, pa je uglavnom dostupna sporadično, u nekim knjižarama, ili na sajmovima knjiga. Takva je situacija uvelike utjecala i na tiražu, a problem koji se danas postavlja pred hrvatskog nakladnika jest i nedovoljno razvijena distribucijska mreža. Svi ti pragmatični problemi uvelike uvjetuju i formiraju nakladničke programe u kojima je belgijska beletristika na francuskom jeziku i dalje prisutna sporadično. Recentne mogućnosti sufinanciranja knjige od strane lokalnih i državnih vlasti, ali i poticanje prevođenja na europskoj razini, donekle idu u prilog prevođenju i objavljivanju tzv. "malih" književnosti. Jedan od značajnijih iskoraka u upoznavanju hrvatskog čitateljstva s belgijskom književnošću učinio je časopis *Kolo*, objavivši 2003. (br. 3) cijeli temat preglednoga tipa o belgijskoj književnosti, pod nazivom "Belgijski kulturoskop".⁴⁴

Amélie Nothomb u toj je konstelaciji neprijeporno najprevođenija frankofona belgijska autorica u nas, sa sedam prevedenih naslova: *Kozmetika neprijatelja* u prijevodu Gordane V. Popović (2003), *Robert je njezino ime* u prijevodu Ele Agotić (2003), *Protiv Katiline* također u prijevodu Ele Agotić (2004), *Antikrista* u prijevodu Andree Grgić Marasović (2004), *Ni Evina ni Adamova* u prijevodu Anje Jović (2009), *Vladavina moćnih* u prijevodu Anje Jović (2010) te *Oblik života* u prijevodu Anje Jović (2012).

Caroline Lamarche predstavljena je hrvatskoj publici 2005. romanom *Dan napuštenog psa* (*Le Jour du chien*, 1996) u prijevodu Bosiljke Brlečić.

Najpoznatiji naslov Bernarda Tirtiauxa *Prenositelj svjetla: majstor staklar Nivard De Chassepierre* (*Le passeur de lumière: Nivard de Chassepierre, maître verrier*, 1993) prevela je Ivana Carrette-Šojat 2000. Marom iste je prevoditeljice 2006. objavljen i roman Sergea Delaivea *Vrijeme sna* (*Le temps du rêve*, 2000), potpisan pseudonimom Axel Somers. Ulomak je prethodno objavljen u *Književnoj Rijeci* (7 /2002/, 3, str. 58–62).

⁴⁴ Tekstovi su dostupni na internetskoj stranici <http://www.matica.hr/kolo/291/r/Belgijski%20kulturoskop/>.

Pripovijest *Ljudsko pitanje* (*La question humaine*, 2000) François Emmanuela objavljena je 2003. u prijevodu Tomislava Dretara u koprodukciji na relaciji Bruxellesa i Zenice. Dretar je preveo i spjev Monique Thomassetie “Anđeo Dijagonala” koji je objavljen kao prvi dio zbirke *Triptih* (*Tryptique*, 1997).⁴⁵

Možemo ustvrditi da se i u ovom razdoblju belgijski pisci objavljuju sporadično, mahom kada steknu ugled u Francuskoj, odnosno u svijetu. Književne nagrade svakako pritom igraju određenu ulogu u odabiru naslova, međutim one nemaju previše utjecaja na čitateljsku recepciju. Proza mladih, manje poznatih autora, baš kao ni poezija, zasad nisu prevedene.

7. UMJESTO ZAKLJUČKA

Ovim pregledom prijevodne recepcije belgijske književnosti francuskoga jezika potvrdili smo pretpostavke s početka našega rada: ove dvije književnosti nisu imale velikih dodira tijekom povijesti, iako su se obje uvelike referirale na francusku književnost, a prijevodna je protočnost između njih uglavnom bila jednosmjerna, idući prvenstveno iz velikog jezika – francuskog – i pripadajuće mu književnosti prema našem, umnogome manjem jeziku i književnosti. Stoga hrvatska recepcija i ne razlikuje nužno belgijskog frankofonog književnika od francuskog.

U ovih stoljeće i pol na hrvatskom je objavljeno, prema podacima koji su nam bili dostupni, 48 integralnih djela (ne računajući knjige za djecu) od 18 frankofonih belgijskih autora. Još su neki zastupljeni izborom pjesama ili ulomcima. Dva su djela doživjela nove prijevode (Maeterlinckova *Modra ptica* / *Plava ptica* te Rodenbachov *Mrtvi grad* / *Bruges mrtvi grad*), a tri reizdanje (De Costerov *Ulenšpigel*, Simenonov *Ona nije kriva* i Mariénovi *Likovi s krme*). Najviše su se, uz Maeterlincka, prevodili Georges Simenon, Amélie Nothomb i Henri Michaux, nešto manje François Weyergans i Jean-Philippe Toussaint. Nije se, međutim – da se vratimo teoriji polisistema – prevodila isključivo kanonizirana literatura: zastupljena je i žanrovska književnost, dječja knjiga, stripovi, šansone...

Maeterlinck je praktično jedini uistinu ostavio ovdje traga te utjecao na formiranje književnog ukusa, a izravno ili neizravno i na književno stvaralaštvo nekih domaćih autora. Verhaerenovu je poeziju također duboko očitio Tin Ujević. Ostala su djela u hrvatsku prijevodnu literaturu ušla ponajviše na razini informacije koja je u odnosu na sliku što je belgijska literatura francuskog jezika gradi o sebi bitno sužena. Drugim riječima, njezina specifičnost u pojedinim razdobljima nije nužno kod nas prepoznata i prenesena (fantastični aspekti, magični realizam i sl.). Tome se može pridodati

dati i činjenica da mnogi autori koji i jesu prevedeni nisu nužno predstavljeni dovoljno reprezentativno (Lemonnier, Carême itd.). Neka bi djela, uz to, trebala biti iznova prevedena ili barem osvježena.

Konačno, među belgijskim književnicima francuskoga jezika koje hrvatski čitatelji nisu imali priliku čitati u prijevodu i dalje su André Baillon, Henry Bauchau, Madeleine Bourdouxhe, Fernand Crommelynck, Francis Dannemark, Max Elskamp, Marie Gevers, Jacqueline Harpman, Christian Hubin, Susan Lilar, Nicole Malinconi, Pierre Mertens, Paul Nougé, Norge, Eugène Savitzkaya, Louis Scutenaire, Marcel Thiry, Jean-Pierre Verheggen, Paul Willems...

BIBLIOGRAFIJA

Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice, <http://www.nsk.hr/ispis-rezultata/>.

Katalog Knjižnica grada Zagreba, <http://katalog.kgz.hr/pages/search.aspx>.

“Belgijski kulturoskop”, 2003. U: *Kolo*, 3.

Andrić, Nikola, 1922. “Georges Eekhoud”. U: Georges Eekhoud: *Kees Doorik*. Zabavna biblioteka, 273-275. Zagreb: Naklada Kr. Zemaljske Tiskare, str. 3–8.

Čale, Frano i drugi (ur.), 1982. *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Mladost, sv. 3, str. 765–778.

Denis, Benoît i Jean-Marie Klinkenberg, 2005. *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles: Espace Nord.

Even-Zohar, Itamar, 1978. *Papers in historical poetics*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics – Tel Aviv University, 1978.

Even-Zohar, Itamar, 1990. “Polysystem Studies”. U: *Poetics Today* 11, 1.

Flaker, Aleksandar i Krunoslav Pranjić (ur.), 1970. *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*. Zagreb: Liber.

Frangeš, Ivo, 1987. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb – Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba.

Ježić, Slavko, 1993. *Hrvatska književnost*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Klinkenberg, Jean-Marie i drugi (ur.), 1994. *Espace Nord. L'Anthologie*. Bruxelles: Éditions Labor.

Košutić-Brozović, Nevenka, 1965. “Časopis hrvatske moderne ‘Mladost’ i strane književnosti”, Zagreb: JAZU, rad 341 (posebni otisak), str. 231–262.

Košutić-Brozović, Nevenka, 1969. *Francuske književne pobude u časopisima hrvatske moderne*. Zagreb: JAZU, rad 355 (poseban otisak), str. 403–666.

Košutić-Brozović, Nevenka, 1970. “Evropski okviri hrvatske moderne”. U: *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*. Ur. Aleksandar Flaker i Krunoslav Pranjić, Zagreb: Liber.

Lapenda, Stjepan, 2008. *Francuski duh u hrvatskoj periodici u Dalmaciji 1844.–1918*. Split: Književni krug.

Maixner, Rudolf, 1952. *Hrvatski prijevodi francuske proze 1800.–1860*. Zagreb: JAZU.

Mandić-Hekman, Ivana, 2007. *Zabavna biblioteka: bibliografija*. Zagreb: Ex libris.

⁴⁵ Prijevod je dostupan na internetskoj stranici <https://hr.wikisource.org/wiki/An%C4%91eo-Dijagonala>.

Marijanović, Stanislav, 2002. "Europska književnost i umjetnost u časopisu *Mladost*". U: *Književnost i kazalište hrvatske moderne – bilanca stoljeća II*. Ur. Nikola Batušić. Zagreb – Split: HAZU – Književni krug, str. 247–257.

Pavlović, Cvijeta, 2008. *Hrvatsko-francuske književne veze: 15 studija*. Zagreb: FF Press.

Pederin, Ivan, 2005. "Uloga njemačke književnosti u borbama starih i mladih u 'Viencu'". U: *Croatica et Slavica Iadertina*, 1, str. 267–289.

Pederin, Ivan, 2006. *Časopis Vienac i književna Europa 1869–1903*. Zagreb: Matica hrvatska.

Petrak, Nikica, 2007. "Tin, Verhaeren, zaboravljeno". U: *Prešućeno, zabranjeno, izazovno u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Ur. Nikola Batušić. Zagreb – Split: HAZU – Književni krug, str. 319–329.

Quaghebeur, Marc, 2015. *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*. sv. I, Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.

Rolland, Romain: "Ulenšpigel". U: De Coster, Charles, 1945. *Legenda o Ulenšpigelu i Lamu Gudzaku*. Preveo August Cesarec. Zagreb: Nakladni zavod hrvatske, str. XV–XXXII.

Šicel, Miroslav, 1982. *Hrvatska književnost*. Zagreb: Školska knjiga.

Šimundža, Drago, 1993. *Francuska književnost u "Viencu"*. Split: književni krug.

Šimundža, Drago, 1995. "Hrvatsko-francuske književne i kulturne veze u XIX. stoljeću". U: *Hrvatska/Francuska: Stoljetne povijesne i kulturne veze*. Ur. Dražen Katunarić. Zagreb: MOST, DHK, str. 77–90.

Tomić, Josip, 1970. "Tin Ujević i francuska književnost". U: *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*. Ur. Aleksandar Flaker i Krunoslav Pranjić, Zagreb: Liber.

Vidan, Gabrijela, 1982. "Ostale književnosti francuskog jezičnog izraza – Belgija". U: *Povijest svjetske književnosti*. Ur. Frano Čale et al. Zagreb: Mladost. sv. 3, str. 765–778.

Wouters, Liliane i Alain Bosquet, 1992. *La poésie francophone de Belgique*. 2 sveska. Bruxelles: Palais des Académies.

SUMMARY

CROATIAN TRANSLATIONS OF THE BELGIAN FRANCOPHONE LITERATURE

In this paper we analyze the Croatian perception and reception of the Belgian French language literature from the mid-19th century to the present time, and we examine it through the prism of translation. Our research focuses on the following questions: which authors and which of their works have been translated into Croatian and when (how much time elapsed between the original and its translation), which of them have eventually left a deeper mark, and last, but not least, which authors have never been translated, despite of their unquestionable importance for the Belgian literary corpus. For the sake of clarity, we have divided the time period going from the mid-19th century to the present into four smaller units, using as boundaries the historic dates of 1914, 1945 and 1991. From the theoretical point of view, we will rely on the polysystem theory, which has been elaborated from the beginning of the 1970s, on the model of the Russian formalism and the Prague Linguistic Circle by the Israeli theorist Itamar Even-Zohar (1978, 1990).

Key words: Belgian literature, French language, Croatian, translation, reception

Raznovrsne interpretacije u recepciji Mauricea Maeterlincka u Srbiji i Crnoj Gori

Maurice Maeterlinck je Nobelovom nagradom kanoniziran kao u svjetskim razmjerama priznat pisac te na taj način ima drugačiji status od ostalih belgijskih autora. Francuska literatura daje mu posebno mjesto u svim povijestima francuske književnosti, bilo da se radi o simbolizmu i inovacijama u teatru, bilo da se ističe kao autor belgijske književnosti na francuskom jeziku.¹ Dok Lanson navodi kao remek-djelo komad *Pelléas i Mélisande* koji je muzikom proslavio Debussy (Lanson 1932, str. 739), Thibaudet naglašava uspjeh *Plave ptice* i čvršći položaj Maeterlincka u inozemstvu nego u Francuskoj (Tibode 1961, str. 624).

Pokušaji simbolista, predvođenih Mallarméom, da se “nametnu sceni” (Tibode 1961, str. 622), nisu imali mnogo uspjeha. Pojava Maeterlinckovog teksta *La Princesse Maleine* 1889. godine, tiskanog u samo trideset primjeraka, pozdravljena je kao uspjeh antinaturalističke estetike. Ubrzo se formiraju Le Théâtre d’Art (1891) i malo kasnije Le Théâtre de l’Oeuvre (1893) pa simbolistička drama dobiva svoju scenu u Parizu, a najveći uspjesi jesu upravo rani Maeterlinckovi komadi. Stoga je mjesto flamanskog simbolista neraskidivo povezano s francuskim kazalištem i simbolizmom, kako ga povijesničari književnosti i situiraju. No njegove drame vrlo brzo osvajaju mnoge europske scene, nižu se uspjesi komada *Pelléas et Mélisande* (1892), *Monna Vanna* (1902) te drame *L’Oiseau Bleu* (1909), koju u Moskvi postavlja Stanislavski.

Belgijski autor je na tlo Srbije i Crne Gore stigao najprije upravo dramama te će se ovaj rad, zbog uvjetočnosti opsegom, ograničiti na teatarsko prisustvo i prijem. Doduše, prve drame postavljene su u Srbiji krajem XIX. stoljeća a u Crnoj Gori početkom XXI. Kazališni komadi Mauricea Maeterlincka u teatarskom životu dviju susjednih zemalja imali su posve drugačiju recepciju.² Drugi razlog je što je i danas ostala

poprilično nepoznata recepcija Mauricea Maeterlincka u kazališnom životu Beograda od samih početaka ove blistave karijere. Flamanac je prisutan i prijevodima eseja nakon 1914. godine.³

Prvi Maeterlinckov dramski tekst igran u Srbiji 1891. jest njegov prvi objavljeni komad – *Kneginjica Malena* (fr. *La Princesse Maleine*, 1889). U Narodnom pozorištu u Beogradu bit će postavljena i *Nezvana gošća* 1900. (fr. *L’Intruse*, 1890). Godine 1903. isti dramski tekst, *Monna Vana*, bit će igran u dva kazališta, u Narodnom pozorištu u Beogradu i u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu (fr. *Monna Vanna*, 1902). Sljedeće, 1904. godine, Narodno pozorište u Beogradu postavlja još dvije Maeterlinckove drame, *Domaće ognjište* (fr. *L’Intérieur*, 1894) i *Tentažilova smrt* (fr. *La Mort de Tintagiles*, 1894). Na prvi pogled, iznenađujuć je interes jednog balkanskog nacionalnog teatra⁴ za simbolističke dramske tekstove pisane, po Thibaudetovim riječima, “u raspoloženju pjesničke vizije, bez imalo pomisli na scenu” (Tibode 1961, str. 623).

Nakon tog perioda, Maeterlinck se postavlja sporadično, rijetko, najčešće bez kritičke interpretacije i evaluacije. No, ono što čini zanimljivim, čak intrigantnim, prisustvo belgijskog nobelovca u srpskoj i crnogorskoj kulturi jesu značenja koja su njegove drame dobivale. Od autora koji je ratovao s klasičnim pravilima i svim oblicima mimetičkog kazališta, neka izvođenja u Srbiji i Crnoj Gori učinila su ga angažiranim i aktualnim piscem, posebno recentne postavbe.

¹ Lanson, Gustave, 1918. *Histoire de la littérature française*. Pariz: Hachette; Tibode, Alber, 1961. *Istorija francuske književnosti*. Prijevod Midhad Šamić. Sarajevo: Izdavačko preduzeće Veselin Masleša; Bédier J i P. Hasard, 1948. *Littérature française*. Pariz: Librairie Larousse; *La Littérature française I, II*, 2007. Pariz: Gallimard.

² Rad je prvotno trebao predstaviti raznolikost interpretacija Maeterlinckovog djela u svim zemljama nekadašnjeg srpskohrvat-

skog jezika, dakle i u Hrvatskoj i u Bosni i Hercegovini, no količina pronađene građe nadišla je opseg rada za časopis.

³ Najstariji prijevodi koji se mogu naći su: M. Maeterlinck, *O lepoti duše*, prijevod I. Đurđević, Sarajevo, 1914; M. Maeterlinck, *Smrt*, prijevod J. Barač, Split: Naklada knjižare Vinko Jurić, 1918; M. Maeterlinck, *Mudrost i sudbina*, prijevod Aleksandar Grlić, Zagreb: Grič, 1918.

⁴ Srbija se oslobađa višestoljetne otomanske vlasti u drugoj polovini XIX. stoljeća, a međunarodno priznanje nezavisnosti dobiva Berlinskim sporazumom 1878. godine. Narodno pozorište u Beogradu osnovano je 1868. godine.

1. REVOLUCIJA U KAZALIŠTU

Okvir bajke, odsustvo tradicionalnih teatarskih elemenata (psihologija likova, pravilo vjerojatnosti, motivacija radnje), nova funkcija jezika, nova vizija svijeta, *La Princesse Maleine*, objavljena 1889. godine, svom je autoru od pojavljivanja pribavila usporedbu sa Shakespeareom, zahvaljujući slavnom kritičaru Octaveu Mirbeauu koji je u *Figaru* od 24. kolovoza 1890. svojim tekstom izrazio oduševljenje za tada nepoznatog autora i njegovo remek-djelo, smatrajući ga ljepšim od onog najljepšeg što postoji u Shakespeareovom djelu (Mirbeau 1890). Sjevernjačke magle, likovi kraljevskog porijekla, scene surovih ubojstava, miješanje registara, neke su od kvaliteta kojima je kritika, vidjet ćemo to u nastavku teksta, opravdala tu usporedbu i najavila novi glas u dramaturgiji.

Maeterlinck već prvim komadom odbacuje klasičnu dramaturgiju zasnovanu na pravilima. Predstaviti na sceni ono što je nevidljivo i nepoznato, povezati ljudsko s kozmičkim, izazvati efekt strepnje od sveprisutne i neizbježne smrti, odlike su ranog dramskog stvaralaštva Mauricea Maeterlincka. Uz to, bogat literarni jezik, šumovi prirode, huk vjetra, treptaj lišća, sve što priroda akustički proizvodi dobiva svoju funkciju na sceni. Od pojave kometa na početku komada do pomračenja i oluje na kraju, kozmičke sile zamjenjuju fatalnost klasičnog teatra. Scene se redaju bez mnogo logičke povezanosti. No, komad je ipak napisan, klasično, u pet činova.

Upravo se prvi Maeterlinckov komad, bajka s tragičnim završetkom, našao na repertoaru Narodnog pozorišta u Beogradu 19. listopada 1891. godine. U to doba ne postoje profesionalni redatelji pa režiju potpisuje tada ugledni beogradski glumac Miloš Cvetić. Komad je preveo Milovan Đ. Glišić pod nazivom *Kneginjica Malena*.⁵

Prijem kritike je izuzetan. Usred nacionalnog repertoara i stranih klasika, na pozornicu nacionalnog teatra postavljen je vrlo aktualan simbolistički, poetski dramski tekst. Kazališni kritičar S. J. u *Narodnom dnevniku* čudi se što se publika smijala "toj čudnovatoj drami", kritizirajući domaću publiku za neznanje, kao što je prethodno bio slučaj i "s Ipsenom".

Oh, ja ne zameram našoj publici, što se nije divila iz sve duše Meterlinkovoj drami [...]. Ja sam čuo, da se ta krvava i avetinjska fantazija, ta skandinavska bajka [...] predstavljala do sada samo u Théâtre libre, koje nije pozorište udešeno za širu publiku. Ja sam čuo, da se ona i pariskoj publici učinila malo neobična, suviše originalna. (J. S. 1891, str. 2)

Kritičar se u nastavku opširnog teksta bavi Maeterlinckovom dramaturgijom, gradnjom likova, jezikom, radnjom te iznosi kvalitete drame. "*Kneginjica Malena* mnogo se udaljuje od drama koje svaki dan

gledamo" (J. S. 1891, str. 2). Tim riječima kritičar precizno situira revolucionarnost prvog Maeterlinckovog komada. Navodi odsustvo jedinstva i veze među scenama, no dobro zapaža da je na gledaocima da dopune prazninu "između tih momenata". Kritičar ističe da je jezik sveden na "dve tri sa svim obične reči; ništa više, kao da ne govore pred publikom" (J. S. 1891, str. 2).

Što se tiče psihologije, prije svega glavne junakinje, kritičar navodi:

Kneginjica Malena ostaje [...] za nas jedno nepoznato lice. Mi smo videli njene žeste i mimiku; ali joj ne znamo biografije. (J. S. 1891, str. 2)

Ističući efekte koje drama postiže nejasnoćama, ipak opravdava autora riječima: "Tajnu valja pričati kao tajnu" (J. S. 1891, str. 2). U autorove vrline kritičar ubraja i činjenicu da je raskinuo s logikom i da je pronikao u "tajanstvenost tajne" oslikavajući prisustvo "senke smrti" (J. S. 1891, str. 3).

Jedna impresionistička kritika koja se pojavila u časopisu *Odjek* dopušta da saznamo s kakvim oduševljenjem kritičar otkriva Maeterlincka. "Sinoć mi se desilo što odavno nije: gotovo tri časa bio sam izvan svoje kože" (M. S. 1891, str. 1). Radost, oduševljenje, uzbuđenje, divljenje, neke su od emocija koje izaziva "istinska poezija" i "veliki majstor". Najprije detaljno opisuje što se dešava na sceni, čin po čin, uključujući uz opise radnje i tumačenja izvjesnih elemenata drame. Usporedba sa Shakespeareom pratit će budućeg nobelovca i u srpskoj recepciji te će kritičar *Odjeka* napisati:

Fabula je stara kao što je stara ljubav i kao što su stare prepreke. [...] Meterlinkov Hamlet nije oličena 'sumnja', oličena 'analiza', no oličena bezazlenost, prirodnost. (M. S. 1891, str. 1)

Citiranjem Njegoševih stihova iz *Gorskog vijenca* kritičar naglašava časnu smrt kao herojski izbor, dajući pritom neobičnu ocjenu "Malena ne može biti protivna srpskome duhu" (M. S. 1891, str. 3).

Po sačuvanim kritikama, upravo poetski jezik izgledao je prirodnije na sceni, prijemčljivije u odnosu na tirade klasičnog kazališta:

U 'Maleni' ne samo da nema suvišnih reči i tirada, no svako lice govori ama baš u dlaku koliko treba. (M. S. 1891, str. 2)

Za sam kraj, daju se iskrene pohvale prevoditelju i glavnoj glumici, "g-ci Nigrinovoj". Vela Nigrinova zaslužuje mjesto u recepciji Maeterlincka jer će nešto kasnije zablistati i kao Monna Vanna na istoj sceni.

Kneginjica Malena, Maeterlinckova premijera na srpskom jeziku, primljena je s oduševljenjem nalik onome kojim je Mirbeau svojim tekstom lansirao novog autora. Uz navedenu reakciju šire publike na novo i nepoznato, kritika naglašava sve bitne karakteristike autorove estetike: novina u dramaturškom nizanju scena, odsustvo mimetičke poetike, važnost jezika i zvuka, tragičnost, uzvišenost. Svakako, pred-

⁵ Prijevod nije objavljen.

stava odigrana samo par godina nakon pariške premijere, zainteresirala je i stručnu i široku javnost za belgijskog autora.

2. 1900–1904.

2.1. Maeterlinck je u modi

Drugi Maeterlinckov komad, *L'Intruse*, 1890, najavljuje i u popriličnoj mjeri definira ono što kritika naziva “ranim Maeterlinckom”, a to je opus koji još čine jednocinke *Les Aveugles* (1890) i *L'Interieur* (1894) te *La Mort de Tintagiles* (1894) u pet činova. Radnja se iz bajkolikih fantazija premješta u običan, svakodnevni život, a dominantna tematska os jest neminovno i tajanstveno sveprisustvo smrti.

Redukcija svih elemenata, koja je najavljena već u prvom komadu, vodi ka “statičkoj drami”, koja, ma kako paradoksalno zvučala s obzirom na grčko značenje pojma drama, upravo definira Maeterlinckovo kazalište. Radnja je svedena na minimum – u komadu *L'Intruse*, jedna obitelj u kući čeka rođakinju da pomogne oko roditelje, no stići će netko drugi. Zvuci, kako je najavio u *Princezi Maleni*, dobivaju istu vrijednost kao i verbalni jezik – vrata škripe, vjetar huči, slavuj pjeva, ali i tišina, šutnja, odsustvo govora. Likovi nisu više kraljevi i princeze, već djed, otac, djevojčica, dijete. Tragika svakodnevnog, kako je belgijski autor naslovio jedan svoj esej – “*Le tragique quotidien*”.⁶

U Beogradu je *Nezvana gošća*, kako glasi prijevod, postavljena 18. ožujka 1900. godine u Narodnom pozorištu. Redatelj je Milovan Gavrilović, koji i glumi u predstavi, a prijevod je načinio Uroš Petrović.

Dva prikaza nađena u tadašnjem tisku pokazuju da je sačuvana nova kazališna estetika, no jedan od njih u *Večernjim* čudi se odluci Pozorišta da postavi ovaj komad smatrajući da je “velika retkost naći glumca, koji će moći interpretirati njegova dela” (“Narodno pozorište” 1900, str. 3–4).

18. ožujka kritičar *Nove iskre* govori o *Nezvanoj gošći*, ističući tu “neobičnu, strašnu, jezivu, mističnu, bolje bi bilo reći tragediju no dramu” (“Meterlink, Šnicler i Paljeron” 1900, str. 126). Kako se vidi iz ovih starih prikaza, uobičajena praksa je da se radnja predstavi na vrlo poetičan način: “Letnja je noć, čarobna...” Naglašava se čekanje, šutnja, i pogotovo lik slijepog djeda koji naslućuje i “vidi” da neko dolazi. Nakon toga, kritičar zaključuje:

Sa rečima probranim, rečenicama izrezanim, scenama začaranim, i vešto udešenim, dubokim i mističnim, koje jasno pokazuju pisca *Kneginjice Malene*. [...] Njom

⁶ Esaj “Le Tragique quotidien” objavljen je u knjizi *Le Trésor des humbles*, 1896, a prijevod “Tragična svakodnevnica” pojavio se u knjizi: Moris Meterlink, *Eseji*, prijevod Bojan Lalović, Beograd: Književna reč, 1998.

pisac pokazuje kako bedni čovek oseća večitu i strašnu sudbinu koja lebdi nad njim; u vazduhu, u prirodi, u detinjem krikju, u gasnom plamenu, u svima sitnicama on vidi njene simbole; vidi tajanstvenu vezu između svega, on unosi dušu u sve i stavlja pod uticaj nevidljivoga sve. (*id.*)

Maeterlinckove drame su, bez ikakve sumnje, našle svoje mjesto u beogradskom kazališnom životu.

2.2. *Monna Vanna* – europski hit

Monna Vanna je komad koji predstavlja autorov poetički povratak tradicionalnoj dramaturgiji. Komad je objavljen u Parizu 1902. godine, igran u berlinskom, bečkom, budimpeštanskom kazalištu pa je sljedeće, 1903. godine stigao i u Srbiju, i to u dva kazališta, beogradsko i novosadsko.

Preuzimanje historijske drame s herojskom i u tradicionalnom značenju uzvišenom radnjom, očigledno je prijalio Maeterlinckovoj publici te je *Monna Vanna* postala njegov najveći dramaturški uspjeh. Ovo je i velika ljubavna priča, što ne treba zanemariti kada je ukus publike u pitanju. Radnja je smještena potkraj XV. stoljeća u Pizi opkoljenoj Florentincima. Glavna junakinja mora se žrtvovati; da bi spasila svoj grad, mora provesti jednu noć s florentinskim vođom, Prinzi-valleom, zaljubljenim u nju još od djetinjstva. Guido Colonna, mučen ljubomorom i supružničkom ljubavlju, odbija žrtvu na koju pristaju Monna Vanna i njegov stari otac. No, netaknuta Monna Vanna u toj jednoj noći otkriva plemenitu ljubav florentinskog vođe.

U srpskoj štampi o ovom komadu piše se nezavisno od premijera na srpskom jeziku. *Nova Iskra* objavljuje tekst M. P. Ćirkovića koji iz Dresdena izvještava o uspjehu “belgijskog mađioničara” kod “najširih krugova” (Ćirković 1903, str. 30). Uviđajući preokret u Maeterlinckovoj poetici, kritičar smatra nemotiviranom konačnu odluku junakinje jer u velikoj priči o ženskoj vjernosti izbor Prinzi-vallea “kvari do sada lepu sliku” (Ćirković 1903, str. 31).

Beogradska premijera najavljena je kao “velika senzacija”, spominje se europska recepcija, a kao poseban značaj navodi se to što je glavnu ulogu igrala autorova supruga (“Pozorišne vesti” 1903, str. 127). *Večernje novosti* preuzimaju kritiku talijanskog “korespondenta” kazališnog lista *La Bohème* te ga u prijevodu objavljuju. Talijanski kritičar, koji je odgledao mnoge Maeterlinckove komade po Europi, uživa što ima priliku vidjeti jedan i u srpskom prijevodu. Uz dojmove najprije o onome što mu se nije svidjelo, kritičar od pojave glavne glumice Vele Nigrinove pokazuje toliko oduševljenje njenom izvedbom da je generalni sud o predstavi jako pozitivan. Prazno gledalište jedino je što zbunjuje talijanskog gledaoca.

Monna Vanna u Novom Sadu više je uzbukala duhove. U to vrijeme Novi Sad pripada Austro-Ugarskoj Monarhiji, a Srpsko narodno pozorište jedan je od stupova čuvanja nacionalnog identiteta. Treba

podsjetiti da je ovo prva Maeterlinckova drama na novosadskoj sceni, i to baš u godini kada kazalištem upravlja Branislav Nušić. Jedan vehementan napad na odluku SNP-a pojavio se u listu *Branik*:

Moramo priznati, da nas je *neprijatno* iznenadilo što je pozorišna uprava na pozornicu donela takovo parče, kao što je drama: *Mona Vana*. [...] *Mona Vana* vređa srpske osećaje, vređa ono što Srbin naziva ženskim ponosom. Zato *Mona Vana* nije smela doći na srpsku pozornicu. (“Srpsko-narodno pozorište” 1904, str. 3)

Ozbiljne kritičke tekstove objavljuje specijalizirani časopis *Pozorište*. U tekstu iz 1903. godine *Monna Vanna* je istaknuta kao piščev neuspjeh. Ističući samo glumce koji su spasili predstavu, kritičar koristi jake izraze za komad, kao “moderno nedonošče”, “zaraza”. Sasvim drugačiju evaluaciju nudi u istom časopisu J. Hr(anilović) 1904. godine, za koga je Maeterlinck “originalan denij”. Trasirajući njegov put od simbolizma, preko impresionizma do “modernog naturalizma”, kritičar ističe izvanredan uspjeh ovog komada koji, za njega, leži u dubokom psihološkom pogledu, ali i u smjelosti da se obrani slobodna ljubav. Po likovima koji predstavljaju moderne individualnosti, po jakim sukobima osjećaja i po smjelosti nekih prizora, Hranilović zaključuje da se radi o modernoj drami u pravom smislu riječi (J. Hr. 1904, str. 82–83). Ipak, *Monna Vanna* se našla na popisu komada koji se moraju ukloniti iz repertoara, uz razne operete, vodvilje i lake komedije (Vlatković 1982, str. 89).

2.3. Zasićenje

U ovom najintenzivnijem periodu Maeterlinckovog prisustva na sceni prije svega beogradskog Narodnog pozorišta, prikazuju se 1904. godine još dva komada. Izbor su takozvane statičke drame ranog Maeterlincka, *L'Intérieur*, prevedena kao *Domaće ognjište*, i *Tentažilova smrt*. Je li se publika zasitila sumornog, simbolističkog, neklasičnog teatra ili je *Monna Vanna* usmjerila recepciju, teško je reći, no evidentno je da je oduševljenje kritike za belgijskog već dobro poznatog autora poprilično utihnulo. Ako nisu oštre zamjerke i napadi, onda imamo pohvale zasnovane na poetičkom izboru moderne, kao što nam izlaže Marambo [Vojislav Jovanović]. “Ja volim nove. [...] Artistička rafinerija i sensualne tananosti u ovom komadu Morisa Meterlinka veoma prijatno utiču na moje živce” (Marambo 1904, str. 2). Više informacija o predstavi imamo u jednoj negativnoj kritici:

U komadu i nema nikakve radnje. To upravo i nije komad, to je samo jedna simbolična slika, čiji je efekat, po mome mišljenju promašen. (“Pozorišna hronika. *Domaće ognjište. Sigurni mušterija.*” 1904, str. 2)

Još oštrije napade, ovoga puta usmjerene na kazališnu upravu, potiče *Tentažilova smrt*, komad koji u Maeterlinckovom opusu predstavlja završetak rane poetike takozvanog kazališta za marionete. Tema smrti, stalno prisutna u ranim komadima, ovdje se

razvija u pet činova, a pri tome, radi se o smrti djeteta. *Politika* objavljuje tekst “Tentažilova i naša smrt” koji više opisuje čuđenje i strah publike, pozivanje uprave na odgovornost nego što govori o predstavi. U zaključku se opravdava takav izbor prikaza:

Tu nema ničega: ni poezije, ni literature u opšte, niti kakve razumljive sadržine. Vi vidite samo, da se kroz pet činova nose ljudi oko toga, da se udavi ili zakolje jedno nevino, slabačko dete. I to je sve: to klanje, to davljenje je krajnji cilj u ovoj nazovi drami. (D. R. 1904, str. 3)

Tako se završio Maeterlinckov zlatni period na sceni Narodnog pozorišta.

3. NAKON PRVOG SVJETSKOG RATA

Poslije sedamnaest godina, Velikog rata i stvaranja nove države, Maeterlinck je postavljen na scenu Narodnog pozorišta u Beogradu, a izbor je opet *Tentažilova smrt*. Novina je što se pojavljuju profesionalni redatelji, kakav je Jurij Ljvovič Rakitin⁷, koji je nakon boljševičke revolucije stigao u Beograd 1920. godine. Upravo je Maeterlinckov komad njegova prva režija, mada sam piše “*Tentažilova smrt* se nikada dotle nije davala” (Rakitin 2011, str. 231). Ovaj stav je važan jer će se kasnije ponavljati, a to je da se Maeterlinck nije igrao i da su njegovi komadi ovdašnjoj publici ostali nepoznati te su svi koji su se uhvatili tog posla sebe smatrali ako ne prvima, onda svakako rijetkima.

Maeterlinck je Rakitinu omiljeni pisac, režirao ga je i u Rusiji, no kritika će predstavu nazvati “čudnom i uznemirljivom” (Petrović 2011, str. 102), ali će se odati priznanje redatelju.

Između dva rata postavljena je samo još jedna predstava, i to *Plava ptica*, prisutna u prijevodima još od 1918. godine. *Plava ptica*, dakle, ima premijeru 2. lipnja 1934. u Novosadsko-osječkom pozorištu. Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca, tvorevina nakon Velikog rata, obuhvatila je i Vojvodinu, što za Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu znači gubitak važnosti koju je imalo za vrijeme očuvanja identiteta u Austro-Ugarskoj. Primat imaju beogradsko, zagrebačko i ljubljansko kazalište, a Srpsko narodno pozorište u jednom se trenutku spaja s osječkim. Upravo je iz tog perioda *Plava ptica*, predstava o kojoj u Srpskom narodnom pozorištu nemaju nikakvih podataka, osim kada je premijerno prikazana.

4. OD SOCIJALIZMA DO TRANZICIJE

4.1. Put *Plave ptice*

Izvjescno danas najpoznatiji Maeterlinckov komad, *Plava ptica* iz 1909. godine, pripada poznom, manje tragičnom i manje sumornom dramskom opusu,

⁷ O Rakitinu je 2015. snimljen dokumentarni film *Maestro* u režiji Boška Milosavljevića.

čiji će uspjeh biti vezan i za slavnu postavu Stanislavskog. Omiljeni okvir bajke, stara priča o tražanju i maeterlinckovsko otkrivanje misterija života i smrti, junaci djeca, ovoga puta u čudesnim avanturama po fantastičnim predjelima. Poetsko koliko i dramsko djelo, *Plava ptica* ostvaruje potpunu Maeterlinckovu slobodu imaginacije i jedini je komad igran na scenama Srbije u vrijeme nakon Drugog svjetskog rata. No, *Plava ptica*, na temelju kritičke ostavštine ili odsustva zanimanja za predstavu, očigledno nije imala uspjeh kakav je imala u Europi i kakav su imali Maeterlinckvi ranije postavljani komadi.⁸

Somborsko Narodno pozorište 1974. godine postavlja *Plavu pticu*. Diplomski rad redatelja Miloša Lazina, po naslovu kritike u *Dnevniku* je “Nedosegnuta poetika”. Redatelju, smatra kritika, nedostaje “poetski zanos” za Maeterlinckov tekst, tako da rezultat nije ni “jedna konvencionalno prihvatljiva predstava” (Kujundžić 1974, str. 33). Ni glumci nisu mogli zbog toga biti “nadahnuti”. Uz tehničku neopremljenost somborskog kazališta, kritičar nalazi da se nikakva čarolija nije mogla proizvesti.

Plava ptica postavljena u Somboru ostala je zaboravljena, osim u arhivima Muzeja pozorišne umjetnosti.

4.2. Tranzicijska *Plava ptica*

Nakon Novog Sada i Sombora, *Plava ptica* stiže prvi put u Beograd tek 1993. godine, na scenu Jugoslovenskog dramskog pozorišta, u slavno vrijeme uprave Jovana Ćirilova. Režiju potpisuje glumac Irfan Mensur. Koristeći prijevod Dušana Milačića, Mensur postavlja bajkoliku *Plavu pticu* koja će postati kazališni hit, a pjesma iz predstave “Moj bog ima plave oči” (tekst Irfan Mensur, glazba Sanja Ilić) bit će svojevrsna antiratna himna devedesetih godina. Angažman ove eskapističke predstave nije bio samo u činjenici da se vanjskom ratnom kaosu kontrapunktno nudila mogućnost nekog drugog, boljeg i čarobnijeg svijeta, nego je i sudbina autora predstave bila inicijalni revolt, a istovremeno prilika da se Mensur okuša i kao redatelj.⁹

Iako mirnodopska i nježna, čudesna i alegorična, predstava je rezultat vremena u kojem je igrana, nasilja i pobune. “Bajka za odrasle” upravo je naslov vrlo informativne kazališne kritike Radomira Putnika objavljene u *Politici*. Tekst koji najprije poetički i estetički definira Maeterlinckovu dramaturgiju tek

završnim dijelom kritike analizira Mensurovu interpretaciju. Za kritičara Putnika u *Plavoj ptici* “Meterlink preko junaka bajke provodi gledaoce do spoznaje o neophodnosti vjerovanja u sopstvenu postojanost i u čvrstinu osnovnih humanih načela” (Putnik 1993, str. 16), što je svojevrsan putokaz kuda bi postave ovoga komada trebale ići. Nalazeći izvjesne nedostatke predstave (iskliznuća iz osnovnog tona, povremeno privatni izraz glumaca, šlagerska muzika), Radomir Putnik zaključuje:

Cizelirana u pokretu, precizna i povremeno veoma uspešna u baletskim interpolacijama [...], predstava *Plava ptica* nudi živopisno scensko zbivanje i poziva na druženje s umetnicima koji veruju da predstava može da otvori nove vidike gledaocima koji su sa svih strana pritisnuti tegobnom, prikraćenom i neizvesnom sadašnjicom. (Putnik 1993, str. 16)

Upravo korespondenciju turobne aktualnosti i Meterlinkovog simbolističkog otvaranja ka nekoj višoj, boljoj, željenoj stvarnosti u drami *Plava ptica* ističu i ostali prikazi i kritike. “Na val svežeg državnog totalitarizma pozorište je kao odgovor ponudilo svu svoju totalnost”, piše Branislav Jakovljević u *Vremenu*.

Potpuno neočekivano, usred političkih i ratnih bura, na ivici eshatona, našli smo se u prilici da govorimo o apsolutnom miru jedne simbolističke predstave (Jakovljević 1993, str. 52).

Važnost izbora Maeterlinckovog teksta, kao i veza s burnim i nesretnim događajima devedesetih godina, nesumnjivo su naglašeni u brojnim prikazima, no u ocjeni umjetničkih dostignuća predstave, kritičari su prilično suzdržani, ili pak eksplicitno negativno evaluiraju predstavu, kao Vladimir Stamenković u *Ninu*:

Meterlink sveden na prilično beznačajnog pisca kod koga je sve poetizovano, sve sladunjavo, a ništa odista poetsko, ništa obespekujavajuće gorko; na autora čija fantazija ne prevazilazi potrebe nekog dečjeg pozorišta bez većih pretenzija. (Stamenković 1993, str. 45)

Plava ptica igrana je i 2008. godine u Beogradu, u Pozorištu Boško Buha. Redatelj Nikita Milivojević i dramaturginja Milena Depolo napravili su predstavu za djecu te su zbog toga inzistirali na bajkolokim elementima komada, reducirali su broj likova, napravili su izbor koji bi bio relevantan za priču o odrastanju i potrazi za srećom, jezično i vizualno približivši komad “specifičnoj” publici.

5. SLIJEPI U CRNOJ GORI

Institucionalno kazalište u Crnoj Gori (Crnogorsko narodno pozorište, Zetski dom) nikada nije postavilo neki komad Mauricea Maeterlincka. Belgijski nobelovac prisutan je u crnogorskom teatarskom životu tek u XXI. stoljeću, i to zahvaljujući alternativnom kazalištu. Nevladina organizacija ATAK (Alternativna teatarska aktivna kompanija), osnovana

⁸ *Plava ptica* je nakon premijere u Moskvi igrana u New Yorku i Londonu, prije nego je postavljena u Parizu 1911. godine. Vidjeti: Knowles 1934: 458.

⁹ Irfan Mensur morao je u jednom trenutku napustiti Beograd. “Te 1992. godine izgubio sam pravo da budem čovjek jer su neki ljudi smatrali da nemam pravo da postojim i to su mi jasno stavili do znanja. U to vrijeme zvali se Irfan Mensur u Beogradu bilo je nepristojno”, ispričat će Mensur u intervjuu *Vijestima* (“Moj bog ima plave oči” 2014).

2012. godine, ima za cilj, prema jednom programskom tekstu, aktivnu produkciju i prezentaciju umjetnosti, kroz subverzivnost, igru, pobunu, traženje radikalnih teatarskih ideja na prostorima van institucionalnih scena.

Njihov prvi projekt bio je upravo vezan za Maeterlinka. Objavljen prijevod, komad *Slijepi* (fr. *Les Aveugles*), pojavljuje se kao knjiga 2012. godine najavljujući kazališnu predstavu. Jedan od članova ATA-a, Vasko Raičević, u "Predgovoru" upoznaje crnogorsko čitateljstvo s belgijskim piscem te analizira dramaturška rješenja tri rana Maeterlinckova komada, uz *Slijepi*, još *Uljeza* (fr. *L'Intruse*) i *Unutrašnjost* (*L'Intérieur*). Premijera predstave *Slijepi* održana je dvije godine kasnije, 7. srpnja 2014. na Vojnom aerodromu Golubovci, te ponovljena sljedeće večeri. Režija Željka Sošića podrazumijevala je otvoren prostor i angažiranje u glumačkoj podjeli osoba s oštećenim vidom uz profesionalne glumce.

Iako predstava nije zavrijedila recepciju kazališne kritike, snimljen je dokumentarni film *Žive oči* (2014, 23') u režiji Senada Šahmanovića, po scenariju Stefana Boškovića. Film prati nastanak predstave *Slijepi*, s tim što je u žiži život slijepih i slabovidih osoba, značaj koji za njih ima igranje u predstavi, njihova razmjena iskustava s profesionalnim glumcima, ali se vide i redateljski rad, dijelovi same predstave i utisci publike. Film je prikazan na nacionalnoj televiziji u rujnu 2015. (29. rujna 2015, RTCG).

Slijepi koji čekaju svog vodiča, ne znajući da je on među njima mrtav, Maeterlinckov je tekst koji u crnogorskom izvođenju nema otvoreno politički angažman, koji bi se svakako mogao učitati, ali ima društveni – inkluziju društveno marginaliziranih grupa.

6. RAZNOVRSNOST INTERPRETACIJE

Pregled odigranih predstava po Maeterlinckovim tekstovima pruža uvid u jedan dug i raznolik interes, kako na tematskom i intelektualnom nivou, tako i na planu nove, maeterlinckovske dramaturgije. Novije predstave iskoristile su suvremena tehnička pomagala, video-tehniku i ostala scenografska i koreografska ostvarenja, a stare, one do 1904, nisu imale čak ni profesionalnog redatelja. Upravo prve postavke Maeterlinckove najvjernije su čitani i tumačeni komadi velikog dramaturga, a čini se da je i značaj kazališta i književnosti uopće bio mnogo veći nego danas. Kazališni zaposlenici bili su informirani o aktualnim europskim literarnim i kazališnim događajima, a kazališne uprave bile su hrabre i odlučne da postavljaju na repertoar nacionalnog teatra mnoge "dekadente", modernu i suvremenu književnost, što je često bilo vrlo rizično s obzirom na nerazumijevanje ili revolt publike.

Najprije, uvidjelo se od *Kneginjice Malene* da se radi o velikoj novini u teatru. Insistira se na poetskom jeziku, na zvukovima, na šutnji, na čuvenim Maeterlinckovim tišinama. Na dramaturškom nivou, komadi

se postavljaju statično, onako kako ih je autor zamislio. Likovi bez razvijene psihologije zahtijevali su od gledalaca angažman u rekonstrukciji. Sve je to preneseno u predstavama Narodnog pozorišta u Beogradu. Na fabulativnom planu, također su prenesene autorove opsesivne teme: misterij smrti, nemoć i strah pred njenom sveprisutnošću. Mnoge kritike upućuju nas na efekte koje predstave imaju na publiku, od smijeha zbog nerazumijevanja do "plašnje" i straha.

Monna Vanna je svakako komad koji je uzburkao svijet kazališta na drugačiji način. Iako je to jedna od predstava koja se spominje i danas kao najznačajnija iz perioda prije Prvog svjetskog rata, otvorilo se pitanje "morala" junakinje. Dok je princeza Maleine časnom smrću odgovarala "srpskome duhu", Monna Vanna je odabirom neprijateljskog vojnika uznemirila patrijahalnu sredinu, naročito u Novom Sadu. Paradoksalno, dramaturški najtradicionalniji Maeterlinckov komad izaziva više burnih reagovanja nego revolucionarni, rani komadi.

Period nakon Velikog rata, sumoran i tragičan, našao je svog autora u Maeterlinckovim esejima. Tragična vizija svijeta, metafizičko razmatranje sveprisustva smrti i stradanja, čovjekove sudbine u čekanju i traženju odgovora, predstavile su filozofiju s kojom su intelektualci polemizirali, bilo sa znanstvene, filozofske ili teološke pozicije. U kazalištu, izbor je također smrt, *Tentažilova smrt*, i veliki ruski redatelj Rakitin. Maeterlinck je odgovorio intelektualnim potrebama, iako su njegovi tekstovi pisani prije velikog debakla Europe.

Od predstava koje su igrane u periodu nakon 1945. može se izdvojiti *Plava ptica* iz 1993. godine upravo po jednoj vrsti novog angažmana. Usred miloševićevske Srbije i kaosa devedesetih godina postavlja se eskapistička predstava koja će, paradoksalno, postati antiratni protest. Belgijanac nije više aktualan temama smrti, tragičnošću, stradanjem nevinih, što se moglo naći u njegovom opusu. Naprotiv, imamo jednu pervertiranu angažiranost – bajka o boljem i humanijem svijetu ponuđena je kao odgovor, kao privremeni spas, kao revolt prema tragičnoj svakodnevnici.

Vrlo je interesantno da posljednja kazališna čitanja, od somborske *Plave ptice* do podgoričkih *Slijepih*, nisu istraživala dramaturške nesumnjive potencijale belgijskog nobelovca, kako su to radili neprofesionalni redatelji na početku XX. stoljeća. Irfan Mensur uključuje video-tehniku, zanosnu koreografiju, pamtljive pjesme, ali ne napušta, kako kaže Aleksandar Milosavljević "najpovršniju bajkovitu ravan" (Milosavljević 1993, str. 15). Čak i alternativna trupa ATA predstava *Slijepi*, igranu vani, postavlja tako što odvađa publiku od "scene", čime se bitno umanjuje djelovanje, a izlazak iz kazališne dvorane postaje apsurdan.

Najveći dramaturški napor učinjen je u adaptaciji *Plave ptice* za djecu, 2008. godine. Prilagođavanje komada specifičnoj publici i poštovanje zakonitosti i zahtjeva kazališnog pod-žanra vodili su dramaturga i redatelja u ozbiljne intervencije.

Novi prijevodi i nova izdanja starih prijevoda početkom našeg stoljeća kao i nove postavbe Maeterlinckovih drama dokaz su neprekidne recepcije. Mogućnosti interpretacije i potentnost značenja čine belgijskog nobelovca uvijek aktualnim. Ne samo korespondencija njegovih tekstova s tekućim događajima, već prije svega Maeterlinckova intelektualna i književna izazovnost, univerzalnost tema koje ga okupiraju te revolucionaran rad u oblasti forme, osiguravaju mu interpretativnu besmrtnost. Njemu, velikom tragaču misterije smrti.

Prilagodba hrvatskome jeziku
Dijana ČURKOVIĆ

BIBLIOGRAFIJA

KAZALIŠNA KRITIKA

Čirković, M. P., 1903. "Mona Vana, drama u tri čina Morisa Meterlinka". U: *Nova iskra*, 1. VI.

Hr.[anilović] J., 1904. "Mona Vana". U: *Pozorište* 12. J. S., 1891. "Kneginica Malena, drama u pet činova od Morisa Meterlinka". U: *Narodni dnevnik*, br. 232, 23. listopada.

Jakovljević, Branislav, 1993. "Let iznad kobi". U: *Vreme* br. 120

Kujundžić, Miodrag, 1974. "Nedosegnuta poetika". U: *Dnevnik* 19. studenog.

M. S. 1891. "Pozorište". U: *Odjek* br. 229, 25. listopada.

Marambo [Vojislav Jovanović], 1904. "Domaće ognjište". U: *Mali žurnal* 12.

Mensur, Irfan, 2014. "Moj bog ima plave oči". U: *Vijesti*, 21. prosinca.

"Meterlink, Šnicler i Paljeron", 1900. U: *Nova iskra* 4, 16. travnja.

Milosavljević, Aleksandar, 1993. "Da li je bajka dovoljna?" U: *Dnevnik* 16664 15.

Mirbeau, Octave, 1890. "Maurice Maeterlinck". U: *Figaro* 24. kolovoza.

Mišić, Milutin, 1993. "Snevanje u plavom". U: *Borba* 71, 33, str. 23.

"Mona Vana na našoj pozornici u Zemunu". 1903. U: *Pozorište* 2-3.

"Narodno pozorište". 1900. U: *Večernje* 85, 25. ožujka.

Pašić, Feliks, 1993. "Od pene i snova". U: *Večernje novosti*.

Petrović, Svetislav, 1921. "Tentažilova smrt od Morisa Meterlinka – Skapenove podvale, od Molijera". U: *Srpski književni glasnik*, 1. svibnja.

Popović, Zoran R., 1993. "Staro nebo, niski svetovi". U: *Književna reč* 413, str. 11.

"Pozorišna hronika. Domaće ognjište. Sigurna mušterija". 1904. U: *Štampa* 14.

"Pozorišne vesti", 1903. U: *Beogradske novine* 25. ožujka.

"Pozorište", 1903. U: *Večernje novosti* 103, 14. travnja.

Putnik, Radomir, 1993. "Bajka za odrasle". U: *Politika* 89, 28485, str. 16.

R. D. 1904. "Tentažilova i naša smrt". U: *Politika* 299, 10. studenog.

Rakitin, Jurij Lj., 2011. "Sećanje na Peru Dobrinovića". U: *Pera Dobrinović* (ur. Vesna Krčmar), Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.

"Srpsko narodno pozorište", 1903. *Branik* 255, 7. studenog.

"Srpsko narodno pozorište u Sremskim Karlovcima", 1905. *Branik* 45.

Stamenković, Vladimir, 1993. "Delimičan odgovor". U: *Nin* br. 2197

OPĆA BIBLIOGRAFIJA

Bédier J i P. Hasard, 1948. *Littérature française*. Pariz: Librairie Larousse.

Casanova, Pascale, 2008. *La république mondiale des lettres*. Pariz: Editions du Seuil.

Combe, Dominique, 2010. *Les littératures francophones*. Pariz: PUF.

Cortellazzo, dr. Josip, 1918. "Maeterlinckova *La Mort*". U: Maeterlinck, *Smrt*, prijevod J. Barač. Split: Naklada knjižare Vinko Jurić.

Gorceix, Paul, 2005. *Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible*. Bruxelles: Le Coi Edition.

Hollier, Denis, 2001. *A New History of French Literature*. Harvard University Press.

Knowles, Dorothy, 1934. *La Réaction idéaliste au théâtre, depuis 1890*. Pariz: L'Édition E. Droz.

La Littérature française I, II, 2007. Pariz: Gallimard.

Lanson, Gustave, 1918. *Histoire de la littérature française*. Pariz: Hachette.

Lanson G. i P. Tuffrau, 1932. *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*. Pariz: Hachette.

Marjanovic, Petar, 2011. "Osnivanje i rad Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu (1861–1914)". U: *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 45. Novi Sad: Matica srpska.

Petrović, Veljko, 2011. "Povodom sećanja na novosadsko Srpsko narodno pozorište". U: *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 45. Novi Sad: Matica srpska.

Raičević, Vasko, 2012. "Predgovor". U: Moris Meterlink, *Slijepi*. Cetinje: OKF.

Randelj, Đorđe i Milan Živanović, 2006. *Nobelovci: životi i dela*. Novi Sad: Ljubiteji knjige.

Repertoar Narodnog pozorišta, 1966. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.

Solar, Milivoj, 2012. *Povjest svjetske književnosti*. Podgorica: Institut za crnogorski jezik i književnost.

Sondi, Peter, 2008. *Studije o drami*. Prijevod Tomislav Bekić. Novi Sad: Orpheus.

Srpsko narodno pozorište 1861–1981, 1981. Novi Sad: Vojvođanski muzej i Srpsko narodno pozorište.

Tibode, Alber, 1961. *Istorija francuske književnosti*. Prijevod Midhad Šamić. Sarajevo: Izdavačko preduzeće Veselin Masleša.

Vlatković, Dragoljub, 1982. *Nušić i Srpsko narodno pozorište (1890–1980)*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište.

Vučković, Tihomir, 1969. "Moris Meterlink (1863–1949)". U: *Plava ptica*, prijevod Dušan Milačić. Beograd: Rad.

PRILOG 1 – POZORIŠNE PEDSTAVE¹⁰

Kneginjica Malena

19. listopada 1891, Narodno pozorište, Beograd
Redatelj Miloš Cvetić, prijevod Milovan Đ. Glišić

Nezvana gošća

18. ožujka 1903, Narodno pozorište, Beograd
Redatelj Milorad Gavrilović, prijevod Uroš Petrović

Mona Vana

1. ožujka 1903, Narodno pozorište, Beograd
Redatelj Sava Todorović, prijevod Jovan Grčić

Mona Vanna

13. ožujka 1903, Narodno pozorište, Novi Sad
Prijevod Jovan Grčić

Domaće ognjište

10. siječnja 1904, Narodno pozorište, Beograd
Redatelj Milorad Gavrilović

Tentažilova smrt

09. studenog 1904, Narodno pozorište, Beograd
Redatelj Sava Todorović, prijevod Milan Grol

Tentažilova smrt

15. travnja 1921, Narodno pozorište, Beograd
Redatelj Jurić Lj. Rakitin, prijevod Milan Grol

Plava ptica

2. lipnja 1934, Novosadsko-osječko pozorište

Plava ptica

17. studenog 1974, Narodno pozorište, Sombor
Redatelj Miloš Lazin

Plava ptica

27. siječnja 1993, Jugoslovensko dramsko pozorište,
Beograd
Redatelj Irfan Mensur, prijevod Dušan Milačić

Plava ptica

26. studenog 2008, Pozorište Boško Buha, Beograd
Redatelj Nikita Milivojević, prijevod Dušan Milačić

Slijepi

07. srpnja 2014, ATAK, Podgorica
Redatelj Željko Sošić, prijevod Mirjana Velimirović

SUMMARY

DIVERSE INTERPRETATIONS IN THE RECEPTION OF MAURICE MAETERLINCK IN SERBIA AND MONTENEGRO

The essay's preliminary aim is to undertake a detailed research of Maeterlinck's reception in Serbia and Montenegro, especially of the theatrical performances and criticism. The discovered documents reveal a prominent presence of the Belgian Nobel Prize winner in the theatre and publishing, which leads to the primary goal of the research, i.e. the demonstration of diverse readings, analyses and interpretations of Maurice Maeterlinck. The theatrical productions point to the possibilities of interpretation that transcend the author's times and the Symbolist theatre. Ranging from fabulous dream to committed literature, there is a broad spectrum of interpretive possibilities and powerful meanings. Diverse interpretations and reactualisation of Maeterlinck's works suggest the possibilities of future readings and a living, uninterrupted reception from the late 19th century to the present day.

Keywords: Maeterlinck, Serbia, Montenegro, reception, theatre, interpretation

¹⁰ Dopunjen i kronološki sreden popis predstava igranih po tekstovima Mauricea Maeterlincka preuzet je iz Muzeja pozorišne umetnosti Srbije.