

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 Sebastijan 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, [...] Lancasterice, [...] [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 njih 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 “uskrsnuti 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 françaises 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.