

KA PROŠIRENJU KORPUSA
KANONSKIH TEKSTOVA NA
FRANCUSKOM JEZIKU

Univerzitet Crne Gore

Apstrakt: Francuska književnost, kontinuitetom i kvantitetom s jedne, a književnoteorijskim i književnokritičarskim etabliranjem s druge strane, uspostavljena je kao panteon slavnih imena, koji se poštuje i prenosi preko akademskih programa i nastave. Književnost pisana na francuskom jeziku širom svijeta, uprkos slavljenju frankofonije, u većoj ili manjoj mjeri ostaje nevidljiva u korpusu kanonskih tekstova koje propisuje centar, akademska misao Francuske. Rad će se fokusirati na jedan broj frankofonih autora i tekstova, koji su recepcijom i uticajem na naredne generacije pisaca, opštim značajem i priznatošću, postali nezaobilazan dio istorije književnosti, nezavisno od zvaničnih programa francuske književnosti. Problem kojim ćemo se baviti u ovom istraživanju jeste način na koji bismo književnost iz nekadašnjih margina mogli pripojiti obaveznim tekstovima. Uključivanjem frankofonih glasova u jedinstven korpus predstavila bi se ne samo heterogenost poetičkih glasova već bi se prikazala potpunija slika same francuske književnosti. Akademski programi i liste obaveznih tekstova imaju ključnu ulogu u distribuciji literarnih vrijednosti, stoga su sva prevrednovanja uslovljena spremnošću na izmjene programa. Prošireni korpus, koji bi uključio raznovrsne frankofone glasove, doveo bi u pitanje staru dihotomiju centar/periferija, odnosno francuska/frankofona književnost.

Ključne riječi: kanonski tekst, frankofon, francuski, akademski program, uključivanje, Moris Meterlink, Eme Sezer

Velika francuska književnost

Francuska književnost, „kao neprekidan niz carstava“, kako je govorio Tibode (Tibode 1961: 51), klasifikovana je zahvaljujući dugovječnom radu francuskih poetičara, pisaca, akademika, kasnije profesora, teoretičara i kritičara. Za svako „carstvo“ (srednji vijek, renesansa, barok, klasicizam), ili za svaki literarni vijek, ustanovljeni *grand'écrivains* su opštepoznati obrazovanim ljudima: Molijer, Volter, Ruso, Igo, Balzak, Bodler, Prust. Dok ostale pojedinačne književnosti imaju jednu literarnu ličnost oko koje se gradi identitet u svijetu literature: Šekspir, Gete, Dante, Servantes, Njegoš, u francuskoj književnosti velikani su pravilno raspoređeni po svim „carstvima“. Karakteristika francuskog književnog kapitala je, kako tvrdi Paskal Kazanova, da je ne samo nacionalna nego istovremeno univerzalna baština, „konstitutivna (i u francuskom slučaju, osnivalačka) univerzalne književnosti“ (Casanova 1999: 133–134).

U studiji *Svjetska književna republika* (1999), Kazanova smatra da je „starost“ kriterijum po kojem je književnost „velika“, uz literarni kapital

koji kao bogatstvo dugo trajanje nosi sa sobom: „Književni svijet je, dakle, relativno ujedinjen prostor koji se uređuje prema opoziciji između velikih književnih nacionalnih prostora koji su isto tako najstariji, što znači najbogatiji, i književnih prostora koji su se nedavno pojavili i malo su bogati“ (Casanova 1999: 128). Ovaj zakon temporalnosti mogao bi se izraziti na sljedeći način: da bi se bio moderan i da bi modernost mogla da se propisuje, treba biti star. „Treba da se ima duga nacionalna prošlost da bi se pretendovalo na književno postojanje potpuno prepoznato u sadašnjosti“ (Casanova 1999: 137).

Eurocentristički stavovi poznati su još od vremena kad se nije znalo za „nove svjetove“, a ni otkrivanja vanevropskih kultura i književnosti, od kolonijalnih osvajanja, nisu značajno poremetila autističnu zatvorenost Evrope kad je vrednovanje književnosti u pitanju. Jer „starost“ kao kriterijum za „veliku“ književnost, vrlo je problematičan. Najprije, mnoge su stare civilizacije nestale a zaboravljene su i njihove književnosti; u savremenom svijetu, poznato je koliko staru književnost imaju Japan, Kina, Persija i Indija na primjer, no njihova zastupljenost u korpusu opšte književnosti vrlo je simbolična. Meletinski u *Uvodu u istorijsku poetiku epa i romana* komparativno prati zapadnoevropske literarne pojave sa sličnim nastalim u Aziji:

Kao što vidimo, klasične forme srednjovekovnog romana u raznim državama Evrope i Azije imaju među sobom mnogo toga zajedničkog. Ta stadijalna bliskost se najizrazitije predstavlja tipološkim paralelama između frankojezičke i persijskojezičke književnosti. Žanrovska opštost se otkriva na fonu veoma bitnih kulturno-istorijskih i kulturno-geografskih razlika. Jasno su različite tradicije i izvori za formiranje romana: hegemonija bajkovno-epskog načela u genezi romana u Zapadnoj Evropi i u Gruziji; bajkovno-lirskog u Japanu (pri čemu je upravo japanski roman nastao u prozi); poznata ravnoteža među njima u genezi persijskojezičkog romanesknog epa; posebna dopunska uloga hrišćanske legende na Zapadu; predanja o ljubavi pesnika - na Istoku, lirskog dnevnika - u jednom Japanu (Meletinski 2009: 261).

Istovremeno postojanje žanrovski bliskih tekstova, u jednom starom periodu koji su humanisti nazvali srednjim vijekom, ne mijenja evropsku percepciju. *Tristan i Izolda*, *Perseval*¹ i *Lanslot*, srednjovekovno čudesno, motiv lutajućeg viteza, ljubav kao velika tema, novi oblik roman, izvor su ne samo francuske već cijele evropske književnosti i kulture. O japanskom romanu srednjeg vijeka u Evropi se jedva zna da je postojao. Sudeći po školskim i univerzitetskim programima, početak istorije književnosti u Evropi vezan je za antičke grčke tekstove i Bibliju. *Ep o Gilgamešu*, preveden parcijalno na engleski u drugoj polovini XIX vijeka ili *Priče iz 1001 noći*, popularne početkom XVIII vijeka u Galanovom (Antoine Galland)

1 Prevodilac Kolja Mićević odabrao je ime Parsifal jer „svojim zvukom deluje dubinskije i sudbonosnije“, ali podvlači simboliku imena. Naime, glagol *percer* je u osnovi Persevalovog imena kao i glagol *lancer* Lanselotovog. (Mićević 2009: XIX)

prevodu, rijetki su istočnjački tekstovi uključeni u evropski kanon². S obzirom na izučavani korpus, primjenjiviji termin je *zapadnoevropska* ili *evroamerička*, (kako bi Blum rekao zapadni kanon), od univerzalističkog naziva *opšta* književnost.

Adrijana Marčetić se izuzetnom studijom *O novoj komparatistici* uključuje u raspravu o kanonskim tekstovima. Ona ističe da je korpus kanonskih tekstova opšte ili univerzalne književnosti vezan za nekoliko „velikih“ književnosti – starogrčke, rimske, italijanske, francuske, engleske, španske, njemačke i ruske. Marčetić definiše kanon kao skup „najboljih i najreprezentativnijih dela iz različitih epoha i različitih nacionalnih književnosti, koji služi kao osnov svakom komparativnom, književno-teorijskom ili istorijskom proučavanju književnosti“ (Marčetić 2015: 107). Ipolit Ten je smatrao, u Uvodu *Istorije engleske književnosti*, da potpunu istoriju književnosti imaju samo starogrčka, francuska i engleska književnost (Taine 1866: XLVIII).³ Izgleda da je ipak kontinuitet važniji kriterijum „veličine“ od starosti. Osim postojanja književnih oblika raznolikih poetika i epoha, još značajnija uloga u formiranju „velikih“ književnosti jeste preuzeta moć prosuđivanja, određivanja vrijednosti, postojanje centra koji konceptualizuje, klasifikuje i uređuje književni svijet. Od srednjovjekovnih *chateaux*-a, preko humanistističkih koleža, akademije, kraljevskog dvora, univerziteta i savremenih državnih institucija, Francuska se utvrdila kao centar. Zavisno od toga šta je prihvatao francuski procjenitelj, zavisila je poznatost i priznatost pisaca. Po tom kriterijumu, valorizatorskom, francuska književnost je svakako prva među „velikim“. Čak su neke druge „velike“ dobile taj status kad ih je Francuska prihvatila i proslavila; engleska književnost je u XVIII vijeku profitirala zasićenjem francuskih „modernih“ pisaca klasičnim antičkim izvorima i romanskim književnostima; tekstovi Gospođe de Stal i prevodi Getea, Šlegela, Šilera na francuski od XVIII vijeka su isto tako valorizovali njemačku književnost kao „veliku“. Po svom evaluatorskom poslu, koji je uključivao strane autore, od Servantesa do Dostojevskog, Pariz jeste zaista bio prestonica književnosti.

Paskal Kazanova, čije su brojne terminološke konstrukcije danas poznate u kritičkom diskursu, zadržava staru pozitivističku podjelu na nacionalne književne svijetove, a sa tim i hijerarhizaciju na „velike“ i „male“, odnosno centar i periferiju. Pritom, poziciji centra, koju markira graničkim meridijanom, daje kvalitet modernosti, a „anahronizmi su karakteristika književnih prostora udaljenih od graničkog meridijana (Casanova

2 Savjesniji istoričari proširuju korpus tekstova nastalih na Orijentu. *Povijest svjetske književnosti* Milivoja Solara, prije poglavlja „Antika“, uključuje istočnjačke tekstove, posebno naglašavajući značajne religijske knjige. „Drevni Istok, temelji velikih religija“ predstavlja staroegipatske književne tekstove, zatim *Ep o Gilgamešu*, indijske epove *Mahabharata* i *Ramajana*, Konfucijeve rukopise, uz velike religijske tekstove kao što su *Biblija* i *Kur'an* (Solar 2012: 43-58).

3 Da budemo precizni, Ten kaže: „Samo stara Grčka, moderne Francuska i Engleska, nude kompletnu seriju velikih spomenika izražavanja.“

1999: 152). Još problematičniji stav jeste da su najstarije književnosti, kao francuska, najviše autonomne, što znači da su najslobodnije u odnosu na političke i državne instance (Isto, 133). Ta „književna emancipacija“ za posljedicu ima „denacionalizaciju“, što bi značilo oslobađanje upliva vanliterarnih uticaja, te se francuski književni prostor, prema njenom mišljenju, formira kao univerzalan, a ne nacionalan. Postaje model, kao autonoman, čisto literarni, znači univerzalni književni prostor (Isto, 133). Ako se možemo složiti da su u novonastalim državama u XIX i XX vijeku književnosti bile pod uticajem političkih instanci, moramo dodati da je poznato kako su i „velike“ u nekim periodima bile pod brutalnim ili perfidnim, ali svakako evidentnim uticajem vanliterarnih snaga, ili burdjevovski rečeno, polja moći.

Prisustvo književnosti periferije u „književnom univerzumu“, po riječima Paskal Kazanova, obezbjeđuje prevod na neki „veliki literarni jezik“ (Isto, 201).

Pisci latinoameričkog „buma“ počeli su da postoje u internacionalnom književnom prostoru od prevoda i priznatosti kritike na francuskom. U istom značenju, Horhe Luis Borhes je govorio da je izum Francuske. Međunarodna priznatost Danila Kiša koincidira s prevodima - potvrdama na francuskom jeziku, koji su ga izvukli iz srpskohrvatske „sjenke“. Opšta priznatost Tagorea (Nobelova nagrada) počinje od njegovih sopstvenih prevoda sa bengalskog na engleski (Isto, 202).

U književni kanon mogu, dakle, ući i tekstovi s periferije što sistemu koji je stvorila Kazanova daje dinamičnost i otvara prostor za potencijalne rekanonizacije, no statičnost centra, evropskog i griničkog prostora, kao evaluatora, navodi na zaključak da se u ovom teorijskom konceptu radi više o evidentiranju stare viševjekovne prakse nego o novom pogledu na savremena književna kretanja. Studija *Svjetska republika književnosti* je amblematska perspektiva francuske akademske misli s kraja XX i početka XXI vijeka, reakcija na globalizaciju koja se u Francuskoj doživljava uglavnom kao negativna pojava koja joj oduzima viševjekovni značaj. Isto tako, krajem XX vijeka, Francuska je morala ponuditi odgovor dominaciji američkih univerziteta (književne teorije, nove studije, promjene naziva i sadržine programa, proširenja kanonskih tekstova, uključivanja alternativnih korpusa itd.), i u tom poslu se okrenula svom nasljeđu, slavnom periodu akademske misli XIX vijeka. Dok se Kompanjon uticajnom studijom *Treća republika književnosti* (1983) vraća Lansonu, kod autorke *Svjetske književne republike* vidne su ideje Vilmena, Tena, Brintjera. Vilmenova predavanja komparativne književnosti podrazumijevala su latinsku Evropu (Francuska, Italija, Španija) i Englesku, što je uokvirenje blisko griničkom meridijanu. No, treba naglasiti da su devetnaestovjekovni profesori stvarali u duhu svog vremena, spremni za revolucionarne izmjene u nastavi i tumačenju književnosti. Otvarane su nove katedre (godine 1830. otvara se katedra za stranu književnost koju predaje Fo-

rijel), uključivani su novi kursevi (Vilmenova predavanja komparativne književnosti), na hijerarhizacije u istorijama književnosti profesori su reagovali pisanjem sopstvene istorije, a reformom univerziteta u doba Treće republike moć vrednovanja se sa dvora i državnih institucija prebacuje na slobodne, laičke, decentralizovane fakultete.

Gubitak moći Pariza kao jedine prestonice književnosti, što evidentira i sama Kazanova⁴, postojanje drugih centara evaluacija, bogata književnost na francuskom jeziku izvan Francuske (a to uglavnom znači izvan Pariza), prevlast engleskog jezika u svim sferama (od naučnih časopisa do institucija EU), realnost su našeg vremena. Kako jedna stara, velika, „autonomna“ književnost reaguje na fenomene svog doba? Da se zadržimo na književnosti, na korpusu tekstova koji se u Francuskoj grupišu pod terminom frankofone književnosti (čime je terminološki utvrđena dihotomija centar - francuska književnost/periferija - frankofona). To su, dakle, autori s tradicionalne periferije, koji već pišu na „velikom literarnom jeziku“ te im nije potreban prevod da bi, eventualno, bili kanonizovani.

Ima li mjesta u književnom univerzumu?

Književnosti pisane na francuskom jeziku svuda u svijetu danas su, da ostanemo u terminologiji autorke *Svjetske republike književnosti*, književni kapital koji se ne može ignorisati. Pošto su liste kanonskih autora francuske književnosti uglavnom etablirane, a u Evropi se ne izučava pojedinačno belgijska, kanadska, antilska ili afrička književnost na francuskom, obiman korpus frankofonih tekstova ostaje prilično na marginama, nedovoljno poznat, nepreveden, nehijerarhizovan. Nećemo se u ovom radu baviti problematičnim terminološkim pitanjima frankofon/francuski, niti će se (značajno) ulaziti u sociopolitičke sfere, koje su skoro neizostavne kad smo u frankofonim studijama. Nas ovdje zanima mogućnost, način i razlog da se jedan reprezentativan izbor frankofonih autora uključi u nastavu studijskih programa za francuski jezik i književnost.

Na Filološkom fakultetu u Beogradu, predmet Frankofona književnost, osmislio je i predavao profesor Radivoje Konstantinović, a često njegovim zalaganjem, novi predmet su prihvatile sve katedre francuskog jezika i književnosti u Srbiji i u Crnoj Gori. Postojanje u akademskim programima pratila je prevodilačka aktivnost, tako da se značajan broj frankofonih autora pojavljuje u našim knjižarama, dostupan čitalaštvu. Ipak, čini se, ta imena ostaju poznata samo nastavnicima i studentima francuskog jezika, bez značajne ili dovoljno značajne evaluacije.

Stoga ćemo ovim radom skrenuti pažnju na autore i tekstove nastale u različitim epohama i u raznim dijelovima svijeta, na francuskom jezi-

4 „Mi smo danas možda u izvjesnoj fazi tranzicije kada se prelazi iz univerzuma kojim je dominirao Pariz ka policentričnom i pluralističkom svijetu gdje se London i Njujork naročito, ali i Rim, Barselona, Frankfurt bore sa Parizom za književnu hegemoniju“ (Casanova 1999: 239).

ku, koji zavređuju, kvalitetom i značajem, inkluziju u korpus književnosti na francuskom jeziku, koja pretenduje na status univerzalne književnosti, ako slijedimo stavove Paskal Kazanova. Razlog za odabir, dakle, nije činjenica što su „frankofoni“ već što nisu dovoljno vidni, što ostaju u sjenci velike francuske književnosti. Ne radi se, dakle, ovdje o obavezi profesora književnosti prema tom korpusu, niti je izbor rada motivisan aktuelnošću postkolonijalnih studija već je, značajnije od toga, riječ o revolucionarnim, originalnim, uticajnim i (u nekom periodu ili u nekom dijelu svijeta) priznatim autorima. Predstavljeni tekstovi i njihove recepcije znakovito osvjetljavaju i samu francusku književnost. Izbor je, naravno, ključni pojam kod svih književnokritičarskih i književnoistorijskih klasifikovanja, te i ovaj ostaje opterećen subjektivnim odabirom.

Postoje brojni ne-francuski autori u francuskim pregledima, udžbenicima, istorijama književnosti, da pomenemo Beketa, Jursenar, Kunderu, i oni su tom inkluzijom ušli u distribuciju vrijednosti francuske književnosti.⁵ Nećemo se baviti ni autorima koje je Francuska uključila u svoje institucije, prije svih u staru Akademiju (Leopold Sedar Sengor, Asja Džebar, Andrej Makin, Amin Maluf), i koji imaju, zahvaljujući priznatosti centra u Francuskoj, poseban put. Nas ovdje zanimaju autori koji su pored prisustva u francuskom književnom univerzumu ostali „frankofoni“, ne-francuski, drugi. Samo belgijski, antilski, alžirski.

Da bi napravili reprezentativan izbor savremene francuske književnosti koji uključuje i frankofone autore, Dominik Vijar i Brino Versije su ustanovili dva kriterijuma: objavljivanje i recepcija (Viart, Versier, 2005: 8). Dakle, ako knjiga ima izdavača i recepciju u Francuskoj, pored literarnih kvaliteta naravno, ulazi u izbor ovog vrlo široko zahvaćenog pregleda savremene književnosti. Mi ćemo ovdje prihvatiti ta dva kriterijuma jer nas zanimaju autori prisutni u francuskom kulturnom prostoru, poznati i stručnjacima i čitalaštvu.

Skrajnuti velikan Moris Meterlink

Od slavnog teksta Oktava Mirboa (Mirbeau) u listu *Figaro* 24. 08. 1890. godine povodom dramskog teksta *Princeza Malena*, Moris Meterlink (Maurice Maeterlinck, 1862–1949), jedan je od rijetkih primjera književnog uspjeha od početka objavljivanja. Ova egzemplarna literarna karijera imala je sve vrste priznatosti: vanredan uspjeh prvog dramskog komada, postavke širom Evrope (*Plava ptica* ima premijeru u Moskvi 1908. godine, u režiji Stanislavskog), u Americi, Nobelova nagrada (1911)

⁵ Značajni radovi o ne-francuskim autorima koji su uključeni u francuski književni kapital objavljeni su i kod nas, na nekadašnjem jugoslovenskom prostoru. Da pomenemo ovom prilikom objavljene knjige: Radana Lukajić, *Marguerite Yourcenar: historia, vita memoriae*, Banja Luka, 2015; Katarina Melić, *La scène de Clio L'Histoire ou les stratégies fictionnelles de Milan Kundera*, Kragujevac, 2016; Biljana Tešanović, *Beketovo eksperimentalno pozorište*, Kragujevac, 2018.

prije pedesete godine, kanonizacija u istorijama književnosti (Lanson, Tibode, Bedije/Azar), dobijanje grofovske titule od kralja Alberta. Danas je Meterlink poznato ime, uglavnom je *Plava ptica* pročitana (ili bar odgledana), ali se ne identifikuje istinska dimenzija njegove revolucije u teatru, tako da profesor Pol Gorseks⁶ već u uvodu svoje studije ocjenjuje: „Uprkos začuđujućoj vitalnosti njegovog pozorišta, istorija francuske književnosti izgleda nije shvatila epistemološku revoluciju, čiji je inicijator bio ovaj dramaturg na prelazu vijekova, koji je od nagovještaja neshvatljivog i nevidljivog napravio glavni cilj stvaranja“ (Gorceix 2005: 14–15).

Pjesničko, esejističko i teatarsko djelo Morisa Meterlinka, bogato i raznovrsno, originalno i revolucionarno, danas je prilično pomjereno sa centralne pozicije koju je zauzimao za života. Svrstan u naknadno stvorenu kategoriju frankofone književnosti, izgubio je status koji je imao. Mnogi belgijski frankofoni autori koji objavljuju u Francuskoj, recipiraju se kao i francuske kolege, često bez saznanja čitalačke publike da su Belgijanci. Mirbo je u svom članku prečutao belgijsko porijeklo Meterlinka, zbog tada loših političkih odnosa između Francuske i Belgije. Za čitalaštvo, to je jedna literatura. Međutim, u akademskim programima, razlika je jasna – Meterlink nema status jednog Malarmea, Klodela ili Žarija, iako je stvaralaštvom bio prisutan u književnom i pozorišnom životu Pariza.

Pojava prvog dramskog teksta, *Princeza Malena* (1889), uvela je Meterlinka u književni život Pariza: „Moris Meterlink nam je dao najgenijalnije djelo ovog vremena, i najizuzetnije, i najnaivnije takođe, poredivo i – usudiću se da kažem – superiornije u ljepoti u odnosu na ono najljepše u Šekspirovom djelu“ (Mirbeau 1890: 1). Okvir bajke, koji će često koristiti belgijski nobelovac, donio je nov poetski jezik, gdje umjesto tirada klasičnog teatra i slavnih aleksandrinaca, imamo elementaran jezik u koji su uključeni krici, jauci, ali i zvukovi prirode, šuštanja lišća, fijuci vjetrova, škripa. Likovi su bez psihološkog portretisanja. Ne gone ih velike strasti, ni ljubav, ni mržnja, ni porok. Meterlinkova junakinja Malena žrtva je zle kraljice, bez grijeha, bez krivice, bez zločina. I svuda je prisutna smrt, jedna od opsesivnih tema ranog opusa. Ne kao apstraktna sila, kao fatum već kao konkretna smrt bliskog bića, najčešće djeteta. I to izaziva kao efekat, kako bi Mirbo rekao, „potpuni užas“. Smrt, uvijek aktuelna tema, u Meterlinkovim komadima nije više vezana za mitološke i istorijske likove već je svakodnevna, bliska, poznata. Smrt djeteta poništava sva poznata ubjeđenja i vjerovanja, obesmišljava koncepte fatuma, boga, pravde.

Iz pozorišnih kritika možemo uočiti kakvo dejstvo na publiku imaju Meterlinkove drame. Nakon beogradske premijere 1891. godine u Narodnom pozorištu (u prevodu Milovana D. Glišića), kritičar lista *Odjek* piše:

6 Pol Gorceix je od doktorske teze *Les affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck. Contribution à l'étude du Symbolisme français et du Romantisme allemand* posvećeno izučavao ne samo Meterlinka već generalno belgijsku književnost na francuskom.

Sinoć mi se desilo što odavno nije: gotovo tri časa bio sam izvan svoje kože – nisam mislio kao obično o svojim nevoljama, nego sam teške brige brinuo o tuđim, izmišljenim nevoljama, i to takvom jačinom, da je svaki končić moga osećajnog života potresen; bio sam, dakle, u onom retkom, neobičnom, upravo plemenitom raspoloženju kad su čoveku mnogo preči tuđi jadi, tuđe radosti, nego svoje rođene; osetio sam, dakle, dejstvo jedne pozorišne predstave, onako kako valja. To mi je donela „Kneginjica Malena“ (M. S. 1891: 1).⁷

No, nije mračna i surova tematika bila dovoljna za takve efekte već potpuno nova dramaturgija. Kako je Mirbo napisao: „Meterlink ne koristi nijedno od uobičajenih pozorišnih sredstava“ (Mirbeau 1890). Dakle, bez psihologije likova, bez radnje (statička drama, kako je govorio sam autor), bez retorike teatarskog jezika, pozorište je svedeno na suštinsko, na neizrečeno, na neizrecivo, na nepojmljivo, što izaziva strepnju, strah, potresenost. Poezija jednostavnog jezika, uloga koju dobija tišina u pozorištu, početak su Meterlinkovih formalnih istraživanja. „Čim usne počivaju, duše se bude i daju se na posao; jer tišina je element pun iznenađenja, opasnosti i sreće, u kome duše slobodno sobom vladaju“ (Meterlink 1998: 10).

Izlazak iz čarobnog bajkovitog svijeta još više je eliminisao aksesorar klasičnog i romantičarskog pozorišta. Jednočinke *L’Intruse* (1890) i *L’Intérieur* (1894), savršeni primjeri statičke drame, radnju (koje jedva da ima) i tragiku (koje iznimno ima), iz kraljevstava i likova uzvišenog porijekla izmještaju u svakodnevicu. U drami *L’Intérieur* starac izvana, iz vrta, gleda u osvijetljene prozore jedne porodice kojoj treba da javi vijest – da im je kćer mrtva. Glavni junaci, otac, majka, kćerke, malo dijete, ostaju za gledaoce bez glasa. Mi, zajedno sa starcem i njegovom unukom, vidimo njihova kretanja, njihove slutnje, nemir, zatvaranje vrata. Vidimo ih i kada starac konačno uđe u kuću, kada saznaju tragičnu novost. Čujemo huk prirode, čujemo glasove gomile koja se približava noseći mrtvo tijelo kući, ali glavni junaci ostaju bez riječi. Čak su i krici nijemi. Vidimo lica, grimase, grč, ali glasa nema. No i bez govora, koji je do tada bio suštinski elemenat dramskog djela, saznajemo, i još više, osjećamo, svu tragediju jedne porodice. Unutrašnjost jednog doma⁸ pogođenog tragedijom, centralni prostor ovog dramskog teksta, dostupan je stranom pogledu. Bol porodice ostaje između četiri zida.

Ima jedna tragična svakodnevnica koja je mnogo stvarnija, mnogo dublja i umnogome saglasnija sa našim istinskim bićem od tragičnosti velikih pustolovina. Lako je to osetiti, ali nije je lako pokazati, zato što ta suštinska tragičnost nije naprosto materijalna ili psihološka. Ne radi se tu više o odlučnoj

7 O pozorišnim komadima Morisa Metrelinka u Srbiji i Crnoj Gori, vidjeti: Marjana Đukić, „Raznovrsne interpretacije u recepciji Mauricea Maeterlincka u Srbiji i Crnoj Gori“, *Književna smotra*, br. 180 (2), 2016. Inače, cijeli broj časopisa je posvećen belgijskoj frankofonoj književnosti.

8 Prevod predstave igrane u Narodnom pozorištu u Beogradu 1904. godine bio je *Domaće ognjište*.

borbi jednog bića protiv drugog, o borbi jedne želje protiv druge ili o večnom sukobu strasti i dužnosti. Pre bi se radilo o tome da pokažemo postojanje jedne duše u njoj samoj, usred beskrajnosti koji nikad nije neaktivan. Radilo bi se pre o tome da učinimo da se čuje, preko običnih dijaloga razuma i osećanja, dijalog svečaniji i neprekinut, bića i njegove sudbine. (Meterlink 1998: 22)

Sasvim novom dramaturgijom, iz koje su protjerani, kako Lanson kaže „sav prozaizam i težina materijalnog svijeta, ljudskog postojanja, individualnosti čak“ (Lanson 1918: 1179), pozorište se otvorilo, da ostanemo kod Lanson, za „tajanstvene dubine duše“. Peter Sondi u *Teoriji moderne drame* analizira tragičnost Meterlinkovog ranog djela i podvlači: „Ako je grčka tragedija pokazala junaka u tragičnoj borbi s fatumom, ako se drama klasike bavila sukobima u međuljudskom odnosu, ovde se uzima jedino momenat u kome sudbina stiže čoveka lišenog svake odbrane. [...] Dramaturški gledano, to znači zamenu kategorije radnje kategorijom situacije“ (Sondi 1995: 51). Svi elementi aristotelovski etabliranog evropskog teatra dovedeni su u pitanje: radnja, govor, „lica koja delaju“ (Aristotel 1990: 54). Ipak, efekat koji se postiže Meterlinkovom statičkom dramom upravo je aristotelovski: izazivanje straha i sažaljenja.

Dočekan oduševljeno kao dugo čekani odgovor na angažman naturalističke drame i zabavu vodvilja⁹, Meterlinkov simbolistički teatar predstavlja prekid u istoriji drame, istinsku de- i re-konstrukciju dramaturških sredstava koja će otvoriti put Žarijevom *Kralju Ibiju* (1896) i avangardnim pozorišnim tehnikama. Pritom, manu simbolističkih komada – nemogućnost scenske realizacije, Meterlink prevazilazi strukturu teksta, te je njegov opus značajan i za razvoj pozorišne režije¹⁰.

Uz *Slijepe* (1890) i *Tentažilovu smrt* (1894), komade koji pripadaju ranom periodu, poznate *Plave ptice* i Debisijevom muzikom obogaćenog komada *Peleas i Melisanda*, može se izdvojiti *Mona Vana* (1902), veliki pozorišni hit početkom XX vijeka, koja označava izvjestan povratak tradicionalnom pozorištu. Jedna druga neobjašnjiva ljudska tajna je ovog puta u centru komada – ljubav. Scena u šatoru, s neprijateljskim vođom koji zahtijeva njenu žrtvu, njegovo ne-činjenje, odsustvo radnje, preokreneću dušu Mona Vane. Izuzetan ženski lik, jedan od najbolje izgrađenih u modernom teatru, igrale su najveće evropske glumice, Eleonora Duse (Duse) u Italiji, Vela Nigrinova u Beogradu.

Obezbeđivanjem statusa koji zaslužuje, prije svega u nastavnim programima, Meterlinkove drame, kao i eseji i poezija, ponudile bi istinitiju sliku o razvoju teatra i književnosti u Francuskoj i u Evropi. Vežan prevashodno za pariske scene i francusku književnost, Meterlinkov značaj,

9 Mallarmé je, suočen sa repertoarom pariskih pozorišta, zamišljao jedan „čisto književni teatar“, na stranicama *La Revue indépendante*, za koju je pisao 1886. i 1887. godine. V. *La Littérature française II* (dir. J. Y. Tadié), str. 432.

10 Dvije scene u Parizu su naročito značajne za rane Meterlinkove komade. Pjesnik Pol For (Fort) osniva Théâtre d'Art 1891. godine, gdje su prikazani komadi *L'Intruse* i *Les Aveugles*, i Théâtre de l'Œuvre koji 1893. godine postavlja *Pelléas et Mélisande*.

dramaturška i interpretativna potentnost njegovih ne mnogo prevedenih komada na prostoru Srbije i Crne Gore, nameću se kao neophodan zadatak u akademskoj transmisiji literarnih vrijednosti.

Eme Sezer, glas pobune

Danas je u svijetu Eme Sezer (Aimé Césaire, 1913–2008) prepoznat i kanonizovan autor; veliki antikolonijalista, osnivač pokreta *négritude*, pjesnik, esejist, dramski autor, nezaobilazna je referenca postkolonijalne književnosti, na francuskom jeziku naročito. Brojni doktorati i naučni radovi iz oblasti frankofonih i postkolonijalnih književnosti daju mu s pravom poseban status, jer se prvi put artikulisao jedan crni, antikolonijalni, buntovni poetski glas. Međutim, distribucija ove vrijednosti nije išla preko programa za francusku književnost, gdje se Sezer jedva pomenje, nego je etabliran zahvaljujući postkolonijalnim studijama.

Mladi Sezer je, kao i mnogi pisci, prošao kroz „prestonicu književnosti“ gdje se formirao književno i intelektualno. Tridesetih godina XX vijeka Pariz sluša džez, gleda Džozefinu Bejker, uživa u afričkoj umjetnosti, pa autori američke *Nove istorije francuske književnosti* 1933. godinu, koju pamtimo po jednom kobnom istorijskom događaju, vezuju, iznenađujuće, za negrofiliju (Hollier 2001: 901). Crnačka kultura se predstavlja kao „primitivna, divlja, elementarna“ (Hollier: 901) i, kao što znamo, avangardni umjetnici su joj se divili, prihvatili je, preuzimali postupke, u slikarstvu, pozorištu, književnosti – Pikaso, Apoliner, Arto, Breton. U takvom ambijentu, Sezer otkriva umjetnost američke harlemske renesanse, upoznaje se sa etnološkim studijama o afričkoj civilizaciji, susreće se sa marksizmom i nadrealizmom. Od literarnih referenci, bira Lotreamona, Bodlera, Remboa, Malarmea. Zajedno sa drugim crnim studentima, Reneom Menilom sa Martinika, Sengorom iz Senegala i drugima, upoznaje ne samo sopstveni identitet nego prepoznaje asimilatorsku i diskriminatorsku stranu kolonizacije. Osnivanjem časopisa *Crni student (l'Étudiant noir, 1935)*, Sezer i saradnici utemeljuju termin *négritude*, ključni pojam borbe protiv kulturne asimilacije.

Književnost Antila postojala je i prije Sezera¹¹, no pojava njegove poeme *Sveska o povratku u rodnu zemlju (Cahier d'un retour au pays natal)*, koja je objavljena u pariskom časopisu *Volontés* 1939. godine, predstavlja događaj. Nakon godina provedenih u Parizu, Sezer se upravo 1939. vraća na Martinik i zatiče siromaštvo, pasivnost, nesreću koje je prouzrokovao kolonijalni sistem. Stoga je njegova *Sveska* krik pobune, nepomirenosti, angažmana, koliko i lirska karipska muzika. Njegova poezija je ideološka borba za slobodu, a u isto vrijeme autentična antilska poezija na francu-

11 Ako ne računamo književnost kolonizatora i usmenu tradiciju, treba pomenuti književnost poznatu pod imenom *doudouiste* koju karakteriše egzotizam, klišetirano slikanje tropskih pejzaža i ljubavi sa lijepim ženama. Riječ *doudou* na kreolskom znači dragi, draga. (Simasotchi-Bronès 2015: 55)

skom jeziku. Sartr piše u poznatom tekstu „Crni Orfej“: „Evropski pjesnik danas pokušava da dehumanizuje riječi da bi ih vratio prirodi; crni glasnogovornik će ih defrancizovati, zdrobiti, osloboditi ih uobičajenih asocijacija, ujediniti ih silom“ (Sartre 1948: XX).

Glavna nit ove leksički bremenite poeme jeste pjesnikovo *ja* koje nas vodi kroz slike, i mučne i dirljive. Slike grada, djece, staraca, osunčanih pejzaža, a u toj divnoj prirodi siromaštvo, strah, nepravda. „Moja usta biće usta nesrećnika bez usta, moj glas, sloboda onih koji su pali u tamnicu očaj“ (Césaire 1939: 5). Međutim, njegov jezik je jezik kolonizatora. „I ni učitelj u učionici, ni sveštenik na vjeronauci neće moći da izvuče jednu riječ tog pospanog crnčeta, uprkos njihovom tako energičnom maniru da mu udaraju ošišanu lobanju, jer u močvarama gladi njegov je glas potonuo od iznemoglosti“ (Césaire 1939: 3). Zato Sezer, kroz poemu, traži autentični antilski glas, koji nije u savšenoj logici francuske sintakse: „Zato što vas mrzimo vas i vaš razum, mi se pozivamo na ranu demenciju na plamteće ludilo na postojani kanibalizam“ (Césaire 1939: 7). Traženi glas nije literaran već muzički: „Ne pjevaju samo usta, nego i ruke, nego i stopala, nego i zadnjice, nego i polni organi, i čitavo stvorenje se rastapa u zvukove, glas i ritam“ (Césaire 1939: 3). Ova poema u prozi stoga uključuje raznolike ritmove, glasove kolonizatora i ćutanja kolonizovanih, u njoj ima priča, ima uzvika, onomatopeja, uvreda. Nakon nagomilanih slika bogatog, neobičnog, rijetkog vokabulara, prelazi se na laki slobodni stih, pa opet na prozne pasaže, na pjesmu. Repetitivnost pojedinih sekvenci, kontrastiranje evropskih glasova i antilskih plesova, aliteracije, igre riječima i zvukovima, daju originalan ritam poemi.

Ko je krivac ćutanja antilskog stanovništva, ko je krivac za pjesnikovo ćutanje, pitanje je koje ga muči: „To si ti prljavi kraju svijeta. Prljavi kraju zore. To si ti prljava mržnja. To si ti težino uvrede i sto godina bičevanja. To si ti sto godina mog strpljenja, sto godina moje brige samo da ne umrem“ (Césaire 1939: 8). Suštinski se udaljavajući od dominantne, asimilirajuće kulture, Sezerova poema se otvara autentičnom antilskom nasljeđu. Njegovo pjesničko *ja*, poput pripovedača usmene književnosti, direktno se obraća čitaocu, i svom sunarodniku i Evropljaninu. Prisustvujemo otkrivanju sopstvenog glasa i identiteta:

Kao što postoje ljudi-hijene, ljudi panteri, ja ću biti čovjek-jevrej
 čovjek-prostak
 hindu-čovjek-iz-Kalkute
 čovjek-iz-Harlema-što-ne-glasa
 čovjek-glad, čovjek-uvreda, čovjek-mučenje moglo se u svakom
 trenutku uhvatiti ga izlupati ga, ubiti ga – savršeno ga ubiti – bez
 polaganja računa ikome bez izvinjenja ikome
 čovjek-jevrej
 čovjek-pogrom
 štene
 prosjak (Césaire 1939: 4–5).

Ređajući uvredljiva imenovanja kojima se antilsko stanovništvo oslikava izvana, način na koji im se kolonizator obraća, na koji ih Evropa percipira, pjesnik će bolno i odlučno kriknuti: „DOSTA OVOG SKANDALA“:

Prihvatam. Prihvatam.
I išibanog crnca koji kaže: „Oprosti gospodaru“
I dvadeset devet zakonitih udaraca bičem
I zatvor četiri stope visine... (Césaire: 16)

Prihvataće redom i samoubistvo, i promiskuitet, i tropske bolesti, i ingeniozna sredstva za mučenje. Prihvatiće da pripada onima koji nisu izmislili ni barut ni kompas, onima koji nisu ukrotili ni paru ni struju. Važnije od svega, prihvatiće svoje crnaštvo, svoju legitimnu različitost u odnosu na evropsku kulturu:

Moje crnaštvo nije ni toranj ni katedrala
Ono zaranja u crvenu put tla
Ono zaranja u žarku put neba
Ono probija tamnu iznemoglost pravog strpljenja. (Césaire: 14)

Uskliknuće pjesnik upravo onima koji nisu ništa izmislili, koji nisu istraživali ni mora ni nebo, onima koji nisu ništa krotili. Onima koji nisu putovali, ali jesu seljeni. Onima koji jesu kroćeni i pokrštavani. Pozdravlja one koji se bave suštinom stvari, a ne površnim prividima. One koji su u skladu s „muževnim srcem sunca“ i „ženskošću mjeseca“. Nasuprot tehničkom umijeću kolonizatora, on vidi bogatstvo tjelesnosti, plesa, smijeha. Prihvatanje prati hrabrost i ponos. Otkrivalačka spoznaja sebe daje snagu za angažman, za borbu, za revolt: „Nemam nijednu nacionalnost predviđenu iz kancelarija. Homo sum etc.“ (Césaire: 11).

Odbacujući koncept nacionalnog, ukorijenjen u evropskoj kulturi, Sezerov termin *négritude*, kao i kasnije nastali *créolité* i *francophone*, transnacionalni su. Umjesto nacije, identifikuje se razlikovanje rasa, kao što je uostalom slučaj u Evropi 1939. godine. Franc Fanon evidentira takođe tu pojavu: „Kolonijalizam, koji nije iznijansirao svoje napore, nije prestao da tvrdi da je crnac divljak, a crnac za njega nije bio ni Angolac ni Nigerijac. Govorio je naprosto o crncu.“ (Fanon 2017: 147). Kako Sartre uviđa: „Crnaštvo je identifikovano da bi se uništilo, ono je prelaz a ne cilj, sredstvo a ne konačan kraj“ (Sartre 1948: XLI). Sezerovo „homo sum“ skida sve tuđe pokrove, imenovanja, stereotipe, sva nametnute reference i spoljne oznake; taj kvalitet čovječnosti znači nepristajanje na mutizam, na ćutanje, na nemuštosť. „Homo sum“ daje mu pravo da ima svoj glas i da opjeva svoju kulturu. Taj otkriveni glas što „svrdla noć“ otkriva da su laži da je ljudsko djelo završeno jer ljudsko djelo je tek započelo. „Nijedna rasa nema monopol na ljepotu, na inteligenciju, na snagu“ (Césaire: 18).

Osvojene slobode da pusti glas, da pozove na ustajanje, da traži milost za osvajače čak, „sveznajuće i naivne“, vode ga, kao u svakoj revoluciji s mnogo vatre i elana, ka budućnosti; pred sobom poeta vidi novi put: „Trebalo još jedno more preći“ (Césaire: 20).

Sartre u svom članku, koji je objavljen kao predgovor antologiji *Novelle poésies nègre et malgache*, upravo insistira na dvostrukom egzilu crnačke populacije. Ne samo da u hladnoj Evropi sanjaju Haiti i Port-o-Prens nego su i na Haitiju, i drugdje u Karipskom moru, takođe u egzilu budući da su „trgovci robovima njihove očeve istrgli iz Afrike i rasuli ih“ (Sartre 1948: XVI). Zato su svi pisci antilske književnosti vezani za Afriku, kao prapostojbinu, praotadžbinu. Iz tog razloga posljednji stihovi *Sveske o povratku u rodnu zemlju* evociraju prelazak mora, još jednu veliku revoluciju, na „zlokobnom jeziku noći“ (Césaire: 21). Noći je suprotstavljeno sunce, svjetlost, rana zora – *au bout du petit matin* se provlači kao lajtmotiv od prvog stiha.

Roni Šarfman zaključuje, u pomenutoj *Novoj istoriji francuske književnosti* koja Sezeru daje prostor i značaj koji zaslužuje, *Sveska* je „i kulminacija i početak, bilans i proročki izraz želje za poboljšanjem nesnosne stvarnosti, istovremeno subjektivna i objektivna“ (Hollier 2001: 943). Žanrovski teško uklopiva u postojeće forme, samim rematskim nazivom – *Sveska* (što asocira na đaka, učenje, početak pisanja), ali i starom tematikom sadržanom isto tako u naslovu – *povratak u rodnu zemlju*, Sezerova poema originalna je poetska kreacija. Ritmom, leksikom, ironijom, poigravanjem referencama zapadne kulture, Sezer, iako piše na jeziku kolonizatora, stvara sopstveni pjesnički jezik.

U obavezne tekstove evropske civilizacije na francuskom jeziku svakako treba uključiti i Sezerov esej *Rasprava o kolonijalizmu* (*Discours sur le colonialisme*, objavljen 1950. godine).¹² Pobjijajući takozvane pozitivne strane kolonizacije, na čemu se i dalje insistira u Evropi, Sezer najprije odbacuje sve ponavljane „vrijednosti“ kolonijalnih osvajanja. Za njega kolonijalizam nije ni širenje hrišćanstva, ni primjena prava:

... ni evangelizacija, ni filantropski poduhvat, ni želja da se potisne neznanje, bolest i tiranija, ni nastojanje da se proširi slava Božja ili vladavina prava; onda priznajmo jednom za svagda, bez straha od posledica, da su u njoj presudnu ulogu igrali avanturista, gusar, velebakalin, brodograditelj, tragač za zlatom i trgovac, pohlepa i sila praćene zlokobnom senkom jednog oblika civilizacije koji je u datom trenutku svoje istorije duboko o sebi otkrio obavezu da po celom svetu raširi konkurenciju svojih antagonističkih ekonomija (Sezer 2015: 34).

Upravo evropski glavni argument odbrane, da su kolonijalnim osvajanjima navodno civilizovali ne-evropsko stanovništvo, Sezer obesmišljava i negira. Odgovornost ne pripisuje prvim evropskim moreplovcima

¹² Izdanje iz 1950. godine u časopisu *Réclame* uglavnom je ostalo nezapaženo. Međutim, izdanje iz 1955. u izdavačkoj kući Presence Africaine privuklo je pažnju javnosti. Preveden je na srpski pod naslovom *Rasprava o kolonijalizmu*, 2015. godine.

već hrišćanskim čistuncima, čiji je oličenje fini evropski *bourgeois*. „Nečasna jednačina“ (Sezer 2015: 34) koju su Evropljani napravili, da je hrišćanstvo = civilizacija, a paganstvo = divljaštvo, izazvaće užasne posljedice. Za Sezera je „rastojanje između *kolonizacije* i *civilizacije* beskonačno“ (Sezer 2015: 35). Kolonijalizam nije iznjedrio nijednu ljudsku vrijednost te je stoga „Evropa moralno, duhovno neodbranjiva“ (Sezer 2015: 33). Kao što Evropa nije pokazala suptilnost u identifikovanju različitih naroda Afrike i Kariba, tako i Sezer kolonijalizam vezuje, kako kaže na početku *Rasprave*, za takozvanu „evropsku“ civilizaciju, „zapadnu“ civilizaciju „kakva se uobličila dva veka buržoaske vladavine“ (Sezer 2015: 33).

Svaka civilizacija koja je kolonizatorska i koja opravdava kolonizaciju, za Sezera, već je „moralno obolela“ (Sezer 2015: 39), i od negiranja do negiranja „priziva svog Hitlera, to jest svoju kaznu“ (Sezer 2015: 39). Upravo povezivanje kolonijalizma sa pojavom nacizma u Evropi, ovaj tekst čini nekorektnim u Francuskoj i danas.

Da, vredelo bi istraživati, klinički, vrlo detaljno, postupke Hitlera i hitlerizma i otkriti vrlo uglednom, vrlo humanistički nastrojenom, vrlo hrišćanskom buržuju 20. veka da on u sebi nosi jednog Hitlera koji nije svestan samog sebe, da ga Hitler *nastanjuje*, da je Hitler njegov *demon*, da time što grmi protiv Hitlera samo pokazuje svoju nedoslednost i da, u osnovi, ono što on ne prašta Hitleru nije *zločin* po sebi, *zločin protiv čoveka*, da to nije *poniženje čoveka uopšte*, već *zločin protiv belog čoveka*, *poniženje belog čoveka*, primenjivanje u Evropi onih kolonijalističkih procedura kojima su dotad bili podvrgavani samo Arapi iz Alžira, kuliji iz Indije i crnci iz Afrike (Sezer 2015: 36).

Devedesetih godina XX vijeka ovaj tekst je uključen u školski program francuskog obrazovnog sistema, a onda je promptnom odlukom tadašnjeg ministra obrazovanja Fransoa Bajrua povučen (1995. godine). I ni do danas nije vraćen. Esej *Rasprava o kolonijalizmu* u Francuskoj se najčešće žanrovski, ali i vrednosno, određuje kao pamflet. Svaki povod (smrt, godišnjice) koji inicira pitanje uvođenja Sezerovog teksta o kolonijalizmu u školske programe izaziva i dalje žestoke polemike¹³.

Uključivanje, decentriranje, vrednovanje

Dva značajna literarna opusa na francuskom jeziku, Meterlinkov i Sezerev, čini se, po svemu su različiti, osim po jeziku. Belgijski nobelovac napisao je svoja najznačajnija djela u periodu *Belle Époque*, kad je Pariz centar književnih vrednovanja. Za ovog Flamanca izbor francuskog jezika je bio ličan, voljan čin. Na marginama francuske kulture, a ipak u Zapadnoj Evropi, Belgija je čvorište evropskih kultura, prije svih germanске i britanske. S bogatim i snažnim nasljeđem flamanske tradicije, naročito slikarstva, Moris Meterlink inkarnira literarnu evropsku multikul-

13 Sahrana Emea Sezera je obavljena uz sve državne počasti, na čelu sa tadašnjim predsjednikom Sarkozijem.

turalnost. S druge strane, Sezer dolazi iz kolonizovanog svijeta, pripada frankofoniji Juga, koju Dominik Komb upravo razlikuje od frankofonije Sjevera po tome što im je „jezik nametnut evropskim imperijalizmom“ (Combe 2010: 8), te je njegov izbor francuskog jezika određen obrazovnim sistemom kolonizatora. I pokret *négritude*, žanrovska i leksička inventivnost *Sveske o povratku u rodnu zemlju* i, najzad, oštrina *Raspriave o kolonijalizmu*, postkolonijalni su dijalog sa tim nametnutim jezikom. (Sljedeća generacija anilskih pisaca, Šamoazo, Bernabe, Konfian, uključiće značajnije kreolsko nasljeđe u standarni francuski jezik.)

Njihova vrijednost je određena u Parizu. „Kanonizatorsko dejstvo“, kako bi to definisala Paskal Kazanova (Casanova 1999: 173), imali su u Meterlinkovom slučaju Mirboov tekst i prijem pobornika poetike simbolizma, dok su Breton i Sartr presudno uticali na recepciju Sezera. I pored važnog uticaja na književne i društvene pojave i potvrde francuskih pisaca – evaluatora, ni belgijski nobelovac ni „Orfej“ sa Martinika nisu pridruženi korpusu kanonskih tekstova na studijskim programima za francuski jezik i književnost. Paskal Kazanova, iz svoje galocentrične pozicije, zaključuje da se, za razliku od Londona, „Pariz nije nikada zanimao za pisce iz kolonizovanih teritorija“ (Isto, 182). Za Pariz su oni provincijalni, nastavlja Kazanova, suviše bliski da bi njihove razlike mogle biti prepoznate i slavljene, a previše udaljeni da bi bile vidljive“ (Isto, 183).

Naravno, poznato je da su brojni autori, ne samo frankofoni, sudom francuskog procjenitelja dobili kanonski status. Priličan neuspjeh švajcarskih frankofonih autora u Parizu, sa uzornim primjerom rasprave o vrijednosti djela Šarla Ferdinana Ramija (Charles Ferdinand Ramuz, 1878-1947), pokazuju francuski prezir prema „suviše bliskim“, prezir koji švajcarsku varijantu francuskog jezika čini neumitno provincijalnom.¹⁴ Paradoksalno, oni koji su više udaljeni, ali su francuski jezik (Pariza, centra, da li je potrebno naglasiti?) dobili preko obrazovnog sistema, imali su bolju recepciju u Parizu.

Da li književnost koju Pariz ne vidi ima vrijednost? Kako mi koji izučavamo francuski jezik i književnost treba da se odnosimo prema ne-francuskim piscima francuskog jezika? Da preuzmemo sa vrijednostima i arogancijom? Da zanemarimo razvoj novih disciplina koje se posljednjih decenija pojavljuju u akademskim programima američkih i kanadskih univerziteta? Poznato je danas u kojoj mjeri su discipline proizašle iz poststrukturalističkog obrta pomjerile fokus sa utvrđenih kanona dominantnih kultura ka perifernim i subalternim tekstovima. Uz uključene tekstove i autore, išao je i proces re-evaluacija, prevrednovanja evro-američkih klasika. Širom svijeta pojavile su se *French and Francophone studies*, postkolonijalne studije, subalterne studije, karipske studije. Na kanadskim univerzitetima, kao što je onaj u Montrealu, izučava se

¹⁴ Povodom Ramijevog stvaralaštva, nakon brojnih polemika, objavljena je knjiga *Pour ou contre C. F. Ramuz* (1926), a sam Rami je odgovorio svima u „Pismu Bernaru Graseu“ 1929. godine.

danas *književnost na francuskom jeziku*. Međutim, studije frankofonih književnosti na američkim univerzitetima, uglavnom koncentrisane na postkolonijalno nasljeđe, ne vide evropske frankofone autore. Holijeov književnoistorijski poduhvat, koji utvrđuje kanonske tekstove afričke, antilske i kanadske književnosti na francuskom jeziku, apsolutno isključuje švajcarsku i belgijsku književnost. Novi, američki centar koji uspostavlja vrijednosti u savremenim književnim i teorijskim pojavama mogao bi učiniti (ono što je prije samo jedan vijek bilo nezamislivo) Evropu periferijom. Da li ćemo u skoroj budućnosti uopšte moći da govorimo o *evroameričkoj* kulturi i književnosti? Sezer je još pedesetih godina XX vijeka upozoravao: „Američka dominacija je jedina od koje niko ne može umaći. Hoću da kažem, niko ne može umaći neoštećen“ (Sezer 2015: 69).

Frankofoni autori dobijaju značajne književne nagrade u Francuskoj, prisutni su na sajmovima knjiga, u medijima. Međutim, kako ističe francuski profesor Dominik Komb, „frankofone književnosti i dalje su malo prisutne u francuskim univerzitetskim programima“ (Combe 2010: 18). Na većim francuskim univerzitetima postoje kursevi frankofone književnosti, ali „kao dodatak istorije francuske književnosti, kao njen prirodni produžetak“ (Combe 2010: 19). Pomenuto je da na katedrama Srbije i Crne Gore postoji nastavni predmet, uglavom jednosemestralan, frankofone književnosti koji nudi lapidaran pregled književnosti Belgije, Švajcarske, Kanade, Antila i Afrike. Ne promišlja se mogućnost korišćenja termina u množini, s obzirom na to da se radi o kulturološki, lingvistički i istorijski raznovrsnim literaturama. Ako se (i dok se) prihvataju vrijednosti isključivo iz francuske akademske sfere, programi će uglavnom ostajati nepromijenjeni, kanonski autori stabilni, vrijednosti utvrđene, sa jednim dodatim predmetom koji pozicionira upravo frankofonu kao perifernu književnost. Ukoliko bismo se usudili da u programe za francuski jezik i književnost uključimo učenja, teorije, a posljedično i književne tekstove koji se vrednuju na svjetskim univerzitetima, van Francuske, onda bi se otvorila mogućnost za *frankofone književnosti*. U praksi američkih univerziteta, francuske i frankofone studije podrazumijevaju multidisciplinarno izučavanje svijeta koji se umjetnički izražava na francuskom jeziku. Tradicionalnim kanonima francuske književnosti pridružuju se frankofoni autori koji stvaraju širom svijeta, u najvećem obimu postkolonijalni i translingvalni. Jedna takva reforma studija književnosti na francuskom jeziku u samoj Francuskoj, a i kod nas, učinila bi ne samo vidnim korpus frankofonih autora već bi i sama francuska kultura takvom inkluzijom dobila na značaju. Pretendovanje na univerzalan, a ne nacionalan značaj, kako je to postavila Kazanova, bilo bi moguće kada bi se danas u Francuskoj akademska misao otvorila za književnost francuskog jezika pisanu širom svijeta, za *littérature-monde*. Mondijalan okvir frankofone književne republike uslov je za pretendovanje na univerzalnost.

Inkluzivna, multikulturalna frankofona Evropa zajedno sa postkolonijalnim, migrantskim i drugim „hibridnim“ književnostima jedinstven

su korpus, povezan jezikom na kom nastaju. Homogenizacija književnosti rasutih po obodima ili daleko od griničkog meridijana oslobodila bi književnost evropske ograničenosti „nacijama“ („Nacija je buržoaski fenomen“, reći će Sezer), ali i američkog sljepila za evropske frankofone književnosti. Decentrirano situirana književnost na francuskom jeziku postavila bi Meterlinka, ali i Verharena, Rodenbaha u ravnopravan položaj sa francuskim autorima generacije s kraja XIX i početka XX vijeka, a tek onda bi se mogla ponovo utvrđivati vrijednost – koliki je značaj Meterlinkove drame u odnosu na, recimo, slavljelog Pola Klodela. Sezerov tekst o kolonijalizmu ili poezija, kao nesumnjivo sastavni dio evropskog nasljeđa, neće učiniti francusku književnost manje velikom. Naprotiv, Sezerova poezija, kao i tekstovi drugih frankofonih autora, obogaćuje mogućnosti literarnog izražavanja na francuskom jeziku. Kontinuitet književnosti o kojem je govorio Ipolit Ten ne može isključivati izvjesne periode, na primjer kolonijalnu i postkolonijalnu literarnu stvarnost. U ovom radu predstavljen je značaj dva autora francuskog jezika koji bez ikakve sumnje treba pridružiti korpusu kanonskih. U rekonstruisanim programima za pluralne frankofone književnosti, koji bi bili zasnovani na iskustvima i američkih i evropskih univerziteta, otvorio bi se prostor za heterogenu literarnu produkciju. Decentriranjem književnih vrijednosti značajni tekstovi Albera Memija i Franca Fanona, književnost Marize Konde i Kamela Dauda, brojnih voljnih i prinudnih migranata (Agota Krištof, Alber Koen, Nensi Hjuston, Abdurahman Vaberi, Alen Maban-ku), jezički inventivni poduhvati (Eduar Glisan, Patrik Šamoazo, Mišel Tramble), dobili bi šansu da budu ravnopravno izučavani i vrednovani, sa spiskovima autora koji stižu iz Pariza. Možda onda dobijemo i prevode Meterlinkovih drama i *Sveske o povratku u rodnu zemlju*.

LITERATURA

- Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Preveo dr Miloš N. Đurić. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990.
- Casanova, Pascale. *La république mondiale des lettres*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Éditions Présence africaine, 1983.
- Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris: Éditions Présence africaine, 1955.
- Combe, Dominique. *Les littératures francophones*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- Đukić, Marjana. „Raznovrsne interpretacije u recepciji Mauricea Maeterlincka u Srbiji i Crnoj Gori“. *Književna smotra* br. 180 (2). Zagreb, 2016.
- Đukić, Marjana. *Proizvodnja literarnih vrijednosti*. Podgorica: Nova knjiga, 2020.

- Fanon, Franc. *Prezreni na svetu*. Prevela Olja Petronić. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2017.
- Gorceix, Paul. *Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible*. Bruxelles: Le Cri Edition, 2005.
- Hollier, Denis (ed.), *A New History of French Literature*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2001.
- Lanson, Gustave. *Histoire de la littérature française*. Pariz: Hachette, 1918.
- M. S. „Pozorište”. *Odjek* br. 229, 25. oktobar 1891.
- Maeterlinck, Maurice. *Morceaux choisis*. Paris: Nelson Éditeurs, 1891.
- Marčetić, Adrijana. *O novoj komparatistici*. Beograd: Službeni glasnik, 2015.
- Meletinski M. Jelezar. *Uvod u istorijsku poetiku epa i romana*. Prevela Radmila Mečanin. Beograd: Srpska književna zadruga, 2009.
- Meterlink, Moris. *Eseji*. Preveo Bojan Lalović. Beograd: Književna reč, 1998.
- Mićević, Kolja. „Parsifal Kretjena de Troa”. Kretj de Troa. *Parsifal ili Legenda o svetom Gralu*. Beograd: Srpska književna zadruga, 2009.
- Mirbeau, Octave, „Maurice Maeterlinck”. *Figaro*, 24. avgust 1890.
- Sartre, Jean-Paul. “Orphée noir” (predgovor). *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Léopold Sédar Senghor. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.
- Sezer, Eme. *Rasprava o kolonijalizmu*. Preveli Slavica Miletić i Đorđe Bajazetov. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2015.
- Simasotchi-Bronès, Françoise. “Les littératures des Antilles françaises: des doudouistes aux (post)-créolistes”. *Québec français*, N° 174, 2015, str. 55–58.
- Solar, Milivoj. *Povijest svjetske književnosti*. Podgorica: ICJK, 2012.
- Sondi, Peter. *Teorija moderne drame*. Prevela Drinka Gojković. Beograd: Lapis, 1995.
- Tadié, Jean-Yves (ur.). *La Littérature française: dynamique & histoire II*. Paris: Gallimard, 2007.
- Taine, Hippolyte, *Histoire de la Littérature anglaise*, Paris, Librairie Hachette & Cie, 1886.
- Tibode, Alber. *Istorija francuske književnosti*. Prevod dr Midhat Šamić. Sarajevo, Izdavačko preduzeće Veselin Masleša, 1961.
- Viart, Dominique i Bruno Vercier. *La Littérature française au présent*. Paris: Bordas, 2005.

Marjana Đukić

Vers l'élargissement du Corpus des Textes Canoniques en Français

Résumé

La littérature française est établie comme un panthéon des auteurs célèbres, d'une part grâce à la continuité et à sa richesse et d'autre part au travail des théoriciens et des critiques dans la création et dans la distribution des valeurs littéraires. Ces listes des auteurs dits classiques, avec des écrivains étrangers intégrés, sont représentées dans les programmes universitaires hexagonaux comme des valeurs éternelles, stables et universelles. Cependant, depuis le XIXe siècle la littérature de la langue française n'est plus exclusivement liée à la « nation » française, elle est rédigée et publiée dans tous les coins du monde. Malgré des activités de l'Organisation internationale de la Francophonie, le corpus des auteurs dits francophones reste en général invisible dans les programmes universitaires en France, distribués dans les universités européennes. Cette présente recherche se concentre sur l'œuvre et l'importance de deux auteurs, le Belge Maeterlinck et l'Antillais Césaire, qui sont les voix francophones reconnues. Le statut de Maeterlinck, très consacré de son vivant, s'est changé après la création de la dichotomie terminologique « français / francophones ». L'importance de Césaire est accentuée et évaluée hors de France, dans le cadre des études postcoloniales. Il est évident qu'il y a un corpus d'auteurs francophones qui sont restés peu présents, étrangers, quoique reconnus pendant une période ou dans une partie du monde. La question qui se pose est comment élargir les listes universitaires des textes canoniques en français. Les départements de la langue et littérature française en Serbie et au Monténégro offrent aux étudiants un cours de littérature francophone, qui dure un ou deux semestres. Comprimées, les littératures francophones seraient ainsi présentées d'un point de vue français, comme périphériques, marginales, moins importantes dans la littérature dite universelle. Seule la reconstruction des programmes académiques, semblable à la réforme poststructuraliste aux États-Unis et au Canada, pourrait permettre l'évidence d'une littérature mondiale de la langue française où le terme « périphérie » perdrait la raison d'exister. L'intégration des littératures de Suisse ou de Belgique, peu visibles dans les *studies* américaines, l'intérêt pour les différentes aires culturelles francophones, y compris l'héritage postcolonial, dans un corpus littéraire cohérent avec des textes littéraires français permettrait un panorama plus riche et décentré de la littérature de langue française. Cet élargissement des textes littéraires canoniques impliquerait déjà l'acte de l'évaluation où les termes de « centre » et de « périphérie » deviendraient suspects, sinon absurdes et inutiles.

Mots-clés : texte canonique, français, francophone, programme universitaire, inclusion, Maurice Maeterlinck, Aimé Césaire

Примљен: 3. 11. 2019.

Прихваћен: 15. 10. 2020.