

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ
УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ПАВЛЕ М. ПАВЛОВИЋ

ГОЗБЕНЕ СЛИКЕ У ЕВРОПСКОМ
РОМАНУ ДЕВЕТНАЕСТОГ ВЕКА

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

БЕОГРАД, 2016.

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ
УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ПАВЛЕ М. ПАВЛОВИЋ

ГОЗБЕНЕ СЛИКЕ У ЕВРОПСКОМ
РОМАНУ ДЕВЕТНАЕСТОГ ВЕКА

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

БЕОГРАД, 2016.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

PAVLE M. PAVLOVIĆ

BANQUET IMAGERY IN THE
NINETEENTH CENTURY NOVEL

DOCTORAL DISSERTATION

BELGRADE, 2016.

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

ПАВЛЕ М. ПАВЛОВИЋ

ПИРШЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ
В РОМАНЕ XIX ВЕКА

БЕЛГРАД, 2016.

МЕНТОР: ДР ТАЊА ПОПОВИЋ, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ:

ДР ЈЕЛЕНА ПИЛИПОВИЋ, ванредни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду

ДР КОРНЕЛИЈА ИЧИН, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду

ДР ДРАГАНА ВУКИЋЕВИЋ, ванредни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду

ДР ЗОЈА БОЈИЋ, доцент, College of Fine Arts, preimenovan u UNSW Art and Design, The University of New South Wales, Sydney

Датум одбране:

ГОЗБЕНЕ СЛИКЕ У ЕВРОПСКОМ РОМАНУ ДЕВЕТНАЕСТОГ ВЕКА

САЖЕТАК

Тема нашег рада јесте начин на који се у роману 19. века приказује однос између гозбене слике и позиције тела лика у свету. Служимо се феноменолошком методом, која се састоји од језичке анализе, методе *close reading*, и егзистенцијалне анализе значења слика. Наша претпоставка је да се у процесу рецепције књижевног дела успоставља више уметничких светова. На основу тога, формулишемо хипотезу да је главна функција гозбене слике то да проблематизује позицију тела у неком од светова: прелазак тела из једног света у други, одсуство тела у једном или присуство у другом свету итд. У поглављу посвећеном друштвеном одређивању, анализирамо начин на који гозбене слике одређују позицију тела у односу на два друштвена контекста: контекст друштва којим владају класни односи и контекст друштва ослобођеног класних односа. Анализирали смо слике пропадања класа, однос између природног и вештачког света, релативизацију друштвених односа, као и однос између света више и света ниже класе. У поглављу „Памћење жанра“ бавимо се начином на који се одређује позиција тела у односу на свет духа и свет материје. Као основ за анализу узимамо текст Платонове *Гозбе*. Кључна идеја је та да се у Платоновој *Гозби* релативизује одступање од две врсте правила: од правила за „озбиљну“ беседу и правила која се односе на предвидиви редослед догађаја. Комбинацијом ове две врсте одступања успоставља се позиција тела у односу на свет духа и свет материје. Позиционирање тела у свету материје дефинишемо као бурлеску, а амбивалентно позиционирање – између света духа и света материје – као гротеску. У поглављу насловљеном као „Начин презентовања“ утврђујемо начин на који се одређује позиција тела у односу на свет стварности и свет естетске илузије. Кључна идеја је то да „представљање“ укуса и мириса хране само по себи доводи до укидања естетске дистанце између света којем припада посматрач слике и света слике на којој је гозба приказана. У поглављу „Слике обиља“

акцентат је стављен на представу о присуству, односно одсуству тела из савршеног, рајског света. Позиција тела се контекстуализује помоћу представа о активном и представа о пасивном односу према изворима обиља. У томе, такође, учествују и представа о сложености и једноставности, као и представа о радости и весељу. У поглављу посвећеном психолошкој мотивацији тема је начин на који тело „прелази“ из једног света у други. Представа о том преласку контекстуализује се наглашавањем специфичног односа тела према храни. Активни однос контекстуализује се сликама гурманства и сликама прождирања. Насупрот томе, пасивни однос се контекстуализује као представа о муци и гађењу – укратко, као представа о одбијању хране. На крају рада закључујемо да је гозбена слика веома погодно средство за проблематизовање позиције тела у свету. Њена главна вредност састоји се у разноврсности начина на који се та позиција представља као егзистенцијално изузетан и непоновљив тренутак.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: гозба, роман, деветнаести век, тело, феноменологија, свет, представа, жанр, обиље, презентовање, мотивација

Научна област: 82 општа књижевност

Ужа научна област: 82-31 романи

UDK: 82(4)-31.09"18"(043.3)

BANQUET IMAGERY IN THE NINETEENTH CENTURY NOVEL

SUMMARY

The theme of our dissertation is the relation between banquet imagery and the position of the character's body in a fictional world. The method that underlies this work is phenomenological, being a combination of language analysis, close reading method and existentialist analysis of the meaning of imagery. As a point of departure, it is argued that in the process of reception of a literary work a variety of distinct worlds are established.

On the basis of this, a hypothesis is made that the primary function of banquet imagery is to determine the body's position in relation to evolving fictional worlds: transition from one world into another, its absence or presence in one of those worlds, etc. In the first chapter titled as „Social indexation“, the focus of analysis is placed on the relation between two types of „social contexts“: the context of a class and the context of a class-free society. Four types of social contexts are distinguished: images of decline, relation between the natural and artificial world, relativization of social hierarchy, and the relation between the world of higher and the world of lower classes.

In the chapter „The memory of genre“ we are concerned with the way a banquet image determines the position of the body in relation to the world of spirit and the world of matter. As a framework for our analysis we take the text of Plato's *Symposium* and an idea that in it two sets of rules are relativized: the rules that define „serious“ speech and the rules that embody predictable patterns of events. The positioning of the body in the world of matter is defined as burlesque, whereas the ambivalent positioning – „between“ the world of matter and the world of spirit – is defined as grotesque. In the chapter entitled „Manners of presentation“ we consider how a banquet image determines the position of the body in relation to the world of reality and the world of aesthetic illusion. The key idea is that the representation of taste and smell by its very nature inevitably involves violation of aesthetic distance fusing the worlds of observer and observed. The chapter „images of abundance“, is concerned with the body's presence and absence from a mythical, paradisiacal world. In them the body's position is contextualized by representations of its active and passive attitude toward the sources of

limitless abundance. It is also established by representations of complexity and simplicity, and representations of joy and happiness.

Finally, in the chapter „The issues of psychological motivation“ we are concerned with the way a banquet image reveals the body’s „transition“ from one world to another. We argue that it is contextualized by the body’s specific attitude toward food and a world in which it is located. Active attitude contextualizes the images of devouring and gourmet enjoyments. On the other hand, passive attitude contextualizes the images of disgust or anorexia – in short, as rejection of food, which is, aslo, rejection of the world it lives in.

Eventually, we conclude that banquet imagery is a powerful tool for representing the body’s position in a world. Its main value lies in the variety of ways in which this position is represented as existentially specific and unique.

KEY WORDS: banquet, novel, nineteenth century, body, phenomenology, world, representation, genre, abundance, presentation, motivation

Field of study:

Specific field of study:

UDK: 82(4)-31.09"18"(043.3)

САДРЖАЈ

| | |
|--|-----|
| 1. УВОД..... | 1 |
| 1.1. Гозбене слике као обележје друштвеног положаја | 9 |
| 1.2. Памћење жанра | 17 |
| 1.2.1. Наслеђе симпозиона..... | 23 |
| 1.2.1.1. Сатирични симпозион..... | 23 |
| 1.2.1.2. Симпозион о симпозиону и салонски разговори | 25 |
| 1.2.1.3. Гозба у библијској књижевности и њени одједи у роману 19. века | 27 |
| 1.2.1.4. Проблем евхаристије | 30 |
| 1.2.2. Жанр симпозиона у 19. веку | 31 |
| 1.2.3. Однос између жанра дијалога и жанра симпозиона | 32 |
| 1.3. Проблем вегетативног обиља | 35 |
| 1.4. Начин презентовања | 40 |
| 1.5. Психолошка мотивација | 42 |
| | |
| 2. ГОЗБЕНЕ СЛИКЕ КАО ОБЕЛЕЖЈЕ ДРУШТВЕНОГ СТАТУСА | 45 |
| 2.1. Оновни облици друштвеног одређивања хране | 46 |
| 2.2. Сложени облици друштвеног одређивања | 49 |
| 2.2.1. Угрожено тело и контраст богатство–сиромаштво | 49 |
| 2.2.1.1. Чарлс Дикенс: Оливер Твист и угрожено тело сирочета | 50 |
| 2.2.1.2. Виктор Иго: угрожено тело јадника | 55 |
| 2.2.1.3. Хенрих Понтопидан: снажни и дегенерисани | 61 |
| 2.2.2. Угрожено тело и вештачки свет | 63 |
| 2.2.3. Релативизација представе о друштвеној хијерархији: Твен, Мелвил, Јокаи и Балзак | 74 |
| 2.2.3.1. Роман <i>Краљевих и просјак</i> Марка Твена | 74 |
| 2.2.3.2. Мелвилов роман <i>Моби Дик</i> | 75 |
| 2.2.3.3. Јокаи Мор: <i>Мађарски Набоб</i> | 80 |
| 2.2.3.4. Балзак: релативизовање контраста вештачко–природно | 85 |
| 2.2.4. Природно тело у вештачком свету | 91 |
| 2.2.4.1. Жорж Санд: „природни“ сељаци и „неприродни“ буржуји | 92 |
| 2.2.4.2. <i>Ана Карењина</i> Лава Николајевича Толстоја | 97 |
| 2.2.4.3. Балзак: <i>Шагринска кожа</i> и <i>Изгубљене илузије</i> : природно тело у свету илузије | 101 |
| 2.2.5. Сlike пропадања | 111 |
| 2.2.5.1. Пропадање вредних предмета | 112 |
| 2.2.5.2. Пропадање тела | 117 |

| | |
|--|-----|
| 3. ПАМЋЕЊЕ ЖАНРА | 128 |
| 3.1. Уводна разматрања | 128 |
| 3.1.1. Балзак и Достојевски: изненађујуће беседе и изненађујући догађаји | 135 |
| 3.1.2. Мармеладов и Лебедев: пијанство, расуло и нова рајска хармонија | 140 |
| 3.1.3. Беседа и скандал на Ноздрјовљевој гозби | 147 |
| 3.2. Скандали и бесмислене беседе | 152 |
| 3.2.1. Гозба у роману Ивана Нечуј-Левицког: гост, скандал и бесмислена беседа | 154 |
| 3.2.2. „Стари Кастиљанац“ Маријана Хосеа де Ларе: домаћин и скандалозни догађаји | 158 |
| 3.2.3. Алеко Константинов и Стеван Сремац: скандал и незвани гости | 161 |
| 3.3. Беседа као пригушени скандал | 165 |
| 3.3.1. Идеал распореда: Тролоп и Гете | 166 |
| 3.3.2. Британски роман и идеал распореда | 167 |
| 3.3.3. Џејн Остин и Оскар Вајлд | 168 |
| 3.3.4. Тролопов роман <i>Доктор Торн</i> : прећутани хаос | 171 |
| 3.3.5. Гетеов роман <i>Избор по сродности</i> : редослед, духовни облици и хемијске везе | 175 |
| 3.4. Салон и велики скандали | 179 |
| 3.4.1. „Ноћ у крчми“ Алвареша Азеведа: поигравање са хармонијом и расулом | 179 |
| 3.4.2. Друштвена игра у салону Настасје Филиповне | 181 |
| 3.4.3. Пародије салонских догађаја | 185 |
| 3.4.4. Роман <i>Перегрин Пикл</i> Тобијаса Смолета | 185 |
| 3.5. Беседе о салону: салон као место оговарања | 187 |
| 3.5.1. Роман <i>Нана</i> Емила Золе | 191 |
| 3.5.2. Провинцијски салон у роману <i>Кренфорд</i> Елизабет Гаскел | 195 |
| 3.5.3. Провинцијски салон у Гогољевом роману <i>Мртве душе</i> | 196 |
| | |
| 4. СЛИКЕ ОБИЉА | 205 |
| 4.1. Увод | 205 |
| 4.2. Гозба као слика одмора: рајски врт и земља дембелија | 215 |
| 4.2.1. Сlike земље дембелије: <i>Бакоња фра Брне Симе Матавуља и Обломов</i> Ивана Гончарова | 215 |
| 4.2.1.1. Сlike земље дембелије у роману <i>Бакоња фра Брне</i> | 216 |
| 4.2.1.2. Сlike земље дембелије у роману <i>Обломов</i> Ивана Гончарова | 223 |
| 4.3. Гозба као заслужени одмор од рада: Готхелф, Харди, Норис и Толстој | 232 |
| 4.3.1. Новела „Црни паук“ Јеремијаса Готхелфа | 232 |
| 4.3.2. Томас Харди: гозбене слике у роману <i>Теса Убервилска</i> | 234 |
| 4.3.3. Сlike обиља у роману <i>Ана Карењина</i> | 239 |
| 4.3.4. Сlike обиља у роману <i>Октопод</i> Франка Нориса | 243 |

| | |
|--|-----|
| 5. ГОЗБЕНЕ СЛИКЕ И НАЧИН ПРЕЗЕНТОВАЊА | 249 |
| 5.1. Уводна разматрања | 249 |
| 5.2. Гозбене слике у француској и британској декаденцији: опште карактеризације | 254 |
| 5.3. Основни облици: Хенри Џејмс и Оскар Вајлд | 260 |
| 5.4. Сложени облици: Уисмансов роман <i>Насупрот</i> : прекорачење естетске границе | 264 |
| 5.5. <i>Саламба</i> : гозба у Хамилкаровим вртovima | 267 |
| 5.6. Егзотична кухиња <i>Госпође Бовари</i> | 275 |
| 5.7. <i>Злочин оца Амара</i> : гозба код доња Амелије | 286 |
| | |
| 6. ПРОБЛЕМ ПСИХОЛОШКЕ МОТИВАЦИЈЕ | 293 |
| 6.1. Уживање у храни | 295 |
| 6.1.1. Основни облици | 296 |
| 6.1.2. Сложени облици | 296 |
| 6.1.3. Сложени облици: активни однос према свету | 300 |
| 6.1.3.1. Гистав Флобер <i>Госпођа Бовари</i> : еротика, уживање и вулгарност | 300 |
| 6.1.3.2. Прождирање и поседовање | 305 |
| 6.1.3.2.1. Достојевски: прождирање и поседовање женског тела | 306 |
| 6.1.3.2.2. <i>Евгенија Гранде</i> Онореа де Балзака: прождирање и поседовање новца | 308 |
| 6.2. Одбијање хране | 310 |
| 6.2.1. <i>Госпођа Бовари</i> : одбијање хране као одбијање друштвеног космоса | 312 |
| 6.2.2. Свидригајлов: опијање, гађење и разврат | 313 |
| 6.2.3. <i>Глад</i> Кнута Хамсуна и <i>Епископо</i> Габријела Д'Анунција: одбијање тајанственог света | 315 |
| 6.2.4. Антун Густав Матош: приповетка „Миш“ | 320 |
| | |
| ЗАКЉУЧАК | 323 |
| | |
| ИЗВОРНА ЛИТЕРАТУРА | 326 |
| ЛИТЕРАТУРА | 328 |
| | |
| Биографија и библиографија аутора | 339 |
| Изјава о ауторству | 340 |
| Изјава о истовестности штампане и електронске верзије докторског рада | 341 |
| Изјава о коришћењу | 342 |

1. УВОД

Реченица „особа Икс једе храну“ може се, у најопштијем смислу, односити на посве безначајну чињеницу. Узимање и варење хране представља једну од основних физиолошких функција. Уметнута у различите контексте, та реченица може добити различита специфична значења. Не морамо само мењати контекст субјекта већ и контекст радње изражене глаголима „пити“ и „јести“. У староегипатском писму није забележено да глагол „пити“ (zwt) има метафоричко значење.¹ Међутим, касније време доноси и прве симболе. Око хиљаду година касније, у новоегипатском језику дрвеће и земља почињу да „пију воду“. Значење овога хијероглифа опстајало је и дограђивало се вековима и миленијумима у најразноврснијим културама и областима људског знања, као што су на пример цитологија и биофизика. Већина биофизичара вероватно не би ставила крупнију замерку на израз „амеба једе бактерије“, или „амеба се храни бактеријама“. У једном научном раду израз „нервне ћелије једу глукозу“ могао би звучати неформално, али би ипак био прихватљив.

Контекст хијероглифа се мењао сваког секунда и сваког минута, са сваким новим изгледом неба, новим изласком и заласком сунца. Метафора која је за Египћане значила једно, за Шамполиона је значила нешто сасвим друго. На основу тога критичари, филолози и историчари могу се одредити за потпуни историјски релативизам. То је мода савремене, културолошке критике. Један од таквих методолошких оквира нуди гастрокритика. Гастрокритика је мултидисциплинарни метод, који проучава функције алиментарног знака у књижевном делу, полазећи од антрополошког, социолошког и семиотичког становишта. Њен родоначелник је Роналд Тобен, који је, анализирајући алиментарни дискурс у Молијеровим комедијама, први дао концептуални модел за проучавање књижевне гастропоеике. Средишњи заплет комедије *Школа за жене*, по његовом схватању, може се изразити као тензија између два семиотичка

¹ Видети: Hermann, G., *Wörterbuch der ägyptischen Sprache im Auftrage der deutschen Akademien* (7 vols.; Berlin, 1971), III, 428, 17.

кода, изражена глаголима „manger“ и „gouter“. „Manger“ је „код моћи“ оличен у Арнолфу, а „gouter“ код задовољства оличен у Хорацију (Tobin 2003: 128).²

До сада се гастрокритика углавном бавила делима француске књижевности. Проучавање функције хране у књижевним делима утемељено је на раним делима француског структурализма, пре свега Клода Леви-Строса,³ Ролана Барта⁴ и Пјера Бурдијеа.⁵ Њихова истраживања указују на то да се у процесу узимања хране не откривају само индивидуалне већ и наиндивидуалне, социоекономске и класне структуре. Чињеница како и када човек једе значи нешто више од индивидуалних склоности. Међутим, главна невоља са овом методом јесте то што она потпуно запоставља проблем психолошке мотивације и функцију књижевних детаља. У нашој анализи покушаћемо да покажемо да је подједнако могуће, на основу кључних семиотичких поставки, бавити се како индивидуалним тако и наиндивидуалним елементима гозбених слика. Поштоваћемо идеју о индивидуалности и аутентичности једног писца, а у исто време настојаћемо да његово дело укључујемо у шире културне контексте.⁶

Пре него што започнемо темељнија разматрања, потребно је дефинисати термин „гозбена слика“. У нашем раду појам „гозбена слика“ означава семантички универзум уметнички представљеног заједничког догађаја, у којем се конституише и открива позиција тела у свету.

У овој дефиницији за нашу анализу кључна су два одређења гозбених слика: „уметнички представљени догађај“ и „позиција тела у свету“. Одређење „уметнички представљени догађај“ из наведене дефиниције обавезује нас на то да у обзир узмемо уметничку реторику књижевног дела и да претпоставимо да се у

² Видети: Tobin, R. W., „Booking the cooks: Literature and gastronomy in Moliere“, *Literary Imagination* 5.1 (2003): 125–136.

³ Видети: Lévi-Strauss, Cl., *Le triangle culinaire*, L’Arc, 1963.

⁴ Видети: Barthes, R., „Pour une psycho-sociologie de l’alimentation contemporaine“, *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, Vol. 16, No. 5, EHESS, 1961.

⁵ Видети: Bourdieu, P., „La distinction: critique sociale du jugement“ (1979).

⁶ Гастрокритика обухвата најразноврсније текстове из области културе, етнологије и књижевности. Често се текстови инспирирани њоме усредсређују на особености одређених националних кухиња: De Maeseneer R. I. T. A., „The Aesthetics of Hunger and the Special Period in Cuba“, *Caribbean Food Cultures: Culinary Practices and Consumption in the Caribbean and Its Diasporas* 18 (2014): 27. Collard, P., „El Conde en la cocina de Jose“, *Saberes y sabores en México y el Caribe* 39 (2010): 335–349, Landeira, J., „Saberes y sabores en México y el Caribe (review)“, *Hispania* 95.2 (2012): 348–349. De Maeseneer, R. I. T. A. „The Aesthetics of Hunger and the Special Period in Cuba“, *Caribbean Food Cultures: Culinary Practices and Consumption in the Caribbean and Its Diasporas* 18 (2014): 27.

одређеном роману гозбена слика не може потпуно свести на ванкњижевни контекст.

У монографији *Феноменологија перцепције*,⁷ позицију тела у свету Мерло Понти одређује, између осталог, и као однос тела према симболичким световима. Говор је гест, а експресивни процеси ступају у односе са материјалним, друштвеним, културним и симболичким континуумима тела. Реч „тело“ нећемо употребљавати у значењу „физичко“ или „материјално тело“. Уместо тога, говоримо о представи о телу, односно о телу као представи која се у роману реализује на динамичан начин. Да би се тело представило или замислило као нешто што је присутно у свету, оно се прво мора замислити као нешто што трансцендира физичку или физиолошку димензију бивствовања. Представа о телу лика је, дакле, нешто више од тела схваћеног као ограничени простор унутар једног већег физичког простора.

У нашем раду тело схватамо као динамични контекст представе о физичком бивствовању. У роману се не приказује један него више различитих светова: свет друштвених односа, свет материје, свет духа итд. Дакле, контекст гозбе никако се не може схватити као готова заокружена целина. Напротив, контекст схватамо као свет који настаје и у којем тело учествује.

У расправи *Биће и време (Sein und Zeit, 1927)* Хајдегер каже да се свет може разумети као биће које суштински није тубитак, него као „оно-у-чему-живи један фактички тубитак“ (Хајдегер 2007: 93). Даље се каже: „Свет је онтолошки појам и представља један конститутивни *моменат*⁸ битка-у-свету“ (*Ibid.*, 93).⁹

То значи да се о контексту гозбене слике увек питамо *онтолошки*. Па ипак, наша анализа је феноменолошка зато што узимамо као претпоставку да књижевно дело – у овом случају роман – на специфичан начин контекстуализује представе о реалности. У нашем језику представа је ужи појам од појма света, али се са њим налази у блиској вези: под представом подразумевамо сваку идеју у уметничком делу, која бесконачно проширује контекст одређене информације или садржаја, изван његовог уобичајеног репрезентативног оквира, и која учествује у грађењу егзистенцијалног контекста, ситуације или расположења у којем се тело налази.

⁷ Видети: Понти, М., *Феноменологија перцепције*, Сарајево, Свјетлост, 1990.

⁸ Курзив је наш.

⁹ Служимо се преводом Милоша Тодоровића.

Представа о елементима гозбе овде је блиска феноменолошком концепту идеје. На пример, у сликама обиља представа о једноставности учествује у успостављању једног специфичног уметничког света, који описујемо као рај, идилу. То „учествовање“ је динамичке природе. Због тога се може рећи да ми проучавамо идејност гозбене слике, а не идеју.

О „аутентичности“ света уметничког дела може се говорити на неколико начина. Проблему аутентичности може се прићи директно или индиректно: директан начин био би позивање на Хајдегерову идеју о аутентичности, што би у нашем контексту било ризично, јер бисмо дошли у искушење да анализу претворимо у компликовани пројекат онтолошке феноменологије. Други начин био би индиректан: позивање на Кундерине или Вајлдове идеје о естетској егзистенцији. Ово схватање било би превише уско за нашу анализу. Могли бисмо га, практично, применити само на анализу начина презентовања гозбених слика.

Наше решење се може назвати средњим решењем, које је мање „амбициозно“ у односу на претходна два. Као прво, полазимо од једне општије идеје да је „аутентичност“ нешто што је „истинито“ у односу на властито искуство. На основу тога одређујемо на који начин писац приказује неко аутентично искуство гозбене слике. Овакво методолошко опредељење поставља посебан изазов у том погледу што буржујски роман 19. века даје слике „стварности“ – чињенице, податке. На основу тога, изгледало би да је бесмислено говорити о „откривању“ света и позиције тела у њему. Таква примедба била би неоснована.

Саме по себи слике феномена нису неаутентичне. На пример, описујући радничку гозбу у роману *Жерминал*, Зола приказује аутентичан однос радничког тела према материјалним објектима и физичкој материји уопште – према машинама, меховима, течностима које се са свих страна изливају. Дакле, аутентичност схватамо само у контексту приказаног односа тела према гозбеном амбијенту, а не као основ за размишљање о егзистенцијалним темама уопште. Не питамо се о томе да ли је радничка егзистенција у таквом свету сама по себи аутентична или да ли слика радничког весеља води читаоца ка бићу у његовој откривености или сакривености. Наш задатак је скромнији: питамо се да ли је слика, у уметничком смислу, аутентична – односно, да ли је егзистенцијална

могућност да радници буду срођени са гозбеним предметима, котловима и чекрцима приказана на уметнички убедљив начин.

Код Понтија су представа и свест о телу услов за представу о припадању и односу тог тела према свету уопште.¹⁰ „Ако је моја рука положена на сто, никада нећу рећи да је она покрај пепеоника, као што је пепеоник поред телефона. Контура мога тела је граница која се обично просторно односи на предмете који га окружују. Они нису распоређени једни поред других, већ су умотани једни у друге“ (Мерло Понти 1990: 125).

Јасно је да, полазећи од Понтијеве феноменологије не можемо говорити о томе да тело припада овом или оном свету. Реч је о најуниверзалнијој могућој представи хоризонта егзистенције. У роману 19. века на драматичан начин се приказује представа о припадању и неприпадању универзуму егзистенције. Слика гладног детета у Дикенсовим и Игоовим романима даје представу о томе да је угроженом телу ускраћено припадање свету које читалац схвата или треба да схвати као нешто што је саморазумљиво и што представља услов људског тела у свету.

Слично се може рећи и за однос тела лика према гозбеним предметима који га окружују и који су у роману представљени као доминантни контекст његове појаве. Контекст те физичке појаве могу подједнако бити и одело као и општа конфигурација гозбеног ентеријера – столови, чаше и тањира који тело окружују, или тела других људи с којима се то тело сусреће. Писци 19. века представу о гозбеној слици и позицију тела у свету који је на њој најупадљивије изражен приказују на пет препознатљивих начина: друштвено одређивање, однос између тела и говора, начин презентовања гозбе, слике обиља и дочаравање представе о психолошкој мотивацији јунака. Да би ови сложени облици били јаснији, прво треба ближе одредити просте облике, који представљају предструктуралне облике гозбених слика. За разлику од гозбених слика, у њима се не одређује позиција тела у свету већ се само алудира на постојање тела, његово присуство у свету уметничког дела.

Њихова најосновнија функција односи се на сигнализацију реалности. Чињеница да лик у неком књижевном делу узима храну може представљати пуки

¹⁰ Ponty, M. M., „Fenomenologija percepcije“, *Logos*, Sarajevo (1979).

сигнал за „присуство реалности“. Писци авантуристичких романа, попут Апулеја и Кеведа, с времена на време, знају да помену како су њихови јунаци „гладни“, „жедни“, или да су „јели и пили“. Овим алузијама користе се и модерни писци. Узмимо као пример дела два велика европска писца, Ива Андрића и Исмаила Кадареа. И код једног и код другог храна се у највећем броју случајева појављује само као узгредни ефектни сигнал за реалност приказаног амбијента. У Кадареовом роману *Генерал мртве војске* (*Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, 1963) италијански генерал је послат у Албанију са задатком да прикупи кости својих изгинулих сународника. У тренутку кратког предаха, његов пријатељ свештеник понуди га кафом и узгред приупита: „Do ta rini kafene?“ (Хоћете ли кафу?) (Kadaré 2001: 25). Велика је вероватноћа да тај детаљ никад није поменут у албанској књижевности 15. или 16. века. Међутим, исто тако је велика вероватноћа да у раној повести албанског народа таква или слична реченица никада није изговорена у неком блиском контексту. Овде нас помињање кафе подсећа само на то да се ликови и читалац налазе у реалном свету.

Кафа се, такође, пије у Андрићевој *Травничкој хроници* (1945), код Лутве, у Прологу и Епилогу. Из историјских извора можда се могло дознати да се кафа извозила у Травник, но то су само хронике и листе података, а не слике узгредних појединости. Ко зна колико је, у разним историјским изворима, укупно поменуто алвација, бомбонџија, лубеничара и салебџија који шетају Травником и Вишеградом. Па ипак, не верујемо у то да је ико од тих историчара поменуо Циганче што је после прославе умрло прејевши се вруће алве. Тај сићушни а тако битан детаљ, то Циганче које својом случајном смрћу исписује историју моста једнако пресудно као и Абидага или Мехмед-паша Соколовић, јесте суштинска слика реалистичке поетике. Такви ситни, а наоко небитни детаљи, опажени из једне друге, нове или измењене перспективе, чине магију хијероглифског писма која се зове књижевност. Као што се Андрић усредредио на Циганчетову смрт, тако ћемо се усредсређивати на гозбе као узгредне моменте реалности. То ће, уједно, одредити методологију истраживања и тумачења текста.

Сигнали реалности још не представљају гозбене слике. За гозбену слику кључна је идеја о учествовању у колективном телу. Први истраживач који је указао на овај аспект гозбе јесте, без сумње, Михаил Бахтин, у чијој монографији

о Раблеу поглавље о гозбеним сликама заузима врло важно место. Његова анализа гозбених слика има етички патос. Доводећи у везу гозбу и рад, Бахтин припрема терен за развијање идеје о гротескном реализму (Бахтин, 1968). Алузије на рад, радни народ, колектив, изгубљено јединство, карактеристичне су за наратив повратка. Гозбене слике о којима Бахтин говори симболизују боље, другачије и животније време. У том језику осећа се велики утицај естетске реторике Ђерђа Лукача.¹¹

У модерној књижевности и култури раблеовски доживљај непосредног јединства са светом готово да се потпуно изгубио. Гости у ресторану учествују у ритуалу који бива одређен различитим детерминантама: местом, временом и начином. Непосредност биолошке потребе, која је код Бахтина повезана са животворном непосредношћу спознаје света, бива замењена игром друштвених симбола: симбола моћи, хијерархије и друштвеног положаја. Тиме се проблематизује и позиција тела у свету. Док биолошка димензија подразумева апсолутно припадање и освајање света, дотле се друштвена димензија односи на представу о припадању или неприпадању тела одређеном друштвеном универзуму. На основу представе о томе како, када и где неко једе, закључујемо да ли тело припада класи *Икс* или класи *Ипсиљон*. Такође, на основу тога шта на себи тело носи и какви су предмети са којима се на гозби сусреће, закључујемо на који се начин једна класа односи према другој.

Процес симболизације, којим гозбене слике добијају нова вишеструка значења, започео је у 19. веку, када се у западноевропским земљама почињу јављати први облици јавне сфере и нови облици друштвености. У оваквим и сличним истраживањима најчешће се примењује социолошко-антрополошка метода, која комбинује Бурдијеве и Стросове идеје о друштвеној и антрополошкој функцији хране. Као примере таквога тумачења могли бисмо навести радове Мајкла Камија и Филипа Роџера о Де Садовој „француској кухињи“.¹² У таквим интерпретацијама поље књижевности је толико разводњено да се анализе књижевних дела не разликују много од неких специјалних

¹¹ Односом између Лукачеве и Бахтинове естетике бавио се Џон Хојбауер у есеју: „Bakhtin versus Lukács: Inscriptions of Homelessness in theories of the Novel“, *Poetics Today* (1996): 531–546.

¹² Видети: „Le libertin a Table“, у: Sade, *Ecrire la Crise*, edited by Michel Camus and Philippe Roger, 6783, Paris: 1983, и Chaudry, M. M., „Islamic Food laws: philosophical Basis and Practical Implications“, *Food Technology*, 46, 1992.

антрополошких анализа, као што је Шодријева монографија која се бави симболиком хране у *Курану*. Огољену антрополошку методу најлакше је применити на амерички роман, где је контрастирање света природе и света цивилизације једна од најбитнијих тема. Међутим, процеси симболизације и производње симбола у роману 19. века по правилу су далеко сложеније природе. Наравно, не сматрамо да су, у погледу човековог односа према храни, тек у 19. веку створени системи симболичког посредовања. Суштина је у томе да је производња симбола нужно повезана са логиком капитала и јавном сфером. Та производња дала је више специфичних резултата. Један од најзначајнијих јесте одређивање друштвеног статуса. Можда модерни писци нису често склони томе да као Балзак до детаља описују како јунак наручује храну од толико и толико суа, или као Цек Лондон храну од толико и толико долара. Па ипак, нема сумње да је таква врста податка важан део и свакодневне и књижевне реалности. Други важан резултат симболизације јесте феномен психолошке мотивације. У једном књижевном делу уживање или одбијање хране може симболизовати утапање у целокупни симболички универзум. Гурманско уживање може означавати уживање у једној култури или у читавом поднебљу. С друге стране, анорексија често симболизује не само физичко одбијање хране већ и целог друштвеног и симболичког света, који је доживљен као нелогичан или непријатељски. Трећа врста симболизације односи се на производњу вишка у значењу: храна постаје слика, знак, свет за себе. Ова симболизација је веома карактеристична за француску културу, француску кухињу и писце надахнуте сликарском уметношћу – Флобера, Уисманса, Золу и Гонкура.

Према томе, у роману 19. века смисао гозбених слика реализује се на четири најпрепознатљивија начина: проблематизовањем динамичног односа између хране и логоса, одређивањем друштвених односа, начином презентовања и проблематизовањем психолошке мотивације. Сваком од ових проблема биће посвећено засебно поглавље. Сада ћемо укратко изложити основне синхронијске и дијахронијске проблеме карактеристичне за поменуте симболизације.

1.1. Гозбене слике као обележје друштвеног положаја

У првом поглављу анализираћемо на који начин гозбена слика у роману 19. века открива позицију тела у свету класних односа. Не бавимо се тиме каква је позиција тела у друштвеном свету, већ, следећи феноменолошку оријентацију, каква је позиција тела у свету друштвених односа.

Та позиција тела изражава се кроз контрасте имати–немати, природно–вештачко, пропадање друштвених класа, или кроз релативизацију друштвених симбола. Смисао ових контраста јесте у томе да се прикаже да ли тело протагонисте неком свету припада или не припада. Једна од карактеристичних тема у роману 19. века јесте сусрет главног јунака са новим светом друштвених односа. Писци се углавном усредсређују на питања друштвене неправде и проблеме обесправљених класа. Због тога се представа о припадању и неприпадању даје из перспективе сиромашних и обесправљених. Они који немају не припадају свету оних који имају храну. Слично томе, они који се понашају „природно“ не припадају свету оних који се понашају „извештачено“.

Наравно, то не мора увек бити случај. Гозбена слика служи томе да односе припадања и неприпадања доводи у везу са телом, његовим физиолошким потребама. Навешћемо неке од најчешћих контраста. У сликама обиља проблематизује се позиција тела у свету на основу његовог односа према изворима рајског обиља. Однос тела према рајском обиљу остварује се кроз слику рада који је „награђен“ храном. Он може бити активан или пасиван. У пасивном односу тело, не радећи, храну очекује као награду, а у активном односу тело ради да би зарадило храну.

Активан и пасиван однос тела према рајском обиљу може бити вреднован позитивно или негативно. Док је у Толстојевом роману *Ана Карењина* (*Ана Каренина*, 1873–1877) Љевинов активан однос према обиљу вреднован искључиво позитивно, дотле је у роману Томаса Хардија *Теса Убервилска* (*Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman Faithfully Presented*, 1891) Тесин активан однос вреднован амбивалентно. Слично томе, у роману Феликса Тимерманса пасиван однос је вреднован позитивно, а у роману Симе Матавуља *Бакоња фра Брне* (1892) негативно. Препознајући ове односе, читалац закључује да ли се протагониста налази или не налази у рају.

Будући да антички симпозион има аристократско порекло, природно је то што се у њему не проблематизује питање друштвеног статуса. Сваки од гостију античког симпозиона одликује се племством духа и племством порекла. То важи како за Ксенофонов тако и за Платонов *Симпозион*. То што гости пију из кратероса и разблажују вино водом треба да значи да су они цивилизовани Хелени, а не варвари. Симпозиону присуствују цивилизовани људи, једнаки међу собом, који се, ако се довољно не контролишу, *могу* претворити у варваре. Међутим, овде не може бити речи ни о каквом класном одређивању унутар самога симпозиона. На пример, чанколиз не означава обавезно припадника нижег друштвеног слоја. Да би неко уопште могао бити назван чанколизом, он мора имати такав статус који ће му омогућити да ступа у односе са имућним људима на чијим ће трпезама паразитирати. Изгледа да у својим комедијама Плаут намерно претерује и деформише стварност, јер се код њега паразити често жале на празан стомак. Особа са ниским статусом није у прилици да угледним гостима симпозиона ласка и нуди одређене услуге.

Не смемо се, међутим, завести модерним представама о разликама између атинске аристократије и атинске демократије. Може се тврдити да је свет Алкејевог симпозиона свет аристократског стазиса и да Алкеј није имао ни најмању свест о демократији. Уосталом, у његово време реч *демократија* није ни постојала. У архајској лирици демос се ретко помиње и, слично као у епосу, његова улога је потпуно скрајнута. Тек понешто о демосу можемо дознати из Солонових фрагмената (fr. 4 и 36 W.2), где се помиње „*ta koina*“ којим се демос храни, или у Архилоховом фрагменту (fr. 14 W), где песник изражава забринутост за стање у којем се демос налази.¹³

Историчари античке књижевности често се суочавају са великим потешкоћама када треба да одреде друштвену визију неког античког писца. То важи не само за свет симпозиона, већ и за свет трагедије и комедије. Дуго се сматрало да Ксенофонтово дело одражава елитистичку и аристократску визију света, али онедавно се јављају и они научници који подржавају идеју о њиховом демократском карактеру (Kroeber, 2009). Врло лако бисмо, из данашње перспективе, могли тврдити и то да Платонов дијалози не одражавају

¹³ Видети: Lape, S., „Solon and the Institution of the“ Democratic „Family Form“, *Classical Journal* (2002): 117–139.

элитистичку већ демократску визију света. Један од аргумената могла би бити чињеница да Платон у одређеној мери индивидуализује говоре својих беседника. Но, такво одређење унело би беспотребне компликације. Ако је концепт „аристократски“ овде проблематичан, онда је умесније служити се термином „элитистички“.

Проблем друштвеног одређивања гозбе директно је повезан са проблемом референцијалности. У грчком роману је веома тешко, а у већини случајева готово немогуће, раздвојити слој реалног од слоја реторичког или идеалног. Трагови свакодневице, то јест референцијалности, само повремено избијају на површину, као што је на пример појава римског званичника Еиранарха у роману Ксенофонта Ефешког. Због тога, у односу на друштвено одређивање, у грчком роману много више до изражаја долази начин презентовања гозбе.

Гозбене слике као средство одређивања друштвених односа представљају феномен који је релативно касно ушао у књижевност. То не значи да се он не јавља код римских писаца као што су Петроније и Марцијал, али у њиховим делима одређивање друштвених односа ни у ком случају није доминантно. Приказујући раскош Трималхионове трпезе, Петроније је у естетске сврхе изокретао друштвену реалност. Критичар који у *Трималхионовој гозби* тражи верну слику друштвене реалности, задовољавајући се тиме да Трималхиона окарактерише као *nouveau riche*, промашује главни смисао Петронијевог дела.¹⁴ Тај смисао се темељи на лудусу, жанровској динамици симпозиона, то јест, у овом случају, антисимпозиона. Преокрет који настаје у књижевности 19. века, а који непосредно доводи до феномена друштвеног одређивања, јесте појава јавне сфере, што је уверљиво показано у Хабермасовој студији *Структуралне трансформације јавне сфере* (Хабермас, 1964).

¹⁴ На пример, Франк Абот Трималхиона описује као *nouveau riche* (Abbot 1911: 45). Видети: Abbott, F. F., „The Origin of the Realistic Romance among the Romans“, *Classical Philology*, 6.3 (1911): 257–270. Многи критичари повезују Трималхиона са Нероном, а бизарне догађаје у његовој вили са догађајима на Нероновом двору: Bagnani, G., „The house of Trimalchio“, *American Journal of Philology* (1954): 16–39. Vout, C., „The Satyrical and Neronian Culture“, *Petronius: a handbook* (2009): 101–113, Rosati, G., „Trimalchio on stage“, *Oxford readings in the Roman novel*, Oxford (1999): 85–104. Изненађује то да је слика Трималхионове гозбе нашла веома мало одјека у роману 19. и 20. века. Један од разлога за овакво занемаривање лежи, можда, у томе што је Петронијево дело изузетно модерно и што се тешко може свести на проблем друштвеног одређивања. С друге стране, интересантно је то да су се писци који су били инспирисани овим романом у Трималхиону видели друштвеног скоројевића: Видети: MacKendrick, P. L., „The Great Gatsby and Trimalchio“, *Classical Journal* (1950): 307–314.

У западноевропским земљама, на првом месту у Француској, појава јавне сфере значила је конфронтацију нових класа и нових друштвених симбола. Најзначајнију промену донео је буржујски однос према материјалним предметима, а самим тим и према храни. Дотле је, као што Браун запажа, храна искључиво означавала личне склоности и личне укусе. Сада се она као роба налази у општем, јавном протоку. У погледу хране и гозбених ритуала, једна од најважнијих манифестација јавне сфере јесте појава ресторана. Замишљен у Француској као отеловљење идеала „братства, једнакости и слободе“, ресторан постаје место где припадници различитих класа лакше ступају у непосредне ситуационе односе. Ресторан је дуго низ година био место на којем се окупљала елита, али је на идеолошком плану радикално изменио представу о симболици класне припадности (Brown 1984: 45).

Могу се издвојити четири главне семантичке опозиције: аристократско–буржујско, буржујско–сеоско, буржујско–радничко и племићко–радничко. Представљање ових светова у великој мери зависи од схватања класних односа у друштвима 19. века. То посебно важи за немачко племство, које је у 19. веку било изузетно хетерогено. Племића је било и на великим и на малим дворевима, па је зато однос између аристократског и буржујског у овом случају незахвално сводити на однос између дворске и градске културе. Осим тога, и буржуји и аристократе у већини случајева заједно су чинили део образоване елите.¹⁵

Руска јавна сфера почела се, као и у западноевропским земљама, јављати у 18, а посебно се развила у 19. веку. У односу на Француску, Немачку или Британију, та јавна сфера није имала тако снажан уплив на свакодневни живот, бар не пре 1861. године.¹⁶ Додуше, овај редукционистички модел доживео је последњих неколико деценија више критика.¹⁷ У Русији су јавну сферу чинили аристократски салони и разна удружења у којима су се окупљали припадници интелигенције, такозвани дебели часописи и најразноврсније друштвене мреже које је око себе ширила интелигенција. Након велике реформе 1861. године,

¹⁵ О позицији аристократије у западноевропским друштвима и начину на који је она приказана роману 19. века видети: Stanton, D. C., *The Aristocrat as Art: A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth-and Nineteenth-Century French Literature*, New World Library, 1980. Thompson, F. M. L., *English landed society in the nineteenth century*, Routledge, 2013.

¹⁶ Године 1861. руски цар Александар Други спровео је прве и најважније сеоске реформе, којима је практично укину кметство.

¹⁷ Видети: Naumann, H., *Geschichte Russlands*, Piper, 1996.

стекле су се могућности да се јавне личности друже у разним клубовима и удружењима. Револуција 1905. године знатно ће проширити царску јавну сферу, која ће сада укључити радничке клубове и организације, неке националне клубове, верске, филозофске и феминистичке организације (Polunov 2005: 87).

Генерално је могуће говорити о паневропској племићкој култури, која је била препознатљива по томе што су њени припадници имали заједничко осећање идентитета и водили такав начин живота по којем су се видљиво разликовали или тежили ка томе да се разликују од „обичног света“. Нема потребе подсећати на то колики је утицај представа о тој култури имала на руску књижевност и на свет приказан у делима Пушкина, Толстоја и Достојевског. Практично је већ у другој половини 18. века француско племство постало модел за отмено понашање и филозофију укуса – и та перцепција имала је огроман континуитет како у западноевропским тако и у источноевропским културама. У Русији се он може пратити све до револуције, када су у Русију пребегли многи племићи-емигранти и знатно утицали на стварање нових представа о племству и племићком животу.¹⁸

Заједничко за слике племићког живота јесте позитивно вредновање прошлости и предмета који је симболизују. Овом карактеристиком могу се повезати гозбене слике из романа немачке, руске и пољске књижевности. Негде је тај однос према племићком етосу пресудно обликовао главне карактеристике реализма, као што је то случај са пољском књижевношћу, у којој је еп Адама Мицкјевича *Пан Тадеуш* (*Pan Tadeusz*, 1834) битно утицао на начин на који су пољски писци приказивали гозбе и обичаје за столом. Гозбе на којима учествују буржуји јављају се тек након 1880. године, у романима Болеслава Пруса (1847–1912), Елизе Ожешкове (1841–1910) и Стефана Жеромског (1864–1925). Сви ти писци били су инспирисани позитивистичким струјањима у савременој филозофској мисли.

Немачки роман обилује сценама аристократских ручкова и та тенденција може се пратити од Хофмана и Ајхендорфа, преко Гетеа, па све до Мана и његове *Лоте у Вајмару* (Mann, 1939). Главни смисао одређивања састоји се у расветљавању односа, сличности и разлика које постоје између аристократских и

¹⁸ Више о утицају француске културе на руску видети код Лотмана: Лотман Ю. М, *Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)*, Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 1994.

буржујских кодова понашања. Слични феномени могу се запазити и у књижевностима других земаља: на пример у Шпанији, у којој јавна сфера није имала тако снажан уплив на свакодневни живот као у Француској и Немачкој. У роману *Регента* (*La Regenta*, 1884–1885) Леополда Аласа Кларина¹⁹ приказано је мноштво гозбених слика на којима се истичу разлике између буржујског и аристократског погледа на свет. Као и у многим другим земљама западне Европе, у Шпанији после револуције 1868. године племство игра све мању улогу у друштву, коју почиње да преузима висока буржоазија. Због тога, са изузетком *Регенте*, у романима писаца као што је Бенито Перез Галдос²⁰ племићке гозбе се веома ретко приказују.²¹

Ове класне конфронтације доводе се у везу са следећим опозицијама: варварско–цивилизовано, национално–туђе, богатство–сиромаштво, природно–вештачко, добро–лоше. У једној гозбеној слици могу се активирати све наведене опозиције, али једна од њих, по правилу, претеже у односу на остале. У античкој књижевности разликовање између варварског и цивилизованог односи се на свест о познавању ритуалних обавеза. Варварско је нешто друго, страно, синоним за сировост, простаклук, неизграђеност. Хелени разблажују вино, варвари га не разблажују.

У Анакреонтовом 33. фрагменту прави се разлика између умерености, која је карактеристична за хеленски симпозион, и неумерености, по којој су препознатљиви Скити. Слично томе, Херодот (6.84) за спартанског краља Клеомена каже да се одао развратном животу пијанице највише због свог дружења са скитским краљем. Међутим, у већини случајева институција симпозиона не истиче се експлицитно као препознатљива црта по којој се Грци разликују од варвара. У Есхиловој трагедији *Прибегарке* (952–953), у којој су поменути Египћани и њихово уживање у пиву, контраст је имплицитне природе.

¹⁹ Леополд Алас Кларин (1852–1901) један је од најпознатијих шпанских реалиста 19. века. С подједнаким успехом, огледао се у писању прича, романа и есеја.

²⁰ Бенито Перез Галдос (1843–1920) био је један од најплоднијих романописаца у 19. веку. Написао је тридесет и један роман, двадесет и три драме и укупно двадесет и три тома кратких прича.

²¹ Видети: Gies, D. T., ed. *The Cambridge history of Spanish literature*, Cambridge University Press, 2004. Гозбеним сликама у шпанској књижевности подједнако су се бавили критичари и социолози. Goldberg, H., „Cannibalism in Iberian Narrative: The Dark Side of Gastronomy“, *Bulletin of Hispanic Studies* 74.1 (1997): 107–122. Међутим, за сада је много више пажње посвећено савременом роману него роману 19. века. Bosse, C. L., *Becoming and Consumption: The Contemporary Spanish Novel*, Lexington Books, 2007.

Пиво се у односу на вино мање вредновало, што значи да су на имплицитан начин Египћани мање вредни од Грка.

Симпозион је за Грке био слика, микрокосмос полиса. Позиција тела у свету приказивана је као утапање тела у биће полиса и у биће космоса. Понашајући се умерено и чувајући се насилног понашања, учесници симпозиона, дакле, показују да припадају полису. Ову типично аристократску концепцију симпозиона можемо наћи у најјаснијем облику у Ксенофоновим и Теогнидовим песмама.²²

Међутим, док се у хеленској књижевности у контексту класних односа позиција тела у свету постулира као заокружена представа, у роману 19. века представа о припадању тела друштвеној стварности непрекидно се преиспитује. Контраст страно–туђе далеко чешће се манифестује као однос између стране и туђе културе, а у огромном броју случајева туђу културу симболизују француска храна и француски манири. У роману *Набоб* (*Egy magyar nabob*) Јокаија Мора (1825–1904) овај контраст се своди на контраст национално–француско.

Мађарском племићу Набобу супротстављен је његов пофранцужени, префињени нећак Абелино Карпатје, човек опседнут манирима и спољашњом формом. Тело Абелина Карпатјеа не припада свету којем припада Набоб – и обрнуто. Наравно, могуће су и другачије варијанте. У балканским књижевностима, као што је румунска, подједнако често се јавља контраст „румунско–француско“ и контраст „румунско–турско“. Многи примери за то могу се наћи како у драмама Василеа Алесандрија,²³ тако и у разним прозним делима Н. Б. Роума. У делима бугарске књижевности значење „друго“, „туђе“, „вештачко“ приписује се и турској и грчкој храни, на пример у романима Александра Константинова. У турској књижевности, нарочито у танзиматском роману с краја 19. века, вештачко се често везује за француску културу – примери за то су романи Екрема Мидата и

²² Видети: Slater, W. J., „Peace, the Symposium and the Poet“, *Illinois Classical Studies* (1981): 205–214, Figueira, T. J., and Nagy G., *Theognis of Megara: poetry and the polis*, Johns Hopkins University Press, 1985.

²³ Василе Алесандри (1821–1890) један је од најзначајнијих драмских писаца у румунској књижевности 19. века. Осим тога, био је и министар, дипломата и велики стручњак за молдавски фолклор.

Халита Зије (1866–1945).²⁴ Наравно, контрасти које смо навели односе се на супротстављање светова, а не на структуралистичке или семиотичке матрице.

Други препознатљив контраст представља контраст богатство–сиромаштво. Њему може, али и не мора, бити придружен контраст туђе–страно. Најзаступљенији је у француском, британском и америчком роману. Углавном се своди на формулу: богати су сити, а сиромашни су гладни, то јест богати имају – а сиромашни немају. Наши конкретни примери за британску књижевност биће *Оливер Твист* (*Oliver Twist*, 1837–1839) Чарлса Дикенса, за америчку *Октопод* Франка Нориса, а за француску романи Виктора Игоа и Ежена Сија: *Јадници* (*Les Misérables*, 1862) и *Мистерије Париза* (*Les Mystères de Paris*, 1842–1843). Главна формула гласи: тело ниже класе не припада свету више класе. Тело ниже класе је угрожено, а тело више класе је повлашћено и обезбеђено.

Етичка супстанца гозбених слика изражава контраст између добре и лоше хране, а преко тога најчешће контраст између „добре“ и „лоше“ класе, или доброг и лошег друштва. Овај контраст је у античкој књижевности сведен на контраст између поштовања и непоштовања гозбеног ритуала. У свом најјаснијем облику етика гозбених слика први пут се јавља у Вергилијевој *Енеиди*, као етичко разликовање између скромности Еуандрове и раскоши Дидонине гозбе. У романима Жорж Санд „добра“ класа јесте класа сељака, а „лоша“ класа је класа буржоазије. Контраст добро–лоше на допуњује се опозицијом природно–вештачко и контрастом између пројдрљивости и уздржавања. Формула најчешће гласи: буржуји су пројдрљиви, а сељаци скромни и уздржљиви.

У тематском смислу овај контраст рефлектује се на опозицију град–село и провинција–село. Могуће је да се, као код Балзака у *Изгубљеним илузијама* (*Illusions perdues*, 1843–1847), тај контраст релативизује. Балзак се „не опредељује“ ни за град ни за село, ни за градску ни за сеоску храну. Етички елемент можда у највећој мери укључује питање ритуала и поштовање ритуалних обавеза. Због тога се наведеним опозицијама може придодати опозиција индивидуално–друштвено, јединство–разједињење, статично–динамично итд. Буржуји једу на брзину, изоловани једни од других, а сељаци заједно поштују церемонију гозбе. Наравно, поједини писци намерно релативизују овај етички

²⁴ Халид Зија, турски романописац, песник и драмски писац, био је један од предводника *Edebiyat-ı Cedide* у касном периоду Османске империје.

контраст између буржујске и сеоске, то јест између модерне и традиционалне хране. Такав писац је Иван Гончаров, који у роману *Обломов* (1859) релативизује не само однос између „боље“, традиционалне и „лоше“, модерне хране већ исто тако, кроз слику земље дембелије и однос између природне и вештачке хране.

1.2. Памћење жанра

У нашем раду однос између говора и хране разматраћемо кроз призму односа између тела и духа и начина на који се овај однос конституише у једном динамичком смислу.²⁵

Бахтин посебно наглашава чињеницу да шаљиви, гозбени разговор следи после јела. „Разговор после јела је шаљиво слободан разговор: њега су захватала народно-празнична права на смех и шалу, на слободу и отвореност“ (Бахтин 1976: 301). То је један од важних елемената савременог бонтона, који своје корене има управо у култури 18. и 19. века. Разговор међу људима јесте један облик учествовања у колективном бићу, а карактер тог учествовања може се разликовати од културе до културе, кроз историју.

У поменутом поглављу Бахтин гозбене слике доводи у недвосмислену везу са гротеском и признаје да је та два појма немогуће разликовати (Бахтин 1978: 296). Постоје два главна разлога за постулирање тог идентитета. Први разлог је то што он гозбене слике посматра искључиво из перспективе Раблеовог дела. Други разлог је то што саму гротеску посматра из перспективе ренесансног карневала, на основу које развија идеју о стапању, оживљавању смрти, расту тела итд. Дакле, категорије којима је опседнут јесу живот, рад, тријумф, симбиоза, то јест карневалско-празнични аспект гозбених слика. Због тога улогу античког симпозиона ставља у сасвим други план (*Ibid.*). Из његових теза о карневалу може се извести закључак да је гротеска суштински повезана са односом између хране и дијалога. Зато је веома битно на који ћемо начин разумети гротеску. Овде је корисно наћи заједнички именитељ за Бахтиново и Кајзерово поимање гротеске. Бахтин гротеску разуме као афирмацију, а Кајзер као негацију тела. Док Бахтин теорију гротеске заснива на ренесансној књижевности, Кајзер своју теорију

²⁵ Односом између тела и логоса до сада су се највише бавили теолози: McDonald, H. D., „Development and Christology“, *Vox Evangelica* 9 (1975): 5–27.

заснива на модернистичкој књижевности, потпуно занемарујући ренесансу. У тексту „Гротеска у песништву и сликарству“ (1960) он указује на утицај модерне науке на гротеску и издваја барок, романтизам и модерну књижевност као кључне периоде у којима се она појављује. У таквој концепцији гротеске нема места за Раблеа, кога Кајзер сматра другоразредним писцем. Те две идеје, Бахтинову и Кајзерову, сасвим је могуће повезати у једну, далеко ефикаснију и обухватнију.

У контексту гозбе гротеска представља филозофско позиционирање тела у односу на свет духа. Сама чињеница да се на гозби после јела филозофира, или да се за гозбу унапред везује представа о говору и беседи као догађају, без обзира на то да ли се остварује, сведочи о потреби да ујединимо Кајзерову и Бахтинову концепцију. У свом излагању појам гротеске користимо само у овом значењу.

Потребно је нагласити још једно битно својство гротеске. Гротеска увек подразумева одређену напетост између целине и дела, индивидуалног и колективног, иманентног и трансцендентног тела. Та напетост увек подразумева двоструки покрет: покрет који тежи издвајању и покрет који тежи динамичном повезивању делова у органску целину. Јасно је да Кајзер наглашава издвајање дела, а Бахтин динамику органске целине. По нашем схватању, у једној гозбеној слици негација и афирмација тела потенцијално су увек повезане. Негде ће бити видљивија тежња ка издвајању, а негде ка органском стапању. Код Раблеа су те две тенденције еквиваленте. Код Гогоља доминира издвајање појединачних делова тела, на пример носа, а целина постаје загонетна и мистична.

Наше схватање је блиско становишту Томаса Тејлора Фридриха (Фридрих 2008: 45), који доводи у јасну везу гротеску и дијалог, с тим да ми, за разлику од њега, искључујемо питања рода и политике жанра. Не постоји бољи начин да се тај однос проучи од анализе гозбених слика, које, у већини случајева, садрже и једну и другу тенденцију. Тенденција ка издвајању и осамостаљивању делова неизбежна је за гозбене слике у роману 19. века. У односу између дијалога и хране, тежња ка осамостаљивању манифестује се у усредсређености на тривијалне ситнице, као што су таџири, храна, зуби, физиолошке реакције. С друге стране,

тежња ка повезивању манифестује се у постулирању идеала неке духовне целине: заједнице укуса, манира, говора.²⁶

Бахтинова концепција гротеске, изложена у монографији о Раблеу, готово да је потпуно неприменљива на роман 19. века. Такво утопијско јединство тела и говора, какво налазимо код Раблеа, могуће је у 19. веку пронаћи само у траговима. У нашем раду покушаћемо да покажемо да је писац Оноре де Балзак по карневалском духу најближи Раблеу. Приказујући Тајферову гозбу у роману *Шагринска кожа* (*La Peau de chagrin*, 1831) и Маргаритисову гозбу у новели „Славни Годисар“ („L'Illustre Gaudissart“, 1833), он успоставља директан интертекстуални однос са Раблеом.

Шаљиво слободан разговор који се води са осећајем за меру и хармонију представља категорију која, осим жанра, укључује и питање идеологије и друштвеног контекста. Осећај за меру не одваја, дакле, само симпозион од антисимпозиона, већ и, као што смо већ напоменули, Грке од варвара. Док су на античком симпозиону шале умерене, дотле су на Трималхионовој гозби оне бесмислене и неумерене. Док се на идеалном симпозиону домаћин понаша уљудно према својим гостима, водећи рачуна о томе да разговор и понашање не измакне контроли, дотле домаћин попут Трималхиона своје госте понижава насилничким понашањем. Ова одступања од ритуалних правила посматраћемо из два угла: као одступање од правила за гозбену беседу и као одступање од предвиђеног тока догађаја. Начин на који се ова два одступања приказују у роману или симпозиону одређује позицију тела у односу на свет духа или свет идеја.

Треба узети у обзир две традиције које су пресудно утицале на однос дијалога и свакодневице у роману 19. века: античку и хришћанску. Антички и хришћански симпозион повезује идеја о симболичком уносу вина, то јест симболички однос између вина и говора. Главна разлика јесте реални амбијент и необавезни карактер разговора, који у хришћанском симпозиону готово да

²⁶ На Кајзерово схватање гротеске ослањају се многи модерни критичари: Видети: Dogrian, M., „On the Monstrous and the Grotesque“, *Word & Image* 16.3 (2000): 310–317. Појам гротескног тела данас се често употребљава у политичким и економским контекстима: Thompson, C. J., „A carnivalesque approach to the politics of consumption (or) grotesque realism and the analytics of the excretory economy“, *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 611.1 (2007): 112–125.

потпуно изостаје. У античкој књижевности могу се издвојити две главне жанровске парадигме за специфичан однос између тела и говора: Ксенофонов и Платонов симпозион, с једне стране, и, с друге, Плутархов, Атенејев и Гелијев симпозион о симпозиону. Први најављује најразличитије представе о прожимању тела и необавезног говора, а други идеју салонског разговора, то јест потпуну доминацију логоса као инструмента за размену филозофског, антрополошког и ентолошког знања.

Тема Платонове *Гозбе* јесте рађање идеје о љубави – дијалог међу учесницима подразумева, пре свега, учествовање у том рађању, што се огледа и у етимолошком пореклу речи „симпозион“ – заједничко испијање. Рађање и учествовање односи се на унапређивање сваког тренутка у разговору, сваке речи посвећене љубави, на моћ логоса и на недогледно пулсирање галаксије са једном средишњом звездом – Сократом. Филозофира се након кушања вина, али људски говор не замењује вино потпуно.

Вино се дијалогском трансмутацијом претвара у логос, у слику мудрости, што се види из метафоре којом се Сократ служи одмах по доласку у Агатонов дом, када изражава жељу да се он и Агатон дотичу као вода у пехарима, те да мудрост тече из једног у други као из пунијег у празнији (Symposion 175 d). Овим је најављено да ће се, једним делом, говорити о телу на духовит начин. Агатон о духовној димензији говори служећи се веома сликовитом метафором флуида, која се непосредно односи на представу о физичком телу. Метафору не треба схватати као узгредни коментар, већ као најаву начина на који се тело догађа у духу. На симпозиону се говори о телу и тело се на симпозиону догађа.

Дијалог међу учесницима одсликава динамику састављања, растављања и непрекидног допуњавања и раста идеје. У композиционом смислу њена паралела је идеја о релативности састанака и растанака гостију симпозиона. Динамика тела и говор почиње Федровом идејом о недељивом хоплитском телу тебанске војске (178a–190). Његову фалангу затим раставља Паусанија идејом о две Афродите – земаљској и небеској. Сличан моменат контрапункта запажамо у односу између Ериксимахове и Аристофанове беседе. Ериксимах поново говори о јединственом телу, само у контексту Асклепијеве медицине. Међутим, након овога опет се јавља контрапункт – у Аристофановом миту о андрогинима. С једне стране, мит

се може тумачити као пародија Ериксимаховог говора и његове медицинске идеје о космичкој симпатији. Међутим, она је много више од тога: то је цела једна могућност, цео један свет, у којем се тела бесконачно састављају и растављају. Та гротеска је егзистенцијалне природе. Дакле, овде није реч само о односу између вина и говора већ о томе да се позиција тела конституише у дијалогу између учесника симпозиона.

Поредећи процес учења са испијањем вина из пехара, Агатон се, без сумње, служи метафором дајући предност говору, логосу над „стварним вином“. С друге стране, сликовитост и духовитост тог поређења доводе говор и свакодневицу пијанке у једну веома интимну везу. Представе о позицији физичког, материјалног тела, и представа о позицији тела у свету идеја повезане су на метафоричан начин. Наравно, може се тврдити и то да је крајња порука симпозиона представа о томе да је свет духа важнији од света физичког тела, која је присутна у Сократовој, односно Диотиминој беседи. Међутим, и овај Агатонов коментар је битан у том смислу да представља један догађај у којем је представа о физичком телу контекстуализована представом о мудрости и мудрој беседи.²⁷

Овде гротеску можемо посматрати из још једног, ритуалног угла, који је у директној вези са већ анализираним динамиком тела. Гротескну динамику, служећи се речима Робина Стивенсона, другачије можемо описати као динамично успостављање равнотеже између бића и настајања (Stivenson 1998: 17). Други важан елемент у којем се одражава динамична хармонија између тела и говора представља непредвидивост симпозиона. Као што поменути аутор запажа, „успех“ симпозиона није био унапред „загарантован“ (*Ibid.*, 18). Другим речима, мера контроле логоса, то јест разума, над телом и оним што су Хелени називали „*enthusiasmos*“ одговарају подједнако етичком и естетском осећају мере за однос између говора и тела, говора и вина. Зато што пити значи „уносити дарове Диониса“, а ти дарови лако се могу показати и кобним.²⁸

²⁷ Видети: Stern-Gillet, S., „Poets and other makers: Agathon’s speech in context“, *Dionysius* 26 (2008): 9–27.

²⁸ О вези између дионизијских свечаности и симпозиона видети: Anderson, D. E., *The masks of Dionysos: a commentary on Plato’s Symposium*, SUNY Press, 1993, Sider, D., „Plato’s Symposium as Dionysian Festival“, *Quaderni urbinati di cultura classica* (1980): 41–56, Porter, J. I., „The invention of Dionysus and the platonic midwife: Nietzsche’s Birth of Tragedy“, *Journal of the History of Philosophy* 33.3 (1995): 467–497.

Препознатљиви пример антисимпозиона оличен је у *Трималхионовој гозби* Петронија Арбитра. У њему су одступања од предвиђеног садржаја беседа и предвиђеног тока догађаја релативизована једним вишим обликом естетске игре. Уместо о љубави, Трималхион беседи о телу и физиолошким потребама. Уместо Алкибијада, на гозбу на крају улази пијани Хабинас, чија је беседа, за разлику од Алкибијадове, потпуно неповезана. Док се у беседама на Платоновој *Гозби* одступања односе на садржај трагедије, на Петронијевој *Гозби* одступања се односе на саму структуру симпозиона и могућност да он буде „успешан“. Међутим, и у једном и другом случају реч је, као што смо већ истакли, о вишем облику естетске игре. Већ смо, на примеру Платоновог *Симпозиона*, имали прилике да видимо да сама тежња ка једином и недељивом телу неизбежно постаје извор гротеске, али оне гротеске коју одликује динамика релативности – процес, раст и вечито настајање. Гротеска није само резултат одступања од правила већ релативизације тога одступања у којем се конституише нови свет, свет „оне с стране“ представљеног света.

У Петронијевој *Гозби* храна и тело се не искључују, већ се, напротив, неразлучиво спајају. Уместо заједничког дијалога и међусобног допуњавања и духовног оплођавања читалац чује какофонију и разбијене монологе, испресецане уношењем и изношењем хране. Једина филозофија, једини дијалог који се води на гозби јесте вулгарни разговор о људском телу. Подсмевајући се стоицима, Трималхион „обзнањује“ да на свету нема човека који се чврст родио (Petr. 27: 4). Дакле, у беседи тело се позиционира у свету материје, али материјална страна живота приказана је као нешто аутентично – аутентично у својој релативности.

Петроније се поиграва речју „*ius*“, која у исто време значи „*сос*“ и „римски закон“ (Cat. 36. 1) – логос је, према томе, потпуно, материјалан – он се једе. Уместо хармоније између физичког тела и тела идеје о Еросу, Петронијева *Гозба* потпуно је прожета вулгарном телесношћу и мистиком телесног распадања, што ово дело по духу знатно приближава делима модернизма, а Петронијеву гротеску модернистичкој гротески.

Уместо на фино истакнутом дионизијском елементу, као противтежи аполонијском духу суздржавања, Трималхионова гозба се све време заснива на

противтежи *сваком облику духовног живота*. Уместо размене течности коју помиње Сократ, ритам Трималхионове гозбе одређује варење и распадање тела.

1.2.1. Наслеђе симпозиона

Показаћемо како роман 19. века памти најосновније форме античког симпозиона, у којима се, динамичним супротстављањем садржаја беседе и очекиваних или неочекиваних догађаја, конституише представа о позицији тела у односу на свет материје. Под садржајем беседе подразумевамо беседу о симпозиону или беседу која је предвиђена правилима симпозиона – а то је, најчешће, беседа о љубави. Прва се односи на извештај о симпозиону, а друга на беседу лика који учествује на симпозиону. И у једном и другом случају битно је одступање од одређених правила. У симпозиону препознајемо два облика одступања: одступање од озбиљности трагичног дискурса и одступање од предвиђеног тока догађаја. Прво одступање се реализује кроз хумор, а друго кроз представу о доласку незваног госта. У античком симпозиону обе врсте одступања биле су „дозвољене“.

У антици најосновнији облици симпозиона јесу сатирични симпозион и симпозион о симпозиону. И један и други облик могу садржати сва три елемента.

1.2.1.1. Сатирични симпозион

Најзаступљенија врста гозбених слика у роману 19. јесу слике антисимпозиона. У њима је позиција тела у односу на свет духа приказана као нестабилна и блискија свету материје.

У античкој књижевности оваква идејност се јавља у римској сатири, у којој се наглашава контраст између беседе о гозбеном догађају и садржаја, то јест предмета те беседе. У контексту жанра може се говорити о контрасту између епског жанра и жанра сатире, као што је случај са четвртом Јувеналовом сатиром. Присуство Јувенала у европском књижевном канону много је видљивије него, на пример, присуство Петронија Арбитра, чије је дело релативно недавно откривено и у којем се такође препознају поменуте карактеристике. Због тога се у генетском погледу и у контексту непосредних књижевних утицаја у начину представљања

гозбе употреба поменуте формула може пратити од Јувенала, Поупа, Томаса Пикока и Пушкина. Посебно је битан утицај Јувенала на Поупа, који је оставио трага и на приказивање гозбених слика у Бајроновом роману *Дон Жуан (Don Juan, 1819)*. У суштини, сам контраст између садржаја и начина његовог приказивања не открива никакву специфичност гозбене слике. Ту формулу вероватно први пут срећемо у *Батрахиомахији*, а налазимо је и код Аристофана, па чак и код Еурипида у трагедији *Феничанке*, где се пародира епско набрајање јунака у Есхиловој трагедији *Седморица против Тебе*. Међутим, будући да гозбена слика на непосредан начин призива представу о телу, овај контраст доприноси представи о динамици с којом се контекстуализује позиција тела у свету материје. Уместо да аутор извештава о гозби као о једном доличном догађају у којем се разговора о духовним темама, он даје извештај о симпозиону као недоличном догађају, у којем се тело учесника ставља у први план, у призорима смешних или немогућих догађаја.²⁹

Најпознатију пародију учене гозбе дао је Лукијан од Самосате, у симпозиону који носи наслов „Гозба Лафита“. У овом делу Лукијан алудира на анегдоту о венчању краља Пиритоја. Лафити, народ Тесалије, на великој гозби приређеној у част Пиритоја и Хиподамије, посвађали су се са кентаурима, потукли се са њима и на крају их отерали са гозбе. Лукијан прави паралелу између овог митског догађаја и гозбе коју је Аристенетеј приредио у част венчања своје ћерке. На гозбу су позвани реторичари и граматичари – угледни људи од којих се очекују мудре беседе. Међутим, они се не понашају онако како се од њих очекује: све време вичу, гурају, подсмевају се један другоме и свађају око хране. Овај догађај Лукијан описује наивним тоном: све време ишчуђава се чињеници да гостима образовање које су стекли није помогло да оплемене своје понашање и свој начин живота. Оваква тип гозбене слике, као што ћемо видети, јавља се у роману Тобијаса Смолета *Перегрин Пикл*.

²⁹ О односу између симпозиона, комедије и комичних догађаја видети: Wilkins, J., *The boastful chef: the discourse of food in ancient Greek comedy*, Oxford University Press, 2000. О присуству Јувенала у енглеској сатири видети: Rabb, M. A., *Satire and Secrecy in English Literature from 1650 to 1750*, Macmillan, 2007.

1.2.1.2. Симпозион о симпозиону и салонски разговори

Плутарх, Аул Гелије и Атенеј спадају у ону врсту античких писаца који представљају драгоцен извор података не само о симпозиону него и о античкој историји и култури. Главни проблеми које ови текстови постављају и на која одговарају јесу: која питања су сувише тривијална да би се о њима дискутовало на симпозиону? Која је врста питања најпогоднија за вежбање умних способности? На који начин се та питања решавају? Како се у оваквим дискусијама изграђује ауторитет? Како одржати дискусију и лагодном и уљудном? То значи да се тело недвосмислено позиционира у свету духа, то јест у свету логоса.

На први поглед, стиче се утисак да су дијалози који се воде у оквиру ових симпозиона превише књишки и интелектуални, а да је њихов главни циљ афирмација лика центлмена или кавалера. Ако под центлменом мислимо на ренесансног *cortegian*-а, онда поређење са модерним кавалерством има неког смисла. Ако, пак, мислимо на Тролопове торијевце и виговце, поређење неће имати чврсто упориште. Хеленски идеал калогакатије нема везе са викторијанским или пуританским моралом, нити са Тролоповим књишким стилем и механиком заплета. Плутархови центлмени су Епаминонда, Кимон, Лукул или Сократ у *De genio Socratis*. Плутарх тражи одличнике и хероје, а Тролоп господу васпитану по викторијанском укусу.³⁰

Ипак, у Плутарховој практичној етици, симпосијарх је нешто много више од углађеног господина, па чак и средњовековног кавалера. Симпосијарх је вођа града, он је политикос који својим узорним понашањем успоставља ред у друштвеном космосу. Не треба заборавити ни то да Плутарх није и не сме бити посматран једино као историјски извор већ и као уметник, што важи и за Атенеја и Аула Гелија. Плутархове, Атенејеве и Гелијеве расправе нису само етнографски и културолошки извори него су, у исто време, симпозиони о симпозиону, па, према томе, стреме и уметничкој врсноћи.³¹

Да Плутарх не жели да буде само кодификатор симпозиона већ и у уметник у правом смислу те речи, и да је уз то и свестан тога, види се и из увода

³⁰ О могућој вези између идеала центлмена и Гелијевих гозбених слика видети: Beall, S. M., „Aulus Gellius 17.8: composition and the gentleman scholar“, *Classical Philology* (1999): 55–64.

³¹ Видети: Teodorsson, S.-T., „Plutarch’s Table Talk“, *The Classical Review (New Series)* 53.01 (2003): 74–75.

(612D-E), где у једној краткој алузији упоређује своје дело са делима Платона, Ксенофонта и других филозофа. Како примећује Елени Кечаига, ослањајући се на утврђену традицију, он жели да забележи филозофске дијалоге, вредне пажње, и успомене због свога јединственог садржаја (Kechaiga 2011: 86).³²

У овим делима се говори о телу и о томе како би оно требало да буде позиционирано у свету правила и идеја. Дакле, ту се води реч не о позицији него о метапозицији тела. Много више него у *Memorabili*-ји, Плутарх о догађајима на симпозиону говори у *Упоредним биографијама* – као, на пример, у *Животу Александра* где описује догађаје на македонској гозби. Међутим, ту опет није реч о непосредном извештају, као у Платоновој *Гозби*, већ о објективном приповедању.

И у Плутарховом и у Гелијевом и Атенејевом делу главно питање јесте: да ли је симпозион само једна лабораторија за учене разговоре и личи ли он, по томе, на разговоре у француским салонима? Питање може бити веома заводљиво, и за то постоје најмање два разлога: прво, навикли смо да Атенејево, Гелијево и Плутархово дело посматрамо више као историјске изворе, а мање као симпозионе о симпозиону, који имају сопствену композицију и сопствене оригиналне, уметничке идеје. То поготово важи за Атенејеву *Гозбу софиста*. Други разлог је то што те симпозионе, у већој мери него Платонове или Ксенофонтове, одликују дух и атмосфера које само условно можемо поредити са класицистичким декорумом. На пример, Гелијев симпозион, осим „декорума“, одликује и празнична атмосфера, као на пример на месту 18.2, где се на „умерен начин“ прославља празник Сатурналија.³³ То је атмосфера забаве и разоноде, а не толико борбе за стицање ауторитета. Симпозиони о симпозиону, чији су аутори Плутарх, Аул Гелије и Атенеј, могли би се назвати претечом салонских разговора, у којима тежиште потпуно пада на дијалог. Могуће је да у одређеном смислу он и контекстуално надилази гозбене слике 19. века, због тога што ту разговор није никакав реалан догађај већ само оквир за вишеструку демонстрацију ерудиције. Они много више најављују постмодерне дијалоге, као што су на пример Деридине

³² О аутопоетичким елементима у античком симпозиону видети: Murray, O., ed. *Symptica: a symposium on the symposion*, Oxford University Press on Demand, 1994.

³³ О Аули Гелију веома је мало писано. Изузетну студију о његовом стваралаштву написао је Холфорд Стивенс: Holford-Strevens, L., *Aulus Gellius: An Antonine Scholar and his Achievement: An Antonine Scholar and his Achievement*, Oxford University Press, 2003.

Политике пријатељства (Politiques de l'amitie, 1951). Зато овде још мање можемо говорити о сликама друштвених односа и психолошкој мотивацији учесника, будући да су учесници само формално поменути. С друге стране, у једном неуметничком смислу, има разлога говорити о описаним друштвеним односима, јер ова дела представљају непроцењиве изворе важних историјских информација.

1.2.1.3. Гозба у библијској књижевности и њени одјецци у роману 19. века

У библијској књижевности тешко се може говорити о динамичном односу између дијалога и тела, већ пре о односу тела и духа, или у случају Јеванђеља по Јовану, тела и Речи, тела и Логоса. Међутим, свакодневицу не треба потпуно искључивати. Христос је у свакодневном свету, заједно са апостолима, обичним људима. То је идеја о духовном телу, а не о дијалогу у хеленском смислу.

У сва четири јеванђеља Христос на Тајној вечери апостолима поставља загонетку – који ће од њих бити издајник? Јеванђелисти имају потребу да назначе то да је Христова загонетка и изречена у једној стварној и замислиивој, свакодневной атмосфери, па зато догађај смештају у атмосферу симпозиона. То је, истовремено, и загонетка и пророчанство. Поменули смо да је ремећење предвиђеног тока догађаја једна од најпрепознатљивијих карактеристика античког симпозиона, у којем се на динамичан начин приказује однос тела према свету духа и свету материје. Долазак неочекиваног госта подразумева представу о наглој промени позиције тела у свету. Изненадни улазак незваног госта означава нагли преображај одсутног тела у присутно тело. У Платоновом *Гозби* том догађају одговара изненадни улазак Алкибијада на самом крају симпозиона. Међутим, парадокс гозбе је у томе што се он све време очекивао, као саставни део карневалског догађаја.³⁴

Алкибијадов улазак представља пародију Сократове беседе о љубави. Уместо „зрелог“ и узвишеног схватања љубави, описаној као љубав према мудрости, Алкибијад испољава „незрелу“ љубав према Сократовом телу и

³⁴ Видети: Nussbaum, M., „The speech of Alcibiades: A reading of Plato's Symposium“, *Philosophy and Literature* 3.2 (1979): 131–172; Sheffield, F. C., „Alcibiades' Speech: A Satyric Drama“, *Greece and Rome (Second Series)* 48.02 (2001): 193–209.

Сократовој мудрости, што значи да се у контексту односа између беседе и догађаја позиција „тела-идеје“ поново „спушта“ у област материјалне егзистенције. Као незвани гост, Алкибијад се појављује, дакле, попут демона.

Тога, међутим, нигде нема у *Библији*.

У гозбеним сликама из јеванђеља улога незваног госта се, за разлику од Алкибијадове улоге у Платоновој *Гозби*, не доводи у директну везу са догађајима и садржајем беседе изговорене на самој вечери. Разлог за ово лежи у томе што се у *Библији* фигура незваног госта по правилу односи на представу о духу, смрти, изненадној појави оностраног – дакле, на оно што је у сваком погледу супротно материјалном телу. Представа о „лопову у ноћи“ (Лук. 12: 35–40) односи се на Исуса, који ће доћи изненада, када се буде најмање очекивало. Дакле, изненађење се не очекује, већ се само најављује као знак радикалног и трајног преокрета.³⁵

У 18. поглављу Постања у Аврамову кућу као незвани гости појављују се три непозната човека, за које се убрзо потом испоставља да су анђели (Пост. 18: 6). Блиска представи о незваном госту јесте представа о смрти. Представа о смрти у ноћи јавља се у Изгнанству (Изгн. 10:1–16), у слици последње, осме пошасте. Незвани гост се помиње и у 22. поглављу Јеванђеља по Матеју (Мат. 22: 38–40) – тамо је незвани гост окован у ланце и бачен у таму. Ни у једном тумачењу није речено да је само Христово „духовно тело“ било присутно на Тајној вечери. У хришћанству нема дуализма. Такве идеје могу се наћи у 2. веку у само докетским и гностичким круговима.

Као и Сократова беседа, и Христова беседа на Тајној вечери представља кршење предвиђених правила. Идеја о братству и заједништву за столом посебно је видљива у Јеванђељу по Луки. Из текста се може закључити да су фарисеји били веома узнемирени због тога што Христос вечера заједно са „сумњивим људима“ (Лук. 22: 7–20). Ово кршење правила није, међутим, релативизовано употребом хумора, као што је то случај са Сократовом беседом. Христос позива непозване, лечи болесне, опрашта грешницима. Они који су првобитно позвани одбили су позив. Самим тим искључили су себе из заједнице духа. Али, ако се Христос служи загонеткама, он се не служи иронијом. Могуће је Христову беседу и Христово понашање на гозби протумачити као својеврсну политичку

³⁵ Видети: Stanley, C. D., „Who’s Afraid of a Thief in the Night?“, *New Testament Studies* 48.04 (2002): 468–486.

провокацију, којом се релативизује позиција тела у световима друштвених и верских сталежа. Тако је нешто увек могуће учинити, поготово данас када је обичај да се књижевни феномени стављају у идеолошки контекст.

Јосиф Флавије, на пример, помиње једног Египћанина који је обећао да ће се уништити римски гарнизон у Јерусалиму спустивши се са Маслинове горе (*Ant.*, 20.169–172). Међутим, да би се схватио контекст провокације упућен Римској империји, требало би размрсити сложене претпоставке о јудеохришћанским односима. По нашем мишљењу, такав приступ би био дубоко погрешан. Није потребно наглашавати да је у јеванђељима веома мали број конкретних алузија на историјска збивања. То има не само важну идеолошку – већ и битну књижевну функцију. У опису Тајне вечери доминантна представа је представа о односу између света духа и света материје. Она је суштински повезана са чињеницом да је раван референцијалности веома оскудна.³⁶

Као што можемо јасно видети, у *Библији* је контекст незваног госта потпуно супротан ономе који запажамо у Платоновом тексту. Незвано и одсутно биће из духовног света јавља се у обличју материјалног тела. Другим речима, оно своје присуство реализује управо као одсутно тело. Представа о духу јасно је одвојена од представе о физичком телу, што значи да позиција тела у свету није нестабилна, као код Платона, већ је напротив, сасвим јасно одређена. Не постоји неухватљиви Ерос као посредник између два света.

Као што можемо јасно видети, у *Библији* је контекст незваног госта потпуно супротан ономе који запажамо у Платоновом тексту. Незвано и одсутно биће из духовног света јавља се у обличју материјалног тела. Другим речима, оно своје присуство реализује управо као одсутно тело. Представа о духу јасно је одвојена од представе о физичком телу, што значи да позиција тела у свету није нестабилна, као код Платона, већ је напротив, сасвим јасно одређена. Не постоји неухватљиви Ерос као посредник између два света.

³⁶ У таква тумачења спада и тумачење Сајмона Семјуела: Samuel, S., *A postcolonial reading of Mark's story of Jesus*, Vol. 340, Bloomsbury Publishing, 2007.

1.2.1.4. Проблем евхаристије

Представа о евхаристији јесте представа о трајном мењању позиције тела, односно преображају телесног у духовно тело. Христ хлеб назива „својим телом“, а вино „својом крвљу“ (Јн. 6: 53–56). Славећи евхаристију хришћани изражавају сећање на Христову жртву. Тело трајно и недвосмислено прелази у свет духа, у оквиру једног статичног, заокруженог догађаја, који представља слику будућег ритуала. Такође, у овом догађају нема никакве драмске тензије која би резултирала у гротескном споју представа о трагичном и комичном.

Од нашег тумачења евхаристије зависи хоћемо ли Христову жртву схватити као гротеску. Ако Калвин сматра да суштина Тајне вечере није у томе да се Христ распада на саставне елементе, већ у томе да се верник ка Христу уздигне и сједини с њим посредовањем Светог духа, такав став се не односи толико на књижевне чињенице колико на тумачење ритуала. Калвинисти су доктрину о трансупстанцијацији сматрали гротескном и одбојном. Калвин је у својим *Institutes* овој теми посветио читаво једно поглавље: „Папска миса: Светогрђе којим је Христова вечера не само оскрнављена већ уништена“, а доктрину о трансупстанцијацији такође настоји да побије у 16. поглављу, подједнако упечатљивим језиком, који се приближава уметничкој гротески.³⁷ Међутим, о дијалогској, динамичној природи гротеске овде не може бити речи. Због тога у роману 19. века, у односу на поезију, Тајна вечера не игра запажену улогу – тамо где има смисла о њој говорити, као, на пример, у контексту симболике Гогољевог „Носа“, онда то може бити само на једном симболичком, метатекстуалном нивоу³⁸.

Овај потенцијално телесни аспект евхаристије долази у средиште пажње тек при крају 19. века. Претварање крви у вино не само да се доживљава него се и у естетском смислу афирмише као варварско, бестијално, а често, премда не увек, и као антихришћанско. Алузије на Тајну вечеру не морају бити директне као, на пример, у Флоберовом роману *Саламбо* (*Salammbô*, 1862), Вајлдовој драми

³⁷ Bowmer, J. C., *The sacrament of the Lord's Supper in early Methodism*, Dacre Press, 1951.

³⁸ Видети: „Поэтика петербургских повестей Гоголя“, у књизи: Михаил Вайскопф, Птица-тройка и колесница души, Москва: Новое литературное обозрение, 2003, стр. 47–105; о Носу и проблему евхаристије се расправља на стр. 57–66.

Салома (*Salome*, 1891) и Уисмансовом роману-есеју *Тамо-доле* (*Là-bas*, 1891), у којем се приказује Црна миса.

1.2.2. Жанр симпозиона у 19. веку

Будући да смо издвојили два типа симпозиона, хришћански и хеленски, сада можемо прецизније поставити неке проблеме, које ћемо детаљније анализирати у наставку рада. Буђење свакодневице у роману 19. века не погодује увођењу ни једне ни друге врсте гозбене слике. С једне стране, та свакодневица превише је конкретна да би се могла усагласити са атмосфером хришћанског симпозиона. С друге стране, она је веома чврсто „кодификована“ у погледу сексуалности, па због тога не може имати опсег хеленске гротеске какав налазимо код Платона и Петронија.

Најближе паралеле за обе врсте симпозиона не налазе се у роману, већ у поезији, односно у драми. У оним поетским делима која су инспирисана догмом о евхаристији, конкретнија одређења за амбијент или атмосферу гозбеног дијалога упадљиво изостају. У Хелдерлиновој песми „Хлеб и вино“ („Brot und Wein“, 1800) лирски субјекат дели чашу вина са пријатељем Хајнсеом, али атмосфера је превише интимна и њоме преовладава тон екстазе и меланхолије. У Клопштоковај поезији на многим местима се прославља радост заједничког испијања вина, али садржај разговора нигде није приближније одређен. Изостанак конкретног одређења амбијента јесте најпоузданији индикатор за то да тело припада области духа. И код Клопштока и код Хелдерлина слика свакодневице служи само као један елемент екстатичног расположења, у којем се тело узноси у област трансценденције.

Атмосфери хеленског симпозиона, највише се приближава Волфганг Гете. Његов *Фауст* обилује дијалозима који се воде у разиграној гозбеној атмосфери. То посебно важи за слике Валпургијске ноћи. Од свих дела 19. века свакако се издваја *Фауст* (*Faust*, 1828–1829), по разноврсности и изнијансираности дијалога који сежу од поменутих учених, до разговора пијаних у Ауербаховој крчми у Лајпцигу.

Симпозион у свом чистом облику, као филозофски дијалог о Еросу, не треба тражити у роману, већ у филолошкој традицији, којој припада и Шелијев не

претерано успели превод *Симпозиона*. Овај превод извршио је далеко већи утицај на поезију него на прозно стваралаштво, тачније на уметнички, често хомоеротски сензибилитет.

1.2.3. Однос између жанра дијалога и жанра симпозиона

У 19. веку симпозион као жанр више не постоји. То значи да је могуће пратити само одређене структурне и идејне сличности, а не сличности у жанровским нормама. У анализи односа између структуре и идејности античког симпозиона ослањамо се на Бахтиново разумевање проблема жанра, а посебно на његову идеју о „памћењу“ жанра. Будући да израз „Бахтиново разумевање жанра“ може изазвати одређене недоумице, овде ћемо се усредсредити на његове најважније идеје.

У монографији *Реч у роману (Слово в романе, 1975)*,³⁹ Бахтин издваја две дистинктивне карактеристике романа као жанра. Као прво, роман је дефинисан на основу стилских карактеристика, што је у време када је писан изгледало као крајње ексцентрично методолошко опредељење. Као друго, роман се разликује од свих осталих жанрова. Дефинишући роман помоћу категорија хетероглосије и дијалогизма, Бахтин наглашава то да *нова врста стила* роман разликује од свих осталих жанрова. Када говори о роману у есејима из четрдесетих година, као што је, на пример, *Еп и роман*⁴⁰, он артикулише сличну методолошку позицију. У њима разликује утврђене жанрове, који се дефинишу на основу утврђених правила, и роман као дистинктивни жанр модерног књижевноисторијског периода, који се дефинише на основу његове усмерености ка садашњости и тенденције да у себе инкорпорира пародију и друге жанрове.

Тамо је жанр дефинисан као дискурзивни облик настао у оквиру супкултуре или чак антикултуре (карневалске традиције), који наставља да постоји у дискурсу и након што је карневалска традиција угушена. Међутим, ове

³⁹ Видети: Бахтин, М. М., „Слово в романе“, *Вопросы литературы и эстетики* (1975): 72–233, Бахтин, М., *О роману*, Београд: Нолит, Вујаклија 2002. Бахтин, М. М., „Из предистории романного слова“, *Бахтин М. М., Вопросы литературы и эстетики.*– М.: Художественная литература (1975): 425. Бахтин, М. М., Георгиевич Бочаров, С. и Валерианович Кожин, В., *Эпос и роман*, Издательство „Азбука“, 2000.

⁴⁰ Бахтин, М., *Еп и роман: о методологии изучения романа* (превео с руског Павле Д. Ивић), *Современик*, (ур. Велибор Глигорић), год. 16, књ. 32, бр. 8–9 (1970), стр. 120–138.

поставке тешко је усагласити са његовим одређењем појмова као што су „менипска сатира“ и „карневал“. За нас је посебно важно његово схватање „менипске сатире“;

У монографији *Проблеми поетике Достојевског* Бахтин констатује да се „животни садржај епохе (антике, прим. прев.) овде слио у чврсту форму жанра, форму која условљава нераскидиво спајање свих његових елемената“ (Бахтин 2000: 114). Бахтин истиче да разлози за тако дуго опстајање менипске сатире у културном и књижевном животу леже у људским егзистенцијалним потребама и структурама понашања које се никада не гасе. Према томе, његово интересовање за проблем жанра односи се на оне облике понашања који се „згушњавају“ око препознатљивих понављања, која се потом јављају, увек са одређеним разликама, као структуре које организују различите књижевне и друштвене контексте. У анализи гозбених слика покушаћемо да објединимо и једну и другу Бахтинову поставку. Наш аргумент заснива се на томе да је „формална структура“ гозбених дијалога, њихова тема и однос према догађајима, директно повезана са егзистенцијалним потребама и облицима понашања. О формалним карактеристикама гозбених слика знамо много више него о формалним карактеристикама менипске сатире. Оно што Бахтин назива хетероглосијом омогућава роману 19. века да прилично стабилну структуру симпозиона преосмишљава у контексту позиције тела у свету на мноштво различитих начина.

Веома је тешко пратити опстајање менипске сатире у историји сатире и у роману 19. века: главни разлог је то што је у таквој поставци дијахронијске промене лако констатовати, а тешко анализирати. Ако је главни критеријум за препознавање менипског феномена у различитим књижевним делима „спајање високог и ниског, смешног и озбиљног, филозофског и вулгарног“, онда „менипско“ постаје обичан произвољни принцип, то јест празна општост. Ми ћемо покушати да покажемо да је много лакше не само пратити, већ и препознавати промене које у гозбеним сликама стварају и поетички и културни контексти.

Однос између жанра дијалога и жанра симпозиона на интересантан начин открива суштину гротескне динамике тела и његовог позиционирања у односу на свет духа. У Платоновим дијалозима, на првом месту, разматрају се питања духа:

идеја, логичког закључивања и значења уопште. У том погледу *Гозба* представља битан изузетак у његовом стваралаштву, не само по томе што је у њој приказан свакодневни амбијент већ и по томе што учесници симпозиона управо у таквом амбијенту расправљају о односу између тела и духа. Беседе и расправе о овом односу могу се наћи и у његовим другим дијалозима као што је *Хармид*, али оне нигде нису контекстуализоване динамиком свакодневних догађаја и динамиком реплика.

Озбиљан филозофски дијалог задржан је као жанр, али се у 18. и 19. веку углавном јавља у филозофским, а не у књижевним делима. Књижевну димензију у највећој мери је задржао жанр филозофског дијалога из француског просветитељства. Разлог је једноставан: будући да се баве друштвеним питањима, њих одликује живост, субверзија и провокативност. То се посебно односи на Дидроове дијалоге, који се махом баве питањем религије и друштвености, и Волтеров, као што је *Ручак код госпође Буланвије (Le Dîner du Comte de Boulainvilliers, 1767)*, где је успостављена јасна веза између жанра филозофског дијалога и жанра симпозиона. Главни ликови су, по правилу, верски лицемери – најчешће опати. У поменутом дијалогу Волтер приказује опатово лицемерје тако што алудира на његове телесне потребе и љубав према храни.

Као и код Плутарха, Гелија, и овде је представа о телу позиционирана у свету духа. Дух се односи на представу о просветитељском идеалу разума, правдољубивости и поштења, која се супротстављају представи о лицемерју. Тело се ослобађа окова религије, али се уметничким делима контекстуализује као тело-идеја, тело разума или тело безумља.

Карактер амбијента је такође директно повезан са два функцијама којима ћемо се посебно бавити у нашем раду: приказивањем друштвене стварности и психолошком мотивацијом. Што се више тај амбијент описује и расветљава, веће су шансе да оне буду активирани. У француском роману 19. века жанр симпозиона највише се памти у политичким разговорима. У Золином *Успону Ругонових (La Fortune des Rougons, 1871)* побуњеници се састају у „salon jaune“ Пјера Ругона, а у роману *Напад на Пласан (La Conquête de Plassans, 1874)*, у сличном амбијенту састају се бонапартисти и републиканци. Други пример био би ручак код господина Дамбреза у Флоберовом *Сентименталном васпитању*

(*L'Éducation sentimentale*, 1869), приређен у пролеће 1848, непосредно након Фебруарске револуције.

У британској књижевности жанр филозофског дијалога далеко је заступљенији него у осталим књижевностима. Он се може пратити од Барклијевог *Разговора између Хиласа и Филоноуса* (*Three Dialogues between Hylas and Philonous*, 1713), Босвелових дневника, *Имагинарних разговора* Валтера Ландора (*Imaginary conversations*, 1824–1829), до салонских разговора у *Слици Доријана Греја* (*The Picture of Dorian Gray*, 1890). Као што ћемо детаљно размотрити у поглављу посебно посвећеном салонским разговорима, Оскар Вајлд је био директно инспирисан Платоновим *Симпозионом*.

Памћење „антисимпозиона“, као света у којем се крше правила понашања, нераскидиво је повезано са феноменом пародије. На пример, у *Тристраму Шендију* (*Tristram Shandy*, 1776) Стерн пародира идеју о ученом дијалогу, претварајући га у један од елемената наративне технике. Дидро у *Нећаку Рамоу* (*Le Neveu de Rameau ou La Satire secondee*, 1761–1762) такође се служи пародирањем сократовског дијалога. Волтер у *Задигу* (*Zadig ou la Destinée*, 1747) призива оријенталну гозбу да би, на ироничан начин, размотрио проблем реинкарнације и могућности канибализма – прождирања властитих предака као елемента верске предрасуде.

1.3. Проблем вегетативног обиља

Проблем вегетативног обиља у роману 19. века уско је повезан са статусом карневала и идиле као утопијског жанра. Индикативно је то да поглавље посвећено гозбеним сликама Бахтин почиње химном раду и тријумфу доживљеног у једењу. Та химна јасно показује колико је Бахтинова идеја карневала заснована на наративу повратка и колико она садржи патос етике и патос егзистенције. Код Бахтина потреба за једењем изједначена је са активним учествовањем у недељивом телу и вечно настајућем космосу. Растрзавање уловљене жртве јесте еквивалент за упознавање, освајање света, па зато има особиту гносеолошку функцију: „Једење у најстаријем систему слика било је нераздвојно повезано са радом. Долазило је на крају рада и победе, била је његова круна и тријумф. Рад је тријумфовао у једењу. Радни сусрет човека са светом,

радна борба с њиме завршавала се једењем – упијањем дела света до којег се дошло борбом“ (Бахтин 1968: 299).⁴¹

За наш проблем најзначајнија је Бахтинова идеја о колективном телу:

„Ваља нагласити да су рад и једење *били колективни*,⁴² у њима је подједнако суделовало друштво (...) ... Али, у систему слика радног народа који стално упија свој живот и јело задобија у радној борби, који и даље упија задобијени, савладани део света – гозбене слике и даље чувају свој универзализам, своју суштинску повезаност са животом, смрћу, борбом, победом, слављењем победе, препородом“ (*Ibid.*).

Ова слика првобитног раја „раднога народа“ у Бахтиновој монографији заузима не више од једне странице, па према томе није претерано значајна за његову теорију карневала и гротескног реализма. Треба нагласити да је она данас, у антрополошком смислу, потпуно депласирана. У њој се могу наћи примесе Марксових и Енгелсових заблуда о примитивном комунизму и Морганових еволуционистичких идеја о развоју и напредовању људских друштава. Доминантно расположење о којем Бахтин говори јесте расположење радости, у којем се тело сједињује са светом који га окружује у спонтаном процесу биолошке самоафирмације. И сам Бахтин овде више говори као књижевник него као теоретичар или историчар књижевности. У његовој химни људском раду тело се позиционира у савршеном свету: упадљиво је наглашена његова физиолошка и материјална димензија. Она је представљена као егзистенцијална, а не као димензија која открива чињенични однос према свету. Бахтинова монографија о Раблеу представља својеврстан наратив о бивствовању људског тела и отуђивању од његове животворне супстанце. Он се може описати на следећи начин: у преисторији је тело било позиционирано у рају; у средњем веку изгубило је ту позицију; у ренесанси та позиција је донекле враћена; у класицизму и буржујском роману поново је изгубљена.

⁴¹ Бахтинов стил карактеристичан је за наратив повратка и веома подсећа на Лукачов импресионизам. О Бахтиновом стилу видети: Klancher, Jon. „Bakhtin’s Rhetoric“, *Reclaiming pedagogy: The rhetoric of the classroom* (1989): 83–96, Hammond, A., „The Honest and Dishonest Critic: Style and Substance in Mikhail Bakhtin’s Discourse in the Novel and Erich Auerbach’s Mimesis“, *Style* 45.4 (2011): 638.

⁴² Курзив је наш.

Идеју о колективном једењу и колективној једнакости данас није нимало тешко оборити. Савремена истраживања показују да су представе о једнаким друштвима у 19. веку биле наивне и да та друштва нису била ни издалека тако једноставна по својој структури.⁴³ Али ту идеју и не треба обарати из једног сасвим једноставног реторичког разлога. Представљена више као мит него као научна чињеница, она код Бахтина има реторичку функцију да припреми терен за химну Раблеовим сликама изобиља. Те слике су динамичне, вечно настајуће, никад недовршене. То су слике гротескног реализма.

Међутим, идеја о колективном телу може нас водити и ка идеји о идили и вештачкој слици рајског обиља. Ово питање обухвата широки контекст рајских слика присутних у европској књижевној баштини и њиме се са великим успехом бавио Делимо у својој *Историји раја*.⁴⁴ У раду се нећемо бавити архетипском критиком нити ћемо тражити универзалне психолошке или антрополошке законитости са којима се ове слике појављују. У роману 19. века главно питање које се поставља јесте како „доспети у свет обиља“. Кушање хране игра улогу метафоричног трансфера, везе између садашњег и прошлог, оскудног и обилног, непотпуног и потпуног. У роману 19. века представа о потпуности и заокружености односи се на посебан *stimmung*, расположење у којем су радост и туга често помешани. Обломов се, на пример, са тугом сећа некадашње радости коју је осећао у своме селу, окружен члановима породице. У роману 19. века тешко ћемо наћи места на којима је приказано расположење слично ономе које описује Бахтин на почетку своје монографије. Отуђеност тела од рајског света приказана је као немогућност да оно има непосредан однос према изворима обиља: рад губи егзистенцијалну димензију и претвара се у обичну механичку делатност. Међутим, однос према раду није доминантна представа нити је главно мерило за положај тела у односу на савршени свет – то јест за његово расположење. Јунак може бити и потпуно пасиван и неделатан, а да опет његово расположење на гозби има егзистенцијалну димензију. Битан је, дакле, гест тела, његово аутентично понашање у односу на свет изобиља, схваћено у најширем могућем смислу речи.

⁴³ Видети: „Complex hunter/gatherers and corporate groups in northwestern North America“, Actes du XIIe Congress International des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques, Bratislava: Slovakia, Vol. 3, pp. 517–519.

⁴⁴ Видети: Delumeau, J., *Une Histoire du Paradis: Le Jardin des delices*, Paris: Fayard, 1992.

Слика рајског обиља јавља се у три препознатљива облика: као библијска слика рајског винограда, као слика земље дембелије и као егзотична представа о земаљском рају. У чистом естетском смислу, у библијској књижевности не јављају се пикторалне слике обиља. Постоји само један изузетак, *Песма над песмама*, која нас већ уводи у проблем презентовања хране. У *Библији* представа о рајском обиљу готово увек је нераздвојна од контекста вина и винограда. Доминантна тема у псалмима јесте размишљање о смислу живота, о смислу човековог односа према Богу и према другим људима. Укратко, они имају религиозну, егзистенцијалну тачку, која, по некој уметничкој логици, искључује детаље из свакодневног живота. Тако, на пример, 104. псалм представља химну божјем стваралаштву. У њему се говори о биљкама, животињама, земљи, небу и водама, а у литургијском смислу, симболизује песму коју пева Адам, изван капија Еденског врта из којег је истеран.

Међутим, у историји европске књижевности и културе слике обиља често се јављају у склопу фолклорних слика и карневалског доживљаја света. Једна од таквих слика јесте слика земље дембелије, слика изокренутог света којим теку мед и млеко и влада срећна и безбрижна доколица.

Земља дембелија била је позната и старим Грцима, углавном у облику мита о Златном веку. У *Делима и данима* Хесиод је певао о неповратном добу изобиља, које не припада добу Зевса него добу Кроноса. У старој античкој комедији овај мотив је преокренут. Антички комичари говоре о Хадовом подземном свету као свету изобиља и удаљеним земљама раскоши и ужитака. Платон и киничари одбацују идеју да је Кроносов свет свет изобиља и ужитака. Људи су у њему, пре почетка историје, живели према моралним начелима. Храна се нудила из крчага, а колачи су скакали у руке, као што можемо наћи у фрагментима преосталим од Кратеса, Ферекрата и Никофона (Vermaseren 1981: 45). Дакле, слика земље дембелије открива неаутентичну позицију тела у савршеном свету. Она је неаутентична из два разлога: прво, због тога што је однос између тела и обиља заснован на представи о механичком реципроцитету, а друго, што је такав свет сам по себи приказан као нестваран.

Земља дембелија у средњовековној Европи називана је различитим именима: у Енглеској *Cosaugne*, у Италији *Cuscagna*, у Шпанији *Jauja*, у

Холандији Luikkerland, у Немачкој Schalafferland. Заједничко свим овим утопијским земљама јесте пародирање хришћанског раја гротескним извртањем теме изобиља. Кокоши и пилићи сами улећу у уста, а улице су посуте најкуснијим колачима. Земља дембелија, као и свака утопија, смештена је на неком удаљеном месту, она сама је нешто Друго у односу на постојећи свет. То је нерад насупрот раду, богатство насупрот оскудици, ситост насупрот глади. Међутим, оно што слике обиља у роману 19. века разликује од оваквих и сличних митолошких слика јесте наглашавање односа између историјског и неисторијског, пасивног и активног, догађајног и статичног. У њима кушање „рајске“ хране симболизује бекство од историје, живота или неприхватљивих друштвених идеја. У сентименталним визијама детињства, какво, на пример, налазимо у роману *Обломов* Ивана Гончарова, кушање јесте катализатор метафоричког трансфера кроз време, бекство у заувек изгубљено детињство. Кушати природну храну значи тежити миру и потпуном разрешењу свих животних невоља.

Сентименталан однос према обиљу најживљи израз нашао је у руској и у украјинској књижевности. Као релевантне писце анализираћемо Николаја Гогоља, Ивана Гончарова, Салтикова Шчедрин и Квитку Основјаненко. У њиховим романима слике изобиља надилазе историјску димензију, па се на основу ње могу повезати временски тако удаљена дела као што су Гончаровљев *Обломов* и прича „Пролеће расцветалих бресака“ Тао Јуанминга (365–462),⁴⁵ где је описана земља у којој људи живе у потпуној хармонији са природом, слободни од стега које им намеће бирократски систем династије Кин.

Наравно, у историји књижевности опсесија рајским обиљем и свеопштим присуством хране имала је и другу, реалнију димензију. Њу налазимо у сну о егзотичним воћкама и природном богатству страних земаља који су имали колонијални освајачи 16. и 17. века, на првом месту шпански конкистадори.

Линија ове тенденције најпрепознатљивија је у шпанској и америчкој колонијалној књижевности, у епској поезији Алонса де Серсиља и хроникама

⁴⁵ Тао Јуанминг се сматра једним од највећих песника из периода шест династија. Он такође спада у оне песнике који су већи део свога живота провели у осами, уживајући у лепотама села и природе уопште.

Бернарда Дијаса дел Кастиља,⁴⁶ који дају бајословне описе плодне егзотичне вегетације земаља којима теку мед и млеко. Слика егзотичне америчке вегетације имала је огроман значај за слике обиља у потоњој књижевности. Важан посредник између премодерног и модерног периода јесте *Атала* Ренеа Шатобријана. Њене слике вегетативног изобиља директно су утицале на слике обиља у Флоберовој *Саламби*. Но, *Саламба* нас већ уводи у проблем начина презентовања хране.

1.4. Начин презентовања

Проблем презентовања хране, или гозбене слике као целине, у европској књижевности у директној је вези и са проблемом одређивања друштвених односа. У античкој књижевности функција орнаменталне гозбе стављена је у службу илустровања и истицања етичких и друштвених разлика између Хелена и варвара. Док је неукусно и раскошно обиље скупоценог посуђа карактеристично за варваре, Македонце и Персијанце, дотле Хелене одликује умереност и осећај за склад и хармонију. Дакле, ту јесте доминантно одређивање друштвених и етичких односа, али оно истовремено садржи језгро естетског вишка, у којем презентовање гозбе постаје самом себи сврха. У херменеутичком смислу, начин презентовања гозбе контекстуализује однос између представе о стварном свету и представе о естетској илузији. Писци попут Флобера, Уисманса и Оскара Вајлда теже ка томе да прикажу могући свет у којем је естетско бивствовање и естетско испољавање тела и телесних потреба аутентично. Гозбене слике постају слике гозбе. На њима тело тежи ка томе да уђе у свет естетске илузије.

Пикторалне слике гозбеног обиља по правилу се контекстуално везују за идеју источњачке раскоши, то јест за мотив осионог тиранина. Овом сликом служе се Херодот, Платон у *Држави*, Плутарх, Цицерон, Плиније, латински елегичари. Сви они кроз слике раскошних гозби теже да прикажу владаров неморал, и то нарочито кроз његову склоност ка претеривању у пићу и сексуалним уживањима.

⁴⁶ Бернардо Дијаз дел Кастиљо (1492–1496. до 1584), шпански конкистадор, заједно са Хернаном Кортесом учествовао је у освајању Мексика. Постао је гувернатор у Гватемали, где је између осталог написао дело *Истинита прича о освајању Нове Шпаније*.

Конституисање етичких опозиција нарочито је, као што смо већ напоменули, видљиво у *Енеиди*, где је раскош Дидонине гозбе повезана са представом о Феничанима као варварима. У Вергилијевом епу свет варварских гозби приказан је као свет илузије којим влада опсесија материјалним вредностима. Као спојне тачке које повезују антички еп и роман 19. века могле би се, дакле, издвојити „пурпурне гозбе“ код Вергилија и Флобера.

Проблем вишка преклапа се са проблемом орнаменталног натурализма, који први пут срећемо у хеленистичкој књижевности и књижевности Нероновог периода. На гозбеним сликама које описују Овидије, Стације, Лукан и Сенека највидљивија је веза између насиља и орнаменталног и сензуалног вишка. Ту нарочито треба издвојити гозбену слику приказану у шестом певању *Метаморфоза*, где Овидије даје своју верзију мита о Прокни и Филомели. Овидије је, заправо, први декадентни писац у историји светске књижевности. Као што видимо, начин презентовања суштински је повезан представом о импресији богатства, у којој чулне импресије теже ка томе да постану саме себи сврха. Тело ступа у свет који има искључиво естетске димензије. Оваква логика гозбених слика може се наћи и код Сенеке, с тим што, за разлику од Овидија, Сенека позицију тела у свету насиља и снажних чулних утисака приказује као неаутентичну – то се посебно односи на његову трагедију *Тијест*. У трећем чину ове трагедије Атреј открива слику свога злочина. Обучен у пурпурно одело, Тијест лежи изваљен на *златном ћилиму* и испија вино *из сребрних чаша* (909–915). Тијест је метафорички намамљен не само у Атрејеву клопку него и у перverzију властитих необузданих жеља.

Друга важна линија јесте она која спаја *Песму над песмама* са Флоберовом *Саламбом*, Малармеовом *Иродијадом* и Вајлдовом *Саломом*. У библијском контексту, свадбена гозба описана у *Песми над песмама* заузима једно веома специфично место. Док се у алегоричном тумачењу она може повезати са сликом божанског врта (Постање, 2, 3), дотле је чињеница да ни на једном другом месту у *Библији* рајски врт није приказан тако живим и густим бојама. Осим тога, практично у свим осталим случајевима, као у Језекиљу у поглављима 28. и 31. и 36, такве „бујне“ слике имају негативан предзнак и асоцирају на грех, блуд и разврат. У овом чисто естетском смислу, најинтересантније паралеле за *Песму над*

песмама можемо наћи изван *Библије*, нарочито у египатској мудрачкој књижевности. Ову специфичност су добро учили писци француске декаденције, пре свих Флобер, и Оскар Вајлд, који су се овом сликом тако често служили.

У француској књижевности 19. века јављају се гозбене слике чија функција надилази пуко разоткривање друштвених односа и претвара се у самосталну, самодовољну слику. То што се пикторалне гозбе јављају у француској а не, на пример, у америчкој књижевности, не треба уопште да нас чуди. Још од Ренеа Шатобријана француски писци показују опсесију чулима и чулним импресијама. Насупрот томе, амерички писци листом показују неповерење према сликама и чулним утисцима.

У писце који у том погледу праве читаву једну револуцију спадају Флобер, Зола, Гонкур и Уисманс. Наравно, и у контексту њихових дела могло би се говорити о одређивању друштвених односа, али вишак боја и волумена има функцију да идеју о друштвеним односима учини проблематичном и у толикој мери вишезначном да се мора говорити о једном посебном и изузетном свету – свету чулних утисака и естетизоване сензуалности. У већини случајева које ћемо анализирати реч је о тензији између буржујског и ларпурлартистичког погледа на свет, сведеној на чист илузионизам. То је случај са гозбеним сликама у Флоберовој *Госпођи Бовари*, Золиним *Трбухом Париза* и појединим деловима Игоових *Јадника*, у којима је, за разлику од наведених романа, пикторално описано посуђе, а не сама храна. У сваком случају, тиме што је храна естетизована, а, у исто време, натуралистички приказана, и идеја укуса добија, као што ћемо видети, нове димензије, који се темеље у самоме презентовању.

1.5. Психолошка мотивација

Други важан проблем гозбених слика јесте однос књижевног јунака према храни и њеним чулним квалитетима, према укусима и према мирисима. Као што је познато, постоје два основна односа који чине саставни део психологије главног јунака: однос привлачења, чији је резултат уживање, и однос одбијања, који се манифестује као гађење, анорексија, недостатак уживања. У последњем поглављу анализираћемо динамику односа тела према свету који га окружује.

Протагониста се може односити активно или пасивно према храни која му је понуђена или која му у одговарајућем тренутку стоји на располагању. У сликама обиља реч је о посредном односу тела израженом кроз димензију рада, а у сликама на којима се изражава психолошка мотивација реч је о директном односу према свету као објекту, који може бити приказан као однос физиолошке или симболичке природе. Фигуративно говорећи, тело тежи да у себе унесе одређени симболички свет. Зависно од тога да ли у томе успева или не успева, било да је реч о привлачности, било о одбијању, контекстуализује се психологија јунака и његов однос према свету који га окружује.

У засебном поглављу посвећеном овој теми, указаћемо на то да су на потоњу књижевност највећег одјека имала су она дела која приказују немоћне, слабе јунаке и њихову аверзију према храни. Једна од највидљивијих манифестација таквог односа јесте анорексија женских књижевних ликова. Прва анорексична јунакиња је Ричардсонова *Клариса*, али о њеној анорексији и аверзији према храни закључујемо тек посредним путем. Другим речима, однос према укусима и мирисима хране овде је још увек апстрактне природе. Посебно ћемо се дотаћи гађења које обузима госпођу Бовари у Шарловој кући у Руану – овај пример је утолико занимљивији што однос према храни није реторички посредован, већ је реализован на нивоу чисте уметничке слике. Крајем 19. века улогу немоћне жртве почиње постепено да преузима лик мушкарца, што уводи једну нову, дотад незамисливу димензију у његов однос према храни.

Насупрот анорексичним ликовима стоје ликови који у храни уживају и ликови који храну прождиру. Уживање у храни, по правилу, носи негативну конотацију и разоткрива опсесију јунака телом и материјалним светом. Таква је опсесија Пјетра Вјерховенског бифтецима у *Злим дусима*, или Омеово гурманство у *Госпођи Бовари*. Гастрономско уживање доводи се такође у везу са сексуалношћу, као што је случај са Позднишевом из Толстојеве „Кројцерове сонате“, или са гурманством Стиве Облонског. Гурманско уживање може се довести у везу и са лицемерјем, насиљем и сексуалношћу – јединствен пример у прози 19. века даје Мопасанова прича „Лојана лоптица“.

У оба случаја – у описима или алузијама на аверзију и уживање – открива се однос према материјалном, приземном и свакодневном свету, који у 19. веку мора, по логици ствари, бити проблематичан.

2. ГОЗБЕНЕ СЛИКЕ КАО ОБЕЛЕЖЈЕ ДРУШТВЕНОГ СТАТУСА

У роману 19. века одређивање друштвеног статуса може се јављати у основном облику препознавања одређеног друштвеног феномена (класе, идеологије, националног идентитета итд.), или у виду сложених ситуација, у којима се ти феномени пореде, контрастирају или доводе у питање. Подела на „елементарно“ и „сложено“ има само условни карактер. Будући да разумевање сваке књижевне чињенице зависи од ширег контекста, ниво препознавања увек лако може прећи у ниво са сложенијом семантиком. То што алузију на нечији начин исхране повезујемо са неким догађајем у роману или поступком одређеног лика, већ само по себи ту алузију издиже изнад нивоа елементарног или баналног коментара. Међутим, подела на „основне“ и „сложене“ облике одређивања може нам помоћи не само да одређене гозбене слике опишемо већ и да оценимо како се једна гозбена слика односи према другој.

У елементарне облике индексирања спадају: коментари о новчаној вредности хране, коментари о вредности и стању посуђа и коментари о начину исхране и понашању за столом. У сложене облике индексирања убрајамо све оне слике или ситуације у романима којима се даје симболика неке друштвене категорије или симболика неког друштвеног односа.

Тако можемо издвојити: симболику поседовања и оскудице, контраст природног и вештачког и симболику пропадања класе. Није потребно помињати то да основни облици могу бити саставни део сложених: јасно је да коментар о новчаној вредности хране може послужити као начин да се прикаже семантика поседовања и оскудице. Зато ћемо анализу почети анализом елементарних облика друштвеног одређивања.

Пре него што започнемо са конкретним анализама, морамо прво објаснити употребу кључних појмова који су у вези са позицијом тела у друштвеном свету и друштвеним одређивањем уопште. Најважнији појмови су природно и вештачко. Појам природе не треба мешати са представом о природи као извору вегетативног рајског обиља. Од Аристотела па до Маркса природа се везује за представу о

нечему што је универзално. Тврдити да, на пример, у Марксовој филозофији нема никаквог „натурализма“ значило би тврдити да у његовом концепту политичке економије нема никаквих универзалија. Универзалне законитости се манифестују на различите начине у различитим друштвима. Као и код Аристотела, и код Маркса природа и творевина људског умећа једно друго допуњавају и узајамно се прожимају.

Ретки су писци 19. века који представу о вештачком и природном контекстуализују као представу о „добрим“ и „лошим“ класама. Таква је, на пример, Жорж Санд, у чијим су романима буржуји увек приказани као „лоши“ људи, а припадници сеоског племства као „добри“. Међутим, видећемо да је код Дикенса и Игоа ситуација компликованија и да је представу о универзалном и вештачком немогуће свести на контраст између две конкретне класе. У филозофској концепцији Маркса и Енгелса појам класе не зависи од појединачних друштвених околности. Оно што је историјски условљено то није чињеница о класи већ форма у којој се класа појављује. Класе постоје свуда где постоји израбљивање људи и њиховог рада. У условима капиталистичке производње вишак вредности се издваја и завршава у рукама појединаца који ништа не раде и који живе од рада поробљене класе.⁴⁷

Позиција тела у свету у контексту друштвеног одређивања на гозбеним сликама приказује се на основу односа тела према универзалијама, а не према класној припадности. На гозби се тело протагонисте сусреће са универзалном сликом друштвене неправде, за коју се везује представа о некој класи.

2.1. Основни облици друштвеног одређивања хране

За основне облике друштвеног одређивања хране карактеристично је то да се помоћу њих не одређује позиција, већ само присуство тела у свету. Насупрот томе, представа о позицији тела подразумева некакву ситуацију или представу о догађају који носи у себи потенцијал драмског сукоба или заплета.

⁴⁷ О Марксовом схватању књижевности видети: Prawer, S., *Karl Marx and World Literature* Prawer, Verso Books, 2014. Eagleton, T., *Criticism and ideology: A study in Marxist literary theory*, Verso, 2006, *Marxism and Literature*, Williams, R., *Marxism and literature*, Vol. 1, Oxford University Press, 1977. *Marxism and Literature*, Swingewood, A., *The Novel and Revolution*, London, 1976, Watt, I., *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Chatto & Windus, Londres, 1957.

Најосновнији облик друштвеног одређивања јесу алузије на цену хране или на место обедовања. Формула „лик Икс једе храну од толико и толико суа“, једна је од типичних формула за друштвено индексирање у Балзаковој *Људској комедији*. У роману *Албер Саварус* (*Albert Savarus*, 1836) тврди се да штедљиви господин Сулас за ручак никада не троши више од двадесет и пет суа (Balzac 1897: 12). На сличан начин, у роману *Месечева долина* Џека Лондона (*The Valley of the Moon*, 1913), Мерседес, главна јунакиња, пијуцка чај од три долара; њена кафа од двадесет и пет центи разблажена је млеком, а турска кафа од осам центи шлагом (London 1999: 8).

Следећи, нешто сложенији, облик друштвеног одређивања јесте приказивање стања у којем лик живи. У том погледу слика ентеријера једна је од најважнијих новина коју уноси буржујски роман 19. века. Слика раскошне трпезе у унутрашњости велике и блиставе палате представља нам познат приказ из готског романа. С њом у вези не можемо говорити о друштвеном одређивању. Одређивање је незамисливо без представе о вишку, мањку или потпуном недостатку неке вредности. Таква представа недостаје у сликама аристократске гозбе. Аристократски предмети су вечити и савршени, што значи да се њихова вредност сама по себи подразумева, као разлика у односу на оно што је свакодневно и уобичајено.

Ентеријер куће мадам Клаес, описане у Балзаковом роману *Алкахест* (*Alcahest*, 1835), открива повест и духовни живот Фландрије, где су пристигле и понеке шпанске новине. На породичном тањиру могу се прочитати „изворишта обиља и уздизање породице Клаес ка богатству“ (Balzac 1887: 53), а супа од мајчине душице, којом мадам Клаес нуди Пијеркину, свога бившег мужа, није свакидашња супа, већ, како он сам каже, „недељна супа његових предака (...), историјска супа Низоземске“ (*Ibid.*, 53).

Прелазак на нову, прозаичну, слику стварности најбоље се може видети ако упоредимо ентеријер куће мадам Клаес и ентеријер пансиона Вокер. Након што је, попут шпијуна који подноси извештај о месту које је пажљиво осмотрио, до детаља описао дневну собу, угашено огњиште, округли љубичасти сто и порцеланске чаше, Балзаков приповедач помиње *odeur de pension* (Balzac 1993:

56). Из кухиње допиру смрадни и одвратни мириси. Столице у трпезарији су поломљене. Мушеме су умрљане вином, а намештај иструлео и расклиматан.

Друштвено одређивање може се реализовати као вишеструко ишчитавање друштвених и карактерних обележја. Такво одређивање приближава се сложенем облику индексирања, али се од њега разликује по томе што му недостаје димензија неког симболичког контекста. Његова главна функција састоји се у томе да ликове и њихова препознатљива друштвена обележја уведе или, напосто, именује.

И за овакве гозбене слике обиље примера можемо наћи у Балзаковој *Људској комедији*, у којој је, у великом броју случајева, историјско и друштвено тело често савршено читљиво. Једе човек, али једе и класа. Говори човек, али кроз њега говори и класа. Миришу људи, али миришу и класе. У првом поглављу романа *Чича Горио* (*Le Père Goriot*, 1837) сви станари пансиона приказани су на окупу, за једним столом. Цео њихов дијалог може се протумачити као игра читања и препознавања. Растињак је за Бјаншона „доктор за закон Контрадикција“, а госпођа Мишоно обична „вештица“ (Balzac 1993: 12). Гости причају жаргоном карактеристичним за доба у којем је Балзак живео. На основу карактеристичних боја и мириса чича Горио препознаје да је хлеб који му нуди госпођа Вокер направљен од најбољег могућег „кукуруза“ (*Ibid.*, 12). Ову сцену чини посебном то што Балзак кроз њу истовремено истражује и демонстрира неисцрпне могућности оваквог облика друштвеног одређивања. Заједничко за просте облике друштвеног одређивање јесте то да се у њима не открива позиција тела, већ се само указује на чињеницу о присуству јунаковог физичког тела у друштвеном свету – и, уопште, у свету уметничког дела.

Наравно, ова подела није груба. Некада је у једном истом роману тешко одредити нијансе које раздвајају једну гозбену слику од слике ентеријера. Дobar пример за то је роман *Пролећне воде* (*Весенние воды*, 1870–1871) Ивана Тургенева.

Опис посластичарнице и каталози слаткиша који су дати на почетку романа више контекстуализује друштвену позицију и статус који у Франкфурту заузима Ђемина породица. Међутим, тај опис не открива начин на који се Ђемино тело односи према тој друштвеној стварности. С друге стране, опис хотелске собе у коју Сањина уводи Полозов већ представља сложени облик друштвеног

одређивања. Слика обилног ручка симболично представља свет блуда и разврата у који Сањин улази и који најављује његов сусрет са Полозовљевој женом. Дакле, суштина је у томе што у првом примеру читалац добија информацију само о томе како изгледа друштвени свет, а другом случају шта се у том свету догађа, како се у том свету позиционира тело лика. Тек у другом случају може се говорити о гозбеној слици.

2.2. Сложени облици друштвеног одређивања

За разлику од једноставних облика, у сложеним облицима друштвеног одређивања приказује се позиција тела у неком друштвеном свету. Они се такође могу поделити на једноставније и сложеније форме: једноставније форме се односе на огољени контраст и „имати–немати“ и „вештачко–природно“. Контраст између представа о оскудици и представа о богатству односи се на тензију која се јавља између представа о поседовању и представа о непоседовању основних средстава за живот, а контраст „вештачко–природно“ на представу контраста између представа о вишку и количини вредности. И у једном и другом случају на гозбеној слици тело припадника ниже класе ступа у свет припадника више класе (буржуја, феудалаца, аристократа итд.). Међутим, могуће су, као што ћемо видети, и различите додатне нијансе. На пример, у роману Франка Нориса *Октопод* представа о оскудицом угроженом телу не супротставља се директно представи о количини богатства, већ се контраст односи и на представу о вештачком, покривеном и забашуреном. То исто важи и за Золин роман *Жерминал*. Будући да је број могућих уметничких решења неограничен, немогуће их је исцрпсти структуралистичким класификацијама. Зато ћемо се усредсредити на појединачна дела.

2.2.1. Угрожено тело и контраст богатство–сиромаштво

Индексирање друштвеног статуса у највећем броју случајева реализује се разликовањем између категорија сиромаштва и богатства.

Четири најпрепознатљивије формуле којим се оно изражава јесу: а) богати једу, а сиромаси гладују; б) гладни сиромаси је присутан на гозби свога

„хранитеља“ – буржуја или феудалца; в) сиромаш је болно свестан разлике која постоји између њега и хранитеља; г) хранитељ спроводи физичко или ментално насиље над припадником ниже класе.

Позиција тела у свету приказује се као представа о припадању или неприпадању, тачније: као могућност или немогућност припадања тела сиромаша свету којем припадају богаташи. Представа о припадању контекстуализује се представом о дарежљивости, људскости и милосрђу. Према томе, угрожено тело не припада свету недобронамерних, а припада свету добронамерних богаташа. У већини случајева тело сиромаша приказано је као угрожено, а тело хранитеља као „обезбеђено тело“.

2.2.1.1. Чарлс Дикенс: *Оливер Твист*

и угрожено тело сирочета

У Дикенсовим романима разлика између добре и лоше класе најчешће се рефлектује кроз однос између буржуја и сирочића. Код њега се често јавља и слој осиромашених племића, али они су у већини случајева приказани у негативном светлу, као, на пример, господа Манталини и Малбери у роману *Николас Никлби* (*Nicholas Nickleby*, 1838–1839), Харолд Скимпол у роману *Суморна кућа* (*Bleak House*, 1852–1853) и Риго у роману *Мала Дорит* (*Little Dorritt*, 1855–1857). Укратко, Дикенс није био превише наклоњен аристократији, а осим тога, за разлику од Текерија, није ни претерано добро познавао живот и обичаје аристократа. Њега је много више занимала ситна буржоазија, буржујско лицемерје, рационални поглед на живот и опсесија привређивањем. Однос између више и ниже класе најчешће приказује као однос између ситних буржуја и потпуно обесправљених слојева. Наравно, у контексту целокупног Дикенсовог стваралаштва тај однос немогуће је свести на манихејску дихотомију између ликова лоших буржуја и добрих сирочића. На пример, лик Нанси из романа *Оливер Твист* немогуће је прилагодити том контрасту. Треба такође имати у виду и Дикенсово интересовање за мистичне и мрачне стране људске личности и његову визију поетске правде која надилази сваку друштвену дихотомију. У

његовим романима представа о друштвеној неправда увек има метафизичку димензију, која је веома значајна за начин на који он приказује гозбене слике.⁴⁸

Дикенс прво полази од контраста између тела хранитеља и онога ко је храњен, па тек онда од друштвених разлика, чије одређивање прилагођава овом контрасту. На гозбеним сликама приказаним у *Оливеру Твисту* (*Oliver Twist*, 1837–1839), као доминанта се издваја однос између хранитеља и сирочета. Тај однос је немогуће потпуно разумети ако се у обзир не узме историјски контекст у којем је Дикенс стварао. Будући да је у првој половини 19. века смртност деце била знатно већа него што је данас, подразумевало се да оновремени читалац, у већој мери него савремени, „очекује“ рану смрт сирочета, а да његово преживљавање сматра великим чудом. На почетку романа речено је да је Оливер „подигнут на рукама“ (*by hand*).⁴⁹ У Дикенсово време недојена деца из сиротишта храњена су крављим млеком и зобеном кашом и веровало се да ће брзо умрети (Gates 1994: 78).

Гозбене слике дају представу о систематском угрожавању и уништавању људског тела, које се оправдава мерама штедње и аритметичким прорачунима. Опседнутост штедњом приказана је као животињски нагон, а буржуји као демонске животиње.

Одбор сиротишта чине једри, нагојени, дебели људи (Dickens 1949: 6). Није реч само о симболици већ, опет, о најосновнијој логици. Како су се чланови одбора угојили? Угојили су се зато што имају, а деца су смршала зато што немају шта да једу. Рачун је, као што видимо, веома једноставан. Свака њихова одлука и сваки њихов коментар представља неумољиво прецизни алгоритам зла. Деци ваља одузети чајанке, укинути им вечере и јавно доручковање; да би се што више новца на њима уштедело, треба их потпуно изгладнети. Не поставља се, притом, никакво питање треба ли прво новац штедети па тек онда децу изгладњивати – или да ли штедња увек мора директно бити повезана са гладовањем.

⁴⁸ О друштвеном уређивању у Дикенсовим романима видети: Cazamian, L., *The Social Novel in England 1830–1850 (RLE Dickens): Routledge Library Editions: Charles Dickens*, Vol. 2, Routledge, 2013.

⁴⁹ „For the next eight or ten months, Oliver was the victim of a systematic course of treachery and deception. He was brought *up by hand*. The hungry and destitute situation of the infant orphan was duly reported by the workhouse authorities to the parish authorities“ (курзив наш) (Dickens 1949: 11).

Сврха тог програма јесте да се створи лажни утисак о припадању угроженог тела свету хранитеља. Међутим, захваљујући наглашеној употреби ироније, читалац представу о припадању декодира као представу о неприпадању. Другим речима, позиција тела доводи се у везу са представом о отуђењу – угрожено тело је отуђено од света хладног рачуна.

Суштину етичке димензије у роману *Оливер Твист* чини потреба за препознавањем правог, аутентичног хранитеља. Насиље хранитеља приказано је као нешто што је само по себи апсурдно, што значи да такво стање ствари треба променити. На крају романа Бамбла као хранитеља замењује господин Браунлоу, милосрдни човек чистог и непорочног срца. Логика насиља блиско је повезана не толико са спознајом неправде колико са нагоном за побуном коју је немогуће разумети без увида у шири контекст викторијанске културе и идејом о добром и лошем детету.

Утилитаристичка логика којом се руководе хранитељи у сиротишту показује се као прецизни алгоритам који води ка смрти. Тањери су тек мало већи од кашика, једва да се из њих може заgrabити зобена каша. Неухрањена и исцрпљена деца, логично је, све се више стањују и мршаве и, имајући то у виду, чини се сасвим логичном одлука одбора да им се одећа сузи како не би лепршала „по њиховим исцрпљеним и скврченим телесима“ (Dickens 2003: 18).

Дакле, логично је, а за одбор исплативо, да се у мале тањире ставља што оскуднија храна. Логично је и то да у таквој беди и немаштини сирочиће почне гонити жеља да се, уместо каше, наједу цигала (*Ibid.*, 13). Три месеца Оливер Твист и његови другови скапавају од глади – разумљиво је да су с временом постали прождрљиви, па је логично, а можда и природно, што пожелеле да један другог поједу. А зашто? Зато што немају шта друго да једу. А зашто немају шта друго да једу? Зато што одбор штеди на њима и њиховим телима.⁵⁰

Наравно, тешко је очекивати да дете какво је Оливер Твист дође до неке узвишене спознаје о неправедним међуљудским односима. Оливера можемо посматрати као безазлено и бесадржајно биће, које реагује само инстинктивно. Затраживши још хране од свога хранитеља, он се понаша као „зло дете“ и због тога је заслужио да буде кажњен. Као што Кинкејд запажа, у викторијанској

⁵⁰ Темом канибализма и изгладњивања у *Оливеру Твисту* бавио се Роланд Андерсон у есеју: „Structure, Myth, and Rite in *Oliver Twist*“, *Studies in the Novel* (1986): 238–257.

култури дечја невиност изједначавана је са одсуством свести, његовом неспособношћу да повређује (Kincaid 1992: 13).⁵¹

Нема сумње у то да је Дикенс на хиперболичан начин приказао однос између „ситих“ и „гладних“. У монографији посвећеној животу Џона Блинкоа, могућег прототипа за Оливера Твиста, Џон Валер пише да у лондонским сиротиштима ипак ни издалека није владала толика несташница хране каква је приказана у *Оливеру Твисту*. Истина је то да су деца добијала оброке који су били сасвим позамашни за време гладних година (Waller 2005: 41).

Међутим, овде такође треба водити рачуна и о ономе што Кинкејд назива „културним варварством“ (Kincaid 1992: 45). Викторијански приручници за одгајање деце одликују се необично хладним размишљањима о проблему дечјег одрастања (Kincaid 1992: 45). Дететову психу треба вајати, њоме треба манипулисати да би се на крају добио жељени производ. Колико би само Дикенс погрешно да је, на почетку романа, дао иједан детаљ о изгледу Оливеровог мелодрамског тела. Оливер не постоји као физичко биће, већ, иронично, као биће духа. Он је само насумично изабрано име у азбучнику господина Бамбла – ми видимо само оно што он постаје или што би могао постати. Насиље хранитеља може се посматрати из два угла – са становишта друштвене неправде и са становишта хришћанског мучеништва. Посматрано из првог угла, патња је потребна да би се задовољила сабласт неправедног система.

„It cannot be expected that this system of farming would produce any very extraordinary or luxuriant crop. Oliver Twist’s ninth birthday found him a pale thin child, somewhat diminutive in stature, and decidedly small in circumference. But nature or inheritance had implanted a good sturdy spirit in Oliver’s breast. It had had plenty of room to expand, thanks to the spare diet of the establishment“⁵² (Dickens 1949: 25).

Размотримо трећи елемент гозбене слике: узнемирујућу представу о друштвеним разликама. Оливерова реакција се зато не може назвати „свешћу“ о томе да је његов хранитељ лоша особа, већ, пре, инстинктивном и рефлексном

⁵¹ Видети, такође: Banerjee, J. P., „Ambivalence and contradictions: The child in Victorian fiction“, *English Studies* 65.6 (1984): 481–494.

⁵² „Не може се очекивати да ће овај систем узгоја произвести некакав богзна како бујни усев. Када је напунио девет година, Оливер Твист је био бледо мршаво дете, узаног стаса и изузетно малих димензија. Али природа или наслеђе усадише у њега чврст и племенит дух“ (превод је наш).

реакцијом изгладнелог детета. Али етика гозбене слике наводи читаоца да створи свест о неправедности и бесмислености таквог система изабљивања. У Оливеровом беспомоћном положају крије се логика спасења. Он је напаћено унижено дете, које тражи правог хранитеља. Оно нема довољно свести и његово спасење и преживљавање је чудесно. Инстинктивност животињске реакције може се протумачити и као урођена потреба за хуманим опхођењем. Представа о спасењу имплицитно се везује за представу о томе да се позиција тела у свету може протумачити на различите начине. Ако, дакле, важи то да оно не припада суровом и неправедном свету, онда важи и то да оно припада или ће припадати једном бољем и лепшем свету, у којем односи међу људима нису отуђени. Да би ту промену позиције тела што живље приказао, Дикенс посебно наглашава контраст између ситости и глади како би читалац могао да га вреднује на што непосреднији начин.⁵³

Тај контраст долази до изражаја највише у 17. поглављу, у гозбеној слици која подсећа на малу позоришну представу. То је једна од оних сцена у којима се јасно препознаје атмосфера карактеристична за Дикенсове романе: с једне стране, дата је слика вечере, а с друге, у позадини, говори се о снегом прекривеном Лондону и деци која умиру од глади и хладноће.⁵⁴ Чим је крочио у кућу госпође Корни, господин Бамбл се одмах дохватио теме о глади и сиромаштву. Немогуће је, из перспективе реалистичке мотивације, до краја објаснити Бамблevo помињање сирочића, новца и комада хлеба који је уделио једном просјаку. То што је однос између доброг положаја хранитеља и лошег положаја сирочића превише наметљиво истакнут треба приписати специфичној црти Дикенсове поетике и његовој склоности ка бајковитим сликама. Кроз хранитеља не проговара његова личност, већ безимене силе ситнобуржујског морала, гротескни себичлук и бесмислено зло.⁵⁵

⁵³ Већ деведесетих година прошлога века тумачи Дикенсовог дела однос између глади и друштвеног одређивања разматрају са становишта родних разлика. Видети, на пример: Houston, G. T., *Consuming Fictions: Gender, Class, and Hunger in Dickens's Novels*, SIU Press, 1994. По нашем мишљењу, то је погрешан приступ. Феномен глади и оскудице код Дикенса има једну специфичну и препознатљиву литерарну димензију.

⁵⁴ Видети: Warren, A., *Charles Dickens and the Street Children of London*, Houghton Mifflin Harcourt, 2011.

⁵⁵ Овим битним елементом Дикенсове поетике бавио се, између осталих, Харис Стоун у књизи: *Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making*, Bloomington: Indiana University Press, 1979.

„Consequently, Mr. Bumble, moving his chair little by little soon diminished the distance between himself and the matron; and continuing to travel around and brought his chair, in time, close to that in which the matron was seated“⁵⁶ (*Ibid.*, 170).

Лажни хранитељ овде је приказан као обичан робот, као отуђено механичко тело које се тако често јавља у Дикенсовим романима. Ово нереално тело јесте тело бајке, метонимија инфантилне логике поседовања и отимања. То значи да је свет у којем живи лажни хранитељ приказан као нереалан. Такође, позиција хранитеља је самим тим приказана као нешто нереално, нешто пролазно и ништавно. На тај начин се релативизују и патње угроженог тела, у овом конкретном случају тела Оливера Твиста.

2.2.1.2. Виктор Иго: угрожено тело јадника

Сведени контраст између сиромаштва и богатства, којим се служи Дикенс, карактеристичан је за многе друге романе са сличном тематиком.

У том погледу посебно се издвајају *Јадници* (*Miserables*, 1862) Виктора Игоа.⁵⁷ Спознаја друштвене неправде код Игоа нераскидиво је повезана са духовним преображајем и могло би се рећи да је том преображају посвећено кудикамо више пажње него разлици између богатих и сиромашних.⁵⁸ Попут Дикенсовог Пипа или Оливера Твиста, и Игоовог Жана Валжана можемо сматрати несуђеним пикаром. Пикаро је вечито у потрази за стварном храном, која треба да буде награда за његову сналажљивост и продорност. Међутим, Иго уноси једну битну измену: сналажљивост, окретност и познавање градског пространства постају духовна, трансцендентна врлина. Могуће је да гладно сироче израсте у доброг човека, поручује Дикенс: могуће је, исто тако, и да

⁵⁶ „Због тога је господин Бамбл, мичући столицу мало-помало, ускоро умањео раздаљину која га је делила од матроне, и настављајући да кружи унаколо, примакао ју је, правовремено, столицу у којој је матрона седела“ (превод је наш).

⁵⁷ До сада, колико нам је познато, компаративној анализи гозбених слика у Дикенсовим и Игоовим романима није посвећено довољно пажње. Досадашње анализе углавном су усмерене на уопштену слику економске и друштвене стварности коју нам ова два писца дају у својим најпознатијим романима. Такву једну анализу представља Лугова монографија: Lugg, C. W., *A Comparative Study of London and Paris in Some of the Works of Victor Hugo and Charles Dickens*, Diss. Polytechnic of North London, 1989.

⁵⁸ Код Виктора Игоа феномен духовног преображаја у блиској је вези са употребом романтичарске ироније и доживљајем узвишеног. Видети: Grossman, K. M., *Figuring transcendence in Les Misérables: Hugo's romantic sublime*, SIU Press, 1994.

робијаш постане највећи добротвор у историји светског романа, поручује Виктор Иго.

У својим говорима Иго често стаје на страну сиромашних. Повремено се служи сатиром, али у већини случајева говори на веома искрен и отворен начин.⁵⁹

У Игоовим романима позиција угроженог тела у свету више класе не представља се на једнолик начин. Та вишесмисленост може се довести у везу са Игоовим вредновањем улоге антагонисте, ружног или само наизглед неморалног човека. Тако, на пример, у роману *1791 (Bug-Jargal, 1791)* приповедач Вандејце приказује као примитиван свет, али ипак њихове обичаје описује са великим симпатијама. Парадокс достиже врхунац у оном тренутку када приповедач описује како Вандејци бране оне исте аристократе који су их тлачили за време старог режима. Слична гротескна полисемија у вредновању друштвене позиције запажа се и у роману *Човек који се смејао (L'Homme qui rit, 1869)*, у начину на који је представљен лик Урсуса. Као и Жан Валжан, Урсус је истовремено приказан и као страшна и као величанствена фигура. То подједнако важи и за лик Муздемона и Ахлефелда у роману *Исландски хан (Han d'Islande, 1823)*, Бијасуа у роману *1791*, Клубана у роману *Поморци (Les Travailleurs de la mer, 1866)* и Баркилфедра у поменутом роману *Човек који се смејао*. У овој групи једино се Бијасу може назвати „јадним човеком“, представником осиромашене и обесправљене категорије.⁶⁰ У гозбеним сликама у романима Виктора Игоа представа о угроженом телу односи се на универзалну представу о народу – *peuple*, која се код њега преклапа са представом о „сиромашнима“ – „*pauvres*“. У роману *Звонар Богородичине цркве (Notre-Dame de Paris, 1831)* та представа дата је у слици просјака који јуришају на нотрдамску катедралу да ослободе Есмералду. Као и код Дикенса, универзална представа о угроженом телу код Игоа се контекстуализује као представа о нижим класама. Мучитељи могу бити припадници „високе буржоазије“, као на пример Гиленорманд, Маријусов отац у роману *Јадници*, али исто тако и припадници лумпенпролетаријата, као што су, на пример, Тенардијеови, ликови који се јављају у истом роману.

⁵⁹ О односу између богатих и сиромашних у Игоовим *Јадницима*, видети: Hutchinson, A. C., „Les Misérables Redux: Law and the Poor“, *Southern California Interdisciplinary Law Journal* 2.2 (1993): 199–244.

⁶⁰ О друштвеном одређивању у Игоовим романима видети, на пример: „Victor Hugo and Octave Mirbeau A Sociological Analysis of Imprisonment in Fiction“, *Cahiers de defense sociale* (2003): 246.

У роману *Јадници* представа о угроженом телу дата је на сличан начин као у роману *Оливер Твист*. У дому Тенардијеових Козетини хранитељи су у исто време глачитељи. Тенардијеови изгладњују Козету на сличан начин као што чланови одбора изгладњују Оливера Твиста. Насиље је реално: Козета добија ћушке од госпође Тенардије, а по наређењу господина Тенардијеа хода боса по снегу (Hugo 1995: 76). Премда Иго, за разлику од Чарлса Дикенса, не описује систематски програм изгладњивања, логика којом се служи веома је слична. Тенардијеови су сити, а њихова послуга је гладна.

Нико од послуге не сме да затражи још воде (*Ibid.*, 76). Козета је жедна, а од ње се тражи да напоји коња. Госпођа Тенардије се облизује око свога тигања, а Козета дрхти од глади (*Ibid.*, 76). И хранитељи и јадници више личе на ликове из бајке него на реалне људе.⁶¹

Осећање нелагоде изједначено је са ропском потчињеношћу. Међутим, сам Иго не ставља буржујске предмете у негативан контекст. Напротив, он у *Јадницима* даје орнаменталне описе гозбених слика, а то је нешто што Дикенс себи никада не би „дозволио“. Дobar пример за то јесте венчање Козете и Маријуса. Материјална оскудица претвара се не само у духовно већ и у реално, материјално богатство. Тај преокрет постоји и код Дикенса, али он нигде не описује завршну гламурозну гозбу. И роман *Оливер Твист* и роман *Јадници* носе исту поруку: стање у којем „богати једу, а сиромашни гладују“ треба да буде промењено у најреалнијем могућем смислу.

Ма који други писац подлегао би искушењу да слику славља обоји дидактичном патетиком. У ту замку, чини се, веома свесно пада и Дикенс – као да жури да тријумфално прослави Оливерово коначно ослобођење. Али она иста реторичка енергија коју Иго улаже у то да сагледа Париз са висине његових катедрала, преображава свадбено весеље у нешто што је много више од некакве

⁶¹ По нашем мишљењу, однос између стварности и фикције у Игоовим *Јадницима* на најсуптилнији начин анализирао је Марио Варгас Љоса у монографији *Искушења немогућег: Виктор Иго и „Јадници“*. Видети: Llosa, M. V., *The Temptation of the Impossible: Victor Hugo and „Les Misérables“*, Greenwood Publishing Group, 2007. Посебно је упечатљиво четврто поглавље „Велики театар света“ (87–104), у којем Љоса, између осталог, пореди Игоа са Калдероном де ла Барком (стр. 92–94).

друштвене динамике. То је један од највећих и најрадоснијих тријумфа Игоове гротеске.⁶²

Према томе, венчање Козете и Маријуса представља светковину уметности, светковину једног новог заноса, спремног да сједини дотле неспојиве супротности. Погрбљена ругоба сједињена је са погрбљеном катедралом. Слично томе, јадни људи сједињени су, напokon, са француским друштвом. То Иго жели да открије, обзнани, али на једном веома високом поетском нивоу. Тек када ово знамо, можемо тумачење допунити такозваним ванкњижевним друштвеним чињеницама. Слоган „liberte“, „fraternite“ и „egalite“ значио је позив да се на општу гозбу човечанства приме и друштвене категорије којима припадају Козета и Жан Валжан. Но, то је, као што је Иго више пута истицао, остало само мртво слово на папиру. Јадници нису могли да плате ручак у ресторану, што је, још пре револуције, постало симбол револуционарног братства. Другим речима, нису имали новца да плате чланство у том новом утопијском братству. У њега су сада могли ући само буржуји, седајући за исти сто за којим су седеле и аристократе.⁶³ Другим речима, угрожена тела су и даље постојала.

Тензије не само да су остале него су се и знатно продубиле. Ни Ежен Си ни Виктор Иго не описују темељно вулгарне навике нити прљавштину у којој живе припадници осиромашене категорије. Жан Валжан се покајао за своје грехе, а пут врлине који је изабрао на почетку романа награђен је и духовно и материјално. Али, као што смо већ истакли, естетски простор за такав преображај обезбеђују Игоова врхунска иронија и гротеска.⁶⁴ Те наивности био је сасвим свестан, што се може видети тамо где та иронија изостаје, као што је то, на пример, случај са романом *Последњи дан на смрт осуђеног* (*Le Dernier Jour d'un Condamné*, 1829), где глад код робијаша ствара непоправљиву склоност ка злу. То нису јадници, већ јадни зликовци.⁶⁵ Дакле, физиолошка угроженост тела контекстуализује се као интринсична представа о неприпадању свету човечанства. Тиме се доводи у

⁶² Сви Игоови битни говори сакупљени су у збирци *Actes et paroles*, видети: Hugo, V., *Actes et paroles*, Vol. 32, J. Hetzel, 1881.

⁶³ Игоовим доживљајем Француске револуције бави се Виктор Бромберт у књизи *Виктор Иго и визионарски роман*. Видети: Brombert, V., *Victor Hugo and the Visionary Novel*, Harvard University Press, 1986.

⁶⁴ Своје схватање појма гротеске Виктор Иго је изложио у „Предговору Кромвелу“: Hugo, V., and Evelyne A., *Préface de Cromwell: drame romantique*, Larousse, 2001.

⁶⁵ О функцији гротеске у роману *Јадници* видети: Masters-Wicks, K., *Victor Hugo's Les Misérables and the Novels of the Grotesque*, Vol. 12, P. Lang, 1994.

питање и представа о духовним вредностима и представа о могућности преображаја. Због тога се роман *Последњи дан на смрт осуђеног* може назвати модернистичким романом. Угроженост тела приказана је као једна свеопшта константа људске егзистенције. У овом роману нема такве упечатљиве фигуре као што је бискуп Дигне да их преусмери на пут правде и врлине. Барокна мистика преображаја, која у *Јадницима* носи тело гротеске, нестаје у модернистичкој тескоби тамница.

И овде постају сасвим јасни парадокси који се крију у спољашњем приступу књижевном делу. Није спорно то да у оба романа (*Јадници* и *Последњи дан на смрт осуђеног*) Иго протестује против неправедног друштвеног система. Но, такође, нема сумње да је реч о два потпуно различита уметничка света. А за то је, у исто време, потребно описати не само обичне већ и оригиналне, самосвојне, генијалне добротворе. За једног од њих, оца Миријела, речено је на почетку романа да је, као сви велики људи, „патио од несанице“ (*Ibid.*, 14). Не крије ли се у тој вечитој будности оца Миријела непрестана естетска будност, уметничка, читалачка и стваралачка несаница Виктора Игоа, огромна дисциплина и огромно надахнуће, сједињени у панорамску визију живота? Сваки Игоов хранитељ јесте један геније хришћанства. У сваком његовом поступку, великодушном а опет оригиналном, видљива је Игоова жеља да постане Рене Шатобријан.⁶⁶ Сам Иго жели да буде нови уметник врлине, нови геније политике и француског препорода. Зато су духовни хранитељи и добротвори много живљи, реалнији и интересантнији него Дикенсови.

Дикенсу је, у том смислу, много ближи Ежен Си него Виктор Иго. Хранитељи у његовим романима нису никакви генији, и премда су и сами део париских мистерија, они се још мање могу назвати некаквим мистичарима. Код њега је гето, такође, свет и нетакнут естетским тензијама. Али његови хранитељи и избавитељи такође остају нетакнути реторичким парадоксима. Због тога су Сијеве слике духовног преображаја неупоредиво мање оригиналне него Игоове. Њихова суштина се састоји у идеји о култури и учтивости. Међутим, сва три поменута писца имају као заједничку црту тенденцију ка моралисању, дидактици, или, као у случају Виктора Игоа, тражење неке више, мистичне етичке димензије.

⁶⁶ О пророчком елементу у Игоовом стваралаштву посао је Ричард Грант: Grant, R. B., *The perilous quest: image, myth, and prophecy in the narratives of Victor Hugo*, Duke University Press, 1968.

Ниједан од њих не мири се са тим да на гозбеним сликама однос између високе и ниске класе прикаже као неку неутралну биолошку или социолошку законитост, а то је управо оно чему ће тежити писци европског натурализма. Као што можемо видети, представа о угроженом телу у највећем броју случајева изражава се помоћу представе о глади. Тело не може припадати свету у којем гладује и у којем постоје они који немају никаквих средстава за живот. Без великих претеривања, могло би се рећи да је глад једна од најзаступљенијих тема у роману 19. века.

Представа о глади и угрожености може се наћи у причи „Девојчица са шибицама“ Ханса Кристијана Андерсена. Зимска атмосфера описана у причи веома подсећа на атмосферу приказану у Дикенсовој новели „Божична прича“ („Christmas Carol“, 1843).

Слике и контрасти су сасвим једноставни. Девојчица је креснула шибицу и у блеску ватрице угледала неколико лепих призора: најлепши приказ је био слика породичног славља и божићне јелке. Осећа мирис хране који допире до ње. Зати диже поглед ка небу и у једном тренутку на њему угледа звезду падалицу. Упала је још једну шибицу и угледала дух своје баке, једине особе која јој је пружила љубав. Дакле, угрожено тело опажа свет којем не припада, а којем би желело да припада. У овом случају не можемо говорити о класном одређивању. Међутим, поменута слика може помоћи да боље разумемо класно одређивање у Дикенсовим и Игоовим романима. Суштина је у томе да и Дикенс и Иго прво полазе од универзалних представа о обиљу и оскудици, па их накнадно конкретизују класним одређењима. У свету који сирочиће угрожава јавља се храна коју би они желели да једу, али им је недоступна. Тиме је представа о угрожености представљена на хиперболичан начин. То је логика бајке. У наведеним примерима може се запазити не само то да су супротстављени светови – свет класних супротности и свет духовне заједнице, већ да се, у процесу откривања значења, један свет развија из другог, а не насупрот другоме. Није реч о неком строгом контрасту, већ о томе који се свет намеће као аутентичнији. То се одражава и на позицију тела у свету: у свим гозбеним сликама сирочићи су приказани готово као нестварна бића, духови. То се нарочито односи на ликове као што су Козета и Оливера Твиста. Њих двоје су од глади толико измршавели да су телесно ништавни. Као физички ништавни, указује се на управо то да они треба

да припадају систему изабљивања. Међутим, на крају се та физичка ништавност контекстуализује као духовна димензија. Оливер је гладан, али му је лице чисто. Духови не припадају свету материје, али зато припадају свету заједнице. Бити дух – дакле, има смисла.

2.2.1.3. *Хенрих Понтопидан: снажни и дегенерисани*

На гозбеним сликама представа о угроженом телу може бити дата и без етичке димензије, као гола натуралистичка, биолошка истина.

Добар пример даје нам новела „Сеоска идила“ („*Bonde Idyl*“, 1883), коју је написао Хенрих Понтопидан, најпознатијих дански натуралистички писац и добитник Нобелове награде за књижевност 1917. године.⁶⁷ У овој веома ефектној причи могу се пронаћи сва четири наведена елемента: а) сељаци из Ахмусене умиру, бивају дегенерисани, а богаташи постају све јачи, дебљи и моћнији; б) Мат Мадсен, најимућнији човек у Ахмусени, приређује гозбу; в) угрожена тела сељака присутна су на тој гозби; г) на тој гозби Мат Мадсен покушава да злоставља сељанку.

У уводном делу новеле Понтопидан се служи дарвинистичком метафором телесног исцрпљивања да би описао однос између доминантне и потчињене друштвене класе:

„Og mens oppe i Gaardene Slægt efter Slægt bestandig voxede sig store og rankere, trivedes der frem her fra Hytterne en stadig mindre og forkrøblet Skabning med lange Arme og store, *tomme Hoveder* nede mellem uformelige Skuldre – en lavstammemet, *udmarvet Slaegt*, der Kuld paa Kuld, fra Barn til Graven, spredte sig omkring for at lægge Sinne – rundt i Bondens Marker og Moser, som de Forbedrede“ (Pontoppidan 1882: 34).⁶⁸

Онима што живе у колибама кулечење преостаје као једини и неизбежан избор – њихов је рад, дакле, *værdi* – на тај начин богаташи имају *værdier* у облику

⁶⁷ Више о стваралаштву Хенрика Понтопидана видети код: Topsøe-Jensen, H. G., *Scandinavian literature from Brandes to our day*, Vol. 32, The American-Scandinavian Foundation; WW Norton & Company, Inc., 1929.

⁶⁸ „Са газдинства су излазиле снажније и све отпорније генерације, а из сеоских колиба богаљи са дугим рукама и празном главом на деформисаним раменима – и, коначно, осиромашена породица што од колевке па све до гроба око феудалних добара и благишта као отпад таложи своје вредности“ (прев. Павле Павловић и Маријана Стехер).

gårdе (имања), али зато сиромаси који живе у колибама немају шта друго да понуде осим властитог рада. Нема сумње да Понтопидан употребљава реч *værdier* зато што је марксиста. Израз *Lægge sin arbejdskraft* био би други начин да се изрази оно што Понтопидан жели овде да каже, али, да је такву фразу уметнуо, алузија на Маркса била би изгубљена. То што је реч „*værdier*“ стављена под знаке навода говори о томе да је Понтопидан био потпуно свестан тога да реч коју је употребио није сасвим уобичајена. Шта је то вредност, шта је то рад? Иронија – и вероватно главни разлог за употребу наводника – јесте у томе да су „*værdier*“ (вредности) отуђене и обесмишљене, лишене сваке људске вредности.

У чему је смисао те речи? Видимо резултате, али видимо и бесмислени процес. Осим тога, „*lægge sine værdier*“ значи распоређивати, на одређени начин, неке „вредне ствари“. На пример, стављамо „вредности“ у неко складиште и у том случају фроза означава економску вредност, новац или, напосто, економску моћ. Ти резултати показаће се на гозби коју је сељацима приредио бахати, крупни и снажни земљопоседник Мат Мадсен. Приредио је гозбу за своје намучене сељаке, а главни циљ му је да обљуби сељанку из Ахмусене, једну од дегенерисаних, изгладнелих сељанки које на његовом имању „таложе своје вредности“. Дакле, угрожавање тела иронично је представљено као нешто што треба да буде прихваћено као нормално – као саставни део једног економског алгорита.

Кулучари из Ахмусене на гозби виде наталожене вредности, обиље кромпира и меса који су им отети природним, биолошким процесом експлоатације. Сиротиња је унижена и експлоатисана тиме што властиту вредност оставља на пољима, док су богати земљопоседници, који се том вредношћу користе, све крупнији, све снажнији и све већи. Теоријски гледано, рад је подједнако вредан како за богате тако и за сиромашне, али не служи томе да побољша судбину, већ само да увећа квалитет богаташких имања. Закључак гласи: апстрактна вредност постаје терет, генерацијски терет којим се оптерећује и слама реално људско тело, тело са ожиљцима, болестима и ранама. Та вредност је толико опредмећена да се може осетити и на кожи.⁶⁹ Она угрожава тело у најконкретнијем смислу те речи.

⁶⁹ На Хенрика Понтопидана велики утицај су имале дарвинистичке теорије Георга Брандеса, данског књижевног критичара и мислиоца (1842–1927). Видети: Bredsdorff, E., *Henrik*

Зашто сељаци уопште учествују у том биолошком апсурду? То је главно питање које овде поставља Понтопидан. У данском натурализму ова тема је веома заступљена и углавном се, као и код Понтопидана, доводи у везу са тешким условима живота на селу. Међу писцима који често употребљавају и развијају метафору ваља поменути Мартина Андерсена Некса (Martin Andersen Nexø, 1869–1954)⁷⁰ и његове изузетне романе као што су *Пеле Освајач* (*Pelle Erobreren*, 1916) и *Терка једног човека* (*Ditte Mennskebarn*, 1921). С друге стране, увек по правилу, постоји и супротна тенденција. Јоханес Јенсен и нешто касније Јакоб Кнудсен управо идеализују живот на селу.⁷¹

2.2.2. Угрожено тело и вештачки свет

На гозбеним сликама у романима Франка Нориса и Емила Золе позиција ниже класе у свету више класе нијансира се контрастом између оскудице и система чији закони оправдавају постојање оскудице. Наравно, оваква представа о позицији угроженог тела делимично је дата и у гозбеним сликама у Дикенсовим романима. Међутим, тамо је више реч о директном насиљу које виша класа спроводи над нижом класом него о представи о систему као вештачкој творевини.

Симболика гозбене слике у овом случају служи томе да отуђене и невидљиве односе између сиромашног и богатог човека представи као однос биолошке, анималне агресије. Један од најчешћих метода за реализацију ове сложене симболике јесте алудирање на тело прождирућег града, које се доводи у везу са телима доминантне, „прождируће“ класе. У 19. веку два романа посебно се истичу по упечатљивости ових слика – Норисов *Октопод* (*Octopus*, 1901) и Золин *Жерминал* (*Germinal*, 1888). Систем је нешто невидљиво и апстрактно, али зато његова примена на свакодневни живот доводи до смртоносних последица.

Систем је вештачка творевина, нешто што је човек створио – представа о систему и отуђеним односима због тога је опречна представи о физичком угрожавању. Отуђена је сама представа о угрожавању. Систем не уништава

Pontoppidan og Georg Brandes: en kritisk undersøgelse af Henrik Pontoppidans forhold til Georg Brandes og Brandes-linjen i dansk åndsliv, Vol. 1, Gyldendal, 1964.

⁷⁰ Видети: Houmann, В., *Martin Andersen Nexø og hans samtid: 1869–1919*, Vol. 1, Gyldendal, 1981.

⁷¹ О овоме видети више у: Jensenius, К., *Dansk litteraturhistorie*, Nyt nordisk forlag, 1951, стр. 99–108.

директно: систем ствара „вештачке“ услове у којима људско тело нестаје. Крупне капиталисте, као главне представнике система, људски животи не занимају. Анимална симболика гозбе треба да нам открије шта то капиталисти заправо „раде“ радницима или сељацима, кријући се иза фасаде бројева, формула и отуђених економских односа. Франк Норис (1870–1902), једна од најистакнутијих фигура америчког натурализма, вероватно је, заједно са Луисом Синклером, од свих америчких романописаца, најпрепознатљивији по анималној симболици капитализма – слици октопода.

Угрожено тело се и овде позиционира у односу на свет више класе, али, за разлику од Дикенсових и Золиних романа, тај свет је приказан као систем који уништава и сатире. Позиција угроженог тела такође се контекстуализује сликом града, а однос између припадања и неприпадања представом о прождирању. Код Франка Нориса у *Октоподу* прождирући град је Њујорк, а у роману Емила Золе *Трбух Париза* (*Le Ventre de Paris*, 1873) прождирући град је Париз. Дакле, у натуралистичким световима неприпадање се често своди на представу о инстинктивној опасности од анималне агресије, или неке незаустављиве силе која се може замислити као анимална. У већини случајева та опасност се само најављује. Међутим, у роману Филипа Лангмана *Несрећа* (*Ein Unfall*, 1891) представа о неприпадању изражена је конкретном сликом гутања: главног јунака на крају романа прогута фабричка машина.

Наравно, угроженост телесне позиције не мора бити представљена гозбеном сликом. Често писци представу о неприпадању граду и свету више класе представљају као тело које је сексуално угрожено. Будући да је у канонској књижевности у већини случајева табу-тема, позиција тела у свету се не приказује на експлицитан начин, или се у најмању руку ретко или готово никад не конкретизује. На пример, писци јапанског натурализма често описују долазак девојака са села у Токио: будући да не могу да дођу до средстава за живот, бивају принуђене да се проституишу. Новела „Жена снова“ („Уме по она“, 1903) Нагаија Кафуа говори о доласку девојке Онами у Токио, где постаје проститутка да би издржавала породицу.

У поменутом роману *Октопод* Франк Норис детаљно излаже податке о начину на који се отима, производи и обрће безимени капитал – људе изабљују

амерички порези, а не, као код Игоа и Дикенса, барокне маске лицемерја. Као један од многобројних ликова из америчке књижевности који се надахњују празном поезијом док се не суоче са суровом стварношћу, Пресли одлази у Њујорк са убеђењем да ће власника железнице видети у обличју звери. Међутим, представу о томе да капиталистички систем угрожава људско тело у физичком смислу могуће је приказати само на симболичан начин. Као и код Дикенса и Понтопидана, присуство људског тела у систему изабљивања на ироничан начин представљено је кроз димензију припадања. Међутим, права истина о угроженом телу открива се на гозбеним сликама, на којима се открива то да људско биће не може припадати таквом свету.

Главни контраст је између оскудних природних гозби које приређују фармери на Аникстеровом имању и гламурозних ручкова које приређује индустријалац Шревил, власник железничких концесија. Међутим, Норис не би био натуралистички писац када не би, на симболичан начин, приказао процес којим су његови сиромаси потпуно осиромашени, а Бернардова породица обogaћена. Аникстерово имање окружено је железничким шинама, које стежу имање својим челичним пипцима. Тим имањем протутњао је вагон, као зверкиборг, који симболички убија Аникстерове овце што су истрчале на пут. Норис, не без јасне намере, употребљава реч „кланица“ (carnage) (Norris 1965: 26).⁷²

Захуктали вагони силују мајку земљу, симбол Запада и свега онога што се може замислити као људско, здраво и природно. За „прождрљиве“ вагоне не каже да долазе са америчког Севера – већ путују *ка* Северу. Уништени су плугови којима Дерик и Аникстер обрађују земљу – но, и у том тренутку, док се пред њим отвара визија кланице, Пресли је још увек песник-романтичар. Он чује „тужан писак вагона“ (*Ibid.*, 23), али схвата да помахнитали вагони којима недостаје локомотива симболички представљају отуђене економске законе.

Преслијев улазак у свет њујоршке плутократије приказан је као улазак у свет бројева и рачуна, али однос између угроженог тела и тела које угрожава није приказан на директан начин. Шревил није звер, већ сасвим обичан човек. За њега не постоји разлика између неизбежног раста пшенице и незаустављивог раста

⁷² Слика кланице игра врло битну улогу у романима америчког натурализма, а нарочито код писца као што су Луис Синклер и Џек Лондон. Видети: Fogel, W., „Blacks in Meatpacking: Another View of The Jungle“, *Industrial Relations: A Journal of Economy and Society*, 10.3 (1971): 338–353.

железнице. И за једно и за друго, по његовом мишљењу, одговорни су безимени економски закони (*Ibid.*, 45). Као што се, с једне стране, моћ природе не може оковати нити потиснути никаквим људским деловањем, тако се исто не може прекинути нити макар успорити необуздани раст солитера и ширење железница. Анимистичке силе статистике скривене иза бројки и података људе сатиру и остављају гладнима и босима, а овамо све време, према тој истој статистици, излази да се народу – народу као некој невидљивој и апстрактној категорији – храна испоручује у довољним количинама.⁷³

За разлику од Франка Нориса, Дикенс, као што смо већ имали прилике да видимо, описујући Лондон, готово да не захвата друштвену и економску динамику људског тела, већ даје само симболе те динамике, често на нивоу апстракције. У Норисовом свету сваки покушај да се објасни механизам израбљивања завршава се лавиринтом, будући да је сам тај механизам отуђен од човека. Оливер Твист је окружен рђавим и злонамерним људима који отимају храну и новац добрима и поштенима. Мина Хауелс је, за разлику од њега, окружена само билбордима, гранитним плочницима и бесконачним саобраћајем, немим „сфингама“ од којих узалуд тражи милостињу. Њено тело је угрожено, али није приказано од кога је угрожено. Указано је само на то да тело не припада свету велеграда. Свет више класе од ње је удаљен. Пресли је тај који открива истину о угрожавању и о томе како функционише систем израбљивања.⁷⁴

Слика железнице која стеже обруч над имањем буди у Преслију жељу да уђе и растумачи тајне тога недокучивог лавиринта и механизма.⁷⁵ Заједно са Мином Хауелс одлази у Њујорк, велики град, онај исти град у који су вагони однели Аникстерову пшеницу. У једном тренутку Мина са својим дететом буде изгубљена у граду, а Пресли одлучује да се суочи са великим капиталистом и посети његову гламурозну гозбу. Тако се на посебно ефектан начин контрастирају

⁷³ О односу између књижевног и економског дискурса код Франка Нориса видети код Мортон Ротстеина; Rothstein, M., „Frank Norris and popular perceptions of the market“, *Agricultural History* (1982): 50–66, и: Zimmerman, D. A., „Frank Norris, Market Panic, and the Mesmeric Sublime“, *American Literature* 75.1 (2003): 61–90.

⁷⁴ О сликама Њујорка у романима Франка Нориса видети више код: Pizer, D., *The Novels of Frank Norris*, Indiana University Press, 1966; Mrozowski, D. J., „How to Kill a Corporation: Frank Norris’s The Octopus and the Embodiment of American Business“, *Studies in American Naturalism* 6.2 (2011): 161–184, Shonkwiler, A. R., *The financial imaginary: Dreiser, DeLillo, and abstract capitalism in American literature*, Diss. Rutgers University –Graduate School – New Brunswick, 2007.

⁷⁵ О сликама лавиринта видети: Ainsworth, D., *Strangely Tangled Threads: American Women Writers Negotiating Naturalism, 1850–1900*, ProQuest, 2007.

слике беде и слике богатства, али не само то, него се у исто време, у симболичком кључу, те слике „објашњавају“. Мина Хауелс лута од хотела до хотела, од билборда до билборда, од једног до другог крака симболичког октопода. Насупрот томе, Преслију, кога засењују слике броката и дијаманата, крхке и деликатне жене из Седарквистовог друштва „мајушних прстију и танких вратова“ причињавају се као харпије што се хране људским месом (Norris 1965: 417).

Само у том симболичком кључу могуће је догледати завршетак лавиринта мистичног њујоршког желуца – јер, у свету Норисових симбола, елегантни прсти дама исто су што и железничке шине. Пред запањеним Преслијевим очима то су, дакле, богаташи, који прождиру и стежу обруч око његових најближих пријатеља. Његови пријатељи и животворна житница Лос Муертоса налазе се управо у њиховим сребрним и златним тањирима.

„The Railroad might indeed be a force only, which no man could control, and for which no man was responsible, but his friends had been killed, but years of extortion and oppression had wrung money from all the Joaquin, money that had made possible this very scene in which he found himself. Because Magnus had been beggared, Gerard become Railroad King; because the farmers of the valley were poor, these man were rich“⁷⁶ (Norris 1965: 444).

Секвенце са гламурозног ручка и секвенце у којима Мина, ошамућена од глади, умире на улици све су краће и све ближе једна другој. Њена смрт, у одрпаној и поцепаној сукњи, поклапа се са завршетком гозбе и Ламбертовим коментаром да је „вечера била изврсна“ (*Ibid.*, 456). Други елемент карактеристичан за контраст имати–немати, спознаја друштвених односа, овде има веома сложен карактер. Ту није реч само о nelaгоди, осећању бесмисла и инфериорности, већ о најдубљем гротескном откривењу. Пресли на Шревилловој

⁷⁶ „Железница је можда заиста само једна сила коју нико не може да контролише, а за коју није одговоран. Међутим, чињеница је да је његов пријатељ убијен, а да су годинама изнуде и угњетавања исцедиле сав новац из Јоакина, а то је новац који је омогућио приказ пред којим се сада затекао.

Све има своје разлоге. Магнус је спао на просјачи штап – због тога је Церард постао краљ железнице. Пољопривредници у долини су сиромашни – због тога су људи сада богати“ (превод је наш).

гозби проживљава насиље које над Дериком, Аникстером и Ванамијем спроводи сабласт економског система.⁷⁷

Као и у Норисовом *Октоподу*, позиција угроженог тела у свету крупне буржоазије у Золином роману *Жерминал* није приказана на директан начин – као сусрет између тела које гладује и „лошег“ хранитеља, који храну ускраћује, већ као сусрет тела које пати и машине која сатире и уништава. И једном и у другом случају угрожено и гладно тело односи се на тело радника. У *Жерминалу* однос између припадања и неприпадања приказан је на сложенији начин, због тога што се нагласак ставља више на сусрет између тела и рудника, него на однос између „тела више“ и „тела ниже класе“. Позиција тела у свету бесконачне производње представљена је као мистична позиција у механичком свету узрока и последица.

На почетку романа приказан је Етјен како путује у правцу Монсуа; свуда око њега је густа, заслепљујућа и непрозирна тмина. То не мора бити нека симболична тмина, већ управо онај тамни облак угљене прашине што се надвија над успламтелим рудником. Такође, о њој се може размишљати као о тамном спектру експерименталне светлости. У извесном смислу, Лисјен се овде већ налази у утроби Монсуа, већ је прогутан и сварен. То је тешка маса боја и слика – помињу се тешке масе „силуета“ „фабрика“ и „димњака“, процеси варења, испаравања уједињени у анималну енергију бесмисленог људског рада (Зола 1976: 8).

Етјен у Монсуу види огромну животињу и чује дисање његових пумпи (*Ibid.*, 8). Он га ослушкује. Зближавајући се са њим, покушава да разабере његове унутрашње процесе. Али битно је још једно: он не само да је видео него је себи *објаснио* то дисање. У његовом доживљају подједнако учествују и разум и осећања. Од оболелог Бонмора сазнаје да је процес већ почео – процес отпуштања радника, процес затварања фабрика и процес умирања од колере. Да ли је све те процесе могуће повезати? Узмимо овај исказ: фабрике су затворене и као последица тога људи умиру од колере (*Ibid.*). Уза све то, Етјен, ослушкујући плућа рудника, пред собом види старца који избацује из себе црну пљувачку, не крв већ угаљ који припада том истом руднику. Бесконачно произвођење и гутање

⁷⁷ Интересантно је да су се романом Франка Норриса бавили и историчари економије. Видети: Rothstein, M., „Frank Norris and popular perceptions of the market“, *Agricultural History* (1982): 50–66.

угља осликава мистичну сродност радничког тела са хемијским и индустријским процесима. Заправо, у *Жерминалу* је већи нагласак стављен на радничке него на буржујске гозбе – оно што Золу највише занима, а што га уједно и фасцинира, јесте енергија радничке гозбе и енергија револуције. За разлику од буржуја, радник у храни види и осећа само енергију: буржуји храну бирају, радници је прождиру. Храна се у радничком телу претвара у енергију потребну да се радник поново суочи са заморним и свакодневним послом, или, као у Золином роману, за побуну и револуцију.

Тај револуционарни проток радничке енергије најбоље се види у другом поглављу треће књиге, где је описана гозба у крчми „Вулкан“. Тело престаје да буде угрожено и, попут захуктале радничке машине, ослобађа све потиснуте силе у себи. Дакле, права позиција тела у свету приказана је овде као видљива позиција у оквиру непогрешивог, али бесконачног система узрока и последица, токова универзалне енергије. Једино радничко тело ступа у овај свет на непосредан начин.

На месо радници нису навикли и *због тога* га слабо и тешко варе. Пиво се излива у радничка тела која постају толико загрејана и надувена да се *због тога* морају међусобно додиривати. Празне се трбуси тек проходе деце и „утробе“ бачви које, једну за другом, отвара митска крчмарица Дезир. Као противтежа томе, пуне се, расту и надимају трбуси радника Монсуа, разгаљених и раздраганих ретким тренуцима одмора.

У четвртном поглављу, у којем је описан ручак код Анбоових, концесионара Вореа, типичном контрасту између оскудице и богатства придружен је трећи елемент: анимална радничка стихија, упоређена са воденом стихијом и експлозијом рудника. За разлику од Франка Нориса, Зола контраст између богатства и оскудице нијансира и профињује разноврсним елементима гозбене атмосфере.

Код Анбоових је топло и удобно, а напољу је тмурно и ледено. Хладноћа децембарског дана уопште се не осећа. Собом се шири фини мирис исеченог ананаса у кристалној чинији, а напољу радници уништавају машине и траже кору хлеба. Сада су хранитељи свесни свога нелагодног положаја. Сада се они плаше насиља. Уместо насиља хранитеља над онима који су храњени, овде се алудира на

могућност да потлачени и поживотињени радници, у необузданом вихору револуције, униште свога лицемерног хранитеља.⁷⁸

Свет хранитеља одвојен је од света радника. Па ипак, та два света се допуњују. Могуће ступање угроженог тела у непријатељски свет контекстуализује се као могућност револуције и могућност насиља. Али однос између припадања и неприпадања додатно је контекстуализован представом о контрасту између природног и вештачког, односно између представа о „откривеном“ и представа о „покривеном“. Енергија природе и животињско тело радника јесте оно што је откривено. Међутим, однос буржуја према предметима који их окружују представљен је као „извештачени“ однос према вишку вредности. Извештаченост се контекстуализује сликама „покривених“ предмета и зачињене – покривене хране.

Анбоова собарица виљушке спушта са предострожношћу, као да се боји да помахнитала гомила гледа у сто са богато спремљеним ручком (Zola 1976: 197). Чини јој се да се иза ње налази руља, „спремна на клање и силовање“ (*Ibid.*, 197). Док хранитељи воде разговор о индустријској кризи и о томе како је „благостање“ искварило раднике, собарица износи омлет са печуркама и речне пастрмке (*Ibid.*, 198).

Слично као и чланови одбора у *Оливеру Твисту*, Золини хранитељи се ишчуђавају томе што радници нису задовољни оним што имају. Као и Норисов Шревил, који последице глади објашњава законима понуде и потражње, Анбо и Денелен радничку побуну објашњавају тржишним разлозима. Денелен замењује тезе: нису радници на губитку, већ су на губитку буржуји. Претерано благостање покварило је раднике. Некада су се радници одмарали двоструко мање, а радили двоструко више. Новац се улаже у железнице, пристаништа и канале. Због тога нема више новца ни одговарајућих залиха, неопходних за успешне инвестиције (*Ibid.*, 197).

Тој хладној економској логици супротстављена је ирационална логика револуције и логика експлозије. Рудник *Воре* гута, вари и, кроз потмуле експлозије, избацује из себе своје архајске елементе. Што је више детаља, већа је

⁷⁸ О односу Золе према идеји револуције видети: Vizetelly, E. A., *Emile Zola, novelist and reformer: an account of his life & work*, J. Lane, 1904, Wilson, A., *Emile Zola: an introductory study of his novels*, No. 57, Secker & Warburg, 1952, стр. 56–90.

вероватноћа да један буде узрок другоме.⁷⁹ У бесконачном регресу симбол се може поделити на све ситније процесе и све ситније саставне елементе. Текст поставља и решава загонетке, али само до тачке када их замењују нови алгоритми. Зашто је „Вулкан“ назив крчме у којој се радници састају? У временском смислу, то је тачка једног процеса који траје – расположење радника се, полако али неизбежно, пуни револуционарним набојем. Вулкан се може схватити и као елемент велике алегорије радничког живота. Из Вореа се ковитла црна прашина и шири се по целој радничкој колонији. Приказује се процес: суши се црно блато, диже се црна прашина, која лети као олујни облак (*Ibid.*, 148). Оно што разликује буржује и раднике јесте однос према импресији флуида. Радници осећају енергију побуне, учествују у њој, док буржуји и даље настављају да експлоатишу рудник не сумњајући у то да се генерацијско израбљивање мора, по биолошком закону, завршити експлозијом и катастрофом – да се енергија мора ослободити.

У трећем поглављу седме књиге речено је да рудник пије реке, односно пенушаву воду што се слива из пукотина насипа, пунећи дубоке ровове (Зола 1976: 453). Имамо право да питамо: јесу ли то реке радничког пива?

И рудник и Етјен се пореде са животињама. Рудник је надживео генерације концесионара и буржуја, који узалуд покушавају да укроте природу тако што је експлоатишу. То је сусрет човека са силама које га одржавају и уништавају. То је сједињење са превирућим елементима, са неукротивим силама и енергијама од којих је и сам саздан. Током тих дугих година у руднику су се сакупљале и натапале подземне воде које су, на крају, свом силином пробиле унутрашње зидове и потопиле рударе. Такође, током дугих и многих година алкохол се натапао у крви Етјенове расе. Дакле, позиција радничког тела у свету материје и енергетских процеса контекстуализује се као неконтролисана нагонска реакција.

У Золином уметничком свету, човек и природа су једно исто. Читалац види само огољену импресију радне снаге, а не види утрошак рада у неком целисходном облику, оно по чему се човек од природе суштински разликује. Шта ако је и тај целисходни рад производ нагонских сила које господаре друштвом? У нагонском раду не постоји никаква сврха нити икакав видљиви смисао. Као уметник, Зола слике рада приближава природним процесима, да би их, у етичком

⁷⁹ О метафорици експлозије у Золиним ромнима видети: Febles, E. A., *Explosive Narratives: Terrorism and Anarchy in the Works of Emile Zola*, Rodopi, 2010.

смислу, до краја обесмислио. Али он се ту не зауставља. У *Жерминалу* постоји и још један важан, наизглед супротни смисао. Потмули рад природе и њене неизбежне катастрофе такође су целисходни. Они су потребни да би се кроз њу прекалило човечанство. И то је један облик револуције. Све је код Золе револуција.

Зола не жели да, као Франк Норис, само алудира на то да буржуји отимају храну од сиромаша, већ нам отимање слика на најнепосреднији могући начин, као реалан, тренутни, па чак и видљиви догађај. Производи рада, видљиви у Бонморовом кашљу, остављају свој метонимијски отисак у опису Маеове собе, који је дат у другом поглављу (Зола 1976: 43). Припремајући се за одлазак на рад, стављајући решетку на средину ложишта, Катарина покушава да скува кафу.⁸⁰

Убрзо следи и објашњење тог процеса, на основу којег се може предвидети његов резултат: компанија сваког месеца дели свакој породици по осам хектолитара тврдог угља, покупљеног по пролазима у руднику. То је, дакле, талог. Вода кључа из котлића гасећи кафу. Резултат: не може се пити кафа, већ талог. Да је лонче загрејала на „бољем“ угљу, можда би попила и „бољу“ кафу. Када би редовно пила бољу кафу, можда не би била тако малокрвна. А када не би била малокрвна, личила би на жену, а не на закржљалу полумртву животињу. Компанија је за све крива. Компанија гаси кафу. Свуда се осећа производни пантеизам компаније, који производи и гротеску и њен тотални производни контекст.

Пажљивије читање показује нам да се у овом случају позиција Катарининог тела у свету може тумачити на два начина. Све зависи од тога да ли Катаринино тело посматрамо у контексту односа према друштвеном и према биолошком свету. С једне стране, она припада Вореу, природи. Као и сви радници Монсуа, она једе угаљ, сировину коју производи Воре-хранитељ.

С друге стране, она не припада свету буржуја, „класног“ „друштвеног“ произвођача угља. Свет буржуја је овде присутан, али није видљив. Другим речима, није видљив начин на који тело, у друштвеном смислу, постаје угрожено

⁸⁰ Представа о болесном телу код Золе увек се може посматрати у контексту гротеске: Caron, J. E., „Grotesque Naturalism: The Significance of the Comic in McTeague“, *Texas studies in literature and language* (1989): 288–317.

и начин на који се оно отуђује од света више класе, изграђујући једну нову позицију. Видљиве су само биолошке последице.

Свако лонче за кафу, свака флаша пива, свака кора рударског недопеченог хлеба, налази се у центру производног процеса, у космичкој фабрици узрока и последица. Својим коментарима Зола читаоцу даје могућност да тај процес замислимо као непогрешив и непрекидан. Катаринин котлић се налази у средишту производне космогоније и представља тоталитет и космос за себе. Компанија је Катарини покварила и отела кафу.

Из наведених примера јасно видимо да Зола има веома посебан однос према материји и материјалном свету. Густо и до детаља насликан, свет материје представљен је као узвишени и несавладиви објекат. Заробљен у Вореу, Етјен се сам зближава са *сликом природне стихије*. Његово тело припада свету стихије у биолошком смислу. Али, позиција тога тела постаје проблематична ако се посматра из социолошке перспективе. На биолошком нивоу представа о припадању не укључује обавезно и представу о угрожености тела. Тело радника састављено је од истих елемената као и рудник: дакле, оно му припада.⁸¹ Онолико колико је Етјенова револуција узвишена у својој незадрживој стихији, у истој мери је она материјална. Револуционарно вреће *исто је што* и материјално вреће, материјална ферментација заноса, беса и општег лудила. То би требало да буде утопијска заједница материјалних симбола и знакова. Па ипак, представа о потпуном припадању не може бити потпуно неутрална: читалац ипак запажа да је тело радника угрожено – да не припада свету израбљивања.

Да закључимо: позиција ниже, радничке класе у свету буржуја приказана је на двосмислен начин– као позиција у друштвеном и биолошком свету. На гозбеним сликама непредвидивост позиције доводи се у јасну смисаону везу са непредвидивошћу револуционарне експлозије. Главно је питање: где угрожено тело припада? Коначног одговора нема. У приказаним световима нема елемената преображаја. На пример, на гозбеној слици у Шревиловој вили позиција тела радника контекстуализује се као позиција у желуцу чудовишта. И код Золе и код Франка Нориса припадање Молоховом желуцу приказано је као нешто што је само по себи аутентично, нешто што се граничи са мистиком.

⁸¹ Видети: Garner Jr, S., „Physiologies of the modern: Zola, experimental medicine, and the naturalist stage“, *Modern Drama* 43.4 (2000): 529–542.

2.2.3. Релативизација представе о друштвеној хијерархији: Твен, Мелвил, Јокаи и Балзак

У гозбеним сликама на којима се релативизују друштвене хијерархије истиче се свемоћ физичког тела. Док се у Дикенсовим и Золиним романима различити светови намећу као аутентични, дотле се код писаца као што су Балзак, Твен, Мелвил и Јокаи – свака позиција представља као аутентична. Тело може бити *све* и претворити се у било *шта*. Оно свуда припада. Чак и када је угрожено – глађу или насиљем – оно васкрсава и издиже се изнад класних разлика.

2.2.3.1. Роман Краљевић и просјак Марка Твена

Гозбене слике у америчком роману веома често релативизују хијерархијске представе о друштвеним односима. Те релативизације, по правилу, не обухватају само однос „имати–немати“, него и однос „природно–вештачко“, а неретко „туђе–национално“. Да би се, на ироничан начин, описала могућност преображаја сиромаша у богаташа, потребно је, природно, читаоцу скренути пажњу на то како се он понаша у *новој улози* – то јест треба показати његово прихватање туђих манира. На пример, роман *Краљевић и просјак* (*The Prince and the Pauper*, 1881) Марка Твена у исто време релативизује однос између оскудице и сиромаштва и однос између природног и стеченог понашања. Том Кенти, убоги сиромаш који замењује место са Едвардом Шестим, принцем од Велса, у палати током ручка показује своје простачке манире.

Представе о класним односима релативизоване су на основу представе о замени улога: угрожено тело просјака „претвара“ се у тело принца. Том, као бивши просјак, запажа да се у дворцу намештај не може платити новцем. На први поглед, алудира се на представу о томе да Том не припада свету аристократа. Он не разуме законе који у томе свету владају. С друге стране, релативизована је представа о аутентичности тога света. Енглеским племићима чини се да је Том полудео, али, упркос томе, не желе да кажу шта мисле о томе. Димензија вештачког, која се повезује са светом аристократије, показана је као неаутентична. Речено је да је свештеник једва чекао да се баци на храну, јер је глад била

саставни део његовог позива (Твен 1964: 23). Поставља се питање: ком свету припадају британски племићи – свету, у којем су прописана строга правила понашања, свету у којем тих правила нема или свету у којем се она потпуно крше? Конкретно, свештеникови гестови не говоре о томе да он припада свету аристократије – он се одаје као „гладан човек“, а не као центлмен. Представа о физичком телу, као што видимо, трансцендира представу о класним односима. Физиолошке потребе имају и краљевић и просјак, и свештеник и сиромах.

Током ручка Том све време нехотице крши правила бонтона и понаша се као дечак са улице. Загледа се у зелену репу или салату и присутне пита да ли се оне могу јести. Када се најео слаткиша, напунио је џепове орасима (*Ibid.*, 24). Засврбео га је нос, и с муком се уздржава да не кихне. Међутим, речено је да се у енглеској историји није могао наћи пример за такво понашање. Због тога гости уопште нису реаговали на његове „простаклуке“.

Дакле, посматрано из перспективе тела и телесних гестова, класне разлике приказане су као нешто што је само по себи бесмислено. Припадање овом или оном свету може бити повезано са стицајем сасвим неочекиваних околности. На почетку романа Том је сасвим случајно заменио улогу са просјаком. Просјак је иронијом судбине из места које зове Кобасичји пролаз доспео у Вестминстерску палату. Када је чуо колико Том, упркос тешким условима за живот, ужива у свакодневним активностима, принц Едвард Шести пожелео да је да са њим замени улоге.

2.2.3.2. Мелвилов роман *Моби Дик*

Смисаоно најсложенију слику овакве врсте дао је Херман Мелвил у свом чувеном роману *Моби Дик* (*Moby Dick*, 1851). Гозба морнара из 34. поглавља и Фласков преображај „заповедника“ у „слугу“ нераскидиво су повезани са симболиком океана и телом брода. Брод постаје океан, океан постаје крчма, крчма се претвара у људе, људи умиру у таласима.

„But the third Emir, now seeing himself all alone on the quarter-deck, seems to feel relieved from some curious restraint. For, tipping all sorts of knowing winks in all sorts of direction, and kicking off his shoes, he strikes into a sharp but a noiseless squall of horn-pipe right over the Grand-Turk’s head. And then, by a dexterous sleight, pitching

his cap into the mizentop for a shelf, he goes down rollicking so far at least as he remains visible from the deck, reversing all other procession, by bringing up the rear with music. But ere stepping into the cabin doorway below, he pauses, *ships a new face altogether*, and then, independent, hilarious little Flask enters king Ahab's presence, *in the character of Abjectus, or the Slave*⁸² (Melville 1994: 98).

Изложени опасностима од олује и „морског чудовишта“, сви чланови посаде међу собом су једнаки. С друге стране, да би се преживело, нека хијерархија мора постојати. Релативизација друштвене улоге овде је изражена најтананијим нијансама Мелвиловог стила, јер тај стил подражава променљиви ритам морских таласа. У том светлу треба посматрати и Фласков преображај.

Обратимо пажњу на реч „character“. Она може имати два значења: „character in a play or a drama“ и „behaving like“, „in the mannerism of“, којем за нијансу више и видљивије нагиње. Када заменимо реч *character* синонимом *role* видећемо да у реченици „hilarious little Flask enters king Ahab's presence *in the role of Abjectus, or the Slave*“, добијамо информацију да је „мали, смешни Фласк“ доживео *велики и трајни* преображај, а релативност, променљивост карневалског света била би уздрмана сликом о „великој улози“ и „гротескном, ништавном бићу“ коју на себе преузима.⁸³

Наведени пасус, међутим, указује на то да Фласк улогу *брзо* прихвата и пролази кроз различите облике понашања. То су хитри и лаки кораци, попут арлекина који се претапа из једног става у други, из тела у тело, из тела роба у тело владара. Реч „character“, дакле, готово подједнако подразумева идеју да Фласк глуми одређени књижевни лик, као и идеју да Фласк маске преображава великом брзином. И једно и друго се односи на представу да је позицију Фласовог тела тешко контекстуализовати једним светом.

⁸² „Али трећем Емиру, видећи да сад седи сам на задњој палуби, изгледа да осећа олакшицу у некој чудној затегнутости, пошто баца све могуће значајне погледе на све могуће значајне стране, пошто збаци ципеле, он удари у силну, али бешумну морнарску припевку, баш изнад главе султанове, а онда звизнувши капу на врх јарбола, он силази доле бучно, бар док је видљив са палубе, супротно онима који су му претходили, увесељавајући позадину музиком. Али, пре него што ће закорачити у трпезарију на доњем пролазу, застаје, подеси сасвим друго лице, и онда независни мали Фласк, излази пред краља Ахаба у својству проклетника или роба“ (прев. Милован Максимовић). Мелвил, Х., *Моби Дик*, Просвета: 1955 (Мелвил 1955: 176).

⁸³ У књизи *Рабле и његов свет*, поводом карневалског смеха, Бахтин каже: „Карневалски смех је, на првом месту, општенародни смех, цео свет се опажа и поима у своме смеховном виду – у својој веселој релативности“ (Бахтин 2007: 19).

Обратимо сада пажњу на реч „ship“: премда, можда, благо указује на Фласкову непристојност, она много више указује на то да он може наместити било какав израз лица у *било каквим околностима*. Но, још је битније то да самога Фласка та фраза до непрепознавања утапа у семантичко поље брода. Оксфордски речник енглеског језика (OED) за израз „to ship a stripe“ даје дефиницију: „to obtain promotion in the navy or air force“.⁸⁴ Користећи се том аналогијом, могли бисмо реченицу превести као „себе је одликовао новим лицем“, како бисмо што финије дочарали изокретање хијерархије, као и разлику коју та реч прави у односу на хипотетичко, неутралније: „put/acquire a new face“. Фраза би се могла схватити и у смислу да се Фласк усправља, попут брода покретаног морским таласима. Дакле, управо нам ова непреводивост указује на јединствену природу Фласковог преображаја.⁸⁵

Обратимо сада пажњу на то у каквој атмосфери обедују капетан Ахаб и његови морнари: „They dined like lords; *they filled their bellies like Indian ships all day loading with spices*“⁸⁶ (Melville 1994: 191). Ручак морнара пун је алузија на смрт и употребу силе: током јела Старбак све време преплашено пиљи у Ахабов нож. Поистовећујући их са немачким аристократама, Мелвил релативизује естетику племићког стила: и морнари, који храну не *жваћу*, нити лупају чашама и кашикама током обеда, могу сада, у том свечаном тренутку, постати господа и лордови:

„For like the Coronation banquet at Frankfort, where the German emperor profoundly dines, with the seven Imperial Electors, so these cabin meals were somehow solemn meals, eaten in awful silence; and yet at table Ahab forbade not conversation; only he himself was dumb“⁸⁷ (*Ibid.*, 98).

⁸⁴ „ship“, a., n., and adv. The Oxford English Dictionary. 2nd ed. 1989. OED Online. Oxford University Press. 30 April 2014 <<http://dictionary.oed.com/>>.

⁸⁵ Видети: Schwartz, M. A., *Shattering laughter: Apocalypse and body in Herman Melville's*, Brandeis University, 2007.

⁸⁶ „Ручали су као крупна господа: пунили су трбухе као што индијски бродови цео дан товаре зачине“ (*Ibid.*, 176).

⁸⁷ „Јер као и онај свечани обред при крунисању у Франкфурту, где немачки цар без речи руча са седморицом царских изборних кнезова, тако су и ови обеди у трпезарији били некако свечани обеди, обављени у страшној тишини. Па ипак, Ахаб није забрањивао разговор за столом. Једино је он ћутао“ (*Ibid.*, 176).

„Profoundly“ означава достојанственост и церемонијалност, премда на благо ироничан начин јер је ручак у Ахабовој кабини бизаран и нимало свечан. То је много успешније решење од подједнако озбиљног: „They dined in profound silence...“ „Profoundly“ нас, исто тако, води у дубину океана, дубоку утробу брода и утробу гротескног кита. Они су, и у метафоричком и буквалном смислу, „гладни“ те дубине. Дакле, физичко тело се појављује свуда: ствара се утисак о томе да је тело свемоћно и да свуда припада, а да су друштвене позиције потпуно релативне.

Манијакални Ахаб „наоружан“ ножем и Индијанац „наоружан“ људождерским зубима јесу слике које су на самој ивици бурлеске. Али дубина тајанства, тајанства које обавија слику њиховог стола и усамљеног брода, јесте титрај који вуче ка узвишеној гротески. Даље се каже:

„...Had he helped himself at that table, doubtless, never more would he have been able to hold his head up in this honest world; nevertheless, strange to say, Ahab never forbade him. And had Flask helped himself, the chances were Ahab had never so much as noticed it. Least of all, did Flask presume to help himself to butter. Whether he thought the owners of the ship denied it to him, on account of its clotting his clear, sunny complexion; or whether he deemed that, on so long a voyage in such marketless waters, butter was at a premium, and therefore was not for him, a subaltern; however it was, Flask, alas! was a butterless man!“⁸⁸ (*Ibid.*).

„Butterless... marketless...“ – на први поглед ефекат суфикса „less“ потпуно збуњује. Ако се подела покаже корисном за говорну заједницу, ући ће у свакодневну употребу (*centless, seedless, flowerless* итд.). Суфикс „less“ дели људе на оне што имају и оне што немају – „less“ је овде темељ гротескног зида између поља изобиља и поља оскудице. Исто тако, фраза „*butterless recipe*“ звучи потпуно природно. Па ипак, мала је вероватноћа да ће се „*butterless*“ икада укоренити у енглеском језику и у већини случајева звучаће као нешто домишљато, виртуозно или, у најмању руку, чудновато. Без сумње, ни у Мелвилово време израз

⁸⁸ „А да се Фласк послужио сам, Ахаб то вероватно не би никад ни приметио. Понајмање би се Фласк дрзнуо да се послужи маслацем, или што је мислио да му сопственици брода то ускраћују да му се не би покварила његова светла, сунчана боја лица, или зато што је сматрао да на тако једном дугом путу по водама, где нема тржница, маслац мора бити велика драгоценост, те зато није за њега, нижег официра. Било како му драго, Фласк је – авај! – био човек без маслаца!“ (*Ibid.*, 177).

„butterless“ није био уобичајен. Онај ко би га и данас употребио, на пример, у тренуцима тешке и неиздрживе глади, и у оскудици маслаца себе назвао „a butterless man“, могао би оставити утисак особе која жели да покаже духовитост и оштроумност, а сличан би се утисак створио и онда када би на вест да у петак неће бити ничега за јело неко узвикнуо: „It is going to be a foodless Friday!“ Тиме би, можда, направио шалу на рачун властитог гладовања или гладовања својих најближих пријатеља. Битнији је – прећутно се подразумева – виртуозни језик од Фласковог физичког гладовања, то јест необична је Фласкова глад, глад која није гладна, у оном бурлескном смислу релативности. „Foodless Flask“ јесте Фласк који је редак и посебан, посебан онолико колико је и реч „foodless“ ретка и посебна, односно маркирана. Друштвена хијерархија на коју се алудира употребом суфикса „less“ може бити само гротескна. Кроз иронију, Мелвил жели да укаже на то да су они који на броду једу маслац заиста попут лордова и немачких племића. С друге стране, њихови манири ни по чему не личе на племићко држање: алудира се на сировост, грубу употребу силе, а у односу имеђу Квиквега, Индијанца и Ишмејела, приповедача – и на могућност канибализма. Управо је то начин да се укаже да су на броду сви једнаки.

Представа о свеприсутном телу код Мелвила биће јаснија ако анализирану гозбену слику ставимо у контекст његовог целокупног дела. У многим причама и романима Мелвил наглашава да је механизам друштвених односа заснован на логици насиља и односа јачег према слабијем, којим се бави велики број америчких писаца 19. века – од Фенимора Купера па све до Џека Лондона. У поменутој гозбеној слици слика насиља се контекстуализује представом о суровој бродској дисциплини. Слично томе, централна тема романа *Бели капут* (*White Jacket*, 1850) јесте бичевање као метод успостављања дисциплине који је практикован у оновременој америчкој морнарици.⁸⁹

У роману *Бенито Серено* (*Benito Cereno*, 1855) Мелвил на сличан начин приказује релативност међуљудских односа заснованих на принципима моћи. У том погледу улога капетана Делана подсећа на улогу капетана Ахава. У причи „Били Бад“ („Billy Budd“, 1924) открива се колико друштвене позиције могу бити релативне. Слично томе, у причи „Рај за нежење и пакао за девице“ („The Paradise

⁸⁹ Видети: Rogin, M. P., *Subversive genealogy: The politics and art of Herman Melville*, Vol, 716, University of California Press, 1985.

of Bachelors and the Tartarus of Maids“, 1855) на представу о употреби насиља на броду само се алудира, због тога што је оно невидљиво, или изгледа природно за „белога приповедача“. Ахав је такође дубоко свестан бесмислености која се крије у друштвеној хијерархији заснованој на употреби силе, али, као мономанијак, тежи више ка томе да је употреби у властите себичне сврхе него да је укине.

Ни на једном другом месту у Мелвиловим причама и романима, као у поменутој гозбеној слици, представа о релативности не контекстуализује се као представа о универзалном присуству неуништивног физичког тела у различитим световима.

2.2.3.3. *Јокаи Мор*: Мађарски Набоб

На гозбеним сликама у роману *Мађарски Набоб* Јокаија Мора⁹⁰ (1862), релативизација односа између више и ниже класе приказује се, слично као у *Мобију Дику*, кроз представу о неуништивности угроженог тела и његовој могућности да заузима бесконачне позиције у свету који га окружује. Контраст између националног и страног, који одсликава контраст између природног и вештачког, изражава се као антитетични однос између понашања и поступака мађарског Набоба, бахатог хајдука и бећара, и његовог пофранцуженог нећака, Абелина Карпатјеа, који покушава да му преваром преотме имање. Будући да се Јокаи у свом роману служи романтичарском иронијом, етичка димензија изостаје. И Абелино и Набоб су подједнако себични и ограничени у својим схватањима, а Јокаи ни о једном не доноси коначан суд.

Посебну пажњу заслужује сцена са Набобове гозбе (прво поглавље), у којој је описана смрт Циганина-лакрдјаша. У првом поглављу описано је како у крчму звану *Удри-зграби-набиј*, јездећи пустом и блатњавом равницом, једног дана нахрупи Набоб са својих дванаест до зуба наоружаних хајдука. Како је ушао, одмах је крчмару заповедио да му изнесе све што има од хране – артичоке и токај. Све је то део традиционалне, националне мађарске кухиње.

Наравно, значење гозбених слика не може се свести само на однос између страног и националног. У њима је важан однос између хајдучког харамбаше и

⁹⁰ Мор Јокаи (1825–1905) један је од највећих мађарских романописаца 19. века. Уз Балзака, то је, вероватно, један од најплоднијих европских писаца. До 1870. године написао је преко сто томова књига, међу којима има и романа, есеја и драмских дела.

Циганина. Током теревенке, Циганин, који је један од чланова хајдучке дружине, опклади се са Набобом у тридесет форинти да може у једном даху прогутати живог миша. Хајдуци прискоче па му, набивши му флашу у уста, салију вино у желудац како би му помогли да што је могуће лакше свари миша. Али, на крају, испадне да их је Циганин све насамарио. Миша је метнуо у цеп те се само правио да га је заиста прогутао. На то се Набоб разгоропади, заповеди хајдуцима да га дохвате и муче, растежући га с једне стране на другу, а Циганин умире грохотом се смејући. Уз то му песник, још један неизбежни члан хајдучке дружине, обећа да ће му написати епитаф. Недуго затим испостави се да је и то била варка. Када у крчму уђе Золтан Карпатије, Циганин наједном устане из мртвих.

Ово је, очигледно, карневалска сцена. Димензија карневалског изједначена је са димензијом природног и националног. Јокаи се на карневалским сценама, као специфичним сликама мађарског културног живота, много више задржава него на сликама ресторана и описима салонских разговора. Паралелу за поменућу сцену налазимо у Шеремијевој *Епистоли*, где се може наћи слична прича о Јовану Шаполају, краљу Мађарске. У Косицама се народ заклиње краљу, а онда одмах након заклетве сви одреда по застави газе и уринирају.

То је прва паралела. Друга, много општија, може се наћи у погребним свечаностима присутним у разним блискоисточним културама и хеленистичким митовима, умирању и васкрсавању богова. Циганин је, према томе, гротескно божанство које се буди из мртвих. Али у књижевном свету он је само сигнал да текст тече, да се ликови, попут духова, могу јављати неоштећени и неокрњени, из странице у страницу, из поглавља у поглавље. Циганиново тело је забавно тело, које својим скоковима, изненадном смрћу, преокретом и повратком у живот, треба да насмеје читаоца, да га заинтересује, одвуче ка новој слици и новој реченици. То исто тело одражава се и у стиховима које је, за ту посебну прилику, осмислио хајдук-песник:

„Enni ha nem hoztál ide, állhat előtted üres tál;
Böjt vagy on itten örök, nem megy el itt a török.“⁹¹

⁹¹ Не донесеш ли пиће са собом / Празни тањира остаће за тобом / Кућом ће владати вечити пост / И ниједан ти Турчин неће бити гост (превели Павле Павловић и Болгарка Јанурик).

Као што видимо, написана је у форми дистиха, а поредак речи је у другом стиху промењен, па се добија рима „örök/török“. „Vöjt“ значи „пост“, време када људи не једу никакву храну, али може значити приближно исто што и „недостатак хране“, „оскудица“.

Важно је напоменути и то да се Циганин буди када Абелино дође у крчму и почне да говори на француском језику. Приказан је као смешна и гротескна животиња. Попут пса, испружио је све четири ноге па њушка околу по крчми. Који тренутак доцније умире од превише попијеног пића. Јокаи показује склоност ка оваквим и сличним хиперболама као, на пример, у роману *Златни човек* (*Az Aranyember*, 1872), у којем главни јунак своје противнике побеђује захваљујући изузетним телесним способностима.

Можда се ни у једној другој књижевности Цигани не појављују више него у мађарској – старог Циганина позивају на гозбе; као свирачи потребни су племићима, али и имућнијим сељацима; говоре другачијим, чудним и посебним језиком; из прикрајка подржавају главне јунаке, а могу, као у Петефијевим песмама, да стоје сасвим по страни, или, као код Михаљија Воросмртија,⁹² да изражавају читаву скалу осећања, радују се песми, али, исто тако, тугују над мађарском историјом. Али свим тим Циганима, и тужним и смешним и радосним, једно је, сигурно, заједничко: на гозбама су они подређене и неслободне фигуре (Menczer 1956: 67).

Због тога његово васкрсавање служи томе да се створи утисак релативизације. То је права бахтиновска „весела релативност“. Подсетимо: Бахтин указује на то да је *цео свет* у карневалском смеху представљен као „смешан“, у својој веселој релативности (Бахтин 2007: 19). Та релативност односи се на афирмацију тела и његове материјалне контекстуализације. Тај „цео свет“ је утопијски свет: у њему нема „друштвеног света“. Овде ја карневалски контекст веселе релативности јаснији него у случају Мелвиловог романа.

Циганиновом смрћу се отвара читав низ гозбених слика, на којима се културни знакови и друштвене улоге протејски мешају. У књизи посвећеној Ђерђу Шеремију, Давид Чорба истиче да је због цензуре Јокаи морао заобићи

⁹² Михаљ Воросмрти (1800–1855) – био је један од највећих мађарски песника 19. века. Писао је песме, драме и епове. За његову драму *Чонгор и Тунде Ђерђ* Лукач је рекао да је најбоља драма која је написана у мађарској књижевности.

један, за оно време, веома шкакљив детаљ. Хајдуци су Циганину набили фалус у уста. Тај фалус се потом диже из мртвих, а за њим и цео леш. Након тога глумац затражи да му се изнесе пиће, а у том истом тренутку се младожења и млада враћају на свечаност (Csorba 2002: 87).

И таква једна фигура, која је искрснула у Јокаијевом роману, умире до те мере гротескно да његова смрт изгледа као нешто посве нереално. Циганин умире *као лутка, а ми у његову смрт не верујемо зато што „та смрт није мртва“*. Док је на гозбеној слици у Мелвиловом роману насиље на гозби само најављено, дотле је оно код Јокаија директно приказано. Циганин је дух, забављач – он у исто време и припада и не припада непријатељском свету. Самим тим је релативизирана представа о његовој угрожености – стиче се утисак да она у сличним ситуацијама увек трпи насиље и да увек „васкрсава“.

Овом сликом Јокаи је прво отворио једну реалистичку тему, а онда је, брзо и нагло, тек начети ток реалних догађаја прекинуо и обесмислио. Да ли је могуће да је Циганин толико попио? У роману Циганин се из мртвих буди управо у оном тренутку када у конак ступа Абелино Карпатје (и почне да усред конака говори на француском језику). У очима оновременог мађарског читаоца тај детаљ је звучао, вероватно, као иронија упућена Карпатјеу. Зар да се пофранцужени господичић префињених манира затекне на таквом месту?

Али данас је смисао те алузије изгубљен. Тело текста се креће, никада не умире, роман се издаје у наставцима, заводи читаоца, непрестано оживљавајући властите ликове.

У критичком издању *Набоба* (Jókai Mór Összes Művei, Regények /Novells/ 5 [1962], 432–433) наводи се да је Јокаи, с једне стране, као модел за сцену имао догађаје у стварном животу (објављено у *Pesti Hirlap* /Journal of Pest/ 1841. 12. 29), анегдоте из покрајине Бихар, а с друге, фолклорне приче о Ђури Јоши, који је послужио као модел за Јаноша Карпатјеа. Осим тога, овакво разбахаћено и горопадно понашање било је типично за оновремене мађарске племиће и њихову склоност ка грубим и несланим шалама.

У овом контексту сцена подсећа на архаичну форму теревенке, а посебно се могу препознати ритуали са свечаности које су се вековима одржавале у Хортобагију. Племићу са далеког истока Европе супротстављен је светски

господин и аристократа. Ни један ни други нису потпуно „у праву“. Први види једино самог себе и пуну мађарску равницу. Али, колико да је равница широка, толико је његов дух узак и празан. Други види само Французе, њихове дворе и њихове извештачене манире. Роман се завршава тако што Јанош Карпатје схвати да је оно што представља његов главни циљ – јачање духа заједништва.

Набоб се крчмару обраћа припростим тоном:

Jöjjön közelebb kend! – kiálta a kocsmárosra erőtetett, felcsapott hangon. – Nyisson kend nekünk szobákat, és készítsen vendégséget; bort nekünk, tokajit és ménésit; fácánhúst, árticsókát meg rákfarkat! (Jokai 1959: 16).⁹³

И у контексту романа морају се у обзир узети два значења термина „parasztos“ из модерног и архаичног мађарског 19. века: „parasztos“ – као сељак и „parasztos“ као „сировина, цепаница“, оно што Енглези зову „redneck“. Тај племић је толико моћан, богат, да у својој огромној бахатости *може себи приуштити* и такво једно обешечаство и простаклук. Дакле, он виче из свега гласа тражећи да му се изнесе обилна трпеза. Он је оријаш дубоког и громког гласа и по томе и личи на горостасног јунака Аранијеве епске песме *Толдије (Toldi, 1846)*. По својој прождрљивости подсећа на гротескне облапорне дивове који се појављују у Петефијевом епу *Јанош витез (János vitéz, 1844)*, које Јанош Витез надмудрује својом довитљивошћу. Међутим, за разлику од Петефија, Јокаи гротескну сцену умеће у сасвим реални амбијент. Набоб крчмару не оставља ни најмање простора за размишљање нити за какав одговор, не пита га има ли смештаја, хране или пића – *он тражи, прети и наређује*.

Он је аристократа, бећар, али своје господство, као јунаци у епским песмама, мери бројем убијених људи и количином попијеног пића. У опису проглашења Витсуна краља, поимање аристократског статуса релативизује се на уметнички веома упечатљив начин. Победник у коњским тркама натпио је све своје противнике и показао се као најбољи јунак, али се по држању види да он није бећар и да му манири нису страни. Ова констатација је утолико битнија ако се има у виду да је у претходном поглављу приказан Абелино Карпатје у

⁹³ „Приђи, море, амо, о крчмару!“; довикну он крчмару заповедничким гласом. „Да си нам донео вина, токаја, менеша, фазана, артичока и салате са морским раковима“ (прев. Павле Павловић и Болгарка Јанурик).

разговору са француским банкарком и да је читалац већ добро „упознат“ са кодовима француске културе – односно онога што је рафинирано и цивилизовано. Разговору између Михаља Киша и Набоба додатно се релативизује идеја о аристократском статусу. Упитан о томе на који је начин успео да постане племић, Михаљ одговара да је титулу купио од породице Киш у Шабољу. Михаљ Киш се, дакле, на гозби појављује и као „цивилизовани господин“, и као облапорни епски јунак, и као пикарски преварант.

Набоб је приказан као типичан представник оновремене мађарске аристократије. У великој равници живело је много таквих аристократа, који су били препознатљиви по расипничком и бахатом понашању. Као и библијски блудни син, тако и Набоб немилице расипа своје богатство. У материјалном смислу, он га поседује у толиким количина да с њим може радити што год му се прохте.

Као антитеза типу разузданог аристократе, у 19. веку у Мађарској се јавља тип амбициозног и осиромашеног племића, који препознајемо у лику Набобовог највећег непријатеља Абелина Карпатјеа. Племић се понаша на сличан начин као аристократа – или боље речено – „као да је аристократа“. Са формирањем новог економског система, он постаје „сувишан човек“. За разлику од њега, Набоб је херцог, барон, гроф.⁹⁴

2.2.3.4. Балзак: релативизовање контраста вештачко–природно

Док се у Мелвиловом роману *Моби Дик* на гозбеним сликама релативизује представа о насиљу сликом којом се оно најављује на комичан начин, дотле се у Јокаијевом роману *Мађарски Набоб* релативизује представа о последицама насиља – смрти и повредама. За разлику од ових дела, Балзак у својим романима подједнако релативизује контраст између природног и вештачког и контраст између јачег и слабијег. Представа о физичком и материјалном телу трансцендира сваку могућу представу о класи и класним односима. Да би се разумео начин на

⁹⁴ Видети: Borsody, S., „Modern Hungarian Historiography“, *The Journal of Modern History* (1952): 398–405; Csire, A., „Embourgeoisement theories and debates“, *Review of Sociology. Special Issue*, Budapest (1998).

који Балзак представља ову свеprisутност тела, важно је истаћи Балзакову везу са Раблеом.

У Балзаковим романима тело улази у историју, на колосално поприште друштвених односа. Међутим, у *Људској комедији* тело је нешто много више од објекта друштвеног одређивања и од средства за „уписивање“ лика у друштвене и политичке структуре. Будући да је заједничка црта која га спаја представом о телу датом у Раблеовом делу *Гаргантua и Пантагруел* афирмација инстинката и физиолошког уживања, „fable rabelaisienne des gras et des maigres“, његова позиција је често веома непредвидива, што доприноси релативизацији представе о друштвеној хијерархији.

Балзакова гастрономска етика далеко је сложенија и деликатнија од оне коју налазимо код Жорж Санд или Џорџ Елиот. У својим великим романима Балзак даје и позитивну и негативну слику како Париза, тако и расипничког живота који воде посетиоци ресторана. То исто важи за слике провинције: некада је провинција приказана као место загушљиве колотечине, као Ангулем у *Изгубљеним илузијама* (*Illusions perdues*, 1837–1843), а некада као место природног карневалског славља и весеља, као у роману *Црна овца* (*Rabouilleuse*, 1842). И провинцијске и париске гозбе описане су са елегантном иронијом, у којој се увек осећа неизмерно надахнуће.

Зато је однос између буржујског и небуржујског кода понашања немогуће свести само и искључиво на однос између природне и вештачке хране. На пример, провинцијске гозбе у роману *Црна овца* нису описане као нека традиционална церемонија, већ као пуки збир испражњених форми. Иронија се састоји у томе што се на тврдичиној гозби, којој присуствује Јозеф (*Црна овца*), служе управо зачињена и заслађена јела и што се необично води рачуна о служењу засебних порција, као да је реч о високој париској кухињи. Ову формалност и извештаченост провинцијске гозбе на врло сличан начин је приказао Флобер у *Госпођи Бовари*, у четвртном поглављу, у којем је описана гозба са свадбе Шарла и Еме Бовари. Но, о њој ће већ бити речи када будемо говорили о начину презентовања гозбе.

Сличном иронијом Балзак се служи и када приказује париске гурманске гозбе. Свет порока, разврата и бестидности, у којем учествују и племићи и

буржуји, он можда, с времена на време, осуђује, као у *Изгубљеним илузијама*, али га у исто време приказује и као свет бесконачног лудуса. Док се код Жорж Санд приказује само карневалски живот у провинцији, дотле Балзак с подједнаким уживањем приказује и карневал сеоских церемонија и карневал бесконачне друштвене мимикрије. Будући да гурманство, као један од препознатљивих феномена париског живота, подразумева одређене класификације, вредновања и именована чулних утисака, природно је што оно, симболички, увек одражава укус и осећај за реалност. С друге стране, будући да, на равни доживљаја, подразумева исто тако и одређени занос и усхићење, природно је што је оно у књижевности блиско повезано са романтичарским језиком надахнућа.

Гротескна динамика реалности, оличена у квалитетном доживљају, врхунској екстази реалног, и са осећајем за чулно, видљиво и опипљиво, најочљивија је у Балзаковој краткој новели „Славни Годисар“ („L' Illustre Gaudissart“, 1833). Годисар је приказан као превејани слаткоречиви трговац, сенсимониста вичан мешетарским триковима и беспримерно надарен за друштвену мимикрију, која му омогућава да људе са села обмањује и злоупотребљава.

„Il existe donc un perpétuel combat entre le public retardataire qui se refuse à payer les contributions parisiennes, et les percepteurs qui, vivant de leurs recettes, lardent le public d'idées nouvelles, le bardent d'entreprises, le rôttissent de prospectus, l'embrochent de flatteries, et finissent par le manger à quelque nouvelle sauce dans laquelle il s'empêtre, et dont il se grise, comme une mouche de sa plombagine“ (...) ⁹⁵
(Balzac 1946: 65).

Маскарада економске игре, буржујска стратегија подваљивања традиционално је супротстављена честитости и аутентичности сеоског живота. Међутим, етичка димензија потпуно изостаје. Контраст између природног и

⁹⁵ „Због тога влада вечити рат између неодговорног народа који одбија да плаћа париске дажбине и сакупљача пореза који тај исти народ науче новим идејама, обрћу га на ражњу красних пројеката, пеку га са брошурама и за све то време преливају ласкањем док га не прогутају са неким ванредно укусним сосом, у којем се укопрцао као мува омамљена графитом“ (превод је наш).

неприродног није дат у контексту неког етичког система, већ у контексту лудуса, надигравања.⁹⁶

Великог лажова и мутиводу, какав је Годисар, Балзак је успео да преобрази у радосног и веселог преваранта незајажљивог гаргантуовског апетита. Годисаров апетит оличава, у исто време, Балзаков изузетан и безграничан апетит за стварност, стварне ликове и стварне догађаје. Као што видимо, Балзак на ироничан начин друштвену амбицију контекстуализује као представу о циновском апетиту. Годисарово симболичко уживање у обманама наведеном метафором представљено је као аутентично и тријумфално освајање света, у којем тело заузима бесконачно много позиција и којем подједнако припадају и обмањивачи и обманути, и жртве и насилници. Бити припремљен и поједен као гурмански специјалитет на великој гозби цивилизације у ироничном смислу значи потврду бесконачног припадања свету величанственог друштвеног организма.

У селу Вувре Годисар је наишао на арлекина, сеоску будалу Маргаритиса, којем је, будући да је од њега још препреденији, пошло за руком да га надмудри. Сваки пут током разговора Маргаритис му доскочи покојом духовитом и уљудном досетком и уз то му три пута предлаже да купи његово вино. Опрезан, али не и сасвим суздржан, Годисар пристаје и понуђено вино испија наискап. У међувремену, на све могуће начине труди се да лукавог и промућурног сељака опчини вештом реториком и гозбеним сликама уздигнутим до „космичке“ симболике: буде ли се повиновао новим законима тржишта, убеђује га он, биће примљен на велику гозбу цивилизације (*Ibid.*, 43). Маргаритис гозбу опет „враћа у реалност“ речима: „Прво треба да купиш вино!“ (*Ibid.*). Маргаритисово тврдоглаво истрајавање у намери да прода своје вино знак је да се он не да завести и омамити париским илузијама. Неповерљив, а ипак расположен за игру, он одолева искушењу да оде на Годисарову гозбу и на крају му продаје своје вино по цени коју *он сам* одређује. Схвативши, напослетку, да је надговорен и насамарен, дотад неприкосновени обмањивач провинцијског пука враћа се дому и, потпуно разочаран, нема воље ни залогат хране да окуси.⁹⁷

⁹⁶ Видети: Pasco, A. H., „Balzac’s L’illustre Gaudissart“ and Nascent Capitalism, *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, Vol. 60, No. 4, Heldref, 2007.

⁹⁷ Мотивом лудости у поменутој новели бавила се Фелман Шошана. Видети: Felman, S., „Folie et discours chez Balzac: „L’illustre Gaudissart“, *Littérature* (1972): 34–44. Више о провинцијским

Осим што може означавати усхићење стварношћу и њеним типизираним „специјалитетима“, у *Људској комедији* гурманство може имати и једну битну етичку димензију: неумереност и расипнички живот. Но, и та димензија је у Балзаковим зрелијим романима готово редовно релативизирана лудусом.⁹⁸ За њега је неумерен живот еквивалентан погрешној економији тела и трошењу виталних снага, тј. пороку са којим ваља пажљиво калкулисати, и то ради личне среће и добробити. Разврату и расипничком животу често супротставља економију штедње и етику уздржавања. За Париз треба имати добар желудац и јака и отпорна непца (*palate*) – Париз треба упознати, поднети и варити. Непца реагују на књижевност, критику и политику, а добар или лош желудац на гнусобе, саблазни и клевете.

У причи „Две невесте“, упозоравајући Мари Гастон на опасности париског живота, мадам Емпораде у једноме писму каже:

„Les choses qui ne nous fatiguent point, le silence, le pain, l'air, sont sans reproche parce qu'elles sont sans goût; tandis que les choses pleines de saveur, en irritant nos désirs, finissent par les lasser“ (Balzac 1976: 34).⁹⁹

Балзак у овом пасусу мири париски народ и буржује и, подједнако уживајући и у једном и у другом свету, разиграва веселу релативност њихових неухватљивих класних и економских односа. Балзак је писац који је како по духу тако и по књижевном и духовном наслеђу далеко ближи Раблеу него Николај Гогољ. Уместо карневалских зликоваца, попут Чемер Љутице и Генерала Вукодлака, добијамо карневалског мутиводу и радосног преваранта. У поменутој новели славни сенсимониста описан је као сладокусац својих обмана, окорели гурман властитих подвала. Одлазећи на свој посао, сваки пут очекује једну такву лукуловску гозбу, јер она представља његову дневну мешетарску рутину.¹⁰⁰

сликама у Балзаковим романима видети: Wenger, J., *The Province and the Provinces in the Work of Honoré de Balzac*, Princeton University, 1937.

⁹⁸ О односу између гурманства и буржујске идеологије, видети: Becker, K., „L'embonpoint du bourgeois gourmand dans la littérature française du XIXe siècle“, *Mutations* 1 (2009): 62–73.

⁹⁹ „Једино нас природне ствари не исцрпљују: хлеб, ваздух и тишина. Оне немају ону пикантност из које се рађа неукус. Презачињена јела надражују непца све док их не исуше“ (превод наш).

¹⁰⁰ О односу између стваралаштва Онореа де Балзака и Франсоа Раблеа, видети: Toldo, P., *Rabelais et Honoré de Balzac*, Honoré Champion (IS), 1905. Фес сматра да је дело *Гаргантúa и Пантагруел* било главни извор за Балзакове „Голицаве приче“, видети: Fess, G. M., „A New Source for Balzac's Contes Drolatiques“, *Modern Language Notes* (1937): 419–421.

Осим контраста између вештачког и природног, на многим местима у *Људској комедији* важну улогу игра контраст вештачког и вулгарног. Он је често еквивалентан контрасту између бонвиванског живота високе буржоазије и свакодневног, сасвим обичног живота ситне.

Најочигледнији пример за то налазимо у роману *Рођак Понс* (*Le Cousin Pons*, 1847).

Силван Понс, неостварени песник и љубавник, тешко се одриче бонвиванског живота и присећа га се са „желудачном носталгијом“ (Balzac 1968: 87). Трбух и дијафрагма су метафорично средиште Понсове чежње за лагодним животом – то је чежња јача и од саме љубави, с иронијом констатује приповедач (*Ibid.*, 87).

Његов пријатељ и сустанар, штедљиви, педантни и увек тачни Немац, господин Шнупе, покушава да га утеши нудећи га месом и поврћем и тако га једном засвагда одвоји од метежног париског живота. Све је, међутим, узалуд. Понсу недостају лепе жене, успеси у високом друштву и жестоки гурмански заноси. Господин Шнупе, прави буржуј, храну *набавља*, рачуна је у францима – и у свему томе налази неизмерно задовољство.

Да Балзаков гурмански занос стварношћу неминовно производи вишак у значењу видљиво је и по томе што он ручкове и рецепте на многим местима у *Људској комедији* помиње наизглед без икаквог повода, као по некој инерцији надахнућа. То се посебно односи на слику човека који вари храну после подневног ручка. У новели „Госпођа Фирмијани“ („Madame Firmiani“, 1832), о невољама у које је запао његов синовац, господин Де Бурбон дознаје управо у тренутку док вари храну после „обилног провинцијског ручка“ (Balzac 1898: 67).¹⁰¹ Одмах у наредној реченици његов желудац задобија виши, симболички статус: „У овом случају ударац који му је нећак задао погодио је његове органе за варење, али им није нанео видна оштећења, јер је ујак имао здрав желудац“ (*Ibid.*).

¹⁰¹ Лик Госпође Фирмијани појављује се и другим деловима *Људске комедије*, као на пример, у роману *Изгубљене илузије*; видети: Pugh, Anthony R. *Balzac's recurring characters*, No. 24. [Toronto; Buffalo, NY]: University of Toronto Press, 1974, Canfield, A., „Les Personnages reparaisants dans“ la Comédie humaine“, *Revue d'Histoire littéraire de la France* (1934): 15–31. О самој новели „Мадам Фирмијани“ веома се мало писало. Видети: Tintner, A. R., „Balzac's 'Madame Firmiani' and James's the Ambassadors“, *Comparative Literature* (1973): 128–135.

Све те слике и сви ти људи стичу се у слику самога Балзака, који је могао појести стотине харинги и пити по педесет и више шољица кафе не би ли остао будан – будан за стварност своје илузије. Димензија вештачког често је конкретизована у орнаменталним и егзотичним сликама. Приказана живим и заводљивим бојама, гозбена слика тежи ка томе да задобије самосвојне уметничке вредности.

2.2.4. Природно тело у вештачком свету

У 18. веку категорија вештачког углавном се односила на свет аристократије, а буржоазија, иако већ тада виђена као антитеза аристократским кодовима понашања, никада није описивана као „природна“. Као природна снага која се супротставља аристократској визији јавља се сељаштво, а не буржоазија.

Категорија буржујског имала је веома негативну конотацију, па је тешко замислити употребу синтагме „vraie bourgeoisie“ или било шта слично. Друге друштвене категорије, као што су аристократија и „peuple“, на различите начине описиване су као расно чисте, али то није важило за буржоазију. У 19. веку буржоазија је од аристократије „наследила“ епитет „вештачко“, али не толико због опонашања аристократског начина живота, колико због представе о буржујској необузданој опседнутости новцем. У међувремену, аристократија је постајала све више „природна“. Њен специфичан статус везивао се за представу о органској визији прошлости, а буржоазија је била виђена као нешто ново, модерно и лажно, тј. вештачко.¹⁰²

У роману 19. века „буржујско“ и „аристократско“ упућују на квалитет који прикрива, заташкава и одређени аутентични садржај приказује у лажном светлу. Међутим, и овде треба бити опрезан. Карактер односа између прикривеног и откривеног и њихови класни еквиваленти такође зависе од друштвеног и историјског контекста. У монографији *Митологије* Ролан Барт је истакао да се у 20. веку популарност коју је орнаментална храна имала код припадника француске буржоазије може објаснити њиховом жељом да подражавају богаташе (Barthes 1957: 43). Насупрот томе, британски племићи су показивали склоности ка

¹⁰² О перцепцији буржоазије и буржујских вредности видети: Perrot, P., *Fashioning the bourgeoisie: a history of clothing in the nineteenth century*, Princeton University Press, 1994.

природној сеоској храни због тога што им је она будила носталгију за прошлошћу. Према томе, сваки овај контраст треба ставити у историјски контекст како би се избегле заблуде које је Леви-Строс имао о дијахронијском приступу друштвеним феноменима.¹⁰³

Да се не бисмо превише упуштали у социолошку анализу класних односа, задовољићемо се тиме да испитамо начин на који контраст између прикривеног и откривеног рефлектује контраст између више и ниже класе. У већини случајева нижа класа приказана је као неаутентична, а виша као аутентична.

У роману 19. века, тај контраст реализује се на два начина: контрастирањем ритуала и начина понашања и контрастирањем слика гозбених предмета: тањира, виљушака, хране. Историјски гледано, употреба првог контраста много је старија од употребе другог: њу налазимо већ код Хомера и Вергилија, који идеал гостопримства (хепи-е) супротстављају дивљаштву и варварству. У 19. веку овим методом служи се Жорж Санд, поготово у оним романима у којима је инспирисана идејама утопијског реализма. Употребу другог контраста, контраста између сеоске и вештачке, „цивилизацијске“ хране, налазимо код Лава Николајевича Толстоја у његовим дидактичким списима, причама и романима. У овој анализи задржаћемо се на роману *Ана Карењина*.

Нема потребе напомињати то да је у контексту 19. века однос између природног и вештачког у огромној већини случајева нераскидиво повезан са контекстом идиле. Сама реч „вештачко“, „извештачено“ упућује на етичку димензију. Боље је бити искрен и природан него лажан и извештачен.

2.2.4.1. Жорж Санд: „природни“ сељаци и „неприродни“ буржуји

Вероватно да не постоји ниједан други писац, осим можда Русоа у 18. и Џорџ Елиот у 19. веку, који разлику између буржујског и сеоског начина живота

¹⁰³ Видети: Lévi-Strauss, C., „The culinary triangle“, *Food and culture: A reader*. London: Routledge (1997): 28–35.

доводи у тако блиску везу са етиком природног и неприродног понашања као што то чини Жорж Санд.¹⁰⁴

У њеним романима „природно“ се односи на жене дојиље, мајке и хлеб који оне месе, а „неприродно“ на блуднице, богаташе, одела која облаче, храну коју једу, речи које употребљавају. Природне су жене које природно говоре, а неприродне су оне које својим говором људе заводе и обмањују. Једноставност сељака, њихова скромност и оданост породици, призива се сентименталним, али не превише чујним гласовима. Жорж Санд је сентиментална, али у много мањој мери него што је то био њен велики претходник Жан-Жак Русо.¹⁰⁵ Њен сељак је једноставан, поштен, неискварен. Главни циљ је исхранити велику породицу и хлебом одржати идиличну заједницу. Упркос тешким условима у којима је живело француско село у 19. веку, тај ритуал прехране и природног одржања Жорж Санд описује као нешто једноставно и нетакнуто сувишним детаљима. Не би било далеко од истине тврдити то да је, у целокупном француском роману, француски сељак код Жорж Санд приказан је најидеалније.¹⁰⁶

Као што примећује Џејмс Браун, оно што сељаке Сандове темељно разликује од Балзакових јесте чињеница да у њеним романима они не знају чак ни за новчане јединице, а камоли за некакве сложеније мешетарске трикове (Brown 1984: 56). У време у којем је писала Жорж Санд било је много мислилаца који су заиста веровали у земаљски рај, и то не само у његову могућност него и у то да је он близу и да га од тадашњег тренутка дели само један мали корак ка друштвеној једнакости. Међу таквим мислиоцима били су Леру, Ламене и Сен-Симон.¹⁰⁷ Главна утопијска слика једнакости заснивала се на хришћанској идеји о агапеу, гозби на коју свако може доћи, без обзира на свој друштвени статус и порекло. Сељаци су ти који позивају цео свет на небеску гозбу: једноставном храном, једноставним понашањем, природним речима и природним амбијентом треба

¹⁰⁴ Однос Жорж Санд према рустичном начину живота анализирао је Јудин Вебер. Видети: Weber, E., *Peasants into Frenchmen: the modernization of rural France, 1870–1914*, Stanford University Press, 1976 (стр. 67–89). У новије време романима Жорж Санд бави се феминистичка критика. Видети: Massardier-Kenney, F., *Gender in the fiction of George Sand*, No. 175, Rodopi, 2000; Schor, N., „Feminism and George Sand: lettres à Marcie“ (1992).

¹⁰⁵ Видети: Derathé, R., *Jean-Jacques Rousseau et la science politique de son temps*, Vrin, 1995, Launay, M., *Jean-Jacques Rousseau et son temps*, AG Nizet, 1969.

¹⁰⁶ Видети: Schor, N., *George Sand and idealism*, Columbia University Press, 1993.

¹⁰⁷ Видети: Albinski, N. B., „Utopia reconsidered: women novelists and Nineteenth-century Utopian visions“, *Signs* (1988): 830–841.

ујединити сиромашне и богате, буржује и француску „жакерију“. У роману *Бернишон* (*Berrichon*, 145) показано је како Уријел, буржуј који посећује село у области Бери, не може да разуме суштину сеоских гозбених обичаја. Заражен буржујском филозофијом привређивања и задовољавања тренутних потреба, он не разуме зашто сељаци живе, једу, кувају и спавају у природи, у тешким и скромним условима, који су за њега, човека навиклог на комфор и кућну удобност, потпуно незамисливи. Зато осуђује сељаке због простачког и приземног понашања за столом.

Међутим, код Жорж Санд суштина није у форми, већ у духовном садржају ритуала. Она дубоко верује у моћ мајке природе, оличене у непорочној и природној жени. У роману *Нахоче Франсоа* (*Francois le Champi*, 1848) моћ мајке хранитељке изводи нахоче на прави пут и обезбеђује му срећну и сигурну будућност. Посебно је интересантан тренутак када Франсоа чврсто одлучи да је запроси, а она меси хлеб у наћвама. Срећан крај не говори толико о наивности заплета и расплета колико о једном поетском, метафоричком принципу који чини само ткиво романа Жорж Санд. Брак копилета са својом хранитељком симболизује брак заблуделог и отуђеног човечанства са животодавном природом. У томе је Жорж Санд веома блиска Русоу, а Франсоаина хранитељка његовој „мајчици“ (Rousseau, *Les Confessions*, 1782).

Разликовање између природне жене, мајке хранитељке и неприродне, извештачене жене, искварене богатством или надриобразовањем, нашло је одјека и код других списатељица, као што је, на пример, Џорџ Елиот (*Адам Бид*, 1859), на коју је поетика романа Жорж Санд имала пресудан утицај. Међутим, Џорџ Елиот никада ту непатворену женску природност не доводи, као Жорж Санд, у експлицитну везу са гозбеним ритуалом и зготовљавањем природне хране.¹⁰⁸ Позиција тела у свету одређује се на прилично предвидив начин: усредсређеност тела на „сувишне“ предмете јунака позиционира у свету отуђених, а усредсређеност на духовне вредности јунака позиционира јунака у свету природних односа. И у једном и у другом случају реч је о универзалном припадању свету човечанства. Добри сељаци припадају, а лоши буржуји не

¹⁰⁸ Видети: Dickenson, D., *George Sand: a brave man, the most womanly woman*, Berg Pub Limited, 1988.

припадају човечанству, као једној универзалној утопијској категорији са наглашеном етичком димензијом.

Опсесија предметима и лажним вредностима с посебном је упечатљивошћу приказана у роману *Млинар из Анжибоа (Le meunier d'Angibault, 1845)*. У том роману госпођа Бриколин, буржујка, приказана је као негостољубива, неприродна и извештачена. Бојећи се да ће упропастити властити намештај, избегава да ручак служи у дневној соби. Када је сазнала да је господин Бриколин позвао у госте једнога млинара, рекла му је да је потпуно изгубио разум. Током ручка не може да се уздржи од друштвених предрасуда и млинара вређа циничним упадицама (Sande 1854: 45).

Дакле, није у питању однос према оваквој или онаквој врсти предмета, покривеним или непокривеним. Сама представа о новцу и физичким предметима одређује позицију тела као позицију изван света човечанства и човечанских, општељудских вредности.¹⁰⁹ За разлику од буржујске ситничавости, сељаци једни другима слободно улазе у куће и започињу пријатељске и топле разговоре. Постоји нешто што је више и важније од пуког интереса и реципроцитета – а то су љубав и дубоки осећај солидарности. Колико се Сандова саживљава и заноси идејом сеоске једноставности сведочи и то да понегде сељаци и немају шта друго да понуде својим гостима осим угодног и непосредног разговора. Такви су сељаци и поштене жене у романима *Беришон (Berrichon, 1848)* и *Гајдаши (Les Maitres Sonneurs, 1853)*.

Једна од највећих карактерних особина које красе природне и срдачне сељаке јесте њихова потпуна спремност на самопожртвовање. Најтеже и, наоко, најнезамисливије жртве, које подносе мајке хранитељке, Сандова такође описује без нарочитих стилских егзибиција, тајни, штавише као нешто блиско и очекивано. Мајка која уводи нахоче у свој оскудни дом, као што то чини Мадлена у роману *Нахоче Франсоа* и сељанка Маритон у роману *Гајдаши*, јесте неуништива, свемоћна, али, истовремено, блага и прихватљива сила која изгубљеног човека враћа своме завичају. То је она природа, она идила којој тежи сам Русо. То су жене које, будући природне и неизвештачене, не говоре ни много

¹⁰⁹ Више о критици буржоазије и буржујске опседнутости предметима видети: Tormey, S., *Anti-Capitalism*, John Wiley & Sons, Ltd, 2012. Све важније критике, у коју спада и критика коју даје Сандова, полазе од Русоове филозофије

ни превише. Русо има потребу да запамти, забележи и очита сентименталну, тугаљиву оду захвалности свакој доброј жени, сваком скромном крчмару, сваком вредном и поштеном сељаку који му је икада учинио добро дело.

Било би, наравно, претерано рећи да врлину побожности Жорж Санд ограничава само на жене. У роману *Консуело* (*Consuelo*, 1841) главна јунакиња стиже на поток и тамо угледа једног малог дечака који тек што је завршио с јелом. После неког времена, она огладни, па му понуди да му купи хлеб. Али вођен најљудскијим, природним инстинктима, дечак јој сам, без много размишљања, понуди свој.¹¹⁰

Овде треба нагласити да Жорж Санд категорије извештаченог углавном приписује буржујима, а никада племићима. Само ова једна слика нуди разрешења свих тензија и неправилности у космосу. Хлеб у дечаковим рукама исти је онај хлеб који Мадлена меси наочету и сопственој деци, делећи га на сасвим равне части. То је космичка слика дечје једноставности – она је космичка и свеобухватна у свакодневици своје неупадљивости. Јединство и хармонија побеђују поделу и раздор: хлеб побеђује новац и валуту. Једна реторика побеђује другу. Оваква сцена незамислива је за Балзакове слике провинције. Валута која регулише односе међу предметима претвара се у валуту идеалних људских односа, реципроцитета без рачуна, дужности без обавезе, ритуала без принуде.

Нахоче Франсоа Мадлени узвраћа добротинство побожном оданошћу, која се, на крају, завршава браком. Хлеб који Мадлена меси треба да буде подељен целом човечанству. Човечанство треба хранити, зато што је човечанство једна велика, небеска породица. Париски радници у роману стално говоре о дужности да се прехрањују браћа, међу собом једнака. Сви ти радници деле не само етичке назоре Сандове него и њену чврсту веру у то да ће се идеално друштво једнакости и правде остварити још за њенога живота. А у том друштву, у том новом земаљском рају, људи ће живети од свога, а не од туђег рада.¹¹¹

Хлеб је умешен, ватра је запаљена, колиба је чиста и уредна. То је, углавном, све што Жорж Санд даје у својим описима.

¹¹⁰ О симболици хлеба видети: Toussaint-Samat, M., *A history of food*, John Wiley & Sons, 2009, у поглављу „The Bread on the Board The Symbolism of Bread and Cakes“ (34–51).

¹¹¹ О слици раја у делима утопијског социјализма видети: Farrar, M., „The struggle for paradise“, *City* 6.3 (2002): 383–391.

2.2.4.2. Ана Карењина Лава Николајевича Толстоја

У романима из друге половине 19. века однос између вештачког и природног све чешће се изражава метонимијски, помињањем одређене врсте или одређеног квалитета хране. У *Ани Карењиној* Лава Николајевича Толстоја (*Ана Карењина*, 1877) метонимија здраве и искварене хране изражава и однос између цивилизације и природне заједнице у најширем смислу те речи. Тај широки спектар Толстојеве етике посебно је видљив у деветом поглављу, где је описан сусрет између Љевина и Степана Аркадјевича у једном московском ресторану. Степан Аркадјевич је човек цивилизације, а Љевин човек Аркадије. Елементи етике готово да су неприметни, али су врло јасно назначени.

Све што је у овој сцени лажно и неаутентично обележено је као француско – лажан је и извештачен Татарин који им се обраћа са француским нагласком; лажна су и неприродна француска јела. Неприродан је Степан Аркадјевич, као и његов „гурмански“ поглед на живот и на жене. У једном тренутку Љевин пореди прељубника са човеком који је, иако сит, прошао поред пекаре и украо колач. На то Стјепан Аркадјевич одговара да је то природно „ако колач тако мирише да се човек не може суздржати“ (Толстој 2004: 79).¹¹²

Шта је то што у овој сцени „блиста“ или „сија“? Блиста усиљени осмех странца – татарског келнера. Блиста вино у чаши Стјепана Аркадјевича. Сијају очи којима се загледа у Љевина док од себе „одгурује празне шкољке“ – посебно му засијају када се дохвати теме о женама и док приповеда параболу о човеку који после ручка одлази у пекару да би украо земичку. Зашто је не украсти ако је укусна? – пита се он (*Ibid.*, 81).

За смисао је овде најбитнији контраст између *спољашњег сјаја и унутрашње озарености*. Два пута се у овој сцени помињу Љевинове очи које сијају. То су реченице: „Нагађаш“, одговори Љевин, не скидајући са Стјепана Аркадјича очи које су у дубини сијале (*Ibid.*, 81).

¹¹² О гозбеним сликама у роману Лава Николајевича Толстоја писао је Роналд Лебланк. Видети: Le Blanc, R., „Unpalatable Pleasures: Tolstoy, Food, and Sex“, *Tolstoy Studies Journal* 6 (1993): 1–32. Видети и: Yoon, S., „Communion or Camouflage: Food and Focal Locales in Anna Karenina“, *Studies in Slavic Cultures* 2 (2001): 135–150. Сценом у деветом поглављу такође се бавио Еван Сколард: Scollard, E., „The Importance of Furniture in Tolstoy’s Anna Karenina“ (2014).

„Сва његова душа била је испуњена сећањем на Кити и у његовим очима сијао је осмех тријумфа и среће (*Ibid.*, 81).¹¹³

То је Љевинова унутрашња, природна *озареност*. Он зари, просијава изнутра, смеши се као заљубљени човек. Озареност открива његову душевност и искреност, али, исто тако, и сасвим безазлену природу. Простор око њега, предмети који га окружују и храна која му се нуди, скривени су и забашурени, а он сам је отворен, природан и нескривен. Све је видљиво на његовом лицу: и мисли, и осећања, и утисци. Током разговора често црвени не успевајући да прикрије колебљивост и устручавање. Китин осмех вратио му је одлучност, веру у себе и наду да ће од ње добити потврдан одговор. Љевинов чисти и непорочни сјај налази се у ближој метафоричкој вези с блистањем позлаћених таџира, врстама хране и женама које промичу крај стола. Прелаз од метонимије до метафоре, од фактографског до етичког, природан је и готово да се и не осећа.

Ономе што је сакривено и украшено – дато је негативно значење. Љевин од све хране узима само сир. Он воли природност, непосредност и ненаметљивост, честите и природне сељаке, Јермила и Тита.

У овој слици однос између природног и вештачког контекстуализује се као однос између покривеног и откривеног. Откривеност и аутентичност егзистенције треба схватити у најширем смислу речи: као спонтаност, виталност, непосредовани и неотуђени однос према предметима потребним за свакодневни живот. Слично томе, представа о вештачком има веома широки асоцијативни спектар: она обухвата представу о извештаченом говору, украшеним „вештачким предметима“, отуђеним међуљудским односима итд. Најупечатљивије од свега јесте то што је тако широк спектар асоцијација контекстуализован на веома малом простору и на готово неупадљив начин. Од све хране Љевин је изабрао само сир – природну храну. Овим гестом његово тело себе позиционира у другом свету и открива чињеницу да не припада свету којем припада Стива Облонски.

При свему овом треба имати у виду да разликовање између прикривеног и неприкривеног код Толстоја, као ни код других поменутих писаца, ни издалека није сводиво само на класно одређивање. Контраст се подударно са контрастом између истинитог и лажног, природног и цивилизованог, али, као и у Балзаковим

¹¹³ Превела Зорка Велимировић.

Изгубљеним илузијама, и са контрастом између вештачке и аутентичне уметничке творевине.¹¹⁴

У својој расправи „Шта је уметност?“ („Что такое искусство“, 1897) Толстој говори о чистој уметности, која извире из чистих осећања и доживљаја стварних догађаја. У роману *Козац* и у причи „Кавкаски заробљеник“ („Кавка́зский плéнный“, 1872) на многим местима се контрастирају представа о цивилизованом и представа о природном „источњачком животу“, која се у одређеној мери подудара са представом „дивљег“ и „сировог“, с том разликом што нигде није, за разлику од сличних контекста у романима Џека Лондона и Фенимора Купера, експлицитно вреднована било као позитивна било као негативна.

У роману *Козаци* контраст између цивилизованог и дивљег повезује се са представом о томе да покривено и мекушно тело цивилизованог човека, какав је, на пример, Оленин у новели „Козаци“, не припада свету дивљине – свету потпуне откривености у суровости. Као што смо видели, у роману *Ана Карењина* приказана је обрнута ситуација: на гозбеној слици приказано је да тело „дивљег човека“, Љевина, не припада свету цивилизације којем припада Стива Облонски, жене одевене по француском укусу и Татарин који говори на француском језику.

Свет извештачених односа у Толстојевим романима веома често се приказује као свет високог градског племства у сликама салонских догађаја. Начин на који је представљена Љевинаова позиција у свету аристократије – то јест његово неприпадање том свету – веома наликује начину на који је у роману *Рат и мир* представљена позиција Пјера Безухова у свету петербуршког племства. На почетку романа описан је салон Ане Шерер и представљени су најважнији ликови – чланови племићких породица. Безухов је описан као природан човек са спонтаним реакцијама који због своје отворености никако не може да се уклопи у свет високог петербуршког друштва. Све званице знају да је Пјер Безухов очев љубимац.

Као и у сцени из романа *Ана Карењина*, представа о вештачком обухвата представу о извештаченом говору и гестовима тела којима се указује на неаутентичност тога света. Међутим, овде је већи нагласак стављен на механичку

¹¹⁴ На Толстојево разумевање појмова „природно“ и „вештачко“ велики утицај имао је Жан-Жак Русо. Вудети: Zborilek, V., „Tolstoy and Rousseau a Study in Literary Relationship“ (1979).

природу вештачког света која је представљена као неаутентична. Разлика у односу на анализирану сцену из романа *Ана Карењина* јесте то што се већ у уводу сцене успоставља свет извештачених односа, али не на толико видљив и „драматичан“ начин као у опису Стивиног и Љевиновог разговора у московском ресторану. Описан је салон Ане Шерер и свечани долазак уважених званица, њихово углађено понашање, које се контекстуализује специфичним гестовима тела, префињеним манирима, конвенционалним и уљудним фразама итд. Дакле, представа о вештачком дата је у много универзалнијем контексту: она се подједнако односи на самоизражавање тела кроз говор, али такође и кроз однос тела према предметима, то јест према оделу, што је посебно видљиво у алузијама на шуштање дамских хаљина и косу пуну брилијаната. То се нарочито односи на хаљину кнегиње Болконске и ход Елене Курагине.

Ричард Фриборн посебно истиче алузије које Толстој прави на префињеност са којом Василиј Курагин говори на француском језику и на вретена која зује у „механичкој радионици“.

Овај опис заслужује да буде цитиран у целини:

„Као што газда какве радиоице за предење, када намешта раднике и њихова места, хода по фабрици, па кад опази да које вретено не преде или не зврји обично, шкрипаво, сувише јако, он похита брзо, те га задржи или удеси да преде како треба, тако је и Ана Павловна ходајући по гостинској соби која се ућути или која сувише много говори, па једном речи удеси да разговор постане одмерен...“ (Толстој 1965: 21).

У овом хомеровском поређењу представа о вештачком једва да испливава као нешто што има негативан контекст. Коментари о оделу и манирима доприносе утиску да, као и код Балзака, разлика између покривеног и непокривеног, механичког и спонтаног буде веома изнијансирана (Freeborn, 1973). То се посебно односи на појаву Елене Курагине. Она хода са стилем, управо спонтано, свесна својих чари.

Читаоцу је Јелена Безухова привлачна и амбициозна жена, која своју лепоту користи за напредовање на друштвеној лествици. Представа о цивилизованом телу, као телу које прикрива „прљави“ садржај, указује се алузијом на то да је пре брака са Пјером Безуховом била у инцестуозним

односима са братом Анатолом. Али у овој сцени експлицитно супротстављање откривеног и покривеног не би било функционално као што је то случај са сценом у роману *Ана Карењина*.

Занимљиво је такође то да Толстој први пут не приказује начин на који Пјерово тело одаје своју „природност“ и своју „откривеност“. У тексту је речено да се „његов поглед разликовао од свих погледа и да је поглед „природан“ (*Ibid.*, 21). То није гест, већ експлицитни коментар о погледу, који сам по себи открива егзистенцијалну дубину и чистоту. После разговора са виконтом Иполитом, у којем је наивно величао Наполеонова достигнућа, Пјер се одједанпут нашао збуњен.

„Његов осмех није био као код других људи, полуосмех. Напротив, када се осмехне, онда одједном, у тренутку, нестане његово озбиљно и као суморно лице, и појави се друго, детиње, добро и, чак мало луцкасто, које, рекло би се, моли све за опроштај“ (Толстој 1965: 24). Немогуће је не уочити паралелу између Пјеровог и Љевиновог осмеха. У првом случају реч је о озарености, а другом о детињој наивности, која се опет односи на аутентичан доживљај света око себе. И осмех се може протумачити као једна врста телесног геста, који има дубоко егзистенцијално значење. Међутим, Пјер се не опредељује за бољи и аутентичнији свет. Својим природним осмехом он само себе спонтано „искључује“ из света петербуршког друштва. У односу на њега, Љевин је свакако зрелија личност.

У поменутој сцени из *Рата и мира*, дакле, нагласак није стављен на разлику између онога што је „споља“ и онога што „лежи испод“. Та представа формираће се тек касније – на пример у карактеризацији Елене Курагине, чија се извештаченост контрастира са природношћу Наташе Ростове. Међутим, по начину на који „прикрива“ представу о покривености и недостатку унутрашњег садржаја – Толстој овде највише подсећа на Балзака, који ту импресију појачава импресијом о свету илузија, о којем ће бити речи у наредном одељку.

2.2.4.3. Балзак: Шагринска кожа и Изгубљене илузије:

природно тело у свету илузије

Већ смо говорили о томе да је у 19. веку категорија вештачког више и чешће приписивана буржујској класи неголи аристократској. Највише потврда за

то може се наћи у романима Онореа де Балзака. У њима је буржујско тело приказано „као тело које се покрива формом“ и које формом сакрива свој прави садржај, што понекад може али и не мора да има и моралне конотације. Аристократско тело код њега њега изражава тензију између „природе“ и „културе“. Међутим, када их супротставља народу (peuple), аристократско и буржујско тело заједно ступају у једну *commune de artificialité*, супротстављену народном телу, које се редовно повезује са категоријом природног. У *Људској комедији* позиција тела у свету највише се конституише кроз приказивање његовог односа према оделу и према начину на који је то одело скројено: одело у које се облачи сељак у већини случајева упућује на контекст анималности, али не анималности схваћене као бестијалност, већ као нешто што је супротстављено свету цивилизације (пример за то је цемпер од козје длаке који носи *Чуча Горио* у истоименом Балзаковом роману или рукавице од зечје коже које носи Монжено у роману *Наличје савремене историје (L'Envers de l'Histoire contemporaine, 1848)*.¹¹⁵ Насупрот томе, аристократе и буржуји носе одела која су обрађена и „рафинирана“: те две класе редовно су обучене у „одело цивилизације“.

Овде нема простора да детаљно анализирамо начин на који се у тако колосалном делу као што је *Људска комедија* остварују друштвено одређивање и контрасти између природног и вештачког. Битно је нагласити то да се гозбена слика у Балзаковим романима логиком контрастирања грубог и финог ткива продубљује тако што се „примењује“ на различите врсте феномена: одела, тањире, косу, храну и, уопште, ентеријер. У већини случајева, карактеристика ткива и тканина сажимају се симболиком светлости: светлост може представљати вештачку, али исто тако и природну светлост. Светлост тело и предмете открива, али их исто тако и сакрива.

У гозбеним сликама из романа *Изгубљене илузије (1837–1843)* и *Шагринска кожа (1831)* димензији буржујског и вештачког придодата је димензија илузорног.

¹¹⁵ О овом готово заборављеном Балзаковом роману, који је објављен у оквиру „Сцена из париског живота“, видети у: Sarah M., „*L'Envers de l'histoire contemporaine: conjurations, complots et sociétés secrètes, moteurs souterrains du récit romanesque romantique*“, *Stendhal, Balzac, Dumas: un récit romantique?*, Toulouse, PU du Mirail, 2006, p. 21–31. Franc, S., „Honoré de Bouillon, un air de famille: Triste histoire de la fin de Balzac“, *Balzac, pater familias*, Amsterdam, Rodopi, 2001, стр. 95–106.

На слици Тајферове гозбе у *Шагринској кожи* обучени су „тањери“, „орнаментална храна“, „лустери“ и „људско тело“ – а на првом месту Тајферово тело. У исто време читаоцу се скреће пажња на то шта се налази „испод тога ткива“, а то су злочини, празнина, прљаве радње помоћу којих је Тајфер дошао до свога огромног богатства.

Слика блиставог посуђа представља *главну метонимију буржујског богатства*. Блистање чаша се меша са светлостима велеграда, са магловитим, збуњујућим светлостима оног истог Париза којег се гнуша и којем се диви, који ствара, призива и успоставља. Богатство мами, у богатство се улази – у шумним таласима Сене одсјаји светлости Париза и засењеног Рафаела воде у правцу Тајферове куће. Тело Рафаела представља угрожено тело. Међутим, његову „стварну“ позицију у свету буржуја у метафоричком смислу прикрива „вештачка светлост“. Светлост такође сакрива Тајферова злодела. Представа о покривености и покривање има везе са перцепцијом светлости у деветнаестовековном Паризу и њеним историјским контекстом.

Како је Балзак видео одсјаје Париза у Сени – односно одсјаје блиставе Тајферове гозбе? Он је сигурно небројено пута прошао истим мостом којим пролазе Рафаел и Емил, чувени Понт ди Гаром, који надсвођује Сену у великом луку. Али, у оно време постојао је, свакако, другачији однос према светлостима. Светлост су имали само богати људи – дакле, та слика је имала одређену идеолошку и друштвену резонанцу. Парижанин 19. века, који би ноћу видео упаљена светла, брже би створио представу о одређеним класама: о буржујима или о аристократама (Sicotte 2000: 27).

Тајфер је безочни капиталиста, пензионисани банкар који „уме да ситници прида арому помпе, а стил и шарм разузданом животу“ (*Ibid.*, 67). Он је опаки, тајанствени вампир-криминалац, који је попримио људско обличје и обзнанио се са својим сумњиво стеченим богатством усред Града светлости. Светлост и луминозност главни су облици испољавања форме. Али не блиста само соба са светлима и позлатама нити се одсијавају само рубини и сафири. Пенуша се и блиста шампањац ватреним сјајем. Сребрнастим куполама *покривени* су тањери поређани на раскошном столу накрцаном најкукусијим ђаконијама. Сваки

предмет настаје и оцртава се у тој прејакој светлости која се уплиће у стару реторику страсти.

Сличну улогу у конституисању димензије вештачког имају светлосне импресије у роману *Изгубљене илузије*. Очигледно је да је Балзак прерађивао материјал из *Шагринске коже* и да је још више желео да истакне опозицију између природног и вештачког. Лисјен де Рибампре, писац „Белих рада“, затиче се у окружењу у којем је све вештачко – људи, предмети, одела у која се облаче и храна коју једу. Премда се не појављује такав зликовац као што је Тајфер, Лисјену се Камисоова кућа, испуњена скупоценим намештајем, причињава као вилинска палата (Балзак 1969: 54).

Као и у роману *Шагринска кожа*, представа о вештачком служи томе да се прикрије истина о позицији јунаковог тела у свету буржуја. Другим речима, силе које вребају да га угрозе нису директно приказане, већ се на њих само алудира. Међутим, у *Изгубљеним илузијама* позиција Лисјеновог тела у Камисоовој кући амбивалентнија је него позиција Рафаеловог тела у вештачком свету Тајферове гозбе.

У *Изгубљеним илузијама* Камисоова кућа описана је са много више реалности – то је палата новинара, нових господара света. Олимп се преселио у центар Париза. Лисјен једе из сребрних чинија, каквих нема у Улици четири ветра, у Дартесовом дому, нити у крчми код Фликотеа, где се једе природна храна. Према томе, промена како књижевне тако и историјске парадигме може се мерити и на основу чињенице да су се у краљевску палату уселили банкари и новинари. Онако како их приказује Балзак, можда их је још умесније упоредити са грчким боговима – они су одговорни за туђи успех или неуспех, сјај и беду куртизана, славу и пропаст уметника и новинара.¹¹⁶ Смех Хомерових богова замењен је пакосним и дволичним смехом ситних интриганата и бескарактерних скоројевића. У Ангулему Лисјен се зарицао да ће све жртвовати да би се нашао у

¹¹⁶ О стварној моћи коју су новинари имали у Паризу видети: Reddy, W. M., „Condottieri of the pen: Journalists and the public sphere in postrevolutionary France (1815–1850)“, *The American Historical Review* (1994): 1546–1570. Hunt, H. J., „Balzac’s Pressmen“, *French Studies* 11.3 (1957): 230–245. О начину на који су куртизане представљене у *Људској комедији* видети: Heathcote, O., „Negative Equity? The Representation of Prostitution and the Prostitution of Representation in Balzac“, *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 40, No. 3, Oxford University Press, 2004; Furber, D., „The Fate and Freedom of Balzac’s Courtesans“, *French Review* (1965): 346–353.

високом друштву – за разлику од Данијела Дартеса, Лисјен се ужасава беде коју доноси сиротиња.

Он све време машта о палатама и свечаним ручковима – у Ангулему посећује провинцијску палату у којој живи Лујза Баржетон, али зато маштајући замишља да се у Паризу, Граду светлости, налазе најлепши и најраскошнији дворци (Балзак 1969: 86). Он се суочава са избором: беда или богатство? На Тајферовој гозби Емил, очито склон новинарским парадоксима, ту дилему заогрће у „богатство беде“ и „беду богатства“ (Балзак 1980: 43). Међутим, док би се сваки писац пре њега определио за идилично богатство духа, Балзак, као први истински реалиста, без икакве сентименталности, даје прилику и за ону прозаичну алтернативу. Давид Сешар скреће Еми пажњу на то да је за бављење уметношћу погодна потпуна сиротиња или материјална сигурност коју нуди богатство (Балзак 1969: 76).

У светлу овога коментара треба посматрати и гозбу у Камисоовом дому. Сам Балзак не даје коначан вредносни суд. Извештачени, лажни свет буржуја он, с једне стране, осуђује, али, исто тако, њиме је фасциниран. Пре него што је ушао у Камисоову палату, Лисјен се већ окушао у салонским интригама, где, додуше, није нашао слуша за своју наивну поезију, али је зато стекао велико „друштвено“ искуство. Јер, док је размишљао о париским палатама, он је, полако уздижући свој провинцијски углед, отишао у бискупову „палату“ (*Ibid.*, 43). Вратимо се опет на Емилову формулацију богатства беде и беде богатства и упоредимо је са Лисјеновим искуствима у роману *Изгубљене илузије*. На ручку у Камисоовом дому Лисјен се гнуша оног богатства беде у којој живе његова сестра, Давид Сешар, Дартес и уметници окупљени око њега. Он једе из сребрних чинија – а његова сестра носи скромни, невестински накит (*Ibid.*, 46).¹¹⁷

Највећа је иронија у томе што у Камисоовој соби мермерни лабудови и скупочено посуђе, једноставна, беспрекорна и непробојна површина одају, како приповедач каже, „утисак невиности“ (*Ibid.*). Али, недуго затим, бива јасно да ту од невиности нема ни најмањег трага. Лисјен испија бордооско вино, очаран

¹¹⁷ Видети: Bérard, S. J., *La Genèse d'un roman de Balzac, „Illusions perdues“: 1837...*, Vol. 1, A. Colin, 1961; Alling, A. M., „Le désir mimétique dans *Illusions perdues* de Balzac“, *Nineteenth-Century French Studies* 42.1 (2013): 18–34. Сlike друштвеног живота тумачио је, из марксистичке перспективе, Ђерђ Лукач. Lukacs, G., „Balzac: Lost Illusions“, *Studies in European Realism* (1950): 47–64.

сјајем богатства и сјајем куртизана. У симболичкој равни невиност лабудова, заправо, прикрива најпрљавији и најбахатији блуд, а на првом месту – сјај и беду париских куртизана. Јер, у метафоричком кључу – сјај заиста јесте беда. Али за разлику од сјаја приказаног у *Изгубљеним илузијама*, сјај Тајферовог намештаја само је густа и елегантна сума Балзакових надахнутих реторичких парадокса. И Тајфер и Камисо су овејани и безочни блудници и обојица имају проседу и напашену косу. Дакле, шта се крије испод Тајферове проседе косе? Какав је то олако означени симбол? А то што је питање тако директно постављено отвара пут ка метонимијским телима, метонимијском односу тела и простора, које налазимо у *Изгубљеним илузијама*. Нема сумње да је у *Изгубљеним илузијама* Балзак преписао и прерадио опис из *Шагринске коже*:

„Његова (Рафаелова, прим. а.) жеља се заиста у потпуности испунила. Одаје бијаху обложене свилом и златом. Небројене свијеће у богатим свијећњацима освјетљавале су и најмање детаље позлаћених фриза, fine резбарије у бронзи и раскошне боје покућства. Ријетко цвијеће на уметнички израђеним постољима од бамбуса ширило је опојне мирисе. Све, па и сами застори, одавали су ненаметљиву елеганцију; у свему томе било је ненаметљиве дражи, које је чар морао дјеловати на машту човјека без новца“ (Балзак 1969: 59).

У Камисоовом салону та песничка драж, та ненаметљивост елеганције постала је *невиност* – и у једном и у другом случају Балзак не жели само да гозбу опише и наслика него и да је и сам додатно прокоментарише, да објасни и обзнани „зло“ које те слике означавају, али са једном битном и уочљивом разликом: у Камисоовом салону нема опојних мириса. Камисо воли камелије *без мириса*.¹¹⁸

Етичка димензија је прикривена. Балзак не расуђује о томе да ли су вештачки предмети на гозби „добри“ или „лоши“. Беда богатства изједначена је са потпуним недостатком уметничког и моралног укуса. Ни најмање случајно није то што Балзак, описујући ентеријер Камисоове куће, потцртава слике и утиске невиности. Међутим, и сам контраст између оног што је природно и оног што је

¹¹⁸ Видети: Bowen, R. P., „Balzac’s Interior Descriptions as an Element in Characterization“, *Publications of the Modern Language Association of America* (1925): 289–301 Waterman, S., „Literature and Material Culture from Balzac to Proust: The Collection and Consumption of Curiosities (review)“, *MLN* 116.4 (2001): 934–937.

извештачено вештачке је природе. Статуа лабуда је само један неукусни статусни симбол, лажни повратак природи, бесдржајни вишак вредности.

Лисјен је песник који жели да објави песме „Беле раде“ – он је, бар у почетку, песник невиности. У Камисоовој кући његова невиност постаје само један обичан сан.

„Папучице од црног баршуна, постављене црвеном свилом, говориле су о уживањима која очекују песника“ (Балзак 1956: 212).

У подтексту се каже: зар се песник „Белих рада“ може налазити у таквом окружењу? Какве су то његове „Беле раде“? Јесу ли вештачке попут Камисоовог намештаја? Невиност је представа која упућује на угроженост тела и могућност да тело у одређеном тренутку буде угрожено. Оно се такође у *Изгубљеним илузијама* односи на представу о природном и неприкривеном садржају. У анализираној слици није сасвим јасно да ли је Лисјеново тело, у моралном смислу, још увек невино и самим тим угрожено од буржуја који га окружују. Главно је питање: да ли Лисјеново тело припада томе свету? Лисјен никада није усталио своју позицију у свету високог париског друштва. Међутим, у овом конкретном случају представе о припадању и неприпадању толико се преклапају да их је немогуће раздвојити. О Лисјеновом „невином телу“ говори и Бајат у есеју *The death of Lucien Rubampre*, али се више усредсређује на роман *Сјај и беда куртизана (Splendeurs et misères des courtisanes, 1838–1847)* и опис бала дат на почетку романа, на којем се сусрећу Лисјен и куртизана Естер. Бајат скреће пажњу на то да у поменутој слици Балзак Лисјена и Естер пореди са анђелима (Byatt, 2006: 389). Значење ове слике веома је слично значењу које се открива у гозбеној слици приказаној у роману *Изгубљене илузије*. И у једном и у другом случају поставља се питање: шта за природно, откривено тело значи „бити-у-вештачком свету“, који се контекстуализује као свет буржоазије, и да ли се ово „бити“ може схватити као „припадање“ или „неприпадање“?

По нашем мишљењу, у опису Камисоове собе ова амбиваленције има најдубљи смисао. То постаје посебно видљиво ако се однос између откривеног и покривеног упореди са сликом Тајферове гозбе. У Тајферовој палати „владари Париза“ се до бесвести напијају откривајући све најгоре пороке сладострашћа.

Насупрот томе, Камисоова палата је сва представљена као гурманска игра облика и боја, светлости и сенки, бесадржајног рококоа и скривених идеала.

„Затим је (Берениса, *прим. прев*) запалила свеће. На светлости, задивљени Лисјен помислио је да се налази у некој вилинској палати. Камисо је изабрао најскупоценију материју код Златне чауре за тапете и завесе“ (Балзак 1969: 358).

Обратимо пажњу на израз „вилинска палата“ и упоредимо српски превод с енглеским преводом и француским оригиналом.

„Elle alluma les bougies. Aux lumières, Lucien étonné se crut en effet dans un conte du Cabinet des fees“ (Balzac 2012:208).

Овако гласи Хантов енглески превод:

„She lighted the wax-candles, and to Lucien’s bewildered fancy, the house seemed to be some palace in the Cabinet des Fees“ (Balzac 1979: 212).

У француском језику постоји и израз „chambre de fees“, али разлог због којег је Балзак употребио реч „cabinet“ јесте алузија на збирку прича витеза Шарла Јозефа Мајера, која се у Амстердаму појавила између 1785. и 1789. године.¹¹⁹ Овом алузијом указује се на то да је слика Камисоове куће вештачки и нестваран свет, подједнако као што је то онај свет описан у Мајеровим причама, где се мешају слике жена и вила, витезова и чаробњака, слике источњачког обиља и француске куртоазije. За контекст Камисоове гозбе изузетно је важан нагласак на еластичној вези између вештачког и нестварног, која је, такође, присутна и у Мајеровој збирци и на равни спољашње декорације, будући да је сваки од ових томова богато украшен гравирама. Лисјен можда себе не замишља као средњовековног витеза, али зато, врло свесно, опонаша Наполеона, најпопуларнијег „витеза“ у 18. и 19. веку. Коралија је вила коју Лисјен треба да ослободи из руку перверзног напарфемисаног „зликовца“, господина Камисоа. Берениса није госпа, али је Лисјен замишља као госпу. То су, дакле, његове

¹¹⁹ Видети: Moretti, F., *The bourgeois: Between history and literature*, Verso, 2013; Marceau, F., *Balzac et son monde*, Gallimard, 1955. Слике буржујског света, из семиотичке перспективе, тумачио је Ендру Кампања. Видети: Campagna, A F., „Le journalisme et la vente de l’âme chez Balzac: Signes/Signatures/Significations“, *Nineteenth-Century French Studies* (1981): 175–184.

изгубљене илузије. Балзак је подједнако добро познавао и традицију витешког романа и епохе француске и светске историје.¹²⁰ Дакле, позиција Лисјеновог тела у свету чистоте представљена је као неаутентична. То тело не припада савршеном свету, свету који је замишљао на основу прочитаних књига. Главни разлог је то што тај свет не постоји.

Енглески преводилац је изабрао боље решење тиме што је задржао наслов дела и што није преводио реч по реч – грешка није велика, те би се могла исправити једном згодном фусотом. Вештачка светлост на палисандровом дрвету, која се задржава на Камисоовом намештају, представља празан низ декорација од којих се састоји Лисјенов нови живот. То је иста она игра светлости која Рафаелу осветљава скупоцене предмете и ђаконије, које искрсавају пред њим као у некој бајци. Претходно је Лисјен био у позоришту, још једној палати, где га је задивила сјајна опсена декорација и ложа пуних лепих жена – у њему су се, сада, слегли сви ти утисци, а Берениса, Коралијина пријатељица, напојила га је вином из Бордоа (Балзак 1969: 359).

То нас води до још једне паралеле између гозбе и позоришта. На Тајферовој развратној гозби владају управо они исти закони нереди који владају у париским варијетеима. У *Шагринској кожи* гозба је упоређена са класицистичком трагедијом и приповедач о појединим сценама разобрученог весеља говори као о „чиновима“ (*Ibid.*, 25). Док посматра представу за коју је Натан написао сценарио, један безначајни неименовани комад, светлост са полијелеја у Лисјену буди осећај пијанства (*Ibid.*, 33). Дакле, и то је једна метафоричка гозба, чије се нијансе, потом, сасвим благо и сасвим неосетно преливају у доживљај Камисоовог богатства. Али, велики полијелеј се угасио и један фењер се спустио са свода. Тиме су симболично „угашене“ Лисјенове илузије, али се оне истим ритмом са којим се гасе веома лако, као што смо већ имали прилике да видимо, поново буде на Камисоовој гозби (Балзак 1969: 243). Илузије се пале и гасе – то је ритам Балзакове изузетне ироније. То су илузије о богатству и успеху у друштвеном

¹²⁰ О симболици светлости у *Људској комедији* видети: Forest, H. U., „La Couleur dans la Comédie humaine de Balzac“, *Modern Language Notes* (1943): 590–594, Видети такође: Moretti, F., *The bourgeois: Between history and literature*, Verso, 2013.

животу. У овом случају илузија нема никакву етичку димензију. Тек се на Камисоовој гозби разоткрива њена вештачка природа.¹²¹

Вратимо се сада на слике „невиности“. Ма како да је овладао друштвеним вештинама, Лисјен се, ипак, на тим великим догађајима показује као невешт и неодлучан, и то ће га пратити све до повратка у Ангулем, када се Лујзи Баржетон представља у једном другом светлу, већ као париски денди, а не само као надарени а неискусни провинцијалац. У тој његовој неодлучности одражавају се слике и искуства свих оних ликова који у палату, ресторан, крчму или паб улазе са извесним подозрењем. Хоће ли бити искушани? Хоће ли бити заведени са правог пута, са пута чистоте и врлине? То су главна питања. Неодлучност се такође доводи у везу са његовом немогућношћу да стекне стабилну позицију у свету извештачених и отуђених међуљудских односа. У томе се он разликује од Растињака.

У *Изгубљеним илузијама* аутентична димензија природног света оличена је у Фликотеовој гостионици. Ту су предмети несређени и испретурани. Док посећује гостионицу, Лисјен се приближава живој природи, романтичарским стихијама оличеним у Фликотеовој спонтаној и природној кухињи. Међутим, Балзак не би био Балзак када у то не би дометнуо и овај иронични коментар: „У Ирској и другим оскудним пределима не може се наћи ниједна луковица, али се зато код Фликотеа може пронаћи читаво обиље кромпира“ (Балзак 1969: 244).

Међутим, ова аутентична позиција је релативизиована иронијом.

За кромпир је речено да, због посебних привилегија које ужива, жене према њему осећају дубоку завист. Зато што се, за разлику од жена, кромпир никада нити мења нити стари: какав је био 1814. године, такав ће бити и 1840 (*Ibid*, 246).¹²² У Фликотеовој гостионици за истим столом седе Лисјенов анђео чувар, Данијел Дартес, оличена идеја уметничког позива, и Етјен Лусто, ситни новинарски преварант. Бирајући између два духовна ментора, Лисјен се опредељује између природног и вештачког, правог пута истине и уметности и странпутице што води у свет шљаштећих париских светлости, између Дартесове скромне радне собе и Камисоове новинарске палате, а све то дало би се свести и

¹²¹ О сликама позоришта у *Људској комедији* видети: Dickinson, L. E., *Theatre in Balzac's La Comédie Humaine*, Vol. 181, Rodopi, 2000.

¹²² Видети: Clark, P. P., „Thoughts for food, I: French cuisine and French culture“, *French Review* (1975): 32–41.

на његов избор – између кромпира и сардине. Његов избор хране одређује његову будућу позицију у друштвеном свету. Овај гест тела може се упоредити са Љевиновим гестом који је приказан у анализираној слици у роману *Ана Карењина*. Контексти су, међутим, различити: Љевин бира свет природе, а Лисјен свет лажи.

Уместо Дартеса он бира Лустоа, превртљивог новинара који га, као и Емил Рафаела, заводи у страну.

Још неко време његов се поглед сусреће са Дартесовим, али завођење у лаж већ је завршено: он је већ ударио странпутицом и са ње га нико више не може склонити. Али, на гозбеној слици коју смо анализирали, на питање где је Лисјеново тело, може се дати више одговора. Разлог за то је што се су оба света – и откривени и сакривени – приказани као аутентични. Природно постаје извештачено и извештачено постаје природно. Може се тврдити да је у *Изгубљеним илузијама* свет чистоте приказан као аутентичнији, истинитији од света лажи и извештачености. Међутим, то би била натегнута тврдња. У *Изгубљеним илузијама* се не приказује радикални преображај једног света у други – као у Дикенсовим и Игоовим романима. Светови се код Балзака стално преплићу доводећи тело јунака у амбивалентне позиције.

2.2.5. Слике пропадања

У блиској вези са контрастирањем богатства и сиромаштва јесу оне гозбене слике које нам расветљавају стање пропадања одређене друштвене класе. Оне нису ограничене само на ниже друштвене слојеве, раднике и сељаке, и могу расветљавати пропадање аристократске и буржујске породице, осиромашивање, урушавање угледа, моралну деградацију и слично.

Ове слике могу се поделити на две групе: прву чине оне које приказују пропадање гозбених предмета, а другу оне које дочаравају пропадање тела. И један и други тип гозбених слика може се односити на „високе“ и „ниске класе“. Пропадање аристократских предмета, њихово прљање, искрзавање и крњење најживље су насликали Болеслав Прус и Лав Николајевич Толстој, а слике тровања алкохолом свој најупечатљивији израз нашле су у романима Емила Золе.

2.2.5.1. Пропадање вредних предмета

У античком епу представа о „осигураној“ позицији тела у свету космичке хармоније редовно се доводи у везу са представом о сакралном амбијенту. Разлог за то је једноставан: у еповима гозба се, по правилу, приказује као сакрални догађај, у којем се остварује ритуална веза између богова и хероја. Реч је о односу апсолутне еквиваленције. Када је органски свет стабилан, стабилна је и позиција тела у њему. Када се тај свет поремети, тада и представа о стабилној позицији губи сваки смисао.

Међутим, у роману деветнаестог века тешко се налазе такве слике – као што смо видели, у њему се успоставља не један, него више различитих и међусобно супротстављених светова. Аристократски свет се супроставља свету садашњости, и у односу на садашњост контекстуализује се као проблематичан, или чак бесмислен и потпуно неаутентичан. Ове врсте гозбених слика представљају подврсту слика сакралног амбијента које, у контексту одређеног уметничког дела, добијају двосмислено значење и у којима се, у најопштијем смислу, контрастира представа о прошлости и представа о садашњости. Једна од најважнијих таквих слика јесте слика палате. На пример, у фрагменту Еврипидове трагедије *Ерехтеј* палата на акропољу у исто време представља симбол херојског патриотизма и симбол новог демократског поретка. Другим речима, палата није само палата – у исто време се помиње и полис, па се на основу тога може закључити да палата симболизује и монархију и демократију.

Могу се издвојити две најважније врсте гозбених слика, у којима се контекстуализује представа о пропадању. Прве су слике оскврнућа, а друге су слике лажног сјаја. Примери за прву врсту слика могу се наћи у *Енеиди* и *Махабхарати*, а пример за другу врсту у Хомеровој *Одисеји*. У *Махабхарати* „демони“ оскврњују ритуалне жртве које боговима приносе брамани. Слично томе, у трећем певању *Енеиде*, Енеја описује како су он и његови пријатељи пристали на острво на којем живе Харпије које су их нападе и опоганиле им храну. Као паралелу за прву врсту слика издвајамо слике из романа *Лутка* Болеслава Пруса, а као паралелу за другу врсту слике из романа *Рат и мир* Лава Николајевича Толстоја. Јаснија паралела за представу о оскврнућу дата је у

уводним поглављима романа *Буденброкови* (*Buddenbrooks*, 1901) Томаса Мана, у којима се представа о гашењу породичне славе контекстуализује конкретном сликом гашења сјаја – сјаја на сребрним тањирима и позлаћеним чирацима. Тога, видећемо, нема у Прусовом роману. У роману *Лутка* реч је о излижавању, крњењу сребрине, а не о симболичком гашењу сјаја. О оскврнућу се може говорити у том смислу што предмети губе своју „сакралну вредност“ у додиру са вулгарном свакодневицом. И код Пруса и код Мана та вулгарност односи се на свет буржоазије. Ниједан од њих, наравно, не приказује демоне нити харпије. Уместо тога, служе се иронијом. Према томе, реч „оскврнуће“ треба овде схватити у фигуративном смислу.

У четвртном певању *Одисеје* добијамо обавештење да се Мегапент (Велика туга), син Менелаја и његове конкубине, оженио ћерком Алектора. Хомерова публика је знала да ће тај исти Мегапент завладати Спартом и раскућити Менелајево имање. Међутим, та „велика туга“ не одражава се на предметима који Телемаха окружују на гозби као и онима којим га сам Мегапент дарује у 15. певању. Они су и даље нетакнути, непоковарени и савршени. Као такви, они сведоче о савршенству не само херојског света већ и херојског тела.

Такође, Хомер не поставља питање где је Менелај зарадио своје засењујуће благо. Можемо закључити да га је добио разменом дарова (попут Телемаха у овој сцени). Намеће се и закључак да је Менелај задобио предмете плачком и отимачином, за шта би чврсти аргументи били: чувена Тукидидова идеја да је у античко време трговина истоветна са гусарством, као и то да ни Одисеју није страно „гусарско“ понашање, што се сасвим јасно види из епизоде са Кикоњанима (*Ody*, 9).

Међутим, сам Хомер не даје ни један једини јасан сигнал за таква тумачења. Због тога она могу бити само наша историјска и антрополошка надоградња. Позиција Телемаховог тела у аристократском свету не доводи се у питање. Тело хероја је савршено и предмети су савршени. Њихова позиција је супстанцијалне, органске природе.¹²³ Уопштено говорећи, једна од најпрепознатљивијих карактеристика романа 19. века јесте то што он, по правилу,

¹²³ Видети: Bohrer, I., „The Significance of Eating and the Feast in Homer’s’ *Odyssey*“, 2005.

доводи у питање вечите вредности аристократске идеологије и предмета који је симболизују.

У романима *Лутка* Болеслава Пруса¹²⁴ (*Lalka*, 1890) и *Буденброкови* Томаса Мана дисфункционалност вредних предмета на аристократској гозби доводи се у везу са пропадањем аристократских идеала и слике славне прошлости. Код Болеслава Пруса крњење аристократских предмета директно је повезано са представом о друштвеним и класним разликама. На првом месту, Болеслав Прус апострофира непремостиве класне разлике које постоје између Станислава Вокулског, ревносног варшавског трговца, и Изабеле, осине и размажене племкиње у чијим очима до краја остаје неуљуђени плебејац. На равни метонимије ова разлика је читаоцу предочена као контраст између Изабелине сребрине и пивских боца изложених у радњи Вокулског, које су поменуте на самом почетку романа. Стабилна позиција тела у свету у аристократском телу приказана је на основу принципа еквиваленције између тела и предмета. Изабела је окружена вештачким предметима, њени покрети су елегантни, а тело покривено „скупим накитом“. Међутим, представа о пропадању сребрине доводи се у везу са идејом да њено понашање постаје бесмислено. За то тело више нема места у свету који пропада.

Тиме што читаоцу скреће пажњу на поменуте предмете, Болеслав Прус не апострофира само контраст између узвишеног и вулгарног, или између извештаченог и једноставног, као што то чини на више места Балзак у *Људској комедији*. Прусова оригиналност састоји се у томе што је овај контраст довео у директну наративну везу са моралним и економским пропадањем аристократске породице. Станислав Вокулски Изабели нуди пет хиљада рубаља за сервис и сребрину, који за Изабелу и њенога оца имају огромну историјску вредност. Да би предупредила Вокулског и спречила да сребрнина падне у руке обичног трговца, Изабелина тетка се понудила да сребрни сервис откупи за три хиљаде рубаља. Изабела се суочава са дилемом: с једне стране, вуче је жеља ка томе да добро уновчи продају сребрине, а с друге стране, страхује од помисли да ће се сребрнина њихових предака, која је била на столовима „Козака, Татара,

¹²⁴ Болеслав Прус (1847–1912), рођен као Александар Гловацки, био је једна од водећих фигура пољског и европског реализма, на кога су велики утицај извршиле идеје Херберта Спенсера и варшавског позитивизма.

побуњених кметова“, ускоро појавити на „банкарском столу“ (Прус 1958: 87). Иронија је у томе да и једно и друго, и предмет и симбол, и послужавник и углед, имају своју врло конкретну тржишну цену.

У следећем поглављу описан је ручак и салонски разговор који воде Изабела, њена кућна служавка Флорентина и њен отац, господин Томаш. У једном тренутку, изнесен је послужавник. Са готово неприметном иронијом, „Stary służący wyszedł i pochwili wrócił z listem na srebrnej, a może platerowanej tacy“ (Prus 2007: 88).¹²⁵ Овим је све речено: и то да је Томаш банкротирао, и да је његово породично богатство илузорно, као и то да Вокулски вешто користи то економско стање.¹²⁶ Алудира се на то да Изабела више не припада оном свету, оној слици коју је замишљала као властити свет. Тај свет се крњи и нестаје, па самим тим и њена позиција у савршеном аристократском свету постаје илузорна.

Представу о прикривању пропадања даје Толстој у роману *Рату и миру*, у опису пријема кнеза Багратиону на гозби код Ростових. Пропадање Ростових једна је од важнијих тема у роману. Она је специфична по томе што се заснива на изнијансираном контрасту између сјаја и беде, откривеног и прикривеног, а то је формула којом се служи Балзак у роману *Шагринска кожа*, тачније у слици Тајферове гозбе. Али, ово контрастирање је код Толстоја много суптилније и прелама се кроз више слика, које као заједничку тему имају пропадање и банкротство Ростових.

За нашу анализу посебно је занимљиве слике из друге књиге (четврто поглавље). Граф Ростов приређује гозбу у част доласка његовога сина, Николаја. Точи се пиће и свуда се чују здравице. Док посматра свога сина, Николај Ростов плаче сав разнежен. У једном тренутку појављује се Багратион, прилично збуњен, и у очима Пјера Безухова не изгледа нимало величанствен. Претпоставља се да је Андреј погинуо у боју, оставивши иза себе трудну жену. Московљанима је тешко да прихвате идеју да су Руси, можда, поражени.

У односу на гозбену слику дату у Прусовом роману, слике у Толстојевом *Рату и миру* по уметничкој логици много су блискије већ поменутом опису гозбе у Хомеровој *Одисеји*. Главна сличност односи се на употребу формулаичних

¹²⁵ „Стари слуга се вратио с писмом, са *сребрном*, а можда и на *посребреном послужавнику*“, прев. Крешимир Георгијевић (Прус 1958: 90). Видети: Прус, Б., *Лутка*, Београд: Просвета, 1958.

¹²⁶ Видети: Kulnev, I., „Soziale Themen in den früheren Erzählungen von Boleslav Prus“ (2011).

израза. За Ростовљеве госте речено је да су се „примицали тамо и амо као пчеле када полете у пролеће“ (Толстој 2003: 303). Описујући њихово окупљање, Толстој их затим пореди са „ражи која се тресне са лопате“, и са „водом која се разлива тамо где је терен нижи“ (Ibid, 2003). Све су то, дакле, слике које треба да говоре о јединству човека са природом. Али, као што ћемо видети, у опису гозбе ништа није приказано као природно. Напротив – слика славе је потпуно неаутентична.

На гозбеној слици најважнији је лик Багратиона. Њега гости на гозби дочекују као нешто нестварно, као слику из прошлости. Сви гости у салону желе да га виде. У таквој улози он се осећа крајње нелагодно. Он изговара „неприкладне и невеште речи“ (Толстој 2003: 305) а на његовом лицу огледа се нешто „наивно-свечано“ (Ibid., 305). Указује се такође на то да се Багратион много обичније и угодније осећао на бојном пољу. Тиме се, на први поглед, контекстуализује само представа о томе да Багратион „не припада“ свету Ростових. Он сам приказан је као лутка, празна слика из прошлости.

Међутим, значење је много дубље. Представа о пропадању контекстуализује се сликом скупоценог посуђа. Посебно треба обратити пажњу на два момента: први се односи на тренутак када је Багратиону додељен сребрни тањир на којем су исписани херојски стихови, а други тренутак се односи на опште весеље и разбијање чаша. Први моменат контекстуализује однос између прошлости и садашњости, који има вишеструку смисаону димензију. И Ростови и њихови гости живе у прошлости. У аустерличкој бици Руси су поражени, а херојски стихови и симболика тањира контекстуализују представу о слави из минулих времена, која се супротставља садашњем тренутку. Гроф Иља Ростов може се упоредити са Менелајем. И у *Одисеји*, као и у *Рату и Миру*, права слика садашњости је прикривена. И у једном и у другом случају може се поставити питање: шта *сада* значе вредни предмети? И Менелајева и Ростовљева породица пропада. Упркос томе, и један и други труде се да уприличе доличан дочек за своје “хероје“. Толстој је, наравно, за разлику од Хомера, веома експлицитан када алудира на пропадање.

Разбијање вредног посуђа, који се изражава „победничка“ радост, на изузетан начин продубљује контраст између слика прошлости и садашњости.

Разбијање чаша односи се, заправо, на пропадање, а не на оживљавање славне прошлости. Само два телесна геста говоре о пропадању: Багратионово несналажење у простору и већ поменуто разбијање чаша. Први гест говори о томе даса сликом „нешто није у реду“ – да Багратион, као ни гости, не живе у садашњости. Други гест на индиректан начин говори о симболичком растакању, незнању и неприхватању садашњости. Питање: чему се гости радују? Шта они заиста разбијају? Закључак је: тела гостију позиционирана су у свету „прошлости“ – у садашњости Ростови пропадају.

2.2.5.2. Пропадање тела

У 19. веку телесно пропадање чешће се приказује оним гозбеним сликама на којима су присутни представници нижих друштвених класа. То не значи да се не описује пропадање аристократског тела – одличан пример за то су већ поменути *Буденброкови* Томаса Мана. Међутим, за разлику од тела аристократе, тело просјака и сиромаша јавља се у свој својој огољености.

Писци са почетка 19. века склонили су томе да описују лоше стање у којима живи радничка класа, а не процесе који доводе до таквог стања. Ово важи за све већ поменуте писце – Ежена Сија, Виктора Игоа и већину британских писаца који се баве темом познатом под општим називом „condition of England“. У 19. веку стање осиромашених слојева не само да се анализира већ се, истовремено, и открива. Другим речима, открива се представа о позицији њиховог тела у друштвеном свету. То је измождено, болесно и оскудно тело. Због тога у већини случајева, што смо такође могли видети из претходног поглавља, наведени писци склони су дидактици и моралисању. Чак и тамо где се писци баве контрастом богатство–сиромаштво, слике сиромаштва у већини случајева далеко више заокупљају њихову уметничку пажњу.

Међутим, једно је „реално стање“, а нешто сасвим друго су „реални, физиолошки процеси“. Гозбене слике опијања веома су погодне за нијансирање односа између „бедног стања“ и „процеса пропадања“. Такве гозбене слике појављују се у викторијанским романима познатим под заједничким називом „temperance novels“, у које спадају *Кућа Дензбури* (*Danesbury House*, 1860) Хенрија Вуда (1814–1887) и *Станарка напуштеног замка* (*The Tenant of the*

Wildwell Hall, 1848) Ен Бронте. Аристократско тровање алкохолом на најупечатљивији начин приказала је и проблематизовала Емили Бронте у поменутом роману, у којој је Ханингтонова зависност од вина доведена у јасну везу са његовом моралном деградацијом.¹²⁷ Међутим, у највећем броју случајева ови романи описују пропадање нижих класа, и то углавном радничке класе.

За разлику од романа *Жерминал*, у *Тровачници* слике радничког пијанчења нису стављене у позитиван контекст револуције. На Жервесиној гозби описаној у седмом поглављу атмосфера дионизијске радости удружена је са атмосфером тескобе и пропадања. Разгаљени пићем, радници певају револуционарне песме, али, исто тако, и песме као што су „Изгубљено дете“, која Жервесу нагони на сузе (*Ibid.*, 89). За разлику од гозбених слика на којима се приказује пропадање предмета, пропадање тела на директан начин открива представу о губитку, делимичном или потпуном, позиције тела у свету које га окружује. Сама чињеница да тело пропада, због овог или оног узрока, говори о томе да у том свету оно не може да опстане. По правилу, у роману 19. века пропадање тела повезује се са претераним уношењем алкохола. Најочигледнији и најпознатији пример за то је Золина *Тровачница*.

Стешњено тело не ослобађа се својих граница реалном, видљивом експлозијом: револуција постоји само у радничким песмама. Ова комбинација атмосфере тескобе и атмосфере пригушеног, замишљеног, или надлазећег тријумфа, оставила је великог трага на слике колективног, радничког тела не само у књижевности него и на филму. У филму *Оклопњача Потемкин* Ејзенштајн на изузетан начин комбинује атмосферу тескобе у којој морнари једу свој свакодневни оброк са непосредном опасношћу која вреба. Енергија се ослобађа у реалној оружаном побуни.¹²⁸

То ослобођење у *Тровачници* потпуно изостаје. На поменутој гозби први пут се бришу границе између отвореног и затвореног простора. Не певају само

¹²⁷ Видети: Hyman, G., *Making a Man: Gentlemanly Appetites in the Nineteenth-Century British Novel*, Ohio University Press, 2009; Torgerson, B., *Reading the Brontë Body: Disease, Desire, and the Constraints of Culture*; Hyman, G., „An Infernal Fire in My Veins: Gentlemanly Drinking in The Tenant of Wildfell Hall“, *Victorian Literature and Culture* 36.02 (2008): 451–469, Palgrave Macmillan, 2005; Boghian, I., „Illness in the Brontë Sisters’ Novels: Alcoholism, Madness, and Civilization“, *Sino-US English Teaching* 10.8 (2013): 638–649.

¹²⁸ Видети: Slott, K., „Narrative tension in the representation of women in Zola ‘L’assommoir’ and ‘Nana’“, *Esprit Créateur* 25.4 (1985): 93–104.

Жервесини гости, већ и цела улица. Међутим, то је једино људско искуство слободе. Ослобођена енергија не ослобађа радничко тело, већ га увлачи у неумољиви алгоритам пропадања. Не буни се човек против система, већ се материја буни против човека.

Међутим, оно што у Золином роману прави разлику јесте импресија флуида. Зграда накрцана радницима и испуњена испарењима алкохола представља експерименталну лабораторију. У радничко тело улази отров и на крају га потпуно разара. Купо умире по јасном и предвидивом алгоритму, у неизбежном процесу пропадања и растакања, који је, упркос свему томе, приказан на веома драматичан начин. Не пропада само он, већ пропада радничко тело, тело цело једне класе изложене разарајућим дејствима материје. Тиме што је приказан механизам, то јест процес пропадања, проблематизује се представа о припадања радника свету материје. За разлику од тела буржуја, тело радника се сваког дана суочава са материјалним предметима и процесима: перионицама, котловима, чекрцима, подземним водама. Том свету радничко тело припада у емпиријском, али не и у егзистенцијалном смислу. У подтексту се поручује да свет материје треба да буде уређен на другачији начин.

На први поглед, од закључане и загушљиве зграде, начичкане шкртим и завидљивим суседима, немогуће је створити епски простор, једно целовито, епско поприште смисла.¹²⁹ Али Золи и то, на неки начин, полази за руком. Зато што, и овде, као и у *Жерминалу*, материја тријумфује, с тим да тај тријумф као последицу има уништавање живота. Купо је све време био маска физике и физичких процеса. Енергија што управља чекрцима и котловима није више повезана са енергијом која управља и одржава раднике. У *Жерминалу* то је тело на питорескан начин приказано у својој поживотињености и непобедивој виталности – зато у том јединству има нечег величанственог и узвишеног.

У *Тровачници* тога нема. Та револуционарна, натчовечанска слика рада потпуно изостаје. Видимо само слике праља, модернистички тесне и загушљиве собе и не више оне раднике који раде већ оне који, враћајући се са посла, туку жене и крчме сав новац што су с муком зарадили. Већ је у другом поглављу

¹²⁹ О епској димензији у Золином стваралаштву видети: Kamm, L., „In Mortal Combat: The Conflict of Life and Death in Zola’s Rougon-Macquart (review)“, *Nineteenth-Century French Studies* 30.3 (2002): 423–424.

процес пропадања најављен првим помињањем крчме *Тровачнице* – сноп сунчеве светлости осветљава под крчме, који је мокар од пљувања (Зола 1976: 8). Зола овим жели да што живље истакне слику флуида као главног елемента растакања и пропадања, и физичког и симболичког. Свет материје открива се на један аутентичан начин, као свет универзалне енергије. Тиме се поставља питање: шта то значи бити-у-свету материје? У вези са романом *Жерминал* ово „бити“ могло се допунити фразом: бити-поједен, бити-прогутан од рудника? Да ли се аутентичност може открити у чињеници да енергија човека ствара и уништава – да живот аутентично настаје састављањем основних елемената, а прекида се растављањем, „тиранијом“ тих истих састојака над телом које постаје обична маска хемијских процеса.

У роману *Жерминал* свет материје контекстуализује се као колосална слика рудника и радничке револуције. У роману *Тровачница* тога нема. Уместо са епском енергијом рудника, радник је сада суочен са тескобом крчме, сјајем чашице и магичном садржином алкохолне машине. У роману, с разлогом, није поменута ниједна експлозија. Оно што је приказано јесте процес таложења, сливања и разливања алкохола, прљавих подземних вода и исповраћане материје. Талог, каљуга, исповраћана материја – то су, код Золе, главне метонимије стања у којем радници живе. Њихово несношљиво стање Зола описује, мада не увек, као слику нагомилане, беспотребне и вулгарне материје.

Тело је угрожено од нагомилане материје и нагомилане енергије. Представа о тој угрожености, с једне стране, надилази представу о класним разликама, а с друге, с њом је блиско повезана. Надилази је у том смислу што се може замислити да било чије тело може бити угрожено од система материјалних узрока. С друге стране, свет прљавштине представљен је као оно што искључиво карактерише раднички живот – у одређеном историјском тренутку.

Полудели Купо можда јесте издвојена маска процеса.¹³⁰ Али вода која избија из шахтова, помешана са исповраћаним течностима, јесте слика неутралне материје. Сада шахтови и тесне улице замењују радничке пролазе и вртоглаве галерије у које прокапа вода. Сви су пијани – пијане су масе, цео квартал и све

¹³⁰ О гротескним сликама у роману *Тровачница* видети: Rollins, Y. B., „'Une' anse 'Macabre': 'L'assommoir' de Zola“, *Nineteenth-Century French Studies* (1981): 233–246.

улице у њему. То је, ипак, слика епског јединства, ма како било изопачена. То је „епска“ течност колектива у којем учествују готово сви, без разлике.¹³¹

Крчма „Трочачница“ је метафора колективног пијанства, општег тровања. Она је мрачна, прљава, загушљива. Међутим, и ту се, као и у „веселим, револуционарним крчмама“ из *Жерминала*, алкохол у телима и око тела претвара у импресионистичке гасне пламенове и снажне светлости. Ухвативши мужа како новац немилосрдно троши на ракију, Жервеса се, ушавши у крчму, суочава са машином која уништава њену породицу.

Рудник је неукротив и колосалан, а крчма је тескобна и издвојена. Остао је само котао и смртоносна испарења алкохола. Али, у пантеизму узрока, котао не може бити гротескно издвојен од спољашњег света: као и Катаринино лонче за кафу, његови тајанствени превирући елементи утапају се у слику револуције. То је машина за опијање, округли казан који ради „потресан из дубине своје паклене кухиње“ (*Ibid.*, 54) – премда је Жервеса обична праља, она добро зна шта је то фабрички котао и шта представљају течности и супстанце које се у њему муте и сијају. Али значење те епифаније претходно је већ припремано и произведено сликама општих хемијских процеса.

Ако је у *Жерминалу* оксидација главни процес космогоније и разарања, онда је у *Трочачници* то свакако кондензација. Жервесин сусрет са машином постаће јаснији ако се та сцена упореди са сликама перионице из првог поглавља. Пошто је први пут описана крчма „Трочачница“ као место излучевина, сада је први пут описан процес растакања. Онај исти процес који је захватио Купоов ум и тело већ се одвија у перионици, испуњеној посвађаним радницама и задимљеној млазевима беле паре (Зола 1976: 19).

Жервесина свађа са праљом Виржинијом приказана је не као обична свађа већ као процес поливања и потапања. Частећи се најгорим увредама, обе раднице пуне кофе водом из славина и изручују их једна другој на главу. Жервеси је вода ушла у ципелу, запљуснула бутине и поплавила кукове (*Ibid.*, 33) – то је цео један испрекидани процес, приказан у својој епској ширини. Река која излази из славина, и вода што шушти попут бране, најављује реку алкохола која ће се раширити по радничкој колонији. Док кофе запљускују, а славине бљују воду на

¹³¹ Place, D., „Zola and the working class: the meaning of L'Assommoir“, *French Studies* 28.1 (1974): 39–49.

све стране, над праљама се уздиже сива и бела пара, испресеца на сноповима сунца (*Ibid.*). Очигледно је Зола ту слику издвојио са посебним уживањем, настојећи да што живље прикаже *тријумф материје*. Главни исход процеса је то да је Жервеса мокра и готово потопљена водом из славина и резервоара.

Да бисмо схватили значење наведених слика, пођимо од опште, свакодневне метафоре: оквасити грло или оквасити тело. У *Трвачници* Зола ту метафору реализује: бакарни лонац за справљање алкохола јесте метафорична сума свих дотле описаних котлова. Оно што одређује живот једног радника, како га Зола види, то је његов интимни сусрет са сировом материјом, течностима и емулзијама.

Већ смо видели на који начин је радник сроден са производним процесом, утоваром и истоваром, уносом и износом материје – њен муж ради у коповима и свакога дана је приморан да рукује таквим машинама и, ето, у шта се сада претворио. Када то знамо, каква се само иронија чује у крику који Купо, разорен алкохолом, испушта усред луднице: „Физичаре су подговорили против мене!“ (Зола 1976: 406). То значи да су га савладали они исти физички закони са којима се сваког дана суочавао.

Паралелу са другим поглављем налазимо у 17. поглављу, у којем Жервеса затиче свога мужа у злогласној крчми и открива узрок велике пропасти. Тај узрок је мали, бакарни апарат за справљање алкохола, који се може, такође, посматрати као умањена слика Монсуа – у њој се оцртавају прилике које прете да прогутају цео свет (Зола 1976: 341). Тај котао је обао као трбух дебеле крчмарице. Можемо додати: као трбух крчмарице Дезир. Котао је подсећа на метални дроб „неваљале вештице која испушта жар своје утробе кап по кап“ (*Ibid.*, 341). Енергетско јединство које влада међу радницима Монсуа расточило се у збир гротескних тела, ђубравих, накострешених и као мокраћа жутих брада, људи што изручују течност по бради, мислећи да алкохол сипају у грло (Зола 1976: 338).¹³²

Пламенови су бели као сунце, а обојена стаклена бочица шаље импресионистичке одблеске на зидове. Млаз светлости одбија се од барица на калдрми, а препеченица у чашама жута је као злато (*Ibid.*). Златном бојом Зола је, међутим, исто тако обојио и пару што се уздиже над телима на смрт закрвљених

¹³² Конкретно о сликама крчме у роману *Трвачница* видети код: Baguley, D., *Emile Zola: L'Assommoir*, Cambridge University Press, 1992, стр. 56–61.

праља у Улици Нев (I, 18). То је коначни резултат пропадања: алкохолна течност је отровала радничку колонију.

Да ли алкохолна течност и пара заиста шаљу такве снажне светлости и гасне пламенове? Или је то она препознатљива Золина, Гонкурова, Флоберова или Мопасанова илузионистичка светлост? Реч је не само о опсесији сликом као таквом, већ сликом материјалног узрока. У густом мозаику слика сијају и зраче узроци. Није свако привилегован да види зрачење узрока и процеса. Енергија је видљива, а узроци, огољени и бесконачно сводиви, могу се наћи свуда: у шуштању славине, у гутању и крклању воде, у барама и каљугама. Фигуративно речено, радничка класа има аутентичан однос према свету материје, али у исто време, тај исти свет „аутентично уништава радничка“ тела. Остају питања: треба ли и даље радници да буду робови тога света? Треба ли и даље да му припадају? Треба ли и даље трпети тиранију капиталистичког система? Припадати овде значи исто што и пропадати.

Постоји јединство међу радницима, али оно је такве природе да се у њему губи свака људскост – унутрашње течности Монсуа из романа *Жерминал*, непојмљива катастрофа потопа, претвориле су се у *Трговачници* у слапове повраћања који се разливају свуда по радничкој четврти. Дакле, ланац узрока почиње од „слабе пробаве“ – та метонимија колективног организма омогућава телима да се додирима загреју, а кожи да заблиста романтичарским сјајем, сјајем у којем је алхемија замењена Ликеовом медицином, исто тако мистичном и узвишеном. Сви су пијани – сви су отровани. То је порука. Стање у друштву треба мењати, као елементе у лабораторијској реторти. То је имплицитна етичка димензија.

Да однос људско–анимално надилази класне разлике најбоље се види по начину на који је Зола описао судбину породице Макари. Да би описао пропадање буржујске породице, он се служи готово истоветним сликама којима је описао пропадање радничке породице. И у овом случају, гозбене слике су показатељ једног друштвеног стања, али су у исто време нешто много више од тога. Код Золе је материја увек субверзивна у односу на друштвене и класне односе.

Слично као што се вода таложи и расте у дубинама Вореа, таложе се, накупљају и распршавају честице у генерацијским телима породице Макари.

Процес пропадања је сада историјски процес: алкохол не улази у тело радничке колоније, већ у тело целе генерације.¹³³

У роману *Доктор Паскал* измрцварено и истрошено тело ујака Ругона приказано је, истовремено, и као осипање аристократске форме, реално тело набрекло од симптома и отрова који су се таложили целу једну генерацију у крви породице. Осипање њеног угледа еквивалентно је растварању честица у алкохолу. Разврат је пропадање, пропадање је крњење и трошење, трошење је нестајање и губитак не само имања и угледа него и суштинске људскости, нешто горе и од човека-звери, сама смрт. Логика је неумољива – тело, препуњено и сломљено притиском, пуца и ослобађа гас који Ругона у тренутку прождире.

Троп генерацијског тела представља оно што бисмо могли оквирно назвати „тема романа“. Парализовано тело ујака Ругона, које у лудници затичу доктор Паскал и његова нећака Клотилда, обременено је генерацијским искуством алкохола и тешко задржаваном енергијом која се, напослетку ослобођена, претвара у мистични пламен. Искуство се наслеђује кроз метонимију крви, а хемијски састојци замењују романтичарско проклетство. То је медицински леш расут у ваздуху, али је, истовремено, сведочанство о *неморалном* животу једног себичњака.¹³⁴

За разлику од *Тровачнице*, етичка димензија је овде сасвим видљива. Алкохол је порок, а породица Ругон је порочна. Због тога *она и пропада*. Доктор Паскал, једини непорочан, не верује у напредак човечанства – свуда око себе види његове пороке, којих се дубоко згражава. Док Клотилди, својој нећаки, објашњава филозофију природе, окружен је правом готском атмосфером и личи на спиритисту који говори о духовима и нестварним приказима. Напољу фијуче ветар – свеће се пале и гасе. Глас му се појачава и управо у том тренутку муња погоди једно дрво (Zola 1966: 198).

Проклетство хемијског отрова није се само излило и разорило тело једне породице – алкохол је, по његовом мишљењу, отровао читаво Друго царство. У Волполовој *Отрантској тврђави*, због потиснутих и забашурених перверзија,

¹³³ О медицинском аспекту пропадања приказаног у поменутом роману видети: Malinas, C., and Yves, M., „[Emile Zola and genetics. The neurosis of the Rougon-Macquart family]“, *Journal de genetique humaine* 29.5 Suppl (1981): 593–602.

¹³⁴ Видети: Bertrand-Jennings, C., „Zola’s Women: The Case of“, *Atlantis* 10.1 (1984): 26.

страда Манфредова породица и његов замак. Друго царство израсло је из крви – и у крви ће и нестати (*Ibid.*, 203).

Породица је тај успон искористила како би народ опљачкала и тако задовољила своје наопаке и незајажљиве страсти. Са неком неубудљивом иронијом, доктор Паскал објашњава својој нећаки да се те страсти, које заправо представљају голе животињске инстинкте, само називају „врлинама“ и „пороцима“ – али, у погледу уметничке реализације, никада није сасвим јасно мисли ли Зола да су страсти *заиста* пороци. Јер он је „открио“ инстинкте који управљају човеком, мрачну истину о алкохолу и бесконачним невидљивим супстанцама које управљају људским животом.

У роману *Доктор Паскал* пропада тело буржуја. Јасно је да је представа о класном одређивању код Золе нераздвојна од представе о биолошком детерминизму. Материја може угрозити свачији тело. Међутим, у оба случају главни узрок пропадања јесте буржујски однос према материји. У роману *Трговачница* за пропадање радничке колоније крива је буржујска опсесија експлоатацијом и израбљивањем радника. Тај однос доводи радничко тело у контакт са опасном материјом. У роману *Доктор Паскал* узрок пропадања је директнији: буржујско тело само долази у контакт са нагомиланом материјом која представља слику нагомиланог богатства.¹³⁵

*

* *

Из наведеног разматрања можемо закључити да је на гозбеним сликама најпрепознатљивија константа у друштвеном одређивању представа о угроженом телу. Представа о угрожености директно се односи на представу о неприпадању. Насупрот томе, представа о сигурности и обезбеђености контекстуализује се као представа о припадању одређеном друштвеном универзуму. У већини случајева писци 19. века приказују позицију угроженог тела као позицију припадника ниже класе у свету више друштвене класе. Најчешћи контраст који се успоставља јесте

¹³⁵ О проблему каузалности у Золиним романима видети: Nelson, R. J., *Causality and narrative in French fiction from Zola to Robbe-Grillet*, The Ohio State University Press, 1990.

контраст између представе о оскудици и представа о богатству: ту је угроженост контекстуализована као глад. Тело које гладује не припада свету обиља, сјаја, богатства, или напросто оном свету у којем је видљив вишак вредности. Тело се, дакле, открива као угрожено у оном тренутку када ступи у свет у којем је видљива разлика између њега и других тела.

У Дикенсовом и Игоовом роману позиција тела у друштвеном свету одређује се и на основу представе о поседовању односно непоседовању предмета неопходних за преживљавање. Контраст „имати–немати“ контекстуализован је сликом „угроженог тела“ и односом између „мучитеља“ и „жртве“. У романима Виктора Игоа и Чарлса Дикенса угрожено тело жртве приказује се као тело гладног сирочета. На гозбенима сликама представа о недостатку хране и немогућност да се до ње дође изражава представу о неприпадању суровом непријатељском свету. У свим овим случајевима тело се открива као угрожено у једном, а као обезбеђено у другом свету. И Дикенс и Иго приказују духовни преображај: Оливер Твист и Козета не припадају свету мучитеља, али зато припадају свету добротинеља.

Други важан контраст јесте контраст између представа о природном и вештачком телу: док је на гозбеним сликама тело буржуја, или уопште припадника више класе, приказано као „покривено“ и замаскирано, дотле је тело припадника ниже класе чисто, аутентично, једноставно и непатворено у својој појави. Толстој представу о угрожености и неприпадању контекстуализује представом о симболичком насиљу и разврату. То важи и за слику Тајферове гозбе у Балзаковом роману *Шагринска кожа*. Заједничко за ове гозбене слике јесте то што се могућност насиља не односи директно на припадника ниже класе или онога ко не припада свету више класе. Представа о насиљу је подигнута на једну вишу, универзалну раван.

На гозбеним сликама у Мелвиловом и Јокаијевом роману позиција тела у свету приказана је као неодређена, што ствара представу о релативизовању друштвених, класних и биолошких односа. И у једном и у другом случају релативизовање друштвених односа приказано је као релативизовање представе о насиљу и представе о угрожености тела. У роману *Моби Дик*, угрожено тело представља тело припадника ниже, радничке класе, а у роману *Набоб* тело

изопштеника из друштва – тело Циганина. Неодређеност отеловљене позиције директно је повезана са његовом привидном вечитошћу или са његовим мимикријским моћима и узимањем улога у којима се раствара његов идентитет.

3. ПАМЋЕЊЕ ЖАНРА

3.1. Уводна разматрања

У роману 19. века гозбене слике откривају начин на који се позиција тела у свету конституише на основу сложених контекстуалних односа између представе о беседи и представе о поретку догађаја. Под беседом овде подразумевамо беседу изговорену на гозби и беседу о гозби, а као најважније догађаје узимамо долазак гостију на симпозион, упад пијанца или потпуни скандал – укратко, занима нас онај поредак догађаја на основу којих се симпозион одређује као успео или неуспео. У овом поглављу желимо да покажемо не само то да Сократова беседа открива истину о односу између тела и духа већ исто тако да и догађаји који се одигравају на симпозиону садрже оригиналну филозофску поруку.

Беседу о гозби налазимо у већ помињаном Плутарховом, Гелијевом и Атенејевом симпозиону – тамо она има облик учене расправе која се „догађа“ на симпозиону. Међутим, у Платоновом симпозиону беседа о гозби је много чвршће повезана са поретком догађаја. Аристодем приповеда о томе да је срео Сократа и да су се запутили Агатоновом дому пошто су чули да трагички песник прославља своју победу. Та „успутна“ беседа о гозби је подједнако битна као и беседе учесника на гозби, што се често заборавља када се говори о Платоновој *Гозби*.

Гозбене слике откривају начин на који се позиција тела у свету конституише на основу сложених контекстуалних односа између представе о беседи и поретку догађаја. Под беседом овде подразумевамо: беседу изговорену на гозби и беседу о гозби, а као најважније догађаје узимамо долазак гостију на симпозион, упад пијанца или потпуни скандал – укратко, занима нас онај поредак догађаја на основу којих се симпозион одређује као успео или неуспео. Тек када све то узмемо у обзир, имаћемо ближу представу не само о томе шта нам Сократ говори него и шта нам цео симпозион говори о односу између духа и тела. На основу тога донећемо закључке о томе какву филозофску поруку шаљу гозбене слике у роману 19. века.

Поредак догађаја треба да сведочи о томе да ли је домаћин симпозиона гозби одржао ниво пристојности. У већини случајева догађаји који стварају хаос везују се за феномен пијанства, комоса и представу о умерености и неумерености. Догађаји на комосу могу бити безазлени (као што је, на пример, долазак Алкибијада на Агатонову гозбу), али исто тако могу садржати елементе насиља (као долазак Филоклеона са симпозиона приказан у Аристофановим *Зољама*).¹³⁶

Укратко, комос у сваком тренутку може, али и не мора, да се претвори у низ хаотичних догађаја. Ове наративне и метанаративне, као и дискурзивне и метадискурзивне, елементе можемо наћи и у другим уметничким делима, али специфичност жанра симпозиона јесте у томе што он беседу о телу и догађаје на којима тело игра битну улогу доводи у везу са позицијом тела у свету духа и свету материје. Гозба, по дефиницији, претпоставља то да учесници имају свест о материјалном и духовном контексту свог телесног присуства. Беседа *о нечему*, с друге стране, претпоставља смисао за апстракцију и у овом случају, у већој или мањој мери, подразумева дистанцу како у односу на текуће догађаје тако и у односу на властите физиолошке потребе.

Однос између беседе, тела и догађаја може се такође посматрати као игра изненађења. У игри изненађења није битно само шта је то што изненађује - већ и то колико је само изненађење, као догађај, предвидиво и предвиђено, на који начин делује на госте на гозби. Реакција читаоца, слушаоца или учесника гозбе зависи од одговарајућег опажајног контекста. На догађаје као што су гозбе, венчања, рођенданске прославе долази се управо са очекивањем да ће се догодити „нешто необично“. У контексту опажања, предвиђање се односи на то да ће изненађујући догађај изазвати слабији или краћи негативни афекат као одговор на изненађење¹³⁷. Главно и најпредвидивије изненађење које се у животу ишчекује је смрт.

¹³⁶ О сликама комоса у Аристофановим комедијама видети: Bowie, A. M., *Aristophanes: myth, ritual and comedy*, Cambridge University Press, 1996; Bierl, A., „Komos and Comedy; B. Pütz: The Symposium and Komos in Aristophanes. (Drama: Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption 22.) Pp. x + 306, ill. Stuttgart and Weimar: Verlag JB Metzler, 2003. Paper, EUR39. 95. ISBN: 3-476-45318-9“, *The Classical Review* 55.2 (2005): 422; Bowie, A. M., „Thinking with drinking: wine and the symposium in Aristophanes“, *The Journal of Hellenic Studies* 117 (1997): 1–21.

¹³⁷ Topolinski, Sascha, and Fritz Strack. "Corrugator activity confirms immediate negative affect in surprise." *Frontiers in psychology* 6 (2015).

На почетку Ксенофоновог *Симпозиона* речено је да се Калија враћа са Панатенејских игара са Аутоликом, победником на коњским тркама. Док су се враћали кући, наишли су на Сократа и Хармида и замолили их да пођу са њима Калијином дому. Сократ и Хармид су позив на почетку учтиво одбили, али су, након Калијиног наваљивања, ипак на крају пристали (*Сутр* 1. 7).

У уводној причи у Платоновом *Симпозиону* приказан је разговор између Феникса и Аполодора, који се односи на долазак незваних гостију. Аристодем је једном приликом наишао на Сократа, окупаног и обувеног у сандале. Сократ му предложи да пође заједно са њим на гозбу коју је приредио Агатон: у почетку се Аристодем противи предлогу не желећи да се на гозби појави као незвани гост. Међутим, Сократ га на крају наговори и он попусти.

На овим примерима може се запазити да се представа о кршењу правила релативизује: такође се релативизује и представа о изненађењу. У првом случају домаћин „случајно“ наилази на могуће госте, а у другом случају приповедач случајно наилази на главног госта, Сократа. У оба случаја противљење гостију не може се схватити озбиљно: главно је то да познају правила гозбе – и притом знају да је главно правило привидно кршење правила.

Из претходног излагања можемо закључити да се на гозбеним сликама позиција тела у свету изграђује на основу суптилних контекстуалних односа између гозбене беседе и гозбеног догађаја. У гозбене беседе спадају беседе на гозби и беседе о гозби. Прву чине беседе коју изговарају учесници гозбе, а другу беседе и извештаји о гозбама које су биле или који ће бити приређене. У гозбене догађаје спадају долазак на гозбу, ток гозбе и завршетак гозбе, који је обележен потпуним скандалом или новим упадом незваног госта, који прети да потпуно „поквари утисак“ о гозбеној хармонији.

Филозофска димензија беседе и филозофска димензија догађаја темеље се на представи о дозвољеном или предвидивом одступању од утврђених правила, које се испољава у разним нијансама гозбеног хумора: комичном димензијом говора и комичном димензијом догађаја. Главна тема Платонове *Гозбе* јесте однос између материје и духа који се контекстуализује идејом о љубави. Динамична

природа тога односа огледа се не само у редоследу и садржају беседа него и у садржају и редоследу гозбених догађаја.¹³⁸

Главни критеријум за ову поделу јесте однос између садржаја филозофске беседе, тела и догађаја на симпозиону. Да бисмо разумели оригиналност са којом поједини писци приказују гозбене слике, прво морамо прецизно одредити појмове гротеске и бурлеске. Под гротеском подразумевамо сваки идентитет између друштвене, телесне или језичке аномалије и вишег нивоа естетске игре, којом се успоставља један нови, алтернативни уметнички свет. За то су прави примери гозбене слике код Балзака, Гогоља и Достојевског. То што Семјон Мармеладов, у роману *Злочин и казна (Преступление и наказание, 1866)*, као лакрдијаш (забављач) у најобичнијој крчми држи апокалиптичне беседе на архаичном руском језику, указује на једну вишу, егзистенцијалну димензију – димензију јеванђеоске проповеди и гротескног откровења. Лакрдијаш је веома озбиљан. Према томе, тај несклад уведен је у име нечег другог, другог, бољег света – у име неке лепше и савршеније, рајске стварности. Алузијама на лакрдијашево неугледно тело само привидно се указује на то да оно припада свету материје. А у суштини, представа о неугледности говори о томе да је то тело издвојено од осталих тела у једном дубљем егзистенцијалном смислу. Своју скандалозну беседу оно изговара у име једног вишег принципа.

Насупрот томе, бурлеску одликује статични идентитет између одређене аномалије у кодовима понашања и потпуног обесмишљавања гозбеног ритуала. Примери за то су гозбене слике у делима Марија Хосеа Ларе, Нечуј-Левицког, Алека Константинова и Стевана Сремца. То што Бај Гањо Алека Константинова улази, као паразит, у кућу Константина Јиречека, преждерава се, брбља и досађује својим празним причама, не представља ништа друго него најобичније кршење ритуала гостопримства. Лакрдијаш није озбиљан – лакрдијаш је обичан лакрдијаш.¹³⁹ Представа о његовом телу контекстуализује се као представа о телу које припада искључиво свету материје.

¹³⁸ О вези између догађаја и беседа видети: Henderson, J., „The life and soul of the party: Plato, Symposium“, *Intratextuality: Greek and Roman Textual Relations* (2000): 287–324.

¹³⁹ Лакрдијаш представља фигуру паразита. О Сократу као фигури паразита у Платоновој *Гозби* видети: Raffel, S. H., „Parasites, principles and the problem of attachment to place“, *History of the Human Sciences* 19.3 (2006): 83–108.

У гротески садржај односа између филозофске беседе и целокупног ситуационог контекста симпозиона задржава одређени ниво егзистенцијалне важности. У њој може постојати пародијско снижавање теме, као, на пример, у Аристофановој беседи, али гротескно тело о којем се говори, или на које се само алудира, има једно дубље значење. Према томе, беседа о гротескном телу или сама слика гротескног тела, за разлику од бурлеске, игра важну улогу у смисаоној организацији целокупне композиције симпозиона.

Као својеврстан тест за исправност ове дистинкције, поставимо питање: има ли Аристофанов мит о андрогинима икаквог смисла? Посматран очима онога ко у Платону тражи довршене филозофеме, он доиста може изгледати бесмислен и потпуно неупотребљив, на пример, за неку монографију која се бави Платоновим идејама. Но, тако не можемо разумети суштину *Симпозиона*. Аристофанова беседа је важан моменат у динамици и рађању тела велике идеје о љубави. С једне стране, она се може тумачити као пародија Ериксимаховог говора и његове медицинске идеје о космичкој симпатији (185с–189b).

Међутим, она је нешто много више од тога: то је цела једна могућност, цео један свет у којем се тела растављају, састављају, одражавајући тиме идеју о вечитим састанцима и растанцима учесника симпозиона. Његова гротеска има битну егзистенцијалну вредност.¹⁴⁰ Његов говор (189с–193d) није бурлеска, већ гротеска, која има важно место у композиционом јединству Платонове *Гозбе*.¹⁴¹

За разговоре пијанаца карактеристично је то да у њима доминира весели и радосни тон, који релативизује важност филозофске теме. Од тога у ком је степену тема релативизована, зависиће однос између трагичног и комичног карактера симпозиона. Ако је она превише релативизована, и не само то, него потпуно пародирана, онда је реч о бурлески. Лик прича толико бесмислено,

¹⁴⁰ О Аристофановој беседи писано је много. Видети: Dover, K. J., „Aristophanes’ Speech in Plato’s Symposium“, *The Journal of Hellenic Studies* 86 (1966): 41–50. Харис Данијелс њен садржај ставља у контекст родних представа присутних у хеленском друштву, што, по нашем мишљењу, представља потпуно погрешан приступ. Harris, D. A., „Androgyny: the sexist myth in disguise“, *Women’s Studies: An Interdisciplinary Journal* 2.2 (1974): 171–184.

¹⁴¹ О садржају Аристофанове беседе и миту о андрогинима видети: Dover, K. J., „Aristophanes’ Speech in Plato’s Symposium“, *The Journal of Hellenic Studies* 86 (1966): 41–50; Saxonhouse, A. W., „The Net of Hephaestus: Aristophanes’ Speech in Plato’s Symposium“, *Interpretation. A Journal of Political Philosophy Flushing, NY* 13.1 (1985): 15–32; Ludwig, P.aul W., „Politics and Eros in Aristophanes’ Speech: Symposium 191e–192a and the Comedies“, *American journal of philology* (1996): 537–562.

неповезано и непристојно, да то нимало не доликује ни месту ни прилици. Он сам производи или говори о потпуном расулу.

С друге стране, ако Алкибијадов улазак најављује расуло, оно ипак представља очекивани део једне обредне и жанровске конвенције. У неким романима, као што је *Идиот*, јављају се ликови који, по својој улози, показују јасну сличност са Алкибијадом, као што је, на пример, Рогожин који упада на гозбу Настасје Филиповне. Лик чанколиза се не јавља у слици Тајферове гозбе. Разговори пијаних већ сами по себи представљају једну врсту расула, те, у случају поменутих гозбе, није потребно да се уводи нови елемент који нарушава хармонију симпозиона. Али те недвосмислене композиционе паралеле овде и нису толико важне. Суштина лежи у односу између хармоније и расула и гротескне уметничке логике помоћу које су та два елемента повезана. Ефекат бурлеске на симпозиону постиже се тако што се у питање доводи сагласје између теме беседе и карактера гозбеног догађаја. То ћемо подробно анализирати на примерима романа Ивана Нечуј-Левицког, Алека Константинова и Стевана Сремца.

Међутим, у салонским разговорима потпуно се искључује могућност и гротеске и бурлеске. Разлог лежи у томе што статични идеал салонског космоса не трпи никакву нестабилност, већ се ослања на магију места, распореда и декорума. У већини случајева писци 19. века пародирају ове класицистичке конвенције, али не постижу обавезно бурлескни ефекат.

Дилема „логос или храна“, која постоји у Платоновом дијалогу, по правилу се решава у корист логоса, не обавезно филозофског, али свакако важног, посебног разговора или дијалога који се води између чланова друштвене елите. У свом најчистијем облику, примат говора над храном задржао се у британској књижевности, и разлоге за то треба тражити у „класицистичким“ конвенцијама викторијанске културе, која је практично обележила читаву британску књижевност 19. века, па чак и дела оних писаца као што је Оскар Вајлд, који су у сваком идеолошком смислу тражили отклон од викторијанства. У француској књижевности тешко је наћи „чисте примере“, будући да се у њој дух декорума редовно меша са више или мање притајеним испољавањем сексуалности, најчешће у гротескним контекстима. То исто важи и за руску књижевност, где се,

по правилу, салонски догађаји пародирају као слике вештачке, отуђене француске културе.¹⁴²

У уводним разматрањима напоменули смо да је за језик салона суштинска идеја о трансцендентној заједници укуса, то јест идеја декорума. У њој се физичко тело трансцендира на два нивоа: кроз магију места и магију говора. У оба случаја племић се, поштујући кодове понашања, уздиже изнад области вулгарног и свакодневног. Он је долично обучен, исправно говори, седа на право место.

Ове деликатне односе покушаћемо да анализирамо на примеру појединачних књижевних дела. Главни параметри којима ћемо се служити јесу: композициона структура гозбе, однос између теме разговора и ситуације у којој се он води, и однос између трагичне и комичне димензије симпозиона. Овим параметрима служићемо се зато да бисмо оценили на који начин се односе хармонија гозбе и могућност њеног потпуног расула. Зато што управо на равнотежи сила реда и сила деструкције почива космос симпозиона.

Та равнотежа се може посматрати из неколико углова: као равнотежа између трагичног и комичног, као равнотежа између реда који успоставља домаћин и хаоса који производи паразит и као динамична равнотежа између теме и одступања од теме. О равнотежи између трагичног и комичног свој загонетан коментар дао је сам Платон, то јест Аристодем, главни Платонов приповедач: на крају гозбе једини будни остали су Агатон, Сократ и Аристофан, који пију заједно из једне чаше. Сократ Агатона и Аристофана убеђује у то да је прави песник онај који пише и комедије и трагедије (223d). Дакле, и трагедија и комедија улазе у космос Платонове *Гозбе*. Међу говорницима су трагички и комички песник, а Дионис, који узима обличје Алкибијада, суди и једноме и другоме, управо на Великим дионизијама, које тек што су се завршиле.¹⁴³ То што су, на крају, и Агатон и Аристофан заспали, а филозофија, у обличју Сократа, остала будна, можда говори о томе да је управо филозоф онај који може писати и трагедију и комедију. Но, загонетна алузија на драмску уметност може значити и то да су доживљаји трагичног и доживљај комичног инхерентни људском бићу и да онај

¹⁴² Видети: Ames, K. L., *Death in the dining room and other tales of Victorian culture*, Temple University Press, 1995.

¹⁴³ Видети: Sider, D., „Plato’s Symposium as Dionysian Festival“, *Quaderni urbinati di cultura classica* (1980): 41–56; Salman, C., „Anthropogony and Theogony in Plato’s Symposium“, *Classical Journal* (1991): 214–225.

који најбоље познаје живот (а то је, опет, филозоф), најбоље познаје и може на најбољи начин писати у оба жанра. Сам Платон је писао трагедије, а сасвим је могуће да се окушао и у комедијама. Писац 19. века, као уметник гозбе, мора имати сличну врсту филозофске будности – мора бити не само уметник него и филозоф гротеске. Два највећа таква „филозофа“ јесу Балзак и Достојевски. Балзак је написао *Људску комедију*, али у тој комедији има много трагичних елемената. Исто важи и за Достојевског, премда је код њега трагична димензија много видљивија.

У композиционом смислу, динамична равнотежа симпозиона огледа се у равнотежи између реда који успоставља домаћин гозбе и уласка паразита. Алкибијадов улазак је очекиван, гротескан – он је ритуалне природе, и као такав, на гротескан начин доприноси рађању идеје о љубави. У тематском смислу динамична равнотежа се огледа у складу између теме беседе и привидном одступања од теме. Учесника симпозиона који одступа од теме на такав начин да његова упадица не представља никакву вербалну агресију нити неусаглашеност са општом атмосфером гозбе – можемо грубо назвати фигуром провокатора.

Тема Аристофанове беседе само појачава шаљиви тон који је већ присутан на симпозиону, што значи да између његових и Агатонових шала постоји једна динамична равнотежа. Међутим, ваља бити опрезан када се говори о могућем жанровском одређењу ове поставке. Није нам познато да је у жанру античког симпозиона постојала чврста, формална улога провокатора. Аристофанов испад могао би се донекле тумачити у контексту *parthesi*-је, слободног говора, као једног од најпрепознатљивијих обележја старе комедије. У својим парабазама, сам комедиограф иступа као провокатор. Цинични провокатор, који ремети симпозион тако што се потпуно противи његовим правилима, неусаглашен са својом околином, представља фигуру која се најчешће јавља у британском роману. С друге стране, за руску књижевност карактеристичнији су лакрдијаши – Лебедев, Лебјаткин и Фердишченко.

3.1.1. Балзак и Достојевски: изненађујуће

беседе и изненађујући догађаји

У слици Тајферове гозбе (*Шагринска кожа*, 1831) људско тело ступа у нови свет, свет материје и бесконачне друштвене мимикрије. Међутим, свет материје приказан је као свет који има и вишу, егзистенцијалну вредност. Ова представа о телу дата је у комбинацији скандалозних беседа и изненађујућих догађаја. И у једном у другом случају одступања су релативизована. Прво одступање од редоследа догађаја огледа се у томе што главни јунак романа, Рафаел, долази као незвани гост на гозбу богаташа. Друго одступање огледа се у слици потпуног расула којим се гозба завршава – након беседа, гости се препуштају разврату. Одступање од садржаја беседе огледа се у томе што, уместо целовитих беседа, новинари изговарају кратке и ефектне каламбуре у којима се алудира на телесна уживања.

Храни и говору дата је подједнака важност: Тајферови гости говоре у *тренутку док* испијају вино. Не без разлога, описујући ову гозбу Балзак алудира на Раблеов и Петронијев антисимпозион, који садржи три класична елемента: долазак званих гостију, Емила и Рафаела, филозофске беседе и сцену потпуног расула. Наравно, веза између тела, говора и сексуалности код Балзака ни издалека није тако експлицитна као што је на пример код Раблеа. Као код већине писаца 19. века, аспекти сексуалности и телесности код њега остају прећутани и прикривени. У разговорима пијаних филозофира се о телу и о његовој друштвеној функцији. Могућности завођења и освајања друштвеног простора су бесконачне. До успеха се долази преко жена, куртизана, а до жена се, између осталог, долази и употребом језичких и друштвених игара.¹⁴⁴

Филозофске беседе претворене су у низ наизглед неповезаних филозофских парадокса, чија је функција потпуна релативизација друштвене реалности.¹⁴⁵ Динамика гротеске, као код Раблеа, изражава раст, увећавање и

¹⁴⁴ О представи релативизације друштвене реалности у роману *Шагринска кожа* видети Barges-Rollins, Y., „Une 'danse macabre': du fantastique au grotesque dans la Peau de chagrin“, *Romantisme* 15.48 (1985): 33–46.

¹⁴⁵ О функцији филозофских беседа у Балзаковим романима, видети: Borderie, R., „Le corps de la philosophie: 'la peau de chagrin'“, *L'Année balzacienne* 2.1 (2001): 199–219.

преобиле животних могућности.¹⁴⁶ Балзаков текст успоставља свет у којем су могуће бесконачне друштвене мимикрије, и зато је ова слика нешто много више од сатире. Већ смо је анализирали кроз призму друштвених односа. Ваља напоменути да је гротескна природа разговора пијаних повезана са релативизацијом класних односа и обележја. Свака политичка парола изговорена на гозби представља један од углова гледања на историју и њене ћудљиве законе.

Могу се запазити три важне карактеристике које су заједничке за Тајферову и Трималхионову гозбу. Будући да се, као код Петронија Арбитра, на Тајферовој гозби филозофира током теревенке, а не после ње, она представља јасан пример антисимпозиона. У обе гозбене слике дијалози се нагло прекидају паузама у којима се храна уноси и износи. Трећа заједничка црта јесу алузије на позориште – Балзак Тајферову гозбу иронично пореди са класичном трагедијом и дели је на чинове, као позоришну представу (Балзак 1950: 53). „Росинијевским крешендом“ (*Ibid.*, 53) атмосфера Балзакове трагедије тежи све више ка потпуној распојасаности.¹⁴⁷ Алузије на трагедију и оперу односе се на представу о стабилној структури гозбе и о статичној позицији тела у свет духа. Реч је о пародији: Тајферова гозба, заправо, нема никакву структуру. Догађаји на гозби контекстуализују се као динамика жеље и тренутних потреба.

Главна тема филозофског разговора јесте улазак реалног, људског тела у друштвену и историјску реалност – реалност која пред Рафаелом искрсава у гротескној разноврсности својих мимикрија, позиција и неочекиваних улога.¹⁴⁸ Тај улазак приказан је као екстатичан догађај: под утицајем попијеног алкохола, новинари бивају све виспренији и довитљивији, али та „мудрост“, „тешко пијанство које је постало мудро и проницљиво“ изједначено је са празнином и извештаченошћу.

¹⁴⁶ Употребу гротеске у роман *Шагринској кожи* веома успешно је анализирао Барг Ролинс Ивон. За разлику од нас, она акценат ставља на елементе фантастике: Barges-Rollins, Y., „Une 'danse macabre': du fantastique au grotesque dans la Peau de chagrin“, *Romantisme* 15.48 (1985): 33–46.

¹⁴⁷ О Балзаковом односу према музици видети: Parker, D. C., „Balzac, the musician“, *The Musical Quarterly* 5.2 (1919): 160–168; Glassow, E. T., „Rossini's Mosè According to Balzac Excerpts from Massimilla Doni“, *The Opera Quarterly* 9.4 (1993): 23–41.

¹⁴⁸ Афирмацијом тела и принципа уживања посебно се бавила Бордери Режин. Видети: Borderie, R., „Le corps de la philosophie: 'la peau de chagrin'“, *L'Année balzacienne* 2.1 (2001): 199–219.

„Као што узбуркано море удара о хридице, тако се чинило да ти умови, ношени олујом, желе пољуљати све законе, међу којима плове цивилизације, несвесно се покуравајући вољи Бога, који оставља у природи добро и зло, и чува само за њих тајну вечне борбе“ (Балзак 1950: 54).

Обиље гласова и реторички парадокси које новинари изговарају током пијанке умножавају погледе на променљиву слику друштвене стварности. Посебно је интересантно то да се Балзак од ових гласова уопште не дистанцира – ефектни парадокси његовог приповедача претачу се у парадоксе надахнутих новинара.

„Између жалосних шала, које су збијали синови Револуције при рођењу једног листа, и разговора веселака, који су пили при рођењу Гаргантуе, зјапио је понор, који је делио 19. век од 16. века. *Онај је у смењу припремао рушење, а наш се смеје сред рушевина*“¹⁴⁹ (Балзак 1950: 57).

Постоји немала сличност између последње реченице и обрта којим се, нешто касније, служе банкар и Емил:

Банкар: „Пијмо дакле у част глупе власти која нам даје толику власт над глупанима“ (*Ibid.*, 65).

(...)

Емил: „Кад у законима влада деспотизам, онда у обичајима влада слобода и обрнуто“ (*Ibid.*, 67).

Ове подударности указују на то да сам Балзак учествује у успостављању новог, гротескног света историјске реалности и да је новинарски говор нешто много више од обичне сатире. Једење и говорење узајамно се не искључују, већ допуњују. Та нова стварност, пуна наизглед нерешивих контрадикција, јесте оно што је у *Шагринској кожи* најмагичније.¹⁵⁰ Радосни, раблеовски тон разговора пијаних управо се односи на егзистенцијално разрешавање тих контрадикција.¹⁵¹

¹⁴⁹ Курзив је наш.

¹⁵⁰ Видети: Fanger, D., *Dostoevsky and romantic realism: a study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens, and Gogol*, Northwestern University Press, 1998.

¹⁵¹ О односу између Балзаковог и Раблеовог стваралаштва видети: Lecuyer, M., *Balzac et Rabelais*, No. 47, Paris, Societe d'edition „Les Belles Lettres“, 1956; Sckommodau, H., „Sens dessus dessous, sens devant derrière bei Balzac und Rabelais“, *Zeitschrift für romanische Philologie (ZrP)* 84.1–2 (1968): 49–66.

Главно питање које се поставља јесте: како постићи успех у савременом друштву? Један од одговора је: учествовати у тој мимикрији, прикривати се и прерушавати. Новинари шалливим тоном оправдавају своје безочне поступке (Балзак, 1950: 57–63). Тријумфално се слави бескрупулозно освајање друштвених позиција. Масол је постао републиканац „зато што му је недостајала једна речца испред презимена“; Клод Вињон је усхићен, јер се продао се „за десет новчића“ (Балзак 1950: 55). Управо је та релативност оно што је овде ново и гротескно. Филозофија друштвене динамике потпуно се огледа у динамици језика.

Према томе, на Тајферовој гозби потпуно доминира импресија расула – уместо филозофских беседа или беседа које одликује озбиљан филозофски дискурс, Балзак описује разговоре пијаних у виду искиданих и кратких реплика. Будући да немају никакву видљиву кохерентност, њихову полифону целину можемо окарактерисати као један од највидљивијих симптома антисимпозиона, онаквог какав налазимо у Петронијевом делу. И са античким симпозионом и античким антисимпозионом Тајферова гозба дели одређене наративне и композиционе елементе: долазак незваних гостију, разговори између беседа, и филозофску анализу феномена ероса и љубави, која је овде, као и у Трималхионовој гозби, иронично изједначена са сексуалношћу.

На гротескно јединство трагичног и комичног Балзак сасвим експлицитно алудира тиме што гозбу упоређује са класичном трагедијом и што је, као и трагедију, дели на чинове. Осим пародичне алузије на класично позориште и поетичке полемике између романтичара и класициста, ово поређење сведочи о Балзаковој дубокој уметничкој самосвести и познавању духа античког симпозиона. Као што ћемо имати још прилике да видимо, у симпозиону који приказује Достојевски у роману *Идиот* – у симпозиону у Лебедевљевом дому, елементи трагичног и комичног готово да су потпуно уравнотежени, премда, у целокупном роману, трагично веома претеже у односу на комично. Насупрот томе, у слици Тајферове гозбе разлике између представа о „трагичном“ и „комичном“ релативизоване су – у разговорима пијаних који се воде између новинара и пропалих писаца, значај историјских трагедија, друштвени преокрети и револуција релативизовани су лаким каламбурима.

Садржај беседа подсећа више на беседе изговорене на Трималхионовој гозби него на беседе изговорене на Платоновој *Гозби*.¹⁵² Оне имају још мање садржаја него беседе које приказује Петроније. Међутим, управо та испрекиданост и фрагментарност може се довести у везу са новом филозофијом тела. Каламбур се односи на један тренутак, на телесни гест, а филозофска беседа, с друге стране, односи се на дискурзивно дистанцирање од времена и од представе о томе да тело егзистира и изражава се у времену. Исто тако, као и код Петронија, паузе између „беседа“ немају никакву видљиву структурну улогу. Јер, разговори између беседа подједнако су бесадржајни као и саме беседе. Све то учествује у стварању представе о блиској вези између телесног геста и беседе којима тело само себе изражава.

Ако се не може рећи да је Рафаелово подлагање искушењима богатства приказано као нешто трагично, исто тако се не може рећи да је оно комично. Ово релативизовање омогућено је вештим комбиновањем готске атмосфере са реалним гозбеним амбијентом – реч је, укратко, о једној типичној романтичарској гротески. Гротеска се изграђује делимично и на основу очигледне паралеле између садржаја беседе и понашања гостију – док филозофирају о историји, љубави и магији друштвених односа, новинари „једу и пију“ (Балзак 1950: 55). Дакле, својим понашањем гости потврђују главне идеје изложене у беседама. Ново тело улази у историју,¹⁵³ што значи да употребом гротеске Балзак успоставља један нови уметнички свет.

Улогу Платонове Диотиме на Тајферовој гозби преузимају разуздане куртизане, Аквила и Еуфразија. Тема њихове беседе је: женска врлина и однос мушкараца према женама. Куртизане Емила и Валентина уче томе како да сексуалност повежу са филозофијом друштвеног опортунизма. Амбициозни мушкарац до успеха долази преко жена.

Аквила и Еуфразија се у својим беседама подсмевају хришћанским врлинама:

¹⁵² Видети: Woods, H. A., *The Humor of Balzac*, 1962.

¹⁵³ О односу између тела и историје видети: Petrey, S., *Realism and revolution: Balzac, Stendhal, Zola, and the performances of history*, Cornell University Press, 1988; Cooter, R., „The Turn of the Body: History and the Politics of the Corporeal“, *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* 186 (2010): 393–405.

„Крепост! Ми је препуштамо ружним и грбавим женама“;
„подавати се читавог живота човеку, који је одвратан, одгајати децу која ће те оставити, и још им рећи: хвала, ето то су крепости, које ви захтевате“;
„сви су говорили док су јели“ (Балзак 1950: 56).

Све те беседе, ма колико звучале испразно, пред читаоцем, откривају нови свет *Људске комедије*.

3.1.2. Мармеладов и Лебедев: пијанство, расуло и нова рајска хармонија

Још у већој мери него Балзакови, симпозиони у романима Фјодора Михајловича Достојевског одликују се јасним жанровским паралелама са Платоновим симпозионом. Одступање од редоследа догађаја карактерише долазак незваног госта, долазак или затечено присуство чанколиза, или потпуни скандал на крају гозбе. Одступање од предвиђене беседе контекстуализује се увођењем фигуре лика „философа будале“, који држи проповед о љубави, као што су Мармеладов и Мишкин, или о темама које се посредно односе на љубав, као што је Лебедев. Релативизовање ова два одступања могуће је повезати са наглашеном драмском структуром његових романа. Они толико прожимају сваки сегмент његовог стваралаштва да је велико питање имамо ли права да уопште говоримо о антисимпозиону, или да можда није боље употребити термин „симпозион“¹⁵⁴.

Тема гозбених разговора у роману *Идиот* је „спасење света“. Као једна од најзаступљенијих тема у стваралаштву Достојевског, она битно одређује контекст хармоније и расула гозбе. Код њега је ова тема уско повезана са логиком апсурда.¹⁵⁵ Реторика апсурда је увек обележена логиком искупљења, а разговори пијаних током симпозиона представљају њен веома важан део. Симпозион

¹⁵⁴ О драмској структури романа Фјодора Михајловича Достојевског видети: Шестов, Л., *Достоевский и Нитше: философия трагедии*, Скифы, 1922; Иванов, В., „Достоевский и роман-трагедия“, *Собр. соч* 4 (1881); Сох, R. L., *Between earth and heaven: Shakespeare, Dostoevsky, and the meaning of Christian tragedy*, Holt McDougal, 1969.

¹⁵⁵ Нажалост, западноевропски критичари имају обичај да апсурд у романима Достојевског повезују са поетиком модернизма. Такав је случај са монографијом Роја Дејвисона, у којој се пореде Достојевски и Ками: Davison, R., *Camus: the challenge of Dostoevsky*, University of Exeter Press, 1997. Као последица тога, егзистенцијалистичка димензија апсурда углавном се доводи у везу са атеизмом или чак нихилизмом, што, без сумње, представља веома једностран поглед на стваралаштво Фјодора Михајловича Достојевског.

одражава не само опште црте полифоније о којој говори Бахтин у својој монографији *Проблеми поетике Достојевског*¹⁵⁶ (*Проблемы поэтики Достоевского*, 1963) већ управо и њену најтешњу повезаност са идејом о спасењу света. Лик-идеја долази у сукоб са спољашњом средином, и као последица тога неминовно настаје скандал, а некада се дешава и злочин, који се на крају показује као неопходан елемент спасења и искупљења. Због тога су у гозбеним сликама веома изражени драмски делови и гротескни ликови са гротескним патосом, какви су Мармеладов (*Злочин и казна*) и Лебедев (*Идиот*).

У роману *Злочин и казна (Преступление и наказание, 1866)* Мармеладовљев апокалиптични говор занимљив је највише због тога што сам за себе представља једну малу драму. То није говор пијанца, већ разговор пијанца. Иако Раскољников све време током његове беседе ћути, ми чујемо дијалог – заправо, Мармеладов га искушава да учествује у људском разговору који му болно недостаје, којег се одриче, али којем све време несвесно тежи. Код Достојевског патос се јавља у самом злочину, а искупљење у казни. Долазак Раскољникова у крчму само је најважнија драматична преокрета. Мисао о томе да рационално размишљање доводи до злочина код Достојевског је на изузетан начин повезана са идејом да истовремено и необични и драматични догађаји могу повратити веру у људскост и истински живот. Због тога патос симпозиона увек има егзистенцијалне димензије. За тим дубоким егзистенцијалним доживљајем заједнице са људима Раскољников несвесно чезне. Он је већ загњурен у „логичка и рационална“ размишљања у којима оправдава злочин и убиство старе лихварке.

У крчму он улази као „незвани гост“. У суштини, за сваког посетиоца крчме може се рећи да је незвани гост, али је у тексту експлицитно наглашено да Раскољников ретко посећује крчме. Он све време ишчекује да ће се догодити нешто што је само по себи непредвидиво – да ће наићи на интересантног саговорника. Достојевски се игра речју „жажда“ и тиме отвара питање: чега је то Раскољников жедан, пива или искреног разговора? Мармеладов, можда, нема куда да иде, као што и сам каже на почетку беседе (Достоевский 1975: 40) и зато излаз налази у безумљу, али то безумље се не одражава на његовом телу и лику. Он је јадан и понижен, али управо зато је, у исто време, и велики пророк. Он не само да

¹⁵⁶ Видети: Бахтин, М., *Проблеми Поетике Достојевског*, прев. Милица Николић, Београд, 2000. Феноменом полифоније Бахтин се подробно бави у првом поглављу, стр. 7–47.

није бурлескан, него, према логици коју је Достојевски поставио, он и не може постати бурлескан. Сиромаштво није порок, тврди Мармеладов (*Ibid.*, 40). Али то, у исто време, не значи да је пијанство некаква посебна, романтичарска врлина. Достојевски, у том погледу, остаје до краја реалиста. Мармеладов је гротескан управо зато што га његово пијанство и унижава и узвисује. Он јесте лакрдијаш – трагичан и комичан у исто време.¹⁵⁷

Но, Мармеладовљев ударац по челу јесте ударац стварног човека. Сасвим је реално то што се обратио Раскољникову: данима ни са ким реч није проговорио. А када је проговорио, рекао је велике истине и о себи и о човечанству. Он је прљав, јадан, понижен човек. Он је, како и сам каже, „свиња“ која ужива у томе што га, са добрим разлогом, бије властита жена (*Ibid.*, 55). То је живо, напаћено, али естетски неокрњено тело, које својом великом беседом очовечује и „осмишљава“ лудило које са свих страна надлази. А то лудило је лудило разума. Гротескно је и то што патос врхунац достиже у слици свакодневног скандала: у конкретном случају, Катарина Николајевна, схватајући да је Мармеладов пропио сав новац, псује га и вуче за косу, на шта овај узвикује да у томе ужива. То је завршетак драме.

Раскољников је Мармеладова срео изненада, случајно, али ипак имајући предосећај да ће некога срести. Утонуо у мрачне мисли, он у једном тренутку осећа жеђ. Попио би хладно пиво – зато улази у оближњу крчму, у потајној жељи да некога сретне.

Једино текстови Достојевског могу да издрже толики симболички набој а да остану увек сливени са најнепосреднијом реалношћу. Мармеладовљево „безумие“ јесте оно што Достојевски сам тражи у својим текстовима. Мармеладов је „забавник“ (забављач), како га називају гости у крчми (*Ibid.*, 54), али забављач који се исповеда и који, исповедајући се, истовремено разуме и прониче у душе других људи.

Позиција Мармеладовљевог тела у свету материје одређује се подједнако на основу изгледа тога тела, односа тела према садржају говора, односно беседи коју изговара и драматској структури догађаја коју његово понашање изводи. Тематско одступање огледа се у чињеници да се узвишена беседа „не очекује“ од

¹⁵⁷ Видети: Murav, H., *Holy foolishness: Dostoevsky's novels & the poetics of cultural critique*, Stanford University Press, 1992.

обичне пијанице. Међутим, то одступање релативизовано је егзистенцијалним контекстом Раскољниковљевог случајног доласка: оптерећен мрачним мислима, Раскољников губи веру у „живу реч“ – и предаје се логичком, дијалектичком размишљању, који покушава да објективира идеју о убиству и људском телу у апстрактном свету духа. Па ипак, он је подсвесно желео да сретне Мармеладова. Као „забавник“ Мармеладов јесте глумац. Његова „жива“ беседа представља дијалогско побијање хладног интелектуализма. То се исто може рећи и за његово тело: тај глумац је неугледан, смешан, трагикомичан.

Он говори и самоме себи, али се, у исто време, обраћа и другоме. То је „безумник“ подједнако жедан разговора као и Раскољников – његов други лик, којег је сиромашни студент предосећао и желео да види. Он јесте театралан, али никада преко мере која би била неприродна. У крчми је Мармеладов приказан као биће које је присутно у свету, ма колико од других био издвојен. На крају– Мармеладов је жив човек.¹⁵⁸

И Раскољников и Мармеладов су „жедни“ људи – њих двојица, заправо, траже један другога. Око њих двојице чују се песме пијаница и чују се којекакве простачке опаске, на које се пропали чиновник сам надовезује, као на сугестије за смер свога приповедања. Мармеладов је и раније долазио у крчму тражећи публику за своје говоре, али претпостављамо – није нашао ниједног човека попут Раскољникова – нити је Раскољников, месецима раније, упознао човека налик Мармеладову. Премда сам каже да „ему некуда ићи“ (нема куда да иде), он тражи лак излаз у пићу, али, исто тако, у снажном, „истинитом“, душевном говору.

Дакле, Мармеладовљева беседа позиционира представу о телу у свету духа, контекстуализујући га као тело *које се преображава*. Неугледно тело пијанице јесте представа која посредује између света духа и света материје. Беседа јуродивог и неугледног човека, која се завршава малим скандалом: на повратку кући његова жена, Катарина Николајевна, сазнавши да је пропио сав новац, почиње да виче на њега вукући га за косу.

У опису симпозиона у Павловску (*Идиот*, 1869), на којем Лебедев држи говор о племенитом људождеру, ситуација је још сложенија. Она садржи сва три

¹⁵⁸ Видети: Gibian, G., „Traditional symbolism in crime and punishment“, *Publications of the Modern Language Association of America* (1955): 979–996.

композициона елемента, карактеристична за жанр антисимпозиона: долазак незваних гостију (кнез Мишкин), филозофски разговор (Лебедевљева беседа) и догађај који ремети хармонију симпозиона (Иполитово неуспело самоубиство). Дакле, за разлику од описа сусрета између Раскољникова и Мармеладова, драмска структура је јасна и постоји очигледна паралела између садржаја говора и скандала који му следи. Али, пијани разговори које воде Лебедев, Евгеније Павлович, Гаврило Ардалионович и кнез Мишкин важни су због тога што се у њима потпуно разоткрива патос личности и њихов однос према идеји о спасењу света. Ни у једној другој сцени симпозиона у роману 19. века није постигнут тако широк и тако еластичан распон између трагичног и комичног.

Тема филозофског дијалога јесте спасење света. То је једна од оних тема по којима је Достојевски најпрепознатљивији као мислилац. Први део расправе није приказан. На основу Лебедевљевих речи, знамо само то да се између њега и Гаврила Ардалионовича, амбициозног адвоката и поборника западних вредности, води дискусија о прогресу човечанства. Не слажући се са идејом о општем добру, које се може статистички израчунати, пијани Лебедев држи беседу о људождеру који је појео шездесет монаха и након свега отишао код католичког свештеника да би се покајао за своје грехе. У 12. веку, током периода глади један људождер је појео шездесет католичких свештеника, и, „само“ шесторо грађанске деце. Јео их је двадесетак година, док је глад трајала, што је, како закључује Лебедев, нешто сасвим логично и природно. На основу тога што је јео само свештенике, а да се грађана није ни дотицао, Лебедев закључује да је свештенство било шездесет пута срећније него дотадашње човечанство, зато што је било шездесет пута гојазније. Људождер, „или његов клијент“, одлази свештенству и исповеда своје грехе – то значи да постоји нека виша мисао, узвишено осећање које је изнад биолошких потреба и нагона (Достојевски 1969: 351).

Док код Балзака новинарски парадокси откривају нови, гротескни свет друштвене стварности, дотле Лебедевљева гротеска открива једну метафизичку димензију и тежи управо ка томе да надиђе и обезвреди логику етичке релативности. За Лебедевљеве парадоксе можемо наћи многе паралеле у *Шагринској кожи*, али њихова сврха је потпуно другачија.

На пример, његова реченица да „богатства има више, али снаге има све мање“ (Достојевски 1969: 352) подсећа на Емилову идеју о богатству беде и беди богатства (Балзак 1950: 49). Али Лебедевљева порука потпуно се разликује од Емилове: он говори о штетном утицају богатства на људско егзистенцијално разумевање морала. Парадокс је управо у томе што је он сам, као властелин, веома имућан човек. Он сам се смеје томе што његови гости једу и пију док расправљају о општем добру.

С друге стране, циничне парадоксе сличне овима изговарају западњаци и атеисти, на првом месту Иполит и Гаврило Ардалионович. Гаврило Ардалионович је разгаљен пићем, али и даље размишља логично. Смејући се Лебедевљевој причи, он додаје: „Сигурно је да су се само монаси у 18. веку, могли јести, јер су само монаси могли бити угојени“ (Достојевски 1969: 76). Јасно је да је Достојевском атмосфера гозбе била потребна да своју идеју о спасењу света стави у контекст свакодневице. Пијанство је овде својеврстан експеримент, у којем се супротставља пијанство логичара и пијанство безумника. Разговори пијаних служе томе да у исто време на драматичан и на непосредан начин разоткрију унутрашњу природу књижевних ликова.¹⁵⁹

Гозба у Павловску садржи све главне композиционе црте хеленског симпозиона: долазак позваних гостију, Мишкина и Рогожина, филозофске беседе и скандал, који, ма колико био озбиљан – реч је о Иполитовом неуспелом самоубиству – ни у једном једином тренутку не оставља утисак потпуног расула. Упркос тако великом скандалу, хармонија симпозиона није поремећена. Осим тога, убачени су и разговори између беседа који се преплићу са прекидањима и изазивањима упућеним Иполиту. Иван Фјодорович најдуже коментарише Лебедевљеву, а Јевгеније Павлович Иполитову беседу.

Трагикомична кулминација гозбе указује на то да је Достојевски несвесно следио жанровску конвенцију симпозиона која захтева да се друштвене и филозофске тензије релативизују. У овој гозбеној слици, однос између садржаја беседа и контекста учествује видљиво у стварању гротескног израза. Тема обе беседе – Лебедевљеве и Иполитове – односи се на материјалистичко схватање

¹⁵⁹ Видети: Ivask, G., „Dostoevsky’s Wit“, *Russian Review* (1962): 154–164; Anderson, R., „The Idiot and the Subtext of Modern Materialism“, *Dostoevsky Studies* 9 (1988): 77–89. О комичним аспектима ове гозбене слике видети: Givens, J., „A narrow escape into faith? Dostoevsky’s Idiot and the Christology of Comedy“, *The Russian Review* 70.1 (2011): 95–117.

људског живота и међуљудских односа. Прва беседа блиска је ренесансној, а друга модернистичкој гротески. Прву беседу држи пијани лакрдијаш, а други трезвени болесник. Али, врло је битно то што се обе беседе о „материјализму“ држе у свету у којем је материја веома присутна у виду хране и пића. Док се једе и пије, Лебедев говори о људождеру који прождире монахе и води статистику о његовим жртвама. С друге стране, Иполитова главна дилема јесте то да ли ће умрети сам, поред Мајеровог зида, или међу људима – исто тако, у атмосфери у којој се једе, пије и смеје. Трагично и комично се овде тако дубоко прожимају да је једно немогуће разлучити од другог. Та симбиоза огледа се и у односу публике према двема беседама.

Беседу Лебедева лакрдијаша публика схвата донекле озбиљно, а беседу Иполита, трагичног јунака, већина присутних, осим Вере, Лебедевљевој ћерке, не узима озбиљно, јер нико не верује да ће се он заиста убити. Према је Лебедевљевој беседа пуна лакрдије и гротеске, Јепанчин му критички замера на томе што на крају предлаже закуску – као да је заиста од Лебедева очекивао некакву озбиљну проповед (Достојевски 1969: 356). Улога Иполита подсећа на улогу незваног госта у античкој гозби. Његово тело је присутно на гозби, али то присуство релативизовано је чињеницом да он умире од туберкулозе. Према томе, позиција његовог тела у свету материје нестабилна је и илузорна: и представа о његовом умирању и нестајању је релативизована, будући да се његова смрт све до самога краја романа одлаже. Уз то, скандал који он прави на гозби представља само пародију скандала – одступање од уобичајеног редоследа догађаја не изазива потпуно расуло, већ је приказано као очекивани део гозбе. Његова смрт се све време очекује. Али, у егзистенцијалном смислу, смрт не може да се „догоди“: и када је очекивана, она је изненађење.

3.1.3. Беседа и скандал на Ноздрјовљевој гозби

У роману *Мртве душе* тело се позиционира у односу на свет духа као на свет смрти. Смрт је, сама по себи, нешто непредстављиво. Међутим, Гогољ тежи управо ка томе да представи чињеницу о овој непредстављивости: сликама живих лешева и живих лутака. Ово се односи на све гозбене слике описане у роману: на сусрет Чичикова са Коробочком, Мањиловом, Собакјевичем, Ноздрјовом и

Пљушкином. Међутим, ми ћемо се овде задржати на Чичиковљевој посети Ноздрјовљевој кући. Због тога што је нестабилна позиција тела у њој приказана на најупечатљивији начин. Од свих Чичиковљевих домаћина Ноздрјов је најговорљивији.

Пијанка код Ноздрјова у *Мртвим душама* специфична је по томе што у њој акцентовање расула гозбе и бесмисла беседе не производи, као што би се можда очекивало, ефекат бурлеске. У уводу смо нагласили то да је бурлескни ефекат еквивалентан позиционирању тела у свету материје. То је аутоматско, мртво тело. Беседа лутке бесмислена је у том смислу што је немогуће замислити објективацију тога тела у свету духа.

Међутим, мртва тела код Гогоља приказана су као жива. На гозбеној слици Ноздрјов држи беседу о својој љубави према пићу – дакле, тема се, као у Трималхионовој *Гозби*, тиче тела и његових физиолошких потреба. Па ипак, оно што је у тој беседи „живо“ јесте сам говор.

Бесмислен разговор смислен је у том погледу што је смисаоно уткан у идеју о општем духовном мртвилу, које провејава кроз читав Гогољев роман. Динамична равнотежа између комичног и трагичног код Гогоља је на јединствен начин замењена равнотежом између комичног и апсурдног. У самој „филозофској беседи“ не помиње се никакво гротескно тело: али то гротескно тело је присутно на гозби, а то је Ноздрјовљево тело. Осим као шећер слатких зуба, не помињу се ни уста, ни образи, нити коса – помиње се његов гротескни нос, нос животиње која јури за пленом, описује се изоштрени њух за вашаре, балове и разуздане властелинске гозбе, које се најчешће завршавају тиме што Ноздрјов извуче добре батине (Гогољ 2003: 52).

Маска је код Гогоља мистичне природе, а то значи да није сводива ни на једну категорију или опозицију. У контексту властелинског живота, она означава бесплодност и духовно мртвило,¹⁶⁰ а највише празну потребу за гомилањем богатства и предмета.¹⁶¹ Празнина што се крије у тој тежњи једна је од главних

¹⁶⁰ Представа о духовном мртвилу повезана је са проблемом маске у Гогољевим делима, видети: Bernheimer, C. C., „Cloaking the Self: The Literary Space of Gogol's 'Overcoat'“, *Publications of the Modern Language Association of America* (1975): 53–61; Turner, C. J. G., „Dead Souls Among the Devils“, *Canadian Slavonic Papers* 41.1 (1999): 33–43.

¹⁶¹ О овоме видети више у монографији Јурија Мана: Манн, Ю., *Смелость изобретения: черты художественного мира Гоголя*, Детская литература, 1979.

тема у *Мртвим душама*, и, увек упућујући на симболику мртвих душа, са различитим тоналитетима приказана је у свим гозбеним сликама, нпр. у слици ручка код Коробочке и код Пљушкина, али у опису ручка у Ноздрјовљевој палати лудус говора највише долази до изражаја.¹⁶² Да би се схватила природа Ноздрјовљевог филозофирања, мора се узети у обзир и његов однос према предметима. Обиље предмета које он немилице прикупља изражава један динамичан, гротескни однос према потпуној релативности језичких знакова.

„Ако га на вашару послужи срећа, те набаса на простака и добије га у игри, он накупује гомилу свачега што му прво падне у очи по дућанима: амова, миришљавих свећица, марама за дадиљу, ждрепца, сува грожђа, сребрн умиваоник, холандског платна, најфинијег брашна, дувана, пиштоља, харинге, слика, справу за оштрење, лонаца, чизама, порцеланског посуђа – коликогод достигне новаца“ (*Ibid.*, 52).

Ноздрјову су ручкови веома важни, али му зато, очигледно, није особито важан прописани садржај тих ручкова. Он није ни свестан те конфузије знакова, али ту збрку и тај метеж дубоко проживљава. Он сам је игра знакова, бесмислени лудус, вишак симбола. Могло би се рећи и то да је Ноздрјовљева кухиња пример кухиње у којој је укусима допуштено да се сами развијају и мешају један са другим. Ни кувар ни гости немају јасну идеју о коначном облику – само се препуштају укусима у процесу њиховог настајања. То је данас једна од уобичајених кулинарских пракси за стварање укуса – гости се, у извесном смислу, подређују храни и пуштају да их управо *она сама води ка укусу*. Међутим, кухиња је слика Ноздрјова, а не обратно. Гогољ је то прецизно назначио. Иако је окружен пићима најразличитијих укуса, сам Ноздрјов нема изоштрени укус – још једна животињска црта у њему. Боца вина у његовим рукама исто је што и животињски плен, снажни пси и вук којег држи у своме дворишту (*Ibid.*, 50).

Није потребно помињати да Ноздрјовљева неуглађеност и прождрљивост немају никакве биолошке димензије. Овде је кључна естетска игра укуса. Храна се доживљава као знак, као реч, а не као садржај, што је сасвим карактеристично за аристократску визију света и опсесију формама. Томе слично, садржина ручка

¹⁶² Видети: LeBlanc, R. D., „Dinner with Chichikov: The Fictional Meal as Narrative Device in Gogol's 'Dead Souls'“, *Modern Language Studies* (1988): 68–80.

није битна већ ловина, то јест оно што је, симболично, од мртвих душа отето, апсурдни вишак, бесадржајна отимачина. Као што смо раније видели, однос између тела, хране и говора код Балзака осведочава улазак тела у историју.

Релативизовање представе о одступању од гозбених правила односи се на представу о скандалу, који изазива сам домаћин – Ноздрјов, и на представу о Чичикову као незваном госту. Слично томе, улога Ноздрјова овде подсећа на улогу Трималхиона: уместо да говори о узвишеној теми, као што је, на пример, љубав, он држи беседу о свакодневним ситницама, које се тичу управо тела и његових физиолошких потреба. Наизглед, чини се да је реч о уобичајеној врсти бурлеског одступања, у којем се представа о телу везује за представу о материјалном свету. Међутим, пажљивије читање показује да је представа о позицији тела много сложенија.¹⁶³ Код Гогоља је реч о уласку у бесмисао; о динамичном односу између представе о смрти и о празнини људског говора Ноздрјовљево хвалисање тријумфално открива обиље бесмислених предмета и симбола:

„Чудна ми чуда, рече Ноздрјов, онако ћу и ја њега надиграти. Ама нек он проба да игра дупло, па ћу га видети, видећу га тад какав је играч. Али смо зато, брате Чичикове, првих дана, баш пили. Истина вашар је био најодличнији. Сами трговци кажу да никада није било толико света. Моји су по најповољнијој цени продали све што су донели из села. Их, брате, ала смо ти пили. Чак и сад, кад се човек сети... ђаво га однео! То јест, штета што и ти ниси био. Помисли на три врсте од града становао је драгонски пук. Знаш ли да су у граду били официри, колико их је год било, четрдесет глава све самих официра... Па како смо ти, брате, почели пити... Штапсротсмитр Поцјелуев... диван човек! Бркови, брате, оволики. ’Донеси-де’, вели ’брацо, бурдашке!’“ (Гогољ 2003: 48).

Као што се из наведеног пасуса може видети, гротескни Ноздрјов је попут звери „ловио“ вино по Португалији, Бордоу, Бургундији и Сотерну, иако тамо никада није ни био, и иако о тим областима и не зна ништа подробније. Он је

¹⁶³ Ова разматрања тичу се важне теме у Гогољевој прози. То је питање маски. Видети: Bernheimer, C. C., „Cloaking the Self: The Literary Space of Gogol’s ‘Overcoat’“, *Publications of the Modern Language Association of America* (1975): 53–61; Kelly, M. R., „Restoring the disfigured human image: A Gogolian slap in the face and moral responsibility“, *The Russian Review* 68.2 (2009): 302–320.

животиња голе форме, животиња језика, бескорисни, докони аристократа који има инстинкте само за бескорисни плен:

„Какога вина отпустил нам Пономарев! Нужно тебе знать, что он мошенник и в его лавке ничего нельзя брать: в вино мешает всякую дрянь: сандал, жженую пробку, и даже бузиной, подлец, затирает, но зато уж если вытащит из дальней комнатки, которая называется у него особенной, какую-нибудь бутылочку, ну просто, брат, находишься в эмпиреях. Шампанское у нас было такое, — что пред ним губернаторское? просто квас. Вообрази, не клико, а какое-то клико матрадура; это значит двойное клико. И еще достал одну бутылочку французского под названием: бонбон. Запах? — розетка и всё, что хочешь. Уж так покутили!... После нас приехал какой-то князь, послал в лавку за шампанским, нет ни одной бутылки во всем городе, всё офицеры выпили. Веришь ли, что я один в продолжение обеда выпил семнадцать бутылок шампанского!“

„Ну, семнадцать бутылок ты не выпьешь“, заметил белокурый.

„Как честный человек говорю, что выпил“, отвечал Ноздрев.

„Ты можешь себе говорить, что хочешь, а я тебе говорю, что и десяти не выпьешь.“¹⁶⁴

Ноздрјов, видимо, испија пића која нико други пре њега није пио, али не само то, већ и она пића која не постоје нити су икада постојала. Шампањац по имену „бонбон“ не постоји. Француски бонбон само је један округли чоколадни слаткиш, понекад испуњен алкохолним пићем, који се гута у једном залогату. Како Ноздрјову изгледа мирис бонбона? „Запах? — розетка и всё, что хочешь. Уж так покутили!...“ (48)

Овде је он сасвим у праву: квасац и шећер у грозђу, заједно са алкохолом, стварају бесконачно једињења, а бесконачно једињења са покожице бобица – бесконачно мириса. Ноздрјов куша и мирише чисту *форму*, апстракцију: из

¹⁶⁴ То што Понамарјев припрема смесе и у њих убацује различите ароме и зачине није ништа необично за 19. век. Необично је то што се „кончан производ“ назива „вином“. У воду и дестилате додавани су зова (за боју) или нешто што ће допринети њеној горчини (запаљени чепови?) и тај производ продаван је као вино. Седмдесетих година 19. века инсект филоксероа опустошио је француске винограде, па је у свим европским земљама нагло порасла потражња за вином. Иако су *Мртве душе* написане тридесетак година раније, сигурно је да, у Гогољево време, трговци вино нису само увозили већ су га и сами приправљали. Ноздрјов је један од оних који уносе у себе знакове, а не садржину пића – трговци, попут Понамарјева, као и данашњи, знали су много начина како да продају форму и име уместо садржаја.

великих чаша (стакана) пије само пића што су другима недоступна. Ти *стакани* су празни, а то је један од разлога што Чичиков осећа потребу да буде обазрив.

Али, Ноздрјов истовремено воли и да манипулише испражњеним знацима: лаже, вара у картама, измишља пасмине коња (Гогољ 2003: 52) и називе пића. Ноздрјов подједнако ужива и у томе да се у њима и сам изгуби, да буде преварен.

Наизглед бесмислени садржај Ноздрјовљеве беседе одређује позицију његовог тела као позицију тела у свету смрти. Међутим, то никако не значи да се та позиција само и искључиво везује за свет материје и материјалних односа. Управо је свет материје приказан као свет који има духовну димензију. Будући да је тај свет сам по себи приказан двосмислен, позиција тела у њему такође се опажа као нестабилна. Представа о томе да је Ноздрјов жив расипа се у обиљу његових бесмислених асоцијација, које изговара током своје беседе. У исто време, могућа представа о томе да је његово тело мртвог човека расипа се у представи о томе да су његове асоцијације „живе“ и „занимљиве“.¹⁶⁵

Ово расипање до пуног израза долази у сцени картања, у којој практично само Ноздрјов говори. У њој Гогољ уноси динамику у један потпуно статичан, окамењени свет, који би, код било ког другог писца, постао бурлескан. Брза измена реплика одговара надахнутим парадоксима Балзакових новинара, с тим да је овде реч о потпуним тривијалностима.

У карташкој игри ваља запазити ужурбаност гестова и динамичну природу говора. То је својеврстан симпозион о бесмислу, о прошлости. Његове кратке реплике откривају огромну потребу за обмањивањем, лажима ради самих лажи, неизвесношћу без циља и смисла. Али Чичиков, који језиком свесно манипулише, опрезан је и не пристаје на Ноздрјовљеву игру. За разлику од Балзаковог Рафаела, он одолева искушењима гозбе. „Пристати на картање значи извргнути се неизвесности“ (Гогољ 2003: 49), каже он у једном тренутку. То је демонска логика, логика лика који је у духовном смислу мртав. Он се боји Ноздрјовљеве расуте природе: „Ноздрјов – то је никакав човек, Ноздрјов може излагати, донети, раструбити“ (*Ibid.*, 2003: 49). Ноздрјову мртве душе ништа не значе. Из потпуно произвољних разлога, на картама диже цену мртвим душама. На

¹⁶⁵ Наравно, Ноздрјовљева беседа може се контекстуализовати и као беседа лакрдијаша. Видети: Patterson, G., *The buffoon in nineteenth and twentieth century Russian literature: the literary model and its cultural roots*, University of Wisconsin–Madison, 1998.

Чичиковљево цену не пристаје. „Боље би било да ти за ту цену дам какво осредње штене“ (*Ibid.*, 49).

У *Шагринској кожи* ефектне реплике новинара откривају несагледиве могућности манипулације. Ноздрјовљев говор пијанца исцрпљује језичке могућности у најширем смислу те речи. То је оно чега се Чичиков највише боји: јер он је демон управо због тога што у таквом свету релативности и занемаривања тражи личну корист. За Ноздрјова су „мртве душе“ обична реч, знак. За Чичикова, оне су извор прихода. Филозофија изложена на овом симпозиону јесте филозофија игре, и по њој се овај симпозион издваја од свих осталих гозбених слика у роману 19. века.

3.2. Скандали и бесмислене беседе

Важну подгрупу гозбених слика чине оне у којима је приказано простачко понашање домаћина или госта. Њима се позиција тела приказује као стабилна. Она се јасно везује за свет материје и телесности, како у погледу догађаја тако и у погледу садржаја изговорених беседа. Заједничка црта им је пародирање ученог говора, алузије на непоштовање гозбеног ритуала, то јест правила владања за столом. У њима је тежиште потпуно пренесено на елемент комичног, и то у највећем броју случајева на комичност ситуације и догађаја – то јест на потпуно расуло и дисхармонију. Уместо на садржај беседе и њен смисаони однос према догађају или ситуацији, нагласак се ставља на ликове домаћина и чанколиза. Заједничко за све ове гозбене слике јесте то да се тело *једнозначно* позиционира у свету материје. Све што има духовну вредност релативизује се у свету у којем владају физички закони, који управљају покретима, гестовима и поступцима лутака.

За бурлескне ефекте особито је важна улога чанколиза. У европској књижевности онс др први пут јавља у новој античкој комедији, а комичне ефекте који се доводе у везу са њиховим поступцима усавршио је Плаут у својим комедијама ситуације. По својој природи, чанколизи су веома живахни и покретљиви, као што је Ергасилаус у комедији *Заточеници* (*Captivi*), који се појављује као доносилац важних вести. Као што Дакворт примећује у својој монографији *Природа римске комедије* у комедији *Магарци* (*Asinaria*) разоткрива

мужевљева недела, а Аротрогус, паразит из комедије *Хвалисави војник (Miles Gloriosus)* на крају упропашћава свога господара (Duckworth 2015: 98). У већини случајева паразит се не налази у средишту комичних догађаја. Међутим, постоји и један битан изузетак – а то је комедија *Перса (Persa)*, у којој је паразит главни лик, и чак се о њему зна и то да има ћерку.¹⁶⁶

Сремчев роман *Ивкова слава* (1895) у том смислу представља велики „изузетак“ у роману 19. века. Колико нам је познато, ниједан други писац није читав свој роман посветио чанколизима – а *Ивкова слава* јесте, на првом месту, роман о чанколизима на гозби. У причи „Бај Гањо и Константин Јиречек“, Алеко Константинов доводи паразита у везу с потпуним непознавањем бонтона. У оба случаја, и код Сремца и код Константинова, паразит постаје главни јунак, с том разликом што Бај Гањо није само паразит него и друштвени помодар.

Међутим, подједнако важну улогу у произвођењу бурлескних ефеката има и фигура насилног домаћина – њена претеча је лик Трималхиона из Петронијевог *Сатирикона*. Наравно, овде треба бити веома опрезан, јер се Петронијеве гозбене слике никако не могу тумачити само као фарса или само као лакрдија. Његова гротеска је, у сваком погледу, далеко сложенија и амбициознија. Иза Петронијевих маски увек се осећа присуство нечег Другог, нечег што гротеску мистично осмишљава и оправдава. Трималхион је дао својим гостима хлеба и игара, на крају представе, припрема се за властиту смрт. Пажљивије читање показује да је Трималхион свестан да са његовим здрављем није све у реду. Лекарима ништа не верује, а чини се да за неверицу има одређеног основа, будући да из разговора сколастика сазнајемо да су управо лекари били узрок смрти Хрисантоса, његовог слуге (Сат. 44). У свом театралном умирању жели да свима покаже своју величину, своју мегаломанију. Међутим, димензија бурлескног је овде, упркос томе, присутна – она се нарочито осећа у његовим насилним поступцима и мешању вулгарног и ученог говора.

¹⁶⁶ Није познато коју је грчку комедију Плаут овде адаптирао. Но, будући да се примећује јасан утицај Еурипида, верује се да је на њу пресудан утицај имала средњоатичка комедија. Видети: Damon, C., *The mask of the parasite: a pathology of Roman patronage*, University of Michigan Press, 1997, Maltby, R., „The Language of Plautus’ Parasites“, *Theatre Ancient and Modern: Selected proceedings of an international research conference hosted by the Open University*, 1999.

Ову комбинацију налазимо у Лариној¹⁶⁷ причи „Стари Кастиљанац“ („El Castellano Viejo“, 1830), у којој Браулио, домаћин гозбе, меша андалужански дијалект са узвишеним барокним изразима и слично Трималхиону иживљава се на својим гостима. Међутим, кршење кодова уљудног понашања може бити представљено на различите начине: тако што се пренаглашава претенциозност тога говора, као у роману Нечуј-Левицког¹⁶⁸ *Старовремске мамике и татице* (*Стросветские батюшки и матушки*, 1884). Од овога писца ћемо и започети анализу појединачних дела.

3.2.1. Гозба у роману Ивана Нечуј-Левицког: гост, скандал и бесмислена беседа

Роман Ивана Нечуј-Левицког, великог украјинског писца *Старовремске баћушке и матушке* (*Стросветские батюшки и матушки*, 1884), издвајамо као посебну тачку у развоју бурлеског израза. Украјинска традиција је специфична по томе што бурлеска обележава почетак модерне књижевности. Она почиње са Котљаревским и његовом пародијом *Енејиде*, која испуњава све најосновније критеријуме за раблеовски карневал.¹⁶⁹

Одузмемо ли Нечуј-Левицком његове сентименталне тонове – добићемо Раблеа. Уплетимо те тонове у ситније детаље, у смешне и апсурдне слике – добићемо Гогоља. Међутим, и од Гогоља и од Раблеа Нечуј-Левицки се као уметник веома разликује. Његово је биће друштвено, а његово око је око великог путописца и посматрача, „колосално око Украјине“, да се послужимо лепим изразом украјинског историчара И. Франка (Франко, 32). Нечуј-Левицки се може посматрати као настављач бурлескне традиције присутне у делима Квите Основјаненко и Марка Вовчока, премда је управо у његово време та традиција почела јењавати. Он је био реалиста, али је у исто време био и романтичарски

¹⁶⁷ Маријано Хосе де Лара (1809–1837), шпански политичар, есејиста и новинар, један од најзначајнијих представника шпанског романтизма.

¹⁶⁸ Иван Нечуј-Левицки (1838–1918), украјински писац, есејиста и преводилац народњачке оријентације. На његово стваралаштво велики утицај имали су руски класици, а највише од свих Писарев и Иван Тургенев.

¹⁶⁹ О украјинском контексту стваралаштва Нечуј-Левицког видети: Приходько, І., „Українська ідея у творчості І. Нечуя Левицького“, *Л.: Каменяр* (1998).

„народњак“ и неговао је живу фолклорну традицију. Сентименталан је као Тарас Шевченко, а склон карикатури попут Салтикова Шчедрина и Онореа Домијеа.

У роману *Старовремске баћушке и матушке*, Нечуј-Левицки на духовит начин приказује живот украјинског племства из друге половине 19. века. Роман је организован као низ мање или више повезаних бурлескних анегдота. Средишњу тачку сижеа чине приче о поповским породица Балабуха и Мосакивски, које представљају две струје у украјинском свештенству 19. века: традиционалну и модерну. Балабуси је додијало бављење науком у Академији, па је одлучио да се ожени. Отишао је да проси Онисју, али бива одбијен. Балабуха не одустаје од своје академске каријере и добија чин ђакона, који му омогућава да се ожени Олесјом. Олесја не воли Балабуху, али се за њега удаје због тешке материјалне ситуације. Балабуха пати због тога што његова љубав остаје неузвраћена.

У првом поглављу описан је долазак Балабухе у Онисјин дом. Још сељанка ни реч није изустила, а Балабуха, надримудрац и брбљиви фразер, ни часа не часећи, назива је својом Дијаном и Паладом Атеном (Нечуй-Левицкий 1988: 34), и то толико брзо и толико нагло као да жели да себе што пре представи као клоуна и тако у једном трену обелодани сву беду и будалаштину што се крије у отуђености од народа и народног бића. Иако као однарођени шљахтић тврди да му од свих пића „теј“ највише прија, он се управо вотком, народним пићем, до бесвести опија, једну за другом налива украјинске „чарке“ испијајући их на „врло традиционалан“ начин, банчи као прави човек из народа, те му је сасвим мало потребно да се од ученог фићфирића незадрживо преобрази у лакрдијаша, пајаци и потпуну карикатуру властите титуле.

Током ручка, хвалишући се преко сваке мере, брзо се открива као ускогруди уображенко. Тиме што се напио вотке, он се – то је логика – вратио своме народном бићу, на онај начин који омогућава да се смех учини свеопштим и упереним не само против некаквога Балабухе него и против „народа“ уопште, његове неизлечиве неукости и заосталости. Оно што враћа слику колосалног света јесте изнуђени, префорсирани ритам бурлеске. Бурлескне маске су мртве, али су зато живи и узбуркани бурлескни покрети. На испрекидане анегдотске слике надодаје украјински писац детаље и огромну и смехом обремену маску. То је уметник који је, после Балзака, од свих европских писаца најближи Франсоа

Раблеу, много ближи него што је то, на пример, Николај Гогољ. У роману *Старовремске баћушке и матушке* позиција тела у свету материје одређује се на начин карактеристичан за комедију забуне. Уместо да изговори оно што је прикладно, Балабуха, шљахтић и надриучењак, изговора оно што је за дату ситуацију потпуно неприкладно. Садржај беседе и ритам догађаја блиско су повезани: погрешно изговорене речи изазивају погрешне и неприкладне догађаје.

Напијајући се, Балабаха уништава своју титулу и утапа се у народно биће, које и даље ври и обнавља се, неугашено и неугрожено туђинским културом. Али, упркос томе, одређена тензија ипак постоји. Украјинско биће је још неуго и неразвијено. Отуда сентиментални тон с којим се Нечуј-Левицки односи према његовим маскама. Лепо је попиту чашу вотке, али потребно је, поред тога, и упознати друге светове и друге животе. То је, између осталог, и главни разлог што роман Нечуј-Левицког одише оном проблематичном, нерешивом релативношћу, која је кључна одлика модерне књижевности.

„В хаті на часину стало тихо. Усі замовкли, тільки було чути, як мухи бились об шибки, залиті гарячим сонцем.

Чого ж оце ми сидимо? Випиймо по чарці, то, може, й повеселішаємо та розговоримось – сказала матушка, наливаючи горілку в чарку.

І то розумне слово, – обізвався Балабуха густим басом, з повагом розтягуючи слова: – „In vino veritas“ – говорили латинці.

Матушка випила півчарки й налила Балабусі; Балабуха вихилив чарку до дна й *укинув у рот* одразу півпирога.

А ти, доню, не покуштуєш часом оцієї поганої та гіркої? – спитала мати в дочки.

Спасибі, мамо! я не п’ю – сказала Онися швидко й голосно, як одрізала.

Та, бач, за здоров’я шановного гостя хоч пригуб – сказала матушка, подаючи дочці чарку.

Онисі було ніяково не випити. Вона встала, помочила губи в чарці й поставила чарку на тарілку, обтираючи уста хусточкою.¹⁷⁰ (Нечуй-Левицкий 1988: 38)

¹⁷⁰ – Зашто овако седимо, ’ајд’ да попијемо покоју, да се мало провеселимо и људски разговоримо – рече матушка, наливајући вотку у чашу.
– Право зборите, огласи се Балабуха густим басом, полако растежући речи – In vino veritas, што би рекли Латини.
Матушка отпи пола чаше те је нали Балабуси. Балабуха нагну вотку надушак, и одмах поједе пола пите.

Израз „до дна“ указује на то да је Балабуха веома склон чашици. Фраза „Укинув у рот“ – открива нам то да је он припрост и неуљуђен, упркос томе што воли да цитира класичне ауторе. Он није откинуо залогај или два, него је – вероватно рукама – пола пите одједанпут стрпао себи у уста. „Помочила губи в чарци“ – дакле, она је само невољно оквасила уста, изражавајући тиме, на стидљив начин, своје противљење. Дакле, овде није реч о кршењу правила бонтона. Балабуха комбинује интелектуално фразерство са понашањем које треба да буде схваћено као традиционално. Сама та комбинација је бурлескна, а контраст који из ње произлази статичне је природе. Посебно је речито описана Онисјина реакција.

Гозба се може поделити на три дела: 1) Балабухин долазак у Онисјин дом, 2) разговор са Онисјом, њеном мајком и њеним оцем, 3) Онисјина освета и Балабуси и његов повратак кући. Бурлескни ефекат постигнут је наглашавањем статичног контраста између природног и извештаченог понашања, при чему сам Нечуј-Левицки ниједан облик понашања на вреднује. У тренуцима када жели да Онисји изјави љубав, Балабуха размишља о супинуму, деклинацијама и конјугацијама, и присећа се стихова великих латинских писаца. Глумећи храброст и чврсту решеност да Онисју одушеви својим образовањем, у себи призива у помоћ и грчке и римске богове, који на све то остају неми (*Ibid.*, 1988, 41).

Балабуха је одушевљен њеном једноставношћу и, желећи да јој да што лепши комплимент, назива је „простом“, притом, да би оставио што бољи утисак, служи се изразом „*sancta simplicitas*“. Међутим, тај комплимент Онисја схвата као велику увреду помисливши да је он назива простакушом. Заједно са мајком, моли свога госта да се изражава природним, а не ученим језиком, што Балабуси, ни уз највеће могуће напоре, никако не полази за руком. На крају смисли план како ће да му се освети. Нареди девојкама да из баште изваде две бундеве и ставе их, увијене у сено, њеноме просцу у чезе.

Док она припрема освету, у другом „чину“ гозбе, Балабуха се упознаје са Онисјиним оцем, сеоским попом Стјепаном, који га, као и Онисјина мајка, нуди

– А ти, хоћеш ли попити мало вотке? – упита мати кћер.

– Хвала мама, али ја не пијем – на то ће Онисја без много размишљања.

– Де, попиј за здравље нашег уваженога госта.

Онисју би срамота што не пије: зато и она сркну из чашице па је затим врати на сто, бришући уста марамицом (превели Павле Павловић и Валентина Хархун).

пићем. Стјепан жели да се са својим зетом надмеће у образовању, те га, након гозбе, и сам већ прилично поднапит, тера да, заједно са њим, пева црквене песме и притом се труди да оцени квалитет његовог гласа. „Настаде такав дует да се цело село орило“ (*Ibid.*, 1988, 43). У трећем чину, Балабуха, прилично пијан, седа у кочију и враћа се кући. И овај део завршава се пијанчењем. Заједно са возачем, Балабуха свраћа у једну крчму, па се тамо додатно напија. У међувремену, свиње, привучене мирисом бундева, појуре ка чезама, те настане општи хаос. Једва се отарасивши свиња, вративши се кући уз доста муке, сав модар и изгребан, Балабуха на крају закључује да Онисја није никаква „Дијана, већ Фурија“ (*Ibid.*, 1988, 48).

Интересантно је колико ова традиција бурлескне гозбе опстаје у украјинској књижевности. Јасно је то свакоме ко прочита роман Јурија Андруховича *Рекреације* (*Рекреації*, 1992) и роман Володимира Даниленка *Дзеньки-бреньки* (1996), који врве од оваквих и сличних гозбених слика.

Дакле, на овој гозбеној слици мртво, аутоматско тело представљено је као живо на неаутентичан начин. Оно изговара велику беседу за столом, али читаоцу је јасно да оно према беседи нема никакав „аутентичан однос“. Тежећи ка томе да се покаже као живо, оно се одаје као неживо.

3.2.2. „Стари Кастиљанац“ Маријана Хосеа де Ларе: домаћин и скандалозни догађаји

У причи-есеју „Стари Кастиљанац“ („*El Castellano Viejo*“, 1830) Маријана Хосеа де Ларе¹⁷¹. приповедач описује како га је новопечени богаташ, господин Браулио, једном приликом пресрео и позвао на рођенданско славље. Лара оклева да прихвати Браулиов позив, јер зна да се на таквим рођенданима окупљају „олош и простаци“ (Larra 1990: 94) – на крају, ипак, поклекне под Браулиовим упорним салетањем.

¹⁷¹ Костумбризам: уметнички и књижевни покрет чији је главни циљ описивање обичаја и нарави неког друштва у одређеном историјском периоду. Његове претече су Џозеф Адисон (1672–1719), и Пјер де Мариво у француској књижевности. У Шпанији ова тенденција почиње са пикарским романом, а свој врхунац доживљава са Маријом Хосеом Ларом, писцом, новинаром и књижевним критичаром.

Вечера се врло брзо претвара у потпуни галиматијас и Лара, код кога не престаје ток унутрашње самоанализе, пресрећан је што је извукао живу главу. Све је обележено потпуним хаосом: ни слугама ни домаћинима није сасвим јасно шта треба да раде, и гости су због тога веома збуњени. На крају се испоставља да је петао који се налази на столу жив. У једном тренутку он скочи са стола, а гости се препадну и разбеже на све стране.

Лара главни акценат ставља на исхитрене гестове: журбу, сударање и општи галиматијас. Ко год познаје најосновније тенденције шпанске књижевне традиције, сложиће се са тим да, кад је у питању бурлеска као таква, Лара као писац није ни по чему оригиналнији од Сервантеса, Кеведа и, уопште, представника шпанске пикарске традиције, који су најзаслужнији што је бурлескно тело ушло у реални свет свакодневице. Зато Ларину склоност ка бурлескном треба посматрати као наставак оне традиције коју су започели писци такозваних *libros verdes* из епохе златног века (*Siglo del Oro*), од којих често позајмљује стил и лексику.¹⁷²

Пада у очи да приповедач не преноси директно Браулиову филозофску беседу, већ је даје у неуправном говору, као нешто крајње неважно. На тај начин позиција тела се јасно везује за материјалну димензију догађаја. То о чему Браулио говори приказује се као саставни део представе о догађају и ситуације у којој доминира атмосфера хаоса.

У шпанској књижевности 19. века бурлескно тело се већ јавило у драмској традицији. Мануел Бретон де лос Ерерос (1796–1873), један од највећих шпанских комедиографа, често у својим драмама пародира романтичарску традицију. У једној од њих се појављује сличан неотесанац по имену Дон Фрутос, који се, попут Лариног Браулија, служи регионалним дијалектом у тренуцима када жели да покаже своју „велику“ ученост. Но, маске овог тела нису живе. Гозба се расипа, руши и распрскава, а луткама спадају маске пре него што су стигли и да их ставе на лице.¹⁷³

¹⁷² Видети: Beusterien, J., „Blotted Genealogies: A Survey of the libros verdes“, *Bulletin of Hispanic Studies* 78.2 (2001): 183–198.

¹⁷³ Алан Трублад налази везу између поменуте Ларине анегдоте и Боалоове сатире. Trueblood, A. S., „El castellano viejo y la Sátira III de Boileau“, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (1961): 529–538.

Лариним раним делима, написаним између 1829. и 1831. године, у које спада прича „Стари Кастиљанац“, и која сва одишу бурлескним духом, блиски су и читави жанрови (*genero andaluz*) у којима аутори махом пародирају андалужански говор и локалне обичаје. Они се јављају и у музичком позоришту, такозваним зарзуелама, каква је, на пример, *Игра с ватром* (*Jugar con la fuego*, 1851) Франсиска Барбијерија (1832–1894) и Вентуре де Вега (1807–1865). Ево на који начин Лара описује понашање гостију на Браулиовој гозби:

„Estos dialogos cortos iban exornados con una infinidad de miradas furtivas del marido para advertirle continuamente su mujer alguna negligencia, queriendo darnos 'entender entrambos' dos que estaban muy al corriente de todas las formulas que en semejantes casos se reputan en finura, y que todas las torpezas eran hijas de los criados, que nunca han de aprender servir“¹⁷⁴ (*Ibid.*, 98).

Део „torpezas eran hijas de los criados“ очито се односи на изговоре и изврдавање самог Браулија, који се сав спетљао пред својим гостима. „Torpezas“ је сасвим уобичајена реч у шпанском језику, али премда се у Уругвају, на Куби и Карибима употребљава у колоквијалном контексту, фраза „hijas de criados“, која стоји уместо неутралног „producido/causado por (alguien)“, у Ларино време звучала је књишки и архаично, као старовремски барокни језик којим се служе писци витешких романа, хроничари реконкисте или сам Дон Кихот у тренуцима гротескног надахнућа. Јасно је да Брауило није никакав витез а још мање човек од пера или од књиге којем би таква фраза уопште приличила, као што би, на пример, приличила витезу попут Амадиса од Галије, када би за себе рекао да је „hijo de sus obras“ (буквално: чедо сопствених дела). Другим речима, Брауило нема никакав однос према овим речима. Те речи су само један аутоматски гест тела, које се понаша као покварена машина. Брауило мисли само о материјалној димензији егзистенције.

Брауило је „cristiano viejo“, кочоперни и разметљиви примитивац, који се хвалише тиме што су његови преци у средњем веку живели у хришћанским областима, и који свој патриотизам доказује мржњом према Арапима и

¹⁷⁴ „Но, те су се грешке тако често понављале да његови љутити погледи више нису имали никаквог дејства, те је муж морао прећи на штисање и газити жену по стопалу; она се једва опирала његовим насртајима, па јој се лице цело зајапурило а очи јој се напунише сузама“ (превод Виола Г. Миљино и Павле Павловић).

преобраћеним Јеврејима (*cristianos nuevos*). У његовом су говору сабрани Дон Кихотово отмено велеречје и Санчов живи, непосредни народни говор. Колико су сабрани, толико се међусобно и искључују. Хармонија дисонанци ствара дисонантну хармонију. Голом интуицијом можемо наслутити да ће покрети бити нагли, а слике збркане и разбијене.

Главна „порука“ гозбене слике у Лариној причи-есеју јесте то да је Браулиов садржај беседе небитан. Браулио потпуно одступа од свих предвиђених правила. Оно што је главно то су хаотични и непредвидиви догађаји. Док Нечуј-Левицки приказује неуатентичан однос тела према свету духа – према властитој беседи коју изговара, дотле Лара приказује свет материје у којем су духовне димензије, димензије логоса, потпуно искључене. Пренети свечани говор неуправним говором јесте „приповедачев гест“ којим се из говора искључује свет духа.

3.2.3. Алеко Константинов и Стеван Сремац:

скандал и незвани гости

По начину на који приказује бурлескно тело на гозби, Лари је од свих писаца најближи Алеко Константинов.¹⁷⁵ Могу се, додуше, сличне паралеле наћи у причама Ивана Вазова, Елина Пелина, или у стихованим причама Антона Страхиминова, али, ако треба за андалузијског простака наћи неког балканског двојника, Бај Гањо му је, свакако, по свом карактеру најближи.

Нема готово ниједног важнијег бугарског писца који се, у различитим епохама, није послужио ликом Баја Гања као средством критике балканског менталитета (Чудомир, Славејков, Михајловски). У гозбеним сликама описаним у анегдотама о Бају Гању, кључни акценат ставља се на регионални, провинцијални говор. Бурлеска којом се Константинов служи нераскидиво је повезана са

¹⁷⁵ Алеко Константинов (1863–1897), бугарски ромнописац и светски путник, најпознатији је по свом лику Бају Гању: описујући Бајове смешне доживљаје, доста се ослањао на велико животно искуство која је стекао са путовања широм Европе и света. На почетку свог сатиричног фељтона *Бај Гањо* (1895–1897), који је организован као збирка мање или више самосталних анегдота, Бај Гањо је приказан као трговац ружиним уљем који на крају постаје важна политичка фигура.

његовим провинцијским карактером: он жели да постане и говори као светски човек, а увек испада простак.

У причи „Бај Гањо и Константин Јиречек“ бурлескна конфузија између доличног и недоличног понашања темељи се на статичким контрастима: простак–интелектуалац, прикладно–неприкладно. Радња је сасвим проста: Бај Гањо је допутовао директно из Прага, па тражи преноћиште код Јиречека и његове жене, позивајући се на правила бугарског гостопримства. Док се Гањо размеће сласно једући љуту паприку, Константин Јиречек, господин министар и велики историчар, једну једину реч не проговара – интелектуалац је збуњен попут Ларе у Браулиовом дому.

Я ми подайте още едно късче хлебец. Вий съвсем без хляб ядете – учудва се бай Ганьо. – На българията дай хляб; ние много хляб ядем; да не се хваля, ама с таквази чорба, пърдон, с таквази супа цял самун хляб изядам. Бас държа.

Бас не държаха, но и без това бай Ганьо унищожи доста хлебец.

Туй винце отде го вземате – любопитствува бай Ганьо, не че го интересува отговорът, а така, да намери предлог за още някоя чашка.

Купуваме го – отговаря стопанинът – добро ли е?

А-а! Чиста стока! Купувате го, а? Я подайте шишето насам. Каквото се е запалил стомахът ми от чушката като нажежено желязо, да ливна сега цялото шише, ще зацвърчи отвътре. Ех, у нас винце, половин лев оката, като му светнеш една окитса – тука ли си!... А, оригнах се, прощавайте: туй малко просташко пада, ама пърдон, човещина, не можеш да го задържиш!¹⁷⁶ (Константинов 1930: 76)

Израз „унищожи доста хлебец“ значи да се Гањо добро најео, али деминутив „хлебец“ не указује на неки нижи регистар већ на свакодневни говор којим Гањо настоји да унесе тон побратимске присности. „А, оригнах се,

¹⁷⁶ – Може ли још једно парченце хлеба! Па ви уопште хлеб не једете! – зачуди се Гањо. – Ја не једем много хлеба; да се не хвалим, ама с оваквом чорбом, пардон, с таквом супом могу цео сомун да изедем! ’Ајде да се опкладимо?

Предма опкладу није добио, Бај Гањо ипак смаза доста хлеба.

– А извините, одакле вам то винце? – интересовао се Бај Гањо, но то беше само изговор не би ли искамчио бар један пехар.

– Купујем га – одговори му власник – је ли добро?

– Ау, брате мили, да се разбијеш! Купљено, а? Додајте ми ту боцу! Како ми само гори у стомаку као да је у њему растопљено жезло. Подригнуо сам, извините, мало теже пада (превели Павле Павловић и Илијана Гавралова). Посебну захвалност дугујемо Нини Гаговој на веома корисним сугестијама.

процаваите: туй малко просташко пада“ – гласно је подригнуо, па је, увидевши своју несмотреност, почео да се увија и извињава. „А-а! Чиста стока!“ – ово је знак одобравања. У ручку је заиста уживао па би сада радо чуо где је Јиречек храну купио.

Употреба турских речи у бугарском језику показатељ је разговорног, уличног језика, а у овом је случају утолико експресивнија што су речи упућене Константину Јиречеку, бившем бугарском министру просвете и историчару на великом гласу. Уопште, атмосфера гозбе веома подсећа на атмосферу у некој турској или балканској кафани, где људи по читав дан проводе лагано испијајући кафу и ћеретајући о дневним политичким темама.

Тај утисак појачан је тиме што Бај Гањо, обраћајући се професору Јиречеку, користи турску реч „џанам“. За први део фразе српски језик има еквивалент: Србијо, мајко! За Бугаре је несумњиво усклик имао, као и данас, још снажнију реторичку резонанцу будући да се он јавља у многим књижевним делима, а негде, као, на пример, код Раковског, и као наслов самога дела. Фраза „не може без блуто“ у слободнијем преводу би значила: ја сам човек са села па супу не једем без љутог бибера! (Стаменов 2012: 76). Према томе, за разлику од Лариног приповедача и главног јунака већ анализираних анегдоте, Константиновљев Бај Гањо *много говори*. Бурлеска се не састоји у неприкладности гестова и телесних покрета, већ у неприкладности говора.

Роман *Ивкова слава* Стевана Сремца заузима посебно место у српској књижевности 19. века можда највише по томе што је готово у целости посвећен разговорима за столом. Као и код Алекса Константинова, само са много више језичке изнијансираности, живи гозбени разговор који се води између Ивка и његових гостију оставља утисак неодољиве непосредности. Садржај разговора потпуно је тривијалан: као и на Трималхионовој гозби, тема је укус, врста и количина хране, као показатељ домаћиновог друштвеног и економског статуса. Срче се кафа, и воде се расправе о качамаку, кајмаку, слаткишима, чорбама, сосовима, печењу. Безначајним темама даје се претерана важност: Ивко надугачко беседи о томе како му је једанпут ветар одувао шешир са главе, а Мирко се задржава на томе како је, после опкладе са газда Марком, уз велике муке успео да остави цигарете.

Са Балабухом Нечуј-Левицког Мирка повезује и тежња ка надриучености: „нема да се, као на пример, описују Наполеон Бунапарте ратови, бојеви и ловови на елџанте и тигрове, па да се, брате, буди јуначество у народу“ (Сремац 2004: 43). Бурлескни идентитет између геста, говора и тела јесте оно што од свега највише плени у Сремчевом тексту. Нико као Сремац није на тако жив и ненаметљив начин приказао живу механику говора – оно што се понавља из дана у дан као окамењени провинцијски ритуал, он успева да претвори у нешто што је живо, еластично и занимљиво.

Та динамика текста постиже се делимично тиме што сам аутор оставља утисак као да је присутан на гозби: „јер г. Мирко је опет почео једноме од нових гостију да из оне друге групе прича како је оставио дуван, па да га не бисте опет морали слушати, боље да чујете коју о овоме“ (Сремац 2004: 54), или: „док дакле они причају – слушајте ви ово“ (Сремац 2004: 45). Јединствени су начини на који их Сремац карактерише и уводи у причу: „Кад су заједно, а они су најсрећнији, као нека врста акционарског друштва за експлоатацију блага“ (Сремац 2004: 57). Он их, такође, назива „ђувеч-кардашима“, а Смука описује као испичутуру, јунака на пићу, човека који „вино познаје боље и од државног хемичара“ (*Ibid.*, 58). Обиље шала, досетки и гротескних имена Сремца сврстава у ред оних писаца који су дали најживље слике бурлескног тела и бурлескног говора. И сам присутан на гозби, и то више не само као приповедач, већ и као аутор, Стеван Сремац учествује у расту тога обиља, незамисливих и комичних ситуација. Он сам ужива у Калчиним беседничким и заводничким вештинама, које му омогућавају да паразитира на туђим трпезама. На основу овога може се рећи да, уз Симу Матавуља, Сремац од свих српских писаца највише заслужује да се назове српски Рабле.

Као што можемо јасно видети, у наведеним текстовима доминирају бурлескне обрти: уместо да се понаша примерено, лик се понаша непримерено. За бурлеску је битно да ова неприкладност, мешање или потпуно непознавање кодова понашања производи или је праћено атмосфером потпуног расула. Због тога се слободно може рећи да у овим гозбеним сликама скандала у правом смислу и нема. Тамо где влада потпуно расуло и не може бити скандала. Све гозбе које смо у овом поглављу анализирали обележене су скандалозним и неуљудним

понашањем, било гостију било домаћина. Главни изазивачи скандала су чанколизи, претенциозни а неуљудни гости и насилни домаћини. Код Алека Константинова улогу чанколиза игра Бај Гањо, а код Хосеа Ларе улогу неуљудног домаћина Браулио. Према томе, бурлескни ефекат изграђује се статичним контрастима: уместо доличног говора, користи се недолични. То је случај са Бајом Гањом, који се, обраћајући се министру Бугарске, служи веома неслужбеним језиком. Ларин господин Браулио узвишеним језиком говори о тривијалним, а Сремчев господин Митар неформалним језиком о узвишеним темама. Но, као што ћемо имати прилике да видимо већ у наредном поглављу, ово статично мешање кодова понашања не мора производити бурлеску, већ може представљати један неутрални елемент класицистичког нарушавања идеала реда и поретка.

3.3. Беседа као пригушени скандал

Помињањем распореда људи за столом писци 19. века на ефектан начин објашњавају односе међу ликовима. Један лик је сео поред другог лика, што указује на то да њих двојица могу ступити у одређени конфликт или дијалог. Распоред људи за столом има важну мнемотехничку функцију, чији је циљ да читалац ликове лакше „запамти“.

Ова функција игра веома битну улогу у кругу романси о *Светом гралу*, у Гримеслахузеновом *Симплицисимусу* (*Simplicissimus*, 1668), Волтеровом *Задигу* (*Zadig*, 1747), у Гетеовом *Избору по сродности* (*Die Wahlverwandtschaften*, 1800), Мановом *Чаробном брегу* (*Die Zauberberg*) итд. Њихове предструктуралне корене ваљало би тражити у мнемотехничкој техници античке реторике, у техникама Симонида из Кејоса, кога Квинтилијан спомиње у *Образовању говорника* као човека који је могао упамтити распоред људи и онда када би се кућа срушила, зато што га је унапред имао у глави (Inst. 10. 1.6.4).¹⁷⁷

Међутим, алузије на распоред људи могу, осим мнемотехничке, имати и сложенију функцију: да слику о месту седења повежу са идејом о међуљудским односима, игри судбине, метафизичким позицијама итд. насилни домаћин, говори на недоличан начин, то јест служи се недоличним изразима. Писци који су, у овом

¹⁷⁷ Више о овоме, видети: Slater, W. J., „Simonides’ house“, *The Phoenix* (1972): 232–240.

или оном смислу, припадали салонској култури, посебно они попут Балзака, и који химничким тоном најављују госте салона, надовезују се на много старију традицију епске поезије. Осим што их повезује нека удаљена аристократска идеологија, нема, практично, ничег заједничког између француског салона и двора краља Артура, али, естетска решења су, у одређеном смислу, веома блиска. За средњовековног писца најважније је да, међу витезовима округлог стола, издвоји краља Артура и његове блиске пријатеље (Гавејна и сера Ланселота). Он наглашава то ко је на челу стола (као, на пример, на почетку романсе *Сер Гавејн и Зелени витез*). То се може видети на илустрацији у једном рукопису романсе, где су насликани Артур и његови витезови како седе на челу стола.

С друге стране, мада су витезови округлог стола међу собом једнаки, ипак једно место је издвојено, такозвано the Siege Perilous, на којем може седети само духовно најчистији витез – а то је Галахад.

3.3.1. Идеал распореда: Тролоп и Гете

У језику салона однос између тела и говора који одређује карактер и функцију гротеске у неком роману изражава се кроз декорум, чија је суштина у томе да испољавање тела буде у потпуном и идеалном сагласју са говором. Управо обрнуто: језик бонтона изражава статично, заокружено савршенство. Ако гротеску посматрамо на начин на који чини Волфганг Кајзер,¹⁷⁸ као динамично издвајање дела из целине, онда у контексту салонских разговора не можемо говорити ни о каквој гротески. Реч је о идеалу статичног идентитета између тела и говора, о статичном мимезису статичног савршенства. Помоћу беседе тело се објективира у свету духа. Прикладна реч је гест тела којим се оно позиционира у том свету као у једној статичној слици. Исто тако, распоред гостију за столом јесте слика органског јединства, органске духовне заједнице.

У том смислу, однос између тела и говора еквивалентан је односу између идеалне заједнице укуса и њеног индивидуалног испољавања. Због тога се не може говорити о гротескној слици гозбе, већ пре о гротескном понашању неког од

¹⁷⁸ Видети: Kayser, W., „Das Grotteske“, *Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung 2* (1957); (Кајзер В., „Покушај одређивања суштине гротескног“, у: *Гротеска у сликарству и песништву*, Нови Сад: Светови, 2004. стр. 251–265).

његових учесника, при чему овде појам гротескног узимамо у слободном значењу: значењу „недолично“, „непристојно“.

3.3.2. Британски роман и идеал распореда

Атмосфера пригушеног скандала највише је присутна у британском роману 19. века. Пригушени скандал се остварује на неколико начина:

Први се односи на несагласја између приземног карактера догађаја и тона којим га приказује приповедач, а понекад аутор. Парадигматичан пример за то је Бајронов *Дон Жуан* и Дикенсов роман, који се надовезује на традицију Лиукијановог симпозиона.

Лик на гозби даје неки непримерени коментар, који открива његово познавање друштвених кодова. Примери за то су гозбене слике у романима Ентонија Тролопа и Џејн Остин.

Учесник гозбе даје провокативан коментар, којим изражава бунт против постојећег друштвеног система.

Традиција разговора за столом у британској књижевности могла би се, без значајнијих прекида, пратити од романа *Авантуре Перегрин Пикла* (*The Adventures of Peregrine Pickle*, 1751) Тобијаса Смолета, па све до таквог писца као што је Олдус Хаксли и описа Бернардијеве собе у коју улази Џон Севиц у *Врлом новом свету* (*Brave New World*, 1931). У већини случајева сами дијалози садрже елементе сатире: они су или досадни и небитни, или изражавају конзервативну, аристократску идеологију коју писац извргава руглу.¹⁷⁹

Идеал распореда у енглеском роману уско је повезан са фигуром провокатора – циника који својим коментарима провоцира припаднике ученог друштва или напосто изражава ставове који нису у складу са званичном идеологијом. Другим речима, он у сваком погледу ремети идеал распореда: редослед беседа и распоред седења. Цинизам не релативизује тело у *име нечега*, као што је, на пример, случај са Лебедевљевим хумором. У енглеском роману цинизам се односи на ремећење стабилне, органске структуре духовне заједнице укуса. Циник примећује или изазива несклад у редоследу догађаја или беседи о

¹⁷⁹ Видети: Rogers, P., „Comic Maid-Servants in Swift and Smollett: The Proverbial Idiom of Humphry Clinker“, *Papers on Language & Literature* 39.3 (2003): 307.

некој прикладној теми. Лик циника се често преплиће са ликом будале, као што је, на пример, лик Колинса у роману Џејн Остин, или са ликом неприлагођене особе, као што је лик Френка Грешама у роману Ентонија Тролопа. Заједничко за сва ова одступања јесте то што она не изазивају скандал у физичком, материјалном смислу речи.¹⁸⁰

У овом поглављу, такође, анализирали смо однос између садржаја беседе и редоследа догађаја у сликама салонских окупљања. За разлику од писаца анегдота и писаца романа који су организовани као низ анегдота, писци који приказују салонске догађаје теже ка томе да прикажу статични контраст између онога какве би беседе требало да буду и какве оне јесу. Одступање од правила декорума у беседама на директан начин је повезано са одступањем од исправног и доличног редоследа догађаја. Беседа треба да буде посебан говор, посебан језик помоћу којег лик трансцендира димензију материјалне егзистенције – само трансцендирање има статичан, а не динамичан карактер, и заснива се на контрастима: правилно–неправилно, исправно–неисправно. Готово сви писци теже томе да прикажу кршење правила и „опредељивање“, свесно или несвесно, за димензију телесне, материјалне егзистенције. Видели смо да су ове гозбене слике нарочито присутне у британском роману, код писаца као што су Бајрон, Ентони Тролоп и Џејн Остин.

3.3.3. Џејн Остин и Оскар Вајлд

Фигуром провокатора највише се служи Џејн Остин у романима *Гордост и предрасуда* (*Pride and Prejudice*, 1813) и *Менсфилд парк* (*Mansfield Park*, 1816). Провокатор може бити и комична фигура: таква фигура је свештеник Колинс из романа *Гордост и предрасуда*, који аристократске ручкове госпође Бенет користи само зато да би другима траћио време таштим беседама о свом тобожњем високородном пореклу. Заправо, Колинс представља пародију фигуре провокатора: хармонију симпозиона не ремети некаквим провокативним идејама, већ управо бесадржајношћу своје беседе. Другим речима, то је пародија пригушеног скандала. Бенет наглас чита писмо у којем се Колинс хвали тиме да је

¹⁸⁰ О разлици између цинизма и кинизма видети монографију Петера Слотердијка *Критика циничког ума*, Београд: 2008.

леди Катерина Бург његова покровитељка. Приказан је као најгора мешавина одвратности и покондирености. У првом поглављу приказано је како Колинс на гозби слаткоречивим језиком велича леди Катерину. Током ручка господин Колинс изражава искрено дивљење према начину на који је кућа сређена и према специјалитетима који се служе. Господин Колинс дошао је у подне, тачно на време. Има склоност ка томе да се изражава помпезним, архаичним језиком и дели комплименте присутним. Свестан је тога у какве је тешкоће запала породица Бенет и зато ће он сам настојати да надокнади штету. Ускоро постаје јасно да је Колинсова намера била да изабере у Ленгбурну за жену једну од сестара госпође Бенет, и прва његова „мета“ је госпођица Цејн, али будући да је Цејн заљубљена у господина Бинглија, госпођа Бенет га упознаје са Елизабет. Након што га је одбила, Елизабет је изабрала господина Викама.

Колинс је помпезни, брбљиви свештеник који се нада да ће наследити имање Елизабет Бенет. У 13. поглављу, за време доручка, господин Бенет најављује долазак Колинса, далеког рођака, који је стекао право на наслеђивање Бенетовог имања. Премда никад у животу није видела Колинса, госпођица Бенет изражава презир према њему, због тога што је он могући наследник имања.

У контексту жанра, провокатор се може посматрати као део велике традиције британске сатире, која почиње са Џонатаном Свифтом (1667–1745) и Александром Поупом (1688–1744). Међутим, сам британски сатиричар представља не само провокатора већ и фигуру отпадника, јунака одбаченог од виших друштвених слојева. Глас лорда Бајрона је, исто тако, глас провокатора. Он сам је исмевао и на циничан начин одбацивао идеале високог друштва. Године 1816. због скандала је напустио Енглеску и никада се више није вратио, проведши своје последње године у Италији и Грчкој.

У роману *Доријан Греј* однос између беседе и догађаја на симпозиону приказан је кроз призму односа између Харија Вотона и Доријана Греја. Улога Харија Вотона подсећа на улогу Сократа, а улога Доријана Греја на улогу Алкибијада у Платоновом Симпозиону. Беседе лорда Харија Вотона кваре Доријана Греја: за разлику од Алкибијада, Доријан Греј ни у једном тренутку не оптужује Харија Вотона за то да га је покварио у моралном и у духовном смислу. Скандали које он сам производи дешавају се с оне стране симпозиона. Њему

симпозиони служе само и једино томе да сакрије своју праву личност и све време се представља као неко други. Због тога на симпозиону главну улогу игра беседа и провокације обојене цинизмом. Он покушава да задржи позицију свога тела у свету слике – у свету уметности која је виђена као једина духовна вредност.¹⁸¹

У 15. поглављу Доријан Греј посећује салон леди Нарборо. Леди Нарборо, домаћица, помиње тежак живот своје ћерке, која живи у селу, у месту где се последњи скандал догодио за време Елизабете Четврте. Доријан се досађује и осети олакшање тек када се гостима придружи Хари Вотон, који примећује да са њим нешто није у реду. Леди Нарборо мисли да је Доријан заљубљен, што Доријан пориче тврдећи да није био заљубљен недељу дана откако је леди Ферол напустила град. Потом разговор пређе на љубавне авантуре леди Ферол. Чувши да је леди Ферол имала већ четири мужа, леди Нарборо закључује да она мора бити веома храбра жена. На то Хари Вотон упадне са коментаром да „мужеви веома лепих жена припадају криминалној класи“ (Вајлд 2004: 163).¹⁸² Када је након тога леди Нарборо изразила жељу да се опет уда како би била „поново у стилу“, Хари се надовезује са још једном провокацијом:

„Ви се нећете поново удати. Били сте сувише срећни. Када се жена поново удаје, разлог је што је мрзела првог мужа. Када се мушкарац поново жени, разлог је што је обожавао прву жену. Жене кушају срећу, мушкарци своју излажу опасности (*Ibid.*, 163).

Учесници симпозиона разговарају о скандалима, а сами их не производе јавно. Помињу се злочини и сексуалне авантуре, али се задржава утисак поштовања декорума. Овакав однос између контекста беседе и контекста догађаја проблематизује нестабилну позицију тела у свету реалности и свету илузије. Тема Вотонових беседа је уживање у младости и телесној љубави. Међутим, упркос томе, својим провокацијама он не крши правила декорума. Слично томе, без обзира на догађаје у које је уплетен, Доријан Греј – Алкибијад се труди да одржи

¹⁸¹ Видети: Riquelme, J. P., „Oscar Wilde’s Aesthetic Gothic: Walter Pater, Dark Enlightenment, and The Picture of Dorian Gray“, *MFS Modern Fiction Studies* 46.3 (2000): 609–631.

¹⁸² Видети: Wilde, O., and George H. S., *Epigrams & aphorisms*, JW Luce and Company, 1905. Многи овакви и слични коментари могу се наћи у Вајлдовој драми (*The Importance of Being Earnest*, 1895). О томе видети више: Eltis, S., *Revising Wilde: society and subversion in the plays of Oscar Wilde*, Oxford University Press on Demand, 1996.

своју слику и буде узор лондонској омладини. У Платоновом *Симпозиону* беседе које излажу учесници гозбе и догађаји на гозби откривају протејску природу Ероса и тешкоћу да се он концептуално дефинише као идеја посредовања између духа и материје.

3.3.4. Тролопов роман *Доктор Торн*: прећутани хаос

Примере гротеске као кршења бонтона у виду мешања улога, идеалног говора и манира за столом можемо наћи у низу Тролопових романа.

У њима распоред за столом подразумева најтешњу могућу сраслост човека, тела, места и улоге, а посебно у роману *Доктор Торн* (*Doctor Thorne*, 1858), једном од најуспелијих романа из Барчерстерског циклуса. У њему се духовна заједница укуса „скрнави“ на тај начин што се, у исто време, и у буквалном и метафоричком смислу, ремете магија места и магија учтивог говора.

Франк Грешам је наследник имања у Грешамзберију. Грешамови су угледна племићка породица, али од њиховог угледа остало је само име. Већ дуже време налазе се у дуговима које им намеће Скечерд, милионер. Франк је под великим притиском да се ожени због новца. Међутим, он је заљубљен у Мери Торн, ћерку доктора Торна, са којом се тајно виђа. Међутим, Торну је познато да је Мери Торн најстарија ћерка господина Роцера, каменоресца који се обогатио захваљујући прљавим радњама. Он је пијаница и бивши заробљеник. Својевремено је убио љубавника своје сестре. Роцер није приказан као једнодимензионални лик, као што је то случај са антагонистима из неких других Тролопових романа. Он је приказан као тродимензионалан лик, којег читалац не може лако да осуди. Све то важи и за Френка Грешама. Тек када узмемо целокупан контекст романа – као и то да Тролоп „антагонисте“, људе неаристократског порекла, приказује у позитивном светлу, можемо да разумемо гозбену слику на почетку романа.

Франк Грешам је недозрели, размажени племићки син који не може да се прилагоди друштвеном амбијенту у којем се налази. У извесном смислу, по својој неприлагодљивости подсећа на Пјера Безухова из Толстојевог романа *Рат и мир*.

Уместо лакоће у владању, све у његовом понашању, па чак и поједине речи и изрази, упућује на напор, робусност и рогобатност: то су фунте, цигле и чупање,

а не фини покрети, биране речи и скривене мисли. Гротеска се осећа управо у том ћутању, у тој елегантној празнини: ко зна шта је бахати племић радио по Кембрицу! Он не говори Тролоповим отменим енглеским језиком, али га, исто тако, не скрнави нити га разара – он је овде само благо неотмен. Такав је зато што је и сам писац господин, а његова поетика „дентлменска“, класицистичка. Гензија се ствара између поштовања и кршења правила, између уобличеног господства и безобличне сировости.¹⁸³

Грешам седа на челно место, на место свога оца, старог Грешама, кога тек треба да, у сваком погледу, наследи, али – ето новелистичког изненађења – чини се да, тако обестан, наметнутом и претерано службеном улогом и није баш одушевљен.

„Yes“, said Frank; „I suppose so; and I mean to go along all square, aunt, and no mistake. When I get back to Cambridge, I'll read *like bricks*“¹⁸⁴ (Trollop 1888: 67).

Последња фраза звучи као застарели начин да се каже: „I'd read like crazy“, а могла би се превести као: „I shall stick to my work just as bricks adhere to one another with the help of cement“. Тај мајушни ребус осликава степен озледе нанете идеалном племићком телу, које је срушило викторијанско здање цепидлачке беспрекорности, а заједно са њим, и углед Грешамовог имања, који се већ почео крњити и упропашћавати. Руке, којима, без имало такта и деликатности, наочиглед уважених гостију, одрезује комаде меса до лаката су му умазане сосом, реном и машћу. Дамама с друге стране стола додаје „фунту и по меса“ (*Ibid.*) – сирова количина односи се на његов животни став, бунтовничку визију света – он сам је та фунта, простачка неспутаност и рафинирано просташтво. Стари Грешам и леди Арабела сместили су се по прописима на места која им по положају и статусу природно припадају – дакле, та узвишена господа нису „изневерила“ одеда која носе, столице на којима седе, тањире из којих једу. Нарушава се, дакле, једна статична форма, форма манира и форма говора, који се огледа у језику овешталих правила.

¹⁸³ Видети: Wall, S., „Trollope, Satire, and The Way We Live Now“, *Essays in criticism* 37.1 (1987): 43–61.

¹⁸⁴ „Да“, рече Френк, „мислим да ће тако и бити. Све ће ићи као подмазано, и неће бити проблема. Када будем дошао у Кембриц, учићу као луд!“

У поменутој сцени та правила се пародирају са благом иронијом:

„By this time the party had taken their place round the long board, Mr Gresham sitting at the top, in the place usually occupied by Lady Arabella. She, on the present occasion, sat next to her son on the one side, as the countess did on the other. If, therefore, Frank now went astray, it would not be from want of proper leading“ (*Ibid.*, 56).¹⁸⁵

Викторијанске даме страхују да би се ствари могле отети контроли ако млађани Грешам којим случајем „застрани“ (*went astray*). Но, поставља се питање: колико је потребно па да Грешам заиста застрани? Тролопова естетика не може застранити онолико колико може или би могло застранити људско биће, са свим својим животињским прохтевима. Према томе, гротеска се може посматрати као резултанта сузбијања детаља и идеје о расулу облика.

Кључна је реченица: „If Frank now *went astray*, it won't be from the want of *proper leading*.“¹⁸⁶

Видимо, дакле, с којом класицистичком педантеријом и предвидивошћу Тролоп ремети и хармонију симпозиона – уместо да на предвиђеном месту седи миран, стабилан попут неке скулптуре, Грешам ће – тако слуте забринуте даме – застранити, отићи у *страну*. У одређеном смислу, ова примедба могла би се окарактерисати као реализована метафора. Сви племићи, сви Грешамови седе у савршеном поретку, једино се он налази на погрешном месту. Бити на погрешном месту овде значи понашати се и говорити на недоличан начин.

И да је Тролоп дописао још и то да је Грешам напустио чело стола и заваливши се, крајње индискретно у некој другој столици, реализовао метафору застрањивања, то нимало не би одступило од духа овог веома предвидивог и монотоног текста.

¹⁸⁵ „Друштво је већ било заузело места око дугачког стола: господин Грешам сео је за само чело стола, на оно место које је обично припадало Леди Арабелли. Она је, у овој прилици, седела поред свог сина са једне, а грофица с друге стране. Ако би, дакле, Френк сада застранио у своме понашању то се не би могло приписати недостатку ваљаног усмеравања“ (превод је наш).

¹⁸⁶ Израз „to read like bricks“, чије се прво појављивање у речнику OED везује за 1836. годину више није фреквентан у енглеском језику. Помоћу речи „stick“, коју Франк, узгред, користи у претходној реченици (I will stick to him /the governor/), могу се покрити нека од кључних метафоричних поља у тексту, тако што ћемо конструисати реченицу: Gresham will *stick to his work just as bricks adhere to one another* (with the help of cement).

Метафора „read like bricks“ јесте свакако неформалан израз: у том смислу може се читати као архаична замена за данашње: „read like crazy“. С друге стране, израз се може схватити као метафора прецизности: цигле се слажу прецизно и по редоследу – то значи да ће Грешам учити савесно и марљиво. Његов говор, дакле, треба да буде уобличен, усклађен са визијом његовог племства. Али, реч „brick“ овде има исти статус као и „round“ и упућује на нешто грубо и необрађено. Овај израз се може протумачити као један отеловљени гест, којим Грешам удаљава себе од света снобова. И за материјални и за говорни гест карактеристична је представа о масивности и тежини.

Грешамово понашање можемо назвати субверзивним, но овде морамо водити рачуна и о облику и смислу те субверзије. Она, можда, подрива викторијански морализам облика, али одступа од његове основне матрице. Као што смо видели из наведеног примера, ова салонска скулптура веома је крхка, те зато готово да нема писца 19. века, који се, са јачом или притајенијом иронијом, тим поретком свесно не поиграва. Салонска логика укратко би се могла сажети у неколико формула: титула је села поред титуле, чин се удружује са чином, име беседи са именом.

У овом случају значење пригушеног скандала који изазива Франк Грешам својим понашањем блиско је друштвеном одређивању које је контекстуализовано као пропадање предмета или однос вештачко–природно. За аристократске светове, као што смо видели, карактеристична је представа о органском јединству тела и говора, позиције у свету и света који се састоји од прописаних позиција. Међутим, та позиција Грешаму све време измиче. Тиме се скандал нити релативизује нити му се даје дубљи смисао.

3.3.5. Гетеов роман *Избор по сродности*:

редослед, духовни облици и хемијске везе

За разлику од Ентонија Тролопа, Гете у својим романима фигуру провокатора ставља у шири контекст романтичарске ироније. Филина из романа *Вилхелм Мајстер* (Goethe, 1795–1796) један је од Гетеових, без сумње, највеселијих и највулгарнијих провокатора, женски Мефисто, али Мефисто без

нарочитог образовања и без особите потребе за њим. У гостионици где одседају чланови Вилхелмове дружине, поступа и понаша се, за класицистичке норме, веома гротескно, али Гете понашање приказује тако да оно нигде не повређује нити оптерећује бесконачну игру облика и сазревања.¹⁸⁷

У роману ни на једном месту нису описана Вилхелмова пијанства. Због чега он све време избегава опијање? Сваки могући гротескни детаљ уграђује се у кристално јасну архитектуру тела – заправо, духа који се развија и обликује. Гете је био свестан тога – премда деликатношћу ироније то тело ставља у вечити покрет одржаван суптилном игром облика, оно, ипак, остаје потпуно нетакнуто – вулгарност је естетски чиста. А да сам Гете тежи оној другој могућности израза, „вулгарнијој вулгарности“, јасно је из оног места где описује Филинино понашање. „Старац засвира мелодију и она отпева песму, коју не можемо пренети нашим читаоцима, јер би је, можда, сматрали бљутавом или непристојном“ (Гете 2003: 110). Какву ли је песму отпевала Филина? На сличан начин Гетеов приповедач коментарише храну изнесену пред госте: „У међувремену је стигло и нешто јела и пића, који су се послужили без много критике, мада је личило на веома неуредне остатке, и није баш сведочио о поштовању гајеном према гостима“ (*Ibid.*, 136). Филини „непристојни“ коментари откривају могућности за један алтернативни свет и позицију тела у њему. То је свет чула. Филина је у роману *Вилхелм Мајстер* један од најважнијих споредних јунака. Као што је већ Лукач приметио, Филина ни у ком случају није површан лик и њене беседе показују велики спектар мисли и осећања (Лукач 1968: 54). Међутим, са становишта класицистичке поетике, интересантно је то што је она кадра у исто време да цитира стихове из Хамлета и да изговара овакве прећутане „непристојности“. Те провокације упућене су ка Вилхелму Мајстеру и њихов смисао је да укажу на ширину егзистенцијалних могућности. У овом, 11. поглављу, Вилхелм Мајстер машта о Клоринди, јунакињи из Тасовог епа *Изгубљени Јерусалим*. Филина је та која Вилхелма враћа у стварност.

Однос између друштвене игре, ироније судбине и магије распореда највидљивији је у роману *Избор по сродности* (*Die Wahlverwandschaften*, 1809),

¹⁸⁷ О класицистичкој димензији Гетеове поетике видети: Del Caro, A., „Nisbet, Hugh Barr“, ed. *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller and Goethe*, CUP Archive, 1985, 1989): 589–605.

где нуди изузетно *модерна* и оригинална решења. У том роману људски доживљај слободе и обликовања духа Гете своди на игру просторних односа, обојену деликатном класицистичком иронијом. Гетеа не занимају облик и изглед људског тела; у том погледу он је идеалиста. Али, у исто време, како не би запао у неки филозофски солипсизам, те идеалне форме заогрће духом, вероватно, најелегантније ироније коју познаје роман 19. века. Због тога су овде битнији разговори за столом него понуђена храна, која се, узгред, током романа нигде не помиње. Гост обликује дух домаћина и домаћин обликује дух госта.

Све у Едуардовом салону може имати облик духа, али, такође, и дух облика – све осим кућевних предмета и свакодневице. Зар су битни таџири и кашике? Битније су људске речи и духовни облици. У поменутом роману до посебног изражаја долази магија места – мењање положаја за столом иронично симболизује могућност бесконачног мењања, обликовања и преобликовања међуљудских односа. У исто време, комбинаторика места подудара се са комбинаториком догађаја, иронијом и непредвидивом игром судбине. Да није ироније, та духовна бића би постала бурлескна, а обликовање њиховог духа механичка игра хемијских процеса. Овде се племићи сами играју – то је оно што недостаје Тролоповим племићима као и класицистичкој пригушености његових слика. Тролопови племићи су уштогљени, а Гетеови препуни идеја и жељни маштовитих и занимљивих игара.

Шарлота, Едуардова жена, обликује нове везе међу људима.¹⁸⁸ Захваљујући браку са њом, после дуге везе са старијом женом, Едуард је стекао одређену слободу. Међутим, у животу треба пронаћи нешто ново, лепше и смисленије, обликовати и освојити неку нову и другачију слободу. Другим речима, потребно је стално изнова учити се тој слободи, мењајући се и узрастајући уз њу. Своју ћерку, Отилију, Шарлота је дала у завод – сада би желела да јој се, за промену, врати. Очекује се долазак капетана, који и сам тражи нове везе – жели да другима пренесе своју слободу (Гете 1954: 12). Одступање од утврђеног редоследа догађаја у беседи овде је изједначено са обогаћивањем духовног, али и чулног живота. Брак између Шарлоте и Едуарда је „захладнео“, па га је потребно обогатити новим догађајима. Правила се овде не крше, већ се

¹⁸⁸ Однос између Гета и Шарлоте вон Штајн анализирао је Хелмут Копман: Koormann, H., *Goethe und Frau von Stein*, Beck, 2002.

изнова стварају и формулишу. Питање места покреће се већ на самом почетку романа. Едуардо пита свога баштована где је његова жена, Шарлота. Односи међу њима су захладнели и потребно је освежити их и унапредити. Један од начина да се то уради јесте позивање старих пријатеља у госте. Гете ни у једном тренутку не испушта из вида магију места и у сваком тренутку читаоцу скреће пажњу на архитектонску функционалност замка и њену улогу у повезивању људи и њихових духовних и интелектуалних склоности. Првог госта, Митлера, Шарлота и Едуардо смештају у лево, а другог госта, капетана, у десно крило замка.

Одступање од предвиђеног садржаја беседе видљиво је у једном сасвим посебном хумору. На дворским симпозионима филозофира се о љубави и пријатељству. То је оно што Гетеа, у овом контексту, спаја са Платоном. Међутим, о телу се више говори на научан него на поетски начин. Односи међу телима пореде се са хемијским односима. У том смислу, беседе на Гетеовим симпозионима могу се тумачити као одјек Ериксимихове беседе на Платоновом симпозиону.

Едуард и Шарлота замишљају идеалан однос између појединачног и универзалног тела. Суштина је у томе да се за одређену везу међу људима нађе посредник, неко други ко ће ту везу уздићи на виши ниво. У једном од симпозиона Едуард проговара усхићено: „Сада видиш, рече Шарлота, како мало може да помогне неко трећи ако између две тесно повезане особе није све уравнотежено“ (Гете 1954: 43). Међутим, као и у Платоновој *Гозби*, идеја о универзалном телу изражена је кроз иронију. У Гетеовој иронији елемент сексуалности изостаје, али и она, с подједнаком суптилношћу, описује динамичну природу људских састанака и растанака, спојева и раскида. Иронија је видљива у коментарима новопридошлих гостију и у поређењима међуљудских односа са хемијским везама.

Прво је у дворац позван Митлер, који на симпозиону остаје сасвим кратко. Митлер изражава мишљење да је улога посредника, која се од њега очекује, потпуно бесмислена. Чује се смех на ручку, а Митлер брзо напушта Едуардов замак. Други аспект ироније, поређење људских односа са хемијским реакцијама, тежи томе да изрази динамичну потребу за обогаћивањем људског духа. Едуард и Шарлота сећају се онога што су проживели као млади и свесни су да су

могућности комбинаторике веза и догађаја бесконачни: зато и позивају госте и размишљају о томе да у госте позову и своју ћерку, Отилију. С друге стране, упоређени са спајањем кишних капљица и растварањем кречњака у сумпору, ти спојеви изгледају смешни. За Шарлоту су пријатељи које ствара „сродници не по крви, него по духу“ (Гете 1953: 54). Међутим, убрзо следи ироничан коментар. Размишљајући наглас о хемијским и духовним везама, Шарлота узгред додаје: „Жао ми је само кисеоника, који мора да лута у бесконачност“ (*Ibid.*, 58). Тиме се указује на динамичан однос између достизања, губљења и поновног задобијања идеалног односа између општег и појединачног, личног и заједничког.

Сличне природе су разговори у Лотариовом замку, описани у *Вилхелму Мајстеру*. Иронија симпозиона изједначена је са иронијом судбине. Она се огледа у томе што комбинаторика расплета и заплета на самом крају романа изгледа префорсирана. Али, у тој префорсираности крије се суштина како Лотариовог, тако и Едуардовог и Шарлотиног симпозиона: могућности људског деловања, спајања, прожимања и унутрашњег обликовања бесконачне су.

И у осталим Гетеовим делима позиција тела у свету духа често се контекстуализује као позиција тела у свету духовног обликовања, који се често доводи у везу са музичким васпитањем и духовном вредношћу музике. У роману *Јади младог Вертера* (*Die Leiden des jungen Werthers*) на више места описане су сцене у којима Шарлота свира клавир и које су недвосмислено представљене као салонски догађаји. Атмосфера песме „Помирење“, објављене у збирци поезије *Трилогија страсти*, надахнута је наступима Марије Шимановске и Ане Милдер Хауптман. Гете готово нигде не идентификује догађаје заједничког окупљања као салонске догађаје, али начин њиховог представљања јасно открива салонску логику и логику распореда. Салонске догађаји су такође приказани у роману *Вилхелм Мајстер* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795) и аутобиографији *Године путовања* (*Wanderjahre*, 1829). Новела „Забаве немачких емиграната“ („*Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*“, 1795) уоквирена је сликом салонског догађаја, у којој сваки од гостију прича своју причу.

3.4. Салон и велики скандали

3.4.1. „Ноћ у крчми“ Алвареша Азеведа: поигравање са хармонијом и расулом

Слике вишеструког разговора у највећем броју случајева односе се на оговарања и друштвене игре.

У дијакронијском смислу, „најједноставнији“ облик магије редоследа јесте слика гозбе на којој сви учесници приповедају приче и на тај начин воде дијалог један с другим. Он је „најједноставнији“ у том погледу што се јавља најраније, у ренесанси. У *Дон Кихоту* крчма често служи као место за приповедање анегдота и њихово коментарисање. У 19. веку комбинација магије редоследа и друштвене игре највидљивије је изражена у збирци приповедака бразилског романтичара Алвареша Азеведа *Ноћ у крчми* (*Noite na Taverna*, 1855), који је организован по бокачовском принципу, као збирка новела које причају учесници једног заједничког приповедачког догађаја. Мотив друштвене игре дат је у комбинацији са разговором пијаних. У једној крчми пуној задаха алкохола и димних испарења, коју посећују проститутке и пијанице, петорица пријатеља сакупили су се ради тога да приповедају несвакидашње приче. Теме су: канибализам, некрофилија, сексуално насиље и убиства – дакле, једна извртута верзија филозофског дијалога о љубави, која ипак задржава извесну црту узвишености, будући да су приповедачи декадентни бразилски песници који теже ка томе да у свему опонашају лорда Бајрона.¹⁸⁹ За њихову игру врло је важан редослед приповедања, зато што, као у Платоновој *Гозби*, сваки следећи приповедач својом беседом, то јест приповешћу, води дијалог са претходним приповедачем. На пример, Солфијери приповеда о томе како је једном приликом у цркви видео жену у мртвачком сандуку, коју је запазио на гробљу пре годину дана. Пошто је још показивала знаке живота, одвео ју је кући. Након два дана, она је умрла од грознице, а Солфијери ју је сахранио у својој спаваћој соби и наредио да јој се начини споменик.

¹⁸⁹ О утицају Бајрона на Алвареса Азеведа, видети: Rocha, H., and De Azevedo M. A. A., *Alvares de Azevedo, anjo e demônio do romantismo*, Livraria J., Olympio Editora, 1982.

Бертрамова прича говори о неузвраћеној љубави, канибализму и убиству вољене особе. Након потраге за женом која га је преварила, Бертрам игром случаја доспева на један брод. И тамо среће жену у коју се заљубљује и чија се појава, у подтексту, може протумачити као психолошка замена за изгубљени сексуални објекат. Догоди се бродолом, многи изгину, а преживели се с муком докопају обале неког непознатог острва. Морнари су на ивици глади па Бертрам и непозната жена с њима морају да играју игру чији ће резултат пресудити о томе ко ће бити поједен. Као жртва је изабран капетан брода, али се он не мири са судбином и свим силама се опире крволочним и изгладнелим морнарима. Бертрам и жена поједу капетана, али од те хране могу да преживе још само два дана. Ономаћала од глади, жена тражи од њега да јој да последњи пољубац. Уплашен од смрти, Бертрам је убије задавивши је.

Између прве и друге приче запажамо крешендо у описивању односа између љубави, смрти и бола. На причу која говори о мистици умирања надовезује се прича која повезује мистику смрти и насиље.

Слично варирање тема мистике и насиља запажамо у дијалогском односу између Генарове и Бертрамове приче и приче коју приповедају Јохан и Клаудијус Херман. Сви ти суптилни дијалози припремају атмосферу за долазак „Алкибијада убице“ у виду тајанствене, закукуљене фигуре која убија Јохана и за коју се испоставља да је Ђорђија, Јоханова сестра. Она се упућује ка фигури за коју сазнајемо да је Арнолд, лик из Јоханове приче, за којег је речено да је убијен у двобоју. Након што је Ђорђија признала да је желела да се освети Јохану, она и Артур изврше самоубиство.

Однос између теме разговора и контекста гозбе садржи много паралела. Једна од најбитнијих јесте однос контекста друштвене игре поменуте у оквирној причи – игре истине као посебне врсте приповедачког ритуала – и игара поменутих у оквиру испричаних прича. Бернар помиње игру извлачења шибица, после које он и његова жена поједу капетана; Клаудијус Херман је коцкар. Пре него што је сreo тајанствену жену, Јохан је играо игру карамбола. Друга паралела односи се на контекст расула и оргија: једна од најочигледнијих јесте она између проститутке у крчми у којој су се пријатељи сакупили и оргија које помиње Солфијери у својој причи. Након оргија, он исцрпљен лута улицама Рима и у

цркви угледа жену у мртвачком ковчегу. Будући да, дакле, однос између приповедања и контекста приповедачког догађаја представља однос апсолутне еквиваленције, трагична и комична димензија се не мешају. Спој трагичног и застрашујућег прожима и приче и њихов просторни контекст, па је природно што је исход такве гротеске застрашујући и трагични завршетак: смрт као расуло које је све време призивано.

Дакле, садржаји беседа све време најављују скандал, улазак незваног госта – који је у овом случају изједначен са смрћу. Другим речима, ишчекује се нешто што се не може нити дочекати нити доживети, јер је смрт сама по себи нешто што је непредвидиво. Позиција тела се, дакле, одређује као позиција тела у свету смрти као свету који је у исто време приказан и као материјалан и као мистичан. Овде је Алкибијад демон, демон који долази са оне стране замисливог и представљивог – сама смрт, смрт која се и очекује и не очекује: смрт као изненађење, али и као неумитност, природни, „хронолошки“ завршетак живота.

3.4.2. Друштвена игра у салону Настасје Филиповне

У роману *Идиот* (1869) Фјодора Михајловича Достојевског гозба код Настасје Филиповне садржи сва три класична елемента антисимпозиона: долазак незваног госта, кнеза Лава Николајевича Мишкина, „недоличан“ разговор међу гостима (тема: најружнији поступци у животу) и упад бахатог пијанице, Рогожина, који доводи до потпуног расула. Гаврило Ардалионович, ташти и амбициозни младић од двадесет и осам година, планира да се ожени Настасјом Филиповном иако је заљубљен у другу жену, Аглају Јепанчину. Кнез Мишкин је забринут да ли ће се Настасја Филиповна заиста удати за Гаврила Ардалионовича, који је по његовом мишљењу неоригиналан човек, са просечном врлином. Чувши да је Настасја приредила гозбу на коју је Гаврило отишао, Мишкин одлучује да се и он тамо појави.

Иако је дошао као незвани гост, Настасја Филиповна је Мишкина дочекала радосно и изненађено. Док је са њом улазио у салон, узбуђено јој је рекао да је она савршено биће. Она му је узвратила речима да то није истина и да ће то показати њени поступци и њено понашање на гозби. Како је време пролазило, друштво је

постајало све разгаљеније: многи нагађају да је прави разлог за кнезов долазак његова заљубљеност у Настасју Филиповну.

У једном тренутку Фердишченко изнесе предлог да се одигра игра истине, у којој ће сваки од гостију испричати најружније дело које је икада учинио у животу. Мада се идеја није допала ниједноме од гостију, сви су пристали како би удовољили Настасји Филиповној. Из игре су искључене жене, а мушки гости бацањем коцке одређују редослед приповедања.

Са Сократом би се овде могао упоредити Мишкин, са будалом-забављачем, као што је Ксенофонов Филип, Фердишченко, а са Алкибијадом распојасани Рогожин. Главна шифра гозбе је раскринкавање представе о стабилној позицији тела у аристократском свету. Тело Настасје Филиповне је угрожено и злостављено тело. Међутим, у логици салона оно треба да буде представљено као тело уграђено у један, савршени органски свет, свет духа, оличен у лепим манирима и добром укусу.

Друштвена игра коју предлаже Настасја Филиповна треба да расветли њен тренутни положај и однос према Гаврилу Ардалионовичу, који се њоме жени из економског интереса. Свака исприповедана прича разоткрива лицемерје људског кајања, и то постепено, крешендом који доводи до драматичног расплета. Овде је битна магија поретка, карактеристична за аристократски етос понашања. Фердишченко, као свој најружнији поступак, описује једну своју ситну крађу и закључује да се због ње никада није кајао. Иронија је у томе што наредне две приче говоре о томе како су ружни поступци на индиректан начин довели до смрти: у Јепанчиновој причи, до смрти немоћне старице, а у причи Афанасија Тоцког, до смрти „блиског“ пријатеља. Прича Ивана Фјодоровича Јепанчина открива лицемерје кајања и искупљења: грижу савести коју је осећао због мисли да је својом надменошћу кумовао смрти болесне старице и излечио је тако што је две старице сместио у дом за издржавање. Утисак о лажном кајању појачан је коментаром да је генерал наставио да са „самозадовољством пије шампањац“ (Достојевски 1969: 183).

Не без разлога, Достојевски је одредио да последњу причу исприча Афанасиј Тоцки – његова прича говори о разврату и отменом завођењу, и интересантна је по томе што је изузетно ефектно исприповедана и што управо

говори о хиру дама и о једној другој друштвеној игри: балу. Прича о хиру Анфисе Алексејевне, која је, такмичећи се са другом једном дамом, зажелела црвене камелије, директно се односи на судбину Настасје Филиповне – она говори о перверзији и мрачним странама завођења, које је она, живећи са Афанасијем Тоцким, и сама добро упознала.

Заљубљен у Анфису Алексејевну, Пећа, блиски пријатељ Афанасија Тоцког, бесомучно настоји да нађе црвене камелије. Млади Афанасиј Тоцки се прави да му у томе помаже, али, уместо Пећи, камелије носи њеноме мужу, Платонову, који је, захваљујући томе, напослетку успео да задовољи женину сујету. Касније је Тоцки чуо да је Пећа погинуо у рату. Није случајно ову игру Настасја Филиповна назвала друштвеном игром: јер она је сама део друштвене игре, за коју постоје правила (*Ibid.*, 1969: 185). Та правила она крши тиме што Мишкина пита за савет о удаји, а нешто касније, по Рогожиновом доласку, и тиме што свежањ од сто хиљада рубаља баца у ватру камина. Фердишченкова крађа је, у очима даме, Дарје Алексејевне, нешто неотмено и, према томе, сасвим недопуштено у друштвеној игри. Насупрот томе, генералов поступак и поступак Афанасија Тоцког „лепи су“ и „прихватљиви“. Приче о њима не ремете правила гозбе и аристократског декорума. Сасвим је могуће да би Балзак ову гозбену слику учинио гротескном алудирајући на људско тело и сексуалност. Међутим, код Достојевског нема места за такву гротеску.

Оно што читаоца испрва може збунити јесте привидно одсуство реалистичке мотивације: и Афанасиј Тоцки, и Гаврило Ардалионович, и генерал Јепанчин као да све време са потпуним нехајем ишчекују скандал и долазак Рогожина који се током разговора само повремено помиње. Осим тога, чини се потпуно невероватно то да управо у том тренутку кнез сазнаје да је добио велико наследство. Нико се, притом, не плаши тога шта би, у својој бахатости, Рогожин могао учинити, већ настављају да, као позоришна публика, дискутују о драми која се одвија пред њиховим очима: Настасја баца у ватру сто хиљада рубаља, а Рогожин је одводи са собом.

Долазак Алкибијада-Рогожина јесте начин да се раскринка позиција Настасјиног тела у свету лажног морала. Са Алкибијадовим упадом на симпозион спаја га представа о опсесивној усредсређености на објекат жеље: Настасју

Филиповну. За разлику од Алкибијада, Рогожин заиста прави скандал: отима Настасју Филиповну. У ширем контексту, однос између Рогожина и Мишкина подсећа на однос између Алкибијада и Сократа. Рогожин је, такође, љубоморан и на Мишкина. Конкретно у поменутој гозбеној слици, Мишкинова беседа о љубави приказана је у комичном светлу. Уместо да одржи говор о љубави, он пристаје на то да Настасју Филиповну узме за жену. То је, дакле, чин љубави, пре свега милосрђа, а не беседа о љубави

Дакле, суштина је у томе да се утисак декорума одржава до тренутка када настаје потпуно расуло. За разлику од британског романа, кршење салонских правила код писаца као што су Азеведо и Достојевски има, као код Платона, динамичан карактер, што значи да се у гозбеним сликама које они приказују позиција тела у свету тражи и осмишљава на једном дубљем, филозофском нивоу. Гозбена слика у роману *Идиот* посебно је оригинална због тога што се у њој комбинују елементи долични салонским беседама и елемент скандала. Вештим уравнотежењем ових односа Достојевски тежи томе да прикаже несигурну позицију женског тела у свету лицемерја и епикурејских идеала.

Сличност Рогожина са Алкибијадом огледа се у његовој бахатости и патолошкој љубомори. Слично као што Алкибијад жели да од Агатона преотме Сократа, тако исто Рогожин преотима Настасју Филиповну од кнеза Мишкина. Разлика између Алкибијада и Рогожина јесте у томе што Рогожин заиста реализује своју намеру. С друге стране, улога кнеза Мишкина подсећа на улогу Сократа. Попут Сократа, он је неугледан. Као и Сократ, на гозбу код Настасје Филиповне долази као незвани гост. И трећа и најважнија сличност јесте у томе што, као и Сократ, од свих гостију он има највише да каже о љубави.

3.4.3. Пародије салонских догађаја

У сликама салонских догађаја гротеску и бурлеску производи сваки динамичан однос између тела и савршеног говора. Ова карактеризација је непосредна последица наше дефиниције идеалног салонског догађаја као идеала статичног идентитета између тела и говора. У бурлескним сликама логика тела потпуно доминира у односу на логику савршеног говора. Пародије салонских догађаја специфичним чини то што се комбинаторика међуљудских односа

потпуно своди на комбинаторику телесних положаја, али их од козерија, какве налазимо код писаца као што је Ентони Тролоп, код којих су одступања од савршене салонске хармоније, статичне природе, разликује динамично расуло и хаотична прерасподела маски, места и улога.

3.4.4. Роман *Перегрин Пикл Тобијаса Смолета*

У пикареском роману *Пустоловине Перегрин Пикла* (*The Adventures of Peregrine Pickle*, 1795) Смолет пародира класицистичку опседнутост античким узорима. Пародичан тон присутан је у читавом роману, који говори о авантурама уображеног дендија Перегрин Пикла. Перегрин Пикл је млади сеоски племић. Одбачен је од свих: од оца, мајке и дегенерисаног брата. Перегринов одгој, путовање у Француску, стицање неочекиваног иметка, банкрот, коначно кајање и венчање са Емилијом – све то служи Смолету да на сатиричан начин прикаже људску глупост, похлепу и суровост.

Пародија до посебног изражаја долази у поглављу које носи наслов „*The dinner in the manner of Ancients*“, које представља директну алузију на Трималхионову гозбу.

„In this disagreeable and ludicrous suspense, they continue acting a pantomime of gesticulations, until the doctor earnestly entreated to waive all compliment and form, lest the dinner should be spoiled before the ceremonial could be adjusted. Thus conjured, Peregrine took the lower couch on the left-hand-side, laying himself gently down, with his face toward the table. The marquis, in imitation of this pattern (though he would have much rather fasted three days than run the risk of discomposing his dress by such an attitude), stretched himself upon the opposite place, reclining upon his elbow in a most painful and awkward situation, with his head raised above the couch, that the *economy of his hair* might not suffer by the projection of his body“ (Smollet, 1983: 87).¹⁹⁰

¹⁹⁰ „У овом непријатном и комичном стању неизвесности, они су и даље изводили пантомиму пуну гестова, а лекар их је искрено преклињао да се оставе свих комплимената и форми, да се упропасти пре него што церемонија буде спремна. Чувши то, Перегрин је прилегао на леву страну софе, окренувши лице ка столу. Маркиз је, следећи овај образац (премда би му боље било да је три дана постио него што се излаже опасности да таквим држањем унереди своје одело), пружао се на супротној страни и лактом се завалио у једном веома болном и незгодном

Премда су поменути гестови и пантомима, не постоји, у погледу слике тела, нека изразита генетичка веза са оновременом драмом. Сцену треба зато читати као драму у речима и словима. Два су лика овде „нападнута“ – докторов и маркизов. Иза доктора се, по свему судећи, крије лик Марка Ејкенсајда, једног од најпознатијих лекара и слабих песника онога времена. Постоје различити разлози због којих га Смолет није подносио – био је републиканац, укипљени, ледени господин суздржаних манира, а сасвим је могуће да је био и хомосексуалац. Али, Смолет се углавном изругује његовом образовању те у његовом ругању ипак има и извесног уважавања. Дакле, овде је поредак уништен на тај начин што се хаос комбинује са пренаглашавањем правила понашања, а то је иначе карактеристика по којој је британска сатира можда најпрепознатљивија.

Многобројним Смолетовим ликовима спадају маске и перике те због тога испадају смешни и гротескни, но овде није „угрожен“ положај перике, него и „economy of his hair“ то јест сплет, поредак, пажња, нешто што се осетно више тиче маркизових прециозних манира. У Смолетово време реч је означавала „пажњу“, „бригу“ или „вођене бриге“ о некоме или нечему.¹⁹¹ Уклонимо сада ову реченицу и уместо ње ставимо: „The marquis raised his head above the couch, as he wished to keep his hair *well arranged*.“ Звучало би далеко безболније, као неко бурлескно, шаљиво раскринкавање преуштогљеног господског тела. „Негована“, „сређена“ или „дотерана“ коса била би, јасно је, посве неподесна ако бисмо превод хтели да до танчина саобразимо духу оригинала.

Дакле, видимо да је разлика коју реч „economy“ прави у односу на уклопљиве али далеко неутралније изразе „well-ordered“ или „good care“ као хипотетичка мера разлике између карикатуралног и бурлескног. Оно што је овде најфлуидније јесте *ток хаоса*. Гозба служи томе да ликове окупи и згусне у заједницу пренагљених и бесмислених покрета. Слична гозбена слика, само не толико са бурлескним колико са сатиричним елементима, јавља се и у Смолетовом далеко познатијем роману *Пустоловине Хамфрија Клинкера* (*The Expedition of Humphrey Clinker*, 1771). Ту на сцену ступа сам Смолет, који описује како недељом припрема ручак за тужне и беживотне писце. Они редовно долазе

положају, са главом подигнутом изнад софе, како се његова коса унередила због пројекције његовог тела“ (превод је наш).

¹⁹¹ Као нпр. у изразу „domestic economy“, који је и данас присутан у енглеском језику.

на ручкове, премда су унапред свесни тога да ће их остали гости неизбежно провоцирати.

3.5. Беседе о салону: салон као место оговарања

Идеја о салону и друштвеним играма у европској књижевности родила се заједно са идејом о дамским манирима. Практично, све најважније парадигме за идеални разговор међу дамама дате су у француском галантном роману. Савршени дамски разговор описан је у делима Мадам де Лафајет, Мадам де Виледју, Жана Прешака. Од даме се, више него од било кога другога, очекује да поступа, говори и понаша се на исправан начин. Премда се са њим не подудара потпуно, идеалу савршеног и доличног понашања приближава се идеал хришћанске жене, који се јавља у делима Франсиса де Салија. С друге стране, савршенство женског говора, гестова и распореда за столом пародирају Ла Рашфуко, Ла Бријер, Антоан Фиретјер и Мадам де Севињи. Овим формулама за пародију веома често се служе писци 19. века и у одређеном смислу могло би се рећи да је та врста пародије извршила један од највидљивијих утицаја на развој модерног романа. То се поготово односи на огроман утицај француских писаца у руској књижевности 18. века и на уметнике као што су Державин, Карамзин, Пушкин и Достојевски.¹⁹²

Овде је посебно важно истаћи да се у француском класицизму идеја о галантној и савршеној жени родила као реакција на све раширенију представу о женској склоности ка прециозности.¹⁹³ Као што ћемо видети, то је нешто сасвим супротно од онога што Емил Зола приказује у *Нани*. Приказујући салонски разговор између проститутки, читаоцу скреће пажњу управо на претерану употребу козметичких средстава.

Сличне формуле за пародирање идеала дамске учености и доличности у понашању, која се састоји у комичном наглашавању афектираног понашања, даје Молијер у комедијама *Смешне прециозе*, *Школа за жене* и *Учене жене*. За гозбене слике, а посебно за однос између теме разговора и контекста гозбеног

¹⁹² О овоме видети више код Јурија Лотмана: Лотман, Ю. М., „Семиосфера. Култура и взрыв. Внутри мыслящих миров. – СПб“, *Искусство – СПб* (2000): 202.

¹⁹³ Видети роман Госпође Скидери *Славне жене* (*Les Femmes Illustres*, 1642), који се, у овом контексту, може сматрати програмским делом.

догађаја, важан елемент пародије јесте алузија на склоност дама ка оговарању – на тај начин се пародира важност филозофског, то јест ученог разговора. Оговарање се овде може одредити као беседа о материјалним стварима – о стварима које немају никакве везе са светом духа и које најчешће имају посредне или непосредне везе са телом: помињу се сплетке, љубавне авантуре и текући чаршијски догађаји.

Други важан елемент пародије јесте алузија на женску сексуалност. Тело дама треба да се позиционира у статичном свету духа – међутим, помоћу алузија на сексуалност, или уопште на откривене делове тела, ова позиција показује се као нереална. Интересантно је то да се и први и други елемент – ако под другим елементом мислимо на отворену, а не на прикривену алузију – заједно могу наћи у француском буржујском роману. У другим књижевностима, као што је енглеска, овај други елемент је потиснут у разговор и повремено испливава у виду циничних алузију. За то обиље примера даје Доријан Греј и алузије Харија Вотона. Британски романописци се углавном задржавају на дамским оговарањима и описивању афектираног говора. Ту често позајмљују реторичке формуле које долазе из комедије манира, као што је Вајлдова комедија *Важно је звати се Ернест* (*The Importance of being Earnest*, 1895) – за то је посебно индикативан сусрет између Гвендолен и Сесилије у другом чину).

С друге стране, поетика француског романа представља најрадикалнији раскид са поетиком и традицијом француског класицизма. У њему ћемо наћи најочигледније примере за гротескни несклад између теме разговора и контекста гозбеног догађаја, који се у романима других књижевности доводи у везу са сексуалношћу и лицемерјем салонских манира. Готово да нема француског писца који, у ову или ону сврху, не употребљава слику салона, а да се притом не дотакне теме буржујског лицемерја. Од свих слика најчешће су оне које приказују разговор или сусрет дама из високог друштва – будући да је, по правилу, у већини случајева реч о сатири, филозофски дијалог из симпозиона овде је сведен на празне и бесмислене разговоре.

Постоји неколико различитих начина на који писци пародирају салонске догађаје и дамске разговоре. На пример, Балзак и Гогољ комбинују приповедачев узвишени тон – беседу о салонском догађају који није „достојан таквога описа“, и

беседе или само алузије на беседе самих дама, чији је садржај такође неприкладан. С друге стране, Елизабет Гаскел и Емил Зола дају само слике догађаја на којем се правила несвесно крше. Заједничко за ове гозбене слике јесте то да се на њима привидно не крше правила за редослед материјалних догађаја: ритуал оговарања има своја посебна правила и своју специфичну „духовну димензију“.

Понекад ове слике служе као увод у оквирну причу, као на пример у Балзаковој новели „Пословни човек“ („Un homme d'affaires“, 1844) – будући да је разговор међу дамама само формално назначен, као збир трачева о текућим друштвеним догађајима, он се претапа у полифоно приповедање: од садржаја оговарања настаје цела прича. На самом почетку Балзакове новеле „Пословни човек“ речено је да је докона, укрућена и од сплина оболела дама мадам Кардо, „у Турквеовом дому окупила виђенији париски свет“ (Balzac 1905: 45). Али Балзак не би био Балзак када нас не би изненадио једном веома поетском иронијом:

„У таквој кући тешко ће се наћи патријархална говедина, коштуњаво пиле и салата из интимног породичног живота или оговарања типична за салоне *уважених матрона*. Авај! Хоће ли отменост икада бити љупка? Хоће ли доћи дан када ће даме из високог друштва мање показивати своја рамена, а више духа, чилости и ведрине“ (*Ibid.*).¹⁹⁴

Формула је једноставна: уместо неукуса – укус, уместо простоте – и форма и садржај вишег реда. У претходном пасусу приповедач напомиње то да је госте сасвим излишно описивати, будући да су сви они „носиоци чувених имена у *Људској комедији* (*Ibid.*). Као карактеристично средство треба издвојити псеудохимничко набрајање имена и титула уважених гошћи. Саставни део те ироније јесте величање тобожње важности разговора и догађаја окупљања које нас, у породичном тону, враћа на један од кључних елемената које налазимо и код Петронијевог антисимпозиона – елемент бесмисленог и претенциозног разговора. Тако Балзак има овде потребу да нагласи како је разговор међу дама испуњен „дубоким мислима“ и морализовањем. Балзак на јединствен начин удружује елементе разговора међу прециозама са Раблеовим пошалицама, на које директно

¹⁹⁴ Превод наш.

алудира истичући да су се¹⁹⁵ шале дама односиле на „оно што је Рабле исцрпео триста педесет година раније“ (*Ibid.*, 45).¹⁹⁶

Према томе, у оваквим и сличним гозбеним сликама у односу између тела и говора, акценат се више ставља на тело, али, за разлику од гозбене слике описане у Смолетовом *Перегрину Пиклу*, битну улогу овде игра и разговор. Лудичка динамика празног снобовског разговора ову гозбену слику чини гротескном. Балзак на ироничан начин не само да велича један тривијалан догађај као што је салонско трачарење него, у исто време, изражава усхићење постојањем обиља међуљудских односа које ти трачеви описују и приказују. Питајући се „када ће отменост постати љупка“, он исто тако изражава чежњу за идеалном салонском хармонијом, јединством места и улоге, идеалног тела и идеалног говора.

У исто време раскринкава фасаде, разбија облике и тражи иза њихове спољашњости елементе телесности. Његово реторско питање из наведеног пасуса у исто време је и одговор и разрешење тензије: никада даме неће показивати дух уместо рамена, зато што су злобне, доконе и жељне оговарања. Због тога последњу реченицу ваља разумети у ироничном подтексту. Зашто госте не треба описивати? Зато што се добро зна ко су они, ког су порекла и какве титуле имају – зато што окупљену господу познаје читав Париз. Но, једним својим делом, глас те усхићене ироније изражава жељу за лепшим светом, финијим и духовнијим женама. Утолико су њихове маске живље, а карактерне особине блискије и схватљивије.

Приповедачев глас, дакле, релативизује представу о томе да је догађај „потпуно неприкладан“: с друге стране, видљив је несклад између његовог тона физичке димензије догађаја. Позиција тела је, дакле, нестабилна: служећи се иронијом, Балзак представља небитан догађај тако као да он има духовну димензију, која се изражава у разноврсном и преобилном свету људске комедије који се открива и у ритуалу оговарања. У том смислу, дакле, оговарање има духовну вредност. Зато што је то говор о тривијалним стварима које се тичу неког другог тела. То је моћ логоса.

¹⁹⁵ О салонским разговорима у француској књижевности 19. века, видети: Laisney, V., *L'arsenal romantique: le salon de charles nodier*, 1824–1834, Diss. Paris 3, 1999.

¹⁹⁶ Видети: Monnet, P., „Balzac Et Les Salons“, *Balzac et la peinture*. Eds. Jean-Pierre Boyer and Élisabeth Boyer-Peigné. Tours: Les Belles lettres (1999): 40–51.

3.5.1. Роман *Нана* Емила Золе

У Золином роману *Нана* позиција женског тела контекстуализује се као позиција у свету материје, физичке материје. Под материјом овде схватамо физичку материју и представу о вулгарности.

Док је у поменутој Балзаковој новели елемент сексуалности само наглашен благом иронијом, дотле је у *Нани* (*Nana*, 1880) нагласак потпуно стављен на тело.¹⁹⁷

Нанино угошћавање високих званица не представља бурлескну сцену, али су тела на ивици бурлеске. Нанине гошће (друго поглавље романа) не могу да замењују улоге, зато што се свака друштвена улога гордо и љубоморно чува. То је оно што више вуче ка модернистичкој празнини и опсесији непотребним детаљима који људско лице потпуно разобличују. У Нанину собу не ступају само титуле и класични и класицистички манири, него, истовремено, тела бојена и полуобнажена, гротескне и намазане запремине, шминке и ружеви, наушнице и трепавице, згуснуте и преизражене гримасе, бижутерија, огрлице, збијено преобиле шљаштећих боја и велура. Налицкано и преукрашено тело представља гротескни збир потеза, гестова и мимике, тело-маска које својом презасићеном материјом тражи и доказује властиту важност, властито важење у простору. У Нанину собу улазе маске са украсима, што се расплињују у нагомилане вишкове материјала. Приказан је свет у којем предмети круже, долазе и одлазе, купују се, користе, троше и хабају.

„Puis, elle appela Daguenet et Georges, restés en arrière dans l’antichambre, où ils accrochaient leurs paletots. Tous deux s’étaient rencontrés à la sortie des artistes, passage des Panoramas, et elle les avait amenés en fiacre. Comme il n’y avait personne encore, elle leur criait d’entrer dans le cabinet de toilette, pendant que Zoé l’arrangerait. En hâte, sans changer de robe, elle se fit relever les cheveux, piqua des roses blanches à son chignon et à son corsage. Le cabinet se trouvait encombré des meubles du salon, qu’on avait dû rouler là, un tas de guéridons, de canapés, de fauteuils, les pieds en l’air;

¹⁹⁷ Односом између тела и говора у роману *Нана* бавио се Питер Брукс: Brooks, P., „Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée“, *Romantisme* 19.63 (1989): 66–86.

et elle était prête, lorsque sa jupe se prit dans une roulette et se fendit“¹⁹⁸ (Zola 1977: 54).

Од најобичније собе за пријем Нана се труди да направи ресторан:

„Nana n’aurait pas trouvé une douzaine de serviettes au fond de ses armoires; et, n’ayant pas encore eu le temps de se monter dans son nouveau langage, dédaignant d’aller au restaurant, elle avait préféré faire venir le restaurant chez elle“¹⁹⁹ (*Ibid.*, 60).

Сваки поменути покрет, свако тело и сваки предмет одају неко непотребно и сувишно присуство. Ништа није припоменуто нити узгред придодато. У том смислу Зола ради нешто сасвим супротно од онога што се поручује у формули: *те и такве госте није потребно ни описивати!* Напротив, не само да гошће треба описивати и пописивати, већ треба приметити сваки детаљ, сваку ма и најнезнатнију финесу на њиховим свечаним телима. Спољашњост тела битнија је од вредности разговора. Према томе, овде одсуство дијалога, „запамћено“ као жанровска одлика прецизног романа, има битну тематску функцију – да опсесију формама повеже са животињским нагоном. Телесност опредељена као слика вишка у директној је вези са магијом места. У Нанину кућу ушао је толики број званица да их је немогуће разместити око једнога стола – свако би желео да седне за сто и тиме се у симболичком смислу домогне високог друштвеног статуса (*Ibid.*, 98).²⁰⁰

Госпођа Малуар дошла је са новим и необичним шеширом шиљатог обода – фризуру (*coiffure*) мења, подешава и преправља. Зое *није* (као што је ред) *склонила поклопац* за кафу. Госпођа Малуар игра се ножем, што љути Нану, па

¹⁹⁸ „Она позва Дагенеа и Жоржа, који су заостали у предсобљу, да обесе своје капуте. Обојица су је чекали на изласку глумаца у панорама-пролазу, одакле их је она довела колима. Како никог још није било, довикну им да дођу у облачионицу, док је Зое дотера. Журећи се и мењајући хаљину, она је само дотеривала косу и прикачи белу ружу на своју косу и прса. Облачионица је била претрпана намештајем из салона: читава збрка асталчића, канабета, фотеља са ногама увис. Била је готова, кад јој се хаљина закачи за један точкић и поцепа“ (Зола 1958: 87), прев. И. Димитријевић и М. Шаре.

¹⁹⁹ „Нана ни у дну својих ормана не би пронашла дванаест салвета, а времена још није било да уреди своју кућу према новом положају. Не желећи да иде у ресторан, нашла је да је боље да доведе ресторан код себе“ (*Ibid.*, 87).

²⁰⁰ О односу проституције и глуме у француском роману 19. века, видети: Horn, P. L., and Mary B. P., *The image of the prostitute in modern literature*, Frederick Ungar, 1984; Davey, L. A., „La croqueuse d’hommes: images de la prostituée chez Flaubert, Zola et Maupassant“, *Romantisme* 17.58 (1987): 59–66.

око те трице између њих две настаје мала свађа. Госпођа Малуар сваку фразу прати климањем главе и пући уста док филозофира – још један начин да се пародира идеја о ученом филозофском разговору.²⁰¹ Собу за пријем Нана назива, ни мање ни више, него салоном и назива је, уз то, „d’un air d’autorité“ (*Ibid.*, 43). Но, у том салону предмети нису савршени и нетакнути, сребрнина (*argenterie*) не блиста чисто и сама од себе, већ од непрекидног прања и чишћења. За оног који улази у салон одређени укус, трансцендентни укус, оно је што тела непогрешиво и складно сједињује са естетским простором. Тела треба да буду описана не као облици, већ као идеје о облицима, нешто што укида сваку могућност гротеске. Но, овде нема никаквог укуса, никакве дискретности, нити осећаја за меру. Нема речи, нема идеја и нема разговора.

И простор „салона“ и тела у њему препуњени су гестовима и прекомерним облицима. Нана жели да њена соба буде „tres chic“ – то је реч која се више пута јавља у роману. Намештај је „chic“, жене су „chic“ – исто, Фошери проматра жене и налази да је „chic“ једино мадам Шезел. „Chic“ су глумци пропалог париског варијетеа, Chic“ су париски ресторани. „Chic“ је „ресторан који је пренет“ у Нанин властити дом. „Chic“ су и титуле богаташа који долазе на њену прославу: грофови, племићи и маркизи (*des hommes chic*). У Золино време реч је била релативно нова и могла је имати најмање два значења: „елегантан“, а то значење продрло је у италијански и енглески језик, а такође: „модеран“, „нов“.²⁰² То што она води порекло из сликарског жаргона може нам додатно осветлити значење луксуза и сјај сребрнине, које Нана жели да гостима покаже по сваку цену: јер, њени су гости „chic“, на првом месту стога што су „уметници“ – то су све „славни“ глумци и глумице, звезде варијетеа, праве париске ведете. Иако су упоређене са кобилама и харингама, све су жене „chic“, оне су „chic“ у својој насликаности, својој испразној сликовитости и обојености. Посматрано из угла обликовања, ово би био класичан пример за то како уметност гротеске прелази у

²⁰¹ Темом женске сексуалности у *Нани* бавила се Катарина Бордо: Bordeaux, С., „The Power of the Feminine Milieu in Zola’s ‘Nana’“, *Nineteenth-century French studies* (1998): 96–107.

²⁰² У историји француског језика реч „chic“ коришћена је са различитим нијансама. Први пут се јавља 1793. године: (Petit Robert: *étym.* 1793: *chique*; 1803: allemand *Schick* „façon, manière qui convient“, de *schicken* „arranger“). Донекле се реч „chic“ може поредити са данашњом употребом речи „cool“, али разлика је у томе што је у Золино време далеко више упућивала на моду и уметност.

гротеску саме уметности. Шта су друго Нанине гошће него живе гротеске глумачког заната?

Међутим, гестови париских глумица не изгледају нагли или пребрзи. Они су густе и масивни – Зола воли да их слика, воли да „посматра“ Нану док се шминка и огледа у огледалу. Цео простор је густо и до детаља насликан и зато између њега и згуснутих тела нема никакве тензије. Све је уништено и ништа није уништено: све зависи од наше перспективе.²⁰³

Премда је у овој пародији салонског догађаја цео акценат стављен на тело и телесне покрете, несклад између говора, кодова понашања и испољавања телесности не производи бурлеску, већ гротеску. Главни разлог је у томе што је доминација материје и вулгарности приказана као нешто живо и динамично. „Учени и извештачени дијалози“ париских глумица пренесени су у неуправном говору, што доприноси утиску усклађености између говора и геста. Зола, заправо, до детаља описује бесмислени разговор у његовој телесној, физиолошкој динамици. Зато перике, маске и шминке говоре нешто много више од пуке чињенице о лошим модним укусима. Да ли је перика живља од лица? Да ли је лице мртво као перика? Могу ли одећа живети друге, паралелне животе? То су овде кључна питања.

Дакле, и овде је позиција тела нестабилна, али у једном потпуно другачијем смислу него што је то онај који откривамо у гозбеној слици из Балзакове новеле. Овде је беседа дама пренесена у неуправном говору, чиме се наглашава њихова ништавност и тривијалност. Међутим, детаљно описивање предмета контекстуализује се могућом представом о „томе“ да је свет ствари „жив“. Редослед догађај је потпуно заокружен, а масивна тела се понашају „у складу са правилима“ које је Нана прописала. Зола као да оставља нерешеним питања: да ли је управо материјална предметна димензија телесности извор нечега другог, неког другог света – другог у односу на оно што је уобичајено.

²⁰³ О односу између тела, глуме и сексуалности код Золе, видети: Gilman, S. L., „Black bodies, white bodies: Toward an iconography of female sexuality in late nineteenth-century art, medicine, and literature“, *Critical Inquiry* (1985): 204–242; Brooks, P., „Storied Bodies, or Nana at Last Unveil’d“, *Critical inquiry* (1989): 1–32.

3.5.2. Провинцијски салон у роману

Кренфорд Елизабет Гаскел

За разлику од Золе, Елизабет Гаскел више је заокупљена формама и манирима, али, у контексту комедије обичаја, механизам је практично исти. Као што Золине проститутке никада неће постати даме из Волтерових салонских дијалога, кранфордске провинцијалке никада неће, нити се икако могу владати као племкиње са Грешамовог имања. Пет минута госпођица Поул хвали сукњу леди Гленмајр. Слично Нани, госпођица Џејмсон се ушепртљила трудећи се да смести своје госте, јер „ако их сада не буде сместила, неће никада“ (Gaskell 2007: 43). Даме се труде да на сваку, ма и најнезнатнију реакцију наместе одговарајући израз лица, смешкају се како би у „високом друштву“ изгледале што комотније, а нагло и неприродно се уозбиље чим се уозбиљи и домаћин, господин Гленмајр. То нису даме – то су лутке. То нису класицистичке гротеске, већ бурлеске лажног класицизма. Леди Гленмајр се врзма и врпољи узнемирена због тога што чај још није изнесен на сто, очигледно се не сналази понајбоље у улози високопоштоване домаћице.

Бесмислени разговори и претресање трица и ситница заједничка су црта и за Нанин „ресторан“ и за „салон“ госпођице Џејмсон. Даме се, меркајући једна другу, дуго довијају око теме за учени разговор. Најзад заподену разговор о путовањима у Лондон и Единбург трудећи се да одају утисак паметних и мудрих особа (Gaskell 1853: 87).²⁰⁴ Будући да, за разлику од Золе, Елизабет Гаскел нимало пажње не посвећује телесној динамици, а још мање сексуалности, главни ефекат који се овом сликом постиже јесте ефекат бурлеске. Између извештаченог говора и извештаченог тела постоји статични идентитет – и једно и друго је обесмишљено на исти начин.

Нема сумње да провинцијалке из Кранфорда немају новца чак ни за демонстрацију неукуса. Оне, вероватно, нису носиле скупе перике и прстење као Нанине гошће, славне париске проститутке. Ово је класичан пример како гротеска облика лако и неосетно прелази у бурлеску манира. Дакле, овде је сасвим јасно:

²⁰⁴ О слици провинцијских обичаја у романима Елизабет Гаскел видети: Schor, H. M., *Scheherezade in the Marketplace: Elizabeth Gaskell and the Victorian Novel*, Oxford University Press, USA, 1992; Knezevic, B., „An Ethnography of the Provincial: The Social Geography of Gentility in Elizabeth Gaskell's 'Cranford'“, *Victorian Studies* (1998): 405–426.

позиција тела у свету духа представљена је као нереална. Крше се подједнако правила у редоследу догађаја и правила за доличну беседу. Закључак је: даме не припадају свету духа, већ свету вулгарности.

3.5.3. Провинцијски салон у Гогољевом роману *Мртве душе*

Код Гогоља салонска логика функционише на један сасвим посебан начин. Захваљујући јединственој гротески, бесмислени разговори међу дамама, као и распореди и односи међу људима, код њега, као и све друго, добијају посебну димензију. И овде је задржана салонска логика – за разлику од Собакевича и Ноздрјова, даме током романа не проговарају ниједну реч и њихови дијалози, као и код Золе и Балзака, такође су дати у неуправном говору. То значи да у *Мртвим душама* постоје различити нивои гротеске, кроз које се остварује однос између говора и хране, то јест, у овом случају, укуса.

„Ушавши у дворца, Чичиков мораде за часак зажмурити, јер беше одвећ јака светлост од свећа, лампи и хаљина на дамама. Све је то пливало у светлости. Црни фракони промицали су и пролетали појединце или у гомилама тамо и амо, као што промичу муве по белом сјајном шећеру. Усред врелог јунског лета, када то стара кључарка сече и ситни блистава парчета пред отвореним прозором, а деца, начетивши се наоколо, гледају сва радознано, пратећи покрете њених храпавих руку што измахује маљићем, а ваздушни ескадрон мува, које је подухватио лак ваздух, улећу смело, као праве газде, и користећи се старичиним слабим видом и сунцем, које јој засењује очи, нападају на слатке комадиће, час у појединачно, час у густим ројевима. Њих је нахранило богато лето, које им ионако на сваком кораку поставља слатка јела, и оне нису никако улетеле само да једу, него само да се покажу, да прођу амо-тамо по гомили шећера, да протрљају стражње и предње ножице једну о другу, или да се почешу њима испод криоца, или, пруживши обе ножице, протрљају њима изнад главе, да се окрену и одлете, те да опет долете у новим и несносним ескадронима“ (Гогољ 2004: 12–13).

Будући да су муве друштвене животиње, ако која од њих нађуши такав извор хране као што је комадић шећера, о томе ће и остале обавестити, па ће

веома брзо након тога долетети на стотине или хиљаде осталих мува. Гогољево непогрешиво и на детаље усмерено око добро је запазило овај моменат комуникације међу инсектима и кроз хомеровску формулу пренело га на слику масовног улажења гостију у салу.

Ово ће можда изгледати као надоградња на Гогољев текст, па се унапред ограђујемо од тога да тумачење сведемо на ниво биолошке аналогије. Међутим, таква једна аналогија могла би нам расветлити Гогољев однос према женском телу и сексуалности, који је овде само благо назначен. Иако је ова слика дата кроз устаљене епске формуле, не може се порећи и то да је потпуно реална, ма колико апсурдна изгледала.

Дакле, због чега би муве заиста слетале на рафинаду?

Једно од објашњења било би ово:

На сеоским имањима гомилала се велика количина стајског ђубрива, што је најбољи извор хране за мувље ларве. Лети се ројила огромна количина одраслих мува које су биле права напаст за мештане. То су оне муве које су се већ нахраниле у потрази за партнером или местом на ђубрету, где могу положити своја јаја. Оне, дакле, траже храну пре копулације. (Hangay 2003: 17). Може се замислити да муве-мужјаци испољавају такво понашање због тога што се у њиховом присуству налазе женке, које су их приметиле и неке од њих одабрале за парење. С друге стране, могуће је и то да муве долете само ради тога да би узеле храну – што, наизглед, противречи ономе што је речено у тексту: „(...) они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя...”

Блистави комадић бакиног шећера постаје арена малограђанског воајерства. Подијум којим промичу црни фракони и крајичци умаласаних дамских хаљина претварају се у комадић шећера. Подијум постаје укусан, али нико не једе – на подијуму се само шепури и парадира. Подијум дворане је место на којем се мушкарци и провинцијске каћиперке огледају у друштвеним вештинама, баш као што је, за муве, подијум територија феромонских активности и копулације. Ко ће заузети подијум? Ко ће се најбоље показати на шећеру? Шта ће радити оне муве које се буду вратиле у несносним ескадронима? Чије ће ноге најзаводљивије клизити по том панорамском подијуму?²⁰⁵ Дакле, као и код Золе и

²⁰⁵ Видети: Nabokov, V. V., *Nikolai Gogol*, Vol. 78, New Directions Publishing, 1961.

Елизабет, и овде је нагласак стављен више на гестове, али на такав начин да сами гестови постају мистични у својој бесадржајној, апсурдној свакодневици.²⁰⁶ Даме нису дошле ради хране, али се поставља питање због чега су онда дошле? Гозбена слика се може схватити као целовита, али и као потпуно исцепкана и нејасна. Свака, ма и најситнија, честица епског света је раздвојена, смисаоно нерешива и узвишено гротескна. Сваки детаљ флуидно води у неки нови, другачији и непознати свет, али, исто тако, уграђује визију у слику тоталитета.

Може се свакако претпоставити да је Гогољ одлично познавао покрете мува и поредио их са гестовима дама. Реалност тих гестова као паралелу има исхитрене и сувишне покрете дама у поменутом роману Елизабет Гаскел и вишак телесности у Золиној *Нани*. Сличност лежи и у томе што ни овде нема никаквог разговора, али зато покрети, као магија места, постају мистични, неодгонетљиви. Ову салонску слику гротескном чини мистика тривијалности по којој се роман *Мртве душе* потпуно издваја од свих других романа 19. века. Сувишним гестовима провинцијских дама дато је, кроз иронију, узвишено значење, што се огледа у узвишеном тону епа којим се Гогољ служи у наведеном пасусу. Динамичан однос између тела и говора у блиској је вези са динамиком метаморфозе, која је присутна у читавом роману. Муве се претварају у даме и даме се претварају у муве.

Поређење мува са дамама своју основу има и у стварности.

Чишћење тела, како је Гогољ описао, код мува је веома често – то може да има везе са чишћењем и ширењем мириса (феромона) по површини шећера. Феромони су повезани са парењем и брањењем територије. Плесачи и плесачице, мужјаци и женке, бране своју територију, свој подијум, комадић шећера на којем се боре за наклоност својих партнера.

Гротеска чини да се пред чулом укуса смењују различити светови и немогуће је одредити колико муве личе на даме, а колико даме на муве. У покретима мува, посебно у оним које су у густим гомилама на слатким

²⁰⁶ О улози бала у културном животу Русије видети код: Колесникова, А. В., *Бал в России: XVIII-начало XX века*, Азбука-классика, 2005.

комадићима рафинаде,²⁰⁷ могу се препознати припијени кораци уређених парова играча, који остатак друштва потискују ка зиду.²⁰⁸

Пресијавање шећера и подијума алудира на лажни „гламур“ провинцијске елите: ситни кораци мува, којима оне истовремено окушавају и опипавају тло исто су што и одмерени, пикантни кораци губернијских дама „са укусом“ и „обучених по моди“, које плешу са својим партнерима.

Гогољ је, нема сумње, био веома свестан тога да муве, будући да су се на рафинади окупиле ради *парења*, у биолошком смислу нису биле летаргичне. Оне нису *изнурене летњом жегом*. На високим температурама њихов метаболизам се осетно повећава. На први поглед чини се да су, у овој тачки, везе међу телима прекинуте и да је гротескна лутка, самим тим, обезличена.

Наравно, физиолошке асоцијације могу нас одвести и ка даљим закључцима:

Муве се често коте на истим местима на којима се и хране. Исте оне ножице којима се служе за пробање хране, користе и приликом *парења*, како би провериле да ли је мува с којом желе да копулирају мужјак или женка. Шта се догађа у лакунама? Шта особе у фракковима раде једне с другима? Током удварања мужјаци лижу женкама гениталије и тару се ножицама, на шта Гогољ алудира када каже да: „трљају предњу или стражњу ножицу једну о другу“...²⁰⁹ Овај невидљиви покрет ка свету живих, покрет измамљен као закључак, а не нагло наметнут бурлеском, поново гротеску оживљава и осмишљава. Пред тим мистичним јединством гротеске неосетно, али неизбежно, искрсава питање: у чему је, *уопште*, разлика између плесања и *парења*? Даме нису дошле ради хране, али јесу ли дошле ради *парења*? Гротеска одговара: и јесу и нису.

Код сваког другог писца 19. века алузије на сексуалност, ма како биле скривене, служиле би томе да обесмисле трансцендентно тело салонског укуса. Међутим, Гогољева гротеска је много финије и еластичније природе. Од

²⁰⁷ Гогољ: 2003: (10).

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ У Глишићевом преводу *Мртвих душа* испушта се један важан моменат. Део реченице: „потереть *одна о другу* задние или передние ножки“, превео је као: „(...) да протрљају стражње или предње ножице *једну о другу*“, док је, заправо, реч о томе да се муве међусобно дотичу и трљају својим ножицама.

контраста између хране и говора, животињског и људског, она ствара цео нови, динамични свет, у којем су све логике могуће.

Механизам Гогољеве гротеске биће нам још јаснији ако ову слику упоредимо са сликом губернијског бала, датом у осмом поглављу *Мртвих душа*, у којем је такође описана слика балског догађаја. Одатле се може видети да Гогољ исту слику, у естетске сврхе, може претворити у бурлеску. У наведеном поглављу он употребљава све оне класичне форме за обесмишљавање и пародирање идеалног салонског тела. Финоћа и учтивост, које би требало да одликују говор дама, претвара се у потпуну и бесмислену извештаченост. У свој говор даме силом умећу француске речи и по сваку цену настоје да покажу своју отменост и своје образовање. Како би унеле више отмености у свој говор, служе се бесмисленим обртима и компликованим алегоријама (Гогољ 2003: 114).

Динамичним идентитетом између тела жене и тела муве, описаним у првом поглављу, овде је дат видљиви контекст сексуалности. Провинцијске даме из града Н. осуђују разврат и сексуалност, премда се међу њима разврат дешава у тајности („понекад се дешавало и оно што се зове ово-оно“ (Гогољ 2003: 114). Укратко, ова слика могла би се описати као бурлескна верзија гротескне слике са комадићем рафинаде. Смисао ове ауторове беседе о гозби постаје јаснији ако се овај догађај упореди са сликом бала из осмог поглавља *Мртвих душа*, на којем се Чичиков, као и на другим местима, појављује као незвани гост. Менипски глас који коментарише свечани догађај бала у комбинацији са сликом скандала ствара у *Мртвим душама* један сасвим посебан утисак. Менипској беседи о симпозиону посвећена је много већа пажња од беседе на самом симпозиону. Разговори међу дамама дати су у неуправном говору, што је знак да је он потпуно бесадржајан.

Доминантна улога менипског гласа на суптилан начин је повезана са представом о рушењу предвиђеног редоследа догађаја. У осмом поглављу на бал, који је приредила губернаторка, нагло улази Ноздрјов и наочиглед свих званица разоткрива Чичиковљеву превару. Улога Ноздрјова подсећа на улогу Алкибијада у Платоновом *Симпозиону*, а улога Чичикова подсећа на улогу Сократа. И у једном и у другом случају упад незваног госта тиче се највећег беседника на симпозиону.

Чичиков је у роману *Мртве душе* приказан као највећи и највештији беседник. Он је мајстор прилагођавања и друштвене мимикрије. Док Сократ

филозофира о томе шта појмови и ствари јесу, Чичиков се усредсређује на релативност њиховог значења и могућност реторичке злоупотребе. Као што Алкибијад гостима симпозиона открива Сократову праву природу, тако исто Ноздрјов посетиоцима бала открива ко је заправо Чичиков. Може се такође направити паралела између љубави коју Алкибијад осећа према Сократу и „љубави“ коју Ноздрјов осећа према Чичикову. И Алкибијад и Ноздрјов осећају се изданим од својих пријатеља. Алкибијаду је неухватљив Сократ, а Ноздрјову Чичиков.

Однос између беседе и догађаја открива нестабилну позицију тела у свету материје и материјалних односа у контексту смрти и њене мистике. У првом поглављу пред Чичиковом се разоткрива животињска природа женске сексуалности (додуше, у подтексту), која се у исто време може схватити као слика света створена у духу незваног госта: све је материја и све, па и људи, претвара се у предмете и животиње. Међутим, отуђена и опредмећена тела сама беседа приказује као нешто нестално и живо у једном гротескном смислу. Она су блиска смрти да постају мистична. Цео роман се може тако схватити као беседа о телу и духовној димензији њене опредмећене везе са смрћу. Главна тема беседе јесте – шта је живо, а шта није живо? Шта је дух, а шта је материја? Коначног одговора нема.

Улазак незваног госта приказан је као улазак демонске лутке – Ноздрјова. Дакле, оно о чему говори беседа на почетку симпозиона: после приказивања животињске природе дамског тела следи долазак мистичне лутке, мистичне животиње. Беседа поставља загонетку живота и смрти – а Ноздрјов, као и сви Чичиковљеви домаћини – Мањилов, Собакјевич, Коробочка и Пљушкин – јесу гротескно отеловљење те загонетке.

*

* *

Из претходног излагања можемо закључити да се на гозбеним сликама позиција тела у свету изграђује на основу суптилних контекстуалних односа између гозбене беседе и гозбеног догађаја.

У гозбене спадају беседе на гозби и беседе о гозби. Прве чине беседе учесника гозбе, а друге беседе и извештаји о гозбама које су биле или које ће бити приређене. У гозбене догађаје спадају долазак на гозбу, ток гозбе и завршетак гозбе, који се завршава потпуним скандалом или новим упадом незваног госта, који прети да потпуно „поквари утисак“ о гозбеној хармонији.

Филозофска димензија беседе и филозофска димензија догађаја темељи се на представи о дозвољеном или предвидивом одступању од утврђених правила, које се испољавају у разним нијансама гозбеног хумора: комичној димензији говора и комичној димензији догађаја. Главна тема Платоновог *Симпозиона* јесте однос између материје и духа који се контекстуализује идејом о љубави. Динамична природа тог односа огледа се не само у редоследу и садржају беседа већ и садржају и редоследу гозбених догађаја.

У роману 19. века однос између гозбене беседе и гозбеног садржаја, и контекст одступања од ритуалних правила, изражава пре недостатак духовне димензије у свету међуљудских односа неголи могућност њеног достизања. Смисао тих односа има различите нијансе. Код Балзака, Гогоља и Достојевској доминирају представе о нарушавању редоследа догађаја, који се приказују кроз слике пијанчења. Код све тројице су, такође, битне и беседе чија је главна тема свет материјалних односа. Код Достојевског реч је о позицији тела у свету обезљужених материјалних односа; код Гогоља о позицији тела у свету смрти, а код Балзака о позицији тела у свету друштвене мимикрије.

Као и у примерима датим за друштвено одређивање, тело се често позиционира „између“ светова духа и светова материје. Код Достојевског доминира представа о духовном преображају. Беседећи о љубави, Мармеладов и Мишкин изражавају жељу за општељудским преображајем и васкрсењем. Код Достојевског се свет духа представља као аутентичнији, али је такође свет материје, то јест свет зла представљен на уметнички веома убедљив начин. Код Гогоља представа о преображају није јасна. И духовна димензија смрти и свет предмета подједнако су аутентични. На гозбама тело је приказано и као живо и као мртво.

Можемо такође извући следеће закључе о односу између хармоније и хаоса, на основу којег одређујемо да ли ћемо неку гозбу назвати симпозионом или

антисимпозионом. У гозбама у којима доминирају разговори пијаних више је наглашена могућност расула – ни у *Шагринској кожи* ни у *Гаргантуи и Пантагруелу* они нису организовани у неку чвршћу композицију. Неумерено пијанство је оно што ремети хармонију гозбе, али, истовремено, садржи одређену филозофску мудрост. Код Достојевског та мудрост изражава егзистенцијални апсурд као неопходни елемент доживљаја спасење, а код Балзака бесконачну релативност друштвеног лудуса.

Лик који је највише одговоран за хармонију симпозиона јесте домаћин гозбе, то јест *arbiter bibendi* – стабилност и доличност гозбеног догађаја веома зависи од тога у којој мери контролише тај догађај и какав је његов однос према паразиту, потенцијалном рушилачком елементу. У Сремчевом роману *Ивова слава* домаћин не може да контролише понашање паразита. Крајњи ефекат је: бурлеска. У опису друштвене игре у роману *Идиот*, Настасја Филиповна, као домаћин гозбе, управља друштвеном игром строго одређеним правилима, али се до те мере поиграва да се у сваком тренутку осећа могућност расула, које је најављено тиме што она сама поставља и крши та правила. Слично се може рећи и за *Трималхионову гозбу*, с тим да је ефекат појачан тиме што сам домаћин потпуно крши све норме симпозиона и поставља нека нова, гостима неразумљива правила игре. Алузија на та нова правила јесте оно што гротеску разликује од бурлеске

Други битан елемент дисхармоније јесте фигура провокатора или, као у случају Достојевског, провокатора лакрдијаша. У енглеском роману циничне упадице провокатора само најављују могућност скандала, који остаје пригушен. Код Достојевског Федишченкове шале најављују „реални велики скандал“ – упад Рогожина и Настасјино бацање кутије од сто хиљада рубаља у ватру. Трималхион и схоластици, уместо о еросу и о љубави, говоре о својим сексуалним прохтевима а и проблемима са пробавом. Слично томе, Балзакови новинари беседе о бесрамном лову на друштвене позиције као о битној филозофској теми. И у једном и о другом случају реч о је о новој филозофији тела, па овај несклад има ефекат гротеске. Насупрот томе, Гањово и Браулиово непознавање гозбених ритуала производи бурлеску – захваљујући чему се гозба брзо отима контроли и претвара у право расуло.

4. СЛИКЕ ОБИЉА

4.1. Увод

Кључно питање које се поставља у сликама обиља јесте *где* се налази јунак у односу на рајски свет. Шта значи бити-у-рају? Издвајају се два света: рајски свет и свет који је изван раја. Реч „где“ може се схватити у онтолошком контексту, али се такође односи на уметничке представе.

Помоћу слика обиља могу се на веома малом простору згуснути три представе о рајском стању: а) представа о једноставности и блаженом незнању, б) непосредни однос према храни и в) дијалектика напуштања и повратка у рајско стање. У античкој идили три наведене представе о једноставности, произвођењу хране и јединству са космосом не доводе се у узајамну везу. Акцент се ставља на утапање бића у савршени космос, а на начин на који се оно утапа. Не приказује се идилични ручак, већ идилична гозба, а гозба је, практично, реторички синоним за срећу и свеопште задовољство. Доминантна представа јесте представа о јединству са природом, космосом и боговима. Рад је извор задовољства, а не муке и злопаћења. Представа о хармонији и потпуности изражава се кроз две слике: кроз слику радости и слику весеља. Као што ћемо видети, и једна и друга слика се могу контекстуализовати представом о активном и пасивном односу према изворима обиља.

За слике обиља у античкој књижевности и роману 19. века заједничко је то да се представа о идиличној једноставности контекстуализује контрастом између градског и сеоског живота. Катонов приручник за земљопоседнике *De Agricultura* почиње похвалом сеоском животу, а слична се идеја може наћи у Сенекиним писмима и Вароном делу *De Rustica*. Међутим, представа о једноставности готово нигде није конкретизирана реалистичким детаљима. У делима елитистичке књижевности, као што су на пример Петраркине еклоге из 14. века, слике обиља представљају метафору једноставног и аутентичног живота.

Контраст између метежног градског и тихог и мирног сеоског живота ретко где је приказан као једнозначан. Врлина једноставности, поштења и

скромности лако може бити представљена као навика. За овакво вишезначно схватање идиличног света парадигматично је Хорацијево песништво. Док у епистолама и еподама Хорације контрастира врлине сеоског и мане градског живота, што посебно важи за сатиру 2.6, у коју је уметнута басна о градском и сеоском мишу, дотле се у другој еподи подсмева раширеној представи о сеоској идили, коју и сам слави у својим песмама.

У модерној књижевности, критичко контрастирање између сеоског и градског живота почиње са делима романтизма и раног реализма. Слично Хорацију, Оливер Голдсмит у роману *Вејкфилдски свештеник* (*The Vicar of Wakefield*, 1761–1762) с подједнаком иронијом односи се и према слици градског и према слици сеоског живота. У Гетеовој епској песми *Херман и Доротеја* (*Herman und Dorothea*, 1799) контраст изражава динамични конфликт између жеље за идилом и жеље за стварним животом.

С друге стране, тенденција искључивог величања села и сеоске идиле веома је јака у британској поезији и може се пратити од Едварда Јанга све до Вордсворта,²¹⁰ а у британском роману је посебно изражена у романима Џорџ Елиот, као, на пример у њеном најпознатијем роману *Мидлмарч* (*Middlemarch*, 1871–1872). У романима Жорж Санд једноставност сеоског живота контекстуализије се представом о активном односу према рајском обиљу као извору аутентичне животне радости. Сељак сам, својим рукама производи оно што га чини радосним. Насупрот томе, буржуј је опседнут идеалом зараде ради зараде, новцем као мртвом апстракцијом и због тога је отуђен од рајског света.²¹¹ Позиција тела у свету се, дакле, одређује на основу његовог односа према раду и према резултатима рада. Сељаци су у рају због тога што је њихов однос према изворима обиља аутентичне природе. Буржуји нису у рају због тога што опседнутост предметима и апстрактним вредностима сама по себи представља нешто што је неаутентично.

Непосредан однос према вегетативном обиљу нераскидиво је повезан са представом о раду и произвођењу хране. Однос према изворима рајског обиља може бити активан или пасиван. Активан однос подразумева учествовање,

²¹⁰ О идили у Вордсвортовој поезији видети: Johnston, K. R., *The Hidden Wordsworth*, WW Norton & Company, 2001.

²¹¹ О идили у викторијанском роману видети: Hunter, S., *Victorian idyllic fiction: pastoral strategies*, Macmillan Press, 1984.

стварање обиља и уживање у обиљу, а пасиван само уживање. Активан однос према расту обиља огледа се у раду, а пасиван у ленствовању. Међутим, овде не треба бркати пасиван однос са осећањем задовољства и ситости, а активан са осећањем незадовољства. И у једном и другом случају гозба се приказује као одмор од рада, а сам рад није приказан као мучење и злоупотреба. Рад је извор задовољства, а гозбена слика реторичка формула којом се изражава то задовољство. Карактер везе између активне производње хране и задовољства може се објаснити друштвеним факторима.

И радост и задовољство могу бити представљени као аутентично или неаутентично расположење. У античкој идили гозбена слика углавном представља афирмацију позиције тела у рајском свету.

Римски и грчки песници углавном су припадали аристократској елити, па је њихово интересовање за идилу карактерисао снобовски однос према селу и тежња ка носталгичној идеализацији. Та перспектива нарочито је карактеристична у хеленистичком и још у већој мери у римском песништву. Због тога се много говори о активном односу који према изворима обиља имају земљопоседници, а не радници на имању. Класичан пример за то су Теокритове идиле, а нарочито његова седма идила *Празник жетве*.²¹²

Теокритов римски следбеник и наследник Публије Вергилије Марон у својим пасторалним еклогама на сличан начин идеализује сеоски живот, али у *Георгикама* више пажње посвећује ликовима радника, као што је старац из Тарентума (4. 125–148). Старац је самодовољан, али ипак мора вредно да ради како би се прехранио. Слика вредног радника јавља се и у Вергилијевој Првој еклоги, у којој је приказан живот пастира који сам себе прехрањује својим радом, и у данас мало познатој песми „*Moretum*“, у којој је приказан орачев ручак.²¹³ И код Хесиода и код Вергилија чврста позиција тела у рајском свету приказана је као заокружена слика гозбене радости. Обављајући свакодневне ритуале, тело активно учествује у циклусима природе. Тиме је његова позиција контекстуализована представом о једној вишој егзистенцијалној димензији. Произвођење хране и задовољство у директној су вези са представом о хармонији

²¹² Bowie, E. L., „Theocritus’ Seventh Idyll, Philetas and Longus“, *The Classical Quarterly (New Series)* 35.01 (1985): 67–91.

²¹³ Ова песма укључена је у *Appendix Vergiliana*, али је данас мало ко приписује Вергилију.

са природом, то јест о присуству, повратку или губитку рајског стања. Касноантички писци који пишу приручнике о земљорадњи, као што су Аусонијус и Паладијус (вероватно 5. век), такође се више занимају за рад земљопоседника него за рад пастира и тежака. Рад земљопоседника је лакше замислити као извор задовољства, него рад роба или зависног сељака. Произвођење и задовољство означавају осећање потпуности и сагласја са природом. Међутим, злопаћење често значи то да место на коме се ради није рај и да је радник или изгнан из раја, или да тражи рај и задовољство, или радост која му недостаје.

Тема злопаћења много је заступљенија у библијској него у римској и хеленској књижевности. Треба нагласити да библијску слику раја не карактерише пасиван однос према обиљу. У *Књизи постања* (Пост. 2: 15) Бог Адаму и Еви каже да воде рачуна о врту који им је дао. „И узевши Господ Бог човека намести га у врту Еденском, да га ради и да га чува“ (Пост. 2: 15).

Идеја да је у рају рад био извор радости била би више омилетички него херменеутички закључак. У *Књизи постања* (Пост. 1–3) нигде није речено да је Адам био радостан. Представа о активном односу према рајском обиљу и осећању радости могла би се накнадно извести из стихова (Пост. 3: 16–19) у којима Бог проклиње Адама и Еву. Па, ипак, *Библија* помиње везу између активног односа и радости, која је нарочито наглашена у *Књизи проповедника*. Дакле, ако се и не може говорити о таквој вези у контексту идеје о првобитном рају, она је ипак заступљена у *Библији* као општа идеја о виталном и здравом животу.

Активно учествовање у рајском обиљу у *Библији* није представљено помоћу гозбених слика. Више је реч о параболма и формулским представама о позицији тела у рајском свету. Међутим, у свим случајевима та позиција је једна дубља егзистенцијална димензија припадања или неприпадања.

У *Библији* се помињу надничари који напорно раде, а заузврат не добијају никакву награду. Најчешћи разлози за то су неправда, угњетавање, или људски грехови које Бог кажњава. Најдубље задовољство радом долази од заслужене награде и осећања сигурности. Надничари могу себи да приуште за живот, али не могу да уживају у рајском обиљу, па живе у непрекидном стању несигурности. Њихова мала дневница поменута је у параболу о радницима у винограду из *Матејевог јеванђеља* (Мат. 19: 4). У *Књизи о Јову*, Јов тешко душевно и физичко

стање пореди са животом надничара: „Није ли човјек на војсци на земљи? А да његови нијесу ли дани као дани надничарски? Као што слуга уздише са сеном и као што надничар чека да се сврши, тако су мени дати у нашљедство мјесеци залудни и ноћи мучне одређени ми“ (Јов. 7,1–3).

Интересантно је то да се у *Библији* представа о зависности слуге и надничара од господара, који има средства да их плати и запосли, употребљава и у позитивном контексту да би се приказао однос између Бога и народа. Прагматичко прихватање друштвених неједнакости (сељаково осећање несигурности и потпуна зависност од богатог земљопоседника) даје слику у којој је положај слуге представљен као достојанствен. Библијски текст подсећа на то да је он верни слуга Божји и да чак и краљ у свему зависи од Бога.

У *Библији* се помиње неколико типова гозбених слика у којима је приказано обиље божанске творевине. Најважније су краљевске гозбе, приказују се у негативном светлу, као знак разврата и похлепе (Исаија 5:11–12), и гозбе обичних људи, који прослављају успешну жетву и завршетак рада (која се вреднује позитивно, као знак захвалности Богу).

У роману 19. века није ретка слика доброг, марљивог и радосног земљопоседника који ужива у плодовима свога рада. Веома очигледни примери могу се наћи у Толстојевим романима и у романима Вилијама Џилмора Симса.²¹⁴ Данас смо склони да ту слику посматрамо са становишта идеологије и питамо се: зашто су радници приказани као радосни, да ли то одговара друштвеној стварности и да ли је писац имао конзервативне идеје о друштвеним односима? Међутим, нас та питања овде не занимају, већ само уметничка решења. Заједничка црта за наведене романе јесте „гозба на отвореном“ и представа о једнакости између господара и радника. И једни и други уживају у плодовима заједничког рада, али и једни и други су скромни. У роману Вилијама Џилмора Симса *Мач и преслица* (*The Sword and Distaff*, 1852) капетан Порци се по свршетку Америчке револуције (1776–1783) враћа на своју плантажу и, размишљајући како

²¹⁴ Вилијам Џилмор Симс (1806–1870) био је песник, писац и велики историчар са америчког Југа. Данас је готово заборављен, а у своје време био је веома цењен и популаран. Едгар Алан По га је сматрао највећим америчким романописцем. Bakker, J., „The Pastoral Pessimism of William Gilmore Simms“, *Studies in American Fiction* 11.1 (1983): 81–90; Mayfield, J., „The Soul of a Man!': William Gilmore Simms and the Myths of Southern Manhood“, *Journal of the Early Republic* (1995): 477–500.

да је обнови, схвата да је то немогуће учинити без робова. Он је вредан и енергичан, али га истовремено красе врлине скромности и поштења. Његов ручак је сасвим скроман, али у њему ужива, делећи га са робовима. Сличну радост осећа и Љевин у роману *Ана Карењина* (1873–1877), када ручак дели са сељацима Јермилом и Титом након напорне косидбе.

И у једном и у другом роману позиција тела у рају приказана је као аутентична. Занимљиво је то да однос између физичке делатности и награде у облику гозбе није представљен као голи реципроцитет. Награда за велики труд није ситост, већ радост. И господар и његове слуге се „подједнако радују“. И Џилмор Симс и Толстој алудирају на егзистенцијалну димензију награде приказујући слуге и господара како једу исту храну.

Међутим, писци 19. века више се усредсређују на тежак положај сељака, њихов труд који остаје ненаграђен и разне друштвене неправде. Честа тема је сеоско племство које живи у изобиљу и зависни сељаци који живе у великој оскудици или чак умиру од глади. На пример, у причи Елизе Ожешкове „Крик из гладних година“ („Образек з лат глџодовых“, 1866) помиње се племство које живи у изобиљу и приређује раскошне гозбе, док надничари умиру од глади. Вотка тече долинама у којима живе богаташи, а житна поља која обрађују надничари суше се и пропадају. Овакав контраст је парадигматичан за велики број романа који се баве односом између села и града, богатства и сиромаштва.

Битан елемент у приказивању рајскога обиља јесте тумачење људског незнања у контексту цивилизације и капиталистичких односа. У контексту гозбених слика и слика обиља, то незнање доводи се у везу са познавањем или непознавањем извора хране. У дијалогу *Државник* (274 с) Платон тврди да су у почетку људи живели у општем незнању и да због тога земља више није могла давати храну. Са доласком Прометеја почиње период успона човечанства. Платон указује на то да је једно бити законодавац у једном периоду, а нешто сасвим друго законодавац у неком другом. И писци 19. века према феномену незнања и једноставности углавном заузимају амбивалентан однос.

Повезивање пасивног односа према изворима хране и представе о једноставности карактеристичнији су за децје романе 19. века. У њима је заправо тешко говорити о представи о једноставности. Главни јунаци децјих романа имају

једноставне мисли и једноставне идеје. Дете очекује да буде нахрањено и да ће, неким магичним путем, доћи до извора хране. У роману *Алиса у Земљи чуда* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865), у чудесној земљи у којој се изненада обрела, Алиса наилази на најнеобичније предмете, међу којима су две бочице на којима пише „попиј ме“. То је земља чуда и приповедач не поставља питање о томе ко је спремио то пиће.

Слична представа о пасивном односу према храни може се наћи у роману *Пинокиове авантуре* (1881) Карла Колодија. Активан однос према обиљу контекстуализован је као представа о дисциплини и послушности. Вила је Пинокију обећала да ће, ако буде вредно радио у школи, постати прави дечак. Пинокио ју је послушао и већ се припремао да позове своје пријатеље на прославу, кад је срео једног дечака по имену Лампвик, који га је одвео на место по имену Земља играчака. То је место где се деца по цео дан играју и ништа не раде. То је земља лутака, а не земља људи. Међутим, у Земљи играчака Пинокио не може постати „прави дечак“, већ остаје обична лутка.²¹⁵

Значење слике се у роману допуњује Пинокиовим односом према храни и начину на који се до ње долази. То постаје јасно ако се слика Земље играчака упореди са две гозбене слике у другом и седмом поглављу романа. У другом поглављу Пинокио среће Лисицу и Мачку, које га одведу у крчму и поједу сву храну о његовом трошку. Пинокио је све платио новчићима које је требало да однесе Ђепету. У седмом поглављу Пинокио је приспео у Земљу запослених, где је храну морао стећи радом. Након сусрета с рударом и зидаром, понудио се једној дами да јој, у замену за воду и храну, пренесе до куће велики крчаг воде. Када је ушао у кућу, схватио је да је дама нико други него његова вила. Цео роман може се, дакле, схватити као прича о одрастању, дисциплиновању и сузбијању инфантилних жеља. Пасиван однос према обиљу негативно се вреднује и изједначава с представом о недисциплини.

Позиција тела се овде недвосмислено одређује на основу контраста између пасивног и активног односа према обиљу. У рају је Пинокио биће, а изван раја, он је само лутка, неаутентично биће, механичка справа. Земља дембелија је, дакле, лажни рај. Међутим, у многим романима 19. века дечјем погледу на свет

²¹⁵ О сликама тела у роману *Пинокио* видети: Röthlisberger, P., „Entre l'âme et le bois: une lecture totémique du Pinocchio de Collodi“ (2008), Levi, I., „Pinocchio. The Puberty Rite of a Puppet“.

супротстављен је поглед одраслог човека, а представи о дечјој једноставности, која је у овом случају контекстуализована као пасивност, представа о компликованим друштвеним и међуљудским односима. Одрасли људи, који ишчекују обиље хране што долази ниоткуда, приказани су као деца. Та деца живе у свету одраслих, или су посматрана очима одраслог човека.

Најинтересантнији примери за овакве ликове могу се пронаћи у руском роману 19. века. Мањилова из Гогољевог романа *Мртве душе* и Обломова из истоименог романа Ивана Гончарова (*Обломов*, 1859) одликује пасиван однос према изворима хране. И једног и другог хране њихове жене, и један и други личе на децу. Међутим, док је Мањиловљеву представу о рају Гогољ намерно приказао као пародичну, дотле Обломовљева машта, као што ћемо већ видети, јасно призива свет бајке. То је права земља дембелија, земља нерада. Као што ћемо већ имати прилике да видимо, позиција Обломовљевог тела приказана је као амбивалентна. Гончаров намерно оставља нерешеним питања да ли је позиција тела у Обломовци аутентична или неаутентична: да ли је Обломов икада био у рају или није био у рају. Суштина је у томе да је управо задовољењу физиолошких потреба дата егзистенцијална димензија. Обломовљево гастрономско уживање представљено је као физичко задовољство, али у исто време и као нешто много више од тога – као бајка, сан о задовољству, аутентична радост.

Због тога је роман *Обломов* много лакше довести у контекст научнофантастичне књижевности. Једна од битних веза јесте веза између представе о пасивности и представе о једноставности као духовној заосталости.²¹⁶ Једноставност Обломовчана, који не знају ништа о свету који их окружује, у исто време има и позитивну и негативну конотацију. Њима је битно само то како да уживају у храни. Насупрот томе, у роману *Временлов* (*The Time Machine*, 1895) Херберт Џорџ Велс представи о незнању и једноставности даје негативну конотацију. Безгранично обиље земље дембелије доводи се у везу са индустријализацијом и људском лењошћу и глупошћу, које настају као њена неизбежна последица. Научник из Ричмонда путује кроз време, стиже у годину 802701. и тамо среће Елоје, мале, елегантне и пријатне људе детињастог изгледа.

²¹⁶ Видети: LeBlanc, R. D., „Food, Orality, and Nostalgia for Childhood: Gastronomic Slavophilism in Mid-nineteenth-Century Russian Fiction“, *The Russian Review* 58.2 (1999): 244–267.

Они живе у малим заједницама, не раде ништа и хране се само воћем. Они не знају како се прави храна, већ мисле да она „расте сама од себе“. И у једном и другом случају негативна конотација незнања, као главног симптома самодовољности, контекстуализована је представом о стварању хране. И у једном и другом случају самозадовољни људи су приказани као деца. Разлика је само у томе што су Обломовчани сити и угојени, а Елоји дегенерисани.²¹⁷

У првом случају помоћу представе о земљи дембелији проблематизован је карактер повратка у детињство, а у другом сама представа и значење рајског стања, који наговештава модерни развој науке. Веза између представе о једноставности и активног односа према изворима обиља карактеристична је за писце који уносе у своје романе георгичке слике. У роману *Времплов* позиција тела у рајском свету представљена је као химера. Елоји су лутке које једу оно што је већ припремљено. То значи да се они, заправо, не налазе у рају.

Толстој је вероватно једини писац који се по начину на који приказује вегетативно обиље може упоредити са Хесиодом и Вергилијем. У сликама косидбе из романа *Ана Карењина* задржан је реторички редослед рад – гозба – лаки сан, али је Толстој морао придодати и разговоре који сељаци воде о једноставним темама да би указао на то да Љевин ипак не припада потпуно свету идиле, већ да тежи да му се прилагоди.

У овом контексту ваља поменути и идиличне слике из авантуристичког романа. Заједно са нетакнутом природом, јунак авантуристичког романа открива и неискварене вредности „егзотичних“ народа. Највише таквих примера може се пронаћи у британској и америчкој књижевности 19. века, у романима као што су *Последњи Мохиканац* (*The Last of the Mohicans: A Narrative of 1757*, 1826) Фенимора Купера и *Острво са благом* Стивенсона (*Treasure Island*, 1883) Роберта Луиса. Куперови јунаци једу сирову срнетину и притом се подсмевају кухињи америчких аристократа. Они припремају гозбе на отвореном, хране се воћкама и бобицама из џунгле и никада нису гладни.²¹⁸

²¹⁷ О сликама врта у Велсовим причама и дети: Jankowska, T., „Three dimensions of the garden in HG Wells’s short stories“, *BEYOND PHILOLOGY* (2012): 119; Wood, S. L., „Future fantasies: a social change perspective of retailing in the 21 st century“, *Journal of retailing* 78.1 (2002): 77–83.

²¹⁸ Milder, R., „The Last of the Mohicans and the New World Fall“, *American Literature* (1980): 407–429; Honeyman, S., *Elusive Childhood: Impossible Representations in Modern Fiction*, Ohio State University Press, 2005.

Међутим, ретко ће који озбиљнији писац 19. века на овако упрошћен начин приказати однос према природним богатствима. Противпример се може наћи у првом модерном западноевропском роману *Робинсон Крузо* (*Robinson Crusoe*, 1719) Данијела Дефоа. Загледан у небо над пустим острвом и клонуо од суморних мисли, Робинсон се пита да ли Бог управља светом. Затим се лађа *Библије* и не може да разуме шта то значи кад се каже да ће „бог направити трпезу у пустињи“ (Дефо 1983: 99). Притом кашље од дувана, напрежући се да се удуби у тешко штиво. Дуван и ствари овога света реалнији су од неба из сентименталне протестантске литературе. Овом алузијом указује се на то да пасивни однос према обиљу сам по себи нема никакву егзистенцијалну вредност. Напротив – људско тело афирмише позицију у рају својом делатношћу, у којој савладава природу и властитим трудом зарађује храну.²¹⁹

Hortus conclusus је ограђен од света: ако у њега продре неки елемент спољашњости, он губи сваки смисао. Аркадија постоји у вечности, али је истовремено и део овоземаљског света. Међутим, тежња за повратком нераздвојна је од свести о губитку рајског стања, који се често доводи у везу са сексуалним сазревањем и кушањем забрањеног воћа. За то је добар пример симболичка паралела коју Томас Харди у роману *Теса Убервилска* успоставља између Тесиного кушања јагода на имању Стоуксових и обљубе коју је касније Алек починио над њом. Гозбене слике у роману *Обломов* имају обрнути смисао. Будући да изражавају опирање сексуалном сазревању, тежња за повратком доминантна је у односу на тежњу за спознајом и бекством из раја.

Смисао повратка одређује начин на који ће бити приказано вегетативно обиље. Ни у једном роману 19. века повратак није приказан као потпун. Постоје само одређени делови романа који нас подсећају на оно што Шилер назива наивном идилом у својој расправи о *Наивном и сентименталном васпитању* (*Naive und sentimentalische dichtung*, 1795). Међу писцима који су склони таквим описима посебно се издвајају Томас Харди²²⁰ и Лав Толстој.²²¹ Наивни доживљај

²¹⁹ Видети: Watt, I., *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, 1997; Jooma, M., „Robinson Crusoe Inc (Corporates): Domestic economy, incest and the trope of cannibalism 1“, *Lit: Literature Interpretation Theory* 8.1 (1997): 61–81.

²²⁰ О идиличним сликама у енглеском роману видети: Squires, M., *The Pastoral Novel: Studies in George Eliot, Thomas Hardy, and DH Lawrence*, University Press of Virginia, 1974.

природе код њих је нераздвојан од пантеистичког доживљаја света, биљака и хране која расте. То су писци који верују у остваривост пантеистичког сједињавања са универзумом.

На основу начина на који проблематизују тему повратка и сазревања, слике обиља могу се сврстати у две групе. Прву групу чине слике пасивног живота и општег нерада и вечитог одмора. У њу сврставамо романе *Обломов* Ивана Гончарова и *Бакоња фра Брне* Симе Матавуља, у којима доминирају буколички мотиви. У другу групу спадају слике обиља у којима доминирају георџички мотиви: ту су романи *Ана Карењина* Лава Толстоја, *Теса Убервилска* Томаса Хардија и *Црни паук* Јеремијаса Готхелфа. У њима су гозбе приказане као заслужени одмор *од рада*.

4.2. Гозба као слика одмора: рајски врт и земља дембелија

4.2.1. Слике земље дембелије: *Бакоња фра Брне*

Симе Матавуља и *Обломов* Ивана Гончарова

Највећи проблем са појмом „земља дембелија“ јесте у томе што је у великој мери ушао у општу употребу па га је понекад веома незахвално користити. У свакодневној употреби, он се односи на свако прослављање ленствовања и беспослице.

Да бисмо избегли произвољност у тумачењу, морамо што прецизније одредити његово значење. Појам земље дембелије односи се на нешто мањкаво, нешто што је интелектуално заостало, па чак и дефектно у сваком погледу. Посебно су нам важне нијансе између „мањкавог“, „заосталог“ и начина на који се оне односе према категорији „задовољства“, „довољности“, „потпуности“ итд.²²¹ У западноевропској књижевности, Земља дембелија се представља као земља нестварног обиља. Средњовековна песма „Land of Cockaigne“, написана на средњоенглеском језику, класичан је пример антиклериклане пародије. Међутим,

²²¹ О идиличним елементима у Толстојевим романима, видети: Kisseleff, N., „Idyll and Ideal: Aspects of Sentimentalism in Tolstoy's Family Happiness“, *Canadian Slavonic Papers*, 21.3 (1979): 336–346.

²²² Видети: Pleij, H., *Dreaming of Cockaigne: medieval fantasies of the perfect life*, Columbia University Press, 2003; Bonner, C., „Dionysiac magic and the Greek land of Cockaigne“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Ginn and Company, 1910.

постоје примери и клерикалне пародије. Топос земље дембелије је такође присутан у голијардској поезији. Голијарди су били група свештеника који су писали такозване пијане песме и сатиричну латинску поезију. Све оно чега у стварности нема, у земљи дембелији има: опате туку монаси, калуђерице показују своје задњице, а хране има у изобиљу (печене шеве улећу у уста, с неба пада сир). Према томе, могу се издвојити три главна елемента: 1) релативизација друштвене хијерархије; 2) сексуалне слободе; 3) пасиван однос према рајском изобиљу.

У својим романима Симо Матавуљ и Иван Гончаров су те нијансе контекстуализовали са хумористичким и сентименталним примесима.

4.2.1.1. Слике земље дембелије у роману Бакоња фра Брне

У роману *Бакоња фра Брне* слике изобиља преломљене су кроз перспективу гладног детета. Ту дечју перспективу Матавуљ је спојио са инфантилном визијом земље дембелије, у којој су све гастрономске жеље задовољене.

За боље разумевање атмосфере, радње и ликова романа ваља свакако имати на уму и оно што је о свом роману рекао и сам аутор.²²³ Као што је познато, *Биљешке једног писца* објављиване су у *Летопису Матице српске* у раздобљу од 1898. до 1903, а у облику књиге појавиле су се 1923. године. У тој књизи Симо Матавуљ каже: „Најпослије, имајући ближег рода католичког, имао сам прилике да у детињству утувим њихове обичаје и обреде“ (Мат. 1939: 17). После трећег разреда основне школе његова мати, удовица, одвела га је у манастир Крупу, где је његов стриц био игуман (*Ibid.*, 17). Стрица Серафима описује као великог мистичара, али и као благог и немарног човека. Њему се, тј. Сими Матавуљу, боравак у Буковици допао те су га силом морали одвести натраг у школу, односно у Шибеник, где је иначе породица Матавуљ живела. Идуће године поново је ишао у манастир Крупу, и то јесење пландовање поновило се три пута (*Ibid.*, 18). Дакле, Матавуљ је проводио школске празнике укупно пет година узастопно у манастиру Крупи.

Све је то мање-више познато. Често се, међутим, превиђа или заборавља да је Симо Матавуљ провео школске празнике, и то пет година узастопце по

²²³ Видети: Иванић, Д., Вукићевић, Д., *Симо Матавуљ – Дело у времену* (2011).

неколико месеци, у манастиру Крупи као дете, а онда пуне четири године припремајући се за калуђера. Но, све је то напустио. Време проведено у манастиру Крупи свакако му је користило и омогућило да добро упозна живот калуђера, али и околног становништва у Буковици. Биографска анализа овде има смисла и због тога што показује да се иза Бакоње крије сам Симо Матавуљ. Бакоња болује од исте болести као и он. Због тога он не осуђује пландовање фратара. Њему циљ није никаква сатира, већ игра, па чак, на појединим местима, прослављање епикурејског живота.

Текст нам даје неке сигнале за то да је слика земље дембелије творевина Бакоњине маште.

„Ето вода кркља и као да у хиљаду лонаца ври купус. Ама откуда толика вода? У Зврљеви има само убала, па кад је љети пресахну, ред је ходити далеко, до њеног изворка, па и ту буде сломљенијех глава. А овдје је могла пити сва чељад што је има у свијету“ (Матавуљ 1991: 210).

И пре него што је доспео у манастир, изгладнели Бакоња машта о гозбеном изобиљу, о земљи у којој теку мед и млеко. Алузија на то дата је у виду поређења: „Ето вода кркља и као да у хиљаду лонаца ври купус“ (Матавуљ 1991: 14). Дакле, за разлику од романа *Обломов*, земља дембелија описана је као нешто сасвим реално. Посебно је важна реченица: Ама откуда толика вода? Питање је: одакле толики неограничени извори хране? То је кључно питање, питање без одговора, које је карактеристично за доживљај земље дембелије. Још једна битна карактеристика тог доживљаја, коју запажамо у овом пасусу, јесте машта о припитомљеном вештачком рају. Речна вода Бакоњи се причињава као вода у лонцу – има је у неограниченим количинама, и на њој се свашта може скувати. Бакоња је одушевљен природним обиљем река и језера, задивљен је птицама које лете „тамо амо над водом“ и каквих нема нигде у Зврљеви. Тек што је крочио на манастирско тло, једна од тих птица слетела је у башту фра Тетке и почела трчати „незграпнијем корацима“. У тексту се каже да је Бакоња отишао у кухињу и облизнуо се погледавши „печење“ (Матавуљ 1991: 205).

Дакле, пасивни однос према рајском обиљу представљен је као неаутентичан. Читалац не само да није убеђен да у манастиру у који доспева

Бакоња сведи не шаљу храну већ сваку идеју о томе схвата само као пародију. Овим се најављује представа о томе да Бакоњино тело, у егзистенцијалном смислу, није у рајском свету.

Из описа манастира у који доспева Бакоња јасно се могу препознати трагови запуштености и сиромаштва. Прозори су полупани, а капци су изрешетани од старости (Матавуљ 1991: 207). То, наравно, не мора значити ништа у контексту гозбеног обиља, јер је природно сасвим могуће да су фратри имали велике изворе новца и хране а да нису много марили за то да тај новац искористе за поправљање манастирских зидова. Но, овде је много битнија уметничка логика: изобилни извори прехране налазе се тик уз фра Теткину кухињу и прећутно се указује на то да, бар онако како то Бакоњи изгледа, фратри лако и без икаквог труда долазе до хране.

Док није познато да су фратри у далматинским манастирима икада живели у изобиљу, дотле је познато којим су се пољопривредним активностима бавили. Од тога нема ни помена у Матавуљевом роману. Глад је у крајевима око Крке харала, посебно за сушних година или кад би град (туча, крупа, лед) обио или уништио усеве. Такви догађаји погађали су не само становништво насеља у околини неког самостана него и саму самостанску чељад.

Но, вратимо се питању у вези са прехраном фрањеваца у роману *Бакоња фра Брне*. Не би се могло тврдити да су фрањевци на Висовцу (као и у другим њиховим самостанима у Далмацији) приређивали велике гозбе, баханалије, преждеравања и сл. као што се може видети, нпр. у појединим филмовима и белетристици о неким самостанима у западноевропским земљама. Такође се може претпоставити да је повремено било изузетака поводом разних прослава. Дакле, фрањевци се нису разликовали изобиљем од околног становништва, него више редовношћу obroka, у којима је било (како кад) супе, меса и рибе као и вина, док је околно становништво по правилу лети јело пуру и кисело млеко, зими пуру и кисели купус, наравно и јечмени крух или хлеб од наполице, разно дивље зеље и слично.

Као што видимо, разлика је у редовности и структури, а не толико у количини хране. Треба имати у виду да је реч о припадницима фрањевачког реда који себе сматрају просјачким редом, редом сиромашних и који су у једном од три

завета полагали завет сиромаштва. Описујући ликове фрањеваца у католичком самостану на Висовцу, Матавуљ им је дао многе особине неких монаха и других ликова из православног манастира Крупа. О том најбоље сведочи сам аутор у *Пишчевим биљешкама*: „најглавније је то, што је много лица у *Фра Брни*, Срдарина, Букар, Стипан Котаранин, Певалица, пореклом из манастира Крупе и његове околине“ (*Ibid.*, 19).

Живорад Младеновић пише: „Када се има на уму његов [тј. С. М.] начин маскирања догађаја и личности, може се лако објаснити зашто је радња пренесена у католички манастир“ (Младеновић 1955: 263). И даље: „Довољно је прочитати писма која је Матавуљу писао стриц Серафим, па се уверити да је овај послужио као прототип за фра Брна. Чак се и биографски подаци донекле поклапају; фра Брне се родио 1819. године, а Симеон, у калуђерству, 1817; први се закалуђерио 1838, а други 1842; фра Брне је имао три брата, а исто толико и Серафим; фра Брне свога најстаријега брата воли више од остале двојице и узима себи за наследника његовог најстаријег сина, а то чини и Серафим“ (Младеновић 195: 263).

Антун Солдо каже: „Фрањевци су имали довољно за обичан живот без луксуза, а он је такав и иначе био“ (Солдо 1985: 216). Можда би се могла поставити хипотеза да је стандард, односно квалитет живота уопште (укључујући и прехрану у смислу разноликости намирница, структуру и количину и редовност obroka, начин припреме јела, конзумирање вина у одређеним количинама итд.) у фрањевачким самостанима у северној Далмацији (Висовац, Карин, Книн и Шибеник) био сасвим сигурно изнад просека квалитета живота становништва околних села у другој половини 19. и почетком 20. века. Каква је била храна на самом Висовцу сведочи тврдња Степана Златовића. Он је тамо дошао 1850. да настави своје школовање за свештеника фрањевца. Наводимо његово сведочење:

„Наше живљење на Висовцу бијаше подношљиво ради дружевности и пријатељства међу саученицима. Храна бијаше и жалосна, окамењена, љута и горка беговица, са на десети дио острапаним јечмом вареним, кога се не би могло гуцати него само изпијукати. Кад би купус приспио првозелене листине, кашње киселе трље зачињене грунчавим талогом густога уља; нити се је могло јисти нити без тога јића живјети. Пиће бијаше квасина и то на меру. Све горе но

тамничари или по казнионах икоји злочинци. Да и не помињем гњусобу суди и спремања! Кад би пура била, био би Божић, али тежко кад би запало спаданка, јер би облиепљена била стрижом загоре или калајиса котлуже. Риједко кад вина се написмо или добра меса окусисмо, само недељом био би текац шиљежетине која бијаше гора од јечма и од купуса“ (Златовић 2007: 22).

Златовић даље наводи како су ученици, међу којима је био и он, казнили лице које су сматрали одговорним за тако лошу исхрану. За тај изгред били су кажњени да иду пешке у Сплит, а из Сплита у Сињ. Наравно да храна није увек била једнака и да свих година није било као што је било за време школовања Златовића. На основу овога поставља се питање: откуда фратрима толико раскошна кухиња? У самостану у који је Бакоња доспео једе се веома обилно (Матавуљ 1995: 206). Одакле толика храна којом је кувар у четвртом поглављу почастиио младог Јерковића? На сто износе печење, колаче, крушпе, говедину. Видљиво је да је самостан напола урушен и да, у суштини, фратри, не живе баш у најбољим условима. Ако је тамо такво сиромаштво, откуда толико хране?

Једна од могућности је та да је поменута храна отета од далматинских сељака. У Далмацији никада нису заживеле институције кметства (зависног сељаштва) и колонатства (*de facto* слободног сељаштва). Закупништво се онде повремено јављало, али не као систем, већ пре као последица осиромашења и дужничког ропства. Тамо су Морлаци (и православни и католички) уживали државну земљу за коју су плаћали порез „*decina*“. Да му је главни циљ био да укаже на друштвени антагонизам између сељаштва и црквеног клера, Матавуљ би то сигурно много јасније назначио.²²⁴

Међутим, Матавуљ управо то избегава да помене. Он само описује дебела, луткаста тела фратара који долазе на славу код Кушмеља, Бакоњиног оца (прво поглавље). Сиромашне далматинске породице (а то се односи и на католике и православце) слале су своју децу у манастире да би се тамо прехранили, али то не значи да су самостани били место изобиља. Зато се фратарски живот може пре описати као гротескни сан о земљи дембелији. Кушмељ је срећан што ће Бакоња имати где да се наједе – то је нешто што се може подударати са историјским

²²⁴ Видети: Milaš, N., *Pravoslavna Dalmacija: istorijski pregled*, Vol. 1, Sfairios, 1989; Petrović, R., *Nacionalno pitanje u Dalmaciji u XIX stoljeću*, Svjetlost, 1968.

чињеницама. А онда на сцену ступа Матавуљева машта која сан о преживљавању претвара у сан о рајском изобиљу. Представу о глади Матавуљ је контекстуализовао као представу о обиљу.

У том смислу могло би се тврдити да се Бакоња заиста налази у другом и измишљеном свету. Међутим, овде је кључно то како је измишљени свет приказан. Он је приказан управо као свакодневни свет – свет у којем је уместо на духовне димензије нагласак стављен на физиолошке димензије тела. Измишљајући свет рајског обиља, приповедач изневерава читаочева очекивања. Порука је: манастир *није рај*.

Да ли је поменуте слике Матавуљ позајмио од Чосера, Бокача или неког другог сличног писца, мање је важно. Битна је алузија на то да храна коју једу фратри у самостану долази „ниоткуда“. Наравно, у роману се повремено алудира на то да су фратри од далматинских сељака узимали порез и да је Кушмељ, Бакоњин отац, захваљујући своме познанству са фра Брном, од тога дуга, био изузет. Али, ништа даље од тога се не каже о односу између фратара и сељака. Матавуља та истина, напосто, не занима. Њега, на првом месту, занима уметничка игра, па се, у складу са тим, потпуно свесно поигравао истином и фикцијом. Сlike преобилне хране и бујне природе могле би се протумачити као његов властити повратак у лепши и бољи свет – свет који, заправо, није никада ни постојао, а који се само замишља као свет детињства.

У роману се изобиље хране на ироничан начин описује као дар божји. Када је први пут видео фратре и њихове ђаке, они су мирно „преживали што је дао Бог и свети Вране“ (Матавуљ 1991: 201). Овим се не истиче никаква хармонија са светом, већ само однос између нерада и физиолошких потреба. Међутим, тешко се може рећи да Матавуљ у свом роману ставља акценат на осећање задовољства, па чак и на ситост. Напротив – он више наглашава везу између смрти и преждеравања него везу између преждеравања и уживања у храни.

Када се награда за рад, или награда за побожност, која не мора имати везе са радом, представља као награда која долази од Бога, тиме се истиче њена духовна димензија. Међутим, читалац у то не верује. У роману *Бакоња фра Брне свеци су немоћни*. На тај начин телесно задовољство не афирмише се у исто време као духовна радост.

Представа о једноставности савршеног и изобилног света изједначена је са представом о бесмислу и протаклуку. Фратри су све време заокупљени свакодневним ситницама, а фра Брне током романа једва да проговара коју реч. Фра Брне умире тихом смрћу, од срчаног удара, који је највероватније последица сталног преждеравања. Његова смрт је и тужна и смешна и веома подсећа на „идиличну смрт“ Гончаровљевог Обломова.

У причи „Старовремске спахије“ Николаја Гогоља аутентична позиција тела у рајском свету представљена је као нестабилна. Расположење којим се позиција одређује може се описати као расположење туге и носталгије. У сну о Обломовци сан и жеља за повратком представљају својеврстан гест тела: Обломов тежи ка томе да се врати у рај, у којем живе угојена и самозадовољна бића.

Слично је и у Гогољевој причи: иако је идентитет приповедача непознат, може се разабрати његова чежња за храном и светом једноставности, који замишља као земљу дембелију.

Расположење туге присутно од самог почетка приче, у којој приповедач каже: „Много воли живот самотних поседника које у Украјини зову старовремским.“ Реч је о рају који је сам приповедач изгубио, рају који је виђен као давно минуло време. Представа о рају конкретизује се кроз представу о пасивном односу према обиљу. Соба у којој живе Афанасиј Иванович и Пулхерија Ивановна натрпана је „сандуцима“, „сандучићима“, „ковчезима“ и „ковчежићима“ (Гогољ 1965: 23). Живот Афансија Ивановича и Пулхерије Ивановне представљен је као низ једноставних, „довољних“ активности. Она само „откључава и закључава собу за оставу“, разговара са супругом о стању имања, а највише о припремању хране и разноврсним рецептима, „печуркама, сланинама, сушеним рибицама“. То нису лутке, већ сасвим природна, једноставна деца. Уместо њих раде „други“: други производе храну и други су одговорни за благостање у којем се налазе. Слично као у сну о Обломовци, једини преступи односе се на ситне крађе. Читалац наслућује да служавка поткрада властелине и да су радници на имању непослушни.

Међутим, „ма колико да су спахије крале, земља је давала у изобилу“ (*Ibid.*, 24). Приповедач нигде не контекстуализује физичку димензију тела: он само на њу алудира, и то на посредан начин, тако што помиње храну. Тек

повремено у причи исплива нека алузија на физиолошке потребе, као на, пример, када се каже да је „госте у соби“ болео трбух од поједене хране. Међутим, у Гогољевој причи не описује се тело лутке: реч је о више о лиричној представи једноставности, поетског доживљаја рајске самодовољности. Претоваривање желуца више се, као што ћемо видети, уклапа у Гончаровљев свет. Позиција тела у рајском свету не конкретизује се искључиво помоћу представе о физиолошким потребама. Гогољ је много „поетичнији“.

Туга Афанасија Ивановича, која га обузима после Пулхеријине смрти, и његово постепено умирање и отупљивање, представљено је као један аутентичан доживљај. Он „тихо плаче“ – може се рећи – умире као лутка. Али такође се указује и на то да без Афанасије Ивановне он не може да се брине о себи. Разлика између Обломова и Афанасија Ивановича јесте у томе што Обломов умире пре Пшењичине. Афанасиј Иванович доспева у оно стање у којем је Обломов био пре повратка на имање код Пшењичине. И један и други умиру као у сну, неприметно. Али, расположење туге, аутентично приказано, открива то да тело *није било* у рајском свету и да се умирање не односи на заокруживање потпуне и савршене егзистенције. Као што се за приповедача не може рећи да је у „рају“, то се исто важи и за Афанасија Ивановича.

4.2.1.2. *Слика земље дембелије у роману Обломов Ивана Гончарова*

Слично као у роману *Бакоња фра Брне*, у роману *Обломов* пасивни однос према изворима хране контекстуализован је као слика земље дембелије, у којој теку мед и млеко, и то на много експлицитнији начин него што је то случај са Матавуљем. Главна разлика је у томе што је у *Обломову* телесним уживањима придодата и димензија радости, која компликује позицију Обломовљевог тела у свету. Вратимо се, на тренутак, на представу о механичком телу Елоја и Пинокија којима храна пристиже ниоткуда. Позиција механичког, вештачког тела у рају представљена је као неаутентична због тога што се она конституише на основу обичног физиолошког реципроцитета. Међутим, у роману *Обломов* ситуација је другачија. Обломовљево тело је у исто време представљено као тело лутке и као

тело човека који тугује и носи у себи дубока осећања. Дакле, оно само по себи носи једну духовну димензију.²²⁵

Помоћу представе о пасивном односу према изворима хране читалац „мери“ колико је Обломов близу, а колико далеко од рајскога обиља. У његовом стану у Петербургу хране нити има довољно нити она „долази сама од себе“. Насупрот томе, у његовом селу Обломовци хране има у изобиљу. Средишње место заузима сан о Обломовци, који чини важну самосталну целину и који је приказан у деветом поглављу романа. Сан долази као исход његовог размишљања о томе шта је остварио у животу.

Сентиментални однос према вештачком рају код Матавуља је дат само у подтексту – с друге стране, Иван Гончаров у том односу утемељује читаву филозофију тела. Али Гончаров ствара једну сасвим посебну гротеску, мистику дебљине и мистику лењости. Прво је и написао сан о Обломову, а тек касније га уврстио у роман. „Какав диван крај! Ту, истина, *нема* мора, *нема* високих брда, литаца и *провалија*, ни густих шума – *нема* ничег грандиознога, дивљега, ни суморнога“ (Гончаров 2013: 110). Ова реторичка фигура негације постоји и у средњовековним песмама о земљи у којој теку мед и млеко.

„Напротив, тамо се небо, рекао би, угиба ближе к земљи, али не зато да јаче бије громовима, него зато да је боље с љубављу обгрли: оно се раширило тако ниско над главом, као родитељски мирни кров, да би, рекао бих, заштитило изабраника тако од сваке незгоде“ (*Ibid.*, 112).

Довољно је заплакати за храном па је добити спремљену на тањиру, као дар из бајке. То може бити један голијардски трик, али тај трик код Гончарова постаје реални и сентиментални кошмар.

„Брига о храни беше прва и главна животна брига у Обломовци. Каква су се телад товила тамо за велике празнике! Каква се живина гајила! Колико фине обазривости, колико посла и бриге око надгледања! Ћурке и пилиће, намењене за имендане и друге свечаности, кљукали су орасима; гуске су *чували од узбуђења*, вешали су их у торби да тако стоје непомично неколико дана до пред празник, те

²²⁵ Видети: Kokobobo, A., *From the Pastoral to the Grotesque in Late Russian Realism, 1872–1899*, Diss. Columbia University, 2011.

да се добро угоје. Па шта је ту чуда кувана, усољена, печена смока! Па каква се медовина, какав квас правио, какви ли се пирози пекли у Обломовци!“ (*Ibid.*, 124).²²⁶

У потрошњи хране нема елемената насиља, нема надметања нити беспопштедне борбе за опстанак. Чегато има у Обломовци? Одговор ће бити јасан: хране, и то хране у немерљивом изобиљу. Чегато нема у Обломовци? Нема глади, рупа, оскудице и нема – тако бар на почетку изгледа – провалија, чудовишта, шумских духова.

Вишак хране у Обломовци је чудовиштан, незамислив. Одакле долазе све те „ћурке“, „пилићи“ и „гуске“? Тај вишак сведочи о потреби за егзистенцијалним намирењем, повратком у свет ситости, радости, попуњености. Погледајмо како функционише логика попуњености. И гуске су угојене – и људи су угојени. И гуске су, изгледа, мирне и поспане, а такви су и људи што се њима хране. То јесу механичка тела. Логика је једноставна: тела су угојена зато што су „напуњена“ довољном или сувишном количином хране. Већина писаца 19. века повезала би ову представу са представом о непостојању правога, аутентичнога раја. Међутим, не треба заборавити да је реч о сну. Сањајући механичка тела, Обломов сања о њиховој изузетној позицији у рајском свету. Речено је да у том свету „нема туге“. Ова негација, међутим, не мора упућивати на то да у свету „има радости“. Могуће је и то да је светом Обломовке владала општа, механичка равнодушност. Али то приповедач не помиње. Читаоцу је остављена слобода да представу о радости, као представу о аутентичној, и представу о равнодушности, као представу о неаутентичној позицији, само наслућује. Да ли је Обломовка рај или није, и да ли се Обломовљево тело икада налазило у рају или није – питања су која у роману нису до краја решена.

²²⁶ О Обломовљевом сну и слици Обломовке видети: Нечаенко Д. А., Миф о сновиденности русской жизни в художественной интерпретации И. А. Гончарова и И. С. Тургенева („Обломов“ и „Новь“). // Нечаенко Д. А., История литературных сновидений XIX–XX веков: Фольклорные, мифологические и библейские архетипы в литературных сновидениях XIX–начала XX вв. М.: Университетская книга, 2011; Молнар, А., „Поэтика романов ИА Гончарова“, Москва, 2004; Лахманн, Р., „Дискурсы фантастического“, М.: Новое литературное обозрение 384 (2009): 7.

Meuer, K., *Gončarovs „Oblovovka“: eine geschlossene Hauswirtschaft?*, Нямцу, А., „Легендарно-мифологическая традиция в романе И. А. Гончарова *Обломов*“, *Проблемы современного литературознания* 14 (2006): 165–180; Малиновский, А. Т., „Идиллическое в романе И. А. Гончарова“, *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер.: Філологічні науки* 2 (2013): 171–176.

У сну је посебно битна слика јаруге.

Јаруга није граница идиле, већ граница унутар идиле, рупа, место прекида. И јаруга из истоименог Гончаровљевог романа место је греха и недозвољених радњи: нихилиста Марк Волков у јарузи заводи Веру.²²⁷

„Хтео би отрчати у јаругу; она је свега педесетхвати од врта; дечко већ дотрча до ње, зажмури, хтеде загледати као у вулкански кратер... али се на један мах појавише пред њим све приче и веровања о тој јарузи; њега обузе ужас; И он, ни жив ни мртав, побеже натраг и дршћући од страха допаде до дадиље и разбуди старицу“ (*Ibid.*, 127).²²⁸

У овом сну Обломов се враћа у рајско стање и у просторном и временском смислу. Сан се догађа у тренутку када његов положај у Петербургу постаје веома несигуран. У временском смислу, повратак је неостварив. У просторном смислу он је, по дефиницији, остварљив, али је чињеница да Обломов, захваљујући својој пасивности, имаће нити уређује нити обнавља. Утолико више његов сан оставља утисак потпуне илузије. Место где печене шеве улећу у уста, где је природа у исто време припитомљена и необуздана представља немогуће и снажне жеље.

Али, у сну постоји један важан парадокс – парадокс жеље. Из сна се може видети да он у самом сну у исто време стреми и повратку и бекству од тог истог места у које се враћа. То је нарочито уочљиво из односа који Обломов-дете има према својој дадиљи. У дадиљиним причама простор је испуњен вуковима који једу мале дечаке. На равни израза, то одговара сударима, сентименталном гласу приповедача, који је на свим другим местима веома уздржан, па чак и шкрт у појединим описима. Ми не знамо да ли је Обломов у кратеру ишта видео – то је симбол. И та илузија говори нам о релативности естетске игре: не знамо где га чека смрт, да ли међу облим и ситим луткама, или у јарузи, у вучјим челоустима, а можемо додати – у челоустима Петербурга.²²⁹

²²⁷ Видети: Лотман, Ю. М., Художественное пространство в прозе Гоголя [Текст] // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя / Юрий Михайлович Лотман. – М.: Просвещение, 1988.

²²⁸ Видети: Lotman, J., *Culture and explosion*, Vol. 1, Walter de Gruyter, 2009.

²²⁹ Видети: Отрадин, М. В., „Сон Обломова как художественное целое“, *Русская литература* 1 (1992): 3–17.

Нагону за прекорачивањем граница не може да одоли ни дадиља која је задужена да чува малог Иљушу и која заспи упркос строгој заповести његове мајке. Као на Бројгеловој слици *Земља дембелија*, укућани се разилазе по разним угловима куће и, један за другим, тону у сан. Уместо да открије тајне јаруге, суочи се са вуком, проникне у све тајне сазревања и проживи их, Обломов се враћа у врзино коло вечите гозбе, у бајке о потоцима меда и млека.²³⁰

„И већ не знају чим да га нахране то јутро, напеку му колачића и переца, пошаљу с њим усолјених, печених, куваних јестива, разних пастила и осталих свакојаких сувих слаткиша, па чак и смока. Све се то слало што се мислило да се код Немаца сувотује. Нећеш се прејести – говорили су Обломовчани – за ручак ти даду супу и печење и кромпир, уз чај масла, а вечераћеш *морген фри* – нос утри“ (*Ibid.*, 154).²³¹

Као што видимо, повратак у земљу обиља је еквивалентан са страхом од бекства. То значи да у сну Обломов проживљава бол због изгубљеног детињства, али, исто тако, и да је тај бол неизбежна последица одрастања. Један од највећих Обломовљевих страхова јесте страх од губљења неограничених, преобилних извора хране. Тај страх нарочито се осећа и у начину на који је упоређено Обломовљево и Штолцово детињство. Обломов осећа зебњу пред свако путовање у Штолцов крај – то да му његова мајка „заслађује горку пилулу“ није само пука метафора – она се може схватити и буквално. Мајка га нуди ђаконијама – колачима и перецама. „Није сад до учења, уштипке ћемо пећи“ (*Ibid.*). Путовати значи „тражити хлеба“. Идеологија Обломовке је, дакле, трајно захватила целу једну генерацију. Међутим, тешко је поверовати у то да се у Обломовци нису догађали никакви немили догађаји, нити да су односи међу људима практично били темељно и једино засновани на задовољењу трбушних потреба. Тешко је на било који начин замислити савршено село, савршене људе, где су једини преступи крађа пасуља, репе и шаргарепе по градинама и нестанак прасади и кокоши (Гончаров 2013: 117). Можемо се запитати: зашто не пљачкају чешће и више,

²³⁰ Lotman, J., *Culture and explosion*, Vol. 1, Walter de Gruyter, 2009.

²³¹ Роналд Лебланк наратив повратка у роману Обломов повезује са метафориком гастрономије у дискурсу руског словенофилства. Видети: LeBlanc, R. D., „Food, Orality, and Nostalgia for Childhood: Gastronomic Slavophilism in Mid-nineteenth-Century Russian Fiction“, *The Russian Review* 58.2 (1999): 244–267.

зашто не пале стогове сена и износе из огромних амбара џакове пшенице: и пљачке, дакле, морају бити идиличне и незнатне.

Али, овде није суштина у томе да ли је живот у Обломовци заиста био такав или није, већ са којом је убедљивошћу представљен. Тачније, битан је начин на који је представљен сан који сам по себи представља илузију.

Као што смо већ истакли, негација туге не упућује нужно на радост. Међутим, то не значи ни то да је у Обломовци заиста *било туге*. То што је негација оскудице представљена на „неубедљив начин“, реторичким формулама, не значи у исто време и то да у Обломовци није било „обиља“. Илузија се може схватити као хипербола за обиље које је заиста постојало, а не као знак за то да је оно потпуно измишљено. Током сна, као и током целог романа, представа о илузији повремено нагиње ка димензији бурлескног, а повремено ка димензији узвишеног.

Када приповедач помене то да се у Обломовци веровало да се у јарузи поред куће крију разбојници, лако препознајемо Обломовљеве властите пројекције (*Ibid.*, 118). Критичари попут Доброљубова, који су Обломову прилазили из угла социолошке критике, у фантазму Обломовке видели су негативну фантазију.²³² Обломовштина је за њега властелинска болест, властелински сплин, којим се бежи од обавеза и захтева модерног времена. Данас на то не можемо гледати тако наивно и једнострано. Ако је Обломовка бекство, она је истовремено и повратак. Печене шеве не улећу у уста, не теку потоци меда и млека, путеви нису посути шећером. Храна није персонификована, као у Бројгеловој слици, узвицима: Једи ме! Једи ме! У Обломовци се храна припрема, она није гротескна.

Обломовчани личе на Велсове Елоје из романа *Временилов (Time Machine, 1892)*, немушта и заглупљена утопијска бића, која не само да ништа не раде него и не схватају зашто би уопште морали радити. У Обломовци, као и у свакој земљи дембелији, нема рада нити неког утврђеног распореда пољопривредних делатности. На крају дана и слуге и господаре обузима сан сличан смрти, као и

²³² Видети: Доброљубов, Н., *Что такое обломовщина?*, Litres, 2013. О Доброљубовљевом тексту видети: Kuhn, A., „Dobroliubov’s Critique of Oblomov: Polemics and Psychology“, *Slavic Review* (1971): 93–109.

тежаке у Хесиодовим *Пословима и данима*, али рад и радост у обделавању њива и поља нигде се конкретно не описују.

Гозба уједињује Обломовчане, али их и раздваја и разликује. У Обломовљевој кући пече се огроман пирог – једу га господа, остаци се шаљу у девојачку собу, а последњег дана последњи, најтврђи окрајак допадне слуги Антипу, који га прихвата као дар нарочите милости (*Ibid.*). Да би се жеђ утолила пије се по дванаест шоља чаја, чак се чују „хук и стењање“. Какав је то стењање? Није ли то, ипак, телесна тензија настала због вишка хране, обло тело које умире? (*Ibid.*). Јачина жеђи се дочарава поређењем са караваном у арапској пустињи који никако не може наћи извора (*Ibid.*). Није сасвим јасно да ли је жеђ икада утољена. Границе у Обломовци требало би да буду границе за оно што је довољно, а с друге стране, све време читамо и представљамо себи неко питомо а опет чудовишно обиље. Колика је та „наивна“, „једноставна“ жеђ?

Код Гончарова, међутим, нема смрти, већ само сна о смрти. Потпуно задовољење стомачних потреба, гротескно описано у самом Обломовљевом сну, јесте блиско смрти. Преобилним испијањем воде из крчага сељаци се приближавају стању потпуне укочености и равнодушности које се може упоредити само са смрћу. Међутим, овде треба имати на уму да је то нешто што сања старији Обломов и да је то стање сада за њега недостижно. У свом стану у Петербургу, он безуспешно тежи томе стању, очајнички се обрћући у своме кревету и трудећи се да спава што дуже.

Обломов у Петербургу чува своју позицију у „рају“, иако је читаоцу јасно да његово окружење не представља никакав рајски амбијент. Он поставља границе око себе да би „аутентичну“ позицију тела учинио што чвршћом. Границе се помињу и у његовом сну о Обломовци и у опису живота у Петербургу.

У Обломовци гост мора водити рачуна о томе колико узима чаја; наспе ли више од оног колико му је прописано, биће избачен из куће (*Ibid.*, 144). Како онда Обломов допушта Тарантјеву и Захару да једу његову храну. Где је ту граница? То је кршење најсветијег ритуала Обломовке. Али Тарантјев, можда, има пуно право да тражи храну, да буде изјелица. Он је у роману описан као човек који не само да не може него и не жели да ишта привређује. По својој лењости он је веома сличан Обломову: иронија повратка лежи у томе што му управо он и Иван

Матвејич омогућавају повратак у свет изгубљеног раја. Захваљујући њима Обломов се преселио у кућу Агафје Пшењицине, сестре Ивана Матвејича. Иронија повратка додатно је изнијансирана увођењем гозбене слике.

Њих двојица све време уцењују Обломова, узимајући сав приход који добија од Обломовке. Описујући имање у Виборгу, Гончаров помиње лупкање кашика, ројење пчела и срећну и безбрижну атмосферу сличну оној описаној у сну у Обломовци (*Ibid.*, 422). Под Агафјиним покровитељством Обломов се поново враћа неограниченим изворима хране. Они су неограничени у том смислу што Обломов-старији, као и Обломов-дете, не мора ништа сам да ради да би до ње дошао. Опис његове смрти може се схватити и као пародија и као афирмација идиличног живота. Будући да умире од преједања и недовољног кретања, његова смрт не представља ништа друго него остварење сна о Обломовци, заправо сна о сну радника који утољују своју жеђ безгранично испијајући крчаге воде. Међутим, онај који тихо умире у исто време тихо плаче (*Ibid.*, 436). Гончаров не помиње због чега Обломов плаче и жали ли можда због начина на који је провео свој живот.²³³

Обломовљево умирање подсећа на умирање фра Брна. И један и други умиру тихо и неприметно, највероватније од исте болести. У оба случаја лекар препоручује умереност у јелу и више кретања, чега се ни један ни други не придржавају. За разлику од Матавуља, Гончаров са много више детаља описује последице мождане капи: успореност, одузетост леве ноге, укоченост језика, али смисао је исти. Главни узроци погоршања здравственог стања јесу преједање и недовољно кретање.

Усредсређеност на медицинске детаље код Гончарова има функцију ироније, која је најупадљивија када лекар Обломову забрањује да спава после ручка. Не придржавајући се лекаровог савета, Обломов, фигуративно речено, бира идиличну смрт. У десетом поглављу приповедач прво помиње Обломовљеву смрт, а затим скреће пажњу на то да је: „(...) како изгледа, Иља Иљич свршио без бола, без мука, као кад стане сат који су заборавили навити“ (Гончаров 2004: 570).

Посебно је важан опис Обломовљевог леша:

²³³ О Обломовљевој смрти видети више: Stilman, L., „Oblomovka revisited“, *American Slavic and East European Review* (1948): 45–77, стр. 70–73.

„Једанпут изјутра донела му беше Агафа Матвејевна, по обичају, кафу, и – затекла га како мирно почива на самртној постељи, као да је заспао, само му глава малко спала са јастука и рука му грчевито притиснута на срце, где се, изгледа, скупила и стала крв“ (*Ibid.*, 570).

Веома је битан коментар „као да је заспао“, у којем препознајемо Хеисодову формулу за безбрижну идиличну смрт. Међутим, детаљ о руци која грчевито притиска срце указује на то да смрт и није била „лака“. Идилични сан треба да представља одмор, а не тешку, „телесну“ смрт. Идилични сан треба да буде афирмација чврсте позиције тела у рајском свету, а не трајни губитак те позиције. И овде је шифра тела амбивалентна: није јасно да ли је Обломов задобио или изгубио рајску позицију. У дому Пшењичине радио је управо оно о чему је маштао: јео је храну коју воли. Међутим, од те исте хране он умире.

Ова вишеструка изнијансираност ироније један је од главних квалитета који одликује Гончаровљев роман и његове слике обиља. Паралелу између ручка код Пшењичине, Обломовљеве незаконите жене, и ручка из сна о Обломовци. Гончаров успоставља тако што читаоцу скреће пажњу на лупање ножевима. То је звук којег се Обломов у сну најживље сећа. Он се помиње на три места. Први пут је речено да се лупање ножевима који секу зелениш и котлете разлеже све до села (*Ibid.*, 87). Други пут оно најављује ужину, а трећи пут недељни ручак, када баба долази са двоструком количином јаја и брашна (*Ibid.*, 390). Звук најављује и то да хране има много и то да ће се Обломовчани окупити на једном месту. На тај начин су повезане представа о космичком јединству и представа о пасивном односу према изворима хране. Хране има свуда, а људе који је са задовољством једу спаја церемонија ручка.

Исти звук Обломов чује током ручка код Пшењичине. То значи да је, у ироничном контексту, његов сан о повратку остварен.

Пшењичина му се причињава као Милитриса Кирбићевна, вила из бајке која живи у земљи којом теку мед и млеко. Осећање радости помешано је са тугом: са сузама у очима, схвата да се напакон вратио у обећану земљу. Дакле, све три представе о рајском обиљу, густо су испреплетене: представа о једноставности, представа о односу према изворима хране и представа о повратку. Осећање задовољства је као и код Матавуља и Тимерманса приказано као стање

засићености. У свету Обломовке само деца могу бити задовољна: заокругљени, дебели и немушти људи који за столом воде разговоре о безначајним темама. У исто време, представа о једноставности изражава се и кроз представу о односу према изворима хране. Храна се уопште не производи. У бајковитом свету она долази ниоткуда. Зготовљена храна представља саставни део обиља. С друге стране, све што је обилно треба да послужи готовљењу хране.

Обломов сања о времену када је био сит и кад је могао подмирити своје гастрономске потребе. Обломовка је свет у којем влада гротескни дух самодовољности. Сви њени становници су сити и задовољни.

4.3. Гозба као заслужени одмор од рада: Готхелф, Харди, Норис и Толстој

4.3.1. Новела „Црни паук“ Јеремијаса Готхелфа

У новели „Црни паук“ („Die Schwarze Spinne“, 1842)²³⁴ Јеремијаса Готхелфа слике обиља служе томе да истакну контраст између празничне помпе и присуства нечистих сила које вребају у његовој позадини.

На почетку приче описан је празник крштења у једном селу у североисточној Швајцарској. Породица која приређује славље очигледно је веома имућна. С једне стране, поменута је раскошна ливада, краве које пасу у миру, а с друге, најразноврснији сиреви који се служе у трпезарији. Закључак је следећи: то је породица која је напорно радила да би себи омогућила овакав догађај. То је велики и заслужени одмор од великог и плодносног рада.

Разговори о „небитним, свакодневним темама“ у исто време појачавају утисак о свету једноставности и невиности. Домаћин, стари швајцарски сељак, ћерке упозорава на то да из његове куће нико не сме изаћи гладан. Домаћица и гошће дискутују о томе како се спремају поједине врсте колача и распитују се о

²³⁴ Видети: Graber, G. H., „Die schwarze Spinne: Menschheitsentwicklung nach Jeremias Gotthelfs gleichnamiger Novelle dargestellt unter besonderer Berücksichtigung der Rolle der Frau“, Vol. 11, *Internationaler Psychoanalytischer Verlag*, 1925; Lindemann, K., „Jeremias Gotthelf, 'Die schwarze Spinne': zur biedermeierlichen Deutung von Geschichte und Gesellschaft zwischen den Revolutionen“, *Schöningh*, 1983; Salfinger, T., „Gotthelf und die Romantik.-Basel“: *Schwabe 1945. 171 S. 8*, Vol. 3, Schwabe, 1945; Keller, R. E., „Language and Style in Jeremias Gotthelf's 'Die Schwarze Spinne'“, *German Life and Letters*, 10. 1. (1956): 2–13.

рецептима. Води се разговор о томе како су у давна времена пастири били вреднији него што су сада. Током гозбе кума примети да је у тек саграђену кућу уграђен црни дирек. На њену молбу деда пристаје да исприповеда причу о том стубу. Некада давно селом је владао Ханс фон Хофелн, сурови феудалац, који је својим кметовима наметао неподношљиве порезе: у симболичком контексту, он је уништавао и изабљивао онај исти свет вегетативног обиља описан на почетку, у оквирној причи. Задаци које он тражи да буду испуњени потпуно су незамисливи. Један од њих је да се дрвеће из далеке планине пресади и њиме оивичи стаза која опасује његово имање.

Сељацима у помоћ притиче сам ђаво, преобучен у црнога ловца. Као наплату за своју услугу, тражи за себе једно некрштено дете. Сељаци се испрва опиру овом захтеву, али када схвате да задатак не могу никако да изврше, пристају на предлог, договоривши се да ђаволу подвале тиме што ће свако дете крстити одмах по рођењу. Уговор је симболично потписан тиме што је ђаво Кристину пољубио у образ. Ускоро сељаци без већих проблема изврше Хофелнов задатак. Када се дете родило, пастор га је спасао попрскавши га светом водицом. Кристина је, међутим, тада осетила оштар бол у образу, управо на месту где ју је ђаво пољубио. То место се претвара у црну тачку. Када је следеће дете рођено, настала је велика олуја и из те тачке појавило се мноштво ситних паукова. Помор се проширио по целом селу: стока је почела да изумире, а биљке да се суше. Тиме их је ђаво подсетио на свој уговор.

Кристина и сељаци одлуче да жртвују следеће новорођенче и тиме потпуно зауставе ширење пошаста. Када се дете родило, Кристина покуша да га украде и однесе ђаволу, али га свештеник попрска светом водицом. Кристина се затим сама претвори у црнога паука, убије свештеника и почне након тога да шири страх и трепет по читавом селу убијајући и биљке и животиње. Током ноћи мајка једног од новорођенчади дограби паука, утисне га у прозорски дирек, а затим рупу запуши. Од тога додира жена је умрла, али је зато селом опет завладао мир.

Након што је деда окончао причу, преплашени гости се опет враћају за сто. Деда потом доврши причу. Током наредних векова народ у долини водио је богобојазан живот, али је било много оних који су се оглушили о божје заповести. Тако је један зли сељак ослободио паука који је потом поубијао све људе у селу.

За време следећег рођења Кристина дете спасава од ђавола и паука враћа на његово старо место. Такав поступак плаћа животом, али умре у божјем миру. Премда је кућа изграђивана неколико пута, дирек је сваки пут изнова у њу био уграђиван да би се очувао стари благослов. Када је последња кућа изграђена, деда је у њу морао да угради стари прозор. Тиме је деда завршио своју причу, а радосна атмосфера наставила се све до у касну ноћ.

Можемо запазити неколико контраста: свету хармоније супротстављен је свет хаоса. Једноставни доколичарски разговори контрастирају се крајње несвакидашњом причом. Плодно тло које рађа контрастира се сликама пустошења и неродице, које су изазване ђаволовим чинима. Слици гозбеног славља, као слици заслуженог одмора, супротстављена је слика тешког рада и израбљивања. Свет се налази у стању вечних мена.

Дакле, у новели Јеремијаса Готхелфа увођење гозбених слика има три функције: а) да прикаже непосредни однос швајцарских сељака према даровима природе, б) да укаже на то да тих дарова, у виду хране, има у бесконачном изобиљу и в) да представу о скромном и једноставном идиличном животу стави у службу приповедачке ироније. Сељаци сами производе храну, а резултат њиховог великог труда у исто време је дар од Бога. Празник крштења на почетку новеле је приказан у исто време и као заслужени одмор од рада и као слика вечитог рајског стања. Иронија се огледа у томе што нико од посетилаца гозбе и не слути колико је слика хармоније у којој уживају варљива. Дакле, позиција тела у рајском сведу повезана је са сликом расположења. Гозбена слика на почетку приче открива то да се окупљени сељаци „не налазе“ у рају као што на први поглед можда изгледа.

4.3.2. Томас Харди: гозбене слике у роману *Теса Убервилска*

Слике вегетативног у роману *Теса Убервилска* Томаса Хардија расветљавају представу о изгнанству и повратку у природно обиље.

На почетку романа, у другом поглављу, описан је мајски вапшар у малом месту Марлот. Група девојака одлази у поље и тамо среће тројицу момака, међу којима се налази и Енџел Клер, њен будући љубавник и несудођени муж. Док

његови пријатељи хоће да наставе путовање, Енцел жели да искористи прилику и да се са девојкама ухвати у коло. Очаран њеном лепотом, за партнерку бира Тесу. Сунце подједнако обасјава и Тесу и заљубљене младиће (Hardy 1954: 15). То исто сунце омогућава раст биљака, јечма и пшенице, од које Тесини родитељи месе хлеб. У слици неизмерног природног богатства, Теса се налази у стању савршене чистоте, а њена игра симболично представља њену бескрајну жељу за слободом. Веома је интересантан коментар приповедача да је свака од играчица имала своје „лично сунце“ (*Ibid.*, 15). Сунце које омогућава бујање страсти, биљака, хране и свеопште плодности, у фигуративном смислу, донеће Теси коначну пропаст. Ка пропасти њу вуче управо природа и њено бујање са којим је она потпуно срођена. Сliku девојачке радости можемо упоредити са сликом са Ахиловог штита, на којој играју момци и девојке што хране стоку (II. 18. 590–606). Наравно, ово је само један тренутак опште среће, радости ослобођења у игри. У Марлоту Теса се не налази у срећном и идиличном окружењу. Исте девојке које са њом играју задиркују је помињући њеног пропалог оца. Па ипак, у овом једном тренутку она се осећа отпуно слободном. Теса производи обиље, али не добија ништа заузврат. Њено расположење током игре је представа која трансцендира представу о физичкој позицији тела у Марлоту. Њен рај се увек налази „негде другде“. Њеном телу је место негде другде. Природа буја, али њени родитељи су сиромашни. Марлот, дакле, није рај. Главно питање је: где је Тесин рај?²³⁵

Друга кључна слика вегетативног обиља јесте слика воћњака на имању Дарберфилдових, на којем Теса „куша забрањено воће“. Опчињен њеном природном лепотом, раскалани и обесни син власнице имања Алек Дарберфилд храни Тесу најлепшим и најукуснијим јагодама из воћњака: тиме се најављује сцена у десетом поглављу у којој је Теса силована. Међутим, да би се разумела симболика ове гозбене слике потребно ју је контекстуално повезати са сликом обиља приказаном у другом поглављу романа.

Када се вратила кући, Теса је сазнала да отац и мајка намеравају да је пошаљу на имање Дарберфилдових са жељом да тамо ради као служавка. Бојећи се да њен отац, оронуо од алкохола, неће бити у стању да однесе кошнице на пијаци, реши да се сама прихвати тога посла. Док је са малим братом Абрахамом

²³⁵ На ово питање покушава да одговори Брик Алан: Brick, A., „Paradise and Consciousness in Hardy's Tess“, *Nineteenth-Century Fiction* (1962): 115–134.

путовала ка граду, догоди се велика невоља. У судару са кочијама њен коњ настрада на лицу места, што за њену породицу значи и потпуну економску пропаст. Одлазак код Дарберфилдових тако постаје неминовност.

Међутим, слику воћњака не треба схватати као потпуну антитезу слици мајске радости и обиља. У првој слици изражен је само тренутак Тесине слободе. Иначе је она робинја у својој кући, хранитељка која, након смрти коња, нема више никаква средства да издржава своју породицу. Њена трагедија састоји се у томе што се та слобода остварила у потпуно неслободним условима – на туђем имању, у туђем рају, у дому човека којег не воли и који је све време прогони.

На имању у Трантриц Кросу Теса улази у двориште госпође Дарберфилд и пред собом види раскошни врт, испуњен ружама, малинама, јагодама (девето поглавље). У котарици носи руже и јагоде, чиме се још драматичније потцртава њена сродност с природом. Ово место обиља је другачије. Кућа и имање госпође Дарберфилд представљају уређени врт, врт унутар рајског обиља. Међутим, то је место у којем она симболички губи невиност – место одакле почиње изгнанство. Алек је уводи у воћњак и храни је јагодама. Након што ју је нахранио, погледао је у часовник и предложио да још нешто презалогаше (Hardy 1954: 45). Пасивни однос према рајском обиљу приказан је у негативном контексту. Тесу Алек „храни“ – пасивни однос је, дакле, повезан са представом о губитку слободе. Више него ма у којем другом роману 19. века, у Хардијевом роману наглашава се веза између представе о аутентичној позицији тела у рајском свету и представе о природи. Међутим, представа о слободи је повезана са представом о активности и произвођењу, а не са представом о нераду. Тесина активна игра и рад на пољу представља слику радости. Њено тело је тело природе. Закључак је: у дому Дарберфилдових Теса се не налази у рају.

Трећа слика вегетивног обиља, која има важну симболику, јесте слика обиља на имању код Талботјеових, где се Теса поново среће са Енцелом Клером, момком са којим је играла током мајског славља (24. поглавље). Та слика се може схватити као тежња ка повратку у стање невиности, али је, као и претходна,

семантички веома сложена. Зато што се у *Теси* све време поставља питање: камо се вратити? Сваки повратак садржи елементе новог изгнанства.²³⁶

Након љубавног искуства које је имала са Алеком, Теса машта о чистоти и истинској љубави – повратку у стање невиности. С друге стране, захваћен, како и сам Харди каже, „кризом модернизма“ (*Ibid.*, 234), Енцел машта о бекству из метежног градског живота у свет природне рајске чистоте. Представу о повратку није истински проживео. Он је само о њој читао код Витмена и Бајрона. Може звучати парадоксално, али управо његова незрелост и невиност појачавају Тесину трагедију онемогућавајући јој да се врати у „природно стање“.²³⁷

У сликама вегетативног обиља згушњавају се паганске представе о смрти и рађању. То је ритам који најдубље проживљава сама Теса. Након смрти свог и Алековог сина, кога је симболично назвала „Туга“, она схвата да јој у Марлоту више нигде нема места. Али, у пролеће се буди њена животна снага. Харди опет уводи препознатљиву буколичку слику – бригу о стоци.

Од свих жена на имању код Талботјеових, она најснажније и најбоље сири млеко. Сцене заједничког доручковања Харди користи за то да на једном месту испреплете представе о гозбеном обиљу, заједничком животу и чежњи ка природности и једноставности. Млекарице које раде заједно са њом у исто време су приказане и као природне и дружељубиве, и као смешне и припросте.

У једном тренутку појављује се Енцел, у којем она препозна оног истог човека који ју је заљубљено посматрао пет година раније, за време вашара. Харди успоставља врло јасну, можда чак и пренаглашену паралелу између две слике вегетативног обиља. Али, онај првобитни тренутак сагласја са природом немогуће је повратити. На то да Тесу Енцелова наивна представа о љубави води у ново изгнанство, алудира се на врло духовит начин, у опису доручка код госпође Крикс (21. поглавље). Госпођа Крикс је приметила да се у последње време млеко не бућка онако добро као раније. Разлог је, може бити, то што се нека од млекарица заљубила. Као „потврду“ за оправданост своје сумње, она исприповеда смешну причу о томе како је један млекар обљубио млекарицу и након тога престао да бућка млеко. Ово је, опет, слика комичне једноставности. У том свету Теса више

²³⁶ Видети: Parker, L., „'Pure woman and tragic heroine? conflicting myths in Hardy's 'Tess of the d'Urbervilles'“, *Studies in the Novel* (1992): 273–281.

²³⁷ О Енцеловој „идеологији“ видети: Hazen, J., „Angel's Hellenism in 'Tess of the d'Urbervilles'“, *College Literature* (1977): 129–135.

не учествује. Млекарице се пристодушнo смеју, а она се осећа потиштено. Теса, дакле, учествује у рајском обиљу, производи га у сагласју са природом, али је ипак тужна. Сама по себи туга не мора представљати неаутентично расположење. Међутим, у уметничкој логици романа туга упућује на неаутентичну позицију тела. На овај закључак наводи нас чињеница да је туга овде индиректно супротстављена слици мајске радости, приказаној на почетку романа.²³⁸

Заљубљен у саму љубав, Енцел од ње тражи немогући, „апсолутни повратак“. Тесино непрекидно сазревање и пролећно бујање које она дубоко проживљава вуку је управо изван граница рајског врта. Њено место *није међу млекарицама*. То је сврха поменуте гозбене слике. Она не жели да се врати у стање идиличне „скучености“. Наравно, идилична скученост може звучати као оксиморон. Али овај израз може нам расветлити истину о Тесином повратку. Она жели да се врати у стање неспутаног бујања, неспутане и неодољиве саживљености, у стање када је имала своје „лично сунце“. У симболичком смислу, то сунце могла је вратити само по цену властите смрти. Последњи пут његову моћ она доживљава међу камењем Стоунхенца. Међутим, то је друго, паганско сунце, природно сунце које обасјава целокупну природу и омогућава бујање биљака и природне женске страсти. Тек када прочитамо последње поглавље схватамо зашто роман носи наслов *Теса Убервилска: чиста жена*. Кључ је у томе да је Тесина чистота доведена у везу са њеном природношћу. Природна је и њена љубав према Енцелу, али је природно и оно што се догодило између ње и Алека. Свету природу припада рајска слика разиграних девојака на почетку романа, али и рајски врт као место искушења на имању Дарбервиллових. Дакле, оно што се може рећи за Тесино тело исто се може рећи и за Енцелово.²³⁹ Енцел се не налази у рају: он сам мисли да се налази у рају, и то у представи о рају коју формира на основу прочитаних књига. Заједно са Тесом, он музе краве и сире млеко, али жели да учествује у природи коју схвата као свет потпуне невиности и нетакнутости.²⁴⁰

²³⁸ Видети: Carroll, A., „Human Milk in the Modern World: Breastfeeding and the Cult of the Dairy in Adam Bede and Tess of the d’Urbervilles“, *Women’s studies* 31.2 (2002): 165–197.

²³⁹ Видети: Law, J., „A ‘Passing Corporeal Blight’: Political Bodies in ‘Tess of the D’Urbervilles’“, *Victorian Studies* (1997): 245–270.

²⁴⁰ Видети: Brown, S. H., „Tess“ and „Tess“: An Experiment in Genre, *Modern Fiction Studies* 28.1 (1982).

Представа о једноставности има два значење: једно је значење природности, а друго – духовне неразвијености. За разлику од Енцела, Теса на природан начин разумева појмове као што су љубав, живот и срећа. Она вредно ради око стоке и од свих млекарица најбоље сири млеко. С друге стране, њене пријатељице не могу да разумеју дубину њених љубавних доживљаја, о чему се може закључити на основу плитких разговора које воде за доручком. То се исто може рећи и за сељаке из Марлота, а посебно за њене родитеље. У оба случаја представа о природности и једноставности гравитира ка представи о духовној заосталости.

Дакле, произвођење хране контекстуализовано је представом о природности и једноставности. Бити природан значи бити спонтан и непосредан. Произвођење је овде исто што и стварање. Бити природан значи на непосредан начин учествовати у стварању и обнављању обиља. У исто време, произвођење хране не означава потпуни повратак и потпуно јединство са природом. Рад за Тесу није извор потпуног задовољства: за њу нема сна ни одмора. Непосредни однос према изворима хране изражава снажан доживљај јединства са природом. Произвођење сира је ипак приказано као тежак и напоран рад, који спутава Тесину жељу за потпуном слободом. Због тога разговори за доручком за њу не могу представљати никакав одмор. Да закључимо: на гозбеним сликама неостваривост Тесиного повратка у рајско стање изражена је двоструком конотацијом представе о једноставности и спонтаног односа према храни и произвођењу хране. Она се враћа међу добре, *али и* припросте људе. Њен рад је приказан као *извор радости*, али и као напорна активност. Према томе, она нигде не припада потпуно.

4.3.3. Слике обиља у роману *Ана Карењина*

Толстој је писац који са највише епске снаге описује слике вегетативног обиља. То је нарочито видљиво у чувеној слици косидбе, приказаној у 18. поглављу прве књиге и у трећем поглављу четврте књиге. Тој сцени претходи дискусија између Константина Љевина и његовог полубрата Сергеја Кознишева. Њих двојица на различите начине схватају рад на селу.

Док Кознишев село посматра као место за одмарање, дотле је за Љевина оно место на којем треба вредно и напорно радити. Мада је Кознишев наивно сентименталан, он познаје живот сељака из најнепосреднијег могућег искуства. Кознишев лирским стиховима велича лепоту природе, а Љевин без речи посматра своје имање. Кознишев Љевина критикује због тога што не сарађује са земством, које би му могло бити од велике користи. На то му Љевин одговара да је, по његовом мишљењу, бирократски рад потпуно бескористан.

Следећег дана Љевин, који се плаши да ће му недостатак физичког рада потпуно упропастити карактер, коси ливаду са четрдесет и двоје људи. Да би у слици кошења истакао епску димензију, Толстој се служи епским понављањима: „Ту је био и старац Јермило...“, „Ту је био и млади Васка, бивши кочијаш Љевинов, који се залетао у сваки нови ред“, „Ту је био и Тит, учитељ Љевинов у кошењу, мали мршав сељак“ (Толстој 1982: 320).

Сликом доминира атмосфера потпуне, непомућене радости. Толстој је склон епским понављањима, али њима не прибегава превише често. Њихова функција је истицање посебног, аутентичног доживљаја у животу главног јунака. То још више важи за она понављања која се односе на јунаков „унутрашњи живот“. Речено је: „То су били срећни тренуци.“

„Још су били радоснији тренуци када би старац, прилазећи реци где су се свршавали откоси, брисао мокром травом косу, испирао њен челик у свежој речној води, и захватив у водиру воде почастео Љевина“ (Толстој 1982: 321). Па, неколико редова испод, додаје: „То су били блажени тренуци“ (*Ibid.*, 322).

Закључак је: Љевиново тело *се налази у рају*. Љевиново тело производи храну, производи идилу. Рад постаје радост, несвесна и надљудска, наиндивидуална активност.

Међутим, то не значи да је Љевинова позиција у рајском свету приказана као рајска позиција. Ту позицију он постепено изграђује.²⁴¹

Испрва, он не зна како да рукује косом. Повратак природи и њеном неизмерном обиљу, који он толико жели, траје од тренутка када му је коса дата и када њоме потпуно овлада – када коса почне да коси сама од себе. То је онај

²⁴¹ Видети: Steiner, G., *Tolstoy or Dostoevsky: An essay in the old criticism*, Yale University Press, 1996.

тренутак када је видео издубљени полукруг откоса и када је његов откос постао савршен као Јермилов и Титов откос. Према томе, Љевин не машта о повратку рајском обиљу: он то обиље ствара, у заједници са људима. Такав епски доживљај вегетативног обиља тешко да се може наћи у ма којем другом роману 19. века. Смех сељака, који су свесни његове ненавикнутости на физички рад, могао би се упоредити са смехом Хомерових богова. У сваком случају, ова атмосфера опште радости веома личи на слику описану на Ахиловом штиту. Уместо звукова лира, чује се смех мужика. „Чуо се само фијук коса: видео је пред собом праву прилику Титову која се удаљавала: издубљени полукруг откоса; траву и цветне крунице које су се повијале око општрице косе. И још даље – свршетак откоса где настаје одмор“ (*Ibid.*, 320).

Одмор и храна су најприроднији могући исход рада. Косидба Љевинових сељака јесте слика која је по свом смислу потпуно супротна слици земље дембелије. Хране има у изобиљу, али извори хране се појављују – на свршетку откоса. Љевин пије воду по којој пливају комадићи траве, са мирисом зарђалог лима (Толстој 1982: 321). Ту речну воду сељак у шали назива „квасом“ (*Ibid.*). Све је природно, све је део неизмерног обиља, али то изобиље треба стварати и одржавати. Шта би онда био Љевинов повратак? Представа о повратку нема негативан предзнак, као што је, на пример, повратак Хардијевих јунака на селу. За разлику од њих, Љевин се не враћа на своје имање само због тога што бежи од градског живота. Док коси заједно са мужицима, сећање на град у њему потпуно ишчезава.

Љевин се све време труди да косу држи што природније. „Усред његовог рада било је тренутака када је заборављао шта ради, када му је било лако, и баш у тим тренуцима његов откос испадао је готово исто тако добар и раван као Титов“ (Толстој 1982: 319). „А чим би се присетио шта ради, и чим би се старао да уради боље, одмах би осећао тежину рада и откос би испадао рђав“ (*Ibid.*).

Он се враћа на имање не зато да би уживао у рајском обиљу, посматрао га са сетом или га поредио са местом које је још малочас напустио. Напротив – као јунак-делатник, Љевин ствара идилу. Слика ручка, који долази као природни предак после напорног рада, служи томе да прикаже Љевинов доживљај јединства са људима. Прво је размишљао да се врати кући на ручак, а онда се предомислио.

Осећа да му је старац с којим је до тада косио и који дроби хлеб у велики тањир ближи од рођеног брата (*Ibid.*). То је слика космичког јединства – јединства са људима који раде.

Љевинов сан је нешто више од обичног сна. Тим сном се смрт потпуно поништава. Када се пробудио Љевин је видео „нову ливаду“ и реку која се сија као челик. Љевинов сан је близак смрти. То је у исто време нова јава и вечити сан о потпуном јединству са природом и њеном неуништивом моћи рађања, као и са плодовима властитог рада. Сан је у античкој идили и потврда саживљености са природом и њеним циклусима. У том светлу треба сагледати и представу о Љевиновом сну. Сан је, дакле, потврда о освајању аутентичне позиције у рајском свету. Награда за активност није храна, већ сан и одмор.

У слици косидбе Љевинов одмор је приказан као заслужени одмор од рада. Сан долази због умора, а не због преједања. Представа о незнању има дубоку филозофску димензију. Током ручка сељаци разговарају о једноставним, али и најживотнијим темама. У монографији *Толстој или Достојевски* Стајнер слике обиља из Хомерових епова пореди са сликама из Толстојевих романа, и посебно се задржава на описима природе дате у Толстојевом првом роману *Детињство* (*Детство*, 1852). Толстојев језик пореди са прозором кроз који сва светлост пролази а ипак се сакупља у једној тачки (Стајнер 1987: 67).

Стајнерова метафора о светлости може се применити на представу о Љевиновом „нађеном рају“. Видели смо да су слике светлости веома битна у опису косидбе. Сунчева светлост буди Љевина из његовог идиличног сна.

То је само један тренутак у Љевином животу, али тренутак у којем се могућност апсолутног присуства у стварном свету открива на непоновљив и аутентичан начин.

Наравно, то ни издалека не значи да је Толстојев доживљај сеоског живота једностран. Толстој је сам схватио да идеал једноставног сеоског живота не постоји у стварности. Слика Љевинове радости је по много чему јединствена у роману 19. века. На првом месту јединствен је начин на који је Толстој приказао однос између рада, виталности и пољопривредних активности.

4.3.4. Сlike обиља у роману *Октопод* Франка Нориса

У роману *Октопод* (*Octopus*, 1895) Франк Норис приказује активан однос према рајском обиљу као и Толстој у роману *Ана Карењина*, с том разликом што он више наглашава сексуалност и губитак рајског стања. Роман говори не само о пропадању америчке фарме него и о пропадању и уништавању људског духа, виталности и најплеменитијих осећања. Разлог за то је нагла индустријализација.

У долини јужне Калифорније, месту званом Сан Хоакин, сукобили су се интереси власника железничке индустрије и локалних фармера. Индустријалци покушавају да преотму земљу од фармера који су је годинама обрађивали. Интересе фармера представља Магнус Дерик, неодлучни вођа Лиге, који се бори за то да земља остане у власништву фармера. Интересе индустрије представља господин Берман. У роману је приказано како, због економског притиска, Аникстер, Дерик и Хувен и њихове породице постепено пропадају и у моралном и у друштвеном смислу.

Представу о активном односу према свету изобиља Норис повезује с представом о сексуалном односу и рађању. Та веза највише долази до изражаја у четвртом поглављу, у којем је приказано како фармери, под надзором Ванамија и Аникстера, ору земљу у Сан Хоакину. Слика је веома битна због начина на који је приказан однос између Аникстера и Ванамија, људи који ће имати различите судбине. Аникстер је снажан, енергичан човек, који се током романа од човека природе преображава у безосећајног и безличног опортунисту. За разлику од њега, Ванами до краја остаје човек природе. Он тумара по ранчевима, прогоњен сећањем на трагичну смрт своје невесте Енцел Варијан. У роману је описано како ради на неколико ранчева. Много времена провео је радећи у Гвадалахари, месту где је Енцел убијена. На више места је упоређен са библијским пророком. У четвртом поглављу је описана атмосфера хармоније која влада међу њима. Активан однос према рајском обиљу Норис приказује кроз симболику сексуалног односа.

Земља коју фармери обрађују дрхти од узбуђења и жеље за репродукцијом. Ванами, човек природе, хода по тој земљи и осећа дрхтање њеног срца, сваког њеног грумена и сваке њене жилице. Његов ход по отвореном простору и надгледање заједничког рада представља слику потпуне хармоније. Као

натуралистички писац, Норис рад приказује и као исконску анималну силу и као повратак исконском стању у којем су човек и природа спојени у „колосалном загрљају“ (Norris 1965: 79). „Дуго је трајало то миловање, снажно, моћно и мужевно, за којим је Земља уздисала“ (*Ibid.*, 79).²⁴² Из представе о активном односу према обиљу сасвим природно произлази представа о једноставности. Природни однос према мајци земљи и према изражавању сексуалности у роману је приказан као нешто једноставније и „боље“ у односу на свет цивилизације. Обрађујући земљу, човек подстиче рађање које му доноси дарове у виду хране. А раст пшенице је у овом роману приказан као нешто што је свемоћно и незаустављиво. Ванами зна да ће се након напорног рада радници прострти по пољу и утонути у заједнички сан. „Рад, храна и сан, читав живот сведен на најнужније потребе, просте, здраве и поштене“ (*Ibid.*, 79). Као што видимо, Норис представу о једноставности уопште не дочарава нити приказује. Његов приповедач о њој говори на сасвим експлицитан начин. За разлику од Толстоја, Норис наглашава представу о физичкој димензији тела које ради и ствара рај. Међутим, то не значи да даје представу о неаутентичној позицији тела у рајском свету. На примеру гозбених слика у роману *Обломов* видели смо да представа о позицији тела у рајском свету не искључује представу о физиолошким потребама. Суштина је у томе да представа о раду и произвођењу храну не буде сведена на представу о механичком реципроцитету између телесне активности и физиолошког задовољства. Коментаром да су рад, храна и сан сведени на „најнужније потребе“ Норис читаоцу скреће пажњу на више, егзистенцијалну димензију рада и његову животворну нагонску природу.²⁴³

Међутим, представа о активном односу у исто време асоцира и на представу о губитку рајског стања. За разлику од Толстоја, Норис има потребу да нагласи да се у земљи крије сирова и витална снага и да је она видљива у заједничком раду фармера. Али, уза све то, слика хармоније и радости је, у уметничком смислу, веома снажна. Она је посебно видљива у слици ручка који је приређен након напорног рада. Током ручка радници гласно жваћу храну,

²⁴² О архетипској слици односа између неба и земље видети: Петковић, Н., „Настасијевићева песма у настајању“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* (1992).

²⁴³ Видети: Martin, J., *Harvests of change: American literature, 1865–1914*, Vol. 196, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1967.

изазивајући тиме згражавање код Преслија, песника и „човека цивилизације“. Била је то „хомеровска, варварска гозба“ (*Ibid.*, 80).

Још више него Толстој, Норис дочарава атмосферу радости и славља. У близини трпезарије почиње да се игра покер. После гозбе сви су припалили луле, које ваздух испуњавају мирисима дуванског дима. Фармери се смеју док слушају како један Швеђанин свира на хармоници (*Ibid.*, 81). Међутим, убрзо након ручка сви фармери пружили су се на својим ћебадима и заспали.

Интересантно је упоредити сан фармера не само са сном у који тону Љевин и његови сељаци него и са сном у који тону Обломовчани.

Као и у сну о Обломовци, чује се гласно хркање. Слика сна после ручка и код Гончарова и код Нориса указује на губитак рајског стања. Контексти су, међутим, сасвим различити. Гончаров истиче колико је идиличан дубок сан, а Норис колико су идилични људи груби и сирови. Код Гончарова идиличан сан је, као што смо видели, упоређен са смрћу. Због тога је представа о апсолутној хармонији незамислива и илузорна. Насупрот томе, у Норисовом роману идилични сан зато треба замислити као сан у који заједнички тону чланови првобитног чопора, засићени после обилног плена.

За разлику од Гончарова, Толстој се не усредсређује на тело радника. Разлог је сасвим једноставан: Љевиново задовољство је нешто много више од пuke засићености. То је радост живота, утапање у пантеистичко јединство с природом. Насупрот томе, главна тема Норисовог романа јесте глад. Глад ће покосити већину Ванамијевих и Аникстерових радника. Због тога радост њиховог аутентичног живота и јесте, између осталог, идентична с осећањем ситости.

Толстој се усредсређује на сан једног човека, Љевина. За разлику од њега, Норис читаоцу скреће пажњу на сан групе људи – „племена“ које изумире. Код Толстоја је само један човек заспао после ручка. Код Нориса је само један човек остао будан после ручка, а то је Ванами. Ванами је забринут за судбину Аникстерове фарме и због тога не може да спава. Он зна да ће поље пшенице коју обрађује ускоро нестати.

*

* *

Помоћу слике вегетативног обиља писци 19. века тему повратка или задобијања рајског стања проблематизују из више углова. Главни однос који апострофирају јесте однос између хране која се једе и извора хране, то јест однос између представе о стварном гозбеном догађају и представе о извору хране, плодности и општој животној енергији.

Вештачки свет земље дембелије Гончаров доводи у директну везу са иронијом Обломовљевог повратка у свет заувек изгубљеног детињства. Код Матавуља се ова веза може открити само у подтексту. Сlike вештачког и неостваривог раја у којима теку мед и млеко служе томе да се на духовит начин „открију“ угодности свештеничког живота.

И Матавуљ и Гончаров у гозбеним сликама велику пажњу посвећују представи о једноставности и самодовољности идиличног света. На њу Матавуљ алудира описујући вулгарне разговоре између манастирског куvara и ђака. Код Гончарова је смисао сна о идиличној једноставности сложенији. То што становнике Обломовке на гозбама занима само сужени круг тема има и позитивну конотацију: њих занимају непотребне ствари. Због тога се за њих може рећи да су заиста срећни и да заиста живе у блаженом незнању. С друге стране, пасивност, ограниченост и самодовољност повезују се и са представом о духовном мртвиљу и бесловесношћу. Овај амбивалентни однос према идиличној самодовољности у Гончаровљевом роману доприноси утиску о гротескном карактеру Обломовљевог повратка у детињство. Будући да је гротескан, он се може тумачити и у позитивном и у негативном светлу.

Помоћу слика земљорадничких послова и природне хране, Томас Харди и Лав Николајевич Толстој приказују не само тежњу главних јунака ка повратку него и потрагу за аутентичним светом природе и природног изобиља.

Код Толстоја је доживљај јединства са природом повезан са идејом о вредности људског рада и заједништва, а код Хардија са сексуалним сазревањем. Доживљај блаженог незнања код Толстоја је повезан са пантеистичким доживљајем космоса и несвесним утапањем у заједницу, које се догађа у митским сликама заједничког рада. Толстој има у виду радове и дане, а не земљу дембелију

– занос људским радом и убирањем плодова као његовом најприроднијом могућом наградом. То је практично једини писац 19. века код којег је повратак природи приказан и дочаран као остварен.

Гозбеним сликама у Хардијевом роману посебно се проблематизује однос између повратка и изгнанства, који су доведени у везу са сексуалним сазревањем. Теса се све време враћа природи, али бива ухваћена у колоплет неприродних односа. Енцел само донекле разуме њену природност. Њен повратак могућ је по цену њене смрти. У последњем поглављу, у симболичком смислу, она је жртвована сунцу.

Слика кошења у роману *Ана Карењина* јесте, без сумње, најидиличнија слика у роману 19. века. Слика ручка служи томе да се нагласи доживљај свеколиког заједништва са људима. Љевин се труди да своје теме прилагоди темама које одговарају старом косачу. Али он га не посматра као неуко биће, већ као човека који му је у свему потпуно раван. То није неукоост, па чак ни блажено незнање: напротив, реч је о виталности, животности, једноставности као окршају са животом и најнепосреднијим животним потребама. У гозбеним сликама које даје Харди у својој *Теси* тај однос према животности и незнању је амбивалентан. Млекарице са којима ради Теса пуне су животне енергије, али су у исто време и неуке. Оне не могу бити Тесине пријатељице.

И код Толстоја и код Хардија раст биља и природног богатства доводи се у везу са сунцем, паганском енергијом пантеизма. Наравно, реч „паганско“ можемо користити само у слободнијем значењу, а не у неком антрополошком контексту, премда код Хардија однос према паганском има врло јасну митолошку димензију. Тесин повратак представља повратак старој религији, свемоћном сунцу које обасјава све људе без изузетка, независно од родних разлика и друштвених класа којима припадају.

Код Тимерманса, Матавуља и Гончарова представа о хармонији изражава се алузијама на пасивни однос према изворима обиља. Пасивности Тимерманс даје позитивну, а Матавуљ негативну конотацију. У *Обломову* та представа је, као што смо видели, вишезначна.

Претерана жеђ или глад контекстуализују се као жеља за уживањем у рајском обиљу, а идилични сан као стање одмора и стање достигнутог

задовољства. Код Тимерманса, Матавуља и Гончарова глад и жеђ се контекстуализују као пасивни однос према изворима обиља. Насупрот томе, код Франка Нориса глад фармера односи се на активан однос према изворима обиља.

5. ГОЗБЕНЕ СЛИКЕ И НАЧИН ПРЕЗЕНТОВАЊА

5.1. Уводна разматрања

Начин презентовања гозбе веома је важан код писаца као што је, на пример, Балзак. У поглављу посвећеном одређивању друштвених односа већ смо истакли колико је за разоткривање класних обележја важна импресија светлости. У *Изгубљеним илузијама* та импресија изражава илузије великог града, скривене иза фасада елеганције и модерног укуса. Она, исто тако, представља импресију богатства – само богати људи, као што је Тајфер, могу приредити „блиставу гозбу“.²⁴⁴ Међутим, та илузија код Балзака представља нешто много више и од једнога и од другог: илузија Камизоове и Тајферове гозбе стреми илузионизму. Да би се разумео близак однос између начина презентовања и друштвеног одређивања, морамо се осврнути на елементе стилизованог реализма у античкој и библијској књижевности.

У већини гозбених слика истовремено се контекстуализује и друштвено одређивање и начин презентовања. У неким сликама више је заступљен један, а у неким други контекст. У Библији се за то може наћи мноштво примера – у њима је проблем друштвеног одређивања уско повезан са представом о чистоти или пропадљивој вредности богатства. „Сопствено“ богатство треба да буде „чисто“ и „свето“, а туђе богатство – филистејско или кананско уопште – јесте нешто пропадљиво, опасно, уништавајуће.

У том погледу посебно је занимљиво декадентно „понашање“ цара Соломона и његов однос према „страној“, кананској култури. У *Библији* се Соломонова склоност ка богаћењу у исто време и велича и критикује као пример декадентног понашања. У Поновљенима законима 17:14–20 јеврејски цареви се

²⁴⁴ О друштвеном контексту илузионизма у француској књижевности 17. и 18. века писао је Адам Антоан: Adam, A., *Grandeur and illusion: French literature and society, 1600–1715*, Basic Books, 1972. О његовом односу према француском сликарству и орнаменталној уметности видети: Gordon, R. B., *Ornament, fantasy, and desire in nineteenth-century French literature*, Princeton University Press, 2014.

упозоравају да не следе обичаје источњачких краљева зато што их они могу искварити. Поновљени закони су написани након Соломонове владавине, што значи да коментар представља алузију на последице Соломонове владавине и његовог односа према богатству. У исто време, Соломоново богатство слави се као божји благослов.

Дакле, представа о прекорачењу је у одређеном смислу прећутана. Реч је о прекорачењу друштвених и ритуалних граница. Међутим, једно је говорити о богатству и раскошној трпези, а нешто друго приказивати их.

У Књизи Даниловој богатству се на много експлицитнији начин даје негативан контекст. У њој је дат приказ гозбе: она је толико живо приказана да се подједнако може говорити о прекорачењу границе између слике и гледаоца (или слушаоца), као и прекорачењу као искушењу и губитку духовног идентитета. У Књизи је описано како су, након освајања Јерусалима, два млада Јеврејина, вероватно као таоци, одведени у Вавилон, где се, слично као Јосиф у Египту, у некој врсти „вавилонског универзитета“ васпитавају да постану намесници. Тамо их нуде краљевском храном и краљевским пићем – али они их одбијају као жртву која се приноси богу Балу. У трећем поглављу описано је кушање: вавилонском цару Набуходоносору супротстављају се Данило и његова три пријатеља. Овде је опет доминантно друштвено одређивање.

У петом поглављу приказана је Набуходоносорова гозба. На њој се служи храна у посуђу које је изнесено из Јеховиног храма. Златним чашама Вавилонци наздрављају славећи бога Бала. Овде је већ доминантна слика као таква: слика која се, додуше, односи на могућност искушења, али, исто тако, и на заокружену, самосвојну естетску целину. Ову слику је, не без разлога, искористио Флобер у драми *Искушење Светог Антонија (Le Tentation de Saint Antoine, 1874)*. Флобера је фасцинирала густина визуелних утисака: описи златног посуђа, хране и богатства уопште. Међутим, код Флобера није реч о приказу гозбе, већ о слици гозбе. О томе ће нешто касније бити речи.

Чиста, естетска импресија гозбе карактеристичнија је за хеленистичке песнике и песнике такозваног Нероновог периода; за разлику од библијских слика, слике који они дају не контекстуализују однос сопствено–туђе и, уопште, тешко се може говорити о друштвеном одређивању као таквом. Колико мале

нијансе деле друштвено одређивање и начин презентовања видели смо у уводу, на примеру односа између Сенеке и Овидија. И један и други склони су сензационализму, а етичка димензија остаје, посебно код Овидија, прећутана. То се исто може рећи и за Марка Аурелија. Као и Сенека, Марко Аурелије самога себе упозорава да не постане Цезар и, као Тијест на Атрејевој гозби, огрне се у пурпур. С друге стране, он мора да носи сенаторску тогу, као симбол високог достојанства (*Meditationes*, 6.30).

Представа о Риму као месту декаденције веома је присутна у роману 19. века. Њу налазимо код тако различитих писаца као што су Уисманс и Волтер Пејтер. Пејтер у роману *Маријус Епикурејац* проблематизује лик Марка Аурелија и његово раскошно, неукусно богатство, које се јавља на његовим гозбама. Уисмансов алтер-его из романа *Насупрот* одушевљава се Петронијем Арбитром, варварима, а не може да чита Тацита, Цицерона и Вергилија.

С једне стране, из Библије је преузета представа о Риму као месту порока и разврата, а с друге, његова декаденција употребљава се као метафора за тежњу ка новом, нетрадиционалном и неконвенционалном књижевном изразу.

Из наведених примера може се закључити то да је уочавање изнијансираног односа између друштвеног одређивања и начина презентовања важно за поређење античких писаца и писаца 19. века. У погледу друштвеног одређивања, Емила Золу је, на пример, немогуће поредити са Овидијем. С друге стране, у погледу начина презентовања поређење има смисла. И један и други теже слици као самосвојној естетској целини. С друге стране, Џека Лондона, који се у контексту левичарског покрета може довести у везу са Золом, немогуће је поредити са било којим од наведених писаца.

За роман 19. века, а посебно за Флоберов роман, веома је битна представа о богатству као свету илузије. Гозбена слика постаје слика гозбе, а лик постаје њен естетски посматрач. Опажање *насликане хране* људско тело често доводи у неразрешену позицију, у којој се најављује прекорачење естетске дистанце. Самим тим што је храна, дакле оно што се једе, приказана као слика, ствара се посебна тензија између представе о „свету изван слике“ и „свету унутар слике“: између позиције тела у свету стварности и позиције тела у свету илузије.

Свет илузије се у западноевропској књижевности највише проблематизује у средњовековном витешком роману. Бити у свету илузије, према томе, значи припадати неаутентичном свету. Прави витез треба да спозна где се налази и изабере свет стварности, који треба разумети као свет истине. У романси Јохана Ешенбаха *Парсивал* тако је приказана гозба код краља Анфортаса, рибљег краља. Романса говори о Парсиваловој потрази за Светим гралом. У четвртом певању Парсивал долази у Анфортасову палату, која представља палату Светог грала. Мислећи да тиме поштује правила витешког бонтона, Парсивал избегава да тешко оболелог домаћина, Анфортаса, упита за здравље. Следећег дана Парсивал се буди сам у палати и схвата да су визије које је претходне ноћи видео дело злих духова.

Посебно су упадљиве импресије богатства. Парсивала служе четири госпе – свака носи по један свећњак, а светлости богато украшених одаја надмећу се са сјајем његове одежде. Једна од госпа носи воће из рајског врта. Парсивал је ушао у магичну палату са намером да служи свога домаћина и његове госпе, али, испоставља се, још је незрео да докучи истинско значење те службе, која се не састоји само од спољашње форме.

Сваки детаљ гозбе је сведочанство о савршенству ритуала, али не ритуала као неког празног декорума, већ ритуала којим се магична палата изједначава са небеским царством. Хомеровим слушаоцима било је потребно свега неколико детаља, а Ешенбаховим готово стотину стихова. Парсивала очекују даме окићене цветним венцима, са скерлетним хаљинама из Ниниве, и свака са собом носи златне свећњаке и клања се пред оболелим и смркнути Анфортасом; носе по два оштра ножа, да би свима показале њихову реткост. Све што раде, исправно је и долично. Њихово богатство сведочи о њиховој чедности и честитости, и само честитој и врлој госпи може бити поверено да носи посуду са Светим гралом, који представља жижу тог духовног и материјалног савршенства, и чију светлост, због тога, ретко који средњовековни песник, са разлогом, не описује експлицитно. Дакле, представа о позицији тела у свету илузије контекстуализује се као слика искушења. Сlike илузорне гозбе посматрају се духовним очима. С друге стране, као што ћемо видети, француски и британски дендији гозбе посматрају као естетску слику. Чуло вида је теоријско чуло, а чуло укуса није. Ешенбах даје

слику илузије, а декадентни писци илузије слике као слике. Рембо, Бодлер и Маларме представљају оно што је непредстављиво – укусе хране. Анфортасову палату замењују Вајлдова лепа кућа у улици Тејт и слике кућа из романа Хенрија Џејмса

У овом поглављу циљ нам је да покажемо на који начин гозбена слика згушњава семантику односа између тела, лепшег света, света илузије и света свакодневице. Као ни у претходним поглављима, тај циљ није да дамо некакву типологију гозбених слика, да укажемо на различита оригинална решења која дају најзначајнији писци 19. века. Под илузијом мислимо на естетску илузију – реалност коју прихватamo као истиниту, а која није или не мора бити истинита. Та друга реалност је лепша, утопијска реалност. Романтичари су стављали акценат на онтолошку истинитост те нове реалности, али нису тежили томе да је доведу у везу са реалистичком илузијом, са истинитошћу представљања.

Пре појаве писаца као што су Флобер, Зола и Уисманс, и песника као што су Рембо, Бодлер и Маларме, пикторалне слике хране приказивали су писци егзотичних романа и путописа, у којима главни јунак доспева у страну земљу. Али, у овим делима позиција тела се не одређује на основу слике хране, већ на основу приповедања. Уобичајена је формула: пустолов је дошао у ту и ту земљу и видео је храну те и те боје. Међутим, он храну или могуће изворе хране не посматра као естетску чињеницу: он само застаје и диви се величанственим егзотичним призорима. Прекорачивање естетске границе приказује се на два начина: један је описивање непредстављивих чулних доживљаја, као што су мирис и укус, а други је њихово приказивање. У првом случају, писац само описује *тело лика* као слику, или као део света слике. У такве писце спадају Оскар Вајлд, Хенри Џејмс и Волтер Пејтер. У другом случају, писац покушава да представи свет илузије као свет снажних чулних доживљаја, компликујући властити стил. У такве писце спадају Уисманс и Флобер. Први начин не открива дистинктивне црте гозбене слике. Бекство у свет илузије могуће је приказати на различите друге начине, а да се позиција тела, веома битна за нашу анализу, уопште не контекстуализује. Међутим, ми ћемо почети анализу управо са оним писцима који *приказују* прекорачење естетске границе због тога што се гозбене слике у њиховим романима могу сврстати у групу „основних облика“

презентовања. Тако ће нам, у идејном смислу, бити јаснији смисао сложенијих облика, који се јављају, пре свега, у Флоберовим романима.

5.2. Гозбене слике у француској и британској декаденцији: опште карактеризације

У романима писаца као што су Флобер, Теофил Готје и Уисманс слика естетске илузије постаје сама себи циљ. То не значи да проблем друштвеног одређивања не игра битну улогу у осмишљавању гозбених слика. У *Госпођи Бовари* пикторалне гозбе откривају напети однос између вулгарности провинцијског и барокне лепоте аристократског живота. Гозбене слике код поменутих писаца могуће је, ван сваке сумње, доводити у везу са односом између светова више и ниже класе. Међутим, ови светови престају да буду доминантни. Читалац се више не пита само шта се крије „испод“ вештачке слике и вештачких кодова понашања. Главни проблем је шта слика јесте и шта за људско тело значи „бити-у-свету-слике“. У делима британских романтичара импресија мириса везују се много чешће за слике вегетативног обиља него за шарене слике. Примери за то су Китсови описи јесењих мириса или мириса поља на којем Хардијева Теса музе краве са Енцелом (Hardy 2001: 88). Додуше, сликовне импресије егзотичне хране јављају се на почетку 19. века, али опет у контексту француске културе.

То је случај са Бекфордовим *Ватеком* (*Vathek, an Arabian Tale*, 1782). У овом роману представа о вештачком контекстуализује се употребом артифицијелног француског језика. Ватек је написан у времену када је европска култура била опседнута представом о Истоку. Главни лик је Ал Ватик ибн Мутасим, абасидски калиф који је имао велику жеђ за знањем и окупио око себе мноштво научника и мудрих људи. У роману је приказано мноштво гозбених слика, егзотичног и мирисног воћа, које расте и једе се само на Истоку.

Међутим, нису дате синестетске слике хране. Обојена храна се и даље не приказује, већ само дочарава. У роману се помиње „Палата мириса“ и гозба на којој се служе ђаконије са егзотичним мирисима. То значи да се у улози посматрача може замислити читалац, а не књижевни лик. Дакле, слике гозбе у *Ватеку* ни по чему се не разликују од једноставних слика гозбеног ентеријера.

Приказивање укуса карактеристично је, као што смо већ истакли, на првом месту за француски роман. Већ смо поменули то да је изоловану представу о укусу немогуће изразити и да је за њено представљање потребна синестезија која укључује друге чулне доживљаје: мирис и боју. Веома је интересно то да први пример за „визуелизацију“ укуса налазимо не у роману, већ у драмском књижевном облику, нпр. у драми *Искушење светог Антонија* (*La Tentation de saint Antoine*, 1856–1870) Гистава Флобера. Угледавши раскошну Набуходоносорову гозбу, Свети Антоније на тренутак се поистовећује са самим вавилонским краљем. Убрзо затим, илузија гозбе нестаје и он се, згађен и разочаран, враћа у пређашње стање. Опис гозбе пребогат је мирисним и визуелним импресијама – Светога Антонија преплављују до те мере да се он потпуно утапа у гозбене слике.²⁴⁵ Бивствовање у свету илузије контекстуализује се као *естетско* испосништво – естетска, а не физиолошка глад. Сам Флобер је „гладан утисака“. Од уживљавања у свет слике тело слаби и здравље се урушава. То се односи подједнако и на Флобера и на Светога Антонија, који се може посматрати као његов алтер-его.

Код Флобера синестетске импресије први пут су постале саставни део стила, саставни део слике. Шта год мислили о њему, по томе је он јединствена и непоновљива појава у европској књижевности.

Пример: „Испијали су надушак грчка вина из мешина, вина кампанска из крчага, кантабријска вина, што их доносе у бурадима, и вина од мошуса, цимета и од лососа“ (Flaubert 1990: 6).

У поменутој драми у улози посматрача је Свети Антоније. Представа о искушењу је преокренута: Антоније је само привидно верски подвижник, а заправо представља слику самога Флобера, естетског мученика. Слика хране која се јавља пред њим може се замислити као илузорна у оном смислу у којем се уметнички доживљај и уметничко дело могу замислити као илузорни. Прекорачење те границе – границе између слике и стварности – показује се као немогуће.

Сличан однос између тела и слике запажа се и у Флоберовој *Саламби*. У њој су посматрачи слике варвари који долазе у Хамилкаров врт. Наравно, као

²⁴⁵ Видети: Lapp, J. C., „Art and Hallucination in Flaubert“, *French Studies* 10.4 (1956): 322–334.

други посматрач увек се може замислити писац или читалац. Међутим, њихова тела нису приказана као у Уисмансовом роману. Флобер приказује варварска тела која апсолутно припадају свету естетске илузије. То су „лепа“ тела која једу „лепу храну“ из „лепог посуђа“.

Саламбино тело се јавља у опседајућој непосредности – оно је гротескна жижа гозбе, заслепљујућа густина барокне лепоте. Не улазе најамници у Саламбин дворцац – уместо тога Саламба сама долази по њих. Намамљен у њен шатор, Мато је посматра као савршену слику, у потпуној тишини. Такође, важно је запазити да сами најамници не улазе у дворцац, Саламбу не проналазе и не откривају, већ, напротив, она сама долази ка њима.

Тај долазак представља важан естетски догађај у роману 19. века. Флобер тежи да, помоћу гозбене слике, представи позицију савреног тела у свету илузије. Он то чини представљајући сам свет илузије као изузетан и стваран.

Да бисмо боље схватили нову логику завођења, упутно је упоредити два тамнопута тела: тело Флоберове Саламбе и тело Готјеове Клеопатре.

На почетку збирке прича *Једна од Клеопатриних ноћи* Готјеов приповедач напомиње да су данас „сунца која су некада над земљом сијала угашена и треба их поново пробудити у светлостима мермера и запаљивим испарењима која допиру из посуда“. Готјеов приповедач унапред каже да су „данашње гозбе“ ништавне и оскудне у поређењу са гозбама римских патриција и азијских принчева.

„Наше су палате обичне штале у којима Калигула никада не би гајио свога коња. Њихове најобичније гозбе у наше време сматране би биле за необуздане оргије и цео један модерни град могао би осам дана живети од остатака које је Лукул дао својим најближим пријатељима. Пратња најбогатијег међу нашим уставним краљевима ништа је у поређењу са каквим безначајним сатрапом или римским проконзулом“²⁴⁶ (Gautier 1979: 45).

На то Флобер може рећи: ја сам ту слику призвао, видим је, у њој сам – ја сам већ у ту слику побегао. Сасвим је друго питање какве је природе његово бекство. Притицаји и сустицаји чула веома су слични, што најбоље илуструје

²⁴⁶ Превод је наш.

реченица из *Саламбе*: тај феномен чулних притицаја сажет је у овој реченици из *Саламбе*: „Без престанка, притицали су свим стазама, као потоци који се сливају у језеро“ (Флобер 1990:12).

Ако у овом примеру из *Саламбе* „људе“ заменимо „сликама“, а „стазе“ путевима и свезама метонимије, добићемо етимон који доста говори о Флоберовом односу према чулима.

Слика најамничке гозбе представљена је као екстаза, као жива слика која се креће, мирише, заводи. Не само да човек улази у свет слике, него свет слике долази ка човеку. У овоме завођењу крије се главни парадокс битисања-у-свету илузије. Гозбена слика само појачава драматичност тога двоструког покрета.

За Саламбине усне речено је да су „румене као расцепљени нар“ (*Саламба* 1990: 15). Визуелна импресија постаје метафора самог завођења, метафора укуса, уношења *у-слику*.

Да би се разумео однос гозбене слике према илузији, потребно је бити свестан ширег контекста естетистичког покрета у сликарству и књижевности, који је донео један од највећих поетичких преокрета у историји француског и британског романа. Реч је о покрету који се у књижевној критици обично назива покретом „књижевне декаденције“. Важно је напоменути то да се декаденција на првом месту разумевала као антитеза романтизму; за разлику од романтичара, који уздижу свет природе, декадентни писци много више пажње посвећују свету уметности. Наслов Уисмансовог романа *Насупрот природи* (*Au Rebus*, 1889) сажима кључну димензију поменуте антитезе. Сликање амбијента гозбе могли бисмо назвати „основним“ начином презентовања због тога што се помоћу њега позиција тела у свету не одређује на начин који је препознатљив за гозбену слику. Међутим, овај уметнички поступак је веома битан, чини саставни део већине гозбених слика и појављује се у комбинацији са сликањем хране.

Сликање хране као естетске чињенице може имати сличну функцију као и сликање гозбеног амбијента уколико писац не истиче превише њене питорескне особине. Опседнутост сликама „лепе собе“ и „лепог ентеријера“ посебно је карактеристична за француску и британску декаденцију. Једна од главних фигура француске декаденције био је Теофил Готје. У својој збирци прича *Хиљаду и једна ноћ* Готје се, за разлику од парнасоваца, још увек, по многим цртама своје

поетике, може назвати романтичарем.²⁴⁷ Између осталог, он је романтичар по томе што у својим романима и песмама изражава екстатичну тежњу за бекством од свакодневице. Исто тако, Готјеово изједначавање категорије илузорног са категоријом источњачког „варварства“ може се пронаћи код писаца склоних описима егзотичних пространстава попут Гетеа, Александра Диме и Ренеа Шатобријана.

Код писаца као што је Флобер, илузија гозбе више није илузорна: она све више постаје стварна, блиска чулима.²⁴⁸ По истој логици, свет егзотичне гозбе није више „удаљен“: „варварско“, као импресија чулног изобиља, улази у свет цивилизације. Овај други феномен посебно је видљив у Готјеовима романима *Фортунио* (*Fortunio*, 1858) и *Госпођица Мопен* (*Mademoiselle de Mauvin*, 1835). Однос према варварству постаје део савремене моде.

За све поменуте романе заједничко је то да се помоћу начина презентовања одређује позиција дендијевог тела у савршеном свету естетске илузије. Главно питање јесте да ли је уопште могуће да се та позиција прикаже као неприкосновена. Сваки феномен у своме окружењу, било да је реч о друштвеном, било о филозофском или психолошком, денди тежи да доживи или представи као искључиво естетску чињеницу.

Као и код Уисманса и Теофила Готјеа, и код Оскара Вајлда салонска слика неодвојива је од његове декадентне визије моде и модерног, која се у његовим уметничким делима испољава у виду питорескних каталога хране и скупоценог посуђа. Денди је онај који бира и који има префињен и посебан укус за вредне предмете – за цвеће и посуђе. У случају Доријана Греја, денди ствара и покушава да одржи савршену гозбену слику као утопијску слику илузије. Традиција дендија била је много јача у Француској него у Енглеској. У Енглеској ову тенденцију можемо пратити од Хораса Волпола, Дизраелија, па све до романа Волтера Пејтера *Маријус Епикурејац* (*Marius the Epicurean: his sensations and ideas*, 1885).

Роман *Маријус Епикурејац* говори о одрастању младог римског патриција, који се одушевљава древним римским ритуалима, религијом и филозофијом. Време у којем Маријус живи приказано је као време обележено унутрашњим

²⁴⁷ Видети: Cenerelli, B., *Dichtung und Kunst – die 'transposition d'art' bei Théophile Gautier* [Poetry and Art – the 'Transposition d'Art' in the Poetry of Théophile Gautier], Stuttgart: Metzler, 2000 .

²⁴⁸ Tortonese, P., *Théophile Gautier et le déclin de la sympathie esthétique*, Cahiers de littérature française, n° 3, 2006, p. 123–131.

раздорима и општом декаденцијом, које Пејтер имплицитно упоређује са модерним временом у којем он сам живи. Смисао Маријусовог одрастања контекстуализован је као тражење нове и чврсте онтолошке позиције у свету чула и јединствених чулних утисака. У овом специфичном билдунгсроману позиција тела у свету естетских феномена није представљена у уметничком смислу. Пејтеров приповедач их више дочарава и описује.

Римске гозбе су раскошне и развратне. Римско богатство је лажно, а њихов морал је декадентан. Описујући Маријусов боравак у Риму, приповедач се на тренутак усредсређује на слику царске гозбе. У Риму Маријус Епикурејац се запошљава као аманеунсис императора Марка Аурелија. Међутим, ускоро Маријус бива разочаран римском декаденцијом и губи веру у вредности стоицизма. Посебно је разочаран равнодушношћу коју Марко Аурелије показује према жртвовању животиња, а касније и према разним облицима мучења којима је његов народ изложен. Због тога се он поново враћа филозофији епикурејства. Међутим, за представу о позицији тела у свету декаденције нарочито је битно то што Маријус цео Рим доживљава као „непокретну бронзану слику“. У егзистенцијалном смислу, Маријус аутентично не припада и не жели да припада свету декаденције. Ова представа конкретизована је гозбеном сликом јавног жртвовања, која је дочарана уобичајеним реторичким формулама за слике импресивног богатства.

Набрајају се савршени везови на које императори спуштају своје блиставе круне. Свуда око императора је разасуто злато и сребро. Такође је речено да на поменутој гозби нема ниједнога роба који би се наругао Марку Аурелију његовом неизмерном богатству. Главна тема разговора између царске браће, вођеног пред окупљеним сенаторима, јесте *contemptus mundi*. Марко Аурелије се само у ретким приликама појављује пред својим народом (Pater 1908: 76).

Дакле, гозбена слика не производи никакво специфично или препознатљиво значење. Лако се може замислити да је изузетност позиције у којој се налазе римски императори Пејтер могао дочарати на неки други начин. Позиција тела дата је као представа неприпадања свету илузије, која је контекстуализована вредновањем. Свет естетске илузије вреднује се негативно, као свет лажи и разврата.

Међутим, у романима Оскара Вајлда и Хенрија Џејмса етичка димензија изостаје. Гозбена слика је у правом смислу приказана као слика гозбе. Због тога је представа о позицији тела компликованија. Одређивање позиције може се контекстуализовати као однос припадања једној заокруженој и савршеној слици представљањем слике простора у оквиру којег се гозба одржава.

5.3. Основни облици: Хенри Џејмс и Оскар Вајлд

На почетку романа *Портрет једне леди* представљена је слика на отвореном пољу. Снопови светлосних зрака су оштри и правилни. Светлости затим полако откривају ликове гостију присутних на ручку. Старац у руци држи шољу неуобичајене величине. Он затим устаје са столице и пажљиво посматра шољу. Други гости га за то време посматрају са радозналошћу. Он тога, међутим, уопште није свестан. Да је реч о слици гозбе, а не само о гозбеној слици – дакле једном заокруженом свету естетске илузије – може се схватити из приповедачевог коментара да је кућа најкарактеристичнији објекат у типично енглеској слици коју је покушао да наслика.

У наредном пасусу приповедач открива ко је стари господин. Читалац сазнаје да је дошао из Америке пре којих четрдесетак година. Затим ту физиономију описује као неки портрет: његове црте лице изражавају отменост и самоувереност. Његово лице је пријатно и радосно. Међутим, поред њега седи човек сасвим другачијег изгледа. Он је мршав, висок и неугледан, и једва се држи на ногама. По начину на који држи руке у џеповима може се закључити да је хронично болестан.

Откривши да су њих двојица отац и син, приповедач „оживљава“ своју слику и претвара је у екфразу, преносећи разговор између њих двојице. Слика гозбе постаје гозбена слика. Разговор је, на први поглед, потпуно тривијалан. Син пита оца да ли је попио свој чај, на шта отац одговара да јесте. Функција оживљавања слике јесте у томе да проблематизује изузетну позицију коју у њој имају очево и синовљево тело. Током романа читалац ће сазнати да Ралф, син, умире од рахитиса. Када се то има у виду, онда постаје јасније да естетизовање његове позиције у свету само по себи производи ефекат ироније. Оживљавање

гозбене слике у наведеном контексту открива еластичан однос између представе о савршеном свету и свету свакодневице.

Међутим, изузетност Ралфове позиције у свету међуљудских односа може се посматрати из друге перспективе: из романа читалац схвата да Ралф воли живот, али у животу, због своје болести, може да буде само неми посматрач. У исто време Ралф је један од највећих „уметника“ у сагледавању и мењању међуљудских односа. Ралф је наговорио госпођу Тачет да Изабелу остави кућу у наследство. Такође, од свих ликова Ралф се највише залаже за то да његова нећака Изабела буде у сваком погледу независна.

Његово појављивање у изузетном амбијенту гозбе има двоструку функцију: да прикаже његову љубав према животу и да иронично алудира на своје учествовање, то јест неучествовање у њему. Болестан човек не може активно учествовати у животу. Због тога он живот може само посматрати, као једну слику. У том погледу Ралф подсећа и на Дезесјена и на Доријана Греја. Али, то важи само за период који претходи Оскару Вајлду. Што се тиче Оскара Вајлда, он је по свом орнаменталном изразу ипак ближи Китсовој традицији енглеског романтизма. Међутим, Вајлд се, за разлику од Флобера и Малармеа, ретко служи синестезијом. То значи да он нигде не тежи томе да прикаже прекорачење границе која тело посматрача дели од слике. Негде Вајлд више компликује свој стил, као што се, на пример, може видети у његовим мало проучаваним писмима, или у драмама, нихилистичким попут *Вере* (*Vera*, 1883), или библијским гозбеним сликама попут оних у његовој чувеној драми *Саломе*.²⁴⁹

Његова главна идеја је да прикаже неодрживост дистанце коју посматрач гаји у односу на гозбену слику. У роману *Доријан Греј* главни јунак има амбицију да сваки феномен око себе посматра као естетску чињеницу, Међутим, на крају романа изузетност ове позиције показује се као неаутентична у моралном смислу. Он умире од контакта са својом „стварном“ сликом. У овом светлу треба посматрати и Доријанове доласке у салон леди Нарборо.

Салонске слике јесу слике његове неаутентичне позиције. У салонима он треба да одржи своју спољашњу слику: да буде узор лондонским студентима и понаша се онако како од њега очекују даме. Али он не може да себе до краја

²⁴⁹ Видети: Hadley, T., *Henry James and the Imagination of Pleasure*, Cambridge University Press, 2002.

представља као такву слику. Његова позиција у свету илузије показује се као неаутентична. Не би било далеко од истине рећи и то да је, међу британским писцима деведесетих година 19. века, Оскар Вајлд можда најмање декадентан – ако за декаденцију узмемо моделе француског естетизма. Како се приближавамо модернизму, а посебно тренутку када Париз постаје светски уметнички центар, тако ће разлика међу писцима и њиховим културним миљеима постајати све мања. Ево неколико примера: Најдекадентнији роман у британској књижевности, *Планина снова* Артура Мејкена, препун је чулних тензија карактеристичних за француски симболизам. Гозбе из Шиловог дела из деведесетих година 19. века готово да надмашују Уисманса по употреби артифицијелног језика и сликама артифицијелних предмета. Слично се може рећи и за слике из кратких прича Вернона Лија (1856–1935) и Чарлса Рикетса (1866–1931), а посебно за Пејтеров²⁵⁰ и прециозни стил и учене декадентне симпозионе описане у њиховој прози.

Па ипак, начин на који Вајлд приказује Доријанове ручкове представља нешто непоновљиво у односу на саму британску декаденцију. Јединствен је начин на који се Вајлд кроз гозбене слике иронично поиграва са реалношћу и убедљивошћу Доријанове естетске илузије. Главна тема поменутог Вајлдовог романа јесте однос телесних искустава према сопству, који је изражен кроз доживљај савршене слике. Богати и неодољиви младић Доријан Греј има портрет који, за разлику од њега, никад не стари.

Главно питање у роману јесте: хоће ли се Доријанова илузија одржати? Један од одговора на то питање дају описи гозбених слика у Вајлдовом роману, а посебно вечера коју приређује сам Доријан Греј. О њима приповедач у једанаестом поглављу каже:

„His little dinners, in the settling of which Lord Henry always assisted him, were noted as much for the careful selection and placing of those invited, as for the exquisite taste shown in the decoration of the table, with its subtle symphonic arrangements of exotic

²⁵⁰ Валтер Пејтер (1839–1894) – енглески есејиста и књижевни критичар. Најпознатији по роману *Маријус Епикурејац* (*Marius the Epicurean*, 1885).

flowers, and embroidered cloths, and antique plate of gold and silver...“²⁵¹ (Wilde 1931: 56).

Једанаесто поглавље говори о томе како је Доријан Греј почео да мења своје понашање: под утицајем Хенрија Вотона и *Жуте књиге* коју му је он препоручио, он постаје мрачан и одаје се свим могућим пороцима. Међутим, људи у то не верују – његово лице и даље оставља утисак потпуне невиности.

У свему Доријан Греј поступа онако како „треба“ и како се само може очекивати од лондонског дендија, вечито младог гиздавца – јавну слику беспрекорности која све време бежи од унутрашње слике, потајно кварљиве и порозне. У сваком од епитета из наведеног пасуса – „careful“, „subtle symphonic“, „exotic“ – скрива се публика састављена од покондирених дама и самољубивих аристократа, умишљених и доколицом омамљених – те атрибуте, заправо, они изговарају у потаји, очарани истанчаношћу Доријановог укуса.²⁵²

На основу стила употребљеног у наведеном пасусу може се закључити да је позиција Доријановог тела у свету естетске илузије нестабилна. Доријан покушава, али без успеха, да ту позицију сам изгради. У томе естетски пројекат, као што ћемо имати прилике да видимо, подсећа на Дезесјенов пројекат. Међутим, употреба прецизног има функцију да укаже на то да је позиција његовог тела у свету естетске илузије неаутентична.

Оно што посебно изненађује јесте то да укус за цвеће и симфонијске распоред представља укус мушкарца – заправо, распоред цвећа и декорацију осмишљава лорд Хенри Вотон, који, радећи то, ствара и одржава Доријанову спољашњу слику. Прецизни стил којим је ручак описан одаје Доријанову (и Вајлдову) опсесију естетском илузијом, али то није толико због појединачних фраза колико због општег утиска сензуалности који се постиже гомилањем епитета. Једина права „естетска“ реч јесте „symphonic“, која се често среће у

²⁵¹ Овако гласи превод Лазара Мацуре: „Његове вечере, у чијој припреми му је увек помагао лорд Хенри, биле су познате по пажљивом избору позваних колико и по изузетном укусу који се читовао у декорацији стола, с тананим симфонијским аранжманима егзотичног цвећа и извезених столњака, као и у древном златном и сребрном посућу“ (Вајлд 2004: 120).

²⁵² Тај префињени укус је оно што дендија разликује од обичних људи: Видети: Garelick, R. K., *Rising Star: Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*, Princeton University Press, 1998.

Вајлдовим песмама и насловима Вистлерових слика. Доријан Греј је гротескно суптилан, гротескно педантан.

Доријанова илузија је, дакле, неодржива. Сваког трена њу може покварити вулгарност свакодневице и истина о мрачној страни његове личности. Један од најважнијих контекста неопходних за разумевање односа дендија према естетској илузији јесте контекст моде и контекст његовог амбивалентног односа према викторијанској култури.

5.4. Сложени облици: Уисмансов роман Насупрот: прекорачење естетске границе

У Уисмансовом роману *Насупрот* главни и једини јунак Дезесјен сам покушава да створи вештачки свет уметности, који ће бити строго одвојен од света стварности. По жељи да побегне од стварности буржујске свакодневице личи на госпођу Бовари, али за разлику од ње он је дубоко свестан свога уметничког, ларпурлартистичког пројекта. Упркос томе, као ни госпођа Бовари, он не успева да тај пројекат оствари – да побегне од свакодневног живота у свет вештачке илузије.

Његови обеди су уметничка дела. Већ у првом поглављу слици обеда дата је естетска функција тиме што је јасно наглашено да је Дезесјену много важније где и у каквом окружењу једе, а не шта, па чак ни какву храну једе. Тај амбијент личи на надреалистичку слику.

„Те обеде, чији су распоред и састав били утврђени једном засвагда на почетку годишњег доба, обављао је са столом намештеним на средини одаје одвојене од његове собе за рад ходником дебело тапацираним, херметичким затвореним, који није пропуштао ни мириса, ни звука ни у једну од двеју просторија, које је спајао“ (Уисманс 1966: 44).

У приказивању гозбених слика Уисманса са Флобером спаја употреба синестезије. „Сликање мириса и укуса“ служи томе да дочара напетост коју протагониста осећа у својој чежњи за другим светом.

Уисманс на веома оригиналан начин повезује представу о савршеном ентеријеру са представом о прекорачивању естетске дистанце удисањем

егзотичних мириса или кушањем вештачке хране. У четвртом поглављу речено је да је у Дезесјенову кућу поштанским колима стигла корњача, коју је у Паризу купио у Пале-Ројалу. Намера му је била да помоћу ње поштри живост боја на ћилиму. Када му је испоручена, однео ју је у трпезарију и направио од ње трпезаријски сто.

„Пио је тај течни мирис из оних шоља од кинеског порцулана што се зову љуске од јајета, толико су прозачне и лаке, и као год што сем тих шоља, није прихватао никакве друге, тако се није служио никаквим другим прибором до правим, у ватри позлаћеним сребром, с мало отртом позлатом, када се сребро појављује малчице испод истрошеног слоја злата дајући му тон благости, сасвим већ исцрпљене, сасвим већ умируће“ (Уисманс 1966: 70).

Овом сликом Уисманс читаоца лагано уводи у представу о прекорачивању естетске дистанце. Прво је приказан Дезесјен као саставни део једне егзотичне слике, коју чини необични декадентни ентеријер његове куће.

Затим је речено да је Дезесјен пио „течни мирис“, а затим је, неколико пасуса испод, објашњен механизам за стварање синестезија, који је он сам смислио. Читалац такође сазнаје да у трпезарији Дезесјен има бурад са пићима, које назива „оргуље за пиће“. Испиајући пиће из сваког бурета, Дезесјен испиа специфичну врсту музике, карактеристичну за свако буре. Ова синестезија контекстуализује представу о напетом односу између тела и света уметности: читалац сазнаје да Дезесјен ради оно што је немогуће представити. Приповедач га намерно оставља у недоумици не објашњавајући на који начин функционишу оргуље за пиће. Суштина је у томе да је Дезесјен, према властитом укусу, сам изградио немогући свет у којем безуспешно покушава да ужива.

Па ипак, као и госпођа Бовари, он се кратко задржава на сопственој егзотичној гозби. Он се неуротично и нагло креће из једне собе у другу, из једног лавиринта у други, а главно одредиште му је трпезарија.

Главни догађај у роману, у којем, узгред, нема никаквих правих догађаја, јесте тренутак када Дезесјен замишља слику Гистава Мораа и слику Саломине гозбе. Интересантно је да се, приказујући контемплативно оживљавање гозбене слике, Уисманс не служи никаквим синестетичким ефектима. Чак и у својим мислима Дезесјен остаје само естетски посматрач гозбене слике и зато не успева

да прекорачи границе између свога тела и тела Саломе приказаног на Мороовој слици. Да је Уисманс приказао питорескну храну, обојено вино, или нешто што друго што би указивало на живу реалност слике, тиме би нагласио Дезесјенову већу физичку блискост са светом естетске илузије. Уместо тога Дезесјен само контемплира Саломино тело и њену заносну игру.

Његов однос према мирисима описан је у једанаестом поглављу, које се надовезује на прво поглавље и помињање његових синестетичких експеримената. Читалац сазнаје да храна Дезјесену служи само за производњу мириса. Он експериментише са мирисима: саставља нове мирисе чаја, додајући мирису поморанце ружу и туберозу, коју повезује капљицама ваниле.

Дезесјенова трагедија састоји се у томе што не може сам да створи систем самозавођења, које ће га сасвим ослободити терета свакодневног живота и одвести у свет естетске илузије. Једна од главних метода јесте справљање вештачке хране, бомбона и афродизијака, који треба да у њему пробуде вештачко стање и омогуће му вештачку егзистенцију. У петнаестом поглављу описана је мучнина која настаје због непрекидног осећања тескобе. Његово тело не може да прими никакву „обичну“ храну. Доктор му преписује лекове, али он му ништа не верује. Напокон, још једном се показује да је главни узрок његових проблем не физиолошка, већ естетска глад.

Размишљајући о томе како да поправи своје стање, смишља нове гурманске рецепте.

„Дезесјен још једном сачини никад сачињене рецепте, припремајући тако посне вечере, петком, повећавајући дозу рибљег уља и вина, а избацујући говеђи чај, а затим мрсне вечере, које црква изричито забрањује. Али ускоро није више имао шта да одлучује о тим хранљивим течностима, јер је лекар мало-помало успео да укроти повраћање, и да постигне да пацијент прогута природним путем, некакав сируп од пунча са брашном од меса, „чији се мирис свидео његовим устима“ (Уисманс 1966: 35).

Дакле, у овом случају пре се може говорити о жељи за вештачким светом него за вештачком сликом. О значењу одбијања хране и његовој вези са одбијањем света говорићемо у последњем поглављу, које је посвећено проблемима психолошке мотивације. Овде је битно нагласити то да се у

Уисмансовом роману главно значење гозбених слика не односи на психологију главног и јединог јунака, већ у његовом искључивом естетицистичком ставу. Због тога Дезесјеново одбијање хране више треба протумачити као његову неспособност да у исто време створи самостални естетски универзум и механизме сензуалног завођења који ће га трајно везати за тај универзум.

Као што комбинује разне елементе кућног ентеријера, замењујући нове елементима старим, на сличан начин комбинује нове и старе састојке својих рецепата. Све је, дакле, слика. Сваки Дезесјенов поступак може се објаснити као покушај да надиђе физиолошке димензије сопственог тела.

У једанаестом поглављу романа естетска глад добија нове димензије. Изгледа као да се, путујући по Лондону, Дезесјен полако ослобађа своје слободе. Али испоставља се да су његова интересовања и даље везана само за спољашње импресије гозбених слика. Када је ушао у један ресторан, био је задивљен пурпурним бојама портоа, а не самим укусом портоа. Бобице смреке и крупног бибера пливају у неком мутном сосу (Уисманс 1966: 159). Слично томе, слике гостију упоређене су са сликама хране. Задивљен је сликама жена које вечеравају. То су жене са образима руменим као јабуке, снажнога тела и дечачких лица.

У другој гостионици битно му је како изгледа шанк, његови одељци, црпке за пиво. Шунке му личе на виолине. Једе плави сир из Стилтона и супу кадифастог изгледа (Уисманс 1966: 159). Портер га подсећа на слатко дрвце из којег је излучен шећер. Дакле, гозбена слика служи као место на коме се импресије „згушњавају“. Окружен питорескним предметима, или предметима које сам замишља као питорескне, Дезесјен се сам осећа као део посебног вештачког света.

5.5. Саламба: гозба у Хамилкаровим вртovima

Прекорачивање границе између посматрача и света естетске илузије контекстуализује се као представа о суровости и развратности источњачке гозбе. Ова карактеристика француске поезије и њена тенденција може се пратити још од Игоове песме „Оријент“ („L’Orient“). Ово варварство, у уметничком смислу, прати се помоћу густих визуелних ефеката: то су слике скупоченог посуђа и

накита. И у овом случају слика гозбе блиска је слици гозбеног ентеријера. Другим речима, гозбене слике не производе неко специфично значење.

Представа о позицији тела у свету цивилизације и свету природе односи се, свакако, на проблем друштвеног одређивања. Она се јавља практично на самом освиту књижевности – у *Епу о Гилгамешу*. Али у гозбеним сликама које се јављају у француској књижевности ова представа се компликује тиме што свет естетске илузије, као несумњива цивилизацијска творевина, постаје слика, оквир за представљање света варварства. Феномен естетске илузије на тај начин надилази проблем друштвеног одређивања – постаје аутентичнији, важнији.

Управо је Теофил Готје покренуо тему о односу модерности и варварства. Већ смо истакли да су Готјеови естетицистички ставови о томе најјасније изложени у роману *Госпођица Мопен* и у збирци поезије *Емајл и камелије* (*Émaux et camées* 1852).²⁵³ Међутим, он сам нигде не помиње то да уметност *треба сама по себи да* буде варварска. За разумевање смисла Саламбине гозбе особито је важна његова постхумно објављена песма „Оријент“ („L’Orient“, 1877), у којој се он игра речју „barbare“, али у контексту Универзалне изложбе, коју су, такође, посетили тако различити писци као што су Флобер и Чарлс Дикенс.

Клеопатрина гозба, коју Готје описује, може се схватити као једна од бројних слика са до тада највеће изложбе у историји културе. То постаје јасно сваком оном ко пажљивије прочита поглавље „Модерни варвари“ („Les Barbares modernes“, 1871) из поменуте збирке есеја, где Готје велича уметност орнаментике жалећи што она нестаје из индустријске производње. Варварска гозба се у њој схвата у контексту насиља и неукуса.

Међутим, сада и тај неукус и то варварско насиље постају део естетске илузије – део велике илузије која представља уточиште од свакодневне, вулгарне, „некусне“ реалности.

Бити-у-свету-илузије контекстуализује се као опасност: у причи „Једна Клеопатрина ноћ“ Готјеов приповедач описује разуздане гозбе које приређује Клеопатра у палати од порфира. Речено је да су на гозби жртве прво опијане вином да би њихова смрт била што лакша. Дакле, улазак тела у свет окрутне лепоте има своју цену – смрт. Судбину Клеопатриних жртава деле Вајлдов

²⁵³ О сликама моде у роману *Госпођица Мопен* видети: Lloyd, R. H., „Speculum amantis, speculum artis: the Seduction of Mademoiselle de Maupin“, *Nineteenth-century French studies* (1986): 77–86.

Доријан Греј, Мато из *Саламбе* и госпођа Бовари из истоименог Флоберовог романа. Као што ћемо већ имати прилике да видимо, у поменутих романима однос између два света – света слике и света ван слике, представљен је на много изнијансиранији начин.

Слика Клеопатрине гозбе не отвара могућност за прекорачење границе између тела и естетске илузије. Готјеов приповедач дочарава могућност тог прекорачења. Он говори о томе како су мириси и укуси на гозби изгледали или како су могли да изгледају, а не какви они јесу. Он се усредсређује на представу о богатству, а посебно се задржава на сликама порфира.

Готјеов чланак о модерном варварству важан је из још једног угла: метафорички говорећи, и Уисманс и Флобер теже да, Готјеовим језиком говорећи, буду модерни варвари: они се истовремено ужасавају производње буржујских предмета а, истовремено, занети њиховом оптиком, бивају њоме опчињени. И сами, захваљујући њој, производе блиставу оптику Истока, исцрпљујући све могуће визуелне енергије. На крају, и госпођа Бовари тежи томе да постане цивилизована варварка. Шта су друго аристократе из Виконтовог замка него стилизовани варвари који причају о великим авантурама, двобојима и убиствима?

Појава Саламбиног гламурозног и масивног тела у првом делу Флоберовог романа *Саламба* представља битан моменат у европској култури. Током победничког славља, у Хамилкаровом одсуству, најамници уништавају Хамилкарове вртове. Хамилкарова ћерка, Саламба, излази пред најамнике са жељом да примири побуну. У њу се заљубљује Мато. Ослобођени роб, Спендијус, покушава да наговори Матоа да Картагину преда у руке најамницима.

На овој гозбеној слици потпуно је искључена димензија вулгарног. Све је лепо и све је егзотично, и варвари и Картагињани.²⁵⁴ Саламбино тело, искићено дијамантима, рубинима и сафирима, затечено међу гласовима варвара који се мешају са гласовима Картагињана, симболизује естетски сусрет између варварства и цивилизације. Готје још увек говори о бекству на егзотичну Клеопатрину гозбу као о бекству од свакодневице у свет илузије.

²⁵⁴ Видети: Lowe, L., „Nationalism and Exoticism: Nineteenth-Century Others in Flaubert’s *Salammbô* and *L’Education Sentimentale*“, *Macropolitics of Nineteenth-Century Literature: Nationalism, Exoticism, Imperialism* (1991): 213–42; Lowe, L., „The Orient as Woman in Flaubert’s ‘*Salammbô*’ and ‘*Voyage en Orient*’“, *Comparative Literature Studies* (1986): 44–58.

Код Готјеа повремено можемо наћи пасусе који најављују Флобера или Уисманса – у прози, путописима, уметничкој критици или у роману *Фортунио*, али оне никада не стварају тензије у самом изразу као што је то случај са Флоберовом *Саламбом* или *Иродијом* (*Herodias*, 1877).

Као и у Уисмансовом роману, гозбене слике служе томе да повежу представу о изузетном телу и изузетном амбијенту. За разлику од Флобера и Уисманса, Готје ретко прибегава синестезији и, у складу с тим, ретко компликује свој стил алузијама чулних доживљаја. „Насликане“ гозбе не производе нека специфична значења па можемо замислити да се овај однос прикаже на неки другачији начин. Гозбена слика је код Готјеа само прилика да се читаоцу скрене пажња на импресију боја – пурпура. Фортунио живи у пурпурној кући и једе из пурпурних тањира. Лепотице које се појављују на Жоржовим ручковима обучене су у скупоцене, пурпурне хаљине.

Главна функција слике јесте да укаже на то да је Жоржово тело – префињено тело париског дендија – присутно у свету илузије. Али, Готје, као ни Оксар Вајлд, не приказује начин на који тело прелази из света ван слике у свет слике. Такве представе јављају се тек у Флоберовим романима. Флобер је први европски писац који мирисе и укусе хране не описује нити дочарава. Управо обрнуто: он тежи ка томе да их *представи* – да представи оно што је непредстављиво.

То је очигледно у већ поменутој најамничкој гозби из *Саламбе* и Набуходоносоровој гозби из *Искушења Светог Антонија*: синестетичко згушњавање визуелних и олфакторних утисака постиже се сликама нагомилане хране. У најамничкој гозби све је дато у слици, у визуелном: антилопе са роговима, паунови са перјем, јежеви са прженим зрикавцима. Међутим, и варвари, који су се затекли у Хамилкаровом врту, описани су сличним питорескним сликама. Они личе на „кипове корала“ (7) и засићују се као „лавови што мирно комадају свој плен“ (*Ibid.*).

Флоберова *Саламба* заузима једно сасвим посебно место у историји европског романа. Већ смо, анализирајући у општим цртама гозбене слике из француске и британске декаденције, закључили да ни у једном другом роману

густе синестетичке слике не компликују израз до те мере као што је то случај са *Саламбом* и *Искушењем Светог Антонија*.

Као што смо већ истакли, посматрачи гозбе у роману *Саламба* су побуњени варвари. Слика из првог поглавља може се посматрати као слика у којој варварско тело улази у свет естетске илузије и „уграђује се“ у њега. Дакле, с једне стране, представљено је тело посматрача, а с друге, „тело“ слике. У сваком другом роману, написаном у првој половини 19. века, овакав догађај – улазак у туђи врт – био би највероватније представљен са много драмских елемената. Међутим, то код Флобера није случај. Позиција варварског тела у свету цивилизације приказана је као потпуно стабилна. Варвари су у Хамилкаровим вртovima потпуно „одомаћени“.

О позицији посматрачевог тела можемо доносити суд на основу две слике. Прва слика је појављивање Саламбе на гозби – ту су посматрачи варвари. Друга слика је сусрет Матоа и Саламбе у Саламбином шатору – посматрач је Мато. Трећа слика је слика Молохове гозбе и Матоовог погубљена. Дакле, посматрач се све време приближава слици Саламбинога тела, и, као последица тога, он на крају умире. Видели смо да сличну судбину има и Доријан Греј, који страда од властите слике. Дакле, главни елемент завођења у *Саламби* јесте женско тело. Слика гозбе служи томе да конкретизује представу о завођењу специфичним чулним утисцима. Ова конкретизација односи се и на тематски оквир гозбе. На гозби принцеза игра и показује своје тело, које се доживљава као илузија у импресији богатства. Игра у исто време означава оживљавање слике, покрет тела *ка посматрачу*.

Представа о орнаменталној игри може се наћи и у Малармеовој *Иродијади* или у Дезесјеновом неуротичном заносу Мороовом сликом „Саломина гозба“ из Уисмансовог романа *Насунпом*. Описујући Саламбину гламурозну појаву (у првом поглављу „Гозба“ [*Festin*]), Флобер се труди да слику изоштри до нападне и визуелно готово неиздрживе сензуалности. Оно што код Теофила Готјеа и Оскара Вајлда недостаје, то је чулна засићеност, која се изражава визуелним импресијама. У *Саламби* је њена главна функција у томе да се покаже колико је илузија естетског савршенства блиска и „одомаћена“. Приказујући најамничку

гозбу, Флобер као да жели да прикаже оно што је тешко или што је немогуће видети.

„Између чланака носила је златан ланчић за одмеравање хода, а дути тамноцрвени плашт, израђен од непознате тканине, вукао се за њом подижући се, при сваком кораку, као какав широки талас“ (Flaubert 1964: 3).

Упоредимо следеће чињенице: „(...) палата је изграђена од нумидијског мермера, а Саламбин пурпурни огртач извезен од ... непознатог материјала“ (Флобер 1990: 15) и „Сваковрсни одсеви одбијаху се од чинија украшених драгим камењем“ (*Ibid.*, 1990: 15).

Светлосни снопови који улазе у унутрашњост драгог камења преламају се и одбијају ка зеницама, везујући облике и боје у непробојне густине синегдохе. Да би искушења гозбене *luxuria*-е учинио што гушћим, Флобер, вероватно несвесно, искривљава историјске чињенице. Тешко је веровати у то да су Картагињани ископавали, глачали и брусили драго камење.

У деветом поглављу романа приказан је сурет између Матоа и Саламбе у Матоовом шатору. Обоје једно за друго мисле да су привиђења.

„Обузе га (Матоа) несавладљива радозналост и као дете, које се маши забрањеног воћа, дршћући, он врхом прста додирну врх њених груди: њена хладна дојка попусти, уз гибак додир.“

Помињање „забрањеног воћа“ има посебну тежину: у овој алузији може се препознати одјек првог описа Саламбиног тела.

У том опису су њене усне упоређене са расцепљеним „наром“ (*Саламба* 1990: 15).

Не заборавимо: Мато додирује привиђење, слику. Водећи љубав са Саламбом, он улази у свет илузије. Представу о прекрочивању естетске дистанце појачавају утисци о мирисима.

„Ширио је ноздрве да боље удахне мирис којим је одисала. То беше неко необјашњиво испаравање, свеже а ипак омамљујуће, као дим из кадионице. Осећало се на мед, бибер, тамјан, руже и још неке мирисе“ (Флобер 1990: 207).

Прекорачење естетске границе остварује се и на други начин. Један од њих је, као што смо видели, нагомилавање „визуелних утисака“. Оно посебно долази до изражаја у деветом поглављу „Молох“, у којом је описан однос Хамилкара према својим робовима.

Хамилкар ослобађа робове, који се, изнемогли од глади и гнојавих рана, бацају на брашно.

„Усред праха обртали су се тешки млински жрвњеви, то јест две порфирне купе постављене једна на другу, од којих се горња са левком окретала ка другој помоћу снажних полуга“ (Флобер 1990: 88).

Какав је ово порфир? Да ли је то запаљива, вулканска стена, или, напросто, густе чврсти камен? А, опет, нема сумње да је, тако опседнут халуцинацијама, Флобер желео да опише сваку вену бакра, сваку жилу кварца, готово да, попут Дезесјена, побегне у халуцинацију која се речима не може представити. Тензија између облика ствара утисак фантазмагорије која се граничи са Далијевим кошмарним визијама. Према томе, овде постоји још једна веома суптилна равн илузије – вербална илузија, илузија језичког знака као таквог знака. Премда не тако експлицитно као што то чини Маларме у својој *Иродијади*,²⁵⁵ Флобер илузију изузетног естетизованог света постиже ослањајући се на илузионистичку моћ самих речи: порфирна светлост може се односити на блиставо посуђе, али исто тако на саму реч, на сам знак „порфир“. Бекство у свет илузије, бар за самог Флобера, представља бекство у свет вербалног савршенства.²⁵⁶

Са овим вербалним илузионизмом блиско је повезан и начин на који је храна приказана. Густина визуелних утисака потпуно поништава представу о храни као о алиментарном знаку. Храна се не троши, она је савршена, сликовита. Ако има смисла говорити о идеологији некаквог естетизма, то онда може бити идеологија крупне буржоазије, која се огледа у масовној производњи и „орнаменталним сликама“ хране, какве, на пример, видимо на модерним рекламама.

²⁵⁵ Компаративном анализом Флоберове *Иродијаде* и Малармеове *Иродијаде* бави се Џон Хуберт. Видети: Hubert, J. D., „Representations of Decapitation: Mallarme's 'Herodiade' and Flaubert's 'Herodias'“, *French Forum*, French Forum, Inc., 1982.

²⁵⁶ О Флоберовом илузионизму видети: Küpper, J., „Mimesis und Botschaft bei Flaubert“, *Romanistisches Jahrbuch* 54 (2003): 180–212.

Као што видимо, Флобер позицију тела у свету илузије покушава да представи као потпуно аутентичну. У огледалима варварска тела се умножавају. Не заборавимо: реч је о драгуљима на ивицама тањира из којих они халапљиво једу храну. Дакле, све је естетизовано.

Наравно, могућност да се бивствује у свету илузије доведена је у питање сликом Матоове смрти. У једанаестом поглављу описано је победничко славље у Картагини. Заробљени Мато изложен је најтежим мукама. Посматрајући то, Саламба умире од шока.

У улози посматрача може се замислити читалац.

Међутим, може се такође говорити о слици унутар слике. Присутни на гозби посматрају чин Матоовог погубљења – *као естетски објекат, Мато је представљен као биће у свету слике.*

„Требало је да гозба траје целу ноћ, те су свећњаци са више кракова били постављени, као дрвеће, на простирке од обојеног лана којима су били застрти столови. Велики ибрици од амбре, амфоре од плавог стакла, кашике и корњачине коре, и округли хлепчићи били су нагомилани између два низа тањира оивичених бисером: гроздови са лишћем били су обавијени око чокота од иловаче као штапови баханткиња увијени у виново лишће. Грудве снега топиле су се на послужавницима од абоноса, а лимунови, нариви, бундеве и лубенице дизали су се као брдашца под сребрним посуђем“ (Флобер 1990: 321).

У том згуснутом мозаику преистакнутих детаља, мирис се стапа са храном, мошус се припија уз воће из којег испарава, црвенило расечених нарива слива се са црвенилом густих женских усана, али исто тако и са крвљу Етиопљана и, на последњој, Молоховој гозби, са Матоовом крвљу и Матоовим барокно насликаним патњама. Све је лепо, бујно и егзотично у набујалом присуству детаља.

Према томе, посуђе инкрустирано драгим камењем не пушта нити одбија блиставе одсјаје – они јесу или теже томе да буду ти сами одсјаји. Не може се повући јасна граница између дела и целине, између гозбе и њеног одраза у огледалу, драгог камења и слика преломљених на ивицама сребрних и златних послужавника. У густу масу утисака сливају се тањира и светлосне искрице, звезде на небу и звезде што трепте на врху најамничких копаља, мирисни нариви

на обалама Средоземног мора са наровима којима су искићени капители Саламбине палате и Саламбине усне. Блистање посуђа и пренаглашене рефлексије блиско су повезани са афирмацијом егзотичног света. Тела најамника одражавају се у огледалима скупочених тањира, и не само то, већ се, као што се из наведеног описа може видети, умногостручавају. Претпоставимо да је Флобер огледала замислио као конвексна – што су најамници ближи, то се, по природи ствари, виде у више разломљених слика.

Исто тако, што су најамници ближи тањирима, то су слике веће. С друге стране, реч је о бестијалној оргији, прождирању хране из најлепших могућих тањира. Примичући се скупоченом посуђу, варварска тела се, фигуративно речено, цивилизују и естетизују: вулгарна тела одражавају се на инкрустираним огледалима.

Али, драгуљи из *Саламбе* тај језик затамњују. Читалац види целину, али не види „метафоре“ као ни метонимије које повезују њене делове.

5.6. Егзотична кухиња Госпође Бовари

У роману *Госпођа Бовари* свет естетског савршенства приказан је као неостварени пројекат госпође Бовари, која машта да побегне из загушљивог света провинције у свет савршене естетске илузије. Посебну пажњу треба обратити не само на однос главне јунакиње према храни, већ и на њену „естетистичку“ илузију.

У овом роману жеља за прекорачењем испоставља се као неостварива. Госпођа Бовари машта о свету који је лепши и савршенији од света руанске провинције. У том свету њено тело требало би да има аутентичну, стабилну позицију. На тренутак изгледа као да се њено тело заиста нашло у тој позицији. Реч је о балу у Вобисаровом замку. Та слика представља средишњу тачку романа, у којој се представа о жељи и о позицији тела највише открива. Претходна поглавља, као и поглавља која следе, описују само њена маштања. Она замишља савршену слику, у којој ће бити срећна. Бал у Вобисаровом замку је тренутак када се њено тело највише приближава слици. После тог додира са сликом она се од ње удаљава. На тај начин она дели судбину са Матоом и Грејом.

Приближавање слици описано је у првим поглављима. Приказујући Емин живот у провинцији, Флобер комбинује неколико елемената кључних за начин презентовања гозбе, који смо већ анализирали: слике савршеног ентеријера и слика „непредстављивих утисака“: мириса и укуса, и тактилних утисака.

На Емину амбивалентну позицију у свету илузије алудира се на почетку романа, у опису свадбене гозбе.

Особито су важне представе о тактилним утисцима.

Флобер приказује однос између савршеног света и света вулгарности, који је у *Госпођи Бовари* изједначен са једноличним провинцијским животом. У четвртом поглављу, у којем је описано њено венчање са Шарлом, Флобер читаоцу скреће пажњу на то да Ема додирује своју хаљину.²⁵⁷ Додирујући је, она несвесно чува своје тело у свету илузија.

„Емина хаљина, одвећ дугачка, вукла се мало по земљи; с времена на време, она би застала да је повуче, и тада би брижљиво, с рукама у рукавицама, скидала оштре травчице са ситним чичком, док је Шарл, празних руку, чекао да она то заврши“ (Флобер 2004: 26).

На свадбеној гозби она тим покретом чува своју још неокрњену девојачку илузију.²⁵⁸ Није тешко приметити да Флобер најупадљивије тежи барокном изразу на оним местима где описује Емино тело. Сличан суптилан покрет може се запазити и у слици у којој је приказан разговор између ње и Леона.

„Son vêtement, ensuite, retombait des deux côtés sur le siège ... en bouffant, plein de plis, et s'étalait jusqu'à terre“ (*Ibid.*, 78).

„Затим би њена хаљина, надимајући се и пуна набора, опет падала на обе стране седишта спуштајући се до самога пода“ (Флобер 2004: 88).

У опису разговора између Леона и госпође Бовари визуелни утисци толико су наглашени да се ствара представа о тактилним утисцима. У улози посматрача

²⁵⁷ Сlikом венчања бави се Лилијан Ферст. Видети: Furst, L. R., „The Role of Food in Madame Bovary“, *Orbis Litterarum* 34.1 (1979): 53–65. О симболици хаљине и орнамента, видети: Wight, D. T., „Madame Bovary's Long Tresses“, *College Literature* (1988): 180–188.

²⁵⁸ О Флоберовом артизму и пикторалном изразу видети: Knight, D., *Flaubert's characters: the language of illusion*, Cambridge University Press, 1985.

могу се замислити читалац, Леон и сам Флобер. Читалац који „посматра“ гозбу долази у искушење да прекорачи границу између стварности и естетске илузије. На гозби тело госпође Бовари афирмише се као *тело у свету илузије*. Поменути „естетским гестовима“ њено тело тежи да се угради у тај свет. Јасно је и то да и Леон има сличан „осећај“ – и он сам живи у неком другом свету, свету који постоји само у романсама. Леон је романтичар. Он се плаши да згази хаљину госпође Бовари. Замишљајући је и посматрајући је као слику, плаши се да јој се приближи.

Приметимо овде две амплитуде: „*retombait des deux côtés sur le siège*“ и „*s’étalait jusqu’à terre*“ – лебдење и скупљање, лепршање и пад хаљине. Свака тканина са одређеном тежином мора да падне надимајући се у широким наборима. А овде се свакако мисли на хаљину која није испеглана, јер се у оно време хаљине нису пеглале. Леон је Ему прво видео у свакодневном окружењу које јој не приличи.

То је посебно очигледно на оним местима где Флобер приказује слику „трпезарије“.

Када Шарл Бовари први пут долази у дом чича Руа, слика трпезарије открива му тензију између идеалног и свакодневног.

„Једна млада жена, у хаљини од плаве вунене тканине, украшеној са три волана, изађе на праг куће да прими господина Боварија, кога уведе у кухињу где је пламсала велика ватра. Ручак за укућане врио је око ње у малим лонцима неједнаке величине. Влажна одећа сушила се у унутрашњости камина. Лопатице, машице, и кљун од меха, све то огромних размера, блистали су као углачан челик, док је дуж зидова било поређано мноштво разног посуђа, на којем се неравномерно огледао сјајни камен огњишта помешан са првим сунчевим зрацима који су допирали са прозора“ (Folber 2004: 15).

Овде се запажа и тенденција ка естетизацији окружења, која је у складу са Емином визијом света. Предмети у трпезарији блистају попут углачаног челика, а на посуђу се огледа „сјајни камен огњишта“. Слика кухиње односи се на представу о естетизованој „свакодневици“. У оној истој мери у којој се може рећи да Ема живи у сеоској кући, у тој истој мери се може рећи да она живи у палати – наравно, у контексту представљања. Овде је посматрач Шарл. Алузије на храну,

укусе и мирисе нису дате, и то са разлогом. Циљ је нагласити само посматрање, а не могућност *уласка у свет слике*. Порука гласи: У Руовој кући живи принцеца.

Обратимо сада пажњу на слику из другог поглавља (друга књига), слику кухиње, у којој госпођа Бовари ложи ватру.

„Du bout de ses deux doigts, elle prit sa robe à la hauteur du genou, et, l’ayant ainsi remontée jusqu’aux chevilles, elle tendit à la flamme, par-dessus le gigot qui tournait, son pied chaussé d’une bottine noire. Le feu l’éclairait en entier, pénétrant *d’une lumière crue* la trame de sa robe, les pores égaux de sa peau blanche et même les paupières de ses yeux qu’elle clignait de temps à autre“ (*Ibid.*, 74).

То су два различита места! Ема упознаје ентеријер куће у којој ће становати. Међутим, овде је важна и Леонова перспектива – младог чиновника који се заљубљује у њу. Док је посматра, у њему се распламсава страст. У исто време, он сам види, или несвесно осећа, колико она не припада амбијенту у којем се затекла. Жена која се тако лепо облачи, и која га заводи својом хаљином, обрће овчији бут у кухињи.²⁵⁹

„Врховима два прста она ухвати своју хаљину у висини колена, и пошто ју је тако подигла до чланака, она примаче пламену поред ражња на којем се окретао овчији бут, своје стопало у црној дубокој ципели. Ватра ју је сву осветљавала продирући својом јарком светлошћу кроз ткање њене хаљине, кроз глатке поре њене беле пути и чак кроз капке Овај кима је, с времена на време, трептала. Силна румена светлост озарила би је сву кад год би дунуо ветар који је долазио кроз одшкринута врата“ (Флобер 2004: 71).

Наводимо Авелингов превод:

„When Madame Bovary was in the kitchen she went up to the chimney. With the tips of her fingers she caught her dress at the knee, and having thus pulled it up to her ankle, held out her foot in its black boot to the fire above the revolving leg of mutton. The flame lit up the whole of her, penetrating *with a crude light* the woof of her gowns, the fine pores of her fair skin, and even her eyelids, which she blinked now and again. A

²⁵⁹ О Шарловој и Еминој кухињи, видети: Brown, J. W., *Fictional Meals and their Function in the French novel, 1789–1848*, No. 48, University of Toronto Press, 1984 (стр. 120–140).

great red glow passed over her with the blowing of the wind through the half-open window“ (Flaubert 1949: 69).

Човек са лепом косом (Леон) могао се, већ неко време обузет Емином сликом, навићи на мрак. То, дакле, није само крвава, симболичка светлост, већ реална, „објективна“ боја. Овај питорескни блесак говедине враћа нас на слику трпезарије у чича-Руовом дому. Тамо је Шарл видео цртеж Минерве који је Ема посветила своме оцу (Флобер 2004: 16). Дакле, и ту запажамо нераскидиву везу између свакодневице и илузорног света слике.

Заједно са читаоцем, Леон опажа колико је тело госпође Бовари изузетно. Наравно, није реч о обичном, неутралном опажању. Оно би било немогуће без посебних гестова које чини госпођа Бовари којима тежи да афирмише своју аутентичну позицију у свету.

Када је стигла у провинцију, она замишља како ће се њена илузија остварити. Овде није суштина у томе да је свет свакодневице супротстављен свету илузије: напротив, свет илузије представља саставни део те свакодневице. Наравно, овде мислимо на раван представљања, а не на некакву онтолошку разлику између стварног и нестварног, реалности и илузије. Сама реалност у *Саламби*, па и у *Госпођи Бовари*, приказана је као илузорна и хиперреална.

Наравно, веза између илузије и стварности могла би се представити као веза између буржујског и орнаменталног, или буржујског и естетског. Већ смо напоменули да је у есеју *Модерни варвари* Теофил Готје указао на то да модерни индустријски производи имају многа орнаментална својства. Слично је и код Флобера – буржујски ентеријер кухиње је потпуно естетизован. Флобер пажљиво бира тренутак за увођење гозбених слика. Прво је описана свадбена гозба, а онда следе слике свакодневице, да би се моменат сензуалног и питорескног поново јавио у слици Виконтове гозбе.²⁶⁰

Приказујући овчији бут живим бојама, Флобер даје „слику укуса“. То је слика страсти, уласка у слику. Ова минијатурна слика представља одјек слике из уводног дела романа – свадбене гозбе коју је приредио чича Руо. У опису кухиње, као што смо већ видели, дате су само визуелне импресије. „Жене, с капама, имале

²⁶⁰ Видети: Christiansen, Н, „May I Have this Waltz?“, *Madame Bovary and Nélide*, *Dalhousie French Studies* (2001): 31–39.

су хаљине варошког кроја, златне ситне ланце, огртаче с крајевима укрштеним у појасу или шарене шалчиће причвршћене чиодом на леђима, а који им нису покривали врат отпозади “ (Флобер 2006: 28).

У улози посматрача гозбе овде се може замислити сам читалац. „Златни ланци“, „огртачи“ и „шарени шалчићи“ – све су то „сувишне“, нагомилане појединости које су изложене читаочевом оку. Код читаоца се ствара утисак да је „присутан“ у свету естетске илузије. Утисак о присуству у свету илузије нагло се појачава сликама хране:

„Сто је био постављен у шупи за кола. На њему су биле четири говеђе печенице, шест пилећих паприкаша, печена пилетина, шест пилећих паприкаша, печена пилетина, три јагњећа бута, у средини једно лепо печено прасе, а прате га четири цигерњаче с кисељаком. На угловима стакленице са ракијом, блага јабуковача у боцама терала је своју густу пену око запушача и све су чаше унапред биле напуњене до ивице. Велике зделе жутог крема, који је подрхтавао чим се мало гурне сто, показивале су на својој глаткој горњој површини имена младенаца у веома ситним шарама“ (Флобер 2006: 29).

Овде није реч само о апстрактној позицији, већ о позицији тела у свету гозбе. Може се запазити истицање визуелних утисака – „жути“ крем, „ситне шаре“, затим тактилних утисака – „глатка горња површина“ – и веома ситних појединости као што је „сливање густе пене“. Ови утисци читаоца „маме“ да уђе у простор илузије.

Не заборавимо: слаткише је Руо донео из Париза – града уметности. Према томе, преплитање света свакодневице са светом вулгарности изражено је као преплитање провинцијских и монденских обичаја. И чича Руо живи у свету илузије. Он жели да гозба буде посебна, а његова ћерка да изгледа као права принцеза.

У улози посматрача овде се налази сам читалац. У слици из другог поглавља и друге књиге посматрачи су и читалац и Леон. Акценат је подједнако стављен и на „укус“ хране и на „укус тела“. Леон жели да уђе у свет илузије. Међутим, као и Емина, и његова жеља остаје неостварена. Он је и сам посматра као нешто нестварно. Колико су свет стварности и свет илузије испреплетани,

постаје јасно када се слика свадбене гозбе из романа *Госпођа Бовари* упореди са сликом егзотичне гозбе из романа *Саламба*:

У поглављу „Гозба“ описана је гозба у Хамилкаровим вртovima.

У *Саламби* се алудира „сликањем“ егзотичних мириса. У гозбеним сликама из *Саламбе* помињу се опијајући мириси који ваздух чине тешким и загушљивим.

„Дугуљасти пламенови подрхтаваху по тучаним оклопима. Сваковрсни одсеви одбијаху се од чинија украшених драгим камењем. Кратери, оивичени испупченим огледалима, размножаваху расплуну слику ствари; војници који су се тискали огледали су се забезекнуто и кревелили, да би се насмејали“ (Флобер 2014: 8).

Овде доминирају визуелни утисци. Читалац на гозби види и оно што је практично немогуће или веома тешко видети. Самим тим стављен је у посебну позицију – он се налази у свету у коме је могуће видети тако ситне детаље.

У односу на роман *Госпођа Бовари*, *Саламба* у много већој мери обилује „сликама“ мириса.

Помињу се мириси цитруса, мириси влажних најамничких туника; уз то, Саламбино тело је испуњено мирисима слично као што је њена душа испуњена молитвама (*Ibid.*, 73). На гозби се Мато готово угушио када је угледао преобилну и раскошну слику безграничне плодности (115). Јаки мириси уља (119) лебде над Хановом главом, отежалом од пића, а мирисима испуњени лахор уљуљкује у сан целу Хамилкарову дружину (143). Интересантна паралела могла би се направити између „тежине егзотичних мириса“ и тежине кухињских мириса које госпођа Бовари осећа у кухињи (IX).

Ема већ почиње да осећа мучнину и гађење према провинцијском животу. Накупила је мноштво речника, разних женских часописа, али јој ни то не пружа никакву утеху. Све више је раздражује Шарлово понашање за столом. Она жели принца, а не простака. У једном тренутку осећа да је мириси у кухињи опкољавају и гуше, а да је се у њеном тањиру налази „сва горчина егзистенције“ (Флобер 2004: 48).

У егзотичном свету *Саламбе* ваздух над најамницима остаје увек и свагда орнаментална уметничка творевина. Насупрот томе, ваздух над Емом, заробљен и

згуснут у кухињи или у димњаку, ваздух Флоберове халуцинације јесте ваздух који стеже, сабија и гаси. На једном месту у *Саламби* речено је да су најамници видели картагинску краљицу како клечи пред звездама окружена вировима што се шире са миришљавих тигања (46). О таквој гозби, о таквим тигањима и таквом погледу у небеске даљине, машта госпођа Бовари у својој кухињи.

„Прво их послужише птицама у зеленом сосу, у зделама од печене глине украшене црним шарама, потом сваковрсним шкољкама што их скупљају по пунским обалама, кашама од пшенице, боба и јечма, и пужеви с кимом, на чинијама од жуте амбре. Затим трпезе покрише месом: антилопе са роговима, читавим овнови кувани у слатком вину, камиљи и бивољи бутони, јежеви у гаруму, пржени зрикавци и слатко од пухаћа. У паницама од тампаранског дрвета пливала су, усред шафрана, велика парчад сала. Све се преливало у сољеници, гомољици и асафетиди. Пирамиде воћа рушиле су се на медањаке, а при томе нису заборавили ни оно неколико трбушастих и риђих паса што су их кљукали маслиновом дрождином – картагинским јелом којег се остали народи гаде. Изненађење изазвано новим јелима дражило је халапљивост желудаца. Гали са дугом косом задигнутом на врх главе отимали су се о лубенице и лимунове које си ждерали заједно са кором. Црнци који никад нису видели морске ракове гребали су лице њиховим црвеним пипцима. А избријани Грци, белји од мрамора, бацали су иза себе отпатке из својих здела, док су пастири из Бруције, одевени у вучје коже, нагнути над својим оброком ждерали ћутке“ (Флобер 1990: 7).

Упоредимо овај пасус са описом гозбе у Виконтовом замку:

„После вечере на којој је било много шпанских и рајнских вина, рачјих чорби и чорби од бадемова млека, пудинга 'трафалгар' и свих врста хладна меса са пихтијама унаоколо које су подрхтавале у чинијама – кола, једна за другима, почеше одлазити“ (Флобер 2006: 52).

И у једном и у другом опису доминирају визуелне импресије хране које „призивају“ представу о укусу. Међутим, у првом случају посматрач је читалац, а у другом и читалац и госпођа Бовари. Други опис односи се на завршетак гозбе и на Емин мучан повратак у свет свакодневице. Подрхтавање пихтија у чинијама је слика која „призива“ улазак *тела* у свет слике. Али, опис је дат у прошлом

времену: госпођа Бовари се, заправо, сећа пихтија које *подрхтавају*. Званице одлазе и она мора од слике да се удаљи: да се врати у Руан.

Алузија на подрхтавање није случајна. Налазимо је и у опису гозбене свечаности: Приповедач помиње „зделе жутог крема, који је подрхтавао чим се мало гурне сто“ (Флобер 2006: 29). У оригиналу Флобер се не служи истим глаголом. У слици свадбене гозбе користи се глагол „flotter“ (creme qui flottaient d’eux-mêmes), а у опису Виконтовог дворца глагол „trembler“ (...au moindre choc de la table tremblaient dans les plats). Међутим, логика је иста: Флобер алудира на масу, тежину „слатке површине“.

Разлика између егзотичног света *Саламбе* и света приказаног у роману *Госпођа Бовари* може се посматрати кроз однос женских јунака према егзотичном воћу, а посебно према наровима. То воће је слика илузија, нешто другачије, изузетно.

На ручку у Виконтовом замку Ема је одушевљена углађеним званицама, њиховом тоалетом и причама, а згађена понашањем свога мужа. Тамо је први пут видела нарове (I, 8), и те нарове посматра само као скупocene предмете. То је део изузетне егзотичне слике којој она тежи. Било би потпуно погрешно да их је Флобер описао на било који начин. Она нарове „једе очима“. То је Емин естетски сан, сан који се готово остварио. Шире посматрано, то је сан целе француске декаденције, сан Уисманса, Малармеа и Валерија, писаца који су сви листом били опседнути наровима

Саламбине усне упоређене су са расеченим наром (*Ibid.*, 23). Орнаментални нариви јављају се кроз читав роман. Слика са почетка *Саламбе* може се тумачити као испуњење Еминих снова.

„Сикоморе окружују кухиње; јаворова шума продужује се до зеленог шипражја, где нариви блистају међу жбуновима памука“ (Флобер 1990: 3).

Расцветани нариви повијају се под азурним небом. Воћке нарова сијају на сунцу блистајући воштаним бојама. Памук расте близу тла, док нариви, наравно, расту на дрвећу. Да би се обухватиле све воћке и виделе у таквој перспективи као да су густо збијене у памук, потребно је слику видети из даљине. Панорамска визија Картагине уграђена је у Саламбине усне.

Али, овде је важна још једна паралела: док у *Госпођи Бовари* Ема немо посматра како аристократе, виконтове угледне званице, једу нарове, дотле у *Саламби* сам Мато ставља нар у Саламбина уста. Емина најинтимнија жеља је да има усне попут Саламбиних. Међутим, њен Шарл није угледни виконт, потпуно му недостаје смисао за отменост и елеганцију – на пример, не уме да се лепо обуче, а осим тога, има ту ружну навику да „после јела чисти зубе језиком; кад би изнели послатицу, секао би запушач испражњених боца. Кад је јео супу, при сваком гутљају је звучно сркао, а пошто је почео да се гоји, његове очи, ионако ситне, као да му се повукоше према слепоочницама, због испупчења на јабучицама“ (Флобер 2004: 56).

„Према различитим друштвеним положајима, било је реденгота, фракова, капута – уважени фракови које је поштовала цела породица, а који су излазили из ормара само о свечаностима“ (Балзак 2006: 28).

Ема покушава да од мужа створи своје уметничко дело – намешта му кравату, рубове прслука, баца прљаве рукавице, но сви њени напори бивају узалудни – Шарл није виконт. Њена зловоља, њен „*expansion d'égoïsme*“ и „*agacement nerveux*“ донекле личе на Дезесјенову опсесију и естетску глад за новим, бољим и савршенијим сликама. Реч „*expansion*“ овде има посебну тежину – то је неуротично ширење, јалови покушај да се изађе из Руана. Пригушено ширење јесте естетска тензија која прожима читав роман. Један облик, једно преосетљиво женско тело из једне слике бежи у другу, из Руанске свакодневице у свет племићких чаролија.

Ритам текста открива Емин успон и Емин пад, њено ширење и њено сужавање, мирисе што лебде, али и мирисе што гуше и сабијају. Идеалној слици Ема се највише приближава у осмом поглављу – у Виконтовом замку пред њеним очима искрсавају пливајуће питорескне светлости помешане са ткањем тоалета и скупоценог порцелана.

„Светлост лампи је падала само на зелену чоху билијара, док је над делом просторије лебдела сенка“ (Флобер 2004: 43).

Флобер је, у једном писму упућеном Буилеуму марта 1851. године (Correspo, II, 177), признао да Ема Бовари посматра бал његовим очима, будући да је сам присуствовао сличном балу код маркиза Померао. Лаки и тешки мириси, који се смењују у Еминим осетљивим чулима обележавају лице и наличје Флоберовог властитог надахнућа – бернинијевски узлет и осећање мртвила које га притиска, са свих страна стиска и уништава. Као што и сам каже у нацрту романа, тишина и одсуство догађаја јесте оно што ту гозбену слику чини естетском илузијом.

Флобер се налази у улози посматрача слика које ствара – светова илузије које успоставља. Његова перспектива овде се поклапа са Емином. Као и госпођа Бовари, и он тежи да побегне у свет слике. Свет чула јавља се као неодољива халуцинација.

У седмом поглављу прве књиге, један од Шарлових познаника, маркиз Де Андервије, позвао је Шарла и Ему Бовари код свог пријатеља виконта. Гозба и бал у Вобисаровом замку може се посматрати као једна непокретна барокна слика. То је једини тренутак у роману када изгледа да је она заиста побегла од света вулгарне свакодневице. Она на тој гозби види скупоцено посуђе и упознаје се са „посебним“ људима.

„На три корака од Еме, један играч у плавоме фраку разговарао је о Италији и са једном младом женом са накитом од бисера. Они су хвалили дебљину стубова у цркви светог Петра, Тиволи, Кастеламаре и Касине, ђеновске руже, Колосеум на месечини“ (Флобер 2006: 51).

По овој непокретности и урамљености, слика гозбе је веома слична слици гозбе у Хамилкаровим вртovima. Врло суптилно, готово неприметно смењују се доживљаји савршене илузије и вулгарне свакодневице. Смењују се гађење, разочарање и усхићење. Ема је окружена најугледнијим званицама: упознала је човека који је био (или тврди да је био) један од љубавника Марије Антоанете (Флобер 2004: 65). Међутим, она не заборавља на свет вулгарног, свет ван слике: све време се љути због Шарловог непримереног понашања. С времена на време баца поглед кроз прозор и у даљини види село у којем живи и провинцију која је гуши (*Ibid.*, 65). Али, и то што види опет наликује на једну урамљену, заокружену

слику. Тек што се замислила над својим суморним животом у провинцији, виконт је моли за плес (*Ibid.*, 66). Прелаз је готово не приметан. На крају, пошто ју је виконт извео из замка, она се враћа кући и бива опет згађена окружењем у којем живи.²⁶¹

Може се запазити да на поменутој гозбеној слици нису дате представе укуса, већ боја и мириса. Као што смо већ видели у претходним примерима, представа о „укусу“ контекстуализује физичку димензију „уласка у слику“. Али, у опису бала у Вобисаровом замку нагласак је стављен на Емин духовни узлет, романтични доживљај и осећање слободе које је само на тренутак трајало. Свет илузије у којем се позиционира Емино тело контекстуализује се као мистични свет барокне слике.

5.7. Злочин оца Амара: гозба код доња Амелије

Видели смо да су на гозбеним сликама у Флоберовим романима доживљаји и слике свакодневице испреплетени на веома суптилан и неупадљив начин. Могло би се тврдити и то да је то једна од најпрепознатљивијих црта француског романа. Међутим, суптилни контраст између питореске и вулгарности може се наћи и у другим књижевностима – у европском роману 19. века било је много Флобера и много *Госпођа Бовари*. Један од писаца је Ека де Кеирож (1845–1900),²⁶² који је у свом роману *Злочин оца Амара* (*O Crime do Padre Amaro*, 1875) деликатан однос између илузије и свакодневице приказао питореским стилем, у којем је показао сензибилитет веома сличан Флоберовом.

У поменутом роману вулгарна свакодневица односи се на колотечину свештеничког живота и испразно моралисање о браку и љубави. Неостварива илузија је илузија забрањене љубави – у улози госпође Бовари јавља се млади свештеник.

Млади каноник стиже у место Лос Рејес, градић у измишљеној држави Алдама. Све је у знаку „греха“ и болести. Оца Амара подржава један бескрупулозни бискуп, огрезао у криминалним активностима, а локални бискуп,

²⁶¹ Видети: Goodwin, S. W., „Emma Bovary’s Dance of Death“, *Novel: A Forum on Fiction*, Brown University, 1986.

²⁶² Ека де Кеирож сматра се једним од најзначајнијих португалских реалиста 19. века, а његов роман *Злочин оца Амара* једним од најбољих португалских романа икада написаних.

отац Бенито, гради болницу и центар за оздрављење, који финансира један од капиталиста. У Лос Рејесу становници умиру од тајанствене и неизлечиве болести и доспевају у Бенитово прихватилиште.

У међувремену, Амаро упознаје Амелију, шеснаестогодишњу девојку, ћерку Бенитове љубавнице, која малој деци држи предавања о вери. Амаро се у њу смртно заљубљује и она му у исповедаоници поставља питања о греху и љубави. У другом поглављу описан је долазак оца Амара у Амелијин дом, на ручак који је она сама припремила. Отац Амаро осећа снажну жељу да се отргне из манастирске чамотиње и из груди ослободи притајену и заплетену змију, симбол потиснуте љубавне страсти. Ђаво вулгарности и простаклука, који га, такође, искушава, оличен је у канонику, који му, док се заједно пењу уз степениште, све време досађује простачким коментарима (Queiros 1964:134).

Први део вечере заогрнут је готском атмосфером. Господин Амаро баца поглед кроз прозор, види црну ноћ и чује хукање сова. Али, и та ноћ је описана на питорескни начин – и та ноћ је илузија. Као да Кеирож жели да истакне на све могуће начине да се Амаро затекао у амбијенту илузије. Белина Амелијиног посебног столњака и црnilо ноћи симболично указују на то да се он затекао у једном за њега вештачком свету, свету забрањене романсе.

Међутим, у исто време, на врло неупадљив начин алудира се и на вулгарну свакодневицу, која се преплиће са мистиком умирања. У тој мрачној атмосфери крију се слике тела што физички пропадају, трули зуби и лица што се крње и љуште услед непознате болести. Пред читаоца се поставља загонетка: да ли је Амарово властито пропадање физичке природе? Или је тај грех нешто узвишено, титанско и трагично? На кога се односи та непрозирна црна ноћ, на болеснике или на њега? Као и код сваког изузетног писца, свесног високог ступња естетске игре, те шифре остају до краја неодгонетнуте. Након тога следи један од најбољих тренутака у роману. Готово неприметно, али опет довољно сугестивно, пред свештеником се открива *друга, лепша слика*. Амелија је већ спремила ручак и сто пресвукла зеленом тканином. На изгланцани орман падају јасне сенке порцелана.

Главни посматрач је читалац. Слика је, такође, преломљена и кроз Амелијину и Амарову перспективу. Док посматрају једно друго, у њима се буди страст. И једно и друго су само слике – илузије о ономе што обоје замишљају као

љубав и романсу о љубави. Због тога Кеирож подједнако даје и представе о укусу и представе о мирисима.

Из сале допиру свежи и омамљујући мириси чорбе. Чорба није чорба већ чорба *са слике* – у том сликању донекле Кеирож подсећа на Флобера. Али, на заводљивој слици постоји мали, али значајан приземни детаљ – отац Амаро дува у кашику. С њим нешто, очигледно, није у реду. Био је мршав, а у међувремену се угојио. Овај гест контекстуализије позицију Амаровог тела као позицију ван идеалне слике. Главно питање је: у ком свету се налази отац Амаро?

Прича се о вери, а жваће се храна. Зуби који пропадају – то је већ једна загонетка коју ваља расплести. Дубоко у себи отац Амаро крије змију и радо би је пустио, али се с муком суздржава.

Међутим, дају се алузије на то да се Амарово „тело“ налази унутар слике. То се постиже представама о мирисима.

Ево како је, на пример, описан мирис чорбе:

„Da terrina subia o vapor cheiroso do caldo e, na larga travessa a galinha agorda, afogada numarro zúmido e branco, rodeada de nacos de bompaio, tinha uma aparência succulenta de prato morgado“ (Queiros 1964:198).

За представу о односу између свештениковог тела и света илузија веома је битан ефекат који производи ред речи у реченици.

Међутим, ми знамо да мирис допире из чорбе, али то што је порекло мириса унеколико „заклоњено“ доприноси стилском ефекту. Због тог укупног контекста, „*terrina*“ не може бити субјект реченице. Постепено откривање слике подсећа на кретање филмске камере, која показује усредсређеност на делове слике. Имајући све ово у виду, реченицу бисмо могли превести: у великом тањиру, сочна и обилна пилетина изгледала је као неко непоновљиво јело. Тек у том тренутку Кеирож даје портрет оца Амара, али виђен кроз перспективу Амелије. Први пут читалац „види“ да је он леп човек. Лице му је овално, а очи црне и велике, са дугим трепавицама.

То још више доприноси утиску о амбивалентној позицији његовог тела. Алузија на Амарову лепоту представља у највећој мери то да свештениково тело „присуствује“ у свету илузије. Читалац промену перспективе готово и да не

примећује. Тиме је, потпуно ненаметљиво, укључен у естетску игру и подстакнут на то да више размишља о односима међу људима, а да њихове доживљаје само наслућује, кроз облике, боје и покрете. Али оно што ствара врло особиту естетску вредност јесте чињеница да су ту две слике – поетска слика густе црне ноћи и слика непрозирно белог обликоване су потпуно истим стилем. Нема сумње да овде многи писци не би одолели искушењу да осветле Амаров унутрашњи свет, односно Амарово властито искушење. Но, управо тај свет је оно што треба да остане притајено. Све што о том свету знамо јесте свест о змији склупчаној у његовим грудима. Тензија је утолико већа уколико је тело крхкије и повредљивије – неће бити исто ако за Амелијиним столом седи обичан човек или свештеник.

У тренутку када Амелија показује чисте беле зубе, пажљивом читаоцу намећу се још драматичније паралеле. У целом роману то су једини зуби који су чисти и блистави. Свима осталима зуби труле и испадају. Њена слика уводи нас у још једну суптилну, али, такође, драматичну естетску игру, којом се, с благим прелазом, отвара питање: да ли је та чиста и нетакнута лепота, можда, и сама подједнако пропадљива? Ако јесте, пропада ли, онда, на онај исти начин на који Амарова бесловесна паства пропада у колотечини гротескне болести? Конфликт између осећања вулгарног и узвишеног може се, дакле, тумачити и као неухватљива паралела између узвишеног и телесног умирања.

Немогуће је не приметити сличност између госпође Бовари и оца Амара. Као што госпођа Бовари иза хаљине од нанкина пред Шарлом прикрива тело намучено страшћу и нереалним жељама, слично томе и Амаро таји грешну пожуду дубоко испод своје свештеничке мантије. Малу разлику чини то што су улоге мушкарца и жене потпуно измењене. Па ипак, на описаној гозби, та илузија љубави постаје реална, блиска и остварива. Она постаје у једном сасвим свакодневном амбијенту – амбијенту подневног ручка.

Леш лутке је леш телесне немоћи – смрт је гола немоћ, она није чак ни губитак функција, већ афирмација безбојне лутке, која се не разликује много од празне и бесмислене виталности, којом одише живот његове некадашње сабраће.

*

* *

Наглашавањем естетске димензије гозбених слика могуће је проблематизовати, на веома суптилан начин, однос између свакодневице и илузије егзотичног или лепшег света. И пре Флобера, Уисманса и Вајлда, писци 19. века бавили су се овим односом, али више на нивоу контраста између света слике и света стварности.

У овом односу кључна је позиција посматрача у односу на свет слике: посматрач може бити лик или читалац. У одређеним случајевима у улози посматрача може се замислити и сам писац. Гозбена слика служи томе да се алудира на тело посматрача помоћу представа о укусу и мирису и на његову позицију у односу на свет слике.

Наравно, суптилну напетост тога односа они изражавају на многе друге начине, а не само гозбеном сликом. Због тога, у закључку, важно је одговорити на питање: какву разлику овде прави гозбена слика? Зашто употребити слику гозбе, а не произвољну слику неког ентеријера?

Представа о савршеном ентеријеру може се дочарати и на разне друге начине. Један од најосновнијих је, као што смо видели, представљање богатства или неког посебног естетског простора. Приказивање гозбене слике само је један од начина таквог представљања. Оваквим описима служе се Оскар Вајлд и Хенри Џејмс. Читалац „види“ тело лика у савршеном и лепом свету. Наравно, и у једном и другом случају позиција тела је проблематична. Сам начин представљања доводи читаоца у забуну у погледу судбине главног лика и његовог односа према слици. И Ралф и Доријан Греј умиру. И један и други су „болесни“, „угрожени“.

Описујући како Доријан Греј припрема ручкове, Оскар Вајлд, на веома малом простору, у исто време показује како Греј гради савршену слику о себи и колико је та слика крхка и пропадљива. Наравно, цео текст романа говори о томе – на пример, Вајлд ову неравнотежу изражава исто и у трећем поглављу, описујући „илузорну“ представу у којој Сибил Вејн учествује као Шекспирова Розалинда. Али на то истом, само згуснутом простору, он на веома ефектан начин алудира и помињање Доријанових ручкова.

Уисманс, Флобер и Кеирож на сложенији начин проблематизују однос између тела и света слике. Позицију тела треба схватити као позицију *физичког тела*. Представе о укусима и мирисима контекстуализују, у исто време, представу о сексуалној жељи. Код Уисманса те представе имају синестетичку димензију. Дезесјен ствара нови ентеријер за своје гозбе, свет у којем се стапају мириси, укуси, слике и звуци. Бирајући посебну храну и миришући посебна пића, он покушава да самог себе уведе у свет естетске илузије. Тај пројекат се, на крају, показује као потпуно неуспешан.

Позицију тела „најтеже“ је одредити на гозбеним сликама у роману *Госпођа Бовари*. У овом роману постоји више посматрача и једна главна слика. Та слика је слика Еме Бовари и њенога тела, преломљена кроз више перспектива. Посматрачи су читалац, Шарл и Леон, и сама госпођа Бовари, која је у исто време приказана као слика тела, али и као посматрач. У највећем броју случајева тело госпође Бовари јесте слика која се посматра. На прекорачивање естетске дистанце алудира се помоћу визуелних импресија хране, којима се дочаравају импресије укуса и мириса.

Тело госпође Бовари налази се у вулгарном окружењу, а у исто време алудира се, у истој слици, на њену жељу за лепшим светом. Другим речима, сама вулгарност је пикторална. Исто тако, Флобер тело главне јунакиње ставља у суптилан однос са светом илузије на тај начин што „слика“ мирисе.

Насупрот томе, у *Саламби* се служи гозбеном сликом зато да би приказао реална тела која немају никакве везе са стварношћу. Тамо посебна тела једу посебну храну. Тела варвара су приказана као лепа и заводљива. Као и у Џејмсовом и Вајлдовом роману, и код Флобера се покушај главног лика да прекорачи естетску границу завршава смрћу. У роману *Госпођа Бовари* умире Ема Бовари, а у роману *Саламба* умире Мато. Гозбене слике најављују могућност прекорачења: Мато се заноси мирисима бујног картагинског пејзажа, а госпођа Бовари мирисима на Виконтовој *Гозби*.

У Кеирожовом роману свет илузије представља свет страсти и љубави: он сам је леп, лепши од осталих свештеника. У исто време, то је амбијент који је и превише естетизован и превише вулгаран. Амелија се потрудила да сто изгледа што лепше и да изнесе што укуснији ручак. Обузети страшћу, Амелија и отац

Амаро једно друго посматрају као слике. И Амарово и Амелијино тело контекстуализовани су као слика лепшег и бољег света. У исто време, као посматрачи, они су „ван слике“, у свету болести, свакодневице и умирања. Прекорачење естетске границе има карактер сагрешења: заједно са естетском границом отац Амаро прекорачује „моралне норме“. Заједничко за све наведене гозбене слике јесте блиска веза између представа о чулним утисцима, смрти и сексуалности.

6. ПРОБЛЕМ ПСИХОЛОШКЕ МОТИВАЦИЈЕ

Проблем односа између психолошке мотивације и узимања донекле смо дотакли у поглављу о друштвеним одређивањима. У Балзаковим уметничким световима феномен гурманства има подједнако и друштвену и психолошку димензију. Да би се могло говорити о психолошкој димензији, потребно да је да постоји представа о унутрашњем свету неког лика и односу између тог света и спољашњег света – конкретног, физичког амбијента или неког симболичког система.

У начину на који лик уноси храну у тело открива се механизам жеље. Жељу у овом контексту можемо описати као тежњу ка ономе чега нема, што није присутно. Због тога се у проблемима психолошке мотивације може говорити о односу тела према свету који се налази са „оне стране“ приказаног света. То је природна последица чињенице да се жеља односи на некакав недостатак. Механизмом жеље лик увек „напушта“ свет у којем се налази и тражи свет с оне стране представљивог.

Два најпрепознатљивија односа према храни јесу активни и пасивни. Под активним односом подразумевамо жељу за задовољавањем глади и жељу за поседовањем, а пасивни однос јесте одбијање хране. Активни однос према храни симболизује јунаков активни однос према окружењу у ком се налази. У феномену уживања активни однос је контекстуализован вишком, а у феномену жеље за поседовањем – представом о недостатку хране. Одбијање хране може се испољавати кроз медицинске симптоме као што су слаб апетит, мучнина, гађење или повраћање. У активном односу тело јунака тежи уношењу хране, а у пасивном – унесена храна се или избацује или је, због одређеног психолошког разлога, уношење онемогућено.

Свет који недостаје у активном односу према храни јесте онај свет који се контекстуализује као бесконачна афирмација жеље. Тај свет може се описати и као свет у којем се јунак налази, али у којем не може никако да се устали. Сама жеља производи жељу и усмерена је ка свету с оне стране властитог објекта. Афирмишући свет у којем се налази, тело га, парадоксално, напушта.

Пасивни однос према храни, с друге стране, односи се на неприхватање представљеног света. Тиме што храну одбија, тело „напушта“ свет материје и тражи онај свет који му недостаје: свет љубави, свет духа, свет поезије итд. И у једном и у другом случају, као што ћемо имати прилике да видимо, на гозбеним сликама се, у већини случајева, позиција тела приказује као неразрешена. Писци теже ка томе да прикажу онај тренутак у којем тело гестом прихватања или неприхватања хране себе позиционира у метафизичком или естетском вакууму – у свету између света у којем се налази објекат жеље и света из којег жеља настаје.

За психолошки однос према храни битно је и то према чему или према каквој храни је човек активан или пасиван. Не одбија се и не прихвата се само храна као феномен, већ и све оно што храна за одређеног јунака симболизује: идеологија, друштвени симболи, метафизичке истине итд. Тај жељени или нежељени свет писци попут Балзака, Флобера и Достојевског могу јасно конкретизовати: код Балзака се, као што ћемо видети, успоставља веза између хране као предмета уживања и живота париске елите. На сличан начин код Достојевског жеља за задовољењем апетита, доведена у везу са сексуалним опсесијама, контекстуализује се метафизичким димензијама зла, материјалног света, вулгарности итд. И један и други писац у својим романима јасно назначавашу шта контекст уживања и поседовања представља у симболичком смислу. Насупрот томе, у модернистичким романима слика света којем јунак тежи или против кога се бори постаје нејасна и у естетском и у филозофском смислу. Такав је свет у делима Габријела д'Анунција и Кнута Хамсуна. Феномен уживања у храни и њеног прождирања анализираћемо на примеру Балзаковог, Флоберовог и Кункеировог, а феномен неприхватања хране на примеру Д'Анунцијевог и Хамсуновог романа.²⁶³

Одбијање хране симболизује неприхватање целог једног симболичког система који јунак доживљава као туђ, непријатељски или потпуно неразумљив. Најчешћи феномени које писци приказују јесу симптоми анорексије или мучнине. Крајем 18. или 19. века овај феномен се углавном везује за тескобу и осећај одбачености код женских ликова. Но, алузије на то нису директне и о анорексији можемо накнадно закључивати, као, на пример, у романима Семјуела Ричардсона.

²⁶³ McHugh, M., „Epicureanism and Food“, *Encyclopedia of Food and Agricultural Ethics*, Springer Netherlands, 2014, 1–9.

Током 19. века веза између анорексије, слабог женског тела и одбијања друштвеног, етичког или метафизичког космоса остаје доминантна.

У другој половини 19. века ликовима анорексичних жена придружују се и ликови анорексичних, мекушних и слабуњавих мушкараца који одбијају храну. Овај феномен карактеристичан је за епоху декаденције, у којој, као што смо већ могли приметити у претходним поглављима, мушки ликови преузимају многе особине женских: нежност, префињеност и опседнутост ситницама. Да бисмо одредили у чему је то гозбена слика специфична, можемо поставити питање: зашто се у одређеним ситуацијама писци служе њима, а не неком другом сликом да би реализовали идеју о неприхватању света?

Одговор се, наравно, тиче проблема тела. Будући да је у гозбеној слици представа о телу веома битна, помоћу ње се однос према свету може приказати на гротескан начин. Писац, наравно, може да на одбијање света алудира приказујући разговор између два јунака или описујући нечија филозофска гледишта.

6.1. Уживање у храни

Гурманско уживање у храни блиско је повезано са уживањем у обиљу: ова карактеристика уживања може се извести из најосновнијих идеја о природи телесног уживања. Телесно уживање није усмерено ка објекту уживања, већ ка уживању као таквом. Уживање тежи да себе репродукује, а то је тежња у темељу гурманске представе о обиљу. Та представа се односи на обиље могућности и на бирање објеката уживања: бирање сексуалног и гастрономског објекта уживања.²⁶⁴

У гурманском уживању уношење хране је последица пажљивог бирања. Али да би такво бирање било могуће, мора постојати свест о разноврсности могућих објеката уживања. Гурман није одабрао један специјалитет, већ један од многих специјалитета. Уживајући и бирајући, тело иде у сусрет свету који настаје у своме обиљу. Какве је природе тај свет зависи од тога на који је начин приказан у неком књижевном делу. Писци 19. века уживање у храни контекстуализују као могућност уживања у животу и животним радостима.

²⁶⁴ Видети: Sokolov, R., „Piscinae and the myth of Roman decadence at table“, *Food & morality: proceedings of the Oxford symposium on food and cookery*, 2007.

6.1.1. Основни облици

Уживање у храни не контекстуализује се само и увек као уживање у свету. То што јунак може да има конкретан активан однос према храни може значити само то да је у стварном свету присутан и да у том свету постоји стварни, објективни предмет његове жеље. Међутим, сам предмет жеље није конкретизован.

6.1.2. Сложени облици

Однос између уживања у храни и сексуалности на најинтересантнији начин у својим романима и филозофским списима обрадили су Оноре де Балзак и Лав Николајевич Толстој. Њихова решења су тим занимљивија што су и један и други били опседнути идејом о ефектима које храна има на сексуалност. И код једног и код другог психологија ликова се веома лако може ставити у контекст друштвеног одређивања и у то смо већ имали прилике да се уверимо када смо анализирали друштвену димензију гурманства у *Људској комедији* и етички контекст представе о природној и вештачкој храни у роману *Ана Карењина*. Однос између гастрономских и сексуалних уживања није приказан само као однос симболичке аналогије већ и као комбинација узрочно-последичног односа и односа еквиваленције. У „Кројцеровој сонати“ („Крейцера соната“, 1889) и у разним романима и новелама из *Људске комедије*, уношење презачињених јела не само да је повезано с развратом, већ и са изазивањем претеране сексуалне активности и неморалног понашања. У исто време, у симболичком смислу, успоставља се и однос еквиваленције: вештачка храна изазива вештачко понашање, а вештачко је оно што је неморално. У Балзаковој причи „Две невесте“ („Mémoires de deux jeunes mariées“, 1841), упозоравајући Мари Гастон на опасности париског живота, мадам Емпораде у једном писму каже:

„Послушај ме добро, дете моје – једино природне ствари нас не исцрпљују: хлеб, ваздух и тишина. Оне немају ону пикантност из које се рађа неукус. Презачињена јела надражују непца све док их не исуше“ (Balzac 1877: 78).

То је свет у којем се бира не само укусна храна већ и угледно друштво. Сусрет тела и Париза приказан је као контакт непца и укусне хране. Најбољи пример даје роман *Рођак Понс* (*Le Cousin Pons*, 1847), који смо већ помињали у поглављу посвећеном друштвеном одређивању. Силван Понс, неостварени песник и љубавник, тешко се одриче бонвиванског живота и присећа га се с „гастричном носталгијом“ (Balzac 1968: 87). Трбух и дијафрагма су метафорично средиште Понсове чежње за лагодним животом. То је чежња јача и од саме љубави, с иронијом констатује приповедач (*Ibid.*, 87).

Да Балзаков гурмански занос стварношћу неминовно производи вишак у значењу, видљиво је и по томе што он ручкове и рецепте на многим местима у *Људској комедији* помиње наизглед без икаквог повода. То се посебно односи на слику човека који вари храну после подневног ручка. Даћемо само један речит пример. У новели „Госпођа Фирмијани“ (*Madame Firmiani*, 1835), о незгодама у које је упао његов синовац господин де Бурбон дознаје управо у тренутку док вари храну после „обилног провинцијског ручка“ (Balzac 1898: 67). Одмах у наредној реченици његов желудац задобија симболичко значење: „У овом случају ударац који му је нећак задао погодио је његове органе за варење, али им није нанео видна оштећења, јер је ујак имао здрав желудац“ (*Ibid.*, 67).

У новели „Пословни човек“ („*Un homme d'affaires*“, 1844) господин Крузо каже да се Серизе, један од Балзакових многобројних скоројевића, лакташа и смутљиваца, превише оптерећује брижним мислима и да би требало да их се клони, нарочито у оним тренуцима када вари храну после ручка (Balzac 1946: 37). У филозофском спису „Физиологија брака“ (*Physiologie du mariage*, 1829) Балзак све поменуте облике деловања хране на људску личност ставља у теоријски контекст, не без употребе суптилне ироније. Главна теза је да мењање начина исхране битно утиче на психу и морал и да се њиме може успешно контролисати понашање жене. Главни циљ је ублажити њене сексуалне прохтеве. Као што атмосферске промене мењају ток наших мисли, тако исто и храна утиче на човекову душу и његове поступке. Чиста храна ствара чиста бића. Ако жена уноси у себе што мање калорија, веће су шансе да ће постати честита и кротка особа. Да не би била превише маштовита, треба јој давати разблажено вино. Каква је храна,

такав ће бити човек који је једе. Какав је свет који та храна симболизује, такво ће бити и људско понашање које се с тим светом поистовећује.²⁶⁵

Однос еквиваленције могао би се представити као еквиваленција између физичког тела и објекта жеље. То значи да се уношењем хране тело позиционира у свету који храна симболизује.

За разлику од Балзака, Лав Николајевич Толстој у новели „Кројцорова соната“ већи акценат ставља на узрочно-последичну везу између телесних уживања и уживања у храни. Док је Балзак благо ироничан, Толстој је потпуно озбиљан. Према Толстоју, највећи проблем уживања јесте то што оно изазива зависност и потпуно унижава људско биће. Током путовања возом, Позднишев чује разговор који се води о љубави, браку и разводу. Једна жена брани тезу да брак треба да буде заснован на истинитој љубави, а не на договору. Позднишев је упита шта је то љубав: ако се љубав схвати као привлачност, онда она брзо пролази. У браку таква почетна страст лако прелази у мржњу. Жене, по његовом мишљењу, никада неће уживати иста права као и мушкарци докле год их мушкарци буду посматрали као објекат сексуалне жеље. Главни разлог за то што жене имају моћ над мушкарцима јесте у томе што модерно друштво тежи лаким и пролазним задовољствима.

Да би поткрепио ове аргументе, Позднишев приповеда причу о свом раскалашном животу и љубомори која га је натерала да убије своју жену. Позднишев признаје да жене за њега нису људска бића, већ само сексуални објекти. За самог себе каже да је од прекомерне хране постао необуздани пастув. Слично томе, превише ухрањене и бахате племићке жене служе само томе да својим изгледом заведу мушкарце. Претерано уношење mesa и заслађене хране у раној младости побуђује животињске инстинкте.

Начин на који Толстој објашњава настанак разврата и изопачених инстинкта по својој наивности доста подсећа на објашњења која је Балзак дао у „Физиологији брака“. Међутим, док Балзакова наивност садржи видљиве елементе ироније, Толстојева произлази из сасвим другачијих психолошких разлога. Током целог живота Толстој је имао амбивалентан однос према телу и сексуалности. С једне стране, нема сумње да су његове сексуалне потребе биле

²⁶⁵ Више о овоме видети код: Aubin, M.-C., „Balzac et la gastronomie européenne“, *L'Année balzacienne* 13 (1992): 245–268.

велике и да је сексуални нагон тешко контролисао. С друге стране, познато је да је, исто тако, посебно у позним годинама живота, имао потребу да о разврату говори као о најгорем облику моралне деградације и да, као алтернативу томе, проповеда чист, здрав и моралан живот.

Једна од главних метафора којима се Позднишев служи јесте метафора вентила. Велики проблем за младог племића, тврди Позднишев, јесте у томе што је он одгајан у вештачким условима, који подстичу развијање склоности ка блуду и разврату. Када нема вентила, у човеку се рађају неморалне и неприродне жеље, које се испољавају у вишку сексуалних активности, немиру и потпуној несрећености. Уношењем вештачке хране у тело човек у себе уноси вишак деструктивне енергије, коју треба утрошити у раду и активностима у природи. Тенденцију уживања да се репродукује у бесконачност Позднишев изједначава с искушењима разврата којима се људско биће тешко опире.

У епилогу Толстој сам износи своје наравоученије и нуди веома конкретно решење за проблем разврата. Оно се састоји у уздржавању од прекомерне хране и алкохола, у физичком раду, који није сводив на пуку забаву и разоноду, већ представља најаутентичнију људску активност. Поредехи исхрану коју имају сељаци и племићи, Позднишев, као гласноговорник Толстојевих идеја, закључује да је исхрана сељака много здравија због тога што је директно повезана с радом. Оно што поједе, сељак утроши током целодневног рада.

Ово никако не значи да Толстој као Декарт повлачи оштру разлику између тела и духа. Исто тако, он не одбацује материјални свет, нити проповеда аскетизам. Напротив, причом о здравој исхрани Толстој проповеда отварање ка свету у његовом природном бујању и настајању.²⁶⁶

Жеља је овде представљена као бесконачно умножавање властите позиције у свету. Она води у пропаст, јер по природи ствари не може да буде задовољена. Племићка бахатост представљена је као бесконачна афирмација физичког тела и „овоземаљског живота“. Будући да жеља никада није задовољена, ни позиција никада не може бити потпуно потврђена.

²⁶⁶ Видети: Le Blanc, R. D., *Slavic sins of the flesh: food, sex, and carnal appetite in nineteenth-century Russian fiction*, UPNE, 2009.

6.1.3. Сложени облици: активни однос према свету

6.1.3.1. Густав Флобер Госпођа Бовари:

еротика, уживање и вулгарност

За разлику од романа *Ана Карењина*, у Флоберовој *Госпођи Бовари* (*Madame Bovary*, 1849) веза између уживања у храни и сексуалности није тако јасно назначена. У претходном поглављу смо указали на то да је за Флобера много важнији однос између тела и света естетске илузије, а да би, ако можемо говорити о неком доминантном осећању, то онда могло бити само осећање мучнине, које ћемо сада анализирати. У роману се више говори о немогућности уживања у нестварном свету, а Омеово уживање у храни изражава симболички тријумф вулгарности, а никако однос између хране и сексуалности. За смисао романа битно је не само то ко може да једе, а ко не, већ и то ко и на какав начин у храни ужива. У овом другом случају треба повући паралелу између Шарла, Еминог мужа, и Омеа, руанског апотекара, надрилекара, учествујући потајно у рушењу Шарловог лекарског угледа одмамљујући му пацијенте. Однос између три контекстуализације могао би се представити на следећи начин:

Оме „осваја“ свет вулгарности и свет свакодневице. Шарл сањари о будућем брачном животу као „лепој слици“ свакодневице.

Ема машта о „другом“ свету, лепшем од света свакодневице.

Све су то тежње ка различитим позицијама тела, које се налазе у блиској контекстуалној вези. У наредном излагању показаћемо да се једино Емина позиција контекстуализује као амбивалентна позиција – позиција између различитих и противречних светова, који се током романа често преклапају.²⁶⁷

Шарлова романтичарска природа на најсуптилнији начин описана је у седмом поглављу, у којем је приказан Шарл како машта о брачној срећи са својом зарученом женом. Такву природу пре треба тражити на нивоу језичких финеса, а једна од таквих јесте однос употребе француског глагола „savourer“.

То би се могло лепо илустровати поређењем француског оригинала с енглеским преводом. У сваком делићу текста који се односи на удубљивања и

²⁶⁷ О жељи у модерном роману видети: Brooks, P., *Body work: Objects of desire in modern narrative*, Harvard University Press, 1993.

сањарења присутна је логика Еминог тела. На пример, овако је описано Шарлово „медитирање“:

„Mais, quand il pensait qu'elle se trouvait là-dessous, et que tout était fini, qu'on l'emportait dans la terre, il se prenait d'une rage farouche, noire, désespérée. Parfois il croyait ne plus rien sentir; et il savourait cet adoucissement de sa douleur, tout en se reprochant d'être un misérable.“

Енглески превод гласи:

„But when he thought of her lying there, and that all was over, that they would lay her in the earth, he was seized with a fierce, gloomy, despairful rage. At times he thought he felt nothing more, and he enjoyed this lull in his pain, whilst at the same time he reproached himself for being a wretch.“

Можемо лако видети да је у преводу изгубљена једна важна честица смисла која упућује на чулност и еротику. Зато што је укупан смисао романа, трагична судбина „пале жене“, такав да ту честицу ваља увек узимати у обзир, свуда је тражити и оправдати. „...and he enjoyed this lull...“ Да ли је Шарл само уживао, „enjoy“, или је његово задовољство нешто „више“, нешто ближе и повезивије с Емом? Да ли се он наслађује мислима о Еми? Шарл је овде у дослуху с Емом – он њу воли. Могуће је да је овде преводилац, избравши „joy“ уместо „pleasure“, имао у виду претходну алузију на „l'humilité chrétienne“. И у енглеском и у француском језику говори се „la joie chrétienne / Christian joy“, а никада „Christian pleasure“. У намери да избегне дисонанцу у колокацији, преводилац је свесно изабрао реч „joie“, што би се дало оправдати тиме да је управо сам Флобер, у оригиналу, пренебрегао оне речи које јасно нишане конвенционално „joie chrétienne“. И због тога се израз „savourant le plaisir d'être faible“ може прилагодити параметрима свакодневне употребе француског језика а да притом упућује нужно на еротску димензију. С друге стране, израз „savor the pleasure of weakness“ на енглеском звучи неприкладно (и нимало „еротично“). Међутим, мислимо да је овде кључна традиција духовне екстазе, „à la Bernini's estasi de santa Teresa“, и, у том случају, преводилац се, посегавши за мање живописним изразом, поиграо наоко сићушном, а ипак нимало безначајном нијансом значења.

Не тврдимо, дакле, да је речју „savourer“ видљиво активиран слој алиментарног дискурса, већ само ту могућност да је он код Флобера био присутан на једном сублиминалном нивоу. Чињеница је да и сам Шарл, размишљајући о својој жени, естетизује стварност, само на другачији начин него што то чини госпођа Бовари. Он замишља лепоту свакодневице, буржујске свакодневице, али ту његову машту уништава управо Емина илузија, илузија о животу као романи. Дакле, „to enjoy“ био би сасвим задовољавајући превод глагола „de savourer“, речи која, сама по себи, ни најмање не зазива значење „amour“ – друго је укупна естетска мрежа еротике која се надвија и над Шарлом и над Емом и може ка себи да повуче макар један мајушни титрај сексуалне алузије. Зато што Шарл на самоме крају, након Емине смрти, постаје гротескно патетичан. Он њу воли. „Savourer“ може да упућује на алиментарне конотације, на пример, на неки пријатни укус – то је посебно видљиво у Мопасановој причи „Дунда“ („Boule de suif“), у којој пакосне салонске даме гурмански густирају муку једне племените и пожртвоване жене, која је, да би се тај алиментарни однос појачао, упоређена с кобасицом. Шарл овде није никакав гурман, већ занесењак утонуо у угодна сањарења о срећи љубави.

Међутим, не смемо се завести речју „jouir“, која у француском, у великом броју случајева, мада не увек, има еротске и сексуалне конотације. Зато она не може бити еквивалент за реч „enjoy“, с којом је веже само заједнички корен – „enjoy“ је, заправо, еквивалент за „savourer“. Но, да бисмо појачали утисак „сензуалности“ и „окушања“, уместо да „savourait“ преводимо са „enjoyed“, можемо рећи „took pleasure in“ и тиме ћемо учинити мали искорак ка еротском. Реч „adoucissement“ не садржи непосредну алузију на алиментарно и на сензуално и значи, најпросто: ублажавање. Насупрот томе, реч „doux“ (од које је изведено „adoucissement“) може имати само благе конотације сензуалног и алиментарног (у том погледу, она представља супротност речима „amer“, „fort“).

Шарлова позиција у свету се мења, али сасвим неприметно. Сасвим благо алудира се на процес у којем тело улази у свет сањарије и свет сензуалности, којем такође, само на потпуно другачији начин, истовремено тежи и госпођа Бовари. Међутим, механизам Шарлове жеље није представљен кроз контраст између „бољег“ и „горег“ света.

Да видимо сада колико је Ема Бовари сензуална, односно колико је „слатка“. У тексту је једнако битно и то како се она осећа и на који је начин осећање опредмећено и опризорено. Све то има везе са чувеном сценом у којој она осети „горки укус“, горчину своје егзистенције.

„Elle dévorait, sans en rien passer, tous les comptes rendus de premières représentations, de courses et de soirées, s’intéressait au début d’une chanteuse, à l’ouverture d’un magasin.“

А ево како Ема медитира о меденом месецу:

„Elle songeait quelquefois que c’étaient là pourtant les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel, comme on disait. Pour *en goûter la douceur*, il eût fallu, sans doute, s’en aller vers ces pays à noms sonores où les lendemains de mariage ont de *plus suaves paresse*s! Dans des chaises de poste, sous des stores de soie bleue, on monte au pas des routes escarpées, écoutant la chanson du postillon, qui se répète dans la montagne avec les clochettes des chèvres et le bruit sourd de la cascade“ (Aveling 1949: 67).

Наводимо енглески превод:

„She thought, sometimes, that, after all, this was the happiest time of her life—the honeymoon, as people called it. To taste the full sweetness of it, it would have been necessary doubtless to fly to those lands with sonorous names where the days after marriage are full of laziness most suave. In post chaises behind blue silken curtains to ride slowly up steep road, listening to the song of the postilion re-echoed by the mountains, along with the bells of goats and the muffled sound of a waterfall; at sunset on the shores of gulfs to breathe in the perfume of lemon trees; then in the evening on the villa-terraces above, hand in hand to look at the stars, making plans for the future“ (Flaubert 1949: 87).

Можемо као хипотезу изнети да је реч „miel“ активирана у изразу „lune du miel“ – но, исто тако, и реч „lune“ је активирана. Но, „француски“ медени месец госпође Бовари за нијансу је „слађи“ него „енглески“. То није стога што је француски, тобоже, „le langage artificiel“, некакав јединствени ароматични језик – ствар је, напосто, у томе да енглески медени месец није толико физички конкретан. У француском језику реч „miel“, овако издвојена, у некој димензији

може упућивати на „слатко“. Није нам познато да у француском постоји неки идиоматски израз за „miel“, што, наравно, треба подвргнути детаљнијим проверама. У енглеском, пак, „honey“ се може употребљавати као синоним за „darling“. Сваки пут где је то могуће, потребно је Флоберов текст приближавати равни чулне конкретности да би се осетило оно његово најфиније ткање – у неком од могућих светова, у Еминој машти лебди онај *reseau semantique*, у којем саме речи почињу да миришу и бивају обојене и слатке – то је, без сумње, један од скривених, али важних путева ка Малармеу. У свему што је слатко присутан је Емин медени месец, њено скривено „gout“.

Барокни естетизам, како Емин тако и Флоберов, постаје гротескан. Свуда се осећа тензија између стварности и илузије а, истовремено, и тензија између дела и целине, боје и слике, мириса и цвета, укуса и речи. Речи су укусне, речи миришу. Медени месец постаје слатки мед. Реч *мед* постаје стварни мед, а стварни мед постаје реч. Међутим, ове нијансе текста *Госпође Бовари* нипошто још не значе варварство чулности, које се тек има разобручити у *Саламби* или Малармеовим песмама: прелази између светова суптилни су и не претерано видљиви. А јасно нам је, после ове анализе, да енглеско „honeymoon“ не покреће с таквом лакоћом наредни израз „Pour en goûter la douceur“ и „de plus suaves paires“ и, уопште, метафоре укуса. Код Флобера, дакле, само једна реч може изазвати тензије и вибрације: јер за њега су речи готово као сликарски облици. Слично томе, издвојено „lune“ може да активира „sous des stores de soie bleue“ – то је читава једна „слатка, поетска атмосфера“.

Шарлово романтично надахнуће супротстављено је Омеовом уживању у храни приказаном у шестом поглављу, које симболизује потпуно саживљеност са светом вулгарности. Пошто је Оме приказан „споља“, читалац нема увида у његов унутрашњи живот. Његово епикурејство представља антитезу унутрашњим световима који откривају Емину, Леонову и Шарлову психологију. У тренутку када Леон жури на романтични састанак с Емом, Оме пије поморско вино, с уживањем једе омлет с румом и излаже „неморалне теорије о женама“. На психолошку димензију Омеовог тријумфа приповедач алудира употребом метафоре опијања:

„Мада се опијао раскошју више него добрим јелом, поморско вино му је, међутим, подстицало помало његове способности и кад дође на ред омлет са румом, он стаде излагати неморалне теорије о женама“ (Флобер 2006: 283). У загушљивом и безличном свету провинције, Оме се *осећа као* победник. На крају романа речено је да је „одликован орденом“ (Флобер 2006: 283).

Способан да се прилагоди свакој ситуацији, он ужива у обиљу могућности које нуди провинцијски живот, који код госпође Бовари изазива гађење. У тријумфалној екстази површних и живих асоцијација открива се доживљај механичке спољности с вулгарним јонвилским светом. Размећући се познавањем жена, Оме ужива у властитом дилетантизму. По његовом мишљењу, Немице су осећајне, Францускиње раскалашне, а Италијанке страсне. Док испраћа Леона с гозбе, хвали се како је уздигао своју апотеку, која је пре његовог доласка у Јонвил била потпуно запуштена (Флобер 2006: 284). Све он то говори у тренуцима док Леон размишља како да се пред госпођом Бовари не покаже као слабић.

Главна функција ове гозбене слике није у томе да прикаже шта Оме јесте, већ све оно што Ема, Шарл и Леон нису. Све троје су чежњиви маштари. Својом тријумфалном беседом, Оме се на индиректан начин подсмева њиховим илузијама. Окружен мермерним водоскоцима, он се слади шпарглама и раковима. Писару се представља као уметник (284), и то као уметник с истанчаним укусом. Он једини истински ужива у свету који га окружује. За разлику од њега, Ема и Шарл само маштају о уживању. Шарл ужива маштајући о „меденом месецу“, али после тог меденог месеца започиње стварни брачни живот. Он је спреман да ужива у свакодневици брачног живота, али Ема није. Она ужива само у измаштаним сликама. Оме је антитеза Шарлу као отмени, а Еми као припрости провинцијалац. Обоје је надживео и на крају био одликован орденом, а ова гозбена слика само најављује његову коначну победу.²⁶⁸

6.1.3.2. Прождирање и поседовање

За Бахтина прождирање хране представља најнепосреднији облик освајања и сазнавања света. Уношењем и жвакањем хране, човек тријумфује над светом.

²⁶⁸ Више о лику Омеа видети код: Michot-Dietrich, H., „Homais, Homoeopathy and Madame Bovary“, *Stanford French Review* 11.3 (1987), Lukacher, M. F., „Flaubert's Pharmacy“, *Nineteenth-century French studies* (1985): 37–50.

На првом месту, прождирање симболизује тежњу ка поседовању неког реалног или симболичког космоса. То може бити женско тело, као код Достојевског, или представа о друштвеној реалности, као у Балзаковом роману *Евгенија Гранде* (*Eugénie Grandet*, 1833) или у причама Кејт Робертс.²⁶⁹ У сва три случаја, као што ћемо видети, акценат се не ставља на вишак уживања нити на динамику освајање света, већ на космос као изгубљени објекат, оно што недостаје. То није, дакле, свет који настаје, већ свет који недостаје. Код Достојевског жеља за изгубљеним објектом приказује се као изопачено демонско испољавање моћи – не као симбиотичко сједињавање с материјом, већ као демонски тријумф воље, који је неминовно повезан с насиљем над другим бићем.

6.1.3.2.1. Достојевски: прождирање и поседовање женског тела

У роману *Коцкар* (*Игрок*, 1862) алузија на прождирање доводи у везу жељу за поседовањем с осећањем немоћи и потпуне подређености. Објашњавајући да за њега робовање њој представља насладу, Алексеј Пољини генераловој ћерки, у коју је слепо заљубљен, у једном тренутку каже:

„Знате ли да ћу Вас ја једног дана убити? Нећу Вас убити због тога што ћу престати да Вас волим, него онако, просто ћу Вас убити јер ме неки пут вуче да Вас поједем“ (Достојевски 2009: 46).²⁷⁰

Ова метафора, наравно, није никаква гозбена слика. Међутим, она може послужити као полазна тачка за разумевање начина на који Достојевски приказује однос између прождирања и жеље за сексуалним поседовањем. Појести некога значити унети га у тело, освојити га потпуно, имати њега и његов свет. Овај реторички гест открива жељу за моћи, за враћањем изгубљене позиције чином прождирања.

²⁶⁹ Кејт Робертс је међу најзначајнијим велшким писцима 20. века. Била је позната као „Brenhines ein Plên“ („Краљица наше књижевности“). Писала је кратке приче, али и романе. Била је један од најистакнутијих велшких националиста.

²⁷⁰ Видети: Pavlovic, R. Y., and Pavlovic, A. M., „Dostoevsky and psychoanalysis-psychiatry in 19th-century literature“, *The British Journal of Psychiatry* 200.3 (2012): 181–181; LeBlanc, R. D., „Appetite for power: predators, carnivores, and cannibals in Dostoevsky’s fiction“, *Food in russian History and Culture* (1997).

У роману *Браћа Карамазови* (*Брѣтья Карамѣзовы*, 1880) алузија на везу између прождирања и сексуалности развијена је у целу гозбену слику – у слику теревенке, која је приказана у поглављу са симптоматичним насловом „Бунило“.²⁷¹ Психолошки однос између Миће и Грушењке веома подсећа на однос између Алексеја и Пољине, с том разликом што се у поменутој слици приказује тренутак Мићиног привидног тријумфа, привидног освајања сексуалног објекта који му непрекидно измиче. Будући да је, за разлику од Толстоја, код Достојевског на етичком плану веома изражен контраст између духа и материје, разумљиво је то што та непосредност освајања и уношења материјалног света има негативни контекст. То је свет пожуде, разуданости и прљавштине, који се обележава општим називом „карамазовштина“.²⁷²

Сексуални објекат замењен је храном и пићем – ликером и чоколадом. У оргијастичној гозби, Максимова подједнако занимају и сеоске девојчице и чоколадни слаткиши које им је понудио Мића. Да би се смисао алузије на храну боље разумео, треба имати у виду то да су писци 19. века, а међу њима и Достојевски, склони томе да о сексуалности говоре углавном само у подтексту. На основу информација датих у тексту може се закључити да је Максимов, Мићин слуга, у овој сцени оргијао с пијаним девојкама. Међутим, Достојевском је довољно да помене то да је Максимов попио две шоље топле чоколаде и да је тражио да поједе све бомбоне на столу.

Гозба у Мокром представља привремени тријумф плотског, карамазовског елемента у Мићином бићу. Како ће се током романа показати, такви тријумфи ће му донети само пропаст и душевне патње. То је тренутак када се Мића Карамазов потпуно претвара у свога оца, Павла Фјодоровича Карамазова. Његов тријумф је његов нови пад. Значење анализиране слике није превише сложено: на њој је приказана само динамика жеље у најуниверзалнијем смислу. Више је реч о томе да се представа о храни (бомбоне и чоколаде) контекстуализује као представа о

²⁷¹ Видети: Lynch, L. W., „People, Animals, and Transformations in Eugénie Grandet“, *International Fiction Review* 10.2 (1983). О сликама насиља код Балзака, у које спадају гозбене слике у роману *Евгенија Гранде*, видети: Pryweller, A. G., *Framing the dominant and the dominé: Symbolic violence in Balzac's Eugénie Grandet and Le père Goriot*, Diss. Miami University, 2006; Heathcote, O., *Balzac and Violence: Representing History, Space, Sexuality and Death in la Comédie Humaine*, Vol. 23, Peter Lang, 2009; Ruggiero, V., „Balzac and the Crimes of the Powerful“, *Societies* 5.2 (2015): 325–338.

²⁷² Више о овоме видети код: LeBlanc, R. D., „Slavic Sins of the Flesh: Food, Sex and Carnal Appetite in Nineteenth-Century Russian Fiction“.

женском телу, и то на један „посредан начин“. Такође није видљиво који свет овим гестом Мића одбија – запажа се само његова необузdana опсесија сексуалним објектом.

Због тога ову гозбену слику сврставамо у простије облике психолошке мотивације.

6.1.3.2.2. *Евгенија Гранде* Онореа де Балзака:

прождирање и поседовање новца

У роману *Евгенија Гранде* изгубљени објекат поседовања је новац и свет његове бесконачне циркулације. Буржујски аскета какав је Гранде новац никад не поседује већ је само опседнут тиме да га производи. То је највидљивије у четвртом поглављу романа када Гранде пожели да поједе сто за којим седе његова ћерка и синовац. Пре тога је замишљао како ће њих двоје венчати и како ће од тога брака он профитирати. Сто замењује свет апстракције – свет новца којег му никада није доста и који треба да се, захваљујући гозби, умногостручи. Суштина буржујског аскетизма није у поседовању као таквом, већ у сталном стварању нових услова за поседовање.²⁷³ Динамика буржујског тела контекстуализује се као представа о његовом трансцендирању у свет робе, новца и робноновчаних односа. Осваја се свет који је „аутентичнији“ од физичког тела, а који је немогуће представити. Гранде тражи позицију с оне стране материјалне стварности.

Његови мешетарски трикови слични су вампирском нагону по томе што се не односе на некакву директну, видљиву – већ на симболичку агресију. Он све ради у потаји кријући од непријатеља своје праве намере. С друге стране, он је незајажљив у својим финансијским амбицијама. Опседнут мислима о профиту, потпуно је безобзиран према другима и понаша се као крволочна животиња. Његова лешинарска психологија открива се у тренутку док размишља чиме да послужи свога синовца Шарла Грандеа. Да би некако удовољила жељама Евгеније Гранде, његова служавка Нанона моли га да јој допусти да припреми обилнији

²⁷³ О економском статусу оца Грандеа видети: Mattiussi, L., „Solder le compte de l’hostilité: l’économie de l’intrusion dans Eugénie Grandet, les hauts de hurle-vent et l’Idiot“, *L’étranger dans la maison: Figures romanesques de l’hôte: études* (2003): 35. О идеологији буржујског аскетизма видети: Le Wita, B., and Underwood, J. A., *French bourgeois culture*, Cambridge University Press, 1994.

ручак. Чувши то, Гранде о храни почиње да размишља као о роби, а не као о објекту телесне жеље. Главна му је брига колико ће га стајати такав ручак. У његовом свету нема разлике између Шарлових чизама и чорбе коју треба припремити: и једно и друго посматра као робу. Штавише, он и самог Шарла посматра као робу. Док размишља о томе колико би могле коштати Шарлове чизме, пита се да ли је особа која их носи довољно „квалитетна“. У том тренутку и саме чизме за њега постају храна. Гранде је однекуд чуо да у „у маст за обућу међу шећер“ да би могла да се боље сјаји“ (Балзак 1963: 64).

Шарлове чизме Нанона је оџушила и упитала господара да ли се могу јести (*Ibid.*, 76). На тај начин Балзак је спојио представе о канибалистичким и лешинарским инстинктима као метонимијама буржујске психологије. У неколико кратких реплика речено је много о психологији и једног и другог лика. Идеји да се чизме могу јести Нанона се смеје, док за Грандеа она уопште није смешна. Њих двоје о шећеру размишљају на различите начине. За Енону шећер је сировина, а за Грандеа је само симболична роба. Нанона у својој кухињи нема шећера. Због Грандеове штедње веома је сиромашна па завиди женама из Париза које се одевају раскошно, једу обилно и имају шећер у кући. Истовремено, жели да Грандеа наговори да јој да који су више за ручак. У тим тренуцима Гранде је опседнут мислима о новчаним трансакцијама које треба да предузме. Није му јасно зашто се Енона смеје због тога што је за њега шећер робни еквивалент за Шарлове чизме.

Алузије на шећер су посебно важне због тога што је шећер у Грандеовој кући забрањена супстанца. Гранде је аскета и не жели да у себе уноси „скупу робу“. У једном тренутку падне му на ум га идеја да оде код свога пријатеља Корнојеа и наговори га да убије гаврана. Чуо је да је чорба од гаврана најукуснија (Балзак 1963: 77). Када га Нанона упита да ли гаврани једу мрцине, Гранде одговара:

„Једу, као и цио свијет, оно што нађу... Зар не живимо и ми од мртвих. Шта су друго наслеђа?“ (Балзак 1963: 76).

Однос према апстракцијама постаје видљив тиме што је приказан као однос према телу. Буржуј њуши робу, а замишља новац који представља

еквивалент за ту робу. То је веома оригинална метафора. Гранде и властите тополе које расту на обали Лоаре посматра као обичну робу. Размишљајући о томе колико ће га тополе коштати и треба ли их уопште сећи, закључује да ће се оне хранити о трошку владе (Балзак 1963: 94). Тиме је несвесно дрвеће упоредио са својом породицом. И своју ћерку Евгенију Гранде посматра као робу.²⁷⁴

Смисао његове симболичке прождрљивости читаоцу постаје јасан тек онда када је нашао начин како да на најекономичнији начин реши свој, Шарлов и Евгенијин проблем. Шарлов отац се убио и он је остао без пребијене паре. Гранде га у исто време сажаљева и рачуна колико ће га стајати Шарлово путовање у Индију. Решио је да га пошаље у Индију надајући се да ће тамо успети да се снађе и обогати се. Када је схватио да је његов план веома промишљен, одлучио је да сам, на опште изненађење укућана, приреди раскошну гозбу. Он враћа на сто тањир са шећером. Одвојивши новац за гозбу, подмићује своју ћерку и свога будућег зета, али у исто време ужива у слици будућег богатства. Глад за новцем највидљивија је у тренутку када Гранде пожели да поједе сто за којим седе Шарл и Евгенија. Замишљајући злато које ће му донети венчање између Шарла и Евгеније, Гранде једе весело и обилно. Насупрот томе, Шарл и Евгенија ништа не окушају. Испоставиће се да ће та жеља за поседовањем одвести Грандеа у гроб. Бити до те мере опседнут новцем подједнако је апсурдно као и јести сто.

6.2. Одбијање хране

У сликама одбијања хране контекстуализује се представа о одбијању или неприхватању света који се доживљава као непријатељски. У егзистенцијалном смислу, тело јунака се овим гестом позиционира „са оне стране“ приказаног света. Главна „порука је“ да за тело „у том свету“ нема места.

Овај феномен писци стављају у једноставне и сложене контексте. У једноставним контекстима одбијање хране означава потпуно неприхватање непријатељског света. Примери за то су јунакиње у готским романима Ен Ретклиф, у којима је уздржавање од хране повезано с позитивним, а

²⁷⁴ О Грандеовој ситнобуржујској идеологији, видети: Tómasdóttir, F., „Le rôle et le statut des domestiques dans Eugénie Grandet et La Rabouilleuse d' Honoré de Balzac“ (2013).

продрљивост с негативним психолошким карактеристикама.²⁷⁵ У њима је психологија јунака контекстуализована етичким одређењима: бити уздржљив значи бити добар, а бити неуздржљив значи бити лош. У контексту готског романа свет који окружује тело преосетљиве и меланхоличне јунакиње приказан је као најобичнији физички амбијент. Због тога мучнина симболизује само апстрактну духовну и физичку патњу.

У Балзаковој новели „Вендета“ („La Vendeta“, 1830)²⁷⁶ на мучнину се алудира као на симптом духовне патње. Презрена и напуштена од родитеља и свих пријатеља, Порта ди Пијомба, племкиња прогнана с Корзике, умире од глади у тешким мукама. Њен несрећни љубавник, Луиђи, на све начине се труди да је извуче из беде, али све је узалуд. У једном тренутку му некако и успе да се домогне хране, али већ је касно и за несрећницу нема спаса.

Пркосећи својим родитељима који се противе њиховој љубави, Корзиканка свога изабраника уводи у кућу. Тамо затиче оца и мајку за столом и по нетакнутом ручку разабире да је њихово добро расположење намештено. „Ужасавање од хране један је од главних симптома који откривају животне кризе“ (Balzac 1864: 26).²⁷⁷ Овај коментар можемо протумачити као дискретну алузију на то да Портини родитељи не прихватају свет у којем она и Луиђи желе да живе.

Описи сличних симптома могу се наћи и у Балзаковој новели „Жена од тридесет година“. Уцвељена смрћу свога несуђеног љубавника, мадам Еглемон се из метежног париског живота повлачи у потпуну самоћу. У једној сцени приказано је како с крајњим гнушањем пиљи у тањире испред себе. Тиме хоће да се каже да је изгубила сваки апетит. Слично као у причи „Вендета“, алузија на одбијање хране не учествује у произвођењу специфичног значења, већ служи само као реторичка илустрација једног менталног стања. Ужасавање од хране више се односи на осећање него на објекат тога осећања и њен симболички однос према људском телу. Одбијање хране у овом случају контекстуализује се само као „неприхватање једног света“. Међутим, читалац нема представу о томе у какав „други“ свет, као резултат тога, себе позиционира Портино тело, као ни то какав

²⁷⁵ Видети: Shapira, Y., „Where the Bodies Are Hidden: Ann Radcliffe’s ‘Delicate’ Gothic“, *Eighteenth Century Fiction*, 188.4 (2006): 453–476.

²⁷⁶ Роман *Вендета* објављен је и 1840. године, у првом Фирнеовом издању *Људске комедије*. Роман *Вендета* био је четврти роман по реду у првом тому издања.

²⁷⁷ De Balzac, H., *The Vendetta*, No. 3, J. Redpath, 1864.

је уопште Портин унутрашњи свет. Због тога не можемо говорити о гозбеној слици, већ само о сигналима за универзално неприхватање света уопште.

6.2.1. Госпођа Бовари: одбијање хране као одбијање друштвеног космоса

Најјаснији пример за то како се проблематизује представа о одбијању друштвеног и симболичког космоса даје гозбена слика из деветог поглавља романа *Госпођа Бовари* Гистава Флобера. Ема Бовари тек што се вратила с бала у Виконтовом замку у кућу у Јонвилу, где ју је обузела велика чамотиња. Накуповала је речника, женских часописа, али ништа не помаже. Све више је раздражује Шарлово понашање и његово непознавање бонтона. Мучнина коју осећа у загушљивој трпезарији у кући је нешто више од произвољне слике њеног менталног стања. „Изгледало јој је као да је сва горчина њенога живота изнета ту на тањиру, уз пару од кувана мяса као да се из дна њене душе друга пара дизала са неке бљутавости“ (Флобер 2006: 1964). Флобер јасно жели да читаоцу скрене пажњу на специфичан однос између женског тела и амбијента који га окружује. Тај амбијент је нешто више од физичког амбијента: то је цео један свет вулгарности и свакодневице који Ему гуши са свих страна.²⁷⁸

Флобер изузетно ретко посеже за оваквим метафорама. Због тога употреба поменуте метафоре треба да укаже на то колико је овај тренутак откровења у роману посебан и значајан. Увек се може претпоставити да је уметник могао замислити ефектнију слику, али тешко је замислити суптилнији и ненаметљивији начин да се проблематизује однос између психолошког стања јунакиње, слике вулгарног света у којем је затечена и савршеног света о којем машта. Еми Бовари је горчина егзистенције „сервирана“ – употребом глагола „*asservir*“ истовремено се алудира на сан о лепшем свету, свету из бајки и романси. Дворе се и служе принцезе из бајки, а не провинцијалке из Јонвила. Читаоцу је сасвим јасно какав је свет о коме машта госпођа Бовари. Укратко, то је свет из романа, свет илузије.

²⁷⁸ О овој сцени видети више код: Furst, L. R., „The Role of Food in Madame Bovary“, *Orbis Litterarum*, 34.1 (1979): 53–65.

Значење гозбене слике веома је сложено. Њоме се не указује само на то да тело госпође Бовари не прихвата провинцијску свакодневицу. У исто време, Ема својим гестом показује, као што смо истакли, жељу за светом који је проживела само у романима.

6.2.2. Свидригајлов: опијање, гађење и разврат

Слично као и одбијање хране, одбијање пића симболизује неприхватање одређеног система знакова, али, за разлику од одбијања хране, има још једну симболичку димензију, а то је немогућност да се осети и проживи надахнуће. Ова димензија усложњава представу о одбијању. У романтичарској поезији и прози опијање алкохолом – најчешће вином и пунчом – производи надахнуће које јунака одводи у неки други, лепши свет. Примери за то су Хофманови *Ђавољи еликсири* и *Златни ћуп*.

Један од најзанимљивијих ликова који опијањем не могу да олакшају своје земаљске муке јесте Семјон Свидригајлов, најважнији споредни лик из романа *Злочин и казна* Фјодора Михајловича Достојевског.

Након разговора с Порфиријем Петровичем, у којем је признао свој злочин, Раскољников се запутио ка Свидригајлову, страхујући за живот своје сестре. Нашао га је у једном кафеу, загледаног у певачицу која га је забављала, и примећује да је попио само пола чаше вина. Свидригајлов признаје да ужива док га посматра. Пошто му се учинио сувише тајанственим, Раскољников прети да ће га убити ако злоупотреби податке о њему и његовом злочину. Таман када је Раскољников помислио да изађе из кафеа, Свидригајлов га задржава поменувши његову сестру Дуњу. Свидригајлов наставља да му прича о своме односу с Марфом и о томе како се заљубио у Авдотју Романовну. Раскољников примећује да је Свидригајлов пијан и боји се да и даље има лоше намере према његовој сестри.

Међутим, то пијанство је привидно. Иронија је у томе што се он напио само од пола чаше вина. Неспособност да се опије симболизује унутрашњи конфликт који га доводи до коначне трагедије. Свидригајлов жели да се опије зато што, свесно или подсвесно, жели да побегне из живота испуњеног развратом и прљавштином. Али он не може да се опије због тога што нигде не види излаза из

тог света, што не значи да га не тражи или да га није тражио. Он није романтичар и не може да се надахне као романтичар. Као и многи други развратници из романа Достојевског – попут Валковског из *Понижених и увређених* – подсмева се Шилеру и шилеровском надахнућу.

Током разговора он сам прави паралелу између опијања, уживања у храни и света који би желео да освоји, а који му недостаје. Прво се жали на то да није никакав гурман, а затим на то да нема никакве струке и да у животу није ништа постао. Он чини добра дела, али га ни та добра дела не испуњавају. То што је попио само пола чаше говори о томе да он не само да није пијан, већ и да не може да се напије. То значи да он, ипак, може да бира – између разврата и безумља повезаног с откровењем, које налазимо у већ анализираном опису Мармеладовљевог пијанства.

Свет који Свидригајлов не може унети у самога себе јесте свет аутентичног безумља, које је код Достојевског изједначено с откровењем. Он носи у себи клицу „руске ширине“, али не може да је до краја развије у себи. Он признаје да је попио мало више вина, али је такође јасно да је ироничан и да се уопште није напио. Штавише, очигледно је да се он и не осећа сасвим добро. Овде је јасно шта је то што Свидригајлов одбија: витална, животворна ширина људског бића која човеку омогућава да развије све своје најбоље особине. То је ширина којом се јунаци попут Разумихина, још једног „безумног пијанца“, надахњују и која им омогућавају активно, живо и плодно учествовање у свету. То надахнуће Свидригајлов не може да осети.

Међутим, интересантни су и они примери у којима писац проблематизује не само психолошко стање јунака, него и свет у који жели да „побегне“. Међу таквим романима су *Глад* Кнута Хамсуна и *Епископ* Габријела д'Анунција.

Дакле, у поменутој гозбеној слици могу се издвојити два кључна геста: жеља за напијањем и немогућност да се тело заиста опије. Апсолутна позиција којој Свидригајлов тежи јесте свет разврата, уживања, али она се конкретизује у односу на свет свакодневице. Међутим, истовремено указује се и на то да Свидригајлов не може да „побегне“ и да се мора враћати у свет из којег бежи. У физичком смислу, он се налази у свету стварности. У метафизичком, њега нема нигде.

6.2.3. Глад Кнута Хамсуна и Епископо Габријела

Д'Анунција: одбијање тајанственог света

У најпознатијем Хамсуновом роману *Глад* (*Sult*, 1890) неименовани интелектуалац лута улицама Кристијаније (Осло) у потрази за храном. Током четири епизоде упознаје низ мање или више тајанствених особа, од којих је најинтересантнија Илајали, млада жена с којом ступа у интимне односе.

Он поступа „витешки“: даје новац просјацима и скитницама, не једе понуђену храну и упушта се у ситне крађе. Самодеструктиван, морбидан и опседнут самим собом, с временом постаје жртва сопствених пројекција. Будући да му недостају храна, топлина и удобност, његово физичко и ментално стање налазе се у процесу непрекидног пропадања. Упркос томе, не гаји никаква непријатељска осећања према „друштву“ и за своје стање окривљује „бога“ и божански поредак. Заклиње се да се никада неће предати том поретку и да ће заувек остати странац у животу.

У роману је приказано не само „одбијање једног, неприхватљивог света“ него и потреба за уношењем другог света. Метафизичка глад, као жеља за уношењем бољег света, представља жељу за потпуним освајањем аутентичне позиције тела. Међутим, за разлику од описане сцене у роману *Злочин и казна*, „бољи свет“ је приказан не само као непријатељски већ и као несхватљив. Између метафизичке и физиолошке глади нема никакве разлике.

Тај свет је тајанствен у оној истој мери у којој читаоцу остају тајанствени порекло, друштвени статус и животна филозофија главног јунака. Уопште није јасно зашто води аскетски живот и зашто, упркос томе што је изнурен глађу, одбија понуђену храну. Док је глад код романтичара само друга реч за оскудицу и сиромаштво, дотле код Хамсуна она добија посебну улогу. Хамсун повезује представу о естетском опијању и физичком пропадању. До најсићушнијих детаља описујући шта се дешава с његовим пупком и грудима, приповедач у једном тренутку каже: „Her gik jeg med et Hoved, som der ikke fandtes Mage til i Landet, med et Par Næver, som Gud forsyne mig kunde male Bybud til Sigtemel, og sulted mig

vanskabt midt i Kristiania By!“ (Hamsun 1967: 56).²⁷⁹ Шта се то у његовоме телу заиста догодило? Зашто Хамсун није употребио неки уобичајени израз, као на пример: *sulte (sig) ihjel* или *sulte (sig) til døde* (изгладнио [себе] до смрти). Да би указао на то колико је одбијање хране и тајанственог света, посебно у уметничком смислу, Хамсун је употребио један од својих чувених „*språklige lykketreff*“ – говорних метиља. У граду Кристијанији глад је уметника физички деформисала, али он хоће да истину о свом стању саопшти на посебан начин. Све време тражи нови израз, а парадокс лежи у томе што га на то покреће и физиолошка глад. Опијеност Хамсуновог јунака долази из његовог изнуреног организма, несвестице и малаксалости.

У трећем поглављу романа неименовани уметник улази у ресторан, али, на чуђење конобарице, одбија да узме било какву храну. Спопадају га грчеви и тешки напади мучнине. Очи му се пуне сузама и он стиска песнице, проклињући тајанствене силе које га све време прогоне. Више пута повраћа насред улице.²⁸⁰ Након тога је посетио наредни ресторан и глад утолио с неколико бифтека. Тело се, дакле, буни и избацује из себе „свет“ који не прихвата. Међутим, није сасвим јасно који је то свет. Овај телесни гест контекстуализује се и као елемент „духовне побуне“, али и као обична физиолошка агонија.

Пасивни однос према свету свакодневице није као код романтичара еквивалентан пасивном односу и одбијању света вулгарности. Напротив, његов јунак као да жели да живи у свету вулгарности и као да сматра да је он саставни део једне уметничке егзистенције. Такође, остаје нејасно шта је његова утопија: за чим чезне и за чим је метафизички гладан.

У четвртном поглављу уметник од једног господина тражи коску за свога пса. Пошто му је господин дао коску, почиње да му неизмерно захваљује. Господин на то хладно одговори да није потребно да му толико захваљује. Уметник почиње да глође коску, али опет повраћа. Зашто му је било потребно да тражи баш коску, а не, на пример, комад меса? На то се не може дати јасан

²⁷⁹ „Ево ме овде, с главом за коју нема места у читавој земљи, и с две песнице, које, тако ми Бога, и пупак могу да измрве у најфинију прашину, и ишао сам и глађу себе деформисао“ (превод је наш).

²⁸⁰ Видети: Frimer, V., *Metaphysical Hunger and Distaste in The Notebooks of Malte Laurids Brigge by Rainer Maria Rilke, Hunger by Knut Hamsun and Nausea by Jean-Paul Sartre*, Diss. University of British Columbia, 1974.

одговор. Објекти физиолошке и естетизоване, „глади“ потпуно су ирационално изабрани. Све време читаоцу је јасно да глад треба да има неки виши смисао. Може се запазити да Хамсунов јунак све време узалуд тежи томе да се зближи са становницима Кристијаније. У поменутом примеру као да претераним захваљивањем жели да на неки начин придобије непознатог господина, који је, очигледно, веома збуњен његовим понашањем и једва чека да га се што пре отресе. Уметникова глад може представљати и глад за друштвом којег се гади. Телесни симптом тога гађења је повраћање.

Док је у норвешкој књижевности веома мали број оваквих књижевних модела, дотле се у прозној традицији несравњиво више и чешће јављају, посебно у натурализму, сиромашни и гладни студенти који долазе из села у град и доживљавају слична искуства (мада ни издалека толико гротескна), као, на пример, у роману Ане Гарборг *Уморни људи* (*Trætte Mænd*, 1891).

Ова промена парадигме од бекства у лавиринт до лавиринта бекства, изражена кроз реторику анорексије и надахнућа, највидљивија је у италијанској декаденцији. За разлику од француске и норвешке декаденције, она се нигде не компликује натуралистичком анатомијом, премда ће се, свако ко имало познаје Вергино дело, сложити с тим да сам италијански натурализам или веризам показује немало склоности ка анатомским детаљима. Али, декаденција остаје веома романтична.

Та чистота несецираних тела повезује велики број италијанских писаца с краја 19. и почетка 20. века, у чијим делима се јавља неуротични младић крхке и ломљиве грађе. Ову тенденцију можемо пратити од крхког тела Д’Анунциовог Епископа до хипохондричног тела Свевових психијатријских болесника из романа *Зенонова свест* (*La coscienza di Zeno*, 1923). Ђовани Пасколи и Антонио Фогацаро још су удаљенији од Хамсуновог апсурдног часа анатомије. Будући да би детаљна анализа ове тенденције увелико изашла из оквира нашег рада, задовољићемо се једним речитим примером из Д’Анунциовог романа *Епископо* (*Il Episcopo*, 1892).

Ђовани Епископо монотонију свакодневног живота покушава да прекине повременим одласцима на вечеру након посла са својим пријатељима. На једној од тих вечера упознаје се с конобарицом Гиневром, заљубљује се у њу и недуго

затим се с њом венчава. Епископа у исто време фасцинира и његов пријатељ Венцер, који представља његову сушту супротност: он је бескрупулозан, агресиван и веома сналажљив човек. Недуго након венчања, Епископо сазнаје да је Венцер опљачкао банку и побегао с новцем у Аргентину.

У међувремену, његова жена почиње да се према њему понаша крајње безобзирно. Епископо се нада да би рођење детета могло да спасе пољуљани брак, али нада је узалудна. Због породичних проблема потпуно занемарује своје дужности у канцеларији, а после више опомена, бива отпуштен. Утеху тражи у вину и стално се опија. Обузима га параноичан страх од тога да га жена вара с Венцером. Када је једном приликом Венцер закуцао на врата, излетео је из собе и убио га ножем. Описујући Епископове физиолошке проблеме, Д'Анунцио се служи традиционалном сликом раздражљивог песника, који занемарује свакодневни живот ради неког аутентичнијег живота.²⁸¹ Ту слику изокреће пренаглашавајући контекст физиолошких потреба. Епископова одбијање свакодневице описано је као реално, физиолошко гађење.

Епископо добија честе нападе несвестице и повраћања. Тешко подноси задиркивања својих пријатеља и стално има утисак да му се ради о глави. Док у потпуном бунилу тумара улицама Рима, кроз главу му пролазе следеће мисли:

„M’aspettava Battista, nella strada. E andavamo insieme in una cantina, a bere Che tregua? Che oblio? Chi ha mai saputo il significato di queste parole: *’affogare la tristezza nel vino’*? Ah, signore, io ho sempre bevuto perché mi son sentito sempre riardere da una sete inestinguibile; ma il vino non mi ha mai dato un attimo di gioia. Sedevamo l’uno in contro all’altro, e non avevamo voglia di parlare. Nessuno, veramente, parlava là dentro. Siete mai entrato in una di queste cantine silenziose? I bevitori sono solitarii, hanno la faccia stanca, si reggono una tempia con la palma della mano; e d’innanzi a loro sta il bicchiere, e i loro occhi fissano il bicchiere ma forse non lo vedono. È vino? È sangue? Sì, signore: l’una e l’altra cosa. Una sete inestinguibile“²⁸² (D’Annunzio 1892: 45).

²⁸¹ Видети: Giammarco, M., *La parola tramata: progettualità e invenzione nel testo di D’Annunzio*, Vol. 45, Carocci, 2005; LaValva, R., Chiara, P., *Vita di Gabriele d’Annunzio*, Edizioni Mondadori, 2013. „Paradigmi sacrificali di fine Ottocento“, *Annali d’Italianistica* (1997): 159–173; Bàrberi Squarotti, G., „L’uomo del sottosuolo: Giovanni Episcopo“, *D’Annunzio a Napoli* (2005): 41–59.

²⁸² „Батиста ме је чекао, на улици. Идемо заједно у једну кантину, да пијемо. Какав предах? Какав заборав? Ко је икада разумео значење израза *’утопити тугу у вину’*? Ах, господине, ја сам

Да ли Епископо жели да се опије као песник? Какве га то канине „окружују“?

Епископо медитира над сликом канине у којој седе „уморне пијанице“. И сам уморан, Епископо се поистовећује с њима и њиховим доживљајем стварности. Попут њих, ни он више не осећа никакву потребу за алкохолом. С једне стране, представа о жеђи контекстуализује жељу за једном изузетном позицијом тела – и узвишеном, поетском егзистенцијом. У исто време та представа открива и његово неприхватање свакодневице.

Употребом поетске фразе „*sete inestinguibile*“, Д’Анунцио иронично алудира на романтичарско бекство од свакодневице. Међутим, такво бекство показује се као немогуће. Епископо се пита шта уопште значи фраза „угасити жеђ“. Другим речима, пита се шта значи уопште унети у себе поетски космос. За разлику од романтичарских прича и романа, пасивни однос према свету свакодневице еквивалентан је немогућности да се бекство од ње уопште замисли и проживи. Када одбија храну, Епископо одбија да у себе унесе свет свакодневице. Када осећа гађење према пићу, одбија да у себе унесе свет поетске илузије.²⁸³ Израз „*sete inestinguibile*“ представља сасвим отрцану песничку фразу. Али, Епископо жели да буде оригиналан, и то је управо оно што га чини немоћним и гадљивим.

Слично као и Хамсунов јунак који, без јасног разлога, маше песницом ка небу, а овамо се, такође, поистовећује са самим Христом, тако и Епископо свој медицински делиријум замишља као Христове муке. Дакле, суштина је у томе да динамика преосетљивости тела треба да буде, *сама по себи*, контекстуализована као динамика душе. Међутим, представа о жеђи за другим светом помешана је са представом о физичкој, менталној агонији. Оскудно, мршаво и неухрањено тело напушта свет свакодневице. Тиме што физиолошки проблеми нису натуралистички приказани указује се на то да те муке и та „оскудност“ треба да

одувек пио само због неутажива жеђи која ме раздире; али вино ми никада није пружило радост. Седимо један наспрам другог и немамо воље за разговор. И збиља, тамо нико не разговара. Јесте ли икада ушли у неку од ових тихих канина? Пијанице су усамљене, лице им је уморно, слепоочнице држе у длановима. Пред њима стоје чаше и они у упиру у очи те чаше, али их не примећују. Да ли је то вино? Да ли је то крв? Да, сињоре. Једна неутажива туга“ (превели Павле Павловић и Андреа и Бернандини).

²⁸³ О иронији: Lombardi, код Д’Анунција видети: Mariano, E., „Sentimento Del Vivere, Ovvero, Gabriele d’Annunzio“ (1962), Elena, „Scar narrative-sore narrative the liquidation of realism in d’Annunzio’s Giovanni episcopo and l’innocente“, *Quaderni d’italianistica* 27.2 (2006).

открију аутентичан прелазак у свет духа. Мршаво тело се самотрансцендира, а његова жеђ треба буде метафизичка жеђ. Али испоставља се да је механизам жеље само једна слика параноје, лудила у којем нема ничег аутентичног, никаквог откривања егзистенције.

Сумануто лутајући градом, Епископо покушава да изгради неки виши и непредстављиви смисао, и то је прави симптом модерничке агоније. Пренапета чула витлају му визије од естетске истанчаности до неуравнотежене изоштрености, те на сваки, ма и најнезнатнији спољашни утисак одвише бурно реагује: ромор кише причињава му се као потмула бурљава у желуцу.²⁸⁴ Од својих пријатеља бежи у жељи да „поједе сопствену машту“.

Преосетљиво тело уклетог песника постаје код Д'Анунција физички видљиво: његови страхови, дотле повезивани с метафизичким падом или звезданим чежњама, сада су преточени у анорексичне кошмаре и хипохондричне дрхтавице. Током ручка Епископа хвата страх од Венцерових чељусту. Има осећај да су окренуте ка њему. Није му сасвим јасно ко је његов прави мучитељ или прогонитељ. Свестан је само тога да његову песничку опијеност медицинска агонија обесмишљава.

Укратко, представу о одбијању хране и пића повезује са представом о солипсистичком одбијању света уопште и потребом тела да у свету нађе „некакву позицију“. Међутим, представа о тој позицији није до краја јасна. Епископово тело прихвата разне светове, али их у исто време и одбија.

6.2.4. Антун Густав Матош: приповетка „Миш“

У приповетки „Миш“ Антун Густав Матош на први поглед потпуно преокреће представу о нејаком и слабуњавом мушкарцу. Главни јунак његове приче, Милиновић, прождире храну, доказујући самоме себи да може да се суочи са светом који не прихвата.

На почетку приче, из писма сазнаје да је његова девојка Љубица трудна. Он је саветује да абортира, предлаже да јој пошаље медицинске рецепте. На то се

²⁸⁴ О односу између неурозе и стварања код Д'Анунција видети: Finucci, V., *A Woman on the Mind: Aspects of Monomaniacal Love (D'Annunzio, Flaubert, Wharton)*, Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1983.

она буни позивајући се на моралне обзире који су, по његовом мишљењу, превише сентиментални. Назива је Русоовом Јулијом и никако не може да разуме шта уопште у модерно време значе морални обзире. Љубица га и даље моли да буде милосрдан према њиховом заједничком детету, али он остаје хладан. Намерава да јој пошаље писмо у коме је прекоревана због њене осећајности, али се двоуми. Застаје у гостионици у Улици Alserstrasse и наручује плзенско пиво и бифтеке. Задовољан је својим „киклопским апетитом“. Након тога сазнаје да Љубица у прво време осећа због тога задовољство. Али, убрзо затим поново га спопадају напади хипохондрије и испоставља се да ни издалека није хладан и равнодушан. О томе сведочи и крај приповести. Мада разлози за његово самоубиство остају обавијени велом тајне, јасно је да оно има везе с његовим неаутентичним и лажним осећајем моћи и контроле над ситуацијом у којој се налазе он и његова девојка. Главни проблем је у томе што Милиновић жели да у себе унесе оно што његово тело не може да прихвати.

Запажамо несклад између изгледа Милиновићевог тела и његовог огромног апетита. Крхкост његовог тела „требало би“ да открије то да он припада „бољем свету“. С друге стране, његов апетит односи се на потребу за утапањем у свет немачке културе и ничеанске филозофије.

Свет који он не може да прихвати јесте „туђи свет“, а свет који он симболички прождире јесте свет туђинске културе. Нимало није случајно то што је наручио плзенско, чешко пиво и задовољан је због тога што има „киклопски апетит“. Тај апетит само прикрива његове унутрашње слабости и осећање потпуне немоћи. Матошево решење је веома оригинално: његов јунак жели, али не може да прихвати свет у којем нема места ни за какве моралне вредности.

Иронија је у томе што управо крхко тело не прихвата „бољи свет“ – „свет“ аутентичне егзистенције. Тело се „буни“. На крају, ствара се представа о томе да је денди ништаван подједнако и у физичком и у духовном смислу.

*

* *

У роману 19. века уживање у јелу често се ставља у контекст сексуалне жеље. Контекст може бити јасно назначен, као код Толстоја, Балзака и Флобера,

или само „сугерисан“ као у Флоберовом роману *Госпођа Бовари*. Гурманско уживање подразумева добар укус и способност за одабирање објеката уживања. Да би бирање било могуће, мора постојати свест о обиљу могућности за телесно уживање.

Код Балзака то обиље се односи на обиље париског, а код Толстоја на обиље московског живота. Стива Облонски и Силван Понс бирају лепе жене. С једне стране, психологија гурманског уживања указује на цивилизовани укус, а с друге, уколико је уживање прекомерно, указује на животињске нагоне и опседнутост материјалним вредностима. Док Силван Понс машта о уласку у високо друштво, дотле Стива Облонски представља сам део тога друштва.

У роману *Госпођа Бовари*, у Шарловом гурманском заносу налазимо сличан однос између надахнућа и гурманства у Балзаковим романима. Већ смо приметили да се често превиђа то да је Шарл у Ему заљубљен једном веома земаљском љубављу. А онај који бира – то је сам Флобер, као писац ствара атмосферу уживања.

ЗАКЉУЧАК

У роману 19. века гозбене слике се јављају као веома ефектно средство за проблематизовање односа између представе о људском телу и представе о друштвеном одређивању, психолошкој мотивацији, начину презентовања гозбе и памћењу гозбе као жанра

У уводу рада, у дефиницији гозбене слике као посебно важну истакли смо њену уметничку, то јест поетичку димензију. Тиме смо покушали да избегнемо опасност која прети од растварања књижевних чињеница у дискурс психологије, антропологије или неке друге друштвене науке. Предност гозбених слика у односу на неке друге могуће слике јесте у томе што се у њима људско тело и представа о класним односима доводе у везу с контрастом „имати–немати“ и „природно–вештачко“.

У друштвеном одређивању контекстуализује се позиција тела у различитим друштвеним световима – свету буржоазије, свету пролетеријата итд. Заједничка црта за све облике друштвеног одређивања јесте однос угроженог тела према свету мучитеља или припадника више класе. Угроженост се контекстуализује представом о глади. Уочљива су три главна контекста друштвеног одређивања: однос немати–имати, однос природног тела према свету вештачких вредности и релативизација друштвене хијерархије. Закључили смо да у већини случајева припадник ниже класе доспева у свет више класе и да се на основу његовог односа према храни или предметима на гозби контекстуализује представа о његовом припадању или неприпадању.

Такође смо запазили да ова представа ни у ком случају није коначна: проблем припадања тела садржи различите димензије које се могу односити на етичке или егзистенцијалне парадоксе. Такав се парадокс, на пример, јавља у Золиним романима и проблем припадања радничког тела свету материје може се посматрати из различитих углова.

У роману 19. века „памти се“ жанр симпозиона. Ово памћење садржи важну филозофску димензију која се односи на однос између тела, беседе и догађаја. Захваљујући њему тело се позиционира у свету духа, или у свету

материје. Контекстуализацију омогућавају представа о одступању од правила – правила о редоследу догађаја и правила о садржају беседе.

Прву врсту „прекршаја“ чини провокатор, а другу потенцијални кваритељ гозбе, а за другу врсту прекршаја одговоран је и насилник и кваритељ гозбе, који је најживље оличен у фигури Алкибијада. Показали смо да по овим одступањима гозбене слике код Балзака и Достојевског највише подсећају на Платонов *Симпозион*. Сврха ових гозбених слика јесте у томе да филозофску димензију тела повежу с представом о стварном току догађаја у роману.

У поглављу посвећеном начину презентовања гозбе анализирали смо гозбене слике као слике гозбе. Писци 19. века служе се сликама гозбе да би приказали деликатне односе између људског тела, света естетске илузије и свакодневног живота. Те односе апострофирају алузијама на мирисе и укус хране, која је приказана као естетски објекат. Писац који је дао најоригиналнија и најсложенија решења за начин презентовања гозбе јесте Гистав Флобер. Помоћу слика обиља писци 19. века проблематизују представу о јединству и могућности људског бића с природом. Позиција тела се контекстуализује као позиција у односу на свет стварности и свет естетске илузије. На основу анализе релевантних текстова, закључили смо да се начин презентовања углавном, мада не увек, односи на импресију богатства. Парадигматичан пример за то јесте роман *Саламба*. Представа о неразрешеној позиција тела контекстуализује се употребом синестезије, којом се храна слика: тиме се проблематизује однос између тела посматрача и света слике.

Однос тела према обиљу служи као својеврсна мера за то колико и да ли уопште јунак романа припада или не припада рајском свету. Представа о припадању дочарава се представом о активном и пасивном односу према изворима обиља као и представом о „расположењу тела“. И један и други однос могу бити повезани са представом о аутентичној, рајској егзистенцији. У роману *Обломов* Ивана Гончарова расположење туге се повезује са амбивалентном позицијом. Није до краја „разрешено“ да ли се Обломов налазио у рају и да ли је дом Пшењичине заиста рај у који се вратио. Присуство тела у рајском свету контекстуализовано атмосфером аутентичне радости дао је једино Лав Николајевич Толстој. У њему је активни однос према обиљу повезан са идејом о

раду и радости. То је апсолутно јединство између тела које ради и природе која даје.

Гозбене слике могу послужити и за то да се прикаже психолошки карактер односа јунаковог тела према свету који га окружује. Овај однос конкретизује се представом о жељи: у складу с тим, однос може бити представљен као однос активне или пасивне природе. Однос према свету приказали смо као специфичан процес, динамику контекстуализације тела, његових могућности и његових склоности. Активан однос приказан је као уживање у храни или као жеља за поседовањем. Пасивни однос представљен је као неприхватање „приказаног света“ и тежња ка неком невидљивом свету – свету духа. Представа о поседовању на веома убедљив начин приказана је у роману *Евгенија Гранде* Онореа де Балзака. Представу о одбијању хране најдубље је проблематизовао Кнут Хамсун у роману *Глад*.

Општи закључак је да у роману 19. века гозбене слике представљају веома важно средство за приказивање симболичког статуса јунаковог тела. Писци 19. века открили су разноврсне могућности за њихову уметничку обраду. Богатство могућности утолико је интересантније што су, с једне стране, у роман уведене као симптом субверзије, а с друге, број могућности за њихову обраду био је ограничен деловањем цензуре. Упркос томе, романописци 19. века дали су огроман број оригиналних решења, која су послужила и која и даље служе као инспирација многим модерним писцима. Управо је то разлог због којег их треба стално изнова проучавати.

ИЗВОРНА ЛИТЕРАТУРА

1. D'Annunzio, Gabriele, *Giovanni Episcopo*, L. Pierro, 1892.
2. D'Annunzio, Gabriele, *Giovanni Episcopo*, Roma, 1892.
3. De Azevedo, Manuel Antônio Álvares, *Noite na taverna*, Clube de Autores, 2006.
4. Балзак, Оноре де, *Евгенија Гранде*, Београд, 1963.
5. Балзак, Оноре де, *Изгубљене илузије*, Београд, 1969.
6. Балзак, Оноре де, *Шагринска кожа*, Загреб, 1961.
7. De Balzac, Honoré, *L'illustre Gaudissart*, Bibebook, 1946.
8. Вајлд, Оскар, *Слика Доријана Греја*, 2004.
9. Вергилије, Публије, Марон, *Енеида*, Београд, 1964.
10. Gaskell, Elizabeth, *Cranford. 1853. Ed. Elizabeth Porges Watson*, London, 1998.
11. Гете, Јохан Волфганг, *Године учења Вилхелма Мајстера*, Београд, 2003.
12. Гете, Јохан Волфганг, *Избор по сродности*, Београд, 1954.
13. Гете, Јохан Волфганг, *Страдање младог Вертера*, Београд, 1975.
14. Гогољ, Николај, *Мртве душе*, Београд, 2003.
15. Gotthelf, Jeremias, *Die Schwarze Spinne: The Black Spider*, University Press of America, 2010.
16. Dickens, Charles, *Oliver Twist, or, The Parish Boy's progress (1838)*, 2003.
17. Достоевски, Ф.М., *Преступление и наказание*, Москва, 1975.
18. Достоевски, Ф. М., *Идиот*, Београд, 1988.
19. Достоевски, Ф. М., *Браћа Карамазови*, Београд, 1968.
20. Достоевски, Ф. М., *Коцкар*, Београд, 2009.
21. Зола, Емил, *Нана*, Београд, 1962.
22. Зола, Емил, *Трочачница*, Београд, 1963.
23. Иго, Виктор, *Јадници*, Београд, 1956.
24. Jókai, Mór, and Adolf Dux, *Ein ungarischer Nabob: Moritz Jókai. Dt. von Adolf Dux*, Vol. 2. mich, 1856.
25. Кадаре, Исмаил, *Генерал мртве војске*, Београд, 1977.
26. Матавуљ, Симо, *Бакоња фра Брне*, Сарајево, 1939.
27. Мелвил, Херман, *Моби Дик*, Београд, 1955.
28. Melville, Herman, *Moby-Dick. 1851*, México, UNAM, Colección „Nuestros Clás“, 1994.
29. Нечуй-Левицький, Иван, *Старосвітські батюшки та матушки*, Київ, 1988.
30. Norris, Frank, *The octopus*, Courier Corporation, 1965.
31. Петроније, Арбитер, *Сатирикон*, Београд, 1976.
32. Платон, *Гозба или о љубави*, Београд, 2015.
33. Прус, Болеслав, *Лутка*, Београд, 1995.
34. Queiroz, Eca, De, *Le crime du Padre Amaro*, La Différence, 2007.
35. Сад, Алфонс Франсоа, маркиз де, *Јустина или Невоље због врлине*, Београд, 1989.
36. Сремац, Стеван, *Ивкова слава*, Београд, 2004.
37. Твен, Марк, *Краљевић и просјак*, Београд, 1966.
38. Толстој, Лав, Николајевич, *Ана Карењина*, 1–2, Београд, 1982.
39. Толстој, Лав, Николајевич, *Рат и мир*, Београд, 1965.

40. Trollope, Anthony, *Doctor Thorne*, Oxford University Press, USA, 2014.
41. Тургењев, Иван, Сергејевич, *Прољетне воде*, Сплит 1985.
42. Уисманс, Жорис, Карл, *Насупрот*, Београд, 1966.
43. Флобер, Гистав, *Госпођа Бовари*, Београд, 1968.
44. Флобер, Гистав, *Саламбо*, Београд, 1990.
45. Hamsun, Knut, *Sult, fra: Samlede verker Bind 1*, Oslo, 1967.
46. Hardy, Thomas, „Tess of the D’Urbervilles. 1891“, Ed. Sarah E. Maier. Toronto, *Broadview Literary Text* (1998).
47. Хомер, *Илијада*, Београд, 1968.
48. Hugo, Victor, *Les misérables*, Paris, Gallimard, 1995.
49. Џејмс, Хенри, *Портрет једне лејди*, Београд, 1964.

ЛИТЕРАТУРА

1. Abbott, F. F., „The Origin of the Realistic Romance among the Romans“, *Classical Philology* 6.3: 250–270.
2. Ainsworth, D. E. S., „*Strangely Tangled Threads*“: *American Women Writers Negotiating Naturalism, 1850–1900*, ProQuest, 2007.
3. Albinski, N. B., „Utopia reconsidered: women novelists and Nineteenth-century Utopian visions“, *Signs* (1988): 830–841.
4. Alling, A. M., „Le désir mimétique dans *Illusions perdues* de Balzac“, *Nineteenth-Century French Studies* 42.1 (2013): 18–34.
5. Anderson, D. E., *The masks of Dionysos: a commentary on Plato's Symposium*, SUNY Press, 1993.
6. Anderson, R., „The Idiot and the Subtext of Modern Materialism“, *Dostoevsky Studies* 9 (1988): 77–89.
7. Bagnani, G., „The house of Trimalchio“, *American Journal of Philology* (1954): 16–39.
8. Baguley, D., *Emile Zola: L'Assommoir*, Cambridge University Press, 1992: 56–61.
9. Бахтин, М. М., „Слово в романе“, *Вопросы литературы и эстетики* (1975): 72–233.
10. Бахтин, М. М., *Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература* (1975).
11. Бахтин, М. М., Георгиевич Бочаров, С. и Валерианович Кожинов, В., *Эпос и роман*, Издательство „Азбука“, 2000.
12. Бахтин, М., *Проблеми Поетике Достојевског*, прев. Милица Николић, Београд, 2000.
13. Bakker, J., „The Pastoral Pessimism of William Gilmore Simms“, *Studies in American Fiction* 11.1 (1983): 81–90.
14. Banerjee, J. P., „Ambivalence and contradictions: The child in Victorian fiction“, *English Studies* 65.6 (1984): 481–494.
15. Barges-Rollins, Y., „Une 'danse macabre': du fantastique au grotesque dans la *Peau de chagrin*“, *Romantisme* 15.48 (1985): 33–46.
16. Barthes, R., „Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine“, *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, Vol. 16, No. 5, EHESS, 1961.
17. Beall, S. M., „Aulus Gellius 17.8: composition and the gentleman scholar“, *Classical Philology* (1999): 55–64.
18. Becker, K., „L'embonpoint du bourgeois gourmand dans la littérature française du XIXe siècle“, *Mutations* 1 (2009): 62–73.
19. Bérard, S. J., *La Genèse d'un roman de Balzac, „Illusions perdues“: 1837*.
20. Bernheimer, C. C., „Cloaking the Self: The Literary Space of Gogol's Overcoat“, *Publications of the Modern Language Association of America*(1975): 53–61.
21. Bertrand-Jennings, C., „Zola's Women: The Case of“, *Atlantis* 10.1 (1984): 26.4.
22. Beusterien, J., „Blotted Genealogies: A Survey of the libros verdes“, *Bulletin of Hispanic Studies* 78.2 (2001): 183–198.

23. Bierl, A., „Komos and Comedy; B. Pütz: The Symposium and Komos in Aristophanes (Drama: Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption 22.) Pp. x + 306, ill. Stuttgart and Weimar: Verlag JB Metzler, 2003. Paper, EUR39. 95. ISBN: 3-476-45318-9“, *The Classical Review* 55.2 (2005): 422.
24. Boghian, I., „Illness in the Brontë Sisters' Novels: Alcoholism, Madness, and Civilization“, *Sino-US English Teaching* 10.8 (2013): 638–649.
25. Bohrer, I., „The Significance of Eating and the Feast in Homer's 'Odyssey'“ (2005).
26. Bonner, C., „Dionysiac magic and the Greek land of Cockaigne“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Ginn and Company, 1910.
27. Bordeau, C., „The Power of the Feminine Milieu in Zola's 'Nana'“, *Nineteenth-century French studies* (1998): 96–107.
28. Borderie, R., „Le corps de la philosophie: 'la peau de chagrin'“, *L'Année balzacienne* 2.1 (2001): 199–219.
29. Borsody, S., „Modern Hungarian Historiography“, *The Journal of Modern History* (1952): 398–405.
30. Bosse, C. L., *Becoming and Consumption: The Contemporary Spanish Novel*, Lexington Books, 2007.
31. Bourdieu, P., „La distinction: critique sociale du jugement“ (1979).
32. Bowen, R. P., „Balzac's Interior Descriptions as an Element in Characterization“, *Publications of the Modern Language Association of America* (1925): 289–301
33. Bowie, A. M., „Thinking with drinking: wine and the symposium in Aristophanes“, *The Journal of Hellenic Studies* 117 (1997): 1–21.
34. Bowie, E. L., „Theocritus' Seventh Idyll, Philetas and Longus“, *The Classical Quarterly (New Series)* 35.01 (1985): 67–91.
35. Bowmer, J. C., *The sacrament of the Lord's Supper in early Methodism*, Dacre Press, 1951.
36. Bredsdorff, E., *Henrik Pontoppidan og Georg Brandes: en kritisk undersøgelse af Henrik Pontoppidans forhold til Georg Brandes og Brandes-linjen i dansk åndsliv*, Vol. 1, Gyldendal, 1964.
37. Brick, A., „Paradise and Consciousness in Hardy's Tess“, *Nineteenth-Century Fiction* (1962): 115–134.
38. Brombert, V., *Victor Hugo and the Visionary Novel*, Harvard University Press, 1986.
39. Brooks, P., „Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée“, *Romantisme* 19.63 (1989): 66–86.
40. Brooks, P., „Storied Bodies, or Nana at Last Unveil'd“, *Critical inquiry* (1989): 1–32.
41. Campagna, A. F., „Le journalisme et la vente de l'âme chez Balzac: Signes/Signatures/Significations“, *Nineteenth-Century French Studies* (1981): 175–184.
42. Canfield, A., „Les Personnages reparaissants dans 'la Comédie humaine'“, *Revue d'Histoire littéraire de la France* (1934): 15–31.
43. Caron, J. E., „Grotesque Naturalism: The Significance of the Comic in McTeague“, *Texas studies in literature and language* (1989): 288–317.

44. Carroll, A., „Human Milk in the Modern World: Breastfeeding and the Cult of the Dairy in Adam Bede and Tess of the d'Urbervilles“, *Women's studies* 31.2 (2002): 165–197.
45. Cazamian, L., *The Social Novel in England 1830–1850 (RLE Dickens): Routledge Library Editions: Charles Dickens*, Vol. 2, Routledge, 2013.
46. Chaudry, M. M., „Islamic Food laws: philosophical Basis and Practical Implications“, *Food Technology*, 46, 1992.
47. Clark, P. P., „Thoughts for food, I: French cuisine and French culture“, *French Review* (1975): 32–41.
48. Collard, P., „El Conde en la cocina de Jose“, *Saberes y sabores en México y el Caribe* 39 (2010): 335–349.
49. Cooter, R., „The Turn of the Body: History and the Politics of the Corporeal“, *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* 186 (2010): 393–405.
50. Cox, R. L., *Between earth and heaven: Shakespeare, Dostoevsky, and the meaning of Christian tragedy*, Holt McDougal, 1969.
51. Csöter, A., „Embourgeoisement theories and debates“, *Review of Sociology. Special Issue. Budapest* (1998).
52. Damon, Cynthia. *The mask of the parasite: a pathology of Roman patronage*, University of Michigan Press, 1997.
53. Davey, Lynda A. „La croqueuse d'hommes: images de la prostituée chez Flaubert, Zola et Maupassant“, *Romantisme* 17.58 (1987): 59–66.
54. Davison, R., *Camus: the challenge of Dostoevsky*, University of Exeter Press, 1997.
55. De Maeseneer R. I. T. A., „The Aesthetics of Hunger and the Special Period in Cuba“, *Caribbean Food Cultures: Culinary Practices and Consumption in the Caribbean and Its Diasporas* 18 (2014): 27.
56. Del Caro, A., „Nisbet, Hugh Barr, ed. German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller and Goethe“, *CUP Archive*, 1985, 1989: 589–605.
57. Delumeau, J., *Une Histoire du Paradis: Le Jardin des delices*, Paris: Fayard, 1992.
58. Derathé, R., *Jean-Jacques Rousseau et la science politique de son temps*, Vrin, 1995.
59. Dickenson, D., *George Sand: a brave man, the most womanly woman*. Berg Pub Limited, 1988.
60. Dickinson, L. E., *Theatre in Balzac's La Comédie Humaine*, Vol. 181, Rodopi, 2000.
61. Добролюбов, Н., *Что такое обломовщина?*, Litres, 2013.
62. Dover, K. J., „Aristophanes' Speech in Plato's Symposium“, *The Journal of Hellenic Studies* 86 (1966): 41–50.
63. Eagleton, T., *Criticism and ideology: A study in Marxist literary theory*, Verso, 2006.
64. Eltis, S., *Revising Wilde: society and subversion in the plays of Oscar Wilde*, Oxford University Press on Demand, 1996.
65. Ernest, A., *Emile Zola, novelist and reformer: an account of his life & work*, J. Lane, 1904.
66. Fanger, D., *Dostoevsky and romantic realism: a study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens, and Gogol*, Northwestern University Press, 1998.

67. Farrar, M., „The struggle for paradise“, *City* 6.3 (2002): 383–391.
68. Febles, E. A., *Explosive Narratives: Terrorism and Anarchy in the Works of Emile Zola*, Rodopi, 2010.
69. Felman, S., „Folie et discours chez Balzac: 'L'illustre Gaudissart'“, *Littérature* (1972): 34–44.
70. Fess, G. M., „A New Source for Balzac's Contes Drolatiques“, *Modern Language Notes* (1937): 419–421.
71. Figueira, T. J. and Nagy, G., *Theognis of Megara: poetry and the polis*, Johns Hopkins University Press, 1985.
72. Fogel, W., „Blacks in Meatpacking: Another View of The Jungle“, *Industrial Relations: A Journal of Economy and Society* 10.3 (1971): 338–353.
73. Forest, H. U., „La Couleur dans la Comédie humaine de Balzac“, *Modern Language Notes* (1943): 590–594.
74. Furber, D., „The Fate and Freedom of Balzac's Courtesans“, *French Review* (1965): 346–353.
75. Garner Jr., S., „Physiologies of the modern: Zola, experimental medicine, and the naturalist stage“, *Modern Drama* 43.4 (2000): 529–542.
76. Gibian, G., „Traditional symbolism in crime and punishment“, *Publications of the Modern Language Association of America* (1955): 979–996.
77. Gies, D. T., ed. *The Cambridge history of Spanish literature*. Cambridge University Press, 2004.
78. Gilman, S. L., „Black bodies, white bodies: Toward an iconography of female sexuality in late nineteenth-century art, medicine, and literature“, *Critical Inquiry* (1985): 204–242.
79. Givens, J., „A narrow escape into faith? Dostoevsky's Idiot and the Christology of Comedy“, *The Russian Review* 70.1 (2011)
80. Glassow, E. T., „Rossini's Mosè According to Balzac Excerpts from Massimilla Doni“, *The Opera Quarterly* 9.4 (1993): 23–41.
81. Goldberg, H., „Cannibalism in Iberian Narrative: The Dark Side of Gastronomy“, *Bulletin of Hispanic Studies* 74.1 (1997): 107–122.
82. Graber, G. H., *Die schwarze Spinne: Menschheitsentwicklung nach Jeremias Gotthelfs gleichnamiger Novelle dargestellt unter besonderer Berücksichtigung der Rolle der Frau*, Vol. 11, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925.
83. Grant, R. B., *The perilous quest: image, myth, and prophecy in the narratives of Victor Hugo*, Duke University Press, 1968.
84. Grossman, K. M., *Figuring transcendence in Les Misérables: Hugo's romantic sublime*, SIU Press, 1994.
85. Hammond, A., „The Honest and Dishonest Critic: Style and Substance in Mikhail Bakhtin's 'Discourse in the Novel' and Erich Auerbach's Mimesis“, *Style* 45.4 (2011): 638.
86. Harris, D. A., „Androgyny: the sexist myth in disguise“, *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal* 2.2 (1974): 171–184.
87. Haumann, H., *Geschichte Russlands*, Piper, 1996.
88. Hazen, J., „Angel's Hellenism in 'Tess of the D'Urbervilles'“, *College Literature* (1977): 129–135.
89. Heathcote, O., „Negative Equity? The Representation of Prostitution and the Prostitution of Representation in Balzac“, *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 40.

90. Henderson, J., „The life and soul of the party: Plato, Symposium“, *Intratextuality: Greek and Roman Textual Relations* (2000): 287–324.
91. Hermann, G., *Wörterbuch der ägyptischen Sprache im Auftrage der deutschen Akademien* (7 vols; Berlin, 1971), III, 428, 17.
92. Holford-Strevens, L., *Aulus Gellius: An Antonine Scholar and his Achievement: An Antonine Scholar and his Achievement*, Oxford University Press, 2003.
93. Honeyman, S., *Elusive Childhood: Impossible Representations in Modern Fiction*, Ohio State University Press, 2005.
94. Horn, P. L. and Pringle, M. B., *The image of the prostitute in modern literature*, Frederick Ungar, 1984.
95. Houmann, B., *Martin Andersen Nexø og hans samtid: 1869–1919*, Vol. 1, Gyldendal, 1981.
96. Houston, G., *Consuming Fictions: Gender, Class, and Hunger in Dickens's Novels*, SIU Press, 1994.
97. Hugo, V. and Amon, E., *Préface de Cromwell: drame romantique*. Larousse, 2001.
98. Hugo, V., *Actes et paroles*, Vol. 32, J. Hetzel, 1881.
99. Hunt, H. J., „Balzac's Pressmen“, *French Studies* 11.3 (1957): 230–245.
100. Hunter, S., *Victorian idyllic fiction: pastoral strategies*, Macmillan Press, 1984.
101. Hutchinson, A. C., „Les Misérables Redux: Law and the Poor“, *Southern California Interdisciplinary Law Journal* 2.2 (1993): 199–244.
102. Hyman, G., „'An Infernal Fire in My Veins': Gentlemanly Drinking in The Tenant of Wildfell Hall“, *Victorian Literature and Culture* 36.02 (2008): 451–469, Palgrave Macmillan, 2005.
103. Hyman, G., *Making a Man: Gentlemanly Appetites in the Nineteenth-Century British Novel*, Ohio University Press, 2009.
104. Иванић, Д. и Вукићевић Д., *Симо Матавуљ – Дело у времену* (2011).
105. Иванов, В., „Достоевский и роман-трагедия“, *Собр. соч* 4 (1881).
106. Ivask, G., „Dostoevsky's Wit“, *Russian Review* (1962): 154–164.
107. Jankowska, T., „Three dimensions of the garden in HG Wells's short stories“, *Beyond Philology* (2012): 119.
108. Jensenius, K., *Dansk litteraturhistorie*, Nyt nordisk forlag, 1951.
109. Johnston, K. R., *The Hidden Wordsworth*, WW Norton & Company, 2001.
110. Jooma, M., „Robinson Crusoe Inc (Corporates): Domestic economy, incest and the trope of cannibalism 1“, *Lit: Literature Interpretation Theory* 8.1 (1997): 61–81.
111. Кајзер, В., *Гротеска у сликарству и песништву*, Нови Сад, 2004.
112. Kamm, L., „In Mortal Combat: The Conflict of Life and Death in Zola's Rougon-Macquart (review)“, *Nineteenth-Century French Studies* 30.3 (2002): 423–424.
113. Kayser, W., „Das Groteske“, *Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* 2 (1957)
114. Keller, R. E., „Language and Style in Jeremias Gotthelf's Die Schwarze Spinne“, *German Life and Letters*, 10. 1. (1956): 2–13.
115. Kelly, M. R., „Restoring the disfigured human image: A Gogolian slap in the face and moral responsibility“, *The Russian Review* 68.2 (2009): 302–320.
116. Kenneth L., A., *Death in the dining room and other tales of Victorian culture*, Temple University Press, 1995.
117. Kisseleff, N., „Idyll and Ideal: Aspects of Sentimentalism in Tolstoy's Family Happiness“, *Canadian Slavonic Papers*, 21.3 (1979): 336–346.

118. Klancher, J., „Bakhtin’s Rhetoric“, *Reclaiming pedagogy: The rhetoric of the classroom* (1989): 83–96.
119. Knezevic, B., „An Ethnography of the Provincial: The Social Geography of Gentility in Elizabeth Gaskell’s ‘Cranford’“, *Victorian Studies* (1998): 405–426.
120. Kokobobo, A., *From the Pastoral to the Grotesque in Late Russian Realism, 1872–1899*, Diss. Columbia University, 2011.
121. Колесникова, А. В., *Бал в России: XVIII-начало XX века*, Азбука-классика, 2005.
122. Koopmann, H., *Goethe und Frau von Stein*, Beck, 2002.
123. Kuhn, A., „Dobroliubov’s Critique of Oblomov: Polemics and Psychology“, *Slavic Review* (1971): 93–109.
124. Kulnev, I., „Soziale Themen in den früheren Erzählungen von Boleslav Prus“ (2011).
125. Laisney, V., *L’arsenal romantique: le salon de Charles Nodier 1824–1834*, Diss. Paris 3, 1999.
126. Landeira, J., „Sabereres y sabores en México y el Caribe (review)“, *Hispania* 95.2 (2012): 348–349.
127. Lape, S., „Solon and the Institution of the ‘Democratic’ Family Form“, *Classical Journal* (2002): 117–139.
128. Launay, M., *Jean-Jacques Rousseau et son temps*, AG Nizet, 1969.
129. „Le libertin a Table“, u Sade: *Ecrire la Crise*, edited by Michel Camus and Philippe Roger, 6783, Paris: 1983.
130. LeBlanc, R. D., „Dinner with Chichikov: The Fictional Meal as Narrative Device in Gogol’s ‘Dead Souls’“, *Modern Language Studies* (1988): 68–80.
131. LeBlanc, R. D., „Food, Orality, and Nostalgia for Childhood: Gastronomic Slavophilism in Mid-nineteenth-Century Russian Fiction“, *The Russian Review* 58.2 (1999): 244–267.
132. LeBlanc, R. D., „Food, Orality, and Nostalgia for Childhood: Gastronomic Slavophilism in Mid-nineteenth-Century Russian Fiction“, *The Russian Review* 58.2 (1999): 244–267.
133. LeBlanc, R., „Unpalatable Pleasures: Tolstoy, Food, and Sex“, *Tolstoy Studies Journal* 6 (1993): 1–32.
134. Lecuyer, M., *Balzac et Rabelais*, No. 47, Paris, Societe d’edition „Les Belles Lettres“, 1956.
135. Lévi-Strauss, C., „The culinary triangle“, *Food and culture: A reader*. London: Routledge (1997): 28–35.
136. Lévi-Strauss, C., *Le triangle culinaire*, L’Arc, 1963.
137. Lindemann, K., *Jeremias Gotthelf, Die schwarze Spinne: zur biedermeierlichen Deutung von Geschichte und Gesellschaft zwischen den Revolutionen*, Schöningh, 1983.
138. Lotman, J., *Culture and explosion*, Vol. 1, Walter de Gruyter, 2009.
139. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя / Юрий Михайлович Лотман. – М.: Просвещение, 1988.
140. Лотман, Ю. М., „Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров.– СПб“, *Искусство–СПб* (2000).
141. Лотман, Ю. М., *Проблема художественного пространства в прозе Гоголя, Избранные статьи* (в 3-х т.). – Таллин: Александра, 1993.

142. Лотман, Ю. М., *Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)*, Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 1994.
143. Ludwig, P. W., „Politics and Eros in Aristophanes’ Speech: Symposium 191e-192a and the Comedies“, *American journal of philology* (1996): 537–562.
144. Lugg, C. W., *A Comparative Study of London and Paris in Some of the Works of Victor Hugo and Charles Dickens*, Diss. Polytechnic of North London, 1989.
145. Lukacs, G., „Balzac: Lost Illusions“, *Studies in European Realism* (1950): 47–64.
146. MacKendrick, Paul L. „The Great Gatsby and Trimalchio“, *Classical Journal*(1950): 307–314.
147. Malinas, Catherine, and Yves Malinas, „Emile Zola and genetics. The neurosis of the Rougon-Macquart family“, *Journal de genetique humaine* 29.5 Suppl (1981): 593–602.
148. Малиновский, А. Т. „Идиллическое в романе И. А. Гончарова“, *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер.: Філологічні науки* 2 (2013): 171–176.
149. Maltby, R. „The Language of Plautus’ Parasites“, *Theatre Ancient and Modern: Selected proceedings of an international research conference hosted by the Open University*, 1999.
150. Манн, Юрий, *Смелость изобретения: черты художественного мира Гоголя*, Детская лит-ра, 1979.
151. Marceau, Félicien, *Balzac et son monde*, Gallimard, 1955.
152. Martineau, Henri, *Le roman scientifique d’Emile Zola: la médecine et les Rougon-Macquart*, JB Baillière, 1907.
153. Massardier-Kenney, Françoise, *Gender in the fiction of George Sand*, No. 175, Rodopi, 2000.
154. Masters-Wicks, Karen, *Victor Hugo’s Les Misérables and the Novels of the Grotesque*, Vol. 12, P. Lang, 1994.
155. Mayfield, John, „’The Soul of a Man!’: William Gilmore Simms and the Myths of Southern Manhood“, *Journal of the Early Republic* (1995): 477–500.
156. McDonald, H. D., „Development and Christology“, *Vox Evangelica* 9 (1975): 5–27.
157. Milaš, Nikodim. *Pravoslavna Dalmacija: istorijski pregled*. Vol. 1. Sfairis, 1989.
158. Milder, Robert, „The Last of the Mohicans and the New World Fall“, *American Literature* (1980): 407–429.
159. Молнар, Ангелика, „Поэтика романов ИА Гончарова“, *Москва*, 2004, Лахманн, Р. „Дискурсы фантастического“, *М.: Новое литературное обозрение* 384 (2009): 7.
160. Monnet, Philippe, „Balzac Et Les Salons“, *Balzac et la peinture. Eds. Jean-Pierre Boyer and Élisabeth Boyer-Peigné. Tours: Les Belles lettres* (1999): 40–51.
161. Moretti, Franco, *The bourgeois: Between history and literature*, Verso, 2013.
162. Mrozowski, Daniel J., „How to Kill a Corporation: Frank Norris’s The Octopus and the Embodiment of American Business“, *Studies in American Naturalism* 6.2 (2011): 161–184.
163. Murav, Harriet, *Holy foolishness: Dostoevsky’s novels & the poetics of cultural critique*, Stanford University Press, 1992.
164. Murray, Oswyn, ed., *Symptica: a symposium on the symposion*, Oxford University Press.

165. Nabokov, Vladimir Vladimirovich, *Nikolai Gogol*, Vol. 78, New Directions Publishing, 1961.
166. Нечаенко Д. А., „Миф о сновиденности русской жизни в художественной интерпретации И. А. Гончарова и И. С. Тургенева (’Обломов’ и ’Новь’)“, Нечаенко Д. А., *История литературных сновидений XIX–XX веков: Фольклорные, мифологические и библейские архетипы в литературных сновидениях XIX-начала XX вв.*, М.: Университетская книга, 2011.
167. Нечаенко Д. А., *История литературных сновидений XIX–XX веков: Фольклорные, мифологические и библейские архетипы в литературных сновидениях XIX-начала XX вв.*, М.: Университетская книга, 2011.
168. Nelson, Roy Jay, *Causality and narrative in French fiction from Zola to Robbe-Grillet*, The Ohio State University Press, 1990, 1994.
169. Neubauer, John, „Bakhtin versus Lukács: Inscriptions of Homelessness in theories of the Novel“, *Poetics Today* (1996): 531–546.
170. Нямцу, А., „Легендарно-мифологическая традиция в романе И. А. Гончарова *Обломов*“, *Проблеми сучасного літературознавства* 14 (2006): 165–180.
171. Nussbaum, Martha, „The speech of Alcibiades: A reading of Plato's Symposium“, *Philosophy and Literature* 3.2 (1979): 131–172.
172. Отрадин, М. В., „’Сон Обломова’ как художественное целое“, *Русская литература* 1 (1992): 3–17.
173. Parker, D. C., „Balzac, the musician“, *The Musical Quarterly* 5.2 (1919): 160–168.
174. Parker, Lynn. „’Pure Woman’ and Tragic Heroine? Conflicting Myths in Hardy’s ’Tess Of The D’urbervilles’“, *Studies in the Novel* (1992): 273–281.
175. Pasco, Allan H., „Balzac’s ’L’illustre Gaudissart’ and Nascent Capitalism“, *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, Vol. 60, No. 4, Heldref, 2007.
176. Patterson, Galina, *The buffoon in nineteenth and twentieth century Russian literature: the literary model and its cultural roots*. University of Wisconsin--Madison, 1998.
177. Perrot, Philippe, *Fashioning the bourgeoisie: a history of clothing in the nineteenth century*, Princeton University Press, 1994.
178. Petrey, Sandy, *Realism and revolution: Balzac, Stendhal, Zola, and the performances of history*, Cornell University Press, 1988.
179. Petrović, Rade, *Nacionalno pitanje u Dalmaciji u XIX stoljeću*, Svjetlost, Sarajevo, 1968.
180. Pizer, Donald, *The Novels of Frank Norris*, Indiana University Press, 1966.
181. Place, David, „Zola and the working class: the meaning of L’Assommoir“, *French Studies* 28.1 (1974): 39–49.
182. Pleij, Herman, *Dreaming of Cockaigne: medieval fantasies of the perfect life*, Columbia University Press, 2003.
183. Ponty, Morice Merleau, *Fenomenologija percepcije*, Logos, Sarajevo, 1979.
184. Porter, James I., „The invention of Dionysus and the platonic midwife: Nietzsche’s Birth of Tragedy“, *Journal of the History of Philosophy* 33.3 (1995): 467–497.
185. Приходько, І., *Українська ідея у творчості І. Нечуя-Левицького*, Львів: Каменяр, 1998.

186. Pugh, Anthony R., *Balzac's recurring characters*, No. 24, Toronto, Buffalo, NY, University of Toronto Press, 1974.
187. Pütz, B., *The Symposium and Komos in Aristophanes (Drama: Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption 22)*, Stuttgart/Weimar, 2003.
188. Rabb, Melinda Alliker, *Satire and Secrecy in English Literature from 1650 to 1750*, Macmillan, 2007.
189. Raffel, Stanley H., „Parasites, principles and the problem of attachment to place“, *History of the Human Sciences* 19.3 (2006): 83–108.
190. Reddy, William M., „Condottieri of the pen: Journalists and the public sphere in postrevolutionary France (1815–1850)“, *The American Historical Review*, Vol. 99, No. 5 (Dec., 1994), pp. 1546–1570.
191. Riquelme, John Paul, „Oscar Wilde's Aesthetic Gothic: Walter Pater, Dark Enlightenment, and The Picture of Dorian Gray“, *MFS Modern Fiction Studies* 46.3 (2000): 609–631.
192. Rocha, Hildon, and Manuel Antônio Alvares de Azevedo, *Alvares de Azevedo, anjo e demônio do romantismo*, Livraria J. Olympio Editora, 1982.
193. Rogers, Pat., „Comic Maid-Servants in Swift and Smollett: The Proverbial Idiom of Humphry Clinker“, *Papers on Language & Literature* 39.3 (2003): 307.
194. Rogin, Michael Paul, *Subversive genealogy: The politics and art of Herman Melville*, Vol. 716, Univ of California Press, 1985.
195. Rollins, Yvonne Bargues, „Une 'danse macabre': L'Assommoir de Zola“, *Nineteenth-Century French Studies* (1981): 233–246.
196. Rosati, Gianpiero, „Trimalchio on stage“, *Oxford readings in the Roman novel*, Oxford (1999): 85–104.
197. Röthlisberger, Pierre, „Entre l'âme et le bois: une lecture totémique du Pinocchio de Collodi“, *Mémoire*, Montréal, 2008.
198. Rothstein, Morton, „Frank Norris and popular perceptions of the market“, *Agricultural History* (1982): 50–66.
199. Ruggiero Vincenzo, „Victor Hugo and Octave Mirbeau A Sociological Analysis of Imprisonment in Fiction“, *Cahiers de Defense Sociale* (2003): 246.
200. S. Praver, *Karl Marx and World Literature Praver*, Verso Books, 2014.
201. Salfinger, Theodor, *Gotthelf und die Romantik*, Vol. 3, Schwabe Verlag, Basel 1945.
202. Salman, Charles, „Anthropogony and Theogony in Plato's Symposium“, *Classical Journal* (1991): 214–225.
203. Samuel, Simon, *A postcolonial reading of Mark's story of Jesus*, Vol. 340, Bloomsbury Publishing, 2007.
204. Sarah Mombert, „L'Envers de l'histoire contemporaine: conjurations, complots et sociétés secrètes, moteurs souterrains du récit romanesque romantique“, *Stendhal, Balzac, Dumas: un récit romantique?*, Toulouse, PU du Mirail, 2006, p. 21–31.
205. Saxonhouse, Arlene W., „The Net of Hephaestus: Aristophanes' Speech in Plato's Symposium“, *Interpretation. A Journal of Political Philosophy Flushing, NY* 13.1 (1985): 15–32.
206. Saxonhouse, Arlene W., „The Net of Hephaestus: Aristophanes' Speech in Plato's Symposium“, *Interpretation. A Journal of Political Philosophy Flushing, NY* 13.1 (1985): 15–32.
207. Schom, Alan, *Emile Zola: a bourgeois rebel*, Queen Anne Press, 1987.

208. Schor, Hilary Margo, *Scheherezade in the Marketplace: Elizabeth Gaskell and the Victorian Novel*, Oxford University Press, USA, 1992.
209. Schor, Naomi, „Feminism and George Sand: lettres à Marcie“, 1992.
210. Schuerewegen, Franc, „Honoré de Bouillon, un air de famille: Triste histoire de la fin de Balzac“, *Balzac, pater familias*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 95–106.
211. Schwartz, Michael Adam, *Shattering laughter: Apocalypse and body in Herman Melville's*, Brandeis University, 2007.
212. Sckommodau, Hans, „Sens dessus dessous, sens devant derrière bei Balzac und Rabelais“, *Zeitschrift für romanische Philologie (ZrP)* 84.1–2 (1968): 49–66.
213. Scollard, Evan, „The Importance of Furniture in Tolstoy's Anna Karenina“, *The Trinity Papers*, 2014.
214. Sheffield, Frisbee CC, „Alcibiades' Speech: A Satyric Drama“, *Greece and Rome (Second Series)* 48.02 (2001): 193–209.
215. Shonkwiler, Alison R., *The financial imaginary: Dreiser, DeLillo, and abstract capitalism in American literature*, Diss. Rutgers University-Graduate School-New Brunswick, 2007.
216. Sider, David, „Plato's 'Symposium' as Dionysian Festival“, *Quaderni urbinati di cultura classica* (1980): 41–56.
217. Sider, David, „Plato's Symposium as Dionysian Festival“, *Quaderni urbinati di cultura classica* (1980): 41–56.
218. Slater, William J. „Simonides' house“, *The Phoenix* (1972): 232–240.
219. Slater, William, „Peace, the Symposium and the Poet“, *Illinois Classical Studies* (1981).
220. Слотердијк, Петер, *Критика циничког ума*, Београд, 2008.
221. Slott, Kathryn, „Narrative Tension in the Representation of Women in Zola 'L'Assommoir' and 'Nana'“, *Esprit Créateur* 25.4 (1985): 93–104.
222. Squires, Michael, *The Pastoral Novel: Studies in George Eliot, Thomas Hardy, and DH Lawrence*, University Press of Virginia, 1974.
223. Stanley, Christopher D., „Who's Afraid of a Thief in the Night?“, *New Testament Studies* 48.04 (2002): 468–486, 48.02 (2001): 193–209.
224. Stanton, Domna C., *The Aristocrat as Art: A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth-and Nineteenth-Century French Literature*, New World Library, 1980.
225. Stern-Gillet, Suzanne, „Poets and other makers: Agathon's speech in context“, *Dionysius* 26 (2008): 9–27.
226. Stilman, Leon, „Oblomovka revisited“, *American Slavic and East European Review* (1948): 45–77, стр. 70–73.
227. Stone, Harry, *Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making*, Bloomington: Indiana University Press, 1979.
228. Swingewood, Allan, *The Novel and Revolution*, London, 1976.
229. Шестов, Лев, *Достоевский и Нитше: философия трагедии*, Скифы, 1922.
230. Teodorsson, Sven-Tage, „Plutarch's Table Talk“, *The Classical Review (New Series)* 53.01 (2003): 74–75.
231. Thompson, Craig J., „A carnivalesque approach to the politics of consumption (or) grotesque realism and the analytics of the excretory economy“, *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 611.1 (2007): 112–125.
232. Thompson, Francis Michael Longstreth, *English landed society in the nineteenth century*, Routledge, 2013.

233. Tintner, Adeline R., „Balzac’s ’Madame Firmiani’ and James’s the Ambassadors“, *Comparative Literature* (1973): 128–135.
234. Tobin, Ronald W., „Booking the cooks: Literature and gastronomy in Moliere“, *Literary Imagination* 5.1 (2003): 125–136.
235. Toldo, Pietro, *Rabelais et Honoré de Balzac*, Honoré Champion (IS), 1905.
236. Topsøe-Jensen, Helge Gottlieb, *Scandinavian literature from Brandes to our day*, Vol. 32, The American-Scandinavian Foundation; WW Norton & Company, Inc., 1929.
237. Torgerson, Beth, *Reading the Brontë Body: Disease, Desire, and the Constraints of Culture*.
238. Tormey, Simon, *Anti-Capitalism*, John Wiley & Sons, Ltd., 2012.
239. Toussaint-Samat, Maguelonne, *A history of food*, John Wiley & Sons, 2009.
240. Trueblood, Alan S., „El castellano viejo y la Sátira III de Boileau“, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (1961): 529–538.
241. Turner, C. J. G., „Dead Souls Among the Devils“, *Canadian Slavonic Papers* 41.1 (1999): 33–43.
242. Vout, Caroline, „The Satyrical and Neronian Culture“, *Petronius: a handbook* (2009): 101–113.
243. Wall, Stephen, „Trollope, Satire, and The Way We Live Now“, *Essays in criticism* 37.1 (1987): 43–61.
244. Warren, Andrea, *Charles Dickens and the Street Children of London*, Houghton Mifflin Harcourt, 2011.
245. Waterman, Sue, „Literature and Material Culture from Balzac to Proust: The Collection and Consumption of Curiosities (review)“, *MLN* 116.4 (2001): 934–937.
246. Watt, Ian, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, 1997.
247. Watt, Ian, *The Rise of the Novel. Watt, The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Chatto & Windus, Londres, 1957.
248. Weber, Eugen, *Peasants into Frenchmen: the modernization of rural France, 1870–1914*, Stanford University Press, 1976.
249. Wenger, Jared, *The Province and the Provinces in the Work of Honoré de Balzac*, Princeton University, 1937
250. Wilde, Oscar, and George Henry Sargent, *Epigrams & aphorisms*, JW Luce and Company, 1905.
251. Wilkins, John, *The boastful chef: the discourse of food in ancient Greek comedy*, Oxford University Press, 2000.
252. Williams, Raymond, *Marxism and literature*, Vol. 1, Oxford University Press, 1977.
253. Wood, Stacy L., „Future fantasies: a social change perspective of retailing in the 21 st century“, *Journal of retailing* 78.1 (2002): 77–83.
254. Woods, Hollis Adolphus, *The Humor of Balzac*, 1962.
255. Yoon, Saera, „Communion or Camouflage: Food and Focal Locales in Anna Karenina“, *Studies in Slavic Cultures* 2 (2001): 135–150.
256. Zborilek, Vladimir, „Tolstoy and Rousseau a Study in Literary Relationship“, 1979.
257. Zimmerman, David A., „Frank Norris, Market Panic, and the Mesmeric Sublime“, *American Literature* 75.1 (2003): 61–90.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Павле Павловић је рођен 22. априла 1983. године у Београду. Завршио је Основну школу „Вук Караџић“ (1998) и Пету београдску гимназију (2002). На Филолошком факултету у Београду дипломирао је на Одсеку за општу књижевност и теорију књижевности (просек 8,56) и на Одсеку енглески језик и књижевност (просек 8,46). У јуну 2010. године, под менторством др Тање Поповић, одбранио је мастер рад са темом *Критика Достојевског у раном совјетском периоду*, са оценом десет. Докторске студије на Филолошком факултету у Београду уписао је 2010. године. До сада је објавио пет научних радова.

Објављени научни радови:

1. „Dometi Bahtinovog dijaloga“, *Književna istorija*, V 42, No. 142, стр. 523–536 (2010), УДК 82 (ISSN 0350-6428).
2. „Kritika Dostojevskog u ranom sovjetskom periodu“, *Zbornik Matice srpske za slavistiku*, V 79, 2011, стр. 17–49.
3. „Metaphors of space in Goncharov’s ‘Oblomov’“, *Studia Slavica Savariensia*, 2013, стр. 648–661, (HU ISSN 1216-0016).
4. „Vizuelizacija književnosti“ (приказ зборника радова), red. Kornelija Ičin i Jasmina Vojvodić, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, бр. 84, 2013, стр. 229–326.
5. „Japanese tradition in Polish modernism“ (зборник радова), Светлост са истока / Ex oriente lux: Japanese culture and we. Beograd: 2014. (Zbornik radova sa konferencije Culture of Modernism: Japanese – Slavic dialogue, u organizaciji Filološkog fakulteta u Beogradu, avgust, 2012).

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Павле Павловић

број уписа 10018

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Гозбене слике у европском
роману деветнаестог века

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
 - да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

у Београду, 18.02.2016

Павле Павловић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Павле Павловић
Број уписа 10018
Студијски програм Модул: књижевност
Наслов рада Гозбене слике у европском роману 19. века
Ментор Др Тања Поповић

Потписани Павле Павловић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, 18 02 2016.

Потпис докторанда

Павле Павловић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

ГОЗБЕНЕ СЛИКЕ У ЕВРОПСКОМ
РОМАНУ ДЕВЕТНАЕСТОГ ВЕКА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

- 2. Ауторство - некомерцијално
- 3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
- 4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, 18.02.2016.

Потпис докторанда

Taburot Taburo