

Lucija ŠVALJEK

Zagreb

# Lik čudovišnog gurmana i destruktivni pantagruelizam u romanima Amélie Nothomb

## 1. UVOD

Amélie Nothomb belgijska je autorica iznimno bogatog proznog opusa, koja se, ako je suditi po prijevodima, uspješno situirala i među hrvatskom publikom. U razdoblju od 2000. do 2020. godine prevedeno je četrnaest njezinih romana na hrvatski jezik<sup>1</sup> te se čini kako i dinamika prijevoda donekle nastoji pratiti geslo “jedna godina, jedan roman”, kao imperativ koji je Nothomb zadala svom pisanju. Svoju proznu poetiku izgradila je na spoju osebujna stila, bizarne tematike i žanrovski hibridnih oblika. Njezini romani često su napisani u dijaloškoj formi; dijalozi u njima ponekad su u funkciji intelektualnih rasprava koje odlikuje erudicija, morbidnost i crni humor, no ponekad i u funkciji postupka istrage zločina u kriminalističkom zapletu.<sup>2</sup> Dva romana koja su predmet ove interpretacije, njezin prvi roman *Higijena ubojice* i dvadesetprvi pod naslovom *Plavobradi*, premda su opsegom vrlo različiti, imaju cijeli niz podudarnosti; oba su dijaloški romani, u obama se javlja lik gurmana ubojice te se u obama ženski lik javlja u funkciji istražiteljice koja nakon razotkrivanja zločina ubija

<sup>1</sup> Riječ je o prijevodima sljedećih romana: *Higijena ubojice*, prevela Bosiljka Brlečić 2000; *Strah i trepet*, prevela Ivana Šojat, 2001; *Ljubavna sabotaža*, prevela Ivana Šojat 2002; *Kozmetika neprijatelja*, prevela Gordana V. Popović 2003; *Robert je njezino ime*, prevela Ela Argotić 2003; *Antikrista*, prevela Andrea Grgić Marasović 2004; *Protiv Katiline*, prevela Ela Argotić 2003; *Lastavičin dnevnik*, prevela Anja Jović 2007; *Biografija gladi*, prevela Ana Kolesarić 2008; *Ni Evina ni Adamova*, prevela Anja Jović 2010; *Vladavina moćnih*, prevela Anja Jović 2010; *Oblik života*, prevela Anja Jović 2012; *Plavobradi*, prevela Vlatka Valentić 2013; *Žed*, prevela Marija Paprašarovski 2020.

<sup>2</sup> U studiji posvećenoj pripovjednoj tehnici Nothombinih romana Shirley Ann Jordan polazi od zapažanja prevage dijaloških nad narativnim oblicima u njezinu pismu. Naime, pripovjedne situacije u prvom i trećem licu vrlo su rijetke u njezinim romanima, a kada se i javljaju, služe samo za postavljanje dijaloškog prizora. Dijalozi doprinose dramatičnosti atmosfere, ali omogućuju i intelektualnu konfrontaciju pa stoga njihovu funkciju Jordan povezuje sa *sokratovskim dijalogom*, žanrom koji je Bahtin također uključio u kontekst književnih oblika izgrađenih na karnevalskom osjećaju svijeta i (sokratovskom) uvjerenju o dijaloškoj prirodi istine (Jordan 2003: 95).

počinitelja. Takav rasplet predstavlja svojevrsnu subverziju kriminalističkog zapleta budući da trijumfalno ubojstvo istražitelja nad počiniteljem nadilazi standardne obzore očekivanja čitatelja krimića. Osim toga, u obama romanima žene istražiteljice postaju ubojice nakon što pobjeđuju u intelektualnom dvoboju rasplićući usput neku enigm, pa taj obrazac donekle korespondira i s izokretanjem mita o Edipu – u mitskoj (sub)verziji koju piše Amélie Nothomb Sfinga pobjeđuje i ubija Edipa nakon razrješenja zagonetke koju on predstavlja. Pritom se u obama romanima semantički kompleks hrane aktualizira i na tematsko-motivskoj i na jezično-stilskoj razini. Hrana, štoviše, predstavlja dominantu oko koje se gradi lik na razini diskursa (u karakterizaciji gurmanskog lika neizravnim prezentacijom kroz govor i vanjski izgled), ali i na razini priče (u svim tematskim slojevima romana). Stoga ćemo u interpretaciji podsjetiti na analitički model koji je razvio Gajo Peleš u tumačenju priče, odnosno “semantičke substrukture romana”. Značenjski ustroj romana Peleš vidi kao umreženu strukturu značenjskih jedinica “osobnosti, skupnosti i opstojanja”, a njihove sastavnice u svojoj teoriji približe imenuje izvedenicama *psihem*, *sociem* i *ontem* te slijedom toga izvodi i nazive za “psihemsku, sociemsku i ontemsku narativnu figuru”.<sup>3</sup> Književnim likovima gurmana iz romana Amélie Nothomb pristupit ćemo navedenim hijerarhijskim slijedom prateći odnose koji se razvijaju među narativnim figurama, uz pretpostavku da je u njihovu umrežavanju i interferenciji presudno projiciranje diskursa hrane na psihemskim,

<sup>3</sup> Peleš ovako formulira temeljne koncepte svoje teorije i njihovo imenovanje: “Razlikujem tri vrste *značenjskih sastavnica* (svojstava) te ih imenujem: psihem, sociem i ontentem, pa istim slijedom tri vrste *narativnih figura*: psihemsku, sociemsku i ontemsku (...) Ovakvom razdiobom značenjskih sastavnica (svojstava) i jedinica (figura) pripovjednog teksta možemo točno odrediti hijerarhijsku razinu pojedine figure i njezino mjesto u semantičkom ustroju datog djela” (Peleš 1999: 228). Nadalje, uz *značenjske jedinice*, *značenjske sastavnice*, *narativne figure* Peleš uvodi i pojam *mreže značenjskih jedinica* izdvajajući na toj razini ontemski, sociemski i psihemski niz (usp. grafički prikaz semantičke substrukture romana u Peleš 1999: 290).

socijskim i ontemskim semantičkim razinama. Nakon analize “konkretnih narativnih figura”<sup>4</sup> (u ovom slučaju to su gurmani ubojice), kada dođemo do vrha semantičkog stabla, odnosno interpretacije ontemskog značenjskog polja, pokušat ćemo otvoriti pitanja koja se tiču tzv. “tipskih pojedinačnosti”, odnosno pitanja koja se dotiču žanrovskih specifičnosti i konteksta u kojima znakovi osobnosti prerastaju konkretne figure i pojavljuju se kao “žanrovske narativne figure” (u ovom slučaju, to će biti žanrovski kontekst menipske satire).

## 2. PSIHEMSKA NARATIVNA FIGURA: GURMANI, UMJETNICI I UBOJICE

Kada je riječ o psihemskoj narativnoj figuri ili figuri osobnosti, književni gurmani u obama romanima dijele cijeli niz obilježja. Osim što su definirani specifičnim odnosom prema hrani, oba glavna muška lika ubojice su i umjetnici, a destruktivan odnos prema životu temelje upravo na izopačenom shvaćanju svojih umjetničkih aktivnosti. Pored toga, obojica žive u izolaciji u zatvorenom klaustrofobičnom prostoru, i obojica, uz mizantropiju, razvijaju patološki odnos prema ženama koji je djelomično mizogin, no u većoj mjeri predstavljen kao cijeli kompleks nastranih sklonosti i poremećaja osobnosti koje rezultiraju nasiljem.

U romanu *Higijena ubojice* u središtu je lik slavnog pisca, dobitnika Nobelove nagrade za književnost Prétéxtata Tacha, kojemu su osamdeset i tri godine, boluje od raka hrskavice i preostala su mu još dva mjeseca života. U romanu *Plavobradi*, koji je zapravo moderna verzija Perraultove bajke, u središtu je lik Don Elemirija Nybala i Milcara, španjolskog plemića koji živi u Parizu. Dok Prétéxtat Tach iz svog stana ne izlazi dvadeset i četiri godine, Don Elemirio čak četrdeset godina ne napušta svoju palaču.

Prétéxtat je proždrljivac nezasićenog apetita definiran tjelesno, svojom debljinom i nepokretnošću. Dane provodi u ritmu punjenja i pražnjenja crijeva, nakon čega u pokretnom naslonjaču odlazi u sobu za pušenje i prati televizijske reklame. Nazivi kojima se u izravnoj definiciji opisuje Tach prikazuju ga groteskno, kao granično biće između ljudskog i animalnog, ali i između svetog i profanog – s jedne strane, on je “gomila sala”, “odvratno debelo stvorenje”, “doktor masturbacije” “grafomanski eunuh”, a s druge strane “Mesija pretilosti”, “sveto čudovište” “prognani titan”, “genij zaustavljen u svom hodu”. Za njegovu neizravnu prezentaciju osobito je znakovita scena u kojoj prvi novinar koji ga intervjuira, fasciniran njegovim “totalitarnim metabolizmom”, ne uspijeva dovršiti intervju bez povraćanja dok Tach pritom likuje. Naime, novinarov osjećaj odbojnosti i gađenja

kulminira u trenutku kada on prepozna sebe u ulozi objekta Tachove probave.<sup>5</sup> Nakon što gađenje preraste u strah od Tachova čudovišnog apetita, novinar njegov lik vidi kao “veliku trbušnu šupljinu”, a njegov vanjski izgled opisuje iznutricama – on je “gladak kao jetra, ljigav kao slezena, gorak kao žučna kesica” (*ibid.*). Tada čak i prostor u kojem obitava Tach, njegova mračna soba u prizemlju neugledne zgrade, postaje svojevrsni *locus horridus* definiran kao mitski animalni želudac, tj. kao “prava kitova utroba” (*ibid.*).

Ime Prétéxtata Tacha može se sagledati kroz Pelešovo određenje imena kao središta ili jezgre psihemske narativne figure (Peleš 1999: 236). Njegovo ime moglo bi se povezati s francuskim izrazom *sous prétexte de*, u značenju “s namjerom”, “s predumišljajem”. On je uistinu “pisac s predumišljajem” jer je svjesno manipulirajući nezdravim interesom koji javnost pokazuje za njega, odlučio svoj posljednji roman pod naslovom *Higijena ubojice* ostaviti nedovršenim, a u tom romanu metaforama prikriti priču o ubojstvu koje je davno počinio. No, pri kraju romana, nakon što ga novinarka razotkriva, uspije ga nagovoriti i na objašnjenje porijekla svog neobičnog imena. Tada joj priznaje da se rodio 24. veljače, na dan svetog Prétéxtata, a njegovi roditelji priklonili su se kalendaru u nedostatku nadahnuća. Pisac pritom ljutito zagovara načelo imenovanja po kršćanskim izvorima, nasuprot pomodnim “poganskima”, dok mu se novinarka izruguje spominjući mogućnost da se zove Pokladni Utorak (116). Kao što ćemo vidjeti u interpretaciji koja slijedi, ovo nije jedina, pa dakako ni slučajna, karnevalska aluzija koju u ovom romanu možemo protumačiti kao žanrovski signal menipske satire.

S druge strane, Don Elemirio, iz suvremene verzije Modrobradog, živi životom ekstravaganantnog sociopata, tvrdeći da ga “prostaštvo i dosada vanjskog svijeta sablažnjavaju” (Nothomb, 2013: 18)<sup>6</sup>. Za razliku od Tacha koji je ciničan i vulgaran, Don Elemirio je intelektualac profinjena ukusa – on čita Kanta, Bibliju, ne gleda televizor, sluša gramofonske ploče. No, on također ima svoj *locus horridus*, “tamnu komoru”, u koju je Saturnini, najnovijoj podstanarki u njegovoj palači, zabranjen ulaz. Tamna komora nije samo prostor za razvijanje fotografija, nego je i komora s ugrađenim sustavom za hipotermiju u kojoj je Don Elemirio zaleđivanjem ubio prethodnih osam podstanarki. Svaka podstanarka za njega predstavlja određeni stupanj *saturacije* (tj. određenu boju), a budući da želi posjedovati cijeli spektar, ubija ih “iz kromatskih pobuda” kako bi ih nakon toga mogao

<sup>5</sup> “Samo što me je pogledao, osjećao sam kako me probavlja, kako me rastvara u sokovima svojeg totalitarnog metabolizma” (Nothomb 2000: 19). Svi daljnji navodi iz romana *Higijena ubojice* u ovom radu označavat će se samo brojem stranica u zagradi, prema izdanju navedenom u popisu literature.

<sup>6</sup> Svi navodi iz romana *Plavobradi* nadalje će se označavati samo brojem stranica u zagradi, prema izdanju navedenom u popisu literature.

<sup>4</sup> Za razliku “konkretnih narativnih figura” i “žanrovskih narativnih figura” usp. Peleš 1999: 222.

fotografirati.<sup>7</sup> Pritom koristi isključivo fotoaparat marke *Hasselblad* s kojim je teško snimati portrete jer ima dugu ekspoziciju pa je stoga “normalno” obrazloženje da prethodno mora ubiti model kako bi postigao savršen portret; ženu je, naime, po njegovim riječima “teško fotografirati živu, neprestano se miče” (101). Osim fotografijom i kuhanjem, Don Elemirio bavi se i šivanjem; za svaku ubijenu podstanarku koju je zaledio da bi je mogao fotografirati prethodno je sašio poseban odjevni predmet i pridružio mu određenu boju. Kulminaciju zaplet doseže u trenutku kada Saturnini daruje “šampanjsku zlačanu suknju”. Naime, kako bi stvorio “savršenu dugu od ženskih tijela” potrebna mu je zadnja boja spektra – žuta. Tu boju predstavlja upravo Saturnina koja je, kao i Don Elemirio, razvila sklonost zlatnim nijansama. Osim toga, žuta je boja vezana uz jaje, kremu od žutanjaka serviranu u zlatnoj čaši i šampanjac, pa u skladu s tim Don Elemirio za sebe tvrdi da je “strastveni ljubitelj jaja po teološkoj liniji”.

Dodao bih i da je sveta Španjolska oduvijek dužno štivala jaje. Redovnice su za škrobljenje koprena u Barceloni trošile toliko bjelanjaka da su kuharice morale vječno izmišljati recepte sa žutanjcima. (26)

I u ovom “teološkom obrazloženju” prisutno je povezivanje hrane, odjeće i boja koje odlikuje Don Elemiriova uvrnuta promišljanja o umjetnosti i smrti.

Osim deserta od žumanjaka, Don Elemirio priprema i druga probrana jela za Saturninu; na njihovom prvom zajedničkom obroku druženje počinje mesnim rolicama (koje ona naziva *bezglavim ptičicama*), zatim slijedi torta *saint-honoré*, jastog i *zarzuela* sa šparogama. Saturnina s njim dijeli i ljubav prema skupim šampanjcima *Laurent-Perrieru*, *Roedereru*, *Dom Pérignonu*, pa za svaki susret Don Elemirio nabavlja za nju neki drugi ekskluzivni šampanjac – *Laurent-Perrierov Grand Siècle* (52), *Dom Pérignon* iz 1976. godine (59), *Taittingerov Comtes de Champagne* (80), *Roedererov Cristal* (116). Za posljednji susret donosi *Krug Clos du Mesnil* iz 1834. godine, no tu će bocu na kraju Saturnina popiti sama nakon što njega zatvori u komoru i osudi na istu smrt kojom su umrle sve prethodne podstanarke.

<sup>7</sup> Njegova nastrana ljubav prema bojama otkriva se u trenutku kada se Saturnina divi boji deserta – riječ je o boji kreme od žutanjaka u čaši od zlata (26). Don Elemirio se istog trena zaljubljuje u nju i želi je osvojiti pripremajući joj slasna jela. Priprema i poseban dar za Saturninu, “dugu suknju od zlačana baršuna” koju naziva “šampanjskom suknjom” (64), a zatim joj u razgovoru za večerom priznaje svoju strast prema šivanju. Naime, prije nego je u kriogeničkoj komori ubio osam podstanarki prethodno im je sašio i darovao odjevne predmete u skladu s bojom koju su za njega predstavljale – Emelini “haljinu boje dana”, Prozerpini “sklopivi cilindar od kaleške čipke”, Severini “plavi plašt”, Inkarnatini “crvenu košuljicu”, Terpentini “zeleni pojas-steznik”, Meluzini “prijenu haljinu” od vrata do gležnjeva za njene “zmijске oči i stas”, Albumini “bluzu boje ljuske jajeta s pusličastim ovratnikom od stiropora”, Digitalini “grimizne rukavice od grimiznog tafta” (67).

Za razliku od ekskluzivnih i profinjanih gurmanskih izbora Don Elemiria, opisom svog jelovnika tijekom intervjua Tach uspijeva jednog novinara natjerati na povraćanje. Popis hrane izaziva mučninu i odvratnost jer je ispunjen masnoćama i odbojnim namirnicama, a to pretjerivanje posve je usklađeno s Tachovim neugodnim tjelesnim izgledom. Tako njegov doručak uključuje tripice pirjane na guščjoj masti, žumanjak s mlijekom, uštípke od mozga i pirjane bubrege. Uz naviku žvakanja karamela između obroka, napominje kako navečer jede sjeckano svinjsko meso u masti, hladetinu, suhu slaninu, pije ulje iz konzerve sardina i masni bujon koji skuha od kožica slanine, svinjskih nožica, kostiju s moždinom i pilećih trtica “čija je žuta mast dobila spužvastu strukturu” (32). Uz sve to ide i koktel *aleksandra* u koji stavlja maslac, što je kap koja prelije čašu te novinara na kraju natjera na prekid intervjua i povraćanje.

### 3. SOCIEMSKA NARATIVNA FIGURA: ARISTOKRACIJA

Pozivajući se na studiju Michela Butora<sup>8</sup> o vezi romanesknog karaktera i kategorije grupe, Gajo Peleš upozorava na činjenicu kako je još i prije Balzaca, koji je posredstvom pojedinca govorio o društvenoj skupini te time ujedno deplasirao poznatu Kayserovu definiciju romana kao priče o pojedincu za pojedinca, kategorija grupe bila važna za roman, primjerice pikarskog ili viteškog tipa. Peleš ističe činjenicu da pojedinac uvijek pripada nekoj grupi, svojim porijeklom ili statusom, a taj odnos prema grupi određuje i njegovu pojedinačnost. Kada se, na primjer, u određenom književnom tekstu uvodi književni lik aristokratskog porijekla, to usložnjava njegovu psihemsku konfiguraciju, ali uvodi u tekst i sve one značenjske sastavnice koje izlaze iz okvira njegove pojedinačnosti: “Čim bi se spomenulo ime nekog plemića, tada bi se pojavilo sve ono što iza njega stoji” (Peleš 1999: 244). Osobitu pažnju Peleš posvećuje analizi plemstva kao izrazito semiotične narativne figure s eksplicitno iskazanim znakovljem koje ostavlja svoje tragove i u književnoj obradi (*ibid.* 253). Naime, već samo ime nekog dostojanstvenika ili plemića upućuje na određenu političku i semantičku dimenziju. To zapravo znači da osobno i obiteljsko ime nije samo jezgra psihemske narativne figure, nego upućuje i na grupu i na prostor, odnosno na sve ono što stoji iza pojedinca oblikujući društveni kontekst u kojemu se kreće. Time se “izmišljene pojedinačnosti” (likovi ili fiktivna mjesta) povezuju sa stvarnim referentima, mjestima i društvenim skupinama, a tako se ujedno stvaraju i poveznice značenja u samoj priči sa značenjima izvan romana.

<sup>8</sup> Riječ je o Butorovu članku objavljenom 1964. godine (“Individue et groupe dans le roman”. *Répertoire* 2, 73–87).

Osim što su gurmani i ubojice, Prétextat Tach i Don Elemirio porijeklom su aristokrati, a to je porijeklo povezano s njihovim načinom života. Trošenje obilja hrane za Prétextata ili konzumiranje biranih jela za Don Elemirija oblik je njihovog društvenog privilegija. Kako je to već istaknuo Jacques Le Goff, još od srednjeg vijeka hrana je bila "prva prilika da vladajući sloj pokaže svoju nadmoć". U svojoj studiji o hrani Massimo Montanari polazi upravo od Le Goffa u zaključku da je obilje hrane oduvijek ukazivalo na "društveno stanje povlaštenosti i moći" (Montanari 2011: 81). Na tragu rečenog, nerad i život u izolaciji Nothombinih gurmana ne predstavlja se samo kao njihov izbor, nego kao prirodno, nasljedno pravo. Da bi mogao voditi hedonistički samački život, Don Elemirio ima tajnika Hilariona Grivelana, sobara Melanija i osobnog vozača. Prétextat ima tajnika i bolničarku, a svoju sobu napušta samo zbog hrane i cigareta, pa su jedine osobe s kojima ima doticaj mesar, mljekar i prodavač duhana. Pored toga, njihova bolest i određene tjelesne deformacije tumače se u ključu njihova aristokratskog porijekla, dakle opet kao privilegij. Primjerice, na Saturminino pitanje je li pomišljao o odlasku na drugu planetu, Don Elemirio sasvim ozbiljno odgovara kako je s 20 godina pao na testiranju NASA-e jer je imao predugačka crijeva te ovu fiziološku osobinu vezuje uz svoje iznimno porijeklo "španjolskog grandea".

Grandima je svojstveno da imaju preduga crijeva. Zato i dandanas kupujemo indulgencije (...) Španjolska savjest peče duže jer granda imaju osobito duga crijeva. Trgovanje indulgencijama uveliko olakšava probavne probleme. Ukratko, ne mogu letjeti u svemir. Zato ostajem u Parizu. (23)

Što se tiče bolesti Prétextata Tacha, spoznaja da boluje od raka hrskavice ispunjava ga ponosom. Budući da ta bolest nije zabilježena od 19. stoljeća, on svoju dijagnozu doživljava kao "ne očekivanu dodjelu plemstva" (6). Povrh toga, dok svoj krajnje rijedak (*Elzenveiverplatzov*) sindrom percipira kao dokaz vlastite "povlaštenosti", za Kristovu žrtvu drži da je "banalna kao kiša" (39).

Pa dobro, mladiću, shvatite dakle što je bio moj život: žrtva duga osamdeset i tri godine. Što je u usporedbi s tim Kristova žrtva? Moja je muka trajala pedeset godina dulje. I uskoro ću doživjeti apoteozu beskrajno značajniju, dužu, elitniju i možda čak i bolniju: agoniju koja će na mom tijelu ostaviti stigmatu *Elzenveiverplatzova* sindroma. (39)

Premda obojica žive u izolaciji, društvo i dalje pokazuje izniman interes za njih. No, dok Elemirio sam izaziva glasine svojom tajanstvenošću, kao i nepoznanicama vezanima za nestanak podstanarki, zanimanje javnosti i medija za Prétextata postaje nezdravo usredotočeno na njegovu bolest. Usprkos tome što je prestao pisati s 59 godina, što znači da je 24 godine proveo u pokretnom naslonjaču gledajući televizijske reklame, prejedajući se i pušeci dvadeset

havana dnevno, on je u javnosti i dalje prisutan u svojoj odsutnosti, štoviše, o njemu se piše kao o genijalnom piscu. No, pritom pažnju medija privlači isključivo bolest "genijalnog pisca", a novinari ga počinju opsjedati neposredno nakon objavljivanja prve vijesti o njegovoj skoroj smrti.

Vijest o skoroj piščevoj smrti objavljena je 10. siječnja. Prvi je novinar došao na zakazani sastanak s piscem 14. siječnja. Ušao je u samo središte stana, u kojemu bijaše tako mračno da mu je trebalo neko vrijeme da razabere golemi lik pisca koji je sjedio u pokretnom naslonjaču, usred salona. Osamdesetogodišnjakov glas, koji kao da je dolazio iz groba, ograničio se tek na jedno bezizražajno "Dobar dan, gospodine", od kojeg se nesretnik nije osjećao nimalo ugodnije i još se više zgrčio (7).

Štoviše, usprkos tome što je vrijeme priče smješteno u 1991. godinu, u dramatičnom trenutku kada cijeli svijet iščekuje početak Zaljevskog rata, zanimanje javnosti za Tachovu bolest raste, a iščekivanje njegove smrti pretvara se u ekskluzivnu vijest za koju se nadmeću novinari. I sam Tach koji na TV-u prati samo reklame jer mu one pobuđuju apetit, odjednom pokazuje nagli interes za rat zato što je postao dostupan u pauzama reklama. Nestrpljiv je jer rat ne počinje usprkos najavama:

Užasavam se neodržanih obećanja. Četa šaljivčina obećala nam je rat 15. siječnja u ponoć. Danas je 16. siječnja i još se ništa nije dogodilo. Koga oni to vuku za nos? Milijarde televizijskih gledatelja iščekuju bez daha. (36)

Tako se dijagnoza bolesti hrskavice prelijeva na cijelo društvo u kojemu televizijska reklama i izravan prijenos prizora rata postaju senzacije iste razine. Odnos pojedinih likova prema društvu, tj. njihova neuklopljenost, osim o asocijalnosti likova, govori ponešto i o samom društvu. Navedene sastavnice figura osobnosti prelijevaju se tako preko njihovih socijskih figura, da bi zatim ostavile trag i na ontenskoj razini.

#### 4. ONTEMSKI NIZOVI: RELIGIJA, UMJETNOST, HRANA, TIJELO, SMRT

U skladu s Pelešovim zapažanjima, ontenski niz "obuhvaća suodnose drugih dvaju nizova nižih semantičkih razina, psihemskoga i sociemskoga, pa tako biva značenjskom mrežom na kojoj je zasnovana cjelokupna semantička substruktura romana" (Peleš 1999: 277). Figure u ontenskom nizu koje nastaju urastanjem pojedinih značenjskih jedinica niže semantičke razine u jedinicu najviše ravni, u romanima Amélie Nothomb razvijaju se na vrlo sličnim pretpostavkama, što osobito dolazi do izražaja pri usporedbi ontenskih figura koje Peleš naziva "ideologemskim pojedinačnostima", odnosno figurama kojima se iskazuje određeni svjetonazor ili životni stav. U tom smislu u obama

romanima gradi se parodijski odnos prema religiji i prema umjetnosti iskazan posredstvom devijantnih prehrambenih navika koje su metaforički uvod u stvarnu destrukciju života. Prétextat u sebi vidi veličinu Krista, no on zapravo svoju probavu naziva “križnim putem” koji počinje svakoga dana u 8 sati ujutro kada odlazi “na zahod isprazniti mjehur i crijeva” (26). Don Elemirio koji je obožavatelj španjolske inkvizicije i tvrdi da je Krist Španjolac, također ističe kako je probava “katolička pojava”, pa redovito poziva svećenika da ga odriješi od grijeha kako bi nakon toga psihofizičku napetost svoga tijela doveo u stanje da može “probavljati i čavle” (26). Usto, baveći se fotografijom, Don Elemirio razvija specifične kromatološke teze, no umjetnost i spektar boja želi materijalizirati kroz zločin. Jednako tako i Prétextat u svom posljednjem romanu, *Higijena ubojice*, metaforama skriva davno počinjeni zločin, uobjstvo rođakinje s kojom je bio u incestnoj vezi, i kojoj je “dijetom vječne mladosti” želio omogućiti da zauvijek ostane djevojčica.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> S obzirom na učestalu temu djetinjstva u romanima A. Nothomb, Catherine Rogers primjećuje svojevrsni “anoreksični senzibilitet” koji razvijaju njezini ženski likovi, bez obzira na to radi li se o autobiografskim ili fiktivnim tekstovima (Rogers 2003: 57), dok Jean-Marc Terrasse na tragu toga zaključuje da u njezinim prozama djetinjstvo uvijek predstavlja izgubljeni raj. Pritom Terrasse analizira odnos mladog Tacha i Leopoldine kroz andeosku matricu fuzije dvaju bića u jednome. Ta fuzija prekida se u trenutku sazrijevanja kada Tach ubija Leopoldinu, kako Terrasse smatra, ne zato da bi zaustavio starenje nego zato da bi spriječio rascjeppljivanje jedinstvenog bića na dva dijela. Međutim, ubijanjem Leopoldine, Tach ostaje bez svoje andeoske polovice te osuđuje sebe na monstroznost. Ujedno to označava i početak njegova pisanja i književne slave, a okretanje pisanju u opusu Amélie Nothomb uvijek znači kraj nevinog doba (Terrasse 2003: 89). No, Désirée Pries misli da Nothomb inzistira na utopijskog naravi djetinjstva upravo zbog potrebe distanciranja od tijela žene. U likovima androginih malih djevojčica koje su zastale u razvoju između djetinjstva i zrelosti, koje se učestalo pojavljuju u njezinim romanima, Pries vidi inkarnaciju Shakespeareove Ofelije. U tom kontekstu, posebno se osvrće na motiv vode, plivanja i utapanja. Voda je element pročišćenja (ženskog) tijela o kojemu Nothomb često piše s gađenjem. Biološko (osobito žensko) tijelo Nothomb simbolički nikada ne vezuje uz kreativnost, nego uz ograničenja koja nameće patrijarhalno društvo. Upravo to biva razlogom i Ofelijine i Leopoldinine smrti (Pries 2003: 31). Istražujući temu ženske ljepote u Nothombinim romanima Lénaik Le Garrec izdvojila je neka stalna obilježja koja se javljaju u fizičkom opisu njezinih ljepotica – one su uvijek blijede, istaknute mliječne puti, mršave su ili barem vitke. Takav portret, u kojemu dominira “bijelost”, uvijek se vezuje uz nevinost. Budući da se muški likovi nikada ne predstavljaju kroz ljepotu, u ovom odnosu Le Garrec iščitava arhetipski obrazac “ljepotice i zvijeri” (Le Garrec 2003: 64). U vezi tema tijela i tjelesnosti te izrazitog fokusiranja na žensku tjelesnost u romanima A. Nothomb usp. također Caine (2003) i Korzeniowska (2003). Konačno, svi navedeni radovi u zborniku konferencije *Autour d'Amélie Nothomb* održane u Edinburghu u studenom 2001. i objavljene 2003. pod naslovom *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, osobito pet studija okupljenih u poglavlju “Representations of the Body”, govore o istaknutosti tema tijela, ženske tjelesnosti i ženske ljepote u njezinu opusu. U tom smislu i ovaj naš rad predstavlja nastavak istraživanja teme koja se ne može izbjeći kada je u pitanju proza Amélie Nothomb, uz pokušaj da u interpretaciju uključimo Pelešov model tumačenja romana, ali uz polaznu pretpostavku da oni pokazuju žanrovska obilježja menipske satire.

Konačno, važnost hrane i tjelesnog načela, kao i obilje tjelesnih i gozbenih slika u kojima se osobito ističu iznutrice (učestali motivi crijeva, trbušine, mjehura, jetre, žuči, bubrega, čak i u tjelesnim opisima likova), upućuju na odlike menipske satire. Osim tjelesnih slika u kojima prevladava jedenje, pijenje i pražnjenje, menipeju odlikuje i parodiranje “ozbiljnih” tema s područja umjetnosti, filozofije i religije. Kako je Bahtin istaknuo, menipska satira je “žanr konačnih pitanja” jer se u njoj sukobljavaju i provjeravanju “konačni stavovi” o svijetu i fundamentalna pitanja života (Bahtin 1979: 86). Kao što smo vidjeli, u obama romanima u dijaloškoj formi otvaraju se rasprave o umjetnosti i religiji, ali pritom uz za menipsku satiru tipične oksimoronske spojeve, neumjesne ili ekscentrične tvrdnje te osobito sklonosti temama i stilu *parodia sacra* (usp. Bahtin 1978: 12).

No, budući da se gozbene slike u romanima ne javljaju u svrhu slavljenja života nego uzdizanja smrti i opravdanja zločina, bahtinovsko poimanje gozbe kao pobjedonosnog obnavljanja tijela ovdje je izobličeno u svojevrsnom destruktivnom pantagruelizmu. Stoga se ovi romani mogu čitati u ključu (izokrenute) menipske satire, u kojoj se izokretanje gradi upravo na likovima gurmanskih ubojica, oksimoronskom spoju slavljenja umjetnosti kroz obnavljanje smrti. Kao gurmani, Don Elemirio i Tach nositelji su “karnevalskog” načela u romanima, no kao ubojice svoju privrženost životu izokreću u perversiju koja slavi smrt i (auto)-destrukciju, što je zapravo posve u skladu s oštrom satiričkom dijagnozom suvremenog društva koju gradi Amélie Nothomb. U skladu s tim, premda u njihovoj umjetnosti smrt trijumfira, njihova je prosudba moralno superiorna tom društvu. Posebno je to istaknuto u romanu *Higijena ubojice*, gdje nobelovac Tach, uglavnom nečitani pisac, postaje idealni čitatelj – iako se njegova prosudba o “ljudima-žabama” koji “plivaju kroz knjige a da ne popiju ni kapi vode”, čini još jednom uvrnutom teorijom u kojoj se konzumacija hrane i konzumacija umjetnosti poistovjećuje, u njegovoj iznenađujuće opravdanoj interpretaciji realizira se metafora o knjigama kao “duhovnoj hrani” – iako nepročitani pisac, on se ostvaruje kao idealni kritičar – zato jer čita kao što jede, dakle ne samo zato što osjeća potrebu za čitanjem, nego zato što ga pročitano mijenja i izgrađuje ulazeći u njegovo tijelo.

To su čitatelji-žabe. Oni čine golemu većinu čitatelja među ljudima (...) Mislio sam da svi čitaju poput mene; ja čitam kao što jedem: to ne znači samo da osjećam potrebu za čitanjem, to prije svega znači da ono što pročitam ulazi u mene, u sastojke moga tijela i da ih mijenja. Čovjek nije isti ako je pojeo krvavicu ili ako je pojeo kavijar; jednako tako nije isti ako je upravo pročitao Kanta (neka me Bog sačuva od toga) ili ako je pročitao Queneaua. Napokon, kad kažem “čovjek”, morao bih reći “ja i nekolicina drugih”, jer većina ljudi izlazi iz Prousta ili Simenona ista onakva kakva je u njih ušla, ne izgubivši ni mrvicu od onoga što su bili i ne stekavši nijednu dodatnu mrvicu. (48)

Takva (zdrava) konzumacija književnosti neostvariva je u okolnostima u kojima su televizijske reklame umjetnost, a rat uprizoreni i dogovoreni spektakl na koji u cjelini bolesno društvo konsenzualno pristaje u suvremenoj epohi licemjerja. Konačno, bolesni i morbidni nobelovac dijagnosticira bolest cijele epohe kao licemjerje na kojemu se temelji i njegov književni uspjeh.

Ima tisuću razloga da vam se ljudi zgade. Najvažniji je, za mene, njihovo licemjerje, koje je apsolutno nepopravljivo. To licemjerje nije, uostalom, nikad bilo tako na cijeni kao danas. Upoznao sam razna vremena, možete misliti: mogu, međutim, ustvrditi da nikad nisam prezirao neku epohu kao ovu današnju. To je doba licemjerja u najpotpunijem smislu. Licemjerje je nešto mnogo gore od nepoštenja, od dvoličnosti, od neiskrenosti. (51)

## 5. ZAKLJUČAK: SLAVLJENJE “OTJELOTVORENJA” SVIJETA

Specifičnosti Rabelaisova svijeta Bahtin vidi upravo u restrukturiranju ustaljenih odnosa među pojmovima, odnosno u rušenju “uobičajenih *susjedstava* stvari i ideja i u stvaranju neočekivanih *susjedstava*, neočekivanih veza” (Bahtin 2019: 429). Pritom on teži ponovnom spajanju onoga što je bilo lažno rastavljeno i rastavljanju onoga što je bilo lažno spojeno kako bi srušio “staru sliku svijeta” i stvorio novu. Umjetničku metodu “razdvajanja onoga što je tradicija povezala te povezivanja onoga što je tradicija razdvojila” Rabelais postiže građenjem različitih nizova koji se ukrštaju ili podupiru, a koje Bahtin svrstava u nekoliko osnovnih skupina: “1. nizovi ljudskog tijela iz anatomskog i fiziološkog aspekta; 2. nizovi ljudske odjeće; 3. nizovi hrane; 4. nizovi pića i pijanstava; 5. seksualni nizovi (snošaj); 6. nizovi smrti; 7. nizovi pražnjenja” (*ibid.* 431).

Od navedenih nizova u romanima Amélie Nothomb istaknuti su, i kroz paralelizme i kroz uzajamna presijecanja, nizovi ljudskog tijela, nizovi hrane, nizovi pića i pijanstava, nizovi smrti i nizovi pražnjenja, kao temeljni nizovi. Usto, u romanu *Plavobradi* javlja se i niz odjeće koji prati nizove ljudskog tijela, pića i hrane te smrti. Dakle, izuzev seksualnog niza, koji je samo prividno zapostavljen (kasnije ćemo se dodatno osvrnuti na ovu temu), u romanima koje smo analizirali svi nizovi koje je Bahtin izdvojio iz Rabelaisova djela susreću se i međusobno presijecaju ostvarujući začudne, groteskne efekte, često u funkciji estetike šoka i odioznosti (ovo posljednje osobito je izraženo u romanu *Higijena ubojice*).

Kada je u pitanju uzajamno presijecanje nizova kojim se ostvaruje začudnost, u analiziranim romanima najistaknutije je presijecanje niza hrane i pića s nizom smrti te presijecanje niza tjelesnosti i pražnjenja crijeva s religijskim temama, što smo već analizirali.

Podsjetimo se, u obama romanima Amélie Nothomb, probava se vezuje uz vjerske obrede i pojmove; u *Plavobradom* probavu omogućava ispovijed, a u *Higijeni ubojice* pražnjenje crijeva i mjehura naziva se križnim putem. U Rabelaisovim romanima niz hrane i pića također se često isprepliće s vjerskim pojmovima i simbolima, pa će i mladi Gargantua nakon prejedanja za ručkom “teško probavljati komad molitve” (Bahtin 2019: 444). No, otvaranje religijskih tema ide i dalje od blasfemije koja se na leksičkoj razini ostvaruje dovođenjem u susjedstvo pojmova koji pripadaju binarno suprotstavljenim sferama duhovnog i tjelesnog, svetog i profanog. Likovi gurmana i ubojica izjašnjavaju se kao vjernici, otvaraju rasprave o religiji, zagovaraju vjerske obrede, no smatraju sebe bitno značajnijim osobama od Krista. Tako će u razgovoru s trećim novinarom koji ga pokušava intervjuirati, Tach svoju rijetku bolest usporediti s Kristovom žrtvom, uz zaključak o banalnosti raspeća: “Odapeti od razapinjanja na križ, u ono doba banalnog kao kiša, ili od krajnje rijetkog sindroma, vi mislite da je to isto?” (39). Osim toga, izrugivanje religijskim vrijednostima prisutno je i u Tachovu proglašavanju sebe Mesijom pretilosti, čime se u rabelaisovskom smislu postupkom snižavanja vjerski sadržaji spuštaju na razinu tjelesnog i banalnog: “(...) ja sam Mesija pretilosti. Kad umrem, preuzet ću na svoja pleća sve suvišne kilograme čovječanstva” (42). I glavni protagonist romana *Plavobradi* za sebe tvrdi da vuče izravno porijeklo od Krista te da je Krist bio Španjolac: “Možete biti Španjolac makar ste rođeni u Galileji. Evo, ja sam rođen u Francuskoj, a nema većeg Španjolca od mene. Osim Krista” (24).

Nadalje, u obama romanima temeljna motivacija likova određena je upravo kroz uzajamno nadopunjavanje smrti i umjetnosti, pa se ta dva niza nametljivo isprepliću u strukturi romana. U romanu *Higijena ubojice*, umrežavanje smrti i umjetnosti prisutno je od početka, samim tim što intervjui s piscem počinju povodom medijskih objava njegove skore smrti, uz istodobno iščekivanje početka Zaljevskog rata. U tom kontekstu, Prétextat sam navodi novinara na vezu umjetničke produkcije s naoružavanjem, stvaranja s ubijanjem. Nakon što izjavljuje da početak rata u njemu budi “neodoljivu želju za *aleksandrom*” jer je to tako “svečano piće”, on nastavlja povezivati ono što novinar smatra nepovezivim – hranu, piće, smrt i umjetnost. Neobičnim usporedbama utrke u naoružanju i “utrke u književnosti”, povezuje broj primjeraka prodanih knjiga s gomilanjem ubojitog oružja te zaključuje: “Da, moje knjige pogubnije su od rata, jer potiču želju da čovjek krepa, dok rat potiče želju za životom. Kad me pročitaju, ljudi bi se morali ubiti” (46).

Niz smrti i niz umjetnosti još su eksplicitnije isprepleteni u semantičkoj mreži romana *Plavobradi*. Objašnjavajući Saturnini zašto fotografira pokojnice Don Elemirio izlaže čudovišna načela svoje normativne poetike u kojoj se mimezis shvaća u izokrenutom

smislu – priroda oponaša umjetnost, a pritom se služi smrću; zaustavlja život kao i fotografija:

Umjetnost treba dopunjavati prirodu, a priroda oponašati umjetnost. Priroda se služi smrću da bi oponašala fotografiju. A ljudi su izumili fotografiju da ovladaju moćnim zamrzavanjem slike u trenutku smrti. Da se čovjek zapita kakvog je smisla imala smrt prije Nicéphorea Niépcea. (102)

No, osvrnut ćemo se nakratko na (zapravo prividno) izostavljanje seksualnog niza u romanima Amélie Nothomb. To odsustvo nije bez značenja jer, premda u njezinim romanima izostaje seksualna tema u smislu eksplicitnih slika snošaja kakve nalazimo kod Rabelaisa, aluzija na seksualne odnose i spolne organe ne manjka. Tako Prétextat Tach tvrdi da sebe da živi u svojevremenom celibatu, pa ga nazivaju “debelim grafomanskim eunuhom” (44); štoviše, on se sam predstavlja kao eunuh, ali pritom o sebi govori kroz eksplicitne slike spolnih organa: “Ja možda imam njušku eunuha, ali imam veliki kurac” (57). Štoviše, za njega se dobra književnost može definirati isključivo kroz tjelesne slike, pa pisanje i umjetnost određuje tjelesnim mjerama, pritom posebno vodeći računa o ključnoj ulozi donjih dijelova tijela – prema Tachu, da bi književnik uspio, mora imati muda, kurac, ruku, usta, a čitatelju treba samo anus – “Vratimo se našim organima. Ponovit ću: pero, muda, kurac, usne, uho i ruka” (61). Na pitanje novinara je li to sve, Tach odgovara: “Ah, da? Što vam još treba? Stidnica? Prostata?” Pokušaj novinara da u važnost procesa pisanja uključi i srce Tach ismijava: “To nema nikakve veze sa srcem. Osjećaji i ljubav tiču se muda, kurca, usana i ruke. To je posve dovoljno” (*ibid.*).

Ljudsko tijelo u romanima Amélie Nothomb, kao i kod Rabelaisa, postaje “konkretnim mjerilom svijeta” te bismo mogli zaključiti da se i ovdje susrećemo s “dosljednim pokušajem izgradnje cijele slike svijeta oko tjelesnog čovjeka” (Bahtin 2019: 431). Takav je vrijednosni stav možda još eksplicitnije izražen u njezinu posljednjem romanu *Žed* koji je Nothomb posvetila upravo Kristu, s time da su u ovom tekstu posve izostala obilježja žanra *parodia sacra* svojstvena njezinim ranijim romanima. No, premda se *Žed* stilski bitno razlikuje od prethodno analiziranih romana, i u njemu se semantički skelet gradi oko tijela, tjelesne patnje i zadovoljenja tjelesne žudnje, odnosno “žedi”. Štoviše, ova posljednja knjiga Amélie Nothomb predstavlja neku vrstu manifesta slavljenja tjelesnosti kroz religijsku temu – u toj evanđeoskoj pohvali tijela monološki progovara sâm Krist optužujući svog bestjelesnog oca za nerazumijevanje svijeta. Nedostatak tijela za Krista ne znači samo nedovršenost bića, nego i nemogućnost cjelovite spoznaje smisla života. Tjelesno iskustvo presudno je za smisleni duhovni pristup svijetu, a takav je njegovu ocu, jer je bestjelesan, uskraćen. Zbog toga, božanski otac je otac bez ljubavi prema utjelovljenom potomstvu, a to je zapravo cijelo čovječanstvo.

Nakon trideset tri godine života mogao sam ustanoviti: najveći uspjeh mog oca bio je utjelovljenje. To da je neutjelovljenoj sili palo na pamet osmisliti tijelo predstavlja divovsku iskrnu nadahnuća. Kako Tvorca nije mogla nadmašiti ta tvorevina čiji utjecaj nije shvaćao? (...) Ljudi se žale, i to s pravom, zbog nesavršenosti tijela. Objašnjenje je samo po sebi razumljivo: čemu bi služila kuća koju je projektirao arhitekt a u kojoj se ne obitava? Briljiramo samo u onom što potkrepljuje svakodnevna praktičnost. Moj otac nikad nije imao tijelo. Kao neznanica, mislim da se fenomenalno izvuкао. (Nothomb 2020: 14)

Noć prije svoje smrti, Krist vodi zamišljeni dijalog sa svojim ocem optužujući ga za cijeli niz propusta – za prezir prema tijelu, dokazivanje neizmjerne ljubavi kroz tjelesno kažnjavanje, glupu ideju o razapinjanju, za uvredljivost, oholost i niz propuštenih prilika koje je imao nakon što je svom sinu dao tijelo, a iznad svega zbog toga što ne razumije vezu između ljubavi i tijela:

Ne poznaješ ljubav. Ljubav je priča, potrebno je tijelo da bi je se ispriopovijedalo. Ovo što sam upravo rekao nema nikakva smisla za tebe. Kad bi barem bio svjestan svog neznanja (67).

Ideologija tijela koju razvija Nothomb u svojim romanima nema za cilj slavljenje tijela i tjelesnosti u smislu glorificiranja razvrata ili nasilja, kao što to nije cilj ni Rabelaisovih romana, premda u njima također prevladava atmosfera tijela uz nerijetke prizore bitki, batina i tučnjava. Konačni je cilj, kako to Bahtin zapazha kada je Rabelais u pitanju, srušiti utvrđenu hijerarhiju vrijednosti, sniziti “visoko i uzvisiti nisko”, “napraviti svijet tjelesnijim, materijalizirati ga, sve povezati s prostorno-vremenskim nizovima, sve izmjeriti ljudsko-tjelesnim mjerilima, na mjestu srušene slike svijeta izgraditi novu” (Bahtin 2019: 438–439). Rušenje tradicionalne slike svijeta u romanima Amélie Nothomb manifestira se prvenstveno kroz promoviranje likova žena u ulogama koje su tradicionalno pripadale muškarcima, ne (samo) u zbilji, nego (i) u fikciji. Žena u njezinim romanima preuzima (žanrovske) uloge istražitelja, osvetnika i pobjednika, a pritom je junakinja uvijek postavljena u odnos prema naizgled zastrašujućem muškarcu, čudovištu kojega treba svladati da bi dokazala status arhetipske heroine.<sup>10</sup> Tako je to od njezina prvog romana u kojemu

<sup>10</sup> Arhetipski obrazac borbe junaka protiv čudovišta utemeljen je na konfrontaciji i kontrastu odvratnog i zastrašujućeg tijela čudovišta i idealizirane slike junaka. U skladu s Cohenovom tezom da je tijelo čudovišta ujedno i tijelo kulture koja ga je oblikovala (Cohen, 1996: 3), identitet mitskog i epskog junaka gradi se upravo na svladavanju čudovišta, a time i na potiskivanju svega onoga što je određeno društvo pohranilo u liku čudovišta, odnosno onoga što se društvenim konsenzusom smatra bolesnim, zlim i općenito nepoćudnim (više o tome usp. Levanat-Peričić, 2008). Povrh toga, čudovišno “biće” zapravo je diskurzivni obrazac utemeljen na određenim uporišnim mjestima ili “znakovima čudovišnosti iskazanim u prostoru koji nastanjuju (ili iz kojega potječu), obilježjima jezika/govora, tijelu, prehrani i porijeklu”, a pritom se taj

nakon četiri neuspješna muškarca čiji pokušaji intervju završavaju slabošću, povraćanjem i živčanim rastrojstvom, nastupa žena novinarka, koja pokazuje intelektualnu i emotivnu stabilnost, raskrinka nobelovca kao ubojicu te ga na kraju ubija kažnjavajući ga istom smrću koju je on izabrao za Leopoldinu, dakle davljenjem. U sižejnom smislu podudarnu ulogu igra i Saturnina u *Plavobradom*, koja kao sedma podstanarka zaustavlja niz smrti i preokreće ga prema ubojici. U romanu *Žed* nemamo ženu u glavnoj ulozi, no vidimo Krista koji ne može sebi oprostiti zbog boli koju je nanio ženama koje su ga voljele (majci i Magdaleni), samo zato što nije preispitao odluku svoga oca koji mu je namijenio ulogu žrtve. Status žrtve nije ono što može biti prihvatljivo u svijetu Nothombinih romana – upravo je žrtva ta koju treba preispitati jer je to uloga koju nameće hegemonija muškarca, odnosno muškog boga. Zanimljivo je da Prétextat Tach svoju mržnju prema ženama objašnjava također kroz prizmu prezira prema žrtvi:

Zatim, mrzim žene kao što mrzim sve žrtve. Žrtve su užasno gadan soj. Kada bismo taj soj potpuno istrijebili, možda bismo napokon imali mir, i možda bi žrtve napokon imale ono što žele, to jest mučeništvo. Žene su osobito opasne žrtve, jer su nadasve žrtve sebe samih, odnosno drugih žena. Želite li upoznati kal ljudskih osjećaja, pogledajte dobro osjećaje koje žene gaje prema drugim ženama: zgrozit ćete se od užasa pred tolikim licemjerjem, ljubomorom, zlobom, podlošću. (51)

No, Tach na kraju strada iz istih razloga, jer žrtvuje tijelo u ime ljubavi zamišljene prema određenim standardima nametnutima tijelu. Tachovo odricanje od tijela i pokušaj da tijelo učini aseksualnim da bi ga zaustavio u razvoju osobito je mizogino jer je usmjereno na to da njegova ljubljena Leopoldina nikada ne postane žena.

U dobi kad djevojke postaju odvratne, bubuljičave, debeloguze, smrdljive, dlakave, sisate, bokate, intelektualne, svadljive, glupe – jednom riječju, žene – u toj, dakle, nesretnoj dobi, Leopoldina je bila najljepše, najsvetnije, najneiskusnije, najučenije dijete – bila je najdjetinjije dijete, i to isključivo zahvaljujući meni. Zahvaljujući meni, ona koju sam volio izbjegla je kalvariju da postane žena.” (96)

---

obrazac vezuje uz “prekomjernu prisutnost (višak) ili odsutnost (nedostatak) koje remete vladajuću ili općeprihvaćenu konstrukciju ljudskosti” (Levanat-Peričić, 2014: 275). U obama romanima likovi gurmana i ubojica diskurzivno su oblikovani kao čudovišta – s obzirom na prostor u kojemu obitavaju (zatvoreni, ograđeni prostor koji ima sve odlike *locus horridusa*); s obzirom na pretjerivanja u prehrani (to nije samo pretjerivanje u količini, nego i diskurzivno pretjerivanje, odnosno, inzistiranje na hrani kao svjetonazorskom i ideološkom filteru); s obzirom na fizički izgled (kod Tacha je to eksplicitnije) i s obzirom na porijeklo (obojica su aristokrati koji žive izvan vremena u kojemu je to porijeklo po sebi predstavljalo i političku moć, tako da zapravo prelaze granice svijeta u kojemu bi trebali biti); s obzirom da i dalje inzistiraju na aristokratskim privilegijama predstavljeni su kao vremenski/povijesno izmješteni likovi).

Uloga Prétextata Tacha, koji iz mizoginih pobuda, zapravo iz mržnje prema tijelu, zaustavlja život, na ontološkoj razini usporediva je s ulogom koju igra Kristov otac u romanu *Žed*: “Jer ono što mi je otac dosudio svjedoči o tako dubokom preziru tijela” (65). I Stvoritelj, otac Kristov, kao i Tach, na mjesto ljubavi postavljaju žrtvu, izokrećući time ljubav prema bližnjemu u mržnju prema sebi. Tachova Leopoldina mora mrziti svoje tijelo jednako kao što je Krist prisiljen mrziti sebe da bi prošao kroz tjelesnu patnju koja najviše pogađa žene koje ga vole, majku i Magdalenu. Nakon što žrtvuje ljubav, ostaje samo mržnja prema sebi, odricanje od tijela koje Tacha navodi na prežderavanje, a Krista na preispitivanje vjere u sebe:

Ljubi bližnjega svoga kao samoga sebe. Uzvišena pouka, ali upravo tvrdim suprotno. Prihvaćam ovo čudovišno, ponižavajuće, nepristojno, beskrajno ubijanje: onaj tko to prihvaća ne voli sebe. (71)

Budući da je od svih novinara jedina pročitala cijeli opus nobelovca Tacha, novinarka u romanu *Higijena ubojice* dolazi s vrlo jasnim motivom – istražiti njegov jedini nedovršeni roman pod naslovom *Higijena ubojice*. Naime, ona od početka zna da je Tach ubojica, a postupno otkriva i što zapravo znači “higijena vječnog djetinjstva”. Taj roman ostao je nedovršen zato što jedino Leopoldinino tjelesno uskrsnuće može dovršiti priču, no kako se ono ne događa, pisac odustaje od umjetnosti i mržnju prema svom tijelu iskazuje prežderavanjem. U završnim sekvencama romana, pisac u košmarnom stanju zamišlja da je novinarka Nina, njegova ubojica, zapravo uskrsnula Leopoldina. Nina na tu ulogu donekle i pristaje, s obzirom na to da se pojavljuje kao Leopoldinina osvjetnica, a ne samo kao istražiteljica.

U romanu *Žed*, Krist uzastopce ponavlja misao o trima stanjima u kojima čovjek spoznaje najdublju istinu – žeđi, ljubavi i smrti – a sva ta stanja vezana su uz tijelo i tjelesno iskustvo.<sup>11</sup> Osim što je tjelesno iskustvo ljubavi vezano uz Magdalenu, na neobičan način tjelesnu patnju majke doživljava u izokrenutom prikazu njezine boli nakon smrti, na umjetničkim prikazima koji povezuju *mater dolorosu* dok drži sinovo tijelo upravo skinuto s križa. Uskrslu Krist koji ima vječni život neizmerno je ganut prizorom tjelesne povezanosti s majkom, no ono što zapaža promijenjeni je odnos njihovih godina – on izgleda ostarjelo, a njegova majka pomlađeno na svim prikazima. U osvrtu na Michelangelovu skulpturu *Pietà* na ulazu u Baziliku svetog Petra u Rimu zamjećuje da na njoj “Marija izgleda kao da ima šesnaest godina. Mogao bih biti njezinim ocem. Odnos je toliko preokrenut

---

<sup>11</sup> “(...) znači da ni moj otac to ne zna. On nema tijela, a apsolut ljubavi što ga Magdalena i ja u ovom trenutku doživljavamo izdiže se iz tijela kao što glazba izvire iz instrumenata. Tako snažne istine čovjek spoznaje samo kad je žedan, kad osjeća ljubav ili kad umire: tri stanja za koja je potrebno tijelo. I duša je tu nužna, naravno, ali ni u kom slučaju ne može biti dostatna” (Nothomb 2020: 65).



da moja majka postaje moje siročće” (91). No, ono što je najvažnije jest naglašavanje tjelesne ljubavi, majčino grljenje mrtvog tijela opet ističe tjelesne aspekte ljubavi:

Majka tijelo svog djeteta prima to zanesenija što ga prima posljednji put. Moći će otići na njegov grob svaki dan, ali zna da ništa nije kao zagrljaj: da se, čak i s mrtvim tijelom, sva ljubav svijeta nikada ne može tako dobro iskazati kao grljenjem. (92)

Zaključno, u semantičkoj strukturi svih triju romana Amélie Nothomb, tijelo se pojavljuje kao vrijednost ontološke razine kojom se odmjeravaju sve ostale ideologemske pojedinačnosti – umjetnost, ljubav i vjera vrijede onoliko koliko afirmiraju život tijela. No, ukoliko obezvređuju, zapostavljaju ili uništavaju tijelo, tada mogu afirmirati jedino smrt. Pritom dva njezina teksta u kojima se javljaju likovi gurmanaubojice-umjetnika nedvojbeno pokazuju žanrovske odlike izgrađene u romanesknoj tradiciji koju Bahtin naziva *karnevalskom* linijom razvoja europskog romana. To su romani koji i na formalnoj i na semantičkoj razini imaju poveznice s menipejom – od dijaloške forme, preko gozbenih slika, do blasfemičnih tema i motiva. Iznad svega, to su romani tipičnog *rabelaisovskog kronotopa* u kojemu su međusobno nespojivi nizovi isprepleteni u grotesknim vezama, pri čemu diskurs hrane – od gozbe do probave, od unošenja u tijelo do pražnjenja tijela – u ritmu koji određuje cjelokupni život tijela, postaje ujedno diskurzivnim temeljem na kojem se gradi cjelokupna semantička konstrukcija romana.

## LITERATURA

Bahtin, Mihail 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega vijeka i renesanse*, Beograd: Nolit.

Bahtin, Mihail 1979. “Problemi poetike Dostojevskog”, u: *Moderna teorija romana*. Ur. Milivoj Solar. Beograd: Nolit, str. 78–93.

Bahtin, Mihail 2019. *Teorija romana*. S ruskoga preveli Ivo Alebić i Danijela Lugiarić Vukas. Zagreb: Edicije Božičević.

Buthor, Michele 1964. “Individue et groupe dans le roman”, *Répertoire*, 2, str. 73–87.

Caine, Philippa 2003. “‘Entre-deux’ Inscription of Female Corporeality in the Writing of Amélie Nothomb”, u: *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*. Ur. Susan Bainbrigge i Jeanette den Toonder. New York: Peter Lang Publishing, str. 71–84.

Cohen, Jeffrey Jerome Cohen 1997. “Monster Culture (Seven Thesis)”, u: *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press.

Jordan, Shirley Ann 2003. “Amélie Nothomb’s Combative Dialogues: Erudition, Wit and Weaponry”, u: *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*. Ur. Susan Bainbrigge i Jeanette den Toonder. New York: Peter Lang Publishing, str. 93–104.

Korzeniowska, Victoria B. 2003. “Bodies, Space and Meaning in Amélie Nothomb’s *Stupeur et tremblements*”, u: *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*. Ur. Susan Bainbrigge i Jeanette den Toonder. New York: Peter Lang Publishing, str. 39–49.

Le Garrec, Lénaïk 2003. “Beastly Beauties and Beautiful Beasts”, u: *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*. Ur. Susan Bainbrigge i Jeanette den Toonder. New York: Peter Lang Publishing, str. 63–70.

Le Goff, Jacques 1998. *Civilizacija srednjovjekovnog Zapada*, prevela Gordana V. Popović. Zagreb: Golden marketing.

Levanat-Peričić, Miranda 2008. “Morfologija mitskog čudovišta”, *Croatica et Slavica Iadertina*, 4 (4), str. 531–550.

Levanat-Peričić, Miranda 2014. *Uvod u teoriju čudovišta: Od Humbabe do Kalibana*, Zagreb: AGM.

Montanari, Massimo 2011. *Hrana kao kultura*. Zagreb: Sandorf.

Nothomb, Amélie 2000. *Higijena ubojice*, prevela Bosiljka Brlečić, Zagreb: Algoritam.

Nothomb, Amélie 2013. *Plavobradi*, prevela Vlatka Valentić, Zagreb: Vuković & Runjić.

Nothomb, Amélie 2020. *Žeđ*, prevela Marija Paprašarovski, Zagreb: Vuković & Runjić.

Peleš, Gajo 1989. *Priča i značenje: semantika pripovjednog teksta*, Zagreb: Naprijed.

Peleš, Gajo 1999. *Tumačenje romana*, Zagreb: ArTresor.

Pries, Désirée 2003. “Piscina: Gender Identity in *Métaphysique des tubes*”, u: *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*. Ur. Susan Bainbrigge i Jeanette den Toonder. New York: Peter Lang Publishing, str. 24–38.

Rodgers, Catherine 2003. “Nothomb’s Anorexic Beauties”, u: *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*. Ur. Susan Bainbrigge i Jeanette den Toonder. New York: Peter Lang Publishing, str. 50–62.

Terrasse, Jean-Marc 2003. “Does Monstrosity Exist in the Feminine? A Reading of Amélie Nothomb’s Angels and Monsters”, u: *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*. Ur. Susan Bainbrigge i Jeanette den Toonder. New York: Peter Lang Publishing, str. 85–92.

## SUMMARY

### THE CHARACTER OF A MONSTROUS GOURMET AND DESTRUCTIVE PANTAGRUELIISM IN AMÉLIE NOTHOMB’S NOVELS

In Amélie Nothomb’s fiction the semantic complex of food appears frequently, and in two novels it is linked to the characters of gourmet-murderers. In her first novel *Hygiène de l’assassin* (1992) [Hygiene and the Assassin] it is the writer Prêtextat Tach, and then in the subversion of the fairy tale *Barbe bleue* (2012) [Bluebeard] it is Don Elemirio Nibal y Milcar. Along with the love of food, the gourmet characters of Amélie Nothomb share a mysterious aristocratic origin, hidden crime, bizarre theories about women,

lack of empathy and extravagant life in seclusion. Food in these novels is the dominant motif around which the character is built at the level of discourse (in the characterization of the gourmet character by indirect presentation through speech and appearance), but also at the level of story (at all thematic layers of the novel). Therefore, we will approach the literary characters of gourmets through the analytical model developed by Gajo Peleš in the interpretation of the novel. This means that we start from an assumption that the projection of food discourse on the psychical, societal and ontemic levels is crucial for the networking of narrative figures in the semantic substructure of the novels. Given that in these novels the body appears as a value of the ontological level by which all other ideological particulars— art, love, and faith – are measured, we will include in the interpretation her latest novel *Soif* (2019) [Thirst], which is a kind

of manifesto of celebrating corporality through a religious topic. While the first two novels show the characteristics of the Rabelaisian chronotope, the last novel, although it does not have the characteristics of a *parodia sacra*, also affirms the values of the embodiment of the world. Namely, in this evangelical praise of the body and bodily experience as crucial for the complete realization of the meaning of life, Christ himself speaks in a monologue, accusing his disembodied father of not understanding his embodied offspring. In this sense, this last novel, like the previous two, can be read in the ambit of the novelistic tradition which Bakhtin calls the carnival line of development of the European novel.

Key words: Amélie Nothomb, body, food semantics, gourmet character, Pantagruelism, semantic substructure of the novel