

Жерар Женетт (1930 – 2018)

ФЛОБЕРОВА ЋУТАЊА

„Галопирају четири коња ево већ осам дана и носе је у неку нову земљу из које се они никада више неће вратити. Ишли су они, ишли, загрљени, *без речи*. Често пута, са врха какве планине, примећивали су одједном неку сјајну варош са кубетима, мостовима, бродовима, са лимуновим шумама и белим мермерним црквама, на чијим су ушиљеним звонницама била гнезда рода. Коњи су ишли ходом због великих плоча, а по земљи су биле ките цвећа које су им бацале жене у црвеним стезњацима. Чула су се звона, рзале су мазге уз тихо брујање гитара и жубор чесама, са којих се дизала пара и освежавала гомиле воћа размештене у облику пирамиде крај постоља бледих кипова који су се смешили под млазевима воде. А после су стигли, једне вечери, у неко рибарско село где су се мрке мреже сушиле на ветру дуж стрмих обалских стена и дуж колиба. Ту би се они зауставили да се настане: заузели би једну ниску кућу с равним кровом у сенци палме, на крају неког залива, крај мора. Шетали би се они по мору у гондоли, љуљали у мрежастој љуљашци...“¹

Препознали смо, несумњиво, познати одломак из *Госпође Бовари*, у којем нам Флобер приповиједа о чему Ема сањари, пошто је постала Родолфова љубавница, вјерујући да ће са

¹ Флобер, Гистав, *Госпођа Бовари*, превод Милан С. Недић, Београд, Рад, 1963, стр. 187-188. Осим уколико није друкчије назначено, сви цитати из *Госпође Бовари* наведени су према овом преводу.

њим ускоро напустити Јонвил. Једне ноћи у својој соби, поред заспалог Шарла, она машта о свом и Родолфовом будућем животу испуњеном путовањима и романтичним љубавима. Тибодје је примијетио да су, осим неколико кондиционала (за које, чини се не увиђа да немају никакву модалну вриједност и да једноставно изражавају футур у индиректном говору у прошлости, као у примјеру *рекао ми је да ће доћи*), све реченице у овом одломку у имперфекту – имперфекту који је овдје у индиректном говору еквивалент индикативу презента и означава интензитет једне имагинације за коју је све „остварено“. У наставку текста, повратак у стварност није означен никаквом промјеном глаголског времена, што, како исправно каже Тибодје, представља начин да се тај сан учини подједнако стварним као и звуци у соби: „...и све се то њихало на видик, бескрајно, усклађено, плавкасто и пуно сунца. Али дете би се закашљало у свом креветићу, или би можда Бовари јаче захркао, и Ема би заспала тек пред зору, кад би праскозорје забелило прозорска окна и кад би, итд.“²

Тибодјеово запажање о употреби глаголских времена може се допунити и потврдити још једним увидом у вези са садржајем и особинама дескрипције којом Флобер жели да реконструише – или конституише – Емино сањарење. Прецизирајмо да овдје није ријеч о сну, већ о сањарењу у будном стању; Флобер на чудан начин каже да је Ема, док Шарл поред ње тоне у сан „будна сневала друге снове“.³ Ако је тако, можемо само бити изненађени јасноћом и прецизношћу појединих детаља, као што су гнијезда рода на ушиљеним звонцима, велике плоче по којима се морало кретати опрезно, црвени стезњаци, пара које се диже са чесама, пирамиде воћа, мрке рибарске мреже, итд. Претходно издање Помије-Лелуа⁴ садржи још неколико описа ове врсте. Њих је сам Флобер избрисао у коначној редакцији: жене носе црне плетенице, поред звоњаве звона, жубора чесми и рзања мазги, чује се и шуштање монашке одоре, а најкарактеристичнија је следећа реченица: „Сунце је жарило кожу на капуту, а прашина, која се ковитлала као дим, шкрипала им је под зубима“. Мало је вјероватно да ико у заносу сањарења може да опажа овакве детаље са толиком прецизношћу. Тибодјеово објашњење,

² Ibid, стр. 188.

³ *Госпођа Бовари*, стр.187.

⁴ Мисли се на нову верзију романа *Госпође Бовари* која је настала на основу рукописа Ж. Помијеа и Г. Лелуа 1949. год. (*Прим. њев.*)

које подјећа на Ла Фонтену млекарицу⁵ и по којем у тој способности за доживљавање снажних илузија, треба видјети једну специфично женску особину, не задовољава у потпуности. Пре би нас могло задовољити објашњење по којем бисмо Флоберу приписали намјеру психолошке врсте, узимајућу у обзир посебност Еминог лика: тим чудним богатством детаља, Флобер је желио да укаже на халуциногени карактер њених сањарења, што би био један аспект боваристичке патологије. Без сумње, у таквом тумачењу има нешто истине, али оно није сасвим задовољавајуће. Нешто касније, када Ема, озбиљно се разбољевши после Родолфове издаје, добија напад мистичне побожности, Флобер предочава њене визије много објективније – и на традиционалнији начин: „Она онда пусти главу да опет падне, вјерујући да чује у ваздуху песму, са серафимских харфи и да види, на азурну небу, на златну престолу, међу свецима који држе зелене палмове гранчице, Бога Оца који се сав сјакти у својој величанствености и који даде знак те сиђоше на земљу анђели племенитих крила да је однесу на рукама“.⁶ По тој неодређености детаља, по њиховом сасвим конвенционалном карактеру, као и по оном *вјерујући да чује* (упоредити са *носили су је*,⁷ из претходног цитата) које их несумњиво позиционира у план иреалног, разумијемо да нам је халуцинација, или *йривихење*, оvdје предочена као илузија далеко мање снаге од оне коју је Флобер приписао једном обичном сањарењу. Дакле, чини се да ни психолошка интерпретација није сасвим на мјесту. Уосталом, у *Сенџименџалном васџиџању* уочавамо исте појаве код Фредерика, који, иако близак Еми по својој сколности ка сањарењу, ни приближно не посједује њену способност имагинације. Фредерик није бовариста, он је неодлучни сањар, али у суштини проницљив. Па ипак, Флобер о њему пише: „Када би одлазио у ботаничку башту,⁸ поглед на једну палму одводио га је у далеке земље. Путовали би заједно, на леђима једногрбих камила, под пердетом слонова, у кабини јахте међу плавим архипелазима, или једно поред другог, на двема мазгама са звонцима, које се саплићу по трави о порушене

⁵ У Ла Фонтеновој причи „Млекарица и врч млијека“ („La Laitière et le pot au lait“) млекарица је кренула у град да прода млијеко и, маштајући шта ће све купити тим новцем, саплела се и разбила ћуп. (Прим. йрев).

⁶ *Госџођа Бовари*, стр. 204.

⁷ У оригиналу глагол је у имперфекту. (Прим. йрев)

⁸ У преводу Душана Матића стоји Зоолошки врт (Прим. йрев).

стубове“.⁹ Овдје још увијек прецизност детаља – нарочито последњег – превазилази сваку вјероватност. У наставку одломка читамо о чему Фредерик машта, подстакнут, овога пута спољашњим призором: „Каткад, заустављао се у Лувру, пред старим сликама; и пошто би је његова љубав обухватила чак и у ишчезлим вековима, стављао ју је на место личности са слика. Покривена велом, молила се на коленима иза окна опточеног оловом. Господарица Кастиље или Фландрије, седела је са круто набораним оковратником и високо стегнутим струком. Потом је силазила низ некакве велике степенице од порфира, сред сенатора, под балдахином од нојевог перја, у хаљини од броката“.¹⁰ Визуелни детаљи – оковратник, високо стегнути струк, порфир, нојево перје, брокат – овдје се налазе на слици, Фредерик само треба да замијени госпођу Арну са представљеним ликовима; али тон дескрипције није се промијенио ни у последњој реченици: „Други пут замишљао ју је у шалварама од жуте свиле, на јастуцима у харему.“¹¹ Ништа не указује да ли је сањарење постало аутономно, или наставља да парафразира слику из музеја: визија је иста. Било да Фредерик посматра неку слику, или сам замишља фантастичне сцене, њихов начин и степен присутности су идентични. Исто тако, у сцени из *Госпође Бовари*, цитираној на почетку, прелазак из сна у реалност се одвија без промјене наративног регистра и без битнијег дисконтинуитета. Верзија Помије-Лелуа гласила је: „Али дијете је *изненада* почело да кашље у колијевци, или је Бовари почео да хрче гласније, или је *лампа која се њасила њуцкењала неколико минути у уљаној њосуди...*“ Брисање прилога *изненада* очигледно доприноси утиску континуитета између двије сцене (и без сумње доказује да је Флобер том утиску свјесно тежио). Али може нам бити жао лампе: одлично се слагала са гитаром и жубором замишљених чесама. Нескладан склад, ако узмемо у обзир њихова афективна значења, између доживљаја (нестварног) романеског путовања и (стварног) прозаичног живота. Али овдје је битно да је до тог несклада уопште могло да дође, односно да два независна доживљаја могу да се одвијају истовремено, на истом мјесту, а да та уљана лампа која се гаси, и поред свог наметљивог присуства, уопште не квари декор Емине сањарије.

⁹ Флобер, Гистав, *Сенџименџално васџиџање*, превод Душан Матић, Београд, Просвета, 1961, стр. 83.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

Овај вишак материјалних детаља у описима, у којима су у начелу предочени субјективни доживљаји и у којима би вјероватније било очекивати нејасне, дифузне, неодређене евокације, представља једно од најистакнутијих обиљежја Флоберовог стила и можемо га примијетити готово на свакој страници *Госпође Бовари* и *Сенџименџалној васџиџања*. Ево једног Фредериковог сјећања у којем Флобер унапријед истиче – и тиме је оправдава – његову парадоксалну прецизност: „Цело његово путовање изиђе му пред очи на тако јасан начин да је примећивао нове детаље, појединости још интимније природе; испод последњег карнера њене хаљине (ријеч је о госпођи Арну) њено стопало вирило је у малој свиленој ципели кестењасте боје; перде од цвилеха ширило се у облику балдахина над њеном главом, а ситне црвене ресе на ивици трепериле су на ветрићу, непрекидно.“¹² Али примјећујемо да психолошка мотивација, ни овдје, за читаоца, ни најмање не умањује необичност овог описа – или, тачније речено, не отклања неодољиви утисак да се читалац налази пред сликом објективне стварности, док у ствари посматра једну визију чији је чисто субјективни карактер аутор управо потврдио.

На филму, секвенцу сјећања гледалац никада не доживљава као такву током читавог њеног трајања (осим ако традиционални поступци, као што су замућивање, убрзавање или успоравање слике, који се уосталом данас више и не користе, нису јако наглашени): сјећање лика служи као веза са оним што је претходило. Осим тога, секвенца сјећања схвата се као повратак у прошлост, који не умањује реалистичност приказа стварности, тј. као једноставна манипулација хронологијом, као кад нам Балзак и Дима кажу: „Неколико година раније, наш јунак...“. Неоспорно присуство слике супротставља се субјективној интерпретацији: то дрво које видим на екрану јесте дрво, оно не може бити сјећање, још мање илузија неког дрвета. Као и филмска слика, и Флоберов стил се често одупире интериоризацији. Можда и више од ње, јер филмска слика располаже само сликом и звуком, док се флоберовско приповедање креће по читавом спектру вербалног представљања, ослањајући се на сва чула (а поготову на чуло додира) у дочаравању материјалног присуства. Мада нас је Флобер упозорио и скренуо нам пажњу, ни те ципеле кестењасте

¹² *Сенџименџално васџиџање*, стр. 16.

боје, ни те ситне црвене ресе које трепере на вјетрићу, *нейрекидно*, ми не можемо попут Фредерика да опажамо као да су само сјећања; јер, то су за нас присутни и стварни предмети – и зато читалац тај одломак не доживљава као сјећање, већ као прави *flash-back*. Зато нам Емина замишљена путовања не дјелују ни мање ни више нестварно од њеног стварног живота у Јонвил Опатији. Ема силази са гондоле, или устаје из мреже за љуљање и улази у своју собу, у којој лампа пуцкета. И ако је то могуће, то је зато што их је Флобер доживио, или замислио, на исти начин и на истом нивоу; то је несумњиво и зато што у извјесном смислу та гондола, и та мрежа, и та соба, и та посуда, па и сама Ема Бовари, нису ништа друго до ријечи штампане на папиру.

Али оставимо по страни та сјећања, или фантазије, да бисмо размотрили један двосмисленији начин представљања, у којем је улога лика мања, док се улога писца, самим тим повећава. Ево два кратка описа који нису ни сасвим објективни ни сасвим субјективни, већ најприје представљају неку врсту хипотетичке објективности. Први опис се налази у Помије-Лелуовој верзији *Госпође Бовари*. Ема је са Шарлом у позоришту у Руану, управо је сјела у своју ложу и смјешта се „са лакоћом једне маркизе, дворске даме, коју као да чека на улици кочија, крај које стоји униформисани лакеј држећи хермелин“. Сјећање је кратко, али изненађујуће јасноће – маркизине ствари су уведене помоћу компаративно-кондиционалног везника који има нијансу благо иреалног значења: *као да је чека*; али униформисани лакеј с хермелином дјелује толико стварно да се чини да се нека права маркиза налази у Еминој ложи. Да ли је поређење Емино? Несумњиво: она осјећа снажно задовољство и таштину због свог првог одласка у позориште и очигледно се претвара да је маркиза; детаљи су исти као и у њеној фантазији о животу дворских дама. Али видимо и да сјећање није чисто субјективно: *као да* подражава Емине мисли, али не без ироничног указивања на њену инфантилну извјештаченост. У коначној верзији то значење је сачувано у сажетој форми: „...она се испрси неусиљено као каква војвоткиња“.¹³ На тај начин Флобер није сасвим ишчезао из реченице, а визија лакеја са хермелином је исто толико његова колико и Емина. У другом примјеру, субјективна мотивација још више је ослабљена:

¹³ *Госпођа Бовари*, стр. 212.

на забави код Розанете, једна дјевојка искашљава крв пред Фредериком и, упркос његовим предлозима, одбија да се врати кући да би се лечила: „Којешта! нашто? исто вам је то као и нешто друго! живот није баш толико занимљив?!

Тада он задрхта, обузет неком леденом тугом, као да је спазио читаве светове туге и очајања, мангал са ђумуром поред кревета с дном од самих попруга, и лешеве у мртвачници у кожним кецељама, с чесмом хладне воде која им тече на косу.¹⁴ Овдје налазимо једно *као да* које уводи хипотетичку визију, али сада ништа не наводи на закључак да то поређење или сама визија припадају јунаковом унутрашњем доживљају: „*као да је сјазио*“, али Фредерик вјероватно не опажа ништа; Флобер је тај који упоређује његово дрхтање са доживљајем некога ко је спазио мангал поред кревета, лешеве у кожним кецељама и ту чесму хладне воде која им *ишече* по коси – индикатив презента у реченици у кондиционалу прошлом! Тај језиви „крупни план“ очигледно припада само Флоберу. Фредериково осјећање „ледене туге“, одводи Флобера далеко од његовог јунака, далеко од романа, одводи га до визије мртвачнице, која га за тренутак потпуно обузима, као нека стравична фасцинација и морбидна екстаза. Поређење овдје има само један ефекат – и можда само један циљ – да за тренутак заустави и суспендује ток приповједања.

„Често би се, у вези с било чим, капљицом воде, шкољком, длаком, ти зауставио, непомичан, укочених зеница, отвореног срца?

Чинило се да предмет који си посматрао, продире у тебе што би се ти више над њим надносио, и међу вама су се успостављале везе; привијали сте се један уз другог, пријањали сте безбројним, танким везама... прожимали сте се узајамно и једнако дубоко, а танана струја из тебе је прелазила у материју, као што су и тебе елементи полако освајали, као биљни сок који буја; степен више и постао би природа или би пак природа постала ти.“¹⁵

Тако говори Ђаво, обраћајући се светом Антонију, у епизоди у којој су примјетне неке особине Спинозине филозофије, у првој верзији *Искушења*, а пустињак смјеста признаје истинитост те

¹⁴ *Сенџиментално васијишање*, стр. 148.

¹⁵ Превод Д. И.

анализе: „Истина је, често сам осјећао како се нешто веће од мене мијеша с мојим бићем; мало по мало нестајао сам у зеленилу поља и ријекама чији сам ток посматрао, и нисам више знао гдје се налази моја душа, толико је била расута, универзална, пространа!“ Сви Флоберови тумачи се слажу да ово мјесто представља одјек Флоберових сопствених афинитета. Флобер је сам себи приписивао „*сѝособносѝ једне нарочитѝе моћи виђења*“. У стању је да доживи осјећај готово страсног задовољства већ и само гледајући неки предмет, али под условом да га добро види. Лујзи Коле он препоручује *да сѝвари ѝосмаѝра дубински, објекѝивно ѝродируѝи у ѝих*, „јер спољашња стварност треба да уђе у нас и натјера нас да заурламо...“. У једној реченици, сличној оној коју приписује Ђаволу у *Искушењу*, Флобер пише: „Када бих дуго посматрао неки каменчић, неку животињу, неки сто, осјећао сам како у ѝих продирем. Међуљудски односи нису нимало интензивнији од тога“. Дјела из младости садрже обиље доказа о овим тренуцима екстазе, која је Флобер осјећао пред призорима природе, а нарочито при погледу на море, зраке сунца, или мјесечину. Ево непосредних сведочења из *Пуѝовања на Корзику* из 1840. године: „Све у вама трепти од радости, лепет крила је у складу са природом, за ѝих се вежемо, дишемо са ѝима, чини се да је суштина живе природе ушла у вас и да се изванредно стопила с вама“.¹⁶ У *Пољима и обалама* Флобер каже: „Уронили смо дух у обиље тог сјаја, очи су нам се одмарале, ноздрве шириле, начуљиле нам се уши... Продирући, улазећи у ѝих, постајали смо сама природа, растакали смо се у ѝој, она нас је обузимала, осјећали смо како нас осваја и огромна срећа нас је преплавила; жељели смо да се у ѝој изгубимо, да нас она обухвати, или да је у нама однесемо“.¹⁷ Пренесена свједочења у *Смару*: „Све што је пјевало, летјело, подрхтавало, сјајило, птице у шумама, лишће које трепери на вјетру, ријеке које теку кроз накићена поља, оштро стијење, буре и олује, пјенушави таласи, миришљави пијесак, јесење лишће које опада, снијег по гробовима, сунчеви зраци, мјесечина, сва пјевања, гласови, мириси, све оно што чини грандиозну хармонију коју називамо природом, поезијом, Богом, одјекивало је у ѝеговој души, треперило у виду дугих унутрашњих пјевања, која су се одатле изливала у неповезаним и растрзаним реченицама.“¹⁸ Или у *Новембру*:

¹⁶ Превод Д. И.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

„...Желио сам да ме упије сунчева свјетлост, да се изгуби у том плавичастом бескрају, заједно с мирисом таласа. И тада, обузет непојмљивом радошћу, почео сам да ходам, као да је сва небеска срећа била у мени... Природа ми се учинила лијепом као апсолутна хармонија, која се само екстазом може разумјети... Осјетио сам да живим срећан и велики у њој, као орао који посматра сунце и пење се дуж његових зрака“.¹⁹

То занесено, одушевљено посматрање, које час поприма вид крајње усредсређености („Посматрајући камен, осјетио сам да у њега продирам“), а час бесконачног ширења („Нисам више знао гдје ми је душа, толико је била расута, универзална, пространа!“), Флобер најчешће тумачи као и Ђаво у *Св. Антонију*, дакле „пантеистички“, као знак хармоније и универзалне повезаности: „Нисмо ли начињени еманацијом Свемира? Свјетлост која сија у мом оку, није ли можда упаљена на огњишту неке, још непознате планете...“ Но дешава му се да у томе пронађе, на прустовски начин, траг изгубљеног сјећања: „Онај ко пажљиво посматра ствари више проналази него што не проналази. Хиљаде унутрашњих идеја које су биле попут клица расту и постају јасније као обновљено сјећање.“ Али шта рећи када вас тај утисак да се сјећате обузме пред потпуно непознатим приказом, који вас одводи као, у *Пушовању на Корзику*, „као сјећање на ствари које никада нисмо видјели“? Можда поријекло тог сјећања не треба тражити у проживљеној прошлости, већ у том тајанственом извору неодређених искустава која чине нашу ониричку прошлост. „Сањамо пре него што посматрамо“, каже Башлар. „Пре него што постане свесна представа, сваки предео представља ониричко искуство. Са естетском страшћу посматрамо само оне пределе које смо претходно видели у сновима“.²⁰ Флоберу је било добро познато то замјењивање стварног приказа ониричком визијом, а путовање на Оријент, за њега је често био само повратак оним мјестима о којима је дуго сањао у младости, као јунаци *Новембра* или првог *Сенџименџалној васџиџања*. „Често ми се чини да сам изненада пронашао старе заборављене снове“, писао је мајци из Египта. Међутим, пуно других мјеста, које није тако добро замислио у машти, као да

¹⁹ Флобер, Гистав, *Новембар*, превод Тин Ујевић, Загреб, Зора, 1950, стр. 42-43.

²⁰ Башлар, Гастон, *Вода и снови, ојлед о имајинацији мајџерије*, превод Мира Вуковић, Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 1998, стр. 10.

су у Флоберовој визији ипак досегли неку дубину и звучност, који указују на један сасвим други план унутрашње контемплације. Узмимо интензитет илузије који Флобер даје граду Камперле. Читав град је изгледао као окупан, посматран кроз *іусіу маілу* тих двију ријека, *ігје се іовіјало високо и шанко биље*. Флобер није заборавио ове детаље, које ћемо пронаћи у *Госіођи Бовари*.

Обиље детаља у Флоберовим описима, не служи само, као код Балзака, драмској сврси, већ првенствено служи ономе што Флобер назива *љубављу ірема коніемілаціји*. У Флоберовом дјелу налази се неколико описа, као што је опис Јонвила на почетку другог дијела *Госіође Бовари*, који су оправдани потребом да се радњи и осјећањима да нека врста објашњења: потребно је знати како изгледа Јонвил да бисмо разумјели какав ће у њему бити Емин живот. Али Флоберов опис се чешће развија ради себе самог, на штету радње коју не разјашњава него тежи да је суспендује и успори. *Саламбо* у цјелини представља добро познати примјер приповедања угушеног величанственим растом сопственог декора. Ефекат окамењивања радње, мада у мањој мјери присутан, можда је видљивији у дјелу као што је *Госіођа Бовари*, у којем се драмски веома напета радња непрекидно прекида потпуно немотивисаним дескриптивним „паузама“, чија маштовитост завређује дивљење.

Максим ди Кан приповеда да је заслуга Луја Бујеа који је већ био одговоран за „сахрањивање“ првог *Св. Анііонија* 1849. године што је Флобер жртвовао „много паразитских реченица“ и „додатке који су успоравали радњу“. И као примјер наводи опис играчке, коју је Шарл поклатио Омеовој дјечи, чији је опис, по ди Кану, заузимао више од десетак страна. У верзији Помије-Лелуа, овај опис је дугачак једну страну и није сасвим јасно како је избацивање тог сатирично-питорескног одломка – који је Тибодје (не знајући га у цјелини) упоредио са описом Шарлове капе и свадбене торте на слављу у Бертоу – могло учинити Флоберу, како ди Кан каже, „непроцјењиву услугу“. Тачно је да нам је вероватно остала само једна, и то скраћена верзија тог описа, али како не жалити за тих десет страна о којима говори ди Кан, чији је циљ био „да опишу ту компликовану машину која је красила двор краља Сијама?“²¹ Необична је послушност с којом се Флобер, све време негодујући, покоравао Бујеовој

²¹ Maxime du Camp, *Souvenirs littéraires*.

цензури, а ефекте тог обogaљујућег утицаја данас је немогуће у потпуности оцијенити. Ипак, поређење различитих верзија *Госпође Бовари* омогућава нам да замислимо како би овај роман изгледао да се Флобер усудио да се у њему препусти својим најдубљим тежњама. Било би заморно набрајати све тренутке екстазе (у двоструком значењу те ријечи, призоре контемплације и призоре у којима долази до заустављања романескне радње) који су избрисани у последњој верзији дјела, а реконструисани су захваљујући објављивању биљежака, али потребно је у најмању руку указати на један пасаж, којим је Флобер био задовољан, што није био чест случај. Тај пасаж то заслужује. Налази се у епизоди у којој је предочена посјета дворцу Вобјесару; јутро је после бала. Ема шета парком и улази у павиљон у којем је један прозор од разнобојног стакла. Она посматра пејзаж кроз стакло разних боја, плаво, жуто, зелено, црвено, на крају бијело. Тај разнобојни предии буди у њој низ различитих осјећања и најзад је урања у дубоко сањарење из којег ће је тргнути прхут врана у лету. За то вријеме Шарл обилази засејане њиве и распитује се о приносима. Ова последња напомена реинтегрише епизоду у цјелину романа, јер указује на супротност између Еминог и Шарловог карактера. Начин на који се опис развија и овде превазилази дијегетичку функцију. Опис се развија сам за себе, док Ема сањари у непомичној фасцинацији, а та сањарија тиче се можда више самог Флобера него његове јунакиње. „Знаш ли у чему сам провео цело своје поподне прекјуче? Гледао сам у поље кроз обојена стакла. То ми је требало за једну страну моје *Бовари*, која, како ја мислим, неће бити једна од најгорих.“²²

Једно од обиљежја тих тренутака у којима се чини да је приповедање заћутало, то јест да се заледило пред оним што ће Сартр назвати *ипродорним окамењујућим ѿоїледом иредмеџа*, јесте управо прекид сваког разговора, суспендовање људске ријечи. Већ смо истакли реченицу „ишли су без речи“ у одломку из *Госпође Бовари* који смо цитирали на почетку овог рада. Чак се и лакомислени и неотесани људи какви су Леон, Родолф, па и сам Шарл, препуштају тим занесеним ћутњама. Ево једне сцене у којој видимо Ему и Шарла, прије вјенчања: „Рекли су збогом једно другоме, нису више ѿговорили... Сунцобран свилен, љубичасто-плавкаст с преливима кроз који је продирало сунце и

²² Флобер, Гистав, *Писма*, превод Милан Предић, Београд, Нолит, 1964, стр. 79.

осветљавало покретним одсјајима белу кожу њена лица. Она се под њим смешила на млакој топлоти; а чуле су се водене капљице како једна по једна падају на разапету свилу с преливима.²³ Друга је сцена са Родолфом, током једне ноћи коју су провели заједно, на мјесечини: „Нису ѿговорили, онако и сувише занети својим сањаријама... чуло се овда-онда како каква зрела бресква сама падне с гране у реду воћака крај зида.“²⁴ Трећа је сцена у Руану, са Леоном: „Чуше како изби осам сати на разним зидним часовницима у рејону Бовоазин, који је пун пансиона, цркава и напуштених великих хотела. Више нису разговарали; али су осећали, гледајући се, како им нешто зуји у глави, као да се нешто звучно откинуло и њему и њој са укочених зеница. Баш тада су се били узели за руке; и прошлост, будућност, сећања и снови све се то слило у милину овог заноса.“²⁵ У *Сенѿиментјалном васѿиѿању*, Луиза и Фредерик: „Затим, *настѿаде ђуѿање*. Они су чули само шкрипу песка под својим ногама и шум водопада.“²⁶ Фредерик и Розанета: „Озбиљност шуме освајаше их; и било је *часова ђуѿања*, када су, уљушкивани колским федерима, остајали као обамрли од неког мирног пијанства.“²⁷ И најзад: „...лежећи потрбушке заједно на трави, остајали би тако једно другом окренути лицем у лице, гледајући се, ронећи једно другом у зенице, жедни себе самих, утољавајући се непрестано, затим, полузатворених очију, *дуѿо нису нишѿѿа ѿговорили*“.²⁸

Видимо да су ови тренуци „двоструко ђутљиви“: ликови су престали да говоре и почели да ослушкују свијет око себе и сопствено сањарење; тај прекид дијалога и радње прекида говор самог романа и на неко вријеме га апсорбује у неку врсту питања без гласа. У *Сенѿиментјалном васѿиѿању* Пруст је највише цијенио једну „неочекивану промјену брзине“, начин на који почиње претпоследње поглавље романа. И то не због технике, већ зато што Флобер, за разлику од Балзака, ослобађа наративна средства од *акѿивної или докуменѿарної* карактера, од паразитизма анегдоте и наслага историје. Флобер први приповедање претвара у музику. У *Госѿођи Бовари* и у *Сенѿиментјалном васѿиѿању* „могу нам се највише допадати ти музички

²³ *Госѿођа Бовари*, стр.19.

²⁴ Ibid, стр.190.

²⁵ *Госѿођа Бовари*, стр. 226.

²⁶ *Сенѿиментјално васѿиѿање*, стр. 292.

²⁷ Ibid, стр. 303.

²⁸ Ibid, стр. 384-385.

треници у којима се приповедање губи и заборавља у екстази бесконачне контемплације“.

Ванвременски карактер таквих прекида често је наглашен неочекиваним преласком на презент. Један такав примјер видјели смо у Фредериковој мрачној визији лешева у мртвачници на Розанетином балу. Пруст наводи још један: „Била је то ниска кућа, једносратна, с баштом пуном огромних шимшира и са двоструким редом кестенова који се пењу чак до врха брежуљача, одакле се *види* море“.²⁹ Презент је очигледно овдје на мјесту због, како Пруст каже, „трајности“ и универзалности слике мора: прелазак на презент је у неку руку последица преласка на описивање бескрајног. Тако је и у једном другом пасажу из *Сентименталној васпитања*. „Пролазили су преко једноличних пропанака... (Стена) је било све више, и најзад испунише цео пејзаж... као чудовишне и нејасне рушевине неког ишчезлог града. Али сам ужас њиховог хаоса још више је подсјећао на вулканине, на потопа, на велике непознате катаклизме.“³⁰ Међутим, јасно је да граматички разлози нису довољни да објасне све ефекте промјене глаголског времена, који истовремено представљају и промјену у приповедном регистру. Једна једина ријеч је довољна да се из простора приче (уточишта госпође Арну у Бретањи, Фредерикове и Розанетине шетње шумом) пребацимо у просторе фасцинације и сањарења. На крају, навешћемо примјер једног таквог детаља, који, ако га посматрамо самог за себе заиста изгледа сићушно али је, као зрно пијеска постављено на право мјесто, ипак у стању да потпуно заустави ток романескне радње. Овај примјер се налази у првом поглављу трећег дијела *Госпође Бовари*, у чувеној епизоди са фијакером. То је један од најтеже разумљивих описа у читавој реалистичној књижевности. Фијакер, у којем се возе знамо већ ко, у пуној брзини јури по читавом граду. У сред те „лудачке вожње“ Флобер умеће следећу реченицу: „и одмах, настављајући пут, прођоше кроз Сен-Север, па кејом Курандјера, преко трга Марсово поље, па иза болничких вртова по којима се старци *шећају* у црним блузама, дуж једног зараванка који *се сав зелени* од бршљана“.³¹ Сумњамо да су Ема и Леон при тој брзини и у тим условима, могли да примете зелену терасу обраслу бршљаном, а уосталом и застори су спуштени.

²⁹ Ibid, стр. 490-491.

³⁰ Ibid, стр. 382.

³¹ *Госпођа Бовари*, стр. 234. У преводу М. Недића ови глаголи стоје у перфекту.

Несрећни кочијаш, исцрпљен и жедан, има других брига. Дакле, са становишта правила реалистичког приповједања овај веома кратак опис, а ипак бескрајно продужен глаголом у презенту, сасвим је „изван“ ситуације, и у психолошком и у драмском смислу потпуно је немотивисан. Усред лудачке вожње, тај непокретни гро-план сасвим је неумесан. Заправо, једна таква грешка може да значи само једно: то љубакање у кочији, не занима много Флобера, и одједном, пролазећи крај болничке баште, он помишља на нешто друго. Успомене из дјетињства навиру му у сјећање и он поново види те „старце у црним капутима, који се тресући на својим штаповима, грију на сунцу, дуж испуцале терасе саграђене на старим зидинама града“,³² и не може а да им не посвети ред или два. Остало ће да сачека. За нас – треба ли то нагласити – тај тренутак непажње даје изузетну вриједност читавој сцени, јер видимо како је писац заборавио на полукружни ток свог приповедања и наставио га упутивши се тангентом.

Валери је мислио да је Флобер (у *Искушењу светиој Антионији*) „опијен споредним детаљима на штету главног“. Ако су у роману „главно“ фабула, ликови, психологија, нарави, прича, јасно је на који начин се та оцјена може примијенити на Флоберове романе, односно како његова склоност према детаљима, и то не само према корисним и важним детаљима, какве познајемо из Балзакових романа, већ и према безначајним и сувишним детаљима, може да доведе у питање економичност Флоберовог приповиједања. Ролан Барт је рекао да је довољно само неколико немотивисаних описа, па да се роман као што су *Гуме* испразни од сваког значења: „Сваки роман је један рационалан, бескрајно осјетљив организам; свака и најмања нејасноћа, сваки, чак и неизречени отпор жељи која нас покреће и води кроз читање, производи *зачућеност* која се односи на читав роман. Роб-Гријеови предмети увлаче радњу и ликове који у њој учествују у неку врсту ћутања значења.“ Иако је Флоберов дескриптивни стил толико дубоко материјалан, окамењен од прозрачне материје, веома различит од Роб-Гријеовог, ова запажања могу се примијенити на одређене видове његовог дјела. Позната је последња реченица *Иродијаге* („Како је била веома тешка, носили су је наизмјенично.“) у којој се читава прича о погубљењу светог Јована Крститеља суочава и ломи о том

³² Варијанта у Помије-Лелуовом издању.

нејасном прилогу, реченица толико моћно празна значењем да је довољна да укочи сваки смисао приповијести. Пруст је добро запазио тај карактеристичан ритам Флоберове дикције, који паузе које се понављају у симетричним интервалима не одржава већ прекида, то монотono скандирање од којег се све реченице свом тежином стрпоштавају у непрозиран садржај бескорисних, произвољних, неочекиваних детаља: „Келти су жалили за три необрађена камена, под кишним небом, у дну залива испуњеног острвима“. Фантастично је како је Прусту пошло за руком да то скандирање дочара у неколико реченица свог пастиша. То су можда најлепше реченице које су написали и један и други, или боље да кажемо, јер је реч о необичној сарадњи, један уз помоћ другог: „Виђали су је на селу, све до краја њихових живота, у кући од бијелог дрвета, на тужној обали једне велике ријеке. Слушали би добро познати галебов крик, гледали како се подиже магла, како се њишу барке и навлаче густе облаци, остајали би сатима клечећи на кољенима, посматрајући са терасе, у фотељи од ивиног дрвета, под плавим покровом, између металних кугли, како долази плима, и како се преплићу усидрени конопци на баркама. И на крају би само видјели два цвата љубичастог цвијећа, који се пружају све до брзака који скоро додирују, на блиједој свјетлости једног поподнева без сунца, дуж црвенкастог зида који се осипао...“³³

Валери није могао да призна да у опису маркизе која излази у пет сати „има и споредних, па дакле и произвољних детаља“, и због тога му се умјетност приповиједања чинила „скоро несхватљивом“. Флобера (и његов роман) апсорбују споредни детаљи. Он заборавља маркизу, њену шетњу, љубави, и препушта се контемплацији неког предмета: неких врата која се затварају иза маркизе, шкрипећи и *сшално* лупкајући. Та вибрација која се поставља између мреже знакова и универзума смисла, укида језик и успоставља тишину.

Та осујећена трансцедентност, то *измицање* смисла у неодређеном подрхтавању ствари, то је оно што је најспецифичније у Флоберовом стилу, и оно што је можда било најтеже наметнути вербалној лакоћи његових првих дјела. О томе свједоче и *Писма* и дјела из младости. Флобер се гушио од онога што је хтио рећи: одушевљења, горчине, љубави, мржње, презира, снова, сјећања... А онда је једнога дана, на сву срећу, направио план *да*

³³ Proust, *Pastiches et Mélanges*.

нишија не каже, одбио је да се изрази. То је била најава модерног књижевног сензибилитета. Жан Прево је тврдио да је Флоберов стил „необичан окамењени извор наше књижевности“, Малро је говорио о Флоберовим „лијепим непокретним романима“. Ове метафоре успјешно дочаравају најснажнији ефекат Флоберовог стила и његове визије. Флобер није написао књигу „ни о чему“, књигу „без теме“ (и нико је неће ни написати), али је спустио тај тежак терет окамењеног језика на све предмете које је дотакао његов геније, ту „покретну траку“³⁴ имперфеката и прилога, како је рекао Пруст, чија је једина функција била да их зарони у ћутање. Флоберов циљ је био – рекао је то више пута – да умре на овом свијету како би се родио у књижевности. Но, сам језик постаје књижевност само по цијену своје смрти, јер треба да изгуби свој смисао да би се придружио тишини неког дјела. Нема сумње да је Флобер први начинио тај заокрет, да је вратио дискурс у наличје – у ћутање, које за нас данас представља књижевност. Он је то учинио стидљиво и скоро без свијести о ономе што чини. Његова књижевна свијест није била и није ни могла бити на истом нивоу као његово дјело и искуство. *Писма* су незамјенљив документ, јер освјетљавају једну од најболнијих *сџрасџи* за писањем (у двоструком значењу ријечи *страст*), једну књижевност проживљену истовремено као нужност и као немогућност, тј. као неку врсту *зобрањеној џозива*. У том погледу можемо их упоредити само са Кафкиним *Дневником*. Но, Флобер у њима не даје праву теорију своје праксе, јер му не полази за руком да до краја расветли оно што њу чини заиста иновативном. Флобер је сматрао да је *Сенџименџално васџиџање* естетски несавршено дјело, да има недостатка у радњи, перспективи, начину конструкције. Није схватио да његова књига представља први примјер романа без драме, или боље рећи романа без романа,³⁵ и да њоме

³⁴ *Trottoir roulant* у оригиналу (*Прим. џрев.*)

³⁵ „Показаће у *Сенџименџалном васџиџању*, оно што ће се појавити много касније, роман без романа, тужан, неодређен, тајновит као и сам живот, задовољавајући се расплетима утолико горим уколико нису материјално драматизовани“ (Банвил, 17. мај 1880). „Оно што је најлепше у његовом роману, то је оно што не личи на обичну романескну књижевност, то су ти велики празни простори; не догађај, стиснут у Флоберовој шаши, него оно што је између догађаја, она устајала пространства у којима свако кретање стаје... Флобер је велики писац одсуства радње, досаде, непокретности.“ (Русе, Жан, „Госпођа Бовари или књига ни о чем“, *Облик и значење*, превод Иван Димић, Сремски Карловци, Нови, Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1993).

почиње цјелокупна модерна књижевност. Другим ријечима, њему се чинило да је мана ове књиге оно што је за нас њен главни квалитет. Од *Госпође Бовари* до *Бувара и Пекишеа* Флобер је стално писао романе кршећи – нехотице,³⁶ али свим својим бићем – правила романескног приповедања. За нас су важна управо та правила која је прекршио, као и тај нехотични, скоро непримјетни траг досаде, равнодушности, непажње, заорава, који је оставио у свом дјелу, привидно усмјереном ка бескорисном перфекционизму, а које нам и данас делује задивљујуће несавршено и као одсутно из себе самог.

С француског превела
Данка Ивановић

(Из: Genette, Gérard, „Silences de Flaubert“, *Figure I*, Paris, Editions de Seuil, 1966, стр. 223-243.)

³⁶ Написао је још Лујзи Коле, о сцени бала у *Госпођи Бовари*: „Треба да напишем један наративни одломак; а приповедање ми је досадно.“ (*Extraits Volleme*) Најбитнији аспект модерне књижевности се јавља у том гађењу према радњи. Флобер је први који је иако неизречено, дубоко негирао *наративну функцију*, која је до тада била суштина романа. Потрес скоро невидљив, али одлучан.