

Univerzitet u Sarajevu

Filozofski fakultet

Odsjek za komparativnu književnost i informacijske nauke

FENOMEN ZLA U ROMANU „PARFEM“ PATRICKA SÜSKINDA

Završni diplomski rad

Studentica: Emina Pejmanović, 3365/2020

Mentor: Prof. dr. Edin Pobrić

Sarajevo, septembar 2022.

Univerzitet u Sarajevu

Filozofski fakultet

Odsjek za komparativnu književnost i informacijske nauke

Fenomen zla u romanu „Parfem“ Patricka Süskinda

Završni diplomski rad

Studentica: Emina Pejmanović, 3365/2020

Mentor: Prof. dr. Edin Pobrić

Sarajevo, septembar 2022.

Fenomen zla u romanu „Parfem“ Patricka Süskinda

Završni diplomski rad

Sažetak

Rad se zasniva na istraživanju i analitičkoj interpretaciji fenomena zla u romanu „Parfem: hronologija jednog zločina“, njemačkog književnika Patricka Süskinda, pritom utemeljenog na pojedinim konceptima ovoga fenomena – filozofskim, teološkim, psihoanalitičkim i sociološkim. Kroz vizuru etičko-estetičkih principa, prezentirani su načini na koji su u narativu organizirani motivi zla, kao i njihove dijametralno suprotne kategorije, te su analizirani postupci glavnog lika kroz karakterizaciju njegovih moralnih, psihičkih i intelektualnih osobina u okvirima umjetničke determiniranosti zla. Također, svojim karakteristikama izravno vezan za nadnaravno zlo, ovaj se roman suptilno prepliće sa osnovnim pojmovima fantastične književnosti, pa su ovome radu poslužili i kao uporište za istraživanje elemenata čudovišnog zla unutar djela. Stoga, ovaj rad predstavlja kreativnu interpretaciju karaktera i postupaka glavnog lika ovoga romana, Jeana Baptiste-a Grenouillea, kao lika koji utjelovljuje aspekte fenomena zla, te njegove uloge u društvu osamnaestovjekovnog Pariza i odnos zajednice prema njemu – individui koja živi i umire za zlo.

Ključne riječi

„Parfem: hronologija jednog zločina“, Patrick Süskind, zlo, dobro, etika, estetika, teologija, psihoanaliza, fantastična književnost.

The phenomenon of evil in Patrick Süskind's novel „Perfume“

Final thesis

Abstract

The paper is based on the research and analytical interpretation of the phenomenon of evil in the novel „Perfume: The Story of a Murderer“ by the German writer Patrick Süskind, based on certain concepts of this phenomenon – philosophical, theological, psychoanalytical and sociological. Through the lens of ethical-aesthetic principles, the ways in which the motives of evil are organized in the narrative, as well as their diametrically opposed categories, are presented. A kind of interpretation of the main character's actions is presented through the characterization of his moral, psychological and intellectual traits within the framework of the artistic determination of evil. Also, with its characteristics directly related to supernatural evil, this novel subtly intertwines with the basic concepts of fantastic literature, so they served this work as a basis for researching the elements of miraculous evil within the novel. Therefore, this paper presents a creative interpretation of the character and actions of the main character of this novel, Jean Baptiste Grenouille, as a character who embodies aspects of the phenomenon of evil in the novel, and his role in the society of eighteenth-century Paris and the community's attitude towards him – an individual who lives and dies for evil.

Keywords

„Perfume: The Story of a Murderer“, Patrick Süskind, evil, good, ethics, aesthetics, theology, psychoanalysis, fantastic literature.

S A D R Ź A J

Uvod	8
1. UMJETNOST OPSJEDNUTA ĐAVOLOM	10
1.1. Književnost u sjeni dijabolizma	10
1.1.1. Paralelizam <i>prirode i uma</i>	11
2. PATRICK SÜSKIND – SLAVNI INTROVERT	15
3. „PARFEM“ – ODA SLOBODI	16
3.1. „Parfem: hronologija jednog zločina“ – roman	17
3.2. „Parfem: hronologija jednog zločina“ – film	17
4. PSIHOSTRUKTURA GRENOUILLEOVA ZLA	19
4.1. Vladavina <i>id-a</i>	19
4.2. Narcisoidna konstitucija	22
4.3. Eros i thanatos	24
4.4. Zla narav ljubavi	26
5. ATHEOS KAO SIMPTOM	28
6. ESTETIZIRANJE ZLA	31
6.1. <i>Parfem</i> u ozračju hororskog zla	33
7. NADNARAVNO ZLO U ROMANU	36
7.1. Identifikacija <i>fantastičkog</i>	36
7.1.1. Fenomen <i>čudnog</i>	37
7.1.2. Zlokobna <i>čudovišna drugost</i>	39
8. POTRAGA ZA SÜSKINDOVIM ČUDOVIŠTEM	41
8.1. Tijelo i tjelesne karakteristike.....	41
8.2. Artikulacija jezika.....	44
8.3. Kriza identiteta	46
8.4. Vlastito kroz tuđe.....	48
Zaključak	51
Bibliografija	53

Mojim roditeljima za vječno dobro.

*I govoraše sam sebi da to želi jer je zao do srži. I pri tom
se smješкао i bijaše vrlo zadovoljan. Doimao se posve
bezazleno, poput bilo kojeg sretnog čovjeka.*

(Patrick Süskind, „Parfem: hronologija jednog zločina“)

Uvod

Reći za *zlo* da je kakvim generičkim kodom vezano za *dobro*, floskula je isto onako kao što je reći da »umjetnost nije istovjetna s pojmom ljepote, već da za svoje ostvarenje zahtijeva pojam ružnog kao svoju negaciju«. (Adorno, 2002, str. 45) Međutim, nije da ta binaristička veza škodi u razumijevanju oba pola. Dokaz tome je i roman *Parfem*, njemačkog književnika Patricka Süskinda, koji je svojim pojavljivanjem krajem 20. vijeka vratio sjećanje na kontroverznu proznu umjetnost i tako iznova probudio uspavane *kritičare-zmajeve* koji bljuju vatru ogrežli u drevnim običajima čvrsto ustoličenog uvjerenja da je *književnost umjetnost lijepo riječi*. *Parfem*, nesumnjivo, suprotstavlja se vladajućem zakonu oblika plauzibilnog i ugodnog, ali upravo zbog toga, zbog svoje bodre naravi da izbezumi u čitaocu najdublje skrivene strahove i želje i pritom natjera toplu krv u njegove obraze, njegova vrijednost raste, jer govori o moći subjektivne slobode u umjetničkom djelu u odnosu na neslužbenu prohibiciju, takozvanog, *ružnog*. U istom smislu pronalazi se i priča o zlu unutar ovoga romana, kao temeljnog sižejnog principa unutar djela. Ne samo da se kroz fenomen zla uspijeva sažeti cijela njegova događajna kompozicija, već se u njemu ocrtavaju i sve one njemu slične i smislom oprečne stvari koje inače nesvjesno dozivaju svoju negaciju kao vlastiti alter ego.

Shodno tome, ovaj je rad usmjeren ka svojevrsnom interdisciplinarnom proučavanju romana *Parfem: hronologija jednog zločina*, gdje se metodom analize obrađuju ključni segmenti romana praćeni elementarnim komponentama priče o fenomenu zla. Kroz osam poglavlja raspoređenih prema domeni u koju se pojedina oblast svrstava, analiziran je lik protagoniste, Jeana Baptiste Grenouillea, njegov odnos prema okolini, kao i reakcije i postupci koje proizvodi njegova specifična zlokobna narav. U kontekstu priče o samom *izvoru zla* (koliko ta sintagma uopće ima smisla), javljaju se specifični pojavni oblici koji determinišu ponašanje Grenouillea i njegovu manijakalnu usredsređenost da svoju požudu smjesti u beskrupulozna ubistva i na taj način potvrdi uvjerenje Josepfa Conrada, koje iznosi u svome romanu *Očima Zapada*, da *nije neophodno vjerovati da je natprirodno izvor svega zla; sam čovjek posve je sposoban za svaku vrstu izopačenosti*. Tome doprinosi i sam Süskind kada odmah na početku priče o Grenouillevoj zloćudnoj ljudskoj pojavi ukida svaku mogućnost postojanja veze s konvencionalnim uvjerenjem o zaposjednutosti đavolom tvrdeći da *ako jedna bezazlena osoba kao što je ona došla tvrdi da je otkrila đavolja posla, da tu đavo ni u kom slučaju ne može biti umiješan* – šta ako više bezazlenih osoba tvrdi da su otkrili đavolja posla?

Kombinirajući propitivanje i izbjegavajući konačne zaključke o motivima i poentama zla u ovome romanu, cilj ovoga rada nije da otkrije korijen zla, već, prije svega, da opiše pojedine karakteristike ljudskog djelovanja kroz karakter glavnog lika, te predstavi mogućnosti opozicionih vrijednosti koje se javljaju unutar romana. Na putu razumijevanja fenomena zla kroz sam umjetnički tretman, nezaobilazan dio čini Georges Bataille, jedan od najkontroverznijih francuskih mislilaca 20. vijeka, kao i Marques de Sade – personificirani modeli čiji tretmani ovoga fenomena svoju praktičnu primjenu pronalaze i u obradi Süskindovog romana. Također, ovu sagu o zlu nadopunjuje psihoanalitički kontekst Sigmunda Freuda i njegove teorije o dijelovima svijesti kao osnovnoj niti koja drži na okupu sav preostali vez. Ne nastojeći smjestiti Süskindov roman ni u jedan specifičan žanr, dodatak ovim dvama analitičkim matricama, jednako bitan za razumijevanje fenomena zla u romanu, jeste dijagnostika same žanrovske obrade ovoga motiva koji se implementira kao jedan od temeljnih motiva horora, odnosno, fantastičke proze.

Iz svake pojedinačne analizirane oblasti, nameće se pitanje, je li zlo u umjetnosti proizvod njene nesalomljive prirode da svijet promatra kao izvornu rukavicu i žudi za latentnim pojavama stvarnosti – *To je istočni grijeh umjetnosti kao i njezin trajni protest protiv morala, koji okrutnost osvećuje okrutnošću. Ipak, ta umjetnička djela uspijevaju se spasiti u formu nalik amorfnom nad kojim neizbježno vrše nasilje.* (Adorno, 2002, str. 50)

1. UMJETNOST OPSJEDNUTA ĐAVOLOM

Umjetnost je pokušaj da se integriše zlo.
(Simone de Beauvoir)

Ljudski je duh plijen nevjerovatnih impulsa, a umjetnost ih ima na pretek. Od sjetnih, neveselih i molećivih do razigranih, grlenih i opojnih, umjetnost tvori čitav spektar različitih podražaja i njihovih kombinacija, pri čemu svaki pojedinac čini jedan zaseban univerzum senzibiliteta. Umjetnik je u tom svijetu nenadmašan sudionik, a umjetnost neprevaziđen prostor za njihovu obradu. Međutim, kao i s većinom stvari koje su uvjetovane prelaskom granice, tako je i umjetnost ona koja žulja i čiji sadržaj se nastoji filtrirati sa strane.

Velika ironija s kojom se umjetnički duh suočava jeste njegova neutaživa žed i nepokolebljiva priroda da i vlastitu nelagodu iskoristi kao inspiraciju. Zbog toga umjetnost zalazi u sferu sadističkog – ne uzmiče pred bolom već ga integriše u svoje ideje. Zato Georges Bataille, jedan od najkontroverznijih francuskih mislilaca 20. vijeka čija se filozofija realizovala na temeljima radikalne umjetnosti koja destabilizira socijalne, kulturne, religijske i estetske kodove, u djelu *Smrt i senzualnost* ističe da »čovjek nema mnogo šansi da rasvijetli stvari koje ga užasavaju prije nego što nad njima zagospodari. Ne da se treba nadati svijetu u kojem ne bi bilo razloga za strah, gdje bi erotika i smrt bile na nivou mehaničkog procesa, već čovjek treba savladati stvari koje ga plaše i otvoreno se suočiti s njima.« (Bataille, *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo*, 1962, str. 7) Umjetnost upravo omogućava da se pronikne u stvari koje svijet zakona i principa označava iluzijom razlike stvarnog i fiktivnog i ovlada čudovišnim strahom koji se javlja kao proizvod neuobičajenog.

1.1. Književnost u sjeni dijabolizma

Tretiranje neuobičajenog kroz okular umjetnosti postaje pitanje moralnih i etičkih statuta. Tako je, naprimjer, »savremena umjetnost, masovna difuzija estetskih predmeta neukusa svrstanih pod rubriku kiča, uvukla filozofiju u tijesan sukob, onaj između vrijednosti i nevrijednosti, jedinstvenosti i serijalnosti umjetničke produkcije«. (Marroni, 2010, str. 9) Štaviše, nije ni potrebno uvoditi specifičnu varijantu unutar umjetnosti da bi se govorilo o kontroverzi koju promatranje i tumačenje nesvakidašnjih fenomena izaziva u prostoru nauka koje su usko vezane za teoriju saznanja. Književnost je zbog svoje prilagodljive i praktične prirode sklona proučavanju i istraživanju onih stvari od kojih ostali zaziru. Stoga, »lako će se prihvatiti da je od najvišeg značaja znati da li se književnošću iznevjerava moral«, ali i umjetnošću uopće. (Milutinović, 2012, str. 1) Ne samo da se umjetnosti nastoji nadjenuti

suvisao raspon djelovanja i konstruktivan materijal prihvaćen samo u specifičnim kontekstima, već se strateški prave problematične, bizarne, intrigantne i provokativne kompozicije od materijala koji je inače dio svakodnevnog dešavanja. Upravo je fenomen zla jedan dio tog materijala čije značenje izmiče potpunom razumijevanju, pa se zbog toga i nastoji procesuirati u društvu kao sporna problematika, ali to ne umanjuje njegovu kompleksnu prirodu o kojoj govori i Susan Neiman u radu *Zlo u modernoj misli*, kada kaže da je zlo ono »mjesto na kojem se etika i metafizika, epistemologija i estetika susreću, sudaraju i dižu ruke«. (Neiman, 2002, str. 5) Uprkos tome, sve je »češća pojava literature koja povezanost zla i književnosti predstavlja kao samorazumljivo privilegovani odnos«, kako kaže Milutinović dodajući kako »filozofi«, također, »svoje etičke teorije često razvijaju na pričama koje nudi fikcija, kao što to radi, naprimjer, Bernard Williams kada tumači Anu Karenjinu u uticajnoj knjizi *Moral Luck* ili Richard Rorty kada poredi Dickensa i Heideggera dajući prednost prvome, i slično«. (Milutinović, 2012, str. 1) Nije sporna angažiranost moralističke kritike u smislu razumijevanja i razvijanja misli o ultratajnim stvarima čovjekove prirode i okoline, već o nastojanju da se umjetnost potčini njenim vlastitim uzusima. Pitanje koje Milutinović postavlja u svome radu može se jednako primijeniti i u ovom slučaju – »Znači li da tu gde etika, metafizika, epistemologija i estetika dižu ruke, na scenu stupa književnost, pripovedanje, kao diskurs mnogo pogodniji za razmatranje teme zla?« (Milutinović, 2012, str. 1)

Ne da ovo pitanje zahtijeva mnogo više prostora za preispitivanje, već postoji velika mogućnost da, kao i kada je riječ o samoj umjetnosti, njegov smisao ostaje nedostižan. Uvijek kada se govori o smislu, riječ je o raskolu nečega *prirodnog* i *vještačkog*, a to je na primjeru pokazao i Kant kada je ostao nezadovoljen besciljnim haosom materije: »Nepodnošljiv je taj „neutešni slučaj“ „prirode u besciljnoj igri“. Možda nas upravo to podozrenje o haosu konfrontira sa jednom posebno zastrašujućom dimenzijom zla u koju zapada čovek koji traga za smislom.« (Zafranski, 2005, str. 132)

1.1.1. Paralelizam *prirode* i *uma*

Doista: apodiktični položaj koji je prirodna nauka zauzimala u devetnaestom veku uzdrman je usled toga što je naučno mišljenje revidiralo samo sebe, postalo je neophodno novo zasnivanje naučnosti kao takve, pojam zakona i prirodnog zakona, pa čak i logičnog zakona, izgubio je svoju neprikosnovenost, sve se opet počelo kretati, a život je postao neshvatljiviji no ikada pre. I taj novi, ne manje naučni životni smisao teži da prevaziđe racionalnost; tu formalnost nije dovoljna, ali tu, u ovom dubljem sloju, valja tražiti i stvarnu vezu koja je odnedavno uspostavljena između dve velike grupe saznanja, jer i umetnost (...)

više no ikada je upućena natrag ka svojoj prvobitnoj životnoj podlozi, ka iracionalnome po sebi, ka svom najdubljem izvoru saznanja. (Broh, 1979, str. 59)

Da umjetnost u svojim poduhvatima često bježi od *racia*, nije nikakva enigma niti novootkrivena misterija, jer ona nastoji da se etablira u svijetu znakova tako što će ponuditi „pogled s druge strane“, koji, kao što je prethodno u radu izloženo, zahtijeva prelazak granice: »Nema sumnje da potpuno odsustvo moralnih normi izaziva strah u svakom književnom pravcu – ne samo u hororu.« (Marano, 2006, str. 76) S druge strane, *racio* zahtijeva strogo pridržavanje unutar precizno utvrđenih granica. Umjetnosti je „pogled s druge strane“ omogućen zbog njene karakteristične osobine oslobođenosti, pa tako i ne spada u prostor omeđen *raciom*. Međutim, zbog svoje svojevrsne empirijske prirode, ta joj je beneficija vrlo često uskraćena ili se barem nastoji uskratiti, pa se tako ona svrstava upravo u kodeks *racia* koji nalaže primjerenu upotrebu sredstava za razvoj svojih projekata. Upravo je tako Kant, kada se zadubio u moralnu slobodu, prirodno morao da se suoči sa zlom:

On tumači zlo kao jednu opciju slobode. Zlo nije, recimo, kao što se često pogrešno tvrdi „priroda“, shvaćena kao nagon, požuda itd. Ono izvire iz napetog odnosa između prirode i uma, ono nije prirodno zbivanje kod čoveka, nego jedan čin slobode. Postoji, doduše, neka „sklonost“ (Hang) ali ne i „prisila“ (Zwang) prema zlu, pošto kao umna bića uvek još posedujemo prostor za odluku o tome kojim podstrecima ćemo dopustiti upliv na „maksime“ delanja. Taj prostor je dimenzija slobode. Zlo je stoga rizik i cena slobode. (Zafranski, 2005, str. 133)

Slijedeći Broha u navodu o devetnaestovjekovnom preokretu uma i slobode, te *prirodnom* poticaju umjetnosti da ostane vjerna svom iracionalnom kredu, moguće je spomenuti *Cvijeće zla* i Charlesa Baudelairea koji se u tom dobu javlja kao ikona koja predvodi takve *maksime djelovanja*. U njegovom je slučaju Sartr povezo, doduše nenamjerno, etički problem s poetskim. On citira odlomak iz Baudelairovog pisma Ancelleu iz 1866. godine: „Da li da Vam kažem, koji to niste pogodili ništa više od ostalih, da sam stavio cijelo svoje srce, svu svoju naklonost, cijelu svoju religiju (zamaskiranu), svu svoju mržnju, svu moju nesreću u ovu groznu knjigu? Istina je da ću napisati suprotno, da ću se zakleti bogovima da je to knjiga čiste umjetnosti, imitacije, prevare, i bit ću bezobrazan lažov.“ (Bataille, Literature and Evil, 2012, str. 17) »Baudelaire je priznao etiku svojih sudija i natjerao *Les Fleurs du Mal* da prođe kao diverzija (umjetnost radi umjetnosti) ili kao poučno djelo koje je trebalo da unese u čitaoca strah od poroka. Sartr je pojednostavio ovaj problem i doveo u vezu samu osnovu poezije i etike.« (Bataille, Literature and Evil, 2012, str. 18) A, kako navodi i Milutinović, »samo filozofi

insistiraju na tome da je zadatak književnosti da nam ponudi primere dobra i zla, na osnovu kojih će oni dalje razvijati svoje etičke teorije«. (Milutinović, 2012, str. 5) Jedina je razlika, u tome možda i gora, ta što Sartr dijeli zajednički prostor književnosti i filozofije.

Franz Kafka, također, ne zaostaje za ovom istom idejnom kompozicijom koju je započeo Baudelaire, mada Kafka to radi mnogo suptilnije. »Kao i svaka reprezentacija, reprezentacija zla u umjetnosti istovremeno odražava i stvara percepciju. Ova percepcija ne mora nužno biti u skladu sa stvarnošću. Usidrenje zla u carstvu izuzetnog može se objasniti našom potrebom da ga postavimo u suprotnost sa nama samima. Ako je zlo inherentno različito od normalnog, ono je inherentno drugačije od mene, a ova pretpostavka isključuje mogućnost razumijevanja, identifikacije ili potencijalne srodnosti. Ipak, kako Hannah Arendt tvrdi u svom izvještaju o jednom od najvećih kriminalaca 20. vijeka, „nevolja sa Eichmannom je bila upravo u tome što su mnogi bili poput njega, i što mnogi nisu bili ni izopačeni ni sadisti, što su bili, i još uvijek su, užasno i zastrašujuće normalni“.« (Shiloh, 2006, str. 14) U Kafkinom djelu *Proces*, iracionalna izložba stvara takav poredak da joj se principom automatizma dodaju izložbe racionalnog. Ne samo da u tom djelu prestaje da vlada pravilo uzroka i posljedice, već se svijest o pravilima uopće gubi u izmaglici iracionalnih dešavanja. Sloboda koja je proizašla iz prirode, prešla je preko granice stvarnog i očekivanog i stvorila takav literarni performans koji uznemirava svojom sličnošću sa stvarnošću, ali ipak to nije.

Upravo je savremena kultura konzumerizma svoju umjetničku praksu utemeljila na gotičkoj fikciji koja njeguje dualitet prirode i uma. Kreirala je lik zombija koji je proistekao iz odnosa mrtvog i živog. Ta nemogućnost procjene između vještačke i prirodne tvorevine postala je izuzetno sredstvo za obnavljanje osjećaja jeze u savremenom dobu. Fikcionalnoj pojavi figure zombija prethodilo je socijalno i ekonomsko stanje stvari koje je bitno uvjetovano svjetskom ekonomskom krizom tridesetih godina. Veza čudovišnog i ljudskog nikada nije bila snažnija jer je cijela kreacija zombija nastala u analogiji sa stvarnom ljudskom slikom.

Marko Pišev, pišući o konceptu zla kao o jednom od centralnih motiva horor proze, govori kako »majstori ovoga žanra upiru prstom u samog pisca, poručujući mu da se materijal za priču krije u njemu samom«. Tako, »u knjizi *On Writing*, Stiven King, recimo,, ističe da pisati potpuno iskreno, bez moralnih kočnica, tržišnih kalkulacija i forsiranog samoukalupljanja u „dobar ukus“, povećava autorove šanse da se njegova priča otrgne kontroli svesti i zaživi sopstvenim životom na papiru«. (Pišev, 2016, str. 328) Dakle, ne samo da se umjetnost nastoji implementirati kroz slobodu i anticipirati se kroz *prirodu*, već ona sama derivira iz svijeta koji ne poznaje granice – njena priroda je uslovljena *prirodnim* i kao takva

ne pripada vještački egalitarnom okruženju koje forsira strogu vladavinu *uma*. Pišev prenosi da za Tzvetana Todorova, »društvena i književna funkcija natprirodnih činilaca u pripovesti ogleda se upravo u prekoračenju zakona«. (Pišev, 2016, str. 331) Tako, Todorov u svom *Uvodu u fantastičnu književnost* navodi da »bilo unutar društvenog života, bilo u pripovesti, uplitanje natprirodnog činioca uvek izaziva razaranje sistema unapred utvrđenih pravila i u tome nalazi sebi opravdanje«. (Todorov, 2010, str. 157)

Sloboda čija je zamka prekoračenje prihvaćenog i kao takvog jedino ispravnog, zalazi u sferu svojevrsnog kiča slobode, koji prema moralističkoj kritici znači drugu dimenziju. Naprimjer, »apsolutno zlo, koje se čini radi njega samog, po Kantu više ne pripada području čovjekovih mogućnosti. On ga naziva „đavolskim“ i tvrdi da se ono ne dešava među ljudima.« (Zafranski, 2005, str. 134) Priroda i um se u tom smislu prepliću i tvore zbunjujući kompleks umjetnosti i nauke – slobode i uma – kao što to čini Von Goethe sa svojim Faustom koji je sputan ograničenim ljudskim razumijevanjem i želi da ide iza te granice:

(...) kognitivni zadatak poezije, u njegovom opštem i geteovskom značenju, jeste nastavljanje racionalnog saznanja preko racionalne granice, jeste silazak u iracionalnost, vraćanje majkama, i upravo ovaj totalitet saznavanja i doživljavanja, ovo poslednje savlađivanje haotičnosti koje lebdi ispred Geteovog stvaralaštva, daje tom stvaralaštvu onaj pravac koji, doduše, ukazuje na cilj svake nauke, naime na saznanje po sebi (...) (Broh, 1979, str. 7)

Kada jer riječ o romanu *Parfem*, njemačkog književnika Patricka Süskinda, u njemu, također, kola spektakl onoga što je kroz slobodu označeno kao *priroda* i onoga što pripada *umu* i racionalnom rasuđivanju, te kao takav slijedi istu navedenu skupinu „igrača po žici“, zajedno s Baudelaireom, Kafkom i Goetheom. Naime, veza prirode i umjetnosti unutar ovih djela tiče se intrinzične pobude da se iskoristi sloboda. Međutim, ono što se veže za tu idejnu postavku jeste da »zlo ima svoje utemeljenje u slobodi i slobodnoj volji i kao takvo uređeno je prirodi«. (Kant, 1984, str. 142) Stoga, kako objasniti fenomen koji podliježe pravilima uma i koji je obilježen kao devastiranje zakona racionalnog, a pritom se ne pristaje na njegovu istovjetnost sa svijetom u kojem vlada dijahronija vrijednosti?

I ako je zadatak naučnog saznanja da ka totalnosti sveta prodire beskonačno mnogim, beskonačno malim racionalnim koracima, da joj se većito približava ne dosežući je nikad, i ako je zadatak umetničkog saznanja da omogući naslućivanje „ostatka sveta“ do kojeg nauka ne može da dopre (...) onda treba reći i to da obe te pojave uvek imaju za podlogu zajednički životni stil... (Broh, 1979, str. 10)

2. PATRICK SÜSKIND – SLAVNI INTROVERT

„Da, ostavite me konačno na miru!“¹

(Patrick Süskind „Priča o gospodinu Sommeru“)

Njemački književnik Patrick Süskind, izgradio je svoju slavu, doduše neželjenu, na svome *Parfemu* kada je u prvih mjesec dana prodato 100.000 primjeraka njegovog romana. U krugu kritičara se prepoznaje kao »autor bez biografije«, jer teško da postoji pisac koji je, poput Süskinda, uspio tako uspješno izbjeći medijsku pomutnju i euforiju književne scene kako bi osigurao svoju privatnost. Zbog toga, smatra se neurotičnim, stidljivim i ekscentričnim. Süskind, koji je nesumnjivo jedan od međunarodno najpopularnijih njemačkih pisaca, poznat je, između ostalog, po tome što je uspio ostati inkognito. (Matzkowski, 2007, str. 8) (Kissler & Leimbach, 2006, str. 43)

»Novinari ne uspijevaju da izvuku bilo kakvu informaciju od ovoga književnika, jer ne daje komentare i intervjuje i ne pristaje da se pojavljuje u javnosti, a i kada se to desi, razgovor je veoma kratak i površan.« Navodno postoje samo tri Süskindove fotografije, stare preko dvadeset godina, zahvaljujući kojima, uprkos velikom uspjehu, može hodati ulicama neprepoznatljiv. Autor bestselera koji je rezervisan prema medijima, odbio je i novčane nagrade i književne nagrade za svoj uspjeh kao što je nagrada Gutenberg iz 1986. godine, Toucan i FAZ, pokazujući tako da želi pobjeći od rituala književnog svijeta. (Matzkowski, 2007, str. 9) (Biele, 2004, str. 6)

Iako pozitivistički pristup „maltretira“ književnost gotovo na silu integrišući djelo i pisca, postoji dio te teorije kojoj se ipak duguje priznanje u iznimnim slučajevima. Premda Süskind možda i nije stvarao svoje protagoniste na svoju sliku i priliku, nemoguće je potisnuti osjećaj da njegovi protagonisti nisu stvorili njega:

Osvrnemo li se na djela *Kontrabas*, *Parfem* i *Priča o gospodinu Sommeru*, prepoznajemo da Süskind uvijek iznova teži stvaranju stidljivih autsajderskih figura – dok kontrabasista nikada ne napušta svoju zvučno izoliranu sobu, protagonista *Parfema*, Grenouille, živi sedam godina sam u pećini, a gospodin Sommer, s druge strane, dio svog života provodi na drveću kako ne bi morao biti s drugim ljudima. Kao što je već napomenuto, iako je

¹ „Priča o gospodinu Sommeru“ je Süskindova novela iz 1991. godine koja je svojom tematikom na razmeđu dječije književnosti i književnosti za odrasle. U jednom poglavlju, za vrijeme snažne oluje s gradom, dječak protagonista i njegov otac prvi put susreću gospodina Sommera, a kada mu otac ponudi da uđe u auto, gospodin Sommer izgovara svoju jednu jedinu rečenicu u noveli: „Da, ostavite me na miru konačno!“ – bio je antisocijalan, volio je samoću i krio se od ljudi u krošnjama stabala.

Patrick Süskind autor bestselera, on ostaje izvan medijske pompe i tako svoju stidljivost dijeli sa svojim književnim likovima. Izjava njegovog gospodina Sommera: „Da, ostavite me konačno na miru!“ mogla bi odražavati njegov stav prema svijetu medija. (Kissler & Leimbach, 2006, str. 62)

3. „PARFEM“ – ODA SLOBODI

*Ne moramo da se bavimo đavolom da bismo
razumeli zlo. Zlo pripada drami čovekove slobode.*

(Ridiger Zafranski „Zlo ili drama slobode“)

Tretiranje fenomena zla, shodno svome uporištu – slobodi – izuzetno je agilno i dinamično. Ono ne samo da se ne ograničava na moralni kontekst, već ga prevazilazi i stupa na rejone koji, jednako kao i samo zlo, funkcioniraju kao spektar raznovrsnoga. Slijedeći Batailleovu filozofiju koja preokreće institucionalizovanu politiku religijskih kodova u proučavanju umjetnosti, moguće je govoriti o umjetnosti kao području koje je obilježeno posebnom pojavom proizašlom iz bavljenja tematikom zla, a tiče se obrade svega onoga što se označava tabuom i kontroverzom. »Rezonantnost Batailleovih filozofskih teorija unutar onoga što će kasnije biti poznato kao transgresivna književnost i ekstremna umjetnost, nije samo prisutna kroz masovnu opsesiju temama kao što su nasilje, destrukcija, erotizam, opscenost, zazornost, misticizam i smrt, nego i kroz dominantno prisustvo tzv. ritualističke „žrtvene estetike“, koja je unutar umjetnosti performansa u posljednjih nekoliko decenija „koristila zazornost i šok strategije, ritualno ponižavanje, samoranjavanje i orgiju tjelesnih izlučevina, kako bi dostigla katarzično prekidanje buržoaskog kondicioniranja u publici«. (Vučak, 2020, str. 71)

U tom smislu, sloboda se susreće kao katalizator latentnih epizoda ukupne čovjekove egzistencije, dok ih umjetnost posredstvom slobode transponira preko granice, u kulturu među vidljive znakove stvarnosti. Stoga, »zlo nije pojam, nego ime za ono preteče što susreće slobodnu svest i što ona može da počini. Ono je u prirodi susreće tamo gde se ona zatvara zahtevanju smisla, u haosu, u kontingenciji, u entropiji, u žderanju i bivanju prožderanim.« (Zafranski, 2005, str. 11) Kako navodi i Rina Arya u radu *Abjection and Representation*, »ovo je umjetnost koja usaglašava nepouzdana granice između suprotnosti: subjekta i objekta, čovjeka i mašine, muškarca i žene, života i smrti, zdravlja i bolesti, kao i prirodnog i artificijelnog: na taj način otkrivajući samu srž iskustva zazornog«. Tako, »bol je postao

simbolom narušavanja društvenog homogeniteta i promišljanja normi identiteta i društva«. (Arya, 2014, str. 16)

3.1. „Parfem: hronologija jednog zločina“ – roman

Roman *Parfem* nastao 1985. godine, priča je o povučenom i antisocijalnom protagonistu Jean-Baptisteu Grenouilleu u čijem se liku ogledaju teorije Marquis de Sadea – »mračnog Kantovog dvojnika koji spada među velike istraživače tamnih zona čovekovog univerzuma« (Zafranski, 2005, str. 134). Posjedujući izuzetno razvijeno čulo mirisa i izvanredne sposobnosti za pravljenje parfema, Grenouille je u potrazi za savršenim parfemom vlastitog tjelesnog mirisa kojeg nastoji stvoriti oduzimajući tjelesni miris djevicama. Nakon 25 ubijenih mladih djevojaka, on postaje monstruozi serijski ubica koji biva osuđen na smrtnu kaznu vješanja. Međutim, žanrovsko raspoloženje unutar romana čini da ovo djelo ode korak iza kriminalističke priče i postane horor-fikcija s nadnaravnim motivima.

Ono što pokreće radnju unutar ovoga romana jeste Grenouilleov *prirodni* nagon za opstanak, koji u njegovom slučaju znači uništenje *drugog*. Upravo i prema Kantu »zlo ostaje povezano s motivima samoodržanja, u rđavom slučaju prema principu: „Ubijam, dakle, jesam.“« (Zafranski, 2005, str. 136) »„Priroda“ nudi ono što se zahtevalo i kod Rusoa – na koga se poziva i Gete: treba da otkazemo kredit moralnim pravilima civilizacije; treba da slušamo sebe same i sledimo ljubav prema sebi; da se prilagodimo sopstvenoj prirodi, suprotno od otuđene civilizacije.« (Ibid., str. 136)

Od olfaktivnog dekoruma do samog Grenouillea i njegovog života, sižejna se postavka konstruira kroz neprestano razvijanje binarnih opozicija. Smrad pariških ulica i zrak koji gotovo inficira, fizionomija glavnog lika i njegova averzija prema drugim ljudima, stvaraju predložak za priču o temeljnim kategorijama ljudskog djelovanja – dobru i zlu. Stoga, Süskind u romanu vješto sprovodi rastakanje forme pri čemu se čitaočev senzibilitet neprestano izvija, rasteže i napinje zbog sudaranja različitih moralnih obrazaca.

3.2. „Parfem: hronologija jednog zločina“ – film

Da je zlokobna estetika snažan generator umjetničke euforije svjedoči i slučaj filmske adaptacije Süskindovog *Parfema*. »Nakon dugog oklijevanja, 2001. godine dodijelio je režiseru Berndu Eichingeru filmska prava na roman, čime je omogućio da pet godina kasnije *Parfem* postane i kinematografski uspjeh sa zvjezdanom glumačkom ekipom koja je zabilježila 5,5 miliona ulazaka u kino.« (Kissler & Leimbach, 2006, str. 48) U filmskoj adaptaciji ovoga

romana, iz 2006. godine, u režiji Bernda Eichingera i Toma Tykwera, strategija asocijativnog prikazivanja zla još je više uočljiva budući da filmski jezik svojim vizuelnim karakterom posjeduje izuzetna sredstva za projekciju senzibiliteta.

Međutim, paradoks s kojim se filmska umjetnost susreće jeste nevolja filmskog jezika da je sposoban ponuditi mnogo više od pisane riječi, pa tako vizuelna kreacija uvijek rizikuje da postane drugo nešto. Smisao u filmu mnogo intenzivnije dolazi do recipijenta nego što to čini knjiga.

Stoga, moguće je govoriti o *Parfemu* kroz nekoliko dimenzija tumačenja, a svaka od njih siječe se u jednoj zajedničkoj – fenomenu zla:

Valjda se zbog toga svi odgovori na pitanje *unde malum*² i nalaze ili u pripovjedačkoj tradiciji samoj, ili, ako izlaze iz njenih okvira, moraju da uzmu oblik priče koja se umešta u filozofski, religiozni ili psihoanalitički kontekst: kao pripovesti od kojih etika polazi i kojima se, na kraju, uvek vraća, kao mitska priča koju religija nudi umesto eksplicitnog odgovora, ili kao san kojim subjekt postojanja samo delomično, oštećeno i nikad sasvim bez ostatka tumači sebe subjektu znanja. (Milutinović, 2012, str. 8)

² Lat. *Odakle izvire zlo?*

4. PSIHOSTRUKTURA GRENOUILLEOVA ZLA

U svemu sljedećem zauzimam stajalište, (...) da je sklonost agresiji izvorna, samosvojna instinktivna sklonost čovjeka i da predstavlja najveću prepreku civilizaciji.

(Sigmund Freud *Civilizacija i njeno nezadovoljstvo*)

4.1. Vladavina *id-a*

U osamnaestom stoljeću živio je u Francuskoj jedan od najgenijalnijih i najodvratnijih likova epohe koja nije oskudijevala genijalnim i odvratnim likovima. (...) Zvao se Jean Baptiste Grenouille, pa ako je danas njegovo ime palo u zaborav, za razliku od drugih genijalnih monstruma, na primjer de Sadea, Saint-Justa, Fouchea, Bonapartea itd., onda nipošto zato što bi Grenouille zaostajao za tim slavnijim mračnjacima po oholosti, mržnji prema ljudima, nečudorednosti, ukratko po bezboštvu, nego zato što su se njegov stvaralački duh i njegova jedina ambicija ograničili na jedno područje koje u povijesti ne ostavlja trag: na prolazno carstvo mirisa. (Süskind, 2021, str. 3)

Već na početku romana prezentirana je zlokobna ličnost glavnog lika. Ne samo da je potvrđena tvrdnja o oprečnim modelima vrijednosti – *genijalan i odvatan* – već Süskind svjesno postavlja svog lika u specifičnu kategoriju psiholoških determinanti u koje spadaju i ozloglašeni umovi francuskog društva. Dakle, zlo je već identifikovano i pozicionirano u ličnost protagoniste. Nije da je ovdje riječ o *Sto dvadeset dana Sodome*, ali treba primijetiti Süskindovu namjeru da pažljivo orijentiše čitaočevu pažnju prema začetku zla. Svojom sposobnošću i težnjom da prikaže ljudsku prirodu *s one strane principa zadovoljstva*, nalikuje Dostojevskom koji ne traga za čvrstinom bića, već za samom njegovom frakturom. »Dostojevski, za razliku od onih platonovskih mistika, ne vjeruje da se spokoj vječnosti nalazi u dubini duše: jedinstvo i mir tu nisu, ali strastvena uznemirenost, polarnost i antinomija su radikalne karakteristike ljudske prirode.« (Adian, 2008, str. 247)

Ono što se javlja kao ključni psihološki aspekt priče o zlu i Grenouillevoj ličnosti jeste disbalans osnovnih aktera čovjekove svijesti – prema Freudu – *ida, ega i superega*. »Id je središte animalnog u čovjeku, ne poznaje zakone i pravila te djeluje na impulzivan, iracionalistički i narcistički način slijedeći načelo ugone. Kod Grenouillea, on počinje djelovati pri rođenju, od dojenja mlijeka i nastavlja s djelovanjem u svim fazama života do vrhunca njegova stvaralačkog ostvarenja.« (Pandža-Mandurić, 2018, str. 183)

Kada su trudovi počeli, čučnula je ispod stola za čišćenje ribe i tamo rodila, kao već četiri puta prije toga, te nožem za ribu odrezala pupkovinu novorođenom stvoru. (...) U tom trenutku, neočekivano, porod ispod klupe za čišćenje ribe počinje vrištati. Ogledaju se, otkriju novorođenče pod rojem muha i među utrobom i odrezanim ribljim glavama te ga izvuku. Po službenoj dužnosti predaju ga dojkini , a majku hapse. (Süskind, 2021, str. 6)

Dakle, već na početku sreće se čin neupitne moralne pobjede gdje jedno novorođenče svojim plačem spašava svoj život. Međutim, u istom dijelu, moralna dinamika se mijenja kada se shvati da je taj isti „laureat“ čovječnosti i etičnosti prouzrokovao smrt svoje majke. Njegov je plač pobjeda, ali i beskrupulozna osveta. *Odlučio se za život iz čistog prkosa i iz čiste zloće.* (Ibid., str. 25) »Id je taj koji nastoji postići zadovoljenje ugone i nesvjesnih želja bez obzira na to je li to u suglasju s vanjskim svijetom, a ego služi kao posrednik spomenutih procesa te nastoji odgovoriti neposredno zadovoljenje koje bi moglo proizvesti sankcije superega.« (Durić, 2013, str. 19) Roman, dakle, otkriva da Grenouille ima »slabo razvijen ego te se zbog toga aparat superega ne uključuje nikako što omogućuje idu prevlast nad ta dva entiteta ličnosti«. (Pandža-Mandurić, 2018, str. 183) Nesklad ovih triju formacija čovjekove svijesti, doveo je do preokreta u Grenouillevoj ličnosti, odnosno, učinio da se njegova ličnost trajno fiksira samo na jedan faktor – id. Međutim, razlog koji je doveo do toga dolazi kao činilac treće strane. Zlo kao takvo, proizvedeno je kao vanjski parametar i biva potaknuto da se razvije kao unutarnji princip:

Od samog početka, ne samo da je Grenouille rođen u truleži koja ga portretira više kao životinju nego kao čovjeka, već također on uopće nije trebao da „bude“. Njegova je majka mnogo prije planirala ubiti novorođenče. Međutim, ubrzo je uhapšena i obezglavljena, a Grenouille preživio. Sa psihoanalitičkog aspekta, čitalac može predvidjeti da će Grenouille i sam postati ubica, budući da većina djece reproducira zločine i slabosti svojih roditelja. (Pommies, 2006, str. 2)

Stoga, njegova animalna priroda uslovljena je načinom na koji je zaživio njegov id pri njegovom rođenju. Također, to je jednak razlog i zašto Grenouille mnogo bolje razumije mržnju nego ljubav – bježi u mržnju jer je njome rođen. Na to podsjeća i Süskind:

Krik nakon rođenja, krik kojim je upozorio na sebe ispod stola za čišćenje ribe i koji je njegovu majku odvedo na giljotinu, nije bio nagoni vapaj za sućuti i ljubavi. Bijaše to dobro promišljen, gotovo bi se reklo zrelo promišljen krik kojim se novorođenče izrazilo protiv ljubavi, ali ipak odlučilo za život. (Süskind, 2021, str. 25)

Da zlokobna narav Grenouillea posjeduje parentalni faktor, dokaz je i činjenica da je očinska figura – jedna od centralnih figura Freudovih teorija – u ovome romanu izuzeta. Freud u svome

radu *Ego i id* navodi da »superego zadržava karakter oca, što je Edipov kompleks moćniji i što brže podliježe represiji (pod uticajem autoriteta, vjerske nastave, školovanja i čitanja), to će dominacija superega nad egom kasnije biti strožija – u obliku savijesti ili možda nesvjesnog osjećaja krivice«. (Freud, *The Ego and The Id*, 1923, str. 262) Kod Grenouillea su parametri ega i superega potpuno potisnuti, a na njihovo mjesto ustupili su duplicirani parametri ida. Njegovo djetinjstvo i cijelo odrastanje dokaz su da njegova svijest ne podržava bilo kakve perceptualne, defanzivne i izvršne funkcije koje se tiču bilo čega drugoga osim olfaktornih senzacija. Manjak školovanja i uskraćene osnovne potrebe, nagnale su njegovo biće da se u potpunost prepusti idu kao centralnom odbranbenom mehanizmu:

Mogao je danima jesti jušne splachine, zadovoljavao se i najrazvodnijim mlijekom, podnosio najtrulije povrće i najpokvarenije meso. U djetinjstvu je preživio ospice, srdobolju, male boginje, koleru, pad sa šest metara u bunar i ofurine na prsima. Ostali su mu, doduše, ožiljci, ispucana koža i kraste i zgrčeno stopalo, zbog čega je hramao, ali je bio živ. Bio je žilav poput otporne bakterije i skroman poput krpelja koji mirno sjedi na drvetu i živi od jedne jedine kapljice krvi što ju je usisao prije mnogo godina. Za tijelo je trebao minimalnu količinu hrane i odjeće. Za dušu mu nije trebalo ništa. Sigurnost, privrženost, nježnost, ljubav – i kako li su se zvale sve te stvari što su djetetu, navodno, potrebne – malom su Grenouilleu bile potpuno suvišne. (Süskind, 2021, str. 25)

Tek sa tri godine naučio je stajati, a sa četiri je izgovorio prvu riječ; bijaše to riječ „riba“ koja mu je u trenutku iznenadna uzbuđenja izletjela iz usta poput jekne kad je u daljini začuo viku prodavača ribe koji je, uspinjući se Rue de Charonne, nudio svoju robu. Sljedeće riječi što ih je iscijedio bile su „pelargonija“, „kozara“, „kelj“ i „Jaqueslorreur“ – ime pomoćnika vrtlara iz obližnje dobrotvorne ustanove Filles de le Croix, koji je kod madame Gaillard povremeno obavljao teže i najteže poslove i isticao se time što se ni jedan jedini put u životu nije oprao. (Ibid., str. 29)

»Grenouilleov superiorni id ima kontrolu nad egom i superegom koji se nije mogao razviti jer se razvija iz odnosa prema ocu. Fromm konstatira da je ipak „takav odnos društveno posredovan“. Grenouilleov otac uopće se ne spominje te je izostao odnos otac – sin kao ključan, a što je dovelo do toga da se superego i ne razvija. Nitko nije imao pravu predodžbu o njemu, a ono što je zapravo bio, nosio je u sebi.« (Pandža-Mandurić, 2018, str. 185) Tako, označujući subjekt koji nedostaje, javlja se u odsustvu kroz jačanje Grenouilleovog vlastitog sebstva proizvedeći na taj način poseban vid naklonosti ida prema samome sebi – narcisodnosti.

4.2. Narcisoidna konstitucija

Stvorio je sebi auru, blistaviju i djelotvorniju no itko prije njega. I nije je nikome dugovao – nikakvu ocu, nikakvoj majci, a najmanje nekakvu milostivu bogu, već samo sebi. Bijaše, zapravo, sam svoj bog, uzvišeniji od onog što je zaudarao tamjanom i prebivao u crkvi. Pred njim je, eto, pao ničice pravi biskup i skvičao od užitka. Pred njim su od divljenja izgarali bogati i moćni, ohola gospoda i dame, dok je puk posvuda uokolo orgijao njemu i njegovu imenu u čast, a s njim i očevi, majke, braća i sestre njegovih žrtava. Bio bi dovoljan samo jedan njegov mig, i svi bi se odrekli svoga Boga i štovali njega, Grenouillea Velikoga. (Süskind, 2021, str. 287)

U *Parfemu*, od krucijalne je važnosti ne samo izvor Grenouilleve zle naravi, već i način na koji je on primjenjuje i konkretizira. »Grenouilleovo odbacivanje od strane vanjskog svijeta, koje ga gura sve dublje u sebe, vodi ga u narcisoidni svijet psihotika.« (Lloyd, 2018, str. 170) Upravo, Lacan tvrdi da »psihozu u suštini nije ništa drugo do jezički poremećaj, neprilagođenost subjekta u simboličku cjelinu u kojoj su svi Drugi obično optuženi u djetinjstvu putem njihove simboličke integracije Imena Oca – to jest, onoga što se smatra osnovnim označiteljem, označiteljem na kojem počiva sav simbolički zakon i koji je blisko povezan sa kastracionom tjeskobom u Edipovom kompleksu«. (Lacan, 1993, str. 306)

Grenouilleva se narcisoidna narav ogleda upravo u prirodi njegovog bića koje nastoji da anticipira sebe kao vrhovni princip. Prvobitno shvatanje da je narcisoidnost ljubav prema sebi, u ovom slučaju postaje, prije svega, mržnja prema drugima:

Tek sada kad ih se počeo oslobađati, Grenouilleu je postalo jasno da su ga te nagomilane ljudske ispare osamnaest godina pritiskale poput omare pred oluju. Dosad je uvijek vjerovao da mora bježati općenito od svijeta. No, to ne bijaše svijet nego ljudi. Sa svijetom, tako mu se činilo, sa svijetom u kojem nema ljudi moglo se živjeti. (...) Grenouille više nikamo nije htio poći, nego samo daleko, daleko od ljudi. (Süskind, 2021, str. 140-141)

U potrazi za olfaktivnim postojanjem svoječnosti, Grenouille postaje bog izvan svoje vlastite kreacije. Odabrao je posebno sredstvo za svoje samopotvrđivanje, kojim su ljudi divlje pogođeni, ali koji ne razumiju. Njegov olfaktivni performans propada, koliko god on bio uspješan u svom nadmoćnom učinku. Ta Grenouilleva želja da se potvrdi kroz Drugoga sadrži karakter sadističkog, jer, upravo, »sadista želi da ga se prihvati kao subjekt«. Svendsen to objašnjava kroz primjer Eastonovog *Američkog Psiha* u kojem glavni lik pokušava nepostojanje sopstvenog identiteta nadoknaditi tako što ubija ljude na najstrašnji mogući način. (Svendsen, 2006, str. 102) Süskindov junak ide preko te dimenzije i pokušava potvrditi sebe tako što će

postati onaj Drugi. Poput smrtnog Kosca, Grenouille uzima dušu i sebe otjelovljuje njenim mirisom. On prolazi kroz eksces ne na nivou društvene vrline, već u individualnom čulnom modalitetu. Ne zadovoljava ga više ni to što ima takvu moć da kontrolira svijet, jer njegov vlastiti osjećaj sebstva iščezava.

Odlučujući moment u spihooanalitičkoj teoriji je otkriće da je narcizam povezan s libidom, odnosno zadovoljenjem samoga sebe. »Sreća, u reduciranom smislu u kojem je prepoznajemo kao moguću, problem je ekonomije libida pojedinca. Ne postoji zlatno pravilo koje vrijedi za sve: svaki čovjek mora sam otkriti na koji način se može spasiti.« (Freud, *Civilization and its Discontents*, 2005, str. 32) Ubistva, stoga, koja Grenouille čini, vezuju se za faktor samoljublja, što, ipak, ne umanjuje njegovu patološku antipatiju prema drugim ljudima. Čak i u trenutku kada se pojavi mogućnost da njegov narcizam postane svojevrsan altruistički koncept, libido – prvobitno označen kao pokretačka snaga – pretvara se u destruktivni instikt:

Čežnja za ljubavlju drugih ljudi, o kojoj je uvijek sanjao, postade mu u trenutku uspjeha nepodnošljivom, jer on sam ih nije ljubio, mrzio ih je. Iznenada je spoznao da nikada neće naći zadovoljstvo u ljubavi već u mržnji, samo u mržnji i omraženosti. (Süskind, 2021, str. 288)

Shvaćajući da se njegovo vlastito ispunjenje pronalazi u mržnji, Grenouille doživljava kontraststimulaciju od one koju je prvobitno priželjkivao i to postaje njegova goruća želja:

I poželio je da osjete kako ih mrzi i da mu zbog tog jedinog, istinski doživljenog osjećaja što ga je ikada posjedovao uzvrate mržnjom i iskorijene ga, kako su prvotno i nakanili. Htio se barem jedanput u životu osloboditi. (Ibid.)

»Apsolutna mržnja, najekstremniji oblik osjećaja za druge, na kraju krajeva više ne mora imati pred očima određeni predmet. Upravo ova apstraktnost, na granici s besciljnošću, jamči prelaženje u općenito.« (Sloterdijk, 2006, str. 53) Ljubav se, dakle, preokreće iz svog smisla i postaje svoja suprotnost. Nekadašnji nagon samoljublja koji je Grenouillea tjerao da živi, sada aktivira intrigantnu parazitsku strategiju, kao što to čini *S. tellinii*³, i zlo upućuje ka samome sebi – *eros* i *thanatos* trajno zamjenjuju svoje uloge.

³ *Spinichordodes tellinii* je tip beskičmenjaka koji naseljava slatke kopnene vode i koji, dok je u fazi larve, zarazi skakavca ili zrikavca, mijenja njihovo ponašanje i tjera ih da počine samoubistvo utapanjem.

4.3. Eros i thanatos

*Ah, ako je svako Ja svoj otac i tvorac, zašto ne bi
moglo da bude i svoj anđeo smrti.*

(Jean-Paul Sartre)

»Glede pitanja čovjekova života i smisla, za Freuda je dinamika psihičkog aparata određena programom principa ugone.« (Senković, 2007, str. 57) Za Grenouillea je ugoda iščezla onog trenutka kada se temeljni princip za očuvanjem života – *eros* – sukobio s temeljnim principom koji uništava isti – *thanatosom*. Po svim tačkama, Grenouille, olfaktorni bog koji se oslobađa čovječanstvu, pogrešno je shvaćen. Njegovo kraljevstvo, tačnije, njegov semiotički sistem, nije svijet pojavne stvarnosti. On želi imati apsolutnu nadmoć u ljubavi jer zna više od mase koja mu se klanja, zna da je miris taj koji konstituše ljudsko biće. Međutim, njegova požuda se razumijeva iskrivljeno, kao seksualna i erotična. Grenouille pravi poduhvat je, međutim, aseksualan i nevidljiv, okrenut isključivo ka sebi i za sebe, koji degenerira pogled na pojavnu stvarnost. Njegov eros nema za cilj seksualnu praksu, već vrhovni olfaktorni i estetski akt. Tu se uključuju mitske sile *erosa* i *thanatosa*.

Nakon što je Grenouille cijeli život bio samo praznina koja se osjeća tek kao *hladni povjetarac*, svojim je zločinioma nastojao utjeloviti svoju strast i požudu da bude više od ljudske stature; do tada je postojao samo kao *animalno u krajnje nebuloznom poznavanju sebe* (Süskind, 2021, str. 43). Svoj tjelesni miris postavio je kao najviši princip ljepote, krajnju estetsku instancu i najviši vrh moći – žezlo pred kojim se svi klanjaju – ali, uprkos tome, Grenouille ne uspijeva da osjeti i potvrdi samog sebe. Tome prethodi njegova spoznaja u pećini kada se, kao kakav svetac koji traži pokoru, povlači u osamu da bi osjetio sebe, s tim da Grenouille *s Bogom nije imao nikakve namjere, već se povukao jedino zbog vlastitog zadovoljstva*; ne da bi bio bliži Bogu, već da bi bio bliži sebi. (Ibid., str. 118) Tako, zlo koje je nekada bilo upućeno ka vanjskome, sada mijenja svoj pravac i vraća se svome izvorniku u unutrašnjost. Herbert Marcuse, u svom radu *Eros i civilizacija*, navodi da »ta razornost usmjerena prema unutrašnjosti, štaviše, sačinjava moralnu jezgru zrele ličnosti«, te objašnjava dalje kako »savjest, najpoštovaniji moralni posrednik civiliziranog individuuma, izranja natopljena nagonom smrti; kategorički imperativ koji superego nameće ostaje imperativ samorazaranja, dok izgrađuje društvenu egzistenciju ličnosti«. (Marcuse, 1985, str. 56)

U Grenouilleu thanatos u potpunosti potiskuje eros, te se mržnja razotkriva kao potencija koja ga vodi ka oslobođenju:

I on raširi ruke da prihvati anđela što je hitao prema njemu. Već je gotovo ćutio na prsima divan, uzbudljiv ubod bodeža ili mača ili oštricu što probija sve mirisne oklope i prodire kroz zagušljive magle sve do središta njegova hladnog srca – napokon, napokon nešto u njegovu srcu, nešto druačije od njega samoga! Već je osjetio izbavjenje. (Süskind, 2021, str. 289)

Grenouilleve misli, a kasnije i djela, koja se javljaju u ovome dijelu, obilježeni su kao pojava instikata smrti koji manično tragaju za svojim smislom. Ono što sada vlada u superegu je, kako ju je nazvao Freud, »čista kultura nagona smrti«, i ona u stvari »dovoljno često uspijeva da ego otjera u smrt, ako se ovaj na vrijeme ne odbrani od svog tiranina, preokreće se u maniju«. (Freud, *The Ego and The Id*, 1923, str. 282) .) Terry Eagleton, u djelu *O zlu*, navodi da je »činjenica da smo životinje koje su kontradiktorne same sebi, budući da naše kreativne i destruktivne moći izviru iz gotovo istog izvora«. (Eagleton, 2010, str. 30) Freud ovaj postupak sadističkog narcizma objašnjava još i kao slučaj gdje »id, kojem se konačno vraćamo, nema načina da egu pokaže ni ljubav ni mržnju:

Ne može reći šta želi; nije postigao jedinstvenu volju. Eros i nagon smrti se bore unutar njega; (...) Bilo bi moguće zamisliti id pod dominacijom nijemih, ali moćnih nagona smrti, koji žele da budu u miru i (podstaknuti principom zadovoljstva) žele da umire Erosa, nestašnog tvorca; ali možda bi to moglo biti potcjenjivanje uloge koju je odigrao Eros.« (Freud, *The Ego and The Id*, 1923, str. 289)

Dakle, kako zaključuje i Marcuse, »eros teži da se ovjekovječi u trajnom poretku«, a najbolji način za to je razviti do kraja njegovu (erosovu) protutežu. »Sudbina ega je takva da se on u svojoj cjelini podređuje vremenu.« Sama anticipacija neminovnog kraja, prisutna u svakom trenutku, uvodi element potiskivanja u sve libidne odnose i čini bolnim sam užitak. »Čovjek, dakle, uviđa da to ionako ne može trajati, da je svaki užitak kratak, da je svim konačnim stvarima čas njihovog rođenja čas njihove smrti – da to drugačije ne može biti. « (Marcuse, 1985, str. 203) Zbog toga Grenouille svoj užitak spašava i predaje je nepovratnoj sili thanatosa. U tome se dijelom krije odgovor na filmsku intervenciju posljednjih scena koje naizgled sadržavaju svojevrsnu seksualnu konotaciju, a u kojima se Grenouille prisjeća prve djevojke – trenutka kada je prvi put osjetio miris svog istinskog užitka.

Stoga, ukoliko vrijeme zadržava svoju vlast nad erosom, sreća je za Grenouillea stvar prošlosti. »Zato su izgubljeni rajevi oni jedini istinski, ne zbog toga što prošla radost izgleda ljepša nego što je zaista bila, nego zato što jedino sjećanje pruža radost bez strepnje da će ona proći i tako joj daje trajnost koja je inače nemoguća.« (Marcuse, 1985, str. 207)

4.4. Zla narav ljubavi

Osjetili su da ih privlači taj anđeo u ljudskoj spodobi. Iz njega je prodirala silovita bujica, nadirala razorna plima kojoj se nitko nije mogao oduprijeti, to više što se niko i nije htio oduprijeti, jer ta je plima pokrenula i samu volju i nagnala je prema tom čovjeku. (Süskind, 2021, str. 302)

Dakle, kako je prethodno već utvrđeno, Grenouilleov thanatos je preuzeo vodstvo, a ono što je ostalo od erosa u toj borbi tiče se još uvijek libidne potencije, s tim da se ona sada očituje kroz impuls smrti – ego sada zlo usmjerava ka sebi samom. Marcuse u kontekstu preobraćanja nagona navodi da »smrt nije nikada ranije tako dosljedno uvedena u bit života; ali se također nikada ranije nije smrt toliko približila Erosu«. (Marcuse, 1985, str. 37) Pitanje koje Freud u tom smislu postavlja, a koje se tiče i načina na koji Grenouille okončava, jeste »kako iz Erosa koji održava život izvući sadistički impuls koji ima za cilj povredu objekta? Pa stoga, ne nameće li se pretpostavka da je ovaj sadizam zapravo instinkt smrti koji se odvajaju od ega pod uticajem narcističkog libida, tako da se manifestuje samo u odnosu na objekt?« (Freud, *The Ego and The Id*, 1923, str. 48)

Dio kada se Grenouille prepušta silovitoj snazi smrtnog nagona, Süskind opisuje sljedećim riječima:

Strmoglavili su se na anđela, bacili se na njega, srušili ga na zemlju. Svatko ga je htio dodirnuti, svatko imati dio njega, perce, krilce, iskru njegove veličanstvene vatre. S tijela su mu trgali odjeću, kosu, kožu, čerupali ga, zarivali mu kandže i zube u meso, spopadali ga kao hijene. (...) Anđeo bijaše ubrzo raščlanjen u trideset dijelova, i svaki član družine zgrabi jedan komad, povuče se i proždere ga, pohotno i pohlepno. Za pola sata nestalo je s lica zemlje i posljednje vlakance Jean-Baptistea Grenouillea. (Süskind, 2021, str. 302-303)

Iako je naizgled Grenouille objekt vanjskog djelovanja zla – skupine koja zadovoljava svoje užitke razarajući drugoga, onako kako je Grenouille činio do tada – i ovaj postupak samoubistva krije u sebi zlokobni impuls destruktivnog narcizma. Kako navodi Freud, »čak i tamo gdje se pojavljuje bez ikakve seksualne svrhe, u najsljepijem bijesu destruktivnosti, ne možemo ne prepoznati da je zadovoljenje instinkta praćeno izuzetno visokim stupnjem narcističkog uživanja, zahvaljujući tome što ego predstavlja ispunjenjem potonje stare želje za svemoći«. (Freud, *Civilization and its Discontents*, 2005, str. 480)

De Sad, shodno svojoj libertinskoj filozofiji, služi se *prirodom* da bi objasnio ovakve postupke – pita se »ne služi li se priroda razaranjem? Iz đubriva okončanog života ona stvara novi život. Razaranje nije ništa drugo do „preobražaj formi“, iz čega sledi: „Pošto je uništenje jedan od prvih zakona prirode, ništa što uništava ne može da bude prestupnik.“« (Zafranski, 2005, str. 140) Taj *preobražaj formi*, o kojem govori Sad, kod Grenouillea se javlja u njegovoj virtuočnoj ekstrakciji mirisa djevojaka. One i dalje postoje, u bestjelesnoj formi, samo što je njihov duh prenesen na drugo tijelo – Grenouillevo vlastito.

Međutim, Grenouilleva želja za vlastitim bolom nastala je na temelju želje da osjeti *bilo šta*. Ni mržnja više ne igra ulogu u njegovu životu *kad nije bio u stanju da osjeti vlastiti miris*. (Süskind, 2021, str. 300) Seksualnu implikaciju on sam odbacuje, svjestan da njegovo osjećanje nije potaknuto nikakvom seksualnom pobudom: *Ne, bijaše to nešto drugo: ta, znao sam da žudim za mirisom, ne za djevojkom. Međutim, ljudi su vjerovali da žude za mnom, i neće nikada otkriti za čime su zapravo žudjeli*. (Ibid.) Ealeton u ovom kontekstu govori da »oni koji teže biti bogovi, poput Adama i Eve, uništavaju sebe i završavaju niže od zvijeri, koji toliko nisu mučeni seksualnom krivnjom da im treba smokvin list«. (Eagleton, 2010, str. 32) To je trenutak u kojem se u Grenouilleu budi zla ljubav prema sebi samom. Do tada je postojao kao narcisoidni entitet usredsređen jedino na svoju vlastitu kreaciju, ali u momentu saznanja da njegovo vlastito zapravo ne postoji, jedini jači bol od toga je njegova vlastita smrt, i to smrt u ljubavi. Činjenje zla prema sebi u svrhu dostignuća nekog višeg čina kreacije, nije nikakav novitet. »Adrian Leverkühn, osuđeni skladatelj Mannova djela, predstavlja dramatičan zaokret u ideji zla kao samouništenja. On se namjerno zarazi sifilisom posjećujući prostitutku, i to kako bi iz potpune degeneracije svog mozga dočarao blistave glazbene vizije. Na taj način Leverkühn svoju paklenu bolest nastoji pretvoriti u transcendentnu slavu svoje umjetnosti.« (Eagleton, 2010, str. 58) Grenouille je posjedovao drugačiju moć kreacije i nastojao ju je svojom smrću dovesti u najviši stepen njena postojanja: *Moć koja je bila jača od moći novca ili od moći terora ili od moći smrti: nesavladivu moć da u ljudima pobudi ljubav*. (Süskind, 2021, str. 300)

Da je ovaj sadomazohistički princip djelotvorno lice kreacije u ovome romanu, vidljivo je iz samog kraja romana kada završava kanibalistička orgija nakon čega je zaključeno: *Kad su se zatim ipak ohrabрили, najprije kradomice, a potom sasvim otvoreno, morali su se nasmiješiti. Bili su osobito ponosni. Prvi put učinili su nešto iz ljubavi*. (Süskind, 2021, str. 303) Grenouille nije rođen u ljubavi, ali jeste umro posredstvom nje, s tim da je ljubav koju je primao nastala kao porod zlog plana za posjedovanjem moći.

5. ATHEOS KAO SIMPTOM

Zloćo, budi sad moje dobro!

(John Milton „Izgubljeni raj“)

Nema nikakve dileme da je Grenouille od početka predstavljen u lošem svjetlu i da je njegova sudbina regulisana mehanizmom zloćudne jezgre. Njegova je ljudskost svedena na nešto više od pobožne sumnje, čemu su uzrok svi oni narativni postupci koji su svojevrsna asocijacija zla, a koji funkcioniraju kao mediji za prijenos utjecaja. Njihov učinak je fatalan i po svemu sudeći nepovratan. Tako, parametre koji definišu lik Grenouillea – mržnja (odbijanje, zanemarivanje), ružnoća i nemoć – čitalac automatizmom nadopunjuje njihovim suprotnostima – ljubav (prepoznavanje, prihvatanje), ljepota i moć. Njegov lik se promatra kao fraktura koja narušava „prirodni“ poredak stvari. U tom se slučaju ovakav ljudski defekt promatra kao nedostatak, barem toliko velik koliko i nedostatak posjedovanja obrazaca patnje moralno ekvivalentnih onima sadržanim kod običnog svijeta. To raskidanje veze sa sentimentalnim odgovorom rezultat je svih onih postupaka koji proizlaze iz okvira opipljivog svijeta i zalaze u sferu svojstava metafizike. Iznenađne smrti gotovo svih likova koji dolaze u dodir s Grenouilleom, znak su remećenja „prirodnog“ poretka stvari i subverzivnog djelovanja imaginarnog. Distinktivnim obilježjima đavolskog prizvuka, Süskind pridružuje i sve one uzgredne predispozicije Grenouillea, koje oko njega tvore oreol đavolje uobrazilje.

Čim se govori o ljubavi, govori se i o mržnji, ako se govori o životu, govori se i o smrti, ako je riječ o dobru, riječ je i o zlu – ako se spomene đavo, spominje se i Bog. »Dualistički princip shvatanja religije pretpostavlja postojanje dva oprečna principa: dobra i zla. To je vrsta radikalnog vjerovanja koje smatra da je zlo nezavisna moć, koja nije stvorena od Boga, niti mu je podređena. Dualizam vidi svijet kao bojno polje između ove dvije sile, a sve što se događa u svijetu je proizvod te borbe.« (Pobrić, 2020, str. 41) Stoga, nije na odmet u priču o zlu uvesti i teološke aspekte istog, budući da se Süskind posebno posvetio inkorporiranju mitskih motiva u svoj roman, tako što je svome protagonistu nadjenao osobine *atheosa*⁴.

»Grenouillevo odvajanje od čovječanstva predstavljeno je Süskindovom mitskom imaginacijom koja mu ne daje samo religiozne nego i zvjerske atribute. Zapravo, Süskindova upotreba religioznih slika pomaže čitaocu da prati Grenouilleovu osamljenost. Kroz direktne paralelizme između religije i mirisa, predstavlja se i na taj način ponavlja mitski prikaz porijekla

⁴ Grč. *bez boga*.

stvarnosti. Kroz takav paralelizam, Süskind stvara mitsko carstvo u kojem je mit o stvaranju kroz Grenouilleov izvanredni olfaktorni osjećaj istovremeno problematiziran i primjeren. U ovom području, putem religioznih slika, miris je prikazan kao suveren, a snaga Grenouilleovog olfaktornog osjetila je u velikoj mjeri upoređena s Knjigom o Postanku 2:7.« (Göncüoğlu, 2016, str. 222)

Biblijski zapis: *Jahve, Bog, napravi čovjeka od praha zemaljskog i u nosnice mu udahne dah života. Tako postane čovjek živa duša.*, Süskind u roman uvodi sljedećim riječima:

Jer miris je bio brat daha. Zajedno s njim ulazio je u ljude, nisu mogli da se od njega odbrane ako su htjeli da žive. I usred njih ulazio je miris, pravo u srce, i tamo je kategorički odlučivao o naklonosti i preziru, gadosti i radosti, ljubavi i mržnji. Ko je vladao mirisima, taj je vladao srcima ljudi. (Süskind, 2021, str. 186)

Ono što je bitno za priču o zlu u svojevrsnom blasfemičnom kontekstu, jeste način na koji se Grenouille odnosi prema Božanskim principima. On u korespondenciju dovodi miris i religiju i promatra ih isključivo kroz okular olfaktivnog senzibiliteta. Za njega je Bog bitan samo onoliko koliko mu je bitan miris koji se veže uz njega:

Neko vreme je sjedio tako, u pobožnom miru, i udisao duboko vazduh zasićen tamjanom. I opet preko njegovog lica pređe vedar smiješak: kako je jadno mirisao ovaj Bog! Kako je samo bijedno bio spravljen ovaj miris što ga je ovaj Bog ispuštao! To što je dimilo iz kadionice nije čak bio ni pravi tamjan. Bio je to loš surogat, lažiran uz pomoć lipinog drveta, praha od cimeta i šalitre. Bog je smrdio. Bog je bio jedan mali bijedni smrdljivac. Bio je prevaren taj Bog, ili je i sam bio varalica, baš kao i Grenouille – samo mnogo gori! (Ibid., str. 187)

»Iz ove perspektive, miris i religija su isprepleteni. S jedne strane, dok postoji Francuska iz osamnaestog stoljeća u kojoj prevladavaju vjerske doktrine i opće uvjerenje o moći biblijskog boga; s druge strane, postoji carstvo mirisa koje je ponovno stvorio Grenouille, gdje stvarna moć postoji samo u mirisu.« (Göncüoğlu, 2016, str. 223) Da je bezbožnički koncept Grenouilleov urođeni kod, govori i činjenica da je još u djetinjstvu pokazivao znake svoje odbojnosti prema religiji:

Sa riječima koje nisu označavale neki mirisan predmet, dakle sa apstraktnim pojmovima, prije svega etičke i moralne prirode, imao je najvećih poteškoća. Nije mogao da ih upamti, zamjenjivao ih je, i kao odrastao koristio ih je nerado i često pogrešno: pravo, savjest, Bog, radost, odgovornost, skromnost, zahvalnost itd. – sve što su ti pojmovi trebali da znače ostalo je za njega skriveno pod velom tajne. (Süskind, 2021, str. 31)

Grenouille odbija prihvatiti konvencionalnog Boga i na taj način prepustiti se prihvaćenim i unaprijed određenim konvencijama dobra i zla. Štaviše, on nadilazi takvu taksonomiju i želi sam stvoriti boga, odnosno, sam postati *bog*. Zbog toga je Süskind osjećao potrebu da cijeli jedan pasus posveti ovom neurotičnom suglasju mitologije i svetogrđa.

Tad naredi Veliki Grenouille neka kiša stane. I bi tako. I on posla blago sunce svoga osmijeha na zemlju, našto odjedanput puče raskoš miliona cvjetova – od jednog kraja carstva do drugog, pretvorivši se u jedan jedini šareni tepih satkan od milijarde ljupkih mirisnih bočica. I Veliki Grenouille vidje da je dobro, veoma, veoma dobro. I on huknu vjetar svoga daha preko zemlje. I cvjetovi pomilovani razviše miris i pomiješaše mirijade svojih mirisa u jedan, uvijek promjenjivi, a ipak u toj stalnoj promjeni ujedinjeni univerzalni miris poklanjanja Njemu, Velikom, Jedinom, Veličanstvenom Grenouilleu, a on stolujući na oblaku od zlatnog mirisa osjeti opet taj dah, i miris žrtve ga obradova vrlo. I on se spusti dolje da blagoslovi tvorevinu svoju, što mu ona klicanjem i razdraganim veseljem i višestrukim veličanstvenim ispuštanjem mirisa zahvali. (Ibid., str. 153)

»Čini se da je Süskind vrlo namjerno predstavio Grenouilleove tendencije i misli da suprotstavi i naknadno prikaže različite primarne tendencije ljudskih bića kako bi mogao pokazati i potaknuti čitatelje da raspravljaju o „mitu o čovječanstvu“ s njihovim vlastitim manama i idiosinkrazijama koje čine ono što nazivamo ljudskom prirodom. « (Göncüoğlu, 2016, str. 227) Dakle, nameće se zaključak da, »sve vrijeme u romanu, nije u pitanju borba između ateizma i teizma, nije ni u pitanju slavljenje trijumfa zla, već je riječ o tragediji dobra usljed makijavelističko-iracionalnih ciljeva čovjeka i njegovih poredaka«. (Pobrić, 2020, str. 41)

6. ESTETIZIRANJE ZLA

*Zlo postaje estetsko iskušenje za one koji sada,
pošto su im dodijale slasti običnog, ono
nadzemaljsko traže u podzemlju.*

(Ridiger Zafranski)

»Umetnost koja se dokučila kao autonomna sila stvaranja i koja je tu silu samosvesno istakla, ne važi kao zla samo kod ortodoksnih. Ona nije samo spolja denuncirana kao „zla“, ona i u sebi samoj otkriva istovrsnu negativnost koja leži odlučena u njenoj stvaralačkoj slobodi.« (Zafranski, 2005, str. 155) U prvom poglavlju ovoga rada bilo je riječi o umjetnosti i njenoj *prirodi*, te o načinu na koji ona proizvodi refleksije i predodžbe o zlu. Na tom tragu, moguće je govoriti i o posebnoj perceptivnoj varijanti umjetničke kreacije koja se javlja kao ambivalencija vrijednosnih opsega.

Već je sam Platon razmatrao njenu vrijednost i pitao se o njenoj službi unutar države. I odavno je duboko ukorijenjeno uvjerenje, ili se barem želi vjerovati, da umjetnost služi dobru i da iz nje izvire dobro. Stoga, šta se mijenja kada ona postane sinonim za đavolsku uobrazilju i prigrlji fenomen zla kao „vlastitu krv“? Svendsen navodi da se »pojam zla pojavljuje kao čisti objekt fascinacije koliko i kao ozbiljan problem«, te dodaje kako je »ta „fascinacija“ naročito vezana uz činjenicu da je zlo danas u većoj meri *estetski* objekt nego moralni«. (Svendsen, 2006, str. 9) Da umjetnost pronalazi specifične forme inspirativnog zanosa posvećujući se fenomenu zla, nije neka nova spoznaja. Književnici poput Flauberta, Gautiera ili spomenutih Baudelairea i De Sadea, bili su upravo oni koji su njegovali svoje opsesije prema fenomenu zla i koje su im otvorile jednu sasvim drugačiju stvarnost. (Zafranski, 2005, str. 146) Süskind svoje mjesto pronalazi među ovom estetikom strasnih istraživača podzemlja. Njegov *Parfem* stvara sliku djela čiste umjetničke zlokobne strasti koja, poput one Sadeove, želi da pređe granicu smatrajući da »snage zavođenja i razaranja treba da se sakupe u tekstu, i svako ko dođe u dodir s njim treba da se zarazi kao što se biva zaražen nekom bolešću«. (Ibid. str. 145) Kritičku je recepciju bez sumnje obmanuo ovaj osjećaj zaposjednute književnosti, pa je istupila tako dušebrižno:

Kritički odgovor na roman, čak i više od samog romana, govori nam mnogo o (evropskom) književnom pejzažu u posljednjim decenijama dvadesetog vijeka. Rosetta Stone, napisan krvlju, kritički odgovor na roman prikazuje kroz status umjetnosti i nasilja dok prati njihov međusobni odnos u modernoj mašti. U pokušaju da se shvati zašto je tako uznemirujući i

problematičan roman postao tako popularan i kritički fenomen, Süskindov roman vode, u ispitivanje ubilačke umjetnosti općenito. (Rarick, 2009, str. 207)

Gledajući roman plošno, Süskindov *Parfem* jeste priča o serijskom ubici, krvi, smradu, iznutricama, orgijama i tjelesnim izlučevinama svih vrsta. Međutim, zlo koje se prezentira unutar njega, nadilazi etičku svrhu i realizira se kao estetički princip koji želi da nagna čitaoca da osjeti *tekst*. Zbog toga Broh i kaže za umjetnika, kada govori o zamjenjivanju etičke i estetičke kategorije u umjetnosti: »on ne želi da radi „dobro“ nego „lepo“, stalo mu je do lepog efekta«. (Broh, 1979, str. 5) U tom smislu Svendsen, također, ističe da »zlo, kao isključivo estetski fenomen, postaje neobavezna igra, nešto čime možemo da se kljukamo i da nam bude zabavno ili da eventualno prolijemo koju, ne tako gorku suzu«:

Oskar Vajld piše o tome kako se stvarnost, tj. život izražava posredstvom umetnosti, ali u pripitomljenom obliku, kako nas ne bi povredila. Stoga se moramo obratiti umetnosti – a ne životu – za sve doživljaje i iskustva: „Umetnost nas ne može povrediti. Suze koje lijemo tokom pozorišne predstave, predstavljaju oblik istančanih, sterilnih osećanja koje umetnost treba da probudi. Plačemo, ali nismo ranjeni... Tuga kojom nas umetnost ispunjava, samo čisti i osvećuje... Umetnost i jedino umetnost može nas zaštititi od prljavih zamki realnog života.“ (Wilde: *Complete Works*, 1038.) Umetnost tako postaje zaštita od životnih patnji, a estetizam postaje eskapizam. To se, po meni, odnosi na sve oblike estetizma – a Vajld se u kasnijim delima i sam postavlja kritički prema tom estetizmu, naročito u *Portretu Dorijana Greja* i *De profundis*. (Svendsen, 2006, str. 10)

Zbog toga Eagleton i navodi primjer Leverkühna – *vrhunskog estete, koji žrtvuje svoju egzistenciju radi umjetnosti*. I nije ovdje riječ o Süskindovom zaredivanju u mračne redove De Sadeovog podzemlja, već o morbidnoj karakteristici umjetnosti da teži ka stvarima koje je uništavaju. Theodor Adorno u svojoj *Teoriji estetike* tvrdi da je to »istočni grijeh umjetnosti kao i njezin trajni protest protiv morala, koji okrutnost osvećuje okrutnošću«. (Adorno, 2002, str. 52) Ipak, ta umjetnička djela uspijevaju spasiti u formu nešto od amorfnog nad kojim neizbježno vrše nasilje. Slava i uspješnost romana govore drugačije, ali za to je moguće zahvaliti samo vremenu kojem Süskind poklanja svoju priču. Uspješnost estetiziranja zla ovisi o profiliranju publike u kojoj se taj čin odvija. Zbog toga kritički odgovor na Süskindov *Parfem* i zaključuje kako je »moguće da kritičko opravdanje i legitimizacija barbarstva tog teksta, zajedno s materijalnim i humanističkim pozitivizmom proisteklim iz prosvjetiteljske misli i njenih kulturnih manifestacija, zapravo najavljuje ponovno ispitivanje dugotrajnog problema u estetskoj recepciji nasilja u naraciji«. (Rarick, 2009, str. 210)

Jer, dok Stolz zaključuje da se ubilačke pojave prikazane u romanu također dopadaju modernom čitatelju i pružaju mu zadovoljstvo, takva formulacija ostaje, u najmanju ruku, problematična, jer to implicira da ubilačka radnja ovog kompleksa priče ne samo da „zabavlja“ publiku, niti je „intrigira“, već čini da se moderni čitalac osjeća prijatno, kao da prodire u unutrašnju oblast u kojoj takvo nasilje zvuči poznato i zadovoljavajuće. (Ibid., str. 211)

U istom ovom stvaralačkom intenzitetu umjetnosti koja *ruši*, moguće je govoriti i o samim karakteristikama horora koje se provlače kroz *Parfem* kao sastavni dijelovi priče o zlu, strahu i estetiziranju samog zla unutar umjetnosti.

6.1. *Parfem* u ozračju hororskog zla

Vjerovatno da nijedan drugi žanr ne crpi toliko recipijente energije koliko to čini horor. Horor u potpunosti izgrađuje sebe na osnovu emocija publike i, za razliku od nekih drugih žanrova i umjetničkih oblikovanja koji bi čak i mogli biti sami sebi dovoljni, on gotovo da ne može postojati sam za sebe, naročito u filmskoj umjetnosti. On po svojoj prirodi ne funkcionira u takvom singularitetu i uvijek zahtijeva drugog. To je toksična veza koja živi od uzurpiranja emocija. Tako, proizvodnja i konzumiranje monstruozne fikcije odgovara onome što je Eve Sedgwick, u radu *Koherentnost gotičkih konvencija*, nazvala *estetikom ugodnog straha*. (Sedgwick, 1986, str. 11) Razlog tome je vjerovatno taj što se senzibilitet žanra horora kreće po orbiti uznemirujuće destrukcije i gotovo da zalazi u sferu sadomazohizma. On rađa paradoksalan spoj emocionalnih odgovora koji istovremeno užasava i impresionira.

Jednako kao i u književnim djelima koji tretiraju fenomen zla, i čitalac i gledalac horor fikcije, koji ulazi u jednu takvu zonu, svjesno pristaje na zlostavljanje i remećenje vlastite emocionalne strukture, ali je spreman žrtvovati se jer se psihičko maltretiranje unutar takvih narativa ne doživljava kao kakvo nasilje, već kao zadovoljstvo i kataklizmičko ushićenje. Eagleton u poglavlju *Obsceni užitak* navodi da je »promatranje zla kao svojevrsne snage koja nagoni na nešto, ništa drugo do fetišiziranje, kao što to čini horor«. (Eagleton, 2010, str. 126) Nije da *Parfem* stvara jezu koja budi košmare, ali posjeduje specifičnu auru koja navodi na strah. Osobita narativna konvencija Süskinda »koristi jezik i stilske tretmane pretrpane nasiljem i njegovim posljedicama kako bi šokirao čitaoca i doveo ga u emocionalno stanje koje je pomiješalo strah s mržnjom i gađenjem«. (Rarick, 2009, str. 216) Kako bi dočarao zlu atmosferu horora, Süskind se služi opisima koji izazivaju odbojnost, ne samo emocionalnu, već i fizičku:

Pred njim se prostiralo groblje nalik na bojište razrovano topovima, raskopano, izbrazdano, načičkano uzduž i poprijeko grobovima, lubanjama i kostima, nigdje ni stabla, ni grma ni travke: jalovište Smrti. Nigdje ni žive duše. Zadah leševa bijaše tako jak da su se povukli i grobari. Ponovno su došli tek nakon zalaska sunca kako bi uz svjetlost baklji do kasne noći kopali rake za sutrašnje mrtvace. Poslije ponoći – grobari su već otišli – mjesto je oživjelo svakakvim ološem, lopovima, koljačima, kurvama, dezerterima, mladim očajnicima. (Süskind, 2021, str. 301)

Zavodljivoj želji da se zlo projicira kroz spektar oprečnog i animoznog, nije odolio ni Süskind kada je svoj roman započeo prikazom osjetilne ogavnosti osamnaestovjekovnog Pariza. U samom epicentru teškog vonja, sirovog otpada i čitavog spektra ekskrementa s pariških ulica, između mrtvog i trulog, Süskind stvara fiktivnog pripadnika Sadeove sekcije monstruoznog, koji strasno izgaraju u nakaznom i bizarnom. U ovom olfaktivnom habitatu Pariza, gdje čulo mirisa daje obavještenje o njegovoj blizini prije nego što se uoče vrhovi njegovih spomenika, rodio se *sin najsmrdljivijeg mjesta i najvrelijeg dana u godini* – Grenouille. (Süskind, 2021, str. 4)

Ne samo da je Süskind ovim postupkom stilski naglasio okruženje u kojem njegov lik nastaje, već je ovom olfaktivnom topografijom jednog grada stvorio cijeli univerzum asocijacija koje referiraju na manifest zla. Stoga, već je na početku jasno da se između sluzi ribljih iznutrica i vlažnog fekalnog zraka ne nazire nikakva milovidna i graciozna radnja, nego morbidna inscenacija koja zazire u tematiku mračnog i mističnog. U filmskoj adaptaciji ovoga romana, ova je strategija još više uočljiva budući da filmski jezik svojim vizuelnim karakterom posjeduje izuzetna sredstva za projekciju senzibiliteta. Adekvatna ambijentalna kulisa za pozicioniranje organskog jedinjenja zla, način je da se fokus recipijenta pažljivo kanališe kroz narativnu strukturu.

Propitivanje kategoričkih polova vrijednosti zahtijeva podjednako obračunavanje s oba aspekta. Süskind svjesno konstruira priču o zlu crpeći poetsku satisfakciju u konfrontiranju dobra i zla, odnosno, dobrog i lošeg. Tykwer tu priču nadopunjuje manipulišući osvjetljenjem, gdje se toplo osvjetljene scene parfimerije, bogate kitnjaste haljine i lica pod teškom šminkom, prepliću sa scenama tamne i hladne prljave ulice, bolesnih bosih nogu i jednolične sive tkanine. Slučaj formiranja specifičnog profila zla u filmu je možda još i intenzivniji i neizvjesniji nego u romanu, jer je gledalac izravno suočen s vizuelnom formom teške i sumorne atmosfere. Imaginacija na ekranu dobija svoje konkretne oblike ogoljavajući tako svoju prvobitnu bezazlenost. Iznenađne smrti gotovo svih likova koji dolaze u dodir s Grenouilleom, znak su

remećenja „prirodnog“ poretka stvari i subverzivnog djelovanja imaginarnog koje je predvođeno fenomenom zla i straha. Pišev u tom kontekstu navodi da »romani i priče strave prilaze konceptu zla na poseban način: oni ga ne traže u fizičkoj stvarnosti, već u lancu volšebnih uzroka i posledica skrivenih u zaleđu te stvarnosti«. (Pišev, 2016, str. 329) Stoga, nameće se bitan aspekt Süskindove priče koji se tiče uslovljenosti fenomena zla unutar romana. Način na koji je zlo kod Süskinda motivirano navodi na pitanje o smislu natprirodnog koje se pronalazi u *Parfemu*. Narativ izmiče svome pozicioniranju na mjestu vrijednosne skale upravo iz tog razloga – jer zlo unutar njih izlazi iz granica sociokulturnih zakona:

Preljuba, krađa, incest, manijakalna ubistva jesu, dakle, zla koja su deo društveno uređenih normativnih parametara i mi smo, uz pomoć kulturno-simboličkih resursa, kadri da tačno odredimo njihov položaj u vrednosnom sistemu naše zajednice. Natprirodno, čudovišno zlo koje zanima horor žanr ne uklapa se, nasuprot tome, ni u kakvu kulturno prepoznatljivu shemu. Ono je ontološka zagonetka (Weinstock 2014, 1), vređanje kulturnog poretka, simptom i posledica dubokog kulturnog nemira, jer ne može biti obuhvaćeno standardnim etičkim procedurama (kako moralno oceniti postupke duha ili vanzemaljskog boga ili osobe zaposednute demonom?). Čudovišno zlo je nosilac kognitivne pretnje (Carrol 1987, 56), upravo zato što kultura nije sposobna da ga imenuje i definiše poznatim sredstvima. (Pišev, 2016, str. 332)

U tome se krije Süskindova namjera da priču o monstuoznom ubici dodatno optereti (obogati) natprirodnim zlom. Bez motiva natprirodnog, priča bi i dalje relativno dobro funkcionirala, međutim, takva bi bila nužno podređena etičkim interpretacijama, dok je ovako zadržala svoj prvobitni atribut estetskog tretmana umjetnosti.

Razmatranje *Parfema* kroz njegovu manirsku posvećenost motivima zla, dovodi i do uočavanja pojedinih segmenata specifičnosti žanra horora koje se realizira na nivou čudovišnih aduta. Povod tome je način na koji se horor proza uključuje kao ambivalentnost u sociokulturni sistem, jer, kako navodi antropologinja Mary Douglas u uvodu za svoj rad *Čisto i opasno*, »nečisto na polju kulturnih simbola predstavlja negativni par binarne opozicije koji označava nered ili uvredu redu, a kulturne reakcije na nečisto produžetak su reakcija na neodređenosti i nepravilnosti koje teže da obuhvate ne samo društveni već i kosmički poredak«. (Daglas, 1993, str. 67) Stoga, *prirodno* i *natprirodno* zlo ogleda se i u čitavom nizu specifičnih fizičkih principa, koji su obrađeni u nastavku rada, a putem kojih Süskindov protagonist vodi i razvija svoju hronologiju.

7. NADNARAVNO ZLO U ROMANU

U tipičnoj fantastičkoj priči autor uspostavlja vjerodostojan svijet u kojem se razvija niz natprirodnih događaja tvoreći tako poseban senzibilitet koji je omeđen osobitim svojstvom jednog žanra. Manje-više kao i svaki drugi žanr. Međutim, fantastična fikcija se, za razliku od nekih drugih žanrova koji zahtijevaju veoma autonomne i fundirane granice, a što postmodernizam značajno mijenja, može opisati razgraničavajući njen teritorij unutar šireg područja književnosti natprirodnog, upravo zbog njenog tretmana natprirodnih ili neobjašnjivih motiva. U tom kontekstu, u ozračju fantastične književnosti pojavljuje se i Süskindov roman *Parfem* u kojem se pronalaze obrisi gotičke srednjovjekovne tradicije zla i njenog fantastičnog dinamizma. Ono što ovaj koncept naizgled ometa jeste kulturna distanca koja odvaja savremeni pogled na svijet od srednjovjekovnih ideja o tome šta je stvarno i moguće. Međutim, iako vremenski udaljen, Süskindov roman, ipak, usvaja i čuva uspomenu na fantastiku nekadašnjeg svijeta, i to tako što svome glavnom liku daje osobine koje ga izravno vezuju za takvu nadnaravnu paradigmu – on je čudovište savremenog svijeta: *Svijetu je davao samo svoj izmet; ni smješka, ni krika, ni sjaja u očima, pa ni vlastita mirisa. Svaka druga žena odbacila bi to čudovišno dijete.* (Süskind, 2021, str. 26)

Značajna postavka koja usmjerava ovu tematiku ka sferi *drugacijeg*, jeste činjenica da unutar fantastične književnosti, magične pojave i monstruoza stvorenja nisu u sukobu sa svijetom pojavne stvarnosti u kojem nastaju kao ideje; od njih se očekuje da budu dio njega. Stoga, nadomjestak prethodnim pretpostavkama o Süskindovom fantastički uvjetovanom narativu, čini izravna veza pojma čudovišnog s temeljnim pojmom *drugosti*. Ova se premisa odnosi na združivanje ova dva pojma, pri čemu oni obrazuju jedan poseban koncept unutar kritičkog okvira fantastične književnosti, a koji se tiče doživljaja *čudovišnog* kao zlokobne pojave koja se isključuje i odbija kao nedostatak u formi razlike.

7.1. Identifikacija *fantastičkog*

Svijet pojavne stvarnosti ima svoja pravila, međutim, fantastična književnost živi od uzurpiranja njegove principijelne prirode i iz toga crpi svu svoju imaginativnu kreaciju. Ona se bavi devijacijama paradigme stvarnosti, te tako navodna prirodnost sistema stvarnosti, sa svojim precizno određenim vrijednostima i znanjem, biva dovedena u pitanje. Međutim, ova dva modela ne funkcioniraju strogo kao dijametralno suprotne kategorije. Premda djeluju različito, služeći se oprečnim sredstvima, ipak, stupaju u osobitu koherenciju koja potvrđuje

postojanost i jednog i drugog samo s različitim naglascima. Upravo zbog toga Michel Foucault u *Riječima i stvarima* i ističe da »čudovišta ne pripadaju nekoj drugačijoj „prirodi“ već i prividno najbizarnije forme pripadaju u suštini univerzalnom planu bića; to su metamorfoze prototipa isto tako prirodne kao i druge, iako nam ukazuju na drugačije fenomene«. (Foucault, 1971, str. 211) Ali to ne znači da među njima vlada zagaranirana harmonija, jer je fantastično uvijek percipirano kao prodor nepoznatog u poznati svijet, koje kao takvo biva obilježeno kao specifično zlo i neprihvatljiva razlika u odnosu na priznatu stvarnost. Zbog toga Rosemary Jackson, teoretičarka fantastične književnosti, u svome radu *Fantastika: književnost subverzije*, oslanjajući se na objašnjenja književnog kritičara Johna A. Symonds, navodi da »fantastično neizbježno podrazumijeva izvjesno preuveličavanje ili izobličenje prirode«, te dodaje da »fantazija rekombinuje i preokreće realno, ali mu ne izmiče: postoji u parazitskom mili simbiotskom odnosu prema realnom«. (Jackson, 1981, str. 20)

Iako mehanizam fantastičnog živi u skladu sa sistemom stvarnoga, on, ipak, nameće svoje razlike kojima uspostavlja svoj vlastiti autoritet. Tzvetan Todorov u svome *Uvodu u fantastičnu književnost* problematizira pitanje prepoznavanja fantastičnog zaključujući kako »nam atribut *neprirodno* ne pruža dovoljno blisko određenje djela«, i kao objašnjenje tome navodi riječi Howarda F. Lovecrafta, pisca fantastične književnosti, koji navodi da je »za prepoznavanje fantastičnog najvažnija atmosfera; konačno merilo za izvornost (fantastičnog) nije struktura zapleta nego stvaranje osobenog utiska«. (Todorov, 2010, str. 36)

Dakle, »nalazimo se bilo u srži pripovijedanog, „ljudskog svijeta“, ili izvan njega, u svijetu izražajnih sredstava koji je istovremeno komplementaran i podređen „pripovijedanom svijetu“ i predstavlja instrument njegovog stvaranja i opstanka«. (Gibson, 2002, str. 62)

S tim u skladu, moguće je govoriti o posebnim fenomenima koji obilježavaju karakter fantastičnog, a koji se javljaju sa svojim značajnim pojmovnim razlikama, gdje se u korijenu pronalazi ideja *čuda* koja funkcionira kao osnova za stvaranje osobite emocionalne strukture unutar djela

7.1.1. Fenomen *čudnog*

Porijeklo fenomena *čudesnog* i *čuda* uopće, upućuje na epohu srednjeg vijeka, počevši od srednjovjekovnih mirakuluma do gotike koja je vješto njegovala i čuvala spomen na srednjovjekovnu fantazmagoriju. Jacques Le Goff, u svome radu *Srednjovjekovni imaginarij*, precizno sprovodi analizu ovoga fenomena gradeći svoje teze upravo na toj osnovi, te istražuje način na koji se *čudesno* transformira i preuzima različite obrasce. On ističe da »ono što

odgovara „čudesnom“ u kojem mi vidimo kategoriju, kategoriju duha ili književnosti, srednjovjekovno svećenstvo i oni koji su informirali i formirali, vidjelo je u tome svijet oslobođen sumnje, što je vrlo važno, ali i svijet predmeta koji je više kolekcija negoli kategorija«. (Le Goff, 1993, str. 36) Süskind o tome piše u dijelu kada okolina u Grenouilleu počinje prepoznavati znakove čuda – prije svega, dojlja i otac Terrier:

Doduše, nijekati postojanje samog Sotone, osporavati njegovu moć – tako daleko Terrier ne bi išao; za rješavanje takvih problema, koji se tiču temelja teologije bili su nadležni drugi, a ne mali, jednostavni redovnik. S druge strane, bilo je očito da u ovom slučaju đavo nije nipošto mogao imati prste, ako to tvrdi priprosta osoba poput te dojkinje. (Süskind, 2021, str. 19)

Religijska uvjetovanost fenomena zla i *čuda* kreirala je važan aspekt, koji naposljetku u kontekstu pojma *čudovišnog* i postaje njegova glavna karakteristika, a ogleda se u prvobitnom srednjovjekovnom nazivu za cijeli koncept čudesnog – *mirabilis*:

Kod *mirabilia*, na početku susrećemo korijen *mir* (*miror*, *mirari*) koji podrazumijeva nešto vizualno. Riječ je o pogledu. *Mirabilia* se ne veže za stvari kojima se čovjek divi očima, pred kojima razrogači oči, već u korijenu postoji upućivanje na oko, što mi se čini važnim, jer sve se imaginarno može razmjestiti oko tog pozivanja na jedno osjetilo, osjetilo vida, i oko niza slika i vizualnih metafora. (Le Goff, 1993, str. 36)

S tim u skladu, pronalazi se i pojmovno razlikovanje Todorova koji uspostavlja jasnu granicu između pojma čudnog i čudesnog, »od kojih se prvo, čudno, može razrešiti razmišljanjem i ono pretpostavlja opis izvesnih reakcija, posebno straha, dok je čudesno uvek obeleženo samo postojanjem natprirodnih činjenica koje kao takve postavljaju izazov razumu«. (Todorov, 2010, str. 47)

Na tragu diferenciranja pojmova, atributu *mirabilisa* Le Goff pridružuje i dva nova koja se zajedno uz prvobitni vezuju za srednjovjekovnu kulturu – *magicus* i *miraculosus*. »Prvi pokriva ono što je vrlo brzo prevagnulo na stranu zla i Sotone, a upućuje na zlokobno i sotonsko nadnaravno. Drugi čini dio čudesnoga i teži da ga uništi za što je bila potrebna Crkva koja je malo pomalo gurala veliki dio čudesnog u područje praznovjerja, da bi se čudotvorno oslobodilo čudesnoga.« (Le Goff, 1993, str. 39)

Cijeli koncept čudovišnog zla, sa svojim kršćanskim korijenima *mirabilisa*, oformio se na obodu vizualne predstave i to je bitno utjecalo na njegovu daljnu percepciju. Iz toga se rodio cijeli niz različitih funkcija i formi čudovišnog koje su svoje uporište pronašle upravo u oku

kao centralnom aparatu na osnovu kojeg se stvara reakcija na doživljaj ovoga fenomena, kao što to čini dojlja: *Možete to objasniti kako želite, oče, ali ja – i ona odlučno ukrsti ruke pod prsima i s gnušanjem baci pogled na košaru do svojih nogu, kao da su u njoj žabe krastače – ja, Jeanne Bussie, ja ovo više ne uzimam u kuću.* (Süskind, 2021, str. 14) U smislu perceptivnog poimanja, Le Goff navodi da »na srednjovjekovnom Zapadu postoji dehumanizacija svijeta prema životinjskom svijetu, prema svijetu čudovišta i zvijeri, prema svijetu minerala, prema biljnom svijetu«. (Le Goff, 1993, str. 41) Tome dodaje poseban osvrt na podjelu tehnika u prikazivanju čudnog i funkcija istog, pa između ostalog navodi da u one antihumanističke, shodno prethodno navedenom, spadaju: *divlji čovjek, monstrumi i mischwesen* (poluljudi-poluživotinje). (Le Goff, 1993, str. 49)

Umjetnička determiniranost čudovišnog zla gradi posebnu estetsku varijantu koja se temelji na rafiniranom i suptilnom tretmanu spomenutih činilaca fantastičkog koji odgovaraju onome što radi, naprimjer romantična fantastika ili moderni nadrealizam. U svijetu u kojem se ono nadnaravno, odnosno čudovišno, spaja s uobičajenim prihvaćenim poretkom svakodnevnice, oko funkcionira kao projektor čija je funkcija prepoznati i uspostaviti granice između njih. U tom se kontekstu javljaju refleksije strogih normi razlikovanja i predstava koje djeluju kao razvijanje načela *drugosti* i pojava *čudovišnog*.

7.1.2. Zlokobna čudovišna drugost

Čovjek je gotovo uvijek bio pod vlašću nagona da stvari promatra kroz okular binarnih opozicija. Richard Kearney, u radu *Strangers, Gods and Monsters: Interpreting Otherness*, uočava da je »ljudska vrsta oduvijek bila podijeljena na svjesno i nesvjesno, poznato i nepoznato, isto i drugo«. (Kearney, 2003, str. 4) Ovakva je percepcija proizvela polarizacijski ustroj svijeta, a »takvom logikom«, kako navodi Nina Alihodžić u radu *Riječi kao pharmakon*, »dolazi se do Lacanove postavke u kojoj „svijet riječi kreira svijet stvari“ i to u smislu da „logika binarnih opozicija nije ništa doli mehanizam za *proizvođenje* pozicije drugog, a samim time i vlastite“«. (Alihodžić, 2014, str. 192) Doživljaj stvari se priznaje jedino kroz distinktivan odnos individue prema onome što opaža i samo tako taj perceptivni odnos može biti prihvaćen:

Podsjećaju nas da imamo izbor: (a) pokušati razumjeti i prilagoditi svoje iskustvo neobičnosti, ili (b) odbaciti ga tako što ćemo ga projektirati isključivo na autsajdere. Ljudi su suviše često birali potonju opciju, dozvoljavajući paranoidnim iluzijama da služe svrsi davanja smisla našim zbunjenim emocijama tako što ih eksternaliziraju u crno-bijele

scenarije – strategija koja se uvijek iznova nalazi od drevnih priča o vitezovima i demonima do savremene ratne retorike dobra protiv zla. (Kearney, 2003, str. 4)

U tom kontekstu, promatrajući figuru čudovišta kroz perspektivu *drugacijeg*, Foucault govori kako »čudovište obrazlaže genezu razlika u obliku karikature«, pri čemu je ono »oblik izdaje društvenih normi« (Foucault, 1971, str. 213) i u tome mu se pridružuje i Gibson zaključujući da je »čudovišnost spoznajna neprihvatljivost koja se smatra nasiljem prema prirodi i nad njom«. (Gibson, 2002, str. 64)⁵ Dakle, ne samo da se *čudesno* pojavljuje kao razlika (koja se javlja u svom specifičnom obliku čudovišnog), već se razumijeva i kao forma društvene devijacije. Tako se sistem *drugosti* ne zadržava samo na nivou pojedinačnih odnosa i percepcija, već se proširuje na cijelu društvenu zajednicu koja oblikuje i uspostavlja određene perceptivne konvencije i kriterije.

U okviru ometanja društvene uobičajenosti, svaka pojava koja ne odgovara principima poznatog, smatra se *stranom* i, prema Süskindovom *Parfemu*, *zlom*. Tako se i pojavljuje dihotomija znanac/stranac – *Drugi* koji može da nanese zlo. Susret pojma čudovišnog zla komplementiranog u pojmu *drugosti* s pojmom *čudovišnog* fantastički uvjetovane fikcije, tvori posebnu kategoriju koja se razvija na temelju karakterističnih razlika nadnaravnih fiktivnih konstrukata. Upravo je *čudovišno* pojava koja se određuje i doživljava kao forma stranog elementa javljajući se preko deifinirajućeg pojma *zla*. Figura *stranca*, na temelju postmodernističkih iščitavanja, djeluje kao granično iskustvo za ljude koji se pokušavaju identificirati preko drugih i protiv drugih. »Tu se pogled usmjeren prema periferiji na različite načine asimilira u znanosti, umjetnosti i kulturi, tvoreći *čudovišne drugosti*.« (Alihodžić, 2014, str. 192)

Na tragu spomenutih postavki o tvorbi *drugosti*, moguće je govoriti o specifičnom odnosu prema figurama koje utjelovljuju fenomen *čudovišnog* i načinu na koji se one profiliraju u fiktivno konstituiranom okruženju.

⁵ Gibson ukazuje na bitnu problematiku bavljenja ovim pitanjem, a tiče se terminološkog razlikovanja *čudesnog* i *čudovišnog*. »Riječ je dakle o eksperimentiranju s terminima koji će „poprijeko zasjeći“ uvriježenu antropološku strukturu ili upozoriti na mjesto izvan te strukture, pa makar se na kraju ustanovilo da je riječ o fantomskom mjestu. Teorija je spremno stavljala takve termine u opticaj, a jedan je takav termin i čudovišnost.« (Gibson, 2002, str. 62) U kontekstu ovoga rada, pojam *čudovišnog* upotrebljuje se, prema teoriji Gibsona, kao poseban javni oblik onoga što podrazumijeva, prema teoriji Todorova i Le Goffa, pojam *čudesnog*.

8. POTRAGA ZA SÜSKINDOVIM ČUDOVIŠTEM

Čudovišno je Drugo shvaćeno u paru koji se smatra jedinstvenim oblikom.

(Andrew Gibson „Pripovijedanje i čudovišnost“)

Priča o ubici Grenouilleu, smještena u ogavni Pariz osamnaestog vijeka, lik je čije se *biće* formira preko života djevojaka utihnutih u njegovom poduhvatu da za sebe stvori miris koji će potvrditi njegovu *ljudsku* prirodu. Na tom putu, u romanu se kroz Grenouilleov lik i njegov odnos sa ostalim likovima, tvori poseban sistem karakteristika i vrijednosti koji podliježu teorijama *čudesnog*, odnosno pojavi *čudovišnog*. Grenouille prolazi kroz različite varijante ovoga fenomena i pri tome gradi model marginaliziranog zlog lika čija se svojstva realiziraju kao niz potvrda o postojanju njega kao *drugosti*.

Najevidentnija i time najrelevantnija komponenta koja se manifestuje na planu proučavanja *drugog* i *drugačijeg*, jeste spomenuti Grenouilleov nedostatak vlastitog tjelesnog mirisa, a koji uslovljava pojavu svake druge značajke istog aspekta *čudovišnog* u Süskindovom romanu.

8.1. Tijelo i tjelesne karakteristike

Grenouilleva ličnost je izgrađena u specifičnom sistemu koji je uslovljen binarizom, te stoga njegov lik i funkcionira prema binarističkim principima. U prvom je planu njegova fizička i fiziološka konstrukcija koja se određuje prema svojevrsnim prihvaćenim i normiranim oblicima prirodnog i normalnog:

Tokom svog djetinjstva preživio je ospice, srdobolju, male boginje, koleru, pad s visine od šest metara u bunar i opekotinu na grudima nastalu od vrele vode. Istina, od svega je imao ožiljke i posjekotine, kraste i malo obogaljeno stopalo zbog čega je hramao, ali je živio. (...) Pri tom on, objektivno, nije posjedovao ništa što uliva strah. Bio je, kad je narastao, ne naročito visok, nije bio jak, istina ružan, ali ne tako ekstremno ružan da bi ga se ljudi plašili. Nije bio agresivan, nije bio ljevak, nije bio podmukao, nije provocirao. Radije se držao po strani. (Süskind, 2021, str. 25)

»Budući da je riječ o obrascu utemeljenom na konfrontaciji i kontrastu«, kako kaže Miranda Peričić-Levanat u radu *Morfologija mitskog čudovišta*, »u zastrašujućem i odvratnom tijelu čudovišta svoje mjesto našlo je sve ono što određeno društvo smatra bolesnim, nastranim i lošim«. (Levanat-Peričić, *Morfologija mitskog čudovišta*, 2008, str. 531) Svojevrsna

kulturološka uvjetovanost Grenouillevog bića, koja se očituje kao niz fizičkih i fizioloških karakteristika, ugrađuje u narativ ideju da njegova marginaliziranost, zapravo, dolazi posredstvom utisaka društvene sredine. Međutim, treba primjetiti Süskindovu namjeru da Grenouillevu *čudovišnost* ironizira tako što će njen izvor postaviti ne u druge ljude, već u samog Grenouillea. Naizgled, Grenouilleva monstruoza pojava je motivirana njim samim jer se on sam *radije držao po strani*. Fizička pojava *čudovišnog* ovdje zalazi u sferu klasičnog autorovog poigravanja s očekivanjem čitaoca, ali treba primjetiti da Süskind, ipak, definira Grenouillea preko sistema vrijednosti koji potječe iz normi koje su društveno prihvaćene, odnosno neprihvaćene ili samo nepomirljive (visina, težina, proporcija, forma ljepote) i tome pridružuje koncept straha kao osnove koja određuje percepciju *čudovišnog*.

Organsko tijelo *čudovišnog*, dakle, nastaje na osnovi kulturoloških obrazaca, pa je Grenouilleva *čudovišnost* gotovo oblik društvenog ugovora. Zbog toga Foucault i zaključuje da je »čudovišno ono što je prognano normativnim prosudbama unutar određene *episteme*«. (Gibson, 2002, str. 64) O tome iscrpno govori i Jefferey J. Cohen, u radu *Monster Theory*, koji iznosi svojih sedam teza o *čudovišnosti*, te između ostalog u prvoj navodi da je »tijelo čudovišta tijelo kulture«:

Tijelo čudovišta prilično doslovno uključuje strah, želju, anksioznost i fantaziju, dajući mu život i neobičnu neovisnost. Čudovišno tijelo je čista kultura. Kao konstrukcija i projekcija, čudovišno postoji samo da bi se čitalo kao: čudovište je etimološki „ono koje otkriva“, „ono koje upozorava“, glif koji traži hijerofant. Kao slovo na stranici papira, čudovište označava nešto drugo od sebe: uvijek je u pitanju izmještanje, nastanjuje jaz između trenutka u kojem je pomjeranje nastalo i trenutka u kojem je primljeno, čekajući da bude ponovo rođeno. (Cohen, 1996, str. 4)

Grenouilleva fizička pojava je, zapravo, proizvod društvenih prihvaćanja i odbijanja koja zatim konstruiraju specifične oblike prirodnog, odnosno neprirodnog. Grenouilleva *čudovišnost* u tom smislu ima estetički aspekt, jer, »sa stajališta estetike, čudovišnost jest ono što stoji u pozadini svake definicije lijepog«. (Gibson, 2002, str. 63) Ističući određene kulturološke znake drugosti, koji se javljaju kao indikatori *čudovišnog*, Levanat-Peričić navodi kako upravo zajednica određuje ove parametre, jer se »publika (odnosno kolektiv u kojemu tekst nastaje) svojom reakcijom, identificira s lijepim i poželjnim, a odvratnost osjeća prema ružnom i odbojnom, stvarajući tako kriterij ljepote i ružnoće«. (Levanat-Peričić, *Morfologija mitskog čudovišta*, 2008, str. 539) Na činjenicu da je Grenouilleva monstruoznost dolazila

dijelom iz njegove sredine i načina na koji su ga drugi prihvatili, odnosno odbijali na osnovu njegove fizionomije, ukazuje i sam Süskind kada opisuje odnos dojlje prema Grenouilleu:

„On uopšte ne miriše“, reče dojlja. (...) „Zato što je zdrav“, uzviknu Terrier, „(...) Zar treba da smrdi? Pa smrde li tvoja vlastita djeca?“ „Ne“, reče dojlja. „Moja djeca mirišu onako kako treba da mirišu ljudska bića.“ (Süskind, 2021, str. 12)

A zatim i njegov susret s madame Gaillard:

Takav krpelj bio je i dijete Grenouille. Živio je ućahuren u samog sebe i čekao bolja vremena. Svijetu nije davao ništa osim svog izmeta; ni osmijeha, ni uzvika, ni sjaja oka, čak ni vlastiti miris. Svaka druga žena bi ovo monstruozno dijete odbacila. Ali ne i madam Gaillard. Ona nije namirisala da on ne miriše i od njega nije očekivala nikakvu duševnost, zato što je njena vlastita duša bila zapečaćena. (Ibid., str. 26)

U ovom se dijelu predstavljaju dva oprečna odgovora na Grenouillevu *čudovišnost* – jedan koji se tiče dojljine usporedbe s njenom vlastitom djecom i njenom percepcijom *ljudskog* i drugi, percepcije madam Gaillard koja u Grenouilleu ne vidi ništa *čudno* jer i sama posjeduje takva svojstva. Dakle, u pitanju su dvije značajno različite perspektive uslovljene vlastitom mišlju o prihvatljivom i neprihvatljivom. »Tu se opreka lijepog i ružnog pretvara u opreku ljudskog i neljudskog, odnosno pripadanja i nepripadanja određenoj zajednici. Monstruozan izgled je izgled koji ne pripada čovjeku, koji nije svojstven obilježjima ljudske vrste ili određene zajednice; to je izgled čija su obilježja svojstvena drugoj vrsti i drugoj zajednici.« (Levanat-Peričić, Morfologija mitskog čudovišta, 2008, str. 539) Međutim, ni madame Gaillard neće mnogo stagnirati u svom antipatičnom i nepovjerljivom odnosu prema Grenouilleu. Süskind će, ipak, madame Gaillard ubrzo pripisati odliku kritičkog branitelja uobičajenosti i tako potvrditi da pojava *čudovišnog* ne zanemaruje nijedan oblik senzibiliteta unutar zajednice: *Bila je ubijedena da dječak – bez obzira na eventualnu maloumnost – posjeduje i drugu prirodu. I budući da je znala da ljudi sa dvije prirode privlače nesreću i smrt, uhvatio je strah.* (Süskind, 2021, str. 33)

Također, navedenim faktorima koji konstruiraju Grenouillevo *čudovišno*, Süskind dodaje i još nekoliko fizioloških karakteristika:

Minimalna količina hrane i odjeće bila je dovoljna za njegovo tijelo. Za dušu mu nije trebalo ništa. Sigurnost, pažnja, nježnost, ljubav – ili kako se sve zovu one stvari koje su

navodno potrebne djetetu – nisu malom Grenouilleu ni najmanje nedostajale. (Süskind, 2021, str. 25)

Spektar Grenouillevog *čudovišnog*, baziran na društveno prihvaćenim idejama o ljudskom i neljudskom, proširuje se kroz sklop njegove vanjske i unutarnje figure, pa je zbog toga »čudovišnost spoznajna neprihvatljivost koja se smatra nasiljem prema prirodi i nad njom«. (Gibson, 2002, str. 64) Stoga, Grenouillevo *čudovišno* oblikuje se kroz »nedostatak ili višak elemenata koji se u prehrani, jeziku, staništu ili odijevanju smatraju krucijalnim za predodžbu o „ljudskom“ ili „prirodnom“. Detekcija čudovišnog tako ovisi o čudovišnom mjestu, čudovišnom jeziku, čudovišnoj prehrani i čudovišnom porijeklu.«. (Levanat-Peričić, Uvod u teoriju čudovišta: od Humbabe do Kalibana, 2014, str. 274)

Na tragu prethodnog određenja faktora koji formiraju fenomen *čudovišnog*, otvara se još jedna rubrika za iščitavanje Grenouillevog *čudovišnog* identiteta, i to preko njegovog jezika.

8.2. Artikulacija jezika

Grenouilleva svojevrsna patološka odbojnost prema svijetu koji ga okružuje i čiji je dio i on sam, izlazi iz granica samo fizičkih obilježja i aktualizira se kroz upotrebu jezika. Kao i Grenouillevo tijelo, od kojeg su ljudi zazirali zbog nemogućnosti poistovjećivanja sa slikom koju vide, tako i jezik, kao komunikacijska osnova, ovdje se pronalazi u službi čudovišne drugosti:

Sa riječima koje nisu označavale neki mirisan predmet, dakle sa apstraktnim pojmovima, prije svega etičke i moralne prirode, imao je najvećih teškoća. Nije mogao da ih upamti, zamjenjivao ih je i kao odrastao koristio ih je nerado i često pogrešno: pravo, savjest, Bog, radost, odgovornost, skromnost, zahvalnost itd. – sve što treba da ti pojmovi znače ostalo je za njega skriveno pod velom tajne. S druge strane, uobičajeni jezik uskoro da nije bio dovoljan da opiše sve one stvari što ih je u sebi sakupio kao olfaktivne pojmove. (...) sve te groteskne nesrazmjere između bogatstva svijeta koji se opaža pomoću čula mirisa i siromaštva jezika imale su za posljedicu da dječak Grenouille počne da duboko sumnja u smisao jezika; i pristao je da ga koristi samo ako je to neophodno zahtijevalo opštenje s drugim ljudima. (Süskind, 2021, str. 31)

Za razliku od motiva tjelesne averzije, koja se javila kao podražajna reakcija okoline prema Grenouilleu, ovaj put je riječ o vlastitoj rezistenciji Grenouillea da se pokori jeziku sredine. Činjenica je da »jezik nije puko sredstvo referiranja, već živ organizam koji u intendirane poruke govornika, ma kako se neutralnima u pojedinim slučajevima one mogle pričinjati,

upisuje i značenja kulture kojoj pripada, a s njima i poruke putem kojih se oblikuju svjetonazori i viđenja«. (Biti & Marot Kiš, 2008, str. 65) Grenouille nije želio artikulirati svoje biće takvim jezikom. Budući da njegov mentalni jezik nadilazi onu inteligenciju koju društvo osamnaestovjekovnog Pariza prihvata, njegovo biće organski odbacuje jezičku konfiguraciju tog istog sistema i opredjeljuje se za onu kojom je njegova mentalna razina uvjetovana – *čudovišni jezik*:

Sljedeće riječi koje su mu se otele bile su: „Pelargonija“, „kozja štala“, „kelj“ i „Jacqueslorreur“, ovo posljednje je bilo ime nekog baštovanskog pomoćnika iz obližnjeg zavoda Filles de la Croix, koji je kod madam Gaillard povremeno obavljao grublje i najgrublje radove i odlikovao se time što se u životu još nijedanput nije okupao. Kad je riječ o glagolima, pridjevima i umetnutim riječima tu je bio manje govornik. Osim „da“ i „ne“ – koje je inače veoma kasno izgovorio po prvi put – izgovarao je samo imenice, povremeno čak samo imena konkretnih stvari, biljki, životinja i ljudi, i to samo onda ako su ga ove stvari, biljke, životinje ili ljudi neočekivano iznenadile svojim mirisom. (Süskind, 2021, str. 29)

Grenouilleov se *čudovišni jezik*, odnosno jezik *drugosti*, očituje upravo svojom manjkavošću i atipičnim formuliranjem, koji se javljaju kao produkti svjesnog čina selekcije. Razlog tome je činjenica da je jezik u osnovi »antropomorfizirajući postulat«, koji kao takav ne odgovara Grenouilleovom empirijskom senzibilitetu, te je stoga za njega konvencionalni jezik samo označiteljska funkcija bez kvaliteta kojim se može čuvstveno opisivati i spoznavati. (Cohen, 1996, str. 46) Ovdje je, dakle, riječ o »„temama govora“«, kako ih naziva Todorov, »zato što je jezik, odista, prvorazredan oblik i pokretačka snaga strukturisanja odnosa čoveka prema drugome«. (Todorov, 2010, str. 133) Grenouilleova odbojnost prema ljudima, izražava se njegovim odbijanjem *njihovog jezika*. Ne smatraju ga jednim od njih, ali žele da govori njima razumljiv jezik; *njihovim jezikom*. U tom se smislu šutnja javlja kao aktivni čin otpora, odbijanje da se podredi jeziku oponenta. »Tišina je moćno sredstvo otpora, nečujni ton koji može prethoditi pobuni. Najzad, to je ono čega su se robovlasnici oduvek najviše plašili.« (Zerzan, 2009, str. 11)

Naposljetku, Grenouilleova *čudovišnost* dolazi posredstvom tajnovitosti jer odbija da se jezički adaptira u okolinu onih kojima ne pripada. »To znači da su čudovišta često misteriozna jer predstavljaju ono što se ne može artikulirati. Štaviše, Foucault je samo obrazovanje posmatrao kao monstruožnu silu moći i discipline, koja uspostavlja kontrolu nad transgresivnim namjerama djetinjstva.« (Erle & Hendry, 2020, str. 2) Međutim, u Grenouillevoj artikulaciji

jezika nailazi se na dodatni aspekt njegovog kategoričnog odbijanja. Naime, Alihodžić-Hadžialić napominje da »tematiziranjem pojma tijela i njegove diskurzivne naravi, treba podsjetiti na stajališta Julije Kristeve, gdje ona drži da je materijalnost jezika izvedena iz materijalnosti djetetovih tjelesnih odnosa o kojima s izuzetnom pozornosti govori Lacan. Teoretičarka analizira zamislivost Lacanova pojma kako bi ukazala na to „fantazamsko mjesto“ gdje „jezik postaje nešto poput beskonačnog premještanja onog uživanja (*juissance*) koje je fantazamski poistovećeno“ s tijelom majke i koje je, prema tome izvan simboličkog.« (Alihodžić, 2014, str. 240)

Shvatanje Grenouilleovog odnosa prema jeziku i njegovog *čudovišnog* olfaktivnog vokabulara, svakako da vodi ka tvorbi identitetskog obrasca, ali ujedno i stvara prostor za pretpostavku o parentalnoj uslovljenosti njegove jezičke konstelacije:

Krik nakon njegovog rođenja, krik ispod krvave tezge kojim je sebe doveo u život a majku na gubilište, nije bio nikakav instinktivan krik za sažaljenjem i ljubavlju. Bio je to dobro odmjereno, gotovo bi se moglo reći zrelo odmjereno krik kojim se novorođenče odlučilo protiv ljubavi, a ipak za život. (...) Od samog početka je bio čudovište. Odlučio se za život iz čistog prkosa i iz čiste zloće. (Süskind, 2021, str. 25)

Ovdje prikladno mjesto pronalaze objašnjenja Shoshane Felman, u djelu *Skandal tijela u govoru*, koja tvrdi da su »„odnos između tjelesnog i jezičkog; tijela spram jezika“ u neraskidivoj vezi«. Alihodžić-Hadžialić tome dodaje »znakovitu Lacanovu tvrdnju prema navedenoj autorici: „Tijelo niče iz govora kao takvog.“« (Alihodžić, 2014, str. 250)

8.3. Kriza identiteta

Nedvojbeno, Grenouilleov identitetski obrazac konstituiše se kao čudovišna pojava koja uznemiruje svojom različitošću i to se potvrđuje kroz iskustvo njegove tjelesnosti. Činjenici da su tijelo i fizička pojava indikatori stigmatičnih i represivnih odgovora okoline, pridružuje se još jedan bitan aspekt koji utječe na izgradnju Grenouilleova zlokobnog identiteta – nedostatak tjelesnog mirisa. Ne samo da Süskindov Grenouille identitarno odgovara profilu marginaliziranog, kao što se kod Saida posmatra Orijentalac kojeg se rijetko gledalo ili vidjelo, već se gledalo kroz njega i analiziran je ne kao građanin, čak ne kao narod, nego kao problem koji treba da bude riješen ili izolovan – kao što i Süskind nagovještava riječima: *Jednom su se stariji dogovorili da ga udave* – već ga i nadilazi principom međusobno ovisne duhovne i fizičke prisutnosti:

Nisu htjeli da ga dodirnu. Gadili su ga se kao kakvog debelog pauka koga ne možeš da vlastitom rukom zgnječiš. Kada je porastao, odustali su od pokušaja ubistva. Vjerovatno su shvatili da se nije mogao uništiti. Umjesto toga klonili su ga se, bježali od njega, pazili u svakom slučaju da ga ne dodirnu. Nisu ga mrzili. Nisu bili ljubomorni, niti zbog hrane zavidni. Za takva osjećanja u kući Gaillard nije bilo ni najmanjeg povoda. Jednostavno im je smetalo što je on bio tu. Nisu mogli da osjete njegov miris. Bojali su ga se. (Süskind, 2021, str. 27)

Tjelesni miris ovdje funkcionira kao osnovni parametar postojanja identiteta. Štaviše, on je sam identitet. Činjenica da Grenouille nema tjelesni miris, navodi na misao da on nije ljudsko biće, jer, kao što je njegova dadilja zaključila još kada se rodio, svako *ljudsko biće* mora imati svoj miris:

Od mladosti je navikao da ljudi koji prolaze pored njega uopšte na njega ne obraćaju pažnju, ne zato što bi ga prezirali – kako je nekad vjerovao – već zato što ne bi primjetili ništa što bi ukazivalo na njegovo postojanje. Oko njega nije postojao nikakav prostor, nikakav talas što bi ga, poput drugih ljudi, napravio u atmosferi, takoreći nikakva sjenka koju bi mogao da baci preko lica drugih ljudi. (Süskind, 2021, str. 145)

Grenouilleov identitet se, dakle, profilira u odnosu na druge i to doprinosi i odnosu Grenouillea naspram sebe samog. Nepostojeća reakcija zajednice da na njega gleda kao na ljudsko biće, dovodi do toga da Grenouille sam razvije alijenacijske simptome prema sebi. Spiritus movens krize identiteta, koja zaposjeda Grenouillea, jeste manjkavost njegovih ljudskih osobina, poglavito tjelesnog mirisa. Želja da bude jednak drugima, združena s revoltom, kod Grenouillea je pokretačka sila kojom on započinje svoj olfaktorni poduhvat. Međutim, simbioza zdrave želje i inficiranog revolta stvorila je još veće čudovište od Grenouillea nego što je on na početku bio. »Anti-heroj Grenouille bez identiteta postaje entitet s višestrukim identitetima uključujući životinjski, Božiji i proročki, ali bez obzira koliko se trudio, nikada s onim ljudskog bića. Ispostavlja se da je „nečovjek“ postao „svečovjek“.« (Göncüoğlu, 2016, str. 220) Osjećanje krajnje odbačenosti, koja na Grenouillea nije utjecala u smislu vidljive emocionalne promjene, rezultirao je sumnjom u opstojnost vlastitog bića. Zbog toga se odlučio osamiti i provesti punih sedam godina na *najudaljenijoj tački od ljudi u cijelom kraljevstvu, u centralnom masivu Auvergne, oko pet dana hoda južno od Clermonta, na vrhu jednog dvije hiljade metara visokog vulkana po imenu Plomb du Cantal.* (Süskind, 2021, str. 143) Misao o tome da ne posjeduje tjelesni miris koji bi potvrdio njegovu cjelovitost, čak ni na od ljudi najudaljenijem mjestu, dovela je do Grenouilleovog potpunog otuđenja i poricanja vlastitog bića:

Stajao je nag na ulazu u prokop, na čijem mračnom kraju je živio sedam godina. Duvao je hladan vjetar i on se smrzavao, ali nije primjećivao da se smrzava, jer je u njemu postojala jedna suprotna hladnoća – strah. Nije to bio isti strah koji je osjetio u snu, onaj užasni strah davljenja – u – samom – sebi, kojeg se po svaku cijenu valjalo otresti i od koga je uspio da umakne. Ovo što je sada osjećao bio je strah da ne zna ono najvažnije o samom sebi. On je bio suprotstavljen onom strahu. Njemu nije mogao da pobjegne, već je morao da mu krene u susret. Morao je – koliko god da ta spoznaja bila užasna – da van svake sumnje zna da li on posjeduje miris ili ne. (Süskind, 2021, str. 166)

Kriza identiteta, koja je uslijedila posredstvom nepostojanja tjelesnog mirisa, potakla je Grenouillea da svoju, gotovo nadnaravnu, olfaktivnu sposobnost iskoristi kako bi postao vidljiv faktor među ostalim ljudima. Međutim, Grenouille ne samo da uspijeva stvoriti miris koji će ga implementirati u zajednicu ljudi, već on svjesno nadilazi tu razinu životne esencije i postaje olfaktorni bog koji porobljava one koje je nekada zvao gospodarima. Prvobitno bez identiteta, Grenouille postaje multidimenzionalan entitet – *do sada je postojao samo animalno u krajnje nebuloznom poznavanju samog sebe.* (Süskind, 2021, str. 43) Iz krajnosti u kojoj uopće ne posjeduje identitet, Grenouille prelazi u drugu krajnost gdje posjeduje identitet toliko moćan, da je istovjetan božanskom principu. Grenouillevo saznanje da može potvrditi sebe kroz jedinstven proces pravljenja parfema, podiže njegov posustali ego i širi ga do uznemirujućih granica, pa ih čak i probija. Njegovo olfaktivno samopotvrđivanje prelazi granicu *svoga* i realizira se unutar *tudeg*.

8.4. Vlastito kroz tuđe

U potrazi za olfaktivnim postojanjem svoje ličnosti, utvrđivanjem identiteta, Grenouille postaje bog izvan svoje vlastite kreature. Uloge potčinjenog i nadređenog stupaju u inverziju, te Grenouille postaje svojevrsna socijalna *domina*. Međutim, ono šta se događa s Grenouilleom kada uspije formirati svoj identitet, bitno će odrediti ostatak priče o odnosima moći. Ne zadovoljava ga više ni to što ima takvu moć da kontrolira svijet, jer njegov vlastiti osjećaj sebstva iščezava, a razlog tome je predodređenost njegovog bića po parametrima *čudovišnog*:

Osjećao se užasno, jer nije mogao da uživa u tome ni sekunde. U trenutku kad je izašao iz kočije na trg obasjan suncem, namirisano parfemom koji ga čini omiljenim kod ljudi, parfemom na kome je radio dvije godine, parfemom za kojim je žudio cijelog života... u tom trenutku, kada je vidio i namirisao koliko je neodoljiv i kako brzinom vjetra porobljuje ljude oko sebe – u tom trenutku podiže se u njemu sve gađenje koje je osjećao prema ljudima i tako mu temeljito zagorča trijumf, da ne samo što nije osjetio nikakvu radost, nego ni najmanje osjećanje zadovoljstva. Ono za čime je uvijek žudio, a to je da ga drugi ljudi

vole postalo mu je u trenutku uspjeha nepodnošljivo, jer on sam njih nije volio, on ih je mrzio. I odjednom je znao da nikada u ljubavi neće nalaziti zadovoljstvo, već jedino u mržnji, u tome da mrzi i da njega mrze. (Süskind, 2021, str. 294)

Mijenjanje pozicija moći i nasilni upad na posjed drugoga, pokazatelj je da Grenouilleva kriza identiteta nikada nije prestala, čak i nakon što on potvrdi svoj tjelesni miris. Naprotiv, ta se kriza u tom momentu intenzivira i postaje potvrda Grenouilleve *čudovišnosti*. »Marginalizirani idol, Grenouille, zatočenik je svog „inferiornog“ i ambivalentnog identiteta. On je fokus kontradiktornog i zastrašujućeg svijeta namirisano parfemom, a koji odiše nasiljem i okrutnošću. Hitnu želju za potragom za izgubljenim identitetom, koja se može ostvariti napadom na identitete drugih, na kraju preplavljuje njegov božanski miris idola. Ideologija prezira i inferiornosti je želja neograničenog heroja da dokaže svoje postojanje i nepostojanje istovremeno.« (Alzoubi, Al-Shawabkieh, & Neimneh, 2020, str. 615) U ovom smislu, pojam mirisa je opremljen kulturnim implikacijama s fokusom na politiku identiteta. Budući da je specijalni parfem napravljen od tjelesnih mirisa koji koštaju druge života, miris implicira »neoliberalne misli o objektiviziranju ljudi kao robe: odnosi među ljudima temelje se na koristima koje jedan može donijeti drugima. Manifestirajući tri karakteristike – fragmentarnost, samodovoljnost i komodifikaciju – *Parfem* živo inkarnira neoliberalnu kapitalističku ideologiju u njenom preobražaju olfaktorne imaginacije.« (Liu, 2020, str. 23)

Grenouilleva želja za asimiliranjem postaje želja za apsolutnom izolovanosti. Unaprijed određena priroda njegovog bića mu ne dopušta da pređe granicu i tako postane jedan od ljudi. Ključna je stvar u tom smislu da Grenouille duboko uvažava svoju *čudovišnu* prirodu i ostaje joj vjeran do kraja čuvajući svoju marginu: *Htio je da se jedanput u životu odrekne sebe. Htio je da jednom u životu bude kao i ostali ljudi i da se odrekne svoje unutrašnjosti: oni svoje ljubavi i glupog obožavanja, a on svoje mržnje. Htio je da jedanput, jedan jedini put, bude prihvaćen u svom istinitom vidu postojanja i da od drugih ljudi dobije odgovor na svoje jedino pravo osjećanje, mržnju.* (Süskind, 2021, str. 253) I, zaista, on do kraja ostaje *čudovišnost* u kojoj se projecira *drugost*, i to ne voljom drugih, već vlastitom željom da ostane vjeran svojoj *čudovišnoj* naravi. Na to ukazuje sam kraj romana u kojem Grenouille sam bira da umre; svjesno ulazi u smrt jer je to jedini prostor u kojem se može osloboditi njegova samosvijest. Kao što Gayatri Spivak navodi u vezi s Shellynim Frankensteinom, u jednom trenutku pokušava da se ukroti čudovište, da ga se humanizuje uvođenjem u krug Zakona, tako se i Grenouille nastoji svesti na pravni ugovor osuđujući ga na smrtnu kaznu. Međutim, kako ustanovljuje i Spivak, »puka socijalna razumnost svetovnog glasa autorikinog „ženneuskog sudije“ podsjeća

nas da radikalni drugi ne može biti posvojen, da čudovište posjeduje „odlike“ koje ne mogu biti obuhvaćene „potrebnim“ mjerama«. (Spivak, 2003, str. 198)

Zaključak

Kreirajući lik Grenouillea – suočenog s krizom identiteta, fragmentiranog, hermetičnog i opskurnog – Süskind pripovijeda priču o čovječanstvu kroz elemente koji problematiziraju idiosinkratske refleksije bića. Kroz specifične moduse Grenouillevog ponašanja, uspostavlja se veoma precizan kontakt s teorijom o zlu, pri čemu se izdvajaju karakteristični oblici sižejnih elemenata koji reflektuju ovu teoriju – ubistva, mržnja, bogohulstvo, suicidalnost, kao i fizičke i fiziološke odlike glavnog lika, u kontekstu u kojem estetika proizlazi iz etike i obrnuto. Bavljenje tematikom zla koja se kreće po orbiti svojevrsnog transestetskog univerzuma, otvara mnogo više pitanja nego što daje odgovora. Međutim, umjetnički uobličeni zlokobni materijal, zbog karakteristike umjetnosti da uvijek želi *preko*, poprima fluidno stanje koje mu omogućava da prođe izvan datih okvira.

Süskindova priča o serijskom ubici koji želi ostvariti krvoločnu želju za posjedovanjem vlastitog mirisa i tako pridobiti maničnu naklonost ljudi oko njega, gotovo savršeno (ukoliko takvo nešto postoji, a Grenouille je i sam pokazao da ne postoji) ocrtao je ključne profilacije fenomena zla, pri čemu u prvi plan dolazi njegov protagonista. Jean-Baptiste Grenouille, u čijem je imenu ironijski inkorporiran religijski prizvuk Svetog Ivana Krstitelja, odnosno St. Jeana Baptiste, fiktionalna je figura čiji postupci govore više o realnosti nego li o fikciji u kojoj se javljaju. Tako, fenomen zla unutar *Parfema* realizira se kao niz različitih stanja Grenouilleove svijesti koje predvodi činjenica da je Grenouille zarobljen u *animalnom poznavanju sebe* putem id-a. Njegov nagon za pronalaskom vlastitog sebe, javlja se posredovan nagonom za pronalaskom osobitog mirisa koji će mu omogućiti zadovoljenje njegovog narcističkog ega. Estetika jednog vrsnog parfimera Grenouillea se manifestuje kao psihopatsko rušenje granica koje etika tako brižljivo nameće – »Platon je umnogome bio u pravu u svojoj osudi umetnosti: estetika je opasna zato što je iracionalna«. (Svendsen, 2006, str. 98) Između krvi, fekalija i čitavog spektra mirisa, od raspadajuće truleži do svježih ljiljana i jasmina, Süskind gradi specifičnu paralelu „posvađanih“ koncepata i nastoji ih svesti na pomirljive konstitucije binarizma – s jednakim užitkom govori o zlu kao što govori i o dobru, poput njegovog protagoniste kojem je *miris oznojenog konja značio isto koliko i nježni zeleni miris nabubrenih ružinih pupoljaka*. (Süskind, 2021, str. 44)

Od čitavog dijapazona formi zla koje se javljaju u romanu, Süskind plete za čitaoca mrežu odbojnosti i naklonosti prema događajima i postupcima koji uznemiruju svojom arbitrarnošću i istovremeno svojim sofisticiranim transgresivnim proznim performansom.

Shodno tome, u ovom se romanu zlo susreće kao katalizator svih ostalih vrijednosnih efekata koji do čitaoca prodiru kao odjeci đavolske inscenacije. Nije svako ko je dobar Bog, niti je svako ko je zao đavo – Grenouille će izokrenuti ove vrijednosti, pomiješati ih jednu s drugom i poželjeti da bude zlo božanstvo u vlastitoj kreaciji – *On je uistinu bio svoj vlastiti bog i to veličanstveniji bog od onog Boga koji zaudara na tamjan i stanuje po crkvama.* (Ibid., str. 287)

Sublimacija zla u ovome romanu, poput Grenouillea, nadilazi konačnost i izgara u vlastitoj kreaturi koja nastoji potvrditi svoju suverenost. Ne nastojeći odgonetnuti nikakve mistične zablude mitologije, Süskind nudi pregled potencijalnih mogućnosti za preobražaj vrijednosti: *Bile su to bizarnosti koje je stvarao i odmah potom uništavao poput djeteta koje se igra kockicama – inventivno i destruktivno, bez zamjetnog stvaralačkog principa.* (Ibid., str. 45)

Bibliografija

1. Adian, G. D. (2008). Literature and Evil: Dostoyevsky's Poetic Thinking On Evil. *Melintas*, 241-252.
2. Adorno, T. (2002). *Aesthetic Theory*. New York, London: Continuum.
3. Alihodžić, N. (2014). *Riječi kao farmakon: Romanesknopropitivanje identiteta u postkolonijalnoj književnoj teoriji*. Sarajevo: Filozofski fakultet u Sarajevu.
4. Alzoubi, A. N., Al-Shawabkieh, S. S., & Neimneh, S. S. (2020). Self-Differentiation and the Marginalized Idol of Love in Patrick Suskind's "Perfume". *Forum for World Literature Studies*, str. 599-618.
5. Arya, R. (2014). *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in Visual Arts, Cinema and Literature*. London: Palgrave Macmillan.
6. Bataille, G. (1962). *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo*. New York: Walker and Company.
7. Bataille, G. (2012). *Literature and Evil*. London: Penguin classics.
8. Biele, A. (2004). *Die Anonymität im Roman: Das Parfum von Patrick Süskind*. München: GRIN Verlag (ebook). Preuzeto 19. 07 2022 iz <https://www.grin.com/document/35793>
9. Biti, M., & Marot Kiš, D. (2008). *Poetika uma. Osvajanje, propitivanje i spašavanje značenja*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
10. Broh, H. (1979). Zlo u vrednosnom sistemu umetnosti. U *Pesništvo i saznanje*. Niš: Gradina.
11. Cohen, J. J. (1996). *Monster Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
12. Daglas, M. (1993). *Čisto i opasno*. Beograd: XX vek.
13. Durić, D. (2013). *Uvod u psihoanalizu-od edipske do narcisičke kulture*. Zagreb: Leykam international d.o.o.
14. Eagleton, T. (2010). *On Evil*. New Haven and London: Yale University Press.
15. Erle, S., & Hendry, H. (2020). Monsters: interdisciplinary explorations in monstrosity. *Palgrave Communications*, 6(53). doi:<https://doi.org/10.1057/s41599-020-0428-1>
16. Foucault, M. (1971). *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*. Beograd: Nolit.
17. Freud, S. (1923). *The Ego and The Id*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX.
18. Freud, S. (2005). *Civilization and its Discontents*. New York: Norton.
19. Gibson, A. (2002). Pripovijedanje i čudovišnost. U V. Biti, *Politika i etika pripovijedanja* (str. 61-80). Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
20. Göncüoğlu, M. Ö. (2016). God or Beast: Patrick Süskind's Anti-hero Jean-Baptiste Grenouille in Perfume: The story of a Murderer. U Z. Çetiner-Öktem, *Mythmaking across Boundaries* (str. 219-230). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
21. Jackson, R. (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen.
22. Kant, I. (1984). *Kritika čistog uma*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.

23. Kearney, R. (2003). *Strangers, Gods and Monsters: Interpreting Otherness*. London: Routledge.
24. Kissler, A., & Leimbach, C. S. (2006). *Alles über Patrick Süskinds Das Parfum. Der Film. Das Buch. Der Autor*. München: Wilhelm Heyne.
25. Lacan, J. (1993). *The Seminar of Jacques Lacan, Book 3: The Psychoses, 1955-1956*. London: Routledge.
26. Le Goff, J. (1993). *Srednjovjekovni imaginarij*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
27. Levanat-Peričić, M. (2008). Morfologija mitskog čudovišta. *Croatica et Slavica ladertina*, 531-550.
28. Levanat-Peričić, M. (2014). *Uvod u teoriju čudovišta: od Humbabe do Kalibana*. Zagreb: AGM.
29. Liu, X. (2020). Smell as Self-identity: Capitalist Ideology and Olfactory Imagination in Das Parfum's Multimedia Storytelling. *Master's thesis*. Chapman University.
30. Lloyd, D. (06 2018). Symbolic Survival: Beyond the Destruction of Language in Jean-Paul Sartre's Nausea and Patrick Süskind's Perfume. *antae*, 5(2), 169-181. Preuzeto 22. 07 2022 iz chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.um.edu.mt/library/oar/bitstream/123456789/32602/1/Antae%2C_5%282%29_-_A4.pdf
31. Marano, M. (2006). Going There. U M. Castle, *On Writing Horror: A Handbook by the Horror Writers Association* (str. 76-80). Cincinnati: Writers Digest Book (e-book).
32. Marcuse, H. (1985). *Eros i civilizacija*. Zagreb: Naprijed.
33. Marroni, A. (2010). Values of Art and Shadow of Evil. *Cultura. International Journal of Philosoph of Culture and Axiology*, VII(2), 9-20. Preuzeto 13. 07 2022 iz https://www.academia.edu/30589335/Values_of_Art_and_Shadow_of_Evil_Cultura_International_Journal_of_Philosophy_of_Culture_and_Axiology_vol_VII_no_2_2010_pp_9_20
34. Matzkowski, B. (2007). Erläuterungen zu Patrick Süskind. *DasParfum. Königs Erläuterungen und Materialien*.
35. Milutinović, Z. (2012). 'Niti mogu da rastumačim, niti da zaboravim': Andrić, zlo i moralistička kritika. *Ivo Andrić - 50 godina kasnije*, 16-27. Preuzeto 13. 07 2022 iz https://www.academia.edu/3380458/Niti_mogu_da_rastumacim_niti_da_zaboravim_Andric_z_lo_i_moralisticka_kritika
36. Neiman, S. (2002). *Evil in Modern Thought*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
37. Pandža-Mandurić, B. (2018). Psihološka analiza glavnog lika u romanu Parfem autora Patricka Süskinda. *Sarajevski filološki susreti: zbornik radova*(2), 178-201. Preuzeto 19. 07 2022 iz <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=751876>
38. Pišev, M. (2016). Horror i zlo. *Etnoantropološki problemi*, 2(11), 82-344. doi:10.21301/eap.v11i2.1
39. Pobrić, E. (2020). Srdžba Ivana Karamazova The Rage of Ivan Karamazov. *Anafora*, 25-56. doi:10.29162/ANAFORA.v7i1.2
40. Pommies, F. (2006). Perfume by Patrick Suskind: A Freudian Reading of the Story of a Murderer. *Escambros de Babel Journal*, 1-14.

41. Rarick, O. D. (2009). Serial Killers, Literary Critics, and Süskind's *Das Parfum*. *Rocky Mountain Review*, 207-224.
42. Sedgwick, K. E. (1986). *The Coherence of Gothic Conventions*. New York and London: Methuen.
43. Senković, Ž. (2007). Antropološko-etička perspektiva u Freudovoj psihoanalizi. *Filozofska istraživanja*, 1(27), 57-68. Preuzeto 23. 07 2022 iz <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=169517>
44. Shiloh, I. (2006). allegories of Evil: Kafka's *The Castle* and Auster's *The Music of Chance*. *Framing Evil: Portraits of Terror and the Imagination*, 13-21.
45. Sloterdijk, P. (2006). *Srdžba i vrijeme: političko-psihološki ogledi*. Zagreb: Antibarbarus.
46. Spivak, Č. G. (2003). *Kritika postkolonijalnog uma*. Beograd: Beogradski krug.
47. Süskind, P. (2021). *Parfem: Povijest jednog ubojice*. Znanje: Zagreb.
48. Svendsen, F. H. (2006). *Filozofija zla*. Beograd: Geopoetika.
49. Todorov, C. (2010). *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Službeni glasnik.
50. Vučak, I. (2020). Georges Bataille i radikalna umjetnost performansa. *Teorija i umjetnost*, 68-81. doi:10.31664/zu.2020.106.05
51. Zafranski, R. (2005). *Zlo ili drama slobode*. Beograd: Službeni list SCG.
52. Zerzan, D. (2009). Tišina. U D. Zerzan, *Sumrak mašina* (str. 215-227). Beograd: Službeni Glasnik.