

Milica Pasula*
Filozofski fakultet
Univerzitet u Novom Sadu

UDK 821.112.2-32.09 Heine H.:316.7
DOI: 10.19090/gff.v50i1.2582
orcid.org/0000-0001-8110-8379
Originalni naučni rad

ZNAČAJ HABITUSA I KAPITALA U CIKLUSU NOVELA *FLORENTINSKE NOĆI* HAJNRIHA HAJNEA

Ciklus novela *Florentinske noći* (1836), jedno od naučno najčešće zanemarivanih dela Hajnriha Hajnea, u istraživanjima se prvenstveno tumači kroz prizmu alegorije i mita i to prevashodno implementacijom teorijskih postavki rodnih studija i psihoanalitičkog pristupa. U radu će se pomenuti ciklus novela posmatrati iz ugla sociologije kulture, sa ciljem da se ukaže na značaj sociološkog čitanja za razumevanje karakterizacije i konstelacije likova. Analizom problematike habitusa i kapitala, ali i društvenih polja i prakse koja se na njima realizuje, dolazi se do zaključka da su pojmovi moći i dominacije višestruko uslovljeni i prisutni, ne samo u privatnoj sferi, već i u društvenim poljima kulture i umetnosti.

Ključne reči: Hajnrih Hajne, *Florentinske noći*, Pjer Burdije, kapital, habitus, društvena polja, praksa, sociologija kulture, sociologija književnosti.

Jedan od ključnih autora nemačke književnosti XIX veka, čije ime i značaj prevazilaze kako granice nacionalnih tako i vremenskih okvira, jeste Hajnrih Hajne (Heinrich Heine, 1797–1856). Kao pisac, esejista i novinar veoma je rano postao sinonim za angažovanu književnost, a njegovog oštrog pera pribojavali su se jednako i književni i politički protivnici. Hajne je iza sebe ostavio bogat književni opus, koji predstavlja svedočanstvo žanrovske i tematske raznovrsnosti – od velikog broja lirskih tekstova objavljenih u tri zbirke, kao i u časopisima, preko dramskih dela i baletskih libreta, pa sve do obimnih prozних ostvarenja poput *Slika sa putovanja* (*Reisebilder*, 1826–1831) i epova *Ata Troll* (*Atta Troll*, 1843) i *Nemačka, zimska bajka* (*Deutschland. Ein Wintermärchen*, 1844). S obzirom na njegovo jevrejsko poreklo, kao i na neskrivenu odbojnost prema društvenopolitičkoj situaciji u Nemačkoj, recepcija Hajneovih dela bila je višestruko otežana za njegovog života (cenzura, zabrana publikovanja), da bi se trend negativne recepcije, često i ignorisanja (poput izostavljanja iz istorija književnosti), nastavio i duboko u XX vek. Tek poslednjih decenija prošlog veka

* milica.pasula@ff.uns.ac.rs

njegovo književno stvaralaštvo dobija zasluženu pažnju naučne i šire zajednice.

Britkost i snaga Hajneove reči, ali i izvanredni talenat i vladanje formom, prvenstveno se uočavaju u njegovim stihovima. Zbog toga su njegova dramska i narativna dela (romani, pripovetke i novele) veoma često ostajala u senci drugih književnih ostvarenja. Jedan od značajnijih poznavalaca Hajneovog stvaralaštva primetio je kako Hajnrih Hajne ‘gubi nit’ kada su u pitanju obimniji dramski ili pripovedni tekstovi: „Sein früher Versuch mit dem Roman war noch anspruchsvoller, sein Scheitern noch enttäuschender; denn die Dramen sind bei allen Schwächen doch fertig geworden, der Roman dagegen sperrte sich jeder Bemühung, ihn zu vollenden”¹ (Sammons, 1991: 42). Iako je navedena tvrdnja u prvom redu vezana za Hajneova mladalačka dela, Semons nije bio ništa blaži ni pri oceni kasnijih narativnih tekstova, te je *Florentinske noći*, po našem mišljenju prestrogo i u velikoj meri neosnovano, okarakterisao kao „the harmless novel fragment”, „the weakest of all his major works” (Sammons, 1979: 216), prebacujući mu i autoplagijarizam, što bismo pre mogli (pozitivno) da posmatramo kao prisustvo intertekstualnih odnosa ovog i autorovih ranijih ostvarenja, a ne kao bilo kakav vid intelektualne krađe.

Florentinske noći (*Florentinische Nächte*, 1836) Hajne piše nakon konačnog napuštanja Nemačke i odlaska u francuski egzil. Iako se pretpostavlja da su razmišljanja o ovom delu bila prisutna i mnogo ranije, ključna godina nastanka teksta je 1835. Objavljen je naredne godine u nastavcima, istovremeno u nemačkom časopisu *Morgenblatt für gebildete Stände* i u francuskom prevodu u *Revue des Deux Mondes*. Poslednja štampana verzija usledila je 1837. godine u sklopu trećeg toma njegovih spisa naslovljenih imenom *Salon*. Pored tri publikovane, u velikoj meri (auto)cenzurisane verzije ovog teksta, postoji i šest rukopisnih verzija, koje predstavljaju izvanredno svedočanstvo geneze dela, ali u isto vreme i distanciranje od izvorno autobiografskih elemenata. Tako su, na primer, imena glavnih likova ekstradijegetičke priče, Maksimilijana i Marije, prvobitno glasila Henriko/Sinjor Enriko i Matilda, što ukazuje na ime samog autora (Hajnrih) i nadimak njegove kasnije supruge (Heine, 1994: 20–24).

Naučna istraživanja *Florentinskih noći* nisu mnogobrojna u poređenju sa istraživanjima nekih drugih Hajneovih dela, a u velikoj meri su skoncentrisana na nekoliko tematskih težišta. Dok se u starijim studijama ovaj književni tekst čita kao alegorija autorovog života i istorijskog doba (Schwamborn, 1996) ili

¹ „Njegovo rano oprobavanje na polju romana bilo je još zahtevnije, a njegov neuspeh veliko razočaranje; jer drame su, uprkos svim svojim nedostacima, ipak završene, dok se roman opirao svakom pokušaju da bude okončan.” (prevod autorke)

dijalektika privida i stvarnosti (Grubačić, 1975), noviji radovi su prvenstveno usmereni ka pojedinačnim aspektima u okviru teksta. Epizoda u operi, kao i uvođenje figura umetnika u intradijegetičke priče (kompozitora Rosinija i Belinija, epizoda sa Paganinijem), a pre svega ples, predstavljaju podsticaj za produktivna razmišljanja o funkciji muzike i drugih umetnosti, kao i o pitanju sinestezije u *Florentinskim noćima* (Herwig, 2007). Pored toga, značajno je istaći i vredne interpretacije iz ugla psihoanalize i rodnih studija (Rabelhofer, 2007; Neumann, 2013; Seyhan, 2019), kao i povezivanje karakterizacije i konstelacije likova sa antičkim mitovima (Persej i Meduza, Pigmalion, Pluton i Proserpina) (MacLeod, 1998).

Isključivost vezana za alegoriju i privid u prvim značajnim interpretacijama *Florentinskih noći* u velikoj meri je diktirala buduće trendove tumačenja ovog dela. Primetan je, između ostalog, izostanak istraživanja posvećenih čitanju Hajneovog teksta iz ugla sociologije kulture, tj. sociologije književnosti. Implementacijom sociološkog učenja Pjera Burdijea (Pierre Bourdieu, 1930–2002) razumevanje ovog dela moglo bi se obogatiti za novu dimenziju koja izlazi iz okvira apstraktnog i ukazuje na višeslojnost u karakterizaciji i konstelaciji likova. Cilj ovog rada je interpretacija Hajneovog dela primenom spomenutog pristupa, pri čemu će se posebna pažnja posvetiti problematici habitusa i kapitala, ali i pitanju društvenih polja i praksi situiranih u ta polja. Delanja i razmišljanja pojedinačnih likova, kao i njihovi međusobni odnosi na pojedinim društvenim poljima, posmatraće se kroz prizmu njihovih socijalnih (pred)uslovljenosti, razmatrajući u isto vreme uzroke i posledice njihovih životnih stilova.

U svojoj najuticajnijoj studiji *Isticanje razlike (La distinction: critique sociale du jugement, 1979)* Burdije predstavlja termin *objektivne klase*, pod kojim se podrazumeva ansambl aktera kojima su zajednički homogeni životni uslovi. Pored objektivnih odlika (posed, moć), ovde su uključene i inkorporirane karakteristike (npr. klasno specifične forme habitusa), ali i sekundarne odlike poput rodno specifičnih koeficijenata ili geografske raspodele, koje nikada nisu neutralne (Bourdieu, 1987: 176). U ovom sistemu prisutne su zavisne varijable (npr. političko mišljenje), ali i nezavisne varijable (pol, starost, zanimanje, nivo obrazovanja, prihodi), a socijalna klasa definiše se strukturom odnosa među svim relevantnim odlikama, pri čemu se rodno specifične odlike ne mogu izolovati od klasno specifičnih (*Ibid.*: 178–185).

Burdije nudi formulu realizacije prakse: „[(Habitus) (Kapital)] + Feld = Praxis” (Bourdieu, 1987: 175), koja čini osnov njegovih socioloških učenja,

pružajući uvid u ključne termine i njihove međusobne odnose. Pod *habitusom* se podrazumeva princip stvaranja objektivnih formi prakse koje se mogu klasifikovati, ali i sistem klasifikacije tih formi – u odnosu ova dva domena konstituše se prostor *životnih stilova*, odnosno reprezentovani socijalni svet. Za Burdijea *habitus* predstavlja inkorporiranu nužnost, jer različiti egzistencijalni uslovi donose različite forme habitusa (*Ibid.*: 277–278). Razumevanje pojma *kapitala* znatno je prošireno u Burdijeovim učenjima (nasuprot npr. Marksovim) i podrazumeva sve što omogućava delanje aktera, kao i sve što doprinosi očuvanju ili poboljšanju njihove socijalne pozicije. Kapital predstavlja moć u socijalnim odnosima, a može se definisati samo u kontekstu tih odnosa – u zavisnosti od društvenog polja, mreže socijalnih pozicija i pravila upotrebljava se određena vrsta kapitala. Struktura društvenog polja zasniva se na raspodeli relevantnog kapitala (Fröhlich–Rehbein, 2014: 134–136). Pjer Burdije (1987: 196) razlikuje tri osnovne vrste kapitala: ekonomski, kulturni i socijalni kapital. Dok ekonomski kapital predstavlja materijalno bogatstvo, a socijalni društvene odnose, tj. pripadnost određenoj grupi, kulturni kapital je sastavni deo habitusa. On može biti inkorporiran (putem učenja i obrazovanja), objektivizovan (kada je akter u posedu knjiga, umetničkih dela), ali i institucionalizovan (akter poseduje određenu titulu, npr. doktorsku). Pored tri osnovne, P. Burdije u svoja učenja uvodi i četvrtu vrstu kapitala – simbolički kapital – pod kojim podrazumeva autoritet i legitimitet (npr. čast) koje akteri u određenom socijalnom polju nekome dodeljuju. Dok se ekonomski kapital može transformisati u druge vrste kapitala, druge pomenute forme ne mogu se redukovati na ekonomski kapital (Fröhlich–Rehbein, 2014: 137–138). Po Burdijeu *društvena polja* predstavljaju relativno nezavisne pojave – svako polje poseduje sopstvenu logiku i definiše svoje ciljeve, a akteri moraju da ‘uvežbaju pravila igre’. Polja obuhvataju same aktere sa njihovim *habitusom* i kapitalom, dok se relacije posmatraju kao struktura distribucije različitih vrsta moći, što za posledicu ima socijalnu nejednakost – na taj način su društvena polja u isto vreme i polja socijalnih borbi (*Ibid.*: 100).

Florentinske noći se žanrovski posmatraju kao ciklus novela. Naracija je podeljena u dve noći, pri čemu se Firenca – najavljena u naslovu – ne spominje u tekstu, već ima funkciju kulise (Grubačić, 1975: 100). U okvirnoj, ekstradijegetičkoj priči heterodijegetički narator uvodi likove lekara i sluškinje Debore, kao i ključne figure Maksimilijana i sinjore Marije. Marija je teško bolesna i Maksimilijan, njen poznanik/prijatelj, od lekara dobija zahtevni zadatak da joj pripoveda svoje „budalaste priče” („nährische Geschichten”,

Heine, 1979: 7) od kojih se očekuje da imaju terapeutsko dejstvo – pacijentkinja bi trebalo da miruje i sluša. Uskoro će se ispostaviti da je terapija dvosmernog karaktera, tj. da ima dvojaku funkciju delovanja (Höhn, 2004: 371) kako na Mariju tako i na samog pripovedača. Poetski jezik na taj način postaje diksurs o smrti, ali i sredstvo protiv nje (Mielke, 2002: 56), što u velikoj meri predstavlja odliku novelističke naracije. U naučnim istraživanjima se upravo iz navedenog razloga često pravi paralela između ovog Hajneovog dela i drugih poznatih ciklusa novela poput Bokačovog *Dekameron* ili arapskih priča *Hiljadu i jedna noć* (Mielke, 2002; Stauf, 2010; Seyhan, 2019).

Prihvatanjem odgovorne uloge terapeuta Maksimilijan postaje intradijegetičko-homodijegetički narator. On pripoveda događaje iz sopstvenog života, za koje će se u toku prve noći ispostaviti da predstavljaju niz bizarnih ljubavnih iskustava, koja variraju od ljubavi prema umetničkim delima poput statua i slika, preko imaginarne žene pa sve do nekrofilnih razmišljanja o umrloj devojčici. Druga noć posvećena je neobičnoj vezi između Maksimilijana i gospođice Lorens, koja je, za razliku od prethodnih ljubavnih iskustava, živa, ali se otkriva da i ona od samog rođenja stoji u uskoj vezi sa smrću: „prokleta avet, vampir, mrtvakinja” (Hajne, 1963: 54).

Lik Marije u ekstradijegetičkoj priči predstavljen je kao povod za Maksimilijanovu intradijegetičku naraciju. O ovoj ženskoj figuri, kao ni njenoj predistoriji, ne saznaje se mnogo. Ona je teško bolesna, na samrti je, ali je, postavljanjem mnogobrojnih pitanja, aktivno uključena u razvoj unutrašnjih priča. Česte posete lekara, kao i činjenica da je služavka Debora uvek prisutna, ali i šturi opis enterijera u kom boravi, svedoče o posedovanju ekonomskog kapitala kojim bi se mogao objasniti socijalni status približan Maksimilijanovom, kao i usaglašenost interesovanja i društvenih polja na kojima su prisutni. O njihovom poznanstvu/prijateljstvu ne saznajemo mnogo, osim onoga što na osnovu razgovora možemo pretpostaviti – dovoljno su prisni da on može da joj pripoveda o svojim ljubavnim iskustvima, a kroz njena pitanja se nagoveštava da je i ranije bila upoznata sa nekim imenima i događajima iz njegove prošlosti. Uprkos bliskom i otvorenom odnosu, muška dominacija je višestruko prisutna u okvirnoj priči. Razgovori lekara i Maksimilijana o Mariji uglavnom se odvijaju bez njenog prisustva – njih dvojica odlučuju o najboljoj terapiji, o tome šta će joj prijati, najboljem pristupu i sl. Njena zdravstvena onemoćalost otvara prostor za njihovu dominaciju, te Maksimilijan uslovljava svoje pripovedanje Marijinim mirovanjem i prihvatanjem leka na kom lekar insistira: „Je l’ te, vi ćete mi kao nagradu ispričati priču o Laurenciji” (Hajne, 1963: 31)? Maksimilijan ni u jednom trenutku ne saoseća sa Marijom i njenim

stanjem, već je u potpunosti objektivizuje. Posmatrajući je usnulu, poistovećuje je sa neživim ženama iz svoje prošlosti – „njegovo bi srce zadrhtalo” (*Ibid.*: 5) kada uviđa sličnost između Marije i statua koje je voleo. Vrhunac procesa objektivizacije ogleda se u kovanju planova za budućnost. Maksimilijan želi da se napravi posmrtna gipsana maska njenog lica, jer „ona će i mrtva biti još vrlo lepa” (*Ibid.*: 30). Lekar ga, kao glas razuma, odvraća od ovog nauma, smatrajući da takve maske oslikavaju samo crte lica, ali ne i dušu osobe – nijedan od njih dvojice, međutim, ne pomišlja da konsultuje Mariju u vezi sa njenim željama. Marijine upadice, nestrpljenje da sazna nastavak priča, čak i povremena zadirkivanja Maksimilijana svedoče o njenom pokušaju da se oslobodi nametnute sprege inferiornosti i da mu ‘parira’ na intelektualnom nivou, iako je istovremeno uhvaćena u dinamiku užasnutosti nad sadržajem koji joj je plasiran i želi da čuje nastavak priče (MacLeod, 1998: 179).

Figura Maksimilijana prisutna je, kako je već spomenuto, na oba nivoa dijegeze, pri čemu on kao narator intradijegetičkog nivoa biva inspirisan određenim nadražajima okvirne priče, time povezujući ova dva nivoa u celinu. Predstavljanje ovog lika redukovano je na ključne događaje iz njegovog života – najčešće je implicitno (karakterizacija kroz samu radnju) i nedovoljno definisano izostankom kontinuiteta, tj. epizodnim karakterom pojedinačnih priča. Ekonomska situacija iz Maksimilijanovog detinjstva najbolje se ogleda kroz stanje majčinog porodičnog imanja. Njegova majka je uvek rečju ‘Schloß’ (dvorac, zamak) nazivala ovo imanje, da bi dvanaestogodišnji Maksimilijan prvi put sa njom otišao da ga poseti. Kao odrasli muškarac on pripoveda o otužnoj slici tog svojevremeno zasigurno prijatnog i bogatog zdanja, koje, međutim, u trenutku njihove posete izgleda trošno i zapušteno. Opis izgleda mladog poslužitelja, u isto vreme poražavajući, kao i, što je za Hajneov stil karakteristično, humorističan, odaje nemaštinu u kojoj je gazdarica sa sinom dočekana: „Da bi dočekaao milostivu gospodu kako valja, obukao je staru livreju svog pokojnog ujaka, a pošto ju je morao najpre malo isprašiti, to nas je ostavio da čekamo. Da smo mu dali vremena, navukao bi i čarape [...]” (Hajne, 1963: 6). Dalji opis enterijera („nema kreveta”, „nameštaj polomljen”, „tapeti iscepani”, „u prozorima nigde čitavog okna”, „pod ovde-onde provaljen”, *Ibid.*: 7), ali i bašte („I ona je pružala najžalosniju sliku pustošenja”, *Ibid.*) ukazuju istovremeno na oronulost zbog nebrige i starosti, ali i na ljudski faktor uništenja imanja (boravak vojnika u kući). Majčina potreba da govori o dvorcu, iako i sam Maksimilijan odmah uviđa da je u pitanju manja kuća, kao i reakcija njegovog oca na pomen dvorca („Moj otac je uvek nekako naročito naglašavao reč

‘zamak’ i uvek se pri tome čudno smeškao”, *Ibid.*: 6) svedoče o evidentnoj rodnoj nejednakosti u roditeljskom odnosu, koja je, između ostalog, zasnovana i na kapitalu – očevo podsmeh može se tumačiti kao ekonomska superiornost nad majčinim gubitkom, koji njega materijalno ne ugrožava.

Na zatečene uslove na imanju majka reaguje povlačenjem i teranjem sina od sebe, što kod njega budi potrebu za kompenzacijom. Upravo u ovom trenutku započinje Maksimilijanova opčinjenost neživim ženskim figurama. Njegovo prvo ‘ljubavno iskustvo’ obavijeno je velom romantičarskog opisa noći – dečak odlazi u vrt kako bi se pod mesečinom približio mermernoj boginji. Pripovedač višestruko ističe njenu lepotu („neosakaćena mramorna boginja s lepim, čistim crtama lica i devičanskim, plemenitim grudima koje su prosijavale iz visoke trave kao kakvo grčko otkrovenje”, Hajne, 1963: 7), ali i činjenicu da je ona neživa, te da ne može, poput majke, da odreaguje odbijanjem i udaljavanjem dečaka od sebe („nije kameno mrtvilo okovalo njene ljupke udove, već samo spokojni san”, *Ibid.*: 8). Ovo Maksimilijanu omogućava uspostavljanje dominacije na polju ljubavnih odnosa, čime se očeva ekonomska superiornost nad majkom projektuje na telesnu superiornost dečaka nad apstraktnim i neživim ženama. Slična situacija ponavlja se i kasnije u njegovom životu ‘upoznavanjem’ novih statua, kao i sa slikom prelepe Madone u Kelnu – Maksimilijanova skopofilija vremenom preuzima primat nad potrebom za telesnim kontaktom.

Na ekstradijegetičkom nivou priče Marijino prekidanje njegovog pripovedanja intenzivira Maksimilijanovu potrebu da šokira slušateljku svojim nesvakidašnjim erotskim susretima. Priča o maloj Veri, preteći Lolite (Neumann, 2013: 204), devojčici koja mu je bila simpatična za života, ali u koju se zaljubio tek sedam godina nakon njene smrti, uvodi i element nekrofilije u paletu Maksimilijanovih neobičnih i čudnih ljubavnih iskustava: „[...] izbledele boje postepeno su oživijavale i najzad je slatka majušna devojka stajala opet preda mnom kao živa, nasmejana, napućena, duhovita i lepša no ikad. I otada više nikako nisam mogao da zaboravim tu ljupku sliku, ispunjavala je celu moju dušu [...]” (Hajne, 1963: 11). Svestan društvene neprihvatljivosti svojih ljubavnih sklonosti, ovaj muški lik reaguje distanciranjem od spoljašnjeg sveta i povlačenjem u samoću. Kao jedinu srećnu ljubavnu vezu on ističe eteričnu žensku figuru koju ‘upoznaje’ u snu i koja je za njega bila fizički neodređena („Takvo lice nikad ranije niti ikad kasnije u životu nisam ugledao. Toliko se samo sećam da nije bilo belo i ružičasto, već potpuno jednobožno: kao slonovača, s blagim rumenilom i providno kao kristal”, *Ibid.*: 13), ali je predstavljala duševno ispunjenje, oličenje ljubavi i dobrote.

U kontaktu sa ženama Maksimilijan demonstrira socijalnu prilagođenost, koja nije nužno ispunjenje njegovih potreba i želja, a ogleda se u životnom stilu koji neguje. Za njega su prisniji odnosi sa živim ženama ‘mučenje’ – njihova sujeta, laži, prevare („giftige Blumen”, Heine, 1979: 13) ga zamaraju. Uprkos mizoginiji koju upotpunjuje stereotipnim opisima žena, on poštuje očekivane društvene konvencije, koje podrazumevaju provođenje vremena u ženskom društvu. Njegovo posećivanje opere i koncerata može se dvojako tumačiti. Za početak, on koristi ove prilike kako bi zadovoljio potrebu za posmatranjem: „[...] ja zbilja idem u operu da posmatram lica lepih Italijanki” (*Ibid.*: 14). Za njega su lica Italijanki poput statua u noći, a muzika predstavlja njihovu dušu, njihov život, te on sebe smatra iskusnim analitičarem ovih ‘umetničkih dela’, objektivizujući žensku lepotu i svodeći je na nemu sliku praćenu muzičkom pozadinom. Ovaj voajerski ritual muškog pogleda usmerenog ka ženskom telu i ženskom licu može se tumačiti i kao projekcija ličnog na tuđe obrise, tj. žensko lice postaje platno za projektovanje sna o savršenoj ženi (Neumann, 2013: 206–207). S druge strane, posete operi i koncertima svedoče i o njegovoj pripadnosti vladajućoj klasi. Ovaj vid luksuza, tj. kulturnih dobara nije dostupan svakome, niti je svako u mogućnosti da uživa u ovakvim „društvenim ceremonijama” (Bourdieu, 1987: 422). Na polju umetnosti Maksimilijanova funkcija posmatrača istovremeno je i uloga kritičara. Strategije, dakle, određene prakse zasnovane na habitusu (Fröhlich–Rehbein, 2014: 225), koje on angažuje na ovom polju nemaju nužno za cilj poboljšanje njegove socijalne pozicije, već u prvom redu njegovo održavanje prisutnosti zarad sopstvenog (erotskog) užitka. Njegova putovanja (Nemačka, Engleska, Italija) svedoče o materijalnim mogućnostima, odnosno posedovanju dovoljno ekonomskog kapitala kojim može da podrži takav stil života. O samom kapitalu, uključujući i njegovo poreklo, čitalac ne dobija nikakve eksplicitne informacije – stiče se utisak da je nasleđen, iako Maksimilijan u jednom trenutku spominje „važne poslove” („wichtige Geschäfte”, Heine, 1979: 13) koji su ga čekali u drugom gradu. Putovanje u Englesku, s druge strane, objašnjava željom da nauči jezik i upozna narod (*Ibid.*: 30), što, pored nužnog posedovanja ekonomskog, ukazuje i na njegovu potrebu za sticanjem inkorporiranog kulturnog kapitala.

Čitačev uvid u Maksimilijanov socijalni kapital je dobrim delom ograničen na krug umetnika. Njegovo poznanstvo sa kompozitorom Belinijem, koje veoma rado spominje u razgovoru sa Marijom, s jedne strane služi za isticanje njegovog društvenog značaja pred poznanicom, dok s druge strane predstavlja ulaznicu u njemu važne društvene krugove. Uprkos tome, pri pomenu

ovog kompozitora Maksimilijan zauzima superiornu poziciju nazivajući ga „sirotim Belinijem” („armer Bellini”, Heine, 1979: 17) i angažuje podsmeh, humor i ironiju pri njegovom opisu. Ovde narator sam primećuje da je Belini posedovao „ onu fizičku svežinu, onu živost puti i onu ružičastu boju” (Hajne, 1963: 18), koje mu ne prijaju, jer se oseća mnogo bolje u društvu mrtvog i mermernog. Narativnim posvećivanjem kompozitorovom lošem francuskom jeziku on utvrđuje svoju nadmoć na polju kulture isticanjem kapitala koji mu dopušta da sudi o drugima.

Maksimilijan se u više navrata ističe kao analitičar društvenih prilika. Odlaskom na Paganinijev koncert u Hamburgu on ne posmatra samo izvođača, već i publiku. Posebnu pažnju mu privlače bogati trgovci, bankari i milioneri („bogovi kafe i šećera”, Hajne, 1963: 23) i njihove supruge („sa svojim debelim bračnim boginjama, Junonama iz Vandrama i Afroditama iz Drekvala”, *Ibid.*), čije karikaturne pojave, poređenjem protkanim humorom, dovodi u vezu sa olimpijskim bogovima i boginjama. Besmislenost društvene ceremonije ogleda se u opisu gluvog slikara Lizera, koji ne samo da uživa ‘slušajući’ muziku, tačnije čitajući je sa lica i kroz gestikulaciju muzičara, već i piše muzičke kritike za renomirani hamburški žurnal.

Najoštrija društvena kritika koju autor sprovodi kroz lik Maksimilijana usmerena je protiv Engleske i Engleza.² I ovde intradijegetički narator zauzima superiorni, elitistički stav. Satirično i humoristično on pripoveda o engleskom jeziku („Strpaju u usta tuce jednosložnih reči, izvaću ih, izrskaju, pa onda ispljuju, i to oni zovu govorom”, Hajne, 1963: 32), ali ističe kao pohvalnu činjenicu to što Englezi ne razgovaraju mnogo. Bolna tačka mu je slušanje stranaca koji govore francuski, jer ‘besprekoran’ izgovor ovog jezika očigledno predstavlja značajni faktor u sklopu njegovog habitusa. Po pitanju fizičkog izgleda Engleskinja, Maksimilijan, ponovo objektivizujući žene, lepotu vidi u njihovom vitkom telu, ali istovremeno primećuje nedostatke u njihovom licu: „[...] Englezi, kad tumaraju ovde među Italijanima, izgledaju svi kao kipovi kojima je odbijen vrh nosa” (*Ibid.*: 33). Neuspeh u integraciji u englesko društvo on ne posmatra samokritički, već smatra da su karakter i temperament Engleza, poredeći ih sa mašinama i nazivajući ih bogovima dosade („njihovu radoznalost bez interesovanja, njihovu nalickanu trapavost, njihovu drsku tunjavost”, *Ibid.*),

² Odbojnost prema ovoj zemlji i njenim stanovnicima Hajne nije skrivao ni u svojim *Slikama s putovanja*. U poslednjem delu ove obimne knjige naslovljenom *Engleski fragmenti* (*Englische Fragmente*, 1828) on oštro kritički secira englesko društvo, jezik, običaje. Slika Engleske u *Florentinskim noćima* može se posmatrati kao siže spomenutog teksta.

objektivne kategorije po kojima on može da sudi generalizujući i kreirajući nacionalne i rodne stereotipe. Na ovom primeru se pitanje ukusa, koje se definiše kao sposobnost donošenja estetskog suda, tumači kroz prizmu socijalne nejednakosti (Fröhlich–Rehbein, 2014: 105) – u Maksimilijanovom habitusu ukorenjeni sistemi preferencija reprodukuju se i na simboličkom nivou, gde ovaj lik smatra da poseduje (nad)moć.

Posmatranje uličnog performansa neobične četvoročlane umetničke trupe predstavlja svetlu tačku Maksimilijanovog boravka u Londonu. Grubačić (1975: 102) ukazuje na karikaturu kao osnovni princip karakterizacije likova u Hajneovim delima, te i spomenute figure umetnika, neartikulirane i ekscentrične, označava kao karnevalski kolektiv. Maksimilijanu – umetničkom i društvenom analitičaru – posebnu pažnju zaokuplja gospođica Lorens, čijem nesvakidašnjem plesu posvećuje dosta mesta u svom pripovedanju. Njen performans i njena pojava, koji ostaju nedokučiva zagonetka do samog kraja (Neumann, 2013: 213), a zasnivaju se na nečemu revolucionarnom, u isto vreme i zastrašujućem, svedoče o povezanosti tela i duše – njena krivica je otvorenog tipa, bez mogućnosti razrešenja (Thums, 2007: 58, 62). Maksimilijanova opčinjenost gospođicom Lorens predstavlja sumu svih njegovih dotadašnjih estetsko-morbidnih ljubavnih doživljaja (Schwamborn, 1996: 149). Njegova potreba da je ponovo vidi, da iznova doživi bol i krivicu koje isijavaju iz njenih pokreta i izraza lica, mogu se tumačiti kao sadistički užitek posmatrača, ali i kao poistovećivanje sa prkošenjem ove ženske figure društvenim (i umetničkim) normama. Aura smrti koja okružuje gospođicu Lorens u isto vreme je faktor privlačnosti, ali i identifikacije sa autsajderskim statusom koji prati njeno poreklo i socijalni položaj. Njeno kasnije uzdizanje na društvenoj lestvici udajom za francuskog oficira, bolešljivog bonapartističkog heroja, ne menja značajno okvire njenog habitusa – njen heksis, dakle, svi aspekti fizičke pojave (Fröhlich–Rehbein, 2014: 125) su u velikoj meri zadržani. Histereza njenog habitusa, tj. ‘kašnjenje’ u prilagođavanju novonastaloj situaciji, samo se delimično može uzeti za objašnjenje izostanka promene. Ova ženska figura nije u stanju da u potpunosti inkorporira kulturne i socijalne dokse, te se kroz njen lik može posmatrati kriza tadašnjeg društva, ali i individualnost koja prkosi nametnutim normama. Ona je otelotvorenje borbe za autonomiju na društvenom polju umetnosti – ne prihvatajući pravila igre, ne potčinjavajući se logici ovog polja, gospođica Lorens predstavlja simbol revolucije. S druge strane, teret krivice koji nosi od detinjstva proizilazi iz simboličke vladavine muškaraca u njenom životu, a nisko samovrednovanje, sramota i nesigurnost posledice su

takve vladavine (*Ibid.*: 119). Razvojni put ove ženske figure ne treba posmatrati kao potrebu za zadovoljenjem socijalnog libida, kao težnju ka određenim društvenim pozicijama, ka moći – on je prvenstveno put pomirenja sa svojom prošlošću sa ciljem oslobađanja od muške dominacije i vladavine. Udajom za oficira i ljubavnom aferom sa Maksimilijanom Lorens pokušava da preuzme kontrolu nad svojim životom i da prkosi nametnutoj rodnoj dispoziciji.

Uvidom u konstelacije likova u *Florentinskim noćima* dolazi se do zaključka da su one prvenstveno realizovane kroz odnose parova, pri čemu je (na oba narativna nivoa) jedino figura Maksimilijana prisutna u svim konstelacijama. Osnovna odlika ovih odnosa je neprikosnovena dominacija protagoniste – on je taj koji pripoveda na intradijegetičkom nivou, koji svojom naracijom kontroliše Marijino mirovanje, koji definiše odabir teme svojih priča i njihov redosled. Pojedinačne konstelacije u unutrašnjim pričama svedoče o istom osećaju superiornosti ovog lika – on posmatra, kritikuje, izlaže podsmehu – ukratko, svojim habitusom i dominacijom na pojedinačnim društvenim poljima, koji se u prvom redu zasnivaju na posedovanju kapitala, on realizuje svoj elitistički status posmatrača/aktera. Jedini vid sputavanja njegove moći uviđa se u odnosu sa gospođicom Lorens. Ovaj ženski lik, borbom protiv simboličkog nasilja (kojem je bila izložena od samog rođenja), u više navrata preuzima ulogu inicijatorke, između ostalog i u zavođenju: „Slučaj vas je danas daleko odveo, ugrejana je samo soba u kojoj spavam” (Hajne, 1963: 52). Iz tog razloga, u isto vreme i uplašen, ali i privučen njenom pojavom, Maksimilijan, u ovoj konstelaciji koja sugerise njegovu inferiornost, kontrolu postiže kao narator na ekstradijegetičkom nivou naglo završavajući priču o Lorens – saznajemo samo da je otputovala sa suprugom za Siciliju, „[...] i od tog doba ih više nikad nisam video” (*Ibid.*: 58).

Ime Hajnriha Hajnea se u istorijama književnosti najčešće dovodi u vezu sa pojmom kritike – kako društvenopolitičke, tako i književne. Ono što u interpretacijama često dobija na sekundarnom značaju jeste analitički duh ovog pisca, koji ne samo da mu je omogućio izvanredni uvid u aktuelne socijalne i umetničke konstelacije, već je njegovim delima podario i vizionarski karakter. Zbog toga Hajneov književni opus ne predstavlja samo posmatranja i promišljanja njegovog doba, već i posledica koje će određeni odnosi imati na buduće generacije. Čitanjem njegovih *Florentinskih noći* sa aspekta sociologije književnosti otvara se put ka sagledavanju karakterizacije i konstelacije likova, koje ne predstavljaju samo sliku postbonapartističkog evropskog društva, već i duboko ukorenjene (i danas prisutne) socijalne strukture i relacije. Burdijeovo

tumačenje pojmova kapitala i habitusa, kao i njihove realizacije u praksi, na primeru Hajneovog dela ogledaju se prvenstveno u privatnoj sferi, u odnosima rodova, ali i na polju kulture i umetnosti.

Milica Pasula

THE SIGNIFICANCE OF HABITUS AND CAPITAL IN THE NOVELLA CYCLE
FLORENTINE NIGHTS BY HEINRICH HEINE

Summary

Heinrich Heine's *Florentine Nights* (1836), one of his most critically neglected literary works, has primarily been interpreted as an allegory of contemporary German society, often analyzed through the lenses of psychoanalysis and gender studies. The lack of a sociological reading has led to the exclusion of key aspects essential for a comprehensive understanding of this novella cycle, reducing its interpretation to a more superficial level.

This paper aims to examine crucial elements of Heine's work, particularly concerning the characterization and relationships between characters. Employing Pierre Bourdieu's theoretical framework from the sociology of literature, the analysis reveals that concepts such as habitus and capital play a crucial role in the private sphere of intersubjectivity, particularly in gender dynamics, while also exerting a significant influence in the broader social field of culture and art. Maximilian, the novella cycle's main character, establishes a distinctive praxis of domination, rooted in various forms of capital superiority. His embodied capital strengthens his role as a social and art critic, while his social and economic capital grant him access to and influence within the cultural field. The female characters, by contrast, occupy subordinate roles within his self-centered narrative universe, which enables him to maintain control and objectify them, limiting their ability to assert themselves, reclaim power, and resist symbolic domination.

Keywords: Heinrich Heine, *Florentine Nights*, *Florentinische Nächte*, Pierre Bourdieu, capital, habitus, social fields, praxis, sociology of culture, sociology of literature.

LITERATURA

- Bourdieu, P. (1987). *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fröhlich, G.–Rehbein, B. (ed.) (2014). *Bourdieu Handbuch: Leben–Werk–Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Grubačić, S. (1975). *Heines Erzählprosa: Versuch einer Analyse*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Verlag W. Kohlhammer.
- Hajne, H. (1963). *Florentinske noći–Ideje–Severno more*. Preveo Nikola Polovina. Beograd: Rad.
- Heine, H. (1979). *Sekulärausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*. Band 9: *Prosa 1836–1840*. Berlin: Akademie Verlag.
- Heine, H. (1994). *Sekulärausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*. Band 9 K: *Prosa 1836–1840. Kommentar*. Berlin: Akademie Verlag.
- Herwig, H. (2007). Musik, Bild, Tanz und Literatur in Heines *Florentinischen Nächten*. In: Herwig, H.–Kalisch, V.–Kortländer, B.–Kruse, J. A.–Witte, B. (ed.) (2007). *Übergänge: Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 183–194.
- Höhn, G. (2004). *Heine Handbuch: Zeit–Person–Werk*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- MacLeod, C. (1998). *Embodying Ambiguity: Androgyny and Aesthetics from Winkelmann to Keller*. Detroit: Wayne State University Press.
- Mielke, Ch. (2002). Der Tod und das novellistische Erzählen. Heinrich Heines *Florentinische Nächte*. *Heine-Jahrbuch*, 41, 54–82.
- Neumann, G. (2013). Lesbarkeit des Gesichts: Heines *Florentinische Nächte*. In: Weigel, S–Barck, K. (ed.) (2013). *Trajekte: Eine Reihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin*. München: Wilhelm Fink, 201–215.
- Rabelhofer, B. (2007). „... ich habe auch todte Frauen geliebt“. Zur erotischen Produktivkraft des Todes in Heinrich Heines *Florentinischen Nächten*. *Heine-Jahrbuch*, 46, 26–45.
- Sammons, J. L. (1979). *Heinrich Heine: A Modern Biography*. Princeton: Princeton University Press.
- Sammons, J. L. (1991). *Heinrich Heine*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Schwamborn, F. (1996). Heinrich Heines *Florentinische Nächte*. *Studies in Humanities: Culture and Communication*, 30, 137–157.

- Seyhan, A. (2019). *Heinrich Heine and the World Literary Map: Redressing the Canon*. Singapore: Palgrave MacMillan.
- Stauf, R. (2010). *Heinrich Heine: Gedichte und Prosa*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Thums, B. (2007). „Ende der Kunstperiode“? Heinrich Heines *Florentinische Nächte*. *Heine-Jahrbuch*, 46, 46–66.