

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Бојана Ж. Савовић

**МЕТАФОРА БОЛЕСТИ У СРПСКОМ И ЕВРОПСКОМ
РОМАНУ XX ВЕКА**

Докторска дисертација

Београд, 2022.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Bojana Ž. Savović

**METAPHOR OF ILLNESS IN SERBIAN AND EUROPEAN
NOVEL IN THE TWENTIETH CENTURY**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2022

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Бојана Ж. Савовић

**МЕТАФОРА БОЛЕЗНИ В СЕРБСКОМ И
ЕВРОПЕЙСКОМ РОМАНЕ XX ВЕКА**

Докторская диссертация

Белград, 2022.

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

Ментор:

Проф. др Михајло Пантић, редовни професор

Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране:

ИЗЈАВА ЗАХВАЛНОСТИ

Дубоку захвалност за стручну помоћ, савете и охрабрење дугујем ментору, проф. др Михајлу Пантићу. Захваљујем породици и пријатељицама на разумевању и топлини коју су ми пружили.

Бојана Савовић

МЕТАФОРА БОЛЕСТИ У СРПСКОМ И ЕВРОПСКОМ РОМАНУ XX ВЕКА

Сажетак

Циљ ове анализе био је да се тумачењем седам романа написаних у оквиру српске и европске књижевности – *Излет на пучину* (1915) Вирџиније Вулф, *Чаробни брег* (1924) Томаса Мана, *Мутна и крвава* (1932) Милице Јанковић, *Прољећа Ивана Галеба* (1957) Владана Деснице, *Куга* (1947) Албера Камија, *Успон и пад Паркинсонове болести* (2006) Светислава Басаре и *Данас је среда* (2017) Давида Албахарија – болест осветли као књижевна тема.

Болест књижевном темом чини њен однос према језику. Изван књижевности језик је тек *средство* којим се саопштава оно што се о некој болести као *нездравом стању* зна или не зна. Међутим, кад постане питање књижевности, болест од језика постаје *зависна*. У њему настаје, у њему се креће, и у њему се завршава. На трагу идеје Жила Делеза о потреби повратка на *књижевну тачку*, односно, идеје да је *симптоматологија увек ствар уметности*, у свих седам романа откривени су специфични *језички симптоми* болести.

Преко поменутих *симптома* болест је показала на који се начин, у књижевности, пацијенти, њени „носиоци” претварају у јединствене *случајеве* болести. Реч је о две јунакиње и два јунака у различитим фазама образовног пута: Рејчел Винрејс (*Излет на пучину*), Хансу Касторпу (*Чаробни брег*), Емилији Папрат (*Мутна и крвава*) и Ивану Галебу (*Прољећа Ивана Галеба*). Будући је дала нову вредност *образовном путу* као путу који се завршава спознајом језика, болест се наставила пратити у односу на још неколико својих моћи. У роману *Куга* биле су то моћ да *зарази* (да болесног вртоглаво умножава чинећи здравог „следећим”) и моћ да се *врати* (да обелодани одакле болест у књижевности *долази*). Као и моћ да сама *напише* своје порекло (свог *оца*, свог Паркинсона) и свој крај (*језик* уместо *смрти*) – кроз које се откривала у романима *Успон и пад Паркинсонове болести* и *Данас је среда*.

Заједничко за све романе јесте то што је болест, у сваком, *метафора*. На исти начин на који је метафора у *болести века* (фр. *mal du siècle*) и *болестима друштва* – освртом на које је ова анализа започета. Полазећи од примера наведених у студији *Болест као метафора* (*Illness as Metaphor*) Сузан Сонтаг, примера у којима је болест метафора чију је дефиницију дао још Аристотел, и након што се утицај Аристотеловог виђења испратио у два, према речима Леона Којена, основна приступа метафори у модерној књижевној теорији – *логичком* и *семантичком*, пажња је посвећена тексту *Сазнајнотеоријски увод о истини и лажи у изванморалном смислу* Фридриха Ничеа.

Уз помоћ Ничеовог виђења метафоре, којим је бачено ново светло на *појам* као језички нуклеус, *метафора из интуиције* дала је филозофку позадину метафори каква је у анализираним романима. Уместо преноса (*metaphorá* на грчком) у сфери *познатог* и по *принципу сличност*, преноса *поређењем*, успостављањем *аналогија*, метафора се отворила за *непознато*, за разлику која се у њој открива.

Осим Ничеовог виђења метафоре, идеја *жеље* Жила Делеза (жеље која није *жеља-мањак*, већ непрекидна *производња*) и идеја *разлике* (*истог* као разлике) и *тишине* (њеног *бруја*) Мартина Хајдегера – помогле су да се теоријски осветли и заокружи идеја о болести која, кад постане књижевна тема, *здравље* из себе не искључује. Напротив чува га тако да оно постаје њена *differentia specifica*.

Кључне речи: болест, роман, метафора, жеља, разлика, тишина, здравље

Научна област: Књижевност

Ужа научна област: Српска књижевност и општа књижевност

УДК број:

METAPHOR OF ILLNESS IN SERBIAN AND EUROPEAN NOVEL IN THE TWENTIETH CENTURY

Abstract

The purpose of this analysis was to illuminate the illness as a literary theme through the interpretation of seven novels written in Serbian and European literature – *The Voyage Out* (1915) by Virginia Woolf, *The Magic Mountain* (1924) by Thomas Mann, *Mutna i krvava* (1932) by Milica Janković, *The Springtimes of Ivan Galeb* (1957) by Vladan Desnica, *The Plague* (1947) by Albert Camus, *Rise and Fall of Parkinson's Disease* (2006) by Svetislav Basara and *Today is Wednesday* (2017) by David Albahari.

What makes the illness a literary theme is its relation to the language. Beyond the literature the language is merely a *tool* for stating the known and unknown facts about the illness as an *unhealthy state*. However, when it becomes the matter of literature, the illness starts to depend on the language. It becomes in it, it moves and ends in it. Following the Gilles Deleuze's idea about the necessity of return to the *literary point of view*, or rather, the idea that the *symptomatology* is always *the matter of art*, in all of the seven novels specific *language symptoms* of illnesses are found.

Through mentioned *symptoms* the illness showed in what way the patients, its "carriers", in literature, are transformed into unique illness *cases*. It is the question about two heroines and two heroes in different phases of educational journey: Rachel Vinrace (*The Voyage Out*), Hans Castorp (*The Magic Mountain*), Emilija Paprat (*Mutna i krvava*) and Ivan Galeb (*The Springtimes of Ivan Galeb*). Since it gave the new value to the *educational journey* as to the journey that ends with the realization of the language, the illness is continued to be followed in relation to its several abilities. In the novel *The Plague* that was the ability to *infect* (to staggeringly multiply the one that is ill making the healthy one "next in line") and the ability to *return* (to reveal where the illness *comes from* to the literature). As well as the ability to *write* its own origin (its *father*, its Parkinson) and its end (the *language* instead of *death*) – through which it was revealed in the novels *Rise and Fall of Parkinson's Disease* and *Today is Wednesday*.

What all the novels have in common is the fact that the illness, in each of them, is a *metaphor*. In the same way that it is the metaphor in the *world-weariness* (*mal du siècle*) and *society illnesses* – with the reference to the beginning of this analysis. Starting with the examples listed in the work *Illness as Metaphor*, by Susan Sontag, examples in which the illness is the metaphor which was defined by Aristotle, and after the influence of the Aristotle's view is exemplified in two, according to Leon Kojen, basic approaches to metaphor in modern theory of literature – *logical* and *semantical*, the analysis is concentrated on the text *On Truth and Lies in a Nonmoral Sense* by Friedrich Nietzsche.

With the help of Nietzsche's perception of metaphor, which shed the new light on the *term* as the language nucleus, *metaphor from the intuition* gave it the philosophical background which is what the metaphor is in the analyzed novels. Instead of transfer (*metaphorá* in Greek) into a field of *known* and through the *principles of similarity*, transfer through the *comparison*, maintenance of *analogies*, metaphor is opened for the *unknown*, for the *difference* that is found in it.

Besides Nietzsche's perception of metaphor, the Gilles Deleuze's idea of *desire* (desire which is not *lack*, but unstoppable *production*) and the Martin Heidegger's idea of *difference* (*same* as difference) and the *silence* (its *hum*) – help the theoretical explanation and creation of the idea of illness, which when it becomes literal topic, does not exclude *health* from itself. Nevertheless, it holds on to it so it becomes its *differentia specifica*.

Key words: illness, novel, metaphor, desire, difference, silence, health

Scientific field: Literature

Scientific subfield: Serbian literature and comparative literature

UDC Number:

Садржај

I. Увод: Језички симптоми болести	1
II. Болест као излет на пучину	
Метафора болести у роману <i>Излет на пучину</i> (1915) Вирџиније Вулф	12
III. Болест и нова реч	
Метафора болести у роману <i>Чаробни брег</i> (1924) Томаса Мана	33
IV. Болест је папрат	
Метафора болести у роману <i>Мутна и крвава</i> (1932) Милице Јанковић	57
V. Болест у дневничком запису	
Метафора болести у роману <i>Прољећа Ивана Галеба</i> (1957) Владана Деснице	73
VI. Пробуђени пацови куге	
Метафора болести у роману <i>Куга</i> (1947) Албера Камија	87
VII. Деменција Паркинсонове болести	
Метафора болести у романима <i>Данас је среда</i> (2017) Давида Албахарија и <i>Успон и пад Паркинсонове болести</i> (2006) Светислава Басаре	104
VIII. Закључак: Болест у (не)моћи метафоре	119
Литература	137
Биографија ауторке	142

I. Увод: Језички симптоми болести

Промишљање болести – било да се болешћу сматра „нездрavo стање организма изазвано поремећајем његових животних функција”,¹ било „нездрavo, поремећено стање духа”,² било „нездрavo, поремећено стање у некој друштвеној области”³ – подразумева посматрање и анализу оног што *остаје* пошто здравље *оде*. Оног што *наступи* кад здравље *ишчили*, свеједно да ли оно (здравље) својим *одласком* оптерети тело, психу или *добру праксу* унутар неке друштвене области. То што *остане* пошто здравље *нестане* јесте стање које има (или треба да добије) своје *објашњење*, своју *дефиницију*, праву *дијагнозу*, од које даље тело, психу или друштвену област треба *лечити*, уколико се лечити може, како би се здравље *(по)вратило*.

Болест и здравље, дакле, искључују једно друго. Искључују дозвољавајући *прелазан* и *пролазан* период после ког ће стати једно преко пута другог. Ако је здравље лето, први увели лист с јесени наговештава долазак зиме болести, као што прва процветала грана с пролећа наговештава крај те зиме. Међутим, јесен (болести) пролази, као што пролази и пролеће (здравља), а онда лето (здравља) и зима (болести) постају своје супротности. Једна (здравље) у оквиру *референтних вредности*,⁴ друга (болест) изван њих.

Да би из болести здравље било искључено, да би болесно било оно што је *не-здрavo* – неопходно је да се из размишљања о њој искључи оно што у размишљање (о њој) треба вратити. Реч је о *језику*. („После хране и крова над главом, што је неопходно за опстанак, језик и његове симболичке аналогije на суштински начин одређују наше друштвене односе, наше мисаоне процесе и наше разумевање тога ко смо и шта смо.”)⁵ Тек тад или тек тако, кад постане питање књижевности, болест можемо видети у оном што болест као *не-здрavo* не чини. Можемо је видети у пацијенту који није њен *носилац*, већ је њен *непоновљив случај*.⁶ У дијагнози која није њена *коначна истина*, већ је њено *тумачење*. На *крају* који није ни оздрављење ни смрт (од ње оболелог), већ место са ког се *враћа*.

Пре него што болест буде била испраћена на свом путу кроз седам романа написаних током XX и на почетку XXI века⁷ – *Излет на пучину* (1915) Вирциније Вулф, *Чаробни брег* (1924) Томаса Мана, *Мутна и крвава* (1932) Милице Јанковић, *Пролећа Ивана Галеба* (1957) Владана Деснице, *Куга* (1947) Албера Камија, *Успон и пад Паркинсонове болести* (2006) Светислава Басаре и *Данас је среда* (2017) Давида Албахарија – вредело би задржати се на болестима које су за књижевност XIX века биле *типичне*. Реч је о *болести века* (фр. *mal du siècle*) и *светском болу* (нем. *Weltschmerz*), односно, о *болестима друштва*, чију је анализу себи у задатак ставио Оноре де Балзак у „Предговору *Људској комедији*” (*Avant-propos de la*

¹ *Речник српског језика*, Матица српска, Нови Сад, 2011, стр. 97.

² Исто;

³ Исто;

⁴ У оквиру потпуног *физичког, менталног и социјалног благостања*, из ког су искључени *болест* и *изнемоглост*. Светска здравствена организација на тај начин дефинише здравље.

⁵ Кетрин Белси, *Постструктурализам*, превео Зоран Милутиновић, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 11–12.

⁶ Случај је „увек у дослуху с инвенцијом, чија се нужност показује у ономе што доноси, а не из оног што би је произвело.” Наведено према: Новица Милић, *Песништа*, Ков, Вршац, 2001, стр. 184.

⁷ Иако је тема метафора болести у роману XX века, у анализу су укључена и два романа српске књижевности написана у првим деценијама XXI века. Реч је о романима *Данас је среда* (2017) Давида Албахарија и *Успон и пад Паркинсонове болести* (2006) Светислава Басаре. Имајући у виду то да и Албахаријев и Басарин роман постмодерним духом одговарају наративним тенденцијама краја XX века, било је важно да се метафора болести сагледа и из перспективе коју они отварају.

Comédie humaine, 1842).⁸ На примерима тих *болести* – преко специфичних *језичких симптома*⁹ који се у процесу читања буду манифестовали¹⁰ – биће могуће уочити отпор који болест у књижевности пружа сваком покушају да буде сагледана као *недостатак* здравља.

Када се говори о *болести века*, односно, *светском болу* у књижевним делима епохе предромантизма и романтизма, оно што се том приликом има у виду јесте *поглед на свет* јунака, односно, лирског субјекта анализираниог дела, и тим погледом изазвано *стање* у ком се он налази. За *болест века* се тако каже да је повезана с „песимистичким виђењем стварности и меланхолијом”,¹¹ односно да је одликују: „Љубав према самоћи, навика да се сањари, немоћне и неодређене тежње, неизлечив скептицизам, досада, разочараност, очајајање само, што неки пут води у самоубиство”.¹² За *светски бол* наводи се да се у књижевности „испољава као жал због светских невоља и проблема, као осећање незадовољства и истрошености живота, меланхолија, очајање, песимизам и слично”.¹³

У тој болести и том болу стање које се препознаје као одређујуће јесте *меланхолија*, „код које су доминантни симптоми осећање туге, депресија, безвољност, хронични умор, осећање празнине, осећање властите безвредности и осећање кривице, мисао о самоубиству као и, у екстремном случају, покушај или извршење самоубиства”.¹⁴ Када је реч о песимизму, са болом и болешћу повезаним, он се чита двојако. Као филозофско уверење да је овај свет *најгори од свих могућих* – јер светом, сматрао је Шопенхауер, негирајући тако Хегелову идеју историјског прогреса и целокупан просветитељски оптимизам – не управља *разум* већ *воља* која је *безумна*. Како воља произлази из *недостатка*, она никада не може бити задовољена, те

⁸ Балзаков *Предговор* сматра се манифестом реализма.

⁹ Жил Делез, *Хладно и окрутно / Представљање Захер-Мазоха*, превела Милица Рашић, Федон, Београд, 2015, стр. 12 и 124.

Имајући у виду то да су „симптоми [...] специфични знаци болести”, док су „синдроми јединства сусрета или укрштања која упућују на врло различите родове узрока, на променљиве контексте”, Жил Делез се питао: „Нисмо сигурни да садо-мазохистички ентитет није и сâм један синдром који би требало раставити на два несводива рода. Много пута нам је речено да је исто бити садиста и мазохиста; на крају смо у то и поверовали”. Разграђујући темеље Фројдове идеје садомазохизма, према којој је садиста у исто време мазохиста и обрнуто (реч је о активној и пасивној страни перверзије) – Делез је скренуо пажњу на специфичности Садовога и Мазоховога књижевног света. „Садов и Мазохов гениј су, заправо, сасвим различити; њихови светови не комуницирају; не постоји однос између њихових књижевних техника”. Да би се та разлика открила, неопходно је „изнова почети с места које је изван клинике, из *књижевне тачке* на којој су перверзије биле именоване [...] Могуће је критику (у књижевном смислу) и клинику (у медицинском смислу) одредити на улазу у нове односе у којима прва учи од друге и обратно. Симптоматологија је увек ствар уметности. Клиничке специфичности садизма и мазохизма неодвојиве су од Садових и Мазохових књижевних вредности.”

Следећи Делезову идеју о неопходности повратка на *књижевну тачку*, током ове анализе болест ће бити сагледана управо из ње – из перспективе коју отвара књижевност. Посматрана из *књижевне тачке*, болест показује колико (мало) о њој може рећи њена дефиниција. Из те *тачке* видљиво је зашто је болести, кад је *књижевна тема*, неопходна нова *симптоматологија*.

¹⁰ Медицинско знање прави разлику између *симптома* болести као субјективног доживљаја који пацијент током развоја патолошког стања пријављује лекару и *знакова* болести које на пацијенту уочава сам лекар, те стога представљају објективне медицинске чињенице. Како је у овој анализи реч о болести која се *чита*, пажња ће бити посвећена симптомима што их *пацијент*, односно *читалац*, током *развоја* болести, односно, *читања* може пријавити.

¹¹ Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, Логос Арт, Београд, 2010, стр. 414.

¹² "Amour de la solitude, habitude de la rêverie, impuissantes et vagues aspirations, incurable scepticisme, ennui, désenchantement, désespoir même, poussé quelquefois jusqu'au suicide [...]" Paul Charpentier, *Une Maladie Morale: Le mal du siècle*, <http://www.gutenberg.org/ebooks/43389>, p. 9

¹³ Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, претходно наведено, стр. 780.

¹⁴ Жарко Требијанин, *Речник психоанализе*, Завод за уџбенике Београд, Београд, 2012, стр. 176.

су с тога несрећа и патња искуство живота које не може бити избегнуто. Такође, у складу с наведеним филозофским уверењем, песимизам се разуме и као: „Црта личности, склоност да се свет, читав живот и други људи виде у тамним бојама”.¹⁵

Да би *болест века* и *светски бол* могли опстати као болест и бол одређени оним *не* песимизма и меланхолије (незадовољство, истрошеност, немоћ, очајање, разочараност), један елемент, за разумевање болести у књижевности пресудан, мора бити елиминисан. У питању је *језик*. Кроз анализу Пушкинове елегије „Безумних лета угасло весеље” (1830) видеће се како тај елемент, када се болести и болу врати, чини да они (болест и бол) снагу тог *не* надјачају. Надјачају *здрављем* из себе.

У епохи романтизма елегија је као лирска форма нарочито заступљена. Разлог због ког је задовољавала лирске потребе романтичарских песника лежао је у томе што је романтичарска елегија „начелно дисхармонична [...] не познаје помирујуће, хармонично разрешење душевних противречности које су у њој одражене”;¹⁶ због тога што је „вишегласна по своме унутрашњем устројству”;¹⁷ и зато што су за њу „карактеристична [...] отворена питања”.¹⁸ *Вишегласност* елегије, као и то што питања која отвара упркос одговорима која се на њих тумачењем могу дати увек остају *отворена* – говоре о томе какав је песнички језик био потребан романтичарском песнику да би могао изразити оно што се касније дефинише као меланхолија и песимизам.

У вези с карактеристикама Пушкиновог стваралаштва у периоду око 1830. године, у време у које је написана елегија „Безумних лета угасло весеље”, Г. М. Фридлендер навео је да код Пушкина нема „*неутралних речи*, које не би носиле у себи дубоки поетски смисао, које би без већег напора могле бити изостављене или замењене другима: свака од њих није само *реч*, већ и *дело* песника [...] Управо тако стоји ствар и у *Елегији*”.¹⁹ Фридлендер је истакао и то да се Пушкин у наведеном периоду радо служио шестостопним и петостопним јамбом. Елегију „Безумних лета угасло весеље” написао је у петостопном јамбу. За разлику од четворостопног јамба, који је *бржи* и *динамичнији*, а којим је Пушкин написао већину својих поема, „руски петостопни и шестостопни јамб су метри који поседују извесно *успоравање* тока”.²⁰ У свом петостопном јамбу Пушкин „свуда строго чува цезуру после друге стопе (тј. четвртог слога). Стога се сваки стих распада на два ритмички уравнотежена дела. При читању наглас, њихово изговарање изазива смењивање мелодијски повишених и снижених гласова”.²¹

Описане специфичности елегије као омиљене лирске форме романтичарских песника – њена полифонија и способност да питања која отвара одржи отвореним у напетости остварене вишезначности – треба обогатити карактеристикама Пушкиновог стваралаштва о којима је писао Г. М. Фридлендер. Пушкинов језик у елегији „Безумних лета угасло весеље” не познаје *синонимију*. Свака реч има властити, специфичан, незамењив значењски потенцијал, на ком песник инсистира. У полифонији Пушкинове елегије учествује, такође, и њен ритам. И он сам, из себе, кроз смењивање *мелодијски повишених* и *снижених гласова*, говори. И сам *значи*.

¹⁵ Исто, стр. 251.

¹⁶ Г. М. Фридлендер, „Александар Пушкин: *Елегија*”, у: *Уметност тумачења поезије*, приредили Драган Недељковић и Миодраг Радовић, Нолит, Београд, 1979, стр. 347.

¹⁷ Исто, стр. 348.

¹⁸ Исто, стр. 347.

¹⁹ Исто, стр. 353.

²⁰ Исто, стр. 356.

²¹ Исто;

У таквој елегји (у таквом *језику*) уочени су симптоми дефинисани као *differentia specifica* болести века и светског бола. Реч је о меланхолији и песимизму. Међутим, осим тих симптома, могу се уочити и они други – *језички*, за разумевање болести у књижевности, односно, за разумевање књижевности о болести нарочити важни. Посреди су *мутни мамурлук* и *будућност* (која је *узнемирено море*). *Симптоми* који указују на *здравље* у болести скривено.

Безумних лета угасло весеље
Тешко ми је као мутни мамурлук.
Али, као вино – туга минулих дана
У души мојој што је старија,
То је јача.
Мој је пут туробан.
Предсказује ми муку и тугу
Будућности узнемирено море.

Али нећу, о, пријатељи, да умрем;
Ја желим да живим, да бих мислио и патио;
И знам, биће наслада
Сред болова, брига и немира:
Понекад ћу се опет хармонијом занети,
Над маштањем сузама се облити,
И можда на мој залазак тужни
Блеснуће љубав осмехом опроштајним.²²

Туга минулих дана која с годинама постаје *јача* – могла би бити израз песимистичког погледа на свет, односно, потврда тога да је лирски субјект меланхоличар да *безумних лета угасло весеље* није *тешко* као *мутни мамурлук* и да *пут туробан* не наговештава *будућности узнемирено море*. *Угасло весеље* и *мутни мамурлук* повезује поредбена копула *као*, која је ту да *угасло весеље*, доводећи га у везу с *мутним мамурлуком*, ослободи бремена метафоре којом се жели изразити дубоко меланхолично расположење. Да га ослободи, препуштајући га вртоглавици *мамурлука* – стању које се с *тамним бојама* песимизма поиграва својом моћи да *ошамути*. Такође, *пут* за који би се могло рећи да га лирски субјект види песимистично – не завршава се као *туробан*, већ најављује *будућности узнемирено море*. Као што је *мамурлук* учинио да *угасло весеље* прво буде *тешко* а коначно неухватљиво *мутно*, тако је *море* учинило да извесност *муке* и *туге* буде препуштена будућности његове *узнемирености*.

На крају, оним *можда* у ком остаје *опроштајни осмех љубави*, оним *можда* које титра својом *неразрешивошћу* – иза последње тачке стављен је скривени знак питања. У елегји у којој ниједна реч не познаје синонимију, у којој се попут таласа смењују мелодијски повишени и снижени гласови, у којој нас *мутни мамурлук* и *будућности узнемирено море* ослобађају сигурности сваког поузданог знања – тај знак питања стављају *болест века* и (њен) *светски бол*. Меланхолија и песимизам остају одређујућа црта само уколико се тај знак питања, и све оно на шта је стављен, из тумачења искључе. *Болест века* и *светски бол* јесу болест и бол, али не болест и бол који се могу објаснити песимизмом и меланхолијом – *нездравим, поремећеним стањем духа* – већ болест и бол о којима говори језик од ког су исткани. Језик који не „штеди” ни песимизам, ни меланхолију. Не штеди их својим *веселим, неухватљивим* здрављем, због ког и болест и бол сваком тумачењу узмичу.

²² Наведено према: Г. М. Фридендер, „Александар Пушкин: *Елегија*”, претходно наведено, стр. 341.

Осим свог дословног значења (*нездраво стање организма изазвано поремећајем његових животних функција и нездраво, поремећено стање духа*), болест има и своје фигуративно значење – *нездраво, поремећено стање у некој друштвеној области*. То фигуративно значење подразумевао је Оноре де Балзак када је у последњем пасусу „Предговора *Људској комедији*” закључио шта је то што жели да створи пишући своје грандиозно дело.

Изузетна обимност плана који обухвата истовремено историју и критику друштва, анализу његових болести и истраживање његових начела, дозвољава ми, верујем, да свом делу дам име под којим се оно појављује данас: *Људска комедија*.²³

Писци епохе реализма, под утицајем егзактних наука које су током XIX века доживеле прогрес, тежили су томе да се у приказивању стварности придржавају приступа који ће им осигурати *објективност*. Захваљујући примени аналитичког метода и принципа каузалитета, преузетих из природних наука, стварност коју су у својим делима представљали требало је да буде онаква каква она уистину јесте.

У „Предговору *Људској комедији*” Балзак се због тога позива на теорију биолога Жоффра Сент-Илера (Geoffroy Saint-Hilaire), који је, према речима Ериха Ауербаха, био инспирисан савременом немачком спекулативном филозофијом природе, те је с тога „заступао принцип типског јединства у организацији, то јест идеју да у организацији биљака и животиња постоји општи план”.²⁴ Према том *општем плану* Творац, сматрао је Балзак, „сва органска бића”²⁵ створио је према „једном истом узору”.²⁶ Даље разлике између животињских врста последица су утицаја *средине*²⁷ у којој су се развијале. Када је реч о људском свету, који је њега (Балзака) занимао, аналогија тог света с животињским очигледна је, с том разликом што улогу коју је у диференцирању животињских врста играла природа, у људском свету игра друштво. Друштво ствара разлике међу људима.

Желећи да се друштвеним животом бави на начин на који то биолог чини с животињским, Балзак се одлучио на прављење класификације друштвених врста. Оно што ће ту класификацију, сматрао је, чинити сложенијом од класификације животињских врста, те ће због тога морати бити бар дупло обимнија, јесте чињеница да друштвени свет, за разлику од природног, дозвољава „случајности”.²⁸ Те *случајности* или ти *случајеви (des hasards)*²⁹ односе се на сукобе међу људима, знатно комплексније од оних међу животињама. Сукобе

²³ "L'immensité d'un plan qui embrasse à la fois l'histoire et la critique de la Société l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes, m'autorise, je crois, à donner à mon ouvrage le titre sous lequel il paraît aujourd'hui: La Comédie humaine." Honoré de Balzac, *Avant-Propos de la Comédie*, sd-2.archive-host.com/membres/up/212523840231394720/Paperolles__autres_e-livres/AvantProposBalzac.pdf, p. 31.

²⁴ Ерих Ауербах, „У кући де ла Мол”, у: *Mimesis*, уредио Јован Христић, Нолит, Београд, 1978, стр. 469.

²⁵ Оноре де Балзак, „Предговор *Људској комедији*”, у: *О реализму*, приредио Света Лукић, Просвета, Београд, 1968, стр. 30.

²⁶ Исто;

²⁷ „Животиња је основ који добија свој спољни облик, или, да се тачније изразим, своје разне облике у срединама у којима јој је одређено да се развија.” Наведено према: Оноре де Балзак, „Предговор *Људској комедији*”, претходно наведено, стр. 30.

²⁸ Исто, стр. 31.

²⁹ Honoré de Balzac, *Avant-Propos de la Comédie*, sd-2.archive-host.com/membres/up/212523840231394720/Paperolles__autres_e-livres/AvantProposBalzac.pdf, p. 5.

захваљујући којима човек може прећи из једног у други друштвени слој, док животиња врсту којој припада не може да напусти.

Случајеве или *случајности*, рекао је Балзак, треба *проучавати, испитивати, истраживати (étudier)*.³⁰ Себе је због тога видео као *секретара*³¹ француског друштва. Као оног ко ће прво бележити „пороке и врлине [...] најглавније случаје страсти [...] карактере [...] најважније друштвене догађаје”,³² а потом обликовати „типове спајањем већег броја ознака истородних карактера”.³³ На тај начин, веровао је, може се написати *историја нарави*, коју су пропустили да напишу многи *историчари* пре њега.³⁴

Исписујући ту *историју*, односно, градећи *Људску комедију*, Балзак је желео да открије „скривени смисао у [...] огромном скупу лица, страсти и догађаја”.³⁵ Желео је да открије „узрок [...] друштвени погон”.³⁶ Потрага за *друштвеним погоном (moteur social)*³⁷ од њега је захтевала да се придржава одређеног закона. Закона који је назвао *пишчевим*.³⁸ Под њим, Балзак је подразумевао обавезу писца да има утврђено мишљење о политици и моралу. Због тог *закона*, рекао је обраћајући се онима коју су га оптуживали за неморалност: „Дела за осуду, преступи, злочини, од најлакших до најтежих”³⁹ у његовој слици друштва увек бивају „кажњени од стране људи или бога, јавно или тајно”.⁴⁰

Пишчевим законом кажњене бивају, дакле, *болести друштва*. Међутим, у исто време док их препушта *осуди (људској или божанској, јавној или тајној)*, Балзак улази дубоко у њих. Улази тако да у *болестима друштва* открива рад *друштвеног погона*.⁴¹ Непрекидан рад *мотора* који *болести друштва* покреће. *Мотора* о ком (накнадне) одреднице *нездравио, поремећено* – мало тога могу рећи.

Начин на који *друштвени покретач* функционише, односно, начин на који се *болести друштва* опирају настојању да буду подведене под *нездравио, поремећено стање у некој друштвеној области* – може се уочити уколико се пажња посвети једном *језичком симптому*. Балзаковом јунаку Вотрену – *демону (démon)*.⁴²

Балзак, како је истакао Ерих Ауербах, имао је склоност да „сваког произвољног несрећника обележи као јунака или свеца; ако је то нека жена, онда је упоређује са анђелом или Богородицом; сваког одважног зликовца и уопште сваку нешто мрачнију личност он демонизује; и једног старог Горија назива *се Christ de la paternité*”.⁴³ Појам демон, Балзак је употребљавао имајући у виду хришћанску моралну парадигму, с обзиром на то да демон тек у

³⁰ "Le hasard est le plus grand romancier du monde pour être fécond, il n'y a qu'à l'étudier." Honoré de Balzac, *Avant-Propos de la Comédie*, sd-2.archive-host.com/membres/up/212523840231394720/Paperolles__autres_e-livres/AvantProposBalzac.pdf, p.10.

³¹ „Пошто је француско друштво требало да буде историчар, ја сам могао бити само његов секретар.” Наведено према: Оноре де Балзак, „Предговор *Људској комедији*”, претходно наведено, стр. 33.

³² Исто;

³³ Исто;

³⁴ „[...] историју коју су заборавили толики историчари, историју нарави.” Наведено према: Оноре де Балзак, „Предговор *Људској комедији*”, претходно наведено, стр. 33.

³⁵ Исто, стр. 34.

³⁶ Исто;

³⁷ Honoré de Balzac, *Avant-Propos de la Comédie*, sd-2.archive-host.com/membres/up/212523840231394720/Paperolles__autres_e-livres/AvantProposBalzac.pdf, p. 12.

³⁸ „Пишчев закон, оно чиме се он одликује, оно што га, не бојим се да то кажем, чини равним државнику, можда и вишим од њега, јесте изванредан поглед на проблеме људског живота [...]”. Наведено према: Оноре де Балзак, „Предговор *Људској комедији*”, претходно наведено, стр. 34.

³⁹ Исто, стр. 37;

⁴⁰ Исто;

⁴¹ Рачунајући на значења које појам *moteur* на француском има, *друштвени погон* зваћемо још и *друштвеним покретачем* и *друштвеним мотором*.

⁴² У својим романима Балзак је Вотрена више пут назвао демоном.

⁴³ Ерих Ауербах, „У кући де ла Мол”, претходно наведено, стр. 477.

хришћанству „постаје зли дух, а демонизам се изједначава са сатанизмом, култом ђавола, слављењем зла и сл.”⁴⁴ У роману *Чича Горио*, описом Вотрена у тренутку хапшења, свезнајући приповедач јасно је указао на ту његову *вражју, ђаволску* природу.

Под црвеном и кратком косом која је оличавала ужасну снагу помешану с лукавством, његова глава и његово лице, у складу с телом, били су обасјани као неком пакленом ватром. Свако је сад познао целог Вотрена, његову прошлост, садашњост, будућност, безобзирне погледе на све, самовољу, углед који му је давала безочност и његових мисли и његових поступака, и најзад његову телесну снагу створену за све. Крв му појури у лице, а очи му засветлеше као у дивље мачке. Он се устреми на самог себе тако зверски, тако силовито, и рикну тако снажно да сви укућани узвикнуше престрављени.⁴⁵

Нешто касније Балзак је за Вотрена рекао и следеће:

Зачас Колен постаде паклена поема свих људских осећања осим кајања. Његов је поглед био као поглед прогнаног анђела који би хтео вечито да ратује.⁴⁶

Кад год је Балзак Вотрена назвао демоном, он је то чинио како би његово понашање осудио, односно, како би исто одредио као неморално, самим тим *нездравио, поремећено*, односно, (*друштвено*) *болесно*. Међутим, те *болести друштва* у којима је Вотрен учествовао није покретала *морална парадигма* већ *друштвени покретач*. *Болести друштва* нису накнадна процена (*нездравио, поремећено*), већ *кретање*. Непрекидан *рад*. *Мотор* који се не зауставља. *Мотор* чији је Вотрен *симптом*. И као такав, он је више од *прогнаног анђела који би хтео вечито да ратује*. Он у себи има нешто од Хомеровог демона, али за разлику од њега (Хомеровог демона), који представља „доста неодређен појам натприродне силе која утиче на људску судбину”,⁴⁷ Вотрен-демон део је *друштвене силе*, али *силе* која врло *утиче на људску судбину*. Такође, Вотрен у себи има и нешто од Платонових демона, оних који „посредују између богова и људи”, с тим што су „ближи људима зато што могу бити и добри и зли”.⁴⁸ Међутим, док Платонов демони посредују између богова и људи, али су људима ближи, Вотрен-демон сасвим је *људски*, у исто време и добар и зао. У њему (Вотрену-демону) *сија* и уверење о демонима које је важило и за Сократа и за Платона – „да сваки човек, од рођења до смрти, има уза се демона који га прати и штити, отприлике у смислу у којем је хришћанство замислило анђеле чуваре”⁴⁹ – јер Вотрен, иако не од рођења, али често до смрти, за неке јунаке заиста је био *анђео чувар*.

Пратећи Вотрена на његовом животном путу у више романа који чине *Људску комедију*, пуштајући га да скида маску по маску – како са друштва у ком се креће, тако и са себе – Балзак свог читаоца све више спушта у дубине *друштвеног покретача*, односно наводи га да постепено, али темељно, у тај *покретач* улази. Почнимо од романа *Чича Горио*. На констатацију да је „Париз права каљуга”,⁵⁰ констатацију младог Ежена де Растињака, момка који је силно желео да успе у високом париском друштву – Вотрен је рекао следеће:

⁴⁴ Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, претходно наведено, стр. 131.

⁴⁵ Оноре де Балзак, *Чича Горио*, превео др Душан Милачић, „Бранко Ђоновић” – Београд, Београд, 1963, стр. 212–213.

⁴⁶ Исто, стр. 214.

⁴⁷ Владета Јанковић, *Именик класичне старине*, Лагуна, Београд, 2019, стр. 86.

⁴⁸ Исто;

⁴⁹ Исто;

⁵⁰ Оноре де Балзак, *Чича Горио*, претходно наведено, стр. 63.

И то каква каљуга – настави Вотрен. – Они који се у њој укаљају возећи се колима, то су поштени људи, а они који се укаљају идући пешице, то су лопови. Ако вам се деси несрећа да украдете неку ситницу, показују вас на тргу пред Палатом правосуђа као какво чудовиште. Али ако украдете милион, онда ће вас у салонима сматрати за поштеног човека. И ви плаћате тридесет милиона франака жандармерију и судство да одржавају такав морал. Дивота!⁵¹

Мало касније, пошто је Ежена де Растињака питао на који се начин вратио у пансион госпође Вокер, у ком су обојица живели, и пошто је од њега добио одговор да је дошао пешке, Вотрен је изговорио и ово:

– Ја не волим полууживања – рече Вотрен демон – ја бих волео да идем у позориште својим колима, у своју ложу и да се не враћам пешице. Све или ништа! То је моје начело.⁵²

Свет лопова и поштених људи постоји и унутар Вотренове перспективе. Међутим, оно што његова перспектива нуди јесте другачији поглед на то шта бити поштен и бити непоштен значи, а тај поглед подразумева излазак из моралне парадигме. Поштен човек није онај ко поштује Божју заповест *Не укради!*, већ онај ко поштује вредности света, односно *салона* у којима се креће. Тако онај *ко може* (да се вози колима) бива онај *ко вреди* (и поштења). Онај *ко не може* (да се вози колима, већ иде пешице) јесте онај *ко не вреди* (ни поштовања, нити поштења).

Друштвени покретач у болестима друштва категорије морала (поштен и непоштен) користи, дакле, као *маске*. Вотрен то зна, па самим тим зна да и сам мора бити маскиран – више пута, различитим идентитетима под којима се појављује у романима који чине *Људску комедију*. У роману *Чича Горио*,⁵³ у сцени хапшења у пансиону Вокер, Вотрен је признао да је Жак Колен, звани Лажи-Смрт, осуђеник на двадесет година робије у оковима. Полиција га је одвела у затвор, да би се он потом, у роману *Изгубљене илузије*,⁵⁴ појавио као шпански каноник опат Карлос Херера. У тренутку кад је млади Лисијен Шардон (још један младић ког су били занели снови о успеху у високом париском друштву) био решен да изврши самоубиство због тога што је породицу увео у тешке неприлике, опат Карлос Херера понудио му је себе као заштитника. Претворио га је у своје *оруђе*⁵⁵ и вратио га у високо париско друштво. У роману *Сјај и беда куртизана*⁵⁶ читалац сазнаје да је опат Карлос Херера (још једна) маска коју је – после маске Вотрена – Жак Колен, Лажи-Смрт, Живи Леш ставио на себе. Како би побегао из затвора, прваг опата је убио, а затим је, да би личио на њега, унаказио своје лице.

Пратећи Вотренова маскирања и демаскирања читалац постаје свеснији *друштвеног покретача*. У последњем поглављу романа *Сјај и беда куртизана* (поглављу „Последње Вотреново оваплоћење”), пошто је Жак Колен ставио у погон све што му је било потребно, и сваког ко му је био потребан, његов план се остварио. Од одбеглог робијаша постао је шеф полиције.⁵⁷ На тој дужности, саопштио је приповедач, задржао се око петнаест година.

⁵¹ Исто;

⁵² Исто, стр. 150.

⁵³ Роман припада *Сликама из приватног живота*. Објављен је 1835. године.

⁵⁴ Роман припада *Сликама из провинцијског живота*. Настајао је у периоду између 1837. и 1843. године.

⁵⁵ На крају романа *Изгубљене илузије* Карлос Херера саветује Лисијена да у људима види *само* оруђа, али да им не допусти да они примете да их на тај начин гледа.

⁵⁶ Роман припада *Сликама из париског живота*. Настајао је у периоду између 1838. и 1847. године.

⁵⁷ „На пољу свих могућих незаконитости, систем полиција–затвор издваја преступништво и ставља га у своју службу. Преступништво јесте, са својом специфичношћу, производ система; међутим, оно такође постаје његов инструмент, и један од точкова у машинерији. Због тога би требало говорити о јединственој целини чија се три елемента (полиција–затвор–преступништво) ослањају једни на друге и стварају непрекидни кружни ток: полицијски надзор омогућава да се у затвор шаљу прекршиоци закона; њих затвор претвара у преступнике, а ови

Вотрен је реализовао оно о чему је, много година касније, писао Мишел Фуко.

Да, и затвор је био велико оруђе регрутовања. Од тренутка у којем би неко стигао у затвор покретао се механизам који би га учинио нечасним; и, када би из њега изашао, није могао да ради ништа друго до да поново постане преступник. Нужно је упадао у систем који би од њега правио или макроа, или полицајца, или доушника. Затвор је професионализовао људе. Уместо да, као у XVIII веку, имамо номадске банде које су лутале по селима, и које су често биле веома дивље, добили смо веома затворену преступничку средину, у коју се полиција добро инфилтрирала, претежно градску средину, чија политичка и економска употребљивост није занемарљива.⁵⁸

Затвор представља учинак *друштвеног покретача*. *Покретача* за који не важи разлика између чувара закона и преступника, јер чувар закона и преступник, односно, онај ко установљени поредак брани и онај ко га урушава, то и нису ништа друго до *маске*. *Маске* што их на себе узимају различити *догађаји страсти* које је Балзак бележио и изучавао. У тренутку кад Вотрен постаје чувар затвора и кад се Балзаков свет заврти тако да га морална начела више не могу вратити у своју перспективу, ми смо део *друштвеног покретача*, део *процеса*, не стања, део *мреже моћи* која није само *репресивна*.

Моћ се одржава, прихваћена је, једноставно зато што не притиска само као снага која говори *не*, него, у ствари, пролази кроз ствари, производи их, изазива задовољство, образује знање, производи дискурс; треба је много пре сматрати продуктивном мрежом која пролази кроз читаво друштвено тело него некаквом негативном инстанцом чија је функција да обуздава.⁵⁹

Колико год да је Балзак желео да примени *пишчев закон* на *скривени смисао* (у том огромном скупу лица, *страсти* и *догађаја*), на *друштвени покретач* за којима је трагао пишући *Људску комедију*, колико год да је тај закон у *скривеном смислу* и *покретачу* видео *болести друштва*, осуђујући их – толико су се *болести друштва*, *скривени смисао* и *друштвени покретач* у њима том *закону* одупирали. Да, *болести друштва* у Балзаковом делу постоје, али не постоје у границама оног *не* које долази споља. Не у границама болести као *не-здрaво(г)*. Оне (*болести друштва*) – показао је то Вотрен, *демон* различитих читања – у Балзаковим романима *живе*. Живе из себе. Са сваким романом иду *даље*, иду *преко* (већ реченог). *Лек* им не треба јер им *лечење* није потребно. *Здравље* доказују вишком (значања) који непрекидно *производе*.

Из наведених примера могло се видети да болест – кад је књижевна тема – од читаоца захтева да преиспита *претпоставке* с којим читању приступа. Да преиспита како болест не би „промашио”. Како је не би *изгубио*, очекујући да му „потврди” оно што о њој, мимо књижевности, зна и мисли.

пак постају мета и помоћно средство полицијске контроле, која неке од њих редовно шаље у затвор.” Мишел Фуко, *Надзирати и кажњавати / Настанак затвора*, превела Ана А. Јовановић, Издавачка књижарница Зорана Стојановиће, Нови Сад, 1997, 274–275.

⁵⁸ Мишел Фуко, *Моћ/знање*, превела Оља Петронић, Mediterran Publishing, Нови Сад, 2012, стр. 49.

⁵⁹ Исто, стр. 122.

Болест као књижевна тема представља, дакле, сасвим посебно искуство, ни са једним другим несравњиво. Несравњиво без драгоценог *остатка*. Да су *болест века* и *светски бол* били сравњени с *знањем* о њима, да су из њих били искључени специфични *језички симптоми* – у том случају, болест и бол одредило би *не* меланхолије и песимизма. Одредило би их тако да се под тежином тог *не* не би видео потенцијал оног *да* које *мутни мамурлук* и *будућности узнемире море* носе у себи. *Болест века* и *светски бол* остали би без могућности да буду *откриће*. Откриће *неизвесности*, *неодредивости* њиховог коначног значења. Откриће *језичке игре* која ту неодредивост производи. Откриће читаоца који у тој игри од болести *добија*, не *губи*.⁶⁰

На исти начин, да су *болести друштва* о којима је говорио Оноре де Балзак биле препуштене *пишчевом закону*, *скривени смисао* у том огромном скупу лица, *страсти* и *догађаја*, односно воља *друштвеног покретача* остала би непозната. Без тог *покретача* Вотрен би био демон из хришћанске моралне парадигме. Не би се могао спустити до Сократових и Платонових демона. Болести друштва биле би *нездром стање*. Овако, *дијагностификоване* из језика, упркос сваком (моралном) суду који долази споља, оне *живе*. Бивају *здраве* да би могле постати *откриће*. Откриће света стављеног у питање.

Док је у *болести века*, односно, *светском болу* и *болестима друштва* болест показала своју *жилавост*, своје *непристајање* на свођење на „нездром, поремећено стање духа”⁶¹ и на „нездром, поремећено стање у неког друштвеној области”,⁶² анализа седам романа – *Излет на пучину* Вирџинје Вулф, *Чаробни брег* Томаса Мана, *Мутна и крвава* Милице Јанковић, *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице, *Куга* Албера Камија, *Данас је среда* Давида Албахарија и *Успон и пад Паркинсонове болести* Светислава Басаре – требало би да покаже како ће болест снагом свог *кретања*, свог *да* које тим кретањем изговара, постепено брисати брану оног *не* у болести као „нездравом стању организма изазваном поремећајем његових животних функција”.⁶³

Болест *физичка* (негде и *фигуративна*)⁶⁴ представља *догађај* у животу четири јунака. Двоје младих на почетку образовног пута – Рејчел Винрејс, у роману *Излет на пучину*, и Ханса Касторпа, у роману *Чаробни брег*, и двоје јунака који су тај пут већ прешли – Емилије Папрат, у роману *Мутна и крвава*, и Ивана Галеба, у роману *Прољећа Ивана Галеба*. Осим као врхунски, одређујући догађај у животу четири болесника, чији пол и животна доб имплицирају другачије *откриће* болести у језику, болест поседује и одређене *моћи*, у односу на које би ваљало да буде сагледана. У роману *Куга* то је моћ да *зарази* (да болесног вртоглаво умножава чинећи здравог *следећим*) и моћ да се *врати* (да обелодани одакле болест у књижевности *долази*); у романима *Данас је среда* и *Успон и пад Паркинсонове болести* – моћ да сама напише своје *порекло* (свог *оца*, свог *Паркинсона*) и моћ да сама напише свој *крај* (језик уместо смрти).

Колико год да је болест у сваком наведеном роману другачија, у једном је иста. Иста у томе што је језик *говори*, а не *дефинише*. То значи да болест није оно што се о њој унапред зна

⁶⁰ О томе шта читалац добија од болести у књижевности биће речи у последњем поглављу „Болест у (не)моћи метафоре”.

⁶¹ *Речник српског језика*, претходно наведено, стр. 97.

⁶² Исто;

⁶³ Исто;

⁶⁴ У поглављима „Болест и нова реч”, „Пробуђени пацови куге” (у случају болести Жана Таруа) и „Деменција Паркинсонове болести”.

– нездраво стање (тела, психе, друштва), већ оно што се у роману *открива*. Незаустављива игра језика. Болест која је *метафора*.

У филозофији језика и лингвистици, па и у књижевној теорији, појму метафоре данас се најчешће придаје сасвим уопштен смисао: свака кохерентна употреба неке речи која није дословна по правилу се сматра метафоричном, тако да појам метафоре не обухвата само нека већ сва, или готово сва, смислена одступања од дословног значења дате речи [...] јер, ако и није близак класичном појму метафоре, модерни појам метафоре својом уопштеношћу подсећа на један други и далеко важнији појам традиционалне реторике, сам појам фигуре.

Оба појма, наиме, указују на исту суштинску особеност језика и упућују на исто поље истраживања: као што модерни теоретичар у сваком смисленом одступању од дословног значења речи по правилу види метафору, па стога тврди да, поред дословног значења, речи могу имати и разнородне метафоричне употребе, тако традиционални реторичар у сваком смисленом одступању од „правог” значења речи по правилу тражи и налази неку фигуру, па стога каже да, поред „правог”, речи могу добити и различита фигуративна значења.⁶⁵

Као што се то из досад наведених примера могло видети, болест у књижевности врло је посебна, врло *књижевна* метафора. Као таква она одступа како од свог дословног значења (*нездраво стање организма изазвано поремећајем његових животних функција*, односно, *нездраво поремећено стање духа*), тако и од фигуративног (*нездраво, поремећено стање у некој друштвеној области*). Одступа од оног *нездрог* у њима. Одступа *виталношћу, здрављем* из себе. Неухватљивом, до краја нерастумачивом – што значи увек *живом* или од сваког тумачења *живљом* – језичком игром од које је саздана.

Кад болест у тумачењу седам романа европске и српске књижевности покаже *шта*, односно, *како* жели и *колико*, односно, *докле* може, пажња ће бити посвећена њеној метафоричној природи. Томе каква је болест метафора кад је „метафора из интуиције”.⁶⁶ Кад не почива на *сличности*, већ на *разлици*. Кад је *здрава* зато што није *ислужена*,⁶⁷ *укрућена*⁶⁸ и без *чулне снаге*.⁶⁹ Кад је кадра да (собом) *постави* питање и *потврди* (сваки) одговор: „Да ли је у болесном свету могућа здрава књижевност – на то питање свако за себе мора тражити одговор. Без изгледа да га заиста, неопозиво, пронађе. Свеједно, ниједно тражење није узалуд. Увек нас, наиме [...] пресретне нешто чему се ни у сну нисмо надали”.⁷⁰

⁶⁵ Леон Којен, „Два приступа метафори”, у: *Метафора, фигуре и значење*, приредио Леон Којен, Просвета, Београд, 1986, стр. 7.

⁶⁶ Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, превео Јовица Аћин, Графос, Београд, 1984, стр. 80.

⁶⁷ „[...] услужене метафоре [...]” Наведено према: Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр. 79.

⁶⁸ „Но, очвршћавање и укрућивање неке метафоре [...]” Наведено према: Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр. 83.

⁶⁹ „[...] похабане и са изгубљеном чулном снагом [...]” Наведено према: Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр. 79.

⁷⁰ Михајло Пантић, *Александријски синдром 5*, Академска књига, Нови Сад, 2021, стр. 198.

II. Болест као излет на пучину

Метафора болести у роману *Излет на пучину* (1915)⁷¹ Вирџиније Вулф

Из сенке великих романа Вирџиније Вулф – *Госпођа Даловеј* (*Mrs. Dalloway*, 1925), *Ка светионику* (*To the Lighthouse*, 1927), *Таласи* (*The Waves*, 1931) и других, романа у којима је наративни поступак развијен до мере о којој се може говорити као о врхунцу како њеног списатељског стваралаштва, тако и модернизма уопште – први роман Вирџиније Вулф *Излет на пучину* (*The Voyage out*), објављен 1915. године, предузима неколико важних *излета*. Један о тих излета Биљана Дојчиновић називала је *излетом у срце модернизма*.⁷² Други би се могао назвати „излетом у срце метафоре болести”, јер болест у њему предузима управо такво путовање. *Путовање* (*voyage*) у своје *срце*. У *срце* које је *изван* (*out*) – на *пучини*. На *пучини* зато што је она „отворено, широко море, непрегледна морска површина”,⁷³ „бескрајни небески простор”,⁷⁴ али и „огромно пространство уопште”.⁷⁵ На *пучини* зато што је она најдаље *изван*. *Изван* до чијег се краја не може стићи. До чијег краја не треба *стићи* већ *стизати*, јер оно што је важно јесте само *кретање*. Само *путовање* кроз које болест, ослобађајући се свог *појма*, постаје ново, другачије *знање*.

На образовни пут⁷⁶ на ком болест даје последњу *лекцију* – упутила се двадесетчетворогодишња Рејчел Винрејс, ћерка богатог бродовласника и трговца. Заједно са оцем Рејчел је кренула у шестонедељну пловидбу ка Амазону. На броду *Еуфросина* са њима су били и њени рођаци Хелен Амброс и Ридли Амброс – аутор неколико књига о чувеном античком лиричару Пиндару; Вилијем Пепер – породични пријатељ, зналац (када је реч о математици, зоологији, економији, грчком језику, исландским сагама, персијској поезији, нумизматици и колском саобраћају), човек обдарен „здравим разумом, али са извесном

⁷¹ Биљана Дојчиновић, „Излет у срце модернизма”, предговор у: Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, превео Лазар Маџура, Службени гласник, Београд, 2013, стр. 427.

Вирџинија Вулф је 1912. године написала роман *Melymbrosia*. Знатно ревидирана верзија изашла је 1915. године под називом *The Voyage out*.

„Мелимброзија је реч коју је Вирџинија Вулф сачинила комбинујући латинску и грчку реч за мед и амброзију, храну бесмртника.” У *дубинама* болести, оним на које нас припрема књижевност, роман *Излет на пучину* представља својеврсну *мелимброзију*. С тим што *бесмртан* (гр. *ambrósios*) не постаје читалац романа *Излет на пучину*, већ је *бесмртна* постаје болест. *Бесмртна* у својој (нераскидивој) вези с језиком.

⁷² Биљана Дојчиновић, „Излет у срце модернизма”, претходно наведено, стр. 439.

„Поступак приказивања свести у овом првом роману још је у зачетку, још увек су границе субјективног доживљаја строге и гласа објективног приповедача јасне, али је, исто тако, видљива тежња да се та разлика потисне, да се бешавно прелази из једног ума у други и да само читалац, захваљујући неотеловљеном гласу наратора, зна шта се коме дешава.”

Роман *Излет на пучину* представља вредан замјетак оног што ће Вирџинија Вулф – као једна од најзначајнијих представника модернизма – написати. О њеном стваралаштву (о модернизму и *модернизму*) Биљана Дојчиновић говори у студијама: *Сусрети у тами / Увод у читање Вирџиније Вулф*, Службени гласник, Београд, 2011; *Право сунца – другачији модернизми*, Академска књига, Нови Сад, 2015; *Градови, собе портрети*, Књижевно друштво „Свети Сава”, Београд, 2006.

⁷³ *Речник српског језика*, претходно наведено, стр. 1078.

⁷⁴ Исто;

⁷⁵ Исто;

⁷⁶ Биљана Дојчиновић наводи да се роман *Излет на пучину* може „донекле читати и као Bildungsroman [...] Но уместо ступања у живот с јасним опредељењем, главна јунакиња романа умире.” Наведено према: Биљана Дојчиновић, „Излет у срце модернизма”, претходно наведено, стр. 410–411.

празнином у души”;⁷⁷ као и Клариса Даловеј и њен супруг Ричард Даловеј, каријерни политичар.⁷⁸

Разлог због ког је Вилеби Винрејс повео своју ћерку на пут била је жеља да је васпита на начин на који је мислио да би то њена покојна мајка желела. Пошто је рано остала без ње, Рејчел је одрасла у Ричмонду са теткама, „малим, прилично бледим женама”,⁷⁹ које су редовно ишле у цркву, непрестано сређивале фиоке и страховале од њеног оца.

Тетке су се много плашиле њеног оца. Он је био велика мрачна сила у кући, преко које су се оне држале за велики свет који се сваког јутра представља у *Тајмсу* [...]. Отац је био доброћудан према њима, али их је омаловажавао. Она [Рејчел] је увек узимала здраво за готово да је очев став правилан и да је заснован на идеалној вредносној скали, где је живот једног лица апсолутно важнији од живота другог, и да су на тој скали оне много безначајније од њега.⁸⁰

После разговора са Хелен Амброс, Вилеби Винрејс одлучио је да прихвати њену понуду и ћерки, уместо да је води са собом на Амазон, дозволи да остане са Амбросовима у малој енглеској колонији Санта Марина у Јужној Америци.⁸¹

Боравак на новом месту – у непознатом свету, али међу људима какве је познавала – Хелен Амброс посветила је томе да образује Рејчел, девојку која није имала формалног образовања и није се кретала у великом друштву.

Ова девојка, иако има двадесет четири године, никада није чула да мушкарци жуде за женама и, док јој нисам објаснила, није знала како се рађају деца. Њено незнање у вези с другим важним стварима [...] било је потпуно. Мени се чини не само глупо него и криминално тако васпитавати људе. Ако изузмемо њихову патњу, то објашњава зашто су жене такве какве су – а право је чудо да нису и горе. Преузела сам на себе обавезу да је просветлим и сада је она, иако још увек пуна предрасуда и склона претеривању, мање-више разумно људско биће [...] Сад се молим богу да ми неки младић прискочи у помоћ; хоћу да кажем, неко ко би с њом отворено разговарао и доказао колико је већина њених идеја о животу апсурдна.⁸²

Својој нећаки Хелен Амброс обезбедила је *сopствену собу*.⁸³ Собу у којој је Рејчел могла да „свира, чита, размишља, пркоси свету”.⁸⁴ Када је реч о друштвеном животу – који се у Санта Марини одвијао у хотелу, међу онима који су били „трговци, аристократе, збуњени

⁷⁷ Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, превео Лазар Маџура, Службени гласник, Београд, 2013, стр. 101.

⁷⁸ Биљана Дојчиновић, „Излет у срце модернизма”, претходно наведено, стр. 413. и 414.

Ауторка говори о међусобној повезаности романа у богатом опусу Вирџиније Вулф, опусу који отвара роман *Излет на пучину*. Романи су, навела је, повезани тако као да су у питању „поглавља једног великог романа”. С тим у вези могу се уочити сличности, као и разлике између јунака Вирџинијиног првог и њених потоњих романа. На пример, на Хелен Амброс, јунакињу романа *Излет на пучину*, подсећа госпођа Ремзи, јунакиња романа *Ка светионику* (1927). Такође, јунаци који немају тако значајну улогу у роману *Излет на пучину* – као што су то Клариса и Ричард Даловеј – у потоњем роману *Госпођа Даловеј* заузимају централно место. Не само што се њихова улога значајно променила већ се променио и њихов карактер. На пример, Ричард Даловеј – „у *Излету на пучину* изгледа много живљи него у *Госпођи Даловеј* [...] Он ће забављати Рејчел разним причама а на самом растанку, препуштајући се импулсу, узнемирити је изненадним пољупцем [...] Такво дечачки неодговорно понашање могли бисмо у каснијем роману приписати само Питеру Волшу, никако угледном господину Даловеју.”

⁷⁹ Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 152.

⁸⁰ Исто, стр. 230.

⁸¹ Место Санта Марина у Јужној Америци географски је непостојеће. Реч је о измишљеном, фиктивном месту.

⁸² Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 103–104.

⁸³ Та соба одговарала је соби о којој је Вирџинија Вулф писала у есеју *Сopствена соба*, 1929. године.

⁸⁴ Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 132.

млади интелектуалци, безобзирне старе госпође”⁸⁵ – за њен развојни пут од највећег значаја био је однос са двојицом другова Сент Џоном Херстом и Теренсом Хјуитом.

Двадесетчетворогодиши Сент Џон Херст био је предавач на Кембриџу, младић који је неговао изразито потцењивачки став према женама, што је навело Рејчел да за њега каже: „Ружан у телу, одвратан у мислима”.⁸⁶ У Санта Марину дошао је како би решио дилему да ли да остане предавач или да почне да се бави адвокатским позивом. Оно што га је највише одликовало, сам је то приметио, била је завист.

Завидим свима. Не подносим људе који раде нешто боље од мене – чак и савршено апсурдне ствари – конобаре који балансирају с гомилом тањира – чак и Артура, зато што је Сузан заљубљена у њега. Хоћу да ме свет воли, а не воли ме. Мислим да је то делом због мог изгледа.⁸⁷

За разлику од Сент Џона Херста, двадесетседмогодишњи Теренс Хјуит био је младић „великих страсти и променљиве енергије”.⁸⁸ Као син сеоског племића школовао се у Винчестеру и Кембриџу. Када му је отац погинуо у лову, школовање је морао да напусти. Звања није имао, али страст јесте, и то према књижевности. Теренс Хјуит желео је да напише роман. *Писање*, чак и сам *покушај*, доносило му је *огромно задовољство*.⁸⁹

Рејчел и Теренс Хјуит заљубили су се једно у друго. После изненадног и исхитреног пољупца који је доживела на броду *Еуфрасина*, пољупца Ричарда Даловеја,⁹⁰ током ког је осећала само „тежину његовог тела и храпавост његовог образа”,⁹¹ у Рејчел се пробудило осећање „да живот са собом носи бескрајне могућности о којима није никад размишљала”.⁹² Једну од тих *могућности* представљао је њен однос са Теренсом Хјуитом.

Након неког временаведеног у стицању знања и упознавању живота, заједно са Сент Џоном Херстом, Теренсом Хјуитом, Хелен Амброс и брачним паром Флашинг, Рејчел је кренула на судбоносни излет бродом до домородачких насеобина. Господин и госпођа Флашинг и Хелен Амброс пре пута детаљно су размотрили план експедиције, која им се није учинила ни опасном, нити тешком. Напротив, представљала је праксу коју су Енглези у то доба године спроводили да би куповали драгоцености од урођеника. С похода су се сваког пута враћали „неоштећене душе и тела”.⁹³ Међутим, та *неоштећеност* није била искуство Рејчел Винрејс. Убрзо по повратку са експедиције, осетила је јаку главобољу. Та главобоља представљала је *звоно* којим се болест огласила.

Већ на првим страницама романа, много пре него што ће се сасвим *обзнанити* главобољом, болест је почела да се открива неколиким индикативним језичким симптомима –

⁸⁵ Биљана Дојчиновић, „Излет у срце модернизма”, претходно наведено, стр. 416.

⁸⁶ Вирцинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 212.

⁸⁷ Исто, стр. 218.

⁸⁸ Исто, стр. 232.

⁸⁹ „А писање пружа изузетно задовољство, чак и сам покушај.” Наведено према: Вирциније Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 233.

⁹⁰ Погледати фусносту 78.

⁹¹ Вирцинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 81.

⁹² Исто;

⁹³ Исто, стр. 285.

једног кишног октобарског поподнева, кад су се господин Ридли Амброз и госпођа Хелен Амброз упутили ка броду *Еуфросина* Вилебија Винрејса.

Господин Амброз био је озбиљан. „У његовом држању, по уснама које су се померале, могли сте да наслутите да је у питању замишљеност”.⁹⁴ Госпођа Амброз била је тужна, толико да није могла да задржи сузе. Патила је због тога што је у Лондону оставила децу, не би ли зиму провела са мужем у Јужној Америци. Патња коју је осећала учинила је да „њен ум личи на рану изложену да се суши на ваздуху”.⁹⁵

Испрва пешачки, потом фијакером и на крају чамцем брачни пар приближио се броду. Кроз сутон успели су да виде контуре једара, јарболе и тамну заставу. Старац који их је довезао дотле рекао им је да ту заставу бродови из целог света каче у дану кад испловљавају. И господину и госпођи Амброз она се учинила као „кобан знак и тренутак за слутњу”.⁹⁶ Међутим, без речи су устали, покупили своје ствари и попели се на палубу.

Како је образовни пут Рејчел Винрејс, пут на ком је последњу *лекцију* дала болест, почео испловљавањем брода *Еуфросина*, и како је за ток тог пута велики значај имала Хелен Амброз, важно је задржати се неколико тренутака на претходно описаној сцени – на *уму* Хелен Амброз и броду *Еуфросина*, са чијег се јарбола вијорила застава. Важно је зато што је већ у тој сцени болест показала шта *може*. Односно, где је треба *тражити* да би се дошло до њене *пучине*.

Тог кишног октобарског поподнева, као контрастна слика *уму* госпође Амброз, *уму* што је подсећао на *рану изложену да се суши на ваздуху*, стајала је слика *замишљеног* Ридлија Амброза, оног који није могао усмеравати Рејчел на путу који се завршава метафором болести. Није упркос томе што се бавио *књижевношћу* – у којој метафора (болести) избија на *пучину*.

Ридли Амброз, рекла је за њега Хелен, био је *најташтији* човек.

Молили су те да предајеш, понудили су ти титулу, а нека луцкаста жена хвалила је не само твоје књиге него и лепоту – рекла је да си ти оно што би Шели био да је доживео педесет пет година, и да је пустио браду. Стварно, Ридли, мислим да си најташтији човек кога знам.⁹⁷

Између себе и света Ридли Амброз поставио је јасну *баријеру*. Тачније, поставио их је више.

Тако су сви били свесни да ће, поштујући одређена правила, као што су тачност и тишина, кувајући добро и обављајући друге ситне дужности, ода⁹⁸ за одом бити на задовољавајући начин враћена у свет, и да ће они делити континуитет научновог живота. Нажалост, како старост поставља једну баријеру између људи, учење другу, а пол трећу, господин Амброз је у својој радној соби био неколико хиљада миља далеко од најближег људског бића, које је у овој кући неминовно било – жена.⁹⁹

⁹⁴ Исто, стр. 11.

⁹⁵ Исто;

⁹⁶ Исто, стр. 12.

⁹⁷ Исто, стр. 105.

⁹⁸ Реч је о Пиндаревим одама. Господин Амброз их је приређивао.

⁹⁹ Вирцинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 181.

Једна од *баријера* Ридлија Амброза била је она коју је изградило његово учење – наука о нечему *ненаучном*, о књижевности. Рејчел је у *сопственој соби* – коју јој је Хелен на броду обећала, а у Санта Марини обезбедила – била потребна *књижевност*, а господин Амброз јој је могао понудити језик који није говорила¹⁰⁰ и *логос* (*lógos*), филозофски дискурс, који књижевност, *митос* (*mýthos*), песништво – суспендује. Једном приликом, док је Рејчел показивао своју библиотеку у Санта Марини, ставио је руку на Платонову књигу, прву у низу „малих тамних књига”,¹⁰¹ и упитао је: „Али каква је вајда од читања ако не читаш грчки? Уосталом, ако читаш грчки, не треба да читаш ништа друго, то је чисто губљење времена – чисто губљење времена.”¹⁰²

Старогрчког лиричара Пиндара, ког је Ридли Амброз изучавао, и чије је оде у Санта Марини приређивао, и античког филозофа Платона, на ког је указао Рејчел, повезује незанемарљива нит. У чувеном дијалогу *Држава* Платон је из свог идеалног полиса протерао песнике и песништво, остављајући унутар њега места само за „химне боговима и похвалне говоре намењене добрима”.¹⁰³ Разлога због којих је то учинио има четири, и они су *онтолошке*, *епистемолошке*, *психолошке* и *васпитне* природе. Кад је реч о прва два разлога, Платон је песништво, за разлику од филозофије, видео као последицу *надахнућа*. Како у његовом стварању не учествује *разум* и није базирано ни на каквом *знању*,¹⁰⁴ оно не може довести до *истине* – до умног, ноетског, света форми или идеја, света који је вечан, непроменљив, увек једнак себи јер је изван простора и времена.

Песништво је, према Платону, *мимезис* (*mímēsis*), опонашање, представљање света у ком живимо. Света који је чулно спознатљив, самим тим пропадив. Света сени, привида. Као такво, као подражавање не оног што *јесте*, идеје ствари, већ њене *појаве* (*phainómenon*), оно из онтолошких и епистемолошких разлога треба да буде искључено из идеалне државе.

Не само што не досеже до истине песништво представља и *опасност* по други и трећи слој становника идеалне државе (по чуваре и произвођаче, који су разумом слабије обдарени од владара-филозофа) зато што песник „буди, храни и ојачава онај део душе који разара разумност”,¹⁰⁵ а песништво „гаји и залива оно што би требало да се осуши”.¹⁰⁶ Слушајући

¹⁰⁰ У питању је грчки језик. Непознавање тог језика указивало је на недостатак формалног образовања. Док су пловили бродом ка Санта Марини, Клариса Даловеј је рекла да би дала десет година живота само да зна грчки. „Не знати грчки значи бити варварин, те су жене осуђене на варварство само зато што су жене.” Биљана Дојчиновић, „Излет у срце модернизма”, претходно наведено, стр. 423.

¹⁰¹ Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 182.

¹⁰² Исто;

¹⁰³ Платон, *Држава*, превели Албин Вилхар и Бранко Павловић, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1976, стр. 309.

¹⁰⁴ Платон, *Ијон*, *Гозба*, *Федар*, превод и напомене Др Милош Н. Ђурић, Култура, Београд, 1970, стр. 22 и 101. У дијалогу *Ијон* Платон каже да песнички занос или надахнуће има магнетску снагу Херакловог камена, која привлачи песника, рапсоду и слушаоца. Песништво у надахнућу настаје, рапсод га у надахнућу преноси, а слушаалац га надахнут прима. Сократ закључује да рапсод Ијон ни о једној од вештина о којима Хомер пева нема знање – што значи да о њима не може да говори тачно, а ако не говори тачно, то значи да обмањује. Да би избегао то да га Сократ прогласи неправичним човеком, Ијон „признаје” да ствара у надахнућу, речима: „многа је лепше да ме сматрате за оног човека који је богом понесен”.

У сличној позицији у којој се пред Сократом налази рапсод Ијон, у дијалогу *Гозба* налазе се Аристофан, најчувенији писац комедија, и Агатон, добитник награде на надметању трагичара. Они потврђују да је Сократ у праву кад каже да је прави песник онај ко је способен да састави и комедију и трагедију. Познато је да у оно време писци трагедија нису били и писци комедија, и обрнуто. Сократ на основу те праксе изводи закључак да песници немају знање о песничкој вештини, јер кад би га имали, били би у стању да се огледају и у трагедији и у комедији. Као што је Ијон бирао признање да ствара у надахнућу како би избегао осуду да је неправичан човек, тако и Аристофан и Агатон под одређеним „условима” одговарају Сократу оно што је Сократ од њих желео да чује. У дијалогу стоји да су обојица били поспани, „први је заспао Аристофан, а када је већи био дан и Агатон”. Ни рапсод Ијон, ни песници Аристофан и Агатон заправо не износе своје мишљење о *песничком знању*.

¹⁰⁵ Платон, *Држава*, претходно наведено, стр. 307.

¹⁰⁶ Исто, стр. 309.

Хомерове и Хесиодове приче о боговима и јунацима, у којима су они приказани као аморални или у ситуацијама у којима обмањују људе, чувари и произвођачи подстакнути су на то да такве обрасце понашања и сами следе.

Супротно аргументацији из X књиге *Државе*, у којој се из онтолошких и епистемолошких разлога од песништва опростио сасвим, у II и III књизи Платон је оставио простора за то да Хомерови и Хесиодови епови, уколико буду били подвргнути озбиљној цензури, ипак остану у идеалној држави. „Чини се, дакле, да најпре морамо надzirати митотворце, и да треба одвојити оно што су добро срочили, а што нису – одбацити”.¹⁰⁷ Та цензура подразумевала је искључивање свих оних делова који нарушавају моралну беспрекорност богова и јунака. Тек тако прерађене митове, чији психолошки утицај не може бити рђав, „даћемо дадиљама и препоручићемо мајкама да их причају деци и да тиме више негују њихове душе него њихова тела рукама”,¹⁰⁸ рекао је Платон.

Песништво за које је у идеалној држави остављен простор, јер такво песништво може да изврши своју васпитну улогу, испевао је Пиндар. У *Првој олимпијској оди* (оди Хијерониму Сиракушанину) стоји:

Милина пјесме што људима смртним сваку власт даје
У руху истине често одјене лаж и прида јој
Истинску вриједност и част,
ал’ су каснији дани
најбољи свјedoци.
Човјеку пристоји о бозима зборити лијепо,
Јер тиме незнатније заслужује пријекор.
Танталов сине!¹⁰⁹ Друкчије о теби но стари пјеваћу ја¹¹⁰

Другачије певање на које се обавезао Пиндар рађа песништво у ком ништа не угрожава моралну изузетност богова и јунака. У *Историји хеленске књижевности* Милош Ђурић нагласио је колико Пиндарови „богови својом моралном чистотом одударају од Хомерових”.¹¹¹ Песник их је *очистио* „од кривица и мрља, колико год је то могуће”,¹¹² не би ли од мита у свом песништву начинио морални еталон.

Нит која увезује Пиндара и Платона, а односи се на васпитну улогу песништва, у том се *чвору* не зауставља, већ да иде даље, све до господина Ридлија Амброза. Развојни пут главне јунакиње, пут који се завршава *пучином* болести, претпоставља излазак из очеве и *очинских* сенки. Имајући у виду то да су васпитни принципи, делатни и код Пиндара и код Платона, такви да *сенку* бацају, Рејчел Винрејс нису били потребни. Њој је требало оно што остаје изван *сенке*. Изван *баријера*. Изван платоновске и пиндаровске *цензуре*. Требала је (опасан) пут којим митос, за разлику од логоса, *може*. Којим *иде* кад не долази до идеје – *непроменљиве* и

¹⁰⁷ Исто, стр. 57.

¹⁰⁸ Исто, стр. 57–58.

¹⁰⁹ Танталу, Зевсовом сину, богови су били веома наклоњени. Међутим, он је ту љубав злоупотребио. Антички митови говоре о томе да је Тантал одавао тајне богова, али и да је од богова украо амброзију и нектар. Из жеље да искуша истину о њиховом свезнању, Тантал је на комаде исекао свога сина Пелопа и послужио богове његовим месом. Они су то, наравно, прозрели. Пелопа су оживели, а Тантала казнили вечним мукама – да гладан и жедан стоји у бистрој води, под дрветом пуним плода. Кад год би кренуо ка воћки или да заграби воде, грана и вода помериле би се од њега.

¹¹⁰ Марко Вишић, *Антологија старе хеленске лирике*, Октоих, Подгорица, 2000, стр. 188.

¹¹¹ Милош Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, Издавачко предузеће Народне Републике Србије, Београд, 1951, стр. 232.

¹¹² Исто, стр. 233.

непропадиве. Било јој је потребно оно што мења перспективу, оно што разбија (фало)гоцентричну¹¹³ структуру и чини да се живот види изван ње.

По доласку у Санта Марину, Рејчел је изговорила: „Идемо да видимо живот”¹¹⁴ У том сагледавању живота могла јој је помоћи само она чији је ум био *песнички*.¹¹⁵ Само она која се филозофијом одмарала од веза.

У описаној сцени укрцавања на брод *Еуфрасина*, о уму Хелен Амброз речено је да подсећа на рану (*wound*) изложено да се суши на ваздуху.¹¹⁶ Како на енглеском, тако и у српском језику, именица *рана* има широк значењски опсег. Може бити рана ткива, али и рана психе или душе, изазвана широким спектром узрочника. То што је остављена да се суши на ваздуху могло би да сужава њено значење на рану ткива, али не нужно. Све су ране, свака на свој начин, остављене неком *ваздуху* да на њему зацељују. Рана госпође Амброз, рана која није *сасушена*, остављена је, у разноликости своје (могуће) *природе*, догађају сушења, процесу који се не завршава.

Тако дочарана Хелен Амброз, на палуби брода *Еуфросина*, док је њен супруг читао Пиндара – бавила се *везом*, Атениним изумом¹¹⁷ и традиционално женским послом. „Пошто не зна грчки, Хелен мора да се задовољи платном по коме пише иглом”¹¹⁸ Управо тако – иглом *пише* – јер се иглом збиља *писало*. Писале су оне које су уместо *мастила* имале *конац*. Вез је био њихов *текст*. Њихов *излаз* из ћутања. Излаз који се *понавља* (свака жена има свој вез), али тако да је у сваком понављању *другачији* (конац никад није исти). Свака *нит* у везу је важна. Не може се одстранити, а да се *текст* не опара.

Хелен је била усредсређена на текст који је *везла*, на вез који живи као *женски палимпсест*. И од тог текста, с времена на време, мало се одмарала, ничим другим до филозофијом.

Овако, наредила је да јој разбој за вез поставе на палубу, са сточићем са стране, на којем је стајала отворена једна црна књига из филозофије. Одабрала је конац из вишебојног клупка које јој је лежало у крилу и ушивала црвени у кору дрвета или жути у речну бујицу. Радиле је на великој слици тропске река која протиче кроз тропску шуму, где ће пегави јелен на крају брстити мноштво воћа, банана, поморанци и циновских нарова, док ће група голих домородаца

¹¹³ „Модерно друштво је ’фалоцентрично’, како би рекли постструктуралисти, а видјели смо и да је ’логоцентрично’, јер вјерује да нам његови дискурси омогућују изравни приступ цјеловитој истини и присутности ствари. Jacques Derrida је та два назива стопио у сложеницу ’фалогоцентрично’, што бисмо грубље могли превести енглеском ријечи *cocksure* – ’самоувјерено као пијетао на буњишту’. Управо таквој самоувјерености, помоћу које се одржавају они који у својим рукама држе сполну и друштвену превласт, супротставља се ’семиотичка’ проза Virginije Woolf.” Terry Eagleton, *Књижевна теорија*, превела Миа Перван-Плавец, SNL, Загреб, 1987, стр. 202–203.

¹¹⁴ Вирцинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 106.

¹¹⁵ „[...] њен ум личи на рану изложу да се суши на ваздуху.” Вирцинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 11.

¹¹⁶ “[...] her mind was like a wound exposed to dry in the air [...]” Virginia Woolf, *The Voyage Out*, <https://www.gutenberg.org/files/144/144-h/144-h.htm#link2HCH0008>.

¹¹⁷ Атена је „покровитељица државе и оног што државу штити, као што су правосуђе и закони, зидине, пристаништа и сл. Заштитница је земљорадње, пчеларства, а нарочито занатства: у својству културне хероине проналази плуг, кола, ватру, бројеве, разбој итд.” Владета Јанковић, *Именик класичне старине*, претходно наведено, стр. 56.

¹¹⁸ Биљана Дојчиновић, „Излет у срце модернизма”, претходно наведено, стр. 426.

бацати цилите у ваздух. Између бодова погледала би у страну и прочитала реченицу о суштини материје или о природи добра.¹¹⁹

„Вез и филозофија представљени су тако да филозофија изгледа као одмор од веза. Тај обрнути, неочекивани поредак могао би да се припише Хелениној неукости или неразумевању, да је представљена као лакомислена особа. Али није, те је иронијски и скоро пародијски набој ове сцене јасан”,¹²⁰ закључила је Биљана Дојчиновић.

Иронија долази из моћи *веза* као *књижевног текста* кадрог да (за *суштину материје и природу добра*, на пример) отвара увек нове перспективе. Да учини да се ствари виде на другачији начин. Да се *виде* као начин на који се *виде* јер изван *погледа* оне, заправо, не постоје. Платон се песништвом у својим филозофским дијалозима обилато служио (сваки *скок* до идеје у суштини је песнички),¹²¹ али је песништво из идеалне државе протерао (односно, предложио је његову строгу цензуру). Песништво је опасно не зато што не може до идеје, већ зато што ту идеју – као *једну, непроменљиву и непропадиву* – може да *изазове* (зато га је неопходно контролисати).¹²²

И управо из своје *иронијске* моћи, из *вртоглавице* своје вишезначности, текст оне чији је ум био *песнички*, изазвао је *логос* болести. Хелена, несвесна значења свог текста, односно, онога куда (све) он (вез) *може*, наговестила је пут којим ће Рејчел кренути пошто види све што треба да види у урбаном свету Санта Марине. *Тропском реком*, кроз *тропску шуму* у дубини копна, тамо где *голи домороци бацају цилите у ваздух*, тамо где ће се заразити болешћу која ће себе као *нездрави стање* ставити у питање.

Поред *ума* госпође Амброз, у описаној сцени укрцавања ваљало би истаћи још један језички симптом болести. Реч је о самом броду *Еуфросина*, са чијег се јарбола вијорила застава.

Назив брода који је своју посаду водио до енглеске колоније у Јужној Америци у основи има старогрчку реч *εὐφροσύνη*, која значи *веселе, радост*. Еуфросина је, такође, било име једне од три Харите, три Зевсове ћерке које су својом игром и песмом увеселавале богове. Аглаја (Сјајна), Талија (Цветна) и Еуфросина (Весела)¹²³ обично су биле дружбенице Муза, као и „божанстава која имају везе са уметничким стварањем, као што су Аполон, Атина, Хефест или Дионис”.¹²⁴

Значење назива брода *Еуфросина* наговештава оно што је болест у роману *Излет на пучину* донела. Пут на који је Рејчел кренула, пут на ком је *видела живот*¹²⁵ и на крају оболела

¹¹⁹ Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 32.

¹²⁰ Биљана Дојчиновић, „Излет у срце модернизма”, претходно наведено, стр. 426.

¹²¹ У VII књизи *Државе* о односу идеја према стварима, односу који представља чисто филозофско, онтолошко питање, говори се, парадоксално, у миту, *причи о пећини*. Платону филозофу потребан је Платон песник да би предочио истину, да би осветлио онтолошки свет и саму идеју добра, извор свега што је исправно и лепо, „господарицу која даје истину и ум”. Платон, *Држава*, претходно наведено, стр. 209.

¹²² О начину на који песништво „изазива” идеју – *једну, непроменљиву и непропадиву* – више у последњем поглављу „Болест у (не)моћи метафоре”.

¹²³ Код Роберта Гревса Еуфросина је „добро расположење”. Наведено према: Роберт Гревс, *Грчки митови*, превео Бобан Веин, Фамилет, Београд, 2008.

¹²⁴ Владета Јанковић, *Именик класичне старине*, претходно наведено, стр. 148.

¹²⁵ „Идемо да видимо живот.” Наведено према: Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 106.

од непознате болести – почео је укрцавањем на тај брод. На брод из чијих је дубина – дубљих од вода којима је до своје одреднице пловио, из дубина значења његовог назива – исијавала нека посебна *радост*. Радост повезана – упућивала је на то улога Харите, дружбенице богова у чијим је рукама било уметничко стварање – са оним што књижевност може. Да *отвори* болест за другачија читања.

О броду *Еуфрасина* речено је следеће:

Усамљенија је од каравана који прелази пустињу; и бескрајно је тајанственија јер се креће сопственом снагом и одржава се сопственим средствима. Море би могло да је подари смрћу или неком нечувеном радошћу, и нико за то не би знао. Она је невеста која хрли своје мужу, девица која не познаје мушкарце; у својој крепкости и чистоти могла би да се пореди са свим лепим стварима, јер лађа има споствени живот.¹²⁶

Као језички симптом брод *Еуфросина* упућује на болест која је управо таква – *усамљена, бескрајно тајанствена, креће се сопственом снагом и одржава сопственим средствима*. Море ком се препушта, на које испловљава, на ком прави *излет* – може донети и *смрт* и *нечувену радост*. *Смрт* уколико *усамљеност, тајанственост, сопствена снага и сопствена средства* буду били занемарени. Уколико из њих болест не буде била тумачена. *Нечувену радост* пак донеће уколико се болест на свом путу прати. Прати до *краја, до пучине* неизрецивости на којој се *усамљеност, тајанственост, сопствена снага и сопствена средства* завршавају. Завршавају *открићем* њихове вишезначности. *Открићем* моћи да се у исто време буде и *невеста која хрли свом мужу и девица која не познаје мушкарце*. Да се буде оно што би из перспективе *замишљеног* Ридлија Амброза, из филозофске *озбиљности*, из логике суда било чиста *контрадикција*.

На том и таквом броду, видело се кроз сутон кишног октобарског поподнева, вијорила се застава.

Кроз сутон који се спуштао, нејасно су видели¹²⁷ контуре једара, јарболе и тамну заставу која је позади лепршала на ветру.

Када је чамаца пристао уз пароброд и старац спремио весла, рекао је још једном, показујући горе, да бродови из читавог света истичу ту заставу на дан кад испловљавају. У мислима обоје путника, плава застава се учини као кобан знак и тренутак за слутњу, али свеједно устадоше, узеше ствари и попеше се на палубу.¹²⁸

Господин и госпођа Амброз заставу су прочитали као *кобан знак*. Старац који их је довезао до брода као знак да брод тог дана испловљава. Иако је била *једина* која лепршала на ветру, застава није била *једна*. Она је *антиципирала* будућа збивања, како су је видели господин и госпођа Амброз, али и *понављала* познату праксу, како ју је видео старац који их је до брода довезао. Међутим, осим тога што је *антиципира* и *понављала*, застава је и *проговарала* о болести кад је метафора, *књижевна*. Кад је *усамљена, бескрајно тајанственоста*, кад *креће се сопственом снагом и одржава сопственим средствима*. Кад *здравље* није изван ње, већ у њој. У њеној *моћи* да је на другачији начин прочитају господин и госпођа Амброз и старац којих их је довезао чамцем. У *моћи* због које како заставу, тако ни болест, не треба свести на њихове *узроке*, нити на *последнице* (у случају заставе то су *исповљавање и лоше предсказање*), већ их треба *ухватити* на *пучини* њихове вишезначности.

¹²⁶ Исто, стр. 32.

¹²⁷ Нејасно су видели Хелен и Ридли Амброз.

¹²⁸ Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 12.

„Јесам ли дошао на ово путовање да бих добио реуму или запаљење плућа”,¹²⁹ изговорио је Ридли Амброз док се узнемирено кретао с краја на крај своје собе на броду, кајући се што се уопште упутио у Јужну Америку. Осим њега, Вилијем Пепер се такође жалио на своје здравље. За разлику од господина Амброза, који се плашио да на путу не оболи од реуме или запаљења плућа, господин Амброз се „са” реумом укрцао на брод. Ова двојица зналаца боловала су од болести која има своју *дијагнозу*, своју *идеју*, свој *појам*. У њиховом случају, за разлику од случаја Рејчел Винрејс, болест није постала оно на шта грчке речи *rheumatismós* (*струјање, протицање*) и *rheîta* (*ток, струја*) упућују. Није *захватила* језик, што значи да није постала *митосом*, причом, већ је остала у границама свог *логоса*. Оног што болест *јесте* – појам, односно, дијагноза.

За разлику од случаја Ридлија Амброза и Вилијема Пепера, на истом месту, на броду *Еуфрасина*, једна јунакиња јесте оболела од болести којом се *заразио* језик. Реч је о Клариси Даловеј. Током олује, у простору и времену који се мере недокучивом вољом ветра и воде, догодила јој се *морска болест*. Лежала је у својој бродској соби, док су око ње били размештени лавори. Пошто је у собу ушла Хелен Амброз, Клариса је отворила једно око. „Добила је тако невероватно расуту слику.”¹³⁰ Међутим, када је олуја прошла, свет је поново „попримио форму; више нису били атоми који лете у празном простору већ људи који се возе тријумфалном лађом на плећима мора [...] људски ум, који се такође одвезао, још једном се закачио за стара веровања.”¹³¹

Невероватно расута слика света наспрам света који има *форму*, света иза ког стоји *људски ум* *закачен за стара веровања* – представља не *пораз* у који болест води, већ *прилику* коју даје. Прилику да се преиспитају како форме у којима се свет спознаје, тако и веровања која ће човека надживети. Простор и време као чисте или априорне форме чулности¹³² не постоје током (морске) болести. Заправо, *постоје* као форме које више *не постоје*. Постоје као оно чега нема, а било је на снази. *Стара веровања*, што се преносе као неупитне вредности, *изван* простора и времена вредност губе. Губе, заправо, *ум* који би се за њих могао *закачити*. Кад слика почне да се расипа, кад стара веровања изгубе вредност, односно, кад изгубе *ум* као свој *предуслов*, односно, кад се болест ослободи свог *логоса*, долази се до *руба*. *Руба* језика. До *ивице* на којој: „Слушамо говор језика”.¹³³ *Слушамо* „на тај начин што допуштамо да нам каже своју *кажу*”.¹³⁴ Да нам болест *каже* своју *кажу*. „Догађај који влада у *кажи*”.¹³⁵

Иако је болест Кларисе Даловеј донела *расуту слику*, она (болест) ипак није била „амбициозна” колико болест Рејчел Винрејс. Клариса Даловеј вратила се својој свакодневици, *старим веровањима* и њиховом *предуслову*, док је Рејчел Винрејс, видећемо, остала „шћућурена на дну мора”.¹³⁶ Током свог образовног пута она је упознавала свет. Многе представе о њему, многе *слике* свесно *растурала*. Међутим, последња спознаја до које је на том путу дошла није била њена. Последња образовна лествица није била намењена Рејчел, већ њеном читаоцу, његовом *образовању*. „Амбициозна” болест донела је *море* (*расутих слика*). Испловила је на *пучину* на којој Рејчел није могла да плива, али њен читалац може. Он има

¹²⁹ Исто, стр. 29.

¹³⁰ Исто, стр. 75.

¹³¹ Исто, стр. 76.

¹³² Према Канту најнижи ниво спознаје представља *опажање* – спознаја на нивоу чулности. Током те спознаје долази до синтезе осета у опажаје, и то преко априорних форми чулности – простора и времена.

¹³³ Мартин Хајдегер, *На путу к језику*, превео Божидар Зеџ, Федон, Београд, 2007, стр. 253.

¹³⁴ Исто;

¹³⁵ Исто, стр. 258.

¹³⁶ Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 364.

прилику да спозна оно што је *спознало* Рејчел. Језик као *последњу* истину образовног процеса. Језик као *прву* истину болести (у књижевности).

По доласку у Санта Марину, као што је то већ речено, Хелен Амброз пожелела је да јој у процесу (пре)васпитања Рејчел Винрејс, у процесу њеног изласка из очеве *сенке*, у помоћ прискочи младић који би с Рејчел „отворено разговарао и доказао колико је већина њених идеја о животу апсурдна”.¹³⁷ Од двојице младића, двојице пријатеља, тако различитих – Теренса Хјуита и Сент Џона Херста – тај младић био је Теренс Хјуит. За то зашто не Сент Џон Херст, већ он, Теренс Хјуит – разлога је неколико, а ниједан не искључује болест. Односно, сваки разлог у вези је с *припремом* за њен *излет на пучину*.

Сент Џон Херст волео је да „седи сатима с ногама на заклону камина, разговарајући о филозофији и богу, о својој јетри и срцу, и о срцу својих пријатеља”.¹³⁸ Жалио се на реуму што је свако мало осећао, померајући шаку тако да се могло чути „крцкање окошталих кверга”.¹³⁹ Страховао је да ће му та иста реума, што је био случај са његовом мајком, хроничним инвалидом, на крају напасти и срце.

Болест као дијагноза и извор страха повезује Сент Џона Херста са Ридлијем Амброзом и Вилијемом Пепером. Како болест у окирима дијагнозе „држи” начин на који се болест *чита*, реченице којима је дочаран процес читања Сент Џона Херста ту везу – везу између њега и двојице зналаца склоних успостављању *граница* (баријера) – на једном дубљем плану потврђују.

Док је читао,¹⁴⁰ повремено је механички отресао пепео цигарете и окретао лист, а цела поворка дивних реченица улазила је под његово велико чело и марширала кроз његов мозак у правом поретку. Чинило се да би овај процес могао да се настави још читав сат или више, док цео пук не промени положај, да се врата нису отворила и да није ушао младић, склон гојазности, с великим босим стопалима.¹⁴¹

Младић који је ушао и прекинуо читање Сент Џона Херста био је Теренс Хјуит. Чим се појавио, започео је разговор са Херстом. Врло брзо дошло се до тога у чему се двојица пријатеља разликују, односно зашто је Рејчел на њеном образовном путу био потребан младић попут Хјуита.

„Не, у томе се нас двојица разликујемо”, рече Хјуит. „Ја кажем да је све различито. Не постоје ни двоје људи који су исти. Узми сада себе и мене.”

„И ја сам тако некад мислио”, рече Херст. „Али сада су све типови. Немој узимати нас – узми овај хотел. Могао би да нацрташ кругове око мноштва њих и никада не би изашли напоље.”¹⁴²

¹³⁷ Исто, стр. 104.

¹³⁸ Исто, стр. 167.

¹³⁹ Исто, стр. 215.

¹⁴⁰ Читао је трећи том књиге *Историја пропасти и пада Рима* (1776) британског историчара и писца Едварда Гибона (Edward Gibbon, 1737–1794).

¹⁴¹ Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 114.

¹⁴² Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 115.

Да би дивне реченице кроз мозак могле *марширати*, формирати *поворку* и поштовати *прави поредак* – неопходна је категорија *типа*. *Поворка* и *поредак* подразумевају разврставање прочитаног у познате *обрасце*, *моделе*, *врсте*.¹⁴³ Разврставање захваљујући ком бива *обрисана* свака *индивидуалност*, *различитост* онога што у те *обрасце*, *моделе*, *врсте* треба да буде сврстано.

Појму *типа*, који у основи има *кружну* форму исписану узрочно-последичним следом закључивања, Хјуит је супротставио идеју *различитости*. Та идеја нарушава стабилност сваке форме. Његова опаска не изненађује, имајући у виду то да се младић занимао за *језик*. Био је *писац*. На питање Рејчел Винрејс какве романе пише, одговорио јој је да жели да напише роман о *тишини*, *ћутању* (*Silence*).¹⁴⁴

„Хоћу да напишем роман о ћутању”, рече он, „о стварима које људи не кажу. Међутим, потешкоће су огромне.”¹⁴⁵

Теренс је трагао за оним што не може бити изговорено, али као *ћутање*, *тишина* (*Silence*) може бити написано. Његово „интересовање за тишину, оно неизговорено, истовремено значи прихватање и ступање корак даље од појмовног у речима”.¹⁴⁶ Тај посао задавао му је *огромне потешкоће*, али му је пружао *изузетно задовољство*.

А писање пружа изузетно задовољство, чак и сам покушај.¹⁴⁷

За Теренсов однос са Рејчел Винрејс, заправо, за оно што је Рејчел у том односу могла да добије – важно је и било и то што је Хјуит у себи имао „нечег женског”.¹⁴⁸ Што је могао да усвоји „женску тачку гледишта”,¹⁴⁹ и да разуме да причати о женама није исто што и *причање жена*. У једном тренутку рекао је Рејчел:

„Замисли само: почетак је 20. века и до пре неколико година ниједна жена није излазила сама и није ништа причала. Током више хиљада година, тај чудни тихи неприказани живот одвијао се у позадини. Наравно, ми увек пишемо о женама – злоупотребљавамо их, подсмевамо им се или их обожавамо, али то никад не долази од самих жена. Верујем да још увек не знамо како оне живе, шта осећају или шта тачно раде [...] Видиш, приказује се мушко виђење ствари.¹⁵⁰ Замисли један воз – петнаест вагона за мушкарце који пуше. Зар ти то не натера крв у главу? Да сам ја жена, некеме бих просуо мозак? Зар се ти не смејеш нама? Зар не мислиш да је све то велика подвала? Ти, хоћу да кажем – како тебе све то погађа?”^{151, 152}

¹⁴³ Значење појма *тип* јесте „образац, модел, врста”. Наведено према: Иван Клајн, Милан Шипка, *Велики речних страних речи и израза*, Прометеј, Нови Сад, 2008, стр. 1247.

¹⁴⁴ "I want to write a novel about Silence [...]" Virginia Woolf, *The Voyage Out*, <http://www.gutenberg.org/files/144/144-h/144-h.htm#link2НСН0016>.

¹⁴⁵ Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 233

¹⁴⁶ Биљана Дојчиновић, „Излет у срце модернизма”, претходно наведено, стр. 430.

¹⁴⁷ Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 233

¹⁴⁸ Исто, стр. 267.

¹⁴⁹ Исто, стр. 226.

¹⁵⁰ „Занимљиво је да у овом роману млади мушкарац отвара оне проблеме којима ће се, деценију и по касније, бавити нараторка *Сопствене собе*.” Биљана Дојчиновић, „Излет у срце модернизма”, претходно наведено, стр. 425.

¹⁵¹ Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 229–230.

¹⁵² „У једној ранијој верзији, Рејчел је та која изговара критику патријархата, те се Џулија Бригс пита зашто је у коначној верзији дато Теренсу да је изговори. Можда је сматрала да није у складу с ликом Рејчел, или би звучало као феминистичко бунцање када би га изговарала жена. То што Теренс исказује овај суд, пише Џулија Бригс,

Теренс Хјуит – свестан тога да се глас жена дуго није чуо, да се женско виђење света није могло прочитати – питао је Рејчел који је њен став о тако *утишаној* женској перспективи. Живећи без институционалног образовања, уз тетке које је њен отац, као и њу, омаловажавао, потврђујући тако своју *супериорну* и њихову *инфериорну* позицију на „идеалној вредносној скали”,¹⁵³ *скали* која се увек исписује на *телу* жене – Рејчел је могла да му одговори само: „Ти немаш појма шта значи бити млада жена [...] Погледала га је право у очи [...] Ту су страхови и агоније”.¹⁵⁴

Напустивши очеву кућу у Ричмонду, Рејчел је напустила *центар* (Лондон), у ком је била невидљива, у корист *периферије* (Санта Марине – енглеске колоније), где је почела да се развија. Већ је било речи о томе да су Рејчел и њене тетке везу са *великим светом*,¹⁵⁵ светом што је слику о себи градио у *Тајмсу*, одржавале преко Вилебија Винрејса, који је „био велика мрачна сила”.¹⁵⁶ Излазећи из *сенке* коју је та *сила* бацала, Рејчел је доспела на ону *другу, мање вредну* страну. Страну на којој *просветљује*¹⁵⁷ жена чији је ум изражен (књижевном) метафором болести, жена која се *филозофијом* одмарала од *веза*. Доспела је тамо где се воли писац књиге о *ћутању, тишини*. Човек који усваја *женску тачку гледишта*. Нашла се на месту на ком болест није ни *дијагноза*, ни извор *страха*, већ *откриће*. Не за њу, већ за њеног *читаоца*.

До болести као језичког, књижевног *догађаја* Рејчел је учинила све што је требало учинити. На периферији је читала, *посматрала*,¹⁵⁸ тумачила, деконструисала старе и градила нове, властите слике. Када је реч о читању као незаменљивој фази њеног развојног пута, Рејчел се у својој *сопственој соби* окретала књигама које су је *трансформисале*. Посебан утисак на њу оставиле су Ибзенове драме, нарочито *Луткина кућа* (1879).

Далеко од тога да ју је мучила досада или да је изгледала расејано, била је скоро апсолутно усредсређена на читање, а из дисања, које је било споро али пригушено, видело се да је цело њено тело спутано активношћу свести. На крају је нагло затворила књигу, легла на леђа и дубоко удахнула, што је знак чуђења које увек обележава прелазак из имагинарног у стварни свет.¹⁵⁹

После неког времена: „Мисли су јој одлутале од Норе, али је наставила да размишља о стварима које јој је сугерисала књига, о женама и животу”.¹⁶⁰ Драма о Нори Барнакл *отворила* је и *оставила* својој читатељки перспективу из које се каже *не* позицији *објекта, лутке* – прво очеве, а потом мужевљеве. *Кућу за лутке* Нора Барнакл напустила је како би испунила своју

значи да га је ауторка учинила необично оштроумним, али и да сугерише да би мушкарци, такође, били на добитку од спознавања грешака из прошлости.” Биљана Дојчиновић, „Излет у срце модернизма”, претходно наведено, стр. 425.

¹⁵³ Вирцинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 230.

¹⁵⁴ Исто, стр. 231.

¹⁵⁵ „[...] велики свет који се сваког јутра представља у *Тајмсу* [...]” Наведено према: Вирцинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 230.

¹⁵⁶ Исто;

¹⁵⁷ „Преузела сам на себе обавезу да је просветлим [...]” Наведено према: Вирцинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 104.

¹⁵⁸ Одговор Рејчел Винрејс на питање: „Шта гледаш?”, прво питање које јој је поставио Теренс Хјуит, био је „Људска бића”. Наведено према: Вирцинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 145.

¹⁵⁹ Исто, стр. 132.

¹⁶⁰ Исто, стр. 133.

прву дужност – ону према себи. Та дужност подразумевала је императив да се од *објекта* постане *субјектом*, кадрим да свет (религију, морал, дужности, обавезе...) и себе (заљубљеност и љубав) стави у питање. Подстакнута Нориним избором, и Теренсовим питањем „како тебе све то погађа?“, ¹⁶¹ Рејчел је почела да *чита* свој живот и преиспитује властиту *луткину кућу*:

Увек се покоравала оцу, баш као и оне, али су на њу стварно утицале тетке; оне су градиле ону фину, помно саткану суштину њиховог породичног живота. Биле су мање достојанствене али природније од оца. Сав њен гнев био је усмерен на њих; анализирала је сада тај њихов свет с четири оброка, са убитачном педантношћу и са слугама на степеништу у пола једанаест, анализирала га и тако силно пожелела да га смрска у комадиће. ¹⁶²

Пошто је распарала *помно саткану суштину* властитог живота у Ричмонду, Рејчел је могла да донесе суд о *озбиљном* свету „који се сваког јутра представља у *Тајмсу*“. ¹⁶³ Дружећи се са представницима тог света у хотелу у Санта Марини, о њему је стекла непосредан утисак. Тај утисак уопште није био позитиван:

Сад беше доспела до једне од оних узвишица, које су резултат извесне кризе, с којих се свет најзад показује у својим правим сразмерама. Уопште јој се није допадао његов изглед – цркве, политичари, баксузи и тешке подвале – људи као господин Даловеј, као и господин Бакс, Евелин и њене брбљарије, госпођа Пејли с блокадом пролаза. ¹⁶⁴

Откривши *центар* на *периферији*, Рејчел је била спремна да крене корак даље – *дубље* у копно, *дубље* у периферију. Да крене на пут који је ономад, на палуби брода *Еуфрасина*, Хелен Амброз исписала *везом*. Експедиција на коју се Рејчел упутила са својом рођаком, Теренсом Хјуитом и Сент Џоном Херстом организовали су господин и госпођа Флашинг како би, осим тога да задовоље своју љубопитљивост, од урођеника откупили драгоцености које ће касније, по много вишим ценама, продавати дамама у Лондону.

Река је кривудавао протицала у тами [...] Стајали су у празном простору међу великим деблима, а слабашно зелено светло, које се померало горе-доле, показивало им је где се налази пароброд на који ће се укрцати.

Када су сви стали на палубу, схватили су да је реч о бродићу који је неколико минута лагано подрхтавао испод њих, а онда мирно кренуо кроз воду. Чинило им се да улазе у срце ноћи јер се дрвеће затварало испред њих [...] Дубоки мрак имао је онај уобичајени ефекат одузимања жеље за комуникацијом, јер су речи звучале тихо и неуверљиво; пошто су неколико пута прошетали палубом, окупили су се, снажно зевајући и зурећи у исту тачку дубоко у мраку на обали. ¹⁶⁵

Сваком члану експедиције чинило се да улази у *срце ноћи*. Међутим, то како речи могу да звуче *тихо* и *неуверљиво* истински су доживели само Рејчел Винрејс и Теренс Хјуит. Након што се посада искрцала из бродића, њих двоје су се одвојили од осталих.

¹⁶¹ Исто, стр. 230.

¹⁶² Исто;

¹⁶³ Исто;

¹⁶⁴ Исто, стр. 278.

¹⁶⁵ Исто, стр. 286.

„Ти ме волиш?“, упита коначно Теренс, с муком прекидајући тишину. Говорење или ћутање – обоје је представљало напор јер док су ћутали, били су силно свесни међусобног присуства, а речи су биле превише тривијалне или превише крупне.¹⁶⁶

Изједначени напором који су причињавали, *говорење* и *ћутање* упућивали су једно на друго. На немогућност да једно *искључи* друго. Речи би постајале *превише тривијалне* или *превише крупне* у тренутку када се њима *ћутање* покушало изразити *сасвим*. А ћутати а разумети се (без говора) није се могло до *краја*. Пред Теренсом Рејчел се гласно запитала: „Јесам ли заљубљена – да ли ово значи бити заљубљен – да ли ћемо се венчати?“¹⁶⁷ Рејчел није знала може ли *ово (this)*,¹⁶⁸ *ово* што ћутећи разуме, подвести под појам заљубљености. Да ли *ово* одговара значењу које појам заљубљености има? Хоће ли појам заљубљености о *овом* рећи нешто што оно није? Њено *ово*, док га је ћутала, значило је много тога. Изговорено, можда ће значити нешто друго. Слично су стајале ствари и са срећом. Само што су овог пута Рејчел и Теренс постигли *договор* око тога да *ово* јесте срећа.

„Ово је срећа, претпостављам.“ А онда рече Теренсу: „Ово је срећа.“

Он понови одмах за њом: „Ово је срећа“, након чега схватише да им се то осећање истовремено јавило.¹⁶⁹

На свом развојном путу, кроз комплексно осећање љубави коју је осећала према Теренсу Хјуиту, Рејчел је дошла до тачке у којој се запитала да ли је *ово – оно?* Да ли је све ово (*различито*) што осећам дефиниција тог осећања? Из наведеног питања које је поставила себи и Теренсу – даље су водила два пута. На први би Рејчел изашла *заборавом* питања. Тад би *ово* постала заљубљеност, односно, љубав без дилеме. На тај пут није избила. Метафора болести извела ју је на други. На пут на ком је њена *свест* била стављена у питање. Потопљена у *море* (језика), у ком је била *читљива* – читљива на граници *нечитљивости*,¹⁷⁰ на граници *отворености* за „различита читања“¹⁷¹ – не себи, не Теренсу (писцу књиге о *тишини, ћутању*), нити било ком другом од јунака, већ читаоцу романа *Излет на пучину*.

Одлазак *најдаље у унутрашњост*¹⁷² у Рејчелин живот донео је болест. Инфекција се десила тихо, неприметно, неопажено, негде *испод, између* предочених дешавања. Био је то *неисприповедан* догађај. По повратку са експедиције у Санта Марину, једног врелог поподнева, болест се огласила тешком главобољом која је опхрвала Рејчел. Она и Теренс седели су на тераси, под тендом. До њих је допирао звук таласа, чије је „разбијање [...] о обалу звучало као уздисање неког исцрпљеног створа“.¹⁷³ Теренс је наглас читао Милтона. Рејчел је

¹⁶⁶ Исто, стр. 301.

¹⁶⁷ Исто, стр. 302.

¹⁶⁸ "Am I in love—is this being in love—are we to marry each other?" Virginia Woolf, *The Voyage Out*, <http://www.gutenberg.org/files/144/144-h/144-h.htm#link2НСН0016>

¹⁶⁹ Вирцинија Вулф, *Излет на пучину*, стр. 304.

¹⁷⁰ Текст нам „ускрађује смисао целине, па нам је стога – нечитљив“. Наведено према: Новица Милић, А, В, С *dekognstrukcije*, Народна књига / Алфа, Београд, 1997, стр. 89.

¹⁷¹ Исто;

¹⁷² Док су се пловили реком, „Флашинг им је сугерисао да погледају леву обалу – ускоро ће проћи покрај пропланка на којем се налази колиба где је, десетак година раније, од грознице умро Макензи, чувени истраживач, готово надамак цивилизације – Макензи, поновио је, човек је који је отишао најдаље у унутрашњост“. Наведено према: Вирцинија Вулф, *Излет на пучину*, стр. 298.

¹⁷³ Исто, стр. 348.

сачекала да дође до краја строфе, и тек му је онда рекла за своју главобољу. Теренс се престравио. Позвао је Хелен да им помогне. Она ју је увела у кући и сместила у постељу, из које Рејчел више није устала.

Бол који је осећала у глави био је последица убрзања *темпа* болести. Од тихе, на *уласку* неприметне, болест је постала *видљива, врућа*. Таква да се није могла игнорисати.

Прва веза коју је прекинула била је она између Рејчел и *обичног света* у њеној непосредној близини.

Требало је да прође цело јутро, затим поподне, а на тренутке се напрезала да пређе међу обичан свет, али је схватала да су врелина и nelaгода створиле јаз између њеног и тог обичног света, који није могла да премости.¹⁷⁴

Немоћ да се премости *јаз* (између два света) значила је остајање у властитим *мислима*, док болест *одузима* сећање и *враћа* тело.

Сећање на оно што је претходно осећала или на оно што је радила и о чему је размишљала три дана раније, потпуно је ишчезло. С друге стране, сваки предмет у соби, па и сам кревет и њено тело, с различитим удовима и њиховим различитим осетима, постајали су сваким даном све значајнији. Била је потпуно одсечена и неспособна да успостави везу са остатком света, изолована, сама са својим телом.¹⁷⁵

А тело је било *болно*. Болест се у њега *уписала*, и у њему наставила да пише онако као болест пише – *женски*.¹⁷⁶ Из властите жеље, из себе не као *појма*, већ као места *разлике*.

Уместо везе с *обичним светом*, и сећања на оно о чему је размишљала свега неколико дана раније – Рејчел је (пред својим очима) пратила *брзу* смену *врелих, крвавих призора*.

Тих шест дана она стварно није била свесна спољашњег света, јер је целу пажњу морала усмерити на праћење врелих, крвавих, брзих призора који су непрестано пролазили пред њеним очима. Знала је да је од огромне важности да их прати и да схвати њихово значење, али је увек каснила да би могла да чује или види нешто што би објаснило све то. Због тог разлога су лица – Хеленино, медицинске сестре, Теренсово, докторово – која су се повремено гурала врло близу ње, била онеспокојавајућа зато што су одвраћала њену пажњу и зато што је губила нит.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Исто, стр. 351.

¹⁷⁵ Исто, стр. 352.

¹⁷⁶ Биљана Дојчиновић, *Гинокритика*, Књижевно друштво „Свети Сава”, Београд, 1993, стр. 27.

Болест (*она*) пише *женским писмом* (*l'écriture féminine* – појмом су се служиле француске феминистичке теоретичарке Елен Сиксу, затим Лис Иригареј, Јулија Кристева и друге). „Премисе француске феминистичке теорије дела су неофројдовског психоаналитичара Жака Лакана (Jacques Lacan), структуралистичка критика Ролана Барта (Roland Barthes) и деконструкционистичка филозофија Жака Дерида (Jacques Derrida) [...] Суштина овог писања је, по француским ауторкама, у томе што оно подрива лингвистичке, синтаксичке и метафизичке конвенције патријархалног, западњачког начина писања.” Болест *пише* тако што подрива логоцентричну представу о себи као *нездравом стању*. Подрива враћајући *здравље*, јер болест у књижевности није пут до смрти, већ пут до језика (у ком постаје *откриће*).

¹⁷⁷ Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 363.

Рејчел се трудила да докучи значење призора који су је опседали. Међутим, призори су били *бржи* од ње. *Покретне слике* измештале су смисао.¹⁷⁸ Рејчел није могла да га *ухвати*. Оно што је требало да *чује* и *види* – могло се *чути* и *видети* пре него што би она *стигла*.

Моћ да разуме, колико год *немоћна* била, као и осећање да је разумевање важно – говорили су о Рејчелиној свести. О томе да је још увек *ту*. *Ту* док је несвесно – које је болест *ослободила* и начинила својим *стањем* – куљало. *Ту* док је *жеља* болести бивала *желећа машина* што је *тутњила*, *брујила на дну несвесног*.¹⁷⁹

Међутим, четвртог поподнева одједном није више могла да разликује Хеленино лице од самих призора; њене усне су се шириле док се нагињала над креветом и почела је да фрфља неразумљиво као и остали. Призори сви беху део неке завере, неке авантуре, неког бекства. Карактер дешавања непрестано се мењао, иако је иза тога увек постојао неки разлог који је морала покушати да схвати. Час су се налазили међу дрвећем и дивљацима, час на мору, час на врховима високих кула; час су скакали; час летели. Међутим, таман пред избијање кризе, нешто би неминовно кврцнуло у њеном мозгу, тако да би цео напор морао да крене из почетка.¹⁸⁰

Четвртог дана боловања лице које је долазило од *споља* Рејчел више није *ометало* у разумевању призора. То лице се с призорима *изједначило*. Попут њих постало је *неразумљиво*. Рејчел се није трудила да *размрси* Хеленино *фрфљање*, да схвати шта јој она говори (тај део образовног пута био је готов). И даље је пратила само призоре. Пратила их је као *причу* коју је болест причала. Као *заверу* (против одсутног *неког*), као *авантуру* (у непознатом *нечем*), као *бекство* (у недокучиво *нешто*). *Прича болести*, односно, *болест као прича* – непрестано је мењала свој *карактер*. *Разлог* који би ту промену могао да јој објасни, колико год покушавала да га ухвати, био је једнако далеко. Далеко зато што се болест (на путу до *мора*) ослобађала како Рејчелине *свести*, тако и сваког *смисла* који је та свест покушавала да досегне.

Гушила се од врућине. Лица су се коначно удаљила; пала је у дубоку лепљиву воду, која се на крају затворила над њеном главом. Ништа није видела и ништа није чула осим слабог потмулог шума мора које се ваљао над њом. Иако су сви њени мучитељи мислили да је мртва, она се само *шћућурила* на дну мора. Лежала је тамо, понекад видећи таму, понекад светлост, а свако мало неко ју је превртао на дну.¹⁸¹

Када је болест тело загрејала до *гушења*, уместо призора болести, болест се *излила*. Постала је *море*, *дубока лепљива вода* у коју је Рејчел била потопљена. Из које није могла да изрони, јер се вода била *затворила над њеном главом*. У којој није могла да се креће, већ је била *шћућурена* на њеном *дну*. То што у води није могла да плива, да у њој рони и из ње израња, већ је била *превртана* на њеном *дну*; то што није могла да види ништа друго до *таму* и

¹⁷⁸ Terry Eagleton, *Књижевна теорија*, претходно наведено, стр. 182.

За Лакана: „Несвјесно је тек непрестано кретање и дјеловање означитеља чији су нам означени често недокучиви зато што су *потиснути*. Стога Лакан говори о несвјесном као о сталном ишчезавању и испаравању значења, као о бизарном, готово нечитком 'модернистичком' тексту који своје најскровитије тајне зацело никад неће открити интерпретацији.”

У случају Рејчел Винрејс *најскровитија тајна несвесног* постаје *најскровитија тајна болести*, и болест ће је ипак *открити*, и то тако што ће је шапнути – с *пучине*.

¹⁷⁹ Жил Делез, Феликс Гатари, *Анти-Един*, превела Ана Моралић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1990, стр. 43. и 90.

Жеља је код Делеза ослобођена „три заблуде” за њу везане: „недостатак, закон, означитељ”. Она је *желећа машина*, а желеће машине „тутње, брује на дну несвесног”.

Више о несвесном као *желећој производњи* у наредном поглављу.

¹⁸⁰ Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, стр. 363, 364.

¹⁸¹ Исто, стр. 364.

светлост и чује само *потмули шум мора* над главом – значило је да је *свест* дошла до краја, до краја својих моћи.

Рејчел је (на *периферији*, у Санта Марини) спознала оно што је спознати могла (своју *луткину кућу* из *сопствене собе*; *центар* кроз своје представнике у хотелу; заљубљеност све до сложене игре *именовања*, игре да ли је *ово – оно?*). Пошто ју је болест обузела, трудила се да разуме *призоре*, *причу* коју је (из ње) причала. Да разјасни *језик*, *писмо* болести. Међутим, то се не може, па није могла ни Рејчел. Последња лествица (образовања) – она на којој се сагледава улога језика (у знању о болести) – *спознала* је њу. Препустила је свом *мору*, својој *пучини*, на којој је *значење* „резултат потенцијално бескрајне игре означитеља, а не појам привезан за реп појединог означитеља”.¹⁸²

Међутим, у дугим временским интервалима лежала би једино свесна да јој тело плута на кревету и да је њен дух сатеран у неки далеки део тела, или је побегао и сад лута по соби. Све што је видела представљало је напор, али јој је најтеже било када би видела Теренса јер је он присиљавао да повеже дух с телом у жељи да се нечега сети. Она није желела да се сећа; сметало јој је када су покушавали да узнемире њену самоћу; желела је да буде сама. Није желела ништа друго на свету.¹⁸³

Напор који је требало да уложи да би се нечега сетила Рејчел није желела или није могла да га уложи. *Време сећања* је прошло. Тело је *плутало на кревету*. Дух је био *сатеран*, одбегао, некуда је *лутао*. Све осим *самоће*, самоће у *мору*, у *дубокој лепљивој води* болести више није имало *вредност*, односно, представљало је *напор*. Реметило *тишину* коју је *неизрецивост* болести, *неухватљивост* њеног *течног* стања донела.

На питање Ридлија Амброза да ли је доктор Родригез задовољан Рејчелиним стањем, Теренс Хјуит је одговорио: „Сасвим [...] Болест само треба да прође свој ток”.¹⁸⁴ За њих двојицу *ток* је представљао пут до *излечења*. Пут на ком се здравље враћа, смењује болест. Међутим, за болест, за оно што болест (у књижевности) *жели* – *ток* је пут до *мора*, *излет на пучину*. На том путу *здравље* се болести не супротставља, већ из ње *исцјава*. Из *вишегласне тишине* која се на пучини чује. *Тишине* до које није могло да добаци „расправљање о сваком симптому и његовом значењу”¹⁸⁵ Сент Џона Херста, ни смењивање пред Рејчелином постељом једног невештог доктора другим нешто вештијим, нити је могло да добаци Теренсово очајање.

Ту *тишину* Рејчел је нарушила једним *осмехом*. *Препознавањем* после ког су уследили: повратак у болест, тренутак смрти, осећање *савршене среће* и излазак у свакодневицу.

Погледао ју је. Очекивао је да на њој примети неку страшну промену, али ничег није било. Заиста је изгледала врло мршава, и, колико је успевао да види, врло уморно, али била је иста као и увек. Штавише, видела га је и препознала. Насмешила му се и рекла: „Здраво, Теренсе.”

Она завеса која беше тако дуго времена навучена између њих, одмах ишчезе.

„Па, Рејчел”, узврати он уобичајеним гласом, на шта она сасвим отвори очи и насмеши се оним присним осмехом. Он је пољуби и узе је за руку.

„Страшно је бити без тебе”, рече он.

Она га је још увек гледала и смешила се, али се убрзо нека малаксалост или сметеност усели у њене очи и она их поново затвори [...] По слабашној светлости било је немогуће приметити било какву промену на њеном лицу. Неизмерно осећање смирености обузе Теренса,

¹⁸² Terry Eagleton, *Књижевна теорија*, претходно наведено, стр. 141.

¹⁸³ Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно наведено, стр. 370

¹⁸⁴ Исто, стр. 359.

¹⁸⁵ Исто, 354.

тако да уопште није имао жељу да се помери или да говори. Било је готово са оним страшним мучењем и нереалношћу последњих дана, сад беше дошао у стање савршене извесности и мира. Свест му је почела да ради природно и с лакоћом. Што је дуже тамо седео, дубље је бивао свестан мира који је попуњавао сваки делић његове душе. Једном је задржао дах и оштро ослушнуо; она још увек дише; наставио је да размишља неко време; чинило се да заједно размишљају; чинило му се да је истовремено и она и он; а онда је поново ослушнуо; не, престала је да дише. Утолико боље – то је смрт. То није ништа; само престанеш да дишеш. То је срећа, то је савршена срећа.¹⁸⁶

Из мора, из дубоке лепљиве воде Рејчел је изронила повезујући, за трен, дух са телом. Препознала је Теренса. Осмехнула му се присно, а онда ју је болест вратила к себи. *Малаксалост* и *сметеност*, приметио их је Теренс Хјуит у њеним очима, означили су тренутак у ком је болест последњи пут подигла моћни талас и Речел учинила сасвим својом. Својом у мору сличном Кратиловој¹⁸⁷ реци у коју се „не може закорачити двапут”¹⁸⁸ (то, заправо, „није могуће учинити ниједанпут, јер се непрестано мења”).¹⁸⁹ Својом у мору¹⁹⁰ због чије се живе, бесконачне игре разлике болест не може свести на нездраво стање организма изазвано поремећајем његових животних функција. Не може јер море то не дозвољава. У њему се свака сигурност (*организам, поремећај, животне функције...*) растаче у веселом открићу могућности да се пред болешћу буде више од пацијента. Да се буде читалац њене здраве неизрецивости.

Из мора се не иде даље. Рејчел Винрејс је морем, на броду *Еуфрасина*, броду који представља језички симптом болести, пошла на свој образовни пут. Морем ју је метафора болести учинила својом последњом образовном лествицом. Море се не напушта. Остаје се на његовој пучини.

Тренутак смрти и излазак у свакодневицу засебни су догађаји. Догађаји који се посматрају оданде одакле их је посматрао Теренс, стојећи „изван” мора. Одатле се видело да је Рејчел врло мршава, врло уморна, али иста као и увек. Под slabим осветљењем није се могла приметити било каква промена на њеном лицу. Док је Рејчел дисала, Теренс је постајао свестан мира који је попуњавао сваки делић његове душе. Та два процеса – Рејчелино дисање и мир који је Теренса обузимао – одвијала су се паралално. Сваки по својој жељи, и сваки у свом времену. Теренсу се чинило да размишљају заједно. А онда се једно размишљање прекинуло. Теренс је тај прекид чуо. Рејчел је (само) престала да дише. Била је то смрт – ништа, срећа, и то савршена.

За море, за дубоку лепљиву воду на чијем је дну Рејчел била шћућурена – могло би се рећи да ју је само носила крају, односно, да је тренутком у ком је Рејчел престала да дише и вода нестала. Да је пресушила. Могло би се рећи, истина, међутим, цена „тачности” тог закључка платила би се искључењем краја који је вода, заправо, донела. Краја на ивици одакле се болест сагледава не као нездраво стање организма изазвано поремећајем његових животних функција, већ као откриће њене живе многозначности. Њене живе неизрецивости.

¹⁸⁶ Исто, стр. 376.

¹⁸⁷ Кратил је био ученик античког филозофа Хераклита.

¹⁸⁸ Корнелије Квас, *Истина и поетика*, Академска књига, Нови Сад, 2011, стр. 82.

¹⁸⁹ Исто;

¹⁹⁰ Биљана Дојчиновић је истакла да „море у романима Вирџиније Вулф стоји као симбол за многозначност и сталну промену”. Биљана Дојчиновић, „Излет у срце модернизма”, претходно наведено, стр. 420.

Смрт је представљала предуслов за повратак у свакодневицу. У свет који је наставио да живи без Рејчел.

У тај свет Теренс Хјуит *пао* је из *савршене среће*. Посматрајући болест „изван” *мора*, „изван” *дубоке лепљиве воде* – за њега је *ивица* била Рејчелино дисање. Кад се оно зауставило, кад је смрт показала да је *само* то, да је *лака*, да долази на *прстима* – Хјуит је остио олакшање. Потпуно, али тренутно.

Када је видео ходник и сто с шољама и тањирима, изненада му сину да постоји свет у којем никад више неће видети Рејчел.

„Рејчел! Рејчел!”, вриснуо је, покушавајући да јој се врати. Они га, међутим, спречише и одгураше низ ходник и у собу далеко од њене. У приземљу су чули топот његових стопала док се борио да се ослободи; а два пута су чули како из свег гласа виче: „Рејчел, Рејчел!”¹⁹¹

Живот у хотелу, прво вече по Рејчелином одласку, био би сасвим предвидљив да се није догодила јака олуја.

Затим настаде дубока тишина, као да се грмљавина повукла у себе. Гости таман беху почели поново да једу када вихор хладног ваздуха улете кроз отворене прозоре, подижући столњаке и сукње, муња сину и одмах иза ње затутњи грмљавина тачно над хотелом. Киша поче да шиба и зачуше се звукови затварања прозора и лупања врата који прате олују [...] Муње су сада севале чешће, обасјавајући лица као да ће бити фотографисана, изненађујући их у напетом и неприродном изразу. Прасак грома уследи одмах и груну свом силином.¹⁹²

За разлику од *удара грома* с краја романа *Чаробни брег* Томаса Мана, *удара* „који нам је већ свима био познат; она заглушујућа детонација дуго припремане кобне смеше безумља и раздражености – један историјски ударац грома”,¹⁹³ олуја у Санта Марини није била кобна. Био је то гром из *блиске будућности*. Гром као наговештај „великог распада”,¹⁹⁴ као алузија на то да су „Британија и свет какав знају на издисају”.¹⁹⁵ Свету и Санта Марини није се у том тренутку догодио рат – „нездравно, поремећено стање”¹⁹⁶ друштва. Невреме се стишало. Свет, чији је мир накратко био нарушен, вратио се у своје *лежиште*.

Из тог *лежишта* болест се није читала као *море*, као *дубока лепљива вода*. Болест је била једна од више различитих (болести). Била је страх од смрти.

„А ви се враћате сутра?”, упита госпођа Торнбери, гледајући у госпођу Флашинг.

„Да”, одговори она.

„Заиста човеку није жао што се враћа”, рече госпођа Елиот, држећи се жалостиво, „после свих болести.”

„Плашите ли се да ћете умрети?”, упита подругљиво госпођа Флашинг.

„Мислим да се тога сви плашимо”, рече достојанствено госпођа Елиот.

¹⁹¹ Вирцинија Вулф, *Излет на пучину*, претходно неведено, стр. 377.

¹⁹² Исто, стр. 391–392.

¹⁹³ Томас Ман, *Чаробни брег*, др Милош Ђорђевић и Никола Половина, Београд, 2006, стр. 709.

¹⁹⁴ Биљана Дојчиновић, „Излет у срце модернизма”, претходно наведено, стр. 415.

¹⁹⁵ Исто;

¹⁹⁶ *Речник српског језика*, претходно наведено, стр. 97.

„Мислим да смо сви кукавице кад смрт пређе на ствар”, рече госпођа Флашинг, трљајући образ о наслон столице. „Сигурна сам да ја јесам.”¹⁹⁷

У свету без Рејчел болест је изгубила *море*. Постала је оно што мора бити, мора кад се о њој не пита књижевност – дијагноза за коју лека има или га нема. Тамо и *овде* – у хотелу у Санта Марини, и у нашој *свакодневици* – болест нема *симптоме* који из *језика* наговештавају њено појављивање. Симптоме попут *ума* Хелен Амброз и брода *Еуфрасина*, са чијег се јарбола вијорила *застава*. Болест није оно што је показала у случају Рејчел Винрејс – *лекција* у којој се повлаче *нити* од којих је исткана. *Нити* захваљујући којима болест прави *излет на пучину*. Испловљава у своју *тишину*, тамо где *здравље* (вишезначности) представља њен нераскидиви део. Тамо где је *радост* знак да се *здравље* болести открило.

¹⁹⁷ Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, стр. 395.

III. Болест и нова реч

Метафора болести у роману *Чаробни брег* (1924) Томаса Мана¹⁹⁸

Попут Рејчел Винрејс и двадесеттворогодишњи Ханс Касторп,¹⁹⁹ главни јунак романа *Чаробни Брег* Томаса Мана, кренуо је на образовни пут који је обележила болест, усмеривши га к језику. Његова „Санта Марина” била је санаторијум *Бергхоф*, у близини Давоса. Касторп се у *Бергхоф* упутио како би посетио свог рођака Јоахима Цимсена, сина полусестре своје покојне мајке, озбиљно болесног официрског приправника, ког је проблем с плућима (у санаторијуму се лечио тад већ пола године) зауставио у полагању официрског испита и онемогућио му да ступи у службу. Посета је била ограничена на три јунске недеље. По истеку тог времена Касторп је намеравао да се врати у родни Хамбург и „свој живот опет настави тачно тамо где га је за тренутак морао напустити”.²⁰⁰ Међутим, посета се претворила у седам година живота у санаторијуму, током којих је Касторп учио, лечио се и волео. Први светски рат означио је крај његовог боравка у *Бергхофу* и почетак неизвесности живота на бојном пољу на које је *пао*.

Као и Рејчел, и Касторп је рано остао без мајке. Умрла је пред порођај, од емболије. Касторпу је тад било свега пет година. У седмој години дечак је изгубио и оца. Ханс Херман Касторп тешко је поднео женину смрт. Фирма „Касторп и син”, због лошег психичког стања у ком је био, претрпела је велике губитке. Током инспекције силоса, психички врло ослабљен, Касторпов отац зарадио је тешку упалу плућа, коју није преживео. О Хансу Кастору, наредних годину и по дана, бринуо је његов деда, сенатор. За разлику од свог сина, Касторповог оца, деда је био „тешко саломљива природа, снажним жилама везан за живот”.²⁰¹ Воља за животом није му дозволила да се од њега растане лако. Оболевши и сам од запаљења плућа, умро је у тешким боловима.

Старатељство над малим Касторпом преузео је конзул Тинапел, ујак његове мајке. Он га је довео у своју кућу. Распродавши све што је остало од фирме „Касторп и син”, и уложивши добијени новац у хартије од вредности, конзул Тинапел обезбедио је Касторпу сигурне, мада недовољне приходе за будућност. То је значило да је Касторп за пристојан живот, каквим је живео у кући Тинапелових, морао вредно да ради и озбиљно привређује, с чим је старатељ на време упознао свог штићеника.

Од детињства Ханс Касторп је патио од малокрвности. Савет доктора био је да после школе попије чашу *портера* – врло хранљивог пића, које му је, с једне стране, *обнављало* крв, док је, с друге стране, „благотворно ишло на руку његовој склоности да ’дремка’ [...] то јест да отромбољених уста и без иједне јасне мисли сањари упразно”.²⁰²

Касторп је, наводи се, „нежно волео обичне насладе живота као сисанче мајчине груди”.²⁰³ Једно од тих задовољстава временом су постале цигарете марке *Марија Манчини*. Иако је раду, за који је знао да му следује, указивао „поштовање [...] религиозне природе”,²⁰⁴

¹⁹⁸ Рад на роману *Чаробни брег* Томас Ман започео је јула 1913. године. Током рата правио је паузе у писању. Роман је завршен и објављен 1924. године. Наведено према: Драган Стојановић, *Парадоксални класик Томас Ман*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 62.

¹⁹⁹ Ханс Касторп је био свега годину дана млађи од Рејчел Винрејс.

²⁰⁰ Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 9.

²⁰¹ Исто, стр. 24.

²⁰² Исто, стр. 34.

²⁰³ Исто, стр. 35.

²⁰⁴ Исто, стр. 38.

због тога што је сматрао да рад једини „оправдава сам себе”,²⁰⁵ младић није дозвољавао да било каква активност буде препрека његовом препуштању врхунској животној наслади – уживању у *Марији Манчини*.

О личности Ханса Касторпа приповедач каже:

Ханс Касторп није био ни геније ни глупак, и ако за његово обележје избегавамо реч „осредњи”, то је из разлога који нема никакве везе с његовом интелигенцијом а врло мало с његовом скромном личношћу, то јест из поштовања према његовој судбини којој смо склони да придамо изванредан више него лични значај. Његова глава је одговарала захтевима реалне гимназије без потребе да се сувише напреже – али он такав напор ни под којим условима и ни за једну ствар на свету не би био вољан да учини: мање из страха да себи зада бол, колико стога што апсолутно није видео разлог за то или, тачније речено, *никакав апсолутни разлог*; и можда га ми баш зато и не називамо осредњим што је на неки начин осећао недостатак таквих разлога [...] Да би човек био расположен за знатан напор који премаша меру оног што се обично тражи, а кад доба не може да пружи задовољавајући одговор на питање „чему?” – потребна је или морална усамљеност и непосредност, што се ретко среће и херојске је природе, или пак врло груба виталност. Ханс Касторп није имао ни једно ни друго, и тако је ипак некако био осредњи, иако у једном необично часном смислу.²⁰⁶

Хансу Касторпу *осредњост* је, дакле, и приписана и неприписана. Из осредњости га је издизала чињеница да није био спреман да уложи *додатни напор* ни у један посао који је обављао не зато што је желео да поштеди себе, већ зато што није видео ниједан *апсолутни разлог* због ког би то учинио. Међутим, у *осредњост* – додуше у једном *необично часном смислу* – враћао га је недостатак квалитета због којих је појединац, у времену које улагање додатног напора не стимулише, тај напор ипак спреман да уложи. Распон Касторпове личности, изнад и у равни *осредњости*, кретао се дакле између *имања свести* (о недостатку разлога за улагање додатног напора) и *недостатка квалитета* (који би га навели да тај напор ипак уложи).

Пошто је Касторпов лик дочаран: причом о његовом детињству, болести и смрти с којима се врло рано суочио; преко његовог односа према раду, ужитку, улагању напора; кроз приписану и неприписану *осредњости* – читалац је упућен и у то како је младић, у *равници*, на надморској висини испод висине санаторијума *Бергхоф*, завршио свој образовни процес. Завршио у свету *доле* да би га започео тамо *горе*.

Када је кренуо на пут на коме смо га срели, било му је двадесет и три године. Имао је тада иза себе четири семестра студија на Политехници у Данцигу и још четири које је провео на Техничким великим школама у Брауншвајгу и Карлсруеу, ту недавно је без сјаја и буке, али врло пристојно, положио први део дипломског испита и спремао се да ступи код Тундера и Вилмса као инжењер-волонтер, да би се на бродоградилшту практично усавршио.²⁰⁷

Како је због посла око припремања дипломског испита Касторп био доста исцрпљен, доктор га је саветовао да сасвим промени ваздух, што је значило да пре ступања у бродоградилште, на неколико недеља, оде у планине. Тако је будући инжењер бродоградње – који је био „на путу да једном”,²⁰⁸ у свету испод *Чаробног брега*, „заузме угледне

²⁰⁵ Исто;

²⁰⁶ Исто, стр. 35–36.

²⁰⁷ Исто, стр. 39–40.

²⁰⁸ Исто, стр. 39.

положаје”²⁰⁹ у пољу политике, финансија или грађевине – кренуо с *клицом* болести у Давос. У посету, и на опоравак.

Слично путу до енглеске колоније Санта Марина, и до санаторијума *Бергхоф* требало је прећи више километара. Међутим, за разлику од *морског пута* Рејчел Винрејс, Ханс Касторп савладавао је *висину*. Санаторијум се налазио у швајцарским Алпима, хиљаду и шест стотина метара изнад мора.²¹⁰

Далек је то пут, од Хамбурга донде [...] Води он кроз земље многих господара, преко брда и долина, од Јужнонемачке висоравни до обала Боденског језера, па лађом по његовим немирним таласима, преко бездана за које се некад држало да су неизмерни.

Одатле се путовање, које је дотле ишло у великом потезу, у директним линијама, почиње да цепка. Има задржавања и компликација. Код места Роршаха, на швајцарском тлу, човек се опет поверева железници, али њом стиже прво само до Ландкварта, једне мале алпске станице, где је принуђен да мења воз. Овде се, после дужег чекања у ветровитом и мало привлачном крају, укрца у воз уског колосека, и у тренутку кад мала али очито необично снажна машина крене, почиње управо пустоловни део вожње, нагли и стрми успон, коме као да нема краја.²¹¹

Пењући се до тамо, Касторп је осетио и узбуђење и страх. Никада пре тога није посетио тако „екстремне крајеве”.²¹² Остављајући иза себе „завичај и ред”,²¹³ „зону птица певачица”,²¹⁴ почео је да осећа *слабост* и *несвестицу*. На станици у Давос-Селу дочекао га је рођак Јоахим Цимсен, па су одатле до интернационалног санаторијума кренули двоколицама.

У разговору са рођаком Касторпа је веома изненадило то што је Јоахим планирао да у *Бергхофу*, после пола године тамо проведене, остане још толико. На Касторпово: „Та нема се толико времена”,²¹⁵ рођак га је упутио у то да се протицање истог у санаторијуму мери другачије. „Овде се напосто играју људским временом [...] Три недеље су за њих као један дан [...] Све ћеш то већ научити [...] Човеку се овде измене појмови.”²¹⁶

На младог инжењера, осим те *нештедљивости*, утисак је оставила и Јоахимова добра упознатост са властитим здравственим стањем. Цимсен се, закључио је Касторп, врло вешто кретао у одређивању места у плућима из којих су се још увек чули *влажни шумови* и оних из којих се чуло само *храпаво* или *врло храпаво дисање*.

²⁰⁹ Исто;

²¹⁰ „Одређена места су сматрана благотворним за туберкулозне болести – Италија, затим острва Средоземља, Јужни Пацифик; у XX веку, планине и пустиње.” Сузан Сонтаг, *Болест као метафора*, превео Зоран Миндеровић, Рад, Београд, 1983, стр. 39.

²¹¹ Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 8.

²¹² Исто, стр. 9.

²¹³ Исто;

²¹⁴ Исто;

²¹⁵ Исто, стр. 11.

²¹⁶ Исто;

„Па боље ми је”, објасни, „али здрав још нисам. Лево горе, где су се раније чули влажни шумови, сад је дисање само храпаво, то није тако страшно, али доле је још врло храпаво, а затим, има још шумова у другом интеркосталном простору.”²¹⁷

На ироничан коментар Ханса Касторпа да је постао врло учен, Јоachim му је одговорио да је рад да ту *ученост* што пре заборави у служби.²¹⁸

Пењање којим се иза себе остављало *познато* (пењање током ког је Касторп осећао *слабост* и *несвестицу*), као и неопходност да се, ступањем у санаторијум *Бергхоф*, научи мерење времена на нов начин – важни су *језички симптоми* болести у роману *Чаробни брег*. На Касторповом образовном путу болест ће код читаоца изазвати и *слабост* и *несвестицу* – пошто се њима „плаћа” излаз из *познатог* и улаз у *непознато* – као што ће свог читаоца *подићи* на висину знања о себи, а затим га *бацити* у дубине непоузданости истог. Такође, у санаторијуму *Бергхоф* болест ће захтевати и ново *рачунање* времена. *Њеног* времена. Времена током ког ће, тако *непоуздана*, одолевати сваком покушају да буде „затворена” у одређено учење.

Наведеним језичким симптомима ваљало би придружити још два. Први је *болесничка соба* у којој је Касторп у *Бергофу* био смештен, док други откривамо у речима хуманисте Сетембринија, бергхофског пацијента и једног од будућих Касторпових учитеља.

Соба број 34, Касторпова соба, била је соба са *историјом*. У њој је, два дана пре његовог доласка, умрла једна Американка. Санаторијумска прича те пацијенткиње заузима свега пасус. Жена је боловала. Уз њу је био њен вереник, поморски официр који се није војнички понашао – сваког часа излазио је из собе да би плакао, па је потом мазао лице кремом пошто су му сузе наједале свеже избријану кожу. Американка је пред смрт имала „два првокласна крволиптања, и то је био крај”.²¹⁹ Однели су је, собу дезинфиковали формалином и спремили за другог пацијента – Ханса Касторпа.

У причи о претходној станарки Касторпове собе болест је предочена преко свог *исхода* (Американкине смрти, уместо које је могло доћи и до оздрављења, да је пацијенткиња имала среће) и преко *последица* које је оставила на друге (на Американкиног вереника). Тај *прилаз* болести подразумева задржавање на *познатом* – на оном како се о болести „нестручно” говори онда кад њене *последице* не трпи онај ко о њој говори. Тако предочена, болест није *догађај* – није видљива у својим могућностима, у свом кретању, у својој *неизрецивости*, у свом *ћутању*, у својој *тишини* – што значи да читалац нема прилику да о њој сазна било шта друго осим тога да *није* здравље.

Пре Касторповог доласка, соба је била место на ком се болест *правoliniјски* кретала од пацијенткиног увођења у *здравствени систем* (Американка је дошла у међународни санаторијум како би се излечила) до њене смрти. Са Касторповим доласком соба је постала место на ком пацијент – испрва „неисписани лист хартије”²²⁰ – сазрева у *текст* (књижевне) метафоре болести. Исписивање *неисписаног листа* резултат је *кретања* болести. Не *правoliniјског*, већ *вишесмерног*, кроз иронију, пародију, парадокс... Кретања које захтева

²¹⁷ Исто, стр. 12.

²¹⁸ „’Како си постао учен!’, рече Ханс Касторп. ’Да, баш ми је лепа та ученост, богами. Волео бих да је у служби опет заборавим’, одврати Јоachim.” Наведено према: Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 12.

²¹⁹ Исто, стр. 16.

²²⁰ Исто, стр. 39.

напуштање *познатог* (оног што се о болести зна) – по цену *слабости* и *несвестице* – напуштање због оног што ће се о болести тек открити.

Због тог *познатог*, а пре свега због *непознатог*, пажњу би требало обратити на последњи „пријављени” језички симптом, уочен у речима које је Хансу Касторпу упутио хуманиста Сетембрини.

Приликом упознавања са младим инжењером будући учитељ му је рекао: „Сто му мука, па ви нисте наш? Ви сте здрави, ви само гостујете овде, као Одисеј у царству сени. Каква смелост, спустити се у дубине где бораве мртви, ништавни, бесмислени”.²²¹

Одисеј, ту је Сетембрини направио малу „грешку”, у свет мртвих није ушао тако што се до мртвих *спустио*, већ тако што су се сени кроз „рупу лакат широку и дугу”,²²² рупу коју је сам ископао и над којом је принео жртву – *нопеле* к њему. Одисеј је, као што је познато, чекао душу пророка Тиресије да му каже каква га судбина чека. Све док се та душа није појавила и напила крви, Одисеј ниједној другој сени није дао да окуси принету жртву.

Душа Тебанца Тиресије Одисеју је прорекла следеће:

[...] А изван мора ће једном
доћи ти смрт, ал’ биће лака и однеће тебе
кад те пријатна старост већ савлада, а људи ће срећно
живети околу тебе. А праву ти истину рекох!”

[...]

„Лако ћу казати реч ти и у срце твоје усадит’:
којему год од ових преминулих допустиш амо
крви да приступи ближе, говориће истину праву;
којем пак забраниш приступ, од тебе ће отићи у мрак.”²²³

Мртви с којима се Одисеј сусрео биле су сени његовог пријатеља Елпенора, мајке Антиклије, жена и ћерки старе властеле, Агамемнона, Ахилеја, Патрокла... Када се „чете мртваца скупљати стану / с големом грајом”,²²⁴ а Одисеја „бледило обузме и страх”²²⁵ да му „страшне Горге грдосије не пошаље главу / поносна Персефонеја из двора бога Аида”,²²⁶ он се, заједно са својом дружином, укрцао на лађу и отишао.

Одисеј се, дакле, међу мртве *спустио* – јер до мртвих се, пошто су *доле*, у подземном свету, силази – тако што су се мртви, парадоксално, њему *нопели*. Ханс Касторп се, с друге стране, *спустио* у дубине *мртвих*, *ништавних* и *бесмислених*, тако што се сâм њима *попео*. Свет мртвих, дакле, ни у Одисејевом, нити у Касторповом случају није *подземље*. У *Одисеји* се тај свет попео на земљу, док се у *Чаробном брегу* подигао изнад земље, на брег, под облаке.

Касторп је, гледао је на њега тако Сетембрини, *смео* попут Одисеја због тога што се усудио да *гостује* у свету мртвих. Хуманиста је сматрао да младића од сени међу којима се обрео разликује то што је он, за разлику од њих, *здрав*. Иако то поређењем није смерао да каже, Сетембринијеве речи *проговориле* су о метафори болести. Касторп је збиља Одисеј, на још један начин осим оног који је на уму имао Сетембрини. Касторп ће у *Бергофу* имати посла са

²²¹ Исто стр. 61.

²²² Хомер, *Одисеја*, превео Милош Н. Ђурић, Матица српска, Суботица, 1977, стр. 240.

²²³ Исто, стр. 243.

²²⁴ Исто, стр. 257.

²²⁵ Исто;

²²⁶ Исто;

сенима,²²⁷ и то не само са сенима *некад здравих* него, или пре свега, са сенима *самих идеја болести*, које ће од својих учитеља чути.

Одисејеве сени памћење су добиле онда кад су се напиле крви принете жртве. Касторпове сени *оживеће* у игри метафоре болести, у међусобним дијалозима њених различитих тумачења, док се буду исписивала на Касторпу као на *неисписаном листухартије*.²²⁸ Због тога млади инжењер неће моћи да се попут Одисеја укрца на лађу и оде. За њега такве *лађе* нема. Касторпа не чека смрт кад га *пријатна старост већ савлада*, него *рат* – последњи *плес* метафоре болести. Рат у који ће *(у)пасти*, док „плашљиве сенке крај пута”²²⁹ (писац тако назива читаоце Касторпове *историје*)²³⁰ буду пратиле *отворено питање*²³¹ његове коначне судбине: „било да живиш било да погинеш”²³²

Као што је то већ речено, Ханс Касторп је у *Бергоф* дошао да би посетио рођака Јоахима Цимсена, али и како би поправио своје здравствено стање. У санаторијуму су за *болест* и *здравље* својих пацијената били задужени доктори у белом и црном лекарском мантилу Беренс и Кроковски – Беренс за питања тела, Кроковски за питања психе. Док се се знање којим је располагао доктор Беренс тицало Ханса Касторпа и као *пацијента у Бергхофу*, и као *бергхофског ученика*, знање доктора Кроковског Касторп је усвајао искључиво као ученик, пратећи његова предавања.

Доктору Кроковском Касторп се представио као *потпуно здрав* човек. „Одговорио је да остаје три недеље, спомену и свој испит и додаде да је, хвала богу, сасвим здрав.”²³³ Докторов одговор на те младићеве речи био је: „Па онда сте ви феномен вредан студирања! Ја још нисам наишао на сасвим здрава човека”.²³⁴

Како је здравље идеал ком се тежи, нико није здрав *довољно*, односно, свако је нездрав *некако*. Међутим, *талентом* за то да се буде *добар пацијент* – да се прихвати да си *нездрав* – нису сви даровани. Према процени доктора Беренса, за разлику од свог рођака Јоахима Цимсена, Касторп је тај *талент* поседовао.

[...] да, ви имате нечег цивилног, нечег комотног – ничег ратничког, као ова војничина овде. Ви бисте били бољи пацијент него он, могао бих се кладити. Ја од првог погледа запазим да ли од неког може да постане добар пацијент, јер за то је потребан талент, талент је потребан за све, а овај Мирмидонац овде нема ни трунчице талента. За егзерцир можда, то не знам, али да болује – нимало. Верујете ли ми, он би непрестано да бежи! Непрестано би да иде, закера ми и мучи ме и не може да дочека тренутак када ће га тамо доле опет почети да киње и сецају. Луда нека ревност ни на пола године не пристаје. А при томе је ипак лепо овде код нас, па реците сами, Цимсену, зар није овде код нас сасвим лепо!²³⁵

²²⁷ За разлику од Рејчел Винрејс, која је доласком у Санта Марину почела да излази из *очеве сенке*, у Ханса Касторпа, са доласком у санаторијум *Бергхоф*, *сенке (очинских) идеја* почеле су да се уписују.

²²⁸ „Ханс Касторп, тај неисписани лист хартије [...]” Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 39.

²²⁹ Исто, стр. 713.

²³⁰ „Твоја је историја завршена.” Наведено према: Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 716.

²³¹ „Да поштено признамо, ми са приличном безбрижношћу остављамо то питање отворено.” Наведено према: Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 716.

²³² Исто;

²³³ Исто, стр. 21.

²³⁴ Исто;

²³⁵ Исто, стр. 50.

Прво знање уписано у простор *недовољно здравог* или *довољно нездравог* у случају Ханса Касторпа било је оно које је дијагнозом датом одока установио доктор Беренс. Доктор за питања тела предложио је младом инжењеру да, док је у санаторијуму, ради све што ради и његов рођак, „да извесно време живи као да болује од *tuberculosis pulmonum* и да се мало подгоји”.²³⁶ Такође, Беренс му је наложио да редовно мери температуру. „У суботу хоћу да имам целу кривуљу температуре! Нека и ваш господин рођак мери са вама. Мерење температуре никад не шкоди.”²³⁷ Касторп је на то пристао.

У улогу пацијента, која је подразумевала стављање у страну живота каквим се до тада живело, Касторп је улазио постепено. Како је рад ценио а кроз уживања живео, може се рећи да је улога пацијента постала његовим живот онда кад је из те улоге могао да се препусти ужитку. У трећој недељи купио је *термометар* – улазницу за *трајни* боравак у *Бергофу*. У истој недељи цигарета *Марија Манчини*, која му је у равници пружала неизмерно задовољство, а у санаторијуму почела да му смета, поново је добила „онај стари укус”.²³⁸

[...] и та двострука сигурност и заштићеност, заједно са музиком и поновним уживањем у ароми *Марије Манчини*, учинила је да се млади Ханс Касторп, док је тако лежао увече, налазио у стању истинске среће.²³⁹

Време је пролазило, а Касторп је у својој улози пацијента постајао све стабилнији. После годину дана проведених у *Бергофу*,²⁴⁰ свесно је пропустио прилику да санаторијум напусти заједно са својим рођаком. Пошто му је Беренс продужио боравак за још пет-шест месеци, Јоахим Цимсен одбио је да се повинује његовој лекарској вољи. Бесна Беренсова примедба да као неизлечен *путује без гаранције*²⁴¹ није надјачала његову потребу да се врати војничкој дужности. Иако је Ханс Касторп добио дозволу да отпутује, он за разлику од свог рођака то није хтео да учини.

„Да, ви сте здрави. О оном месту у левом врху није вредно више говорити. Ваша температура не одговара стању плућа. Одакле она долази то не могу да вам кажем. Мислим да она није тако важна. Што се мене тиче можете путовати.”

„Али... Господине саветниче... Можда у овом тренутку ви не мислите то сасвим озбиљно?”

„Не мислим озбиљно? Како то? Шта ви мислите? Шта ви отприлике, уопште о мени мислите, волео бих да знам? За кога ви мене држите? За подводицицу?”

[...]

Ја нисам никакав љубавни посредник! [...] Ја сам слуга болесног човечанства!²⁴²

Касторпово *болесно стање*, које је доктор Беренс „превентивно” означио као *tuberculosis pulmonum*, годинама је било лечено лежањем на свежем планинском ваздуху и обилном исхраном. Међутим, блага повишена температура Касторповог тела – за коју доктор Беренс није имао одговора – била је упорна. Чињеница да вишегодишња примена прописане

²³⁶ Исто, стр. 51.

²³⁷ Исто;

²³⁸ Исто, стр. 165.

²³⁹ Исто, стр. 166.

²⁴⁰ Засад остављамо по страни Касторпову љубав према Клавдији Шоша као разлог за одлуку да остане у санаторијуму.

²⁴¹ „Ви путујете без гаранције, ја ни за шта не јамчим.” Наведено према: Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 416.

²⁴² Исто, стр. 417.

терапије није довела до његовог потпуног излечења – натерала је доктора Беренса да успостављену дијагнозу у једном тренутку ревидира.

„Ваше лечење није било погрешно, само је можда било одвећ једнострано. Дошао сам на мисао да се ваши симптоми од самог почетка не могу свести искључиво на *tuberculosis*, а ја ту могућност изводим одатле што се они по свој прилици не могу више уопште приписивати туберкулози. По мом мишљењу, ви имате коке.”

[...]

„Кад, дакле, кажем стрептококе”, поче опет Беренс, „ви, разуме се, не смете себи да предочавате познату слику те болести. Бактериолошка анализа крви показаће да ли су се уопште населиле код вас ове мале клице, које спадају у мој ресор. Међутим, да ли ваша грозничавост потиче од њих – под претпоставком да их заиста има – то ће нам показати тек дејство лечења стрептовакцином, које ћемо у том случају предузети. То је пут, драги пријатељу, којим треба поћи и ја предвиђам сасвим неочекиване резултате [...] ако уопште будете реаговали на инјекције, ви сте за шест недеља здрави здравцати. Шта кажете на то? Врши ли овај матори Беренс ваљано своју дужност, ха?”

„То је засад само хипотеза”, рече Ханс Касторп млако.

„Али хипотеза која се дâ доказати! Једна изванредно плодна хипотеза!”, узврати саветник.²⁴³

После више неуспешних година лечења, Касторпово здравствено стање није се могло назвати *туберкулозним*. Оно што се код њега, по доласку у санаторијум, није *морало* дијагностификовати као симптом туберкулозе, сад се тако дијагностификовати није *могло*. Повишена температура као симптом испрва је била *вишезначна*. Означена као симптом туберкулозе, ту вишезначност је изгубила. Постала је *једнозначни* путоказ ка болести. Нова дијагноза коју је Беренс желео да постави – *стрептококе* – захтевала је повратак повишене температуре на вишезначан симптом, али и *разградњу* до тад *познате слике болести* коју изазивају стрептококе.

Иако су Беренсова очекивања била таква да ће Касторп, пошто пређе *пут* новог лечења, бити *здрав здравцат*, то се ипак није догодило.

Ова је диверзија трајала недељама и недељама. Понекад је изгледало да она шкоди – што је, разуме се, била заблуда – а понекад се опет чинило и да користи – што се, међутим, доцније показало исто тако као заблуда. Резултат је био нула, иако није као такав изричито оквалификован и објављен.²⁴⁴

Касторпова грозничавост два пута је, дакле, изневерила Беренсова очекивања. Одбијајући да буде *путоказ* прво ка једној, а потом и ка другој дијагнози коју је Беренс поставио, грозничавост је оставила Касторпову болест у пољу *неизлечивости*. Неизлечивости захвљајујући којој су се у младића *уписала* различита знања о болести.

Доктор Беренс је Касторпа *лечио*, али Касторп је, такође, од доктора Беренса и *учио*. Учио о болести *и телу*, односно, о болести у телу, и то све због једног *посебног* (тела), женског

²⁴³ Исто, стр. 625.

²⁴⁴ Исто, стр. 634.

а болесног. Занимало га је шта оно као такво – као тело које је изгубило своју „улогу” – може, шта сме, колико је слободно.

Али шта онда ако је жена изнутра болесна, ако није способна да буде мајка – шта онда? Има ли онда неке сврхе да носи рукаве од тила да би код мушкарца изазвала љубопитство за њено тело – њено изнутра болесно тело?²⁴⁵ То очигледно није имало сврхе и требало би да важи за непристојно и да буде забрањено. Јер да се мушкарац интересује за болесну жену, у томе је несумњиво било тако мало разума [...] ²⁴⁶

То болесно тело било је тело Клавдије Шоша, бергхофске пацијенткиње у коју се Касторп заљубио, а коју је Беренс лечио. Осим њеног *унутрашњег портрета*, израђеног рендгенским апаратом, доктор је правио и њен *спољашњи портрет* – четкицама и бојом, као сликар аматер. Сликајући и *виљиво* и *невидљиво*, оно што *јесте* и оно што *ће бити*,²⁴⁷ доктор Беренс Клавдију Шоша *обујмио* је сасвим, кандидујући се тако за младићевог учитеља. Касторп је доктору рекао:

За људско тело сам увек имао необично много разумевања. Понекад сам се чак питао да ли није требало да постанем лекар – то би ми, верујем, прилично одговарало. Јер ко се интересује за тело, тај се интересује и за болест – поготову за њу – зар није тако? Уосталом то не значи богзна шта, могао бих ја да будем и много штошта друго. Могао бих, на пример, да будем и свештеник.²⁴⁸

Из жеље да учи, Касторп је почео да набавља књиге о анатомији, физиологији и биологији, на немачком, француском и енглеском језику. Није их позајмљивао, већ куповао, како би могао да прави белешке и подвлачи оно што му се чинило важним. Доктора Беренса питао је: „Шта је месо? Шта је тело људско? Из чега је оно састављено?”²⁴⁹ доктор му је одговорио: „Из воде”.²⁵⁰ На питање: „А живот?”²⁵¹ доктор му је рекао:

„И он. И он, младићу. И он је оксидација. Живот је углавном оксидација хелијске беланчевине, отуд нам долази пријатна топлота тела, од које понекад имамо исувише. Тја, живот је умирање, ту не помаже улепшавање – *une destruction organique*, како га је једном назвао неки Француз са урођеном лакомисленостју. Он и мирише на то, тај наш живот. Ако нам се учини друкчије, онда смо се преварили у суду.”²⁵²

Како је Касторп у санаторијуму био не само *пацијент* већ и *ученик*, не чуди то што знање које му је Беренс пренео, и оно које је из медицинских књига усвојио, није било једино

²⁴⁵ „Док уобичајене представе смрти од туберкулозе наглашавају сублимацију осећања, стално присутни лик туберкулозне куртизане сведочи о веровању да туберкулоза може неког учинити сексуално привлачним.” Сузан Сонтаг, *Болест као метафора*, претходно наведено, стр. 33.

²⁴⁶ Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 131.

²⁴⁷ После једног снимања рендгенским апаратом у ординацији доктора Беренса, „Ханс Касторп је видео што је морао очекивати да ће видети, али што човеку управо није дато да види, и што ни он никад није мислио да ће моћи да види: видео је свој властити гроб. Будуће дело распадања видео је унапред, снагом светлости, месо у коме је живео, распаднуто, уништено, претворено у ништавну маглу, а у њему брижљиво извајан скелет његове руке [...] и први пут у своме животу схватио је да ће умрети.” Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 219.

²⁴⁸ Исто, стр. 261–262.

²⁴⁹ Исто, стр. 264.

²⁵⁰ Исто;

²⁵¹ Исто, стр. 265.

²⁵² Исто;

стечено (знање о болести). За тело се не може рећи да је састављено само из воде. Његова топлота не мора бити последица само оксидације. За пораст температуре разлог не лежи искључиво у физиолошким процесима. Живот се, истина, завршава смрћу – доживео је Касторп ту истину пред рендгенским снимком као сликом *власитог гроба*²⁵³ – међутим, смрт се не уклапа *без остатка* у „категорију објективних збивања”,²⁵⁴ где ју је сврстао Беренс, њен добар познавалац и „стари службеник”.²⁵⁵ Због тога је болест (јер „ко се интересује за тело, тај се интересује и за болест – поготову за њу”,²⁵⁶ сматрао је Касторп) тражила и друге перспективе. Једну од њих отворио је доктор Кроковски – не *искључујући* љубав и не *отписујући* грозничавост.

За разлику од доктора Беренса, који је носио бели хируршки мантил, доктор Кроковски био је обучен у црни. Боја мантила, као и то што се „психички”²⁵⁷ кабинет у ком је примао пацијенте налазио „један степен ниже”²⁵⁸ од „органског”²⁵⁹ – упућивали су на специјалност доктора Кроковског. Биле су то *дубине* човекове личности, *дубине* пред чијом је *тамом* светлост рендгенског апарата била немоћна.

Сваких четрнаест дана, у трпезарији санаторијума, пред пунолетном публиком која је знала немачки, а нису је чинили умирући пацијенти, доктор је држао предавања на тему: *Љубав као патогени чинилац*.

Пред почетак првог предавања, у жељи да се умори, млади инжењер кренуо је у шетњу. Било је то време у ком се прилагођавао режиму „хоризонталног начина живота”,²⁶⁰ који се неговао у санаторијуму. Крећући се узбрдо, Касторпу је изненада кренула крв из носа. Легао је на клупу да се мало одмори, и заспао.

Када се вратио у салу, предавање је већ било почело. Сео је, сав крвав (крв из носа током шетње лила му је јако и упорно) и испред себе угледао жену у коју је био заљубљен.

Док је Ханс Касторп гледао опуштена леђа госпође Шоша, његове мисли се помутише, престадоше да буду мисли и постадоше неко сањарење у коме је, као из велике даљине, одјекивао отегнути баритон доктора Кроковског, његово мекано изговорено *p* [...] А о чему је говорио доктор Кроковски? Какав је био ток његових мисли? Ханс Касторп се прибра да би ухватио тај ток, што му није одмах пошло за руком, јер није чуо почетак, а у размишљању о опуштеним леђима госпође Шоша беше пропустио и оно касније. Тицало се једне силе... оне силе... укратко, тицало се силе љубави.²⁶¹

²⁵³ „[...] видео је свој властити гроб. Будуће дело распадања видео је унапред [...]” Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 219.

²⁵⁴ Исто, стр. 531.

²⁵⁵ Исто;

²⁵⁶ Исто, стр. 262.

²⁵⁷ Исто, 368.

²⁵⁸ Исто;

²⁵⁹ Исто;

²⁶⁰ Исто, стр. 119.

²⁶¹ Исто, стр. 127–128.

Сила љубави, подстакнута погледом на опуштена леђа Клавдије Шоша, ометала су Касторпа у праћењу предавања. Предавања о болести у којој је љубав била *потиснута*, односно, у коју се љубав била *преобразила*.

Страх, пристојност, чедно гнушање, дрхтава потреба за чистотом, све то потискује љубав, држи је спутану у мраку, допушта њеним конфузним захтевима да само делимице, али ни издалека не у свем мноштву и снази, дођу до свести и изражаја. Али та победа чедности само је привидна, само Пирова победа, јер заповест љубави не може се загушити, над њом се не може извршити насиље, потиснута љубав није мржња, она живи, у мрачним дубинама своје тајне она и даље тежи да се испуни, она пробија мађијски круг чедности и избија поново, иако у преображеном, сасвим измењеном облику... А какав је облик, каква маска под којом се опет јавља одгурнута и потиснута љубав? [...] Тада рече доктор Кроковски: „У облику болести!“ Симптом болести је само прерушено љубавно дејство, а свака болест преобразена љубав.²⁶²

У циљу лечења доктор Кроковски је уздизао „просветљење непознатог, препоручивао поновно преобраћање болести у свестан афекат, подстицао на поверење и обећавао оздрављење”.²⁶³ Међутим, Касторпово *несвесно* – место на које одлази оно што победи *дрхтава потреба за чистотом* – није *просветлио* доктор Кроковски. Оно се *огласило* само, кроз сан који је млади инжењер уснио пре предавања, на купу.

Нагон потиснуте хомоеротске љубави Ханса Касторпа, задржаван душевним бранама изграђеним у периоду латенције, бранама које је доктор Кроковски назвао *мађијским кругом чедности*, нашао је свој пут у сну. Касторп је сањао стваран тренутак, који се догодио кад му је било тринаест година. Очекивао је почетак часа цртања. Како није имао оловку, одлучио је да је позајми од Пшибислава Хипеа. Хипе му је оловку дао. Док ју је држао у рукама, Касторп је осећао срећу која му до тад није била позната. Искористио је тренутак, и оловку је кришом зашилио, како би део ње („део” Хипеа) могао да сачува за себе. После часа оловку је вратио. Хипе ју је без речи ставио у џеп, и потом више нису разговарали.

Будећи се из сна, на клупи, Касторп је повезао два лица своје љубави – Пшибислављеве монголске очи и изражене јагодице с очима и јагодицама Клавдије Шоша.

Био је то сушти Пшибислав, као да је жив. Никад не бих помислио да ћу га икад опет видети тако јасно. Како је чудно личио на њу – на ову жену овде! Зато се значи толико интересујем за њу? Или можда исто тако: зато сам се толико интересовао за њега. Глупости. Красне глупости.²⁶⁴

Потиснута љубавна осећања могла би се узети за узрок Касторпове грозничавости, његове недефинисане, увек благо повишене температуре, на чију *вишезначност* дијагнозе доктора Беренса (*tuberculosis pulmonum* и стрептококе) нису имале одговор. Међутим, доктор Кроковски није се бавио Касторповом љубављу према Клавдији Шоша, самим тим ни његовим потиснутим осећањима према Пшибиславу Хипеу. Иако то није учинио доктор, на трагу идеје

²⁶² Исто, стр. 130.

²⁶³ Исто, стр. 132.

²⁶⁴ Исто, стр. 125–126.

о болести као потиснутој љубави, читалац би могао *просветлити* Касторпово *непознато*, водећи притом рачуна о томе какво ће *светло*²⁶⁵ на њега бацити.

Уколико би Касторпова *амфигена хомосексуалност*, хомосексуалност „помешана са хетеросексуалношћу”,²⁶⁶ била враћена у едипални троугао, *љубав* у болести – разлог за *остајање* и повод за *учење* у *Бергхофу* – била би изгубљена.

Јер, у ствари, чим нас ставе у Едипа, чим нас одмеравају према Едипу, ствар је свршена, укинут је једини аутентични однос – однос производње. Велико откриће психоанализе било је откриће желеће производње, откриће производње несвесног. Међутим, то је откриће, с појавом Едипа, поново застрто новим идеализмом: несвесно као фабрика замењено је античким позориштем; производне јединице несвесног замењене су представом [...] ²⁶⁷

Тумачење несвесног као *производње*, као *фабрике* представља перспективу из које би било плодно тумачити Касторпову болест као *потиснуту*, *преображену* љубав. Ако се потискује тамо где се *производи*, ако је потиснуто оно што се *производи*, онда болест у (потиснутој) љубави има *фабрику* за коју је свака интерпретација само једна од многих на њеној *траци*.

Захваљујући тој *фабрици* Касторпова болест није могла добити *лек* јер ниједан лек не може зауставити њену *производњу*. Чекање Клавдије Шоша није се могло завршити односом са Клавидијом Шоша, јер је *чекање*, као предуслов за учење, морало да траје и пошто се објекат чекања појави (пошто се госпођа Шоша врати у санаторијум, једном кад из њега оде). Учење се није могло завршити једним коначним знањем о болести, јер такво знање не постоји. За метафору болести (у књижевности) увек се тражи *нова реч*.

Ту *нову реч* – нову зато што исувише *позната* није „радила”, није „говорила” – Ханс Касторп требао је у Покладној, карневалској ноћи,²⁶⁸ када је проговорио са Клавдијом Шоша о љубави коју је према њој осећао. *Нову реч* тражио је у француском, језику који није говорио добро.

Ти видиш да ја слабо говорим француски. Па ипак, с тобом више волим да говорим тим језиком него својим, јер за мене говорити француски је што говорити и не говорити – говорити без одговорности, или као кад говоримо у сну. Да ли ме разумеш?²⁶⁹

²⁶⁵ Кенет Лус, „Сигмунд Фројд и контрасексуалност: етиологија и патологија”, у: *Сигмунд Фројд – критичке евалуације: зборник радова поводом 150 година од рођења Сигмунда Фројда*, приредили и превели Дамир Кркобабић, Дејена Аничих и Владимир Годорић, Карпос, Лозница, 2006, стр. 103 и 104.

Према Фројду „природни завршетак психосексуалног развоја јесте хетеросексуални избор објекта, како за задовољство, тако и за репродукцију”. За Фројда „хомосексуалност није била перверзија”, већ је последица *инхибиција* „нормалног развоја”. Када је реч о узроцима настанка те *инверзије*, како Фројд још назива хомосексуалност, у његовом учењу искристалисале су се четири етиолошке теорије, о којима се говори у наведеном тексту.

²⁶⁶ Жарко Требјешанин, *Лексикон психоанализе*, претходно наведено, стр. 411.

²⁶⁷ Жил Делез, Феликс Гатари, *Анти-Едип*, претходно наведено, стр. 21.

²⁶⁸ Касторп је тад направио *химеру* од учења доктора Беренса и учење доктора Кроковског, повезујући оживљене видљиве рендгенским апаратом и потиснуту љубав.

„А што се тиче онога да сам те познао и да сам познао моју љубав према теби – да, то је тачно, ја сам те већ једном познавао, давно, тебе и твоје дивне косе очи и твоја уста, и твој глас којим говориш – познавао већ једном, када сам био гимназиста, а затражио сам од тебе оловку да бих се најзад и званично упознао са тобом, јер ја сам те безумно волео, и отуд, без сумње, од те моје страсне љубави према теби, остали су ми они оживљеници које је Беренс нашао и који показују да сам некад био болестан...” Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 342.

²⁶⁹ Исто, стр. 335.

О љубави у болести потиснутој збиља се може говорити само уколико се говори из знања за које се зна да је *слабо*. Из језика који је *тај* а не *мој*. Може се говорити ако се говори без *одговорности*, као у *сну*.

Слабо-знање-за-које-се-зна-да-је-слабо подразумева *измуцавање*, *довијање*, настојање да се *изговори* оно што се *не зна*, оно што треба *створити*. Говори се *из* језика *са* којим се рачуна баш зато што се *на* њега не може рачунати много. Изговара се а да се *зна* да се *не зна* шта се све *рекло* оним што се *изговорило*. И баш због тог зна-да-се-не-зна нема те *одговорности*, нема тог *ауторитета* који ће *наткрилити* изговорено. Језик није *мој*, *Ја* нисам над њим, већ је језик *тај*, док *ја* у њему пливам. Говори се као у *сну* – у сликама које *откривају* и *покривају*, у сликама из жеље саме, из оне *потиснуте љубави*, *фабрике* чији се рад не завршава све док се не чује *тишина*. *Тишина* за коју ће се тражити *нова реч*.

Касторп је своје *изговорио*, а затим, после те ноћи, почео је да *чека* (Клавдију Шоша да се врати у санаторијум)²⁷⁰ и наставио да *учи* (*из* болести, *о* болести).

Сетембрини, унук италијанског револуционара и патриоте, син хуманисте, и сам хуманиста, у карираним панталонама светложуте боје и дугачком капуту, човек у чијој се појави огледало и господство, али и „мешавина беде и љупкости”²⁷¹ – за разлику од бергхофских лекара Беренса и Кроковског, који нису тежили томе да постану Касторпови учитељи – на Касторпа је утицао врло свесно. Сетембрини је себе сматрао *васпитачем* који чува „традицију о достојанству и лепоти човековој”,²⁷² те је Касторпа, „безазлено сироче живота”,²⁷³ узео под своје. Његова идеја била је да младог инжењера оснажи као „представника читавог света рада и практичног генија”²⁷⁴ и да га што пре из санаторијума, из *царства сени*,²⁷⁵ отпрати у равницу – у стваран свет.

Млад човек који се попне овамо (а безмало је то све сам млад свет који овамо долази) најкасније после пола године нема у глави никакве друге мисли до флерта и температуре. А најкасније после једне године неће више ни бити у стању да схвати неку другу мисао, и сматраће да су све друге мисли ’свирепе’ или боље рећи погрешне и празне.²⁷⁶

Најважнија међу (тим) *другим* мислима, мислима за које се Сетембрини плашио да ће Касторпу временом постати *погрешне* и *празне* – била је централна мисао погледа на свет за који се залагао. Реч је о *усавршавању*. Сетембринијево хуманистичко учење разликовао је два међусобно супротстављена принципа: *азијатски* и *европски*. Његов страх био је да ће се Касторп, уколико у санаторијуму буде боравио предуго, определити за онај који води у *неактивно мировање*.

²⁷⁰ Клавдија Шоша те Покладне ноћи Касторпу је рекла: „На овом месту сам већ по трећи пут. Овога пута сам провела овде годину дана. Можда ћу се вратити. Али, онда ћеш ти већ бити далеко одавде.” Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 336.

²⁷¹ Исто, стр. 60.

²⁷² Исто, стр. 67.

²⁷³ Исто, стр. 716.

²⁷⁴ Исто, стр. 62.

²⁷⁵ „Ви сте здрави, ви само гостујете овде, као Одисеј у царству сени.” Наведено према: Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 61.

²⁷⁶ Исто, стр. 199.

[...] Европа је земља побуне, критике и активности која све преображава, док источни континент оличава непокретност, неактивно мировање. Нема сумње која ће од ове две силе најзад победити – то ће бити просвећеност, разуму сходно усавршавање.²⁷⁷

Као члан „Међународне лиге за организацију напретка”, Сетембрини је радио на делу *Социологија патње*. Његов задатак био је да „систематски, по врстама и категоријама, тачно и подробно”²⁷⁸ обради проблем патње, како би људски род извео „из примитивних стадија страха и резигниране тупости”²⁷⁹ и довео га до ступња „свесне активности”.²⁸⁰ Био је очајан што га његов властити организам, његов „животињски део”,²⁸¹ спречава у томе да до краја служи разуму. За разлику од Касторпа, чија се дужност инжењера могла реализовати само у практичном раду у равници, он, Сетембрини, свој задатак ипак је могао да извршава и у *Бергхофу*. Санаторијум је био решен да напусти онда кад се (јалова) нада у оздрављење истроши сасвим.

Учитељ је знао да је Касторпов притајени а прави разлог за останак у *Бергхофу* љубав коју је осећао према Клавдији Шоша, жени коју је Сетембрини држао за представницу азијатског принципа. Због тога је инсистирао да се млади инжењер не *разбацује месецима* и да што пре напусти *Киркино острво*.²⁸²

[...] не поводите се у души за њима, немојте допустити да вас инфицирају њихови појмови, напротив, супротставите им се својим бићем, својим вишим бићем, и нека вам је свето оно што је вама, сину Запада, божанственог Запада, сину цивилизације, по природи и традицији свето – на пример, време! То расипање, та варварска великодушност у употреби времена јесте азијски стил – и то је без сумње разлог што се тој деци Истока овде толико допада.²⁸³

Осим љубављу према Клавдији Шоша – љубављу која га је држала далеко од дужности, тамо где живи „грудоболни олош [...] са својом лакоумношћу, својом глупошћу и развратношћу, својим недостатком добре воље за оздрављењем”²⁸⁴ – Касторп се на још један начин супротстављао Сетембринијевом европском принципу. Био је то његов став према *смрти*.

За Ханса Касторпа у њој је било „нечег побожног, умног и тужно лепог, то јест духовног”.²⁸⁵ У разговору с доктором Беренсом младић је рекао да није нужно морао постати инжењер, могао је бити и *свештеник*. У исто време док му је показивала своје *духовно* лице, смрт му је указивала и на своју *телесну* страну. Недвосмислено му је дала до знања да у њој има и „нечег сасвим другог [...] врло материјалног”.²⁸⁶

Ту *телесну, материјалну* страну смрти Касторпу је приближио доктор Беренс, за ког она није била ништа друго до *објективно збивање*.

²⁷⁷ Исто, стр. 158.

²⁷⁸ Исто, стр. 245.

²⁷⁹ Исто;

²⁸⁰ Исто;

²⁸¹ Исто, стр. 244.

²⁸² „Клоните се ове баруштине, овог Киркиног острва, ви нисте довољно Одисеј да бисте на њему могли некажњено да боравите.” Наведено према: Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 246.

²⁸³ Исто, стр. 242.

²⁸⁴ Исто, стр. 447.

²⁸⁵ Исто, стр. 31.

²⁸⁶ Исто;

Ми долазимо из таме и одлазимо у таму. Између та два тренутка леже доживљаји, али ми не доживљавамо ни почетак ни крај, ни рођење ни смрт, они немају ничег субјективног, и спадају у категорију објективних збивања. Тако ствар стоји.²⁸⁷

Објективност смрти у *Берххофу* се поштовала као истина коју је било неопходно држати далеко од пацијената. Из својих просторија мртве су отпављали у ковчегу, тајно, не реметећи мир других. С тим обичајем Касторп се није слагао зато што је за њега смрт била више од *објективног збивања*. Нереализовани свештеник, на самртника је гледао као на *свеца*, због чега је у првој фази свог санаторијумског живота пуну пажњу посвећивао морибундусима, верујући да ће му донети добро то што задовољава потребу свог „духа да живот и смрт схвати озбиљно и да им указује пошту“.²⁸⁸

Како је болест сматрао *предворјем* смрти, односно, *уводом* у духовно, болесник, према Касторповом схватању, није смео унижавати *потенцијал* смрт, а управо то је чинио властитом *глупошћу*.²⁸⁹

[...] за мене је сасвим чудно кад је неко глуп а уз то још и болестан, нема без сумње ничег тужнијег на свету него кад се то двоје сједини. Човек апсолутно не зна какво лице да направи, јер болеснику бисмо желели да покажемо поштовање и да га схватимо озбиљно, зар не, болест је у неку руку ипак нешто достојно поштовања, ако тако могу рећи. Али кад вам се ту умеша глупост [...] онда човек заиста не зна више да ли да плаче или да се смеје, то је дилема за људско осећање и тако нешто јадно да то већ не умем рећи. Мислим, не слаже се, не пристаје једно уз друго, човек није навикао да то двоје замишља заједно. Сматрамо да глуп човек треба да буде здрав и обичан, а да болест треба човека да начини финим и паметним и нарочитим.²⁹⁰

Болест захтева *поштовање*, а *здравље* се повезује с *глупошћу* и *обичношћу* онда кад се смрти припише вредност коју она „објективно“ нема – сматрао је Сетембрини, оштро се супротстављајући Касторповој глорификацији исте. Поверење у разум, рад, усавршавање и напредак – све оне *европске вредности* које је хуманиста желео да *утише* у свог ученика – нису остављале простор за то да смрт буде догађај у односу на који треба организовати живот. Верујући да је „дужност васпитача да сачува младе душе“²⁹¹ од утицаја таквих идеја, Сетембрини је рекао Касторпу:

Смрт је достојна поштовања као колевка живота, као мајчина утроба обнављања. Али ако је посматрамо одвојено од живота, постаје баук, грдоба – па чак и горе од тога. Јер смрт као самостална духовна сила сасвим је изопачена сила, чија је порочна привлачна моћ без сумње врло јака, али симпатисати с њом представља исто тако несумњиво најгрознију застрањеност људског духа.²⁹²

²⁸⁷ Исто, стр. 531.

²⁸⁸ Исто, стр. 294.

²⁸⁹ Сузан Сонтаг, *Болест као метафора*, претходно наведено, стр. 40 и 42.

Сузан Сонтаг напомиње да „Манов роман представља позну, самосвесну интерпретацију мита о туберкулози. Али роман још и сада одражава тај мит: бургер одиста бива оплемењен својом болешћу [...] У *Чаробном брегу*, дијагноза туберкулозе представља унапређење за Ханса Касторпа. Болест ће га учинити необичним, интелигентнијим.“

²⁹⁰ Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 99–100.

²⁹¹ Исто, стр. 410.

²⁹² Исто, стр. 201.

Манипулисање јаком *привлачном моћи* смрти, отварао је Сетембрини очи свом ученику, потиче још из „празноверних и скрушених времена”,²⁹³ када је човеково достојанство било сасвим унижено. Тада је живот за који се вредело борити био онај који долази *иза* смрти. Због тога су „хармонија и здравље изгледали сумњиви и вражји, док је [...] болешљивост значила исто што и спроводница за царство небеско”.²⁹⁴

Једино што је, према Сетембринијевом мишљењу, Кастопра могло одвојити од погубне љубави према (болесној) Клавдији Шоша, од идеје да је смрт узвишена а умирући налик свецу – била је спасоносна сила *рада*.

А та борба, драги господине, зове се рад, земаљски рад, рад за земљу, за част и интересе човечанства, и, свакодневно изнова челичене у таквој борби, те силе ће потпуно ослободити човека и на путу напретка и цивилизације водити га у сусрет све јаснијој, блажој и чистијој светлости.²⁹⁵

За идеје за које је Сетембрини сматрао да имају погубан утицај на младог човека – Ханс Касторп је имао друге учитеље. Један од њих на смрт је гледао као на *руководећи* принцип живота, док је други, не *искључујући* смрт, вредност основног животног принципа дао *страстима*.

Педагог који је својим учењем задовољавао Касторпову наклоност ка морибундусима био је Лео Нафта, Сетембринијев сустанар у кући у коју се хуманиста-васпитач уселио пошто је изгубио сваку наду у излечење. Нафта је био пристојно обучен „мален, мршав човек, обријан, и тако изразите, могло би се рећи убиствене ружноће, да су се рођаци²⁹⁶ управо чудили”.²⁹⁷ Његов говор одликовао се ћутањем „које није прекидао и из кога се могло закључити да ће му речи бити одрешите и смишљене”.²⁹⁸ Нафта је био покрштен Јеврејин. Врло млад остао је без родитеља, и као паметно и вредно дете нашао се под заштитом једног језуите. У намери да заврши богословске студије спречила га је болест плућа. У тренутку када се упознао са Касторпом, Нафта је у Давосу – у који је о трошку реда дошао на лечење – боравио већ шест година. За то време помало је радио као наставник латинског у гимназији за болеснике.

С тим да је Нафта врло паметан и да су му потребне расправе – Сетембрини је Касторпа упознао на време. Пошто је био „у својим убеђењима чврст”²⁹⁹, он је, за разлику од свог ученика, могао да се вербално надмеће с Нафтом. Кроз расправе с језуитом Сетембрини је властитим идејама давао прилику да *живе*, јер: „Мишљења не живе ако немају прилике да се боре”.³⁰⁰ Његов пример Касторп не би требало да следи. Како није био кадар да се бори „против интелектуалног опсенарства”,³⁰¹ у дијалогу са Нафтом и он и његов рођак били би, веровао је

²⁹³ Исто, стр. 101.

²⁹⁴ Исто;

²⁹⁵ Исто;

²⁹⁶ Ханс Касторп и Јоахим Цимсен.

²⁹⁷ Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 373.

²⁹⁸ Исто;

²⁹⁹ Исто, стр. 406.

³⁰⁰ Исто;

³⁰¹ Исто;

Сетембрини, „изложени опасности да под утицајем [...] полуфанатичних и полупакосних смицалица оштете дух и душу”.³⁰²

Нафтино учење *интелектуалним опсенарством* чинило је *изокретање* вредности Сетембринијевог погледа на свет. Оно што је за хуманисту било здравље – *предуслов* за живљење живота на начин на који живот треба живети – за језуиту је била болест. Улогу болести из Сетембринијевог учења – болести као „ометајућег” фактора у остварењу своје сврхе – у Нафтином учењу *заиграло* је здравље.

Болест је у највећој мери човечна [...] јер бити човек значи бити болестан. У ствари човек је суштински болестан, али га управо болест чини човеком [...] У духу, дакле, у болести, лежи достојанство човеково и његова отменост; он је, једном речи, утолико више човек уколико је болеснији, и геније болести је човечанскији од генија здравља [...] Као да се за напредак, уколико га има, нема да захвали једино болести, то значи генију – који није ништа друго него болест. Као да здрави нису у сва времена живели од тековина болести! Било је људи који су се свесно и хотимице разболевали и лудели да би за човечанство извојевали сазнања, која ће претворити у здравље, пошто су претходно стечена лудилом. Међутим, после те херојске жртве, та сазнања и њихове благодети нису више били условљени болешћу и безумљем. То је права смрт на крсту...³⁰³

На опозитном пару здравље–болест почивала су учења оба Касторпова педагога. Разлика лежи у томе ком је елементу пара приписана, а ком оспорена вредност. У Сетембринијевом учењу вредност је носило *здравље*, у Нафтином *болест*. Када је реч о *наплетку* – тај пут прописивала су обојица педагога. Док је на Сетембринијевом путу (наплетка) болест захтевала или лек или залечење (како би се могло наставити са *радом*), на Нафтином путу болест је сама по себи била *лек*. Као израз духовности, она даје прилику да се човек избори за здравље *над* здрављем. Дакле, у име овоземаљског света *болест се лечи*, у име Божјег света *болешћу се лечи*.

Како је Нафтино разумевање болести изокренуло Сетембринијев систем вредности – постављајући смрт уместо живота на место врхунске вредности – тако је учење Питера Пеперкорна³⁰⁴ ударило на Сетембринијев поглед на здравље, да би га, у име *страсти*, извело из оквира који је поставио разум. Ако је за Сетембринија болест представљала отежавајућу околност на путу човековог напретка; за Нафту прилика да се досегну *достојанство* и *отменост* света који наступа иза смрти; за Менера Пеперкорна болест је представљала *разлог* да се вредности овоземаљског живота спасу смрћу.

Ко је био Питер Пеперкорн – Сетембринијев противник и један од Касторпових учитеља? „Чудна, импозантна личност”³⁰⁵ са којом се Клавдија Шоша, Касторпова љубав, после више година вратила у *Бергхоф*. Доктор Беренс за њега је рекао:

³⁰² Исто;

³⁰³ Исто, стр. 460–461.

³⁰⁴ Звали су га још и Менер Пеперкорн. Менер је било шаљиво име за Холанђане, и значило је „мој господине”. Наведено према: Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 544.

³⁰⁵ Исто, стр. 549.

Неки тешки богаташ, према свему што чујем. Краљ кафе који се повукао у миран живот, а собар му неки Малајац, силно богатство. Уосталом, није зацело дошао ради забаве, јер сем великог заптивања коме је узрок алкохол, пати, како се чини, и од опаке тропске грознице, повратне грознице [...] која се упорно вуче.³⁰⁶

За разлику од Сетембринија, који се држао тога да је придошлица „глуп стар човек“³⁰⁷ од ког његов ученик не може имати никакве користи, Ханс Касторп је имао другачије мишљење. На младог инжењера „колонијални Холањанин, становник Јаве, поседник плантажа кафе“³⁰⁸ оставио је утисак „краљевски достојанственог, импозантног, загонетног човека“,³⁰⁹ који „стварно узнемирује на много грубљи начин него што га је, на пример, узнемиравао некад господин Сетембрини“.³¹⁰ Наликујући „паганском жрецу који игра пред жртвеником“,³¹¹ човек који је „себе сматрао свадбеним органом бога“,³¹² и био у друштву Клавдије Шоша – у младом инжењеру изазивао је дубоко дивљење. Касторп је имао утисак да је најзад упознао личност с „правим карактером“.³¹³

Само ви презирите јасноћу, прецизност и логичност, разговетну људску реч! Презирите је у част некаквог опсенарског наговештавања и осећајног шарлатанства – па је све однео враг...³¹⁴

Сетембрини је критике на Пеперкорнов рачун, попут наведене, морао пажљиво да саопштава Касторпу јер је знао да његова позиција код младог инжењера више није била тако стабилна. Љубавник Клавдије Шоша учинио је да идеја напретка, коју је Сетембрини настојао да постави у центар Касторповог система вредности, избледи пред идејом о животу као *жени која се поседује*.

Живот – млади човече – то је жена, испружена жена, набрекних груди и великог, меког трбуха између испупчених кукова, жена витких руку и бујних бедара, полузатворених очију, која нас на диван, подругљив начин изазива и тражи да јој се најсвесрдније предамо, полажући право на пуни напон наше мушкости, која пред њом победи или пропадне – пропадне, млади човече, схватате ли шта то значи? То је пораз осећања пред животом, то је неспособност за коју нема милости, ни сажалења, ни уважања, која се немилосрдно и са презрењем анатемише – свршено, млади човече – и на коју се пљује... Срамота и брука су благе речи за овај слом и банкротство, за ову бламажу. То је крај, паклено очајање, пропаст света...³¹⁵

Пеперкорнова перспектива била је довољно „широка“ за Касторпову, са Сетембринијеве стране тако критиковану, љубав према Клавдији Шоша. Жена у вези с којом се млади инжењер питао: „Али шта онда ако је жена изнутра болесна, ако није способна да буде мајка – шта онда? Има ли онда неке сврхе да носи рукаве од тила да би код мушкарца

³⁰⁶ Исто, стр. 545.

³⁰⁷ Исто, стр. 579.

³⁰⁸ Исто, стр. 544.

³⁰⁹ Исто, стр. 553.

³¹⁰ Исто;

³¹¹ Исто, стр. 574.

³¹² Исто, стр. 622.

³¹³ Исто, стр. 563.

³¹⁴ Исто, стр. 581–582.

³¹⁵ Исто, стр. 563.

изазвала љубопитство за њено тело – њено изнутра болесно тело?”³¹⁶ – завела је ни мање ни више него личност од формата, човека који је „себе сматрао свадбеним органом бога”.³¹⁷

У болести се, дакле, *сме* (оно што се *хоће*). Болест болесном даје слободу да *може*. Те речи о *ослобађајућој* повезаности болести и хтења Касторп је чуо управо од оне која је *смела* (да заведе *свадбени орган бога*), од Клавдије Шоша, у Покладној, карневалској ноћи.³¹⁸ На Касторпово питање да ли јој муж даје слободу да се креће и буде независна, госпођа Шоша му је одговорила: „Болест ми њу даје”.³¹⁹

Болест, дакле, нуди слободу да се у име оног што се *жели чинити* занемари оно што би *ваљало чинити*. Клавдија Шоша је ту слободу живела, не поштујући границе Сетембринијевог европског принципа. Како је за њу болест ослобађала од сетембринијевских граница, тако је за њеног љубавника Менера Пеперкорна болест те границе чувала, *нападајући* само срце азијског принципа.

Човек је божанствен уколико осећа. Он је осећање бога. Бог га је створио да би осећао кроз њега. Човек није ништа друго до орган којим бог обавља своју свадбу са пробуђеним и опијеним животом. Ако се покаже неспособан за осећање, долази до срамоћења бога, то је пораз мужевне снаге бога, космичка катастрофа, ужас који се на да ни замислити.³²⁰

Ако је бог створио човека да би кроз њега осећао, да би преко њега могао да доживи задовољство узимања живота као бујне жене која чека да буде узета, тада болест може бити само оно што стаје на пут изливању страсти – *немоћ*, која доноси *пропаст света* и *космичку катастрофу*.

За Сетембринија, човека разума, болест је била *дијагноза*, која за резултат може имати потпуно излечење, делимично излечење или смрт. На основу те разлике, Сетембрини је вршио притисак на Касторпа, као на здравог, да напусти *Бергхоф* и врати се својим дужностима у равници. На темељу исте идеје, у властитом случају прихватио је делимично излечење, али на одређено време. Због тога је одлучио да у санаторијуму остане и ради на свом делу *Социологија патње* све док буде имао наду да ће се потпуно опоравити. Када се делимично излечење, односно, *залечење*, показало као трајно стање, што је значило да за њега повратка у свет нема, напустио је *Бергхоф*, пронашао приватан смештај у близини санаторијума и наставио да обавља своју дужност у складу с могућностима.

И у једном и у другом случају, оном који је хуманиста замислио за Ханса Касторпа и оном који је организовао за себе – императив рада, усавршавања и напретка био је очуван. Међутим, европски принцип и сетембринијевска градација озбиљности болести не важе онда кад болест престане да буде дијагноза и постане (само) *немоћ*. Ако је живот излив страсти, он се као такав може сачувати само уколико се *немоћ* не живи.

Свадбени орган бога који то више (због *немоћи*) није могао бити – одузео је себи живот, спасавајући на тај начин његове вредности. Попут *паганског жреца* (азијског принципа), Пеперкорн је поседовао „загонетну ствар [...] од челика, слонове кости, злата и каучука, врло чудноватог изгледа [...] један механизам који подражава зубе змије наочарке”.³²¹ Уз помоћ те

³¹⁶ Исто, стр. 131.

³¹⁷ Исто, стр. 622.

³¹⁸ Последњој заједничкој пред њен одлазак у Дагестан.

³¹⁹ Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 336.

³²⁰ Исто, стр. 600.

³²¹ Исто, стр. 621.

змијолике направе, вероватно израђене „према његовим сопственим упутствима”,³²² извршио је самоубиство:

При уједу, зуби се нешто савију, то је јасно, те изврше притисак на резервоар, а његов садржај буде тим потиснут у канале, тако да оног тренутка кад шиљасте врхови загризу месо, и материја јурне у крвоток [...] Претпостављам да је ту реч о једној смеси анималних и биљних отрова – у сваком случају о најбољој могућој комбинацији, јер је дејство морало бити страховито. Све указује на то да му је дах одмах пресечен, да је настала парализа централних органа за дисање. То вам је, знате, брза смрт гушењем, вероватно без мука и болова.³²³

Током свог образовног пута у санаторијуму *Бергхоф* Ханс Касторп је о болести научио оно што се о болести може *знати*. Иако су се знања до којих је дошао, слушајући докторе Беренса и Кроковског, хуманисту Сетембринија, језуиту Нафту и хедонисту Пеперкорна, међу собом разликовала, она су дубоко у себи била знања истог реда. Свако од учења Касторпових педагога представљало је другачији одговор на исто питање: *Шта болест јесте?* Међутим, у роману *Чаробни брег* болест је *више* од онога што *јесте*. Она је *језички, књижевни* догађај. То значи да се ниједним *јесте* није могла и не може изразити *сасвим*.

Касторпова болест *измакла* је медицинским дијагнозама доктора Беренса; показала је интерпретативну *неухватљивост* онда кад је, на трагу учења доктора Кроковског, била тумачена као *преображена љубав*; пружила је *отпор* покушају да буде *излечена* Сетембринијевом идејом „рада, индивидуализма, људског достојанства и напретка”;³²⁴ иако је од морибундуса (у Касторповим очима) чинила *свеца*, болест није постала пут кроз који се освајају „достојанство човеково и његова отменост”;³²⁵ напослетку, упркос томе што није била оно што болест из Пеперкорнове перспективе јесте – *препрека изливању страсти* – Касторпова болест ипак је била *болест*.

На крају образовног пута (не више тако младог) инжењера, пошто је „тај неисписани лист хартије”³²⁶ постао *исписан* (знањима о болести), последњи *писани* траг на њему оставила је управо она – болест, *проговарајући* као *језички, књижевни* догађај. Уместо да буде супротстављена здрављу, болест је здравље *говорила*. Тад је Касторп ћутао, баш као што је ћутала и Рејчел Винрејс. И то ћутање унело је *немир* у тезу да се његов образовни пут, попут пута јунакиње романа *Излет на пучину*, завршио *неуспехом*.

После смрти Менера Пеперкорна и (поновног, овог пута коначног) одласка Клавдије Шоша – у санаторијуму *Бергхоф* наступила је фаза „велике отупелости”.³²⁷ Предавања доктора

³²² Исто, стр. 622.

³²³ Исто;

³²⁴ Драган Стојановић, *Парадоксални класик Томас Ман*, претходно наведено, стр. 71.

³²⁵ Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 460.

³²⁶ Исто, стр. 39.

³²⁷ Једно од последњих поглавља романа *Чаробни брег* носи наслов „Велика отупелост”.

Кроковског склизнула су с питања несвесног на терен телепатије, телекинезе, окултизма.³²⁸ Уместо облашћу научног, у којој владају „непредубеђеност, непристрасност, несклоност да [се] било шта унапред ишчекује”,³²⁹ почеле су се задовољавати потребе оних који нису били вођени „жеђу за знањем нити осећањем стида што ја наука толико дуго пропуштала да нешто сазна о неоспорним проблемима, а ни потребом да се освоје нова подручја појавâ”,³³⁰ већ су као „уверени људи који трагају за потврдама [...] желели неко оправдање да би себи отворено признали своје веровање”.³³¹ Разлог за ту промену правца доктора Кроковског, говоркали су о томе „опаки језици”³³² у санаторијуму, био је следећи: „др Кроковски [се] одао окултним стварима да би своја предавања спасао од убиствене монотоније”.³³³

У тој свеопштој дилетантској атмосфери учествовао је и он, сад се то може рећи, *никад нереализовани* млади инжењер. Све његове везе са равницом биле су прекинуте. Јоахим Цимсен умро је у санаторијуму, пошто су га, болесног, вратили из службе. Касторпов деда-ујак конзул Тинапел такође више није био жив. На крају, и цигарету *Марија Манчини* престао је да поручује. Заменио ју је новом – *Заклетва на Ритлију*, цигаретом која је била „нешто тврђа од Марије, боје сивог мишјег крзна”,³³⁴ баш онаква каква је одговарала надолазећем времену – *тврдом и сивом*.

О политичким приликама у свету који је напустио пре скоро седам година – Ханс Касторп није се информисао. Док је учитељ Сетембрини покушавао да га у та збивања упуту, Касторп је безвољно слагао пасијанс. У санаторијуму, дакле, ништа више није *могао* да научи. О свету који је једном напустио, и са којим је био трајно раскрстио, ништа више није *желео* да учи. Само је *наслућивао*, баш као што је и боја његове нове цигарете (мишје сива) слутила на боју војне униформе коју ће ускоро понети.

Изгедало му је да се „све то” не може добро свршити, да ће на крају доћи до катастрофе, да ће се побунити стрпљива природа и да ће нека олуја, неки рашчишћавајући вихор сломити стеге света, кренути живот са „мртве тачке” и „мртвој сезони” приредити страшни суд.³³⁵

После периода владавине „мајmunског бога [...] демона коме је име ’Велика отупелост’”,³³⁶ под којим је бергхофски свет деградирао окрећући се празноверју, наступило је стање „велике раздражености”.³³⁷ Санаторијумским животом доминирали су: „Нетрпељивост којој нема имена. Општа склоност ка отровној препирци, ка провалама беса”.³³⁸ Та атмосфера доколице и бесмисла, агресивом доведена до кључања, врхунац је доживела у двобоју пиштољима између Нафте и Сетембринија. Двобој је захтевао језуита Нафта (као радикални антрополошки песимиста),³³⁹ а хуманиста Сетембрини је двобој

³²⁸ У паранормалне, такозване ПСИ феномене спадају: „телекинеза, радиестезија, екстрасензорна перцепција, телепатија, прекогниција [...] Више знаменитих дубинских психолога, попут Сигмунда Фројда, Карла Густава Јунга и других изучавали су ове доживљаје са намером да открију удео несвесних чинилаца у тим појавама [...] Данашња наука са опрезом прихвата само неке од описа лабораторијски утврђених ПСИ феномена, али нема за њих задовољавајућих објашњења.” Жарко Требјешанин, *Лексикон психоанализе*, претходно наведено, стр. 241.

³²⁹ Сигмунд Фројд, *Психоанализа и телепатија*, превео Јовица Аћин, Графос, Београд, 1990, стр. 55.

³³⁰ Исто, стр. 54

³³¹ Исто;

³³² Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 654.

³³³ Исто;

³³⁴ Исто, стр. 709.

³³⁵ Исто, стр. 633.

³³⁶ Исто;

³³⁷ Претпоследње поглавље у роману *Чаробни брег* носи наслов „Велика раздраженост”.

³³⁸ Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 683.

³³⁹ Драган Стојановић истиче да се лик Нафте не може повезати ни са чим што је тад било актуелно на европској сцени. Нафта је сачињен од *противречних елемената*, и нема историјски пандан, за разлику од Сетембринија који се, према речима Драгана Стојановића, може повезати са Ђ. Кардучијем (1835–1907).

прихватио, доневши у себи одлуку да на противника не пуца. Нафтин смртоносни пуцањ себи у главу, пуцањ од ког се Сетембрини психички није опоравио, означио је крај Касторповог учења у санаторијуму.

Како је Нафтино самоубиство ставило тачку на године образовања Ханса Касторпа у *Бергхофу*, тако је гром који је одјекнуо у свету ставио тачку на његов боравак у санаторијуму:

[...] гром који нам је већ свима био познат; она заглушујућа детонација дуго припремане кобне смеше безумља и раздражености – један историјски ударац грома, који је, кажемо то пригушеним гласом, уздрмао темеље земље, а који је за нас био удар грома који је разорио Чаробни брег и на суров начин нашег спавача избацио пред врата.³⁴⁰

У свет из ког се једном попео на Чаробни брег као *неисписан лист хартије*, у свет са којим више није имао никакву везу, и о ком није имао никаква знања – Касторп је сада могао само да *падне*. Завршио је „у хладном благу, раскречених ногу, са врховима стопала према земљи”,³⁴¹ у пуку младих добровољаца, који су, са малим изгледима да ће из борбе изаћи живи, покушавали да поврате изгубљени положај.

Збогом остај – било да живиш било да погинеш! Твоји су изгледи рђави; врзино коло у које си се ухватио продужиће се још многу грешну годину, и ми се не бисмо смели опкладити да ћеш се извући. Да поштено признамо, ми са приличном безбрижношћу остављамо то питање отворено. Авантуре крви и духа, које су твоју једноставност уздигле, допустиле су ти да у духу преживиш оно што физички по свој прилици нећеш преживети. Наилазили су тренуци кад си замишљао да владаш и кад ти је из смрти и телесног сладострашћа сан о љубави загревао душу. Да ли ће се из ове светске свечаности у част смрти, из ове опаке грозничаве ватре која свуд унаоколо захвата вечерње небо, такође једном уздићи љубав?³⁴²

У сумрак „испуњен и искидан оштром песмом, бесним урлањем као да лају сви пси пакла, урлањем које се свршава распрскавањем, шикљањем, ломљавом и пожаром, јечањем и крицима, трештањем труба које само што не прсну, и ударањем добоша који све брже и брже дају знак за јуриш”³⁴³ – шта се догодило са Хансом Касторпом? Шта се на том *исписаном листу хартије* да прочитати?

У студији *Парадоксални класик Томас Ман Драган Стојановић* је навео:

У свету 'доле' Касторп је стекао само предиспозиције које се развијају тек на 'брегу'. У том смислу је тек на 'брегу', симболички дочараном као царство мртвих, и живот заиста *стваран*. Живећи ('доле'), Касторп у ствари не живи; побегавши од живота мртвима ('горе'), он започиње свој живот у битном. То је Манова пародијска једначина образовног романа!³⁴⁴

³⁴⁰ Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 709.

³⁴¹ Исто, стр. 716.

³⁴² Исто;

³⁴³ Исто, стр. 713.

³⁴⁴ Драган Стојановић, *Парадоксални класик Томас Ман*, претходно наведено, стр. 76.

„Касторпово развијање и зрење на 'брегу' нису за овај свет”,³⁴⁵ навео је Стојановић. „У стварности су они сасвим порекнути, не само Касторп већ и његов идеал³⁴⁶ је у блату.”³⁴⁷

Збиља, иако је стекао „многострука животна искуства”,³⁴⁸ Ханс Касторп није успео да пронађе своје место у свету. Није остварио оно што му је хуманиста Сетембрини тако силно желео. И Касторп, и његово *знање* завршили су у *блату* Првог светског ратног вихора. Међутим, неизвесна судбина младог инжењера, као и неизвесна судбина света у који се вратио по морању – не имплицирају нужно одсуство *живота у битном*. Колико год прилике у којима су се свет и он нашли биле *болесне*, толико су и *књижевне*, а то значи моћне да властиту *неизрецивост* ставе пред читаоца.

Док крвава битка траје, читалац не прати ток Касторпових мисли, не чује их. Са младићевих усана клизе само речи Шубертове песме *Луна*. Не више тако млади инжењер, „У укоченом узбуђењу, ништа не мислећи, певуши, а и не зна да то чини”.³⁴⁹

Једном, док је ту песму слушао у *Бергхофу*, о њој је мислио:

Вредело је умрети за њу, за ту чаробну песму! Али онај ко би умро за њу, он већ више не би умро за њу, те би био јунак само зато што је у самој ствари умро за нешто ново, за нову реч љубави и будућности, која се скрива у његовом срцу...³⁵⁰

Некад пацијент и ученик, Ханс Касторп постао је *текст*, као и сваки текст, несвестан себе (*не мислећи, певуши а и не зна да то чини*). *Текст* исписан на *неисписаном листу хартије* (какав је био кад је ушао у санаторијум). *Текст* у ком се читају различита бергхофска знања о болести, за епоху на издисају репрезентативна. *Текст* у ком је остало да *светски рат* као *болест друштва у целини* упише последње речи.

Док је Рејчел Винрејс била у *дубокој лепљивој води*, у којој није могла да плива, свет је, упркос наговештајима рата, остао у свом лежишту. У роману *Чаробни брег* свет је из тог лежишта испао. *Оболео* је тешко, и такав се *уписао* у Касторпа. Као што Рејчел Винрејс није могла да стане на последњу степеницу свог образовног пута, ону са које се спознаје *неизрецивост* болести пошто направи *излет на пучину*, тако није могао ни Ханс Касторп. Последња *степеница* и његовог образовног пута намењена је читаоцу. Он је тај који може да *остане* у отвореном питању ратног исхода.³⁵¹ Отвореном питању *болести друштва*.

³⁴⁵ Исто, стр. 80.

³⁴⁶ Из снежне олује коју је доживео (сцена је описана у поглављу „Снег”), Ханс Касторп пробудио се с мишљу: „У име доброте и љубави, човек не сме допустити смрти да влада његовим мислима. С овом мишљу се будим... Јер сам докраја одсањао свој сан, све до жељеног циља.” У тим речима препознаје се Сетембринијев утицај, али и утицаји других Касторпових учитеља. Пошто се младић вратио у санаторијум, његов *сан* почео је да бледи. Наведено према: Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 491.

³⁴⁷ Драган Стојановић, *Парадоксални класик Томас Ман*, претходно наведено, стр. 80.

³⁴⁸ Исто, стр. 63.

³⁴⁹ Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 715.

³⁵⁰ Исто, стр. 653.

³⁵¹ Жарко Требјешанин, *Лексикон психоанализе*, претходно наведено, стр. 311 и 312.

За рат као најдрастичнији пример болести друштва може се навести више узрока настанка, односно, постоји више *узрочника* те болести. „Све што је у човеку зло”, а *зло* је оно што изазива рат, „према схватању хришћана али и марксиста, долази од споља, од Сотоне или Својине (приватне).” Фројд, с друге стране, један од главних узрочника види у *људској агресивности*, која је „генетски детерминисана и неискорењива.” Човек, према Фројду, има *урођену склоност* ка „злу и деструкцији која је изведена из нагона смрти”. Када је реч о држави, она је та која, према Фројду, у „рату подстиче насиље, капитализује и монополизује изворе агресивности у појединцу, усмеравајући их према сопственим циљевима”. С тим у вези, „Први светски рат, за многе мислиоце и интелектуалце шокантан и необјашњиво грозан, Фројда није изненадио – бар не у теоријском смислу – управо зато јер је потврдио његов песимистички поглед на људску природу.”

Да ли ће се из ове светске свечаности у част смрти, из ове опаке грозничаве ватре која свуд унаоколо захвата вечерње небо, такође једном уздићи љубав?³⁵²

Одговор на питање којим је Ман завршио роман није ни позитиван (*хоће*), нити негативан (*неће*). Односно, и *позитиван* и *негативан* је у исто време. Маново питање није питање ком је потребан одговор да га „преломи”. То је питање из ког се не *излази*. Питање у чијој се *неизвесности* траје. Питање *болести друштва* из болести у (књижевном) језику. *Размишљање* које „захтева да се води рачуна о догађању, да се не зна унапред шта ће се догодити”.³⁵³

Одатле, из болести која је *догађај* питања, за њу се не може се рећи да је „нездро, поремећено стање”.³⁵⁴ Не може зато што би *нездравим, поремећеним стањем* питање било затворено. Одговор би прекрио *неизвесност*. *Неизвесност потребе* која се из питања чује. Која се на Касторпу *чита*. Потребе за *новом речју (љубави и будућности)*. Речју која ће (за)увек *недостајати*. Недостајати пред *тишином* у коју питање изводи. *Тишином* која га чини *вечним*, снажним толико да се његов *повратак* не може зауставити. *Тишином* која изазива сваки одговор што га читалац на њену *вишезначност* жели дати. *Тишином* због које је болест у (књижевном) језику „један од најважнијих ’педагога’”,³⁵⁵ онај који читаоца води до *језика* и из њега до „’вишег здравља’”.³⁵⁶

Сотона и приватна својина (као спољни узрочници болести) и нагон смрти (као њен унутрашњи узрочник) – не могу рећи *све*, односно, не могу рећи *довољно* о рату као болести друштва (о, Балзаковим речима, *друштвеном покретачу* који у болестима ради). И зато потреба за *новом речју*, за оним *преко* (већ) реченог. Та *нова реч*, у жељи не за *изрицањем* већ за *допицањем* оног *преко*, тражи се из отвореног питања којим Томас Ман завршава свој роман.

³⁵² Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 716.

³⁵³ Жан-Франсоа Лиотар, *Раскол*, превела Светлана Стојановић, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1991, стр. 9.

³⁵⁴ *Речник српског језика*, претходно наведено, стр. 97.

³⁵⁵ „До ’вишег здравља’, како се Ман изразио у принстонском предавању о *Чаробном брегу* 1939, (XI, 613), долази се преко спознаје болести: она је један од најважнијих ’педагога’”. Драган Стојановић, *Парадоксалини класик Томас Ман*, претходно наведено, стр. 68.

³⁵⁶ Исто;

IV. Болест је папрат

Метафора болести у роману *Мутна и крвава* (1932)³⁵⁷ Милице Јанковић³⁵⁸

Рејчел Винрејс и Хансу Касторпу, јунацима романа *Излет на пучину* Вирџиније Вулф и *Чаробни брег* Томаса Мана, болест се догодила док су корачали својим образовним путем. За разлику од њих, Емилију Папрат, јунакињу романа *Мутна и крвава*,³⁵⁹ сасвим неоправдано занемарене српске списатељке Милице Јанковић, болест је „сачекала”. Догодила јој се пошто је постигла „зрелост, као врхунац васпитно-образовног процеса”.³⁶⁰

³⁵⁷ О роману *Мутна и крвава* Милице Јанковић Јована Реба је рекла да у њему ауторка: „превазилази оквире традиционалне представе женске књижевности и утискује у текст неосветљене аспекте женског ума и тела, афирмисаних и деформисаних под утицајем друштвене и политичке фалогоцентричне контроле. Крајњи резултат је узнемирујућа, *мутна и крвава*, сугестивна и естетски избрушена женска проза, која се аргументовано намеће савременој публици оба пола и несумњиво заслужује ревалоризацију у српском књижевном канону”. Јована Реба, „Преображај прозе за госпођице – повест Милице Јанковић”, у: Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 313.

³⁵⁸ Наведено према: *Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године*, knjizenstvo.etf.bg.ac.rs/sr/autorke/mi'ica-jankovic

Милица Јанковић рођена је 1881, годину дана пре Вирџиније Вулф (1882), и умрла 1939. године, две године пре чувене ауторке (1941). Милица је била врло плодна књижевница и сликарка. Објавила је више романа: *Пре среће* (1918), *Калуђер из Русије* (1919), *Плава госпођа* (1924), *Мутна и крвава* (1932); више збирки приповедака: *Исповести* (1913), *Незнани јунаци* (1919), *Чекање* (1920), *Смрт и живот* (1922), *Плави доброћудни вали* (1929), *Међу зидовима* (1932), *Путем* (1932), *Људи из скамије* (1937). Такође, писала је и књижевност за децу: *Истините приче за децу и о деци* (1922), *Природа и деца*, *Приповетке за децу* (1922), *Приповетке за школску омладину I* (1927), *Зеџ и миш*, *Приче о животињама* (1934), *Жута породица и друге приче* (1935).

Сарађивала је са најеминентнијим часописима и новинама свог времена: *Српски књижевни гласник* (1910–1914, 1920, 1922–1924, 1926–1927, 1934), *Дело* (1913, 1915), *Венац* (1913–1914, 1920–1935), *Босанска вила* (1914), *Београдске новине* (1916, 1917), *Савременик* (1917–1919), *Књижевни југ* (1918–1919), *Политика* (1919, 1921, 1925–1926, 1930–1939), *Мисао* (1919–1933, 1937), *Женски покрет* (1923), *Жена и свет* (1926), *Женски свет* (1928, 1933), *Јужни преглед* (1931–1932, 1934–1935), *Летопис Матице српске* (1934–1935, 1937–1939), *Живот и рад* (1935, 1937), *Београдске општинске новине* (1938) и са многим другим.

Поред француског, говорила је и руски језик, са ког је превела Толстојеву трилогију *Детињство*, *Дечаство*, *Младост*.

О Миличином раду писали су Јован Скерлић, Станислав Винавер, Сима Пандуровић, Милан Богдановић, Бранимир Ћосић, Владимир Ћоровић, Десанка Максимовић и многи други. Миличине приповетке превођене су на чешки, словачки, бугарски и енглески језик.

„Међутим, и поред веома значајног дела, његове популарности у међуратном периоду и обимне рецепције током живота ауторке, након њене смрти ниједно њено дело није прештампано, нити је постојала озбиљнија рецепција и систематска тумачења.”

Године 2012. и 2019 – као резултат настојања да се Миличино вредно а недовољно истражено књижевно стваралаштво учини видљивијим – поново су објављани романи *Мутна и крвава* (2012) и *Плава госпођа* (2019). Године 2015. објављен је зборник *Нова реалност из сопствене собе: књижевно стваралаштво Милице Јанковић*, уредиле Биљана Дојчиновић, Јелена Милинковић и Милена Родић, Народна библиотека „Вук Караџић” и Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Велико Градиште, Београд, 2015, у ком се може прочитати више о Миличином стваралаштву.

³⁵⁹ У роману *Мутна и крвава* главна јунакиња Емилија Папрат „понавља” судбину своје ауторке – живот везан за собу и кревет. Милица Јанковић боловала је од хроничног реуматизма и туберкулозе костију од 1904. године до краја живота. На њеној сахрани Исидора Секулић окупљенима се обратила речима: „над гњилом болешћу била [је] насмејана, чиста и лепа: јер је мало јечала, а много мудрости и хумора расипала до последњих тренутака; јер нису кљасте руке које перо држе и њиме пишу добру, здраву књижевност.” Јована Реба, „Хронологија живота Милице Јанковић”, у: *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 287.

³⁶⁰ Драган Стојановић, *Парадоксални класик Томас Ман*, претходно наведено, стр. 63.

У тренутку кад се упознајемо с Емилијиним ликом, важни животни избори већ су иза ње. Сазнајемо да је била „најсрећнија и најбајнија девојка у Београду”,³⁶¹ све док се није заљубила.

Удала се преко воље родитеља за једног лепог неваљалца који је убио све што је у њој било свето и драго и који се и сам убио, случајно, глупо, у пијанству, у друштву пропалих људи и покварених жена, блесаво се играјући оружјем у алкохолном одушевљењу. То се догодило у другој граду, где се са њим склонила да поштеди од очајања и стида своје родитеље, и да не среће познанике. Без иједне илузије о животу, она је као суманута ишла по свету не знајући где да се заустави. Мајке није више имала. А отац? Није смела да му се врати. Не што се бојала његове срџбе, већ што се бојала да га погледа у очи.³⁶²

Иако Емилија није имала храбрости да се суочи с оцем, он је пожелео да је пронађе и помогне јој.

Али је једног дана он сам дошао и она је у његовим очима видела да он зна сав понор јада и понижења у коме је она живела. Загрлио је ћутећи и тек тада је она заплакала над собом, над њим, над мајком. Њен отац је био сенка. Знала је да је дошао да је води и журно се спрема да остави своју велику заблуду.³⁶³

За разлику од Вилебија Винрејса, оца Рејчел Винрејс, човека који је *бацао* сенку, отац Емилије Папрат *био* је сенка. Не сазнајемо његово име, нити чујемо његов глас. Знамо само то да је жалио Емилију због горког искуства брака у ком је живела. Док је отац за њом туговао, „она је заборављала себе и неговала њега. Последњих дана био је бескрајно нежан и благ. То јој је била једина утеха: олакшала му је последње дане и ублажила бол краја”.³⁶⁴

После очеве смрти Емилија Папрат кренула је за својим талентом. Њу, за разлику од њених родитеља, „безумна љубав”³⁶⁵ коју је осећала према мужу „није сасвим убила”.³⁶⁶ Оставила ју је, каже се, „да кроз њен бол проговори једна уметност”.³⁶⁷ Та уметност, којој се Емилија предала сасвим, била је *глума*.

Емилија је глумила са религиозним фанатизмом. Давала је срце, нерве, душу. Цело њено биће зрачило је уметношћу, срећа се изливала као флуид из њених очију. Она је падала у занос, а публика ју је засипала цвећем и заглашивала аплаузом.³⁶⁸

Након три године „тријумфа без предаха”,³⁶⁹ сасвим изненада: „За време једне пробе назебла је [...] сутрадан закашља се и плуну мало крви”.³⁷⁰ Била је то туберкулоза у десном врху плућа. Лекар јој је рекао да је у питању „свакодневна појава, да много света на то не обраћа пажњу, али да она, славна глумица, незамењива личност, треба одмах да остави

³⁶¹ Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 38.

³⁶² Исто, стр. 43–44.

³⁶³ Исто, стр. 44.

³⁶⁴ Исто;

³⁶⁵ Исто, стр. 39.

³⁶⁶ Исто;

³⁶⁷ Исто;

³⁶⁸ Исто, стр. 48.

³⁶⁹ Исто;

³⁷⁰ Исто;

позорницу и да иде негде на море и у шуму да се одмори”.³⁷¹ Преписао јој је рецепте, дао одређена упутства о томе како треба да се понаша и „обећао потпуно оздрављење ако га послуша”.³⁷² Међутим, Емилија је наставила да игра у позоришту све док је изразит скок температуре није сасвим оборио у постељу. После два месеца лежања, пошто је почела да се осећа боље, отишла је на препоручено лечење – у једно скровито место на мору.

Иако болесна, Емилија је на мору била толико срећна „да јој се чинило да ће зацело умрети”.³⁷³ Уживала је у звуковима, мирисима мора и борове шуме. Из тог савршеног склада са природом,³⁷⁴ зрачила је античком *калокагатијом*.³⁷⁵

Сви су били очарани њоме, њеном речју, њеним изгледом. Била је необично лепа глумица Емилија Папрат. Још ништа на њеном лику и покрету није било профанисано, ништа глумачки намештено није се увукло у њено чисто биће, свеже као да је сад постало. Као да је одрасла крај мора на сунцу, имала је у себи нешто што загрева и разгаљује. Очи су јој биле сивозелене, скривене у густим трепавицама као две светиње. Линије и форме њених обрва, носа и уста цртала је и вајала племенитост у надахнућу. Човек је постајао бољи, гледајући је.³⁷⁶

Међутим, туберкулоза, што се у Емилији била *притајила*, изнутра је начињала склад којим је глумица зрачила, чинећи да тај склад буде тек фаза у развоју њеног лика.

Мукли непријатељ у болесном органу за дисање се сасвим ућутао, повукао се пред лепотом и чистотом које све зло побеђују. Она је готово заборавила да је пре три месеца пропљувала крв.³⁷⁷

Не утичући још увек битно на глумичну *лепоту* и *чистоту*, туберкулоза је чекала први наредан важан догађај у Емилијином животу да (*про*)говори из њеног *заборава*.

На пут који је за метафору болести у роману *Мутна и кравава* био прекретан, Емилија Папрат кренула је са породицом Херцеговац. Богатог индустријалца Ива Херцеговца, његову жену и ћерку Емилија је упознала током свог опоравка. Ништа у вези с тим човеком, који је био: „Ружан, облапоран, деспотски себичан, али енергичан, дарежљив и весео”,³⁷⁸ глумици није импоновало. Ништа осим његове ћерке Ирене Херцеговац.

Емилија је мислила: „Богати људи: стругара, банка, гувернанте, професори, путовања и тако даље. Али ова скромност и ова доброта се није могла купити, ни платити, а она је нешто најдрагоценије што ово дете има. Откуд јој то?”³⁷⁹

³⁷¹ Исто;

³⁷² Исто;

³⁷³ Исто, стр. 16.

³⁷⁴ Сви предели на које се одлазило због лечења од туберкулозе, каже Сузан Сонтаг, били су „успешно романтизовани”. Сузан Сонтаг, *Болест као метафора*, претходно наведено, стр. 39.

³⁷⁵ Калокатија (гр. *kalokagathía*) представља антички идеал јединства *лепоте* (гр. *kalos*, леп), која се односи и на „физичку лепоту, али и [на] племенитост или честитост”, и *доброте* (гр. *agatos*, добар), која покрива „низ сродних особина [...] племенитост, храброст, вештину или снагу”. Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, претходно наведено, стр. 325.

³⁷⁶ Милица Јанковић, *Мутна и кравава*, претходно наведено, стр. 21–22.

³⁷⁷ Исто, стр. 16.

³⁷⁸ Исто, стр. 19.

³⁷⁹ Исто, стр. 21.

Ирена је била „врло мршава, стидљива, ћутљива, споља савршено мирна, а у души и срцу узнемирана до једва савладане дрхтавице”.³⁸⁰ Иако Иренин лик из наведеног *симптоматичног места* (дрхтавице) није био даље развијан, то што је девојка морала да савладава, односно, да потискује себе – јер дрхтавица је њена, *најдубље* њена – бацало је сенку на Иренину *анђеоску* природу. Из дубина несвесног „начети” анђео, анђео непрепуштен догађају своје болести, анђео који то јесте зато што се његова болест није „разиграла” – одиграо је важну улогу у Емилијином животу – од глумичиног пада у *дубину*³⁸¹ болести, па све до њене смрти.

Разлог из ког је Емилија променила одлуку и ипак прихватила позив породице Херцеговац да са њима крене на излет у Требиње – била је деликатност с којом је Ирена прихватила одбијање.

Девојчине очи су говориле: „Сада се и мени више не иде, али то не значи да имам права да од вас нешто захтевам.” Емилија осети задовољство да учини задовољство ономе ко уме да га се одрекне. Девојчица је потпуно разумела њене душевне покрете и усхићена захвалност засија у њеним благим тихим очима.³⁸²

На повратку из Требиња луксузни аутомобил Ива Херцеговца у једном тренутку „поскочи увис као жива звер, као огромни медвед који се пропиње”.³⁸³ Како возач није упео да поврати контролу, аутомобил се сјурио низ камени насип у јаругу. Сви путници остали су неповређени, сви осим Емилије Папрат.

Страховити врисак погаси све звезде и настаде црна ноћ. „Смрт!”, помисли она, губећи свест.

Ужасан бол поврати јој свест. Две снажне људске руке су је подизале са земље на којој је лежала не знајући колико је разбијена. Лева јој рука оде некуд на леђа – била је сасвим ишчашена.

Али страхота бола долазила је од десне ноге која се преломила на два места: у цеваници и код чланка.

[...]

„Она је цела. Али шта ћу са овом јадницом коју сам ја убио? И зашто не неког од нас, него баш њу?”

„Зашто не мене?”, пита дете³⁸⁴ грцајући.

„Зашто не макар и тебе, пре него њу?”, каже он хватајући се за косе.

Емилија Папрат схвата да то значи: зашто њу туђу? И више ништа не схвата. Нека велика рука застире црнином цео звездани свод. Само се још нејасно чује јечање и јечање. Па и тога нестаје јер она пада, пада у неку дубину...³⁸⁵

Период лечења глумица је поднела тешко. Њено стање – и после свих напора које су лекари уложили кроз операције и другу болничку негу – није било добро. Емилијина повреда била је зацељена, али не и излечена.

³⁸⁰ Исто, стр. 20.

³⁸¹ „Па и тога нестаје јер она пада, пада у неку дубину...” Наведено према: Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 33.

³⁸² Исто, стр. 27.

³⁸³ Исто, стр. 32.

³⁸⁴ Питала је Ирена Херцеговац.

³⁸⁵ Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 32–33.

Лепу Емилију су болничари непрестано преносили са једног операционог стола на други. Из болнице у санаторијум, из санаторијума у вагон за спавање, па онда Беч и поново доктори и професори, болни прегледи и операције. Затим недеље и месеци лежања у постељи, па чешка бања, колица и штака. И зрак сунца у Ирениним очима пуним суза. Руке су јој спасли, али се нога три пута морала сећи и састављати. Неке кошчице су јој вадиле, стругали јој кости, гипсали, превијали, масирали. Буде добро и сви почну да је уверавају да ће скоро моћи помало да стаје на ногу, а нога код чланка (цеваница је сасвим лепо зарасла) тек почне да боли, да црвени, да натиче и једног дана се провали. Нови доктори кажу да ранија операција није била успешна и да ће они ствар уредити и госпођу потпуно излечити. И онда поново исте муке.³⁸⁶

Презасићена непрекидним покушајима и промашајима лекара, Емилија је пожелела да се врати кући, у Београд.

Најзад јој се све то досади и зажели само мир и своју кућу. Посаветује се писмом са другарицама из Београда и категорички изјави господину Херцеговцу и његовој кћери да хоће да се врати у Београд, да се сама смири и да њих ослободи старања и бриге о њој.³⁸⁷

Захваљујући (свом *осенченом* анђелу) Ирени Херцеговац, која се пред оцем заузела за глумичину „слободу воље”,³⁸⁸ Емилија Папрат успела је да се одупре навалывањима имућног индустријалца да јој обезбеди материјалну потпору за даљи живот. Удесивши свој повратак са пријатељицом Бранком Столаревић, ослоњена на своје материјалне могућности, болесна и непокретна Емилија Папрат дошла је „очевој кући и себи”.³⁸⁹ Себи која ће од тад, па до смрти, живот проводити у кревету, везана за оне „што се зову именима која понижавају: слуга, слушкиња, служавка, девојка, једном речи послуга”.³⁹⁰

Онај дан кад се при повратку из Требиња луксузни ауто сручио низ камен у јаругу и разбио њен живот, померио је мало и нити њеног разума, оно вече пуно небеса и звезда, неиздржљивога бола и падања у црни понор чинило јој се ипак само као страшан сан кога се нејасно сећа.³⁹¹

Туберкулоза плућа, пре несреће, изнутра, дискретно „начела” је Емилију Папрат, онај склад духовних и физичких квалитета којим је глумица зрачила. То што је туберкулоза „начела” – аутомобилска несрећа је *разбила*. *Разбила* (сломила, изломила, разлупала),³⁹² не *разнела* (однела на разне стране, на разна места).³⁹³ Све што је у Емилији Папрат било *разбијено* (њена лепота, и физичка и духовна, њен таленат, место у друштву) – све је било ту,

³⁸⁶ Исто, стр. 42.

³⁸⁷ Исто;

³⁸⁸ Исто, стр. 43.

³⁸⁹ Исто;

³⁹⁰ Исто, стр. 48–49.

³⁹¹ Исто, стр. 41.

³⁹² Значење глагола *разбити*: „ударом учинити да се нешто распрсне у комаде, сломити, изломити, разлупати”. Наведено према: *Речник српског језика*, претходно наведено, стр. 1087.

³⁹³ Значење глагола *разнети*: „однети на разне стране, на разна места; пренети у разне крајеве”. Наведено према: *Речник српског језика*, претходно наведено, стр. 1101.

у простору њене болести. У некој дубини³⁹⁴ у коју је била упала. У црном понору у ком се нашла.

Разбијањем Емилијиног живота и глумичиним падом у кревет померене су, приповедачевим речима, нити њеног разума. Како оно што је разбијено није разнето, тако ни оно што је померено³⁹⁵ није потргано – откинуто, покидано, поцепано, уништено.³⁹⁶ Када се болест разуме кроз густо исткане нити разума, она постаје своје значење („нездрaво стање организма изазвано поремећајем његових животних функција”, „нездрaво, поремећено стање духа” или „нездрaво, поремећено стање у некој друштвеној области”).³⁹⁷ Међутим, ако се те нити мало помере, ако се потоне у дубину болести, у њен црни понор у ком живи све што је разбијено – онда болест изневерава своје значење, показујући из себе неко ново здравље.

Кретање болести у роману *Мутна и крвава* одају два њена изразита језичка симптома. Реч је о презимену заносне глумице Емилије – Папрат – и њеном *ненацртаном портрету*, који је требало да изради позната београдска сликарка Јелисавета Ристић, глумичина пријатељица.

Док је Емилија боравила у скровитоме месту на Јадранском мору, удварао јој се млади Енглеz, научник-путник. Младић се био врло заинтересовао за њено презиме. Емилија му је рекла да је презиме Папрат наследила од оца, и да се том презимену, пошто јој је било много драже од мужевљевог, вратила кад је постала глумица. На младићево питање откуд презиме Папрат њеном оцу, Емилија је одговорила:

„Не знам. Једаред сам га у младости питала смејући се, а он је побледео и одговорио тужно и самртнички озбиљно: 'То је име изабрано да замени друго име, да понизи горде, да смањи велике.'”³⁹⁸

Млади Енглеz је затим рекао:

„Иза вас има нека тајна. Неки кедрови, неки храстови, неки борови посекали су сами своју величину и пустили да им корен обрасте у папрат, нежну скромну биљку коју може и дете да обере.”³⁹⁹

Нешто касније, пошто је Емилија Папрат већ била у својој кући, у болесничком кревету, Ирена Херцеговац, приносећи глумичином лицу вазу са цвећем, изговорила је: „И видите како је свеже ово зеленило. Много волим папрат. Нешто тако сложено, танано и скромно.”⁴⁰⁰

³⁹⁴ „Па и тога нестaje јер она пада, пада у неку дубину...” Наведено према: Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 33.

³⁹⁵ *Померити* у значењу „помаћи с места, покренути, преместити”. Наведено према: *Речник српског језика*, претходно наведено, стр. 954.

³⁹⁶ *Потргати* у значењу „редом једно по једно откинути, покидати [...] поцепати, оштетити, уништити”. Наведено према: *Речник српског језика*, претходно наведено, стр. 973.

³⁹⁷ *Речник српског језика*, претходно наведено, стр. 97.

³⁹⁸ Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 23.

³⁹⁹ Исто;

⁴⁰⁰ Исто, стр. 111.

(През)именом папрат може се, дакле, *понизити* онај ко је *горд* и *смањити* онај ко је *велик*, јер папрат није биљка снажна колико један озбиљан *кедар*, *храст* или *бор*. Њу *може и дете да обере*. Структура папрати не одговара структури дрвета. Папрат не поседује чврсто разгранато стабно, већ је зељаста биљка чији су листови „на врху изданка или ризома груписани у виду бокова”.⁴⁰¹ Поређење неког ко себе доживљава стабилним попут дрвета са таквом скромном биљком – из његове перспективе није ништа друго до *унижавање* (неоспорне, неупитне, *једнозначне*) вредности које поседује. Међутим, ако се папрат схвати на начин на који то чини Ирена Херцеговац – као нешто *сложено*, *танано* и *скромно* – то *оспоревање* вредности показује се, заправо, као њихово *преиспитивање*, као сагледавање из друге перспективе.

Говорећи о дрвећу као фигурацији, *слици мишљења*, Жил Делез је рекао:

А дрвеће [...] то је читав један апарат који се усађује у мишљење да би ишло право и да би производило оне фамозне праве идеје. У дрвету постоје све врсте својстава: оно има порекло, клицу или средиште; оно је бинарна машина или начело дихотомије, са својим непрестано дељеним и наново произвођеним огранцима, својим тачкама одрвењавања; оно је осовина ротације, која организује ствари укруг, а кругове око центра; оно је структура, систем тачака и положаја што браздају сав простор могућег, хијерархијски систем или преношење заповести, са средишњом инстанцом и рекапитулаторским памћењем; оно има будућност и прошлост, корене и врх, читаву једну повест, еволуцију, развој [...] Но, нема сумње да нам саде дрвеће у главу: дрво живота, дрво знања, итд. Сви траже корене [...] Нема много дисциплина које не пролазе кроз схему одрвењавања: биологија, лингвистика, информатика [...]⁴⁰²

Болест као *нездрavo стање организма изазвано поремећајем његових животних функција*; као *нездрavo, поремећено стање духа*; као *нездрavo, поремећено стање у некој друштвеној области* – има *одрвењену* структуру. Било да је болест питање медицине или морала – она има *прошлост* (у којој је дефинисана) и *будућност* (у којој ће као таква наставити да живи), има *корен* (чврсту основу која јој обезбеђује одрживост и гарантује вредност што се не ставља у питање) и *врх* (све што из ње такве произлази, све што таква имплицира, *рађа*). *Одрвењена* болест супротстављена је здрављу, а то значи да је резултат рада *структуре* која функционише као *бинарна машина*, чији је *систем* хијерархијски удешен.

Међутим, навео је Жил Делез:

Има мноштености које не престају да проваљују из бинарних машина и не дозвољавају да их се дихотомизује [...] Постоје линије, које се не своде на пут неке тачке и које избегавају структуру – линија бекства, постајања, без будућности и прошлости, без памћења – линије које се опиру бинарној машини [...] Све је то ризом. Мислити, у стварима, међу стварима, управо то значи правити ризом, а не корен, *направити линију, а не тачку*.⁴⁰³

За Делеза *побећи* није исто што и „одустати од делања”.⁴⁰⁴ Напротив, *побећи* значи деловати, и то најактивније. *Побећи* ће се тако што ће се „навести на бекство нешто, навести на бекство неки систем”.⁴⁰⁵ А систем се на бекство може навести онда кад бекство почне да значи: „повући линију, линије, начинити читаву једну картографију”.⁴⁰⁶ Процес у ком се те

⁴⁰¹ *Општа енциклопедија*, Београд, Просвета, Београд, 1978, стр. 769.

⁴⁰² Жил Делез, Клер Парне, *Дијалози*, превела Оља Петронић, Федон, Београд, 2009, стр. 37–38.

⁴⁰³ Исто, стр. 38–39.

⁴⁰⁴ Исто, стр. 51.

⁴⁰⁵ Исто;

⁴⁰⁶ Исто;

линије повлаче јесте *писање*. Писање као *издаја* одрвењене структуре мишљења. *Издаја* у име *траве*, односно *ризом*, јер трава је та која има „своју линију бекства”.⁴⁰⁷ Она је „географија, а не историја, средина, а не почетак нити крај”.⁴⁰⁸

Кад писање постане *издаја*, оно постаје *експериментисање*. Рекао је Делез: „На линијама бекства више не може постојати ништа до једна једина ствар, експериментисање-живот”.⁴⁰⁹ Да би се могло експериментисати, неопходно је моћи начинити ствар која је „најделикатнија [...] на свету”.⁴¹⁰ „Начинити догађај”.^{411, 412}

Оно на шта код Делеза упућује *ризом* или *трава*, у роману *Мутна и крвава* упућује *папрат*. Болест се *понаша* управо као ризом, трава или папрат. Она није *права идеја*,⁴¹³ нити плод са *дрвета знања*.⁴¹⁴ Она је *мноштвена*, односно, *многозначна*. Она је од *круга* и *кругова* око *центра*⁴¹⁵ начинила линију, *линију бекства* која *издаје* појам болести. Она је *догађај*. *Експериментисање* или *преиспитивање*, које ће „омогућити језику да тече, а од нас ће начинити [...] странца у свом језику, све док је наш”.⁴¹⁶ *Странца* који ће у болести у књижевности видети оно што се с *дрвета* не види. Здравље у *папрати*. Здравље на *линији бекства*.

Све што о метафори болести сазнајемо преко *папрати* као њеног језичког симптома – условило је то да Емилијин портрет остане *ненасликан*. Портрет је требало да изради глумичина пријатељица Јелисавета Ристић. После путовања по Европи позната београдска сликарка одлазила је Емилији и причала јој, знајући да глумица воли сликарство,⁴¹⁷ о изложбама које је посетила. Једном приликом Јелисавета је рекла:

„Желела сам да сликам Емилију Папрат, али сам пропустила, а сад је грехота да је мучим овако болесну. Док јој буде боље...”
„Па да је метнемо у столицу”, рече Бранка.⁴¹⁸

Међутим, Емилија се није опоравила. Умрла је. Јелисавета Ристић „донела је прва цвеће на одар, али портрет Емилијин остао је *ненасликан*”.⁴¹⁹

⁴⁰⁷ Исто, стр. 55.

⁴⁰⁸ Исто, стр. 35.

⁴⁰⁹ Исто, стр. 64.

⁴¹⁰ Исто, стр. 85.

⁴¹¹ Исто;

⁴¹² „Прави Ентитети су догађаји, а не појмови. Није лако мислити у терминима догађаја. Утолико теже што само мишљење тада постаје догађај.” Жил Делез, Клер Парне, *Дијалози*, претходно наведено, стр. 86.

⁴¹³ Дрвеће као *апарат мишљења*, према Жилу Делезу, производи *праве идеје*. Погледати одломак означен фуснотом 402.

⁴¹⁴ Знање, према Делезу, има структуру дрвета. Зато говори о *дрвету знања*. Погледати одломак означен фуснотом 402.

⁴¹⁵ „А дрвеће [...] оно је осовина ротације, која организује ствари укруг, а кругове око центра [...]” Жил Делез, Клер Парне, *Дијалози*, претходно наведено, стр. 38.

⁴¹⁶ Исто, стр. 78.

⁴¹⁷ Милица Јанковић била је и сликарка. Године 1899. уписала је школу Бете и Ристе Вукановића, где се упознала са тенденцијама импресионистичке сликарске технике. Године 1904 – кад су се почели јављати симптоми тешке болести која ју је везала за кревет до краја живота (хронични реуматизам и туберкулоза костију) – Милица се остварила дугогодишња жеља да посети Минхен, како би усавршила своју сликарску технику.

⁴¹⁸ Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 115.

⁴¹⁹ Исто, стр. 274.

Само такав портрет – *неизрађен* – могао је бити језички симптом болести у роману *Мутна и крвава*. Да су послушали Бранку, и глумицу сместили у столицу, да је сликарка тад насликала њен портрет, на тој слици виделе би се само *недвосмислене* последице Емилијине болести (њено уморно, усахло лице и тело), а не *вишезначно, вишесмерно, неухватљиво кретање* болести. Уместо *напрати*, болест би била *дрво*. Постајући *појам*, изгубила би се као *књижевна метафора*.

У роману *Мутна и крвава* болест Емилије Папрат представља (језички) *догађај*. Због тога је не би ваљало свести на последице до којих је довела, већ је треба открити у *кретању*, у повлачењу *линија бекства*.⁴²⁰ Догађај боловања почео је (нечујним и невидљивим) тренутком у ком се болест *увукла* у плућа Емилије Папрат, и у њима се *притајила*, а завршио се онда кад је глумица постала *срећна*. На портрету Јелисавете Ристић ти тренуци не би могли бити представљени, као што не би могли бити насликани ни *црни понор*, ни *дубина* болести, ни њено *трајање* док су се крај глумичине постеле смењивале служавке, док је Емилија, из *дубине* и *црног понора*, прво слушала туђу,⁴²¹ а онда, срећна, причала своју причу.

Зато глумичин портрет остаје *написан* као *ненасликан*. Ослобађајући болест властите *слике у огледалу*, он (*ненасликани портрет*) вратио ју је *сликама у језику*. Вратио ју је тамо где болест (указала је на то *напрат* као њен језички симптом) *бежи, издаје* (свој појам), *експериментнише* (јер је здрава). Вратио ју је тамо где је, за разумевање болести, неопходно *слушати језик*.⁴²²

Пошто је Емилија Папрат после саобраћајне несреће, иза које је уследило напорно а безуспешно лечење, дошла у Београд, и легла у кревет из ког више није могла да устане, свакодневна и целодневна помоћ служавки била јој је неопходна. Док су Марија и Бранка Костић⁴²³ (Емилијине пријатељице из детињства) и млада Ирена Херцеговац биле глумичина стална и незамењива подршка, крај њене постеле, у неједнаком *темпу*, сменио се велик број слушкиња. Задатак служавке био је да помогне болесној глумици да се опорави. Међутим, болест је била *предубока*, њена *жеља* незауостављива, а свака служавка тако *телесна*, тако вођена својим циљем да ниједна није могла да *сиђе* у ту „дубину”,⁴²⁴ да *попуни* тај „црни понор”⁴²⁵ болести. Како ниједна служавка није била *довољна*, морало је бити много *недовољних*.

Прва у низу служавки, чије су приче текле *хоризонтално* – од мотива да постану Емилијина послуга до разлога да је напусте или да буду истеране – била је Лена, слушкиња „младе трованице”⁴²⁶ коју је Емилија упознала док је боравила у санаторијуму.⁴²⁷ И сама Лена

⁴²⁰ Болест у свим романима у којима је овде било и биће речи – може бити тумачена преко последица до којих је довела. Међутим, на тај начин, кад јунак постане њена *жртва*, пропушта се прилика да се болест сагледа, *дијагностификује* тамо где показује свој пун *потенцијал*. Тамо где значи и оно што значе њене последице, али и много више од тога. Тамо где је болест и оно што о њој знамо, и оно што ће о њој нека будућа тумачења тек открити.

⁴²¹ Реч је о породичној причи њених пријатељица Бранке и Марије Костић.

⁴²² О идеји о *брују тишине* Мартина Хајдегера више у последњем поглављу „Болест у (не)моћи метафоре”.

⁴²³ Бранкино венчано презиме било је Столаревић.

⁴²⁴ Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 33.

⁴²⁵ Исто, стр. 44.

⁴²⁶ „Овог пута туђа несрећа ју је омела да непрестано мисли на себе и она се поред ове младе трованице осећала као неки мање тежак болесник.” Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 57.

⁴²⁷ Пошто је млада трованица умрла, Лена је почела да служи Емилију.

се тровала, због мужа, њему „за инат”.⁴²⁸ Пошто ју је истукао, пожелела је да му покаже да са њом не може „како хоће”.⁴²⁹ Последица Ленине одлуке да науди себи мужу *за инат* јако је узнемиравала Емилију.⁴³⁰

Колико је уметнички уживала у отменоме миру Лениних црта кад би ова спрема са собу, или чистила поврће за ручак, толико се узнемиравала кад би чула, или осетила, да ова почиње да једе и да истрчава у двориште до ђубрета или помијаре.⁴³¹

Једног дана, приметила је Емилија, Лена се *променила*. Очи су почеле да јој *блистају*, а њено *тамно лице* некако се *просветлило*.⁴³² Разлог промене био је позив њеног мужа да му се врати. На Емилијино изненађење, Лена је то оберучке прихватила и напустила је без отказног рока.

После Лене у Емилијин живот ушла је Иванка. Потуп своје претходнице, и она је била лепа. „Емилија је имала слабост за лепоту и при избору послуге често због тога грешила”.⁴³³ Како је Иванка, желећи да себи обезбеди добру прилику за удају, насртала на болесну глумицу, с циљем да је учини својом дружбеницом и присвоји њен углед – Емилија је била принуђена да је избаци из куће.

Разочарање Иванком учинило је да болесна глумица изгуби жељу да се задржава на лепоти своје служавке, да у њој ужива. У Мицикиној лепоти то свакако није могла. Поштена, али малоумна жена, „имала је неки свој нарочити задах који је остављала за собом”.⁴³⁴ Била је врло проблематична кад је реч о хигијени. Међутим, како се показала поузданом, постала је Емилијина *служавка-повратница*.

„Емилија се навикавала на њу као на своју болест”.⁴³⁵ Мицика је одлазила (јер јој није била *довољна*) и враћала се (јер је тако „недовољна” била поузданија од других), да би се из живота Емилије Папрат повукла сасвим у тренутку кад глумици слушкиња више није била потребна. Не као испомоћ, већ као *елемент* на путу њене болести. Када је Мицикин задах, сад до краја појачан, постао задах распадања тела Емилије Папрат. Када је болесна глумица почела да из *дубине* тоне *дубље*.

Пре него што се то догодило, Емилија је успела да „преживи” више својих служавки. Нату Млинаруевић, удовицу академског сликара, своју несуђену слушкињу, за коју је Емилија помислила да је и паметнија и образованија од ње: „Мене ће увек грести мисао да смо ми равне, а да ви морате радити као млађе”.⁴³⁶ Иако је Ната била спремна да обавља све дужности слушкиње, предлажући глумици да себи олакша и замисли да је она „послуга из пасије”,⁴³⁷ ту улогу није добила. Емилију су обавестили да је Ната Млинаруевић неизлечива алкохоличарка.

Иза те слушкиње, болест је у Емилијин живот *увела* и из њега *извела* још много нових. Једну што је Емилију безочно покрала:

⁴²⁸ Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 60.

⁴²⁹ Исто;

⁴³⁰ Лена је повраћала „сву чвршћу храну”. Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 60.

⁴³¹ Исто, стр. 59.

⁴³² „Али зашто се толико променила? Зашто јој блистају очи, а тамно лице некако просветлело?” Наведено према: Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 61.

⁴³³ Исто, стр. 63.

⁴³⁴ Исто, стр. 70.

⁴³⁵ Исто, стр. 152.

⁴³⁶ Исто, стр. 73.

⁴³⁷ Исто;

„Ето, узела сам мало од свега. Ја немам, а вама и тако ништа не треба, јер сте болесни. Ваше ми хаљине дивно стоје иако су сувише кратке. То се баш људима допада. Ала ће да лете као муве на мед.”

„Не бојите се апсе?”, упита Емилија.

„У апс иду само глупаци. Нећете ви мене тужити. Не треба вам та главобоља. А ако некад и оздравите, све ове хаљине неће бити по моди. Што да стоје беспослене кад могу да буду корисне?”⁴³⁸

Потом вредну Пијаде, жену која је имала тешку породичну причу, боловала од епилепсије, Емилији направила штету, намучила је и после три дана служења је напустила. Срећом, поуздана а тешко подношљива Мицика била је ту.

После Пијаде, дошла је Катица, жена која је у болесној глумици накратко пробудила потиснуту потребу да ужива у лепоти оне која јој помаже. „Емилија се чудила: кад је ова жена лепша, кад се смеје или кад плаче?”⁴³⁹ Међутим, лепота се ни у Катицином случају није показала као вредност која би глумицу трајније повезала са служавком, која би учинила да њено (слушкињино) *хоризонтално кретање* одговори потребама *дубине, понора* болести. Напротив, то *хоризонтално кретање* лепота је *убрзавала*,⁴⁴⁰ док се пред *дубином*, пред *црним понором* болести лепота чинила безначајном.

Током једне ноћи лепа Катица оставила је глумицу саму, на милост и немилост болести и хладноћи.⁴⁴¹

Она поче да звони, да зове. Десет сати, једанаест. Пећ се угасила, хладноћа се увлачила кроз врата у собу. Емилија није вечерала [...] Али поноћ прође и Емилија пристаде да она дође макар и пијана. Било јој је зима. Страх је није било иако је кућа била отворена. Страх од лопова не али од нечег другог [...]

Целе ноћи није заспала. Пастиле за спавање биле су на другоме крају стола. Чак и чаша с водом била је умерена за време ужине са свог места и Емилија је није могла домашити. Било јој је зима и повуче покривач на рамена, али се тада болесна нога обнажи доле и поче да зебе и да боли. Болесница доби нервну грозницу и поче беспомоћно тихо да плаче.⁴⁴²

Сутрадан, кад је Ирена дошла да је обиђе, Емилијино лице „било [је] искривљено, самртнички бледо, са изразом прекора и стида у исто време”.⁴⁴³ Пошто се побринула око своје болесне пријатељице, Ирена је отишла по Мицику, те су од ње сазнале све о Катициној прошлости – о удаји за ожењеног, лепог и поквареног Мађара; о *модном салону са девојкама*⁴⁴⁴ који је са њим држала; о опијању; о опијуму од ког је, причало се, Мађар умро. Мицика је испричала да је Катица једном пијана изашла на улицу гола, да су је хапсили, затварали у лудницу, да је боловала од „погане болести”,⁴⁴⁵ да јој се млађи брат убио од срамоте.

⁴³⁸ Исто, стр. 85.

⁴³⁹ Исто, стр. 122.

⁴⁴⁰ Лепе служавке рачунале су на боље прилике.

⁴⁴¹ Емилија је у посету био дошао њен рођак по мајци Владимир, с којим је глумица у младости била веома блиска. Како је добио премештај из Јужне Србије за Београд, Владимир је могао да јој помаже у обављању тежих спољних послова. Док су разговарали о Катици, Емилија му је напоменула да њена служавка нема легитимацију. Интересовало ју је како би до ње могла да дође. Иако Катица није знала француски, на ком су рођаци били разговарали, успела је да разуме неколико речи: легитимација, полиција, квартал. То ју је веома уплашило. Спустила је цепаницу у пећ и изашла из Емилијине куће, с намером да се тамо више не врати.

⁴⁴² Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 131.

⁴⁴³ Исто;

⁴⁴⁴ „’Модни салон са девојкама!’ рече Мицика презриво и кријући очи од стида.” Наведено према: Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 132.

⁴⁴⁵ Исто, стр. 133.

„Емилија се згрози и обећа себи да ће заувек задржати Мицику и да се неће преварити ни на какве привлачне изгледе.”⁴⁴⁶ Међутим, то се није могло догодити. Иако је била *повратница*, Мицика је пре свега била *слушкиња*. Испод *поузданости* (због које су је враћали) први пут указало се лице служавке спремне да живи живот мимо живота оне коју је служила (мимо Емилије). Верујући у то да ће се удати и од тад водити рачуна о својој кући, Мицика је први пут својевољно напустила глумицу.

По њеном одласку, а све до поновног повратка и коначног изласка из живота Емилије Папрат, темпо смене слушкиња почео је значајно да се *убрзава*.

Неколико дана пред Мицикин одлазак Ирена састави, а Емилијин рођак однесе у *Политику* оглас којим се тражи таква и таква девојка.
И онда отпоче смотра.⁴⁴⁷

Једна служавка смењивала је другу, а затим се темпо са Јулком, снажном и чистом Мађарицом, накратко успорио. Јулка је обавестила Емилију да се, пошто је примљена у службу, на оглас јавило још педесет девојака, читава *легија*.⁴⁴⁸ Како је Јулка била на задатку да у глумичину кућу уведе своју најмлађу ћерку Маришку, у коју је узалуд полагала наде, Емилија је морала да се *одбрани*. Она и Јулка растале су се у страшној свађи.

После одласка те жене, која је, желећи да се „начини неопходна Емилији”,⁴⁴⁹ испрва „радила као роб и као анђео”,⁴⁵⁰ темпо је поново почео да се убрзава. Време приповедања предвиђено за животну причу слушкиње више се није протезало на читаво поглавље (што је био случај са женама које су до Јулке служиле Емилију),⁴⁵¹ већ је заузимало једну *реч*, један непоуздан *број*. „Променила их је још четири-пет, све горе од горих”.⁴⁵²

Како је болест у роману *Мутна и крвава* папрат, она расте, развија се тако што се *шири*. Шири кроз везе које прави, а у којим се не исцрпљује, јер иде *даље*, иде *преко*, *бежи*. Зато је служавки више, зато су *легија*, зато се, под темпом болести, за њих предвиђено време скраћује. Зато *идеалне* нема, односно, има само уколико дође *прекасно*.

После *горе од горе*⁴⁵³ у живот Емилије Папрат није дошла *најгора*, већ она која је донела *горе од зла*.⁴⁵⁴ Како је Емилију у везу са слушкињама довела болест, која није резултат рада *бинарне машине*, већ је *линија бекства*, јасно је да *најгорег* нема. *Најгоре* одговара структури *дрвета*, а болест у роману *Мутна и крвава* јесте *папрат*. Зато, оно што је наступило за време службовања те изразито грубе девојке није било *зло* (које је *најгоре*), већ *све-оно-што-се-може-замислити* да је од *зла* (од *најгорег*) *горе*.

Та нова девојка била је разбојник. Била је добра само два дана – док се није најела. Јер је дошла гладна као звер. Из загасито зелених очију сипала је јед и несакривену мржњу на

⁴⁴⁶ Исто;

⁴⁴⁷ Исто, стр. 154.

⁴⁴⁸ Поглавље романа насловљено је „Легија”.

⁴⁴⁹ Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 170.

⁴⁵⁰ Исто;

⁴⁵¹ Реч је о поглављима: „Лена”, „Иванка”, „Пијаде”, „Лепа Катица”, „Јулка”.

⁴⁵² Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 182.

⁴⁵³ „Променила их је још четири-пет, све горе од горих.” Наведено према: Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 182.

⁴⁵⁴ Двадесето поглавље романа – у ком се појављују: служавка-разбојник, Мицика (последњи пут) и идеална служавка Стана – насловљено је „Горе од зла”.

господу. Та се није претварала. Масирала је Емилију тако снажно да је ова морала да јаукне, само зато да би брже била готова.⁴⁵⁵

Док су сви који су познавали Емилију настављали да јој траже „поштену девојку”,⁴⁵⁶ појавила се „нека јадна стара жена, погурена, запуштена и жута у лицу, повезана белом прљавом марамом. Она се смешила некако постиђено. Емилији се учинише познати њени зуби и њен унезверен поглед”.⁴⁵⁷ Била је то Мицика. Пошто је оставила мужа, јер је био „много рђав”,⁴⁵⁸ дошла је код Емилије да види може ли поново код ње да служи.

Мицика кашље једним сумњивим кашљем из дубине груди. Од ње долази задах покварене изнутрице и онај њен стари задах, помешан са мирисом кисела купуса, буђи и цеђа. Емилија се грози.⁴⁵⁹

У то време болесна глумица жалила се Ирени да се стање с њеном ногом погоршава. Прелом кости развио се у туберкулозу, односно, туберкулоза (некад у плућима) „заузела” је *преломљено*.

Ирена је са пуно љубави и пажње испирала, мазила и завијала болесну ногу. Емилија се није могла смирити, ни утешити. Није више веровала у душу послуге, ни у знање лекара, ни у милост судбине. Говорила је у себи да она не види, али да се и она као Мицика распада, да то више није прелом кости него туберкулоза. И од тих мисли осећала је гушење у срцу. Емилија Папрат је умрла. Ово је нека старица, нека жива лешина оне бивше лепе жене и уметнице.⁴⁶⁰

*Старицу која почиње жива да се распада*⁴⁶¹ Емилија је прво видела у Мицики, а затим је *старицу, неку живу лешину* препознала у себи. *Старица* која је постала није је могла служити.

Глумичино стање драстично се погоршало. То више није био „прелом кости него туберкулоза”.⁴⁶² Болест је кренула *даље*, Емилија са њом *дубље*. Мицика се више није могла вратити, јер од ње није остало *довољно* за повратак, јер од Емилије није остало *довољно* да је прими. Било је *прекасно*. Било је време да се појави *идеална* (служавка), она која постоји само уколико се на њу не *обраћа пажња*.

Нова жена, била је веома добра и човечна и што је било најпријатније била је готово невидљива. Свршавала је посао нечујно и неосетно.⁴⁶³

Кад се у животу Емилије Папрат појавила жена симболичног имена Стана, *идеална служавка*, служавка на коју се чекало, она која је кућне послове обављала *нечујно* и *неосетно*, она која је *невидљива* – ваљало се запитати: *где* је тад болесна глумица?

⁴⁵⁵ Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 186.

⁴⁵⁶ Исто;

⁴⁵⁷ Исто;

⁴⁵⁸ Исто, стр. 187.

⁴⁵⁹ Исто;

⁴⁶⁰ Исто, стр. 189.

⁴⁶¹ „Старица која почиње жива да се распада. И она би хтела код Емилије да служи. Не више!” Наведено према: Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 188.

⁴⁶² Исто, стр. 189.

⁴⁶³ Исто, стр. 190.

Емилија Папрат пала је дубље у црни понор болести. Са доласком жене чије је име означило тренутак у ком се с низом служавки *стало*, болест од које је боловала Емилија Папрат ушла је у нову фазу. Туберкулоза је била унапредовала и Емилија је *пала* тамо одакле *излаза* нема.⁴⁶⁴ Тамо „где заиста већ боравимо.”⁴⁶⁵ Тамо где живи све што се на образовном путу стекло. Тамо где су *разбијен живот* и *померене нити разума*.⁴⁶⁶ Тамо одакле је Емилија прво *слушала* туђу, а потом *испричала* своју причу.

„Мала, ти нешто желиш?”

„Причај ми, Бранислава, вашу историју, причај ми о твоје чики!”

„Али то је врло дуго и мучно.”

„Веруј да ће ме занимати.”

„Добро, душо, али бојим се да те то не узнемири. То је све болно, а ти си слаба. Да ти не шкоди?”

„Неће. Јер то је прошло. Ја знам да сте ви испливали из тога јада. Причај ми да црпем снагу за себе од ваше снаге. Дај ми вашу прошлост да могу савлађивати, подносити своју садашњост. Јер, ти знаш, ја више ништа немам од живота: ни позориште, ни путовање; само послугу и живот туп и празан.”

Пријатељице се погледаше и очима се договорише да треба причати, да ће то можда бити корисно, добро.

И прошлост се подиже као потопљена варош из дубина.⁴⁶⁷

Причу о несрећама кроз које је прошла породица Костић⁴⁶⁸ – Емилија је слушала без речи. Тек пошто је завршила са приповедањем, Бранислава је обратила пажњу на своју пријатељицу. Емилија је плакала. Из приче коју је одслушала исцрпла је снагу за себе. Снагу за своју *причу*. Причу из болести. Из *дубине* и *црног понора*. Из оног што је *некад била* (позната глумица) и оног што је *некад имала* (позориште и путовања). Причу која је текла између *разбијеног*, кроз *померене нити разума*. Текла док је Емилија била *срећна*.

Болесна глумица причала је причу о месту које „враћа” здравље. Причала је причу о санаторијуму за децу, у ком не би била „прва, друга и трећа класа”,⁴⁶⁹ већ би се болесници могли лечити бесплатно. Ирена Херцеговац, Емилијин *осенчени* анђео, замолила је оца да сагради такво здање, у ком би и она радила, када заврши медицину. Иво Херцеговац обећао је да ће то учинити.

⁴⁶⁴ Мартин Хајдегер, *Шумски путеви*, превео Божидар Зеџ, Плато, Београд, 2000, стр. 244.

„Језик је област (*templum*), то јест кућа бивствовања”, из које је немогуће изаћи, иступити. Не тражи се излаз *из* језика, већ у језику.

⁴⁶⁵ Мартин Хајдегер, *На путу к језику*, претходно наведено, стр. 187.

⁴⁶⁶ „Онај дан кад се при повратку из Требиња луксузни ауто сручио низ камен у јаругу и разбио њен живот, померио је мало и нити њеног разума [...]” Наведено према: Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 41.

⁴⁶⁷ Исто, стр. 190.

⁴⁶⁸ Прича о породици Костић заузела је највећи део трећег и последњег поглавља „Чика”.

⁴⁶⁹ Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 266.

Док је глумица причала, и у причи болесне лечила, време је пролазило, а с тим временом она – оно што је од ње изван приче о здрављу остало – постепено је бивало све *мршавије, мање, тамније, све слабашије*.

Емилија се за последњу годину дана много променила. То су најбоље опажали они који су ређе долазили. Сваки дан је била мршавија и мања и све тамнија у лицу. Не да је сад била ружна: ово чудно створење било је интересантно и привлачило је погледе пуне бола и симпатије, али оно није било ни налик на ону бајну, свежег живота пуну Емилију Папрат [...] сама Емилија није опажала шта се са њом дешава. Она је изгледала сасвим срећна. Тај санаторијум ју је толико занео. Она је мислила о будућности – не својој, него Ирениној. И срећа њене пријатељице бацала је искре у њене дивне очи и мисли о Ирениној љубави, преливале су љубављу, живошћу и радошћу њен сад већ доста слабачак нежни глас.⁴⁷⁰

Болест је са Емилијом причом дошла до *краја*. До тамо где о болести више ништа не треба рећи, јер почиње њена *тишина*.

У случају Рејчел Винрејс болест је била *море, дубока тамна лепљива вода*, на чију се *пучину* испливало. У случају Ханса Касторпа, који је као *лист хартије* исписан различитим учењима о болести (у)пао у њен *ратни вихор*, за болест (друштва) тражила се *нова реч*. На последњу лествицу образовног пута то двоје младих људи – на лествицу са које се болест види као питање језика – стао је читалац.

У случају Емилије Папрат, последња лествица била је она са које се рачуна с истином *откривеном* у романима *Излет на пучину* и *Чаробни брег*. С истином да је болест питање (и) језика; да се све што је *разбила* налази ту, у њему; да се о болести не мора нужно мислити тако што ће се потврђивати као *нездрово, поремећено стање*, већ се болест може пратити на свом путу *напрати*. Пратити тамо где болест *напрат* може бити. Где није „болесно” желети јој да *напрат* буде. Те истине Емилија није била свесна,⁴⁷¹ али се њом несвесно (причајући) „послужила”.

Прича болесне глумице, прича о санаторијуму – била је прича о будућности. Заправо, о *вечности* – довољно „бесконечној” да се у њу Емилија могла *уписати* сасвим. Док је глумица бивала *мршавија и мања и тамнија у лицу*, а њен *нежан глас* постајао *доста слабачак*, причање ју је *узимало* све више. Све више и више док изван приче од ње није остало *ништа*. Односно, то што је остало (њено материјално стање, њен однос са служавком, суживот са вољеном пријатељицом, рана), то било је удешено тако да је смрт престала да жели. И тек тад, срце се могло угасити, истрошити. *И истрошило се*.

Умрла је Емилија Папрат кад је то баш престала да жели. Умрла је кад је уредила своје материјално питање и удесила угодан заједнички живот са својом младом пријатељицом, кад је најзад стекла одану и честиту служавку која јој је много олакшавала болест, умрла је кад јој је рана зарасла и кад се поново понадала побољшању здравља. У највећем жеку маштања о санаторијуму за децу и о Ирениној срећи у љубави која јој је била поверена, у највећем надању да и њен болеснички живот још може бити леп и користан, умрла је Емилија Папрат. Али је

⁴⁷⁰ Исто, стр. 269.

⁴⁷¹ За разлику од Ивана Галеба, јунака романа *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице, о чијем ће писању болести бити речи у наредном поглављу „Болест у дневничком запису”.

умрла без болова, у сну, са осмехом на уснама које више нису биле налик на црвене змијице. Умрла је од срца које се истрошило.⁴⁷²

Од *клице* у плућима, преко *ширења* увезивањем с причама служавки које су се смењивале крај Емилијине постеље, до пропадања *дубље* у *црни понор*, тамо где ју је „чекао” језик – своју пут *напрати* Емилијина болест завршила је њеном *причом*. Причом коју је глумица причала *срећна*, до *последњег даха*. Слушајући је, читалац је избио на *ивицу* са које се болест не може назвати *нездравим, поремећеним стањем*. Не може, јер је болест ту, у *тишини* своје вишезначности, *здрава*. *Здравија* од сваког тумачења на које би се њен пут *напрати* пожелео свести.

⁴⁷² Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 273–274.

V. Болест у дневничком запису

Метафора болести у роману *Прољећа Ивана Галеба* (1957) Владана Деснице

Иван Галеб, главни јунак својих исповести и романа *Прољећа Ивана Галеба*, потекао је, попут Рејчел Винрејс, из породице помораца. За разлику од Рејчел, без оца је остао врло рано, толико рано да није успео ни да га запамти. О Галебовом оцу испредале су различите приче: да су га убили морнари „насред оцана”,⁴⁷³ зато што се према њима односио врло рђаво; да је у Јужној Америци основао нову породицу; да је, у ту је причу Галеб поверовао, „на пучини нагло оболио од заплета цријева – *mal del miserere* [...] и умро, па су га лијепо зашили у кожнату врећу, као што је ред и обичај – и предали га мору”.⁴⁷⁴ Када је реч о мајци, њу је, слично Рејчел Винрејс и Хансу Касторпу, изгубио „врло рано, на самом прелазу из дјетињства у дјечаштво [...] умрла је нагло, у неколико дана, од упале плућа, послије једног излета”.⁴⁷⁵

Смрт мајке ставила је тачку на Галебово детињство. Убрзо након тог немилог догађаја, напустио је родно место, и отишао у град на школовање. Када је уследио упис на факултета, са дедом је прошао кроз више „јачих сукоба”⁴⁷⁶ како би од њега добио дозволу да студира виолину у Италији. Плућна болест, због које је провео неколико месеци у санаторијуму, послужила му је у тим сукобима као чврст аргумент.

За собом сам имао неколико мјесеци одлежаних у плућном санаторију. Поштеда и обзир које сам тада зарадио добро су ми послужили у том натезању с њим. Резигнирано је гледао како слабија крв односи коначну превагу и растаче здање које је дугим истрајним маром подизао: и последњи изданак ето одлази од куће да би се посветио том „циганском занату”!⁴⁷⁷

Из санаторијума у којем је лежао, Галеб је укорачио у *живот уметника*. Када се после година успона и падова први пут вратио у родно место, Фра Анђело, фратар који га је учио латинском и спремао га за прелазак у гимназију у граду, рекао му је:

ти си чисти, рођени умјетник. Искључиви умјетник... Камо среће да си само био мало солиднији, мало озбиљнији, па да ти та иста твоја уметничка нарав није практично постала запреком и за сам твој даљи умјетнички развој... Ти си се у свијету реалних чињеница кретао као у свијету умјетности.⁴⁷⁸

Највећа *жртва* Галебове *уметничке природе*, признао је то себи, била је његова супруга Долорес.

– Долорес, ти си моја жртва! – осјетио бих потребу да јој кажем, за краћих утолина кад бих се смирио код куће. – Нема шта, моја жртва, то јасно увиђам [...] Ја сам као дијете! Беспомоћан и неодговоран као мало дијете! Ја не знам што бих и како бих у животу без тебе, Долорес. Просто бих угинуо, као слијепо кученце! Ти си моја дадиља.⁴⁷⁹

⁴⁷³ Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, Нолит, Београд, 1982, стр. 22.

⁴⁷⁴ Исто;

⁴⁷⁵ Исто, стр. 29.

⁴⁷⁶ Исто, стр. 166.

⁴⁷⁷ Исто;

⁴⁷⁸ Исто, стр. 207.

⁴⁷⁹ Исто, стр. 307–308.

Док је Галеб наступао по свету, Долорес је са њиховом ћерком Мајом живела код својих родитеља. Потом је у малом приморском граду наследила дестилерију и скромну вилу, у коју су се уселили породично. Галеб је неко, врло кратко време веровао да ће моћи да се задржи у „том лијеном, удобном животу, идеалу касно ожењена и малко посустала човјека”.⁴⁸⁰ Међутим: „Еклога је потрајала свега неколико мјесеци”.⁴⁸¹ По повратку са једног суботњег излета, све што су имали затекли су спаљено. У дестилерији је дошло до пожара, који је захватио и уништио и вилу у којој су живели.

Немајући куд, Галеб се са женом и ћерком склонио код Петра, пријатеља из младости. Од њега је чуо приче о оном што својим очима није видео. Приче о деградацији породице из које је поникао. Слушао је о смрти ближњих, о беди оличеној у истрошеним ципелама две своје тетке, које су, све док се нису повукле у самостан, тихо продавале кућне драгоцености не би ли преживеле.

Три месеца по доласку код пријатеља Петра, Галеб је поново „одшврљао”,⁴⁸² а потом је уследио „коначни раскид са Долорес”.⁴⁸³ Међутим, како се о *коначности* пита смрт, само је она Галебову везу са женом могла раскинути трајно, ослобађајући га тако осећања кривице.

И (да ли да то кажем?) кад ми је стигла вијест о њеној смрти, дочекао сам је као једно ослобођење. Између два људска створа повезана кривицом она расте и ради док су год они живи, и сама жива ствар. Тек смрћу крвника или жртве она је завршена, запечаћена. Заувјек фиксирана [...]

Има нешто у људском реду ствари, неки нагон или нека фаталност, што нас гони да у нашим кривицама идемо до краја.⁴⁸⁴

Како га је смрт супруге вратила себи, извукла га из улоге *крвника*, тако га је смрт ћерке отворила за свест о самоћи, оној *апсолутној*. За разлику од Долорес, Мајиној смрти претходила је болест. „Код Маје, болест се појавила одједном, с узнемирујућим знаковима.”⁴⁸⁵ Одмах је прекинула студије клавира, а Галеб је оставио све своје обавезе, продао оно што му је од породичног накита остало и похитао да јој помогне.

Али у Мајином случају неизвјесност није дуго трајала. Од самог почетка имао сам јасан осјећај да је ствар изузетно тешка и да ће јој ток бити необично брз. А није прошло много времена док сам запазио да је Маја и сама постала више-мање свјесна тога.⁴⁸⁶

Галеба осећај није преварио. Маја је уместо санаторијума пожелела *низину*, а лекари, свесни тога да не могу учинити много, заправо, да не могу учинити ништа што би Мајино стање поправило, оца и ћерку нису заустављали.

Лијечници су почели испољавати онај карактеристични небрижни оптимизам. „Изгубљен случај” – протумачио сам то одмах.

Зажељела је да оставимо санаториј. Пустили су нас без противљења. Сишли смо у Италију, у мало мјестанце у низини. Ту је била задовољна.⁴⁸⁷

⁴⁸⁰ Исто, стр. 308.

⁴⁸¹ Исто, стр. 309.

⁴⁸² Исто, стр. 318.

⁴⁸³ Исто;

⁴⁸⁴ Исто, стр. 322.

⁴⁸⁵ Исто, стр. 368.

⁴⁸⁶ Исто, стр. 369.

⁴⁸⁷ Исто, стр. 369–370.

Маја, „la rovera moribonda”,⁴⁸⁸ тако су је звале жене у том малом италијанском месту, постала је објектом њихове љубави. Жене су је даривале цвећем, позивале је у своје баште. „Тетошиле су је с оним нарочитим миљем од ганућа [...]”.⁴⁸⁹ То „младо створење посвећено смрћу”⁴⁹⁰ – код мештанки је изазивало исконску потребу да, преко ње, самој смрти одају пошту.⁴⁹¹

Међутим, Мајина болест није представљала само најаву њеног коначног краја, само болом испуњено време које је до тад ваљало издржати. Мајина болест имала је у себи нечег тако *живог*. У њој се „брзо развијала, као с неким страсним заносом. Избијала је у зажарености читавог бића.”⁴⁹²

У начину на који је свирала клавир, изводила своју уметност – Галеб је видео како се њена младалачка снага развија до *краја*. До тачке у којој је Маја – из болести – чинило се њеном оцу, могла *мирисати* смрт и њене непознате, те стога *невидљиве просторе*.

Устала би, унишља би у кућу и сјела за клавир. Слушао сам њему свирку у којој се претакала предсмртна разиграност још неистрошених снага младости. Помишљао сам; гле, изгледа заљубљена! Озарена оном заљубљеношћу без објекта која се троши и загасује у самој себи, оном дјевојачком жудњом која све објумљује а ништа не успијева да зароби међу склопљене дланове. Њен додир са сваком ствари имао је неку продубљеност, ударао свему печат растанка. При падању дугих сјенки нагло би умукла. Шириле су јој се зјене, подрхтавале носнице; с надолажењем ноћи захватала ју је велика стрепња. Као да је мирисала смрт, као да је у близини наслућивала присуство невидљивих мртвих простора.⁴⁹³

Мајина смрт донела је Галебу искуство *самоће*, за коју се, иако је то покушавао, није могао припремити током ћеркине болести.

У мраку сам шаптао: „Бити ћеш сам! Сам самцат, потпуно сам!” Па ипак, ма колико те ријечи себи понављао, нисам схваћао што оне заправо значе. То сам схватио тек кад је наступило.⁴⁹⁴

Самоћа је показала да може да изненади. Да може да нарасте толико да постане *неизлечива*.

Јер прије нисам знао да и у томе „сам самцат” има степеновања, до које невјероватне мјере и како неизлечиво сâм може да буде човјек.⁴⁹⁵

Из самоће Галеб је *живео*. Живео тако што се кретао, лутао, тумарао. Немирно, без плана и циља.

⁴⁸⁸ Исто, стр. 370.

⁴⁸⁹ Исто;

⁴⁹⁰ Исто;

⁴⁹¹ Потребу да се кроз наклоност према морибундусима, кроз које се смрт оглашава, човек смрти поклони – имао је и Ханс Касторп у једној фази свог санаторијумског живота.

⁴⁹² Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, претходно наведено, стр. 370.

⁴⁹³ Исто, стр. 370–371.

⁴⁹⁴ Исто, стр. 371.

⁴⁹⁵ Исто;

Тада је наступило оно раздобље омамљеног лутања, безумне јурњаве из мјеста у мјесто. Запутио сам се према југу. Сјећања из тог доба мутна су ми и неповезана. Путовао сам на прекиде, вициналним пругама, случајним средствима. Када би стисла неиздрживост, силазио сам с воза и настављао пут пјешнице. Улазио сам у села запрашене обуће, обрастао у браду [...] А онда би ме опет спопао немир, па сам насумице кретао даље.⁴⁹⁶

Од самоће се није могао ослободити јер из самоће излаза нема.

У своме најприснијем и најбитнијем, човјек је увијек сам [...] Биће – мала тачка свијести, окружена бескрајем ништавила. И, најзад, човјек и умире сам.⁴⁹⁷

У исто време, од самоће се није ни желео ослободити. Говорио је себи: „када бих, у неком хипотетичком паклу, морао да бирам између мука непрекидног друштва и мука непрекидне усамљености, мислим да бих, још и данас, изабрао ове посљедње.”⁴⁹⁸ Међутим, тај се *хипотетички накао* није догодио. Друштво није морао да одбаци како би спасао своју усамљеност. Био је сам, и онда кад више није могао да лута по свету. И онда кад је ту самоћу, у својој болничкој соби, *спустио* на папир.

Поред смрти ћерке, други важан губитак за Ивана Галеба била је његова озбиљна повреда руке. До те повреде дошло је „несретним случајем, или несмотреношћу, на веселом излету кад се најмање томе могао надати”.⁴⁹⁹ Руку је повредио тако да се „упропастио и онеспособио за даљу каријеру”.⁵⁰⁰

За разлику од Емилије Папрат, којој се саобраћајна несрећа догодила док је била у зениту славе, Галеба је повреда руке задесила док је стајао на њеном *прагу*.⁵⁰¹ У случају чувене глумице несрећа је отворила врата догађају њене болести (туберкулоза се већ била усадила у Емилијина плућа). У случају Ивана Галеба незгода је била *милостиви удес*.

А у моме случају, мислим да је веома самилосно дошла та вањска, случајна несрећа која ми је повриједила руку и скврчила прсте колико је било потребно па да ми препријечи такозвану „даљу каријеру”. И мада је све друге тај догађај оставио у увјерењу да је вањски несретан случај био оно што ми је пресјекло даље могућности „управ у часу кад су се с највише изгледа преда мном отварале”, мене самог то није ни за тренутак успјело завести у заблуду и пољуљати у осјећају да је несрећа дошла баш у прави час, у час кад сам био допро до крајњих граница мојих могућности и када ни без тога не бих био крочио ни за стопу даље, у час кад је неминовно морало да отпочне срозавање. Милостив удес!⁵⁰²

⁴⁹⁶ Исто, стр. 372.

⁴⁹⁷ Исто, стр. 384–385.

⁴⁹⁸ Исто, стр. 384.

⁴⁹⁹ Исто, стр. 40.

⁵⁰⁰ Исто;

⁵⁰¹ Галев је о несрећи забележио да му се догодила „управ у часу кад је већ стајао на прагу славе”. Наведено према: Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, претходно наведено, стр. 40.

⁵⁰² Исто, стр. 66.

Повреда руке представљала је неку врсту двоструког *штита*. За свет, сачувала је мит о злој коби која се дешава уметнику пред врхунцем славе, док је Галеба, уметника, сачувала од света, оставила га слободног да се *пита* – о свом таленту, о границама своје уметничке изузетности, о *жртвама* своје *уметничке природе*, о самоћи... и, на крају, о болести. Да се пита у свом дневнику исписаном у болничкој соби, у којој га затичемо на почетку романа.

Све што знамо о Ивану Галебу део је његових исповести. Виолиниста је у болници намеравао да напише „нешто као ’мој живот’, или можда ’моје дјетињство’”,⁵⁰³ а, како је рекао, *одлукао* је „у некакве медитације, у некаква маштања, чак у некакво моралисање”.⁵⁰⁴ Страст према писању у Галебу је живела одувек. Од својих пријатеља често је слушао о томе како је уместо виолине требало да се лати пера. У тренуцима кад је био решен да исправи грешку и почне да пише, стизали су докази за то да писање није за њега. Ти „докази” билес су *муке*, оне *с речима*. Безуспешни покушаји да се пронађе „послушна, кротка”,⁵⁰⁵ реч која неће да „изневјери мисао”.⁵⁰⁶ За Галеба та немоћ пред речима значила је само једно – одсуство талента.

Бива, кад ријеч изневјери мисао, кад неће те неће да изрази оно што ми хоћемо – то се зове „не имати таленат”; кад не изневјери, кад је послушна, кротка – „имати таленат”.⁵⁰⁷

Зато је од писања одустајао. Одустајао све док се није нашао у болници, и почео да води „иреални дневник”.⁵⁰⁸ Иако је веровао да људе у његовим годинама на писање нагони *сврабеж*⁵⁰⁹ жеље да кажу нешто важно (важно, испоставља се, ником другом осим њима самима), иако није престао да мисли да је „страшно, баш страшно неук”⁵¹⁰ – Галеб у болници писање није напуштао. Није јер то (више) није могао. Постало му је неопходно.

За разлику од Емилије Папрат – која је из *дубине*,⁵¹¹ из *црног понора*⁵¹² болести причала своју причу о санаторијуму – Галеб је своју причу *писао*. Водећи дневник, виолиниста је у односу на Емилију Папрат отишао корак даље, односно, корак *најдаље*. Болест је довео до *текста*. До тамо где јој више није био *потребан*.

⁵⁰³ Исто, стр. 181.

⁵⁰⁴ Исто;

⁵⁰⁵ Исто, стр. 182.

⁵⁰⁶ Исто;

⁵⁰⁷ Исто;

⁵⁰⁸ Исто, стр. 181.

⁵⁰⁹ „А и иначе склоност за писање зна да се јави као пропратна појава дате животне доби. Најчешће као пубертетска или климактеријална појава [...] А ово код мене – ово је трећи случај: писање као сенилна појава. Ни та појава није тако ријетка. Много чешћа него што се мисли. У неким годинама, људима, па и сасвим припростим, дође сврабеж писања. Одједном им се учини да нешто важно имају да саопће. А пошто, неуки, ваљда и не знају за друге умјетничке форме – најчешће упру да пишу тестамент.” Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, претходно наведено, стр. 186–187.

⁵¹⁰ Исто, стр. 185.

⁵¹¹ „Па и тога нестаје јер она пада, пада у неку дубину...” Наведено према: Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 33.

⁵¹² „Онај дан кад се при повратку из Требиња луксузни ауто сручио низ камен у јаругу и разбио њен живот, померио је мало и нити њеног разума, оно вече пуно небеса и звезда, неиздржљивог бола и падања у црни понор [...]” Наведено према: Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 41.

Пре анализе страница Галебовог дневника на којима *тишина* говори о здрављу болести, пажњу би ваљало обратити на један догађај из средине његових исповести. На тренутак у којем је у виолинистину собу – пошто је он уредно обрисао наочари и припремио се да почне да пише – ушла болничарка.

А кад униће моја болничарка те ме затече гдје пишем (окренут сам јој леђима, не видим је), повуче се на прстима и тихо, приклопи врата – пссст! стари ради! И опет се смијем сам себи.⁵¹³

Положај Галебовог тела – његова леђа окренута вратима и насмејано лице усмерено ка дневнику који је водио; Галебово сазнање на који је начин и зашто болничарка напустила његову собу, иако је није видео; као и болничаркино „читање” Галеба преко његових леђа, док јој је пијанистин осмех остао непознат – важни су језички симптоми болести у дневнику Ивана Галеба.

Болничарки је било довољно да види усправљена леђа свог пацијента. То што није лежао, већ је седео и писао – за њу је био „израз ’повишеног животног тонуса’”.⁵¹⁴ Воља да се пацијент одупре стихији болести и лежећем положају – представљала је знак да је кренуо у правцу излечења, да (полако) напушта болесно стање. Из жеље да га у раду као изразу опоравка не прекидају, болничарка је затворила врата и изговорила упозоравајуће *пссст*.

С друге стране, Галеб је претпоставио шта је болничарку занимало, иако је није видео, иако му ништа није рекла. Није му било потребно да окрене главу преко рамена и упита је зашто је дошла. Током боравка у болници научио је шта болест јесте – време које протиче до *смрти* или *оздрављења*. Зато му је било јасно да је она, пошто га је видела да ради, са собом однела добру вест – *стари* се опоравља!

Из перспективе болничарке лице Ивана Галеба остало је *невидљиво*. Она није опазила да се виолиниста – наднесен над оним што је писао – *смејао*, себи. За разумевање болести која се *зауставља* у дијагнози, *уводи* у смрт или се *лечи* како би се здравље поново задобило – осмех Ивана Галеба не представља *симптоматично* место. Тај осмех остаје на маргинама болничког интересовања – у дневнику Ивана Галеба. Остаје тамо где почиње *карневалска*

⁵¹³ Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, претходно наведено, стр. 186.

⁵¹⁴ После једног разговора са Иваном Галебом доктор му је рекао:

„ – Из свега овога видим једно: да је вама боље. За то ми сведочи ваш полемички жар...

– ...који је свакако израз ’повишеног животног тонуса’.” Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, претходно наведено, стр. 364–365.

игра.^{515, 516} Игра у којој *умире* болест као „хијерархијски поредак”,⁵¹⁷ као што *умиру* и „сви облици страха који су везани њега”.⁵¹⁸ Болест одлази нездрава, да би се *родила* здрава.

Негде на средини свог дневника, питајући се о *малој ужурбаности* у соби болесника чије се здравствено стање почело побољшавати, Иван Галеб је записао:

Мала ужурбаност. Отприлике као кад болеснику устреба гуска или суд за повраћање.

Али није било то. Дознао сам јутрос од моје болничарке. Рекла ми је повјерљиво, онако као што се каже само разумнијим и озбиљнијим пацијентима, пацијентима који имају смисла за достојанство свог положаја. А та је повјерљивост, уједно, и знак да нас, бар засад, не убрајају међу оне којима слична незгода непосредно пријети.

Не, није било то. Било је напротив то да је онај умро. (То је онај исти коме су доносили гладиоле и коме је било боље, знатно боље.) Нешто касније изнијели су га на нечујним бијелим колицима с гуменим точковима. Али тако спретно, тако непримјетно, да се човјек не би ни сјетио ако му сутрадан неко не каже.

Питам се: зар дакле збиља по болницама, па и по боље уређеним, болесници умиру у собама у којима болују? Зар је, дакле, збиља само бајка оно што сам у дјетињству (и с коликим унутрашњим одјеком!)⁵¹⁹ слушао о нарочитим просторијама за ту сврху, о познатој „штербецимер”.⁵²⁰

Ономе коме је било *знатно боље* – постало је *знатно лошије*. Иза тога његово тело извезели су из собе нечујно, неприметно, у најстрожој тајности, баш као што се то чинило и у санаторијуму *Бергхоф*. На оба места истина о смрти као могућем *исходу* болести крила се од пацијената.

[...] кад неко умре, све се догађа у најстрожој тајности, с обзиром на пацијенте, а нарочито на жене, које би иначе лако добиле напад. Кад неко поред тебе умре, ти то уопште не приметиш. Ковчег се донесе у рану зору, док ти још спаваш, и мртваца односе само у такво доба, на пример за време јела.⁵²¹

⁵¹⁵ Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, Zepher Book World, Београд, 2000, стр. 116. и 120.

Бахтин је говорио о преношењу виталних идеја карневала – као једног од „најсложенијих и најинтересантнијих проблема у историји културе” – у књижевност. Сам карневал, рекао је аутор, „није књижевна појава. То је ’синкретична представљачка’ форма обредног карактера”. Током епохе ренесансе дошло је до *транспоновања* „карневала на језик литературе”. Ту појаву Бахтин је назвао „њеном карневализацијом”.

Важно је напоменути да је у карневалу живот изведен из „’уобичајене’ колотечине”, да је окренут *наопачке*. Циљ таквог *изокретања* живота јесте његово *потврђивање*. Због тога су свако унижавање, свака смрт у карневалском животу снажно повезани са обнављањем, поновним рађањем. У таквом изокретању, пародирању *смех* је амбивалентан. Он *негира* да би *афирмисао*. Бахтин за карневалски смех каже да је то смех „оплођујуће снаге”.

⁵¹⁶ На ту *карневалску* виталност, на *радост* другачијег читања болести упућује и назив брода *Еуфрасина* као њен језички симптом у роману *Излет на пучину* Вирџиније Вулф.

⁵¹⁷ Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, претходно наведено, стр. 117.

⁵¹⁸ Исто;

⁵¹⁹ Дете, каже Јулија Кристева, „одликује воља за знањем, знатижељом коју бисмо могли назвати епистемофилијом [...] Адолесцент није истраживач у лабораторији: он је верник. Ми смо сви адолесценти кад нас обузме страст према апсолутном”. Јулија Кристева, *Невероватна потреба да верујемо*, превео Зоран Миндеровић, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 33.

Писац као *истраживач* (у тексту, својој *лабораторији*), закључујемо, *дете* је (не *адолесцент*).

⁵²⁰ Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, претходно наведено, стр. 217–218.

⁵²¹ Томас Ман, *Чаробни брег*, претходно наведено, стр. 57.

Звук колица на којима је преминули извезен из собе био је толико тих да се није могао урезати у памћење. Толико незнатан да из заборавља није могао извести истину о људској коначности. Као *разумнији* и *озбиљнији* пацијент, Галеб је знао да се колица не смеју чути, јер нису сви болесници *разумни* и *озбиљни*, нити имају *смисла за достојанство свог положаја*, те би могли добити *напад*, баш као што то говори наведени одломак из романа *Чаробни брег*. С друге стране, као писац спреман да се над оним што је написао *насмеје*, Галеб је тај *нечујни* звук чуо. Остављајући претпостављену *разумност* и *озбиљност* по страни, иза својих *леђа*, у болничаркином *погледу* – болесни пијаниста почео је да пише причу о оном што га још од детињства занима. Причу о просторији за коју није знао да ли постоји, али из које се, можда, уколико постоји, чуо *нечујни* звук. Почео је да пише причу о *штербецимеру*.

И док у покрајној соби, која је остала привремено упражњена и хлепи за новом муштеријом, преврћу мадраце и мијењају плахте, копка ме питање: кад дођу да болесника пренесу у „штербецимер” (разумије се, уколико штербецимер уопће постоји), како му приступе? Што му кажу? Чиме га заварују?⁵²²

Можда болничко особље болеснику представи штербецимер као неку сасвим обичну, као *другу собу* – наставио је Галеб да развија своју идеју. Уколико је то неки неповерљив, „мутно подозрева тип”,⁵²³ он почиње да се идеји о пресељењу, „опире, и скупља последње моћи да се од нечег нејасног одбрани”.⁵²⁴

– Зашто у другу собу? Нећу ја у другу собу! Мени је сасвим добро овдје!⁵²⁵

Када га коначно, после силног убеђивања приволе на то да собу напусти, јер се она мора „циклонизирати”,⁵²⁶ и на „бијелим колицима”⁵²⁷ га уведу у штербецимер, почињу друге муке. Болесник не може да се *препозна* у својим новим сустанарима. Сви му се они чине исти, али се сам себи од њих разликује.

Какав је то ред! Што су га ставили ту, међу те људе! Како не схватају да изнурени изглед тих људи мора да неповољно дјелује на човјека! Зашто те људе некако не издвоје!

Болничар га утишава:

– Стрпите се, то је само привремено...

– Кога ћу се врага стрпити!... Што их не изнесете одавде!... Хм!... „Привремено!” „привремено”!... Та све је на свијету привремено!... На концу конца, зашто их не пренесете у штербецимер!

А болничар, коме је већ доста свега тога, сагиње се ближе к његовом уху:

– Пссст!...

Па још тише, али сасвим разговјетно:

– Ово је штербецимер!⁵²⁸

⁵²² Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, претходно наведено, стр. 220.

⁵²³ Исто;

⁵²⁴ Исто;

⁵²⁵ Исто;

⁵²⁶ Исто, стр. 220.

⁵²⁷ Исто;

⁵²⁸ Исто, стр. 220–221.

Болесник је владао општим местом: све на свету је привремено. Такође, очигледно је (попут свог приповедача Ивана Галеба) у детињству чуо и запамтио да негде болници постоји штербецимер. Када се болничар, коме је већ било дозлогрдило убеђивање с њим, спустио толико да је могао да му на ухо, после једног тихог *пссст*, изговори још тише, али сасвим разговетно: *Ово је штербецимер!* – он је болесника привео истини да се налази на месту на којем треба да буде. На месту које је *привремено* – не док не пређе у другу собу, већ док његова болест *траје*.

Та истина донела је *епифанијски*, просветљујући тренутак спознаје да је соба у којој се умире, соба која се налази *негде* у болници, његово (болесниково) *ту*, и да *привремено* тече *сад*.

Пацијент је дошао до ивице – од *ту* нема *ближег*. Од *привремено* нема *краћег* (може се *завршити* сваког тренутка).

Пошто је изговорио: *Ово је штербецимер!*, болничар више није рекао ни реч, као што се није огласио ни болесник. Чула се само *тишина*.

Одговор на питање постоји ли штербецимер није ни потврдан, нити одричан. Да се Галебова дилема кретала између *да* и *не*, он би то питање поставио доктору или болничарки, и као *разуман* и *озбиљан* пацијент добио би одговор. Односно, у болницу би дошао с готовим предзнањем о штербецимеру.

Чудно, имао сам доста пријатеља међу лијечницима и за дуља сам се раздобља даномице кретао у лијечничком друштву, а ето се никад нисам сјетио да их о томе упитам! Но можда и није да се нисам сјетио. Можда сам се устручавао, из бојазни да жар моје инфатилне радозналости не изазове осмијех, да не испаднем наиван што не знам. А још ни данас нисам начисту: да ли наиван што не знам да штербецимер постоји или што не знам да не постоји.⁵²⁹

Из ког год разлога – зато што је питање *заборавио* или зато што се *устручавао* да га постави како се не би показао *наивним* – Галеб ни пре доласка у болницу, ни током боравка у њој, ни од једнога медицинара није затражио да му разреши дилему. Питање, јасно је, није желео да постави тамо где би се оно „затворило” одговором (постоји или не постоји).

Ето, тако и ја још и данас ходам свијетом носећи у себи, међу толиким другим, и већим, неразријешену и ту малу тајну: постоји ли досита „штербецимер”? И, у недостатку поузданијих обавјештења, упућен сам, и ту као и у толиким другим мојим питалицама, да се сâм довијам и да за свој рачун рјешавам и ту малу загонетку око смрти, с оним страсним уношењем и богатством замишљања с каквим дјечаци у пубертету себи дочаравају тајне оријенталних алкова.⁵³⁰

Одговор је, дакле, остао *тајна*.

Да би *тајновитост* била сачувана, Галеб је морао да се *довије* и напише *причу*. Причу о јунаку који схвата да је у соби за умирање. Да је на месту које и *постоји* и *не постоји* (не зна

⁵²⁹ Исто, стр. 218.

⁵³⁰ Исто, стр. 219.

се поуздано). Да је на месту из *приче* (што се од детињства слуша). Из приче коју не може да *преприча* неком *изван* (штербецимера), јер се из штербецимера *не излази*. Из њега се бива *изнесен*.

Због тога што се о штербецимеру не може дојавити ништа онима који се налазе *споља*, о штербецимеру поузданих сазнања нема. Нема и не треба да их буде. Не треба зато што би са сваком *извесношћу* штербецимер био пропуштен као *тајна*. Као јединствено читалачко искуство. Као *ивица* са које се ослушкује болест на свом *врхунцу*. Болест којој смрт још не долази (јер кад смрт наступи, штербецимера нема). Болест која се оглашава *тишином* своје никад до краја изрециве *вишезначности*.

Осим за свог (болесног) јунака, Галеб је штербецимер изградио и за себе.⁵³¹ За властити сусрет са болешћу. Сусрет у језику. Сусрет тамо где она уместо *страха* доноси *тишину*.

Тај штербецимер почео је да гради првим реченицама свог дневника. *Угодном празнином* која се *све више ширила мислима*. *Празнином* којој се није опирао, којој је рекао *да*, рекавши *тим боље*.

А онда је све било тачно као и последњи пут: маска на лицу, доста угодна празнина која се све више шири у мислима, и, последњим трачком свијести: ако се више не пробудим, тим боље!...

Не знам како сам се вратио. Протекло је неколико дана без времена. Вјероватно дан-два без пуне свијести. Данас би, према томе, могао бити петак или субота. Ваљда субота. А можда чак и недјеља. Уосталом, свеједно. То гонетам тек онако, од дуга времена, толико да нечим упослим мисао.

Јутрос ми је већ готово сасвим добро. Помало опет улазим у збивања. Укључујем се у ток времена.⁵³²

Испрва клецаво, а потом све сигурније, почео је да „спушта” време у његов *просторни* ред (петак, субота, недеља...). Улазећи у своју болничку свакодневицу, за собом је оставио штербецимер. Оставио да му се врати, на последњим страницама дневника, кад је болест, после фазе мировања, незадрживо кренула напред.

На тим (последњим) страницама, забележио је: „У дубини већ готово зацијељене ране почело је да ради. Очеvidно се опет гноји”.⁵³³ Није му био први пут да пролази кроз стање које доноси висока телесна температура. Кретање укруг – од *субјекта* до *објекта* и назад – искусио је и раније. Сада се то кретање поновило.

Све то већ добро познам! Најпре мали немир, мало узбуђење. Нелагодност у властитој кожи, жудња да се изађе из себе, некуд напоље, као мјесечар. Но то је само у почетку, док температура не порасте. А касније, кад се човјек завезе у њу, тад је већ добро! Еуфорично возикање горе-доље по тобогану температуре, с час дубљим час плићим заношењем, и она прилично угодна препуштеност, оно драговољно прелажење у улогу објекта – нека бригу воде

⁵³¹ За себе као свог јунака, за Галеба-јунака.

⁵³² Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, претходно наведено, стр. 9.

⁵³³ Исто, стр. 366.

други! Има у томе нешто што годи, као скидање одјеће у спарни дан, као преношење одговорности.⁵³⁴

У својој врелини болест је *освајала* његово тело. Како је, напредујући, јачала и постајала *доминантнија*, тако јој се он све мање одупирао. Кад је осетио *прилично угодну препуштеност*, тада је већ био њен *објекат*. *Одговорност* се налазила у рукама болести. На њему је било само да, у *спарни дан*, са себе скине *одећу*.

Гнојење ране, које је изазвало скок температуре, захтевало је промену тока лечења. Доктори су, записао је, прво разматрали, а потом се и определили за операцију. Он није био сигуран у то може ли је издржати.

Јутрос је, неочекиван, дошао к мени бријач да ме обрије и уреди. То као да нешто слути.

[...]

Касније је дошао и млади доктор и најавио ми:

– Сутра се иде на операцију. Одлучено је.

Дакле ипак!

– ... Али будите мирни, овај пут је само један мањи захват.

Помислио сам: то можда значи два или два и по сата касапљења.

– А хоћу ли издржати, докторе?

– Не брините! – површно се насмијешо. – Ви сте још доста јак! У вашем су крају људи чврсти, као одваљени од стијене!⁵³⁵

Пошто је операција била готова, исписао је последње странице својих записа. На њима је довршио оно што је започео на првим. Започео *угодном празником* која се *све више ширила мислима*. Његов властити штербецимер био је спреман (да *крене*).

За разлику од јунака ког је болничар обавестио о томе да се налази у штербецимеру, Галебу весник није био потребан. Био је сам свој *весник*. Сам у болести која га је *освајала*. Која је, крећући се по споственој *жељи*, напредовала ка *врхунцу*, ка *ивици* одакле се чује (*бела тишина*).

Али мисао ми се прекида, брзо се замара, и као да све чешће западам у неке бијеле оазе без времена [...] Затим сам опет западао у дријемеж, из кога су тек ту и тамо искрсавали поједини моменти. А између њих, еони ништавила. Колико су трајали? Не знам. Ништавило између два момента свијести, било бескрајно дуго или бескрајно кратко, сасвим је једнако. Једна провалија.⁵³⁶

Из *белих оаза без времена* (без времена које није ништа друго до чисто *протицање*),⁵³⁷ из *дремежа* (у ком из несвесног креће потиснуто), из *еона ништавила* (у трајању које је ништило), из *провалије* (на чијем је дну увек језик) – *искрсавали су моменти свести*. Ти тренуци свесности, попут оног *трачка* који је одолео *празнини*⁵³⁸ – сведочили су о томе да је Галеб-јунак жив. Жив у болести.⁵³⁹ Жив док она постаје све јача (од себе).

⁵³⁴ Исто;

⁵³⁵ Исто, стр. 402–403.

⁵³⁶ Исто, стр. 405.

⁵³⁷ „Својство времена је да протиче [...]” Наведено према: Анри Бергсон, *Материја и памћење*, превела Оља Петронић, Федон, Београд, 2013, стр. 152.

⁵³⁸ „А онда је све било тачно као и последњи пут: маска на лицу, доста угодна празнина која се све више шири у мислима, и, последњим трачком свијести: ако се више не пробудим, тим боље!...” Наведено према: Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, претходно наведено, стр. 9.

⁵³⁹ Као што је и Рејчел Винрејс била жива и *ићућурена* на дну мора, *дубоке лепљиве воде*.

Из свог штербецимера, у једном тренутку, чуо је глас. Глас из друге собе, неке сасвим обичне. Из собе у којој је лежао, у којој су га лечили. Његова упорна болничарка враћала га је назад.

Продро је до моје свијести својом упорношћу. А та упорност састоји се у томе што више пута понавља једно те исто [...] Најзад отварам очи и видим над собом лице болничарке и њене усне што се мичу. Да, сад ми је јасно да је тај глас био присутан још прије него што сам га почео разабирати; да је он био оно што ме износило, полако, као на рукама, са дна моје бесвјести на површину.⁵⁴⁰

Пошто ју је препознао, осетио је снажну потребу да говори. Да каже нешто *важно* пре него што настави да тоне у *белу празнину*.

И одатле, одједном снажан порив: осјећај да нешто важно, необично важно треба да кажем или учиним прије него што сасвим утонем у бијелу празнину. Порив да то тоњење за часак, још само за кратак часак прекинем, јер ће иначе бити касно, неповратно...⁵⁴¹

Међутим, није успео да изговори ништа. Ништа јер вести из штербецимера не стижу у обичне болничке собе. Не стижу уколико се не *читају*.⁵⁴²

Са места за које није знао да ли постоји,⁵⁴³ са места које је остало тајна – могао је да опази оно што је болест од њега за собом оставила. *Присутност без запремине*. Живот *сени* која живи док болест то жели. Живи док у болести траје. Траје тако да се не *напреже* ни тиме што ће *желети*, ни тако што ће *осећати*. У стању које га је *обасјало радошћу*.

Присутан сам. Присутан сам, али не учествујем. И волим то. Притајено присутан. Присутан без запремине. Као помисао, као сушта помисао. Као живот сјене.

Уистину ми се чини да нити што желим нити што право осјећам. И с невјерицом испитујем то стање. Радујем му се. Тачније, не радујем му се, јер је и то напор, и то је презаморно за мене. Него: оно ме обасјава радошћу.⁵⁴⁴

После момената *свесности* и *обасјаности радошћу*, болест – о којој није могао да пусти глас тако да га болничарка чује – *исписала* је поруку црвеном мрљом на белом *папиру* његових завоја. Било је време је за трансфузију.

Осјетио сам ситно топло шкакљање, а затим примијетио велику црвену мрљу што је пробила кроз моје бандаже. Већ знам! Разумио сам по врсти припрема: опет трансфузија крви. Убод у лијеву подлактицу. А онда, хитан долазак нечујних бијелих колица и ужурбан пренос у дворану без углова. И још путем, губљење свијести.⁵⁴⁵

Из *дворане без углова* вратили су га у собу коју је могао да препозна.

⁵⁴⁰ Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, претходно наведено, стр. 406.

⁵⁴¹ Исто, стр. 407.

⁵⁴² Вест из штербецимера Галебова болничарка могла би да *чује* само уколико би била читалац његовог дневника.

⁵⁴³ Из штербецимера.

⁵⁴⁴ Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, претходно наведено, стр. 409.

⁵⁴⁵ Исто, стр. 413.

Из непомичног положаја у коме лежим видим радијатор, крајичак коцкастог столњака, црвени календар. Значи: још нисам у оној другој соби, међу непознатим изнуреним лицима.⁵⁴⁶

То да је у штербецимеру, иако око њега није било изнурених лица – знао је Галеб приповедач, Галеб писац свог дневника. Галеб-јунак то сазнање није имао.⁵⁴⁷ Није зато што су болести од њега биле потребне само оне танане *нити* које ће их *држати* за живот. Нити *шлузије* да крај није сад, јер кад крај (смрт) дође, са Галебом-јунаком одлази и штербецимер (болест на свом врхунцу).

Док је мислио да се не налази у штербецимеру, *мисао се мрсил*, и пропадање се наставило. Пропадање кроз оно од чека је штербецимер саткан. Кроз *бездане беле празнине*.

Мисао се мрси. На махове око мене зјапе бездане бијеле празнине кроз које пропадам. Па престаје и то.⁵⁴⁸

Кад је престало пропадање, бела је постала *тишина*. Она која стоји на крају болести. На крају штербецимера. *Тишина* која се не мери, зато што је *вечна*.

Бијела тишина без времена. Сedefасти одсјев за вјеђама. Вјечност.⁵⁴⁹

У наредном, последњем поглављу романа, које је Драган Стојановић назвао његовим *епилогом*,⁵⁵⁰ Галеб је јавио да се опоравио. Да је *јутрос* напустио болницу.

За то, *епилошко* знање у дневнику није било места. Не после *тишине* до које (га) је довела болест. *Тишине* из које се чуо Галебов смех (смех над написаним, смех који је његовој болничарки остао невидљив). Смех *карневалски*. Смех препорода болести. Смрти ње *нездраве* и рађања ње *здраве*. Здраве у *тишини*, *белој* као странице на којима ће – док се у *тишину* враћа – бити тумачена.

Рејчел Винрејс болест је повукла на дно *мора, дубоке лепљиве воде*. Ханса Касторпа бацила у свој (ратни) *вихор*. Ни једно, ни друго – *воде*, односно *рата* као отвореног питања болести друштва – нису били свесни. Болест се догодила као последња образовна лествица, не за њих двоје, већ за њиховог читаоца. Са те лествице он (читалац) могао је да прати

⁵⁴⁶ Исто, стр. 414.

⁵⁴⁷ Јунак ком је болничар рекао да се налази у штербецимеру, после сазнања да је у штербецимеру, није се огласио. Читалац не види шта он с том свешћу „ради”. Не види зато што би та свест о болести рекла нешто што се о болести већ зна (тешка је, неподношљива...), а Галеб писац свог дневника од болести жели оно што из ње тек треба *открити*. Жели њену *тишину*, њену *неизрециву вишезначност*, њено *здравље*. Зато јунак-из-штербецимера *ћути*, а Галеб *пише* свој дневник.

⁵⁴⁸ Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, претходно наведено, стр. 414.

⁵⁴⁹ Исто;

⁵⁵⁰ Драган Стојановић, „Јас живота и јас смрти”, поговор у: Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, претходно наведено, стр. 437.

карневалску игру болести. Игру у којој је болест, одбијајући да буде резултат рада „бинарних машина”,⁵⁵¹ вратила (себи) оно што стоји прекопута ње кад се о њој не пита књижевност – здравље.

За разлику од двоје младих људи (Рејчел и Касторпа), у Емилијином случају болест није представљала *крај* (образовног) пута, већ *почетак* живота у *поломљеном*. У оном што је болест за собом оставила. У *црном понору* болести, у њеној *дубини* – Емилија је „открила” језик. Причање као начин да се поломљено *повеже*. Уписујући се у свој санаторијум – у причу у којој је сваком болесном детету, без изузетка, враћала здравље – Емилија је, несвесно, здравље вратила и болести. Свој пут папрати, она (болест) завршила је у *карневалској* срећи коју је болесна глумица осећала. Срећи у односу на коју је смрт била неки лак, готово споредан тренутак – „умрла, без болова, у сну, са осмехом на уснама које више нису биле налик на црвене змијице. Умрла је од срца које се истрошило”.⁵⁵²

Попут Емилије Папрат, и у случају Ивана Галеба болест је била почетак живота у *улубљеном, напуклом, поломљеном*. У самоћи. Самоћи у коју га је увела прво болест његове ћерке, а онда и његова сопствена. И док је Емилија из болести *причала*, Галеб је из болести *писао*. Писао о свему што је захтевало питање. На крају, питање је *тражила* и она (болест). Кад је најјача. Кад се из ње може *мирисати смрт*.⁵⁵³ Кад је спремна да изведе у штербецимер.

И док је прича Емилије Парат у роману Милице Јанковић престала да се *чује* у тренутку кад се глумичино *срце истрошило*, Галебова прича није зависила од његовог живота. Није трајала само док ју је *изговарао*, нити значила оно што је аутор желео да (она) значи. Галебов „санаторијум” био је текст (дневнички запис), сасвим независан о свог аутора, од његове воље (идеје). Текст који се на крају и *физички* одвојио од њега. Галеб је из болнице отишао, али његов дневник није. Остао је у институцији у којој је болест супротстављена здрављу.⁵⁵⁴ Остао да игра своју *карневалску игру*.⁵⁵⁵ Да, својим пацијентима (читаоцима), *белом тишином* врати оно што им у болести треба. Здравље њене вишезначности.

⁵⁵¹ Жил Делез, Клер Парне, *Дијалози*, претходно наведено, стр. 38.

⁵⁵² Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, претходно наведено, стр. 274.

⁵⁵³ Пишући о Мајиној болести, Галеб је забележио: „Као да је мирисала смрт [...]” Наведено према: Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, претходно наведено, стр. 371.

⁵⁵⁴ Галеб је у епилогу непоменуо да се његов дневник налази у картонском ковчегу у болници.

⁵⁵⁵ Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, претходно наведено, стр. 118. и 119.

Карневал „ништа не апсолутизира”. Он проглашава „веселу релативност’ сваког система и поретка”. У Галебовом дневнику болест је ослобођена бремена познатих (*озбиљних*) знања о њој. Враћена јој је *весела релативност*, захваљујући којој значи увек *више* од оног на шта би се хтела свести.

VI. Пробуђени пацови куге

Метафора болести у роману *Куга* (1947) Албера Камија

Док је болест Рејчел Винрејс (*Излет на пучину*), Ханса Касторпа (*Чаробни брег*), Емилије Папрат (*Мутна и крвава*) и Ивана Галеба (*Прољећа Ивана Галеба*) била „њихов” случај – у ком су други учествовали или с дистанце, уколико су болесника лечили, или мимо те дистанце, ако су с њим имали блиску, интимну везу – у роману *Куга* Албера Камија болест је скинула копрену илузије да прекопута оболелог стоји здрав.

Куга је болест која се *враћа*, и у сваком повратку врло је *заразна*. То значи да онај ко јој је изложен (а изложен јој је свако ко се налази на месту епидемије) – може лечити и неговати, а већ наредног тренутка боловати, јер куга не *раздваја*, већ *повезује*, собом *изједначава*. *Саучеснике* у болестима Рејчел Винрејс, Ханса Касторпа, Емилије Папрат и Ивана Галеба – оне које си их лечили или су због њих патили, њихову болест доживљавали као своју – у време куге, у алжирском граду Орану, у ком се одвија радња Камијевог романа, заменили су *учесници* у болести. Круг односа према другом, *тренутно оболелом*, затворио се окретањем ка себи – *будућем оболелом*.

Сваки становник Орана, града куге, живео је у неизвесности да ли ће и кад доћи час да и сам постане болесник. Куга се тако сваког на сваки начин тицала. Постала је темом довољно јаком да буде ако не једина, онда свакако тема у коју се све друге уливале, из које су се све друге разматрале. Болест је постала *приликом*, животном. За неке та прилика била је *изгубљена*, за друге *добијена*. За ове друге, прилика је била добијена у посве различитим *световима* – у свету у ком Бог постоји, у свету у ком Бог не постоји и у свету који се за Бога не занима.

Заразна *повратница* – болест у моћи да важност других тема минимализује док властиту подиже до нивоа *свеопште*, болест чији се сваки долазак *разбија* у немерив број изгубљених или добијених прилика – снагу да се врати црпи из своје *неизлечивости*.⁵⁵⁶ Из *неизвесности* и *тишине* из које стижу њени језички симптоми, њени *пацови*. Такву кугу – болест која одлази да би се вратила – имао је у виду доктор Бернар Рије (Bernard Rieux),⁵⁵⁷ лекар и, пре свега, приповедач у роману *Куга* Албера Камија.

Ујутру, 16. априла, др Бернар Рије изашао је из свог кабинета и спотакао се о цркнutoг пацова који је лежао на сред ступеништа. Тог момента није помислио ништа, већ одгурну животињу и пође низ степенице.⁵⁵⁸

⁵⁵⁶ Болест се не лечи, већ се (неко) од болести лечи средствима која за ту болест стоје на располагању. Од исте болести један бива излечен, други не. То што је неко излечен не значи да је излечена болест. Она није излечена, већ је *заустављена* до новог повратка, до новог случаја.

Да би болест могла да постане нови случај (болести), она мора да се *врати*. А док год се враћа, она је *неизлечива*, јер, у противном, није болест – стање које захтева лечење.

У овој анализи неизлечивост болести (која не имплицира то да од ње нико није излечен) – сагледавамо у језику. Тамо где је неизлечивост *потенцијал*, *снага* болести. Тамо где је неизлечивост *вишезначност*, у којој болест, у *тишини*, живи своје заборављено, оспорено, непризнато или непрепознато *здравље*.

⁵⁵⁷ Albert Camus, *La Peste*, Gallimard, Paris, 2018, p. 12.

⁵⁵⁸ Албер Ками, *Куга*, превео Дејан Закић, Контраст, Београд, 2018, стр. 12.

Истог дана, враћајући се с посла кући, доктор Рије на крају мрачног ходника приметио је крупног пацова који се несигурно кретао према њему. После неколико тренутака пацов се окренуо око себе, цијукнуо и пао, а из уста му је кренула крв. Наредног дана, само на степеништу своје зграде, доктор је затекао десетак мртвих пацова, док су у граду, где год је пролазио, угинули пацови лежали наслагани у гомиле.

Домар зграде у којој је доктор живео испрва је мислио да дечаци из комшилука с мртвим пацовом праве неслану шалу. А онда му је постало лоше, и бивало све лошије. Температура му је скочила. Лимфне жлезде на врату, као и удови, постали су отечени. Мрље на слабинама су се шириле. После краткотрајног јутарњег олакшања, уследили су вечерњи скок температуре, јак бол у жлездама, и пад у делиријум. Доктор Рије био је уз њега. Нажалост, није могао да учини ништа. После тешких мука, у којима се „гушио под невидљивом мором”,⁵⁵⁹ домар је издахнуо.

После домареве смрти, број умрлих нагло је почео да расте. Код свих оболелих уочени су исти симптоми: „бубони, пеге, грознице са делиријумом које се свршавају за четрдесет и осам сати”.⁵⁶⁰ Доктор Рије и његове колеге Ришар (Richard) и Кастел (Castel) претпостављали су да је реч о куги. Њихово мишљење било је да су угинули пацови заражени. Како су иза себе оставили на хиљаде бува, доктори су очекивали да ће се зараза преносити страховитом брзином. Због тога је доктор Рије, „упорношћу, која је сматрана неумесном”,⁵⁶¹ затражио хитан састанак с члановима градске управе.

Пре састанка у префектури, лекари су извршили лабораторијску анализу бубона, и у тој анализи изоловали Јерсинов бацил – узрочник куге. Међутим, неке карактеристике изолованог микроба нису се поклапале с „класичним описом узрочника куге”.⁵⁶² Према том „непоклапању” лекари и управа града заузели су другачији став. Први су сматрали да је неподудараче неопходно игнорисати и хитно прогласити кугу, док су други били мишљења да се оно не сме занемарити. Префектура је имала проблем с тим да болест која је дошла у град, и представљала озбиљну претњу, назове кугом. Именовању су се одупирали због оног што је именовање имплицирало – предају управе над градом куги, односно, проглашење борбе с њом како би се управа повратила.

Исходом састанка у префектури доктор Рије био је врло незадовољан. Два дана касније приметио је „мале беле плакате што их је префектура полепила по најдискретнијим угловима, строго настојећи да не буду сувише упадљиви”.⁵⁶³ У тим дискретним писаним објавама, како не би били узнемирени, грађани Орана обавештени су о мерама опреза које треба да предузму. Те мере биле су толико опште да на основу њих доктор Рије није могао да закључи да ли је управа града заиста свесна озбиљности ситуације у којој су се налазили.

Како је број умрлих наставио да расте, а префектура тај пораст није могла да игнорише, од доктора Ријеа затражили су да састави извештај који ће бити послат у главни град колоније. У међувремену, у Оран су авионом били допремљени серуми у количини довољној само за оне који су се тренутно лечили. За случај велике епидемије, какву су лекари очекивали, залиха није било. На примедбу доктора Ријеа да серума немају довољно, надлежни из центра колоније обавестили су их да се кренуло с новом производњом.

⁵⁵⁹ Исто, стр. 26.

⁵⁶⁰ Исто, стр. 49.

⁵⁶¹ Исто, стр. 47.

⁵⁶² Исто, стр. 48.

⁵⁶³ Исто, стр. 50.

После кратког периода у којем се болест била примирила, уследио је њен *залет*. Пошто је у једом дану умрло тридесетак људи, префект је доктору Ријеу предао нов телеграм. Садржај је био кратак и недвосмислен: „Прогласите ванредно стање. Затворите град.”⁵⁶⁴

Колико год да је куга *стара, позната* болест, она је, заправо, у сваком понављању *нова и непозната*. У Орану се због тога изоловани микроб није могао поклопити са *класичним описом узрочника куге*, а то је значило да се познато оружје – серуми који су били допремљени у град – нису могли употребити за лечење. Како ниједан серум нема далекометност за *неизлечивост* куге, односно, како сваки важи само током једног њеног доласка – нови серум, серум за орански повратак куге, морао је бити направљен.

Стога је било природно да се стари Кастел дао свим жаром и свом својом упорношћу на посао да произведе серуме на лицу места, служећи се помагалима која су му била при руци. Рије и он надали су се да ће серум, произведен културама оног микроба који је заразио град, бити свакако делотворнији него серуми који су дошли од споља, будући да се тај узрочник нешто разликује од бацила куге, како је класично описан.⁵⁶⁵

Док се чекало на серум, куга је односила животе. Од кад су градске власти за њом затвориле врата, број умрлих непрекидно се увећавао. Убрзо је понестало и сандука, и места на гробљима. Родбини је било забрањено да присуствује сахранама, тачније, оном што је од тог обреда остало под управом куге.

Јер што се тиче последњег дела обреда, ствари су се нешто измениле. Сасвим на крају гробља, на пустом простору, на којем је расла само мастика, ископане су две огромне јаме. Једна за мушкарце и једна за жене [...] Тек много касније нестало је силом прилика и те последње стидљивости, па су мртвачи слагани како би стигли, једни на друге, мушкарци и жене, без икаквог обзира на децентност [...] У дну сваке јаме пушила се и дебела врела наслага креча.⁵⁶⁶

Кад је почетком августа гробље у Орану постало мало, за обред сахрањивања више није била потребна ни земља. Мртве су кренули да спаљују.

Но у ту сврху морали су да употребе стару крематоријску пећ, која се налазила на истоку града, изван градских врата. Стражарски одреди били су померени нешто даље, а један општински чиновник знатно је олакшао властима задатак, саветујући да се употребе трамваји који су некад повезивали центар с приморским пределом и који су сада били изван службе. У ту сврху преуређена је унутрашњост моторних кола и приколица, уклоњена су седишта, а пруга је скренута према крематоријуму, који је тако постао последња станица.⁵⁶⁷

⁵⁶⁴ Исто, стр. 61.

⁵⁶⁵ Исто, стр. 119.

⁵⁶⁶ Исто, стр. 156.

⁵⁶⁷ Исто, стр. 158.

За случај да број мртвих премаша и капацитет пећи, доктор Рије знао је да пред њима стоји само једно решење – „бацање лешева у море”.⁵⁶⁸

Знао је и то да уколико статистика буде и даље расла, никаква организација, па била она не знам како сјајна, неће одолети куги, већ ће људи умирати у хрпама и трнути на улици упркос префектури, а град ће видети како се на јавним трговима умирући хватају за живе с мешавином оправдане мржње и глупаве наде.⁵⁶⁹

Од кад је куга дошла у Оран, улога лекара драстично се изменила. Задатак доктора Ријеа више није био да „враћа здравље”,⁵⁷⁰ већ да „нареди изолацију”.⁵⁷¹

Пре куге дочекивали су га као спаситеља. Све ће он уредити... Три пилуле и једна инјекција – и све ће бити добро! Испраћајући га ходником, стискали би му десницу [...] Сад он, напротив, долази с војницима који ударају на врата кундацима да би се родбина одлучила да отвори.⁵⁷²

За *враћање здравља* болеснима, за (трајније) *не* куги – био је неопходан серум. Иако је у борби с болешћу учествовао предано, не штедећи се нимало, доктор Рије није био онај ко јој је – изумевши серум – изговорио то *не*. Напротив, рекао јој је *да*, и то тако што је о њој писао.

Своје дело о оранској куги доктор Рије назвао је *хроником*,⁵⁷³ а себе је обелоданио као аутора тек на њеном крају.⁵⁷⁴ *Приповедач (le narrateur)*,⁵⁷⁵ како се на почетку представио, односно, *маскирао*, описивању *необичних, чудноватих, занимљивих догађаја (les curieux événements)*⁵⁷⁶ приступио је, према властитим речима, попут *историчара*. Поред сопственог искуства – и као лекара и као становника града под влашћу куге – доктор Рије располагао је и великим бројем исказа, докумената, сведочанстава, текстова других.

Уосталом, приповедач (кога ћемо на време упознати) не би имао неких посебних права да се прихвата тог подухвата да му случај није омогућио да прикупи одређени број исказа и да силом прилика није био уплетен у све о чему хоће извести. То му даје овлашћење да поступа као историчар. Разуме се да историчар, чак иако није стручњак, увек располаже документима. И приповедач ове приповести има, дакле, своја. То је најпре његово властито сведочанство, то су затим сведочанства других, јер је био позван да прими поверљиве исказе свих особа које се јављају у овој хроници, то су коначно текстови који су му на крају доспели у руке.⁵⁷⁷

⁵⁶⁸ Исто, стр. 159.

⁵⁶⁹ Исто;

⁵⁷⁰ Исто, стр. 169.

⁵⁷¹ Исто, стр. 170.

⁵⁷² Исто;

⁵⁷³ Роман *Куга* почиње речима: „Необични догађаји који чине предмет ове хронике [...]” Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 9.

⁵⁷⁴ „Ова хроника се приближава крају. Време је да др Бернар Рије призна да је њен писац”. Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 263.

⁵⁷⁵ Albert Camus, *La Peste*, p. 11.

⁵⁷⁶ Albert Camus, *La Peste*, p. 8.

⁵⁷⁷ Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 12.

За разлику од историчара који грађи приступа поштујући принцип објективности, доктор Рије напоменуо је да ће своје изворе, сва сведочанства и све текстове⁵⁷⁸ до којих је дошао, користити „кад то буде сматрао за сходно и [...] како му се буде свидело”.⁵⁷⁹ По својој вољи и потреби – доктор Рије дао је до знања читаоцу да ће кугу, у мору тумачења, тражити тамо где је не би тражио ни лекар, нити историчар. Тамо где се она опире како медицинском извештају, тако и историјском запису који би се о њеном току могли начинити. Дао је до знања да ће је тражити тамо где је ниједна друга наука осим *књижевне* не може мислити. Тамо где је куга свој пун потенцијал. Тамо где је куга *звер*.

Доктор Рије ослушкивао је њен „тајанствени шум”,⁵⁸⁰ њен „суморни и једнолични зов”.⁵⁸¹ У туробној атмосфери препуних болница, оних „правих” и оних које су то у невреме куге постале, на улицама на којима је градска власт безуспешно штитила здравље грађана увођењем полицијског часа, у кућама из којих су људи чекали да буду изведени, у кафанама у којима су покушали да на њу забораве – на свим тим и оним другим, скривеним местима звер је „неуморно стварала врућ ваздух”.⁵⁸²

Када је током јануара наредне године, после девет месеци тешке, изнурујуће борбе, Каstel коначно створио серум, ваздух је постао мање врућ, али звер није постајала мање звер. Људи су почели да оздрављају, али она није престала да живи.

За кратко време изгубила је готово сву ону снагу коју је гомилала током дугих месеци. Гледајући како је промашила плен [...] гледајући како се задихала или јурнула, човек би рекао да се пореметила и растројила од слабости и умора [...] Каstelов серум одједном је забележио читаву серију успеха каквих дотад није имао. Свака мера коју би предузели лекари (а која пре не би уродила никаквим резултатом) сада је одједном била стопостотно успешна [...] Само с времена на време она би се ипак подигла и тако рећи слепим трзајем покосила три или четири болесника који су били близу оздрављења [...] Могло се само рећи да болест одлази као што је дошла. Стратегија која јој је супротстављена није се променила: јуче је била неуспешна, док је данас очигледно успешна. Преовладавао је утисак да се болест истрошила или да се можда повлачи, пошто је постигла све што је хтела.⁵⁸³

Лекари су успели да *зауставе* кугу, али нису успели да *убију* звер. Нису, јер куга за њих и није била звер. Звер је метафора која из перспективе медицине не важи, не значи, не говори ништа. Доктор Рије, као писац куге, видео је у њој оно што за науку остаје неухватљиво. Не то да ће се куга једном вратити – то је Бернар Рије и као лекар знао. Оно што као лекар није могао предочити, то је било *место* са ког ће се вратити.

Ослабљена звер, *пошто је постигла све што је хтела*, вратила се тамо одакле (свака) болест долази – као *вест*, као *неизвесност*. Вратила се тамо где живи *неизлечива* (јер је болест), *вишезначна* (јер су јој исходи многобројни).⁵⁸⁴ Тамо где јесте и није све оно што се о њој каже и помисли. Вратила се у „своју непознату јазбину одакле је изашла безгласно и тихо.”⁵⁸⁵

⁵⁷⁸ Albert Camus, *La Peste*, p. 28.

Један од извора, за доктора Ријеа посебно значајан, били су записи његовог пријатеља Жана Таруа. Таруове *бележнице*, *дневници* (*carnets*) представљали су врло личну, необичну, изванредну *хронику* (*une chronique très particulière*) *оног што нема историју* (*de ce qui n'a pas d'histoire*). Оног *мноштва споредних детаља* (*une foule de détails secondaires*), које је доктор Рије високо вредновао.

⁵⁷⁹ Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 12.

⁵⁸⁰ Исто, стр. 94.

⁵⁸¹ Исто, стр. 150.

⁵⁸² Исто, стр. 93.

⁵⁸³ Исто, стр. 238.

⁵⁸⁴ Погледати фусноту 556.

⁵⁸⁵ Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 242.

И док ју је доктор Рије *пратио* на том путу, број жртава, број оних које је *слепим трзајем косила*, био је толико мали да је префектура, уз одобрење лекара, прогласила епидемију заустављеном.

Градска врата се коначно отворише, у освит једног лепог фебруарског јутра, што би поздрављено од стране народа, у новинама, на радију и у саопштењима префектуре.⁵⁸⁶

У хроници доктора Бернара Ријеа куга – звер која се повукла пошто је постигла све што је хтела – доживела је више различитих читања. Осим читања градских власти и лекара – за које се куга кретала у распону од *високо заразне болести до заустављене заразе* – у Ријеовој хроници четворица његових пријатеља и познатика – Ремон Рамбер (Raymond Rambert), Котар (Cottard), отац Панлу (père Paneloux) и Жан Тару (Jean Tarrou) – показали су своја, посве другачија разумевања куге. Живот сваког од њих био је неодвојиво везан за болест. Прецизније, живот сваког од њих болест је учинила неодвојиво везаним за себе. Снажно им се наметнувши као (болно) питање,⁵⁸⁷ куга их је обавезала да на њу – као *прилику* – дају одговор.

За Ремона Рамбера та прилика (куга као прилика) била је *изгубљена*. Млади новинар, који је радио за велике париске новине, непосредно пре избијања заразе дошао је у Оран с намером да се информише о здравственом стању Арапа. Доктор Рије упознао га је с тим да је оно лоше, и предложио му да се позабави случајем угинулих пацова, који су почели да преплављују град. Како га је тема заинтересовала, Рамбер је решио да неко време остане у Орану. Кад је пожелео да га напусти, то више није могао да учини – врата града била су затворена.

С друге стране тих врата остала је жена коју је волео. Куга му је одузела могућност да живи живот у који је веровао. Живот у којем „људи живе и [...] умиру од оног што воле”.⁵⁸⁸

С почетка, Ремон Рамбер је покушавао да поврати *изгубљено*. Надао се да ће успети да побегне из Орана илегалним каналима. Међутим, то му није полазило за руком. „Сигурни” канали постајали су несигурни, а затим и недоступни.

Када је сазнао да је и доктор Рије одвојен од жене,⁵⁸⁹ решио је да одустане од напуштања града. За останак у Орану имао је ваљан разлог:

Рамбер одговори [...] да би – ако оде – морао да се стиди. То би му сметало, па не би могао ни да љуби ону коју је оставио. Но, Рије се усправи и рече одлучним гласом да је то глупо и да није срамота кад неко више воли срећу.

– Да – рече Рамбер – али човек може да се стиди ако је срећан једино он.⁵⁹⁰

⁵⁸⁶ "Les portes de la ville s'ouvrirent enfin, à l'aube d'une belle matinée de février, saluée par le peuple, les journaux, la radio et les communiqués de la préfecture." Albert Camus, *La Peste*, p. 283.

⁵⁸⁷ „Па зар се то не може зауставити?” Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 41.

⁵⁸⁸ Исто, стр. 145.

⁵⁸⁹ Супруга доктора Бернара Ријеа Оран је напустила због лечења у санаторијуму удаљеном неколико стотина километара од града. Отпутовала је оног дана кад је доктор у својој згради видео првог угинулог пацова.

⁵⁹⁰ Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 183.

Стид због среће уколико је она искључиво лична, за Ремона Рамбера, изгубљену прилику (да живи и умре од оног што воли) учинио је изгубљеном трајно. Стидом (који би осетио) и покушај да ту прилику поврати био је онемогућен.

Међутим, *звер* што се повлачи тамо одакле ће поново доћи *више* је од тумачења које јој се приписује. Из тог *више* она је младом новинару изгубљену прилику вратила. Чим су се врата града отворила, Рамбер је „отишао” својој жени, тачније, она је дошла њему у Оран.

Иако није био „онакав какав је био на почетку епидемије, када је хтео великим замахом јурнути из града и полетети у сусрет оној коју је волео”,⁵⁹¹ иако је куга у њега била „усадила [...] неку растресеност [...] које се никако није могао отрести као неке мукле тескобе”⁵⁹² – млади новинар ипак је снажно загрлио своју жену. Прилику је добио (куга му ју је вратила), а то да ли ће се испод *растресености* коју је осећао, поново разгорети жеља за животом какав је желео да живи – то више није било до куге.

За разлику од Ремона Рамбера, који је кугу прочитао као *изгубљену* прилику, за Котара, оца Панлуа и Жана Таруа прилика је била *добијена*. Младом новинару болест је *вратила* оно што је мислио да је *изгубио*. Исто тако, Котару, оцу Панлуу и Жану Таруу *одузела* је оно што су мислили да су *добили*, јер куга ако нешто *јесте*, она то у исто време и *није*.

Котар је био комшија Жозефа Грана (Joseph Grand), бившег пацијента доктора Ријеа. Пре него што је епидемија била проглашена, Котар је покушао да изврши самоубиство. На вратима свог стана, црвеном кредом је написао: „Уђите, ја сам се обесио!”⁵⁹³ Пошто је успео да га спасе, Жозеф Гран позвао је доктора Ријеа да му пријави случај.

Котар је код доктора почео да се распитује о томе може ли неко ко лежи на клиници или у болници бити ухапшен. Шта је то тачно учинио, и због чега се плашио хапшења, доктор није сазнао. Оно што је од Котара чуо било је да је то „стара прича коју су извукли напоље”.⁵⁹⁴

Ја сам мислио да је заборављена. Но, један је проговорио. Позвали су ме и рекли ми да им будем на располагању док не заврше истрагу. Разумео сам да ће ме на крају ухапсити.⁵⁹⁵

Када је куга преузела град, страх малог рентијера некако је ишчилио. Почео је да ужива у свему оном у чему до тада није могао. Био је дружељубив. Трудио се да поправи однос са комшијама.⁵⁹⁶ Одлазио је у позориште, кафане, ресторане, где је делио високе напојнице. Доктору Ријеу и његовим саборцима правдао се речима да није „желео кугу, да је дошла сама оде себе и да није његова кривица што је – бар за неко време – средила његову ситуацију”.⁵⁹⁷

⁵⁹¹ Исто, стр. 258.

⁵⁹² Исто;

⁵⁹³ Исто, стр. 22.

⁵⁹⁴ Исто, стр. 142.

⁵⁹⁵ Исто;

⁵⁹⁶ Новинару Ремону Рамберу, на пример, желео је да помогне да напусти град. Повезао га је са људима који су имали приступ илегалним каналима.

⁵⁹⁷ Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 143.

Куга, био је у праву Котар, ни од кога није тражила дозволу за долазак у Оран. Такође, никог није питала шта од ње жели, док је ту, у Орону. Куга није *сређивала ситуације*, нити испуњавала жеље. Куга је била *издајник*.

Издајник је кључни лик у роману, јунак. Издајник за свет доминантних значења и успостављеног поретка. То је много другачије од преваранта: преварант хоће да се дочепала сталних својина, или да освоји неку територију, или чак да успостави нови поредак. Преварант има много будућности [*avenir*], али уопште нема постајања [*devenir*]. Свештеник, видовњак, јесте преварант, али екпериментатор је издајник. Државник, дворјанин, то је преварант, али ратник (не маршал или генерал), то је издајник.⁵⁹⁸

То што је Котар кугу видео као *преваранта* – не значи да је она престала да буде *издајник*. Преступник је желео да куга успостави *нови поредак*, који ће њега (Котара) ослободити кривице. Потпуно правилна старог, тај поредак требало је да га учини невиним. Добробит коју је од куге имао за Котара је представљала знак да је она *освојила територију* и *дочепала се сталних својина*.

Како је ситуација у граду почела да се поправља, Котар је неки пут био „само зловољан, други пут био би утучен”.⁵⁹⁹ Пошто му је средином јанура постало сасвим јасно да ће се ускоро клицати победи над болешћу, понадао се да ће *територија* коју је куга освојила – Оран – наставити да живи по *њеним*, измењеним правилима.

Котар је некако живнуо, трудио се да гледа ствари оптимистички. Замишљао је како се град враћа у живот, али и брише прошлост да би почео сасвим изнова.⁶⁰⁰

Међутим, циљ куге није било *устоличење*, већ *издаја*. Издаја за *свет доминантних значења* и *успостављеног поретка*. Издаја на коју је свако онај ког се куга тицала (а тицала се сваког становника Орона) дао свој одговор. Котарев одговор (да је куга *добијена прилика*) трајао је све док му она није показала да *издаје* свако *значење*. Свако, па и оно које јој је он желео дати.

Док се у граду прослављала победа над опаком заразном болешћу, доктор Рије, напустивши централне улице на којима се славило, чуо је пуцњаву. Полицајци му нису дали да прође. Рекли су да: „Неки лудак пуца на масу”,⁶⁰¹ и замолили га да останите јер би им његова помоћ могла затребати. Тај лудак био је Котар.

После неког времена, и више испалених метака, чула се „бука која је нагло набујала, а из куће испаде, више ношен него вучен, мали човек без капута”.⁶⁰² *Мали човек* Котар, ког је изневерио *издајник* – куга.

Као и за Котара, и за оца Панлуа и за Жана Таруа куга је представљала *добијену прилику*. Оно што је прилику разликовало био је *свет*, односно, *контекст* у ком је била

⁵⁹⁸ Жил Делез, Клер Парне, *Дијалози*, претходно наведено, стр. 57–58.

⁵⁹⁹ Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 244.

⁶⁰⁰ Исто, стр. 246.

⁶⁰¹ Исто, стр. 265.

⁶⁰² Исто, стр. 267.

добијена. У Котаревом свету – за Бога се није интересовало. У свету оца Панлуа – у Бога се веровало. У свету Жана Таруа – Бог није постојао.⁶⁰³

Од куге престрављеним становницима Орана отац Панлу одржао је две проповеди. Циљ проповеди било је да се верници науче како да кугу тумаче *исправно*. Како да разумеју њен *смисао*, и шта да чине с оним што се разумевању *опире*. Само тако куга је за верника могла постати *приликом* да се повеже с Богом.

У првој проповеди отац Панлу паству је запрепастио речима да су кугу *заслужили*.

Имао је снажан, страстан глас који је далеко носио [...] „Браћо моја, ви сте у невољи; браћо моја, ви сте је заслужили”, аудиторијум се умаласе све до малог трга испред цркве.⁶⁰⁴

Заслужили су је из истих оних разлога из којих су је били заслужили и они које је кроз историју погађала.

Фараон се противио вечним циљевима, а куга га је присилила да поклекне. Од почетка историје Божја педепса обара охولة и слепе, силећи их да поклекну пред Њим. Размислите о томе и клекните.⁶⁰⁵

Становницима Орана, говорио је отац Панлу, Бог је давао прилику да се покају због живота у греху, али они су, не кајући се, настављали да живе по старом. А онда је Бог решио да се с таквим животом мора престати.

Тако, дакле, није могло потрајати. Богу, који је тако дуго надвијао над овај град своје милостиво лице, дојадило је чекање; разочарао се у својој вечној нади, па је окренуо свој поглед. Лишени Божје светлости, нађосмо се задуго у тминама куге!⁶⁰⁶

Куга, сматрао је отац Панлу, није ништа друго до прилика да човек постане *бољи*. Бог је зато шаље у „све градове греха откако је света и века”.⁶⁰⁷

Сама та покора која вас рањава, мучи и убија, подиже вас и указује вам пут.⁶⁰⁸

Није потребно, саветовао је своју паству, да се попут абисинских хришћана умотавају у „кужне појаве да би што сигурније умрли.”⁶⁰⁹ „Та бесна тежња за спасењем”,⁶¹⁰ заправо,

⁶⁰³ Зоран Милутиновић, *Сусрет на трећем месту*, Геопоетика, Београд, 2006, стр. 184.

„После епохалне смрти Бога човек је остао само са својом потребом за јединством и извесношћу, и са знањем да више нема апсолутне тачке с које би та потреба могла да буде задовољена [...] Ако више нема Бога да одреди смисао људског живота, да гарантује вредности у њему и вечни живот после њега, онда, додуше, јесмо лишени наде и будућности, али смо утолико слободнији да располажемо овим животом.”

За Оца Панлуа Бог је био жив (не може да умре). Жан Тару, знајући да је Бог мртав, био је *слободан да располаже овим животом*. Котар у Бога није „гледао” (могао је бити и жив и мртав).

⁶⁰⁴ Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 184.

⁶⁰⁵ Исто;

⁶⁰⁶ Исто, стр. 89.

⁶⁰⁷ Исто, стр. 90.

⁶⁰⁸ Исто, стр. 91.

⁶⁰⁹ Исто;

⁶¹⁰ Исто;

„није [...] препоручљива”.⁶¹¹ Она у себи крије „жаљења вредну наглост која је веома блиска охолости”.⁶¹² „Нама се не сме журити више него што се жури Богу.”⁶¹³

У првој проповеди отац Панлу дао је верницима перспективу из које би кугу требало тумачити: куга је од Бога послата и њен циљ је спасење. У другој проповеди, ту перспективу наставио је да развија. Овог пута пред собом је имао врло захтеван задатак. Верницима, али и себи, ваљало је објаснити *смрт детета*.

После прве, а пре друге проповеди, умро је син судије Отона (juge Othon). Пошто је доктор Рије проценио да дечак има мало шанси да преживи, одлучио је да покушају да му помогну Кастеловим серумом, који је у том тренутку још увек био у екперименталној фази. Како учинак серум није био благотворан, дечак је умро у стравичним мукама. Тим мукама присуствовао је отац Панлу.

Видели су већ умирућу децу, јер страховлада већ месецима не бира кога ће, али никад нису пратили дечје муке из минута у минут, како су то чинили овог јутра [...] Када га је жарка бујица опет захватила, по трећи пут, и мало га придигла, дете се згрчи, узмаче у дно кревета, престрављено огњем који га је изједао. Мали је лудо замлатарао главом, одбацивши свој покривач. Крупне сузе избијале су из упаљених капака и потекоше низ његово оловно лице, а на крају кризе, исцрпљено, грчећи своје коштуњаве ноге и руке с којих је у последњих четрдесет и осам сати нестало меса као да се растопило, дете поприми у свом кревету позу Разапетог, што је деловало готово гротескно.⁶¹⁴

Смрт дечака променила је оца Панлуа. Видело се то у начину на који се други пут обратио верницима.

Говорио је много блаже и помирљивије него први пут, а слушаоци приметеше у неколико наврата да се у свом изражавању колеба [...] није више говорио „ви”, него „ми”.⁶¹⁵

Једини одговор који човек може дати оном што *не разуме* – *горком хлебу*⁶¹⁶ који представља смрт детета – јесте *прихватање*. У вези с оном што је неразумљиво, подучавао је окупљене вернике отац Панлу, довољно је разумети да оно као такво – као неразумљиво – треба да буде прихваћено. Прихваћено јер је израз Божје *воље*. Воље у коју се верује и која се *љуби* и онда кад се не разуме.

Но, зато треба ући у ствар. Зато (а Панлу одмах истаче да оно што ће рећи није лако изговорити), зато треба ту патњу хтети, будући да је Бог хоће [...] тако ће хришћанин знати у датом часу да се препусти божанској вољи, макар била и неразумљива. Не може се казати: „Ја то схватам, али је то неприхватљиво”; треба продрети у језгро неприхватљивости која нам се

⁶¹¹ Исто;

⁶¹² Исто;

⁶¹³ Исто;

⁶¹⁴ Исто, стр. 188–189.

⁶¹⁵ Исто, стр. 196.

⁶¹⁶ Због тог *горког хлеба* (смрти детета која се не сме опростити) Иван Карамазов, деиста, Богу *враћа улазницу*. „А и прескупо су оценили ту хармонију, уопште није за наш деп да толико плаћамо за улаз. И зато журим да своју улазницу вратим. Ако сам поштен човек, онда сам дужан да је вратим што пре. То и чиним. То не значи да ја бога не прихватам, Аљоша, ја му само са највећим поштовањем враћам улазницу.” Фјодор М. Достојевски, *Браћа Карамазови I*, Издавачка радна организација *Рад*, Београд, 1983, стр. 269.

пружа да бисмо тако извршили свој избор. Патња деце наш је горак хлеб, но без тог хлеба наша би душа страдала од духовне глади.⁶¹⁷

Неколико дана пошто се други пут обратио верницима, отац Панлу је због ширења куге морао да се исели из свог стана. Преселио се код неке старе жене „која је много поштовала цркве, а досад је куга још није захватила”.⁶¹⁸ *Стара дама*,⁶¹⁹ незабринута „за своју сигурност која је у Божјим рукама”,⁶²⁰ приметила је да оца Панлуа хвата грозница. Предложила му је да позове лекара, међутим, како лечење није било у „складу с његовим начелима”,⁶²¹ он га је одбио. Кад је болест узнапредовала, био је пребачен у карантин.

Стање оца Панлуа изненадило је доктора Ријеа. Код свог пацијента није приметио „ниједан од главних симптома бубонске или плућне куге, осим оног кашља и потешкоћа у дисању”.⁶²² Иако симптоми нису указивали на ту опаку заразну болест, отац Панлу остао је изолован. За лечење, држећи се својих начела, био је потпуно незаинтересован. У тренутку „кад су га [...] нашли мртвог (напола је испао из кревета) његов поглед није изражавао ништа. На његовој цедуљи написали су: 'Споран случај'.”⁶²³ Односно, *Cas douteux*⁶²⁴ – сумњив, *неизвестан, несигуран, врло упитан, непоуздан, мутан*.⁶²⁵

У време куге, у време болести коју је Бог људима послао да их *спасе*, отац Панлу, тумач куге, онај који ју је верницима предочио као прилику да се Бог *љуби*, умро је од болести за коју се није могло рећи да је *та*, од Бога послата. Умро је од болести која није показивала главне симптоме ни бубонске, нити плућне куге, иако се због ње кашљало и тешко дисало. Умро је од болести која је оним *сумњивим, неизвестним, несигурним, упитним, непоузданим, мутним* у себи – оним што у њој није било *кужно* – одузела могућност оцу Панлуу да страда од *прилике* коју је Бог дао. Од прилике коју је човек *добрио*.

У свету Жана Таруа, у свету без Бога, куга такође није „одустала” од себе – од моћи да прилику узме уколико ју је дала, односно, да буде *бржа* и *узмакне* тумачењу које је у њој ту прилику видело.

Жан Тару доселио се у Оран неколико недеља пре него што је наступила епидемија. Живео је, као врло имућан човек, од својих прихода, у великом хотелу у центру града. Нико није знао одакле је дошао, нити који је разлог имао да се настани у Орану. Често су га виђали на јавним местима, насмејаног.

Таруов отац био је адвокат. Једнога дана, док је Тару био још сасвим млад, повео га је на суђење на ком је оптужени био тридесетогодишњак, „препаднут оним што је починио”.⁶²⁶ Млади Тару стекао је утисак да је „мали човек с ретком риђом косом [...] спреман да све

⁶¹⁷ Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 198–199.

⁶¹⁸ Исто, стр. 202.

⁶¹⁹ Исто, стр. 203.

⁶²⁰ Исто;

⁶²¹ Исто;

⁶²² Исто, стр. 204.

⁶²³ Исто 205;

⁶²⁴ Albert Camus, *La Peste*, p. 225.

⁶²⁵ Значења придева *douteux*. Наведено према: Валентин Путанец, *Француско-хрватски рјечник*, Школска књига, Загреб, 2003, стр. 315.

⁶²⁶ Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 218.

призна”.⁶²⁷ Како је током суђења развио неку посебну врсту блискости са оптуженим (с њим се био „тако присно спријатељио”),⁶²⁸ досуђена смртна казна, коју је захтевао његов отац, тешко му је пала. Отишао је од куће, напустио изобилије у ком је до тад живео, са осамнаест година искусио сиромаштво, радио различите послове како би се прехранио.

Живот му се променио, али се није мењала тема која га је опсесивно занимала – *смртна пресуда*.⁶²⁹ Тару је силно желео да се успротиви друштву које се на њој темељи.

Стога сам се – како се оно каже – дао на политику [...] Веровао сам да друштво у којем живим почива на смртној казни и да, борећи се против тог друштва, побијам убиство [...] Дуго сам устрајао, а нема у Европи земље за коју се нисам борио, делећи њене бриге и тежње [...] Знао сам, дакако, да и ми понекад изричемо пресуде. Но, рекоше ми да је тих неколико мртваца потребно да би се дошло до поретка у којем нико неће никога убијати.⁶³⁰

Једном приликом, у Мађарској, присуствовао је егзекуцији. Као што га је изрицање смртне пресуде разбудило, просветлило у погледу тога у каквом друштву живи, тако му је присуствовање, сасвим изблиза, чину насилне смрти променило поглед на борбу што се против таквог друштва предузима, на борбу у којој је и сам активно учествовао.

Тада сам уочио да сам све те дуге године био кужан премда сам био дубоко уверен да се борим против куге. Схватио сам да сам индиректно одобрио смрт хиљадама људи; да сам, штавише, изазвао ту смрт, одобравајући дела и принципе који су нужно довели дотле.⁶³¹

Спознаја до које је дошао, навела је Таруа да се стиди што је и сам некад био „убица, макар издалека, макар у најбољој намери”.⁶³² Из стида кренула је његова потрага за миром. Свестан чињенице „да смо сви одреда кужни”,⁶³³ и да „не можеш да се помериш, а да не угрозиш нечији живот”,⁶³⁴ јачао је у себи тежњу ка томе да разуме друге, да ником не буде „смртни непријатељ”.⁶³⁵

Начин да се бори против „куге”, те да се избори за властити мир или за „у недостатку мира – добру смрт”,⁶³⁶ видео је у томе што ће се супротставити свему што „изблиза или издалека, с добрих или неваљалих разлога, изазива смрт или је оправдава”.⁶³⁷

Знам сасвим сигурно (да, Рије, све ја знам о животу, видите и сами) да сваки носи у себи кугу, јер нико на свету, ама баш нико, није поштеђен куге. Знам да човек мора непрекидно пазити да не би, у часу растресености, дунуо ближњем у лице и прилепио му инфекцију. Микроб је природан. Остало: здравље, поштење, чистоћа, ако хоћете, све је то учинак воље и то воље која никада не сме нестати. Поштен човек је онај који никога неће инфицирати; то је

⁶²⁷ Исто;

⁶²⁸ Исто, стр. 219.

⁶²⁹ У есеју *Размишљања о гилотини (Réflexions sur la guillotine)*, објављеном 1957, Албер Ками износи своје разлоге против смртне казне (у то време она се у Француској примењивала; укинута је 1981. године).

⁶³⁰ Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 220–221.

⁶³¹ Исто, стр. 221–222.

⁶³² Исто, стр. 222.

⁶³³ Исто, стр. 223.

⁶³⁴ Исто;

⁶³⁵ Исто;

⁶³⁶ Исто;

⁶³⁷ Исто;

онај који је најмање растресен. А треба добрано воље и напете пажње да никада не будеш растресен!⁶³⁸

На крају пута који треба прећи како би се постало *поштеним човеком*, остало је отворено питање које је Жан Тару поставио пријатељу⁶³⁹ доктору Ријеу, пошто му је испричао своју животну причу, на тераси зграде у коју су дошли да посете пацијента, старог астматичара. То питање гласило је: Може ли се постати свецем у свету без Бога?

– Мене занима, укратко речено, како се постаје светац – закључи Тару без икакве патетике.

– Али ви не верујете у Бога.

– Тачно. Али може ли човек бити светац а да Бога и нема? То је данас једини проблем за који знам.⁶⁴⁰

Како је Жан Тару рекао доктору Ријеу, њега „епидемија није научила ничему новом”⁶⁴¹ Он је само стао на „страну жртава”.⁶⁴² На страну коју је увек бирао не би ли „смањо штету”.⁶⁴³

Борећи се против „куге” у себи, мотрећи на то да неком, због *растресености, непажње (distraction)*,⁶⁴⁴ не дуне у лице и пренесе му инфекцију, трудећи се да постане *поштен човек (онај који никога неће инфицирати)*⁶⁴⁵ и на крају, можда, светац у свету без Бога – Жан Тару предано се посветио борби против куге,⁶⁴⁶ високо заразне болести, од које је свакога дана у Орану умирао велики број људи. Та високо заразна болест за њега је била *прилика* да излечи ону фигуративну болест, оно *нездрави, поремећено стање* од ког болује (човек) као друштвено биће. Лечећи кужне, лечио се од „куге”.

Двоструко лечење требало је да му донесе, као што је рекао, или *мир* или *добру смрт*. Међутим, као ни у претходним случајевима, тако ни у Таруовом, куга није исто што и њено тумачење. Оним из себе *непознатим, непровученим*, болест је изгубљну прилику враћала, а добијену узимала. Тару није добио ни *мир*, нити *добру смрт*. Од свеца у свету без Бога, оствариле су се само *светачке муке*.

Враћајући се у „своју непознату јазбину одакле је изашла безгласно и тихо”,⁶⁴⁷ *звер* куге оставила је Таруа у грозници. Доктор Рије и његова мајка задржали су га у својој кући. Тару је, као искрен докторев пријатељ, био први пацијент ког није изоловао у карантин.

Собу у којој је Тару лежао, записао је доктор Рије у својој хроници, „испуњавала [...] је [...] нема бука невидљивог ратовања”.⁶⁴⁸ Пре него што је постало сасвим јасно да серум који му је доктор дао неће деловати, те да је Тару битку изгубио, Рије га је подстицао на борбу.

Болесник искриви своје масивно лице као да хоће да се насмеши.

⁶³⁸ Исто;

⁶³⁹ Доктор Рије и Жан Тару зближили су се током заједничке предане борбе против куге.

⁶⁴⁰ Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 225.

⁶⁴¹ Исто, стр. 223.

⁶⁴² Исто, стр. 224.

⁶⁴³ Исто;

⁶⁴⁴ Albert Camus, *La Peste*, p. 242.

⁶⁴⁵ У *Миту о Сизифу* читамо речи које би могао изговорити и Жан Тару: „Тело, нежност, стварање, делање, људска племенитост, поново ће заузети своје место у овом бесмисленом свету. Човек ће, најзад, у њему наћи вино апсурда и хлеб равнодушности, којима храни своју величину.” Албер Ками, *Мит о Сизифу*, превела Весна Ињац, Радеја, Београд, 2008, стр. 64.

⁶⁴⁶ Тару је био највернији Ријеов саборац у борби против куге.

⁶⁴⁷ Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 242.

⁶⁴⁸ Исто, стр. 251.

– Хвала. Није ми до умирања. Борићу се. Но, ако је игра изгубљена, хоћу да постигнем добар крај.

Рију се сагну и стисну га за раме.

– Не – рече. – Да би човек постао светац, мора да живи. Борите се.⁶⁴⁹

У свету без Бога Жан Тару је свецем могао *постајати* само жив. Само уколико се излечи од болести у њеном дословном значењу, може чинити оно због чега се свецем постаје. Може лечити (себе) од болест у њеном фигуративном значењу. Без Бога и вечног живота, који се мукама заслужује, муке су само чиста патња.⁶⁵⁰ Патња у коју је куга ставила свог тумача Жана Таруа, ослобађајући се тако његовог тумачења.⁶⁵¹ Ослобађајући се спреге *дословног* и *фигуративног* значења. Ослобађајући се *лечења*, јер јој лечење – као *надљудској* (*surhumain*),⁶⁵² као *звери* – не треба, сувише је *људско*.

Звер се тумачења ослободила тако што је оног ко ју је желео растумачити – *потопила*. Потопила у своју *вишезначност*. У своје *море*. Море на чијој је *обали*, као хроничар куге, остао доктор Рије.

Рије је сад имао пред собом непокретну маску с које је нестало осмеха. Та људска форма која му је била тако блиска, тонула је пред његовим очима у море куге, док он није могао да спречи тај бродолом, тонула је измрцварена оном батином са металним шиљком, спаљена и спржена надљудском болешћу, свијана и шибана бесним ветринама. Тонула је, а он је морао остати на обали, празних руку, стиснута срца, без оружја и помоћи, не могавши, ни овом згодом, ништа да предузме да би спречио несрећу. А пред крај биле су то заиста сузе немоћи које спречише Ријеа да види како се Тару нагло окренуо према зиду и утом издахнуо с муклим јауком, као да је негде у њему нешто препукло.⁶⁵³

Са *обале* на којој је остао, *хроничар* Рије видео је како куга изневерава сваку прилику коју је дала, као што и враћа сваку прилику коју је узела.⁶⁵⁴ Одатле, за њу је могао рећи: „[...]”

⁶⁴⁹ Исто, стр. 249.

⁶⁵⁰ Искуство болести какво је имао Жан Тару – није имао отац Панлу (за његову се болест није ни могло рећи да је куга). Из тумачења оца Панлуа, манифестација болести каква је би била у случају Жана Таруа била би очекивана, *логична*. Куга би „потврдила” тумачење свог тумача, приближавајући га Богу. Међутим, болест као *звер* не *подржава*, већ *изневерава*. Чини шта жели, на начин на који жели.

⁶⁵¹ Албер Ками, *Мит о Сизифу*, претходно наведено, стр. 40.

Имајући у виду Камиеву идеју апсурда: „На плану интелигенције, дакле, могу да кажем да апсурд није у човеку (ако једна таква метафора може да има смисла), нити у свету, већ у њиховом заједничком постојању. Он је за сада једина веза која их обједињава”, могло би се рећи да је покушаја да се куга изједначи са својим тумачењем – јер куга је затворила врат Орана и учинила да град за његове становнике (тумаче) постане цео свет – апсурдан.

⁶⁵² “[...] un mal surhumain [...]” Albert Camus, *La Peste*, p. 279.

⁶⁵³ Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 254.

⁶⁵⁴ Случајеви у којима је болест вратила прилику коју је узела и узела прилику коју је дала – не имплицирају то да куга није „потврђивала” о њој претходно изнета мишљења. (Доктори су имали врло добру процену у погледу броја мртвих, на пример.) Реч је о томе да болест има властити *живот*, сопствену *правилност*, која се не може изједначити са знањем о њој. Из тог (читаоцу) *непознатог*, болест очекивања и *потврђује* и *изневерава*. И зато књижевност. Да би *самовоља* болести била преиспитана, тамо где се преиспитати може, тамо где се преиспитивањем добија, а не губи – у језику.

куга. Та реч не садржи само оно што у њу хоће да стави наука него и дугачак низ изванредних слика [...]"^{655, 656}

Једна од тих *изванредних, необичних, чудних, ретких, особитих, посебних (extraordinaires)*⁶⁵⁷ слика, представа, замисли (*images*)⁶⁵⁸ које су чиниле кугу, које је реч (*le mot*) куга призивала, које су долазиле у њеној *дугој (longue) свити, пратњи (suite)*⁶⁵⁹ и од ње градиле *низ, ланац (suite)*⁶⁶⁰ што се никад не завршава; једна од тих слика, представа, замисли била је она о куги као као *надљудској болести. Надљудској (surhumain)* не зато што јој је порекло *божанско, већ животињско.*

За животињу, за звер куге важи оно што су Жил Делез и Феликс Гатари рекли за животиње у приповеткама Франца Кафке.

Кафкине животиње никад не упућују на неку митологију или архетип, већ само одговарају [...] зонама ослобођеног интензитета у којима се садржаји, као и изрази ослобађају својих облика, означитеља који их је формализовао.⁶⁶¹

Постајући звер, куга се ослободила како медицинских, тако и моралистичких *означитеља који су је формализовали. Кроз врућ ваздух који је стварала,*⁶⁶² преко *тајанственог шума,*⁶⁶³ у *бесу,*⁶⁶⁴ *задиханости*⁶⁶⁵ и *јуришу,*⁶⁶⁶ у *слабости*⁶⁶⁷ и *умору,*⁶⁶⁸ у *слепим трзајима*⁶⁶⁹ којима је *косила*⁶⁷⁰ – куга је била *ослобођени интензитет. Интензитет без обавезе да значи нешто друго. Да буде нешто друго (митолошко биће или архетип), а не своја неизрецива, многозначна пуноћа.*

Ослобођени интензитет током времена се мењао. На почетку своје оранске владавине звер је била у пуној снази. Потом је њена снага почињала да слаби. Међутим, колико год да се интензитет смањивао, он се никад није изгубио. Звер није пала мртва. Имала је довољно снаге да *победи. Да постигне (atteindre) све своје циљеве (tous ses objectifs).*⁶⁷¹ Да оконча своју *улогу (rôle).*⁶⁷² Да *се исцрпи, истроши (s'épuiser)*⁶⁷³ у свом оранском доласку, у својој оранској

⁶⁵⁵ Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 40.

⁶⁵⁶ "[...] la peste. Le mot ne contenait pas seulement ce que la science voulait bien y mettre, mais une longue suite d'images extraordinaires [...]" Albert Camus, *La Peste*, p. 42.

⁶⁵⁷ Наведено према: Валентин Путанец, *Француско-хрватски рјечник*, претходно наведено, стр. 388.

⁶⁵⁸ Исто, стр. 497.

⁶⁵⁹ Исто, стр. 1001.

⁶⁶⁰ Исто;

⁶⁶¹ Жил Делез, Феликс Гатари, *Кафка*, превела Славица Милетић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1998, стр. 22.

⁶⁶² „Негде на црном небу, изнад уличних светиљки, мукло звиждање им дозива у памет невидљиву смрт која је неуморно стварала врућ ваздух.” Наведено према: Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 93.

⁶⁶³ „Против своје воље наћулио је уши, слушајући тајанствени шум куге.” Наведено према: Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 94.

⁶⁶⁴ „Гледајући како је промашила плен, такорећи сигуран [...] како бесни у неким пределима града [...] како коси животе у понедељак, док јој у среду готово сви измичу, гледајући како се задихала или јурнула, човек би рекао да се пореметила и растројила од слабости и умора [...]" Наведено према: Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 238.

⁶⁶⁵ Погледати фусноту 664.

⁶⁶⁶ Погледати фусноту 664.

⁶⁶⁷ Погледати фусноту 664.

⁶⁶⁸ Погледати фусноту 664.

⁶⁶⁹ „Само с времена на време она би се ипак подигла и такорећи слепим трзајем покосила три или четири болесника који су били близу оздрављења.” Наведено према: Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 238.

⁶⁷⁰ Погледати фусноту 669.

⁶⁷¹ "[...] avoir atteint tous ses objectifs [...]" Albert Camus, *La Peste*, p. 262.

⁶⁷² "[...] son rôle était fini." Albert Camus, *La Peste*, p. 262.

⁶⁷³ "[...] la maladie s'était épuisée elle-même [...]" Albert Camus, *La Peste*, p. 262.

жељи... Тек тад могла је (или пожелела) да *се повуче, врати (se retirer)*^{674, 675} тамо одакле се појавила. Да *оде, отпује (partir)* на исти начин на који је *стигла, дошла, догодила се (venir)*^{676, 677} – изненада.

Куга се удаљила (*s'éloigner*) у своју *непознату јазбину, јаму, руну, пећину*, у своје *непознато станиште* или *скровиште (la tanière inconnnue)*, из ког је *изашла (d'où elle était sortie)* у *тишини, тајновитости (en silence)*.^{678, 679} Изашла преко својих језичких симптома. Нису то биле њене *последнице*: „укоченост и општа малаксалост, крваве очи, прљава уста, главобоље, бубони, страховита жеђ, делиријум, пеге на телу, унутрашњи болови као да ће се тело распући”.⁶⁸⁰ Били су то њени доносиоци – *пацови*.

Своју хронику оранске куге доктор Бернар Рије закључио је речима:

Слушајући радосну цику што је допирала из града, Рије се сетио да је та радост заправо увек угрожена. Јер он је знао оно што није знала ова радосна гомила, а може се сазнати⁶⁸¹ из књига: да бацил куге не умире никад; да се може десетинама година притајити у покућству и вешу, да чека стрпљиво у собама, подрумима, ковчезима, марамицама и папирима⁶⁸² и да ће можда доћи дан кад ће на несрећу и поуку људи, куга пробудити своје пацове и послати их да угину у неком срећном граду.⁶⁸³

Док су тумачења лекара, управе града, Ремона Рамбера, оца Панлуа, Котара, Жана Таруа⁶⁸⁴ – била тумачења куге док се болест дешавала, док је била прилика (дата или ускраћена), *радост*⁶⁸⁵ *гомиле* поглед је на кугу куги иза леђа, након што је отишла, а као да се никад неће вратити – јер радост се рађа или из уверење да је сузбијањем куге трајно онемогућен њен повратак или из *заборава*⁶⁸⁶ чињенице да кугу треба очекивати увек.

⁶⁷⁴ "[...] elle se retirait [...]" Albert Camus, *La Peste*, p. 262.

⁶⁷⁵ Повратни глагол *se retirer* значи „отћи, (по)вратити се кући; удаљити се, уклонити се, нестати; повући се (у своје одаје)”. Наведено према: Валентин Путанец, *Француско-хрватски рјечник*, претходно наведено, стр. 904.

⁶⁷⁶ "[...] la maladie semblait partir comme elle était venue [...]" Albert Camus, *La Peste*, p. 262.

⁶⁷⁷ Глагол *venir* значи „доћи, долазити; приспети, стизати [...]" изненада доћи, изненада се догодити”. Наведено према: Валентин Путанец, *Француско-хрватски рјечник*, претходно наведено, стр. 1102.

⁶⁷⁸ "Mais au moment où la peste semblait s'éloigner pour regagner la tanière inconnue d'où elle était sortie en silence [...]" Albert Camus, *La peste*, p. 266.

⁶⁷⁹ Именица (*le*) *silence* значи „ћутање; тишина, мир; тајновитост”. Наведено према: Валентин Путанец, *Француско-хрватски рјечник*, претходно наведено, стр. 964.

⁶⁸⁰ Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 40.

⁶⁸¹ На француском стоји глагол *lire*, који значи *читати, прочитати* – "[...] qu'on peut lire dans les livres [...]" . Albert Camus, *La peste*, p. 296.

⁶⁸² Именица (*la*) *paperasse*, која је у множини (*les paperasses*), значи *папири*, али и *стари списи*. Наведено према: Валентин Путанец, *Француско-хрватски рјечник*, претходно наведено, стр. 710.

⁶⁸³ Албер Ками, *Куга*, претходно наведено, стр. 270.

⁶⁸⁴ И свих оних других који су кугу разумели на свој начи а доктор Рије о њима јесте или није писао у својој хроници.

⁶⁸⁵ Именица (*la*) *allégresse* значи „веселе, радост, живахност, одушевљење”. Наведено према: Валентин Путанец, *Француско-хрватски рјечник*, претходно наведено, стр. 32.

⁶⁸⁶ Мисли се на *мотивисано заборављање*. Заборављање оног што нам је *непријатно*. На појаву коју Фројд објашњава *потискивањем*. Наведено према: Жарко Требјешанин, *Лексикон психоанализе*, претходно наведено, стр. 109.

Сва та различита тумачења *звери* – док је била у пуној снази и пошто се повукла – *угрожена су*, знао је доктор Рије, на исти начин. Угрожена као покушај да се на болест да *свеобухватан, исправан или довољан* одговор.

До *места* на којем свако тумачење показују недостатност, доктор Рије дошао је у *књигама*. Онима које је читао, и оној коју је писао, јер то *непознато место* (*јазбина, јама, рупа, пећина; покућство; веш; собе; подруми; ковчези; марамнице; паприри...*), оно изван књига не постоји. То место „гради” се од језика, на самој његовој *ивици*, на *руб*у са ког се ослушкује *тишина*. *Тишина* у којој спавају *пацови*.⁶⁸⁷ Неизбројиви. На њима буве. Непребројиве. Уснули, али верни болести коју *враћају*. Уснули, али спремни да буду *пробуђени*.

Доктор Рије, и као писац, и као читалац, ослушкивао је ту *тишину*. У њој болест *јачу* од *нездравог стања* (свог дословног и фигуративног значења). У њој болест живу кроз све своје бивше (доживљене и недоживљене) и будуће (замишљене и непознате) повратке. Из те тишине Ријеове речи да *ће можда доћи дан кад ће [...] куга пробудити своје пацове и послати их да угину у неком срећном граду* – не изазивају страх, већ откривају болест *здравију* од *среће* коју *ће њена вишезначност* изневерити.

⁶⁸⁷ Свака болест има своје „доносиоце”, своје *пацове*.

VII. Деменција Паркинсонове болести⁶⁸⁸

Метафора болести у романима *Данас је среда* (2017)⁶⁸⁹ Давида Албахарија и *Успон и пад Паркинсонове болести* (2006)⁶⁹⁰ Светислава Басаре

Када је болест била названа болешћу Рејчел Винрејс, Ханса Касторпа, Емилије Папрат, Ивана Галеба, оца Панлуа, Жана Таруа и других, она је била *њихова* само утолико што су ти јунаци представљали њен јединствен, непоновљив *случај*. Случај у ком се болест ни у једно о њој предочено *знање* није „уклопила”, већ му је *измакла*. С друге стране, када се назове Паркинсоновом, перспектива се посве мења. Као део медицинског знања, болест постаје оно што о њој каже њена *дефиниција*.

У романима *Данас је среда* Давида Албахарија и *Успон и пад Паркинсонове болести* Светислава Басаре болује се, на различите начине, од исте болести. Исте по томе што она у оба романа изневерава свог *медицинског оца* – Џејмса Паркинсона.⁶⁹¹ Изневерава га тако што један од темеља на којима као *његова* болест почива – један њен медицински симптом – бива стављен у питање. Реч је о *деменцији*, симптому који се уочава пошто болест унапредује, пошто уђе у своју завршну фазу.

Дефинисана (у оквирима Паркинсонове болести) деменција постаје кохерентна и конзистентна на начин на који то свака (ваљана) дефиниција јесте. Ограђена од других симптома чврстим, прецизно постављеним границама, деменција престаје да *буде* оно што *чини*. Престаје да *прекраја, растаче, замагљује, брише, одлаже* у заборав. Међутим, у

⁶⁸⁸ Жил Делез, *Хладно и окрутно / Представљање Захер-Мазоха*, претходно наведено, стр. 13–14.

„Може се догодити да болест добије име по значајном болеснику. Ипак, чешћи је случај да лекар своје име да болести (на пример Рожеова болест, Паркинсонова болест...). Потребно је подробније анализирати околности таквих именовања: лекар није изумео болест којој је дао своје име. Међутим, он је раздвојио дотад сједињене симптоме, груписао дотад растављене симптоме, укратко, он је сачинио дубоко оригиналну клиничку слику [...] Када лекар своје име да некој болести, то је веома важан језички и семиолошки чин утолико што повезује лично име и скуп знакова: у том чину *властито име конотира знакове*.”

У овом поглављу пратиће се начин промене *дубоко оригиналне клиничке слике* Паркинсонове болести, кроз промену *оца* који је ту *слику* сачинио, као и *симптома* што их испољавају они који од Паркинсонове болести оболевају *читањем*.

⁶⁸⁹ Михајло Пантић, *Александријски синдром 5*, претходно наведено, стр. 172.

„У разговору који је водио са мном за часопис *Сарајевске свеске*, Давид Албахари је рекао да је уметник – изгнаник, неко ко, изглобљен из природног окружења, непрестано трага, непрестано искушава и пропитује сопствени идентитет и приповеда о посебности, о разлици. То нас води запажању о интенционалној посебности Албахаријевих књига, о њиховој *косој перспективи* и, посредно, о њиховој вредности, будући да се вредност тешко може замислити и дефинисати без овако или онако оглашене посебности.”

У роману *Данас је среда* Давид Албахари у односу на болест заузео је *косу перспективу*. Изглобио ју је из *природног окружења, искушао и пропитао* њен *идентитет*, навео је да буде *изгнаник*, отворио је за *разлику*. Од Паркинсонове болести, захваљујући њеној деменцији, начинио је *уметника*.

⁶⁹⁰ Михајло Пантић, *Александријски синдром 5*, претходно наведено, стр. 195.

О роману *Успон и пад Паркинсонове болести* Михајло Пантић је рекао: „Тај роман, иако својевремено награђен Ниновом наградом, није у довољној мери, оној коју због своје уметничке вредности заслужује, аналитички осветљен, некимли исцрпљен. На пример, готово нико није приметио да је у роману *Успон и пад Паркинсонове болести*, према Басари својственом обичају колажирања и реконтекстуализације постојећих текстова, а што је типично постмодернистичка приповедна техника, писац уткао свој претходно самостално објављени трактат о негативном утицају хелиоцентризма (*Идеологија хелиоцентризма*, 1999), што је и једна од главних идеја фикционалног значењског поља датог романеског текста.”

Осветљавањем овог недовољно расветљеног романа долази се до идеја које су за разумевање метафоричке природе болести нарочито важне. Идеја која почиње да се реализује усвајањем *хелиоцентричног модела света* за последицу има прикривање *разлике*, на којој метафора болести почива.

⁶⁹¹ Лондонски лекар Џејмс Паркинсон (1755–1824) први је описао симптоме болести 1817. године.

наведеним романима Давида Албахарија и Светислава Басаре управо то што деменција *чини* – стављено је у погон. Од *медицинског*, она (деменција) постала је *језички* симптом.

Као таква, као језички симптом, изменила је две кључне релације Паркинсонове болести. Ону према *оболелом*, и ону према *себи*.

Када је реч о мењању односа према оболелом, деменција Паркинсонове болести ту промену показала је у роману *Данас је среда*. С обзиром на то да је Паркинсонова болест приповедачевог оца била ушла у своју дементну, што значи последњу фазу, могло би се очекивати да ће оболели отац бити приведен *смрти*. Међутим, то се није догодило. Деменција Паркинсонове болести привела га је месту на којем (болест) *живи*, али се тамо не тражи често. Привела га је *језику*.

С друге стране, у роману *Успон и пад Паркинсонове болести*, деменција је изменила однос болести према самој себи. Уместо да потврди, у заборав је отпустила истину без које, рекло би се, Паркинсонове болести нема. Истину да има оца, и да је то Паркинсон Џејмс – лекар.

У роману *Данас је среда* средовечни син приповеда о Паркинсоновој болести свога оца, некадашњег врло суровог члана Партије и бившег голооточанина.

Очева Паркинсонова болест, приметио је син, „почела је наизглед безначајним болом у левом рамену”,⁶⁹² а онда су: „Укоченост, спорост покрета и неприродни нагли трзаји [...] пропраћени већим или мањим болом”⁶⁹³ – постали „географија његовог живота”.⁶⁹⁴

Погледам га и морам да се насмејем. Наиме, он покушава да буде строг и да ме мрко гледа, али болест му је укочила црте лица и он сад изгледа као расплакани клоун, а не као опаки партијски комесар од кога сви стрепе и једва чекају да му виде леђа.⁶⁹⁵

Због нове *географије живота*, коју је оцу исписала болест, син му се посветио сасвим. Иселио се из свог стана, и преселио у његов, како би му могао пружити адекватну негу.

Један сегмент те неге представљале су њихове заједничке шетње – свакодневне и тромесечне. У свакодневне шетње дунавским кејом син и отац упуштани су се не би ли очева покретљивост, његово држање и његова равнотежа ојачали и пружили, колико је то било могуће, отпор „повијености која је типична за оболеле од Паркинсонове болести”.⁶⁹⁶

⁶⁹² Давид Албахари, *Данас је среда*, Чаробна књига, Београд, 2017, стр. 16.

⁶⁹³ Исто, стр. 37.

⁶⁹⁴ Исто;

⁶⁹⁵ Исто, стр. 14.

⁶⁹⁶ Исто, стр. 109.

Тромесечне, шетње које су дешавале увек *средом*, како би добиле карактер *ритуала*,⁶⁹⁷ биле су посете неурологу Станковићу, лекару „који се налази на извору бола”.⁶⁹⁸

У шетњама, као и пре и после њих, син се трудио да употпуни своју верзију очеве животне приче. Да ту, *своју* причу, полазећи од њеног скоро па краја – јер отац је имао година и боловао је од Паркинсонове болести – врати на почетак, тако што ће, слушајући очеве исповести, у својој причи (о њему) попуњавати *празна* и расветљавати *мрачна* места.⁶⁹⁹

Главни јунак синовљеве приче о оцу, заправо главна *јунакиња*, била је очева *с(а)вест* – *савест* и у њој *свест* – у рукама Паркинсонове болести. Док је *савест* – „осећање моралне одговорности за своје поступке, за свој рад”⁷⁰⁰ – била та у вези с којом се отац питао о својој Паркинсоновој болести, о очевој *свести* – способности „човека да мисли и расуђује о објективном свету, о својим поступцима, о самом себи”⁷⁰¹ – питала се његова Паркинсонова болест, прецизније, *деменција* те болести.

Причајући сину о свом животу, оцу је било врло важно да га увери у то да савест поседује. Иако се често чинило да живи без ње, савест је у њему радила непрекидно, али он често „није марио за оно што му је [...] нудила”.⁷⁰²

„Не смеш ни да помислиш да немам савест”, рекао је он као да ми чита мисли, „јер нема ноћи, ако је то нека мера, у којој се разна лица не појављују иза сваког завијутка у мојим сновима”.⁷⁰³

Оцу је савест била важна зато што је само она могла дати *смисао* болести која му се догодила. Паркинсонова, *једна од најгорих које човека могу да задесе*, била је болест са *сврхом*. Дошла је као *казна*, Божја, за „патњу коју је нанео другима”,⁷⁰⁴ за „разна недела и злочине”⁷⁰⁵ што их је као партијски безбожник починио.

Али све се разрешило, рекао ми је, када је дознао да болује од болести за коју је увек сматрао да је једна од најгорих које човека могу да задесе и за коју је, стога, могао слободно да помисли да ју је добио као неку врсту божје казне. Он, рекао ми је и строго ме погледао, он који никада није имао никакве везе са Богом и религијом, одједном је сагледао себе као играчку у божјим прстима. Бог га је, једноставно речено, кажњавао за сав нехај и немар које му је показивао раније у животу, враћао му је равном мером за сва она плувања по иконама,

⁶⁹⁷ „И тог дана је била среда; увек нам је др Станковић заказивао тромесечне контролне прегледе у среду пре подне, са јасном намером, рекао ми је, да помогне стварању ритуала само нашег дана, јер је на основу свог искуства са бројним пацијентима закључио да успостављање таквих ритуала доприноси попуштању тензије између пацијента и лекара, као и јачању узајамног поверења.” Давид Албахари, *Данас је среда*, претходно наведено, стр. 82.

⁶⁹⁸ Исто, стр. 16.

⁶⁹⁹ „У сваком случају, није лако суочити се са чињеницом да је биће уз које си растао и које ти је показивало топлину и љубав, дакле, да је то биће само један од злотвора пласираних високо на листи тражених злочинаца. Мој отац – комуниста. Мој отац – члан Озне. Мој отац – задужен за спречавање ширења религије у војвођанским селима. Мој отац – извршитељ казни. Мој отац на леђима попа Николе. Мој отац као мој отац. Мој отац као крај свега и почетак свега осталог. Мој добри отац који чува стражу смрти. Мој отац који је све то и ништа од свега тога. Мој отац који није мој отац, као што ни ја нисам његов син.” Давид Албахари, *Данас је среда*, претходно наведено, стр. 58.

⁷⁰⁰ *Речник српског језика*, претходно наведено, стр. 1159.

⁷⁰¹ Исто, стр. 1177.

⁷⁰² Давид Албахари, *Данас је среда*, претходно наведено, стр. 30.

⁷⁰³ Исто, стр. 61–62.

⁷⁰⁴ Исто, стр. 123.

⁷⁰⁵ Исто;

крстовима, фрескама и кандилима, за свако прљање божјег имена, и то таквом силином, таквом снагом, да није могао да не помисли да Бог жели потупно да га уништи.⁷⁰⁶

Колико год да му је Паркинсонова болест због своје силине изгледала као жеља Бога да га уништи сасвим, смисао болести није био тај. Божја казна није дошла да буде *смртоносна*, већ *лековита*. Задесила га је како би му савест *излечила* од грижње.⁷⁰⁷

На крају, кад се све завршило, њему је остало још двадесетак људи на савести, људи које је свуда теглио за собом. А онда се, рекао је, појавила болест, његова болест, коју му је Господ доделио, рекао је, као знак да нема више терета [...] ⁷⁰⁸

Док се очева савест у загрљају Паркинсонове болести *исцељивала* њеним откривеним смислом, његова свест, примећивао је син, у том загрљају постајала је све *немоћнија*.

Пошто је окупирала делове мозга задужене за контролу покрета, Паркинсонова болест наставила је са освајањем и других регија мозга, што је довело до когнитивних поремећаја, односно, *деменције*, коју је отац почео да испољава. Та не-моторна одлика Паркинсонове болести означила је њен улазак у завршну фазу.

На свака три месеца, средом, син се код доктора Станковића распитивао о очевој деменцији и њеном утицају на ток и веродостојност његовог приповедања. Доктор му је потанко објаснио да деменција није једнообразна. Деменција има више. Она која одликује Алцхајмерову болест није карактеристична за Паркинсонову, и обрнуто.

За разлику од деменције Алцхајмерове болести, деменција Паркинсонове је *непредвидива*.

Код алцхајмера све изгледа јасно: болест те узме у наручје још пре него што постанеш свестан да си болесник, али од тог тренутка надаље све се заправо одиграва по добро утврђеном сценарију и сваки дан се може описати само и једино као губитак. Паркинсонова болест је много префињенија, ако тако може да се каже, и деменција коју она доноси не следи само једну путању, већ се креће на потпуно непредвидљив начин.⁷⁰⁹

То што деменција Паркинсонове болести не следи само једну путању – *познату* и *утабану*, то значи да она исписује своје – *непознате* и *недокучиве*. Како се те путање *уписују* у приче оболелог – њиховим *брисањем*, *деформисањем*, њиховом *развијом* или *губљењем* неких њихових елемената – непознат и недокучив остаје *темно* у којем ће деменција у тим причама интервенисати, као што непознат и недокучив остаје и *стил* којим ће, интервенишући у причама оболелог, своје приче *написати*.

„Да, добро сте приметили”, рекао ми је др Станковић, „његова прича је полако почела да се распада, а границе између њених сегмената постају све непостојаније. Они ће се све више мешати, једни ће замењивати друге, неки ће се ширити, а неки сужавати, и не треба да вас чуди

⁷⁰⁶ Исто, стр. 51.

⁷⁰⁷ Према учењу оца Панлуа, у роману *Куга* Албера Камија, Бог је послао болест не би ли вернике извео из „болести” и усмерио их на исправан пут вере у њега. За оца, циљ Паркинсонове болести – која је такође од Бога дошла – није било *усмеравање*, већ *поравнавање*. Од терета створеног чињењем „болести”, болест (Паркинсонова) ослобађала га је тако што ју је трпео.

⁷⁰⁸ Давид Албахари, *Данас је среда*, претходно наведено, стр. 30.

⁷⁰⁹ Исто, стр. 79.

ако неки од њих потпуно нестану. Деменција је непредвидљива; некад јури као брзи воз, некад пућка као локомотива на угаљ; у сваком случају, не смете да рачунате на поуздан ред вожње.”

„Другим речима”, рекао сам, „може се десити да ми не исприча своју причу до краја, јесте ли то хтели да ми кажете?”

„Да”, одговорио је његов лекар, „као што лако може да се деси да прича добије неки сасвим нов облик, да се појаве нови детаљи, да ликови из приче почну да замењују улоге, да нешто неважно постане страховито важно или да нешто битно потпуно изгуби на значају. И, наравно, увек остаје могућност да је исприча до краја у оном правом облику, у којем је започета. Само га пустите да прича онако како он жели. Не пожурујте га, брзина је смрт за причу.”⁷¹⁰

До тренутка у којем је отац од болесника од Паркинсонове болести који се лечио причом о њеном *смислу*, њеној *сврси* – постао *прича* деменције те болести, болест је морала да се убрза, демонстрирајући тако своју *непредвидивост*. Син је то *убрзање* пратио кроз очев *несигуран ход*, кроз његове *халуцинације* и *крике*, његов *унезверен поглед*, његово *непрепознавање*.

Било како било, рекао сам, ствари су се изненада промениле и он је почео да доживљава и препричава разне халуцинације; да неочекивано – усред речи, у било које доба дана – утоне у сан; да се све несигурније креће, уз многобројна „замрзавања” пред стварним или имагинарним препрекама. Тако је било дању, а ноћу је било још горе: пробуђен ужасним крицима, улетао сам у његову собу и ту би ме сачекао његов унезверен поглед, одбијање да ме препозна и страх и гнушање од мојих додира и покушаја да га смирим.⁷¹¹

Убрзани темпо болести захтевао је очеву хоспитализацију. Син више није имао ни могућности, нити снаге да га негује. Од доктора Станковића тражио је да му каже ког би дана оца могли да приме у болницу. Сматрао је да ће по болничко особље бити најбоље уколико оца претходно умири речима да у болницу одлази како би се обавиле неке рутинске анализе. У супротном, *неумиран*, мого би да „растури цело одељење”.⁷¹² То би могао да учини као што је могао, и учинио, толико других ствари. Као што је, на концу, изабрао, рекао је син доктору Станковићу, и саму деменцију.

„Отац [...] тај весели манипулатор, одиграо је са нама игру свог живота и сада ужива у свом новостеченом статусу дементне особе, статусу који му омогућује да бира са ким хоће да комуницира и да никад не буде сматран кривим ни за какве последице ничега што је он урадио или рекао.”

[...]

„Према ономе што ви кажете, испада да је ваш отац свесно изабрао деменцију и разболео се од ње. Не сећам се да сам негде чуо нешто слично.”

„Нисам ни ја, али ако нас двојица нешто не знамо, то не мора да значи да је такав развој догађаја немогућ, је ли тако?”

„[...] али ипак остаје нејасно како је могао тако брзо да пређе пут развоја деменције.”

„Зато што је тако хтео”, рекао сам.

„Зато што је тако хтео?”, поновио је лекар. „Нигде у литератури нисам наишао на неки сличан случај.”

„Што не значи”, брзо сам додао, „да их нема. Ко зна колико сличних пацијената је уписано под неку другу одредницу јер њихови лекари нису били довољно заинтересовани за утврђивање правога стања таквих болесника.”⁷¹³

⁷¹⁰ Исто, стр. 131–132.

⁷¹¹ Исто, стр. 151.

⁷¹² Исто, стр. 152.

⁷¹³ Исто, стр. 151–152.

Идеја исцрпљеног сина да је отац деменцију *изабрао* како би могао да *обрише* (ако не да *обрише*, онда да бар да *сакрије*, *маскира*) кривицу за злодела која је починио – о демечији је рекла нешто с чим доктор није могао да уђе у дијалог. Оно што за сина није било *немогуће* ако је *непознато*, ако није присутно у *литератури*, то за доктора није било *могуће*.

Очеву деменцију њих двојица уписала су под различите *одреднице*. У лекаревој, демечија Паркинсонове болести остала је у границама свог *дословног значења*, у границама своје дефиниције.⁷¹⁴ У синовљевој, значење деменције било је *метафорично*.⁷¹⁵ Деменција је била *гумица* (којом је отац *брисао* све са чим његова савест није могла да се носи) или *штит* (којим се од своје савести, уколико ју је имао – *бранио*).

На *монологе* вођене из две различите перспективе – тачку је ставила она која је била *тумачена*. Она *снажнија* од сваке перспективе. Од сваког *значења* на које се жели свести. Она која *дорађује* туђе приче и (из њих) *пише* своје. Она *непозната* и *недокучива*. Деменција.

Тачку је ставила из своје *неизвесности*. Ставила једну, а затим додала још *две*.

После кратког и оштрог сукоба пред очево задржавање у болници – сукоба у ком је отац показао изразиту грубост⁷¹⁶ према сину, а син нерешив изазов пред којим се налазио покушавајући да му опрости⁷¹⁷ – доктор Станковић пришао је свом пацијенту. Оно што је рекао оцу, син-приповедач није чуо. Видео је само да му доктор мери притисак, да му дланом дотиче чело, да му опет нешто говори, овог пута гледајући у његовом (синовљевом) правцу. Иза тога, отац је доктору тихо рекао: „А ко је то?”⁷¹⁸

Савест, кривица, грижња, казна, скривање, маскирање, оптуживање, праштање, лечење, неговање, лекарски извештаји... деменција Паркинсонове болести *обрисала* их је као могућност да се преко њих спозна оно што *може* и што *чини*. Обрисала их је тако што је *затворила* врата. *За оцем, пред сином*.

За разлику од њих,⁷¹⁹ за мене је тај догађај представљао дефинитиван почетак краја, почетак затварања болничких врата иза којих пребивају пацијенти, осуђени да сваки борави у свом свету.⁷²⁰

Кроз та врата, врата која су означила *почетак краја* који *краја* нема, није могло да прође ништа друго до *глас*.

⁷¹⁴ Доктора Станковића јесте изненадила брзина којом је отац прешао *пут развоја* деменције, међутим, та брзина може се објаснити непредвидивошћу деменције Паркинсонове болести, на коју је сину раније указао.

⁷¹⁵ Реч је о метафори која представља *очврслу* или *укрућену слику* деменције Паркинонове болести, њене „ужарене и течне изворне масе слика”, о чему ће бити речи у наредном поглављу. Наведено према: Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр. 82.

⁷¹⁶ „Он се насмејао. ’Шта је, мали мој’, искревељио се, ’прпа, а? Па не мислиш ваљда да бих насрнуо на своје рођено?’

’Не знам’, рекао сам. ’После свега што сам дознао о теби, могу само да кажем да ми све делује могуће, па и то.’” Давид Албахари, *Данас је среда*, претходно наведено, стр. 153.

⁷¹⁷ „Знао сам да ме уопште не волиш.’

Његове речи су ме ошинуле као седмоструки бич и укочиле ме у пола покрета. Стајао сам тако, нагнут над њим, а у глави ми се само врзмао почетак мог одговора: ’Ех, кад би то само било питање љубави’, и затим су до мене допрле речи које сам стварно изговорио: ’Ех, стари мој, било би добро да је реч само о љубави.’” Давид Албахари, *Данас је среда*, претходно наведено, стр. 153.

⁷¹⁸ Исто, стр. 154.

⁷¹⁹ За разлику од доктора Станковића и оца.

⁷²⁰ Давид Албахари, *Данас је среда*, претходно наведено, стр. 154.

Тај глас – глас *с ону страну* (врата) – први пут се јавио у суботу увече. Био је нервозан, мушки. Тражио је да разговара са оцем. Пошто му је син узвратио питањем: „’Ко зове?’”,⁷²¹ веза се прекинула.

У недељу пре подне глас се јавио још једном. Овог пута да саопшти да је отац *нестао*, још у петак.

Нестао је још у петак увече, али нису хтели да ме узнемиравају пре него што се утврде сви детаљи у вези са нестанком.

„И шта сте утврдили?“, упитао сам.

„Ништа“, рекао је глас и додао да је у питању велика мистерија.⁷²²

У понедељак, случајем очевог нестанка почела је да се бави полиција.

У уторак, детаљно су прегледали стан у ком су живели отац и син. Нису нашли *ништа* што би им могло помоћи у истрази. Нису нашли *нешто* што би *по-ништило* оно *ништа* које су у болници *утврдили*.

После уторка, дошла је среда. Дан у ком су се, на свака три месеца, одигравале ритуалне посете доктору Станковићу. Те среде, а она је *сад*, она је *данас* (јер *Данас је среда*), син је био сам.

Данас је среда. Лежим, потпуно обучен, на кревету. Лежим и ослушкујем. Ако се добро усредсредим, могу лепо да чујем: мој отац дише, мој отац јеца.⁷²³

Отац је *дисао*, отац је *јецао* с ону страну врата. Из *приче* коју је деменција Паркинсонове болести од *њега* написала. Из приче којом га је *васкрсла* без смрти. *Разанет* у петак, кад је *нестао*, кад се изгубио, *васкрсао* је у недељу, кад је *глас-ник* (јунак из приче, из *мистерије*)⁷²⁴ донео сину ту вест. Вест да је очев крај *непознат*. Да је *нечитљив* – „што не значи да је неразумљив, већ да је разумљив на више начина од којих ниједан не може да однесе превагу и изједначи се с потпуним разумевањем”.⁷²⁵ Вест да је отац жив јер *потпуног разумевања* нема.

Непредвидива деменција Паркинсонове болести оца није отпавила у (извесну) смрт. Не у смрт јер њом се завршава *најкраћи пут* (тешке) болести, *најизвеснији пут* (тешке) болести, пут који болест „не бира” онда кад се пита *колико* и *докле* болест у језику *може*.

Непредвидива деменција оца је отпавила тамо где болест живи *здрава*. Тамо где знање о њој „не следи само једну путању”,⁷²⁶ већ се истовремено креће великим бројем нових, непознатих и (до краја) недокучивих стаза њене *вишезначности*.

⁷²¹ Исто, стр. 155.

⁷²² Исто;

⁷²³ Исто;

⁷²⁴ Попут средњовековне мистерије – „религиозног комада посвећеног приказивању сцена из Библије, а посебно приказивању настанка човека, његовог успона и пада, као и рођења, мука, васкрсења Исуса Христа и његовог поновног доласка на Земљу” – и *мистерија* коју је написала деменција Паркинсонове болести за тему има *васкрсење* – васкрсење оца у *причу* чији је крај *нечитљив*. Наведено према: Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, претходно наведено, стр. 439.

⁷²⁵ Новица Милић, А, В, *С деконструкције*, претходно наведено, стр. 89.

⁷²⁶ Давид Албахари, *Данас је среда*, претходно наведено, стр. 79.

Отправила га је у причу коју је син читао тако што је слушао њену тишину. Тишину која (му) је о (очевим) болестима⁷²⁷ могла рећи оно што ниједан отац ни медицине, нити морала не би могао.

Као што је на почетку овог поглавља било речено, у романима Давида Албахарија и Светислава Басаре деменија је изменила две кључне релације Паркинсонове болести – према пацијенту и према себи. Како је у роману *Данас је среда* у заборав отпорила смрт као последњу вест о оном ко је боловао од Паркинсонове болести, тако је у роману о свом успону и паду у заборав отпорила прву – вест да је Паркинсонова болест, као чедо Џејмса Паркинсона, оно што о њој сазнајемо у медицинским књигама.

Ако би се претпоставило да Паркинсонова болест није само оно што медицина о њој зна и зна да не зна (попут узрока њеног настанка), и ако би се, уместо у континуитету тог знања, Паркинсонова болест потражила у противречностима, несагласностима, резовима, пукотинама, зевовима које њена деменција прави – тад би болести ваљало приступити из перспективе коју је отворио Мишел Фуко говорећи о археологији.

У односу на једну историју идеја која би хтела да противречности стоји у полумрачно јединство неког обухватног лика, или би хтела да их преобрати у неко опште, апстрактно и једнообразно начело тумачења или објашњења, археологија описује различите просторе несагласности.⁷²⁸

Археологија много радије него историја идеја говори о резовима, пукотинама, зевовима, потпуно новим облицима позитивитета, и наглим прерасподелама.⁷²⁹

За археологију, идентично и континуирано нису оно што треба поново наћи на крају анализе [...]⁷³⁰

Знање, каже Фуко, „није садржано само у доказима, него оно исто тако може бити у фикцијама, у размишљањима, у приповестима”.⁷³¹ Јунак Басариног романа *Успон и пад Паркинсонове болести* Ф. Р. Вознесенски, маскиран у историчара, такво знање о Паркинсоновој болести ставио је свом читаоцу на увид. После опсежног истраживања по руским архивама, открио је истину чије су последице биле значајне.

Демјан Лаврентјевич Паркинсон, изумитељ страшне болести, умро је од исцрпљености 1947. године у логору на Колими под лажним именом Николај Николајевич Кузњецов.⁷³²

⁷²⁷ Отац је боловао од Паркинсонове болести, али је током живота, у друштву и над друштвом, починио велики број „болести”.

⁷²⁸ Мишел Фуко, *Археологија знања*, превео Младен Козомара, Плато, Београд, 1998, стр. 166.

⁷²⁹ Исто, стр. 183.

⁷³⁰ Исто, стр. 188.

⁷³¹ Исто, стр. 197.

⁷³² Светислав Басара, *Успон и пад Паркинсонове болести*, Дерета, Београд, 2011, стр. 7.

Четрдесет и три године касније, са распадом СССР-а и перестројком, Демјан Лаврентјевич Паркинсон је, према открићу Вознесенског, „заједно са стотинама хиљада што реалних што фиктивних логораша”,⁷³³ рехабилитован. Међутим, исто се није догодило и његовој болести. Она је „пала [...] у заборав”.⁷³⁴ Године 1939. Паркинсонова болест Демјана Лаврентјевича избачена је из Медицинске енциклопедије, да би 1949. године у њу била „поново уврштена [...] сада с промењеним симптомима и клиничком сликом”.⁷³⁵ Уврштена као „фалсификат”.⁷³⁶

Вознесенског је почело да опседа питање „зашто фалсификовати болест?”⁷³⁷ До одговора могао је доћи само преко *спознаје* болести која је пала у заборав. А та *спознаја* није била строго рационална делатност. Да би се до ње дошло, морала су бити испуњена два услова. Прво, морала је постојати одлука да се оболи, јер је то „болест која се прихвата добровољно”.⁷³⁸ Потом, морало се оболети – *оболети читањем* – јер Паркинсонова болест се тако преноси – „читањем прича о паркинсонизму”.⁷³⁹

Вознесенски је те услове испунио. Оболео је од Паркинонове болести, читајући о Паркинсону и његовој болести.

„Он сада директно општи са Демјаном Лаврентјевичем”.⁷⁴⁰ Психијатар, „типични *механичар људских душа*”,⁷⁴¹ није знао „шта да уради са [...] симптомима”⁷⁴² што их је Вознесенски испољио. Разумљиво. Психијатрија није моћна пред болешћу од које се оболело сасвим онда кад се у процесу *оболевања* (односно *читања*) дошло до *лудила* вишезначности у коју је болест *преобратила* свог пацијената.

После више година проведених у Архиву, резултат потраге за одговором на питање⁷⁴³ које је мучило Вознесенског био је, поред његове Паркинсонове болести, *рукопис* који је за собом оставио. Током истраживања саставио је „хрестоматију – мешавину хронологије, биографије, библиографије, у којој је сакупио доступне документе о Демјану Лаврентјевичу – углавном непоуздане – као и фрагменте његових списа из којих пажљив читалац може реконструисати или бар наслутити обресе његове доктрине”.⁷⁴⁴

Како су ангажовани у Служби све време надгледали рад Вознесенског, удесили су да свеска у коју је уписивао своје белешке буде „направљена од специјалног холограмског папира”.⁷⁴⁵ Вознесенски није ни слутио „да се све што напише истог тренутка појављује у дневнику-двојнику који се налази у некој од просторија Службе”.⁷⁴⁶ Тим путем до његовог рукописа дошао је Павел Кузмич Касаткин.

Касаткин је упорно покушао да објави рукопис. Надао се да ће неко, у времену после Паркинсона, бити спреман да оболи од његове болести. Да оболи *читајући* хрестоматију.

⁷³³ Исто;

⁷³⁴ Исто;

⁷³⁵ Исто, стр. 165.

⁷³⁶ Исто, стр. 8.

⁷³⁷ Исто;

⁷³⁸ Исто, стр. 22.

⁷³⁹ Исто, стр. 23.

⁷⁴⁰ Исто, стр. 26.

⁷⁴¹ Исто, стр. 14.

⁷⁴² Исто;

⁷⁴³ „Али: зашто фалсификовати болест?” Светислав Басара, *Успон и пад Паркинсонове болести*, претходно наведено, стр. 8.

⁷⁴⁴ Исто, стр. 26–27.

⁷⁴⁵ Исто, стр. 17.

⁷⁴⁶ Исто;

Умножавам га и шаљем издавачким кућама у варљивој нади да ће се неко усудити да га објави и у још варљивијој нади да ће се у суморном добу постпаркинсонизма можда наћи неколицина одважних, спремних да се упусте у авантуру светог боловања.

Остали, који на било који начин дођу у додир са овим штивом, нису у опасности, јер иако се паркинсонизам преноси читањем, он је ствар слободног избора.⁷⁴⁷

У суморном добу постпаркинсонизма, хрестоматија Вознесенског – у којој су сабрани непочитани текстови о заборављеној болести – налази се у рукама читаоца.

Први део те хрестоматије, у складу са током оболевања, насловљен је „Инфекција”. Њеним реченицама изазивачи Паркинсонове болести Демјана Лаврентјевича почињу да продиру у нервни систем читаоца, како би га прилагодили себи и у њему размножили. Како би надјачали и оборили имуни одговор домаћина (читаоца), изграђен на медицинским истинама о Паркинсоновој болести.

За болест којом се заражава читањем – читалац нема *антитела*. Нема, и не требају му јер се за „спасоносну болест”⁷⁴⁸ не тражи лек. Из *спасоносне болести* не чезне се за здрављем. У *спасоносној болести* се остаје, јер здравље је „смртоносно”.⁷⁴⁹

Здравље као опозит болести, као жељени део тог или-или пара – припада *фалсификату* Паркинсонове болести. То здравље, рекао је Демјан Лаврентјевич, доноси *пријатност*, али у исто време *снижава критеријуме*.

Чињеница је да се боље осећамо када смо, хајде да кажем, здрави, али пријатност тог осећања снижава све критеријуме.⁷⁵⁰

За разлику од *фалсификата*, из Паркинсонове болести Демјана Лаврентјевича здравље није издвојено, не стоји на супрот ње. Здравље је у њој. Болест је „у ствари лек”.⁷⁵¹ Не уколико се „прима” у одређеној дози (попут лекова за *фалсификоване* болести, лекова који постају отров уколико се узму у дози већој од препоручене), већ је болест лек *сасвим*. И зато, не треба јој се супротстављати. „Човек никада не сме да помисли да је изнад своје болести”,⁷⁵² говорио је Демјан Лаврентјевич. Болест треба *издржати* у оном што (она) *жели*.

А то што болест *жели*, мора проћи кроз фазу *инкубације* – тако се зове други део хрестоматије Вознесенског. Све док читање „Инкубације” траје, Паркинсонова болест Демјана Лаврентјевича у свом домаћину (читаоцу) *чека* да испољи симптоме. Пошто инкубациони период прође, на ред долазе *криза* и *агонија* – као завршно поглавље хрестоматије,⁷⁵³ и завршна фаза читаоачевог оболевања од болести коју је Демјан Лаврентјевич само „практичности ради”⁷⁵⁴ назвао Паркинсоновом.⁷⁵⁵ Фаза у којој читалац открива себе – *оболелог*.

⁷⁴⁷ Исто, стр. 27.

⁷⁴⁸ Исто, стр. 23.

⁷⁴⁹ Исто;

⁷⁵⁰ Исто, стр. 54.

⁷⁵¹ Исто, стр. 72.

⁷⁵² Исто, стр. 74–75.

⁷⁵³ Завршно поглавље хрестоматије Вознесенског и романа *Успон и пад Паркинсонове болести* насловљено је „Криза и агонија”.

⁷⁵⁴ Светислав Басара, *Успон и пад Паркинсонове болести*, претходно наведено, стр. 200.

⁷⁵⁵ Погледати фусноту 688.

Пре но што се до тог *открића* дође, у списима из завршног дела хрестоматије предочен је пут *симплификације* Паркинсонове болести. Пут на ком се она од болести која је у *ствари лек* – свела на (мноштво) болести које нису ништа друго до „механички кварови”.⁷⁵⁶

За то да болест изгуби своју *лековитост*, сматрао је Демјан Лаврентјевич, био је неопходан обрт. *Коперникански*. Док се он није догодио, „медицина као наука уопште није постојала”.⁷⁵⁷ Постојали су лекари, али не и медицина. Што се болести тиче, њих је било, неколико: „лепра, куга, колера, сушица, водена болест и подагра... Крај списка”,⁷⁵⁸ и људи су их доживљавали као „средство очишћења”.⁷⁵⁹ Међутим, са усвајањем хелиоцентричног модела света, *вертикална, хришћанска* цивилизација уступила је место *хоризонталној, технолошкој*.⁷⁶⁰ Самим тим и представа о болести као *средству очишћења* била је напуштена. Уместо „бриге за бесмртну душу”,⁷⁶¹ којој је то *очишћење* било потребно, наступила је брига за *здравље*.

Болест је тако, записао је Демјан Лаврентјевич, завршила са својом „метафизичком природом”.⁷⁶² Од Јовове болести, која је била „скуп и праобраз свих будућих”,⁷⁶³ захваљујући поверењу у „секуларизовану науку”,⁷⁶⁴ она се разложила на велики број *појединачних*. Те, појединачне болести, лишене *разлога* и *смисла*, постале су ништа друго до „механички кварови”,⁷⁶⁵ савршено уклопиви у новоформирани „појмовни систем у коме су извесни појмови проглашени апсолутним вредностима, а други су опет изгубили на значају”.⁷⁶⁶

Због „растуће површности”,⁷⁶⁷ унутар новог појмовног система у заборав је послата разлика која, „у једном дубљем слоју”,⁷⁶⁸ постоји између два случаја подведена под исту болест.

Не постоје две исте болести. Хепатитис од којег болује Акакиј Давидович није чак ни у хистолошком смислу сличан хепатитису од којег болује Давид Акакијевич. *Хепатитис* је ту само симболично заједништво болних.⁷⁶⁹

Како хепатитис Акакија Давидовича и хепатитис Давида Акакијевича нису исти, *истост*, односно, појмовна вредност хепатитиса не може бити апсолутна. Хепатитис (као појам) може бити само *симболично заједништво болних*, којим се жели прикрити важност разлике између појединачних случајева који то *заједништво* чине. Самим тим наука, закључио је Демјан Лаврентјевич, не представља *истраживење, тумачење реалности* – јер да то јесте, поменута разлика не би била гурнута у страну – већ је *произвођење 'објективног'*, односно, *презентација реалности*.

⁷⁵⁶ Светислав Басара, *Успон и пад Паркинсонове болести*, претходно наведено, стр. 201.

⁷⁵⁷ Исто, стр. 177.

⁷⁵⁸ Исто;

⁷⁵⁹ Исто;

⁷⁶⁰ „Тај обрт је посредно и на дуге стазе изазвао низ драматичних промена у западном свету, фактички га цепајући на две одвојене, квалитативно потпуно различите цивилизације: вертикалну, хришћанску и хоризонталну, технолошку [...]” Наведено према: Светислав Басара, *Успон и пад Паркинсонове болести*, претходно наведено, стр. 211.

⁷⁶¹ Исто, стр. 177.

⁷⁶² Исто, стр. 201.

⁷⁶³ Исто, стр. 182.

⁷⁶⁴ Исто, стр. 212.

⁷⁶⁵ Исто, стр. 201.

⁷⁶⁶ Исто, стр. 215.

⁷⁶⁷ Исто, стр. 216.

⁷⁶⁸ Исто, стр. 202.

⁷⁶⁹ Исто;

Сада већ сасвим јасно увиђамо да наука није истраживање већ произвођење „објективног“; не тумачење него презентација реалности. Ми не опажамо артифицијелност актуелне слике света из простог разлога што смо по природи ствари заборавили да је она *научена*, јер смо је – као и језик, спонтано прихватили током одрастања. Перцепцију, као и језик, доживљавамо као иманентне, међутим – као што случај одређује да нам матерњи језик буде овај или онај из језичког мноштва – исто тако је могућа и сасвим другачија перцепција, из које би аутоматски произашла другачија гносеологија и другачија естетика.⁷⁷⁰

Да би сачувао болест од аутоматизма перцепције због ког се *актуелна слика света* разуме као *иманентна*, а не *артифицијелна* и *научена*; да би болести омогућио да у *пост-коперниканском свету* поврати своју *лековитост*; да би болест спасао судбине *механичких кварова*⁷⁷¹ – Демјан Лаврентјевич Паркинсон морао је да се „изгуби“ на месту које захтева *другачију гносеологију* и *другачију естетику*.

Приступио је отоманској војсци и мајору Мустафи Кемалу, Кемал-паши Мустафи, будућем Ататурку (*оцу Турака*), који је у то време, „у војничком табору“,⁷⁷² детаљно разрађивао „идеју за реформу Отоманског царства“.⁷⁷³

У мајоровом ћитапу све је, војнички педантно, већ предвиђено до у најситније детаље: забрана фесова и фереца; секуларизација Турске; геноциди које треба спровести у циљу потпуне турцификације [...]⁷⁷⁴

О Кемал Паши и отоманској војсци Демјан Лаврентјевич Паркинсон сазнао је два индикативна детаља. О првом се обавестио док га Кемал Паша још није био позвао у свој шатор, док га је у други упутио сам Паша, непосредно пре него што га је из тог шатора избацио.

Прво што је Демјан Лаврентјевич сазнао било је да се у отоманској војсци, *као пракса*, негује *платонизам*.

Платонизам као пракса отоманске војске? Чудновато али истинито. Да није било тако, зар би Порта столећима владала половином света?⁷⁷⁵

На Кемал Пашу, који је био део те војске, платонизам је морао имати утицаја.⁷⁷⁶ С обзиром на то да је Кемал Паша *јунак* хрестоматије о Демјану Лаврентјевичу и болести која је само „практичности ради“⁷⁷⁷ названа Паркинсоновом – јунак чија је улога била да Демјану Лаврентјевичу и његовој болести омогући да се „изгубе“ тамо где читалац треба да их *пронађе* – утицај платонизма важан је у сегменту Пашиног односа према језику.

За Платона, и за оно што би се могло назвати платонизмом, језик представља *средство*. Уколико је у рукама песништва, то средство је (психолошки и васпитно гледано) врло *опасно* – јер песник „буди, храни и ојачава онај део душе који разара разумност“,⁷⁷⁸ док песништво

⁷⁷⁰ Исто, стр. 234.

⁷⁷¹ „[...] све набројано нису болести него механички кварови.” Светислав Басара, *Успон и пад Паркинсонове болести*, претходно наведено, стр. 201.

⁷⁷² Исто, стр. 266.

⁷⁷³ Исто;

⁷⁷⁴ Исто, стр. 266–267.

⁷⁷⁵ Исто, стр. 263.

⁷⁷⁶ Други слој Платонове идеалне државе чине њени чувари.

⁷⁷⁷ Светислав Басара, *Успон и пад Паркинсонове болести*, претходно наведено, стр. 200.

⁷⁷⁸ Платон, *Држава*, претходно наведено, стр. 307.

„гаји и залива оно што би требало да се осуши, оно нам одређује за господаре оно што би требало да нам буде слуга, ако хоћемо да будемо бољи и срећнији место гори и несрећнији”⁷⁷⁹ – као што је и онотолошки и епистемолошки *безвредно* – јер песништво представља само опонашање, *мимезис* чулног света. Није ништа друго до *сена сена*. Међутим, уколико се тим *средством* (језиком) служи филозофија, преко њега се може доћи до умног, ноетског, света форми или идеја, које су вечне, непроменљиве, непропадиве јер су изван просторно-временског ограничења чулног света.

Да би Кемал Паша, отац будуће јаке Турске, могао „војнички педантно”⁷⁸⁰ разрадити своје филозофске, реформаторске, од живота-оног-ко-се-за-њих-бори-веће идеје, његов језик није могао бити песнички – јер такав језик каже и оно што се није *хтело* рећи, и оно за шта се *не зна* да је речено. Пашин језик морао је бити контролисан, прецизан, *неприметан* под *сјајем* идеја које је желео изразити, идеја које су замишљене тако да за будуће нараштаје секуларизоване Турске остану апсолутне, вечне, непроменљиве и непропадиве.

Како је држао језик за пуко *средство*, не чуди што Кемал Паша *писму*, несвестан његове *моћи*,⁷⁸¹ није придавао нарочиту важност.

Ја у први мах нисам намеравао да се петљам у лингвистику. Мислио сам да у политици писмо није ни од какве важности. У крајњој линији – не би ни требало да буде.⁷⁸²

Међутим, Демјан Лаврентјевич убедио га је у супротно.

То што је Паркинсон постигао био би изненадни, ничим припремљени обрт уколико би се превидела друга чињеница коју је (Демјан Лаврентјевич) о Паши сазнао. Будући Ататурк волео је да чита оног ко је сматрао да „с Платоном почиње отворено непријатељство против културе, негација”.⁷⁸³ Пошто су обавили разговор у шатору, Паша је Демјана Лаврентјевича избацио напоље, говорећи му: „А сад – марш напоље, на асуру, хоћу да читам Ничеа”.⁷⁸⁴

Како је будући Ататурк разумео великог филолога⁷⁸⁵ Фридриха Ничеа – није познато. Може се само „оправдано” претпостављати. Међутим, оно што се поуздано зна јесте да се у избору текстова о Демјану Лаврентјевичу и Паркинсоновој болести⁷⁸⁶ не би налазио податак

⁷⁷⁹ Исто, стр. 309.

⁷⁸⁰ Светислав Басара, *Успон и пад Паркинсонове болести*, претходно наведено, стр. 267.

⁷⁸¹ „Писмо је за Дериду ’слободна игра’ или елемент несталности у сваком систему комуникације. Управо његове манифестације измичу самосвести говора и варљивом осећају надмоћи појма над језиком. Писмо је стално померање смисла које управља језиком и заувек га оставља ван домаћаја постојаног, самопотврђујућег значења [...] Писмо је оно што превазилази – и има моћ да разори – читаву традиционалну зграду западних ставова о мишљењу и језику.” Кристофер Норис, *Деконструкција*, превела Јасмина Миличевић, Нолит, Београд, 1990, стр. 48–49.

⁷⁸² Светислав Басара, *Успон и пад Паркинсонове болести*, претходно наведено, стр. 268.

⁷⁸³ Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр. 72.

⁷⁸⁴ Светислав Басара, *Успон и пад Паркинсонове болести*, претходно наведено, стр. 265.

⁷⁸⁵ Тринаестог фебруара 1869. године двадесетпетогодишњи Фридрих Ниче именован је „’за ванредног професора класичне филологије на Универзитету у Базелу и за учитеља грчког језика у вишим разредима педагогијума’ [...] 23. марта издавање докторске дипломе”. Карл Шлехта, „Време и живот: Хронологија” у: *Градац*, број 152–153, година 30, 2004, стр. 28–29.

⁷⁸⁶ Избору који је начинио Вознесенски у својој хрестоматији.

о аутору ког је Кемал Паша волео да чита, да дело тог аутора није имало утицаја како на њега (Кемал Пашу), тако, или пре свега, на разумевање саме Паркинсонове болести.^{787, 788}

Утицај Фридриха Ничеа на тумачење болести која је заборављена и фалсификована јесте непроценљив. Ничеово откриће метафоричке природе језика такво је да се, захваљујући њему, Паркинсонова болест Демјана Лаврентјевича, далеко од *механичких кварова*, препознаје у свим болестима о којима је до сада било речи, као што се и оне, све те друге болести, препознају у њој – Паркинсоновој, Демјана Лаврентјевича. То Ничеово откриће биће тема наредног поглавља. У овом тренутку важно је рећи да је Кемал Паша волео да га чита и да је после читања био вољан да прихвати аргументе и мишљење Демјана Лаврентјевича да реформације не може бити уколико она не укључује реформу „турског писма и језика”.⁷⁸⁹

Паша је, дакле, пристао на Паркинсонов „генијални наговор”,⁷⁹⁰ али како је пре, после или јаче од свега другог био Аутор идеалне Државе – Паркинсонов предлог прихватио је под одређеним условом. Од Демјана Лаврентјевича захтевао је да се „одрекне ауторства и обавезе на доживотно ћутање”.⁷⁹¹

Док је Кемал Паши било потребно да Паркинсон не баци сенку на њега као јединог Аутора (реформације), Демјану Лаврентјевичу коауторство није било потребно. Одрицање „радо прихвата. И доиста поштује договор. Ћути као заливен”.⁷⁹²

С обзиром на то да се Паркинсонове болести Демјана Лаврентјевича директно не тичу Кемал Пашине сумње у вези с тим да се иза Паркинсоновог предлога о увођењу ћирилице, уместо арапског писма, крију интенције „великоруског империјализма”,⁷⁹³ те сумње, као и Пашина одлука да прихвати латинично писмо – остају по страни. За разумевање Паркинсонове болести важан је сам крај хрестоматије, који говори о животу Демјана Лаврентјевича пошто му се изгуби *сваки траг*.

Демјан Паркинсон једног јутра потписује уговор (састављен на арапском!!!) којим се одриче ауторских права на идеју реформе писма [...] Видимо их⁷⁹⁴ накратко, на растанку, на забитој анадолској железничкој станици чије име не можемо прочитати јер је (још увек) написано арапским писмом. Већ следећег тренутка нестају у непрозирном облаку изненадне пешчане олује, која се после неког времена помера даље на север.

Више не видимо ни Ататурка, ни Паркинсона, ни железничку станицу. Демјану Лаврентјевичу се у тој забити губи сваки траг. Више никада ништа нисам чуо о њему, али као искусни посматрач збивања у свету овде-онде сам у неком догађају препознавао његов невидљиви рукопис и видљиве утицаје префињене болести која је по њему понела своје име.^{795, 796}

⁷⁸⁷ Текст Афксентија Платоновича Мекдоналда „Сећања на Демјана Лаврентјевича”, текст у којем је описано Пашино избацивања Паркинсона из шатора како би (он, Паша) на миру могао да чита Ничеа, не налази се случајно у хрестоматији Вознесенског, имајући у виду то да хрестоматија представља збирку „одабраних текстова, одломака”. Наведено према: *Речник српског језика*, претходно наведено, стр. 1441.

⁷⁸⁸ Демјан Лаврентјевич Паркинсон на више места је парафразирао речи Фридриха Ничеа. О томе ће бити речи у наредном поглављу.

⁷⁸⁹ Светислав Басара, *Успон и пад Паркинсонове болести*, претходно наведено, стр. 267.

⁷⁹⁰ Исто;

⁷⁹¹ Исто;

⁷⁹² Исто, стр. 267.

⁷⁹³ Исто, стр. 270–271.

⁷⁹⁴ Демјана Лаврентјевича Паркинсона и Кемал Пашу.

⁷⁹⁵ Светислав Басара, *Успон и пад Паркинсонове болести*, претходно наведено, стр. 272.

⁷⁹⁶ Наведеним одломком из текста „Сећања на Демјана Лаврентјевича” Афксентија Платоновича Мекдоналда завршавају се поглавље „Криза и агонија”, хрестоматија Вознесенског и роман *Успон и пад Паркинсонове болести*.

Иза непрозирног облака изненадне пешчане олује, у ком је Демјан Лаврентјевич нестао, остао је језик. И у њему – Паркинсонов невидљиви рукопис и видљиви утицаји префињене болести која је по њему понела своје име.

Да је рукопис био видљивији од невидљивог, да је Паркинсон желео да буде Аутор, утицај префињене болести постао би невидљив. Она би из себе искључила здравље и престала да бива „у ствари лек”,⁷⁹⁷ „пут оздрављења”,⁷⁹⁸ „неотуђиви, најсмисленији и најкреативнији део живота”.⁷⁹⁹ Постала би „модерни паркинсонизма”,⁸⁰⁰ властити „фалсификат”.⁸⁰¹

Такође, да је рукопис Демјана Лаврентјевича био невидљивији од невидљивог, да се избрисао сасвим, Паркинсонова болест једнако не би избегла постајање сопственим фалсификатом. Њена деменција била би медицински, а не језички симптомом. Не би постојао забрав из ког би могли да изроне текстови који чине хрестоматију Ф. Р. Вознесенског.

Овако, док је Паркинсонов рукопис невидљив, префињена Паркинсонова болест видљивог је утицаја.

Читалац, који се њом инфицирао већ на првим страницама, читајући последње речи хрестоматије, спреман је да доживи врхунац кризе и агоније. Спреман кад угледа себе, „археолога”,⁸⁰² како овде-онде, у неком догађају, препознаје утицаје префињене болести.

Онај ко је оболео читањем – оболео од болести од које се не лечи јер не жели да се лечи (не жели да изгуби болесно стање), и не треба да се лечи (болесно стање доноси му здравље) – наставља да трага за утицајима префињене болести. Да трага док је не пронађе у болестима попут оних о којима је у претходним поглављима ове анализе било речи. У болестима које су престале да буду своји фалсификати,⁸⁰³ и постале Паркинсонове, онда кад су враћене извору заразе – језику.⁸⁰⁴

Деменција тих болести⁸⁰⁵ (јер свака болест кад је болест Демјана Лаврентјевича Паркинсона има своју деменцију) замагљује, брише, разграђује властити фалсификат као једину истину о себи. Разграђује свог оца, унапред познату дијагнозу, смрт као тачку којом се завршава. Разграђује својом вишезначношћу. Разграђује из тишине. Разграђује за читаоца – оног ко ће болест пронаћи здраву.

⁷⁹⁷ Светислав Басара, *Успон и пад Паркинсонове болести*, претходно наведено, стр. 72.

⁷⁹⁸ Исто, стр. 30.

⁷⁹⁹ Исто;

⁸⁰⁰ Исто, стр. 8.

⁸⁰¹ Исто;

⁸⁰² Погледати на почетку овог потпоглавља цитиране одломке из књиге *Археологија знања* Мишела Фукоа.

⁸⁰³ Болест постаје фалсификат (префињене болести Демјана Лаврентјевича Паркинсона) онда кад представља „нездрavo стање организма изазвано поремећајем његових животних функција”, „нездрavo, поремећено стање духа” и „нездрavo, поремећено стање у некој друштвеној области”. Наведено према: *Речник српског језика*, претходно наведено, стр. 97.

⁸⁰⁴ Болест и као Паркинсонова Демјана Лаврентјевича и као свој фалсификат – живи у језику. Међутим, кад живи као Паркинсонова Демјана Лаврентјевича, језик није тек средство којим се изражава. Кад је Паркинсонова Демјана Лаврентјевича, језик је место у којем се шири, начин којим се преноси. У језику се траже њени симптоми. Прецизније, читалац пријављује симптоме које је током процеса заражавања (односно читања) почео да испољава (односно уочава).

⁸⁰⁵ Болест Рејчел Винрејс, Ханса Касторпа, Емилије Папрат, Ивана Галеба, оца Панлуа, Жана Таруа, приповедачаевог оца...

VIII. Закључак: Болест у (не)моћи метафоре

У романима *Излет на пучину* Вирџиније Вулф, *Чаробни брег* Томаса Мана, *Мутна и крвава* Милице Јанковић, *Прољећа* Ивана Галеба Владана Деснице, *Куга* Албера Камија, *Данас је среда* Давида Албахарија и *Успон и пад Паркинсонове болести* Светислава Басаре – болест је показала врло деликатан облик *неизлечивости*. Својеврсну *веселу* неизлечивот. Посебну врсту отпора, односно отпорности на *лек* или *лекове* који би се на њу, *излечења* ради, могли применити.

Ти *лекови* – било да су их преписивали јунаци у романима, попут Касторпових учитеља у санаторијуму *Бергхоф*, или неки од тумача романа, попут оних који су Камијев роман *Куга* прочитали као алегоријски приказ нацистичке окупације – имали су исти циљ, а то је да се болест сагледа као болест, што значи да се сведе на „нездраво стање организма изазвано поремећајем његових животних функција”⁸⁰⁶ или на „нездраво, поремећено стање у некој друштвеној области”.⁸⁰⁷

Отпорност на покушај изједначавања са *нездравим, поремећеним стањем*, како у дословном, тако и фигуративном значењу – болест је показала снагом свог *здравља*. Здравља које чува у себи, у својој *жељи*. У жељи на коју јој се изван књижевности (сасвим разумно) укида право. Односно, у жељи за коју јој само књижевност даје могућност. Та жеља, у свим романима о којима је до сада било речи, *бивала* је у складу с оним како је Франц Кафка одредио *бити*, супротстављујући му непостојеће *имати*: „Не постоји Имати, само Бити”,⁸⁰⁸ остало је забележено у његовој малопознатој оставштини, „само Бити које жуди за последњим дахом, за угушењем”.⁸⁰⁹

Тај *последњи дах* за којим болест жуди није дах преко ког се *прелази*. То није дах који *пролази*. За њим, као ни за *угушењем*, не жуди се због оног што ће уследити. И последњи дах, и угушење, не догађају се никако другачије него као предмет жудње, као најдаља тачка до које болест, у оном што у роману *жели*, може доћи – без обзира на пол и доб оног ко је од ње оболео; на то да ли је или није као именована и класификована постала болест књижевне јунакиње, односно, књижевног јунака; без обзира на то има ли или нема потенцијал да више њих у исти мах учини својим случајевима; без обзира на то да ли је написана током XX или на почетку XXI века,⁸¹⁰ у *центру* или на *полупериферији*,⁸¹¹ без обзира на то припада или *хиперканону* или *противканону*.⁸¹²

У свакој од наведених ситуација, у сваком од романа о којима је досад било речи, болест је желела исто – тај *последњи дах*, то *угушење*. Жудела је за оним што неће доћи све док се

⁸⁰⁶ *Речник српског језика*, претходно наведено, стр. 97.

⁸⁰⁷ Исто;

⁸⁰⁸ Франц Кафка, *О греху, патњи, нади и истинском путу*, превео Јовица Аћин, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 70.

⁸⁰⁹ Исто;

⁸¹⁰ Без обзира на то припада ли почецима модернизма, његовом врхунцу, егзистенцијализму, постмодернизму.

⁸¹¹ Реч је о појму социолога Имануела Валерстина, појму који је „увео крајем седамдесетих година. Полупериферија означава подручје изван центра али и изван маргине [...] значајан је за разумевање позиције коју има српска књижевност, али још више женска књижевна продукција унутар ње”. Биљана Дојчиновић, *Право сунца – другачији модернизми*, Академска књига, Нови Сад, 2015, стр. 34–35.

⁸¹² Према Дејвиду Дамрошу *хиперканон* „није ништа друго до скуп старих ’великих’ аутора, и то оних који су своје место задржали или га стекли током претходних 20 година. *Противканон* је сачињен од субалтерних и ’надмећућих’ гласова писаца у мање проучаваним језицима. Упркос префиксу *против* (counter) овај скуп дела не само да не угрожава хиперканон, него [...] стари велики аутори добијају нову животност од повезивања са њима.” Биљана Дојчиновић, *Право сунца – другачији модернизми*, претходно наведено, стр. 36.

жуди, а жуди се са ивице језика, са руба с ког се не пада у *изрециво*. Са руба на ком се, пред неизрецивим, остаје.

У роману *Излет на пучину*, у ком се болест догодила двадесетчетворогодишњој Рејчел Винрејс, која је искорачила на свој образовни пут, тај *последњи дах*, то *угушење*, то до *краја* у ком се реализује пун потенцијал болести – била је пучина *дубоке лепљиве воде*, воде *нечитљиве*,⁸¹³ у коју је свест Рејчел Винрејс поринута. У роману *Чаробни брег*, у образовној повести двадесеттворогодишњег Ханса Касторпа, болест је свој *последњи дах*, своје *угушење* нашла у отвореном питању ратног вихора. У *новој речи*. Оној што је тек треба *пронаћи*, што је тек треба *измислити*. У речи коју *тек* непрекидно одгађа.

Од лекције у којој је читаоца суочила са језиком као (својим последњим) *пробним каменом*,⁸¹⁴ болест је кренула *даље*, односно, показала је још једно своје *лице*. У роману *Мутна и крвава* потврђена београдска глумица Емилија Папрат, прошавши свој образовни пут, стекавши искуство и нашавши своје место у свету, свесно је уронила дубље у оно од чега се живот не може ослободити – у *језик*. Због тога је болест, показујући своју природу *напрати*, жудњу за *последњим дахом* и *угушењем* испољила управо из тих *дубина*. Из *дубина* из којих је болесна глумица радосно причала своју *причу о санаторијуму*.

За разлику од глумичине приче, која је трајала све док јој се *срце није истрошило*, жудња болести Ивана Галеба – виолинисте који је попут Емилије Папрат прошао кроз искушења образовног пута и нашао своје место у свету – није зависила од његовог срца. Уместо трајања у *изговараном*, жудња његове болести трајала је у *написаном*. У *дневнику* који је остао у картонском ковчегу, у помоћним просторијама болнице у којој се лечио. Тамо, на *маргинама* центра где се болест супротставља здрављу, остала је *карневалска* књига. Остала је болест која здравље чува у себи, у властитом кретању, у жудњи за *последњим дахом*, за *угушењем* – несравњивим ни са једним тумачењем које се о њима може дати.

Док болест Рејчел Винрејс, Ханса Касторпа,⁸¹⁵ Емилије Папрат и Ивана Галеба није претила да зарази друге, болест у Камијевом роману *Куга* показала је тај потенцијал. Пошто је разбила однос оболели – неговатељ (тако што је неговатеља трансформисала у следећег оболелог, ког је потом умножила неутврдив број пута); пошто се није уклопила у *класични опис узрочника куге*; пошто је измакла настојању становника (свог града) Орана да је „исправно” прочитају као прилику (изгубљену или добијену); пошто је постигла *све што је хтела* – куга је *последњим дахом* и *угушењем* дошла до тамо одакле се свака болест *враћа*. До своје *непознате јазбине*, у којој спавају и чекају да буду пробуђени њени *пацови*. Пацови са којима се болест враћала, са којима се враћа и са којима ће се враћати – (увек) иста због тога што је (увек) различита.

Напослетку, у романима *Успон и пад Паркинсонове болести* и *Данас је среда* болест се нашла као већ *утврђена*, *дефинисана*. Болест са врло очекиваним *исходом*. Жудњом за *последњим дахом*, за *угушењем* она је разградила властити *почетак* – свог творца, и властити *крај* – онај који доноси оболелом. У роману *Успон и пада Паркинсонове болести*, жудњом властите деменције – жудњом чији је *последњи дах* и *угушење* био невидљиви рукопис Паркинсона Демјана Лаврентјевича – Паркинсонова болест ослободила се Џејмса као свог *оца*. Ослободила се релевантног и ограничавајућег *тумачења*. Ослободила за она будућа која ће настајати у трагањима за *утицајем* те *префињене болести*.

⁸¹³ „[...] што не значи да је неразумљив, већ да је разумљив на више начина од којих ниједан не може да однесе превагу и изједначи се с потпуним разумевањем.” Новица Милић, *А, В, С деконструкције*, претходно наведено, стр. 89.

⁸¹⁴ Болест је ту лекцију дала у романима *Излет на пучину* Вирциније Вулф и *Чаробни брег* Томаса Мана.

⁸¹⁵ Иако је Ханс Касторп боравио у санаторијуму *Бергхоф* у ком су се лечили оболели од плућних болести, бојазни од заражавања није било.

У роману *Данас је среда*, деменција Паркинсонове болести *последњи дах* и *угушење* нашла је у причи коју је од оца написала, којом га је без смрти васкрсла, у причи на коју, јер остаје *с ону страну* врата, смрт није ставила тачку. И баш зато што је жудња *неизвесност* оставила у језику, та прича се *ослушкује*, син је *ослушкује*, и у њеној *тишини* чује оно што (ниједан) Отац не може да изговори.

Без обзира на то ко је боловао – Рејчел Винрејс, Ханс Касторп, Емилија Папрат, Иван Галеб, Жан Тару, отац Панлу, приповедачев отац... – болест је у сваком случају жудела за истим. За *последњим дахом*, за *угушењем*. Жудела сасвим, до краја својих моћи. До краја на ком није стајао њен *појам*, њено *значење* (било дословно, било фигуративно), већ *разлика*⁸¹⁶ (*пучина, нова реч, прича што се прича док се срце не истроши, дневник, јазбина, деменција*).

Потребно је, дакле, да ствар⁸¹⁷ не буде ништа идентично, већ да буде раскомадана у некој разлици у којој ишчезава идентитет виђеног објекта као и субјекта који види [...] Театар без ичег чврстог, односно лавиринт без нити (Аријадна се обесила). Уметничко дело напушта област представе да би постало „експеримент“, трансцендентални емпиризам, односно наука о чулном.⁸¹⁸

Та *разлика* учинила је да болест у сваком роману буде *иста*. *Иста* – не *једнака*, јер „исто није једнако“⁸¹⁹. У *једнаком*, рекао је Мартин Хајдегер, „разлика ишчезава. У истом разлика се појављује“.⁸²⁰

Исто се никад не подудара с једнаким, нити се подудара с празном једнообразношћу пуко идентичнога [...] Оно исто кадри смо да кажемо само у случају да на уму имамо разлику. У изношењу оног што се разликује засветлеће сакупљајућа суштина истог. Исто одбацује свако настојање да се оно што се разликује вазда – изједначавањем – претвара у једнако.⁸²¹

Гледано из перспективе унутар које је болест прво *нездрово стање организма изазвано поремећајем његових животних функција*, а потом туберкулоза, рак, куга, Паркинсонова... болести у анализираним романима између себе се разликују. Међутим, та разлика – разлика између болести које су себи увек *једнаке* (туберкулоза, на пример, увек је туберкулоза, увек је оно што туберкулоза значи, увек је свој појам) – не тиче се много књижевности. Односно, та разлика, разлика између *једнаког*, о болести у књижевности не говори много.

С дуге стране, *разлика која се појављује у истом, разлика због које су неједнаке болести исте*, разлика је која је за болест у књижевности нарочито важна, пресудна, зато што та разлика представља њено *здравље*. Здравље због ког болест може да буде *пренос*, односно, *метафора* (*metaphorá* на грчком значи *преношење, пренос*). Пренос из сфере *познатог* (оног што се о болести зна) ка *непознатом* (оном што се о њој може сазнати, али никад сасвим и

⁸¹⁶ У претходним поглављима та се *разлика* називала *вишезначност, неизрецивост, нечитљивост* као могућност да се болест разуме увек на *више* начина.

⁸¹⁷ У овом случају болест.

⁸¹⁸ Жил Делез, *Разлика и понављање*, превео Иван Миленковић, Федон, Београд, 2009, стр. 102.

⁸¹⁹ Мартин Хајдегер, *Мишљење и певање*, превео Божидар Зец, Нолит, Београд, 1982, стр. 60.

⁸²⁰ Исто;

⁸²¹ Исто, стр. 156.

никад до краја јер *разлика* у болести увек је спремна да се *разликује* од сваког тумачења које јој се може приписати).

За тај *пренос*, односно за ту *метафору* не може се рећи да је „стилска фигура промене, преноса назива или речи с једног на други појам на основу очигледне или скривене аналогije”,⁸²² односно, да је „стилска фигура којом се један појам исказује другим, по нечему сличним, одн. поређење два слична, сродна појма исказано само појмом којим се пореди”.⁸²³ Не може зато што болест ни и једном од романа није била пренос у сфери *познатог* и по принципу *сличност*, није била пренос *поређењем*, нити је подразумевала успостављање *аналогииа*, већ је упућивала на разлику која се у њој *открива*.

Зато се поставља питање: Ако болест јесте *пренос* (али пренос у ком се „има посла” не са *сличностима* већ са *разликом*), о каквој је онда *метафори* реч?

До метафоре болести која говори *разлику*,⁸²⁴ и зато „зна да измакне сваком рубрицирању”,⁸²⁵ ваља доћи након што буде сагледан потенцијал болести као метафоре у чијој основи стоји *поређење*, односно, учачавање *сличности*.

Метафором *сличности* – тачније, њеном *демистификацијом*, односно њеним *појашњењем*, *разјашњењем*, *објашњењем* (*an elucidation*)⁸²⁶ у циљу *ослобађања* болести бремена метафоричког начина мишљења – бавила се Сузан Сонтаг у студији *Болест као метафора* (*Illness as Metaphor*), објављеној 1978. године.

У уводном делу ауторка је написала:

Моја тема није сама болест,⁸²⁷ већ болест употребљена као фигура или метафора. Тврдим да болест *није* метафора и да је најбољи став према болести – и најздравији начин боловања – свођење метафора на минимум, одупирање метафоричком начину мишљења. Међутим, у царству болесних је готово немогуће избећи мрачне метафоре од којих је оно изграђено. Стога посвећујем ову студију демистификацији ових метафора и нашем ослобађању од њих.⁸²⁸

Две болести нарочито *оптерећене замкама метафоре* (*encumbered by the trappings of metaphor*),⁸²⁹ према речима Сузан Сонтаг, јесу *туберкулоза* и *рак*.

Прва болест доминирала је током XIX, а друга током XX век. За разлику од туберкулозе која се дуго тумачила као „болест једног органа, плућа”,⁸³⁰ рак је био болест за коју се веровало

⁸²² Иван Клајн, Милан Шипка, *Велики речник страних речи и израза*, претходно наведено, стр. 770.

⁸²³ *Речник српског језика*, претходно наведено, стр. 688.

⁸²⁴ До метафоре болести каква је у романима *Излет на пучину*, *Чаробни брег*, *Мутна и крвава*, *Прољећа Ивана Галеба*, *Куга*, *Данас је среда* и *Успон и пад Паркинсонове болести*.

⁸²⁵ Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр. 80.

⁸²⁶ Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, <https://books.apple.com/us/book/illness-as-metaphor-and-aids-and-its-metaphors/id707372440>, p. 8.

⁸²⁷ У тексту стоји *сама физичка болест* (*physical illness itself*). Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, <https://books.apple.com/us/book/illness-as-metaphor-and-aids-and-its-metaphors/id707372440>, p. 8.

⁸²⁸ Сузан Сонтаг, *Болест као метафора*, претходно наведено, стр. 15.

⁸²⁹ Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, <https://books.apple.com/us/book/illness-as-metaphor-and-aids-and-its-metaphors/id707372440>, p. 9.

⁸³⁰ Сузан Сонтаг, *Болест као метафора*, претходно наведено, стр. 21.

да се „може појавити у било ком органу и захватити било који део тела”.⁸³¹ Управо представа о органу с којим се туберкулоза повезивала, односно, о органима које је рак нападао, према речима Сузан Сонтаг, условили су метафоричку употребу тих болести.

Док се туберкулози придају атрибути приписани плућима, узвишеном и продуховљеном делу тела, рак је познат по томе што напада делове тела (дебело црево, бешика, чмар, дојке, грлић материце, простата, тестиси) које нерадо помињемо.⁸³²

Због тога што је била тумачена као болест плућа, туберкулоза је на метафоричком плану постала „болест душе”,⁸³³ „темпорална болест”⁸³⁴ која „убрзава и продуховљује живот”,⁸³⁵ минимализује тело на рачун духа. Имајући то у виду, не чуди што је у епохи романтизма туберкулоза постала тако омиљена болест, за разлику од рака који се није могао *естетизовати*.

Романтичари су на нов начин смрти приписали морални смисао: смрт од туберкулозе, која поништава тело, чини човека етеричнијим и свеснијим. На исти начин се смрти, помоћу фантазија о туберкулози, могу приписати естетички атрибути [...] Нико овако не замишља рак – као декоративну и често лирску туберкулозну смрт. Рак је још неприхватљива и скандалозна тема за поезију, а чини се да је естетизација ове болести непојмљива.⁸³⁶

Од туберкулозе је због тога могла да оболи само особа која је за њу имала „предиспозиције”. Дух оболелог туберкулоза је оплемењивала тугом, меланхолијом, које су биле синоним за креативност.

Меланхолична (или туберкулозна) личност је супериорна: једно изузетно осетљиво, креативно биће.⁸³⁷

Од тела тог *креативног бића*, испијајући га, туберкулоза је градила нови „аристократски изглед”.⁸³⁸ У време кад аристократија више није имала снагу, естетизован траг истрошености, рањивости, осетљивости, самим тим и узвишености, коју је туберкулоза за собом остављала – постао је нова метафора *отмености*.

Почетком XX века, како се питање хигијене поправљало, а коначно с „проналаском стрептомицина 1944. г. и применом изонијазида 1952. г.”,⁸³⁹ туберкулоза више није била болест тако инспиративна за грађење метафора. На њено место дошао је рак – нова неизлечива и смртоносна болест. Болест која није попут туберкулозе „релативно безболна”,⁸⁴⁰ већ је *крајње болна*,⁸⁴¹ као што је и смрт њом изазвана „спектакуларно бедна”.⁸⁴²

⁸³¹ Исто;

⁸³² Исто, стр. 26.

⁸³³ Исто, стр. 27.

⁸³⁴ Исто, стр. 24.

⁸³⁵ Исто;

⁸³⁶ Исто, стр. 28.

⁸³⁷ Исто, стр. 38.

⁸³⁸ Исто, стр. 36.

⁸³⁹ Исто, стр. 40.

⁸⁴⁰ Исто, стр.25.

⁸⁴¹ „За рак се верује да је крајње болан [...]” Сузан Сонтаг, *Болест као метафора*, претходно наведено, стр. 25.

⁸⁴² Исто;

За разлику од туберкулозе, рак „није толико темпорална болест колико болест или патологија простора. Његове главне метафоре су топографске (рак се 'шири', 'множи' или је 'расут'; тумори се 'ваде' хируршким путем), а његова најстрашнија последица, ако изузмемо смрт, јесте ампутација неког дела тела”.⁸⁴³

Док је туберкулоза била „амбивалентна метафора, уједно проклетство и симбол префињености”,⁸⁴⁴ рак није „ништа друго до проклетство; метафорички речено, унутрашњи варварин”.⁸⁴⁵ За разлику од туберкулозе, која је, „више од сто педесет година пружала метафорички еквивалент за деликатност, осетљивост, тугу, беспомоћност”,⁸⁴⁶ рак је изједначен с оним што је „немилосрдно, неумољиво, разбојничко”.⁸⁴⁷

Медицинско знање о њему дало је основа за то да се замишљена *вертикала* духовности, која се везивала за туберкулозу, замени *хоризонталом* немилосрдног, неумољивог, сваког смисла лишеног уништења. Уништења *множењем*. Множењем невидљивих јединица (ћелија). Оне – одбијајући да се самоуниште (као *бесловесне* немају механизам *контролне инхибиције*) – граде *не-ја*. Граде *не* које ће уништити *ја*.

Према уџбеницима медицине, ћелије рака су ћелије лишене механизма који „ограничава” раст. (Раст нормалних ћелија је „самоограничавајући” захваљујући механизму који се назива „контролна инхибиција”. Ћелије без инхибиције, ћелије рака настављају раст и ширење на „хаотичан” начин, уништавајући архитектонику и функционисање нормалних ћелија.)⁸⁴⁸

Рак је множење бесловесних („примитивних”, „ембрионских”, „атавистичких”) ћелија: „не—ја” замењује човеково „ја”. Имунолози идентификују ћелије рака у човековом организму као „не-ја”.⁸⁴⁹

Када је реч о судбини рака као метафоре, „онколошка фразеологија”,⁸⁵⁰ навела је Сузан Сонтаг, биће промењена онда кад рак, попут туберкулозе, од *неизлечиве*⁸⁵¹ постане *излечива* болест.

Из примера метафоричних значења туберкулозе и рака – кроз *пренос* (тачно одређених) представа о органима које су те две болести погађале на њих (болести) саме; кроз уочену *сличност* између болести и њених носилаца (јер судбина оболелих од туберкулозе и рака

⁸⁴³ Исто, стр. 24.

⁸⁴⁴ Исто, стр. 63.

⁸⁴⁵ Исто;

⁸⁴⁶ Исто;

⁸⁴⁷ Исто;

⁸⁴⁸ Исто, стр. 64.

⁸⁴⁹ Исто, стр. 67.

⁸⁵⁰ Исто, стр. 83.

⁸⁵¹ *Парадноидно причало, крезуби вјетрогоња* с којим је седео у „каваници на вањским булеварима” – исприповедао је Галебу роман који планира да напише („фантастични роман, подврста романа будућности”). „Ви сте зацијело запазили да су у данашњем свијету ријеч *смрт* и ријеч *рак* постале отприлике синоними. Треба бити професионални лингвиста па да се не уочи тај једноставан лингвистички факат [...] Ето видите, није ни толико важно да ли ће то бити лијек од рака или лијек од смрти. Излази на исто.” Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, претходно наведено, стр. 287-289.

постаје судбина у оквирима значења метафора тих болести) – јасно је да је метафора од које је Сузан Сонтаг желела да *ослободи* болест како би је (болест) вратила њеном *дословном* значењу, метафора чију је дефиницију дао Аристотел.

И сама Сузан Сонтаг, у студији *АИДС и његове метафоре (AIDS and Its Metaphors)*, написала је:

Под метафором нисам подразумевала ништа ни више ни мање од најраније и најјезгровитије дефиниције коју знам, Аристотелове, из његове *Поетике* (1457b).⁸⁵²

У делу *О песничком умећу*, наводећи циљ који песнички језик треба да постигне, Аристотел је рекао следеће: „Врлина је дикцији да буде јасна али не банална”.⁸⁵³ Јасноћа, сматрао је Аристотел, постиже се употребом „стандардних ријечи”.⁸⁵⁴ Међутим, *дикцији* заснованој на само таквим речима прети опасност да постане „обична и банална”.⁸⁵⁵ Због тога, према Аристотелу, ваља користити и „необичне ријечи”⁸⁵⁶ – у које спадају све оне које одступају од „стандардне дикције”⁸⁵⁷ – али користити их у мери која неће угрозити „јасноћу”⁸⁵⁸ песничког дела.⁸⁵⁹

Међу *необичне речи* Аристотел је уврстио и *метафору*, дефинишући је као „пријенос назива с предмета који означава на неки други, и то или с рода на врсту, или с врсте на род, или с врсте на врсту или по аналогiji”.^{860, 861} Вештина стварања метафора, према његовом мишљењу, представља „знак [...] природне обдарености”,⁸⁶² а да би се могле „добро стварати метафоре”,⁸⁶³ неопходно је уочити „оно што је слично”⁸⁶⁴ у *несличном*, односно, у *различитом*.⁸⁶⁵

То, Аристотелово виђење метафоре очувано је до данас у једном од, према речима Леона Којена, „два основна приступа метафори”⁸⁶⁶ у модерној књижевној теорији. Реч је о приступима које бисмо, навео је Којен, „могли назвати *логичким* односно *семантичким*.”⁸⁶⁷

Када је реч о логичком приступу, Којен је рачунао на „’опозитивну’ теорију метафоре Монроа Биердслија,⁸⁶⁸ врло утицајну и међу филозофима и међу књижевним

⁸⁵² "By metaphor I meant nothing more or less than the earliest and most succinct definition I know, which is Aristotle's, in his *Poetics* (1457b)." Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, <https://books.apple.com/us/book/illness-as-metaphor-and-aids-and-its-metaphors/id707372440>, p. 143.

⁸⁵³ Аристотел, *О песничком умећу*, превод и објашњења Здеслав Дукат, Аугуст Цесарец, Загреб, 1983, стр. 45.

⁸⁵⁴ Исто;

⁸⁵⁵ Исто;

⁸⁵⁶ Исто;

⁸⁵⁷ Исто, стр. 46.

⁸⁵⁸ Исто;

⁸⁵⁹ „Треба, дакле, да дикција буде измијешана од тих двију врста; јер једна ће учинити да не буде обична и банална, наиме туђица, метафора, украсна ријеч и друге споменуте врсте, а с друге стране стандардне ријечи дат ће јој јасноћу.” Аристотел, *О песничком умећу*, претходно наведено, стр. 46.

⁸⁶⁰ Исто, стр. 43.

⁸⁶¹ Кад је реч о прва два преноса, у питању је синегдоха, трећи је метонимија, а четврти метафора.

⁸⁶² Аристотел, *О песничком умећу*, претходно наведено, стр. 48.

⁸⁶³ Исто;

⁸⁶⁴ Исто;

⁸⁶⁵ Здеслав Дукат у коментарима наводи неколико различитих превода, односно, тумачења: „Telford: 'сличности у разликама', Vywater: 'добра метафора имплицира интуитивну перцепцију (Gomperz: 'сигурно око') сличности у несличnome'. Фуфе коментира: тј. способност откривања 'идентичности у различитости'”. Наведено према: Аристотел, *О песничком умећу*, претходно наведено, стр. 370.

⁸⁶⁶ Леон Којен, „Два приступа метафори”, у: *Метафора, фигуре и значење*, приредио Леон Којен, Просвета, Београд, 1986, стр 10.

⁸⁶⁷ Исто;

⁸⁶⁸ Монро Биердсли, „Метафорични обрт”, у: *Метафора, фигуре и значење*, претходно наведено, стр. 79–99.

теоретичарима”,⁸⁶⁹ док је „у случају семантичког приступа”⁸⁷⁰ као изразит пример навео „интеракциону” теорију Макса Блека,⁸⁷¹ вероватно најпознатију од свих модерних теорија метафоре”.⁸⁷²

Према првом приступу „реченица која садржи метафорично употребљену реч (или речи), схваћена дословно, увек представља бесмислен, посредно противречан или бар нужно лажан исказ”.⁸⁷³ Сваки термин, наводи Којен, има *централно значење*⁸⁷⁴ и *маргинално значење*,⁸⁷⁵ односно, *конотацију*. Када се реч употребљава као метафора, пажња се *измешта* са њеног централног на њено маргинално значење. „На позадини [...] редукованог централног значења ступају у игру различите конотације или елементи маргиналног значења”.⁸⁷⁶

Аристотелово виђење метафоре, на које се позвала Сузан Сонтаг, очувано је у наведеној Биердслијевој теорији. Према речима Леона Којена „релевантни елементи маргиналног значења увек уносе у тумачење метафоре неку врсту прећутног поређења”.⁸⁷⁷ То се може уочити на примерима које је у студији *Болест као метафора* навела Сузан Сонтаг. Туберкулоза и рак имају своје *централно значење* (своју дефиницију), као и своје *маргинално значење*, односно, *конотацију*. Када се туберкулоза и рак употребе као метафоре, туберкулоза постаје болест која продуховљује, зато што су јој, по принципу сличности, придодати *квалитети* органа с којим је у вези, а то су плућа, *узвишен и продуховљен део тела*.⁸⁷⁸ По истом принципу – направљеног поређења и уочене сличности – рак, болест органа који нису ни *узвишени*, нити *продуховљени*, болест ћелија које *расту и шире се* без контроле – почиње да представља *унутрашњег вараврина*.⁸⁷⁹

Логички приступ метафори, према речима Леона Којена, није одржив. Разлог је следећи: „има случајева где реченица с метафорично употребљеном речју, схваћена дословно, уопште није лажна већ, напротив, истинита”.⁸⁸⁰ Из тог разлога Макс Блек, као и остали представници другог, семантичког приступа метафори главну њену карактеристику траже и проналазе „у семантичкој а не у уже логичкој равни”.⁸⁸¹ Заправо, у специфичном *семантичком механизму* који је на снази између *главног и споредног предмета*.

[...] свака реченица која садржи иоле сложенију метафору у ствари се односи на два различита предмета, главни и споредни. *Главни предмет* је оно о чему првенствено мислимо и говоримо, док је *споредни предмет* оно на шта се позивамо мислећи и говорећи о главном предмету [...]⁸⁸²

⁸⁶⁹ Леон Којен, „Два приступа метафори”, претходно наведено, стр. 11.

⁸⁷⁰ Исто;

⁸⁷¹ Макс Блек, „Метафора” и „Још о метафори”, у: *Метафора, фигуре и значење*, претходно наведено, стр. 55–77. и 145–175.

⁸⁷² Леон Којен, „Два приступа метафори”, претходно наведено, стр. 11.

⁸⁷³ Исто, стр. 10–11.

⁸⁷⁴ „[...] својства која једна ствар *мора* поседовати да бисмо на њу могли исправно да применимо тај термин [...]” Леон Којен, „Два приступа метафори”, претходно наведено, стр. 11.

⁸⁷⁵ „[...] својства на која нас из ових или оних разлога упућује тај термин, а која нису нужни услов за његову примену јер их њим означене ствари не морају поседовати [...]” Леон Којен, „Два приступа метафори”, претходно наведено, стр. 12.

⁸⁷⁶ Исто, 12–13.

⁸⁷⁷ Исто, 13.

⁸⁷⁸ „Док се туберкулози придају атрибути приписани плућима, узвишеном и продуховљеном делу тела [...]” Наведено према: Сузан Сонтаг, *Болест као метафора*, претходно наведено, стр. 26.

⁸⁷⁹ „Рак није ништа друго до проклетство; метафорички речено, унутрашњи варварин.” Наведено према: Сузан Сонтаг, *Болест као метафора*, претходно наведено, стр. 63.

⁸⁸⁰ Леон Којен, „Два приступа метафори”, претходно наведено, стр. 11.

⁸⁸¹ Исто, стр. 14.

⁸⁸² Исто, стр. 14–15.

У датом метафоричном контексту, одређена својства споредног предмета намећу нам се као релевантна и важнија од других, па их стога преносимо на главни предмет, остварујући тако оно садејство двеју мисли о којем је говорио Ричардс.⁸⁸³ Другим речима, кључна особина метафоре је да „бира, истиче, отклања и организује обележја главног предмета тако што имплицира исказе о њему који су нормално применљиви на споредни предмет”.⁸⁸⁴

Уколико се на болест у анализираним романима примени логички приступ, приметитиће се да она (болест), схваћена *дословно*, не представља *бесмислен, посредно противречан* или *бар нужно лажан исказ*. Болест је, на концу, и била тако тумачена, *дословно* – „од речи до речи, у свим појединостима, потпуно онако како је речено, написано”.⁸⁸⁵ Међутим, то што је била тумачена *дословно* не значи да је „потврдила” своје *централно значење* (према којем је она прво *нездроно стање организма*, а потом Паркинсонова, куга, туберкулоза...) Тумачена *дословно*, болест је од тог *централног значења* одступала, али не својим *маргиналним значењем*, својом *конотацијом*. Због тога, у романима *Чаробни брег* и *Мутна и крвава туберкулоза* није *продуховила* оболеле. Односно, онда кад је гледано очима неких јунака – Ханса Касторпа или Ирене Херцеговац, на пример – духовности због туберкулозе било, ти јунаци заправо нису могли да уоче сва *иронијска* поигравања која је болест са собом донела.

Од свог *централног значења* болест је одступила оним због чега се, посматрана из угла семантичког приступа, не би могла назвати *споредним предметом* који *бира, истиче, отклања, организује обележја* болесног јунака (*главног предмета*). Јунаци у тумаченим романима нису били *носиоци* болести, већ њени *случајеви*. Болест јунаке није чинила *некаквим* (онаквим каквим би то њено значење имплицирало), већ је кроз јунаке *настајала, кретала се, жудела* (за *последњим дахом* и *угушењем*), била жеља до *краја*, до тачке у којој се, у *тишини*, чула њена *вишезначност* – њено *здравље*.

Како своје *централно*, тако и своје *маргиналног значења*, себе као *споредни предмет* болест је у питање ставила *здрављем* (из себе). Због (тог) *здравља* она и јесте метафора, иако није метафора која скрива *поређење* и подразумева уочавање *сличног* у несличном, у различитом. Због *здравља* (у себи) она је метафора која се за *разлику* отвара. За *разлику* која је „иза сваке ствари”,⁸⁸⁶ али иза које „нема ничег”.⁸⁸⁷

Ту метафору (метафору *разлике*), каквом се болест показала у романима *Излет на пучину, Чаробни брег, Мутна и крвава, Прољећа Ивана Галеба, Куга, Данас је среда, Успон и пад Паркинсонове болести* – открио је млади Фридрих Ниче⁸⁸⁸ у спису „Сазнајнотеоријски увод о истини и лажи у изванморалном смислу”,⁸⁸⁹ написаном 1873. године. Открио ју је филозоф за ког је Сара Кофман рекла да је *увео* „један тип филозофије који се намерно служи метафорама, излажући се опасности да буде побркан са поезијом.”⁸⁹⁰

Баш зато што је био њен *песник*, Ниче је о метафори могао рећи оно што ни *логички* ни *семантички* приступ нису могли.

⁸⁸³ А. А. Ричардс, „О метафори”, у: *Метафора, фигуре и значење*, претходно наведено, стр. 21–54.

⁸⁸⁴ Леон Којен, „Два приступа метафори”, претходно наведено, стр. 16.

⁸⁸⁵ *Речник српског језика*, претходно наведено, стр. 295.

⁸⁸⁶ Жил Делез, *Разлика и понављање*, претходно наведено, стр. 103.

⁸⁸⁷ Исто;

⁸⁸⁸ „Сазнајнотеоријски увод о истини и лажи у изванморалном смислу” Фридрих Ниче је написао када му је било двадесет девет година.

⁸⁸⁹ Фридрих Ниче, „Сазнајнотеоријски увод о истини и лажи у изванморалном смислу”, у: *Књига о филозофу*, прево: Јовиц Аћин, Графос, Београд, 1984, стр. 74–95.

⁸⁹⁰ Сара Кофман, „Ниче и метафора” у *Градац*, број 152–153, година 30, 2004, стр. 134.

Нову перспективу погледу на метафору Ниче је отворио на начин на који то метафора – уколико није дуговечна Аристотелова – захтева. Отворио ју је *причом*. Тачније, *басном* о „досетљивим животињама”⁸⁹¹ које су на једној *звезди*, у „неком забаченом углу васељене [...] изумеле сазнавање”⁸⁹².

Био је то најохотији и најлажљивији минут „светске повести”, али био је то ипак само један минут. Једва је минуло неколико дахова природе и звезда је утрнула: досетљиве животиње морале су да угину. – Такву је басну неко могао да измисли, не успевши ипак да илуструје колико је јадан, пун сенки и пролазан, колико је бесциљан и произвољан људски интелект у окриљу природе.⁸⁹³

Досетљиве животиње ни по чему нису биле изузетне. Односно, ни по чему нису изузетне. Иако се њихов крај зна, тај се крај ипак догодио само у причи. Досетљиве животиње су живе – *неколико дахова природе* још увек траје и *звезда* још није *утрнула*. Зато се о способностима досетљивих животиња, односно, људи – о њиховој моћи сазнања и њиховом интелекту – говори у садашњем времену.

Како: „Нема ничег толико безначајног и незнатног у природи што се не би, прожето малим дахом те снаге сазнавања, одмах надувало попут мешине”,⁸⁹⁴ јасно је да је човек, и *безначајан* и *незнатан*, захваљујући *снази сазнавања* (захваљујући свом интелекту) стекао изврнуту представу о властитој важности. Док верује у то да се у њему „стожери света окрећу”,⁸⁹⁵ његов интелект, заправо, демонстрира своју главну снагу. Моћ *прерушавања*. Произвођења *илузија* које треба да га заштите од истине. Јер човек, заправо, за истином не *жуди*. Он *жуди* за њеним „пријатним, животоносним последицама”,⁸⁹⁶ док је „према чистом беспоследичном сазнању [...] равнодушан, чак је непријатељски расположен према можда штетним и разорним истинама”.⁸⁹⁷

Шта заправо зна човек о себи? Да ли је уопште способан и да само једном себе потпуно сагледа, као у неком осветљеном излогу. Не прећуткује ли му природа већину од свега, чак и о његовом телу, да би га задржала подаље од кривудавог сплета његових прева, брзог струјања крви, упредених дрхтаја мишића, и заточила у горду опсенарску свест?⁸⁹⁸

Иако истини није склон, човек постоји „друштвено и у мноштву”,⁸⁹⁹ а за такво постојање било је неопходно да се *утврди* истина, односно, да се *изуми* „једнообразно важећа и обавезна ознака ствари”.⁹⁰⁰

И управо ту – између *истине* и *једнообразно важеће* и *обавезне ознаке ствари* – Ниче је отворио простор за другачије разумевање метафоре.

⁸⁹¹ Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр. 74.

⁸⁹² Исто;

⁸⁹³ Исто;

⁸⁹⁴ Исто;

⁸⁹⁵ Исто;

⁸⁹⁶ Исто, стр. 76.

⁸⁹⁷ Исто, стр. 77.

⁸⁹⁸ Исто, стр. 75–76.

⁸⁹⁹ Исто, стр. 76.

⁹⁰⁰ Исто;

Стављени један крај другог, различити језици показују да се преко речи никада не доспева до истине ни до адекватног израза,⁹⁰¹ јер иначе не би ни било толико језика.⁹⁰² „Ствар по себи” (била би то управо чиста беспоследица истина), чак и за обликоваоца језика, потпуно је недокучива и не заслужује напор који изискује.⁹⁰³

Ако се преко речи никад не доспева до истине, до чега се доспева?

До одговора је Ниче, „уметник мишљења”,⁹⁰⁴ уметник *целовитости на рубу*⁹⁰⁵ – дошао постављајући питање:⁹⁰⁶ „Шта је реч?”⁹⁰⁷

„Звучни приказ нервнoг надражаја”.⁹⁰⁸ Реч је, читамо, *пренос*,⁹⁰⁹ односно, *метафора*. Тачније, у питању су два преноса, односно, две метафоре.

Нервни надражај најпре пренети у слику! Прва метафора. Слика се потом изнова уобличава у глас! Друга метафора. И сваки пут потпуни скок из једне, усред које је, у сасвим другу и нову сферу.⁹¹⁰

Метафора, дакле, излази из Аристотелове скупине *необичних речи*⁹¹¹ – речи које треба користити као додатак дикцији како она не би била „обична и банална”,⁹¹² али користити их

⁹⁰¹ Код Платона, Сократ у разговору са Кратилом каже: „Али чекај, Зевса ти: зар се не сложисмо у неколико махова да су називи, ако су добро дати, слични ономе што као називи означавају и да су слике ствари.” Платон, *О језику и сазнању*, Издавачко предузеће „Рад”, Београд, 1977.

⁹⁰² Четрдесет три године после Ничеа, 1916, у делу *Курс опште лингвистике*, Фердинанд де Сосир говори о томе да је веза између *означитеља* и *означеног* (који чине *знак*) арбитарна, односно, да је последица друштвеног договора, а не иманентних разлога. Доказ је чињеница да постоји више језика, самим тим и више различитих означитеља који значе исто. Такође, арбитарна је и веза између знака као целине и оног на шта се знак односи, на шта реферише. „Сваки знак сустава посједује значење једино по томе што се разликује од свих осталих знакова. Ријеч ’бор’ нема значење ’по себи’, него по томе што није ’бок’, ’бол’ или ’рок’. Није важно како се мијења означитељ, уз увјет да се увијек разликује од свих осталих означитеља. Можемо га изговарати на разне начине, уз увјет да задржимо темељну разлику. ’Језик је сустав чистих разлика’, каже De Saussure.” Terry Eagleton, *Књижевна теорија*, претходно наведено, стр. 111.

⁹⁰³ Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр. 77.

⁹⁰⁴ „Ниче се, на почетку XXI столећа, појављује као име за уметност мишљења.” Новица Милић, „Ниче – уметник мишљења” у: *Градац*, број 152–153, година 30, 2004, стр. 5.

⁹⁰⁵ За Ничеово дело Новица Милић је рекао да би можда „тачније било казати да је то целовитост на рубу”. Наведено према: Новица Милић, „Ниче – уметник мишљења”, претходно наведено, стр. 5.

⁹⁰⁶ Фридрих Ниче поставио је прво питање *разлике*, којим се искушава западна филозофска традиција (фа)логоцентризма, односно, метафизике присуства.

Више о *теоријама разлике* видети у: Terry Eagleton, *Књижевна теорија*, превела Миа Перван-Плавец, SNL, Загреб, 1987; David Macey, *Critical Theory*, Penguin Books, London, 2001; Кетрин Белси, *Постструктурализам*, превео Зоран Милутиновић, Службени гласник, Београд, 2010; Зденко Лешиић, *Нова читања / Постструктуралистичка читанка*, Вуубоок, Сарајево, 2003; Новица Милић, *А, В, С деконструкције*, Народна књига / Алфа, Београд, 1997; Новица Милић, *Предавања о читању*, Народна књига / Алфа, Београд, 2000; Понатан Калер, *Теорија књижевности*, превео Драган Илић, Службени гласник, Београд, 2009; Кристофер Норис, *Деконструкција / Крај метафизике и ново мишљење – од Ничеа до Дериде*, превела Јасмина Миличевић, Нолит, Београд, 1990; *Књижевна реторика*, приредио: Миодраг Радовић, Службени гласник, Београд, 2008. и др.

⁹⁰⁷ Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр. 77.

⁹⁰⁸ Исто;

⁹⁰⁹ „Какви произвољни преноси!” Наведено према: Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр. 77.

⁹¹⁰ Исто, стр. 77–78.

⁹¹¹ „[...] необичном ријечи називам туђицу, метафору, проширеницу и све што одступа од стандардне дикције.” Аристотел, *О пјесничком умијећу*, претходно наведено, стр. 45–46.

⁹¹² Исто, стр. 46.

умерено⁹¹³ да не би постала нејасна. *Пренос* који метафора подразумева није више *пренос назива с предмета који означава на неки други*,⁹¹⁴ већ је пренос *из једне у сасвим другу и нову сферу*.

То што метафора престаје да буде *додатак* и постаје *пренос из једне у сасвим другу и нову сферу*, то значи да се метафора, према Ничеу, много дубље, заправо најдубље тиче језика. Тиче га се толико, или тако, да без њеног „утицаја” није ни (Аристотелов) језички нуклеус – *појам*.

Пренос *нервног надражаја у слику* (прва метафора), а потом *слике у глас* (друга метафора) – јесте, рекао је Ниче, „ако не мајка, ипак баба сваког појма”.⁹¹⁵ Међутим, у појму та метафоричка природа је *очврсла, укрутила се*.⁹¹⁶

Веза између „нервног надражаја”⁹¹⁷ и *произведене слике*⁹¹⁸ није „строго каузална”.⁹¹⁹ Произведена слика није „једина, нужна”.⁹²⁰ *Једином и нужном* постаје само зато што је „репродукована милион пута и наслеђивана кроз многа поколења”.⁹²¹ Само зато што се „појављује у целом човечанству сваки пут истим поводом”.⁹²²

Уместо тога да буде мисао о бити предмета, код Ничеа је појам постао „талог неке метафоре”.⁹²³ Као такав, као *талог*, он више није опште које важи за свако појединачно, већ је опште у ком је оно појединачно, *индивидуално, специфично* изгубљено. У ком је *поистовећено неистоветно*.

Сваки појам настаје поистовећивањем неистоветног. Тако је извесно да неки лист никада није сасвим исти са неким другим, извесно је да је појам лист био образован захваљујући слободном испуштању индивидуалних разлика, заборау специфичних обележја, и као такав побуђује представу као да у природи, мимо лишћа, постоји „лист” попут праоблика према којем је све лишће саткано, исцртано, опсечено, обојено, намрешкано, насликано, али неуким рукама тако да ниједан примерак није испао тачно и веродостојно по прилици праоблика.⁹²⁴

На тим *очврслим и укрућеним* метафорама, на метафорама *похабаним*⁹²⁵ и без *чулне снаге*,⁹²⁶ на *произведеним сликама* које нису нужне али се непрекидно понављају, на општем које важи за мноштво појединачног зато што се појединачно у њему изгубило, на узоритом

⁹¹³ „[...] умјереност је пак заједничка потреба свију врста дикције.” Аристотел, *О пјесничком умијећу*, претходно наведено, стр. 46–47.

⁹¹⁴ „Метафора је пријенос назива с предмета који означава на неки други [...]” Наведено према: Аристотел, *О пјесничком умијећу*, претходно наведено, стр. 43.

⁹¹⁵ Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр. 80.

⁹¹⁶ „[...] очвршћавање и укрућивање неке метафоре [...]” Наведено према: Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр. 83.

⁹¹⁷ Исто;

⁹¹⁸ „[...] спрега нервног надражаја с произведеном сликом [...]” Наведено према: Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр. 83.

⁹¹⁹ Исто;

⁹²⁰ Исто;

⁹²¹ Исто;

⁹²² Исто;

⁹²³ Исто, стр. 80.

⁹²⁴ Исто, стр. 78–79.

⁹²⁵ „[...] истине су илузије за које смо заборавили шта су, метафоре, похабане [...]” Наведено према: Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр. 79.

⁹²⁶ Метафоре „са изгубљеном чулном снагом.” Наведено према: Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр. 79.

праоблику ком ниједан *примерак* не одговара – на појмовима, на „појмовном здању”,⁹²⁷ рекао је Ниче, „изворно ради [...] језик, а касније наука”.^{928. 929}

Као што пчела истовремено гради саће и то саће испуњава медом, тако и наука без застоја ради на том великом колумбаријуму појмова, гробници интуиција, и дограђује све новије и више спратове, подупире, чисти, обнавља старо саће, особито се трудећи да своју грађевину накрца до чудовишности и у њој уредно размести цео емпиријски, то јест антропоморфни свет.⁹³⁰

У *саћу* од појмова, *саћу* које непрекидно расте и у које се смешта свет обликован тако да у *саће* стане,⁹³¹ човек може да живи „с неким спокојем, сигурношћу и консеквенцијом”⁹³² само захваљујући *забораву*.⁹³³ Забораву да је „уметничко-стваралачки субјект”.⁹³⁴ Да је субјект који *гради* метафоре (и „троши” их градећи појмове).

Ако би човек, рекао је Ниче, „ма и за трен могао да изиђе изван тамничких зидова [...] вере” у то „да је *ово* сунце, *овај* прозор, *овај* сто истина по себи”,⁹³⁵ „намах би било свршено с његовом самосвешћу”.⁹³⁶

Тај *излазак*, излазак захваљујући ком свест може да промисли себе на другачији начин, јесте могућ. Могућ захваљујући *нагону* – *фундаменталном*, самим тим незаустављивом и, док је човека, неуништивом. Реч је *нагону* за *стварањем метафора*.

Нагон да се образују метафоре, тај фундаментални нагон човеков који се ниједног тренутка не може занемарити, јер би се тиме занемарио сам човек, градећи за себе као утврђење од својих испарљивих производа, појмова, један правилни, строги и нови свет, на тај начин уистину није укроћен и једва да је спутан.⁹³⁷

Нагон за стварањем метафора реализује се у *уметности*.

⁹²⁷ Исто, стр. 84.

⁹²⁸ Исто;

⁹²⁹ Када Демјан Лавренгјевич Паркинсон (у роману *Успон и пад Паркинсонове болести* Светислава Басаре) пише о томе да не постоје две исте болести (да хепатитис Акакија Давидовича и хепатитис Давида Акакјевича нису исти); о томе да наука не представља „истраживање већ произвођење 'објективног'” и да није „тумачење него презентација реалности”; о томе да ми „не опажамо артифицијелност актуелне слике света из простог разлога што смо по природи ствари заборавили да је она *научена*, јер смо је – као и језик, спонтано прихватили током одрастања” – он се, заправо, позива на наведене Ничеове идеје, односно, те идеје „призива”. Наведено према Светислав Басара, *Успон и пад Паркинсонове болести*, претходно наведено, стр. 234.

⁹³⁰ Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр. 84–85.

⁹³¹ Човек, рекао је Ниче, сам задаје дефиниције, а онда под те *истине* подводи стварност. Као пример, Ниче је узео дефиницију сисара. Напазећи да је камила сисар, човек је „обелоданио истину али са ограниченом вредношћу”. Он је, заправо, *истражио* „само преображај света у људима”. Наведено према: Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр. 81.

⁹³² Исто, стр. 82.

⁹³³ „Заборав није просто брисање у времену, већ производ померања перспективе.” Сара Кофман, „Ниче и метафора”, претходно наведено, стр. 135.

⁹³⁴ Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, стр. 82.

⁹³⁵ Исто;

⁹³⁶ Исто;

⁹³⁷ Исто, стр. 85.

Он⁹³⁸ трага за новим подручјем свога деловања и другим речним коритом и налази их у миту, нарочито у уметности.⁹³⁹

У књижевности најпре, закључићемо, јер се у њој метафоре (*писањем*) мисле. У њој се појам може освестити као *очврсла, укрућена, услужена* метафора. Књижевност је у стању да у питање стави *праоблик*. Да не *поистовећује, изједначава* различито, већ да *разлику* афирмише. Да, како је рекао Ниче, „искида ту појмовну пређу”.⁹⁴⁰ *Искида* је тако што ће уместо *произведене слике* која се непрекидно, кроз много покољења понавља – вратити *ужарену и течну изворну масу слика*.⁹⁴¹ Тако што ће уместо метафоре *похабане* и без *чулне снаге* створити метафору која је „из интуиције”,⁹⁴² „индивидуална и без себи сличне”,⁹⁴³ због чега може да „измакне сваком рубрицирању”.^{944, 945}

Следећи Ничеа, болест, дакле, не може не бити метафора. Питање је само којој од две врсте припада.

Кад је своје *дословно (централно) значење*, и кад је своје *фигуративно значење* (резултат *поређења* и уочене *сличности* у *несличном* односно *различитом*), кад има *појмову вредност* – болест је метафора која је *изгубила чулну снагу*. Метафора која је *очврсла, похабала се, укрутила*, постала *ислужена*.

С друге стране, кад представља *пренос*, не у сфери *познатог* и не по принципу *сличности*, већ пренос у *непознато, у разлику, у ужарену и течну изворну масу слика* – када је онаква каква је у романима *Излет на пучину, Чаробни брег, Мутна и крвава, Прољећа Ивана Галеба, Куга, Данас је среда, Успон и пад Паркинсонове болести* – болест припада другој врсти метафора. Тад је *метафора из интуиције*. Метафора *без себи сличне* јер себи није *једнака*, већ је у себи *различита*. Метафора која може да *измакне сваком рубрицирању*.

У анализираним романима, болест – *метафора из интуиције* – *ислуженим метафорама* болести, односно, *појмовима* измицала је оним без чега су *ислужене метафоре* – захваљујући *поистовећивању неустоветног, испуштању индивидуалних разлика* и *забораву специфичних обележја* – остале. Измицала је својом *жељом*.⁹⁴⁶ Жељом која није „жеља-мањак,

⁹³⁸ Нагон за стварањем метафора.

⁹³⁹ Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр.85.

⁹⁴⁰ Исто;

⁹⁴¹ „Само заборавом тог примитивног света метафора, само очвршћавањем и укрупњавањем ужарене и течне изворне масе слика која извире из исконске способности људске уобразиље [...]” Наведено према: Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр. 82.

⁹⁴² Исто, стр. 80.

⁹⁴³ Исто;

⁹⁴⁴ Исто;

⁹⁴⁵ Књижевност, рекао је Ниче, кроз причу коју *измишља* говори *истину*: „у облику лажи, истину на најопштији начин”. Она „претреса, дакле, *привид као привид*, дакле управо *неће* да обмањује, *истинита је*.” Наведено према: Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, претходно наведено, стр. 93–94.

Више година касније Поле де Ман ће рећи нешто слично: „књижевна дјела [...] у одређеном смислу обмањују мање него други облици дискурса, јер имплицитно признају свој реторички статус – чињеницу да је оно што говоре различито од оног што чине, да све њихове тврдње о спознаји функционирају помоћу фигуративних структура које их чине вишезначним и неодређеним.” Наведено према: Terry Eagleton, *Књижевна теорија*, претходно наведено, стр. 159.

⁹⁴⁶ „Спавати је жеља. Шетати је жеља. Слушати музику, или пак правити музику, или писати, све су то жеље. Пролеће и зима су жеље. И старост је жеља. Чак и смрт.” Ако је све наведено, онда је и болест. Наведено према: Жил Делез, Клер Парне, *Дијалози*, претходно наведено, стр. 120.

већ [...] пуноћа, кретање”.⁹⁴⁷ Жељом која „измиче кроз сва устројства, дотиче све сегменте не затварајући се ни у један”.⁹⁴⁸

Та жеља јемац је *здравља* болести. Кад је болест „болесна” тако да у њој нема здравља, она тад не *жели*. Не жели зато што не може – *истрошена* је, *укрућена*, без *чулне снаге*. Тад није кадра да сама, *из себе* постане *догађај*, већ постаје *узроком* догађаја или њиховом *последницом*, постаје најкраћи пут до смрти.

Међутим, кад болест *жели*, када је здрава, она тад *појмовну пређу* (*пређу* исткану од *истрошених метафора*) кида.⁹⁴⁹ Кида је на путу *напрати*, *линијама* које повлачи уместо да ставља *тачке*.⁹⁵⁰ Кида бивајући *издајником* за „свет доминантних значења и успостављеног поретка”.⁹⁵¹ Кида тако да *пређа* у сваком роману на другом месту пуца. Пуца док болест испловљава на *пучину*, док чека *нову реч*, док траје из *дубина* приче што се прича за вечност, док игра своју *карневалску игру*, док се повлачи тамо одакле се *враћа*, док остаје без *оца* и без *смрти*.

Док *пређа* исткана од *истрошених метафора* под *жељом* болести пуца, болест као *метафора из инутиције* живи. Живи на *ивици*, на *руб*у језика. Живи *иста* као *разлика*. Живи *незамењива* (тумачењем) и *неисцрпљива* (тумачењима). Живи у *тишини* што се *ослушкује*. Живи *здрава*.

Са искуством (*образовног*) пута⁹⁵² који је болест кроз тумачене романе исписала, откривајући: властиту везу с језиком, везе које из језика прави од ње оболео (оболела), моћи које има само уколико се језик пита – болести би ваљало прићи још једном. Прићи из питања која би могла бити уводна, прва која се постављају, јер крај потраге за болешћу и не треба да буде ништа друго до почетак потраге за њом. Зашто болест у књижевности тражимо кад је на *јави* не ишчекујемо? Зашто је у књижевности желимо кад се на *јави* од ње штитимо, трпимо је, од ње се лечимо? Зашто је у књижевности заборав не *лови*, док је на *јави*, кад год се може, она његов *плен*?

Болест нам у књижевности треба (можда баш) зато што нам нигде другде не треба. Не треба, а ту је – као вечна претња здрављу.⁹⁵³ Претња која непрекидно дише за вратом. Претња у свакој фази животног пута. Претња за коју знамо и осећамо да нам ради више него што то успостављена *дијагноза* каже. Због тога (што *дише* и *прети*), болест не може да *не буде* темом. У исто време, и из истих разлога, болест не може да *постане* темом. Не, зато што све оно што болест *може* – а то што *може*, то је чини је *вечном* – не стаје у *основну, главну мисао*⁹⁵⁴ о њој. *Основна, главна мисао* о болести (чија год она била),⁹⁵⁵ болест (ону која прети вечно) сваки

⁹⁴⁷ Жил Делаз, Феликс Гатари, *Кафка*, претходно наведено, стр. 99.

⁹⁴⁸ Исто, стр. 107.

⁹⁴⁹ *Пређу* унутар које је болест *нездром стање организма изазвано поремећајем његових животних функција; нездром, поремећено стање духа; нездром, поремећено стање у некој друштвеној области* или било која о њој позната метафора сличности.

⁹⁵⁰ „Мислити, у стварима, међу стварима, управо то значи правити ризом, а не корен, *направити линију, а не тачку*.” Наведено према: Жил Делаз, Клер Парне, *Дијалози*, претходно наведено, стр. 39.

⁹⁵¹ Исто, стр. 57.

⁹⁵² Болест је кроз наведене романе „поучавала” читаоца за себе као књижевну тему.

⁹⁵³ Здрављу тела, психе, друштва.

⁹⁵⁴ Тема је „основна, главна мисао расправе, говора, уметничког дела и сл.” Наведено према: *Речник српског језика*, претходно наведено, стр. 1286.

⁹⁵⁵ *Основну, главну мисао о болести* некад каже лекар, некад духовник, некад пријатељ, некад сапатник, али некад болесник сам себи јер он зна да такве мисли нема.

пут „промаши”, а тишина која остане пошто мисао о болести болест промаши – боли као властита *немоћ*.

И зато књижевност – да би болест могла постати темом. Да би могла бити не *основна*, *главна мисао*, већ „предмет који треба писмено обрадити”.⁹⁵⁶ Тек тад – кад се читалац и болест „нађу” на месту које не могу напустити, кад се сусретну у језику – читалац може да изађе из *заграда*⁹⁵⁷ у које је као пацијент стављен, да покуша да болест *ухвати* у оном што болест *може*, односно *жели*⁹⁵⁸ и да, на крају, од ње *чује* оно што о њој не може *рећи*. Јер болест, иако (на *јави*) не престаје да буде *претња*, читаоцу нуди оно што нема а од ње му (или *из ње* му) треба. Здравље. А да би му то могла дати, њој самој мора бити дата могућност да буде *здрава* – весела попут Еуфрасине⁹⁵⁹ и лековита попут папрати.

Болести се здравље враћа у *језику*, тако што од *истрашене* постаје *метафора из интуиције*. Тако што читалац од *објекта* (оног ко болест трпи) постаје *субјект*. Не субјект који од болести прави објект (јер читалац, кад болест тражи у оном што болест *може*, односно, *жели*, он болест не „затвара” у простор њене *једнозначности*, напротив, прати је како ту *једнозначност оспорава*), већ субјект који се са болешћу (као субјектом) *игра*.⁹⁶⁰ Субјект који јој говори да *да*⁹⁶¹ би њено *да*⁹⁶² чуо.

Треба зато слушати и ослушкивати, а не више гледати или се огледати.

Тако рећи ваља затворити очи како би се ослушнуло и тамо где се једва чује.⁹⁶³

То *да* које се од болести чује, то је њен „безвучни глас”.⁹⁶⁴ Онај који до читаоца допре⁹⁶⁵ пошто болест направи *излет на пучину*. Пошто му за њу затреба *нова реч*. Пошто узмакне на путу *напрати*. Пошто отвори *дневник* са болничке маргине. Пошто се представи без *оца* (творца) и *смрти* као свог свршетка. Пошто се повуче у *јазбину* из које се са *пацовима* враћа. Пошто се сва преточи у *жудњу за последњим дахом и угушењем*. Пошто из ње крене *ужарена*

⁹⁵⁶ Друго значење појма *тема*. Наведено према: *Речник српског језика*, претходно наведено, стр. 1286.

⁹⁵⁷ „Парадоксално, пацијент је у односу са оним од чега болује само спољна чињеница; медицинско ишчитавање треба да га узме у обзир само да би га ставило у заграду.” Мишел Фуко, *Рађање клинике / Археологија медицинског опажања*, превела Оља Петронић, Mediterran Publishing, Нови Сад, 2009, стр. 26.

⁹⁵⁸ Болест *може* све што *жели*. Она *може* из своје *жеље*.

⁹⁵⁹ О називу брода *Еуфрасина* као језичком симптому болести било је речи у првом поглављу „Болест као излет на пучину”.

⁹⁶⁰ Johan Huizinga, *Homo Ludens / A Study of the Play-Element in Culture*, Routledge & Kegan Paul, London, Boston and Henle, 1980, p. 3.

Та игра подразумева стање специфичног *задовољства*, *уживања*, онога што подразумева непреводиво *fun* о ком је аутор говорио. „Ниједан мени познат савремени језик нема тачан еквивалент енглеском *fun*” (“No other modern language known to me has the exact equivalent of the English *fun*”). *Задовољство (fun)* игре „одолева свакој анализи, свакој логичкој интерпретацији. Као концепт, не може бити сведен ни на једну другу менталну категорију” (“resists all analysis, all logical interpretation. As a concept, it cannot be reduced to any other mental category”).

⁹⁶¹ Жак Дерида, *Уликс грамофон / Да-говор код Џојса*, превела Александра Манчић Милић, Рад, Београд, стр. 51 и 54.

О том *да* Дерида је рекао: „[...] ’да’ ’старије’ него што је питање ’шта је?’ јер га оно претпоставља, једно ’да’ ’старије’ од Знања”.

„Дакле, уверен сам, да, и у класичном филозофском коду речено, *да* је трансцендентално стање сваке перформативне димензије. Обећање, заклетва, наредба, обавезивање, увек подразумевају једно *да*, *потписујем*.”

⁹⁶² „Ако је песништво једно значајно *Да* – које се унапред саглашава са свим сусретима, свим читањима, ма колико она била парцијална, погрешна, пресудно је да су нова и да своју иновативност доказују новим *Да* за друге сусрете [...]” Новица Милић, „Неколико општих места о Дериди, уз пар речи за Џојса”, поговор у: Жак Дерида, *Уликс грамофон / Да-говор код Џојса*, претходно наведено, стр. 74.

⁹⁶³ Новица Милић, *Песништа*, претходно наведено, стр.17.

⁹⁶⁴ Мартин Хајдегер, *На путу к језику*, претходно наведено, стр. 254.

⁹⁶⁵ Пошто читалац пређе „пут ка језику као језику најдужи који можемо да замислимо... Не само најдужи него и омеђан препрекама које искрсавају из самог језика чим покушамо да – не гледајући са стране – размишљањем продremo у оно што припада језику”. Мартин Хајдегер, *На путу к језику*, претходно наведено, стр. 240.

и течна изворна маса слика. Пошто се уместо разлике између једнаког (између различитих примера болести које су или нездравом стање организма изазвано поремећајем његових животних функција или нездравом, поремећено стање духа или нездравом, поремећено стање у некој друштвеној области), разлика открије у истом (болести). Пошто се то исто које је разлика – у читању болести догоди.⁹⁶⁶

Тај безвучни глас болести – то је тишина. Она за коју је Хајдегер рекао да „ни у ком случају није само безгласје”.⁹⁶⁷ За разлику од свакодневног језика,⁹⁶⁸ који је „заборављена и стога искоришћена песма из које једва да још одзвања некакво звање”,⁹⁶⁹ док се „догађа разлика”⁹⁷⁰ (а она се догађа у болести као метафори која је чулну снагу повратила), језик, открио је Хајдегер, „говори као бруј тишине.”⁹⁷¹

Циљ потраге за болешћу (циљ игре са њом) јесте бруј. Доспети до ивице, до руба са ког се он чује. Не зато што се на рубу догађа катарзичко⁹⁷² ослобађање (од осећања страха (и сажаљења). Страх (и сажаљење) нису ништа друго до однос према болести на јави (природан, разумљив страх од бола, од краја, од неизвесности), а читалац, трагајући за њом у књижевности, пратећи је на путу *напрати*, не остаје у оном што о болести и себи *зна*.⁹⁷³ Он се од страха не чисти, нити страх чисти до праве *мере*, до његове *есециције*. Трагајући за болешћу, читалац не *траје* у страху док се страха не ослободи. Трагање је кретање, кретање из жеље да се стигне најдаље што се може стићи. Да се стигне тамо где само књижевност може одвести. Тамо где ће болест *вратити* оно што јој је *дато*. Вратити *здравље* својом тишином.

Док послушује њен бруј, читалац за собом оставља улогу *пацијента* и болест као *нездравом стање* (тела, духа, друштва). *Испред, иза, око* њега нема ничег другог до језика. Језика који ни *он* ни *она* не могу да напусте. Слушајући од болести оно што о болести не може рећи, читалац уместо немоћи да тишину *изговори* осећа моћ да је *понови*. Да понови (читајући) једину *вечност* о којој жив може сведочити. Вечност *расплетеног* из *чвора нездравог*. Док за *тишину* болести, на *пучини* књижевности, тражи *нову реч*,⁹⁷⁴ читалац осећа *радост*,⁹⁷⁵ најбоље

⁹⁶⁶ На то *пошто* Фуко указује говорећи о *лудилу* – „дело отвара једну празнину, једно време ћутања, једно питање без одговора, оно изазива један неизмириви расцеп у којем је свет принуђен да се преиспита”. Мишел Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, Mediterran Publishing, Нови Сад, 2013, стр. 58.

⁹⁶⁷ Мартин Хајдегер, *На путу к језику*, претходно наведено, стр. 25.

⁹⁶⁸ У студији *Рађање клинике / Археологија медицинског опажања* Мишел Фуко је навео: „доба разума [...] нас неумољиво држи на дистанци од изворног језика [...] Да ли је стога кобно то што реч не знамо да употребљавамо другачије него за коментарисање?” Мишел Фуко, *Рађање клинике / Археологија медицинског опажања*, претходно наведено, стр. 16.

⁹⁶⁹ Мартин Хајдегер, *На путу к језику*, претходно наведено, стр. 27.

⁹⁷⁰ Исто, стр. 26.

⁹⁷¹ Исто;

⁹⁷² Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, The University of North Carolina Press Chapel Hill, London, 1986, p.168, 171. Аристотел је у *Поетици* много већи значај дао „структури и организацији” (“structure and organisation”) драмске радње (фабули) „него емоцијама које је она кадра да изазове код своје публике” (“than on the emotions which it is capable of arousing in its audience”). С тога: „Сажаљење и страх треба разумети у оквиру кохерентне трагичке радње” (“Pity and fear need to be comprehended within the framework of a coherent tragic action”).

С обзиром на то да је тежиште Аристотеловог интересовања било на фабули трагедије, а не на *катарзи* (*katharsis*), тумачења идеје катарзе има више. Најрелеватнија су: *медицинско тумачење*, *етичко* или *морално тумачење*, *структурално тумачење*, *интелектуално тумачење*. Катарза може бити очишћење од осећања сажаљења и страха; прочишћење тих осећања како би била сведена на праву меру; развој радње који радњу прочишћава од моралне окаљаности како би гледалац могао да осети сажаљење и страх; очишћење од емпиријских наслага услед чега се гледалац дистанцира од стварних осећања сажаљења и страха и доживљава их у њиховој суштини.

⁹⁷³ Метафоре су „нарочит облик самозаборава [...]” Наведено према: Михајло Пантић, *Приче о писцима*, Архипелаг, Београд, 2021, стр. 67.

⁹⁷⁴ Из *курзива* се чује Бартово: „[...] *курзивност*. Нека писмо трчи!” Ролан Барт, *Задовољство у тексту & Варијације о писму*, превео Јовица Аћин, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 70.

⁹⁷⁵ Ролан Барт говори о *задовољству* (*le plaisir*): „Задовољство у тексту јесте тренутак када ће моје тело следити сопствене идеје – јер моје тело нема исте идеје као ја.” Ролан Барт, *Задовољство у тексту & Варијације о писму*, претходно наведено, стр. 109.

од здравља. Радост због које је у потрагу за болешћу кренуо. Радост која значи да је нашао оно чему се ни у сну није могао надати.⁹⁷⁶ У болести здравље – и њено, и своје.

⁹⁷⁶ „Да ли је у болесном свету могућа здрава књижевност – на то питање свако за себе мора тражити одговор. Без изгледа да га заиста, неопозиво, пронађе. Свеједно, ниједно тражење није узалуд. Увек нас, наиме [...] пресретне нешто чему се ни у сну нисмо надали.” Михајло Пантић, *Александријски синдром*, претходно наведено, стр. 198.

Литература

Албахари, Давид, *Данас је среда*, Чаробна књига, Београд, 2017.

Аристотел, *О пјесничком умијећу*, превод и објашњења Здеслав Дукат, Аугуст Цесарец, Загреб, 1983.

Ауербах, Ерих, „У кући де ла Мол”, у: *Mimesis*, уредио Јован Христић, Нолит, Београд, 1978.

Барт, Ролан, *Елементи семиологије*, превео Иван Чоловић, Чигоја, Београд, 2015.

Барт, Ролан, *Задовољство у тексту & Варијације о писму*, превео Јовица Аћин, Службени гласник, Београд, 2010.

Басара, Светислав, *Успон и пад Паркинсонове болести*, Дерета, Београд, 2011.

Бахтин, Михаил, *Проблеми поетике Достојевског*, превела Милица Николић, Zepher Book World, Београд, 2000.

Белси, Кетрин, *Постструктурализам*, превео Зоран Милутиновић, Службени гласник, Београд, 2010.

Бергсон, Анри, *Материја и памћење*, превела Оља Петронић, Федон, Београд, 2013.

Биердсли, Монро, „Метафорични обрт”, у: *Метафора, фигуре и значење*, приредио Леон Којен, Просвета, Београд, 1986.

Блек, Макс, „Метафора” и „Још о метафори”, у: *Метафора, фигуре и значење*, приредио Леон Којен, Просвета, Београд, 1986.

Вишић, Марко, *Антологија старе хеленске лирике*, Октоих, Подгорица, 2000.

Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*, Wordsworth Editions, London, 2012.

Вулф, Вирџинија, *Излет на пучину*, превео Лазар Мацура, Службени гласник, Београд, 2013.

Woolf, Virginia, *The Voyage Out*, <https://www.gutenberg.org/files/144/144-h/144-h.htm#link2HCH0008>

Woolf, Virginia, *Mrs Dalloway*, Wordsworth Editions, London, 2012.

Де Ман, Пол, „Реторика темпоралности”, у: Пол де Ман, *Проблеми модерне критике*, Нолит, Београд, 1975, стр. 236–284.

Де Ман, Пол, „Семиологија и реторика”, у: Мирослав Бекер, *Сувремене књижевне теорије*, Загреб, SNL, 1986, стр. 222–234.

Де Балзак, Оноре, „Предговор Људској комедији”, у: *О реализму*, приредио Света Лукић, Просвета, Београд, 1968.

De Balzac, Honorè, *Avant-Propos de la Comédie*, sd-2.archive-host.com/membres/up/212523840231394720/Paperolles__autres_e_livres/AvantProposBalzac.pdf

Де Балзак, Оноре, *Изгубљене илузије*, превела Јелисавета Марковић, Просвета, Београд, 1961.

Де Балзак, Оноре, *Сјај и беда куртизана*, превео Марко Видојковић, Свјетлост, Сарајево, 1977.

Де Балзак, Оноре, *Чича Горио*, превео др Душан Милачић, „Бранко Ђонович” – Београд, Београд, 1963.

- Де Сосир, Фердинанд, *Курс опште лингвистике*, превела Душанка Точанац Миливојев, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1996.
- Градац*, двоброј посвећен Фридриху Ничеу, уредио Новица Милић, број 152–153, година 30, 2002.
- Делез, Жил, *Разлика и понављање*, превео Иван Миленковић, Федон, Београд, 2009.
- Делез, Жил, *Хладно и окрутно / Представљање Захер-Мазоха*, превела Милица Рашић, Федон, Београд, 2015.
- Делез, Жил и Гатари, Феликс, *Шта је филозофија?*, превела Славица Милетић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1995.
- Делез, Жил и Гатари, Феликс, *Кафка*, превела Славица Милетић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1998.
- Делез, Жил и Гатари, Феликс, *Анти–Едип*, превела Ана Моралић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1990.
- Делез, Жил и Парне, Клер, *Дијалози*, превела Оља Петронић, Федон, Београд, 2009.
- Дерида, Жак, *Уликс грамофон / Да-говор код Џојса*, превела Александра Манчић Милић, Рад, Београд, 1997.
- Десница, Владан, *Прољећа Ивана Галеба*, Нолит, Београд, 1982.
- Дојчиновић-Нешић, Биљана, *Гинокритика*, Књижевно друштво „Свети Сава”, Београд, 1993.
- Дојчиновић, Биљана, *Градови, собе портрети*, Књижевно друштво „Свети Сава”, Београд, 2006.
- Дојчиновић, Биљана, „Излет у срце модернизма”, предговор у: Вирџинија Вулф, *Излет на пучину*, превео Лазар Мацура, Службени гласник, Београд, 2013.
- Дојчиновић, Биљана, *Право сунца – другачији модернизми*, Академска књига, Нови Сад, 2015.
- Дојчиновић, Биљана, *Сусрети у тами / Увод у читање Вирџиније Вулф*, Службени гласник, Београд, 2011.
- Достојевски, Фјодор, *Браћа Карамазови I*, Издавачка радна организација Рад, Београд, 1983
- Ђурић, Милош, *Историја хеленске књижевности*, Издавачко предузеће Народне Републике Србије, Београд, 1951.
- Eagleton, Terry, *Књижевна теорија*, превела Миа Перван-Плавец, SNL, Загреб, 1987.
- Јанковић, Владета, *Именик класичне старине*, Лагуна, Београд, 2019.
- Јанковић, Милица, *Мутна и крвава*, Службени гласник, Београд, 2012.
- Јанковић, Милица, *Мутна и крвава*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1932.
- Калер, Џонатан, *Теорија књижевности*, превео Драган Илић, Службени гласник, Београд, 2009.
- Ками, Албер, *Есеји*, превела Горица Тодосијевић, Paideia, Београд, 2008.
- Ками, Албер, *Куга*, превео Дејан Закић, Контраст, Београд, 2018.
- Camus, Albert, *La Peste*, Gallimard, Paris, 2018.

- Ками, Албер, *Мит о Сизифу*, превела Весна Ињац, Paideia, Београд, 2008.
- Кант, Имануел, *Критика моћи суђења*, превео Никола Поповић, Бигз, Београд, 1975.
- Кафка, Франц, *О греху, патњи, нади и истинском путу*, превео Јовица Аћин, Службени гласник, Београд, 2008.
- Квас, Корнелије, *Истина и поетика*, Академска књига, Нови Сад, 2011.
- Клајн, Иван и Шипка, Милан, *Велики речних страних речи и израза*, Прометеј, Нови Сад, 2008.
- Књижевна реторика*, приредио: Миодраг Радовић, Службени гласник, Београд, 2008.
- Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године*, knjizenstvo.etf.bg.ac.rs/sr/autorke/mi'ica-jankovic
- Којен, Леон, „Два приступа метафори”, у: *Метафора, фигуре и значење*, приредио Леон Којен, Просвета, Београд, 1986. Кристал, Дејвид, *Енциклопедијски речник модерне лингвистике*, превели Иван Клајн и Борис Хлебец, Нолит, Београд, 1988.
- Кофман, Сара, „Ниче и метафора”, у: *Градац*, број 152–153, година 30, 2004.
- Кристева, Јулија, *Невероватна потреба да верујемо*, превео Зоран Миндеровић, Службени гласник, Београд, 2010.
- Лешић, Зденко, *Нова читања / Постструктуралистичка читанка*, Вуџбоок, Сарајево, 2003.
- Лиотар, Жан-Франсоа, *Раскол*, превела Светлана Стојановић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1991.
- Лус, Кенет, „Сигмунд Фројд и контрасексуалност: етиологија и патологија”, у: *Сигмунд Фројд – критичке евалуације: зборник радова поводом 150 година од рођења Сигмунда Фројда*, приредили и превели Дамир Кркобабић, Дејена Аничич и Владимир Тодорић, Карпос, Лозница, 2006.
- Масеу, David, *Critical Theory*, Penguin Books, London, 2001.
- Ман, Томас, *Чаробни брег*, др Милош Ђорђевић и Никола Половина, Београд, 2006.
- Милић, Новица, А, В, С *dekonsstrukcije*, Народна књига / Алфа, Београд, 1997.
- Милић, Новица, „Неколико општих места о Дерида, уз пар речи за Џојса”, поговор у: Жак Дерида, *Уликс грамофон / Да-говор код Џојса*, превела Александра Манчић Милић, Рад, Београд.
- Милић, Новица, *Песништа*, Ков, Вршац, 2001.
- Милић, Новица, *Предавања о читању*, Народна књига / Алфа, Београд, 2000.
- Новица Милић, „Ниче – уметник мишњења” у: *Градац*, број 152–153, година 30, 2004.
- Милић, Новица, *Случај Ниче / Филозофија и телепатија*, Рад, Београд, 1997.
- Милутиновић, Зоран, *Сусрет на трећем месту*, Геопоетика, Београд, 2006.
- Ниче, Фридрих, *Књига о филозофу*, превео Јовица Аћин, Графос, Београд, 1984.
- Нова реалност из сопствене собе: књижевно стваралаштво Милице Јанковић*, уредиле Биљана Дојчиновић, Јелена Милинковић и Милена Родић, Народна библиотека „Вук Караџић” и Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Велико Градиште, Београд, 2015.

- Норис, Кристофер, *Деконструкција / Крај метафизике и ново мишљење – од Ничеа до Дериде*, превела Јасмина Миличевић, Нолит, Београд, 1990.
- Општа енциклопедија*, Београд, Просвета, Београд, 1978.
- Пантић, Михајло, *Александријски синдром 5*, Академска књига, Нови Сад, 2021.
- Пантић, Михајло, *Приче о писцима*, Архипелаг, Београд, 2021.
- Платон, *Држава*, превели Албин Вилхар и Бранко Павловић, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1976.
- Платон, *Ијон, Гозба, Федар*, превод и напомене др Милош Н. Ђурић, Култура, Београд, 1970.
- Платон, *О језику и сазнању*, превели Ксенија Марицки Гађански и Иван Гађански, Издавачко предузеће „Рад”, Београд, 1977.
- Поповић, Тања, *Речник књижевних термина*, Логос Арт, Београд, 2010.
- Принс, Џералд, *Наратолошки речник*, превела Брана Миладинов, Службени гласник, Београд, 2011.
- Путанец, Валентин, *Француско-хрватски рјечник*, Школска књига, Загреб, 2003.
- Реба, Јована, „Преображај прозе за госпођице – повест Милице Јанковић”, у: Милица Јанковић, *Мутна и крвава*, Службени гласник, Београд, 2012.
- Речник српског језика*, Матица српска, Нови Сад, 2011.
- Речник књижевних термина*, уредио Драгиша Живковић, Институт за књижевност и уметност, Романов, Бањалука, 2001.
- Ричардс, А. А., „О метафори”, у: *Метафора, фигуре и значење*, приредио Леон Којен, Просвета, Београд, 1986.
- Роберт, Гревс, *Грчки митови*, превео Бобан Веин, Фамилет, Београд, 2008.
- Роберт, Гревс, *Грчки митови*, превела Гордана Митриновић, Нолит, Београд, 1974.
- Сонтаг, Сузан, *Болест као метафора*, превео Зоран Миндеровић, Рад, Београд, 1983.
- Sontag, Susan, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, <https://books.apple.com/us/book/illness-as-metaphor-and-aids-and-its-metaphors/id707372440>
- Стојановић, Драган, „Јас живота и јас смрти”, поговор у: Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, Нолит, Београд, 1982.
- Стојановић, Драган, *Парадоксални класик Томас Ман*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.
- Требјешанин, Жарко, *Речник психоанализе*, Завод за уџбенике Београд, Београд, 2012. Фридлендер, Г. М., „Александар Пушкин: Елегија”, у: *Уметност тумачења поезије*, приредили Драган Недељковић и Миодраг Радовић, Нолит, Београд, 1979.
- Фројд, Сигмунд, *Психоанализа и телепатија*, превео Јовица Аћин, Графос, Београд, 1990.
- Фуко, Мишел, *Археологија знања*, превео Младен Козомара, Плато, Београд, 1998.
- Фуко, Мишел, *Историја лудила у доба класицизма*, превела Јелена Стакић, Mediterran Publishing, Нови Сад, 2013.
- Фуко, Мишел, *Моћ/знање*, превела Оља Петронић, Mediterran Publishing, Нови Сад, 2012.

- Фуко, Мишел, *Надирати и кажњавати / Настанак затвора*, превела Ана А. Јовановић, Издавачка књижарница Зорана Стојановиће, Нови Сад, 1997.
- Фуко, Мишел, *Рађање клинике / Археологија медицинског опажања*, превела Оља Петронић, Mediterran Publishing, Нови Сад, 2009.
- Хајдегер, Мартин, *Битак и време*, превео Милош Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2007.
- Хајдегер, Мартин, *Мишљење и певање*, превео Божидар Зец, Нолит, Београд, 1982.
- Хајдегер, Мартин, *На путу к језику*, превео Божидар Зец, Федон, Београд, 2007.
- Хајдегер, Мартин, *Онтологија / Херменеутика фактичности*, превео Часлав Д. Копривица, Академска књига, Нови Сад, 2007.
- Хајдегер, Мартин, *Шумски путеви*, превео Божидар Зец, Плато, Београд, 2000.
- Halliwel, Stephen, *Aristotle's Poetics*, The University of North Carolina Press Chapel Hill, London, 1986.
- Хомер, *Одисеја*, превео Милош Н. Ђурић, Матица српска, Суботица, 1977.
- Huizinga, Johan, *Homo Ludens / A Study of the Play-Element in Culture*, Routledge & Kegan Paul, London, Boston and Henle, 1980.
- Charpentier, Paul, *Une Maladie Morale: Le mal du siècle*, <http://www.gutenberg.org/ebooks/43389>
- Шлехта, Карл, „Време и живот: Хронологија”, у: *Градац*, број 152–153, година 30, 2004.

Биографија ауторке

Бојана Савовић (1981) рођена је у Београду, где је завршила основну школу и општу гимназију. Дипломирала је на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду. На истој катедри одбранила је мастер тезу „Концепт *постајања* код Кафке / Мислити као женски отеловљени субјект”.

Више година била је уредница у издавачкој кући. Уредила је и лекторисала више рукописа, са енглеског и француског превела неколико књига за децу, писала књижевне приказе, наступала у медијима. У Заводу за вредновање квалитета образовања и васпитања, у оквиру пројеката *Припремање инструмената завршног испита у основном образовању из матерњег језика и математике* и *Развој банке задатака за остваривање завршног испита у основном образовању и васпитању*, радила је као стручни сарадник за предмет Српски језик. Неко време била је саветник за језик у Асоцијацији независних електронских медија. Тренутно је, као филолог, ангажована на више пројеката у области медија и графичке новеле, намењене француском тржишту. Књижевне приказе објавила је у часописима *Поља* и *Књиженство*.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: Бојана Савовић

Број досијеа: 14062/Д

Изјављујем

Да је докторска дисертација под насловом:

„Метафора болести у српском и европском роману XX века”

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

У Београду, _____

Потпис аутора

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Бојана Савовић

Број досијеа: 14062/Д

Студијски програм: Језик, књижевност, култура

Модул: Књижевност

Наслов рада: „Метафора болести у српском и европском роману XX века”

Ментор: проф. др Михајло Пантић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се обавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, _____

Потпис аутора

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић” да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом: „Метафора болести у српском и европском роману XX века”, која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.

Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве.)

У Београду, _____

Потпис аутора
