Diskurs o bolesti u europskom modernističkom romanu: Kamov, Mann, Svevo i Cendrars

Koštal, Andrija

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:860328

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za komparativnu književnost
Odsjek za kroatistiku

Andrija Koštal

DISKURS O BOLESTI U EUROPSKOM MODERNISTIČKOM ROMANU
- Kamov, Mann, Svevo i Cendrars -

DIPLOMSKI RAD

Mentori:
doc. dr. sc. Slaven Jurić, izv. prof.
doc. dr. sc. Tvrtko Vuković, izv. prof.

Zagreb, 2020.

Ima udaraca u životu, tako snažnih… Ne shvaćam!
(Cesar Vallejo, „Crni glasnici“)

Postoje želje povratka, ljubavi, prisustvovanja,
a ima želja da se umre, što zapljuskuje dvjema
rijekama što se susreću, a nikad se neće spojiti.
(Cesar Vallejo, „Zamorni prsteni“)[1]

[1] Cit. prema: Vallejo, Cesar. 2001. *Hodočašće*. Prev. Jordan Jelić. Rijeka: DHK.

Sadržaj

1. Uvod…….1

2. (Anti)metoda……4

3. Thomas Mann: *Čarobna gora*

   3.1. Bolest kao izražaj nesvjesnog…….7

   3.2. Castorpov patološki materijalizam……19

   3.3. Zaključak……...22

4. Janko Polić Kamov: *Isušena kaljuža*

   4.1. Bolest kao pokretač individualizacije.....24

   4.2. Neurotska struktura bolesti……34

   4.3. Odsutnost bolesti i zaključak…….38

5. Italo Svevo: *Zenova svijest*

   5.1. Zeno neurotik……..43

   5.2. Zenov teorijski diskurs o bolesti…….47

   5.3. Zenov pesimizam i nihilizam……..51

6. Blaise Cendrars: *Moravagine*

   6.1. Uvod: nihilizam i mizoginija……...56

   6.2. Bolesni život i žudnja za uništenjem……...59

   6.3. Rastakanje binarnih opozicija i zaključak……...70

7. Zaključak

   7.1. Neuroza i modernistički roman…….……..74

   7.2. Spekulativni smisao bolesti…….78

8. Dodatak: tri teorije pisanja...…….....85

9. Literatura……....91

Sažetak…….94

Sumary…….95

1. Uvod

Ovaj se rad bavi analizom diskursa o bolesti u europskom modernističkom romanu, to jest konkretno u četirima odabranim romanima: *Isušena kaljuža* (1909) Janka Polića Kamova, *Zenova svijest* (1923) Itala Sveva, *Čarobna gora* (1924) Thomasa Manna i *Moravagine* (1926) Blaisea Cendrarsa. Kroz rad se postupno kristaliziraju dvije glavne niti (linije) koje odgovaraju dvama glavnim smislovima koje bolest poprima u spomenutim romanima. U prvom slučaju riječ je o neurozi kao bolesti i njezinoj ulozi u kulturi moderne i konstituciji modernog subjekta, dok se druga nit odnosi na spekulativni smisao bolesti, a sastoji se u iščitavanju određene metafizike bolesti.

Neurotičnost glavnih likova te prisutnost filozofskog (metafizičkog) shvaćanja bolesti ono je što povezuje odabrane romane i na što će biti stavljen naglasak u radu. To ujedno sugerira zašto su za potrebe ovog rada odabrana baš spomenuta četiri romana. Oni nisu odabrani samo zato što predstavljaju reprezentativne primjere modernističkog romana – s te su strane mogli biti odabrani i mnogi drugi romani – već i zato što važan aspekt tih romana čini upravo diskurs o bolesti te zato što su ti diskursi međusobno usporedivi (povezivi). Osim toga, među spomenutim romanima postoje još neke sadržajne i formalne sličnost na koje ćemo također uputiti tijekom rada.

Iako ovdje ne možemo ulaziti u detaljnu genealogiju modernističkog romana, možemo reći kako polazimo od uvjerenja da u formiranju modernističkog romana podjednako sudjeluju dvije tendencije, a to su: a) razvoj novih pripovjednih postupaka i b) asimilacija diskursa iz znanosti, filozofije i novonastalih disciplina kao što je psihoanaliza. Prva tendencija omogućuje modernističkom romanu pomak od narativnog modela utjelovljenog u sveznajućem ekstradijegetičkom pripovjedaču svojstvenom realističkom romanu k unutarnje fokaliziranom pripovijedanju čiji je cilj sadržaj pripovijedanja stopiti s individualnom (subjektivnom) perspektivom svojstvenom liku u romanu. Druga tendencija utemeljena je u plastičnosti romana koju je detektirao još Mihail Bahtin i koja se odnosi na potencijal romana da inkorporira izvanjske (neknjiževne) diskurse, a što omogućuje modernističkom romanu da se afirmira kao cjeloviti prikaz duha svoje epohe. Spomenute tendencije odnosno principi konstrukcije rijetko su zastupljeni u jednakoj mjeri u pojedinom modernističkom romanu. Općenito tako možemo izdvojiti one modernističke romane koji će težeći što uvjerljivijem oslikavanju modernog (suvremenog) načina života te, povezano s time, načina na koji se on odražava u svijesti

pojedinca, pribjegavati iznalaženju novih pripovjednih postupaka.[2] Paradigmatski primjeri tog tipa romana jesu *Gospođa Dalloway* Virgine Woolf i *Uliks* Jamesa Joycea. Govoreći u žanrovskim kategorijama, upravo će se tzv. roman struje svijesti kojem pripadaju oba spomenuta romana nametnuti kao žanr koji najbolje zahvaća fluidnost svakodnevnog života u modernom velegradu. Važnu prethodnicu ili pak kontinentalnu inačicu romana struje svijesti predstavlja žanr (psiho)analitičkog romana koji se razvio pod snažnim utjecajem psihoanalize od koje preuzima ideju o nesvjesnom te neka druga temeljna Freudova učenja. Kao reprezentativne primjere tog žanra moguće je izdvojiti dva romana kojima ćemo se baviti u ovom radu: *Isušenu kaljužu* Janka Polića Kamova i *Zenovu svijest* Itala Sveva.

Drugu veliku skupinu modernističkog romana činili bi pak oni romani koji stremeći što cjelovitijem prikazu vlastite epohe, inkorporiraju u sebe znanstveni, filozofsko i druge tipove diskursa. U takvim romanima moguće je naći razmišljanja ili čak čitave teorije o moralu, fizikalnim zakonima, umjetnosti ili tehnici koje iznose bilo pripovjedač bilo likovi u romanu. Takvi se romani obično svrstavaju u žanr romana ideja kao podžanra filozofskog romana. Među primjere takvog romana moguće je ubrojiti tri velika romana Thomasa Manna – *Buddenbrookovi*, *Čarobna gora*, *Doktor Faustus* – kao i monumentalni (ali nedovršeni) roman *Čovjek bez svojstava* Roberta Musila.

U ovom radu bit će podjednako zastupljena oba tipa romana – *Isušena kaljuža* i *Zenova svijest* kao primjeri psihoanalitičkog romana i *Čarobna gora* kao primjer romana ideja. Cendrarsov roman *Moravagine*, doduše, iskače iz te podjele, ali zato predstavlja roman koji korespondira s avangardnim pravcima onog vremena, posebice futurizmom, čime zajedno sa *Isušenom kaljužom* zastupa avangardnu struju modernističkog romana u ovom radu. Naposljetku, sama *Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova, posjedujući sličnost i sa Svevovim i sa Cendrarsovim romanom, funkcionira kao rijetka poveznica između tih dviju struja modernističkog romana.

Osim spomenutih podjela/tipologija, za nas će u ovom radu biti važna još jedna, vrlo općenita podjela modernističkog romana. Naime, mišljenja smo da kroz čitavu povijest modernističkog (i modernog) romana prolazi pukotina. S jedne njezine strane nalaze se građanski modernistički romani. To su, uostalom, oni romani na koje obično mislimo kad govorimo o kanonu modernističkog romana. S druge strane pukotine, blago ispod zemlje takoreći, prolazi struja avangardnog modernističkog romana. Ta dva tipa modernističkog romana karakteriziraju posve suprotne tendencije. Primjerice, dok građanski modernistički

[2] To je primjerice teza koju Jesse Matz izlaže u uvodnom poglavlju svoje knjige o modernom romanu. Usp. Matz 2004: 5-9.

romani u pravilu posjeduju složenu strukturu pripovjedne komunikacije s nekoliko distinktivnih instancija (implicitni autor, pripovjedač, lik) te jasno uspostavljenu razliku između zbilje i fikcije, avangardni romani obično teže urušavanju spomenutih distinktivnih razina pripovjedne komunikacije (izjednačavanje implicitnog autora, pripovjedača i lika) kao i zamućivanju razlike između zbilje i fikcije. Osim toga, romani koji tvore avangardnu struju modernističkog romana često su eksplicitno politični te otvoreno istupaju sa svojim etičkim, političkim i estetičkim programom, dok je u slučaju građanskog modernističkog romana mnogo potrebniji rad čitatelja kako bi se primjerice utvrdile njihove potencijalne političke implikacije. Predložit ćemo stoga da tim dvama tipovima modernističkog romana odgovaraju dva različita čitanja: građanskom modernističkom romanu odgovarat će mnogo više interpretativno čitanje (odgonetanje značenja u književnom tekstu), dok će avangardnim romanima više odgovarati pragmatičko čitanje (upotreba teksta, daljnja proizvodnja značenja i sl.). Iz svega dosad napisanog lako je zaključiti da *Čarobna gora* i *Zenova svijest* pripadaju građanskom modernističkom romanu, a *Isušena kaljuža* i *Moravagine* avangardnoj struji modernističkog romana.

2. (Anti)metoda

Čini se da je posljednjih godina primjetan porast interesa za temu bolesti, kako fizičke tako i psihičke, u književnosti i kulturi moderne.[3] Pri malo detaljnijem pogledu pokazuje se međutim da su radovi koji se bave temom/motivom bolesti u književnosti često vrlo različiti, to jest da imaju različita metodološka polazišta i ciljeve. U nastavku ćemo stoga ukratko opisati neke od prevladavajućih pristupa/metoda te objasniti po čemu se način na koji je ovaj rad zamišljen i pisan razlikuje ili udaljava od opisanih pristupa.

Veoma popularan pristup posljednjih desetak godina dolazi iz povijesti znanosti i bavi se odnosom između znanosti (primjerice fiziologije i psihijatrije) i književnosti u određenom povijesnom razdoblju. Tekstovi toga pristupa pokušavaju primjerice odgovoriti na pitanje u kojoj mjeri opis neke bolesti u književnom tekstu odgovara onodobnim znanstvenim spoznajama o istoj ili u kojoj su mjeri tadašnje znanstvene spoznaje mogle utjecati na pisanje romana. Taj tip istraživanja može se dakako vidjeti kao rezultat poticanja interdisciplinarnosti kako u humanističkim i društvenim znanostima tako i u prirodnim znanostima. Odnos znanstvene i književne koncepcije bolesti u razdoblju moderne nije međutim ono za što ćemo se prvenstveno zanimati u ovom radu, što ipak ne znači da će napomene o bliskosti između konceptualizacije patološkog u znanosti onog vremena i romanima kojima ćemo se baviti posve izostati.

Vjerojatno najzastupljeniji pristup temi/motivu bolesti u suvremenoj književnoj teoriji nadahnut je radom Susan Sontag, odnosno njezinom teorijom bolesti kao metafore. Riječ je u osnovi dakako o diskurzivnom pristupu u kojem je naglasak stavljen na figurativnu upotrebu jezika i njezine učinke. Radovi koji prisvajaju taj pristup polaze od toga da bolest, odnosno neka konkretna bolest poput tuberkuloze ili tumora, može poslužiti kao označitelj (ime) za nešto drugo.[4] Možemo reći da se radovi iz te skupine bave bolešću kao nesvjesnim kulture te nastoje istražiti koja se to osjetljiva društvena pitanja nekog perioda potiskuju iza imena neke bolesti. U svojoj važnoj knjizi *Bolest kao metafora* (1978) koja predstavlja temelj takvim čitanjima, Susan Sontag ukazala je na različite fantazmatske konstrukcije koje se stvaraju oko nekih bolesti u određenom povijesnom razdoblju, a kojima na jezičnoj razini odgovara metaforička

[3] U prilog tome govori nedavno objavljena knjiga Petera Fifielda *Modernism and Physical Illness* (Oxford University Press, 2020), a u domaćem kontekstu neki objavljeni radovi Tvrtka Vukovića koji, koliko nam je poznato, u suradnji s prof. Mislavom Bertoš s Odsjeka za lingvistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu radi na knjizi koja se bavi ulogom devetnaestostoljetne psihijatrije u oblikovanju hrvatske građanske kulture. Naposljetku, spomenimo i diplomski rad kolege Tomislava Stanića „Bolest kao metafora. Prikazi bolesti i njezine simboličke funkcije u hrvatskoj književnosti na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće“ (2019).

[4] Radi se, kao što vidimo, također o pristupu koji je sukladan s Freudovom hermeneutičkom metodom. Ono što se na manifestnoj razini pojavljuje kao (neka) bolest, na latentnoj razini skriva neko društveno osjetljivo pitanje.

upotreba njihovih naziva. Primjerice, u modernističkoj književnosti, počevši u najmanju ruku od dekandentista, bolest se često koristila kao metafora za različite negativne posljedice modernizacijskih procesa. Pretvorba bolesti u metaforu odvija se pritom na sljedeći način:

> „Prvo se predmeti najdubljeg užasa (korupcija, propadanje, zagađenje, rasulo, slabost) identificiraju s bolešću. Bolest sama postaje metafora. Zatim se u ime bolesti (to će reći, koristeći je kao metaforu) taj užas prenosi na druge stvari. Bolest postaje pridjevna. Za nešto se kaže da je nalik bolesti, što znači da je odvratno ili ružno. Na francuskom se za oronulu kamenu fasadu i dalje kaže da je *leprozna*. " (Sontag 1978: 58)

Ipak, Susan Sontag u svojoj knjizi ne pravi bitnu razliku između književnog i drugih tipova diskursa te je njezin cilj prvenstveno upozoriti na opću metaforizaciju bolesti i njezine štetne (negativne) učinke poput stigmatizacije bolesnika. Mi se, s druge strane, u ovom radu ne bavimo općom metaforizacijom bolesti, nego se isključivo fokusiramo na njezine učinke u književnom tekstu i još konkretnije, u četiri odabrana romana. Vezano uz to treba dodati da u romanima odabranim za predmet ovog rada dolazi do specifičnog tipa metaforizacije bolesti koji Susan Sontag ne razmatra u svojoj knjizi. Naime, u njima ne dolazi toliko do metaforizacije neke pojedinačne bolesti (osim možda u *Isušenoj kalježi*) koliko bolesti kao takve. Dakle, ne tuberkuloza ili AIDS kao metafora već sama bolest ili samo patološko kao metafora. Iz toga slijedi da u romanima kojima ćemo se baviti mnogo manje do izražaja dolazi kulturno značenje neke bolesti, a mnogo više pokušaj određivanja filozofskog smisla bolesti kao takve.[5] Sažmemo li sve dosad napisano, možemo ustvrditi kako naš rad u osnovi uvažava teoriju bolesti kao metafore i pristup koji iz nje proizlazi, ali se za razliku od uobičajenih primjena te teorije ne zanima za kulturne učinke metaforičke upotrebe naziva neke bolesti, nego za specifično filozofsko mišljenje koje nastaje metaforičkom upotrebom riječi (označitelja) »bolest«. Radi se, kao što ćemo vidjeti, o metafizici bolesti koja nastaje pomoću metaforizacije bolesti.

Naposljetku, treći pristup koji se može izdvojiti oslanja se uvelike na filozofski rad Michela Foucaulta, točnije na njegova genealoška istraživanja o isprepletenosti znanja i moći.[6] Taj se pristup ponajviše zanima za način na koji književnost sudjeluje u oblikovanju društva u određenom povijesnom razdoblju. Može se reći da se taj pristup više ne bavi književnošću u njezinoj relativno autonomnoj estetskoj sferi već kao dio kulture te da fokus stavlja na mjesta

[5] Za ilustriranje razlike između dvoga mogla bi poslužiti usporedba značenja bolesti u Mannovoj noveli *Smrt u Veneciji* i romanu *Čarobna gora*. Dok u autorovoj noveli do izražaja dolazi kulturalno značenje bolesti, konkretno kolere, u romanu kojim ćemo se mi baviti dolazi do pokušaja konstrukcije filozofskog (metafizičkog) smisla bolesti.

[6] Možemo reći da je Foucault ostavio izniman trag u proučavanju bolesti u kulturi i književnosti jer dok je prvi pristup blizak njegovoj arheološkoj metodi, treći pristup oslanja se na njegovu genealošku metodu.

doticaja između estetskog i političkog.[7] Kad je riječ o konkretnoj temi bolesti, taj će se pristup primjerice zanimati za način na koji reprezentacija bolesti u književnom tekstu odgovara ili se suprotstavlja načinu na koji onodobna kultura nastoji urediti svoj odnos prema bolesti i bolesnicima. Iako ćemo u ovom radu povremeno uputiti na način na koji reprezentacija bolesti u nekim romanima kojima se bavimo stoji u vezi s tretiranjem bolesti u širem kulturnom kontekstu, posebice kad je riječ o neurozi i njezinu ambigvitetnom položaju u modernoj kulturi, to također neće biti središnja tema ovog rada.

Postavlja se pitanje na koji način onda ovaj rad uopće pristupa temi/motivu bolesti u književnom tekstu. Stvar je međutim u tome da ovaj rad ne zastupa nijedan konkretan pristup za proučavanje teme/motiva bolesti u književnom tekstu. Drugim riječima, način na koji se u ovom radu bavimo motivom/temom bolesti, a posebice diskursom o bolesti u četirima odabranima romanima, ne proizlazi iz nekog prethodno uspostavljenog metodološkog okvira, nego isključivo iz pokušaja uspostave „komunikacije" s odabranim književnim tekstovima i korespondencije između književnih tekstova i određenih filozofskih projekata. Drugim riječima, naša je metodologija uvelike eksperimentalna, što će reći, imanentna sa samim čitanjem. Ona nastaje iz interakcije sa specifičnim književnim tekstom, a nije uspostavljena neovisno o književnom tekstu i samo na njega primijenjena. Ono što će nas pritom najviše zanimati u našem čitanju jest mišljenje koje nalazimo, odnosno uspijevamo iščitati iz tih romana, a koje nalazi svoju artikulaciju upravo u kontekstu diskursa o bolesti i pomoću njega.

[7] Za takav pristup od iznimne je važnosti također rad francuskog filozofa Jacquesa Rancièrea i njegova teorija o političnosti estetike.

3. Thomas Mann: *Čarobna gora*

3.1. Bolest kao izražaj nesvjesnog

Kao što se ističe u mnogim pregledima Mannova romana *Čarobna gora*, bolest je jedna od njegovih središnjih tema. Mogli bismo se u to uvjeriti već samo kad bismo prebrojili koliko se puta riječ »bolest« pojavljuje u svakom poglavlju romana, posebice njegova prvog sveska. Ono što je za naš rad međutim mnogo važnije i što opravdava sam izbor Mannova romana jest način na koji se postupno kroz roman formulira jedan specifičan, a opet – trebat će pokazati –za kulturu moderne karakterističan diskurs o bolesti.

Zaplet romana *Čarobna gora* započinje odlaskom mladog (dvadesettrogodišnjeg) Hansa Castorpa u, kako je isprva zamišljeno, trotjedni posjet njegovu bratiću Joachimu u sanatorij »Berghof« za plućne (tuberkulozne) bolesnike. Isprva zamišljen tek kao svojevrsna razonoda uoči zapošljavanja i time službenog ulaska u svijet odraslih, boravak u sanatoriju prometnut će se u životnu pustolovinu u trajanju od sedam godina tijekom koje će glavni lik uistinu proći kroz proces kako intelektualnog tako i seksualnog sazrijevanja (*Bildunga*).

Za razliku od ostalih romana kojima ćemo se baviti u ovom radu, *Čarobna gora* posjeduje sveznajućeg, ekstradijegetičkog pripovjedača u trećem licu.[8] Takav postupak može se tumačiti podjednako kao posljedica ambicioznosti Mannova romana, odnosno pokušaj da se pruži uvid u duhovno stanje jednog povijesnog razdoblja (i to onog koje neposredno prethodi »prekretnici«[9]), kao i ustupak realističkoj poetici. Kako god bilo, ono što je od središnje važnosti za narativ Mannova romana upravo je način na koji pripovjedač dozira informacije o glavnom liku. Posljedica toga je da znanje koje Hans Castorp ima o samome sebi i vlastitom stanju (vlastitoj bolesti) korelira s onim znanjem koje je dostupno čitatelju. Kako Castorp s vremenom stječe sve bolje razumijevanje vlastitog stanja (kako njegove „hermeneutičke sposobnosti“ rastu), tako i pripovjedač ne oklijeva legitimirati njegove interpretacije (autoanalize) vlastitim komentarom. Opravdano je stoga reći da je pripovijedanje većim dijelom unutarnje fokalizirano kroz svijest glavnog lika. Pa ipak, unatoč tome Thomas Mann u romanu ne koristi modernističke tehnike kao što su unutarnji monolog[10] i pripovijedani monolog (slobodni neupravni govor) koje u to vrijeme postaju preferirano sredstvo za „ulazak“ u psihu glavnog lika. Umjesto toga Mann ostaje vjeran realističkoj tehnici psihonaracije kako bi

[8] Mannov pripovjedač, doduše, vrlo često koristi i prvo lice množine stavljajući se u tobože istu poziciju s adresatom (»slušateljima«). Taj postupak međutim samo naglašava njegovu transcendentnu, to jest ekstradijegetičku poziciju spram priče i likova.
[9] Vidi Mann 2003: 7, sv. I.
[10] Iznimka bi bilo poglavlje „Snijeg“ te još nekoliko mjesta u drugom svesku romana.

predočio misli i osjećaje glavnoga lika.[11] U nastavku ovog dijela rada razmotrit ćemo ključne momente u unutarnjem (psihološkom) i vanjskom (empirijsko-događajnom) zapletu romana kako bismo pokazali kako se u romanu postupno razvija određeno shvaćanje bolesti koje svoju kulminaciju stječe na kraju prvog sveska romana.

Hans Castorp isprva se nehajno odnosi spram spomena bolesti i smrti zadržavajući način rezoniranja svojstven onima iz ravnice. Ne uznemiruje se mnogo na spomen američke pacijentice koja je samo nekoliko noći ranije preminula u njegovoj sobi, a bratićev izvještaj o tome kako se mrtvaci iz sanatorija stazom za bob spuštaju u selo, nasmijava ga. U razgovoru s doktorom Krokowskim pri kraju prvog poglavlja naglašava da je „on, hvala Bogu, posve zdrav" (Mann 2003: 25, sv. I).

Drugo poglavlje romana donosi analeptički izvještaj o Castorpovu djetinjstvu i mladosti u kojem saznajemo kako su događaji smrti bližnjih bitno utjecali na svjetonazor mladog Hansa Castorpa. Iako takvo sažimanje prošlosti glavnog lika u ranoj fazi romana također predstavlja konvenciju realističkog romana, sama priča Castorpova djetinjstva i mladosti djeluje karakteristično modernistički. Središnji događaj u njoj predstavlja junakov rani susret sa smrću. Kao što pripovjedač izvještava na početku poglavlja: „Hans Castorp samo se mutno sjećao svoga pravog roditeljskog doma; jedva da je i poznavao oca i majku. Oboje su umrli u kratkom razmaku između njegove pete i sedme godine (…)" (Isto: 28, sv. I). Nakon što je još kao dječak izgubio oca i majku, Hans Castorp odlazi živjeti kod svoga djeda. Iz tog razdoblja dječakova života pripovjedač izdvaja dvije epizode: jedna je figurativni susret sa smrću putem čuvstva koje dječaka obuzima svaki put dok promatra zdjelicu i pliticu koje već generacijama pripadaju obitelji, a druga je djedov pogreb. Ti rani susreti sa smrću predstavljaju ujedno ključan (i jedini) potencijal za njegov duhovni razvoj kroz koji će Castorp proći tijekom boravka u sanatoriju.[12] Pripovjedač sljedećim riječima opisuje Castorpov ambivalentan odnos prema smrti:

> „U smrti ima nečeg pobožnog, smislenog i tužno lijepog, to jest duhovnog, i nečega posve drukčijeg, upravo suprotnog, posve tjelesnog, posve materijalnog, što se ne bi moglo označiti ni lijepim ni smislenim ni pobožnim, pa čak ni tužnim." (Isto: 39, sv. I)

[11] To odsustvo modernističkih tehnika pripovijedanja ponekad rezultira odlomcima u kojima pripovjedač razvija vlastite refleksije, napose o vremenu, da bi ih potom (pomalo nevješto) pripisao Hansu Castorpu. Vidi primjerice Mann 2003: 128-130 (sv. I) i Mann 2003: 5-6 (sv. II).

[12] Možemo dodati da se Mann na razini implicitnog autora priklanja modernističkom i romantičarskom mitu prema kojem rani susret sa smrću predestinira čovjeka za postajanje umjetnikom ili općenito stvara klicu za bilo kakav duhovni razvoj.

Pri svjedočenju smrti u svijesti Hansa Castorpa kao paradigmatskog modernističkog junaka[13] uspostavlja se dakle jasna opreka između duhovnog i tjelesnog, između nečeg svečanog i vrijednog poštovanja i nečeg upravo nedostojno tjelesnog odnosno zazornog.

U istom poglavlju nailazimo na još jedan važan iskaz kojim pripovjedač također sažima jednu od ideja vodilja romana, a to je ekstenzija duhovnog na tjelesno, nematerijalnog na materijalno. Komentirajući negativan utjecaj duha epohe na pojedinca, pripovjedač iznosi pretpostavku da „škodljiv utjecaj epohe na osobni život može djelovati i na sam fizički organizam čovjekov." (Isto: 45, sv. I). Etiološki gledano, „taj se učinak, preko duše i morala, može protegnuti i na fizičku i organsku stranu pojedinca" (Isto). Zanemarimo li na trenutak upotrebu metafizičke opozicije između duše i tijela, ne bismo li mogli sugerirati da nam pripovjedač ovdje daje već skraćenu definiciju neuroze i histerije?

Upravo će manifestacija duševnih (psiholoških) stanja, tj. konflikata, na tijelu postati glavnim pokretačem radnje u iduća dva poglavlja u kojima pratimo prva tri tjedna Castorpova boravka u sanatoriju. Iako se, kao što smo napisali, Hans Castorp isprva nehajno odnosi prema pitanjima bolesti i smrti zadržavajući stav onog »odozdo«[14] kojega se sve to izravno ne tiče, već prvog dana njegova boravka u sanatoriju počet će se javljati i prvi simptomi njegove nervoznosti. Važnu indiciju da bi simptomi mogli biti vezani uz seksualnost, odnosno, psihoanalitički rečeno, uzrokovani potiskivanjem, pripovjedač daje izvještavajući o šumovima koje je Hans Castorp tog jutra čuo kako dopiru iz susjedne sobe u kojoj se nalazio ruski par. Postavši svjestan da čuje zvukove seksualnog odnosa, njegovo će se lice zacrvenjeti, a crvenilo će se zadržati i nakon što kratkotrajna epizoda što ga je izazvala završi. Druga dva simptoma čine ubrzani puls, koji je vezan uz gospođu Chauchaut, te loš okus cigare. Ovu potonju nemogućnost da uživa u cigari prepoznajemo kao tipičan neurotski simptom na temelju čega bi se moglo pretpostaviti da je Thomas Mann bio itekako dobro upoznat sa psihoanalizom za vrijeme pisanja romana.[15] Naime, pušenje cigare, kao što je dao naznačiti sam Freud, funkcionira kao zamjena za seksualni (falusni) užitak.[16] Loš okus cigare koji doživljava Hans Castorp ukazivao bi prema tome na psihički konflikt između njegove nesvjesne želje i internaliziranih društvenih normi. Možemo već sada zaključiti da „bolest" Hansa Castorpa, ali

[13] Ovdje napominjemo da je Hans Castorp, ako ni po čemu drugom, onda barem po svojem shvaćanju smrti paradigmatski modernistički lik.

[14] Kroz čitav Mannov roman dosljedno je provedena prostorna, ali i svjetonazorska opreka između gore i dolje, odnosno pravog svijeta u ravnici i zatvorenog svijeta sanatorija u planinama.

[15] Istraživanja začudo pokazuju da je u vrijeme pisanja *Čarobne gore* Mann bio tek posredno i vrlo općenito upoznat sa psihoanalitičkom teorijom. Vidi Michael 1950: 165-171.

[16] To da pušenje cigare predstavlja metaforu seksualnog užitka, potvrđuje i personifikacija cigare koju glavni lik skraćeno naziva »Marijom Mancini«. Personifikacija cigare posebno dolazi do izražaja u jednom veoma aluzivnom razgovoru između Hansa Castorpa i dvorskog savjetnika Behrensa; vidi Mann 2003: 307-308, sv. I.

i mnogih drugih likova bolesnika u sanatoriju, funckionira kao izražaj (ekspresija) nesvjesnog. Simptomi koji prate bolest pak odgovaraju kompromisnim formacijama koje nastaju, prema Freudu, kao rezultat sukoba između seksualnih nagona i nagona za samoodržanjem. Ne treba stoga čuditi ni to da pripovjedač u nastavku mnogo pažnje posvećuje tome kako bi ukazao na podvojenost Hansa Castorpa. U segmentu „Albert" ona je artikulirana kao podvojenost između časti i sramote. Tako Hans Castorp zaključuje kako „čast ima velike prednosti, ali da ih ni sramota nema ništa manje, štoviše, da su prednosti sramote upravo beskrajne" (Isto: 102, sv. I). Drugim riječima, nesvjesno je mnogo bogatije imaginacijom nego svjesno i zbog toga se i užici koje ono obećaje čine mnogobrojnima pa čak i beskrajnima. Poprimajući osobine neurotika, i Hans Castorp počinje sanjati samo to da se „napokon oslobodi pritiska časti i zauvijek prepusti užitku neizmjernih prednosti sramote (…)" (Isto). Ta neizmjerna prednost sramote, ne treba naglašavati, ogleda se upravo u mogućnosti uživanja u vlastitoj bolesti. Ono što vjerojatno najbolje reflektira Castorpovu podvojenost između režima svjesnog i nesvjesnog jest razlika između njegovih snova i njegova ponašanju u zbilji, na što ironično upućuje i sam pripovjedač: „Hans Castorp na javi bijaše drugi čovjek, ne onako neobuzdan kao u snu" (Isto: 183, sv. I). Dok je ponašanje u budnom stanju određeno priznavanjem principa realnosti koji nas usmjerava k dopuštenim načinima ostvarenja želje te nalaže da potisnemo ona zadovoljstva koja se ne mogu pomiriti s tim načelom, u snu snage potiskivanja slabe i nesvjesne želje lakše dolaze do svijesti. Princip realnosti za Hansa Castorpa prije svega utjelovljuju njegov bratić Joachim Ziemssen i njegov „odgojitelj" Settembrini. Joachim Ziemssen oličenje je vojničke discipline i suzdržanosti u pitanju osobnih želja, dok prosvjetiteljski nastrojeni Settembrini, stavljajući u prvi plan cilj općeg napretka čovječanstva, izričito zahtijeva od glavnog lika da ne podlegne vlastitim egocentričnim željama. U takvoj situaciji snovi postaju jedinim mogućim poprištem ostvarenja Castorpovih želja o čemu svjedoči san kojim završava treće poglavlje romana. U tom snu Castorp prvo odguruje od sebe Settembrinija (metonimija za oslobađanje od društvenih normi) da bi u nastavku sna mogao poljubiti dlan gđe Chauchat (ostvarenje želje). Pritom se, kao što naglašava pripovjedač, radi o postupku koji odudara od norme jer gđa Chauchat nije Castorpu pružila nadlanicu kao što bi se očekivalo, već „hrapavi, preširoki dlan kratkih prstiju i izgrizene kože oko noktiju" (Mann 2003: 115, sv. I), što međutim sanjaru pričinja samo još veći užitak koji nastaje nakon što se „bio oslobodio pritiska časti i prepustio uživanju u neizmjernim prednostima sramote" (Isto).

U četvrtom poglavlju romana svjedočimo formiranju diskursa o bolesti u pravom smislu riječi. Bolest više nije nešto neiskazivo što se može samo iskusiti tijelom, već biva transponirano u mrežu označitelja. Primjer toga je razgovor između Hansa Castorpa i

Settembrinija. Hans Castorp zastupa tezu da u bolesti ima nečeg dostojnog poštovanja te iz toga izvodi zaključak da je spoj gluposti i bolesti neka vrsta logičke greške: „Nekako uvijek mislimo da glup čovjek mora biti zdrav i običan, a da bolest mora svakog učiniti profinjenim, pametnim i posebnim“ (Isto: 121, sv. I). Takvo romantiziranje bolesti dubinski je motivirano Castorpovim nesvjesnim željama koje on na taj način, odajući poštovanje bolesti, nastoji učiniti prihvatljivima. Jednostavno rečeno, Castorpovi nazori o bolesti – isto, primijetit ćemo nešto kasnije, vrijedi i za Zena Cosinija – nikako se ne mogu tumačiti neovisno o njegovim vlastitim željama i namjerama. Settembrini međutim razobličava Castorpove iluzije o bolesti inzistirajući da u bolesti nema ničeg otmjenog, već da ona, upravo suprotno, ponižava čovjeka. Settembrini proglašava Castorpov stav dekadentnim (onim koji vodi u bolest) te inzistira na borbi protiv bolesti (duševnih zabluda kao i tjelesnih bolesti) kao jednom od ciljeva prosvjetiteljstva. Talijan također ukazuje na vezu između tijela i bolesti podsjećajući da u bolesti „upravo tijelo buja, prisvaja svu važnost, sav život i emancipira se na upravo odvratan način“ (Isto: 124, sv. I), što je tvrdnja koju će Hans Castorp prisvojiti vraćajući joj se u svojim kasnijim refleksijama o bolesti.

Idući važan moment u razvoju unutarnjeg zapleta ima Castorpovo prisjećanje u kojem čitatelj napokon saznaje otkud dolazi Castorpov interes za gđu Chauchat. Naime, kako saznajemo u segmentu naslovljenom „Hippe“, gđa Chauchat podsjeća Hansa Castorpa na njegovu dječačku ljubav, dječaka Přibislava Hippea koji je također bio „produkt stare mješavine rasa“ (Isto: 148, sv. I) i imao čerkeške oči i istaknute jagodice. U trenutku epifanije Hans Castorp zaključuje: „Zato se ja dakle zanimam za nju? Ili možda isto tako: jesam li se zato nekad toliko zanimao za nj?“ (Isto: 152, sv. I). Radi se o onome što bismo, slijedeći Freuda, mogli nazvati izborom objekta prema naslanjanju i to u onom smislu da se radi o izboru objekta koji zrcali neki raniji izbor. Specifičnost Castorpova slučaja međutim bila bi supstitucija spola ljubavnog objekta. Zbog toga što je Castorpov „prvi“ (prvi postedipalni) objekt ljubavi bio dječak te zbog falusnog simbola olovke koja je u oba slučaja (Hippe i gđa Chauchat) poslužila kao sredstvo da se pristupi objektu[17], ali također i zbog Mannovih dnevničkih zapisa o vlastitoj seksualnosti, neki interpretatori ukazuju na prikrivenu (latentnu) homoseksualnost Hansa Castorpa.[18] Ovdje međutim moramo naglasiti drugu stvar. Homoseksualnost u takvim

[17] Čuvena epizoda govori kako je Hans Castorp za vrijeme jednog sata crtanja posudio olovku Přibislava Hippea i to je bio jedini put da je stupio u kontakt s objektom vlastite žudnje. Na isti će način za vrijeme karnevalske noći stupiti u kontakt s gđom Chauchat. U vezi s faličnim fetišem kao ključnim motivom za razumijevanje Castorpove seksualnosti vidi Webber 2001: 79-80.

[18] Osim specijaliziranih članaka koji se bave homoseksualnim elementima u romanu, o tome u svojim radovima također pišu Kontje (2008: 71-95) i Webber (2001: 64-83).

tumačenjima ostaje hermeneutička kategorija kojom se nastoji odgovoriti na pitanje koja je to primarna, „ur-želja“ koju glavni lik potiskuje. Neki će interpretatori na tom tragu reći da Castorpova žudnja za Klavdijom Chauchat predstavlja samo devijaciju mnogo jače, primarne homoseksualne žudnje. No čak i tada ostajemo u domeni istog diskursa: diskursa o bolesti. Drugim riječima, homoseksualnost se u modernističkom romanu može oblikovati tek kao bolest koja pak kao univerzalna kategorija odgovara zapravo svakom zabranjenom i potisnutom obliku seksualnosti:

> „Reprezentacija homoseksualnosti u modernizmu je stoga samo drugačije zatvorena (*closeted*), dok je homoseksualna žudnja konstitutivno i dalje podložna klaustrofobičnom stanju skrivenih i zatvorenih prostora.“ (Webber 2001: 67).

Na temelju toga možemo predložiti razliku između homoseksualnosti kao motiva/teme u romanu s jedne strane i diskursa homoseksualne žudnje s druge strane. Naša je hipoteza, u koju ovdje ne možemo detaljnije ulaziti, da će svoj pravi književni izraz homoseksualnost u romanu steći tek kojih dvadesetak godina kasnije u odnosu na romane ranog (i visokog) modernizma, primjerice u romanima Jeanea Geneta.

Na stranu s potencijalnom i kodiranom Castorpovom homoseksualnošću, ono što je za nas važnije u toj epizodi jest uspostavljanje asocijativne veze s djetinjstvom. Tada po prvi puta glavni junak naslućuje da bi se porijeklo njegova sadašnjeg stanja moglo tražiti u iskustvima iz djetinjstva. Sljedeći važan moment za naše razmatranje dolazi neposredno nakon spomenutog Castorpova prisjećanja, u segmentu znakovitog naslova „Analiza“. U njemu doktor/analitičar Krokowski drži predavanje ni manje ni više nego o patologiji ljubavi.[19] Već iz samih apozicija »analitičar« (analitičar duše) i »psiholog«, kako ga pripovjedač ponegdje oslovljava, možemo pretpostaviti da je kao model za lik doktora Krokowskog poslužio Sigmund Freud. Ipak, neki komentatori (Michael 1950: 165) upozoravaju da bi, unatoč sličnostima, bilo pogrešno pomisliti kako je dr. Krokowski zamišljen kao portret Sigmunda Freuda. Ostaje međutim nepobitno da doktor Krokowski u svojem predavanju koristi psihoanalitički diskurs, makar u laičkoj i ponešto iskrivljenoj varijanti, a ništa manje znakovite nisu ni neke njegove opaske kasnije u romanu.[20] Kao što zamjećuje Micha Brumlik (2013: 92), moglo bi se reći da Mann tu ne radi ništa drugo do li iznosi vlastitu varijantu Freudove teorije seksualnih perverzija kakvu je Freud razradio u *Tri rasprave o teoriji seksualnosti* (1905). Krokowski će tako primjerice reći kako je ljubav sastavljena od „pukih izopačenosti“ (Mann 2003: 156, sv. I), što bi odgovaralo Freudovu

[19] Točnije, naziv serije predavanja glasi: »Ljubav kao patogena sila« (Mann 2003: 144, sv. I).
[20] Skrećemo pozornost na rečenicu doktora Krokowskog koju ovaj izgovara tijekom razgovora s Hansom Castorpom, a koja odgovara Freudovoj utemeljujućoj gesti psihoanalize: „Organsko je uvijek sekundarno…“ (Mann 2003: 233).

konceptu parcijalnih nagona. Pa čak i sama upotreba riječi »ljubav« za koju Hans Castorp primjećuje da „čovjek nikada nije bio načisto što ona zapravo znači, da li nešto pobožno ili puteno“ (Isto: 155, sv. I) posve odgovara ambivalentnosti te riječi u opusu Sigmunda Freuda gdje ljubav također ima i seksualno i aseksualno značenje. Predavanje doktora Krokowskog očekivano trijumfira u zaključku da nedopuštena i potisnuta ljubav ponovno izbija u (ob)liku bolesti (Isto: 157-158, sv. I). Primijetimo također da je predavanje doktora Krokowskog isprepleteno s Castorpovim sanjarskim promatranjem različitih dijelova tijela gđe Chauchat (njezinih leđa i ruku)[21] te stoga služi i kao paralelna interpretacija takvog ponašanja, što se efektno očituje u Castorpovu zaključku da je njegovo zanimanje za bolesnu ženu (gđu Chauchat) kao i za dječaka Hippea možda i samo bolesno. Predavanje doktora Krokowskog važno je u kontekstu čitavog romana zato što od tog trenutka ne može više biti sumnje gdje treba tražiti uzrok bolesti Hansa Castorpa – u nesvjesnom.

Međutim nije samo Hans Castorp taj koji je bolestan i na ovom bi mjestu trebalo reći nešto više o samom sanatoriju i njegovoj društvenoj strukturi. Iako je rečeno da se radi o sanatoriju za plućne (tuberkulozne) bolesnike, kroz roman nam se jasno daje do znanja da su uzroci simptoma mnogih tamošnjih bolesnika više psihičke nego fizičke (organske) naravi. Nadalje, dalo bi se lako zaključiti da liječničke procedure (obvezno ležanje, mjerenje temperature i sl.) te sam diskurs o bolesti za koji je zadužen dvorski savjetnik Behrens (vlažna mjesta na plućima i sl.) zapravo funkcioniraju kao paravan iza kojeg se kriju s jedne strane lječilišni turizam, a s druge strane nelagoda u kulturi. Nas će u ovom radu, naravno, više zanimati ovo drugo. Ne samo da mnogi likovi u romanu poput gđe Chauchat, gđe Stöhr ili gospodina Albina pokazuju simptome bilo neuroze bilo histerije, već bi se moglo reći da sam sanatorij funkcionira kao pribježište u kojem će oni koji su pred svijetom morali suspregnuti (potisnuti) svoje želje, te iste želje moći izraziti u formi bolesti. Kao što primjećuje jedan komentator, „režim bolesti koji vlada na čarobnoj gori osigurava osnove za oblik (*sense*) osobnog oslobađanja neostvarivog u 'normalnom' svijetu izvan sanatorija“ (Travers 2008: 35). Primjera radi, zadržimo se samo na gđi Chauchat. Njezino glasno lupanje vratima kojim svaki puta naznačuje svoj ulazak u blagovaonicu i koje je odmah privuklo pozornost Hansa Castorpa, prepoznatljiv je simptom potrebe histerika za isticanjem i privlačenjem pažnje.[22] U vezi s time treba primijetiti kako je zaljubljenost Hansa Castorpa vezana upravo uz simptome gđe Chauchat i njezinu vlastitu bolest koja je drugačija od njegove, ali joj je komplementarna. Iako Hans

[21] Ti dijelovi tijela funkcioniraju dakako, psihoanalitički rečeno, kao parcijalni objekti.

[22] Dodajmo tome da gđa Chauchat sa svojim ekshibicionističkim i ekstravagantnim ponašanjem također utjelovljuje onodobno shvaćanje ženskosti. Vidi Kontje 2008: 83.

Castorp od početka primjećuje i štoviše sebe uvjerava da ni u ponašanju gđe Chauchat ni u njezinu izgledu nema ničeg aristokratskog, to samo povećava njegovu žudnju jer upućuje na sve one »beskrajne prednosti sramote« koje može pružiti samo ljubav koja se opire građanskim normama.

Idući važan moment u formaciji diskursa o bolesti, a možemo reći i u duhovnom sazrijevanju glavnog lika, predstavlja Castorpova spoznaja da su njegovi tjelesni simptomi povezani s njegovim psihičkim stanjima.

> „Hans Castorp je to dobro znao – da ta zazorna pojava protiv koje se borio nije bila samo tjelesnog porijekla, da se nije mogla pripisati samo ovdašnjem zraku i naporima da se aklimatizira, nego i da izražava neko duševno uzbuđenje.“ (Mann 2003: 165, sv. I)

Ta spoznaja omogućit će Hansu Castorpu da stekne određenu kontrolu nad vlastitim simptomima, to jest da ih može svojevoljno pobuđivati jer sada je bilo dovoljno „misliti na gospođu Chauchat – a mislio je na nju – pa da se u njemu javi osjećanje koje se slaže s lupanjem srca“ (Mann 2003: 173, sv. I). Vidimo dakle na koji način znanje koje glavni lik stječe isprva ima svrhu pružiti mu neurotski užitak. Spomenuti razvoj Castorpove samorefleksije važan je i zato što on utječe na samo pripovijedanje omogućujući pripovjedaču da više ne oklijeva jasno imenovati Castorpova psihička stanja, kao što je to činio ranije.[23] Tako psihonaracija u nastavku romana počinje sve više nalikovati diskursu doktora Krokowskog, dakle nekom obliku laičke psihoanalize.

Vezano uz podudarnost između forme i sadržaja Mannova romana i Freudova učenja, primijetimo još jedno ponašanje glavnog lika koje također upućuje na rani predmet Freudove analize, a to su dosjetke i šale. Pripovjedač nas naime obavještava kako je istom kad je shvatio da je zaljubljen u gđu Chauchat Hans Castorp počeo izvoditi verbalnu igru s gđom Engelhardt u kojoj je istovremeno prikrivao i projicirao svoje osjećaje. Prepoznajemo to dakako kao još jedan zaobilazni način da se ostvari užitak:

> „Čudna je bila ta igra dvoje susjeda za stolom. Oboje su znali da dvostruko i trostruko lažu, da Hans Castorp pecka profesoricu samo zato da bi mogao govoriti o gospođi Chauchat i da istodobno nalazi u tome nezdrav i posredan užitak (…)“ (Mann 2003: 170, sv. I).

U nastavku njegova boravka u sanatoriju „odnos“ s gđom Chauchat (više imaginaran nego stvaran) postaje glavna preokupacija Hansa Castorpa. Pritom je u tom stadiju njegove zaljubljenosti i dalje snažno prisutan sukob između njegovih želja, koje on postupno sve više osvještava, i internaliziranih normi ponašanja. Stoga ne čudi što kao obrambeni mehanizam

[23] Vidi ranije iznesene opaske o unutarnjoj fokalizaciji.

možemo prepoznati racionalizaciju kojom Castorp nastoji uvjeriti samog sebe kako on „ne može imati ničega zajedničkog s tom strankinjom, koja živi razdvojeno od muža po kojekakvim lječilištima bez vjenčanog prstena na ruci, koja ima loše držanje, lupa vratima, pravi kuglice od kruha i jamačno gricka nokte (…)“ (Mann 2003: 176, sv. I).

Hans Castorp nalazi se u tom trenutku dakle u stadiju koji je s jedne strane obilježen traženjem alternativnog zadovoljenja želje, a s druge strane pokušajem uspostave moralne protuteže toj istoj želji. Dok bismo kao zaobilazni način zadovoljenja mogli navesti Castorpove snove, razgovore u kojima se spominje gđa Chauchat te naposljetku i sve one kratke i beznačajne susrete između dvoje pacijenata, jer svi oni glavnom junaku donose stanovit užitak (i rasterećenje), s druge strane nalaze se njegovi intelektualni i moralni napori koji iako prividno nemaju veze s njegovom seksualnom željom, zapravo predstavljaju njenu protutežu. Tako razgovori s njegovim „odgojiteljem“ Settembrinijem postaju Castorpu izlika da još slobodnije pusti svojim mislima krenuti u drugom smjeru: „on je gospodina Settembrinija slušao samo radi toga da bi od svoje savjesti dobio ovlasti za slobodno djelovanje koje prvotno nije mogao od nje dobiti.“ (Isto: 196, sv. I). Reći ćemo stoga da njegovo naukovanje predstavlja tada još uvijek prije svega protutežu njegovoj seksualnoj želji.

Umirivši svoju savjest, Castorp se sve slobodnije prepušta uživanju u onome što prepoznaje kao vlastitu bolest. Zabrane pritom samo povećavaju njegov užitak jednom kad im se odupre. Bolest je, uostalom, ono što ga po njegovu mišljenju zbližava s objektom njegove žudnje. Rekli bismo da Hans Castorp nije toliko bolestan (neurotičan), koliko je njegova želja da se sam sebi (i drugima) takvim učini. Stoga će objeručke Castorp prihvatiti Behrensovu pretpostavku da njegova bolest vuče porijeklo i prije dolaska u sanatorij te je, naravno, protumačiti na svoj način, dok će u razgovorima s Joachimom i Settembrinijem istaknuti svoju predodređenost za bolest.[24] Hans Castorp kao svoju primarnu bolest prepoznaje upravo ljubavnu boljeticu koja se prvi put javila u dječačkoj dobi (Přibislav Hippe), a koja se samo obnovljena i pojačana ponovno pojavila u mladosti (Klavdija Chauchat). Pritom ne smijemo zaboraviti da znanje i samosvijest koju Hans Castorp pokazuje tumačeći vlastitu „bolest“ istovremeno svjedoče o njegovom nedvojbenom intelektualnom razvoju, na što nas uostalom neprestano upozorava pripovjedač.[25] Tako primjerice u razgovorima sa Settembrinijem Hans Castorp nije više pasivni slušatelj, već aktivni sugovornik koji se ne boji suprotstaviti idejama svoga učitelja.

[24] Vidi Mann 2003: 226 i 242.

[25] Kroz čitav roman pripovjedač naglašava razliku između Hansa Castorpa iz ravnice i Hansa Castorpa kakvim ovaj postaje za vrijeme boravka u sanatoriju.

Isprepletenost seksualnog i intelektualnog ogleda se ponajprije, naravno, u Castorpovu interesu za Klavdiju Chauchat i pokušaju da pronikne u prirodu njezine bolesti. Interes pritom ne može biti isključivo spoznajne naravi jer mu zadubljivanje u bolest objekta njegove žudnje priskrbljuje i stanovit užitak. Castorpova opsesija bolešću gđe Chauchat do izražaja posebno dolazi u idućem odlomku:

> „Jer iza čela bijahu misli ili polumisli koje su zapravo slikama i vizijama pridavale njegovu preveliku slast i koje su se odnosile na nemarnost i bezobzirnost *madame* Chauchat, na njenu bolest, na isticanje i naglašavanje njena tijela bolešću, na utjelovljivanje njena bića bolešću, koju sada Hans Castorp, prema liječničkom mišljenju, dijeli s njom.“ (Isto: 251, sv. I)

Možemo se pitati otkud taj užitak u bolesti. Već smo rekli da prema psihoanalitičkoj teoriji neuroza tjelesni simptomi predstavljaju kompromisne tvorbe koje omogućuju ispunjenje želje na zaobilazan način. U samom romanu to je istaknuto poveznicom između bolesti i tijela. Kao što Hansa Castorpa upozorava Settembrini, bolest ističe tijelo. Ta istaknutost i to bujanje tijela, mogli bismo reći, ne predstavljaju ništa drugo do li multipliciranje erogenih zona. Kod histerika najrazličitiji dijelovi tijela mogu poprimiti funkciju seksualnog organa.

Iako se Hans Castorp isprva protivi tome da bolest poistovjeti s pokvarenošću (bolest kao oblik pokvarenosti)[26], kao što to nedvosmisleno čini Settembrini, naposljetku dolazi do zaključka da je Klavidijina bolest „ako ne posvema a ono dobrim dijelom moralne naravi, i da doista nije, kao što je Settembrini rekao, uzrok ni posljedica njene »nemarnosti«, nego da je to jedna te ista stvar“ (Mann 2003: 277, sv. I). Hans Castorp, drugim riječima, shvaća da su njeno grickanje noktiju i bučno lupanje vratima analogni njegovom pušenju »Marije Mancini« i da se u oba slučaja radi o simptomima koji zakrivaju unutarnji sukob. Možemo tako reći da otada i Castorpovo shvaćanje bolesti počinje rezonirati ili se čak poklapati sa psihoanalitičkim učenjem.

Kako se Castorpov boravak u sanatoriju produljuje, sve važniju ulogu u njegovu razvoju počinje zauzimati sublimacija seksualnog nagona. Segment koji posebno svjedoči o tome nosi naslov „Proučavanje“ te govori o Castorpovoj zadubljenosti u znanstvenu (ponajviše medicinsku i biologijsku) literaturu. Spomenutom segmentu romana vratit ćemo se pri razmatranju drugog diskursa o bolesti, a zasad recimo samo kako on ukazuje da Castorpovo zanimanje za ljudsku fizionomiju nije više striktno vezano uz njegovu želju za razumijevanjem vlastite (i Klavdijine) bolesti, već uz želju za razumijevanjem misterija života kao takvog. Pa

[26] Usp. Mann 2003: 270, sv. I.

ipak, čak se da ni tada želja za znanjem ne može još odvojiti od seksualne želje pa se tako život Hansu Castorpu znakovito pojavljuje u liku gđe Chauchat.[27]

Posebnu epizodu Castorpova boravka u sanatoriju predstavlja njegovo posjećivanje tzv. moribunda, bolesnika na samrti. Ono omogućuje Hansu Castorpu da njeguje kult bolesti koja za njega, unatoč onome što je Settembrini rekao, ostaje vrijedna strahopoštovanja. Takav stav, između ostalog, svjedoči da je Hans Castorp razvio vlastito mišljenje o stvarima koje se ne poklapa s mišljenjem njegova odgojitelja. Pa ipak, nije moguće zanemariti da Castorpovo ukazivanje milosrđa umirućima također funkcionira i kao pokušaj iskupljenja, na što upućuje Settembrini. Tumačeći postupke glavnog junaka, pripovjedač će reći da su oni istodobno funkcionirali kao „neka vrsta nadoknade", ali da su ta djela također „bila i sama sebi svrha" (Mann 2003: 387, sv. I). Interes za znanosti i posjećivanje umirućih ukazuju dakle na novi stupanj u sazrijevanju glavnog lika pri čemu različita područja njegova interesa i djelovanja nisu više isključivo određena svojom relacijom prema seksualnosti, već stječu vlastitu autonomiju. To se podjednako odnosi na epistemološka kao i na moralna pitanja.

Tako dolazimo i do posljednjeg segmenta petog poglavlja naslovljenog „Valpurgina noć" koji predstavlja kulminaciju diskursa o ljubavi i bolesti u prvom svesku romana. U pokladnoj noći Hans Castorp će napokon ostvariti priliku da razgovara s Klavdijom Chauchat. Njihov razgovor na francuskom jeziku pun je dosjetljivih replika koje potvrđuje status gđe Chauchat kao fatalne žene.[28] Hans Castorp ne oklijeva u tom razgovoru suočiti gđu Chauchat s vlastitom žudnjom: „Volim te…oduvijek sam te volio jer ti si Ti moga života, moj san, moja sudba, moja žudnja, moja vječna želja…" (Mann 2003: 427, sv. I; fusnota 220). U tom razgovoru sve što je Hans Castorp naučio o ljubavi i bolesti, a time i o svome stanju, nalazi svoju primjenu. Možemo štoviše reći da razgovor s gđom Chuachat predstavlja sintezu i prevladavanje opreke između ljubavi i znanja koja se nametnula za vrijeme njegova boravka u sanatoriju. Dakle cijeli dijalektički razvoj koji opisuje Castorpov boravak u sanatoriju, a koji započinje nezadovoljenom (frustriranom) seksualnom željom te se nastavlja njezinom sublimacijom u interesu za znanost, završava naposljetku u jednoj teoriji ljubavi, kao što ćemo još bolje vidjeti u drugom svesku. U nastavku romana glavna opreka, a kako najavljuje već znakovit monolog Hansa Castorpa potkraj razgovora s gđom Chauchat, postaje ona između ljubavi i smrti. Razgovor s gđom Chauchat predstavlja također događaj u kojem se i sam Hans Castorp suočava sa svojom žudnjom nalazeći način da je izrazi u jeziku. Tim je činom ujedno

[27] Vidi Mann 2003: 336 i 337, sv. I.
[28] Važno je, naravno, primijetiti kako su se Castorpove predrasude o neuglađenosti gđe Chauchat (učinak njegova obrambenog mehanizma) pokazale potpuno neosnovane.

dokinuto potiskivanje koje je je dotad stajalo u podlozi njegove bolesti (neuroze). Zbog toga glavni problem Hansa Castorpa u nastavku njegova boravka u sanatoriju više neće biti neurotska uzbuđenost, nego tjeskobna raspoloženja uzrokovana njegovom spoznajom svekolike prisutnosti (nagona) smrti u ljudskom životu.

Ako je prvi svezak romana protekao u znaku Castorpove bolesti prouzrokovane potiskivanjem seksualnog nagona (sukobom između svjesnih normi i nesvjesnih želja), onda bi se sadržaj drugog sveska uvelike mogao sažeti kao sublimacija seksualnog nagona. Logično je dakle da će u drugom svesku romana naglasak biti stavljen na intelektualni razvoj Hansa Castorpa, uspostavu njegove intelektualne »vladavine«.

I dok smo u prvom svesku romana pratili korelaciju između Castorpova intelektualnog i seksualnog sazrijevanja, u drugom svesku romana intelektualno sazrijevanje glavnog lika posve se osamostaljuje. Tako seksualnost nije više ona koja određuje sve druge interese, već razum postaje onaj koji tumači seksualnost. U tom pomalo ironičnom ključu konačni rezultat Castorpova seksualnog sazrijevanja i neće biti sretna ljubavna veza, već teorija ljubavi.

Nakon odlaska gđe Chauchat iz sanatorija jedino što Castorpu preostaje jest posvetiti se naukama u kojima on nalazi svoj novi poziv. To je vrijeme kad se Castorpovo sazrijevanje dovršava i on postaje „pravi muškarac“ (Mann 2003: 298, sv II).[29] Njegova se samostalnost ogleda u odluci da ostane u sanatoriju „zato što mora čekati Klavdiju Chauchat“ (Mann 2003: 96, svII) i nakon odlaska njegova bratića u vojsku, a još više u njegovu samostalnom mišljenju koje se ne podudara s mišljenjem ni jednog od njegovih dvaju učitelja (Settembrinija i Naphte[30]). Iako svjestan da on predstavlja »pedagoški objekt« njihovih rasprava, Hans Castorp zadržava distancu spram obojice: „njemu se činilo da negdje između retoričkog humanizma i nepismenog barbarstva, treba tražiti ono o čemu bi se moglo pomirljivo govoriti kao o nečemu u ljudskom i humanom“ (Mann 2003: 220, sv II).[31]

Spomenuto prvenstvo obrazovanja ogleda se između ostaloga i u tome što pripovjedač Hansa Castorpa ne oslovljava više kao »dijete koje zadaje muke životu«, što je bio nadimak koji mu je Settembrini nadjenuo imajući na umu Castorpovo kolebanje između ljubavi i dužnosti, već »čovjekom koji putuje po svijetu radi vlastite naobrazbe«. Pa ipak, sam roman ne nosi završetak klasičnog razvojnog romana (*Bildungsroman*) koji bi podrazumijevao

[29] Daleko od toga međutim da bi Hans Castorp predstavljao normativan model muškosti onodobnog društva. Sam će Hans Castorp u razgovoru s Mynheerom Peeperkornom (ljubavnikom gđe Chauchat) reći kako mu se čini razmetljivim i neukusnim da sebe naziva muškarcem (Mann 2003: 329, sv. II). O modernom maskulinitetu u *Čarobnoj gori* vidi Kontje 2008: 71-95.

[30] Naphta je lik koji Thomas Mann uvodi u šestom poglavlju romana. Sa svojim zagovorom totalnog rata, hijerarhijskog društva i crkvene vlasti predstavlja ideološku opreku Settembriniju.

[31] Toj Castorpovoj težnji da pomiri dvije suprotnosti – ljubav i smrt – vratit ćemo se u idućem potpoglavlju.

integraciju glavnog junaka u društveni poredak. Umjesto povratka u ravnicu radi preuzimanja dužnosti brodskog inžinjera, kako je isprva planirano, boravak Hansa Castorpa u sanatoriju završava tek izbijanjem Prvog svjetskog rata pri čemu se sudbina glavnog lika gubi (postaje nevažna) u bespućima svjetskog sukoba, to jest na novonastalim poljanama smrti europskih bojišnica. Povijesna komponenta romana, najavljena već u pripovjedačevu predgovoru, čija se sjena takoreći rasprostire nad čitavim zapletom, tako tek na kraju romana uzima prvenstvo nad komponentom individualnog razvoja junaka, prijeteći da je poništi.

3.2. Castorpov patološki materijalizam

U romanu Thomasa Manna moguće je izdvojiti još barem jedno shvaćanje bolesti koje možemo podjednako okarakterizirati materijalističkim kao i spekulativnim, a slične koncepcije bolesti pronaći ćemo također u romanima Itala Sveva i Blaisea Cendrarsa. U Mannovu romanu ta je konceptualizacija bolesti usko vezana uz promišljanje smrti u romanu. Poput bolesti, smrt također predstavlja jednu od glavnih tema Mannova romana. Pritom treba istaknuti da je u *Čarobnoj gori* smrt prije svega shvaćena analogno Freudovu konceptu nagona smrti (Thanatosa). Kao što je rečeno za bolest, takvo se shvaćanje smrti također formira postupno kroz razvoj samog zapleta. Od smrti kao događaja (Castorpovo sjećanje na smrt njegova djeda) postupno dolazimo do smrti kao sile (nagona). Nagon smrti znači da smrt nije više shvaćena tek kao puka biološka činjenica negativno definirana kao kraj života, već ona postaje shvaćena kao sila gotovo nadređena životu koja ga usmjerava k njegovom konačnom cilju – povratku u anorgansku materiju.[32] Koliko je Freudova teorija neuroza važna za razumijevanje prvog diskursa o bolesti, toliko je Freudov čuveni esej „S onu stranu načela ugode“ (1920) važan za razumijevanje smrti u romanu i drugo (spekulativno) shvaćanje bolesti.

Spomenuto shvaćanje smrti kao nagona smrti razvija se na nekoliko mjesta u romanu, a prvi put ga prepoznajemo u ranije spomenutom segmentu „Proučavanje“. Baš poput Sigmunda Freuda i Hans Castorp se upušta u promišljanje nastanka samog života odnosno postupno »postanje« života iz nežive materije, a zaključci do kojih dolazi nevjerojatno su bliski onim Freudovim. Prepreka na koju pritom nailazi jest kako objasniti „jaz između života i nežive tvari“ (Mann 2003: 333, sv. I). Hans Castorp naposljetku zaključuje da je samo neka neobjašnjiva pobuda (nadražaj) mogla dovesti do nastanka života. Freud piše sljedeće: „Jednom, ne znamo kada, djelovanjem neke još sasvim nepredočive sile, u neživoj su materiji probuđena svojstva živoga“ (Freud 1986: 166). No dok Freud u svojim spekulacijama

[32] Usp. Freud 1986: 166.

nadahnutim znanstvenim spoznajama ostaje relativno hladan i racionalan, Castorpove su misli pod snažnim utjecajem kršćanskog nauka. Želeći se osloboditi grižnje savjesti zbog svojeg požudnog snatrenja o tijelu gđe Chauchat, Hans Castorp dolazi do zaključka da se istočni grijeh može locirati u nastanku samog života. Drugim riječima, daleko od toga da su prvi ljudi počinili istočni grijeh; on je istovjetan nastanku života koji predstavlja „bestidnost materije koja je postala osjetljiva na samu sebe, sladostrasna forma opstojnosti“ (Mann 2003: 335, sv. I). Radikalizirajući kršćansko učenje, Castorp zaključuje da je „Prvi korak prema zlu, prema pohoti i prema smrti, nedvojbeno učinjen onda kad je došlo do prvog jačeg zgušnjavanja duhovnog (…)“ (Mann 2003: 346, sv. II). Polazeći pak od Settembrinijeve napomene o bolesti kao isticanju tjelesnog, Castorp se pita da nije možda i sam život „samo zarazno oboljenje materije“ (Mann 2003: 346, sv. I). To su razmjeri Castorpova kozmičkog pesimizma i njegova »pato-materijalizma« (Schuster 2016: 40). Na istom su tragu i Castorpove riječi upućene Klavdiji Chauchat krajem njihova razgovora za vrijeme karnevalske noći:

> „Ah, ljubav, znaš… Tijelo, ljubav, smrt, to je troje zapravo samo jedno. Jer tijelo je bolest i požuda, iz njega se rađa smrt, da, obje su one putene, ljubav i smrt, u tome je njihov užas i njihova silna magija!“ (Mann 2003: 427, sv. I)

Dakle čak se ni ljubav koja bi trebala biti isključivim poprištem očitovanja nagona života (Erosa) ne može pročistiti od smrti. Nemoguće je pronaći nijedno područje ljudskog iskustva gdje bi se nagoni smrti mogli razdvojiti od nagona života: „Ukoliko se dakle ne želi napustiti pretpostavka nagona smrti, mora ih se od samog početka pridružiti nagonima života“ (Freud 1986: 184).

S tim će se zaključcima Hans Castorp morati nositi tijekom nastavka svojega boravka u sanatoriju. Oni su uvelike uzrok njegova tjeskobnog raspoloženja, a posebice kad im se pribroji Naphtino učenje koje će dodatno poljuljati Castorpovo uvjerenje u mogućnost ostvarenja osobne i kolektivne sreće. Posebnu važnost u tom pogledu ima segment „Snijeg“ u kojem Hans Castorp na skijama odlazi duboko u planinu ne bi li tamo u što slobodnijem doticaju s okolnim pejzažem pronašao odgovor na pitanja koja ga muče. Tamo će, nakon što se zamalo izgubi u gorju i izloži životnoj opasnosti, napokon uspjeti sažeti svoje iskustvo boravka »ovdje gore«. Rezultat njegova unutarnjeg monologa, najduljeg u čitavom romanu, jesu sljedeće misli:

> „Smrt je velika sila. U njenoj blizini čovjek skida kapu i hoda na prstima. (…) Ljubav se suprotstavlja smrti, samo je ona, a ne razum, jača od smrti. Samo ona, a ne razum, nadahnjuje dobrim mislima.“ (Mann 2003: 187, sv. II).

Ono što Hans Castorp izvodi iz toga zapravo je etički princip: „*Čovjek ne smije, u ime dobrote i ljubavi, dopustiti smrti da gospodari njegovim mislima*“ (Mann 2003: 188, sv. II).

Iako su dakle ljubav i smrt nerazmrsivo isprepleteni, i dalje je moguće odabrati ljubav / stati na stranu ljubavi, što će reći života. Pa ipak, unatoč tom snažnom uvjerenju da je moguće oduprijeti joj se, smrt nikad posvema ne nestaje iz Castorpovih misli, već se opetovano vraća, baš u znaku prisile za ponavljanjem. Jedan takav susret sa smrću dogodit će se Hansu Castorpu za vrijeme slušanja jedne od njegovih omiljenih gramofonskih ploča.[33] Slušajući tu »popijevku« koja je za njega značila „čitav jedan svijet“ (Mann 2003: 382, sv. II), Hans Castorp iznenada naslućuje da se iza nje krije smrt. I ponovno se postavlja pitanje kako nešto tako lijepo, čisti izražaj života, može u sebi skrivati ponor smrti. Odgovor pripovjedača neodoljivo podsjeća na Freudov zaključak: „To je životni plod proizveden smrću i bremenit smrću“ (Mann 2003: 384, sv. II). Budući da su svi nagoni u biti konzervativni (teže povratku u ranije stanje), nagoni smrti logički prethode nagonima života pa su i sve životne pojave stoga bremenite smrću.

Vidimo dakle da Hans Castorp nikada nije uspio pobijediti misao o smrti niti bi, u skladu s filozofskim premisama romana koje su podudarne s Freudovim kasnim učenjem, tako nešto bilo moguće. Vratimo se sada ponovno samom svršetku romana. Na posljednjoj stranici pripovjedač utvrđuje da Hans Castorp nema velike izglede da preživi rat te uspostavljajući ironijski odmak spram sudbine glavnog junaka (te pozivajući čitatelja da učini isto), ističe kako „poprilično bezbrižno ostavljamo ovo pitanje otvorenim“ (Mann 2003: 462, sv. II). Sudbina glavnog lika više nije u fokusu pripovjedača jer on svoj pogled uzdiže na razinu svjetskih povijesnih zbivanja te roman završava skeptičnim pitanjem o mogućnosti da se nakon »svjetske svetkovine smrti«, to jest rata, ponovno uzdigne ljubav. Budući da na razini povijesnih zbivanja rat predstavlja manifestaciju nagona smrti, pripovjedačevo retoričko pitanje ostaje dakle identično sumnjama koje su opsjedale Hansa Castorpa. Na razini individualnog života kao i na razini povijesnih događaja nikada nije moguće posvema umaknuti prijetnji nagona smrti. Riječima Slavoja Žižeka:

> „U trenutku kad učinkovito prijeđimo od Života (-načela) k Smrti (-načelu), ne postoji više sveobuhvatna 'sinteza', smrt u svojoj 'apstraktnoj negativnosti' zauvijek ostaje kao prijetnja, eksces koji se ne može ekonomizirati. U društvenom životu to znači da je Kantov univerzalni mir uzaludna nada, da *rat* zauvijek ostaje prijetnja totalnog remećenja organiziranog stanja Života; u individualnom subjektivnom životu, to *ludilo* uvijek vreba kao mogućnost“ (Žižek 2011: 222)

[33] Castorpova ljubav prema gramofonu i slušanju gramofonskih ploča također predstavlja jednu od posljednjih točaka njegove sublimacije tjelesne ljubavi, a događa se kasno za vrijeme njegova boravka u sanatoriju kada su Castorpu ostala takoreći još samo sjećanja.

3.3. Zaključak

Analizom smo nastojali pokazati kako je u romanu *Čarobna gora* moguće razlikovati dva diskursa o bolesti pri čeme oba pokazuju veliku bliskost sa psihoanalitičkom teorijom. Prvi diskurs shvaća bolest kao izražaj nesvjesnog, odnosno, bolje rečeno, kao konflikt između suprotstavljenih nagona (seksualnih nagona i nagona za samoodržanjem) ili psihičkih sustava (nesvjesno i svjesno). Takvo shvaćanje bolesti odgovara Freudovoj teoriji neuroza. U vezi s time većina komentatora ističe humoristična (pa čak i ironijski) način na koji je psihoanaliza reprezentirana (kao praksa) i uporabljena (kao diskurs) u romanu.[34] Takav stav pripovjedača ne bi nas ipak trebao navesti da posve zanemarimo sadržaj pripovijedanja (pripovijedano). Kao što ističe Micha Brumlik, pripovjedačeva ironija, uostalom, nije bila usmjerena na psihoanalitičku teoriju, s kojom je on po svemu sudeći dijelio mnoga razmišljanja, već se odnosila na psihoanalitičku praksu i njezinu pretenziju na status znanosti, što je ismijano u liku doktora Krokowskog.[35] Sam svijet sanatorija i dobar dio zapleta romana (Castorpovo kolebanje između ljubavi i dužnosti), sukladno Freudovim zapažanjima, otkrivaju modernu kulturu kao onu utemeljenu na potiskivanju. Vidimo dakle da se bolest kao ekspresija nesvjesnog ne može nikako svesti samo na individualnu razinu jer je ona također strukturirana nesvjesnim kulture.[36] Uzrok te kulturne nelagode ogleda se u sukobu između građanskih normi i seksualnosti koja se tim normama odbija povinovati.

> „Mann pokazuje kroz usta svojih likova i pisanje autorskog pripovjedača da psihoanaliza vrijedi tamo gdje on u njoj i u Freudovoj teorijskoj građevini s temeljima jedva drugačijim od njegova vlastitog programa, prepoznaje svoje pitanje: sukob između građanski vođenog života (*Lebensführung*) ovdje i ne- ili čak antigrađanskih životnih pobuda (*Lebensvollzug*) tamo, pitanje koje ga od *Buddenbrookovih* više neće napuštati. (Brumlik 2013: 95)[37]

Dok prvo shvaćanje bolesti odgovara Freudovoj teoriji psihoneuroza, drugo, spekulativno shvaćanje bolesti usko povezano uz promišljanje smrti u romanu pokazuje nevjerojatnu sličnost s Freudovom kasnom revizijom nagonske teorije u kojoj sukob između nagona života i nagona smrti postaje temeljnim za određenje dinamike života, ne samo na individualnoj nego i na kolektivnoj razini. Prema tom drugom shvaćanju bolest postaje podražaj (»istočni grijeh«) kojim iz nežive materije nastaje život. Možemo zaključiti da u Mannovu romanu prepoznajemo dva bitno drugačija shvaćanja bolesti koja međutim nisu međusobno

[34] Vidi primjerice Michael 1950: 165-167.
[35] Usp. Brumlik 2013: 95.
[36] Sjetimo se samo ranijih napomena o homoseksualnosti u modernoj kulturi.
[37] Ako se nekim čitateljima prijevodi sa stranih jezika (engleskog i njemačkog) sadržani u ovom radu učine amaterski, to je zato što ih je radio sam autor.

isključiva, već je drugo zapravo izvedeno iz prvog.[38] Polazeći od toga da je bolest isticanje tijela, jedan razvratan oblik života, Castorp izvodi zaključak da je i sam život zarazno oboljenje materije. Prepoznajemo da u oba slučaja bolest označava eksces u odnosu na prethodno stanje.

[38] Isto tako i Freudova druga nagonska teorija ne dokida prvu, već je zapravo usložnjava i proširuje joj domete.

4. Janko Polić Kamov: *Isušena kaljuža*

4.1. Bolest kao pokretač individualizacije

Pred romanom Janka Polića Kamova nalazimo se u nešto drugačijem položaju nego spram ostalih romana kojima se bavimo u ovom radu. Glavni razlog tome je da se radi o romanu koji je objavljen posthumno (skoro pedeset godina nakon što je napisan) te čak i ako ne možemo reći da je ostao nedovršen, ne možemo ni sa sigurnošću tvrditi da ga je autor namjeravao objaviti upravo u ovom obliku u kojem nam je on danas dostupan. *Isušena kaljuža* neosporno predstavlja jedan od najzanimljivijih hrvatskih romana dvadesetog stoljeća. Zbog bogatstva ideja, inovativnih pripovjednih postupaka, ali i osobite kronologije koja *Isušenu kaljužu* čini protoavangardnim romanom koji je međutim objavljen u vrijeme kasnog modernizma, roman je privlačio veliku pozornost domaće znanosti o književnosti u posljednjih dvadesetak godina. Unutar recepcije Kamovljeva romana možemo generalno razlikovati one radove koji su se više bavili samim književnim postupcima (Nemec, Tadić Šokac) i one koji su nastojali ponuditi interpretativno čitanje romana (Mijatović, Matijašević, Vuković), stavljajući u pravilu naglasak na jedan od njegova tri dijela. Među potonjima već su radovi Željke Matijašević i Tvrtka Vukovića apostrofirali bolest kao svoj središnji interes. Pa ipak, unatoč svojoj neospornoj kvaliteti, oba rada zahtijevaju daljnju razradu diskursa o bolesti u Kamovljevu romanu. Rad Željke Matijašević fokusira se na drugi i treći dio romana te tako gotovo posve zanemaruje značenje koje bolest poprima u prvom dijelu romana, dok Vuković u svojem radu, iako zamjećuje dva različita značenja bolesti u romanu (afirmativno i opstruktivno), tek letimično analizira roman fokusirajući se više na generalna zapažanja o funkciji i značenju tuberkuloze u hrvatskoj književnosti s kraja devetnaestog i početka dvadesetog stoljeća. Važno je dakle istaknuti da heterogenost Kamovljeva romana (roman se sastoji od tri formalno i sadržajno bitno različita dijela) predstavlja prepreku čitanjima koja bi težila unifikaciji bolesti. Stoga ćemo u nastavku posvetiti zasebno čitanje svakom od triju dijelova Kamovljeva romana kako bismo vidjeli kakvo značenje bolest poprima u svakom od njih.

Motiv bolesti javlja se već u prvoj rečenici romana u kojoj saznajemo da je Arsen poslao „nekoliko pljuvački na analizu svojem liječniku“ (Kamov 2003: 15). Arsenov stav prema bolesti opušten je i nehajan samo dok mu liječnik ne potvrdi da boluje od tuberkuloze. Pa ipak, njegova novootkrivena bolest ima u prvom dijelu romana za Arsena važnost tek u onoj mjeri u kojoj je vezana uz njegove druge intelektualne preokupacije, a napose uz njegovu seksualnost. Naime, prvi dio romana u znaku je Arsenova postupnog otkrivanja vlastite seksualnosti, ali i njegove rastuće želje da se oslobodi spona, uglavnom materijalnih, koje ga vežu uz obitelj.

Primijetimo za početak da Arsen obitelj vezuje uz prošlost koja ga priječi u življenju njegove sadašnjosti. Tako primjerice za svoju majku primjećuje: „Ona mu je dala život; ona bijaše prošlost. Sad mu je ona smetala životu; razbijaše mu sadašnjost“ (Kamov 2003: 19).[39] U prostornom je pak smislu Arsenova egzistencija na početku romana određena konstantnim kretanjem iz obiteljskog doma u krčme ili stanove svojih prijatelja Marka i Nikšića te natrag kući. Dok se uz boravak u prvom miljeu vezuju grižnja savjesti, dužnost i obzir, uz boravak u drugom vezuju se ushit (zanos) i osjećaj slobode. No Arsen je svjestan da se ne može posve osloboditi svoje obitelji jer je ovisan o njezinoj, to jest bratovoj, materijalnoj (financijskoj) pomoći. Tako njegova fascinacija bludom, prljavštinom i uopće onim zazornim izaziva u njemu podvojene osjećaje ovisno o miljeu u kojem se nalazi: „On je naime mogao pripovijedati o prljavštinama i gladovanju u društvu drugova; u kući, pred rođenima ne mogaše to govoriti. Nikako“ (Kamov 2003: 84).

Prividnu iznimku u Arsenovu nastojanju da se oslobodi obitelji predstavlja njegova naklonost (ali i seksualna privlačnost) koju osjeća prema svojoj sestri. No nije li incest sa sestrom jedan od mogućih puteva deteritorijalizacije kao što primjećuju Deleuze i Guattari pišući o Kafkinoj pripovijetci *Preobražaj*?[40] Iako će Arsen pokušati odbaciti pomisao na incest uvjeravajući samog sebe da ga uz sestru vežu samo ljubav i suosjećanje za njezin podređeni položaj, naposljetku će prihvatiti spomenutu inklinaciju kao pokazatelj svoje seksualne perverzije koja svoju konačnu formu nalazi u sadizmu. Arsenova incestuozna želja također je primjer njegove opsesije transgresijom koja, doduše, nije ograničena samo na područje seksualnosti. Ona se također manifestira u njegovu pokušaju da u svojoj obiteljskoj prošlosti otkrije „nešto novo, nešto osobito, što bi zamutilo pojam o majci, ocu i njegovom životu“ (Kamov 2003: 42). Ako možemo sugerirati, radi se o posve suprotnoj preokupaciji u odnosu na onu Filipa Latinovicza. Dok Krležin junak ostaje zatvoren unutar Edipovog kompleksa i opterećen nemogućnošću da razriješi pitanje oca, Kamovljev Arsen Toplak istražuje svoje porijeklo samo ne bi li ga uprljao (obeščastio) i tako se stavio onkraj zakona.[41] I svojoj sestri on predbacuje da je odviše čestita. Umjesto kao čuvaricu doma i društvenog morala, Arsen Toplak ženu vidi kao suučesnicu u transgresiji, ali i kao žrtvu tog istog morala i društvenog

[39] Striktno naratološki rečeno radi se o slobodnom neupravnom govoru, no radi pojednostavljenja, takve rečenice uzet ćemo kao iskaz Arsenovih misli.
[40] Vidi Deleuze i Guattari 1986: 15.
[41] Sličan će se proces ponoviti nakon majčine smrti. Uprljati uspomenu na svoju majku bio je jedini način da potakne svoju ljubav prema njoj: „jer sam to više ljubio mrtvu majku, što sam više zla nailazio na njoj i što sam više posvećivao njenu uspomenu blatom (…)“ (Kamov 2003: 139).

poretka koji brani.[42] Upravo zbog toga misteriozna bolest poput tuberkuloze (Sontag 1978: 5) „za koju ne znaš ni izvora ni razloga ni posljetka“ (Kamov 2003: 52) fascinira Arsena jer ona ukazuje na mogućnost potpuno drugačijeg postojanja koje biva inicirano događajem kao što je iznenadno otkriće bolesti i koje nema porijekla (u potpunosti prekida veze s prošlošću) i ne nalazi svoje mjesto unutar društvene strukture. Inspiriran tom nemogućnošću uspostave etiologije tuberkuloze, Arsen će po uzoru na isto pokušati formulirati svoj egzistencijalni program.

Kao što je već navedeno, Arsenov poriv za transgresijom nije izoliran samo na područje seksualnosti. On je dio jednog šireg i u srži (anti)filozofskog programa. Naime, u središtu Arsenove intelektualne pobune nalazi se želja za svrgavanjem (rušenjem) transcendentnih autoriteta. Na području religije bit će to Bog, na području estetike ideja Lijepog, a na području etike/morala ideja Dobra. Zato se Arsen, naspram svoje obitelji, na području religije opredjeljuje za radikalni ateizam, na području estetike promovira naturalizam i estetiku ružnoće te nasuprot kršćanskog morala zagovara etiku transgresije. Različite ljudske prakse mogu postati poprištem ostvarenja transgresije, među kojima su kriminal, umjetnost i seksualnost (erotizam). Ipak, privilegirano mjesto (iskustvo) za Arsena, kao i za Bataillea, u tom pogledu ima erotizam.[43] Čin transgresije Arsen najčešće prispodobljuje pomoću metafore prljanja. Otud Arsenova fascinacija blatom, smradom i uopće onim zazornim. Na isti način transgresiju opisuje Bataille. Tako primjerice, pišući o seksualnom činu, Bataille opaža da se on sastoji u prljanju ljepote:

> „Ako je ljepota tako daleko odmaknuta od životinjske strastveno žuđena, ona je takvom zato što posjedovati je znači uprljati je, reducirati na životinjsku razinu. Ljepota je žuđena samo kako bi mogla biti okaljana; ne zbog same sebe, nego zbog radosti koju donosi njezina profanacija.“ (Bataille 1986: 144)

Sada možemo shvatiti Arsenovo rezoniranje da nije nužno ljepota ona koja pobuđuje seksualni nagon: „A ipak, vidiš, nije samo ljepota. I ona iz prvog kata je lijepa. Pa ništa“ (Kamov 2003: 66). Odlučujući faktor stoga predstavlja mogućnost da se u seksualnom činu prepozna neki oblik nasilja (zločina): „što vjera *časti*, ljudi *poštuju*, zakon *čuva*, a – zločin *dira*“ (Isto). Naravno, nije teško u takvom shvaćanju seksualnosti prepoznati tragove sadizma.

Ključno je međutim uvidjeti implicitnu vezu između te dvije glavne tematske komponente „Na dnu“: postupnog oslobađanja vlastite seksualnosti i pobune protiv autoriteta

[42] Posebno su važna u tom pogledu Arsenova razmišljanja o prostitutkama koja se posve poklapaju s teorijskim zapažanjima što će ih pedesetak godina kasnije iznijeti Georges Bataille. Vidi Bataille 1986: 134-139.
[43] Sva zapažanja vezana uz erotizam i transgresiju u *Isušenoj kalježi* vrijede još više za Kamovljevu poeziju.

na čelu s Bogom kao vrhovnom transcendencijom. Naime, moderno shvaćanje seksualnosti koje svoj najpotpuniji izraz nalazi u djelima Georgesa Bataillea počiva upravo na usmrćivanju boga.[44] Točnije, seksualnost je mogla biti uzdignuta na pijedestal ljudskog iskustva kao transgresija granice i unutarnje iskustvo u kojem se otkriva (iskušava) ljudska konačnost tek onda kad je utvrđena smrt Boga kao vrhovne transcendencije koja je dotad ustrojavala granice ljudskog iskustva negirajući istom postojanje bilo kakve veze između ljudskog iskustva i apsoluta. „Smrt Boga ne vraća nas ograničenom i pozitivističkom svijetu, nego svijetu izloženom iskustvom njegovih granica, stvorenom i rastvorenom ekscesom koji ga nadilazi" (Foucault 1977: 32). Upravo je zbog toga što povezuje pobunu protiv Boga i oslobađanje seksualnosti, to jest otkriva kako je drugo zasnovano na prvom, *Isušenu kaljužu* opravdano smatrati prvim romanom modernog shvaćanja seksualnosti u povijesti hrvatske književnosti.

Središnji događaj ili, bolje rečeno, unutarnje iskustvo, prvog dijela romana, predstavlja Arsenov pad na dno. U osnovi on se sastoji u otkriću nesvjesnog (»dubina psihe«) i nagonskog života čovjeka, čime čitav moral, ali i kulturna nadgradnja općenito, biva prokazan kao iluzija. Arsen otkriva da kultura i društvo zapravo nemaju temelje, već da pod njima počiva bezdan čovjekove animalne prirode. Dok društvena svijest predstavlja tek djelić čovjekove psihe (izraženo Freudovom metaforom, dio sante leda koji se nalazi iznad vode), sve ispod toga zauzimaju nagoni. „Čitavo ljudstvo nosi jednu psihu u sebi i dok evolucionirasmo sisteme društvene, ona se ne evolucionira nimalo" (Kamov 2003: 98).

Osim poveznice s de Sadeom (sadizam) i Batailleem (erotizam), treća važna poveznica koju ostvaruje „Na dnu" je ona s Nietzscheom. Filozofski gledano Arsenov pad na dno odgovara Nietzscheovu otkriću da je bog mrtav. Takvo stanje podrazumijeva jednu »generalnu amnestiju« i »impotensu« jer znači da „nema krivnje među ljudima, svi su nevini" (Kamov 2003: 104). Kako je pad na dno i odbacivanje lažnog društvenog morala zapravo posljednja točka Arsenova ubrzanog ali postepenog intelektualnog razvoja, istog mu se trenutka nameće zaključak da je došao do kulminacije svog života i da mu se ništa novo više ne može dogoditi. „Uhvati me turobnost: sve sam rekao i više nemam što reći. Svršio sam. I samoubojstvo postajaše razumljivo: sve će odsada da bude beskorisno i suvišno. Sve" (Kamov 2003: 104). Izlazak iz takvog stanja Arsen, kao i Nietzsche, vidi u uspostavi novog sustava vrijednosti koji će se suprotstaviti (malo)građanskoj hipokriziji. Bio bi to dakako sustav vrijednosti imanentan samom životu jer bi proizlazio iz volje za moć kao njegova temeljnog principa.

[44] Usp. Foucault 1977: 33.

Na takvo Arsenovo stanje nadovezuje se bolest koja mu omogućuje da se povuče i odijeli od svijeta. Bolest će tako poslužiti kao pokretač njegove individualizacije i deteritorijalizacije, kao ono što ga i mimo njegove volje barem prividno stavlja izvan zakona. On će uskoro otkriti individualizaciju kao središnji program svoje egzistencije, kao afirmaciju života, a sadizam kao vrhunac svoje individualizacije. Vezu između bolesti, individualizacije i seksualne perverzije Arsen sažima na sljedeći način:

> „Bacil u plućima, prevrat u mislima, apsurd u osjećajima, perverzitet u spolu. Individualizirah se: odijelih se od društva (…) I rekoh: Ne znači li individuum bolesnika? Nije li bolest uvjet individualnosti? I nije li rasplod nijekanje individualiteta? Ako je tako, onda je askeza individualnost. Ali ako je individualnost raspojasavanje, zadovoljavanje, uživanje – onda individualnost ne može biti u askezi. Valja dakle dati maha seksualnosti, ali *ne stvarati* djece. Valja biti – perverzan!“ (Kamov 2003: 141)

Kao što je već sugerirano, Arsenovo se shvaćanje seksualnosti zapanjujuće poklapa s Batailleevom teorijom ljudske seksualnost (erotizma) koju on definira kao „uzdizanje prema životu sve do točke smrti“ (Bataille 1986: 11). Naime, u Arsenovoj, kao i u de Sadeovoj, afirmaciji individue koja se ostvaruje kroz prepuštanje ekscesima seksualnog užitka, moguće je prepoznati težnju za afirmacijom samog života kojem Bataille pripisuje ekstravagantno rasipanje vlastite energije:

> „Život je u srži ekstravagantan, crpeći iz svojih sila i rezervi nekontrolirano; on nekontrolirano uništava ono što je stvorio. Mnoštvo živih bića je pasivno u tom procesu, no ipak u konačnici mi odlučno žudimo za onim što ugrožava naš život.“ (Bataille 1986: 86)

U središtu „Na dnu“, ali i romana u cjelini, nalazi se problem potrošnje – prvenstveno (seksualne) energije, a zatim novca i životnih potrepština (hrane, cigareta). Taj aspekt romana zanimljivo koincidira s motivom bolesti. Naime, kao što pokazuje Susan Sontag, tuberkuloza je u devetnaestom stoljeću i početkom dvadesetog percipirana kao patologija energije, bolest volje (Sontag 1978: 61-62). Sam progresivni tijek bolesti smatran je posljedicom bolesnikova neodgovorna trošenja (rasipanja) životne energije. U vezi s time od središnje je važnosti zapaziti da Arsen Toplak odbija svoju egzistenciju uskladiti s društvenim zakonima koji reguliraju racionalnu potrošnju energije, životnih dobara i novca. „»Ti daješ više no što primaš. Društvo hoće od tebe »kastraciju« poput vlasnika sikstinske kapele, koji obećavaju pjevačima – raj!«“ (Kamov 2003: 159).

Sam prvi dio romana, „Na dnu“, podijeljen je na dva dijela. Oba su pisana u trećem licu (heterodijegetički pripovjedač) uz čestu uporabu slobodnog neupravnog govora i unutarnjeg monologa. Dok u prvom dijelu saznajemo o Arsenovu otkriću dubina ljudske psihe, njegovoj

bolesti i želji da se odvoji od obitelji, u drugom dijelu svjedočimo intenziviranju Arsenovih napora da pronađe izlaz iz stanja u kojem se našao, a što započinje njegovim odlaskom u inozemstvo u svrhu liječenja. Ispočetka se Arsenu čini da bi u novom okruženju mogao uspjeti pronaći ravnotežu i tako ugoditi svojoj obitelji, no njegove dobre namjere ubrzo će se pokazati neodrživima, to jest bit će nadvladane od strane nagona koji dolaze iz dubine njegove psihe. Iako je isprva ponosan kad uspijeva uštedjeti novac, takvo racionaliziranje zapravo je posve beskorisno jer je on itekako svjestan da se raduje samo trenutku kada će taj novac moći beskorisno (!) potrošiti[45]:

> A sve ove misli, što se bijahu nakupile u faktu: »prištedio jedan objed i zakupio njih trinaest« ostajahu u njemu, ali on ih odlažaše na stranu kao da je nekako spremište, štediona u njegovom mozgu: besvijesno se radovaše onomu danu, kad će prištednju upotrebiti: tako se skuplja novac za lumpaciju, tako se očekuje pijača.“ (Kamov 2003: 131)

Jasno je da je takva Arsenova rasipnička etika inkompatibilna s protestantskom etikom onodobnog kapitalizma i građanske klase kao njezina nositelja. Nadalje, ako liječenje od tuberkuloze, kao što se opisuje u *Čarobnoj gori*, početkom dvadesetog stoljeća pretpostavlja prvenstveno odmaranje (štednju energije), onda je jasno da Arsenovo liječenje može izaći samo na karikaturu (Kamov 2003: 143). Svoju težnju transgresiji i ekscesivnom trošenju (rasipanju) Arsen će formulirati u izričitom kontrastu s načinom rezoniranja koji je svojstven njegovoj obitelji, ali i čitavoj građanskoj klasi:

> „»Ode liječenje, mišljaše, ko Markova osnova. Ode rad ko liječenje. Ode štednja ko rad… Ja si nikad ne zaradih novaca za život, ja se nikad ne izliječih za – zdravlje… Smiješno… Stadoh raditi i moj je rad prelazio u rasipanje.“ (Kamov 2003: 142)

Arsenovo razmišljanje u citiranom odlomku izvrstan je primjer otpora prema teleološkom mišljenju kakvo on pripisuje društvu u cjelini. Nasuprot ustaljenom razmišljanju, liječenje prema Arsenu ne crpi svoj smisao iz nadređenog mu *telosa* (zdravlja), kao što zarađivanje novca nema smisao u samom sebi (nagomilavanju kapitala) i kao što bivanje dobrim ne predstavlja postupno približavanje vrhovnoj ideji Dobra. Naprotiv, svi ti oblici ponašanja i prakse zadobivaju svoj imanentni smisao upravo i jedino u činu prijelaza odnosno transgresije u vlastitu suprotnost – liječenje se izvrće u bolest, štednja u rasipanje, a bivanje dobrim u postajanje zlim. „Ozdravljaše i sada mu to podavaše *moralne* snage; liječio se, radio, štedio; bijaše dobar: smio je dakle postati zao (…)“ (Kamov 2003: 143).

[45] Usput spomenimo da je to jedan od razloga zbog kojih se Arsen osjeća neusporedivo bliži radničkoj klasi (vidi Kamov 2003: 139), iako naposljetku shvaća da ga i od nje dijeli nepremostiv jaz (vidi Kamov 2003: 149 i 166-167).

To je ono što Arsen naziva logikom apsurda. Batailleevim riječima rečeno, radi se o ekscesu koji predstavlja srž erotizma (i smrti) – višku energije koji se ne može ekonomizirati, već se mora neproduktivno potrošiti. Drugo ime za transgresiju i eksces u romanu jest bolest, koja posljedično za Arsena u ovoj fazi nije toliko stanje koliko prijelaz. Zato Arsen može reći da je otkrio bolest „ne samo na prsima, nego u mislima, osjećajima, spolu…“ (Kamov 2003: 141). U svakoj od tih domena bolest će imati zasebno ime i manifestirati se na drugačiji način. Kao što Arsen zapaža, u seksualnosti bit će to perverzija, u mišljenju prevrat[46], a u osjećajima apsurd (Isto).

Drugi dio „Na dnu“ popraćen je također Arsenovim postupnim otkrićem vlastitog sadizma za koji će on u jednom trenutku poetski ustvrditi da je „iznikao u posljednji čas kao krv u mesu, luč u tami i zračna cijev u dubini morskoj“ (Kamov 2003: 167). U tom kontekstu treba sagledati i njegove interakcije s drugim likovima, djevojkom Lizom i prijateljem, slikarom Rubellijem. Radije nego kao samostalni likovi, oni se u romanu pojavljuju prvenstveno kao aktanti unutar Arsenova misaonog sustava, kao unutarnji objekti nad kojima on vrši svoje misaone, počesto sadističke, eksperimente. Taj Arsenov »intelektualni blud« dolazi primjerice od izražaja u njegovu dopisivanju s Lizom. Potencirajući određena mjesta u njezinu pismu, on se seksualno uzbuđuje i to uzbuđenje prenosi na svoje pisanje.

> „I pisao je dalje. Liza ostajaše žena, ali prestajaše biti Liza. On ju je zamišljao »zgužvanu«, s crvenim podočnjacima i s izrazom »raščupanosti«. I zato zamamljivu. Pisao je još uvijek. Zanasaše se. Seksualnost podavaše idejama strast, idejnost pak seksusu uzde. Ali na mjestima se miješahu. Arsen je bio oduševljen, ganut, vlažan.“ (Kamov 2003: 133)

Bilo bi potpuno pogrešno tumačiti takve scene pisanja u ključu sublimacije seksualnog nagona. Ono što je po srijedi zapravo je libidinizacija pisma. Radi se o dvama potpuno suprotnim libidinalnim ekonomijama pisanja. Naime, dok se u prvom slučaju radi o preusmjeravanju libida na neku drugu, neseksualnu aktivnost (primjerice pisanje) pri čemu se libido takoreći pročišćava (sublimira), u drugom slučaju događa se transponiranje seksualne energije na neku drugu aktivnost, u ovom slučaju pisanje, pri čemu seksualnost takoreći prožima pismo. Libido daje pisanju seksualni naboj. U takvim slučajevima pismo više nije kulturna stečevina nastala na temelju sublimacije (viška) seksualne energije, već materijalna praksa kontaminirana (bazičnom) seksualnošću. Nadalje, pisanje shvaćeno kao sublimacija seksualnog nagona čini pisanje procesom ideacije – stvaranjem predodžbi (ideja) i vrijednosti koji čine neku kulturu. Suprotno od toga, pisanje kao proces libidinizacije pisma čini pismo

[46] Vezano uz prevrat sjetimo se Nietzscheova prevrednovanja svih vrijednosti.

izražajem (libidinalnom ekspresijom) materije. To nije scena pisanja već linija pisanja, podzemna libidinalna struja pisanja koja prolazi kroz povijest književnosti (i filozofije) rušeći institucionalne zapreke te povezujući pisce kao što su Markiz de Sade, Janko Polić Kamov, Georges Bataille, Henry Miller i drugi.

Arsenov intelektualni sadizam nije djelatan samo u njegovu odnosu prema djevojci Lizi nego i prema njegovim prijateljima. Razmišljajući o odnosu prema svojim prijateljima, Nikšiću i Rubelliju, Arsen primjećuje da ih izrabljuje kao trgovac: „malo dajem, da dobijem mnogo“ (Kamov 2003: 145). Radi se o tome da Arsen koristi iskustva svojih prijatelja kao materijal za razvoj vlastitih teorija. Naime, kako se njegov intelekt razvija (razgoropađuje), tako mu je potrebno sve više materijala za rad. Imajući na pak umu spomenuti Arsenov intelektualni sadizam, možemo reći da otkriće sadizma do kojeg Arsen dolazi prisjećanjem na potisnuti prizor »posljednje ljubavi« u pravom smislu predstavlja tek čin imenovanja: „Arsen se napokon nazvao sadikom“ (Kamov 2003: 156). Rekonstrukcija seksualnih iskustava po točkama, počevši od najranijeg djetinjstva, koju poduzima nakon toga, predstavlja već korak prema autoanalizi.

Iako ne možemo s potpunom sigurnošću utvrditi u kakvu odnosu stoji bolest sa svime onime kroz što Arsen prolazi, potrebno je istaknuti nekoliko stvari. Čini se primjerice da bolest nije samo uzrok Arsenove impotencije, kao što on sumnja na prvim stranicama romana, već i njegova povećanog libida. To je prvi paradoks – bolest povećava libido, ali onemogućuje njegovo pražnjenje. Nije li čak moguće sugerirati, u vezi s ranije iznesenim zapažanjima o tuberkulozi kao patologiji energije, da u romanu libido čini energetsku prirodu tuberkuloze. To nas dovodi do zaključka da bolest nije samo uvjet individualizacije, već djeluje i kao snaga koja intenzivira mišljenje. Učinci tog djelovanja Arsena zarana dovode do paradoksalnog zaključka („Što slabiji, to jači“ [Kamov 2003: 28]) počinju se sve jasnije očitovati kako roman odmiče, dovodeći u dijelu „U šir“ do »destruktivne samoanalize« (Vuković 2017: 106). No to nas ne bi trebalo navesti da poistovjetimo misaoni proces na djelu u drugom dijelu „Na dnu“ sa spomenutom autoanalizom. Namjesto toga, trebat će vidjeti po čemu se ta dva misaona procesa razlikuju.

Kao što je već spomenuto, drugi dio „Na dnu“ sastoji se u Arsenovu pokušaju pronalaženja izlaza: „Valjalo je naći izlaz, formulu, riječ: valjalo je naći logiku apsurda“ (Kamov 2003: 154). Padom na dno Arsen otkriva da je društvo sagrađeno na potiskivanju čovjekove nagonske prirode. Po Arsenovu mišljenju seksualnost je nepravedno pretvorena u puki mehanizam koji služi reprodukciji vrste, dok je razmnožavanje zapravo samo slučajna posljedica seksualnosti koja se sastoji od mnoštva parcijalnih nagona. Pritom je potrebno

istaknuti, kao što uočava Arsen, da odnos između nagonske prirode seksualnosti i društvenih normi koji je oblikuju nije recipročan jer su parcijalni nagoni od kojih se seksualnost sastoji indiferentni na zahtjeve vrste (»speciesa«). Postavlja se pitanje je li tu paradoksalnu prirodu čovjeka, koji je istovremeno nagonsko i intelektualno biće, moguće razriješiti afirmacijom jedne strane na štetu druge. Drugim riječima, je li moguće locirati svoje stvarno ja isključivo u jednoj od tih dviju dimenzija? Arsen postupno otkriva da to nije moguće, to jest da takav projekt neminovno vodi u kontradikcije. Stvari koje mu se u snu pojavljuju kao posve prirodne (ubojstvo, koitus sa sestrom), u stvarnosti mu se čine odbojne. „»Lažem li dakle? Koja sam realnost ja?«“ (Kamov 2003: 155).

Ipak, to nas ne bi trebalo navesti da jednostavno zanemarimo razlike između prvog i drugog dijela romana i tretiramo „Na dnu“ samo kao anticipaciju Arsenove autoanalize. Prvenstveno treba primijetiti kako je u „Na dnu“ Arsenovo mišljenje i pisanje usmjereno k transformaciji života. Ono je zapravo samo priprema. Zamislimo kao da pisanje predstavlja središte generatora čije bi centrifugalne sile trebale postupno zahvatiti okolno područje (druge aspekte života). To je takoreći metodologija Arsenova projekta koja odgovara njegovu sadizmu, a koja će se postupno raspasti po njegovu dolasku u inozemstvo (Italiju).

Ključni razlog zbog kojeg nismo skloni „Na dnu“ tumačiti psihoanalitički jest taj da nam se Arsenova metoda čini bitno drugačijom od one psihoanalitičke. Kao što je napisano, ona nije toliko usmjerena na analizu prošlosti koliko na transformaciju sadašnjosti. Također, Arsen je u toj fazi skloniji psihoanalitičku teoriju tretirati kao materijal nego kao eksplanatorni diskurs. Primjerice, za razliku od Freuda, Arsen odbija u sadizmu vidjeti isključivo devijaciju u odnosu na normalnu seksualnost: „I sad mu se pričini, da taj perverzitet nije ništa čudesna, nepojmljiva i apsurdna. On imađaše svoj prirodni razvitak poput svake seksualnosti normalne; imađaše i uvjete iste i ciljeve bar u vanjštini bliske“ (Kamov 2003: 168). Još zanimljiviji primjer predstavlja Arsenovo preuzimanje Freudove teorije hermafroditizma prema kojoj se ljudska seksualnost sastoji u jednakoj mjeri od ženskih i muških tendencija iz koje međutim izvodi vlastitu teoriju koja bi se dala tumačiti preko Deleuzeova i Guattarijeva koncepta postajanja-ženom:

> „Zato, jer Liza prima na ženskim osebinama muške, a dijete je bez muških i ženskih… Valja biti najprije žena, a onda ni muž ni žena, ili i muž i žena (…) valja biti najprije muž, pa ni žena niti muž ili… i žena i muž najedamput… onda, onda, onda…“ (Kamov 2003: 169)

Kao što vidimo, za Arsena je individua određena svojim beskonačnim postajanjem (»onda, onda, onda«). Prema takvom shvaćanju binarna opozicija između muškarca i žene

postaje neodrživa jer su muškarac i žena unutar procesa istodobno i žena i muškarac, ali i nijedno od tog dvoga.

Iz dosad napisanog možemo zaključiti da je Arsenov misaoni sustav karakteriziran postupnim povećanjem napetosti. Psihoanalitička teorija nas pak uči da se napetost u psihičkom sustavu ne može beskonačno povećavati a da sustav pritom zadrži stabilnost te da će, ako se energija ne počne prazniti (trošiti), kad-tad doći do nastanka reaktivnih formacija (simptoma). Središnji zadatak koji se dakle nameće Arsenu jest pronaći način za zadovoljavajuće pražnjenje energije odnosno za transformaciju teorije u praksu i kroz praksu. To je jedini način da se izdvoji od svojih prijatelja (Nikšića i Rubellija) kojima zamjera licemjernost. No spoznavši vlastiti sadizam, Arsen shvaća da cijeli njegov dosadašnji život nije bio u skladu s njegovim sklonostima jer ga je društvo prisiljavalo na život koji „paraliziraše njegov kažnjivi, sramotni, prokleti blud: „(…) valjalo je biti normalan to više, da zabašuriš time svoju abnormalnost (…)“ (Kamov 2003: 161). Na to se nadovezuju njegove veze s obitelji (i ovisnost o njezinoj financijskoj pomoći) koje dodatno kompromitiraju njegov projekt ionako opterećen kontradikcijama. Postoji li izlaz iz tog začaranog kruga? Arsen će pri kraju „Na dnu“ rješenje problema prepoznati jednostavno u pronalasku žene: „riješiti problem za njega bijaše dobiti ženu“ (Kamov 2003: 172). Vidjet ćemo također na primjeru romana *Zenova svijest* da je karakteristično za neurotika da poistovjećuje ženu s rješenjem svojih problema odnosno s ozdravljenjem. Anticipirajući ponešto, mogli bismo reći da u kulturi moderne postoje tri moguća odnosa između žene i neurotičnog muškarca: a) žena je histerična pa je stoga komplementarna neurotiku (slučaj Hansa Castorpa i gđe Chauchat u *Čarobnoj gori*), b) žena je stabilnija od neurotičnog muškarca pa biva percipirana kao utjelovljenje žuđenog objekta, to jest zdravlja, a pronalaženje žene shvaćeno kao put k ozdravljenju (Zeno i Augusta u *Zenovoj svijesti*) te c) žena je neurotična te stoga kontraindikativna za muškarčevu liniju bijega ili postajanje (slučaj Arsena i Lize).

Bez obzira što se Arsenova percepcija žene podudara s tipičnom fantazmom neurotika o ženi kao rješenju problema (lijeku za bolest), sugerirat ćemo da u ovom trenutku zapleta još nije moguće reći da je Arsen neurotičan. Postoji tek potencijal za buduću neurozu, ali također mogućnost drugačijeg puta; ne implozija neuroze nego eksplozija u svijet (revolucionarna zbivanja, seks).

4.2. Neurotska struktura bolesti

Već smo na početku istaknuli da se Kamovljev roman sastoji od tri bitno različita dijela. Na narativnoj razini uočavamo da između svakog od njih stoji određen vremenski jaz. Prelazeći s jednog na drugi dio romana, dobivamo dojam da se u tom međuvremenu i međuprostoru koji je izostavljen iz pripovijedanja dogodila važna promjena u Arsenu. Rekli bismo da narativ *Isušene kaljuže* i Toplakov razvoj kroz roman predstavljaju primjer tzv. diskontinuiranog kontinuiteta. Osim toga, u prelasku s „Na dnu" na „U šir" događa se i promjena pripovjedača jer heterodijegetičkog pripovjedača u trećem licu zamjenjuje homodijegetički pripovjedač u prvom licu, Arsen Toplak.

„U šir" započinje epizodom sna što ga je Arsen sanjao u Rimu, da bi nakon toga Arsen ukratko prepričao svoj dolazak u Rim. Njegov izvještaj međutim ne omogućuje da se shvati promjena koja se u njemu dogodila. Ako je promjena događaj, a ne samo posljedica stupnjevitog razvoja, kako je onda zahvatiti naracijom? Sam će Arsen u jednom trenutku primijetiti nešto slično: „Nemoguće je prikazati ovu naglu promjenu onako vjerojatnom na papiru, kakva bijaše u životu" (Kamov 2003: 189).

Postupno ipak shvaćamo da je Arsen nakon dolaska u Rim odustao od daljnje razrade sadističkog sistema te odbacio filozofiju transgresije, upuštajući se u potragu za drugačijim oblikom intelektualnog rada koji bi odgovarao promijenjenim okolnostima njegova života. Malo po malo Arsen ulazi u začarani krug autoanalize.[47] Na temelju njegova izvještaja o životu u Rimu, moguće je uputiti na nekoliko novonastalih obilježja Arsenove egzistencije. Dolazeći u Rim, Arsen je imao jasan plan:

> „Došao sam da studiram, da se izoliram, da zaradim. Studiranje radi – izuma, izoliranje radi – morala, zarađivanje radi – egzistence. I meni se najedamput pričinilo, da neću dospjeti." (Kamov 2003: 184).

No ako već izlažući taj plan Arsen predosjeća da neće uspjeti, onda to ovog puta nije zbog otpora prema teleološkom mišljenju, već zbog generiranja suvišnih misli. Tako pitanje koliko će potrošiti na objed Arsena automatski dovodi do toga da se zapita „koliko troši Italija na vojsku, koliko je kilometara prevalilo čovječanstvo" (Isto), samo da bi naposljetku otpisao ta pitanja kao manje važna.

U Rimu se Arsen također suočava s problemima siromaštva (gladi), bolesti i usamljenosti (štoviše, krajnje izoliranosti) koji ometaju njegov rad i otežavaju njegovu egzistenciju. Dva ključna psihička stanja koja obilježavaju njegovu svakodnevicu postaju

[47] Usp. Matijašević 2007: 237.

nervoza i anksioznost. Prepričavajući svoje putovanje u Rim, Arsen navodi svoju »fobiju zakašnjenja«:

> „Oduvijek je u meni bio neki strah i uzrujanost, kad putovah. Manija, bolje »fobija me zakašnjenja« proganjaše, kako bih se odlučio na put, a uvijek sam morao konstatovati, da sam svagda došao prerano.“ (Kamov 2003: 182)

Boravak u velikom gradu u stranoj zemlji Arsena izlaže mnoštvu dojmova koji u njemu izazivaju osjećaj uzrujanosti odnosno prenapregnutosti živaca: „Nervi mi bijahu previše izmučeni; uzrujanost, skeptičnost, istrganost (…)“ (Kamov 2003: 186). Takozvana neurastenija ili bolest živaca prepoznata je krajem devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća kao blagi psihički poremećaj usko vezan uz procese modernizacije, a nadasve uz ubrzan način života u zapadnoeuropskim i američkim velegradovima. Postojećim izvještajima o neurasteniji (modernoj nervoznosti) Freud dodaje seksualnu komponentu stavljajući u fokus „vezu između današnje 'povećane nervoznosti' i modernog civiliziranog života“ (Freud 1997: 11-12). Lako je primijetiti kako takvom opisu sve više počinje udovoljavati i Arsen Toplak koji priznaje svoj neuspjeh u potrebi da udovolji svom seksualnom nagonu: „Apstinirah se predugo, jer nigdje ne nađoh prilike zadovoljiti svome spolnome nagonu“ (Kamov 2003: 180). Osim toga, Freud ističe da za razliku od simptoma psihoneuroza, simptomi aktualnih neuroza, iako također proizlaze iz libida, nemaju nikakva smisla (Freud 2000: 408). Drugim riječima, oni ne predstavljaju kompromisne tvorbe iza kojih se krije potisnuta želja. Simptomi aktualnih neuroza stoga ne samo da se „iskazuju uglavnom samo na tijelu, kao primjerice histerijski simptomi, već su i oni sami za sebe u cijelosti tjelesni procesi (…)“ (Isto). Takvi su i Arsenovi simptomi – jednostavno produkt njegove pretjerane psihičke napetosti.

Primjetna je također promjena Arsenovih osjećaja. Za vrijeme boravka u Rimu u Arsenu se počinje javljati nostalgična čežnja za domovinom i obitelji koji se nalazi u suštoj suprotnosti s njegovim osjećajima iz „Na dnu“: „Tihi, beskrvni, nostalgični osjećaji, bez snage, bez strasti, uvinuti od umora i bijednosti kao čitavi moj trup, stadoše lagano puzati u meni“ (Kamov 2003: 186-187). Taman kad se činilo da se napokon uspio deteritorijalizirati, u Arsenu se ponovno javlja tendencija reteritorijalizacije. Ona je uvelike uzrokovana njegovim promijenjenim stavom prema vlastitoj bolesti. Došavši u inozemstvo Arsen se naime počinje osjećati nelagodno zbog svoje bolesti. Ona sada poprima novo značenje te postaje „nešto intimna, unutarnja, nešto sasma osobna u familiji, nešto posve familijarna u domovini i nešto sasma narodna u tuđini“ (Kamov 2003: 194). Našavši se u stranom gradu, Arsen će prigrliti svoju bolest baš kao neurotik svoj simptom.

Dok svoju prošlost povezuje uz bolest, svoju sadašnjost Arsen vidi u znaku zdravlja. „Tamo sam bio bolesnik, tu hoću da budem liječnik“ (Kamov 2003: 196). Bolest više nije nešto što se može iskoristiti u svrhu vlastite individualizacije, već nešto od čega se treba izliječiti kako bi bilo moguće ponovno se uklopiti u društvo. I dok se u talijanske liječnike pouzda da bi mogli izliječiti njegovu fizičku bolest (tuberkulozu), Arsen na sebe preuzima ulogu liječnika svoje psihe te započinje autoanalizu. Riječ je o bitno drugačijem intelektualnom radu nego što je onaj koji pratimo u prvom dijelu romana. Suočen s nemogućnošću ostvarenja svojih sadističkih fantazija u praksi, Arsen se okreće iscrpljujućoj analizi svojeg psihičkog života, počevši od najranijih infantilnih sjećanja. Za razliku od prethodnog misaonog procesa koji je u Arsenu budio seksualni nagon i volju za životom, autoanaliza djeluje posve suprotno, smanjujući njegovu seksualnu i uopće afektivnu energiju:

> „Analiza je rastvarala i slabila osjećaje i mišice; ja sam od dana u dan rastavljao elemente i postah tolerantan, plah u akciji i impotentan ljubiti i mrziti: »Pogledat ću se u zrcalo i ne ću se prepoznati.«“ (Kamov 2003: 221)

Kao što je ranije napisano, proces autoanalize je samodostatan (pronalazi svrhu u samom sebi). Stoga se možemo složiti sa Željkom Matijašević koja piše da je Arsenov pokušaj samoizlječenja neuroze „(koje je naravno nemoguće) strategija zmije koje pokušava uhvatiti vlastiti rep (…)“ (Matijašević 2008: 237). Drugim riječima, pretjerano razmišljanje ne može razriješiti Arsenovu nervoznost jer je upravo ono i generira. Riječ je o mehanizmu koji se u kibernetici naziva povratnom spregom, a koji se pokazuje ključnim za razumijevanje Arsenove nervoznosti. Sam Arsen to dobro ilustrira navodeći da uzrujavanja od kojih on pati „ne umiruje alkohol, koji bi ih totalno umirio, nego crna kava, koja i više podražuje“ (Kamov 2003: 260).

Središnji dio „U šir“ zauzima autentični (nus)produkt Arsenove autoanalize, a to je njegova ispovijest/autobiografija.[48] U ispovijesti podijeljenoj na šest poglavlja Arsen razlikuje tri faze svojega školovanja. Prva faza traje od polaska u osnovnu školu pa do bijega od kuće, a Arsen je sažima sljedećom formulom: „bio [sam] ono, što sam htio biti i što su drugi bili i što ja nisam bio“ (Kamov 2003: 288). U toj fazi Arsen je „htio dosegnuti druge ljude, biti ravan drugima, poživjeti ko svi ostali“ (Kamov 2003: 246). Bilo je to vrijeme oponašanja, slijeđenja uzora. Jedan ideal-ego smjenjivao je drugi. Druga faza, koja koincidira s Arsenovim sadizmom, počinje onda kada on prestaje „*dostizavati* uzore, tuđe živote i druge ljude“ (Kamov 2003: 245), već ih dostiže i, štoviše, prestiže: „ja sam ih i dostigao i prestigao i – jedva dotakao… Mimoiđosmo se…“ (Kamov 2003: 245). Arsen zaključuje:

[48] Taj dio Kamovljeva romana snažno podsjeća na roman Itala Sveva *Zenova savjest* kojim ćemo se baviti u nastavku. O paralelama između dvaju romana pisao je Mladen Machiedo (1986).

> „Pa ako sam gore rekao: »Išao sam za dokazivanjem uzora, ljudi i života i biti ono, što su drugi…« mogao bih sada reći: »Išao sam za prestizavanjem uzora, ljudi i života i biti ono, što drugi nisu…«“ (Kamov 2003: 247)

Vidimo sada kako individualizacija kroz seksualnu perverziju udovoljava tom opisu. Treća faza, koja koincidira s Arsenovom autoanalizom, nastupa s bolešću ili, bolje reći, s napretkom bolesti, a Arsen je sažima sljedećom formulacijom: „sada sam ono, što ne ću da budem, što nisam i što ne će nitko da budem…“ (Kamov 2003: 288). Riječ je, kao što vidimo, o potpunoj (trostrukoj) negaciji. Dolazimo do pomalo paradoksalnog zaključka da je bolest (tuberkuloza) istom omogućila (potaknula) individualizaciju, ali i spriječila njezin daljnji razvoj. Ona je, prema Arsenovu mišljenju, razlog što je on ostao idealnim ljubavnikom, a delikventom samo u teoriji. Iz toga logično slijedi da ono što Arsenu još jedino preostaje jest isušivanje kaljuže vlastite psihe iliti iscrpljivanje života u korist literature.

U to se vrijeme javljaju još neki simptomi Arsenove aktualne neuroze (neurastenije). Napose valja izdvojiti Arsenovu novootkrivenu strast: pušenje. Vidjeli smo već u slučaju Hansa Castorpa, a vidjet ćemo još izričitije u slučaju Zena Cosinija, kako cigareta predstavlja tipični zamjenski užitak. Odgovara tome Arsenovo zapažanje da je „Duvan [je] bio istisnuo alkohol i seksus; točnije: podredio alkohol, a istisnuo seksus“ (Kamov 2003: 302). Drugi simptom o kojem Arsen izvještava jest neodlučnost. Ona je posljedica njegova pretjerana intelektualiziranja. Pripovijedajući o svojem odlasku u kupovinu, Arsen zaključuje:

> „Uistinu nisam kupio, jer nisam znao odlučiti; jer je svako rasuđivanje skepsa, a skepsa ubija odluku, što znači akciju i fakat… I onda od svega ostajaše površni pregled literature o dotičnim predmetima i nekoliko dubokih rezultata u autoanalizi“ (Kamov 2003: 312).

Citirano Arsenovo razmišljanje otkriva opsesivnog neurotika čija je „opsesija strukturirana oko temeljnog pitanja »Jesam li živ ili mrtav?« te se odnosi na kontingenciju vlastite egzistencije (Fink 1997: 122). Stav opsesivca prema vremenu je ili stav oklijevanja ili očekivanje smrti ili »držanje sebe besmrtnim jer je ionako već mrtav« (Evans 1996: 126)“ (Matijašević 2008: 238).

Iako, kao što smo već primijetili, Arsen ne može izliječiti svoju neurozu, to ne znači da on postupno ne stječe sve bolje razumijevanje njezina funkcioniranja. U tom smislu poznavanja svoje »nove bolesti« (Kamov 2003: 259) on se zaista postupno sve više približava liječnicima (psihoanalitičarima). O tome da je Arsen, a to znači i sam Kamov, dobro poznavao osnove psihoanalize, svjedoči tablica u kojoj uspostavlja razliku između psihoze kojoj je težio u prethodnoj fazi („Na dnu“) i aktualne neuroze koju pripisuje sadašnjem stanju.[49] Još bolje

[49] Vidi Kamov 2003: 314.

objašnjenje tih dviju skupina psihičkih oboljenja Arsen će ponuditi nešto kasnije u razgovoru s jednim znancem nakon povratka u domovinu:

> „– Eto vidiš, psihoza i nervoza. T.j. kod psihoznih je bolest melanholija, ono, što hipohondrija kod nervoznih. Melanholik si umišlja, da je duševno bolestan, hipohondrik, da je tjelesno. Psihoze se rađaju, nevroze se obično stiču. (…) Nevroze se stiču kao uvjerenje, znanje i sposobnost. T.j. ona je posljedica sticanja, napinjanja, prometa i rada. Grad, elektrika, novina, telegram i biblioteka.“ (Kamov 2003: 318)

Citirane rečenice mogle bi poslužiti kao odličan primjer diskursa o neurozama, točnije aktualnim neurozama, u modernističkom romanu. Iako se ne bismo mogli složiti s Arsenom da si melankolik umišlja da je psihički bolestan, za nas je mnogo bitnije primijetiti u kojoj mjeri Arsenov opis aktualnih neuroza (*nevroza*) odgovara onodobnom znanstvenom, pa tako i psihoanalitičkom, shvaćanju tog, uvjetno rečeno, poremećaja.

„U šir“ tako svjedoči o tome kako je aktualna neuroza barem na jedno vrijeme, za Arsenova boravka u Rimu, istisnula tuberkulozu kao bolest koja određuje Arsenove životne navike, tj. njegovu egzistenciju. Naposljetku, Arsen smatra neurozu iznimno prikladnom svojem (novom) životnom pozivu – pisanju. Budući da je neuroza karakterizirana ekscesivnim mišljenjem koje priječi (odgađa) akciju (djelovanje), ona je iznimno pogodna za pisca koji nastoji izrabiti život u svrhu pisanja; naravno, pod uvjetom da ga neuroza ne sprječava i u samom pisanju. „Stadoh tako živjeti na papiru – pregnuh živjeti od papira – umislih se živjeti za papir…«“ (Kamov 2003: 298). Nije li baš nervoznost ona koja piščevu životu kojem nedostaju događaji, afere, iskustva, daje potrebnu dozu napetosti? Taj novi život, život pisca, u kojem nema ni alkohola ni seksualnosti ni prijevare, pa čak ni osjećaja, sastoji se od samo tri stvari: mišljenja, čitanja i pušenja (Kamov 2003: 296).

4.3. Odsutnost bolesti i zaključak

Treći i posljednji dio romana započinje Arsenovim ponovnim odlaskom u inozemstvo nakon što se nakratko bio vratio u domovinu. Arsen kojeg ovog puta susrećemo na putovanju bitno je drugačiji od onog za vrijeme prethodnih dvaju putovanja u inozemstvo. Više ga ne muče fobije, nema nikakav afektivan odnos prema svijetu, a prijemčiv je samo na trenutačne dojmove (impresije). Naspram detaljnih studija iz svoje neurotske faze, Arsen sada govori o impresijama koje su trenutačne i koje ne ostavljaju dublji utisak: „Studija se muči, mrsti i uzrujava. Impresija pali cigaretu i uživa u dimu, svijetlu i neradu“ (Kamov 2003: 341).

O svojem trećem putovanju u inozemstvo Arsen izvještava: „Otiđoh bez planova, bez želja, bez dojmova. Je li to bila totalna abulija: umor volje, dekadensa energije?“ (Kamov 2003:

323). Iako i dalje neodlučan – pita se spava li, misli li i je li uopće živ – njegova pitanja više ne djeluju kao pitanja opsesivnog već ravnodušnog čovjeka. Zato nije čudno da Arsen spekulira o tome kako bi bilo kad bi se moglo putovati a da se pritom ne mora ništa učiniti. Sve mu je dosadno i sve mu se čini kao da zahtijeva odveć velik utrošak energije.[50] Jednostavno rečeno, Arsen je izgubio volju za životom, ali bi počiniti samoubojstvo zahtijevalo energiju i odlučnost koju on ne posjeduje: „Morati živjeti i ne htjeti i ne moći ni živjeti ni umrijeti" (Kamov 2003: 328).

U napasti smo zaključiti kako je Arsen zaobilaznim putem ponovno došao na dno, to jest do one iste impotencije koja ga je mučila u prvom dijelu romana. Obrat se međutim ogleda u tome što slabost više nije shvaćena kao nedostatak (manjak snage), već mogućnost da se ne bude.[51] Arsen „nedostatak svoga Ja pretvara u prednost" (Mijatović 2011: 78), a svoju slabost izokreće u vlastitu snagu: „Slabost je dakle moja snaga i bezvoljnost moja volja" (Kamov 2003: 335). On shvaća da sloboda nije potreba za afirmacijom i individualizacijom samog sebe, već da je prava sloboda (sloboda u sebi samoj) „besposlica, misao, nemoć. Sloboda ne radi ni ono što hoće, ni ono što može, jer ona *niti šta hoće niti šta može*" (Kamov 2003: 338). Na istom tragu Arsen prisvaja ironiju kao figuru koja ga najbolje opisuje jer ona zahvaća posvemašnju transparentnost njegove osobnosti (jastva) lišene svih atributa. „Ironija je hinjenje" (Kamov 2003: 335), dakle karakteristika glumca, to jest onog koji nema svoju osobnost.[52] Tako i Arsen sada "može biti sve uloge jer je odbacio glavnu ulogu – da bude samim sobom" (Mijatović 2011: 67).

Prispodobiv je tome i Arsenov panteizam (monizam). Arsen više ne posjeduje centralizirano (individualno) jastvo, već je ono raspršeno u stvarima oko njega. Ta ga dovodi do kontradiktornih zapažanja jer za njegovo se jastvo ne može više reći ni da je prisutno ni da je odsutno. Ono se pojavljuje samo tamo gdje ga nema: „Ja sam tu, gdje mene nema, jer sve je puno mene ko svijetla i ja sam pun svega ko sunca. Moja duša roni u bogu i bog se utaplja u meni" (Kamov 2011: 354).

Treba li stoga uopće čuditi što se u posljednjem dijelu romana nijednom ne spominje bolest? Neobičan rasplet Kamovljeva romana podsjeća nas na to da o bolesti u pravilu govorimo

[50] Ponovno skrećemo pozornost da zaplet Kamovljeva romana odgovara onodobnim predodžbama tuberkuloze kao patologije energije, o čemu je pisala Susan Sontag. Vidi Sontag 1978: 13 i 62.
[51] Aleksandar Mijatović u svojem pronicljivom čitanju *Isušene kaljuže* u liku Arsena Toplaka s kraja romana prepoznaje potencijalnost da se ne bude. Vidi Mijatović 2011: 77-79.
[52] Vidi Mijatović 2011: 64-68.

i razmišljamo u njezinoj relaciji spram nas samih.[53] Naša svijest o nama samima (naše jastvo) ispostavlja se kao preduvjet uspostave bilo kakve afektivne ili misaone relacije spram bolesti. Tako shvaćena bolest pak nužno predstavlja korelat jastva i ne može se misliti neovisno o njemu. Nazovimo to osobnom/individualnom bolešću. To shvaćanje jasno dolazi do izražaja u slučaju neuroze uz koju se, između ostalog, vezuje pretjerana samorefleksija. U nešto drugačijem smislu isto vrijedi i za fizičku bolest (u ovom slučaju tuberkulozu) za koju je Canguilhem primjerice tvrdio da se o njoj može govoriti samo na razini pojedinačne (samo)svjesne jedinke.[54]

Iako je kroz cijeli roman riječ o istoj bolesti (tuberkulozi), „Na dnu" i „U šir" otkrivaju dva bitno drugačija odnosa glavnog lika prema njegovoj bolesti. U dijelu romana „Na dnu" Arsen Toplak nastoji iskoristiti vlastitu bolest kako bi se izdvojio iz društva i individualizirao. U dijelu romana „U šir" bolest prestaje djelovati kao pokretač individualizacije i postaje naprotiv njezin inhibirajući faktor. Ona također počinje predstavljati nešto intimno, nešto što Arsena obilježava u masi i onemogućuje mu da se u potpunosti uklopi. No u dijelu „U Vis" Arsen gubi sposobnost da uspostavi bilo kakav odnos spram svoje bolesti, što znači i da govori o njoj, jer se njegovo jastvo raspršilo i više ne „postoji"[55] kao centralizirani entitet? Štoviše, Arsen tu metaforu proširuje i na fizičke aspekte svojega bića: „Moj je organizam, moja duša, moj mozak, moj život – strven u prah i pilotinu" (Kamov 2003: 346). Jasno je dakle da u tom slučaju više ne može biti riječi o osobnoj bolesti. Predložimo da bi o bolesti sada bilo moguće govoriti još samo na razini same materije kao što to primjerice čini Hans Castorp.

Zaključimo. Baveći se prvim dijelom Kamovljeva romana, uporno smo inzistirali da Arsena Toplaka ne treba edipalizirati niti njegov sadizam tumačiti kao regresiju u odnosu na normalnu (genitalnu) seksualnost. Učiniti to značilo bi silom nametati misaoni sustav koji je inkompatibilan s onim samog Arsena Toplaka. Kao što je ranije istaknuto, u prvom dijelu romana Arsen koristi psihoanalitičku teoriju više kao materijal, a manje kao eksplanatorni diskurs. Naposljetku, ono do čega je Arsenu stalo nije analizirati i tumačiti, već konstruirati i transformirati. Ne teorija koja je sama sebi svrhom, već teorija u svrhu transformacije svijesti i života. Zato smo umjesto da unaprijed psihoanaliziramo Arsena, što će on sam učiniti u dijelu romana „U šir", odlučili misaoni sustav koji on gradi u prvom dijelu čitati na tragu pisaca kao

[53] Pozivajući se na koncept korelacionizma suvremenog francuskog filozofa Quentina Meillassouxa (vidi Meillassoux 2016: 15), mogli bismo to nazvati korelacijskim pristupom bolesti jer polazi od toga da o bolesti možemo misliti samo u njezinoj korelaciji s ljudskim subjektom (bolesnikom).
[54] Vidi Canguilhem 1989: 223-224.
[55] Riječ „postoji" ovdje treba uzeti s dozom opreza jer, strogo govoreći, ne smatramo da jastvo postoji kao realni entitet, što će reći izvan svijesti individue. Mislimo dakle prije svega na način na koji individua shvaća samu sebe.

što su de Sade, Nietzsche i Bataille. Radi se o tri veoma bliska autora pri čemu Bataille kao najmlađi od njih u svojem radu objedinjuje utjecaje prethodne dvojice. Ono što Arsena Toplaka (a naposljetku i samog Kamova) povezuje s tom trojicom jest radikalna pobuna protiv kršćanskog morala i Boga kao vrhovne transcendencije te, naspram toga, afirmacija imanencije viđene kroz koncepte kao što su priroda, volja za moć i kontinuitet. Vezano uz spomenuto, od središnje je važnosti za prvi dio romana Arsenova pobuna protiv društvenog poretka. Naime, Arsen uočava da je čitavo društvo zasnovano na pomnom održavanju »ravnoteže« između suprotstavljenih pojmova: muž – žena, dobro – zlo, lijepo – ružno, zdravlje – bolest, rad – nerad, itd.[56] Jasno je pritom da primjerice rad, zdravlje i muškarac predstavljaju privilegirane pojmove. Arsenova se taktika sastoji u pokušaju afirmacije potisnutih pojmova kroz čin transgresije i ekscesa čiji je konačni cilj odlazak s onu stranu binarnih opozicija – pad na dno. Ono što Arsen naziva dnom jest nesvjesno društva, to jest imanencija, u ovom slučaju shvaćena prvenstveno kao libidinalna energija. No dno je zapravo bezdan, odnosno, što bi bilo analogno tome, „nula je neizmjerna (Land 1992: 73). „Bijaše to dubina, posljednja, konačna, zadnja. Ali se ne smrska. Jer bijaše – bez dna“ (Kamov 2003: 170).

Arsen postupno biva sve više zanesen svojom teorijom, ali ne nalazi načina za njezinu transformaciju u praksu. Posljedica toga je formiranje neuroze u drugom dijelu romana, što je popraćeno inverzijom njegova misaonog sklopa. Značajnu ulogu u tome igra bolest koja od pojave novih simptoma (upala žlijezde) više ne potiče Arsenovu individualizaciju, već je sprječava. Ona ne djeluje više afirmativno već opstruktivno. Ona fizički oslabljuje Arsena i reducira njegov libido tako da, grubo rečeno, prelazak iz teorije u praksu postaje neizvediv. Arsen napušta razradu sadizma i okreće se autoanalizi. Odnos između života i pisanja se izokreće. Nije više pisanje ono koje služi životu (njegovoj transformaciji), nego se život izrabljuje u svrhu pisanja. Mišljenje također ne predstavlja više potragu za izlazom, već se pretvara u beskonačno isušivanje kaljuže vlastite psihe. U trećem dijelu romana, „U vis“, Arsen se oslobađa zatvorenosti u vlastito jastvo te se time okončava i njegova autoanaliza. Njegovo se jastvo, kao što je rečeno, raspršuje u svijetu koji je, prema Arsenovu novom shvaćanju, čitav sastavljen od jedne supstancije. Zajedno s time nestaje i svaka moguća zaokupljenost bolešću. Nakon raspršenja svoga jastva Arsen se više ne može staviti ni u kakav odnos spram svoje bolesti. Uviđamo da je jastvo (pred)uvjet uspostave relacije prema bolesti vlastitog organizma. Zato govorimo o osobnoj/vlastitoj bolesti. Odreknemo li se jastva, bolest postaje korelacijski nemisliva, što ne znači međutim da postaje nemisliva kao takva (sama za sebe). S pravom bi se

[56] Vidi Kamov 2003: 169.

međutim moglo reći da taj diskurs više ne pripada humanističkim znanostima već medicini (točnije patologiji) i možda spekulativnoj filozofiji. No postoji i treći put, onaj mistički, koji je i najbliži Arsenovu. Odreknemo li se vlastitog jastva, bolest se svodi na skup simptoma koje možemo osjetiti samo kao nešto izvan nas, nešto što nas se neposredno dotiče (poput impresije), ali nas ne zaokuplja i nikad ne postaje naše vlastito, slično kao što Arsen u posljednjem dijelu romana primjećuje da su njegova volja i njegov život izvan njega. Promotrimo li čitav roman s obzirom na ulogu i značenje bolesti, mogli bismo reći da Arsenova preobrazba kroz roman otkriva tri načina nošenja s vlastitom bolešću.[57] U „Na dnu" Arsen pokušava iskoristiti novootkrivenu bolest vlastitog organizma u svrhu svoje individualizacije, dok u drugom dijelu mora prilagoditi svoj misaoni sustav (prelazak iz sadističke teorije na autoanalizu) bolesti koja, djelujući kao nešto realno, uvjetuje njegov način života i mišljenja. Treći dio naposljetku otkriva da je oslobađanje od (osobne) bolesti moguće ostvariti tek utrnućem vlastitog jastva.

[57] Mogli bismo, štoviše, tvrditi da tri faze Arsenova odnosa prema bolesti odgovaraju Hegelovoj dijalektici koja se, kao što znamo, sastoji od teze, antiteze i sinteze. „Na dnu" bi svojim aktivnim stavom (iskorištavanje bolesti u svrhu individualizacije) odgovaralo tezi, „U „šir" pak svojim pasivnim stavom (podređenost vlastitoj bolesti) antitezi, dok bi „U vis" predstavljalo sintezu, što će reći ujedno negaciju samog sebe i vlastite bolesti.

5. Italo Svevo: *Zenova svijest*

5.1. Zeno neurotik

Iako smo već u Hansu Castorpu i Arsenu Toplaku prepoznali lik neurotika, glavni lik i ujedno pripovjedač romana *Zenova svijest* ili Zenova savjest, kako se naslov romana također mogao prevesti, predstavlja jedan od paradigmatskih likova neurotika u europskoj modernističkoj književnosti. Pritom treba imati na umu da Zeno Cosini uvelike predstavlja racionalni konstrukt (Freccero 1962: 19). Roman naime ima formu autobiografije koju sam Zeno Cosini piše na nagovor svojeg psihoanalitičara. Drugim riječima, u romanu susrećemo prikrivenu, ali ipak postojeću distinkciju između pripovjedača i lika iako oni zapravo predstavljaju istu osobu. U liku Zena Cosinija nalazimo gotovo sve karakteristike koje se obično pripisuju neurotiku; on je neodlučan, rastresen, sklon pretjeranom razmišljanju i raščlanjivanju svojih postupaka i postupaka drugih ljudi te k tome hipohondar. Te tipične crte neurotične ličnosti ne otkrivaju još međutim složenost Zenova misaonog sklopa (sustava) koju otkrivamo prateći njegove ispovijesti.

Motiv kojim Zeno otvara svoje ispovijesti jest njegova ovisnost o pušenju. Već smo primijetili važnost i ulogu koju pušenje ima za Hansa Castorpa i Arsena Toplaka. Pa ipak, u Kamovljevu i Mannovu romanu taj motiv (još) nije tako pomno razrađen kao u *Zenovoj svijesti*. Zenova loša navika koje se on bezuspješno pokušava riješiti ima zanimljivu strukturu. Ona je sastavljena od takozvanih »posljednjih cigareta«. Naime, pokušavajući prestati pušiti, Zeno ima običaj na papirić, u knjigu ili gdje drugdje zapisati datum popraćen sintagmom »Posljednja cigareta!«. Na taj je način on obilježio sve važne i manje važne događaje u svom životu kao što su prelazak sa studija prava na studij kemije, smrt oca, rođenje djeteta i drugi. Posve očekivano, takvi pokušaji prestajanja pušenja pokazuju se posve bezuspješnima. Uostalom, ne očituje li se u tom ponavljanju sama srž neurotskog simptoma?

> „Mislim da cigareta ima jači okus kad je posljednja. I druge imaju svoj poseban okus, ali manje jak. Posljednja dobiva slast od osjećaja pobjede nad samim sobom i nade u blisku budućnost snage i zdravlja. Druge su važne zato što se njihovim paljenjem pokazuje vlastita sloboda, a budućnost snage i zdravlja ostaje, ali se malo udaljuje.“ (Svevo 1982: 16)

Umjesto da ga odvikne od pušenja, posljednja cigareta samo osnažuje njegovu naviku. Kao što se vidi iz citiranog odlomka, ona istovremeno uspostavlja odluku o prestanku pušenja, ali i otvara prostor za njezino kršenje. Mogli bismo reći da se Zenove posljednje cigarete ulančavaju tvoreći lanac suplemenata (nadomjestaka) koji je Derrida detektirao u tekstovima jednog drugog neurotika i hipohondra, štoviše začetnika moderne autobiografije, Jean-Jacquesa

Rousseaua. Kao što primjećuje Derrida, „Nadomjestak prekoračuje i ujedno poštuje zabranu“ (Derrida 1976: 203).

U istom primjeru ogleda se još jedna opća karakteristika Zenova misaonog sklopa, a to je donošenje odluka za budućnost kojima Zeno, konstantno projicirajući svoju drugačiju i bolju egzistenciju u budućnost, zapravo postiže njezino odgađanje, što je u skladu s neurotikovim stavom prema vremenu. Tako primjerice objašnjavajući kako je smrt oca bila »velika katastrofa« u njegovu životu, Zeno navodi:

> „Do tada sam prelazio s cigarete na cigaretu i s jednog fakulteta na drugi, s neuništivim povjerenjem u svoje sposobnosti. Ali vjerujem da bi to povjerenje, zbog kojega je život bio tako sladak, potrajalo možda sve do danas da mi otac nije umro. Kad je on umro nestalo je ono sutra gdje se mogla smjestiti svaka odluka.“ (Svevo 1982: 36)

Slično tome funkcioniraju Zenove dobre nakane i napori za poboljšanjem. Pripisujući si dobre nakane, Zeno se oslobađa odgovornosti za ono što se događa. Ispada kao da on „ni na koji način nije odgovoran za ono što mu se događa, već [je] konstantna žrtva bilo okolnosti bilo svojih dobrih nakana“ (Moloney 1972: 312). Rasterećujući učinak dobrih nakana i napora za poboljšanjem Zeno sažima sljedećim životnim načelom: „Život će prohujati, doduše bogat užicima, ali i naporima za poboljšanjem, i svaki moj dan bit će posvećen velikim dijelom dobru i vrlo malim dijelom kajanju“ (Svevo 1982: 254). Primijetimo također da kod Zena kao i kod Arsena nalazimo potrebu uspostave ekonomske ravnoteže – između prihoda i potrošnje odnosno između ugode i kajanja. Štoviše, čini se da je neurotska struktura ličnosti upisana u same osnove ekonomije te da neurotikov Ego predstavlja model za ekonomista.

Sve dosad navedene karakteristike odnosno funkcije Zenova misaonog sklopa nisu ništa drugo do li obrambeni mehanizmi, točnije racionalizacije, kojima Zeno nastoji prikazati samog sebe (samome sebi) u što ljepšem svjetlu i tako obmanuti vlastiti Superego odnosno umiriti svoju savjest. Mnogi komentatori stoga s pravom primjećuju da Zenovo pisanje predstavlja katalog obrambenih mehanizama.[58] Uistinu, kao što njegove ispovijesti postupno otkrivaju, Zenova je središnja preokupacija kako umiriti svoju savjest, koja je, prema Freudu, jedna od funkcija Superega. Pritom gotovo da ne postoji metoda za kojom Zeno neće posegnuti kako bi to ostvario. Jedna od njih je i hinjenje bolesti, one bolesti koja bi mu trebala omogućiti da bez krivnje radi ono što mu se sviđa (Svevo 1982: 207). No za razliku od različitih pretvaranja i laži, Zeno je katkad iz istog razloga spreman učiniti pravo plemenito djelo, čega je najbolji primjer odluka[59] da se odrekne dijela svoga imetka kako bi spasio prijatelja Guida od bankrota.

[58] Vidi primjerice Esman 2001: 1230.
[59] Ovdje i dalje moramo imati na umu dvosmislenost koju svaka odluka ima za Zena.

To naravno znači da čak i kad pomaže drugima, neurotik želi prvenstveno olakšati samome sebi (razriješiti svoj unutarnji sukob):

> „Ukratko, bio sam odlučio žrtvovati dio svoje imovine pa još i dan-danas gledam na taj dan svog života s velikim zadovoljstvom. Taj novac donosio je spas Guidu a meni je jamčio potpuno mirnu savjest.“ (Svevo 1982: 366)

Opravdano je stoga reći da sukob između Ida i Superega, odnosno sukob između želje i njezine zabrane, čini temeljnu dramu Svevova romana odnosno Zenovih ispovijesti. Spomenuti sukob moguće je detektirati, na primjer, u podlozi Zenove ovisnosti o pušenju. Kao što njegov prijatelj Olivi primjećuje, u Zenu (su)postoje dvije „osobe“: jedna koja zapovijeda (Superego) i druga koja robuje, ali zapravo samo čeka da popusti nadzor gospodara kako bi prekršila njegovu volju (Id).[60] Upravo taj sukob generira Zenovu ovisnost koja bi se u suprotnom pokazala mnogo lakše savladivom. Sva dojmljivost Zenova lika sastoji se u načinu na koji on, točnije njegov Ego, uspijeva pregovarati između tih dviju sukobljenih instanci. Uspješnost uloge koju obnaša Ego ogleda se u tome što Zeno u pravilu ne razvija simptome, već u većini slučajeva uspijeva zadovoljiti svoje želje uz minimalno kajanje (grižnju savjest). Najbolji primjer toga je njegova afera s djevojkom Carlom za vrijeme koje Zeno „koristi“ svoju ljubavnicu kako bi pobudio nježne osjećaje spram svoje supruge i tako poništio grižnju savjest koju osjeća zato što ju je prevario: „Tu, pokraj Carle, iznova se rodi sva moja strast prema Augusti. Sad sam imao samo jednu želju: otrčati k svojoj pravoj ženi (…)“ (Svevo 1982: 210). Imajući na umu dosad napisano, mogli bismo reći da je *Zenova svijest* roman o sasvim prosječnom čovjeku (uistinu, ni njegova poslovna karijera ni njegov bračni život ne čine Zena iznimnim), ali i roman o izvanrednim pothvatima njegova Ega u koje dobivamo uvid zahvaljujući introspektivnom pripovijedanju.

Još jedna važna Zenova osobina koju ne treba previdjeti njegova je hipohondrija. Zeno je, i po vlastitom priznanju, umišljeni bolesnik. Njegova se hipohondrija javlja na dva načina. U jednom slučaju ona je posljedica njegove pretjerane umne aktivnosti, a u drugom slučaju njegovi se tjelesni simptomi javljaju kao posljedica neprorađene emocionalne traume. No još više od samih simptoma, zanimljivo je Zenovo jadikovanje povodom istih. Primjetno je da Zeno konstantno nastoji predstaviti samoga sebe kao žrtvu, a svoju „bolest“ iskoristiti kako bi pobudio sažaljenje kod drugih likova (ponajviše kod svoje supruge) te kod adresata (doktora S.). Čini se međutim da je osim te društvene funkcije jadikovke, kod Zena aktivan i »užitak u

[60] Usp. Svevo 1982: 22.

samom jadikovanju« (Schuster 2016: 3), što je također sukladno Zenovu opetovanom naglašavanju terapijske moći riječi (govora).[61]

Naposljetku, ono što treba ponovno istaknuti jest da je Zeno posve sukladan sa svojim neurotskim sistemom. Još od početka ispovijesti, moguće je primijetiti da Zeno zapravo voli svoju „bolest“, što je pritajena istina svakog neurotika. On će zbog toga reći: „Bolest je uvjerenje i ja sam se s tim uvjerenjem rodio“ (Svevo 1982: 18) usađujući time bolest u srž svoje ličnosti. Drugim riječima, njegovo neurotično funkcioniranje nije poremećaj u odnosu na neko normalno stanje, već jedan od mogućih oblika (lica) normalnog.[62] Gledano s obzirom na suvremeno shvaćanje neuroza, Zena bi bilo ispravnije nazvati neurotičnom osobom (osobom s naglašenom neurotičnom crtom ličnosti) nego osobom s anksioznim ili opsesivno-kompulzivnim poremećajem.[63] U prilog tome govori da Zeno uspješno „skriva“ svoju neurotičnost, to jest da je ona poznata samo njemu samome i njegovim bližnjima. Sve u svemu, Zeno je odličan fikcionalni primjer toga da neurotična osoba može uspješno funkcionirati i zadovoljiti većinu društvenih zahtjeva. Usporedimo li neurotičnu osobu s prosječnom (manje neurotičnom) osobom, uvidjet ćemo da je rezultat (obavljeni rad) u konačnici najčešće isti, a samo se način na koji su do njega došle razlikuje, odnosno u slučaju neurotika bit će on nešto složeniji nego u slučaju prosječne osobe. Zenova psihoanaliza nije stoga mogla drugačije završiti do li neuspjehom jer on nikada i nije želio ozdraviti (izliječiti se). Ozdraviti bi za Zena značilo prestati žudjeti, a tek bi tada život uistinu izgubio svaki smisao. Potkraj svojih ispovijesti Zeno u autoironičnom ključu u kojem je napisan čitav roman izriče kako ne žali za životom kako ga je proveo i, štoviše, izvodeći tipičan potez neurotika, uočava u njemu stanovite prednosti (i moralne vrline) u odnosu na život takozvanih zdravih ljudi:

> „I osvrnuvši se na svoj život, pa i na svoju bolest, ja sam ih volio, razumio sam ih! Koliko je bio ljepši moj život nego život takozvanih zdravih, onih koji su tukli i htjeli tući svoju ženu svaki dan osim u stanovitim trenucima. Mene je, naprotiv, stalno pratila ljubav. Kad nisam mislio na svoju ženu, mislio sam na to da mi bude oprošteno što mislim na druge.“ (Svevo 1982: 409)

[61] Vidi Svevo 1982: 191-192.
[62] Ovdje se pozivamo na Lacanovu tezu da ne postoji normalna žudnja odnosno normalna struktura ličnosti kao takva, već samo njezina tri tipa odnosno tri lica: neurotična, perverzna i psihotična. Usp. Schuster 2016: 42-43.
[63] O razlici između tih dvaju koncepata (neuroze i neurotičnost), vidi Matusewicz 2015.

5.2. Zenov teorijski diskurs o bolesti

Prisutnost bolesti u romanu *Zenova svijest* ne svodi se samo na neurotsku strukturu Zenove ličnosti. Dapače, Zeno se od početka ispovijesti, od poglavlja „Pušenje“, referira na svoja različita, ali pomalo nejasna oboljenja, da bi u petom poglavlju naslovljenom „Supruga i ljubavnica“ riječ »bolest« zadobila svoje puno konceptualno značenje. Na početku tog poglavlja Zeno razvija teoriju o zdravlju i bolesti na koju će se često navraćati i kasnije. Zdravlje, prema Zenu, pripada području rada, a bolest dokolici, neradu i ljenčarenju. Nadalje, zdravlje podrazumijeva red prema kojem se sve u životu odvija. Društvu stoga Zeno pridaje kategoriju zdravlja, a sebi kao individui bolest. Svoju vjernu i prostodušnu suprugu Augustu Zeno vidi kao oličenje zdravlja pa se u skladu s time nada da bi ga život s njom mogao napokon privesti k zdravlju, no to se ipak neće dogoditi. Mogli bismo reći da Zenov teorijski diskurs o zdravlju i bolesti predstavlja izokrenuti ničeanizam. Za Nietzschea je, prisjetimo se, društvo ono koje je bolesno pa jedna od temeljnih zadaća filozofije postaje dijagnoza bolesti od koje bi trebao krenuti put k ozdravljenju koji se sastoji u prihvaćanju volje za moć i prevrednovanju svih vrijednosti. Zeno, nasuprot tome, razvija diskurs neurotika, prema kojem je društvo ono koje je (odviše) zdravo, dok je pojedinac onaj koji je bolestan. Njegova bolest pritom nastaje prvenstveno kao izraz njegove nemogućnosti ili nevoljkosti da se prilagodi zahtjevima društva. To odgovara teoriji prema kojoj neuroze predstavljaju otklon od uspješne asimilacije (prilagodbe). Stoga nije čudo da se bujanje neuroza u dvadesetom stoljeću događa paralelno s modernizacijskim procesima koji ubrzano i do razine neprepoznatljivosti mijenjaju zapadni svijet. Kao što smo već primijetili u vezi s Kamovljevim romanom, „uzlet neurastenije i drugih neuroza je usko vezan uz kasni devetnaestostoljetni i rani dvadesetostoljetni modernitet u kojem je znanost osiguravala empirijske i statističke podatke o društvu i individuama, dok su na znanosti zasnovano društveno planiranje i društveni inžinjering osiguravali društvenu regulaciju i stabilizaciju u društvima koja su se nalazila u procesu rapidnih promjena“ (Pietikainen 2017: 18)[64]. Uspješna prilagodba različitim tehnološkim aspektima društvenog razvoja (napretka) jedan je od važnih faktora koji proizvode funkcionalne članove društva sposobne za rad, dok se neurotik teže prilagođava zahtjevima društva pa je stoga često neučinkovit u poslu. Ako pak postoji subverzivni potencijal neuroze, onda ga treba tražiti upravo u spomenutom otklonu od prilagodbe kojim se propituje utemeljenost pojedinih zahtjeva koji nam se nameću. Ništa manje nego Deleuzeov i Guattarijev shizofrenik, neurotik

[64] Ističemo da su svi citati iz zbornika *Neurotic Turn* (2017) preuzeti su iz *epub* verzije knjige jer drugu nismo bili u prilici pronaći.

je jednako tako, mada na drugačiji način, svjedok i utjelovljenje modernizacijskih procesa. Riječima Aarona Schustera:

> „Ne bi se smjelo previdjeti tu *veličinu* neurotskog jadikovanja koji kroz svoju vjernost nezadovoljstvu i beskonačnim ironičnim izazovima Drugom svjedoči o slavnoj neprilagodljivosti ljudskog bića (…) neurotik je nekako istodobno tužna i herojska figura, otpadak od civilizacije i utjelovljenje njezina eksplozivnog dinamizma.“ (Schuster 2016: 22)

Kroz čitavu povijest kulture možemo pratiti kako se uz bolest uvijek vezivala povećana svijest o samome sebi. No pritom nije riječ samo o romantičarskom mitu (Sontag 1978: 19-20). Bolest je zaista stanje koja nas izmješta iz uobičajenog, neprimjetnog toka života i koje nam daje perspektivu iz koje možemo sagledati ono što se naziva zdravljem (normalnim stanjem). U tome se sastoji čuvena Nietzscheova metoda perspektivizma. Nadalje, da nije bilo bolesti, ne bi bilo ni znanosti kao što je fiziologija jer svako naše znanje o normalnom stanju nastaje na temelju proučavanja abnormalnog stanja.[65] Kao što Zeno dovitljivo primjećuje, „Želja za zdravljem potakla me je da proučavam ljudsko tijelo“ (Svevo 1982: 38). Neurotik sa svojom pretjeranom pozornošću kojom osluškuje svoje tijelo, a što može rezultirati fantomskim simptomima, samo je karikaturalna slika spomenute opće istine o bolesti. Zeno stoga nije u krivu kad bolesti pripisuje autorefleksivnu dimenziju. Zdravlje, nasuprot tome, ne zna za sebe sama i nikad se ne uspoređuje s bolešću: „Poslije sam, međutim, saznao da ona nije ni znala što je to zdravlje. Zdravlje ne raščlanjuje samo sebe niti se gleda u zrcalu. Samo mi bolesnici znamo nešto o sebi“ (Svevo 1982: 163).[66] Uviđamo da bolest nije samo opozicija zdravlju, već posjeduje autorefleksivnu (meta)dimenziju kojom se smješta izvan same opozicije omogućujući uopće njezinu uspostavu.

Ključni iskorak u svojem shvaćanju bolesti Zeno čini u odlomku inspiriranom njegovim proučavanjem Basedowljeve bolesti (upale štitnjače) od koje je oboljela Ada, Augustina sestra kojom se Zeno izvorno htio oženiti i koja će ostati njegova trajna ljubav. Spomenuti iskorak prema novom shvaćanju bolesti (i zdravlja) omogućen je uspostavom svojevrsne ravni imanencije koju čini kretanje životne energije. Prema tom novom shvaćanju bolest više nije puka opozicija zdravlju, već ona predstavlja transcendentalni uvjet njegove konceptualizacije. Bolest je primarna a zdravlje sekundarno (izvedeno, konstruirano). Zeno naime smatra da se

[65] Usp. Canguilhem 1989: 209.

[66] Istu misao izriče Cioran u jednom od svojih aforizama: „Zdravlje je zacijelo dobro; no onima koji ga imaju uskraćena je prilika da to uvide jer zdravlje koje bi bilo svjesno samoga sebe bilo bi izloženo opasnosti ili bi bilo na putu da to bude“ (Cioran 2013: 15).

sveukupno kretanje životne energije može smjestiti na pravac (liniju) omeđenu dvjema bolestima koje označavaju dva suprotna životna principa: štednju i rasipanje energije.[67]

> „Činilo mi se da je on iznio na svjetlo korijene života koji je ovakav: svi su organizmi raspoređeni na jednom pravcu, gdje na jednom kraju stoji Basedowljeva bolest koja uključuje darežljivo i ludo trošenje životne snage užurbanim ritmom, uz lupanje neobuzdanog srca, a na drugom kraju stoje organizmi propali od organske škrtosti, osuđeni da skončaju od bolesti koja će izgledati kao iscrpljenost a zapravo je lijenost.“ (Svevo 1982: 312)

Prema tom novom shvaćanju zdravlje predstavlja samo zastanak u kretanju između dvije bolesti: „Prava sredina između te dvije bolesti nalazi se u središtu i netočno se označuje kao zdravlje a to je samo zastanak“ (Svevo 1982: 312). Iz toga Zeno izvodi logičan zaključak da „apsolutnog zdravlja nema“ (Svevo 1982: 312). Štoviše, kao što smo vidjeli, zdravlje je svedeno samo na diskurzivni konstrukt kojim se nepravilno imenuje zastanak u slobodnom kretanju životne energije. To ima posljedice i na promišljanje društva kojem više ne može biti pridana stabilna kategorija zdravlja. Pokazuje se naime kako društvo (svijet rada) počiva na krhkoj ravnoteži između dvaju suprotstavljenih principa (bolesti) koji određuju sveukupno kretanje energije odnosno načine na koji organizmi raspolažu njome.

Zaključno, možemo razlikovati dvije faze odnosno dvije varijante Zenova teorijskog diskursa o bolesti. Prva varijanta uspostavlja binarnu opoziciju između zdravlja i bolesti pri čemu se zdravlje pripisuje društvu, a bolest (neprilagođenom) pojedincu. Ono što međutim bolest razlikuje od zdravlja njezina je autorefleksivna dimenzija koja omogućuje bolesti da kontemplira razliku između same sebe i zdravlja. Zbog toga je bolest istodobno dio opozicije, ali i izvan nje. U drugoj varijanti bolest se smješta na ravan odnosno, Zenovim riječima, pravac imanencije koji čini kretanje (životne) energije. Prema toj novoj, materijalističkoj viziji, bolest predstavlja dva suprotstavljena principa koji određuju kretanje energije, a to su štednja i rasipanje. Zdravlje pak biva definirano samo kao zastanak u njezinu kretanju (privremena devijacija), odnosno kao zamišljena sredina između njezinih dviju krajnjih točaka koje obje, dakako, vode u smrt.

Nakon što smo opisali Zenovu filozofiju života, možemo primijetiti temeljnu kontradikciju (paradoks) koja se nazire kroz Zenove ispovijesti. Riječ je o (metafizičkoj) kontradikciji koja se nalazi u podlozi neuroza, a to je kontradikcija između življenja i mišljenja. Za neurotika se to dvoje pokazuje nepomirljivim. Mišljenje se za neurotika sastoji od analize izdvojenih (diskontinuiranih) djelića vremena / odsječaka iskustva. Ono je mehaničko,

[67] Spomenuta Zenova teorija gotovo je istovjetna Batailleevu shvaćanju prirode prema kojem priroda također stremi rasipanju energije vodeći time organizme u smrt. Vidi Bataille 1986: 61.

racionalno i umrtvljujuće. Kao što Zeno priznaje: kanonsko mu je pravo dosadilo jer mu se činilo daleko od života, a prirodnoj je znanosti pribjegao jer mu se ona učinila kao sam život, premda sveden na kalupe (Svevo 1982: 15). Studij kemije ujedinjavao je za Zena život i mišljenje, pri čemu život postaje prihvatljiv samo pod uvjetom da može biti sveden na spoznatljive čestice (elemente), kao što to čine prirodne znanosti. Ali život je baš ono što, prema Bergsonu, nije rastavljivo na odsječke, jer mu je svojstveno čisto trajanje koje Zenova racionalna i pozitivistička misao ne može uhvatiti/ukalupiti. Zeno živi od jedne do druge »posljednje cigarete«, dok je život zapravo onaj pomak između njih. Upravo je to sadržaj čuvenog Zenonova paradoksa o letu strijele koji kaže da nizanje točaka nikada neće od njih napraviti liniju:

> „Kao što nije moguće postaviti dovoljno matematičkih točaka jednu do druge kako bi se napravila ravna linija, tako nije moguće deducirati putanju strijele na temelju logičkih faza, transverzalnih rezova (…)“ (Freccero 1962: 17)

Zeno neprestano živi između prošlosti (sjećanja) i budućnosti (odluke), dok mu onaj čisti prezent života neprestano izmiče. „Njegova inteligencija je akutna, ali mehanička, i poput njegovih očiju, ne može se usredotočiti na sadašnjost – ono što je pri ruci“ (Isto: 14). Za razliku od drugih, „zdravih ljudi“, koji se ne pitaju što je život, već samo žive, Zeno je sposoban misliti život kao što to pokazuje njegova druga teorija o bolesti, ali ga baš zbog toga ne može živjeti ili barem ne onako spontano kako to, čini se, polazi za rukom onima oko njega. Zenova svijest može stajati u naslovu romana samo zahvaljujući svojoj autorefleksivnoj dimenziji kojom ona reflektira samu sebe. Takva je svijest transcendentna u odnosu na život, dok je, prema Deleuzeu, samo apsolutna trenutačna svijest ona koja je koekstenzivna sa životom (*a life*).[68] „Svijest postaje činjenica samo kada je subjekt proizveden istovremeno kad i objekt, oboje izvan polja i pojavljujući se kao 'transcendenti'“ (Deleuze 2005: 26). Sada možemo razumjeti osobitost (paradoks) Zena Cosinija: on je istovremeno odličan mislilac imanencije života, ali se njegov vlastiti život odvija po strogim pravilima njegova uma koja su posvema suprotstavljena onome što on misli da život jest.

> „U procesu retrospektivne rekonstrukcije intelekt pokušava zahvatiti život, ali intelekt i život, fragmentarni rječnik i tok su nepromjenjivo suprotstavljeni zato što vuku u suprotnim smjerovima, prvi tražeći znanstvenu sigurnost mrtvog determinizma, drugi tražeći budućnost toka slobode. Nekompatibilnost se nalazi u izvoru Zenove paradoksalne prirode jer bi se čak i najzdraviji organizam pokazao čistim mehanizmom pod retrospektivnim ispitivačkim pogledom intelekta.“ (Freccero 1962: 13)

[68] Usp. Deleuze 2005: 27.

5.3. Zenov pesimizam i nihilizam

Vidjeli smo da Zenova materijalistička teorija koja bolest smješta na ravan imanencije koje čini kretanje energije ima izvjesne reperkusije za shvaćanje odnosa između života i smrti. Možemo reći da je za Zena bolest kao princip kretanja energije nešto što osigurava povratak organskog života u anorgansku materiju. Slično tome, Freudov čuveni esej „S onu stranu načela ugode" omogućuje nam da primijetimo vezu između opsesivno-kompulzivne naravi neurotikovih simptoma i nagona smrti. Naime, upravo će opažaj prisile za ponavljanjem, između ostalog kod traumatskih neuroza, dovesti Freuda do teorije o regresivnoj prirodi nagona te time i do svojevrsnog prvenstva nagona smrti. Zbog svega toga bit će korisno posvetiti pažnju Zenovim promišljanjima o smrti koja se općenito mogu pripisati sljedećim dvama svjetonazorima – pesimizmu i nihilizmu.

Slično kao i kod Hansa Castorpa, misao o smrti kontinuirano prati Zena duž njegovih ispovijesti. Već na prvim stranicama romana nalazimo misao koja sažima Zenov pesimizam i koja također stoji u bliskom kontaktu s Freudovim uvidima iz „S onu stranu načela ugode". Obraćajući se imaginarnom djetetu, Zeno piše: „Međutim, nesvjesno, ispituješ svoj maleni organizam u potrazi za užitkom, i tvoja zanosna otkrića odvest će te k patnji i bolesti kamo će te gurnuti i oni koji to ne bi htjeli" (Svevo 1982: 10). Za Zena, kao i za Freuda, čini se, da život (kao imanencija), to jest njegovo postupno raspetljavanje u životu pojedinca (kao transcendencije) ne može voditi do li k patnji i bolesti.

Zenova misao o smrti postupno se razvija tijekom njegovih ispovijesti. U poglavlju „Smrt moga oca" prepoznajemo je kao sastavni dio njegova cinizma i sklonosti k crnom humoru. Upitan od strane svoga oca o tome vjeruje li u čovjekovu konačnost, Zeno odgovara:

> „Vjerujem da užitak i dalje živi, jer bol više nije potrebna. Raspadanje bi moglo podsjećati na spolni užitak. Sigurno će ga pratiti osjećaj sreće i počinka budući da je novo spajanje toliko mukotrpno. Raspadanje bi trebalo biti životna nagrada!"(Svevo 1982: 40)

Navedeni citat izvrsno sažima tip svjetonazora koji bismo mogli nazvati antivitalističkim hedonizmom. Uobičajeni hedonist koji jedinu svrhu života vidi u nizanju užitaka, a od smrti zazire kao od apsolutne odsutnosti kako života tako i užitka, odjednom se doima naivnim. Njegov zazor od smrti potječe od njegove nemogućnosti da misli smrt ikako drugačije do li kao suprotnost životu. Pesimist poput Zena međutim koji polazi od toga da su u životu užici uvijek pomiješani s patnjama, zaključuje da samo smrt može donijeti čisti užitak (*jouissance*). Smrt više nije viđena kao puka odsutnost života, već kao rad negacije (raspadanje) koji oslobađa seksualni užitak neopterećen naporima spajanja/reprodukcije.

U istom poglavlju Zenov pesimizam dolazi do izražaja u njegovu odnosu prema umirućem ocu. On priznaje da je svog oca unaprijed vidio mrtvim i da se nije nadao liječničkoj pomoći. Najkompleksniji i najkontroverzniji aspekt Zenova pogleda na život i smrt ogleda se u istom poglavlju u Zenovoj prikrivenoj želji da mu otac umre. Iako Zeno uvjerava čitatelja da se ne radi o želji koja bi došla iz mržnje, već iz samilosti, ne prestaje ga mučiti grižnja savjesti zbog toga što je svome ocu poželio smrt.

> „Ne znam je li ta dječačka srditost bila uperena prema liječniku ili prije prema samom meni. Prije svega prema meni, meni koji sam sam poželio da mi otac umre i usudio se to reći. Moja šutnja obraćala je tu želju, nadahnutu najčišćom sinovljom ljubavlju, u pravi zločin koji me je strahovito tištio.“ (Svevo 1982: 55)

Zenov osjećaj grižnje savjesti dodatno će se pojačati nakon što ga otac udari neposredno prije smrti. Kasnije će Zeno pokušati umanjiti osjećaj grižnje savjesti tipičnim postupkom racionalizacije o kakvom je bilo riječi ranije. Dok je za vrijeme očeva života, a posebice neposredno prije njegove smrti, Zena pratila svijest o njegovoj (intelektualnoj i tjelesnoj) nadmoći ocu, Zeno će nakon očeve smrti početi držati sebe slabijim, a njega jačim. Time će, po vlastitom priznanju, uspjeti uvjeriti „sama sebe da onu pljusku, što mi ju je na samrti dao, on nije želio“ (Svevo 1982: 63).

Ti događaji, poput smrti oca, utvrđuju za Zena važnost smrti u životu pojedinca. Kasnije će reći „da je smrt prava redateljica života“ (Svevo 1982: 81) te da u usporedbi sa smrću „Sve ostale stvari postaju tako malo važne“ (isto).

Počevši od tih razmišljanja i stavova, Zenova će misao o smrti, a posebice o nagonu smrti i njegovoj ulozi u životu čovjeka i drugih organizama, postupno dobiti obrise ozbiljne teorije, veoma nalik onoj koju je Freud izložio u svojem znamenitom eseju. Posebnu važnost u tome imaju njegova promatranja jednostavnijih životinjskih organizama na temelju kojih Zeno razvija svoje spekulacije. Tako u poglavlju „Povijest moje ženidbe“ nalazimo naizgled efemernu epizodu u kojoj Zeno izvještava o svome pokušaju da napiše pjesmu o muhi, a koja se pokazuje od iznimne važnosti za njegovo promišljanje o tome kako nagon smrti pokreće neka od temeljnih ponašanja organizama. Nakon što udari muhu Zeno ostaje zapanjen pri pogledu na to kako ta sitna životinja uporno trlja svoja krila nastojeći se oporaviti od udarca.

> „Napisah tada te stihove, iznenađen otkrićem da su tim sićušnim organizmom, obuzetim tolikim bolom, u njegovu unutarnjem naporu upravljale dvije greške: prije svega, trljajući s tolikom upornošću krila koja nisu bila ozlijeđena, kukac je otkrivao da ne zna iz kojega mu organa potječe bol; zatim, postojanost njegova napora pokazivala je da u njegovu neznatnom razumu postoji temeljna vjera da zdravlje pripada svima (…)“ (Svevo 1982: 107-108)

Pokušaj muhe da se oporavi od udarca Zeno tumači kao nagonsku aktivnost. Nagonska obilježja aktivnosti (upornost, postojanost) pokazuju se u svakom slučaju presudna jer životinja zapravo i ne uspijeva procijeniti otkuda joj dolazi bol. Jednostavno rečeno, reakciju muhe na udarac (bol) možemo protumačiti kao djelovanje nagona za samoodržanjem. Ono što međutim uznemiruje pri toj i sličnim pojavama jest mogućnost dublje spone između nagona za samoodržanjem i nagona smrti.

Idući važan korak u tom smjeru doći će kad Zeno bude promatrao ponašanje ribe ulovljene na udici. Trzanje ribe Zeno više uopće ne vidi kao manifestaciju nagona za samoodržanjem, već naprosto kao žurbu „u trci prema smrti" (Svevo 1982: 298). Nagoni za samoodržanjem postaju tek jedan poseban oblik nagona smrti, što je sukladno Freudovoj drugoj nagonskoj teoriji. U svojem eseju iz 1920. Freud je ustvrdio regresivni karakter svih nagona te definirao nagon kao „*poriv svojstven živoj organskoj tvari koji tjera na ponovno uspostavljanje nekog ranijeg stanja*" (Freud 1986: 164). Spomenutu regresivnu prirodu nagona opažamo u gore spomenutom nastojanju muhe da povrati stanje prije udarca, odnosno smanji napetost koju inducira bol. Sukladno tom univerzalnom načelu, nagoni za samoodržanjem (Ja-nagoni) bivaju shvaćeni kao parcijalni nagoni čija je zadaća „da jednom organizmu osiguraju njegov vlastiti put k smrti i da isključe sve druge mogućnosti povratka u anorgansko koje tom organizmu nisu imanentne (…)" (Freud 1986: 166-167).

Moramo međutim imati na umu kako nagoni nikada ne gube svoju regresivnu prirodu i ne podliježu racionalnim zakonima, već isključivo teže vlastitom zadovoljenju. U tome leži njihovo potencijalno destruktivno djelovanje na organizam. Čak i ako dakle odbijemo Freudovu spekulativnu razradu nagona smrti i povratak u anorgansko kao njegov krajnji cilj, kao što to čini Deleuze, moramo uvažiti tzv. akcidentalnu destruktivnost nagona:

> „Nagon je izvorno pozitivna sila a negativan samo *per accidens*. Ako je nagon autodestruktivan, on to nije zato što je izumiranje njegov cilj, nego zato što u svojoj slijepoj ustrajnosti da realizira sama sebe negira sve ostale stvari i sile, koje bi uzgredno mogle uključivati i one koje [organizam] treba za svoje preživljavanje." (Schuster 2016: 70)

Tako dolazimo do zaključka da nas nagoni, i mimo svojih načelnih ciljeva, ponekad mogu gurnute bliže smrti, kao što to Zeno opaža u slučaju ribe ulovljene na udici.

Posebnu ekstenziju Zenova promišljanja o smrti dobivaju u njegovu nihilističkom svjetonazoru koji treba vidjeti prije svega kao posljedicu iskustva Prvog svjetskog rata koji igra važnu ulogu na samom kraju njegovih ispovijesti. Tragovi Zenova nihilizma zamjetni su, doduše, već na samom početku njegovih ispovijesti, u uvodnom poglavlju. Nalazimo ih u slici lokomotive koja „sopće na uzbrdici vukući bezbrojne vagone" (Svevo 1982: 10), ali za koju se

ne zna otkud dolazi i kamo ide. Isti motiv, ali ovog puta s dodatkom zloslutnog karaktera, pojavljuje se u poglavlju posvećenom očevoj smrti. Zeno se tada uspijeva prisjetiti kako mu se ta slika prvi puta javila dok je otac ležao na samrti.

> „Tako idu lokomotive koje vuku golemi teret: izbacuju pravilne šištaje koji se zatim ubrzaju i završe u stanici, a i ta je stanka puna prijetnje jer onaj tko sluša može se bojati da će na kraju vidjeti kako se parostroj i njegov vlak strmoglavljuju u dolinu.“ (Svevo 1982: 50)

Mogli bismo sugerirati kako ta lokomotiva simbolizira čovječanstvo koje nezadrživo hrli u svoju propast. Kroz čitavu povijest rat je smatran vrhuncem destruktivnih impulsa čovječanstva. Upravo je ta mogućnost da se u ratu kao kolektivnom djelovanju čovječanstva prepozna manifestacija nagona smrti, čini se, fascinirala mnoge književnike toga vremena. Pritom, naravno, ne treba zaboraviti da je i sama Freudova teorija o nagonu smrti u mnogočemu također produkt iskustva Prvog svjetskog rata.

Za vrijeme Prvog svjetskog rata Zeno proživljava veliku preobrazbu. U svojem posljednjem dnevničkom zapisu on se posve odriče svoje ranije teorije o odnosu zdravlja i bolesti te se predstavlja kao zagovornik apsolutnog zdravlja.[69] Zeno priznaje da, doduše, pati od nekih bolova, ali da oni nemaju važnost u njegovom »velikom zdravlju« (Svevo 1982: 424). Gotovo je dakle sa Zenovom hipohondrijom. Na mjesto mnoštva bolesti dolazi jedincato Zdravlje. Koji je uzrok toj preobrazbi, teško je reći, no ona zasigurno ima veze s novonastalim okolnostima. Povlačeći usporedbu sa završetkom *Čarobne gore*, mogli bismo reći da Zenove sitne osobne bolesti odjednom gube na važnosti u usporedbi s destruktivnim zbivanjima na svjetskoj razini. Štoviše, čini se kao da je Zeno iz čitave situacije koja je pogodila grad (Trst) izvukao svojevrsnu psihološku korist te da je njegovo navodno apsolutno zdravlje zapravo nastalo povoljnom usporedbom između njegova osobnog stanja i stanja u kojem se našao svijet. Sam Zeno svoje ozdravljenje pripisuje pozitivnom djelovanju trgovine: „Trgovina je mene izliječila i hoću da to doktor S. zna“ (Svevo 1982: 424). To i ne treba čuditi imamo li na umu libidinalni karakter kapitalističkog tržišta. Nevjerojatna je ipak mjera Zenove promjene. Kako je Zeno od neurotika koji ne posustaje u svojem otporu zahtjevima društva postao ideologom tog istog društva koje počiva na slobodi tržišta? Ipak, ako je Zeno zadržao nešto od neurotikove neprilagođenosti, onda je to odbojnost prema tehnologiji. Naime, usporedno s time što postaje zagovornik slobode tržišta, Zeno također usvaja antimodernistički svjetonazor te postaje protivnikom tehnološkog napretka. Za degradaciju zdravlja on krivi napredak tehnologije koja je čovjeka učinila bolesnim te koja pospješuje daljnje širenje bolesti i bolesnih. Prisvajajući

[69] Vidi Svevo 1982: 423.

teoriju socijalnog darvinizma, Zeno izriče da je napredak tehnologije doveo do toga da je zakon jačega nestao i da se izgubilo »zdravstveno odabiranje« (Svevo 1982: 426). Takvi pogledi, naravno, nisu daleko od fašizma. Budući da je po njegovu mišljenju život zagađen do korijena (Svevo 1982: 425), nije čudo što Zeno zaziva neku nečuvenu katastrofu kao mogući put k ozdravljenju. Roman završava spekulacijom o tome kako bi neki čovjek u budućnosti mogao izumiti eksploziv dovoljno jak da uništi čitav planet i postaviti ga u središte Zemlje gdje će mu učinak biti najveći: „Nastat će golema eksplozija koju nitko neće čuti i zemlja, vraćena u oblik maglice, lutat će nebesima lišena nametnika i bolesti“ (Svevo 1982: 426). Isti nauk o tome kako zavoljeti bombu nalazimo i u posljednjem romanu kojim ćemo se baviti u ovom radu.

6. Blaise Cendrars: *Moravagine*

6.1. Uvod: nihilizam i mizoginija

Roman *Moravagine* Blaisea Cendrarsa predstavlja kulminaciju mnogih aspekata već uočenih u prijašnjim romanima te nam tako otvara prostor za jednu kratku rekapitulaciju. Od svih analiziranih romana u ovom radu Cendrarsov roman svjedoči o najizrazitijem proboju avangardnih tendencija. Dok je Mannov roman još uvelike pisan u devetnaestostoljetnoj formi realističkog romana sa sveznajućim pripovjedačem u trećem licu, Kamovljev i Svevov roman odlučno prekidaju s tradicijom realizma te preko unutarnje fokalizacije pripovijedanja i davanja pripovjednog glasa glavnom liku utiru put k razvoju modernističkog romana struje svijesti.[70] Kamovljev roman, osim toga, korištenjem figura apsurda i groteske anticipira avangardne pravce poput ekspresionizma. I dok se *Isušena kaljuža* može tumačiti kao protoavangardni roman, Cendrarsov roman *Moravagine* i svojom ideologijom kao i stilom (poneki odlomci podsjećaju na manifeste) pokazuje veliku bliskost s onodobnim avangardnim pravcima, konkretno futurizmom.

Cendrarsov roman ujedno predstavlja najizrazitije mizogin roman od svih analiziranih romana, iako je mizoginiju (ako je shvatimo dovoljno široko) u nekom obliku moguće iščitati u svakom romanu. Mannov roman *Čarobna gora*, iako svakako ne promovira mizoginiju na razini pripovjedača ili implicitnog autora,[71] stavlja snažan fokus na odnose među muškim likovima, dok se ženski likovi mogu uvelike tumačiti kao medijatori (posrednici) između muških likova; primjerice uloga madame Chauchat u odnosu između Hansa Castorpa i Mynheera Peeperkorna. Riječima jednog komentatora:

> „Konačno, iako je Mann centralno okupiran pitanjem modernog maskuliniteta u svojem opusu, nije pretjerano zainteresiran za žene, i *Čarobna gora* zasigurno nije feministički roman. Ovdje kao i u njegovim drugim djelima, ženski likovi tendiraju ili biti od relativno male važnosti ili, kao u slučaju Chauchat, blisko vezani uz muške.“ (Kontje 2008: 88)

Prelazeći na roman Janka Polića Kamova, unatoč tipičnim stereotipima o ženi koje u njemu nalazimo, a kojima također vrvi filozofski opus njegova prethodnika, Friedricha Nietzschea, bilo bi možda olako nazvati *Isušenu kaljužu* mizoginim romanom i time podcijeniti afirmativni potencijal koji on ima za žensko pitanje. Indikativne su po tom pitanju Arsenove riječi iz njegova pisma Lizi:

[70] Treba, doduše, imati na umu da je *Zenova svijest* (1923) objavljena godinu dana nakon *Uliksa* (1922). Dodajmo također da su Svevo i Joyce bili prijatelji i da je irski književnik mnogo pridonio prepoznavanju i priznavanju Svevova književnog opusa.

[71] Jedini lik Mannova romana kojem bi se s pravom mogla pripisati mizoginija jest Settembrini koji smatra ženu neracionalnim bićem.

> Ne, danas ne strada mozak muški: on je danas vladajući. Danas strada mozak ženski – on je proletarac, što se diže na buržoaziju. (…) I gle! Bude mi da kliknem: Vi niste žena, umnice! Vi niste seksus, buntovnice! Vi niste majka, slobodarko! Velika građanko, velika Parižanko, veliki čovječe! Neka dijete rađa seljakinja, neka dijete doji Zagrepčanka, neka dijete uzgaja žena! – ne bukti li ono električno svjetlo – jer je staro sunce na zapadu i jer novo čovječanstvo sviće.“ (Kamov 2003: 133)

Dvije godine prije formiranja futurizma napisane su te rečenice čija relevantnost ne blijedi ni danas. Naravno da ne treba zanemariti da je Arsen ironičan u tom pismu i da je njegov konačni zaključak skeptičan – žena je isključena iz „univerzalnog“ koncepta čovjeka, njezina intelektualnost nije priznata. Stoga Arsen zaključuje obraćanje Lizi riječima da „ako bludnica nosi na svojoj sramoti moral, vi nosite na svojoj porugi – species“ (Isto). To će reći da bi sam koncept čovjeka i racionalnosti trebao biti redefiniran kako bi uključio ženu.

No, pitanje je tko uopće želi biti čovjekom i ne nameće li nam se ta kvaziuniverzalna koncepcija čovjeka upravo kako bi nas spriječila u postajanju-ženom, postajanju-životinjom i postajanju-neljudskim.

> „Ako sam ne-čovjek, to je zato što se moj svijet prelio preko ljudskih granica, zato što biti čovjekom znači siromašnu, bijednu žalosnu situaciju, ograničenu čulima, ograničenu moralom i zakonima, definiranu banalnostima i frazama. Slijevam lozin sok u ždrijelo i nalazim u njemu mudrost, ali mudrost se ne rađa od loze, svoje pijanstvo ne dugujem vinu…“ (Miller 1981: 185)

Čini se da je to smjer za koji su bili mnogo zainteresiraniji avangardni pisci poput Janka Polića Kamova i Henryja Millera. Nije li Arsen Toplak, barem u prvom dijelu romana, usredotočen na pronalaženje onih sila koje će ga deteritorijalizirati i odvesti onkraj ograničene situacije sina, muškarca, čovjeka? Sugerirat ćemo da je upravo to izvor njegove skepse i ironije u pismu djevojci Lizi kod koje primjećuje suprotnu tendenciju da bude uvažena i poštovana baš kao pripadnica čovječanstva. No, analogno ranije napisanom, nije li jedna od funkcija „univerzalnog“ koncepta čovjeka ta da učini sve one koji nastoje udovoljiti njegovim standardima – neurotičnima?

Glavni lik i pripovjedač Svevova romana, Zeno Cosini, predstavlja pak atipičnog (hipohondričnog i neurotičnog) patrijarha, što možemo iščitati kao znak rastuće krhkosti tradicionalnog poretka uslijed modernizacije društva. Iako ne dijeli mizogine stavove svojeg prijatelja Guida, Zeno često ne pokazuje mnogo poštovanja prema ženama; od priproste Giovanne u poglavlju „Pušenje“ prema kojoj se odnosi otresito pa sve do svoje zakonite supruge Auguste koju zanemaruje i vara. Pa ipak, to ne znači da likovi svih triju romana ne pokazuju sposobnost za pozitivan odnos prema ženama, o čemu svjedoče Castorpova udvorna ljubav

prema madame Chauchat, Toplakova briga za njegovu sestru te Zenova empatija prema Adi, a u konačnici i ljubav prema Augusti.

Kao kontrast tome, u Cendrarsovu romanu ne nalazimo ni tragove pozitivnog odnosa između muškarca i žene. Glavni lik romana, Moravagine, ženomrzac je pa čak i serijski ubojica žena, svojevrsna fikcionalna verzija Jacka Trbosjeka. Takvo Moravagineovo nasilno (destruktivno) ponašanje prema ženama nalazi legitimaciju u pripovjedačevoj teoriji muško-ženskih odnosa. Prema pripovjedačevu mišljenju, naime, muškarac i žena nisu sposobni ni za kakav drugačiji do li međusobno izrabljivački odnos. Međutim za razliku od de Sadeova modela u kojem muškarac kao predstavnik dominantnog spola podvrgava ženu, koja mu je po svemu inferiorna, svojoj volji, pripovjedač Cendrarsova romana iznosi obrnut model prema kojem je žena ta kojoj se muškarac svojevoljno, to jest bezvoljno, podjarmljuje:

> „Muškarac i žena nisu stvoreni da se razumiju, da se vole, da se stapaju i pretapaju. Naprotiv, preziru se i kolju; i premda u toj borbi, koja nosi ime ljubavi, žena slovi kao vječita žrtva, u zbilji je muškarac taj kojeg ubijaju, neprestano ubijaju. (…) Muškarac je njezin rob, prepušta joj se, kalјuža se pod njenim nogama, bezvoljno se predaje. Podjarmljuje se. Žena je mazohistična.“ (Cendrars 1977: 75)

Radi se dakle o mazohističkom modelu u kojem žena dominira nad muškarcem. Uzrok takvoj strukturi muško-ženskih odnosa, prema pripovjedaču, leži u prirodi same ljubavi (i prirodi žene). Promatrajući odnos između Maše i Moravaginea pripovjedač dolazi do zaključka da je „ljubav teško otrovanje, određen nedostatak, nedostatak koji treba s nekim podijeliti, pa ako je jedan od sudionika zaljubljen, drugi je tek sukrivac, ili pak žrtva, ili je i on posjednut“ (Isto: 73); iz čega slijedi da je sama ljubav mazohistična (Isto). Ljubav stoga u konačnici predstavlja katastrofu za oba sudionika u odnosu.[72] Ipak, žena je, smatra pripovjedač, zbog samog svojeg biološkog ustrojstva (vagine) bliže smrti[73] te ona privlači »mužjaka« k sebi ne bi li ga uništila. Iz toga logično slijedi da je „Majka [je] više znamen destrukcije negoli znamen rađanja“ (Isto: 74). Čitava kulturna nadgradnja odnosno povijest civilizacije svjedoči pak o različitim sredstvima kojima su muškarci pribjegli kako „bi se obranili od izobličenja i efeminacije. Umjetnost, religije, znanosti, zakoni, besmrtnost, sve su to samo oružja koja su mužjaci pronašli da bi pružili otpor općoj prednosti žene“ (Isto: 75). Ipak, bilo je to i bit će to uvijek uzaludno nastojanje jer priroda nadjačava kulturu, žena pobjeđuje sve apstrakcije (Isto) i smrt dominira nad životom. Unatoč svim tim plemenitim nastojanjima, muškarac se ne može

[72] Daleko od toga da bi bilo svojstveno samo Cendrarsovu romanu, takvo katastrofalno viđenje ljubavi pronalazimo u mnogim drugim književnim djelima koja promoviraju određen tip nihilističkog svjetonazora. Za svojevrstan sažetak takve nihilističke filozofije ljubavi vidi primjerice Land 1992: 134-135.

[73] Otud dvosmisleni naslov romana koji bi se jednako tako mogao doslovno prevesti kao »smrti vagini« i »smrt od vagine«. Vidi Schuster 2016: 36.

oduprijeti iskušenju da se utopi u vrtlogu neizmjerne nule – smrti – koji dakako simbolizira (i ne samo simbolizira, nego i utjelovljuje) vagina.[74] Žudnja za ženom je dakle zapravo, u konačnici, žudnja za smrću. I budući da je mazohizam jedino životno načelo, a mazohizam je načelo smrti, postojanje je „idiotsko, imbecilno, uzaludno, nema nikakva razloga za nj, a život je besmislen" (Isto). No kao da mu to nije dosta, pripovjedač Cendrarsova romana odlazi još dalje te proglašava mazohizam jedinim zakonom svemira (Isto: 75). Na temelju tog hiperboličnog, kozmičkog mazohizma, koji uspostavlja razaranje kao jedini zakon prirodnog toka, nije teško pretpostaviti da Cendrarsov roman predstavlja jedan od vrhunaca nihilizma u europskom modernističkom romanu.

6.2. Bolesni život i žudnja za uništenjem

Važan aspekt svih romana kojima smo se dosad bavili činio je njihov odnos prema psihoanalizi, podjednako prema psihoanalitičkoj teoriji kao i prema psihoanalitičkoj praksi (terapiji). S izuzetkom Kamovljeve *Isušene kaljuže*, u druga dva romana, *Čarobnoj gori* i *Zenovoj svijesti*, primjetan je ironijski intoniran odnos prema psihoanalizi. Vidjeli smo na koji način Mann kroz lik doktora Krokowskog, ali i kroz samo pripovijedanje sveznajućeg pripovjedača, iznosi laičku verziju psihoanalitičke teorije te napose ismijava vjeru njezine terapijske mogućnosti, zadržavajući ipak temeljnu tezu psihoanalitičke teorije o sukobu između društvenih normi i individualnih želja. U Svevovu romanu primjetan je pak snažan antagonizam između Zena i njegova psihoanalitičara, doktora S. Zeno na početku svojih ispovijesti iskazuje samo skepsu u psihoanalitičku metodu, da bi se na kraju njegov otpor manifestirao kroz otvoren prijezir prema psihoanalizi. On odbacuje psihoanalitičarevu dijagnozu Edipova kompleksa te prekida liječenje uvjeren da je psihoanaliza samo dodatno pogoršala njegovo stanje. Zeno prigovara psihoanalizi da različita ljudska psihička stanja i probleme nastoji objasniti pomoću jedne sveobuhvatne i univerzalne teorije (Edipova kompleksa) te da je njezina metoda bliža spiritizmu nego empirijskim znanostima.[75] Iako u *Isušenoj kaljuži* ne nalazimo ironičan odnos prema Freudovu učenju, Kamovljev roman u jednom drugom bitnom aspektu prethodi Cendrarsovu romanu, a to je pobuna protiv normalizacijske funkcije psihologije (i psihijatrije). U svojoj transgresivnoj fazi Arsen Toplak sljedećim riječima izražava svoju fasciniranost propalicama, luđacima i zločincima: „Život je interesantan, ako ga žive ljudi, a ljudi, ako spadaju u psihopatologiju. Psihologija počinje tamo, gdje zdravlje prestaje!" (Kamov 2003: 153). To da potraga za

[74] Nastavak takve vaginokozmogonije moguće je pronaći u djelima Henryja Millera te također u ranoj filozofiji Nicka Landa. Vidi Land 1992: 18.
[75] Vidi Svevo 1982: 393 i 405.

zanimljivim životom (životom vrijednim življenja), mora voditi onkraj psihičkog zdravlja i da oslobađanje novih mogućnosti života koincidira s otvaranjem prema alternativnim načinima psihičkog funkcioniranja, zajednička je premisa glavnih likova obaju romana.

Ipak, pripovjedač Cendrarsova romana čini korak dalje (ili korak nazad) kritizirajući sam koncept psihopatologije. Prvo poglavlje romana donosi žestoku kritiku psihijatrije. Pripovjedač Raymond La Science kritizira medicinski koncept bolesti, a psihijatrijske ustanove uspoređuje sa zatvorima odnosno bankama:

> „Pogledajte liječnike duševnih bolesti. Oni su postali sluge bogataških zločina. Prema obrascu Sodome i Gomore utemeljili su naopake rajeve; sagradili su zatvorena zdanja, kojih se prag prelazi jedinu s pomoću bankovnog čeka (…)“ (Cendrars 1977: 18-19)

Za pripovjedača psihijatrija se prometnula u instrument države čija je svrha očuvanje postojećeg društvenog poretka putem normalizacije društva. Cendrarsov roman moglo bi se stoga s pravom nazvati antipsihijatrijskim romanom koji četrdesetak godina prethodi formiranju pokreta. U prvom poglavlju pripovjedač objavljuje da je njegova namjera bila podići optužbu „protiv psihijatara, pokazati njihovu psihologiju, opisati, razotkriti njihovu profesionalno izobličeno savjest, razoriti njihovu moć, izložiti ih javnom progonu“ (Isto: 19). Takav program nadilazi domete puke kritike. On smjera na transformaciju koja može biti generirana samo nečim imanentnim kao što je volja za moć. Evo rečenice kojom pripovjedač sažima svoj ničeanski projekt koji će ga odvesti od akademske karijere prema pokušaju transformacije svih društvenih vrijednosti pa i samog života: „Htio bih otvoriti sve kaveze, sve zvjerinjake, sve zatvore, sve umobolnice, da vidim slobodne zvijeri i da proučavam razvitak neuobičajnog ljudskog života“ (Isto: 24). Nije li Cendrars ovdje već na tragu Deleuzeova i Guattarijeva slavljenja shizofrenika?

Epistemološki temelj pripovjedačeve pobune protiv psihijatrije nalazi se u razumijevanju bolesti. Pripovjedač se ne slaže s prevladavajućim shvaćanjem bolesti te predlaže »patogeniju« kao filozofiju patološkog, svojevrsnu opću patologiju u analogiji s Batailleevom općom ekonomijom.

> „Patogenija nije nikada još bila iskušavana kao posebno poglavlje opće filozofije. Po mom mišljenju, ona nije nikada bila dotaknuta na strogo znanstven način, to jest objektivno, amoralno, intelektualno.“ (Isto: 16)

Pripovjedač tvrdi kako je dominantna tendencija u medicini i psihijatriji ta da se bolest promatra po sebi i osuđuje kao neko iznimno i štetno stanje koje treba spriječiti, suzbiti i uništiti. Drugim riječima, bolest se drži za nešto abnormalno, dok se zdravlje proglašava normalnim,

apsolutnim i postojanim stanjem (Isto: 16-17).[76] Pripovjedač se suprotstavlja takvom gledištu smatrajući kako bolest ne treba tretirati kao abnormalno stanje jer ono pripada „tom stanju aktivnosti koje se zove život“ (Isto: 17). Studij patoloških fenomena za njega ne može biti odvojen od bazične materijalnosti svega postojećeg. Poput Hansa Castorpa i Zena Cosinija, pripovjedač Cendrarsova romana zalaže se za detektiranje bolesti na samoj ravni imanencije koju čine kretanje energije odnosno različite (patološke) ekspresije materije. Evo što pripovjedač kaže o bolestima:

> „One su jedno od brojnih objavljenja sveopće materije. One su možda glavna manifestacija te materije, koju nikada nećemo moći proučiti, nego samo njezine fenomene odnosa i analogije. One su stanje prijelazna zdravlja, posrednog i budućega. One su možda samo zdravlje.“ (Isto)

Zdravlje, prema tome, nije ništa drugo do li prividno zaustavljanje toka. Pripovjedač tvrdi da zdravlje nastaje izolacijom (ekstrakcijom) trenutnog oblika bolesti i njegovim zamrzavanjem na razini apstrakcije – koncepta. Zdravlje nastaje postupcima konzerviranja i balzamiranja kojima se bolest kao nešto živo, neposredno i aktualno pretvara u svoju grotesknu utvaru. Budući da je zdravlje kao i svi produkti kulture neodvojivo od pisanja, pripovjedač s pravom tvrdi da zdravlju pripada nešto od smrti te da je ono „možda i sama smrt“ (Isto).[77]

Obavljajući službu na takozvanoj Engleskoj farmi u sastavu glasovite psihijatrijske ustanove Waldensee, pripovjedač dolazi u kontakt s tajanstvenim pacijentom Moravagineom. Fasciniran Moravagineom te uvjeren kako ga on može odvesti ne samo k boljem razumijevanju, već i prije svega k neposrednijem iskustvu života, pripovjedač odlučuje osloboditi Moravaginea. Oslobodivši ga iz psihijatrijske ustanove, njih dvojica započinju svoje zajedničke pustolovine, kružnu trku „koja će potrajati više od deset godina diljem kugle zemaljske“ (Isto: 49). Nakon trogodišnjeg boravka u Berlinu gdje je Moravagine studirao glazbu „u nadi da će se približiti izvornom ritmu i pronaći ključ svog bića u ispravnosti življenja“ (Isto: 62), ali i počinio niz ubojstava žena čime je izazvao paniku među stanovništvom, Moravagine i pripovjedač odlaze u Moskvu gdje se pridružuju revolucionarnom pokretu koji radi na svrgavanju carske vlasti. Pa ipak, više od same revolucije i njezinih konkretnih ciljeva, ono što pripovjedača zanima je sprega između povijesnih događaja, to jest sveopće pomutnje u kojoj se tada našlo rusko društvo, i »Moravagineove evolucije«. Mogli bismo reći da se pripovjedač zalaže za shizofrenu znanstvenu praksu koja bi ujedinila znanstveno istraživanje i djelatni život.

[76] Uistinu, kao što pokazuje Canguilhem u svojoj doktorskoj disertaciji o konceptima »normalno« i »patološko«, mogućnost uspostave patologije kao znanosti ovisilo je o mogućnosti objektivnog definiranja patološkog. U tijeku studije Canguilhem međutim pokazuje da ništa nije patološko po sebi te da je patološko nužno relacijski koncept. Vidi Canguilhem 1989: 144.

[77] Ovdje aludiramo na povezivanje pisma i smrti koje se provlači kroz čitav Derridaov filozofski opus.

Njegov varijanta „organskog intelektualca“ sastoji se u aktivnom sudjelovanju, to jest poticanju i ubrzavanju procesa u kojima on prepoznaje manifestaciju života. Nakon neuspješnog državnog udara Moravagine i pripovjedač bježe u Englesku, odakle putuju brodom u Sjedinjene Američke Države. Tamo upoznaju Francuza Lathuillea s kojim odlaze na putovanje rijekom Orinoco. Lathuille umire od groznice, a Moravagine i pripovjedač zamalo postaju žrtve Plavih Indijanaca, ali ih Moravagine svojom domišljatošću izvlači iz smrtne opasnosti. Nakon toga se vraćaju u Europu, u Pariz, gdje Moravagine postaje jedan od pionira zrakoplovstva. Izbija Prvi svjetski rat i obojica odlaze u vojsku. Nakon otpuštanja iz vojske pripovjedač, koji je u ratu izgubio lijevu nogu, odlazi u potragu za Moravagineom kojeg naposljetku pronalazi na otoku Svete Maragarete u takozvanom Neurološkom centru, psihijatrijskoj ustanovi namijenjenoj psihički oboljelim vojnicima. Teško bolesni Moravagine ovisan o morfiju dvadeset i tri sata dnevno provodi pišući. Prema pripovjedačevim riječima, „U šest mjeseci zamrčio je više od deset tisuća stranica, što znači da je prosječno pisao šezdeset stranica dnevno“ (Cendrars 1977: 215). Moravagine više ne pripada ovom svijetu, održava se morfijem, a jedino što ga još donekle povezuje sa svijetom jest pisanje. Moravagine umire 17. veljače 1917. i njegovom smrću okončava se pripovijest. Roman završava s nekoliko kratkih tekstova preuzetih iz Moravagineove rukopisne ostavštine. Kako stoji u predgovoru, čitav roman trebao je predstavljati tek dio Moravagineovih *Sabranih djela* koja međutim nikad nisu objavljena.[78]

U središtu pripovjedačeve i Moravagineove filozofije nalazi se koncept života, pri čemu život treba shvatiti kao nešto što prolazi živom kao i neživom materijom. Za razliku od mehanicističke predodžbe materije kao nečeg nepomičnog (inertnog) izloženog vanjskim silama, pripovjedač i Moravagine dijele uvjerenje da se čitava materija nalazi u neprekidnom kretanju.[79] Akcija (djelovanje) nije transcendentna materiji, već joj je imanentna. Čak i konceptualna aktivnost ostaje u vezi s djelatnošću inherentnoj materiji:

> „Sve se miče, sve živi, sve se kreće, sve se propinje, sve se isprepliće. Čak su i apstrakcije razbarušene i oznojene. Ništa nije nepokretno. Ništa se ne može izdvojiti. Sve je aktivnost, usredotočena djelatnost, oblik.“ (Cendrars 1977: 48)

[78] Na ovom mjestu treba spomenuti malu Cendrarsovu mistifikaciju koja uokviruje tekst romana. Naime, Cendrars sebe predstavlja kao priređivača koji je rukopis stekao kao dio ostavštine koju mu je predao „neki…španjolski uznik“ (Cendrars 1977: 10). Za autora rukopisa pak imenuje pripovjedača Raymonda. Sam Cendrars pojavljuje se i kao lik u romanu, točnije kao pomoćnik izumitelja Bastiena Champcommunala te se navodi kako je u ratu izgubio desnu ruku, što odgovara biografskim podacima. Romanu je također pridodan »pronađeni spis« naslovljen „Pro Domo: Kako sam pisao *Moravaginea*“ u kojem autor opisuje proces nastanka knjige kroz dugi niz godina, kao i pogovor napisan 1954. u kojem Cendrars navodi da je kovčeg sa dvostrukim dnom u kojem su se nalazili Moravagineovi rukopisi izgubljen (ukraden) te kako zbog toga nikada neće moći objaviti njegova *Sabrana djela* (vidi Cendrars 1977: 259-260).

[79] Koliko je ta ideja važna za roman, govori i podatak da je jedini ženski lik u romanu, Moravagineova ljubavnica Maša, predstavljena kao autorica knjige o neprestanom kretanju. Vidi Cendrars 1977: 71.

Tako shvaćenom životu svojstvena je konstantna pulsacija, »izvorni ritam«. Život kao takav ne može se ukrotiti zbog čega biva označavan kao nešto divlje.[80] Društvo je pak sagrađeno na konzervativnim pokušajima njegova utamničenja i zaprečenja njegova toka. Oslobađanje života koincidirat će stoga s razaranjem društvenih struktura. Evo riječi kojima Moravagine opisuje vlastito otkriće života:

> „Ja nisam vaše pasmine. Pripadam rodu Mongola koji je donio stravičnu istinu: izvornost života, spoznaju ritma koji će uvijek razarati vaše građevine u vremenu i prostoru, ograničene u nizu malih koliba. Moj pastuh je divljiji od vaših sipljivih zupčanika, njegovo je rožnato kopito opasnije od vaših željeznih kotača.“ (Isto: 59-60)

Život je opasan po društvo (civilizaciju) zato što počiva na rasipnom trošenju energije; ali i više od toga, život je opasan i po sama sebe odnosno živa bića. To je paradoks života: svim živim bićima svojstvena je težnja za afirmacijom vlastite egzistencije, no na svojem vrhuncu afirmacija vlastite egzistencije koincidira s rasipnim trošenjem životnih resursa – uništenjem života. Zbog toga svaka etika koja bi zastupala afirmaciju života mora biti oprezna pri onome što želi. Na to se ujedno odnosi paradoks »suverenog čovjeka« do kojeg Bataille dolazi čitajući djela Markiza de Sadea:

> „Život se, on je smatrao, sastoji u potrazi za užicima, pri čemu je stupanj užitka u izravnoj vezi s kvocijentom uništenja života. Drugim riječima, život dostiže svoj najveći intenzitet u monstruoznom nijekanju vlastitih principa.“ (Bataille 1986: 180)

Naspram evolucionističkoj teoriji prilagodbe pripovjedač inzistira da se „živo [se] biće nikad ne prilagođava svojoj sredini i svom okolišu, ili pak, prilagodivši se, umire“ (Cendrars 1977: 75). Kako razumjeti tu tvrdnju? S jedne strane, očito je da je opstanak živog bića uvelike uvjetovan njegovom prilagodbom okolišu. Štoviše, kako pokazuje Canguilhem, zdravlje u apsolutnom smislu možda nije ništa drugo do li rezervoar mogućih prilagodbi, to jest „inicijalni bezgranični kapacitet za uspostavu novih bioloških normi“ (Canguilhem 1989: 196). Pa ipak, može se također tvrditi da se živo biće nikad ne prilagođava okolišu. Shvatimo li živo biće u terminima termodinamike kao otvoreni sustav s određenim restrikcijama, uviđamo da je određena razina napetosti između bića i okoliša nužna jer se termodinamički sustav kao što je organizam održava uspostavljanjem restrikcija na slobodni tok energije. Živjeti znači biti u neprestanom sukobu s okolišem. Ta je borba popraćena nastojanjem isticanja vlastite različitosti: „Borba za život jest borba za neprilagodbu. Živjeti znači stalno biti različit“ (Cendrars 1977: 75). Prilagoditi se okolišu značilo bi u tom smislu umrijeti. Ukidanje napetosti

[80] Antonin Artaud, pisac srodan Cendrarsu, pisao je o divljem i spontanom životu (Artaud 2000: 10).

koja nastaje na granici dvaju sustava odnosno izjednačavanje energije s vanjskim sustavom (okolišem) istovjetno je smrti.

Početna pripovjedačeva fascinacija Moravagineom potječe od njegova uvjerenja da Moravagine, taj luđak i ljudska zvijer, ima pristup izvornom ritmu života. U Moravagineu pripovjedač prepoznaje oličenje samog života. Mogli bismo reći da je Moravagine jedna od fikcionalnih figuracija Nietzscheova nadčovjeka. Obojica, i pripovjedač i Moravagine, dijele uvjerenje da samo »genijalni luđaci« imaju (intuitivan) pristup životnom ritmu. S time je povezana Moravagineova kritika glazbene umjetnosti. Slično kao kod Zena Cosinija koji smatra da glazba (glazbeni ritam) odražava sklad organizma samog glazbenika, Moravagineova teorija glazbene umjetnosti utemeljena je u uvjerenju da bi glazba trebala izražavati životni ritam koji prožima svu materiju, uključujući čovjeka. Međutim ne samo da nemaju svi ljudi (pa čak ni glazbenici) pristup izvornom ritmu, nego je sama glazba kao i sve umjetnosti zapravo zasnovana na dostignućima moderne tehnike i znanosti te kao takva stvara jedan paradoksalan, umjetan i konvencionalan svijet.[81]

Kao što je već rečeno, iako se u Moskvi pridružuju revolucionarnom pokretu, Moravagine i pripovjedač nisu zapravo toliko zainteresirani za samu revoluciju u smislu transformacije društvenog poretka. Osnovno (i jedino) načelo Moravagineova djelovanja izazivanje je kaosa odnosno povećanje entropije. Ono ne samo da je osnova njegova političkog djelovanja nego i njegova cjelokupnog svjetonazora. Kao što smo već naznačili, Moravagine u svemu vidi djelatnost koju u osnovi pripisuje samoj materiji. Djelovanje je pak popraćeno povećanjem entropije (nereda). Paradoks je života i čovjekove umne aktivnosti (s vrhuncem u filozofiji) što se oni istodobno opiru neredu koji ih prožima nastojeći uspostaviti trenutne oblike reda; prvi uspostavom relativno stabilnih životnih formi, a drugi izgradnjom sustava znanja. No Moravagine se podsmjehuje tim pokušajima u jednom od, filozofski gledano, najznačajnijih odlomaka romana:

> „Još nisi shvatio da je svijet misli bijedan i da je filozofija gora od bertijonaže. Nasmijavate me tom vašom metafizičkom tjeskobom, trta vas je, strah od života, strah od djelatnih ljudi, od djelatnosti, od nereda. Ali sve je samo nered, dragi moj. Nered su biljke, rude, životinje; nered je mnoštvo ljudskih rasa; nered su ljudski životi, misao, povijest, bitke, izumi, trgovina, umjetnost: nered su teorije, strasti, sustavi. Oduvijek je tako. Zašto želite uspostaviti red? Kakav red? Što hoćete? Ne postoji istina. Sve je samo djelatnost, djelatnost koja je potaknuta milijunom različitih pobuda, trenutna djelatnost, djelatnost koja se podvrgava svim mogućima i nemogućim slučajnostima, antagonistička djelatnost.“ (Cendrars 1977: 204)

[81] Vidi Cendrars 1977: 62 i 63.

U tome se ogleda i važnost rata za Moravaginea. Revolucionarna zbivanja i rat za Moravaginea ne mogu biti drugo do li manifestacija primordijalnog nereda, prožimanje svijeta kaosom. U skladu s Batailleevim gledištem[82], rat je za Moravaginea prije svega prilika za beskorisno trošenje. Opisujući Moravaginea u jednom trenutku za vrijeme njihova boravka u Rusiji, pripovjedač primjećuje da je podsjećao na boga (ili slaboumnika) koji se kocka, ravnodušan prema gubicima energije i života koje će njegovo ponašanje izazvati:

> Bio on nastojanje ljudskog bića, odveć ljudskog, nadljudskog, bio on tropizam, ili pak, skrajnja izopačenost, Moravagine je, gledajući nas kako djelujemo, promatrajući nas izbliza, prosuđivao o svojoj vlastitoj dvostrukosti, tajnovitoj, dubokoj, u vezi i s vrhom i s korijenom, i sa životom i sa smrću, a baš mu je to omogućavalo da postupa bez sumnji, bez grizodušja, bez oklijevanja, bez uznemiravanja, i da lije krv s punom sviješću, ravnodušan kao bog, ravnodušan kao slaboumnik.“ (Cendrars 1977: 99)

Djelovanje Moravagineove terorističko-revolucionarne skupine dostiže vrhunac u nizu planiranih eksplozija i napada koji su trebali dovesti do državnog udara. Pripovjedač koji je zadužen za detonaciju jedne od bombi biva odjednom i sam zahvaćen žudnjom za uništenjem. U svojem snatrenju o razornoj snazi eksploziva pripovjedač Cendrarsova romana odlazi korak dalje od Zena Cosinija zamišljajući bombu koja bi mogla uništiti ne samo Zemlju, već i čitav Sunčev sustav.[83] Otkud međutim dolazi ta silna žudnja za uništenjem? Jesmo li osuđeni na puku autobiografsku interpretaciju, pozivajući se na autorova negativna iskustva?[84] Daleko od toga. Cioran je jednom napisao da je „Poriv za razaranjem toliko [je] ukorijenjen u nama da ga nitko ne uspijeva iskorijeniti. On je sastavni dio svačije ćudi, temelj samog bića i svakako je demonske naravi“ (Cioran 2013: 125). Citirani Cioranov aforizam upućuje dakako na nagonsku prirodu destruktivnosti. Zanimljivo je međutim da će, umjesto tog uobičajenog objašnjenja, pripovjedač locirati žudnju za uništenjem u samom napredovanju znanstvene spoznaje. Ona je inherentna inzistiranju moderne znanosti na apsolutnoj kontingenciji svega postojećeg. Riječima jednog suvremenog francuskog filozofa, „uistinu ništa nema razlog biti ili ostati onakvo kakvo jest, a ne biti ili postati drugo – to jednako vrijedi za zakone koji vladaju svijetom kao i za stvari u svijetu“ (Meillassoux 2016: 81). Napredak znanosti doveo je do konačnog odbacivanja (uništenja) svih metafizičkih koncepcija utemeljenih u načelu dostatnog razloga koje pripisuje nužnost postojanja svakom pojedinom biću.

[82] Vidi Bataille 2012: 49-52.
[83] Vidi Cendrars 1977: 107.
[84] Ovdje mislimo prije svega na to da je sam Blaise Cendrars sudjelovao u Prvom svjetskom ratu gdje je ostao bez desne ruke. Dodajmo također da se u nekim svojim pjesmama Cendrars referira na probadanja (bljeskove) kojima je bio izložen za života kao posljedici amputacije.

> „Napokon, znanstvena spoznaja je negativna. Posljednja otkrića znanosti, kao i njezini najčvršći i najprovjereniji zakoni, dopuštaju nam s punim pravom da dokažemo ništavnost svakog pokušaja razumskog objašnjenja svemira, da pokažemo temeljnu pogrešku svih apstraktnih zasada, da smjestimo metafiziku u etnografski muzej, da *a priori* zabranimo sve koncepcije. Kako? Zašto? Jalovi upiti. Sve što se može prihvatiti i potvrditi, jedina je sinteza apsurdnost bitka, svijeta i života.“ (Cendrars 1977: 116)

Život u Rusiji i sudjelovanje u revolucionarnim zbivanjima izložili su pripovjedača i Moravaginea raznim pogibeljima. Boravak u Engleskoj morao je naspram toga djelovati kao terapija. Napokon, dolazak u Sjedinjene Američke Države omogućit će pripovjedaču spoznaju jednog osobitog načela na kojem su u manjoj ili većoj mjeri počivala sva društva kroz povijest, a koje svoj vrhunac, prema pripovjedaču, dostiže upravo u američkom društvu dvadesetog stoljeća – načela probitačnosti. Ono se prvenstveno ogleda u čovjekovu nastojanju da ovlada vlastitim okolišem te učini svoju egzistenciju što lagodnijom. Kako bi to bilo ostvarivo, cjelokupno društvo mora biti u najvećoj mogućoj mjeri podvrgnuto načelu ekonomičnosti odnosno očuvanja energije. Iako su, kako tvrdi pripovjedač, zakon probitačnosti utvrdili inžinjeri, on je, makar nesvjesno, bio u primjeni još mnogo prije industrijske revolucije. Sjedilački način života i uspostava agrikulturnog društva počivali su na primjeni načela probitačnosti. Industrijska revolucija i razvoj kapitalizma samo su doveli do njegova daljnja usavršavanja. Možemo reći da je načelo probitačnosti sastavljeno od dvaju principa, a to su utilitarnost i učinkovitost. To znači da sve mora imati svoju svrhu te da korištenje resursa i energije mora biti maksimalno učinkovito. Povezujući pripovjedačevu teoriju načela probitačnosti s Batailleevom filozofijom, dolazimo do zaključka da društvo funkcionira prema dvama posve suprotstavljenim principima: načelu probitačnosti (ekonomičnosti) i općem zakonu beskorisnog trošenja viška energije/materijalnih resursa. Iako je za kontinuirano funkcioniranje društva mnogo važnije načelo probitačnosti, ostaje neosporno, prema Batailleu, da se drugi zakon aktivira pri svakom postojanju viška, a svako opiranje i odgađanje može dovesti samo do još veće katastrofe. Čini se da moderno kapitalističko društvo kojem se divi pripovjedač do vrhunca dovodi primjenu oba načela. Osim toga, pripovjedač inzistira kako upravo moderno kapitalističko društvo daje dosad neviđenu mogućnost pristupa samom životu: „Ne traži se viša apstraktna istina, već istiniti osjećaj Života“ (Cendrars 1977: 147). Čini se kako napokon čitavo društvo svjedoči o trijumfu imanencije (života) nad transcendencijom (istinom). Samo se iz nereda (kaosa) rađa red. Rat daje mogućnost potpune transformacije društva.

> „U jeku rata za oslobođenjem i na zvonkom nakovnju tiska iskrivljuju se, tale se i ponovno kuju udovi političkog tijela. U tom prividnom neredu nameće se određeni oblik društva koji

nadvladava zbrku. On preoblikuje sve vrijednosti, primjenjujući Krak i Bum.“ (Cendrars 1977: 147)

Kao potpuna suprotnost tom teorijskom poglavlju posvećenom blagodatima modernog američkog društva slijedi poglavlje o pustolovini u divljini. Pa ipak, oba su poglavlja povezana centralnim konceptom života. Roman, po svemu sudeći, sugerira kako moderno kapitalističko (industrijsko) društvo i prirodni okoliš pružaju jednaku mogućnost za susret sa životom u njegovoj izvornoj snazi.

Bježeći iz New Orleansa, pripovjedač, Moravagine i njihov vodič Lathuille odlaze na putovanje čamcem duž rijeke Orinoco, postupno zalazeći sve dublje i dublje u divljinu. Tamo se susreću sa životnim uvjetima koji nisu skloni čovjeku. No usprkos tome, svuda oko njih život naprosto buja. Pripovjedač izvještava:

„Bijasmo okruženi divovskim papratima, maljavim cvijećem, masnim mirisima, plavozelenim tlom.
Otjecanje. Nastajanje. Prožimanje. Oticanje. Oteklina izdanka, rastvaranje lista, ljepljiva kora, ljigav plod, korijen koji siše, zrno koje upija. Klijanje. Previranje. Svjetlucanje. Trulenje. Život. Život, život, život, život, život, život, život, život.“ (Cendrars 1977: 174)

Kao što je Bataille jednom primijetio, gdje god se stvore iole pogodni uvjeti, život buja.[85] Kod čovjeka koji nije naviknut na život u ekstremnim uvjetima (velika vlaga, toplina) to bujanje života može izazvati osjećaj mučnine. Život se odjednom doima posve stranim i čudovišnim. Štoviše, procesi koji karakteriziraju život i koje navodi pripovjedač – »otjecanje«, »nastajanje«, »prožimanje« – asociraju na formiranje patoloških fenomena i razvoj bolesti. Dok zdravlje obično vezujemo uz stabilnost, postojanost i otpornost, bolest je mnogo bliža fluidnosti samog života.[86] Ako je, kao što navodi Canguilhem citirajući Lerissa, zdravlje život u tišini organa (Canguilhem 1989: 101), onda je bolest život u buci njegovih procesa. Suočen s tom divljom snagom života i prirode čovjek se osjeća nemoćnim: „Gledajući svakog dana takav prizor, čovjek mora biti zaprepašten jadom ljudske nemoći“ (Cendrars 1977: 174). Suočenost s bujanjem života u svoj raznolikosti njegovih formi koje se mogu učiniti toliko stranim (i neprirodnim), jer su daleko od onih formi na koje je navikao, može u čovjeku izazvati osjećaj mučnine i gađenja kao pri pogledu na neke patološke fenomene.

U zatočeništvu Plavih Indijanaca Moravagine biva izabran za tzv. »mladića pokajnika« kojem se priređuje mjesec dana lagodnog života da bi naposljetku bio žrtvovan. Moravagine iskorištava ovlasti koje su mu dane kako bi izazvao nered među Plavim Indijancima, što će

[85] Usp. Bataille 2012: 56.
[86] Zbog toga je Deleuze pisao da je tanka granica između pozitivne destratifikacije (linije bijega) i one destruktivne koja vodi u bolest.

naposljetku omogućiti njemu i pripovjedaču da pobjegnu. Za to vrijeme, dok Moravaginea štuju kao boga (Krista Jivaroza), pripovjedač zapada u stanje letargije, posve indiferentan, kako kaže, prema tome kakva će biti njegova sudbina na kraju Mjesečeve mijene.

> „Ništa me nije uznemiravalo, nikakva uspomena. Ništa, ništa, ništa. Ništa do groznice. Lagana groznica. Bio sam u rasapnom stanju, osjećao sam u sebi ljigavost. Malarija.“ (Cendrars 1977: 184)

Nije li to stanje koje pripovjedač ima na umu kad kaže da prilagodba okolišu rezultira smrću. Prilagoditi se okolišu za pripovjedača Cendrarsova romana znači prepustiti se disipativnim tokovima koji prožimaju sam život. Prema takvom gledištu smrt označava početak rastvaranja živog bića u tokovima energije i materije iz kojih život jedino i može nastati.

No to nije jedini put da pripovjedača obuzima stanje dosade i ravnodušnosti. Nešto slično dogodit će se već za vrijeme lutanja Sjedinjenim Američkim Državama kada pripovjedač priznaje da su on i Moravagine postali »siti života« (Isto: 153). Nešto kasnije, na samom početku njihove plovidbe rijekom Orinoco, pripovjedač ponovno zapada u slično, ali ovog puta izraženije stanje karakterizirano gubitkom volje za životom:

> „Nisam se mogao ni za šta oduševiti, a niti ostati ravnodušnim kao Moravagine; ljudi i stvari, događaji i zemlje, sve me je to ubijalo, satiralo; postojao je još samo moj golemi, ustrajni umor, moj umor i moja tuga, ne, nikako moja tuga, briga me za moju tugu, ostao je samo moj umor i moje gađenje, duboko užasavanje nad svime. Ubiti se, to nije vrijedno truda; živjeti, a ne, to sam već okusio!“ (Isto: 169)

Jasno je da je život na kakav se odvažio pripovjedač nakon upoznavanja s Moravagineom, a koji je bio praćen neprestanom potragom za novim pustolovinama, poznanstvima i iskustvima, morao uzeti svoj danak. No spomenuti nam odlomak omogućava izvesti i jedan opći zaključak. Na primjeru Kamovljeva i Cendrarsova romana mogli smo primijetiti kako književnost života, nazovimo je tako, postavlja umor i dosadu kao iskustva transcendentalnog statusa. Vidjeli smo kako i Arsen i Raymond opetovano pristižu tim točkama na kojima se završava ciklus i kada je potrebno da život obnovi sama sebe kako bi se uopće nastavilo živjeti. Tako dolazimo do zaključka da su umor i dosada istodobno suprotstavljeni životu kao stalnom kretanju (procesi sažimanja i aktualizacije), ali i sastavni dio života jedinke – točke zastoja u kojima naziremo onaj impersonalni i singularni život koji nas nadilazi.

Ni nakon povratka u Pariz pripovjedač i Moravagine ne prestaju »nagonski« tražiti pustolovine jednako kao što su to činili i prije, bilo u Rusiji, bilo u Sjedinjenim Američkim Državama. Dio je to legende koja se vezuje uz Blaisea Cendrarsa kojeg je jednako opravdano pamtiti kao velikog putnika i revolucionarnog književnika. Sam je autor naime isticao kako za njega jednaku važnost imaju putovanja i književnost (pisanje i čitanje). Štoviše, on nije radio

razliku između tog dvoga jer je osnova njegove poetike kao i njegov životni moto bilo lutanje kroz zemlje, knjige i ljude.[87]

Kao što je ranije napisano, pripovjedačeva sklonost kapitalizmu temelji se na njegovu uvjerenju da upravo moderno kapitalističko društvo omogućuje intuitivan pristup Životu odnosno »istiniti osjećaj Života«. Međutim pripovjedačev hvalospjev kapitalizmu uopće se ne odnosi na kapitaliste i građansku klasu već na radnike. Oni su, prema pripovjedaču, pravi nositelji kapitalističkog napretka, ali ne samo u smislu radne snage, već prije svega u smislu njihove upletenosti u samu kapitalističku mašineriju. Evo odlomka koji kao da je otrgnut iz nekog futurističkog manifesta:

> „Intelektualci još o tome ne vode računa, filozofi još za to ne znaju, krupno i sitno građanstvo odveć je uhodano a da bi to zamijetilo, umjetnici žive izvan toga, jedino golema gomila radnika prisustvuje svakidašnjem rađanju novih oblika života, surađuje u njihovu širenju, i jedino se ona neposredno prilagođuje te uzima volan u ruke i, unatoč krikovima straha i prosvjeda, vozi te nove oblike života svom brzinom, gazeći uzorne gredice i kategorije vremena i prostora.“ (Cendrars 1977: 149)

Neosporno je dakle da pripovjedač vidi kapitalizam kao sustav koji djeluje u smjeru afirmacije života, konkretnije stvaranja novih oblika života. Općenito govoreći, kad je riječ o shvaćanju kapitalizma u romanu, čini se da nas taj aspekt romana otvara prema onom pitanju koje će četrdesetak godina kasnije formulirati Deleuze i Guattari, a to je pitanje treba li se opirati kapitalističkoj ekonomiji ili bi kapitalizam trebalo takoreći prigrliti kako bi se ubrzalo i dodatno potaknulo njegove deteritorijalizacijske procese. Jasno je da je Blaise Cendrars kao i futuristi bio mnogo bliže ovom drugom prijedlogu. Štoviše, književnike poput Blaisea Cendrarsa lako bi se moglo promatrati kao prethodnike akceleracionizma, kao što su to, uostalom, učinili Delueze i Guattari kad je riječ o Kafki. O tome da je Moravagineov politički program u osnovi akceleracionistički, ponajbolje svjedoči sljedeći odlomak u kojem pripovjedač zamišlja Moravaginea kao velikog uništavaoca (pseudobožansku figuru) koji je trebao ubrzati završetak Prvog svjetskog rata, ali i više od toga:

> „Ah, da je Moravagine mogao raspolagati tim oružjem, tim novcem, tim tvornicama, tim plinom, tim topovima, svim vlasništvom svijeta. Zašto se on ne bi pojavio? S njim bi povijest rata bila konačno zaključena. Kako to da se nije pojavio na čelu tog sveopćeg ubijanja, da ga ojača, da ga ubrza, da ga brzo okonča? K vragu i čovječanstvo! Razaranje. Kraj svijeta. Točka, i to je sve…“ (Cendrars 1977: 206)

Osim spomenutog Moravagineovog političkog programa koji u osnovi možemo okarakterizirati akceleracionističkim, pripovjedač i Moravagine također posjeduju izvjestan

[87] Vidi predgovor romana (Cendrars 1977: 10).

etički program koji je najjasnije formuliran u njihovoj pohvali životu kakvog nalaze u pariškim općinama Levallois-Perret i Courbevoie. Za razliku od uštogljenog pariškog građanskog života, tamo se „Život [se] svakodnevno stavlja na kocku. Čovjek se daje. Troši se. Bez računa“ (Isto: 194). Kao i Kamovljev Arsen Toplak, pripovjedač i Moravagine u središte svoje etike stavljaju ideju beskorisnog trošenja (davanja) kao i prihvaćanje rizika (stavljanje života na kocku), čime se još jednom pokazuje bliskost ovih romana (i njihovih filozofija) s filozofijom Friedricha Nietzschea i Georgesa Bataillea.

6.3. Rastakanje binarnih opozicija i zaključak

Od svih romana analiziranih u ovom radu *Moravagine* je vjerojatno najmanje poznat odnosno najviše zaboravljen roman. To se ne čini posve opravdanim jer nije riječ samo o romanu koji predstavlja jedno od najvažnijih Cendrarsovih književnih ostvarenja, nego također o romanu od velike važnosti za praćenje avangardne struje dvadesetostoljetnog (europskog) romana te roman koji svojom „filozofijom“ anticipira neke filozofske projekte druge polovice dvadesetog stoljeća.[88] Međutim ono što nas je uopće potaknulo da pišemo o Cendrarsovu romanu bilo je uočavanje veza između naizgled tako različitih romana kao što su četiri romana analizirana u ovom radu. Pa ipak, da taj pothvat nije uzaludan pokazao je već Aaron Schuster koji *Čarobnu goru*, *Zenovu svijest* i *Moravaginea* naziva književnošću nagona smrti (Schuster 2016: 34). No svi ti romani do promišljanja smrti dolaze tek posredno, preko života koji predstavlja temeljnu fascinaciju protagonista (Hansa, Zena i Raymonda) svih triju romana. Kao što smo vidjeli, upravo će ih ljubav i znatiželja prema životu dovesti do uznemirujućeg otkrića smrti u samom „srcu“ života. Gotovo pa nastavljajući se na promišljanje života iz prethodnih dvaju romana, *Moravagine* odlazi najdalje u izgradnji materijalističke filozofije života. A ono što takva filozofija zahtijeva, prvo i osnovno, jest preosmišljavanje odnosa između života i smrti koje smo navikli „zdravorazumski“ misliti kao antonime odnosno binarne opozicije. U nastavku ćemo stoga, kao kratku digresiju, izložiti način na koji to čini Nick Land, začetnik tzv. libidinalnog materijalizma, filozofije nevjerojatno bliske protagonistima Cendrarsova romana. Za razliku od dekonstrukcije koja nastoji poljuljati binarne opozicije ukazujući na njihovu međusobnu uvjetovanost, ono čemu smjera Land moglo bi se prije nazvati rastakanjem binarnih opozicija. Takav će potez, štoviše, biti svojstven bilo kakvoj materijalističkoj filozofiji koja život nastoji promišljati na ravni imanencije ili čak, kao što je pokušao Deleuze, kao čistu

[88] Spomenimo da je roman utjecao na Henryja Millera te da se također, ne bez razloga, uspoređuje s nekim književnim ostvarenjima Williama S. Burroughsa, primjerice *Golim ručkom*.

imanenciju. U takvoj filozofiji nema mjesta za shvaćanje smrti kao (radikalne) transcendencije. Smrt mora biti „vraćena“ na jednu te istu ravan sa životom. Imanencija rastače filozofsku transcendenciju – binarne opozicije. Na diskurzivnoj razini taj će se postupak sastojati u izolaciji primarnog pojma koji označava Realno/imanenciju, a to je u Landovu slučaju matriks materija/energija, od sekundarnog pojma koji označava nešto što je nastalo postupkom diferencijacije od materije, a to je život. U prvom koraku koji bi obuhvaćao materiju bez života, koncept smrti zapravo nema smisla jer je sve takoreći mrtvo, ali baš zbog toga ni atribut mrtvo nema ništa više smisla nego bilo koji drugi. Smrt na način na koji je obično shvaćamo, kao događaj, predstavlja koncept koji ima smisla tek iz perspektive živih bića i za živa bića, to jest konkretno za čovjeka ako uzmemo da je on jedino biće koje ima predodžbu o smrti. Pa ipak, na ravni imanencije smrt predstavlja tek povratak materije u njezin raniji oblik odnosno rastvaranje restriktivne ekonomije organizma u slobodnom toku energije.

Smrt stoga za Landa nije samo definitivan kraj, bilo u smislu totalnog kolapsa sustava [Land 1992: 128], prestanka rada vitalnih funkcija ili izjednačenja energije između organizma i okoliša, a kamoli horizont spram kojeg bismo mogli organizirati svoj život kao što su to htjeli Heidegger i Sartre. Smrt nije samo ono što nas zatječe, posljednji događaj našeg života, nego također i ono za čime (nesvjesno) žudimo – »intenzivna nula« (Land 1992: 35). Isto tako se ni život ne može svesti samo na konzervativna nastojanja organizma da se održi na životu. Unatoč tom zajedničkom polazištu, svi filozofi koji su bavili promišljanjem života, kao što su Nietzsche, Bergson, Bataille i Deleuze, shvaćaju život na nešto drugačiji način. U nastavku ćemo se fokusirati na Bataillea za kojega je život prije svega definiran kroz svoju tendenciju k rasipnom trošenju energije, što se ogleda podjednako na evolucijskom planu kroz razvoj sve složenijih oblika života, kao i na individualnom planu kroz različite prakse rastrošnosti (hranjenje, smrt i seksualna reprodukcija).

> „(…) općenito gledano, nema rasta, već samo rastrošnoga rasipanja energije u svim mogućim oblicima! Povijest života na Zemlji u glavnome je učinak neobuzdana bujanja: dominantni događaj je razvoj rastrošnosti, proizvodnja sve tegobnijih oblika života.“ (Bataille 2012: 60)

Smrt, prema tome, predstavlja samo kulminaciju spomenute opće tendencije. Pritom Bataille inzistira na razlikovanju između pojedinačnih egzistencija diskontinuiranih jedinki i kontinuiteta koji povezuje sve jedinke, žive kao i mrtve, a koji se ogleda upravo u tom

slobodnom toku energije. Drugim riječima, smrt uvijek pogađa diskontinuiranu jedinku a ne život kao takav.[89]

U svojoj knjizi posvećenoj djelu Georgesa Bataillea britanski filozof Nick Land objašnjava odnos između materije i života uz pomoć koncepta unilateralne (jednostrane) relacije. Na mjesto zastarjele fizikalističke i mehanicističke predodžbe pasivne materije, Land uvodi koncept libidinalne odnosno energetizirane materije nastao spojem Batailleve bazične materije i osnova termodinamike. Prema takvom shvaćanju materiji je svojstven njezin vlastiti dinamizam koji ovisi upravo o stanju energije. Povezujući spoznaje iz termodinamike s filozofijom žudnje (Schopenhauer, Nietzsche i Freud), Land će ustvrditi da je samoj materiji svojstven nagon koji je pak karakteriziran svojim jednosmjernim stremljenjem k nuli. To je ujedno Landova dorada Freudova nagona smrti. „Energetska materija ima tendenciju, *Todestrieb*. Trenutačni znanstveni smisao toga kretanja je neprestana degradacija energije ili disipacija razlike“ (Land 1992: 30). Sada možemo ustvrditi da je razlog tome što život ne može biti izuzet od disipativnih tokova energije to što oni određuju kretanje same materije od koje se život neprestance – ali isključivo unilateralno – diferencira. To će reći da se život, unatoč svojim sve kompleksnijim procesima diferencijacije, nikada ne može izdvojiti od materije uspostavljajući vlastitu stvarnost u kojoj ne bi vrijedili fizikalni zakoni. Ključno je pritom za Landa primijetiti da je takozvana negentropija (negativna entropija) koja omogućuje životu da opstane i da se razvija samo devijacija u odnosu na rastuću entropiju svemira. Land će stoga utvrditi da je „Život [je] sposoban devijirati (skretati) od smrti samo zato što je istodobno propagira, i propagacija nereda je uvijek uspješnija od devijacije“ (Isto), odnosno da život nije ništa drugo do li „kora na kaotičnoj nuli, kalup na smrti“ (Isto: 32). Drugim riječima, život je već od početka (gdje god taj početak odlučili smjestiti) kontaminiran smrću koja nije ništa drugo do li produkt njegove unilateralne diferencijacije i koja osigurava njegovo vraćanje u primarni disipativni tok energije. Naposljetku, možemo dodati da je smrt ugrađena u ljudski život putem erotskog iskustava – orgazma (male smrti) – kao što je Bataille opsesivno nastojao pokazati za vrijeme čitave svoje spisateljske karijere, a o čemu također svjedoče neke Kamovljeve pjesme. „Orgazam provizorno zamjenjuje smrt, odgurujući u stranu poticaj prema konačnom zaboravu, ali samo infiltrirajući smrt u tihu jezgru vitalnosti“ (Land 1992: 136). Upravo nam se ta spoznaja o isprepletenosti seksualnosti i smrti čini ključnom za erotsku književnost – kako u poeziji tako i u prozi – europskog modernizma. Za razliku od puke životinjske seksualnosti, erotizam

[89] Deleuzeova filozofija do vrhunca dovodi takvo gledište jer za Deleuzea samo organizmi umiru, dok život ne može umrijeti (Deleuze 1995: 143). Točnije, bio bi potreban kozmički nagon smrti koji bi vodio k uništenju same materije da se uništi (konceptualno porazi) život kako ga shvaća Deleuze.

pretpostavlja shvaćanje seksualnog čina kao graničnog iskustva u kojem se žrtvuje (gubi) vlastito jastvo.

Nakon ove kratke teorijske digresije vratimo se ponovno književnom tekstu. Osim mizoginije o kojoj je bilo riječi na početku, u našem čitanju Cendrarsova romana fokusirali smo se na dvoje: a) filozofiju života i b) nihilizam (žudnju za uništenjem). Kad je riječ o prvom, nastojali smo pokazati kako se koncept života nalazi u središtu romana, to jest kako se opetovano pojavljuje u različitim poglavljima, od pripovijesti o Moravagineovu djetinjstvu, preko pripovijesti o pripovjedačevim i Moravagineovim pustolovinama u Južnoj Americi, pa sve do pripovjedačevih zapažanja o modernom kapitalističkom društvu. Pritom treba primijetiti da riječ život ni u jednom trenutku ne označava individualni ljudski život kao i to da se pojam života ne može ograničiti na biološki život. Možemo stoga reći da pojam života u Cendrarsovu romanu funkcionira kao filozofski koncept (zato se ponegdje i piše Život), to jest ontološko načelo. Pripovjedačeve i Moravagineove pustolovine koje pratimo kroz roman mogu se pritom shvatiti prije svega kao pokušaj stupanja u neposredni doticaj sa Životom ili izvornim ritmom koji mu se pripisuje.

Drugi važan filozofski aspekt Cendrarsova romana kojim smo se bavili bio je nihilizam. Pritom se čini opravdanim reći kako je nihilizam u Cendrarsovu romanu dvostruko motiviran. S jedne strane, pripovjedačev nihilizam proizlazi iz njegove metafizičke koncepcije stvarnosti, točnije iz njegova kozmičkog mazohizma koji čini uništavanje osnovnim prirodnim zakonom. Iz toga, kao što smo pokazali, logički slijedi da život nema smisla, to jest da je život (individualni život) samo kratkotrajna devijacija od univerzalnog načela. „To će reći, sam život je labirint na svojem putu k smrti; splet zaobilaznica (*Umwege*) koje tvore unilateralnu devijaciju od praznine“ (Land 1992: 33). Pripovjedačev nihilizam dodatno je pojačan (motiviran) njegovim uvjerenjem da je i sama znanstvena spoznaja negativna, to jest da ona utvrđuje „apsurdnost bitka, svijeta i života“ (Cendrars 1977: 116). Naposljetku, budući da je razaranju koje se opetovano manifestira kroz ljudsku povijest, ponajprije u ratovima, nemoguće izbjeći, pripovjedač smatra da bi jedini pravi odgovor na nj bio taj da ga da se ojača i ubrza. „Kraj svijeta. Točka, i to je sve…“ (Isto: 206).

7. Zaključak

Duž ovog rada mogli smo pratiti dvije glavne niti (linije) vezane uz pojam bolesti. S jedne strane to je neuroza kao bolest (točnije, psihički poremećaj) i njezino mjesto u modernoj kulturi i uloga u konstituciji modernog (muškog) subjekta, a s druge strane to je metafizičko shvaćanje bolesti, to jest bolest kao ekspresija materije, kao postajanje i sl. Iako se na prvi pogled te dvije koncepcije bolesti čine nespojivima, zanimljivost triju analiziranih romana (ovdje moramo isključiti Cendrarsov roman) ogleda se, između ostalog, u tome što u njima nalazimo oba shvaćanja bolesti, dakle i bolest kao nešto individualno i bolest kao nešto impersonalno i imanentno. Kao što smo pokazali, i Arsen Toplak, i Hans Castorp, i Zeno Cosini, predstavljaju neurotične likove koji unatoč tome streme k materijalističkom razumijevanju života i bolesti u jednoj jedinoj imanenciji koju čini matriks materije/energije. Stoga ćemo u zaključku pokušati sistematično sagledati obje linije (niti) rada. U prvom dijelu pokušat ćemo još jednom ukratko objasniti mjesto i ulogu motiva neuroze u Mannovu, Kamovljevu i Svevovu romanu, dok ćemo se u drugom dijelu zaključka osvrnuti na veze između materijalističke filozofije kakvu iščitavamo u četirima odabranim romanima i filozofije Georgesa Bataillea i Gillesa Deleuzea te nekih filozofskih projekata nastalih pod njihovim utjecajem.

7.1. Neuroza i modernistički roman

Prilikom analize Mannova romana, imali smo priliku ustvrditi da je *Čarobna gora* u jednakoj mjeri roman o neurozama (nelagodi u kulturi) kao i roman o (nagonu) smrti. Dok neki pacijenti u sanatoriju »Berghof« zaista boluju od tuberkuloze, mnogi jednostavno imaju problema sa svojim psihičkim, što će najčešće reći ljubavnim životom. Portretirajući neurotične i histerične pacijente sanatorija, Mannov roman tematizira sukob između individualnih želja i društvenih zahtjeva. Pojedinci koji nisu bili sposobni ostvariti svoje želje u danom društvenom kontekstu, pronalaze priliku za njihovo simptomatsko izražavanje u umjetnom okruženju sanatorija. U slučaju samog Hansa Castorpa, njegova je blaga neuroza popratna pojava njegova intelektualnog i seksualnog sazrijevanja. Rekli bismo da je ona negativ žudnje. U trenutku kada Hans Castorp napokon, nakon skoro sedam mjeseci boravka u sanatoriju, uspije uspostaviti razgovor s gđom Chauchat i izraziti joj svoju ljubav, njegova je neuroza izliječena i on se može početi baviti najozbiljnijom temom koja zaokuplja čovjeka – smrću. Možemo reći da Mannov roman predstavlja susret sa smrću i neurozu kao konstitutivne čimbenike za razvoj modernog, rodno muškog, subjekta. Hans Castorp pritom je odabran samo kao ogledni primjer – netko tko mora proći kroz ta iskustva, ali čija konačna sudbina nije važna.

Isušena kaljuža portretira idući korak u sukobu između individue i društva, odnosno u otklonu individue od društvenih normi. Za razliku od likova *Čarobne gore* koji samo ne uspijevaju zadovoljiti svoje želje u danom društvenom kontekstu, Toplakove su želje neprihvatljive za društvo. Njegov sadizam predstavlja radikalni otklon od društveno prihvatljive seksualnosti. No Arsen odlazi i korak dalje te u seksualnosti prepoznaje transgresivni potencijal. Štoviše, za Arsena bit seksualnosti ne leži u reprodukciji, pa čak ni u užitku, nego u transgresiji. Jednom kad seksualnost izgubi taj potencijal koji uostalom prema Batailleu čini osnovu erotskog iskustva, ona postaje posve bezlična aktivnost. Arsenova neuroza koja nastupa u dijelu „U šir" nastaje kao posljedica njegova neuspjeha da ostvari svoje sadističke fantazije. Nemogućnost pretvorbe teorije u praksu rezultira začaranim krugom autoanalize. Život u velegradu također čini idealno okruženje za formiranje Arsenove neurastenije. Kao što neuroza i histerija bujaju u zatvorenom i izoliranom okruženju sanatorija Mannova romana, tako je, s druge strane, Arsenova moderna nervoznost fundamentalno vezana uz metež gradskog života.

Za pripovjedača Svevova romana, Zena Cosinija, moguće je reći da pokazuje kako bi izgledao život Hansa Castorpa i Arsena Toplaka, to jest kakvu bi strukturu njihova žudnja naposljetku poprimila da je njihova (re)integracija u društvo imala uspješan dovršetak. Neurotičnu strukturu, svakako. Arsen Toplak nalazi se već na tom tragu pri kraju „U šir" kada piše o životu koji se sastoji samo od pušenja, čitanja i mišljenja, a ni život koji bi Hansa Castorpa dočekao kad bi preuzeo posao brodskog inžinjera, vjerojatno ne bi imao puno drugačiji tijek od Zenova. U liku Zena Cosinija moguće je prepoznati paradigmatski primjer prosječnog neurotičnog muškarca, a to će reći i modernog subjekta. Njegov posao bankovnog činovnika, njegov neuspjeh da se oženi ženom u koju je zaljubljen, njegovi simptomi hipohondričnog karaktera, kao i mnoge nezgode koje mu se događaju, uklapaju se opću sliku.

Naposljetku, u romanu Blaisea Cendrarsa nailazimo na posvemašnju odsutnost neuroze. Neuroza u smislu psihoneuroza kao i u smislu aktualnih neuroza odbačena je kao lagani psihički poremećaj nevrijedan kliničke pažnje, to jest kao obično pretvaranje.[90] Umjesto vječnih neurotikovih žalbi upućenih Drugom – djelatan život. Već smo sugerirali da pripovjedačevo oduševljenje Moravagineom posjeduje mnoge zajedničke crte s Deleuzeovim i Gauttarijevim slavljenjem shizofrenika. Kao što spomenuti dvojac u shizofreniku prepoznaje tip subjektivnosti u najbližem kontaktu s Realnim odnosno s imanentnim procesima mašinične proizvodnje, tako i pripovjedač u svojem suživotu s Moravagineom vidi mogućnost stavljanja

[90] Iznimku bi predstavljale ratne iliti traumatske neuroze kao jedini poremećaj iz skupine neuroza vrijedan kliničke pažnje. Vidi Cendrars 1977: 210

u neposredniji doticaj s izvornim ritmom života ili čak same materije. Umjesto neurotikovih fantazmi, slobodni tokovi žudnje. Rekli bismo da ono čemu u konačnici streme Deleuze i Guattari kao i pripovjedač romana jest (apsolutna) imanencija, o čemu će još biti riječi u drugom dijelu zaključka.

No, osim spomenute važnosti neuroze za razumijevanje sadržaja svih četiriju romana, ono što Mannov, Kamovljev i Svevov roman čini osobito vrijednim pažnje jest način na koji se neurotičnost glavnih likova reflektira u samoj formi tih romana. Tako kroz prvi dio Mannova romana svjedočimo konstantnoj dijalektici između želje i zabrane, točnije želje glavnog lika da se prepusti uživanju u »beskrajnim prednostima sramote«, ali i njegovim pokušajima da uvjeri samog sebe u moralnu ispravnost svojih postupaka i plemenitost svoje motivacije. U Kamovljevu pak romanu neurotičnost Arsena Toplaka, koja se između ostaloga očituje u njegovom pretjeranom intelektualiziranju, rezultira posebnim segmentom romana – Arsenovom autobiografijom u šest poglavlja, kao i dvjema pseudoznanstvenim tablicama. Naposljetku, roman Itala Sveva vjerojatno predstavlja vrhunac „neurotičnog pripovijedanja“ u europskom modernističkom romanu, pri čemu se čitavo pripovijedanje sastoji od racionalizacije, nijekanja i drugih obrambenih mehanizama. Nazovimo tu manifestaciju neurotičnosti (prelazak neurotičnih karakteristika sa subjekta iskaza na proces iskazivanja) neurotskim pismom.

Zanimljivo bi naposljetku bilo postaviti pitanje što se događa s neurozom u romanu nakon modernizma. Iako to pitanje zahtijeva još opsežnije (a možda i neiscrpno) istraživanje, mogu se barem izložiti dvije pretpostavke. S jedne strane, čini se da se daljnjem tijeku dvadesetog stoljeća (a posebice s prelaskom iz ranog u kasni modernizam), počinje sve više javljati romani koji iskazuju negativan stav prema neurozi kakav nalazimo u Cendrarsovu romanu. U njima se neuroza pojavljuje samo u pejorativnom smislu. Kao primjer navedimo roman *Rakova obratnica* (1934)[91] Henryja Millera koji je prožet humorističnim ali i podrugljivim opaskama o neuroticima, a jednu od njih nalazimo pri kraju romana: „Isuse, pred mojim očima svjetluca takav zlatni mir, da bi samo neurotiku moglo pasti na pamet da okrene glavu.“ (Miller 1981: 225). Naime, ono što razlikuje glavnog lika i pripovjedača Millerova romana (koji predstavlja samog autora) od njegovih prijatelja koji također imaju aspiraciju postati piscima (Carl, Boris i van Norden) jest prije svega njegov stav prema životu, u što ulazi i njegova neneurotičnost. Ona se ogleda u njegovu neizlječivu optimizmu, njegovom malom zdravlju. Prema pripovjedaču, sve što je potrebno za sreću jest jelo (hrana), erekcija (libido) i

[91] Zanimljivo, u istom romanu također nailazimo na upotrebu bolesti (spolnih bolesti i karcinoma) kao metafore, ali ne u spekulativnom nego u kulturalnom smislu (sumrak zapadne civilizacije).

nekoliko sati rada. Ono što konstituira zdravlje nije odsutnost bolesti već potencijalnost (za samoodržanje, seks i rad). Zdravlje nije moguće supstancijalno odrediti; ono je *conatus*, želja da se nastavi.

> „Moj par rukava, ali ja sam već odavno prošao tu fazu – prije mnogo mnogo godina. Izživio sam svoju melankoličnu mladost. Sada mi se milo jebe što je iza mene, a što ispred mene. Ja sam zdrav. Neizlječivo zdrav. Nema tuge, nema kajanja. Nema prošlosti, nema budućnosti. Sadašnjost mi je dovoljna." (Isto: 42)

Budući da je za pripovjedača njegov optimizam vezan uz njegovo američko porijeklo („Malo sam zaostao, kao većina Amerikanaca." [Isto]), neuroza se otkriva ne kao univerzalna bolest pisca – shvaćanje neuroze svojstveno europskom modernističkom romanu – već kao tipično europska bolest. Ključno je primijetiti da pripovjedač i glavni lik ne prevladava svoju neurozu nekim nepromišljenim upuštanjem u čin koji graniči s ludilom; on je gotovo pa imun na neurozu. Razlog tome može se tražiti u njegovoj neopterećenosti porijeklom, njegovoj posvemašnjoj iskorijenjenosti i gubitku bilo kakve veze s prošlošću.

> „Nisam više Amerikanac, niti Njujorčanin, još manje Evropejac ili Parižanin. Nemam pripadnosti, nemam odgovornosti, nemam mržnji, nemam briga, nemam predrasuda, nemam strasti. Nisam ni za ni protiv. Neutralan sam." (Isto: 113)[92]

Drugu liniju činili bi romani koji održavaju dijalog s europskim građanskim modernističkim romanom. U njima preživljava nešto poput tipskog lika neurotika koji se nerijetko pojavljuje kao izvor humora.[93] No u tim u romanima lik neurotičnog muškarca, osim što ima izvjesnu ulogu u zapletu romana ili čak obnaša ulogu pripovjedača, neizbježno već funkcionira i kao referenca na književnu tradiciju, to jest na neurotične likove (antijunake) ranijih modernističkih romana. Štoviše, može se sugerirati da njegova funkcija kao unutarknjiževne (intertekstualne) reference nadilazi njegovu funkcija kao reference koja upućuje na izvanknjiževnu stvarnost. Takvo bi stanje odgovaralo pojavi neurotičnih likova u postmodernističkoj književnosti. Zaključno, bez obzira što lik neurotika nije nestao iz europske (i svjetske) književnosti, i što bi ga vjerojatno bilo moguće pronaći i u suvremenim romanima (barem onima realističke poetike), čini se opravdanim ustvrditi kako nikada kasnije neuroza nije igrala tako važnu ulogu u romanu – ne samo na sadržajnoj nego i na formalnoj razini – kao u europskom modernističkom romanu prvih triju desetljeća dvadesetog stoljeća.

[92] Primijetimo da je takvo stanje veoma slično Arsenovoj posljednjoj fazi.
[93] To su primjerice Samouk u Sartreovoj *Mučnini* (1938), Humber Humbert u Nabokovljevoj *Loliti* (1955) te Melkior Tresić u Marinkovićevu *Kiklopu* (1965).

7.2. Spekulativni smisao bolesti

Moglo bi se reći da smo u ovom radu na četiri odabrana primjera imali priliku pratiti postupno formiranje materijalističke filozofije i filozofije imanencije u europskom modernističkom romanu. U ovom posljednjem (pot)poglavlju još jednom ćemo ukratko izložiti što to filozofiju života i metafiziku bolesti kakvu iščitavamo u romanima kojima smo se bavili u ovom radu povezuje s filozofijom Georgesa Bataillea i Gillesa Deleuzea, kao i s nekim suvremenim filozofskim projektima proizašlim iz njihova utjecaja.

U prvom romanu kojim smo se bavili u ovom radu, *Čarobnoj gori*, nalazimo na razmišljanje prema kojem se pojava života izjednačava s bolešću. Štoviše, svaki pomak u kozmičkoj evoluciji – nastanak materije, života te naposljetku svijesti – može se, prema mišljenju Hansa Castorpa, tumačiti kao neki oblik oboljenja odnosno patološke ekspresije. Oboljenjem iliti samoniklim postajanjem duha nastaje materija, zatim oboljenjem materije život te naposljetku oboljenjem (organskog) života svijest. To je evolucijska sekvenca do koje dolazi glavni lik romana. No ta metafizika bolesti nije samo puka romaneskna spekulacija. Ona pokazuje izvjesne podudarnosti s filozofskim, a možda čak i znanstvenim interpretacijama. Nadovezujući se na koncept života kod Bergsona i Deleuzea, Elizabeth Grosz piše o životu kao ekscesu unutar materije koji nastoji proširiti materiju onkraj nje same i njezinih trenutnih formi (Grosz 2007: 288). Nešto kasnije autorica primjećuje da bi se moglo reći da život parazitira na materiji „ukoliko crpi od materije sile koje su mu potrebne da bi se održao, rastao i stvarao“ (Isto: 293). Dakako, materijalizam koji izlažu Grosz i drugi predstavnici tzv. novog materijalizma zahtijeva da život i materija prestanu biti shvaćeni kao binarne opozicije, već „intimno implicirani jedno u drugom (…) život je materija proširena u virtualno; materija je život sabijen u mirovanje“ (Isto). Možemo reći da je čitav suvremeni materijalizam obilježen napuštanjem zastarjelih mehanicističkih predodžaba o materiji kao pasivnoj supstanci radikalno drugoj u odnosu na organski život. No upravo tu nalazimo razliku između Castorpove emergentističke teorije života i novog materijalizma. Naime, za Castorpa upravo je život ono što materiji pridaje tjelesnost, osjetilnost pa u konačnici i erotičnost. Suprotno od toga, filozofi i filozofkinje novog materijalizma ističu da nema takve suprotnosti između života i materije jer sama materija misli, osjeća, žudi, itd.[94] Možemo dodati da je ta razlika između koncepcije materije kao pasivne (mrtve) s jedne strane, i dinamičke (energetske) s druge strane, ono što razlikuje materijalizam koji nalazimo u nekim romanima građanskog modernizma (primjerice

[94] Vidi „'Matter feels, converses, suffers, desires, yearns and remember':Interview with Karen Barad“ (2012).

Čarobnoj gori) od onog koji karakterizira avangardnu struju modernističkog romana (Kamov, Cendrars, Miller).

Kad je riječ o *Isušenoj kaljuži*, poglavito su nam iz perspektive ovog poglavlja zanimljivi prvi i treći dio romana. Metafore kojima se služi pripovjedač u dijelu „Na dnu" sugeriraju da da bi se koncepti kao što su nesvjesno i libido u kontekstu tog romana mogli shvatiti u jednom proširenom, filozofskom, točnije materijalističkom smislu, a na što upućuje učestalo korištenje riječi kao što su dubina, dno, pakao i plamen. Smatramo stoga da libido za Arsena nije isključivo ljudska seksualna energija, već energija koja prožima čitavu materiju. Libido odnosno energija uopće ima svoje izvorište u anorganskoj materiji – ispod površine Zemlje za Toplaka, u suncu za Bataillea. Kao što ističe Nick Land, „Nema razlike između žudnje i sunca: seksualnost nije", u zadnjoj instanci, dodat ćemo, „psihološka nego kozmo-ilogična" (Land 1992: 26).

Najizravniju formulaciju Arsenova materijalizma nalazimo na posljednjim stranicama prvog dijela romana kada Arsen odgovara na provokaciju svojih prijatelja sljedećim riječima:

> „ – Reći ću: Materija je vječna, kratkovjek je intelekt. Vi koitirate ko ptica, pseto, majmun, Eskimac, pradjed, djed, otac, ali mislite drukčije, no što ste pred godinu dana mislili. Dalji ste od samih sebe intelektualno, no od ptice materijalno." (Kamov 2003: 173).

Kao što vidimo, temeljna Arsenova tvrdnja jest da intelekt (inteligenciju) karakterizira proces diferencijacije, odnosno konstantnog uspostavljanja razlike u odnosu na samog sebe, no materija pritom ostaje indiferentna na te pothvate duha. Mogli bismo reći da su svi fenomeni koji potpadaju pod kategoriju duha „spiritualno diferencirani od materije, ostajući pritom materijalno nediferencirani od nje" (Land 1992: 87-88). To će reći da svi proizvodi duha (inteligencije) – uključujući u konačnici samu kulturu i civilizaciju – unatoč svojim trajnim nastojanjima za razdvajanjem od materije, a koji su se kroz veći dio povijesti odvijali prvenstveno (i isključivo) kroz jezik odnosno diskurzivnu proizvodnju gdje binarne opozicije jedino i nastaju, ostaju dio jednog te istog kontinuuma sa samom materijom.

Na istom tragu treba shvatiti Arsenovu teoriju transgresije. Njegov projekt izvrtanja vrijednosti (dobrog u zlo, lijepog u ružno, itd.) temelji se na indiferentnosti materije spram idealističkih koncepcija, pa tako i bilo kakvog vrijednosnog sustava. U podlozi svih idealističkih koncepcija nalazi se ono što Bataille naziva bazičnom materijom koja funkcionira istodobno kao njihov temelj (baza), ali i njihov bezdan, što će reći da ona istodobno podržava, ali i potkopava bilo koji sustav opozicija (Noys 2009: 510). Iako u konačnici ovisan o bazičnoj materiji, svaki se idealistički ili simbolički sustav, nastoji osamostaliti od svoje baze. Zbog toga Bataille bazičnu materiju dovodi u vezu s onim niskim ili zazornim kao što su blato, seksualna perverzija ili pak čitave društvene skupine (primjerice radnička klasa), a isti postupak opažamo

i u Kamovljevoj prozi i poeziji. Za pisce poput Bataillea i Kamova transgresija odnosno afirmacija onog potisnutog (zazornog) predstavlja stoga prvi korak prema političkoj revoluciji.[95] Slijedeći Bataillea, mogli bismo reći da je upravo bazična materija ono što omogućuje obrtanje, transgresiju ili subverziju vrijednosti kroz humor, psovku, seksualni čin ili kako drugačije. Isti »psihološki proces« koji smo u ovom radu prepoznali kod Arsena Toplaka, Bataille je izvorno prepoznao kod gnostika:

> „(…) Psihološki proces doveden na svjetlo od strane gnostika imao je isti učinak: pitanje je bilo uznemiravanja ljudskog duha i idealizma pred nečim bazičnim, do te mjere da bespomoćnost superiornih principa bude prepoznata.“ (Bataille 1985: 51)

Kao što smo nastojali pokazati u poglavlju rada posvećenom *Isušenoj kaljuži*, veze s Batailleevom filozofijom najočitije su u prvom dijelu romana, no to ne znači da Batailleeva filozofija ne može biti od koristi za razumijevanje romana u cjelini. Upravo suprotno, Kamovljev roman mogao bi se okarakterizirati kao libidinalna ekonomija intelekta u čijem se središtu nalazi problem potrošnje energije. Sagledamo li čitav roman iz perspektive tzv. opće ekonomije[96], mogli bismo reći da se tri dijela romana u osnovi razlikuju po načinu na koji se Arsen suočava s temeljnim problemom viška energije koji sprječava postizanje stabilnosti sustava. Arsenov individualizam s „Na dnu“ koji se temelji na rasipnom trošenju energije, njegova neuroza iz „U šir“ koja promovira zatvoren sustav i cikličnu ekonomiju te naposljetku njegovo posvemašnje odustajanje od pokušaja da uspostavi bilo kakav sustav, razlikuju se u osnovi samo po načinu raspolaganja energijom.

Posljednji dio romana, „U vis“, zanimljiv nam je u ovom kontekstu iz još jednog razloga. Sugerirat ćemo da u tom zadnjem dijelu Arsen Toplak otkriva ono impersonalno što prolazi kroz svaki pojedinačni život – ono što Bataille naziva kontinuitetom, a Deleuze životom. Arsenovo prihvaćanje panteističkog gledišta odgovara tom otkriću imanentne stvarnosti. Bataille je smatrao da se tek usmrćivanjem vlastitog jastva i paralelnim približavanjem smrti koje se primjerice zbiva u seksualnom činu, može nazrijeti kontinuitet (materije, energije, života) onkraj diskontinuiteta koji predstavlja egzistencija svake pojedinačne jedinke. Arsenovo utrnuće vlastitog jastva i njegova potpuna ignorancija spram vlastite sudbine nemaju stoga samo negativno značenje. Oni znače otvaranje k nekom obliku imanencije koja stoji u

[95] Postoje dakako brojni problemi u Batailleevu pokušaju da bazičnu materiju učini osnovom političkog programa, a koji se djelomice mogu naslutiti već i čitanjem Kamovljeva romana. Za detaljniji uvid u probleme Batailleeve političke teorije vidi Noys 2009: 504-508.

[96] Riječ je o konceptu koji uvodi Bataille kako bi imenovao teorijski nauk koji bi se bavio općim kretanjem energije na Zemlji – „od fizike Zemljine kugle do političke ekonomije, preko sociologije, povijesti i biologije“ (Bataille 2012: 34).

podlozi svake pojedinačne egzistencije. Nije čudno da se spomenuto Arsenovo otkriće događa upravo onda kad se nalazi na granici života i smrti, bez volje da živi, a bez snage i odlučnosti da se ubije. U svojem posljednjem eseju koji je napisao nedugo prije nego što je počinio samoubojstvo Deleuze na primjeru pripovijetke Charlesa Dickensa sugerira da se upravo na granici između života i smrti individue otkriva impersonalni a ipak singularni život.

> „Život individue ustupa mjesto impersonalnom a ipak singularnom životu koji otpušta čisti događaj oslobođen od nezgoda unutarnjeg i vanjskog života, što će reći, od subjektivnosti i objektivnosti onoga što se događa (…)“ (Deleuze 2001: 28)

Možemo li sugerirati da je to ono što se događa Arsenu koji se odrekao svoje individualnosti, koji više nema svoju volju i kojemu se život doima kao da je izvan njega?

U vezi s romanom *Zenova svijest* Itala Sveva treba ponovno skrenuti pozornost na dvije stvari – Zenovu (drugu) teoriju o bolesti i Zenovo mišljenje života. Kao što smo pokazali, u svojoj drugoj teoriji Zeno promišlja bolest kao princip kretanja energije, pri čemu je moguće razlikovati između onih bolesti kojima je svojstvena škrta štednja energije i onih koje karakterizira rasipno trošenje energije. Zdravlje bi pak predstavljalo sredinu između te dvije krajnjosti. Ono što ovdje treba naglasiti jest da bolest biva mišljena kao nešto imanentno samoj stvarnosti, u ovom slučaju shvaćenoj kao kretanje energije.

Iako neurotik i fizikalist, Zeno je itekako sposoban misliti život kao proces, štoviše kao impersonalnu stvaralačku moć. Ponajbolje to ilustrira jedan razgovor s Guidom u kojem Zeno prepušta svojem sugovorniku da se žali na okrutnost i nepravednost života kako bi „herojski“ poentirao: „Život nije ni ružan ni lijep, ali je originalan!“ (Svevo 1982: 325). Baš kao Bergson te kasnije Deleuze, Zeno naglašava stvaralačku moć života. Sami živi organizmi, a među njima i čovjek, čine mu se, nasuprot tome, kao nesavršeni produkti te kreativnosti zbog čega dolazi na pomisao da je „čovjek u život možda greškom ubačen i da mu ne pripada“ (Zeno 1982: 325).

Tako dolazimo ponovno do posljednjeg romana kojim smo se bavili u radu – *Moravaginea* Blaisea Cendrarsa. Cendrarsov roman nije samo roman najbliži filozofiji Gillesa Deleuzea i Félixa Guattarija i Deleuzeovu književnom ukusu (do te mjere da je čudno da ga Deleuze nijednom ne spominje), nego roman koji također prethodi filozofiji libidinalnog materijalizma koju je formulirao Nick Land.[97] Iako i u prethodna tri romana nalazimo snažne naznake filozofskog materijalizma i filozofije imanencije, Cendrarsov roman odlazi najdalje u samoj razradi takve filozofije. U temelju pripovjedačeve filozofije nalazi se dinamičko

[97] U zasebnom poglavlju svoje knjige posvećenom Millerovu romanu Nick Land piše kako je „bazični materijalizam [je] dužan obznaniti Henryja Millera za 'sveca' [XI 46] i *Rakovu obratnicu* za svetu knjigu“ (Land 1992: 141). Isto bi se po našem mišljenju moglo reći za Cendrarsov roman.

shvaćanje materije koju on smatra izvorom svake djelatnosti. To je djelatnost koju bi Freudovim rječnikom nazvali primarnim procesom. Za razliku od psihoanalize koja mjesto nastanka primarnih procesa vidi u (psihičkom) nesvjesnom, libidinalni materijalizam smatra materiju same Zemlje za generatora primarnih procesa. Tu primarnu djelatnost materije libidinalni materijalizam po uzoru na Deleuzea i Guattarija naziva strojnom proizvodnjom. Vidjeli smo već u jednom odlomku kako se Moravagine podsmjehuje radu filozofa videći filozofiju i reprezentacijske sustave uopće kao puku devijaciju u odnosu na materijalnu djelatnost. Landovo rješenje temeljnog filozofskog problema dualizma između reprezentacije i njezina stvarnog sadržaja ogleda se u pretvaranju (filozofskog) mišljenja u intenzifikacijski proces u izravnoj vezi s primarnom proizvodnjom.

> „Pitanje mišljenja postaje pitanje intenzifikacije. Ne radi se više o epistemološkom pitanju legitimacije ili potvrde vašeg misaonog procesa na podlozi navodne nezavisne stvarnosti, već se radi o pitanju na koji način vaše shizoanalitičko djelovanje naglašava i intenzivira primarnu proizvodnju ili, suprotno tome, na koji je način koči ili inhibira. (Brassier 2013: 21).

Naposljetku, kad je riječ o politici, Land je svojevremeno slovio za jednog od najvažnijih predstavnika takozvanog akceleracionizma. Riječ je o političkoj filozofiji čije su osnove postavili Deleuze i Guattari – ali čije se preteče mogu tražiti i u ranijoj kulturnoj prošlosti (de Sade, Nietzsche, Marx) – a koja zagovara intenziviranje i ubrzavanje onih kapitalističkih procesa koji imaju deteritorijalizacijski učinak. Prema Landovu mišljenju ubrzavanje kapitalističkih procesa predstavlja jedini put izlaska iz kapitalizma. „Svrha analize kapitalizma ili nihilizma je pojačati ga. *Proces* ne smije biti kritiziran. Proces *jest* kritika, hraneći natrag sama sebe, dok eskalira. Jedini put naprijed je kroz, što znači još dalje“ (Land 2017). Kao što smo već pokazali u čitanju Cendrarsova romana, povećanje nereda i ubrzavanje destruktivnih procesa predstavljaju osnovu Moravagineova „političkog“ djelovanja. Ako je dakle uopće moguće zamisliti subjekta akceleracionističke politike, barem u Landovoj inačici, onda bi Moravagine mogao poslužiti kao dobar primjer.

Kad je riječ o mišljenju bolesti u Cendrarsovu romanu, već smo uputili da pripovjedač promišlja bolest kao izražaj materije odnosno njezine inherentne djelatnosti. Bolest je, drugim riječima, naziv za očitovanje primarne proizvodnje. U tom se ključu može protumačiti i Moravagineu posthumno dijagnosticirani tumor na mozgu o čemu izvještava medicinski članak čiji »vjerni prijepis« pripovjedač donosi u poglavlju „Željezna maska“. Spomenuti podatak ne samo da se može protumačiti kao naknadno objašnjenje za Moravagineovo kontroverzno ponašanje, već on kao da sugerira da je Moravagineova intuitivna spoznaja primarnih procesa zapravo (cijelo vrijeme bila) u korelaciji s njegovom vlastitom zahvaćenošću tim istim

procesima na empirijskoj razini. Drugim riječima, njegov tumor na mozgu kao da potvrđuje da je Moravagine doslovce prionuo uz procese primarne proizvodnje.

Zaključno, ono što je zajedničko barem trima romanima kojima smo se bavili u ovom radu (izuzev možda *Isušene kaljuže*) jest da bolest u njima dobiva spekulativni smisao. Riječ bolest ne odnosi se više samo na konkretnu psihičku ili fizičku bolest od koje boluje glavni lik, neovisno je li riječ o Basedowljevoj bolesti, tuberkulozi ili tumoru, već služi kao koncept za opis samog Realnog. Iz toga slijedi da bolest poprima ontološko prvenstvo spram zdravlja. Bolest biva shvaćena kao primarni proces (postajanje, ekspresija, proizvodnja i sl.) a zdravlje kao sekundarno stanje koje, strogo govoreći, postoji samo u teoriji i zahvaljujući istoj. Dok je bolest u direktnoj vezi s materijalnošću svega postojećeg, zdravlje je samo idealistička koncepcija. Pritom takvo neortodoksno shvaćanje bolesti ne predstavlja tek puku dosjetku, već upućuje na specifičnu ambiciju modernističkih romana kojima smo se bavili, a to je pokušaj formuliranja materijalističke filozofije i filozofije imanencije, a koje, nastojali smo pokazati, posjeduju izvjesne sličnosti s nekim filozofskim projektima dvadesetog stoljeća.

Postavlja se dakako pitanje je li takav diskurs o bolesti koji proizvodi izvjesnu metafiziku bolesti ograničen samo na romane kojima smo se bavili u ovom radu ili se radi o diskursu o bolesti kakav pronalazimo i u drugim tekstovima moderne kulture, književnim ili neknjiževnim. Iako u ovom radu dakako ne možemo odgovoriti na to pitanje, ne čini nam se slučajnim ako je točno da se taj diskurs javlja upravo u razdoblju neposredno nakon Prvog svjetskog rata. Bez ulaženja u nekakvu filozofsku glorifikaciju rata, što nam svakako nije cilj, na ovom je mjestu korisno ponovno uputiti na Freudov esej „S onu stranu načela ugode“ čije smo fikcionalne varijacije pronašli u Mannovu i Svevovu romanu. Naime, upravo se taj esej često ističe ne samo kao Freudov najveći doprinos filozofiji, već i kao jedan od najzaslužnijih tekstova za povratak spekulativnih ambicija u dvadesetostoljetnu filozofiju. Podsjetimo da se Freud u tom tekstu izričito poziva na onodobne spoznaje iz prirodnih znanosti, posebice biologije, te da u njima nastoji pronaći temelj za svoje spekulacije. Slično tome, reference na recentne znanstvene spoznaje nalazimo također u Mannovu, Svevovu i Cendrarsovu romanu. Sjetimo se da Castorp svoj patološki materijalizam pokušava zasnovati na onodobnim znanstvenim spoznajama o nastanku života na koje se poziva i Freud. Isto tako, sjetimo se da je Zenova konstrukcija ravni imanencije koju bi činilo kretanje energije potaknuta otkrićem Basedowljeve bolesti (autoimune hipertireoze). U Cendrarsovu romanu međutim nailazimo na obrnut odnos između znanosti i filozofije pri čemu se filozofska ontologija i ne pokušava zasnovati na znanstvenim spoznajama jer spoznaje koje bi potvrdile takvu ontologiju još i ne

postoje. Drugim riječima, postupak pripovjedača Cendrarsova romana sugerira da bi filozofija trebala prednjačiti u odnosu na znanost, to jest da je najveća spoznaja zapravo intuitivna spoznaja Realnog kojoj, sjetimo se, imaju pristup samo iznimni pojedinci (luđaci). Zanimljivo, u istom romanu nailazimo na eksplicitnu tezu da su spoznaje moderne znanosti dovele do uništenja svih metafizičkih koncepcija stvarnosti odnosno učinile ih izlišnima. Unatoč takvom stavu, pripovjedač Cendrarsova romana odlazi najdalje u izgradnji nove metafizike i filozofskog materijalizma, veoma na tragu filozofskih projekata Deleuzea i Gauttarija (strojni materijalizam) i Nicka Landa (libidinalni materijalizam). Čini se da nam se tu otkriva paradoks u odnosu između dvadesetostoljetne filozofije i znanosti. Naime, kao što zorno svjedoči Cendrarsov roman, filozofija istodobno hvali sposobnosti znanosti da razori (učini zastarjelima) metafizičke koncepcije stvarnosti, ali ujedno koristi te iste spoznaje kako bi progurala neku novu metafiziku. Drugim riječima, filozofija kao da ne može prestati tumačiti znanost na način na koji joj to odgovara, što će reći na način koji jamči (i čini nužnim) njezin vlastiti opstanak. Ukratko, retrospektivno gledano (iz dvadeset i prvog stoljeća) mogli bismo reći da romani kojima smo se bavili u ovom radu anticipiraju dominantan odnos između znanosti i (kontinentalne) filozofije (koji će se formirati) u dvadesetom stoljeću.

8. Dodatak: tri teorije pisanja

Moglo bi se reći da je u dvadesetostoljetnoj teoriji i filozofiji moguće razlikovati tri bitno različite teorije pisanja. Jednu od njih zvat ćemo neurotskom teorijom pisanja, drugu antineurotskom, a treću neneurotskom. Prva od njih inzistira na bitnoj vezi između neuroze i pisanja. Štoviše, ona vidi neurotičnosti kao (pred)uvjet pisanju, odnosno pisanje kao aktivnost koja zahtijeva određenu razinu neurotičnosti. Naravno, ne previše, jer bi u tom slučaju neuroza mogla zapriječiti pisanje. Ipak, određena razina neurotičnosti je nužna.

> „Dakle, neuroza se pojavljuje kao neophodno sredstvo pisanja, čak ili posebice kako bi se pisalo anti-neurotske tekstove. Čini se kako je određena mjera neuroze neophodni uvjet pisanja, iako u isto vrijeme, kao što ću istražiti, ona također predstavlja opasnost pisanju.“ (Noys 2017: 223)

Iako je moderna kultura prva koja je postala svjesna vlastite (proizvodnje) neurotičnosti i u kojoj se neuroza po prvi puta postavlja kao problem, tragovi neuroze u književnosti mogu se detektirati i kod pisaca koji su utrli put toj kulturi. Među pisce koji se mogu dovesti u vezi s neurozom te neurotskom teorijom pisanja, ulazili bi, da ostanemo na području francuske kulture, Jean-Jacques Rousseau, Gustave Flaubert, Marcel Proust i Roland Barthes, a upravo će potonji dati definitivne obrise neurotskoj teoriji pisanja.

Polazimo od toga da je obilježje bilo koje neurotske teorije da inzistira na konstitutivnoj ulozi fantazme. Užitak u tekstu nikad nije čisti užitak u samom označitelju, već je posredovan fantazmom koja štiti čitatelja/pisca od ekstatičnog užitka koji bi bio jednak smrti. Pismo pak predstavlja način posredovanja između svijeta i jastva, između Realnog i čovjekova psihičkog aparata. Neurotik uvijek piše o sebi, o svojim strahovima, frustracijama i sličnom. Svjesno ili nesvjesno, pisanje za njega predstavlja pokušaj izlječenja od neuroze. On zapravo ne voli pisati (oh, ta teška započinjanja), ali pisanje ga upravo opsjeda. U pisanju su za njega, kao i u simptomu, nerazmrsivo pomiješani nelagoda i užitak. Od tekstova kojima smo se bavili u ovom radu, drugi dio *Isušene kaljuže* kao i čitav Svevov roman odnosno Zenove ispovijesti, predstavljaju odlične primjere neurotskog pisma.

Najdalje u uspostavi svojevrsne neurotske teorije pisanja (i čitanja) otišao je Roland Barthes u svojim dvama poduljim esejima „Varijacije o pismu“ i „Užitak u tekstu“. Dok u prvom eseju Barthes iznosi razasuta razmatranja o pismu (njegovom povijesnom razvoju, društvenoj ulozi, odnosu prema tijelu), u drugom, podjednako fragmentarnom eseju, Barthes nastoji povezati psihoanalitičku teoriju s teorijom o tekstu kako bi objasnio mjesto užitka u pisanju i čitanju. Ključan teorijski uvid koji Barthes preuzima od Lacana jest koncepcija rascijepljenog subjekta koja mu omogućuje da utvrdi kako je pisanje „manihejska praksa:

kastrirajuća i/ili iskupljujuća“ (Barthes 2004: 67). Pisanje je dakle za Barthesa praksa kojom pristajemo na kastraciju koja je cijena ulaska u simbolički poredak, ali nam se istom time otvara mogućnost stjecanja, pronalaženja užitka. Drugim riječima, užitak koji pronalazimo u pisanju (prvenstveno u praksi zapisivanja za Barthesa) užitak je kastriranog subjekta – on je tjelesni i seksualni užitak, ali uvjetovan i posredovan simboličkim poretkom. Barthes bitno proširuje svoju teoriju (neurotičnog) užitka u (književnom) tekstu u istoimenom eseju na čijem početku iznosi tvrdnju da čak i tekstovi pisani protiv neuroza (antineurotski tekstovi), kao što su oni Bataillea, tekstovi za koje se čini kao da su pisani iz samog ludila, moraju sadržavati „ono malo neuroze neophodne za zavođenje svojih čitalaca: ti su užasni tekstovi ipak koketni tekstovi“ (Isto: 107) – baš kao i gospođa Chuchat.[98] Neuroza se dakle ispostavlja kao nužan uvjet čitljivosti tekstova. U nastavku eseja Barthes se fokusira na čitateljski žitak u tekstu. Važno je pritom primijetiti da je Barthesova teorija užitka u tekstu zasnovana na njegovu iskustvu čitanja modernih tekstova-granica (Isto: 112). Iz takvog čitateljskog iskustva proizlazi i distinkcija između takozvanih tekstova užitka i tekstova naslade koja se oslanja na dvoznačnost riječi užitak (*plaisir*) koja može značiti zadovoljstvo (*contentement*) i nasladu (*jouissance*). Pritom Barthes zastupa pravo »anakroničnog subjekta« da istodobno stekne užitak (zadovoljenje) i da se prepusti nasladi. To je subjekt koji istodobno i proturječno sudjeluje u „dubokom hedonizmu svake kulture (…) i u dekonstrukciji te kulture: on uživa u čvrstoći svoga *ja* (to je njegov užitak) i traži svoju propast (to mu je naslada). To je dvostruko rascijepljen, dvostruko izopačen subjekt“ (Isto: 113). Iako Barthes na različitim mjestima u eseju dovodi u vezu neurotičnost i užitak u književnom tekstu – od teorije erotskog (edipovskog) užitka u tekstu kao postupnog razotkrivanja (ogoljivanja) teksta (ili barem njegova zapleta) pa do obrane samih edipovskih zapleta – u osnovi možemo reći da Barthesov esej ponajprije brani pravo neurotičnog čitatelja da uživa čak (a možda i ponajviše) u antineurotskim (transgresivnim) tekstovima, onima koji narušavaju zakon Oca na kojem je njegov (neurotikov) užitak zasnovan.

Drugu teoriju pisanja mogli bismo nazvati antineurotskom. Ona inzistira na pisanju kao nasilnom dokidanju svega onog što nas čini neurotičnim subjektima u našim svakodnevnim međuljudskim interakcijama. Antineurotsko pisanje povezuje pisanje sa seksualnošću/nasiljem. Za takvo se pisanje stoga i ne može reći da u potpunosti pripada kulturi jer ono nastoji vratiti u pismo čovjekovu animalnu prirodu. „Čovjek je izgradio racionalni svijet svojim vlastitim naporima, ali unutar njega ostaje podstruja nasilja“ (Bataille 1986: 40). Izvući to nasilje na

[98] Ovdje aludiramo na to da je Barthesovo shvaćanje erotizma (vidi Barthes 2004: 110) posve sukladno onome koje nalazimo u Mannovu romanu *Čarobna gora* (vidi Mann 2003: 158 i 159, sv. I).

površinu i znati ga iskoristi u pisanju – to je umijeće koje zahtijeva antineurotsko pisanje. Pod antineurotskim pisanjem mislimo na one tekstove za koje Barthes piše da su „napisani protiv neuroze“ (Barthes 2004: 107), a kakve je u prvoj polovici dvadesetog stoljeća i kasnije među ostalima pisao Georges Bataille. Upravo bi se Bataille mogao navesti kao predstavnik antineurotske teorije pisanje. Za Bataillea pisanje se u osnovi ne razlikuje od seksualnog čina ili religijskih svečanosti „primitivnih“ naroda. Ono predstavlja čin transgresije zakona (tabua). Neuroza koja se očituje u vidu tjeskobe biva nadvladana u činu pisanja baš kao što se to događa uoči seksualnog čina ili ritualnog žrtvovanja (sjetimo se mladića pokajnika u Cendrarsovu romanu, primjerice). No pritom treba imati na umu da transgresija nikada ne ukida tabu. Upravo suprotno, ona ga iznova potvrđuje prekoračujući (nadilazeći) ga. Bataille će stoga reći da tabu pretpostavlja transgresiju (Bataille 1986: 64). Zbog toga i može postojati organizirana transgresija:

> „Organizirana transgresija zajedno s tabuom čini društveni život onim što on jest. Učestalost i pravilnost transgresija ne utječu na nedodirljivu stabilnost zabrane jer su one njezina očekivana nadopuna baš kao što dijastoličko kretanje dovršava sistoličko ili kao što eksplozija slijedi kompresiju.“ (Bataille 1986: 65)

Uviđamo dakle da transgresija, osim u iznimnim slučajevima kada se otme kontroli, ne proizvodi dugotrajnu promjenu u pojedinčevu životu ni u životu zajednice. Ona predstavlja kratkotrajno prepuštanje agresivnim nagonima nakon čega se društveni život vraća u ravnotežu. Antineurotska teorija mogla bi stoga poslužiti ponajprije za opis one tradicije u francuskoj književnosti koju bi se prema današnjim pojmovima nazivalo transgresivnom književnošću, a kakvu su primjerice pisali de Sade, Bataille i Guyotat za koje se čin pisanja sastojao upravo u nadilaženju moralnih zabrana koje uspostavljaju institucije Crkve i Države. Područje potpune slobode – pisanje. Među romanima kojima smo se bavili u ovom radu, smatramo da je prvi dio *Isušene kaljuže* moguće također čitati kao primjer (ranomodernističke) transgresivne književnosti.

Također, libidinalno pismo o kojem je bilo riječi u poglavlju posvećenom Kamovljevu romanu predstavljalo bi koncepciju pisma koja odgovara antineurotskoj teoriji. Već smo napisali da libidinalno pismo treba shvatiti kao konkretnu (materijalnu a ne tek diskurzivnu) negaciju psihoanalitičke koncepcije pisanja kao sublimacije seksualnog nagona. Štoviše, mogli bismo reći da ono predstavlja konkretnu subverziju svih idealističkih koncepcija putem samog čina pisanja. U podlozi libidinalnog pisma stoji uvjerenje kako pisanje ostaje u doticaju s takozvanom bazičnom materijalnošću. Stoga nije čudno da je kod predstavnika libidinalnog

pisma pisanje usko vezano uz prolijevanje tjelesnih tekućina kao što su krv, sperma i (majčino) mlijeko. Ljubav (strast) prema svemu što teče jedna je od karakteristika libidinalnog pisma:

> „Da, rekao sam u sebi, i ja volim sve što teče: rijeke, kanalizaciju, lavu, spermu, krv, žuč, riječi, rečenice. Volim embrionalnu tekućinu, kada teče iz posteljice. Volim bubrege s bolnim kamencima, šljunkom i svim ostali; (…) Volim riječi histerije, rečenice koje teku poput dizenterije i odražavaju bolesne slike duše; volim rijeke poput Amazone i Orinoka, gdje bezumni ljudi poput Moravaginea plove kroz snove i legende u otvorenom čamcu i utapaju se u slijepoj delti rijeke. Volim sve što teče, čak i menstrualni tok koji odnosi sjeme, neplodno. Volim zapise koji teku, bili oni hijeratski, ezoterični, perverzni, polimorfni ili unilateralni. Volim sve što teče, što u sebi ima vrijeme i postajanje (…) Velika incestuozna želja jest teći, ujedinjen s vremenom, stopiti veliku sliku onoga što je s druge strane, s ovim što je sada. Suluda, samoubilačka želja, koju riječi konstipiraju, a misao paralizira.“ (Miller 1981: 186)

Dolazimo napokon i do neneurotske teorije pisanja. Za razliku od antineurotske teorije koja ističe negativan (rušilački) odnos pisanja prema neurozi, neneurotska teorija postulira nepostojanje odnosa između pisanja i neuroze. Iako ona svojeg važnog prethodnika ima u Friedrichu Nietzscheu, filozof koji je otišao najdalje u konstrukciji neneurotske teorije pisanja bio je Gilles Deleuze koji je upravo inzistirao da pisanje nema nikakve veze s neurozom: „Mi ne pišemo s našim neurozama ili psihozama. Neuroze ili psihoze nisu putevi života, već stanja u koja zapadamo kad je proces prekinut, blokiran ili zakrčen“ (Deleuze 1998: 3). Treba ipak primijetiti da Deleuze dopušta da pisac može biti neurotičan kada ne piše, odnosno da neurotik također može pisati na neneurotičan način sve dok može takoreći ostaviti svoju neurozu po strani, to jest, bolje rečeno, otkriti u pisanju imanentne procese.[99] Drugim riječima, neuroza je samo struktura (način organizacije) koji blokira tok, ali ga ne može ukinuti. Kao što je vidljivo iz prethodnog citata, Deleuze inzistira na pisanju kao na procesu, putanji i bijegu.

> „Pisanje je stvar postajanja, uvijek nedovršeno, uvijek usred formiranja, i koje ide onkraj bilo kakvog življivog (*livable*) ili življenog (*lived*) iskustva. Ono je proces, to jest prolazak Života kroz življivo i življeno. Pisanje je neodvojivo od postajanja: pišući, dolazi do postajanja-ženom, postajanja-životinjom ili biljkom, postajanja-molekulom, sve do točke postajanja-neprimjetnim.“ (Deleuze 1997: 1)

Pisati znači ući u kontakt s impersonalnim silama, s onim snagama izvan i ispod papirusa o kojima je pisao Artaud (2000: 10) te dopustiti da nas one oblikuju. Pisanje je dakle intenzivno iskustvo postajanja. Pritom pisac ne mora nešto proživjeti u tzv. stvarnom svijetu/životu da bi o tome mogao pisati jer on to isto proživljava pišući. Ne radi se dakle o

[99] Zbog toga je Deleuze običavao govoriti da uvijek počinjemo stratificirani i subjektivirani, što će reći – neurotični.

pisanju iz iskustva nego o pisanju kao iskustvu. To objašnjava zašto Deleuze tako malo drži do osobnog iskustva. Za Deleuzea pisac nikad ne piše o svojim osobnim iskustvima, a ako piše, onda ta književnost malo vrijedi. Ono što zanima sve dobre pisce, to je ono impersonalno u njihovom iskustvu. Kao što je Deleuze jednom prilikom napisao, „Tko kaže da ne mogu govoriti o medicini osim ako sam doktor, ako govorim o njoj kao pas? Što će me spriječiti da govorim o drogama iako nisam ovisnik, ako govorim o njima kao mala ptica?“ (Deleuze 1995: 11-12). Pitanje je dakle kako ostvariti isti učinak na drugačiji način (drugačijim sredstvima). Primjerice, pitanje može glasiti: kako postići delirij bez uzimanja droga?

„Konačni cilj književnosti jest“, piše Deleuze, „osloboditi u deliriju tu kreaciju zdravlja ili tu invenciju ljudi, što će reći mogućnost života“ (Deleuze 1997: 4). Deleuze je naime smatrao da pisanje također može iznalaziti nove načine (moduse) života koji se mogu aktualizirati i izvan teksta.

> „Za Deleuzea pisci su poput kliničara ili dijagnostičara koji izoliraju partikularnu 'mogućnost života', određen način bivanja ili modus egzistencije čija je simptomatologija izložena u njihovu djelu.“ (Smith 1998:Ii)

No te nove mogućnosti života moraju biti konstruirane pomoću književnih ili drugih umjetničkih sredstava. Pisanje stoga za Deleuzea nije samo iskustvo nego i djelatnost, štoviše primarna djelatnost. Drugim riječima, pisanje za Deleuzea ostaje u direktnoj vezi s Realnim ne samo kao intenzivno iskustvo postajanja, već i kao konstrukcija tzv. plana konzistencije na kojem se nove mogućnosti života jedino mogu stvoriti. Pritom je jedno ovisno o drugome. Postajanje nije nešto nas tek tako zatječe, već proces za koji treba stvoriti preduvjete. „Netko može ući u zonu postajanja s bilo čime, pod uvjetom da otkrije književna ili umjetnička sredstva da to učini“ (Isto: xxx).

Možemo zaključiti da Deleuze promišlja pisanje prije svega kao iskustvo koje se tiče samog pisca. Međutim ono se isto tako tiče i drugih ljudi, potencijalnih čitatelja, upravo zato što ono izumljuje nove načine života. Drugi ljudi (čitatelji) mogu koristiti književni tekst i eksperimentirati s njime u svrhu vlastitih postajanja, odnosno kako bi aktualizirali nove mogućnosti života. Kao što smo vidjeli iz jednog od prethodnih citata, književnost je jednako tako proizvodnja novih mogućnosti života kao i invencija ljudi, i to ljudi koji nedostaju. To će reći da književnost ne adresira neku postojeću skupinu ljudi, već evocira kolektivitet koji još ne postoji (u aktualnom smislu) u trenutku pisanja. To je, prema Deleuzeu, politička uloga književnosti. Ona potiče ljude da se upuste u postajanje i „*izume sebe* u novim uvjetima borbe“ (Isto: xIii). Zadatak je političke književnosti „doprinijeti invenciji tih nerođenih ljudi koji još nemaju jezik.“ (Isto).

Naposljetku, treće obilježje neneurotske teorije pisanja (osim pisanja kao iskustva i pisanja kao konstrukcije i invencije) tiče se načina na koji vidi odnos između pisanja i individualnog života. Na tom primjeru možemo direktno suprotstaviti neneurotsku teoriju neurotskoj teoriji pisanja. Deleuze razrađuje odnos između mišljenja (u našem slučaju pisanja) i života pišući o Nietzscheu te zapaža kako kod Nietzschea postoji kompleksno jedinstvo života i mišljenja (Deleuze 2001: 66). „Modusi života inspiriraju načine mišljenja; modusi mišljenja stvaraju načine življenja. Život *aktivira* mišljenje, i mišljenje zauzvrat *afirmira* život" (Isto). Koristeći Deleuzeove vlastite pojmove, mogli bismo to nazvati konjuktivnom sintezom života i pisanja (mišljenja). Takav odnos između življenja i pisanja nalazimo u „Na dnu". Neurotska teorija pisanja, s druge strane, vidi pisanje u dijalektičnom odnosu sa životom. Za neurotsku teoriju pisanje i život nalaze se uvijek u implicitnom sukobu – ili pisanje nadvladava život i zlouporabljuje ga za vlastite ciljeve ili život potiskuje pisanje. Takvo viđenje odnosa između života i pisanja (mišljenja) nalazimo u „U šir" te također u *Zenovoj svijesti*.

Ovim sažetim razmatranjem triju teorija pisanja koje nastaju u dvadesetom stoljeću, pri čemu se za sve tri može reći da pozicioniraju pisanje u izvjestan odnos prema neurozi (pak čak i kad inzistiraju na njihovu neodnosu), nastojali smo pokazati kako neuroza predstavlja trajan problem dvadesetostoljetne kulture koji nadilazi izvorne psihoanalitičke okvire i koji nam može otvoriti novu perspektivu na dvadesetostoljetnu književnost i filozofiju.

9. Literatura

Primarna literatura

Cendrars, Blaise. 1977. *Moravagine*. Prev. Ana Kolesarić. Zagreb: Znanje.

Mann, Thomas. 2003. *Čarobna gora* (sv. I i II). Prev. Zlatko Crnković. Zagreb: Školska knjiga.

Kamov, Janko Polić. 2003. *Isušena kaljuža*. Zagreb: Konzor.

Svevo, Italo. 1982. *Zenova svijest*. Prev. Mate Maras. Zagreb: Liber.

Sekundarna literatura

Artaud, Antonin. 2000. *Kazalište i njegov dvojnik*. Prev. Vinko Grubišić. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.

Barad, Karen. 2012. „'Matter feels, converses, suffers, desires, yearns and remembers': Interview with Karen Barad". 2012. U: *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Ur. Rick Dolphijn i Iris van der Tuin. Open Humanities Press: 48-71.

Barthes, Roland. 2004. *Užitak u tekstu koji slijedi Varijacije o pismu*. Prev. Zvonimir Mrkonjić i Vanda Mikšić. Zagreb: Meandar.

Bataille, Georges. 1985. „Base Materialism and Gnosticism". U: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Prev. Allan Stoekl. Minneapolis: Univbersity of Minnesota Press: 45-53.

Bataille, Georges. 1986. *Erotism: Death and Sensuality*. Prev. Mary Dalwood. San Francisco: City Lights Books.

Bataille, Georges. 2012. *Prokleti dio*. Prev. Daniel Bučan. Zagreb: Litteris.

Brassier, Ray. 2013. „Akceleracionizam". U: *Libra Libera* 33. Internet. 22.9.2020.

Brumlik, Micha. 2013. „Arge Lernprozesse – Thomas Mann über Tod, Krankheit und Bildung". U: *Krankheit: Lernen im Ausnahmezustand*. Ur. Dieter Nittel i Astrid Seltrecht. Frankfurt: Springer: 89-100.

Canguilhem. Georges. 1989. *The Normal and the Pathological*. Prev. Carolyn R. Fawcett. New York: Zone Books.

Cioran, Émil. 2013. *O nedaći biti rođen*. Prev. Petar Novoselec. Zagreb: Jesenski i Turk.

Deleuze, Gilles. 1995. *Negotiations, 1972-1990*. Prev. Martin Joughin. New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles. 1997. „Literature and Life". U: *Essays Critical and Clinical*. Prev. Daniel W. Smith i Michael A. Greco. Minneapolis: University of Minnesota Press: 1-7.

Deleuze Gilles i Félix Guattari. 1986. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Prev. Dana Polan. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles. 2001. *Pure Immanence: Essays on a Life*. Prev. Anne Boyman. New York: Zone Books.

Derrida, Jacques. 1976. *O gramatologiji*. Prev. Ljerka Šifler-Premec. Sarajevo: Veselina Masleša.

Esman, Aaron. 2001. „Italo Svevo and the first psychoanalytic novel“. U: *The International Journal of Psychoanalysis* 82, 6: 1225-1233.

Foucault, Michele. 1977. „A Preface to Transgression“. U: *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ur. Donald F. Bouchard. New York: Cornell University Press: 29-52.

Freccero, John. 1962.“ Zeno's Last Cigarette“. U: *MLN* 77, 1: 3-23.

Freud, Sigmund. 1986. „S onu stranu načela ugode“. U: *Budućnost jedne iluzije i drugi spisi*. Ur. Gvozden Flego. Zagreb: Naprijed: 135-191.

Freud, Sigmund. 1997. „'Civilized' Sexual Morality and Modern Nervousness“. U: *Sexuality and the Psychology of Love*. Ur. Philip Rieff. New York: Touchstone.

Grosz, Elizabeth. 2007. „Deleuze, Bergson and the Concept of Life. U: *Revue internationale de philosophie* 3, 241: 287-300.

Kontje, Todd. 2008. „Modern Masculinities on the Magic Mountain“. U: *Thomas Mann's The Magic Mountain: A Casebook*. Ur. Hans Rudolf Vaget. Oxford: Oxford University Press: 71-95.

Land, Nick. 1992. *The Thirst for Annihilation: Georges Bataille and Virulent Nihilism*. London i New York: Routledge.

Land, Nick. 2017. „A Quick-and-Dirty Introduction to Accelerationism. U: *Jacobite*. Internet. 22.9.2020.

Machiedo, Mladen. 1986. „Eksplozija poticaja (Inozemni Kamov)“. U: *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu* 17, 24-25: 7-45.

Matijašević, Željka. 2008. „Toplakova »dobro« strukturirana neuroza i pokušaj izlaska iz hipertrofije neurotske analize: *Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova“. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti: zbornik radova s X. znanstvenog skupa (smjerovi i metodologije komparativnog proučavanja hrvatske književnosti)*. Ur. Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Buzančić. Split: Književni krug: 236-246.

Miller, Henry. 1981. *Rakova obratnica*. Prev. Antun Šoljan. Zagreb: Liber.

Matusewicz, Marlena. 2015. „Neurosis Versus Neuroticism“. U: *The Encyclopedia of Clinical Psychology*. Ur. Robin L. Cautin i Scott O. Lilienfield. Internet. 27.8.2020.

Matz, Jesse. 2004. *The Modern Novel: A Short Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.

Meillassoux, Quentin. 2016. *Poslije konačnosti: esej o nužnosti kontingencije*. Prev. Vladimir Šeput. Zagreb: Multimedijalni institut.

Michael F., Wolfgang. 1950. „Thomas Mann auf dem Wege zu Freud“. U: *Modern Language Notes* 65, 3: 165-171.

Mijatović, Aleksandar. 2011. „'Izaći iz sebe': ja kao dvojnik i postajanje anonimnim u *Isušenoj kaljuži* Janka Polića Kamova“. U: Nova Croatia 5, 5: 57-82.

Moloney, Brian. 1972. „Psychoanalysis and Irony in 'La Coscienza di Zeno'“. U: *The Modern Language Review* 67, 2: 309-318.

Noys, Benjamin. 2009. „Georges Bataille's base materialism“. U: *Cultural Values* 2, 4: 499-517.

Noys, Benjamin. 2017. „'Neurotic I Am'“. U: *Neurotic Turn*. Ur. Charles Johns. London: Repeater: 223-236.

Pietikainen, Petteri. 2017. „'Neurosis can still be your comforting friend': Neurosis and Maladjustment in Twentieth-Century Medical and Intellectual History“. U: *Neurotic Turn*. Ur. Charles Johns. London: Repeater: 17-40.

Schuster, Aaron. 2016. *The Trouble with Pleasure: Deleuze and Psychoanalysis*. Cambridge: MIT Press.

Smith, Daniel W. 1998. „Introduction: 'A Life of Pure Immanence': Deleuze's 'Critique et Clinique' Project“. U: Deleuze, Gilles. *Essays Critical and Clinical*. Prev. Daniel W. Smith i Michael A. Greco. Minneapolis: University of Minnesota Press : xi-Iv.

Sontag, Susan. 1978. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Travers, Martin. 2008. „Death, Knowledge, and the Formation of Self: *The Magic Mountain*“. U: *Thomas Mann's The Magic Mountain: A Casebook.* Ur. Hans Rudolf Vaget. Oxford: Oxford University Press: 31-45.

Vuković, Tvrtko. 2017. „Living in the Corpse. Functions of Tuberculosis and Forms of Its Representation in Croatian Literature and Culture in the Late 19th and Early 20th Century“. U: *Poznańskie Studia Slawistyczne* 13: 95-108.

Webber J., Andrew. 2001. „Mann's man's world: gender and sexuality“. U: *The Cambridge Companion to Thomas Mann*. Ur. Ritchie Robertson. Cambridge: Cambridge University Press: 64-83.

Žižek, Slavoj. 2011. „Is It Still Possible to be a Hegelian Today?“. U: *Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Ur. Levi Bryant, Nick Srnicek i Graham Harman. Melborune: re.press: 202-224.

Sažetak

Rad se bavi filozofskim čitanjem bolesti, podjednako kao motiva i koncepta, u četirima modernističkim romanima – *Čarobnoj gori* Thomasa Manna, *Isušenoj kaljuži* Janka Polića Kamova*, Zenovoj svijesti* Itala Sveva i *Moravagine* Blaisea Cendrarsa. Pritom se u radu izdvajaju dvije glavne linije, to jest dva glavna tematska kompleksa koja odgovaraju dvama smislovima koje bolest poprima u spomenutim romanima, a to su a) neuroza te njezino mjesto u modernoj kulturi i uloga u konstituciji modernog subjekta, te b) metafizika bolesti kao specifičan pokušaj artikulacije materijalističke filozofije odnosno materijalističkog poimanja svijeta, života i stvarnosti u spomenutim romanima.

Središnji se dio rada sastoji od zasebnih čitanja svakog od četiriju romana pri čemu se rad dotiče drugih važnih aspekata tih romana i moderne kulture općenito, kao što su nihilizam, pesimizam, erotizam i mizoginija.

Zaključak je podijeljen na dva dijela. Prvi dio (ili prvi zaključak) donosi kratak pregled najvažnijih zapažanja vezanih uz neurozu u četirima analiziranim romanima, dok se u drugom dijelu zaključka (ili drugom zaključku) razmatraju veze između filozofskog mišljenja koje iščitavamo u četirima romanima i filozofije Georgesa Bataillea i Gillesa Deleuzea te nekih filozofskih projekata nastalih pod njihovim utjecajem (novi materijalizam, libidinalni materijalizam).

Dodatak koji je pridružen radu, ali koji se također može čitati samostalno, ukratko izlaže tri teorije pisanja nastale u drugoj polovici dvadesetog stoljeća; od kojih su sve tri zaokupljene odnosom između pisanja i neuroze.

U konačnici, cilj je rada dvojake naravi: a) istražiti važnost neuroze za razumijevanje modernističkog romana i moderne kulture te b) ukazati na metafizičke ambicije modernističkog romana.

Ključne riječi: materijalistička filozofija, metafizika bolesti, moderna kultura, modernistički roman, neuroza

Summary

This dissertation develops a philosophical reading of illness, equally as motive and concept, in four modernist novels – *The Magic Mountain* by Thomas Mann, *The Dried-up Mire* by Janko Polić Kamov, *Zeno's Conscience* by Italo Svevo, and *Moravagine* by Blaise Cendrars. The work consists of two central lines or thematic complexes which correspond to two meanings that illness acquires in those novels, and these are: a) neurosis, together with its place in the modern culture and the role in the formation of a modern subject, and b) the metaphysics of illness as a specific attempt at articulating materialist philosophy and materialist understanding of the world, life, and reality in the aforementioned novels.

The central part of the dissertation consists of the separate readings of each novel, which include the discussions of some other important aspects of those novels and the modern culture in general, such as nihilism, pessimism, eroticism, and misogyny.

The conclusion is divided into two parts. The first part of the conclusion (or the first conclusion) summarizes the most important observations regarding the place and function of neurosis in four novels, while the second part (or the second conclusion) considers the connections between philosophical thinking found in the novels and philosophies of Georges Bataille and Gilles Deleuze, as well as philosophical projects developed under their influence (new materialism, libidinal materialism).

The appendix, which is joined to the dissertation but which can also be read independently of it, briefly presents three theories of writing developed in the second half of the 20th century; all of which are occupied with the relation between writing and neurosis.

The aim of the dissertation is twofold: a) to investigate the importance of neurosis for understanding the modernist novel and modern culture, and b) to point toward metaphysical ambitions of the modernist novel.

Key words: materialist philosophy, metaphysics of illness, modern culture, modernist novel, neurosis