

ОД МАЛОГ ГРАЂАНИНА ДО ПРИНЦА КАРНЕВАЛА:  
ОДНОС КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ И ОБЛИКОВАЊА ИДЕНТИТЕТА  
У *ЧАРОБНОМ БРЕГУ* ТОМАСА МАНА

Наташа Анђелковић  
Београд, Србија

**Key words:** carnival, carnivalization, irony, grotesque, parody, humor, modernism, dialoguezation, metamorphosa

**Summary:** The goal of this study is to use a genre-poetical and literary-historical base to analyze the possibility of establishing a specific sub-genre core in *The Magic Mountain*, which is created through a multicultures tradition of menippean satire and the carnivalization of literature on the one hand, and modernism on the other. From the thematic-motive and semantic context in this novel, one can delineate the crucial question of identity (hero, society, the work itself), so that this new genre sub-group of carnivalized modernistic literature, represented by the novel *The Magic Mountain*, can be characterized as carnival-identity literature, or rather, it will be shown in this work that carnivalization in modern literature is closely linked with the question of identity formation.

**Кључне речи:** карневал, карневализација, иронија, гротеска, пародија, хумор, модернизам, дијалогизација, метаморфоза

**Апстракт:** Циљ рада је да на жанровско-поетичкој и књижевноисторијској основи истражи могућности успостављања једног специфичног поджанровског језгра у *Чаробном брегу* које се, с једне стране, темељи на вишевековној традицији менипске сатире и карневализоване књижевности а, с друге, на тековинама модернизма. Како се у тематско-мотивском и значењском контексту у овом роману, као кључно, издваја питање идентитета (јунака, друштва, самог дела), онда се та нова жанровска подгрупа карневализоване модернистичке књижевности коју репрезентује *Чаробни брег* може окарактерисати као карневалско-идентитетска књижевност. Показаће се да је карневализација у књижевности модернизма уско повезана са питањем обликовања идентитета.

Роман *Чаробни брег* Томаса Мана, једно од највећих дела немачке и светске књижевности, не само да осликава специфичан дух времена, европску грађанску класу која је у кризи првих деценија XX века, већ чини модернистички напор да читаву једну традицију, и књижевну и културну, разобличи путем образаца који управо стоје у њеној основи, а

који су изражени карневалском сликом света.

У уводу студије о стваралаштву Томаса Мана Драган Стојановић истиче важност познавања књижевне и културне традиције за разумевање његових дела. Традиција и култура, сматра он, присутни су у Мановој прози било као грађа која је у дело интегрисана, било као асоцијативни и алузивни спектар који се покреће код читаоца на основу садржаја који има пред собом. Иако то не значи да је Манов читалац нужно високо образован човек, претпоставља се да ће до пуног значења и естетског уживања лакше доћи онај ко има у виду широку, превасходно књижевну, традицију која му претходи, односно да читалац Манових дела мора бити спреман на игру алузија, скривених значења, подтекста, иронијске стилизације.

Тумачења Мановог стваралаштва великим делом су била усмерена на питање Гетеовог утицаја и његових великих тема које Ман уграђује у своје романе и на својеврстан начин разрађује у својим делима, потом на теме везане за уметност, положај уметника у грађанском друштву, као и на проблем грађанског друштва, његову традицију и будућност, посебно у контексту назнака великих друштвених мена.

Препознавање традиције у случају *Чаробног брега* своди се добрим делом на однос према традицији образовног романа, прецизније – Гетеовог *Вилхелма Мајстера*. Тај однос је пародијски. Пародија настаје онда када се класични модел образовног романа преузима са одређене дистанце: „онда писац који себе осећа као изданак грађанства које је на заласку [...] не може да се користи овим концептом без дистанце и релативишућих ограђивања која доносе пародија, иронија и хумор“ (Стојановић, 1983: 158).

Пародија као средство опонирања некој књижевној врсти, епохи, или неком књижевном стилу путем комичне имитације, с обавезним елементима хумора, а често и апсурда и сатире, основни је стилски израз карневала и карневализоване књижевности. Са њеним деловањем остварује се поступак дијалогизације, када се сучељавају два погледа на свет. У *Чаробном брегу* пародија није присутна само у вези са жанровским одређењем овог романа, него је могуће уочити је у разним аспектима ликова и сцена, који бивају лишени озбиљности и достојанства на које претендују и претварају се у сопствену пародију или карикатуру.

Поред традиције образовног романа коју пародира, ово дело се додирује и са карневалском традицијом на више начина и у више различитих облика. У њему се може уочити обиље ситуација у којима карневалски мотиви доприносе конституисању смисла. Постизање карневалске атмосфере је негде формално, као у поглављу *Валтургина*

ноћ, и ефекти тога су далекосежни, а негде је суштинско, препознато у односу приповедача према јунацима (иронијска стилизација), језику и тону којим говори приповедач (хумор и иронија), или јасно препознатљивим карневалским књижевним пореклом конкретних ликова, попут Менера Пеперкорна, као пародијског оваплоћења бога Диониса, или Сетембринија и Нафте, који имају димензије ликова менипских вашарских филозофа.

Елементи хумора и ироније стога су важна одлика стваралаштва Томаса Мана. Често се наводи да се и сам писац о важности и значењу хумора и ироније у књижевном делу изјашњавао у својим есејистичким радовима и јавним иступањима. Из таквих расправа, као и из самог његовог опуса произлази да задатак хумора није само да стварност или неке појаве прикаже у ведријем, забавнијем тону, већ да ту стварност превлада, да изрази став према њој. „То, опет, значи само да стварност, која је у суштини страшна и ружна, опасна и поразна, постаје подношљива тек помоћу хумора, односно маштовитог и насмешеног коментара“ (Копман, 1996: 69). Такав хуморни и весели одговор на стварност даје управо карневал, па узимајући у обзир да је хумор основна одлика и принцип карневала, дела у којима он представља доминантну стилску особину, морају на неки начин кореспондирати са карневалском традицијом.<sup>1</sup> Тако су иронија, пародија и хумор конститутивни елемент и *Чаробног брега*, и препознају се у дијалогу јунака, у приповедачевом односу према ономе о чему приповеда, као и у самом приповедању. „У најбољем случају може се рећи да хумор нагиње алегоријском приказивању [...] док се иронија, као у *Чаробном брегу*, често изражава кроз дијалог“ (Копман, 1996: 73). Иронија представља градивни елемент *Чаробног брега*. Говор приповедача о ликовима и евентуалним догађајима је доследно иронијски стилизован. Функција таквог ироничног гласа јесте да укаже на постојање два света, две истине и да прида један пародијско-хумористични дискурс излагању и концепту јунака, односно да их уз помоћ ироније карневалски „снизичи“. Иронија у *Чаробном брегу* има и обухватнији домет и тиче се филозофије времена. Томас Ман заправо дух времена сагледава иронијском оптиком и тиме ставља уметност у повлашћени и супериорни положај. Утолико је иронија неодвојива у значењском сагледавању *Чаробног брега*. На то посебно указује Драган Стојановић: „И доиста, превиђати овакав

<sup>1</sup> Према Бахтиновој студији о карневализацији књижевности, насталој при проучавању стваралаштва Франсоа Раблеа и Ф. М. Достојевског, може се издвојити читав корпус карневаллизоване књижевности која се темељи на особинама менипске сатире и чије су основне одлике „бременитост“ хуморомом и иронијом, одражавање пародичне и веселе слике света, дијалогичност, амбивалентност и преображај јунака.

двоструки учинак ироније значи кривотворити смисао романа. Тај смисао се у својој пуноћи и конкретности оглашава у разумевању и тумачењу тек када је у читању пробужена мановска ироничка латенција текста. [...] сфуматом ироније неозарен и непреображен, дословни смисао није прави смисао *Чаробног брега*. [...] Сведен из неког разлога на дословност свог ‘чињеничког садржаја’, *Чаробни брег* се [...] нуди читаоцу само својим ‘оскудним остацима’“ (Стојановић, 2003: 11–12).

Поменути стилским одликама – иронијом, пародијом, хумором – потом принципом дијалогичности и амбивалентним приступом стварности, *Чаробни брег* се квалификује као дело које припада менипско-карневалској традицији.

Помињано питање карневалског хронотопа (Бахтин, 1989), односно односа простора и времена, представља централну тему *Чаробног брега*. Док се о простору скоро нигде директно не говори и његово проблематизовање је иманентно, о релативности протицања времена и субјективности његовог доживљаја говоре често и јунаци романа и приповедач. Њих интересује да ли се време може мерити, јер и када се то формално уради, то не говори готово ништа о самој његовој природи и суштини. Ханс Касторп запажа да не постоји човеково чуло које може да опажа време и да оно свакоме протиче различитом брзином. Он посматра часовник, казаљку која се покреће, како би ушао у тајну и законитост временског протицања и када ништа не сазна ставља сат у цеп и пушта „време да тече својим током“. Приповедач романа додатно усложњава овај проблем уводећи тему времена и причања прича. На примеру тога да се о појединим догађајима нечије историје, у овом случају Ханса Касторпа, који су трајали свега дан или неколико дана приповеда на више стотина страница, а да се потом периоди од више месеци описују на свега неколико пасуса, он проговара о релативности времена и поставља питање да ли се може о времену причати и да ли време које је елемент неке приче, може постати и њен предмет. Овакво проблематизовање односа времена и причања приче у *Чаробном брегу* у великој мери се подудару са теоријским разматрањем овог проблема код Пола Рикера: „Треће обележје пре-поимања радње [...] се тиче временских обележја на која приповедно време калемит своје конфигурације. Поимање радње не ограничава се на познавање појмовне мреже радње и њених симболичких посредовања; оно чак иде дотле да у радњи препознаје оне временске структуре које призивају приповедање“ (Рикер, 1993: 82).

Приповедач *Чаробног брега* даље подвлачи разлику између времена причања приче и времена саме приче. Лидија Делић сматра да је Манова намера у овом роману била да „приповеда време“ и да се,

пошто и сам закључује да се у дословном смислу то не може спровести, он усредсређује на спољашње маркере путем којих се опажа и разуме протицање времена. Набрајајући спољашње елементе за опажање времена апострофирани у *Чаробном брегу*, у које спадају космичке и природне појаве попут кретања Сунца и звезда, смене годишњих доба и природних циклуса и са њима повезаних празника, она закључује да је време у *Чаробном брегу* и митско: „Митско је утолико што одређене ситуације у роману несумњиво представљају реплике препознатљивих митских збивања и што се на више места у роману говори о периодичности космичких дешавања“ (Делић, 2012: 265).

Ако се има у виду то да је појам времена и његовог протицања условљен цикличним природним појавама оличеним у смени дана и ноћи и годишњих доба, по ком принципу функционише и људски живот, онда оваква релативизовања временског тока у *Чаробном брегу* имају сложенији циљ, чија је сврха проблематизовање и преиспитивање самог људског постојања. Становници чаробног брега су чак лишени могућности утврђивања да ли време протиче брзо или споро због тога што се оно за њих слило у једну хомогену масу, годишња доба су се измешала, цикличност је атрофирала, природне мене су сабијене и спутане. „Колико је пута Ханс Касторп ћаскао с покојним Јоахимом о овој великој збрци која је мешала годишња доба, претурала их, лишавала годину њене рашчлањености и чинила је на тај начин досадно кратком или кратко досадном, тако да о времену није уопште могло бити говора“ (Ман, 1956: 658; уп. Делић 2012: 284).

Поменути природни токови основа су и суштина свих карневалских активности: карневал је израстао из светковине природних појава, из слављења рађања нове године, буђења природе, отварања новог живота који се пред улазак у зиму гаси да би се поново пробудио (Бахтин, 1978). То буђење и гашење природе је пренесена слика човековог живота, цикличне смене смрти и рођења. Питање смене живота и смрти јесте и велика тема *Чаробног брега*, али приступ њој и поставка те теме јесу амбивалентни, као и карневалска слика света. Амбивалентност се очитује у томе што је чаробни брег, тј. санаторијум за тешке плућне болеснике, место блиско смрти, место где се често догађа смрт, место где појединци долазе да окончају свој живот. За главног јунака пак то место смрти представља почетну животну станицу, место где он стиче и теоријска сазнања и емотивна искуства. Ово већ указује на испреплетаност значењске улоге места и времена и уводи још једну амбивалентну и иронијску компоненту тог сложеног односа: како је поларизованост свакодневног, грађанског света, који у стандардним социјалним

релацијама значи просперитет и сигурност, и света санаторијума, где је живот сведен, једноличан и без перспективе. Подвојеност та два света је очигледна, јер ако се смрт вештачки и насилно намеће тамо где кола живот, међу младим, снажним, здравим људима, обученим у војничку униформу (рат), онда болест, која је увод у смрт и нешто што се не може бирати, није нешто мрачно и ружно него је само део природног процеса, природног поретка ствари. Цикличност људског живота изражена и сагледана у ритуалима као део цикличности природе, ресемантизују се у роману 20. века. Човеков живот и његов идентитет не могу се више лако саобразити природи.

Карневализација, остварена поменутиим стилским и тематским средствима, у књижевности модернизма уско је повезана са питањем одређења идентитета. То питање у великој мери заокупља Ханса Касторпа, као и самог приповедача, који на примерима ликова који су некада давно били становници санаторијума Бергхоф указује на сложеност одређења сопственог *ја*. Одређење идентитета, одговор на питање ко сам ја и шта је моја сврха, повезано је са питањем места на коме јунаци живе. Ханс Касторп је становник „равнице“, пристојан млад човек, солидно образован, обучен у грађанско рухо и инжењер је бродоградње пред којим је каријера на коју у већој мери углавном не може да утиче. Као становник планинског санаторијума – Ханс Касторп је најпре болесник а потом и неко ко је запитан над својим животом и животом уопште. Установљена болест која се мора залечити и која у једном тренутку престаје да буде разлог продужавања боравка на том *месту*, заправо је маска коју јунак свесно преузима (маска болесника), како би иза ње, као сваки маскирани учесник карневала, могао да проживи и досегне оно што је живот сам, што је његова сврха. Могућност постојања „два“ Касторпа – узорног грађанина и сина и оболелог становника санаторијума који скреће са унапред трасираног, сигурног животног пута – јесте резултат разлаза између две компоненете идентитета о којима говори Рикер, сопства и карактера, где сопство означава одговор на питање „ко сам ја“, а карактер одговор на питање „шта сам ја“: „Карактер, то је уистину оно ‘што’ оног ‘ко’“. [...] Овдје се заиста ради о прекривању оног *ко?* од стране оног *што?*, прекривању које је питање: *ко сам ја* потиснуло у корист питања: *што сам ја?*“ (Рикер, 2004: 29). Значај места, односно хронотопа чаробног брега, за дивергирање тог *ко* и *шта* у Касторповом лику, односно за коначно одређење његовог идентитета је велики. У његовом случају санаторијум је место тражења, преиспитивања, развојног и едукативног процеса, а потом и место истинског проживљавања и проналажења

врло важних сегмената сопственог идентитета. За Јоахима Цимсена, међутим, санаторијум није чаробни брег, већ нужна етапа у животу, начин да се дође до врло јасно одређеног и спознатог идентитета, идентитета војника. Тај идентитет за који он верује да је његов, показује се немогућим према суду природе. Јоахимова животна улога је управо улога болесника, иако је он не признаје, јер умире од туберкулозе, а не од метка. У том светлу, речи управника Беренса да он може на први поглед да одреди „да ли од некога може да постане добар пацијент, јер је за то потребан таленат, таленат је потребан за све, а овај Мирмидонац (Јоахим) нема ни трунчице талента. За егзерцир можда, али да болује – нимало“ (Ман, 1956: 55), делују иронијски, али заправо указују на истинитост и суштину његовог идентитета и самим тим његовог животног усуда.

Санаторијум Бергхоф у швајцарским Алпима је сликовити пример јаког хронотопа, магичног места које у себе увлачи и које у себи искушава галерију ликова. То је истовремено нека врста подијума или огледала на којем се испољава и опажа дословна и симболична декаденција европског грађанског друштва прве половине 20. века, али и различите, противречне нарави, карактери и судбине оних који га посећују. Његова магичност је вишеструка.<sup>2</sup> Она се може препознати као стање неспособности за животну активност и борбу, потпуно препуштање болести и уживање у привилегијама које стање болести обезбеђује, као што су нерад, одмарање, одсуство одговорности, ослобођеност од уобичајених животних обавеза и задатака. То се може тумачити као зов танатоса. Отуда код Сетембринија који је хуманистички дух, љубитељ живота, толики отпор према Бергхофу и настојање да младог Касторпа одвуче одатле, између осталог откривајући му књижевну сцену, сцену из Одисеје у којој јунак посећује подземни свет и правећи паралелизам са Касторповом ситуацијом. Такво поређење је врло усмерено, јер се санаторијум Бергхоф може сагледати као сабирни центар пред улазак у свет мртвих, а његов управник који у име позитивне медицинске науке стоји испред њега, као чувар Хада маскиран у лекара. „Бергхофом, најзад, ‘господаре’ доктори Беренс и Кроковски, које Ман, посежући за митолошким асоцијацијама, означава судијама у свету мртвих. [...] Они, међутим не владају само светом ‘мртвих’, већ и временом. Беренс и Кроковски – као и митски ликови Минос и Радамант – јесу

2 „Најпре и најдиректније – насловом романа (‘чаробни’, то јест, ‘зачарани’ брег), којим је асоциран фантастичан свет бајки, али и легенда о седмогодишњем боравку минезенгера XIII века, Танхојзера, у Венерином ропству у чаробној пећини планине Херзелбург (иста легенда је и у основи Вагнерове опере Танхојзер), односно њему аналоган мит о Одисејевом боравку на Киркином острву“ (Делић, 2012: 272–273).

и господари времена: они одређују меру боравка појединца у свету, у датом случају – света Бергхофа, односно Чаробног брега“ (Делић, 2012: 281). Формално гледано, Беренс–Радамонт не само да је уважен и добар лекар него је и одличан менаџер санаторијума, посебно онда када пропагандним текстовима замаскираним језиком науке мами нове госте у своје окриље и тако увећава број регрута за подземни свет. Зато, више него менаџер санаторијума, он је менаџер подземног света, бранилац његових интереса. То илуструје сцена о болеснику који нипошто није хтео да умре, у којој до пуног израза долази иронијско-комички тон приповедача *Чаробног брега*: „Био је један који је баш на крају направио ужасну сцену и апсолутно није хтео да умре. Тада се Беренс обрецну на њега: Шта се ту, молим вас, правите! рекао је, а пацијент се одмах утиша и мирно издахну“ (Ман, 1956: 65).

Зов смрти и присан однос са њом изражени су код свих припадника чаробног брега. Приступајући му, Ханс Касторп је одмах од свог рођака Јоахима сазнао да постоји истакнута подела на „ми овде“ и „ви тамо“ и да је у том „ми“ садржано много тога самољубивога, затворености за друге, интерног разумевања, поретка ствари и начина размишљања удаљених од оног што се сматра уобичајеним. Наоко успутна и непретенциозна информација о још једном санаторијуму који лежи на већој висини од Бергхофа и који своје лешеве зими спушта на боб саоницама, коју Јоахим мирно саопштава тек пристиглом Касторпу и без придавања икакве пажње бизарности и гротескности те чињенице, пример је срођености са смрћу, навикнутости на њу. Када много времена касније Ханс Касторп истим тоном да то обавештење свом ујаку који му долази у посету, та реченица и та сцена указују се као нека врста кода који прави разлику између оних који су границу прешли, који живе у чаробном брегу, и оних који привремено долазе споља. „Успостављајући прочиту инверзију почетних сцена романа и дочаравајући Тинапелов ‘равничарски’ доживљај Бергхофа, Ман је ефектно сучелио два света и указао на трансформацију Ханса Касторпа у простору Чаробног брега, а самим тим, и на природу тог простора самог“ (Делић, 2012: 280). У тој причици или цртици и начину на који је она испричана Ман такође предочава својеврсну надменост, уображеност оних који су део тог света. Надменост над животом у име смрти јесте деструктиван и самоиронични чин, али у својој суштини он је и оправдан, јер представља човека који се уздигао из незнања своје свакодневице и уклопио у природни циклус смене смрти и живота, где се смрт не указује као нешто туђе, већ као део истог процеса, као друго лице живота.

У таквом процесу чаробни брег се, за Ханса Касторпа, јавља као

поприште борбе танатоса и ероса. Као што се током трајања карневала живи један привремени живот, ослобођен строгости и правила свакодневице, али много интензивнији и искренији, тако и јунак *Чарбног брега* напушта регуларни живот, његове конвенције и обичаје и одлази у планински санаторијум, где се постепено ослобођа социјалних стега, преузима улогу болесника и иза те маске почиње да одгонета себе и свет и да живи један богатији живот, иако формално сведен. Живећи у Бергхофу Ханс Касторп постаје део природе и њених ритмова, али упоредо с тим он се труди и да о њој сазнаје и учи, читајући уибенике из биологије и обилазећи болеснике који су на самрти. Врхунац његовог спознавања природе јесте нека врста утапања у њу, приликом свесног уласка у снежну мећаву. Та епизода са снегом Хансу омогућава да уочи моћ природе, да осети танку границу између смрти и живота, свести и халуцинације, варљивости простора и, коначно, потпуне релативности временског протицања. Ова намерно изазвана ситуација Хансу такође помаже да симболички и дословно спозна шта то значи изгубити пут и борити се за опстанак.

На путу трагања за идентитетом, с једне стране, за идентитетом себе као припадника људске врсте и дела природе, и с друге – за својим личним идентитетом, Касторп долази до спознаје путем ероса. Љубав према санаторијумској дами и лепотици, болесници Клавдији Шоша, најпре је идеална, потом плотска и карневалска, да би се поново вратила у идеалну, готово трубадурску и на крају се изгубила и постала неважна. У почетку свог боравка у санаторијуму Ханс Касторп Клавдију само посматра издалека, диви јој се, обожава је, ту и тамо скреће пажњу на своју наклоност, али је не упознаје, не проговара са њом, не чини ништа да своју љубав оствари. Таква љубав јесте идеална, али Клавдија нипошто није „идеална драга“. Најпре, она је госпођа Шоша, удата је и о њеној чедности не може бити речи. Тиме што живи далеко од куће, путујући из санаторијума у санаторијум, понекад са различитим пратиоцима, она није чак ни узорита грађанска супруга. Упркос томе, за Касторпа је она извор фаталне привлачности. Клавдија Шоша, међутим, није до краја фатална љубавница, она је пре пародијска верзија фаталних жена. Њена лепота је проблематична. Она има неодољиве, косе, источњачке очи и заводљиви мачји ход, али је заправо обрнута, гротескна верзија идеалне фаталне лепотице: нокти на рукама су јој изгрисени, коса неодређене боје између црвене и плаве, мишице не баш нежне, леђа повијена, рамена опуштена напред, седење скљокано и млитаво, држање главе истурено тако да јој стрчи кичмени пршљен, и најважније, оно што се споља не види, али што се зна, она није здрава и једра, отрови су увелико напали

њена плућа и организам. То показује да је фатална жена, која као лик у лепој књижевности постоји од Клеопатре до Настасје Филиповне и Еме Бовари, у *Чаробном брегу* постала гротескна, фебрилна, црвоточна и болесна. Јован Попов истиче да је главна особина фаталне жене да еманира истовремено оно „вечно женско“ и демонско, тако да оставља за собом жртве, што код Клавдије Шоша није случај. Она јесте узрок његове „зачараности“ и прикованости за планински санаторијум седам година дуже него што је планирао, али није узрок никакве трагедије или пропасти, јер јунак надраста ситуацију фаталне заљубљености услед свог „образовног процеса“ који му је примаран, па тако надрастајући фаталну заљубљеност он снижава моћи фаталне жене. Разоружава је и детронизује онда када успе да је превазиђе, што је све импулс модерног времена: „Окруживши Клавдију Шоша велом ироније уместо мистерије, хумором уместо трагике, скепсом уместо патетике, Томас Ман ју је детронизовао. Одузевши јој традиционално демонско обележје, удахнуо јој је овековно људско. Био је то једини начин да лик фаталне жене преживи у времену пародије“ (Попов, 1990: 74).

Свој доживљај жене Ханс Касторп пресликава на давно доживљени осећај љубави, обожавања и дивљења према школском другу Пшибиславу Хипеу, који је за њега тада био исто тако далек и неприступачан, а могућност познанства и дружења с њим једнако привлачна и немогућа. Таква врста пројекције је, с једне стране, уливање сампоуздања. Оно што је ново, изазовно и опасно поистовећује се са нечим давно знаним, искушеним и блиским. С друге стране, тај паралелизам је потврда истинитости осећања, а најважније, он је показатељ постојаности Касторповог несвесног еротског афинитета према једном типу личности. Јер и Хипе и Клавдија су двополна варијанта истог еротског потенцијала (за Ханса Касторпа). Обоје долазе са истока, мешавина су две расе, словенске белопуте и азијске косооке, блиски и лако доступни, а ипак удаљени и недокучиви.

Централни догађај *Чаробног брега* је покладна, карневалска ноћ, описана у поглављу које својим називом *Валпургина ноћ*, па и садржајем, кореспондира са тим делом Гетеовог *Фауста*. То је ноћ када ће под окриљем празника, машкара, поклада Ханс Касторп оваплотити своју љубав. То оваплоћење имаће мало везе са реалним током ствари и у највећој мери биће део чаролије или карневалске стварности.

Иако изопштен из света грађанске свакодневице, санаторијум Бергхоф поштује празнике и све обичаје на којима цивилизација почива, као што су недеља, Божић или Ускрс. Сам Божић је „једва нарушио уобичајени живот у Бергхофу“ (Ман, 1956: 340). У трпезарији је

постављена велика јелка са украсима, свећице су гореле и на столовима и у собама болесника који из њих не излазе, сви су били свечаније обучени, а вечерња хаљина госпође Шоша имала је нешто на себи од костима народне ношње. Прослављање Ускрса је још дискретније и неприметније. Пацијенти би на столовима затекли најпре китицу љубичица, па потом ускршње јаје. Пошто то више личи на сећање да се негде слави велики празник, Сетембринијева иронија и алузија је тада примерена: „На копну је данас Ускрс, зар не?“ (Ман, 1956: 428). Празновање и поштовање карневала је израженије и доминантније због саме његове природе. То поштовање је, међутим, формално и површно, али због тога није другачије или сведеније у односу на слављење ван санаторијума, јер је обичај који се поштује одавно изгубио пригодност и сврсисходност првобитног обреда. Као и у спољашњем свету, и у месту којем припада Бергхоф, по улицама су дефиловале поворке, маскараде, маске Арлекина, Пјероа, летеле су конфете, звечале чегрталке, а у складу са тим, становници санаторијума били су снабдевени дечјим трубама и папирним капама. За разлику од осталих учесника поклада, за које су оне пука забава и раздраганост, Ханс Касторп зна да оне постоје у вези са меном годишњих доба и протицања живота и наслуђује њихову краткотрајност и апсурдност, јер моменат радовања којим се слави буђење природе јесте и почетак приближавања следећој дугодневици која означава улазак у зиму и доба гашења природе (Бахтин, 1978). Сетембринијев презир према карневалу почива на друштвеној разини. Он га види као непотребни каламбур, унижавање човековог духа и достојанства и опасност повлачења ризикантних животних потеза услед слободе коју карневал пружа онима који у њему учествују. Зато је његова улога – улога резонера који свог незваничног васпитаника Касторпа треба да спасе од опасног припајања маси, заводљивости ноћи, запостављања духа и прекорачења граница грађанске пристојности. Јер евентуално спајање са госпођом Шоша управо то значи. Сетембринијев очигледан анимозитет према госпођи Шоша симболизује опречност два различита животна и културолошка начела чији су они представници. Сетембрини је „западњак“, рационалиста, поборник рада, напретка, реда. Госпођа Шоша долази из Азије, из далеког Дагестана, и израз је источњачке нехајности, немара према времену, реду, просперитету. Ханс Касторп је поприште борбе ова два принципа. Сетембрини се за превласт своје позиције бори активно, Клавдија Шоша ништа не чини, али тим нечињењем она Касторпа привлачи много више. Ханс Касторп најзад прекорачује границу грађанског реда, на коју га подсећа Сетембрини, и водећи карневалску игру ступа у контакт с Клавдијом. Под окриљем

карневала он је ословљава присним, фамилијарним тоном у другом лицу јединине иако је то прво његово обраћање Клавдији. Разговор који они даље воде одвија се у истом тону, али је и разоткривајући. Њена игра завођења се и заснива на привидно пасивном и ноншалантном прихватању туђе страсти. Касторп такође игра игру, али она је више ритуал. У карневалској ноћи он понавља сцену позајмљивања оловке која га је повезала са Пшибиславом Хипеом. Оловка коју му позајмљује Клавдија Шоша спојиће је с њом тек онда када буде отишао да је врати. Оловка у овој карневалској игри донекле представља карневалску, пародијску верзију јабуке коју Адам добија од Еве.

Пародија и детронизација љубави односе се и на љубавне изјаве и размене љубавних дарова. Ханс Касторп у заносу страсти не говори изразе дивљења из репертоара књижевних љубавника, већ изговара неку врсту оде телу, његовим органима, хемијским и физиолошким процесима. Када се има у виду да је тело којем се он у магновењу обраћа већ начето, оболело, лишено свога потпуног достојанства, оваква изјава љубави и навала страсти делује не само иронијски и пародијски већ и гротескно. Много више гротеске показује се у виду размене љубавних дарова. То нису фотографије с посветом, већ мале, урамљене сличице снимка њихових плућа, које Ханс Касторп назива унутрашњим портретом (уп. Делић, 2012: 281). Тако његов љубавни трофеј, потврду истинитости те ноћи карневала и љубави представља рендгенски снимак болесних плућа госпође Шоша.

Пред одлазак у своје одаје Клавдија Шоша Касторпа у једном тренутку назива Принцом Карневалом коме предсказује високу температуру те ноћи. Иако је то алузија на скору страст и љубавну ватру која треба да се распламса, ова изјава има још једну значењску димензију. Принц Карневал је маскота поклада и његова судбина је да пред јутро са завршетком славља буде спаљен, што симболично представља празничну илузију, краткотрајност среће, смену реалности и чаролије, од које остаје само прах. Клавдијин одлазак из санаторијума сутрадан ујутру након „Валпургине ноћи“ представља то отрежњење, завршетак празничне чаролије за Ханса Касторпа.

Међутим, пре него што ће га назвати Принцом Карневалом, Клавдија Шоша се обраћа Хасну Касторпу са „Petit bourgeois“. Говорећи о својој љубави, Ханс Касторп се госпођи Шоша указује као младић с финим „грађанским“ пореклом, пред киме је врло јасан животни пут, али и као младић који у свом одрастању упознаје и доживљава романтична и еротска искуства која су нетипична за врло строг и сведен грађански ред, а која без те санаторијумске епизоде у свом животу

он по свој прилици не би никада доживео. Потврда тога је то што се током седам месеци живота под истим, санаторијумским „кровом“, без обзира на препознату страст, млади Касторп понаша у скаду са регулама грађанског друштва, држећи одстојање и испољавајући само уобичајену друштвену учтивост. Тиме се он представља и легитимише као „мали грађанин“. У току „Валпургине ноћи“ Касторп, међутим, укида те друштвене баријере и испољава и ослобађа други део себе, који постоји независно од грађанских обзира и моралних прописа. Такво испољавање омогућава једино свет карневала, стога писац указује на ванвременску функционалност карневала, на карневал као пут до човековог правог лица и до привременог људског одушка и ослобађања од норми у оквиру којих живи. Отуда постаје смислено што Клавдија на врхунцу те вечери Касторпа назива Принцом Карневалом. У току те покладне, карневалске вечери Ханс Касторп доживљава преображај, од „малог грађанина“ постаје Принц Карневал. Карневализација је у овој епизоди заступљена симболиком њене унутрашње структуре у чијој основи је календарски мит: „Љубавна веза Ханса Касторпа са Клавдијом Шоша за време карневала, на покладе, њено нестајање следећег дана и враћање после извесног времена с новим љубавником [...] згодно се уклапа у схему ‘свете свадбе’ богиње, која се временски поклапа са календарским аграрним празницима“ (Мелетински, 1983: 318).

Спознавши тајне природе и тајне тела, потом еротичности, путености и емотивности, откривши их у себи и око себе, Ханс Касторп још увек није завршио свој образовни процес, нити је спознао тоталитет сопственог идентитета. Главни учитељ живота, водич кроз формирање на чаробном брегу јесте господин Сетембрини, италијански хуманиста, књижевник, љубитељ живота, напретка, научне мисли, расија, хуманости, прогреса, али и неко коме је дужина живљења ускраћена. Иако су знања и мисли које он свом штићенику одашиље у својој бити позитивни и ведри, он је представник строгог морала који често спутава праву животну радост, и њему очигледно ускраћену. Први утисак који Ханс о Сетембринију стиче јесте да неодољиво подсећа на верглаша, вашарског музиканта какве је виђао око Божића на малим градским трговима. Ову карневалску слику употпуњују широке, кариране панталоне које носи, а које су, рекло би се, клоновске. Та клоновска спољашњост одражава и његову природу, где се иза видљиве животне радости и слављења живота крије одређена туга. У Сетембринијевом случају разлог те туге мора бити немогућност излечења, извесна скоро смрт.

Као антипод Сетембринију појављује се други Касторпов учитељ,

теоретичар друштва, историје и људске мисли – Лео Нафта, човек одличног образовања, изванредан говорник, али ригорозни језуита и догматичар. Борећи се за превласт над Касторповим умом и душом они отеловљују сукоб два различита историјска приступа истини о друштву и човеку и евоцирају позорницу некадашњих беседника.<sup>3</sup> Чином самоубиства у сцени двобоја који је сам иницирао, Лео Нафта потврђује пораз своје струје и неодрживост свог становишта, али не без сенке.<sup>4</sup>

Трећи Касторпов „учитељ“ је Менер Пеперкорн, пратилац госпође Шоша, представник епикурејског, хедонистичког начела. Препознајући у њему богатство живота, темперамента, енергије, животне снаге, млади Касторп лако превазилази првобитно осећање љубоморе и супарништва и приклања се његовом друштву, тачније, укључује га у круг својих педагога. Менер Пеперкорн је трећа страна, противтежа Нафти и Сетембринију, нова на Касторповом васпитном путу, односно на путу трагања за идентитетом. „Личност од формата“ је израз којим Ханс Касторп описује Пеперкорна. Такво одређење је донекле иронично, зато што и површним упознавањем господина Пеперкорна постаје очигледно да је у његовом случају личност у сенци формата. Управо је дивовска, гломазна фигура Питера Пеперкорна то чиме он плени и окупља људе око себе. Шарено, коцкасто одело, велике болно расцепљене усне, с наусницом без бркова, наборано чело приликом осмеха, праве од Пеперкорна клоновску, карневалску фигуру. Када, међутим, прве своје вечери у Бергхофу, без икаквог календарског покрића и мимо свих санаторијумских обичаја и правила, он спонтано прави гозбу, уз музику, картање, певање, обиље вина и хране, која траје до дубоко у ноћ и преображава се у општу омамљеност, лудило и неку врсту трансa, његова грандиозност постаје боголика, дионизијска, а само то вече бахантско славље: „[...] и сцене гозби које он све време приређује и са којих по правилу одлази пијан подсећају у великој мери на ритуално

---

3 О идеолошким импликацијама и пародијским димензијама овог двобоја уп. Попов, 2012: 315–331.

4 Јован Попов, међутим, с правом указује на то да „у освит прве глобалне ратне катаклизме, ни изоловани швајцарски санаторијум није више могао остати по страни од светскоисторијских збивања“ (Попов, 2012: 316). Свађалачки дух, који је после шест мирних година Касторповог боравка у Бергхофу завладао људима – „опасна раздражљивост“, „нетрпелјивост којој нема имена“, „општа склоност ка отровној препирци, ка провалама бесa, чак и ка гушању“ (Т. Ман) – одразили су се и на Сетембринија: „Сетембрини је, дакле, у одсудном часу доживео несвесни и нежељени преображај, преузевши систем мишљења свог опонента и проговоривши његовим језиком“ (Попов, 2012: 322) (уп.: „Речи господина Сетембринија изгледале су прибрaне и логичне, па ипак су звучале чудно и неприродно. Његове мисли нису биле његове мисли – као што ни на ону мисао о двобоју није дошао сам собом него ју је прихватио од оног терористичког малог Нафте“ – Т. Ман).

прекомерје и расипање“ (Делић, 2012: 300).

С друге стране, његове вербалне могућности су скромне, он није у стању да реченицу заврши до краја, говори испрекидано, елиптично, користећи се полуфразама које му служе као шифра и на основу којих саговорници препознају шта је до краја требало да буде изречено. Из Касторпа спонтано проговара одушевљење због хедонистичког принципа у Пеперкорну, који му је дотад био стран. Баш због тога што је тај сегмент живота недостајао Хансу Касторпу и што га нико од учитеља није на њега упућивао, он упада у замку некритичног одушевљења, на шта указује Сетембрини: „Стварајући од личности тајну, ви се излажете опасности да паднете у идолотарију. Ви обожавате једну маску. Ви видите мистику онде где је реч о мистификацији“ (Ман, 1956: 710).

Проблем маске и лика иза образине јесте нешто с чиме се Ханс Касторп суочава на примеру Пеперкорна: док лежи у кревету, Пеперкорн Хансу личи на остарелог радника и на краљевску бисту; када покушава у току Нафтиних и Сетембринијевих расправа да негодује или одобрава – на глупог старог човека и паганског жреца. Ту амбивалентност Касторп не уме да објасни другачије него мистеријом: „Али куд би се део полет, камо оне муње и она електрична струјања, чим се погледа на Менера – шта се то неминовно услед неке тајне привлачности дешавало? Кратко речено њих је нестајало, а то је, по Хансовим речима, ни више ни мање него мистерија!“ Менер Пеперкорн јесте лик карневалског порекла и та двојакост утиска није плод мистерије него карневалске амбивалентности.

Сенку на то да је Менер Пеперкорн васпитна личност и личност од формата баца у извесној мери његово самоубиство, које га повезује са Леом Нафтом. Иако Касторп Пеперкорна доживљава као човека који је сушта животна снага, уживалац у животу и његова еманација, убризгавајући себи отров уз помоћ справице која имитира змијски ујед, Пеперкорн заправо капитулира пред животом. У више наврата он себе назива свадбеним органом Бога. Пеперкорн је оличење страсти и физичке жеље према жени и отуда потиче животна енергија којом он плени и Касторпа и госпођу Шоша. Оног момента када изгуби сексуалну потентност – и његова животна улога је завршена. Тај губитак није, међутим, наступио само као резултат поодмаклих година, већ и услед хроничне тропске грознице која ствара проблеме са јетром и желуцем, због које он посећује разна лечилишта, па и санаторијум Бергхоф. То је, међутим, само маска за алкохолизам, који је први и прави израз страха од живота и пораза пред њим. Менер Пеперкорн јесте, дакле, отелотворење хедонистичког принципа, људска еманација Диониса, али човек који је подлегао сопственим слабостима. Двојакост која се уочава

у његовом лику и његовим поступцима своје порекло делимично такође црпи из митских стратуса: „Пеперкорново самоубиство због тога што је онемоћао упућује на другу, али врло блиску ритуално-митолошку паралелу – са ритуалним смењивањем свештеног краља убијањем изнемоглог краља који је изгубио полну, па самим тим и магијску моћ [...]“ (Мелетински, 1983: 318). Тако се унутар Пеперкорнове личности одвија дијалогски однос између амбивалентних слојева културе.

Постоје још два епизодна лика који доприносе комплетнијем испољавању и испитивању идентитета главног јунака. Први је Фердинанд Везал – инфериорна особа на чију ништавност указују и његов физички изглед („Манхајмљанин са ретком косом и кварним зубима“; Ман, 1956: 513) и понизна завидност према Хансу Касторпу због интимног познанства са госпођом Шоша; бескичмењачка појава, саткана од улизиштва и пакости. Таква фигура јавља се као сушти опозит узвишеном, рационалном, мислећем Хансу Касторпу, али и као нека врста опомене онда када Касторп почиње да велича и идеализује појаву свога супарника Пеперкорна. Фердинанд Везал јесте заправо обрнути а могући идентитет, попут карневалских ликова луда, нишчих духом, који додворавајући се, кревелећи се и исмевајући ликове достојанственика, приказују танку линију раздвајања, односно могућност садржаја испод блиставе маске (Бахтин, 1967). Други пратилац – Ферге – јесте узоран, добродушан и праведан карактер, с интелектуалном заинтересованошћу, али slabим потенцијалом. Он се показује као Касторпова бледа сенка, чија бледоликост настаје добрим делом од његове сањалачке природе, која је додуше присутна и код Касторпа, али је код Фергеа она права модернистичка: „добродушни паћеник, који је испод жбуња својих риђих бркова причао о производњи гумених ципела и о далеким пределима, о поларном кругу и вечитој зими на крајњем северу“ (Ман, 1956: 513). Обојица представљају могуће али потиснуте или превазиђене Касторпове идентитете. Између Касторпове личности и њихових личности води се својеврсни дијалог, као дијалог различитих концепата, различитих гласова у свету романа.

Антони Хилбут уочава дијалогски концепт и у односима Касторпа и Клавдије Шоша, Клавдије и Пеперкорна, Пеперкорна и Касторпа: „Ово води ка несвакидашњој серији дијалога“ (Хилбут, 1996: 413). Присуство више различитих гласова унутар дела између којих се формира својеврсни дијалог, чини *Чаробни брег* полифонијским романом *par excellence* (Бахтин, 1989). Најексплицитнији дијалог води се између Нафте и Сетембринија. Њихово однос, тачније њихово постојање у роману дословно је дијалогично. Сваки пут када се појављују, они су

у друштву главног јунака Касторпа и воде дијалог у којем Касторп не учествује, а који се због њега води. Сетембринијев и Нафтин дијалог нема за циљ зближавање, већ напротив, потпуно разилажење. Он указује на два опречна филозофска становишта и става према животу. Вредности које заступа Сетембрини јесу живот, здравље, рад, врлина, морал и добро. Нафтине вредности су болест, терор, гвоздена дисциплина, приморавање, послушност. По Нафти, истина је оно што је човеку корисно, а основни покретач човечанства јесте болест јер из ње извири дух, па потом отменост и велике идеје. Сетембрини истину и дух проналази у здрављу и животу, науци, разуму. Увођење ових опонената поред тога што је у функцији представљања филозофске линије романа, истовремено има за циљ да укаже на дијалогичну природу истине. Сукоб два различита гласа на путу преиспитивања истине о животу води формирању новог самосвесног јунака: „Ах, принципи и гледишта стално су се сукобљавали, унутрашњих противречности било је на претек, и нашем јунаку је било ванредно тешко да се у својој цивилној одговорности определи између супротних мишљења“ (Ман, 1956: 562). Установљена самосвест поред тога што доводи до спознаје нужности о преиспитивању света и себе, води и критичком односу према свету и ауторитетима. Тако Касторп престаје да буде само неко ко се диви знању својих учитеља, већ постаје постепено и критичан и подсмешљив: „Па ипак је Нафта био скоро развратан од претераног слободоумља, а онај други, ако хоћете, будала врлине“ (Ман, 1956: 562). Могућност критичког сагледавања дијалога прави од његових учесника пародијске фигуре. Нафта и Сетембрини се тако показују као јунаци који припадају традицији ликова непотребне, гротескне учености, попут Бувара и Пекишеа, о чему пише Игор Перишић у студији о смеху: „А каква је генеза гротескне учености? Можда баш оваква као што је описана начитаност, полуученост или промашена ученост Чичиковљевог лакеја Петрушке, при чему у том портрету има нечег од оног како ће Флобер касније представити своје гротескне читаче и преписиваче Бувара и Пекишеа“ (Перишић, 2013: 212). Нафта и Сетембрини у својим јаловим квазиученим филозофским расправама евоцирају ликове античких уличних филозофа, који су у пародичном облику наставили да постоје на средњовековним и ренесансним карневалима.

Њихова пародичност се појачава када се уведе и трећи глас, односно када се дијалогички аргумент између Нафте и Сетембринија премести на дијалогички аргумент између Пеперкорна, с једне стране, и Нафте и Сетембринија с друге. Дијалогичност овде није вербална. Пеперкорн није у стању не само да води дијалог, већ ни да било шта сувисло говори,

али животним принципом који заступа, а који је сведен на телесност и уживање, води имплицитни дијалог са животним ставом друге двојице ликова педагога. Док Нафта и Сетембрини о животу причају, Пеперкорн га живи, и утолико је њихов невербални дијалог – дијалог дионизијског и аполонског начела.

Опозиција аполонског и дионизијског препознаје се и у посредном односу између Сетембринија и Клавдије Шоша, који је такође дијалогичан. Сетембринијевој усмерености на дух, морал, разум, одговорност супротстављена је Клавдијина усмереност на тело, слободу, нехајност. Иако у роману не долази до непосредног контакта између ова два лика, они су у сталном дијалогу преко Касторпа за чију се душу „боре“, Сетембрини вербалним чињењем, Шоша законом женског принципа, и представљају два гласа у роману.

Конечно, роман је и као целина дијалогски структуриран: дијалог се на глобалном плану води између света чаробног брега и света „равнице“. Док чаробни брег репрезентује смрт и заступа је и афирмише као нераскидиви елемент јединственог животног процеса, спољашњи свет живот сагледава једнозначно и смрт одбацује као нешто туђе. Истовремено у том дијалогу живот искрсава управо на чаробном брегу, јер га главни јунак спознаје и доживљава у свим његовим видовима, а закон спољашњег света постаје смрт, онда када се рат укаже као једина истина и извесност.

Поред полифоније, која *Чаробни брег* везује за менипско-карневалску традицију, и мотив преображаја или метаморфозе, који спада у исти регистар, има важно место у роману. У менипској књижевности Бахтин издваја грчки авантуристички роман с темом из свакодневног живота у коме метаморфоза има пресудну важност јер формира читав један хронотоп и показује психолошку мену јунака и моралну поуку. Метаморфоза је у тим романима дословна, тако да је у њима на делу фантастични мотивацијски комплекс, као у *Златном магарцу* или *Сатирикону*. У *Чаробном брегу* не долази до буквалне метаморфозе услед које јунак мења физичко обличје, већ он доживљава духовну метаморфозу (Бахтин, 1989). Као и у грчком авантуристичком роману, јунак пролази кроз три фазе. Прва, када ступа на чаробни брег, означава отварање неискусног јунака ка свету и ка авантури. Друга и најважнија фаза јесте седмогодишњи Касторпов боравак у санаторијуму, што одговара фази метаморфозе јунака грчког авантуристичког романа, када он у промењеном обличју стиче искуство и знање кроз авантуру. Иако у *Чаробном брегу* нема задирања у фантастику, ипак је и ту могуће говорити о својеврсној метаморфози: маска болесника Касторпу

омогућује продужени боравак у санаторијуму, где доживљава авантуру и стиче искуство. Трећа фаза је одлазак из санаторијума и повратак у реалан свет, тј. у рат, што одговара повратку у првобитно физичко обличје у грчком авантуристичком роману, с тим што је јунак ментално и духовно измењен након искуства метаморфозе. Касторпов повратак у реалан свет из чаробног брега је такође у знаку велике промене. Измењена су његова очекивања од живота, његов доживљај живота, себе самог. Како је током „метаморфозе“ на чаробном брегу јунак стекао искуство тела, природе, љубави, страсти, смрти, све остало што чини живот мање је и мање важно од онога што представља његов нов искуствени дијапазон. Јован Попов Касторпову промењеност, преображај кроз искуство, везује за његову последњу фазу боравка у санаторијуму и други Клавдијин повратак: „Враџбина ће постићи своје дејство, али ће ‘лепи малограђанин’ у међувремену одрасти, па ће Клавдија по свом четвртном доласку у Давос затећи особу која ће, и поред још сасвим младих година и перманентне заљубљености сада бити спремна да се равноправно носи са својим ‘генијем’ чији ће арсенал за љубавну борбу, осим искрености и непосредности, поседовати још два кључна оружја: иронију и искуство“ (Попов, 1990: 70). Касторпова метаморфоза води кроз искуство до ироније, која је традиционално средство карневализоване књижевности, јер омогућава да се изрази супротно од формално реченог. То својство ироније да прави спону између два различита или супротстављена значења указује на њену дијалошку природу: „И то је, по Хегеловом мишљењу, повезано са иронијом, тако да она није само дух метода него је њоме задахнута управо слобода мислеће личности: она је слободан простор дијалогског мишљења“ (Стојановић, 2003: 30). Када стекне искуство ироније Касторп добија могућност да критички сагледава свет и његове феномене и да се дијалогски односи према њему.

Касторпов васпитни процес и његова метаморфоза заокружују се његовим доживљајем музике и саживљавањем с њом. Спознаја музике јесте спознаја уметности и њене амбивалентне природе у којој се истовремено изражавају и живот и смрт. Поред опера „Аиде“ и „Кармен“, дела која и музиком и либретом дају смисао Касторповим доживљајима на чаробном брегу, постоје и две композиције које својом тонском снагом прате свеколику Касторпову запитаност над животом и смрћу. Дебисијев „Фаун“ прати, најпре, Касторпов сан у којем он фигурира као сатир:

Симфонијска пратња би се понекипут повукла у позадину и занемела али је Ханс са јарчевим ногама и даље дувао, и својом наивном

монотоним свирком опет измамљивао ону изванредну звучну мађију природе [...] Млади фаун је био врло срећан на својој сунцем обасјаној ливади. [...] Овде је владао сам заборав, блажено затишје, невиност стање безвремености. То је била раскалашност уз најчистију савест, идеална апотеоза потпуне негације западњачког императива делатности [...] (Ман, 1956: 791)

Пасторално-сатирски доживљај живота означава истовремену спознају лепоте, страсти и идиле. Пошто су то вредности које за Касторпа потврђују живот, он их проналази у пасторали-идили, која је не-делање. Како је на чаробном брегу не-делање препознато као опозиција закону рада и просперитета, то се и сам чаробни брег указује у Касторповој свести као живот–идила из музичког комада. С друге стране, чаробни брег је и афирмација смрти, па потврду за то амбивалентно карневалско јединство живота и смрти Касторп такође проналази у уметности, у Шубертовом музичком комаду „Липа“:

У чему су се састојале код Ханса Касторпа те сумње савести и владавине у оно што се односило на ту легитимност његове љубави према овом заносном Lied-у у његовом свету? Какав је био тај свет који је стајао иза тога Lied-а и који је, према слутњама његове савести, био свет забрањене љубави? То је била смрт. (Ман, 1956: 798)

Липа из народне песме, коју је Шуберт уметнички обрадио, очигледно за Ханса Касторпа метафорички оличава доживљај љубави који је уједно доживљај радости и живота. Онда када љубав не може да се живи јер је забрањена, она постаје не-љубав. Немогућност и негација љубави је и негација живота, а негација живота је смрт. Касторпово суочење са истоветношћу живота и смрти онда када љубав, која је лепота и живот, постане смрт оног момента када је забрањена, говори о коначном завршетку образовног процеса, када долази до разумевања тог природног амбивалентног јединства. На липу као симбол споне живота и смрти указује и Џон Харгрејвс: „‘Липа’ се појављује на самом крају романа. Он (Касторп) је пева док трчи по рововима и блату фронта. Он је сањао слатке снове у ‘хладу’ Бергхофа све те године. Липово дрво испод којег је лежао је Бергхоф – то је рај у којем је био и сад га је напустио. Придружио се борби [...] и приповедач му не даје велике шансе да преживи“ (Харгрејвс, 2002: 134).

Фронт Првог светског рата – као „жариште“ смрти – који се у роману јавља као његова позадина и нека врста епилога, заправо је скривени покретач и поента приповедања јер „снижава“ претходну филозофско-

онтолошку представу и расправу о смрти као појму и идеји.

Карневализација је, дакле, у *Чаробном брегу* присутна на више нивоа. Уочава се, најпре, на формалном плану: у карневалском догађају, који – поред тога што представља кулминацију заплета (ако о заплету уопште може бити речи), судбински преокрет и самоспознају јунака – показује и како мотив карневала функционише у књижевности XX века. Како су у Западној Европи са завршетком средњег века карневалска процесија и карневалско славље битно модификовани, и књижевна дела више нису наменски стварана за потребе карневала нити су директно њиме инспирисана, већ су дух и идеју карневала преузимала на различите начине и интегрисала их у своје ткиво. Тако пут који главни јунак прелази од узорног грађанина до ватреног љубавника у току празничне ноћи показује колико је још увек жив тај однос и дијалог између друштвених правила и морала, који се човеку с рођењем додељују и намећу, и физиолошке, физичке, телесне слободе, која му је, напротив, природно дага, али уз помоћ друштвених регула потискивана. Ради одржавања равнотеже и реда, друштво допушта повремене, привремене, карневалске одушке, када појединац може, попут Ханса Касторпа, главног јунака *Чаробног брега*, да од пристојног „малог грађанина“ постане Принц Карневал.

Доминантни елементи стила у приповедању *Чаробног брега* јесу иронија, пародија и хумор. Како су то уједно и главне одлике жанрова из области озбиљно-смешног о којима је писао Бахтин и који су по његовом одређењу били основа карневалске књижевности, може се сматрати да, између осталог, и та стилска одличја, сврставају *Чаробни брег* у корпус карневализоване књижевности.

У контексту европске књижевности после Првог светског рата, *Чаробни брег* одражава иронијско-критички поглед на свет, на дотадашњу грађанску културу и њене слабости и пре свега на Велики рат који је посматран као иронијско цивилизацијско достигнуће. За разлику од већине романа тог доба, посежући за карневалским обрасцима, иронијом и хумором, он успева да тај свет изнутра преиспита и уздрма.

### Литература:

- Бахтин, Михаил. 1967. *Проблеми поетике Достојевског*. Прев. Милица Николић. Нолит: Београд.
- Бахтин, Михаил. 1978. *Франсоа Рабле и народна култура средњег века и ренесансе*. Прев. Иван Шоп и Тихомир Вучковић. Нолит: Београд.
- Бахтин, Михаил. 1989. *О роману*. Прев. Александар Бадњаревић. Нолит: Београд.
- Делић, Лидија. 2012. *И време, и простор, и Ман. У: Аспекти времена у књижевности*. Зборник. Институт за књижевност и уметност: Београд.

- Копман, Хелмут. 1996. Хумор и иронија код Томаса Мана. Прев. Мирела Тривић, Е. Гримплиновић, В. Жижич. *Реч* 17/3.
- Ман, Томас. 1956. *Чаробни брег*. Прев. Милош Ђорђевић. Просвета: Београд.
- Мелетински, Е. М. 1983. *Поетика мита*. Прев. Јован Јанићијевић. Нолит: Београд.
- Попов, Јован. 1990. Клавдија Шоша – лик фаталне жене у времену пародије. *Летопис Матице српске* 445/1.
- Попов, Јован. 2012. *Двобој као књижевни мотив*. Академска књига: Нови Сад.
- Рикер, Пол. 1993. *Време и прича I*. Прев. Славица Милетић, Ана Моралић. Издавачка књижарница Зорана Стојановића: Нови Сад – Сремски Карловци.
- Рикер, Пол. 2004. *Сопство као други*. Прев. Спасоје Ђузулан. Јасен: Београд.
- Перишић, Игор. 2013. *Утопија смеха*. Службени гласник: Београд.
- Стојановић, Драган. 1983. *Читање Достојевског и Томаса Мана*. Нолит: Београд.
- Стојановић, Драган. 2003. *Иронија и значење*. Завод за уџбенике и наставна средства: Београд.
- Hargraves, John A. 2002. *Music in the Works of Broch, Man and Kafka*. Cadmen House: London.
- Neilbut, Anthony. 1996. *Thomas Mann – Eros and Literature*. MacMillan: New York.