

Mirt KOMEL*

LITERATURA KUGE V PANDEMIČNI DOBI: HOMERJEVA ILIADA, BOCCACCIEV DEKAMERON, CAMUSEVA KUGA**

Povzetek. Članek obravnava motiv »kuge« v izbranih literarnih besedilih: kuga v grškem taboru iz prvega speva Homerjeve Iliade; uvodni nagovor iz Boccaccievega Dekameron; in Camusev roman Kuga. Posebna pozornost velja vzrokom za kugo in sredstvom za njeno odpravo, ki se seveda spreminjajo tako glede na literarna izrazna sredstva (poezija, proza, roman) kot tudi glede na zgodovinski kontekst (antični politeizem, srednjeveški monoteizem, moderni ateizem). Na koncu je na tej podlagi podan poskus interpretacije sodobne globalne pandemije.

Ključni pojmi: Homer, Iliada, Boccaccio, Dekameron, Camus, Kuga

928

Uvod

V pandemičnem letu 2020 je na svetovnem knjižnem trgu izšlo veliko literarnih in drugih del, ki so poskušala ujeti takratni *zeitgeist*. Če se omejimo samo na slovenske avtorje, lahko hitro vidimo, kako zelo produktivna je bila pravzaprav zveza med pandemijo in pisanjem: pesniška zbirka *#tačas: 50 dni, 50 pesmi*, ki jo je uredil Andrej Ilc in ilustrirala Tanja Komadina; kratka proza Aleša Bergerja *Breze: 40 poganjkov od marca do maja 2020*; roman *Virus* Tadeja Goloba; *Ne želi si lahke poti* Brine Sviti; dnevniški zapiski iz Rima novinarja Janka Petrovca *Karantena. Rim; MMXX: Leto nevarne bližine* Alija Žerdina; *Človek človeku virus* filozofinje Renate Salecel; *Pandemic! Pandemic! 2* Slavoj Žižka; *Antropologija med štirimi stenami* Dana Podjeda – če naj omenim samo najvidnejše.¹ Vse omenjene knjige bi si vsekakor zaslužile svojo analizo – v smeri proučitve različnih pristopov k temu, kar se nam je takrat na prelomu preteklega sveta v ta »krasni novi svet«, ki ga

* Dr. Mirt Komel, docent, Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani, Slovenija.

** Izvirni znanstveni članek.

DOI: 10.51936/tip.59.4.928-944

¹ Glede tega glej: Jelka Ciglenečki, *Lepa beseda v času pandemije* (objavljeno in dostopno na spletni strani revije Sodobnost dne 29. aprila 2020).

živimo danes, zgodilo; toda sam raje predlagam korak stran od aktualnosti in vrnitev h klasiki, tako da bi lahko iz izkustvene, časovne in nenazadnje tudi pojmovne distance s pomočjo interdisciplinarnega pristopa, ki združuje tako filozofijo in filologijo kot tudi kulturologijo in komparativistiko, premislili, ovrednotili in razumeli tisto, kar nam je še danes nevarno najbliže.

V evropski književnosti nahajamo vsaj tri kanonična besedila, ki paradigmatško tematizirajo »kugo«: Homerjevo *Iliado*, epsko pesnitev o trojanski vojni, v kateri je kuga umeščena v antični politeistični kontekst Olimpijskih bogov (in kar velja tudi za Tukididov opis kuge v Atenah iz *Peloponeške vojne*); Boccacciev *Dekameron*, kjer je v uvodu k zbirki kratke proze kuga dojeta v skladu z monoteistično koncepcijo krščanskega boga (in kar do določene mere velja tudi za Manzonijev roman *Promessi sposi*, ki mdr. tematizira »veliko kugo« v Lombardiji med leti 1628–1630 v navezavi na enega izmed krovnih krščanskih konceptov, tj. »božjo previdnost«); in nenazadnje še Camusevo *Kugo*, roman, v katerem je kuga obravnavana v skladu z modernim ateizmom, kakršen je značilen za dvojeto umetniških tokov literature absurda in eksistencializma. Naše branje se bo osredinilo na vprašanje vzrokov za dotične »kuge« v zgodovini literature, na različne načine rokovanja z njo, predvsem pa na sredstva za njeno odpravo: razlog za »kugo v grškem taboru« je Apolon, tako da je tudi odprava kuge pogojena s »spravno daritvijo«; razlog za kugo v renesančnih Firencah je neizprosni krščanski bog, ki pošlje nad človeštvo kugo kot kazen za njegovo moralno izprijenost; specifičen razlog za kugo v alžirskem trgovskem mestecu *Oran* pa je povsem moderno, materialistično zasnovan, s čimer je pravzaprav odpravljeno poprejšnje teodicejsko pojmovanje kuge.

A v prav vsakem izmed teh tekstov lahko najdemo presenetljive vzporednice z globalno pandemično situacijo, v kateri živimo še dandanes, dobri dve leti kasneje: premeščanje problema v metafiziko, kjer naj bi bila stvar razrešljiva; vdajanje v obup, da se ničesar zares ne da storiti, le počakati, da mine; ali pa eksistencialno preizpraševanje o smislu vsega skupaj vse tja do absurdnih potez, ki jih je zaradi tega zadobila realnost.

Vsemu temu se bomo posvetili posamično pri vsakem delu, še zlasti pa čisto na koncu v sklepu s poskusom interpretacije še vedno trajajoče pandemične situacije.

Homerjeva *Iliada*: kuga kot božji srd

Naslov prvega speva Sovrètovega prevoda Homerjeve *Iliade* se glasi: »Kuga v grškem taboru. Ahilov srd« (cf. Homer, 1965: 41), kar je presenetljivo predvsem zaradi dveh literarnozgodovinskih dejstev, namreč: da *Iliada* v izvorni starogrščini, in tudi v novogrških prevodih nima nobenih

naslovov spevov (sledijo si po zaporednih črkah grške abecede (cf. Ομπος, 1992: 26–27)) in da prevodi, če že, prvi spev naslavljajo zgolj z glavno temo epa, tj. »Ahilova jeza« kot npr. v novem (delnem) slovenskem prevodu (cf. Homer, 2017: 13). Zlahka bi pomislili, da gre za (še eno) idiosinkrazijo klasicističnega slovenskega filologa iz Šavne Peči, vendar sem prepričan, da je za tem (tudi) vsebinski razlog: da je *Ahilov srd* neposredna posledica *Kuge v grškem taboru*. Česa pa je posledica sama kuga?

Odprimo novejši slovenski prevod *Iliade* in preberimo (Homer, 2017: 13):

*Jezo, boginja, zapoj, zamero Pelida Ahila,
hudo gorje, nič koliko ran je zadala Ahajcem,
vrste najdrznejših duš je strpala v Hadove veže,
kupe junaških teles pa v trganje psom prepustila,
v lakomno žrtje ujedam, saj Zevs tako je odločil,
vse odkar sta se prvič sporekla in sprta razšla se
kralj Atrid, vladar, in Ahil, božanski bojevnik.
Kdo od bogov je vnel med njima prepir in sovražnost?
Sin Letoje in Zeusa, ki ves razsrjen nad kraljem
kugo je vojski poslal, da smrt po ljudeh je kosila,
kazen za to, ker je kralj ponižal duhovnika Hrisa.*

Apolon se je torej razsrdil nad Agamemnonom, ker je ponižal njegovega svečenika, in zato poslal kugo nad tabor Ahajcev, kar je imelo za posledico spor med Atridom in Ahilom; to je posledično proizvedlo Ahilov srd, ki se tako kaže kot nadaljevanje in metonimični podaljšek Apolonovega, čeprav je po pomenu in zastavku seveda postavljen na sam začetek epa.

V starogrškem izvirniku se začetek in obenem glavni motiv *Iliade* glasi: Μῆνιν αἰεῖδε Θεᾶ (Ομπος, 1992: 26), »Srd zapoj, boginja« – in ne preprosto »jezo« – kolikor je pač na bistveno razliko med »srdom« in »jezo« opozoril Leonard Muellner v svoji detajlni, poglobljeni in neprekosljivi študiji *Ahilov srd: mēnis v grški epiki (The Anger of Achilles: Mēnis in Greek Epic)*: »Z drugimi besedami, *mēnis* ni beseda za sovražno čustvo, ki se v posamezniku pojavi proti drugemu posamezniku, kot bi nemara spontano razumeli. Pač pa je ime za čustvo – nerazločljivo od dejanja, ki mu sledi – *kozmične sankcije*, socialne sile, katere aktivacija ima drastične konsekvence za celotno skupnost« (Muellner, 2005: 8). V slovenščini je tako moč lepo razlikovati in prevajati starogrški *kholós* kot navadno »jezo« in *mēnis* kot božanski »srd«, ki pa ni ekskluzivno stvar bogov, pač pa se ga lahko poslužijo tudi smrtniki – kakor na primer sam Ahil –, a le za ceno lastnega življenja.²

² V tem oziru je Sovretov prevod, kolikor *mēnis* pač bolj ali manj dosledno prevaja kot »srd« (cf.

Nasploh lahko rečemo, da gre v primeru starogrške *mēnis* za vzpostavitev tabuja kot družbeno-kulturne prepovedi v homerskem svetu, ki deluje na podoben način kot drugi tabuji, kakor so jih popisali antropologi na različnih koncih sveta. Mary Douglas je v svoji sedaj že kar klasični antropološki študiji *Čistost in nevarnost* (*Purity and Danger*) na primeru »manjših skupnosti« pokazala na zvezo med strukturo oblasti in nevarnostjo, ki se pojavi, ko je takšna struktura ogrožena (cf. Douglas, 1966: 38–40). Skladno s tripartitno ideologijo socialne strukture v indoevropskih jezikih nasploh in epikah še posebej, kakor jo je predlagal Georges Dumézil (cf. Dumézil 1958), pa se kršitev tabuja pojavlja predvsem v treh sferah – suverenosti, vojskovanja, fertilnosti – in kar ustreza tudi funkciji, ki jo *mēnis* odigra v Homerjevih epih *Iliadi* in *Odiseji* v navezavi na ustrezajoče heroje oz. bogove: suverenost (Zeus, Ahil, Agamemnon), vojskovanje (Ares, Diomed, Patroklej), fertilnost (Kalipso, Afrodita, Demetra).³

Veliko je takšnih primer v *Iliadi* in *Odiseji*, ampak mi se bomo osredinili samo na enega – in to ne na Ahilov srd kot glavni motiv *Iliade*, pač pa na Apolonov, ki ta srd povzroči s svojim lastnim srdom nad Agamemnom, ki ga nad Ahajce priklíče svečenik Hris, ki je »prišel do jadrnih ladij Ahajcev z goro nešteti darov, ker hotel je hčer odkupiti«, v rokah pa je držal »načelek Apolona, spretnega strelca«; vsi so takoj pritrdili, da je treba »možu izkazati čast in vzeti sijajne darove«, zgolj »Atrid Agamemnon je to silovito zavračal« in starca »kruto nagnal ga je proč z nadvse osornim ukazom«; svečenik je sicer v strahu ubogal, toda takoj zatem je stopil »ob breg glasno buččega morja«, kjer je molil »k bogu Apolonu, sinu Leto, lepolase boginje«, naj »svojimi streli kaznuj Danajce za moje trpljenje!« (cf. Homer, 2017: 14).

In res, »gospod in mojster nad strelci« usliši molitev (Homer, 2017: 15):

*Bog je sestopil z vrhov Olimpa strahotno togoten,
lok mu je visel z ramen in tulec na dvoje pokrovov,
votlo so v njem zarožljale puščice srditega strelca,
brž ko je krenil na pot: prihajal je, noči podoben.
Sedel je onkraj ladjevja, nato pa je sprožil strelico,
strašni brenket je zapel od strune srebrnega loka.
Najprej nad mezge je šel ter urnih se psov je polotil,
hip zatem pa k ljudem uperil je ostri izstrelek:
ognji mrtvaških grmad so odtlej pogosto goreli.*

Homer, 1965: 41, 42), zaradi arhaične rabe pojmovno bolj točen od novejšega, ki *menis* prevaja kot »jeza«, verjetno bolj ali manj v skladu s prevajalskim namenom, da bi s svojim posodobljenim jezikom bil bolj dostopen današnjemu bralstvu (cf. Homer, 2017).

³ Muellner – poleg potrpežljive pojmovne rekonstrukcije, izhajajoč iz Heziodovih Teogonij, ki jih razume kot predzgodbo k *Iliadi* na isti način, kot je slednja predzgodba *Odiseje* – poda izčrpen seznam pojavitve *mēnis* v obeh Homerjevih epih (cf. Muellner, 2005: 8).

Božanski srd se zgoščeno metaforično prikaže v podobi puščic »božanskega strelca«, samega nevidnega (»prihajal je, noči podoben«), s katerimi postopoma povzroči kugo v grškem taboru (»najprej nad mezge je šel ter urnih se psov je polotil, hip zatem pa k ljudem uperil je ostri izstrelek«), zaradi katere je ogrožena celotna skupnost, ki jo Ahil skliče na zbor: »Dni devetero so padale božje osti nad vojake, toda desetega dne je sklical Ahil zborovanje« (ibid.).

Apolonov srd naravnost utelesi tisto, o čemer je pisala Mary Douglas glede kršitve tabuja znotraj dane socialne strukture: »Če je moralni čut ustrezno opremljen s praktičnimi sankcijami v socialnem redu, potem se okužba [*pollution*] verjetno ne bo pojavila. Če pa, človeško rečeno, nemoralno dejanje, ki žali moralni čut, ostane nekaznovano, potem se skliče vera v okužbo, da dopolni manko drugih sankcij« (Douglas, 1966: 132). Apolonov *mênis* se pojavi natanko zato, ker je njegov svečenik nemočen pred Agamemnonom, tako da si mora poiskati božansko pomoč, da se bo krivica poravnala; pomen specifičnega, skrivnostnega, nevidnega načina, kako se »božji srd« tukaj pojavi – »kuga v grškem taboru« –, pa se nam razklene šele če poznamo epitete, s katerim je Apolon naslovljen: v Hrisovi molitvi je poimenovan »Smintej«, kar Sovrè pravilno prevaja kot »Mišar«, saj gre za pridevniško obliko od *smínthos* (»poljska miš«); poleg tega pa mu pripadata še imeni »Parnopios« (iz *párnops*, »kobilica«) in »Karneios« (iz *karnós*, »uš«), tako da vsi trije epiteti pokrijejo semantično polje tistih malih bitij, za katere so Grki verjeli, da prenašajo bolezni tako na vegetaciji kot populaciji – Apolon pa se tako izkaže za tistega boga, ki lahko »prinaša ali odvrča bolezni« (cf. Nilsson, 1968: 541). Enkrat, ko je metafizičen vzrok za fizično kugo identificiran, pa seveda sledi poskus sprave z bogom, ki pa se izteče v »kužni« prenos *mênis* iz Apolona na Ahila: krivica se poravna tako, da se proizvede drugo krivico, saj se mora Agamemnon odreči svečnikovi hčeri Hrisejdi, zaradi česar Ahilu, ki se poteguje za takšno rešitev, vzame Brisejdo, zato moža stopita v spor, ki se izteče v Ahilov *mênis* in njegovo prošnjo materi Tetidi, naj posreduje pri Zevsu, ki naj v nadaljevanju nagne svojo zlato tehtnico na stran Trojancev Ahajcem v pogubo, vsaj dokler se ne spravijo z Ahilom – ampak to je že drugi, večji in širši motiv, ki ne more biti predmet pričujoče analize.⁴

Tisto, kar nas še zanima iz *Iliade* glede »kuge v grškem taboru« v navezavi na našo temo, ki poskuša nasloviti tudi sedanje stanje stvari, pa je neki ponavljajoči se verz, s katerim smo se srečali že na začetku: »saj Zevs tako je odločil« (Homer, 2017: 15) ali »tako sklep Zevsja je tekel« v Sovrètovem

⁴ Muellner v svoji zgoraj omenjeni knjigi celo izpeljuje izjemno prepričljivo tezo, da je sam Apolonov *mênis* nadaljevanje motiva, ki se začne s »predzgodbo« *Iliade*, Heziodovo *Teogonijo*, v kateri vidimo na delu Zevisov boj za oblast, vojno Olimpijcev proti Titanom, s čimer se na koncu vzpostavi ne samo kozmični red, temveč tudi socialni red smrtnikov (cf. Muellner, 2005: 52–93).

prevodu oziroma Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή v starogrškem originalu (Ομηρος, 1992: 26). Διὸς βουλή – »Zevsov načrt« ali »Zevsova volja« je sicer motiv, ki se ponavlja v celotnem *Epskem ciklu*, tj. v ciklu epov, ki razvijajo motiv trojanske vojne za nazaj in za naprej (nazaj do rojstva bogov in tebanske vojne in naprej do padca Troje ter vrnitve ahajskih junakov domov). Večinoma gre v primerih, ko je naveden Διὸς βουλή za stvari, ki so po božanskem nareku »nujne«, s čimer »Zevsova volja« tako konkurira s samo Usodo, ki sicer vlada celo nad bogovi, vendar nam *Kipria*, ki poje o izvoru trojanske vojne in pokriva vsebino vse do začetka *Iliade*, v enem izmed redkih preživelih fragmentov podaja precej bolj specifično vsebino »Zevsovega načrta« (cf. West, 2003: 82–83):

*Davno je čas bil, kadar nešteta so ljudstva tavála,
Zemljo z globokimi grudi pa s svojo so težo težila.
Zeus, ko videl je tole, usmili se Gaje rednice:
v umu božanskem jo sklene človeške težine rešiti,
vojno trojansko razvname, smrt da utež ji olajša.
Mrli ljudje so pred Trojo – Zeus takó je bil sklenil.*

Zevsov načrt je torej ta, da s trojansko vojno razbremeni Gajo, ki jo pesti številčnost ljudi, ki tavajo po njej, tako da je vsako pojavitev »Zevsove volje« mogoče brati kot neposredno nadaljevanje tega njegovega »načrta«. ⁵ Antična ideja boga, ki z vojnami – in, kot smo videli v Apolonovem primeru, tudi z drugimi nadlogami, kot je kuga – razredči človeštvo, da bi rešil Zemljo, se zdi daleč, pravzaprav kar najdlje od krščanske ideje boga kot milostljivega gospodarja stvarstva. Toda že v naslednjem primeru pričujoče obravnave bomo videli, da obe pojmovanji pravzaprav sploh nista tako zelo daleč naražen, kot se morda zdi na prvi pogled.

Boccacciev *Dekameron*: kuga kot božja kazen

Prehod od Homerja k Boccaccievemu *Dekameronu* – kljub skupni potezi teodicejskega razumevanja vzrokov za kugo – pomeni predvsem premik od antičnega panteizma h krščanskemu monoteizmu kot tistemu odločilnemu dejavniku pri literarni tematizaciji, ki se obenem po formalni plati kaže kot premik od poezije k prozi, še natančneje od epske pesnitve z mitološko vsebino h kratki »komični« prozi vsakdanjega srednjeveškega življenja, kar pa je že distinktivna poteza modernosti.

⁵ Glede tega, ali Διὸς βουλή prevajati kot »Zevsov načrt« ali kot »Zevsova volja«, se je pred nekaj leti razpisal Gregor Nagy, nemara eden izmed največjih poznavalcev Epskega cikla nasploh in Homerja še posebej: *Trying to Read the Will of Zeus* (cf. Nagy, 2016); v tem članku se sicer opira na doktorsko disertacijo P. Rousseauja z naslovom *Dios d' eteleieto boulē: Destin des héros et dessein de Zeus dans l'intrigue de l'Iliade* (cf. Rousseau, 1996).

Zavoljo razumevanja tega nadvse modernega momenta se zato kaže na kratko obrniti k »prozi mišljenja« Heglove *Estetike*, v kateri vidimo na delu samorazvoj ideje lepega v sferi lepih umetnosti na nivoju pojma in njegovega udejanjanja: najprej po pojmu, tj. estetski *ideal* kot samorazvoj treh idealnih umetniških form (*simbolna* kot iskanje aдекватne čutne forme za absolutno substanco, *klasična* kot idealno sovpadanje vsebine in forme in pa *romantična*, ki afirmira subjekta kot substanco); nato pa še na ravni realizacije lepega v umetnostih: arhitekture, ki ustreza simbolni formi, kiparstvu, ki ustreza klasičnemu idealu, in pa slikarstvu, glasbi ter poeziji, ki skupaj tvorijo nabor romantičnih umetnosti. Za tukajšnje namene moram skočiti naravnost na konec, tj. na sam »konec umetnosti«, ki se sklene natanko s prehodom iz komične poezije v »prozo vsakdanjega življenja«.⁶ Na samem vrhu komedija vodi do razpustitve umetnosti; smoter vsake umetnosti je pač »identiteta, ki jo proizvede duh, identiteta, pri čemer se tisto, kar je večno, božansko, na sebi in za sebe resničnost, razpre za naš zunanji pogled, duhovnost in reprezentacija v njuni dejanski manifestaciji in podobi; toda če »komedija prikaže to enotnost v njeni samorazpustitvi in če absolut, ki se hoče udejaniti, pokaže, da je ta realizacija uničena s strani partikularnih interesov, ki se osvobodijo v elementu dejanskosti in se osredotočajo izključno na tisto, kar je kontingentno in subjektivno«, potem »neposrednost in učinkovitost absoluta ni pozitivno poenotena z značajem in smotrom dejanske eksistence, temveč je vsiljena v zgolj negativni formi, tako da se vse, kar se ne sklada z absolutom, odpravi (*aufgehoben*)«, in v tem »odpravljanju preostane samo ena stvar, ki je sama sebe in na sebi gotova in samozaverovana, namreč, subjektivnost.« (Hegel, 2001: 101–102) Vse, kar, skratka, ostane od ideje lepega, je potemtakem komična »proza vsakdanjega življenja«, ki seveda v nadaljevanju terja tudi sebi ustrezno literarno formo – tj. prozo za razliko od poezije –, kakor o tem na »heglovski« način priča *Dekameron*, ki se od tragične mestne kuge odmakne na podeželje, da bi tam popisal nasprotje »črne smrti«, tj. »komično« ljubezen.

V *Dekameronu*, v kateri je »sto novel, ki jih je v desetih dneh povedalo sedem žensk in trije mladi fantje« (Boccaccio, 1978: 5), namreč najdemo uvodno, zgolj kontekstualno referenco na kugo, ki se potem hitro umačne posamičnim, večinoma z ljubeznijo in s humorjem prepletenimi zgodbami – pravzaprav »sto novel ali zgodb ali prilik ali zgodovinskih povesti, kakor jim pač hočemo reči« (ibid. 7) – in kakor navsezadnje nakazuje že »Predgovor«, ki vseskozi govori o ljubezni v nekakšnem koketiranju s svojim

⁶ Za interpretacije vloge »konca umetnosti« na koncu Heglove *Estetike*, ki mdr. lepo rekonstruira enega izmed največjih in najbolj vplivnih nesporazumov v zgodovini estetike nasploh kot filozofije lepega, glej še zlasti: Markus (1996), *Hegel and the End of Art*.

vélikimi predhodnikom, z Dantejem iz *Vita Nova: Ogni mio pensiero parla d'amore* (»Vsaka moja misel govori o ljubezni«).⁷

S kugo se tako neposredno srečamo tako rekoč iz oči v oči na »Dekameronu prvi dan«, kjer se avtor, še vedno govoreč v svojem imenu, najprej opraviči, da se bo knjiga začela kot »resen in bridek začetek«, ki pa bo »kratek«, saj »zaobjema le malo črk«, potem pa bo sledilo »veselje«, »slast in užitek« (ibid. 15), nato pa uokviri celotno pripoved z distinktivno krščanskim okvirjem (ibid. 16):

Pravim torej, da so leta, odkar se je božji sin nam v dobro učlovečil, prišla že do številke tisoč tristo oseminštirideset, ko je v odlično, bolj kot katero koli drugo italijansko mesto žlahtno Florenco prišla smrtonosna kuga, ki se je razširila bodisi zovoljo vpliva zvezd, ali pa jo je smrtnikom v pravični jezi nad našimi hudodelstvi poslal Bog, da bi se poboljšali. Nekaj let poprej je izbruhnila v vzhodnih deželah in jih oropala mnogoterih živečih, se nenehno širila iz kraja v kraj in naposled s svojimi tegobami zajela tudi zahod.

Po tej uvodni okcidentalistični noti, ki počelo kuge lokalizira tako na transcendentalni kot tudi orientalni ravni (kugo je poslal bog, prišla pa je z Vzhoda),⁸ sledi distinktivno krščanska resignacija nad stanjem stvari: »Zoper njo je bil zaman vsak preudarek ali človeški ukrep« – »ne zdravniški nasveti ne moč zdravil, nič, tako je kazalo, ni bilo kos ali h kakemu pridu pri tej bolezni« – »zaman so bile tudi ponižne prošnje, s katerimi so se pobožni ljudje ... zatekali k Bogu« (ibid. 16–17). Skratka, proti kugi niso pomagali ne sekularni zdravstveni ukrepi ne sakralne molitve, bolezen pa je kosila tako neizprosno, kot je znal sejati smrt samo še starozaveški Elohim. Pa vendar, kljub temu da Boccaccio vzrok za kugo postavi onstran, se prav dobro zaveda tostranskosti njenega smrtonosnega učinka, saj natančno popiše tako simptome, ki se razlikujejo glede na čas in prostor (»Nekako na spomlad prej omenjenega leta je skoraj čudoma pokazala svoje ostre zobe; njen učinek je bil strašen in boleč ... ni pa pokazala istih posebnosti kot na

⁷ Podobno kot Dantejevo *Novo življenje*, ki se začne z nagovorom zaljubljenecem (*A ciascun alma presa*) – kasneje še zlasti ženskam (*O donne voi che sapete cos'e l'amore*) – in s pesnikovim ljubezenskim trpljenjem, ki ga potem iz soneta v sonet predeluje z iznajdljivim sladkim novim slogom (cf. Dante, 1999), tako se tudi Boccacciov Dekameron začne s Predgovorom, v katerem izpoveduje svoje goreče ljubezensko trpljenje, ki ga je sčasoma premagal tako, da je »muka, zdaj, ko so vse tegobe za mano, le še kratkočasje«; na podlagi te izkušnje želi sedaj »po svojih skromnih močeh« pomagati še drugim, še zlasti ženskam, ki so za ljubezen še toliko bolj dovzetne (cf. Boccaccio, 1978: 7–11).

⁸ Natanko na tej točki pa bi vendarle bilo mogoče identificirati tudi neki implicitno antiteodicejski moment, kolikor izrazito novoveški moment dvoma, ki zaniha med Bogom in zvezdami – smrtonosna kuga, ki se je razširila bodisi zovoljo vpliva zvezd ali pa jo je smrtnikom v pravični jezi nad našimi hudodelstvi poslal Bog –, preizpraša apodiktično teodicejsko gotovost (cf. Betenson).

vzhodu») kot tudi način prenosa okužbe (»Ta kuga je bila toliko hujša zato, ker se je neodjenljivo lotevala zdravih, ki so prihajali v stik z bolniki«), o katerem priča latinski izraz za »okužbo«, kolikor je *contagio* pač sestavljen iz *con-* *tangere*, kar pomeni dobesedno »so-stičje«, ki teče ne samo med ljudmi in ljudmi, pač pa tudi med ljudmi in predmeti in nenazadnje tudi med ljudmi in živalmi (cf. ibid. 17–18):

To pa še ni bilo največje hudo. Zdravi namreč niso obolevali in mrli samo zavoljo tega, ker so govorili ali občevali z bolnimi, marveč se je boleznijo po vsej podobi nalezal vsakdo, ki je prišel v dotik z obleko in s predmeti, ki se jih je bil bolnik dotaknil ali jih uporabljal [...] Pravim, da se je omenjena kuga tako nezadržno lotevala drugega za drugim, da ni prehajala le s človeka na človeka, marveč, kar je še bolj čudno, je dokajkrat očitno ne le okužila, marveč nanagloma umorila tudi druga, v človeški rod ne sodeča živa bitja, če so prišla v dotik s kako rečjo bolnega ali za kugo umrlega.

Kuga je torej na materialni ravni udejanila »tabu dotika«, ki ga antropologija beleži pri številnih svetovnih kulturah, kakor o tem mdr. priča slovita *Zlata veja*, v kateri Frazer razvija teorijo magije, ki je utemeljena po logiki stičnosti ali podobnosti (cf. Frazer, 2001). Na Frazerjevo *Zlato vejo*, predvsem na raznolike primere tabuja dotika, ki so tam popisani, se opira tudi Freud v svojem *Totem in tabu*, ko poskuša vzpostaviti paralelo med tem, kako funkcionira prepoved dotika v »divjih« predmodernih časih in kako v »histeričnih« modernih, o čemer konec koncev priča že sam podnaslov: *Nekatera ujemanja v duševnem življenju divjakov in nevrotikov* (cf. Freud, 2007): moderni klinični primeri *délire de toucher* (»tesnobe dotika«) naj bi pričali o tem, kako lahko še tako »moderen, premoderen« subjekt zlahka regredira nazaj v predmoderne nevrotične obsesije postmodernega subjekta s tabuji dotika. Lahko bi rekli, da pandemija kuge – kakor konec koncev vsaka pandemija (kolikor se pač bolezen prenaša po »stiku«) – še tako »moderni« subjekt postavi v položaj, da »histerično regredira« na *délire de toucher*, ki je značilen za iracionalni tabu dotika.⁹ O tem priča že Boccaccio, ko govori o tem, kako je povsem realna grožnja smrti, ki jo je povzročila kuga, pro-

⁹ Freudova definicija tabuja dotika pokaže na bistveno razliko med racionalnim strahom pred stikom (npr. z okuženo osebo) in iracionalnim momentom, ki se tako rekoč vedno prikrade zraven, ko imamo opravka s prepovedjo stika: »Prepoved ne obsega zgolj neposrednega telesnega kontakta, temveč tudi metaforično reklo: priti v stik. Vse, kar misli, spelje na prepovedano, kar izzove miselni kontakt, je prav tako prepovedano kot neposredni telesni kontakt« (Freud, 2007: 78). Analogija med fizičnim in miselnim stikom pa je pomenljivo izpeljana prek ovinka magije: Freud, sledeč Frazerjevi distinkciji med dvema principoma magijskega mišljenja, ki se nanašata na dotik, razloči dva delujoča dejavnika za oba tipa magije – za kontaktno magijo naj bi bil odločilni faktor stičnost, za imitativno pa podobnost, pri čemer se oba faktorja ravnata po načelu asociacije, poudarek pa pade na to, da se »obe načeli asociacije – podobnost in

izvedla pribitek iracionalnih strahov: »Iz teh in iz mnogoterih drugih, tem podobnih ali še hujših reči so se pri ljudeh, ki so ostali živi, izcimili različni strahovi in izmišljije,« ki pa so vsi po vrsti »težili k dokaj okrutnemu cilju, to se pravi, izogibali so se bolnikov in njihovih reči in bežali pred njimi; vsakdo je mislil, da bo, če bo tako delal, ostal zdrav« (Boccaccio, 1978: 18). Najbolj pomenljivo pa je, da je med tovrstnimi »okrutnimi ukrepi« najti natanko tisto, s čimer se *Dekameron* dejansko začne (ibid. 18–19):

Zbrali so se v družčino, živeli ločeno od vseh drugih in se sestajali in zapirali tja, kjer ni bilo nobenega bolnika in kjer so živeli bolj brez skrbi, in ob godbi in drugih užitkih, ki so jim bili dosegljivi, jedli po pameti najbolj slastne jedi in pili najizbranejša vina, se izogibali nezmernosti in niso dovolili, da bi kdo z njimi govorili ali da bi od zunaj slišali za kako novico o umiranju in o bolnikih.

Natanko to naredijo protagonisti *Dekamera*na, ki se umaknejo na podeželje, saj jih med eno zgodbo in drugo vidimo, kako se zmerno prepuščajo užitkom – jejo in pijejo, pojejo in plešejo, se hladijo v senci s studenčnico, flirtajo in se zapeljujejo – pri čemer se skrbno izogibajo vsakršni omembi kuge, zaradi katere so se sploh združili, da bi se od nje oddahnili, in to ne samo v medsebojnih pogovorih, pač pa tudi v samih zgodbah, ki si jih pripovedujejo iz kratkočasia. Nobena zgodba namreč ne spregovori o kugi in pomenljiva je prav sama ta odsotnost, ki stoji v ostrem kontrastu z natančnim popisom kuge, ki ga Boccaccio podaja na »Dekamerana prvi dan: v tem oziru bi si drznili trditi, da če bi »komične ljubezenske zgodbe« ne bile uokvirjene s »tragičnim ozadjem kuge«, ne bi bile tako literarno efikasne.

Odsotnost kuge v samih zgodbah pa vnovič potrjuje lacanovsko poanto, da gre »manko označevalca« brati kot »označevalec manka«: natanko zato, ker kuga, ki je bila uvedena na začetku kot povod za celoten potek zgodbe umika na podeželje, umanjka, je tisto, kar dobimo namesto nje v obliki »vrnitve potlačenega«, nekakšen odgovor na vzrok za kugo, tj. »manko boga«: praktično vsi liki, ki nastopajo v zgodbah, utelešajo tisto veselo »amoralno brezbožnost«, zaradi katere je na začetku knjige rečeno, da je nastopila kuga, ki jo je »poslal Bog, da bi se poboljšali« – in obratno, protagonisti, ki te zgodbe pripovedujejo, kljub vsemu svojemu *joie-de-vivre* vendarle spoštujejo krščansko moralo, o čemer priča mdr. to, da si vsakih sedem dni vzamejo čas za »post in molitev« (in, oh, zato, da si lahko »dekleta operejo lase«).

Svet, kakršnega nam opisuje Boccaccio na (meta-)fikcijski ravni, je svet, ki ga je že »bog zapustil« – kot se glasi Lukacseva defincija romana (»epopeja

stičnost – srečata v višji enoti dotika. Asociacija po stičnosti je dotik v dobesečnem, asociacija po podobnosti pa v prenesenem pomenu» (Freud, 2007: 131).

v svetu, ki ga je bog zapustil») – in kar zato tako po formi kot tudi po vsebini že anticipira našo naslednjo in sklepno literarno tematizacijo kuge.

Camuseva *Kuga*: kuga kot nesmisel

Lukacs formo romana razume kot »moderno epopejo«, kot prozaično nadaljevanje epske pesniške tradicije, pri kateri za razliko od lirike in dramatike niso toliko pomembni ne subjektivni elementi lirskega individuuma in tudi ne intersubjektivne kolizije dejanj dramskih protagonistov, pač pa *skupnost*, njena konstitucija (v smislu ustroja) in (še zlasti) disolucija: o tem priča najprej – morda paradoksalno na prvi pogled – manko momenta skupnosti, ki pa ni preprosto, heglovsko rečeno, neka »negativna odsotnost«, pač pa »pozitivna negativnost«, kolikor je pač forma romana »izraz transcendentnega brezdomstva« (Lukacs, 2000: 31), toliko je tudi junak romana »epski individuum, ki nastane iz te odtujenosti zunanjem svetu« (ibid. 50); nato pa še to, da za primer »dovršene forme velike epike« najdemo Tolstojev roman *Vojna in mir*, ki govori natanko o (evropski) skupnosti.¹⁰

Camuseva *Kuga* nam že s svojim slovitim začetkom daje vedeti, da – vsaj izhodiščno – zvesto sledi natanko tej literarni tradiciji in njeni teoriji, kjer je skupnost, in ne posameznik, tisti, ki je »pravi subjekt« narativa: »Čudne stvari, ki jih obravnava ta kronika, so se dogodile leta 194... v Oranu. Po splošnem mnenju te stvari niso sodile tjakaj, ker so bile precej nenavadne. Na pogled je Oran namreč čisto navadno mesto, navadna francoska prefektura na alžirski obali« (Camus, 2020: 8). Ves nadaljnji uvod v kugo je zaznamovan s tem, da je še pred nastopom protagonista – anonimnega pripovedovalca, za katerega na koncu kot s twistom kakšne dobre detektivke izvemo, da gre za natanko tisti lik, ki je bil prisoten pri vseh opisanih dogodkih – mesto s svojimi prebivalci tisto, ki nastopa: »Na najbolj pripraven način spoznaš tuje mesto, če si ogledaš, kako ljudje v njem delajo, kako se ljubijo in kako umirajo. V našem malem mestu – in morda je tega krivo podnebje – delajo

¹⁰ Romaneskní formi pa sta predvsem dveh tipov – »idealistični« in »deziluzijski« –, ki ju dopolnjujeta še vmesna (»vzgojni roman«) in dovršena (»velika epika«) forma (cf. Lukacs, 2000: 73–115): tip »idealističnega romana«, kjer so junakovi ideali »ožji od sveta«, v katerem jih poskuša uveljaviti in ob katerem se raztreščijo, je Cervantesov Veleumni plemič don Kihot iz Manče; tip »deziluzijskega romana«, v katerem je duša junaka ravno nasprotno »širša od sveta«, ki si ga poskuša miselno podrediti, proizvede »razpad forme«, katere prototip je Flaubertova Vzgoja srca; na pol poti med enim in drugim tipom najdemo bildungsroman (»vzgojni roman« ali »roman omike«), ki predstavlja natanko razvoj od idealističnega k deziluzijskemu in katerega utelešenje najdemo v Goethejevih Učnih letih Wilhelma Meistra; »dovršena forma velike epike« pa je nenazadnje podana na primeru Tolstojevega romana *Vojna in mir* s svojo epsko naracijo, ki govori o evropski – ruski – skupnosti v času Napoleonskih vojn; zanimivo pa je potem še videti, da sama ta »dovršena forma« najde svojevrstno dovršitev pri Dostojevskem, ki presega vse navedene tipe, saj – vsaj za Lukacsa – »Dostojevski ne piše več romanov; skratka, dovršitev romaneskne forme je še kako »heglovsko« pojmovana kot samoukinitve ideje romana – kar pa je že druga tema, za katero tukaj ni prostora.

vse te tri stvari obenem, in sicer enako zagnano in enako nepristransko« (ibid. 8). Kako torej Orančani delajo, se ljubijo, in umirajo? »Naši someščani delajo od jutra do večera, a samo zato, da bi obogateli. Ukvarjajo se predvsem s trgovino in, kot sami pravijo, jim je na skrbi predvsem dobra kupčija« (ibid. 8–9). Skratka, Oran je »moderna skupnost«, tj. kot »trgovsko mesto«, kapitalistično ustrojena in potemtakem z delom na dobiček nastrojena, kar določa tempo tudi drugih dveh elementov, ki jih v zgornjem citatu izpostavlja Camus, namreč načinov, kako se ljudje ljubijo in umirajo.¹¹

Vse troje – delo, ljubljenje in umiranje – kar tvori oranski imaginarij, pretrse kuga kot »vdor realnega«, ki se začne, tako kot velike vojne ali ekonomske krize, povsem neopazno in postopoma razkroji simbolne vezi, ki vežejo ljudi:¹² »Po vsem tem lahko mirno priznamo: naši someščani niso imeli prav nobenega razloga, da bi slutili dogodke, do katerih je prišlo spomladi tistega leta in ki so bili, to smo razumeli šele pozneje, nekakšna prva znamenja v vrsti hudih nesreč, o katerih nameravamo zdaj pisati kroniko« (ibid. 12). Stvari so od prvih mrtvih podgan – ko je »16. aprila doktor Rieux stopil iz svoje ordinacije« in se »skoraj spotaknil ob mrtvo podgano« (ibid. 13); 25. aprila, ko so »v enem samem dnevu pobrali in sežgali 6231 podgan«; 28. aprila je »agencija Infdok naznanila, da so nabrali približno osem tisoč podgan« (ibid. 13) – najprej nenadoma potihnile – »A naslednjega dne je agencija objavila, da podgan nenadoma ni več in da jih je služba za zatiranje golazni nabrala samo še nekaj. Mesto si je oddahnilo.« (ibid.) –, nato pa s prvo človeško smrtjo postopoma eskalirale: »Trditi smemo, da se je s hišnikovo smrtjo končalo prvo, vznemirljivih znamenj polno, razdobje in se začelo drugo, razmeroma hujše, ko se je presenečenje prvih dni polagoma spremenilo v preplah« (ibid. 29–30). Izoliranemu primeru so sledile še druge človeške žrtve, a kljub temu sprva nihče (ne prebivalci, še zlasti pa ne oblasti) ni hotel verjeti, da se jim dogaja kaj takega (ibid. 43):

Jaz pa vem. In ni mi treba analiz. Del svojega poklicnega življenja sem prebil na Kitajskem in nekaj podobnih primerov sem videl tudi pred kakšnimi dvajsetimi leti v Parizu. Le da si teh primerov takrat niso upali imenovati s pravim imenom. Javno mnenje je sveta stvar. Samo

¹¹ V samem uvodu romana je dovolj pomenljivo povedano, da sta delo in trgovina – »želja po bogatenju« – tisto, kar Oran prepoznavno druži z ostalimi neprepoznavnimi modernimi mesti: »Čisto gotovo boste rekli, da vse to ni posebnost našega mesta in da so na splošno vsi naši sodobniki taki. [...] So pa mesta in dežele, kjer se ljudem kdaj pa kdaj vendarle vzbudi slutnja, da je na svetu še kaj drugega. Zavoljo tega se jim po navadi življenje prav nič ne spremeni. Oran pa je, vsaj na videz, mesto brez slutenj, to se pravi popolnoma moderno mesto« (Camus, 2020: 9).

¹² Na zvezo med vojno in kugo seveda opozori sam Camus, ni pa težko v opis pristaviti tudi ekonomske krize: »Elementarne nesreče so v bistvu čisto vsakdanja zadeva, a zelo težko je vanje verjeti, kadar nastopijo. Kuge so po svetu divjale vsaj tolikokrat kot vojne. Pa kljub temu sleherna kuga in sleherna vojna najdeta ljudi nepripravljene« (Camus, 2020: 44).

nobenega razburjenja. In kakor je rekel naš kolega: »Čisto nemogoče je, saj ves svet ve, da je iz zahodnih dežel že zdavnaj izginila.« Ves svet je to vedel, razen seveda tistih, ki so šli že na drugi svet.

Potem ko je bila »beseda 'kuga' izgovorjena prvič« (ibid. 44), okoli katere se sofistično prerekajo še na dotični konferenci – »Povejte mi iskreno, ali ste res prepričani, da gre za kugo?« »Slabo zastavljate vprašanje. Ne gre za besedo. Gre za čas.« »Po vašem mnenju [...] bi morali ukrepati tako, kot bi bili v času kuge, čeprav ne gre za kugo.« [...] »Prevzeti moramo torej odgovornost in ukrepati, kakor da bi bila ta bolezen res kuga.« (ibid. 58) – ni več daleč trenutek, ko je razglašeno izredno stanje: »'Ustrašili so se.' Brzjavka se je glasila: 'Razglasite kužno stanje! Zaprite mesto!'« (ibid. 72) In od te točke naprej postaneta kuga in njena kronika stvar celotne skupnosti – »Od tega trenutka dalje smo lahko rekli, da je kuga postala stvar nas vseh.« (ibid. 73) – o čemer pričajo vsi liki romana, skozi oči katerih vidimo, kako jih je prizadela na ravni izhodiščne triade delo-ljubezen-smrt in na kako zelo različne, individualne načine se spopadajo s kolektivnim, skupnim problemom: dr. Bernard Rieux, ki kot zdravnik pomaga s svojim znanjem, čeprav je seveda prepričan, da nobeden od ukrepov za zaježitev bolezni ne bo pomagal in da bo edino cepivo lahko zaustavilo smrtonosni pohod kuge; Jean Tarrou, sicer *bon-vivant*, ki se druži z glasbeniki in plesalkami, začne v svoj dnevnik pisati o tem, kaj se dogaja njemu in mestu v času kuge, in je eden izmed prvih, ki se samorganizirajo za pomoč skupnosti v krizi; Raymond Rambert, ki je prišel v Oran kot novinar, se znajde zaprt v tujem mestu in zavoljo ljubezni do svojega dekleta, ki je ostalo v Parizu, išče vse možne načine, kako bi zbežal; Joseph Grand, ki ga je zaradi razrednih razlik zapustila žena, ki ji ne more ne napisati pisma ne začeti svojega romana, uporabi svoje uradniške sposobnosti za to, da postane generalni sekretar samorganizirane skupine, znotraj katere vodi statistiko; Cottard, ki ga že tako in tako išče policija zaradi nekega zločina, kužni kaos izkoristi za to, da zasluži s preprodajo alkohola in cigaret; Paneloux, jezuitski duhovnik, ki pridiga o tem, da je kuga nastopila kot božja kazen zaradi tega, ker so ljudje »zaprli srca«, celo smrt otroka ima za »preizkus vere«; pa še serija drugih, sekundarnih likov, ki tako ali drugače permutirajo vse navedene.

Poleg splošnega eksistencialističnega narativnega okvirja, v katerega so individualne zgodbe umeščene, pa roman ponuja seveda še vrsto drugih branj, od alegoričnih in filozofskih do historičnih in metareferenčnih, od katerih se bom sedaj omejil samo na enega, tj. na uganko iskanja vzroka za kugo, o kateri marsikateri lik v romanu spekulira, predvsem pa na njen politični pomen.

V prizoru, v katerem nekega večera, ko vsi iščejo »človeške topline«, tako da se zbirajo po kavarnah, Rieux najde Cottarda z neko knjigo na mizi, ki

je v slovenskem prevodu označena kot »kriminalni roman« (Camus, 2020: 64), v originalu pa natančneje žanrsko določeno kot »un roman policier« (Camus, 1947: 62): iz teksta je razvidno, da gre za Kafkov *Proces*,¹³ kar je seveda absurdno, ker ne gre za detektivski roman, iz konteksta pa, da gre za referenco na samo absurdnost kuge, ki pa jo je mogoče obenem tudi interpretirati kot stvar detektivske detekcije. Mar omemba tega, da je »kuga nevindna« in da so jo potemtakem »izdajala samo negativna znamenja«, na primer odsotnost psov (»nikjer nobenega psa«), ne spominja na sloviti postopek dedukcije, s katerim nam postreže Sherlock Holmes v *The Adventure of Silver Blaze*, kjer je ključen indic natanko dejstvo, da »pes ni lajal«?¹⁴ Skupna poteza obeh procesov detekcije – morilca in morilske kuge – je zmožnost prepoznavanja odsotnosti kot prisotnosti ali, lacanovsko rečeno, zmožnost razbiranja »označevalca manka označevalca«, kolikor je pač »manko označevalca« tudi sam neki označevalec.

Manjkajoči označevalec, ki deluje iz ozadja kot »poprisotena negativnost«, je več kot očitno *fašizem*, o čemer se lahko zlahka prepričamo ob branju romana: začeni s tem, da se je Camus kot del uporniškega gibanja leta 1940 v Parizu boril – podobno kot samorganizirana skupina v romanu – proti »rjavi kugi« nacistične okupacije, ki se alegorično zrcali v »rjavih podganah«, s katerimi se začne bolezen v mestu; prek opisov množičnih grobišč, v katerih so umrli za (rjavo) kugo pokopani brez rituala ali slovesa; do navsezadnje sklepnih stavkov romana, ko se kuga konča in kjer je Rieux lahko »poslušal veselje, ki je prihajalo iz mesta«, a »se je spomnil, da je to veselje vedno v nevarnosti« (ibid. 316):

Zakaj vedel je, česar vesela množica ni vedela in kar je mogoče brati v knjigah, da bacil kuge ne umre in nikdar ne izgine, da lahko deset in deset let spi v pohištvu ali v perilu, da potrpežljivo čaka v izbah, kletah, kovčkih, robcih in papirjih in da bo mogoče spet prišel na dan, ko bo v nesrečo in v pouk ljudem kuga prebudila svoje podgane ter jih pognala umirat v kakšno srečno mesto.

¹³ Referenca na sloviti začetek *Procesa* – »Nekdo je moral oklevetati Jozefa K.« (Kafka, 2004: 1) – je neizogrejljiva: »A bral sem tale roman. Čisto na lepem ti neko jutro aretirajo nesrečnega človeka. Imeli so ga na piki, on pa o tem ni vedel sploh ničesar. O njem so govorili po pisarnah in njegovo ime so imeli napisano v kartotekah. Kaj mislite, da je to pravično? Kaj mislite, da imajo pravico kaj takega zagosti človeku?« (Camus, 2020: 169)

¹⁴ Artikulacija celotnega pasusa je dovolj pomenljiva, saj spominja na kateri koli dedukcijski dialog med Holmsom in Watsonom: »Da bi se sploh spomnili na kugo, je bilo treba precej opazovanja in premisleka. Zakaj kugo so izdajala samo negativna znamenja. Cottard, ki je imel nekaj sorodnega s kugo, je na primer Ramberta opozoril, da ni nikjer nobenega psa, ki bi se sicer valjali po pragih hodnikov in hlastali za zrakom, hoteč najti hlad, ki ga ni nikjer.« (Camus, 2020: 149–150)

Sklep

Najprej splošna opazka: Camuseva *Kuga* – v primerjavi s Homerjevo *Iliado* in Boccaccievim *Dekameronom* – same kuge ne jemlje kot bežno epizodo, pa naj bo še tako ključna za glavni zastavek zgodbe (kakor smo videli s »kugo v grškem taboru«), niti ne za splošno temo, ki uokviri neko povsem drugo dogajanje, pa naj bo še tako kontrastno določeno z njo (kakor smo videli iz »Dekamera prvega dana«), pač se ji neposredno posveti z opisi tega, kako ljudje v času kuge »delajo, ljubijo, in umirajo«.

Teodicejski element kuge kot »božje kazni«, ki je prisoten tako v Homerjevi *Iliadi* in njenem panteističnem svetu kakor tudi v Boccaccievem *Dekameronu*, kjer se je pluralnost bogov že umaknila monoteistični konceptiji »Enega in Edinega«, najde v sicer antiteodicejsko zasnovani Camusevi *Kugi* odmev v enem samem liku: v liku tistega jezuitskega duhovnika, ki pridiga o tem, da je kuga nastopila zato, ker so se ljudje »odvrnili od Boga« – čemur je nasproti postavljen zdravnik s svojo sekularno vednostjo, s katero se poskuša neposredno spopasti z nečim, kar pa vendarle ljudi doleti kot »božansko nasilje« (Benjamin), ki kot »vdor realnega« (Lacan) radikalno razdere obstoječi imaginarij skupnosti in z njim povezane simbolne vezi. V tem oziru je precej zanimivo videti, da se je v času aktualne pandemije papež Frančišek kot vrhovni poglavar katoliške cerkve eksplicitno distanciral od teodicejske razlage, ko je dejal, da »kuga ni božja kazen«, da pa so se po drugi strani pojavile številne sekularne interpretacije, ki pravzaprav ponavljajo isto poanto, le da je pri njih namesto Boga najti Naravo, češ da »kuga je naravna kazen«. Iz spinozistične perspektive *Deus sive Natura* bi navsezadnje lahko tvegali poskus »sinteze« obeh tipov trditev, namreč tako, da je kuga – in *mutatis mutandis*: koronavirus – način, kako se narava maščuje človeku za kulturo, ki je sama način, kako »narava preseže samo sebe«. In toliko, kolikor je človeška kultura, emfatično utelešena v globalnem kapitalizmu in sodobnimi ekokatastrofalnimi načini produkcije, elementarno nezdružljiva s trajnostnim obstojem sveta kot takega, toliko lahko v povsem naravnem pojavu kuge vidimo zaobrnitev kulture vase v nekem avtodestruktivnem refleksu, ki je lasten načinu produkcije, ki je konec koncev skupen celotnemu človeštvu.

Moderna skupnost vsekakor ni več tisto, kar je bila v Camusevem času, in tudi izbruh kuge posledično ne deluje več na isti način, še zlasti če pomislimo na globalne razsežnosti aktualne pandemije. Toda ravno na tej točki se zgornja teza o vase zaobrnjenem samodestruktivnem refleksu kulture kot načinu, kako narava presega samo sebe, morda ne zdi tako zelo za lase privlečena, kot se bere na prvi pogled: dejstvo, da smo globalno tako zelo materialno povezani, je namreč natanko tisto, zaradi česar se ne samo s koronavirusom ni mogoče spopadati na isti način, kot se je včasih spopadalo s kugo

– npr. s totalno zaporo mesta –, pač pa je obenem tudi vzrok za njegovo razširjenost, kolikor pač se tudi sam virus ne bi uspel tako hitro (raz)širiti po vsem svetu brez te globalne povezanosti. Na tej podlagi lahko vidimo, da je ne samo »kuga«, pač pa tudi z njo tesno povezano vprašanje skupnosti nekaj, kar terja globalno, svetovno, človeško odgovornost – in to ne samo, ko gre za preprečevanje širjenja in cepilno zamejevanje koronavirusa.

Tisto, po čemer se namreč lahko Camuseva *Kuga* še bere kot *prequel* pandemije covida-19, so elementi, ki družijo fiktivne prebivalce alžirskega mesta z realno globalno populacijo danes: Oran je pač »francoska perfekturna«, kolonialno trgovsko mesto, kjer se na točki kuge zgoščeno križata tako vojna kot kapitalizem; s fašizmom imajo skupno natanko tisti »abstrakten način mišljenja«, ki ga popisuje Camus in ki ga vidimo na delu danes še zlasti na primeru kuriozne zveze skrajnih proticepilcev in desnega populizma – neoliberalizem kot ideologija skrajnega individualizma pač hodi z roko v roki z ideologijo skrajnega kolektivizma – in kar je oprijemljivo utelešeno v ne-figuri bivšega ameriškega predsednika Trumpa in njegovih avtokratskih zgledovalcev na tej strani oceana (Johnson, Erdogan, Orban, Janša, Vučić, Meloni ...).

Camusevi sklepni stavki so nam tako lahko samo v opomin, da tako kot »bacil kuge« tudi »bacil fašizma« nikoli »ne umre in nikdar ne izgine«, pač pa »lahko po deset in deset let spi« in potrpežljivo čaka, dokler niso razmere dovolj ugodne, da »v nesrečo in v pouk ljudem« prebudi svoje podgane in jih »pahne umirat v kakšno srečno mesto«; prepričan sem, da v časih, ko distopična literatura ni več fikcija, pač pa vsakodnevna *arealnost*, takšen opomin ni nikoli odveč.

LITERATURA

- Alighieri, Dante (1999): *Vita nova*. Milano: Mondadori.
 Betenson, Toby (2016): Anti-Theodicy. *Philosophy Compass* 11 (1): 56–65.
 Boccaccio, Giovanni (1978): *Dekameron*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
 Camus, Albert (1947): *La peste*. Paris: Gallimard.
 Camus, Albert (2020): *Kuga*. Ljubljana: Študentska založba.
 Douglas, Mary (1966): *Purity and Danger*. London: Routledge.
 Dumézil, Georges (1958): *L'idéologie tripartite des Indo-Européens*. Bruselj: Latoms.
 Frazer, James George (2001): *Zlata veja I & II*. Ljubljana: Nova revija.
 Freud, Sigmund (2007): *Spisi o družbi in religiji*. Ljubljana: Analecta.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2001): *Dramska poezija*. Problemi 5–6.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2003): *Predavanja o estetiki: uvod*. Problemi 1.
 Homer (1965): *Iliada*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
 Homer (2017): *Iliada*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
 Ομηρος (1992): *Ιλιάς*. Atene: Cactus Editions.
 Kafka, Franz (2004): *Proces*. Ljubljana: Delo.
 Lukács, György (2000): *Teorija romana*. Ljubljana, Literatura 2000.

- Markus, Gyorgy (1996): Hegel and the End of Art. *Literature & Aesthetics* 6: 7–26.
- Muellner, Leonard (2005): *The Anger of Achilles*. New York: Cornell UP.
- Nilsson, Martin Persson (1968): *Geschichte der griechischen Religion*. Munich: C. H. Beck.
- Rousseau, Philippe: (1996): *Dios d'eteleieto boulê: Destin des héros et dessein de Zeus dans l'intrigue de l'Iliade*. Paris, Université Charles de Gaulle.
- West, Martin L. (2003): *Greek Epic Fragments*. London: Loeb Classical Library.