



Марјан Чакаревић

## ТРАГЕДИЈЕ СА СРЕЋНИМ КРАЈЕМ

**(Хајмито фон Додерер: *Штјрудлхофштјије или Мелцер и дубина јодина које ѿролазе*, превео са немачког Анди Јелчић, *Leykam international*, Загреб, 2013/14; *Освећљени ѿрозори или ѿосћајање човеком канцеларијској савећника Јулиуса Цихала*, превео са немачког Реља Дражић, Нојзац, Нови Сад, 2015)**

Повећано – и упадљиво на нашим просторима последњих година – интересовање за књижевно наслеђе Аустроугарске монархије има своје корене у неколико културно-историјских и економско-политичких чињеница: најпре, стогодишњица Првог светског рата, чије је обележавање мобилисало главнину расположивих јединица које дејствују на културном фронту; потом, богата мрежа фондација са немачког говорног подручја које подржавају ове преводилачке пројекте, а без чијег новца ти пројекти тешко да би били финансијски одрживи; коначно, и ваљда најважније – цео низ значајних дела књижевности немачког језика из прошлог века која су до данас остала непреведена на наш језик. У датом контексту, Додерерови романи чак и нису најважнији; пре би се то могло рећи за магистралну драму Карла Крауса *Последњи дани човечансћива*, која се, коначно, после читавог века од објављивања, појавила пролетос у Загребу први пут преведена у целости. Додерерови романи, међутим, само једним делом припадају овом контексту, док га другим, и за самог писца значајнијим, превазилазе.

Краус није ни у ком случају овде тек насумично поменут: овај велики аустријски писац, заједно са Брехтом свакако најзначајнији на левом политичком крилу међуратне немачке књижевности, јесте и нека врста Додереровог антипода. Уколико Краус у свом кључном делу све расположиве литерарне снаге усмерава на беспоштедну критику бечке и аустроугарске малограђанштине, која својом моралном и интелектуалном тупошћу и предвођена најнижим страстима новинарских, чиновничко-војних и аристократских кругова у коначници производи Први рат, а нешто касније и нацизам, дотле Додерер, у извесном смислу, стаје у одбрану тог (мало)грађанства, његових скромних и симпатичних, безопасно људских страсти и животних проклизавања узрокованих тим страстима.

Додерерово дело се тако може разумети и као једна од последњих етапа у развоју европског грађанског романа, који на пресудан начин обликује европску књижевност и уопште европску културу почев од Балзака и Флобера половином деветнаестог века, па све до друге половине прошлог века и објаве постмодернизма. У основи, реч је о класичној реалистичкој прози, која, по правилу без великих формалних претензија, представља слику једне епохе и одређене средине, и то у свој сложености друштвено-политичких и емоционално-психолошких односа који ту епоху и средину обликују.

Па ипак, Додерер на битан начин трансформише, а у извесном смислу и пародира овај романескни модел тиме што свесно пренебрегава или у најмању руку затомљује историјско-политички контекст епохе о којој говори. О томе се аргументовано и прецизно говори у поговорима Данијела Келмана (загребачко издање) и Клаудија Магриса (новосадско), али са врло суптилно назначеним различитим вредносним предзнаком: док Келман са нескривеном наклоношћу потцртава Додерерову теорију повести, која увек истиче оно непроменљиво, оно једнако у свим менама људског постојања, попут „Хомеровог сунца које и нама сија“ из Шилерове песме, дотле Магрис, са једнако добрим разлосима, истиче како „постајање човеком“, та основна (метафизичка) линија Додерерове приповедачке уметности „остаје у границама личног, интимног искуства: опет се аустроугарском човеку измиче конкретно историјско удруживање“.

Магрис Додерерове послератне романе доводи у везу са Музилом и та веза, макар и неизравна, делује сасвим логично: у својој прозној трилогији (којој, поред великог романа *Штјрудлхофшјије* и мановски подуже новеле *Освећени ѓрозори*, припада још један велики роман – *Демони*) овај писац слика бечко и аустројско друштво после распада монархије, дакле, тамо где је Музил стао. Па ипак, чини се да је Келманово указивање на Рота, Пруста и Набокова, као на ближе Додерерове сроднике барем за нијансу утемељеније. Са Ротом Додерер дели носталгичан однос према Аустроугарској монархији, који треба разумети као жал за вредностима једне прохујале епохе, а мање у политичко-идеолошком смислу. Са друге стране, са Прустом га спаја „рафинирано цитирање миљеом условљених појединости, начина изражавања, напомена о навикама и обичајима“, док му је Набоков, између осталог, близак по дискретном презиру према политичким и идеолошким силама које обликују одређену епоху.

Егзистенцијално-метафизички императив – постајање човеком – јесте истовремено и основна тематска окосница оба ова дела. Све остало: структурно-формални план, композиција, мотивски склоп, расплет, коначно и уметничка амбиција која карактерише ове романе јесу потпуно различити. *Штјрудлхофшјије* или *Мелцер и дубина ѓодина* које *ѓролазе* иако прати животни пут насловног јунака, заправо је широка панорама послератне, а делом и предратне епохе, са релативно великим бројем ликова који ступају у сложене и по правилу врло замршене односе. Сам (бивши) официр Мелцер налази се у пресеку неколицине породичних скупова и појединачних судбина, уз чију помоћ, у различитим животним ситуацијама и љубавно-пријатељским односима у које ступа, превазилази своју „официрску предестинираност“ и учи се животној спонтаности и отворености. Његова судбина је суптилним егзистенцијално-метафизичким нитима уско повезана са насловним топонимом – степеништем Штјрудлхоф, које у тадашњем Бечу представља граничну тачку између сфере високог и нижег грађанства. Он се, дакле, као и овај градски топоним, налази између ових двеју сфера, а његово „опредељивање“ за ниже грађанство на крају романа, женидбом за Теу Рокицер, представља и неку врсту метаисторијског коментара: сви ликови романа који припадају вишем грађанском слоју, који свој углед и богатство дугују предратној епохи, на овај или онај начин трагично скончавају.

Приповедни поступак, на трагу Келманових увида, могао би бити одређен као анархични реализам, што може помоћи да се уочи фина разлика између Додереровог

и Прустовог приповедног модела: Прустова минуциозност, наиме, не оставља ништа недоречено, свака сцена и ситуација посматра се са свих могућих страна, што на крају, након што сви ликови заврше на супротној тачки својих егзистенцијалних амплитуда, доводи до магистралне спознаје о пролазности и варљивости људских увида и знања; Додерер пак, овај модел подрива управо претераном минуциозношћу у приповедању, која доводи до тога да сами догађаји о којима се прича остану недоречени, отворени и тек након више стотина страница допричани. Овај преокрет може се тумачити у најмању руку двојачко: епохално-историјски, као прелазак из једног релативно утврђеног поретка у доба нестабилности, брзине и расуте пажње; и поетички, као повлачење модернизма пред егзистенцијализмом. У самом приповедању, овај преокрет се недвосмислено очитаву кроз супериорну иронију, чија барем и бледа сенка лебди над буквално сваком реченицом овог романа, дакле у обиму који постоји ваљда још само код Мана, а то заправо и на микроплану потцртава идеју о свеопштој релативности. Додерерови јунаци због тога неретко делују карикатурално, или барем као лутке у рукама неке недокучиве силе која управља њиховим животима.

Најважнија семантичко-симболичка линија романа тиче се градског топонима из наслова, који не представља само додирну тачку између старог и новог Беча, вишег и нижег грађанства, већ и место сусрета и укрштаја људских судбина, чиме се читава романескна конструкција на импресиван начин метафизички надсвођује. Од посебне је важности чињеница да се описи степеништа Штрудлхоф не налазе на уобичајеним семантички повлашћеним местима у роману, већ онде где се дискретно и готово случајно, као што сусрети на градском степеништу могу бити случајни, преламају судбине ликова, а да ти ликови тога у том часу и нису до краја свесни: „(...) Но овако, како су ствари стајале сада, Мелцер се вјеројатно приближио Ренеову односу према томе мјесту. Па ако баш у тим стубама и терасасто уздигнутим рампама у благом успону и није видио позорницу живота, дубина властита, макар и тако скромна и неважна постојања, нашега је Мелцера овдје већ некако дирала./ Проматрао је то дјело – јер таквим се учинило и његову једноставном духу – први пут с мало позорности, у себи се одвајајући од бесконачне ријеке пролазника који дневно газе по ономе што управо због тог разлога никада нису добро видјели. Израстало је или се заправо спуштало у облику раздиобе наглог и по природи безосјећајног и одсјечног пада терена, разлажући његово готово безначајан и пренагљен исказ у бројне дражесне заокрете, дуж којих поглед више није кратко клизио надоље, него је падао полако, попут јесенског листа, који се оклијевајући љуља у зраку. Овдје је постало више од изрецивога, односно постало је зорно видљивим да је сваки пут и свака стаза (тако и у нашем врту) више од споја двију тачака, од којих једну напуштамо да бисмо стигли до друге, него има властито биће и више од једног усмјерења које га тек означава, као изговор што може нестати још док по њему ходамо. Ондје горе, гдје десно загасито жута, појединачна, торњевима налик к плавоме небу подигнута рамена малене, дубоко у унутарњу шутњу утонуле палаче надвисује и за собом оставља висока, у границице разложена крошња дрвета на љетноме небу, ондје почиње силазак ка првој рампи, достојанствен, захваћајући у дрвећем обраслу падину, с плитким, а не стрмим, журним и напорним стубама. (...) И њега стубе воде, спуштајући се велебно, и увијек су ту, и никада се не

уморе говорећи нам да сваки пут има своје властито достојанство и да је он у сваком случају више од циља. Градитељ стуба извукао је комадић наших милијунских путева у велеграду и показао нам колико се достојанства и декора крије у свакоме метру. А када рампе равно и укосе напусте црту спуштања и укосе се протегну падином, није-чући сврховити кратак пад и све наше димњачарске љествје; када на тим наслаганим позорницама пут постане дикцијом, а човјек који је изгубио достојанство учини се управо присиљеним свој силазак ипак извести опширније унаточ свој нискости, тада се испуњава најдубља воља градитељства, а та је да суграђанима и потомцима укаже на јединственост свих њихових путева, цијелога живота. Та дуга, опширна фраза про-води се у каденцама – као присила скакућућим срдашцима и неспретним чизмама – све до доље, до одморишта, гдје се око наклапања и говоркања врела окупља густа љетна усамљеност, или посве доље до вазе и маске, која гледа у топлу, тиху улицу и једнако је несхватљива као да је жива, иако је од камена.“

У овом, по свим естетским параметрима магистралном одломку сажета је суштина Додерерове приповедачке уметности, али и његова наклоност према свом главном јунаку, која врхуни на крају романа Мелцеровом женидбом са лепом Теом Рокицер. Тај холивудски хепиенд, који са рафинираном иронијом подрива идеју о доживљеној самоспознаји, једнако као и у случају повести *Освећљени прозори*, може се тумачити и као ауторски самосвесно мешање високих и ниских књижевних жанрова, већ и као прихватање малограђанског укуса као културно релевантне и непорециве чињенице. Важно је напоменути, међутим, да у оба Додерерова дела овакви завршеци не делују усиљено и нападно, делом зато што су наговештени претходним догађајима, а још више непрестаним поигравањима и стално истицаном и упадљивом приповедном иронијом.

*Освећљени прозори*, као што је већ речено, јесу посве другачијег замаха и намере у односу на *Ширудлхофшиије* и могли би се укратко окарактерисати као студија слушаја. Главни јунак повести је тек пензионисани канцеларијски саветник Јулиус Цихал, човек који је, као и Мелцер, читав век провео живећи по једном утврђеном реду, да би потом, по одласку у пензију, доживео неку врсту „просветљења“ посматрањем осветљених прозора иза којих се пресвлаче и такорећи самопосматрају zgodне и привлачне суграђанке. Атмосфера новеле, прича о слатком пороку којем подлеже Цихал, као и срећан крај унеколико подсећају на Канетијеву *Заслејљеност*, али ту где се Канети препушта приповедном самозадовољству, које данашњем читалачком слуху нужно делује анахроно и досадно, Додерер је савршено наративно концентрисан, елегантан и богат без сувишних детаља. Развој Цихалове личности и његов „пад“ из егзистирања по правилима Службовне прагматике у живот подређен љупкој манији (безопасног) војерисања јесте истовремено и Додерерово „збогом“ епохи монархије. Цихал се на крају романа, као и Мелцер, жени симпатичном и телесно издашном малограђанком Розиком Оплатек, а суграђанке са друге стране улице остају недостижне и химеричне. Овим крајем се заправо наговештају завршне речи романа *Ширудлхофшиије*: „Сретан је, напротив, онај чија мјера властитих амбиција толико заостаје за вишим одлукама у том смислу, да онда природом ствари наступа значајан вишак задовољства.“

Утолико се чини да би Магрисову тезу о Додереровом опусу требало донекле нијансирати и кориговати. Привидно одсуство метаисторијске свести код Додерерових јунака не значи и одсуство те свести унутар Додерерових романескних целина. Тај привид је производ саме структуре романа: малограђани, наиме, и јесу малограђани управо због одсуства или закржљале метаисторијске свести, те би из тог разлога другачија структурна решења могла деловати уметнички неуверљиво. Било како било, појављивање ових Додерерових дела, синхроно у Хрватској и Србији после пола века од првог и јединог његовог превода на наш језик, може се сматрати малим књижевним празником. Који ће бити још већи када изађе и завршни део ове велике прозне трилогије. И треба се надати да се на то неће опет чекати пола века.