



СОЦИЈАЛНА ДИСТАНЦА, ИЗБЛИЗА

(Кристоф Хајн: *У вези са сиранцем*, превео с немачког Душан Николић, Радни сто, Београд, 2019)

*И само прејлашеносћ, савладана бесјомоћносћ
осћјаје мени, несхваћљива и неизбрисива.*

На почетку је сан. Тачније, с библијским призвуком који текст првом реченицом евоцира, призивајући (своје) Постање – у почетку беше сан. Сан о преласку на другу страну провалије. За међусобно готово идентичне „мушкарчине“, дисциплиноване, увежбане, снажне, озарене, који не гледају у дубину под собом, не проверавају стабилност руинираног моста, инстинктивно бирају паралелну греду, не оклевају, не замарају се, прелазак је једноставан и брз; за нараторку (Клаудију, како ћемо много касније сазнати) и њеног магловитог, безличног пратиоца, према чијој способности и моћи да је подржи и помогне јој не осећа поверење, као ни потребу за заједничким савладавањем препреке, пут преко моста остаје немогућ, али и без повратака. Мада, нико их и не прогони. Други самопоуздано, као један, само пројуре, остављајући их за собом, не примећујући их, тако изгубљене и недефинисане, недовршене.

Сан, за који нараторка и није сигурна да ли је сан, присећање или нека недокучива ментална слика, као што није сигурна ни у свој, а још мање у идентитет магловитог сапутника, налик је дефектном филму: прво је слика без тона, а онда се чује само тон, одјек који се завршава оним карактеристичним писком прекида, без слике. Још несинхронизована верзија или комад старе, већ оштећене, изгребане и „нечитљиве“ филмске траке? Све је упитно у овом кратком прологу, и идентитет нараторке и њена искреност и свест и природа представе. Хајнов текст захтева упитаност и неповерење, читање које такорећи врши притисак над њим да призна шта прећуткује или чега није свестан.

Детаљи сањаног предела и кључни елеменат сна, руинирани мост, појавиће се и касније у приповести, као део нараторкиног сећања на један, за везу о којој приповеда пресудан дан тј. излет, али и као део сећања на кошмарни полусан у који је запала под анестезијом током абортуса – с обзиром на то да је у тој очито ранијој визији у истом пределу сама, при чему и не покушава да пређе непоуздани мост, већ се и од саме помисли на прелазак скрива у трави под дрвећем испред моста, читатељка, већ добро упозната с Клаудијиним светоназором, увиђа да уводна секвенца представља осујећену, иако неартикулисану наду у могућност преласка преко егзистенцијалне провалије чије постојање нараторка упорно пориче или покушава да прикрије.

После сна следи лековити заборав и „савладана беспомоћност“, а онда креће радња ове новеле, како је у оригиналу текст жанровски одређен, да би се одмах изазвало

очекивање сведености приповедања на најбитније детаље и неки изузetan doгађај који ће радњу преокренути у неслућеном, непредвидивом правцу. А странац, био пријатељ или непријатељ, зна се, почиње сахраном – насловна алузија на Камијево дело („странац пријатељ“ био би дослован превод наслова Хајнове новеле) врло је интенционална и наставља се уз помоћ мотива и тема које читаоца лако могу подсетити на *Сџиранца* (море/купање љубавника у мору, потпуно бесмислена и сасвим случајна смрт, немотивисани поступци или одлуке итд.), иако их Хајн прерађује у значајној мери, смештајући их у некадашњу Источну Немачку на почетку осамдесетих година двадесетог века, изнова постављајући питање егзистенцијалне (не)припадности свету и њеног психолошког, етичког и социјалног контекста. Најочитија веза са *Сџиранцем* јесте тон приповедања односно емотивни однос особе која приповеда према сопственој причи и ликовима/људима који у њој учествују. Клаудија углавном говори хладно и суздржано, прецизно и јасно, фотографски (а фотографисање је њен хоби) региструјући (као Мерсо) детаље амбијената, простора у којима борави или се кроз њих креће, ређе физичких карактеристика људи које спомиње, а чешће њихове гардеробе и њихових гестова и реплика. Лаконска запажања, избегавање и пригушивање сопствених емоција, нарочито оних снажнијих, какве изазивају изненадне несреће, понижења и затеченост у ситуацијама које се не могу контролисати, равнодушно представљање хронолошког следа поступака и радњи, асимилација туђих речи у сопствени суздржан и одсечан начин изражавања и стално претварање управног у неуправни говор, тј. имплицитно одузимање другима права на сопствену реч, кратки, често цинични иако луцидни, учени и елоквентни, готово страствени коментари о браку, цивилизацијској улози потискивања нагона и осећања, неуништивим иако непризнатим патријархалним обрасцима доминације и моћи, коментари кроз које такорећи одзивања нешто неизречено или недоречено, неки свепожимајући а неименљив страх, којима се покрива или зауставља сваки налет јаче емоције или емотивне реакције на дешавања и догађаје, као и сваки наговештај самопреиспитивања, експлицитно одбијање интроспекције и самоспознаје, као и емпатије, саосећања, па и солидарности, те кључне номиналне вредности идеологије социјализма, дисонанце и контрадикције, било између изјава, било између изјаве и тона којим је изречена, а што Клаудијин начин приповедања/исповедања тежи да изглади и прикрије, мада у томе не успева сасвим и до краја – све то Клаудију чини интригантном и провокативном, можда и иритантном, очито непоузданом нараторком, којој би читаоци психолози (психоаналитичари или психијатри) вероватно (о)лако поставили дијагнозу.

При том само приповедање, ако би и могло да се одреди као терапијско или исцелитељско, као специфичан начин и облик (непризнатог) туговања за преминулим (јер приповест и обухвата, уз повремене ретроспекције, тј. Клаудијина асоцијативна или одбрамбена и сећања кроз разговоре са Хенријем, само једну годину њеног живота током које је била с њим у вези, а судећи по епилошком, 13. поглављу, одвија се у првих шест месеци након Хенријеве смрти, паралелно с процесом „консолидације“ психичке стабилности и нарушене рутине) не тежи самоспознаји и суочавању са собом и сопственим страховима. Напротив, та приповест тежи томе да репарира и учврсти оклоп апатичног, рутинског и пасивног задовољства на којем је веза с Хенријем направила

пукотине: нада у блискост, жеља за препуштањем, припадањем и заштићеношћу и сличне емоције, које Клаудија сматра инфантилним, јер је наводе да као беспомоћно дете призива мајку, према којој је иначе сасвим хладна и готово пуна презира, оштећују и нагризају њену маску самодовољности, самоконтроле и испуњености. У више наврата, Клаудија се имплицитно идентификује с националним митским јунаком Зигфридом (*Siegfried* иначе значи извојевати мир, мада је у Клаудијином случају реч о једном себичном, искључиво приватном миру) – када изненада одлучи да после четврт века први пут посети место Г., где је одрасла, она је као под чаробним плаштом, невидљива (непрепозната) а свевидећа; на крају приповести, она је, како сама каже, окупана змајевом крвљу – а *Змајева крв* је и алтернативни наслов овог дела, под којим је објављено у некадашњој Западној Немачкој – нерањива, јер за разлику од „правог“ Зигфрида није дозволила да јој лист падне на раме и тако створи једино повредиво место на телу. Неучествовање, један војеристички, наизглед дијагностичарски, али само на манифестне симптоме усмерен, емотивно незаинтересован и, у суштини безобзиран однос према свету, друштву и људима, као и неповредивост, у њеном случају емоционална, јесу, дакле, „херојске“ и идеалне, пожељне особине савремене жене односно савремености која гаји култ независности и моћи, искључиво неповерење у људе, за коју су породичне везе излишни терет, сваки контакт с људима напет, сумњичав и налик преживљавању у опасним околностима, пријатељи заменљиви и подношљиви у мери у којој не оптерећују својим проблемима и не увлаче у своје породичне и интимне приче.

Читалац/читатељка ипак не може а да се не пита колико је, и да ли је уопште искрена ова разведена четрдесетогодишња лекарка, фото-аматерка која неуморно фотографише крајолике, ненасељене или напуштене пределе и руине, хватајући и замрзавајући рад времена у свету без људи и историје; не може а да не осети потребу да је тумачи или, имајући у виду и њене коментаре и анегдоте у вези са психијатријом и психоанализом, препозна неки психолошки поремећај, комплекс, непрерађену трауму, јер би „нормалност“ њеног понашања била сувише узнемирујућа, неиздржива, тј. признање потпуне отуђености од људи и друштвено-политичког окружења као „здравља“ и прихваћене норме. Отуда изазов да се у детаљима, понекад једва приметним, а понекад наглим и изразитим исклизнућима, дисоцијацијама и променама тона и расположења, у нападима раздражљивости коју Клаудија жели да сведе на физиолошке узроке, на умор и телесну исцрпљеност, у размимоилажењу реченог и учињеног, трага за објашњењима и дубљим узроцима Клаудијиних необјашњених и немотивисаних поступака или одлука, њеног препуштања или нереаговања, сузбијања или отупљивања (уз помоћ таблета за смирење, алкохола или телевизијског програма) очекиваних реакција на поступке и понашања која је повређују, растужују, узнемирују, вређају или сведе на објекат, њене суздржаности и самоприсиле на индиферентност, контролисану рутину, физичку и емотивну дистанцу од чланова уже породице, колега, суседа, познаника, пацијената, друштвених ритуала, чију апсурдну конвенционалност непрестано огољава, на изолованост у свету чије димензије и карактеристике симболизује њен самачки стан, гарсоњера у „транзитној“ згради за самце – крајње рационално, врло прагматично и искључиво функционално обликовање приватног животног простора као

простора без могућих варијација, простора у којем између комфора и конформности/ конформизма нема разлике.

Тумачење поступака и навика и уопштавање појединачних искустава честа су одбрамбена и средства сузбијања емоција и реакција у Клаудијиној приповести. Међу таквим потенцијално антрополошким и социолошким коментарима истиче се један типично лекарски, заснован на драстичној разлици између телесне спољашности и унутрашњости: иако је срце, док год је невидљиво и сакривено дубоко у телу, орган који традиционално симболизује и асоцира узвишена и племенита, тј. најхуманија осећања, поглед на огољено срце изазива неизмерно гађење; стога треба остати на привлачној и пријатној површини, не раскривати је и не „копати“. Другим речима, Клаудија је и експлицитно на репресивној, односно на страни која свесно игнорише затомљеност истине испод наслага заштитних (идеолошких) конструкција и психосоцијалних механизма одбране од узнемирујућих (само)спознаја. Она читаоца наводи да њен не-идентитет (каже да не зна и не жели да зна ко је она заправо), њено понашање и доживљаје тумачи психоаналитички; критикујући или исмевајући психоаналитичке увиде и ефекте „моде“ деструктивне и дисфункционалне, смртоносне и слабиће самоанализе, она психоанализу читаоцима такорећи подмеће као интерпретативни оквир свог живота.

Из тог осећаја подметања згодног објашњења потиче и читалачка сумња у потпуност и довољност извештаја о неколико трауматичних искустава из њеног детињства, од уласка руског тенка у град (јун 1953, дакле), што постаје табу тема и модел ћутања/ прећуткивања који се намеће као пожељан, преко упорних притисака које родитељи и наставници врше не би ли је, на крају ипак успешно, одвратили од изузетне блискости са другарицом из политички неподобне односно породице верника и емиграната на запад, до сазнања да је драги стриц из потпуно неразумљивих разлога (можда из превеликог страха) био сарадник нациста, због чега га се Клаудијини родитељи, у новом друштвеном поретку и држави која такве прогони и кажњава, одричу. Детињство којег се Клаудија, за разлику од својих родитеља, присећа као несрећног и застрашујућег – а присећање провоцира наизглед потпуно немотивисана, нагла одлука да посети место Г., у којем је живела до поласка у средњу школу, да на лицу места провери своје успомене и (не)могућност ретроспективног и ретроактивног утицаја на прошлост и памћење – обележили су различити облици прећутаног насиља; поред споменутог, ту је и наставник физичког који ученице „челичи“ понижењем, вербалним иживљавањем и сексуалним узнемиравањем и који учествује у ономе што бисмо данас назвали вршњачким насиљем, ту је понижавање сваког ко „штричи“ и ко се не повинује идеолошким узусима, у чему ће и сама Клаудија учествовати, при чему ће јој једна од жртава бити управо доскора најбоља, никада непрежаљена, глупо изгубљена, због оданости религији депривилегована и дискриминисана пријатељица, ту је окружење које ствара константну нелагоду и не успева или не жели да буде подршка у процесу сазревања и емоционалног развоја: као што јој мајка својим васпитним методама улива гађење према сексу(алности), тако јој вршњаци одузимају право на искупљење кроз осећај кривице јер се с њим не уклапа и у њему виде лицемерје и пуко разметање другошћу. С друге стране, Клаудија као да није успела да досегне размере и снагу самоконтроле

коју је њеној генерацији наметала она претходна, оличена како у наставнику физичког из сећања, тако и у очинској фигури Клаудијиног шефа, начелника клинике, као представника надменог самопоуздања, стамености и уравнотежености, које Клаудију фасцинирају, а чије су наличје мање или више прикривени презир према слабима, немоћнима, зависним, жртвама, нетрпељивост према несигурности, самосажаљењу, неодлучности.

Фигуре наставника физичког и начелника клинике служе и томе да се Клаудијино искуство и Клаудијине опсесије представе из перспективе међугенерациских односа: по начелнику, Клаудијина генерација није довољно истрајно и предано „тренирала“, па није ни савладала (само)дисциплину; сећање на болне падове током часова физичког васпитања једини је случај када сама Клаудија успоставља везу између приватног и друштвено-политичког, када свом доживљају придаје генерацијску репрезентативност, у исти мах се и дистанцирајући од тог увида, мада, парадоксално, негацију односно своју необјективност, преувеличавање и одсуство шире перспективе приписује управо том истом искуству, истој слици тела палог на струњачу. Та немогућност да се младалачка искуства заиста асимилују, прераде, превазиђу, да се садашњост и прошлост смислено повежу, да се и на личном и на ширем друштвено-идеолошком плану успостави континуитет и у садашњости препознају ефекти и последице, од Клаудије чини старозаветну Лоту, која је изгубила или никада и није стекла поверење у обећану бољу и праведнију будућност из које су сва зла просто искорењена и која се, стога, никада заиста и није одвојила од прошлости: „Нема повратка, нема путовања у родно место. Иза нас су градови у пламену, а повратница, погледа упртог у прошлост, окаменила се и претворила у стуб соли.“ Ограђивање, негирање и прећуткивање, потпуна приватизација разочаравајуће прошлости и наведених траума, које се не могу једноставно уништити/поништити, као Содоме и Гомора, „божанском“ одлуком и интервенцијом, води својеврсној парализи и летаргији, апатичној навици да се пред насиљем и репресијом затварају очи (и отвара прозор, јер је у соби загушљиво), да се примају без отпора, поричу и ниподаштавају њихов значај и њихове психичке и друштвене последице: „Све је у реду. Нема разлога да вриштим... Ништа се није десило.“

А дешава се стално: дефанзивни и индолентан однос према свету и друштву, какав Клаудија из своје ипак привилеговане друштвене позиције заговара, заправо подразумева самопорицање кроз привидно или спољашње самопотврђивање. Тако се Клаудијини абортуси, које она представља као чин крајње индивидуалне слободе и из феминистичког угла тумачи као део еманципације и ослобађања женског тела и женске судбине од мушке контроле и воље, показују као још један вид предупредивања (медицинске превенције) било којег облика несебичне и безусловне љубави према другом бићу, уз свесну компензацију родитељства (мајчинства) фотографисањем и развијањем фотографија.

У Клаудијиној садашњости сви ти облици непризнатог насиља, укључујући и насиље над присношћу с другим и искреношћу већ су, дакле, потпуно нормализовани и прихваћени као саморазумљиви: сви Клаудијини познаници, колеге и скоро-па-пријатељи живе у накарадним односима; жене варају мужеве и обрнуто, мужеве силују сопствене супруге, па се за то искупљују прекомерном куповином и поклонима, или

их понижавају и вербално муче до крајњих граница, а оне у томе саучествују; и сама Клаудија је, како тек наговештава (прикрива), више пута поднела силовање; њена рођена сестра напушта свог оданог мужа млакоњу да би се удала за бившег мужа своје сестре; неки самозвани контролори јавног реда и мира повремено се појављују да сумњичаво нотирају необична понашања и физиономије; на крају, и сам Хенри, мушкарац који је просто ушао у њен стан, кревет и живот, иако га Клаудија није ни звала ни желела, прихвативши га, ипак, као пријатног, као Зомера (*Sommer* – лето) који уноси ведрину, ноншалантност, необавезно и необавезујуће узбуђење и дух авантуризма, виталистичке зависности од животних опасности (Хенри увек вози бесомучно, јер се само док вози осећа живим, па их више пута доводи до ивице смртоносних судара), ожењен је, али са својом породицом не живи, иако се, наводно због деце, и не разводи. Излет у подивљалу околину напуштене и руиниране воденице, током којег јој Хенри саопштава да треба да посети супругу и децу, чије постојање није ни слутила, као ни своју тривијалну улогу швалерке, описан је, уз помоћ дискретних алузија на рајски врт, као поновни пад.

Чак и када није реч о познаницима већ о случајним пролазницима и сусретима током њених и Хенријевих излета или шетњи, једно већ рутинско и блазирано иживљавање, нарочито омладине (због чега ће, а не због луде вожње, Хенри на крају и дословно и симболички страдати) стално искрсава као доминантно обележје свакодневице и света приказаног из Клаудијине перспективе и у оквирима њеног личног искуства. Кључна сцена дата је у склопу једине епизоде која одступа од хронолошког редоследа приповедања о Клаудијиној и Хенријевој вези: поводом Хенријевог доласка у службу хитне помоћи у време једног од Клаудијиних дежурстава, Клаудија се присећа његове претходне посете њеном радном месту, када је желео да са њом иде на терен, па су се затекли у клубу у којем је избила туча, пуном „мортус“ пијаних младића који бесловесно зуре у девојке на плесном подијуму; за разлику од полицајаца, по којима младићи долазе просто да би се опили, Хенри сматра да је опијање до бесвести манифестација чекања: „...они чекају да се нешто деси. Надају се да ће се нешто догодити. Било шта, можда живот.“ Хенри чекање и досаду као дуготрајно, такорећи патолошко а не привремено духовно стање често „дијагностикује“; агресивност и разни облици иживљавања јесу, дакле, симптоми досаде, чекања на живот или живота чекања, живота који је остао без смислотворних циљева и оквира: „Нешто се ипак мора догодити. Ја живим, али чему. Неслана шала да моје постојање на овом свету мора имати неку поенту. Дакле, чекам“, каже, попут каквог „књишког“ романтичарског јунака недокучив и импулсиван Хенри на првом, нежељеном састанку с Клаудијом, обзнањујући одбијање да живот веже за било шта изван самог и то непосредног живота, раскидање везе између живота и порекла (он сећање одбија као антивиталистичко), између садашњости и сваке, било какве прошлости, посвећеност интензитету животног елана и чулних утисака, што је примамљиво наличје, а не супротност, оне поспаности коју Клаудија у тој ситуацији осећа и манифестује својим пристанком на однос и везу с Хенријем. Клаудијине касније реакције на Хенријеве речи или поступке показују да је пристанак на везу без везивања, на однос који се с временом неће продубљивати и водити отварању, већ ће остати на интересантној, варљивој и заводљивој површини

– самообмана или лаж. Слика њене перспективе на тај однос, на ту наводно „једноставну жељу“, сувише је поетична, тј. метафорична и сугестивна и сувише меланхолична, да би одговарала једноставној и површној, само телесној жељи: „Чезња као нит која натопљена осећањима плете паукову мрежу над земљом између нас. О коју самоћа качи своје жртве, лепи их, разапиње.“

Упркос томе што се представља као потпуно аполитична – не само што не прати актуелна политичка дешавања, већ у новинама, које, ипак, редовно купује, чита само огласе, и то као својеврсни друштвени роман, што, осим што сугерише атомизацију и дезинтеграцију друштва, опет противречи њеној експлицитној незаинтересованости за свет који је изван оквира њеног приватног живота – и упркос томе што се друштвено-политичка ситуација кроз њену приповест једва назире (и то само кроз своје ефекте у свакодневици обичних људи: контрацептивна спирала се, на пример, у Источној Немачкој набавља преко везе и доступна је само изабраним лекарима), невидљива политичка димензија Клаудијине наизглед сасвим личне приче и егзистенцијално-психолошке драме која се у њој изводи заправо је у првом плану. Хајнова наративна стратегија, на коју је, највероватније, утицала и жеља да се избегне тадашња цензура, врло ефектно указује на комплексне, једва ухватљиве и готово непрозирне, тешко разумљиве односе и начине међусобног стапања приватног и јавног, личног и политичког, индивидуалног и друштвеног, психологије и идеологије. Другим речима, то што се, упркос свом лекарском позиву и супротно лекарској пракси, Клаудија упорно држи, али и крије иза манифестних симптома, читалац може и треба да доживи као симптом „заразе“ идеологијом игнорисања, порицања, негирања, прекривања, потискивања и прећуткивања свега што се складно не уклапа или ремети и доводи у питање добар изглед моћи, успеха, здравља и задовољства. То што на крају, као доказе своје остварености и благостања, набраја изванредне услуге које су јој на располагању (месара, кројачицу и фризерку), изглед свог стана и своје коже и свој професионални статус, звучи као горка, чак очајничка пародија себичног хипериндивидуализма, материјализма и конзумеризма, које, као средства преживљавања, индукује пасивно саучесништво у прогресивном (само)отуђењу и онемогућавању контакта, узајамног разумевања и дијалога с другим.

„Једини објекат, и даље вредан уметности, јесте оно асоцијално – изопштени човек. [...] Једина естетика која нешто вреди је ужас, мера целокупне уметности јесте врисак који одзвања. Морам да постанемо асоцијални да бисмо препознали шта смо, одакле долазимо и куда идемо“, каже анонимни пијани сликар на једној забави, повезујући уметника с воајером, а уметност с анархијом, с „бичевањем“ друштва. Притом, сликар очекује неслагање и оспоравање, али окупљени остају неми и индиферентни, што у њему изазива бес. У време објављивања, Хајнов „врисак“ који и те како одзвања и после четрдесет година и ван контекста ишчезле државе и њеног друштвеног уређења, није прошао без негодовања и критичког отпора. Прихватање Клаудијиних изговора, траума из детињства и ране младости као јединих и искључиво психолошких узрока њене садашње самонаметнуте нетрпељивости према људима уопште, њене егоцентричности и несолидарности, чини њен лик скоро неуверљивим. Међутим, цитирани, такорећи успутни манифест читање упућује у другачијем правцу: Клаудија и њена прича

јесу Хајново средство десоцијализације с циљем препознавања (не)могућности и начина опстанка у друштву узајамног неповерења и беспомоћног, фаталистичког пристајања на неразрешивост конфликта и неспоразума. Клаудија своју причу затвара, ограђује речју „Крај“: ништа се више неће и не може десити, ништа се више не може заиста променити, будућност је само механичко понављање већ доживљеног/преживљеног – туда се иде, показује Хајн, када се безимени страх укорени и постане непрепознат основ живота преплашеног појединца коме дистанцирање и изолација постају једина замислива и могућа стратегија отпора и опстанка.