



Violeta Stojmenović

## SOCIJALNA DISTANCA, IZBLIZA

**(Kristof Hajn: *U vezi sa strancem*, preveo s nemačkog Dušan Nikolić, Radni sto, Beograd, 2019)**

*I samo preplašenost, savladana bespomoćnost  
ostaje u meni, neshvatljiva i neizbrisiva.*

Na početku je san. Tačnije, s biblijskim prizvukom koji tekst prvom rečenicom evocira, prizivajući (svoje) Postanje – u početku beše san. San o prelasku na drugu stranu provalije. Za međusobno gotovo identične „muškarčine“, disciplinovane, uvežbane, snažne, ozarene, koji ne gledaju u dubinu pod sobom, ne proveravaju stabilnost ruiniranog mosta, instinktivno biraju paralelnu gredu, ne oklevaju, ne zamaraju se, prelazak je jednostavan i brz; za naratorku (Klaudiju, kako ćemo mnogo kasnije saznati) i njenog maglovitog, bezličnog pratioca, prema čijoj sposobnosti i moći da je podrži i pomogne joj ne oseća poverenje, kao ni potrebu za zajedničkim savladavanjem prepreke, put preko mosta ostaje nemoguć, ali i bez povrataka. Mada, niko ih i ne progoni. Drugi samopouzđano, kao jedan, samo projure, ostavljajući ih za sobom, ne primećujući ih, tako izgubljene i nedefinisane, nedovršene.

San, za koji naratorka i nije sigurna da li je san, prisećanje ili neka nedokučiva mentalna slika, kao što nije sigurna ni u svoj, a još manje u identitet maglovitog saputnika, nalik je defektnom filmu: prvo je slika bez tona, a onda se čuje samo ton, odjek koji se završava onim karakterističnim piskom prekida, bez slike. Još nesinhronizovana verzija ili komad stare, već oštećene, izgrebane i „nečitljive“ filmske trake? Sve je upitno u ovom kratkom prologu, i identitet naratorke i njena iskrenost i svest i priroda predstave. Hajnov tekst zahleva upitanost i nepoverenje, čitanje koje takoreći vrši pritisak nad njim da prizna šta prećutkuje ili čega nije svestan.

Detalji sanjanog predela i ključni elemenat sna, ruinirani most, pojaviće se i kasnije u pripovesti, kao deo naratorčinog sećanja na jedan, za vezu o kojoj pripoveda presudan dan tj. izlet, ali i kao deo sećanja na košmarni polusan u koji je zapala pod anestezijom tokom abortusa – s obzirom na to da je u toj očito ranijoj viziji u istom predelu sama, pri čemu i ne pokušava da pređe nepouzđani most, već se i od same pomisli na prelazak skriva u travi pod drvećem ispred mosta, čitateljka, već dobro upoznata s Klaudijinim svetonazorom, uviđa da uvodna sekvenca predstavlja osujećenu, iako neartikulisanu nadu u mogućnost prelaska preko egzistencijalne provalije čije postojanje naratorka uporno poriče ili pokušava da prikrije.

Posle sna sledi lekoviti zaborav i „savladana bespomoćnost“, a onda kreće radnja ove novele, kako je u originalu tekst žanrovski određen, da bi se odmah izazvalo očekivanje svedenosti pripovedanja na najbitnije detalje i neki izuzetan događaj koji će radnju preokrenuti u neslućenom, nepredvidivom pravcu. A stranac, bio prijatelj ili neprijatelj, zna se, počinje sahranom – naslovna aluzija na Kamijevo delo („stranac prijatelj“ bio bi doslovan prevod naslova Hajnove novele) vrlo je intencionalna i nastavlja se uz pomoć motiva i tema koje čitaoca lako mogu podsetiti na *Stranca* (more/kupanje ljubavnika u moru, potpuno besmislena i sasvim slučajna smrt, nemotivisani postupci ili odluke itd.), iako ih Hajn preporučuje u značajnoj meri, smeštajući ih u nekadašnju Istočnu Nemačku na početku osamdesetih godina dvadesetog veka, iznova postavljajući pitanje egzistencijalne (ne)pripadnosti svetu i njenog psihološkog, etičkog i socijalnog konteksta. Najočitiya veza sa *Strancem* jeste ton pripovedanja odnosno emotivni odnos osobe koja pripoveda prema sopstvenoj priči i likovima/ljudima koji u njoj učestvuju. Klaudija uglavnom govori hladno i suzdržano, precizno i jasno, fotografski (a fotografisanje je njen hobi) registrujući (kao Merso) detalje ambijenata, prostorâ u kojima boravi ili se kroz njih kreće, ređe fizičkih karakteristika ljudi koje spominje, a češće njihove garderobe i njihovih gestova i replika. Lakonska zapažanja, izbegavanje i prigušivanje sopstvenih emocija, naročito onih snažnijih, kakve izazivaju iznenadne nesreće, poniženja i zatečenost u situacijama koje se ne mogu kontrolisati, ravnodušno predstavljanje hronološkog sleda postupaka i radnji, asimilacija tuđih reči u sopstveni suzdržan i odsečan način izražavanja i stalno pretvaranje upravnog u nepravni govor, tj. implicitno oduzimanje drugima prava na sopstvenu reč, kratki, često cinični iako lucidni, učeni i elokventni, gotovo strastveni komentari o braku, civilizacijskoj ulozi potiskivanja nagona i osećanja, neuništivim iako nepriznatim patrijarhalnim obrascima dominacije i moći, komentari kroz koje takoreći odzvanja nešto neizrečeno ili nedorečeno, neki sveprožimajući a neimenljiv strah, kojima se pokriva ili zaustavlja svaki nalet jače emocije ili emotivne reakcije na dešavanja i događaje, kao i svaki nagoveštaj samopreispitivanja, eksplicitno odbijanje introspekcije i samospoznaje, kao i empatije, saosećanja, pa i solidarnosti, te ključne nominalne vrednosti ideologije socijalizma, disonance i kontradikcije, bilo između izjava, bilo između izjave i tona kojim je izrečena, a što Klaudijin način pripovedanja/ispovedanja teži da izgladi i prikrije, mada u tome ne uspeva sasvim i do kraja – sve to Klaudiju čini intrigantnom i provokativnom, možda i iritantnom, očito nepouzdanom naratorom, kojoj bi čitaoci psiholozi (psihanalitičari ili psihijatri) verovatno (o)lako postavili dijagnozu.

Pri tom samo pripovedanje, ako bi i moglo da se odredi kao terapijsko ili isceliteljsko, kao specifičan način i oblik (nepriznatog) tugovanja za preminulim (jer pripovest i obuhvata, uz povremene retrospekcije, tj. Klaudijina asocijativna ili odbrambena i sećanja kroz razgovore sa Henrijem, samo jednu godinu njenog života tokom koje je bila s njim u vezi, a sudeći po epiloškom, 13. poglavlju, odvija se u prvih šest meseci nakon Henrijeve smrti, paralelno s procesom „konsolidacije“ psihičke stabilnosti i narušene rutine) ne teži samo-

spoznaji i suočavanju sa sobom i sopstvenim strahovima. Naprotiv, ta pripovest teži tome da reparira i učvrsti oklop apatičnog, rutinskog i pasivnog zadovoljstva na kojem je veza s Henrijem napravila pukotine: nada u bliskost, želja za prepuštanjem, pripadanjem i zaštitećenošću i slične emocije, koje Klaudija smatra infantilnim, jer je navode da kao bespomoćno dete priziva majku, prema kojoj je inače sasvim hladna i gotovo puna prezira, oštećuju i nagrizaju njenu masku samodovoljnosti, samokontrole i ispunjenosti. U više navrata, Klaudija se implicitno identifikuje s nacionalnim mitskim junakom Zigfridom (*Siegfried* inače znači izvojevati mir, mada je u Klaudijinom slučaju reč o jednom sebičnom, isključivo privatnom miru) – kada iznenada odluči da posle četvrt veka prvi put poseti mesto G., gde je odrasla, ona je kao pod čarobnim plaštom, nevidljiva (neprepoznata) a svevideća; na kraju pripovesti, ona je, kako sama kaže, okupana zmajevom krvlju – a *Zmajeva krv* je i alternativni naslov ovog dela, pod kojim je objavljeno u nekadašnjoj Zapadnoj Nemačkoj – neranjiva, jer za razliku od „pravog“ Zigfrida nije dozvolila da joj list padne na rame i tako stvori jedino povredivo mesto na telu. Neučestvovanje, jedan voajeristički, naizgled dijagnostičarski, ali samo na manifestne simptome usmeren, emotivno nezainteresovan i, u suštini bezobziran odnos prema svetu, društvu i ljudima, kao i nepovredivost, u njenom slučaju emocionalna, jesu, dakle, „herojske“ i idealne, poželjne osobine savremene žene odnosno savremenosti koja gaji kult nezavisnosti i moći, isključivo nepoverenje u ljude, za koju su porodične veze izlišni teret, svaki kontakt s ljudima napet, sumnjičav i nalik preživljavanju u opasnim okolnostima, prijatelji zamenljivi i podnošljivi u meri u kojoj ne opterećuju svojim problemima i ne uvlače u svoje porodične i intimne priče.

Čitalac/čitateljka ipak ne može a da se ne pita koliko je, i da li je uopšte iskrena ova razvedena četrdesetogodišnja lekarka, foto-amaterka koja neumorno fotografiše krajolike, nenaseljene ili napuštene predele i ruine, hvatajući i zamrzavajući rad vremena u svetu bez ljudi i istorije; ne može a da ne oseti potrebu da je tumači ili, imajući u vidu i njene komentare i anegdote u vezi sa psihijatrijom i psihoanalizom, prepozna neki psihološki poremećaj, kompleks, neprerađenu traumu, jer bi „normalnost“ njenog ponašanja bila suviše uznemirujuća, neizdrživa, tj. priznanje potpune otuđenosti od ljudi i društveno-političkog okruženja kao „zdravlja“ i prihvaćene norme. Otuda izazov da se u detaljima, ponekad jedva приметnim, a ponekad naglim i izrazitim iskliznućima, disocijacijama i promenama tona i raspoloženja, u napadima razdražljivosti koju Klaudija želi da svede na fiziološke uzroke, na umor i telesnu iscrpljenost, u razmimoilaženju rečenog i učinjenog, traga za objašnjenjima i dubljim uzrocima Klaudijinih neobjašnjenih i nemotivisanih postupaka ili odluka, njenog prepuštanja ili nereagovanja, suzbijanja ili otupljivanja (uz pomoć tableta za smirenje, alkohola ili televizijskog programa) očekivanih reakcija na postupke i ponašanja koja je povređuju, rastužuju, uznemiruju, vređaju ili svode na objekat, njene suzdržanosti i samoprisile na indiferentnost, kontrolisanu rutinu, fizičku i emotivnu distancu od članova uže porodice, kolega, suseda, poznanika, pacijenata, društvenih rituala, čiju apsurdnu konvencionalnost neprestano ogoljava, na izolovanost u svetu čije dimenzije i karakteristike

simbolizuje njen samački stan, garsonjera u „tranzitnoj“ zgradi za samce – krajnje racionalno, vrlo pragmatično i isključivo funkcionalno oblikovanje privatnog životnog prostora kao prostora bez mogućih varijacija, prostora u kojem između komfora i konformnosti/konformizma nema razlike.

Tumačenje postupaka i navika i uopštavanje pojedinačnih iskustava česta su odbrambena i sredstva suzbijanja emocija i reakcija u Klaudijinoj pripovesti. Među takvim potencijalno antropološkim i sociološkim komentarima ističe se jedan tipično lekarski, zasnovan na drastičnoj razlici između telesne spoljašnosti i unutrašnjosti: iako je srce, dok god je nevidljivo i sakriveno duboko u telu, organ koji tradicionalno simbolizuje i asociira uzvišena i plemenita, tj. najhumanija osećanja, pogled na ogoljeno srce izaziva neizmerno gađenje; stoga treba ostati na privlačnoj i prijatnoj površini, ne raskrivati je i ne „kopati“. Drugim rečima, Klaudija je i eksplicitno na represivnoj, odnosno na strani koja svesno ignoriše zatumljenost istine ispod naslaga zaštitnih (ideoloških) konstrukcija i psihosocijalnih mehanizama odbrane od uznemirujućih (samo)spoznaja. Ona čitaoca navodi da njen ne-identitet (kaže da ne zna i ne želi da zna ko je ona zapravo), njeno ponašanje i doživljava tumači psihoanalitički; kritikujući ili ismevajući psihoanalitičke uvide i efekte „mode“ destruktivne i disfunkcionalne, smrtonosne i slabičke samoanalize, ona psihoanalizu čitaocima takoreći podmeće kao interpretativni okvir svog života.

Iz tog osećaja podmetanja zgodnog objašnjenja potiče i čitalačka sumnja u potpunost i dovoljnost izveštaja o nekoliko traumatičnih iskustava iz njenog detinjstva, od ulaska ruskog tenka u grad (jun 1953, dakle), što postaje tabu tema i model ćutanja/prećutkivanja koji se nameće kao poželjan, preko upornih pritisaka koje roditelji i nastavnici vrše ne bi li je, na kraju ipak uspešno, odvratili od izuzetne bliskosti sa drugaricom iz politički nepodobne odnosno porodice vernika i emigranata na zapad, do saznanja da je dragi stric iz potpuno nerazumljivih razloga (možda iz prevelikog straha) bio saradnik nacista, zbog čega ga se Klaudijini roditelji, u novom društvenom poretku i državi koja takve progoni i kažnjava, odriču. Detinjstvo kojeg se Klaudija, za razliku od svojih roditelja, priseća kao nesrećnog i zastrašujućeg – a prisećanje provocira naizgled potpuno nemotivisana, nagla odluka da poseti mesto G., u kojem je živela do polaska u srednju školu, da na licu mesta proveri svoje uspomene i (ne)mogućnost retrospektivnog i retroaktivnog uticaja na prošlost i pamćenje – obeležili su različiti oblici prećutanog nasilja; pored spomenutog, tu je i nastavnik fizičkog koji učenice „čeliči“ poniženjem, verbalnim izivljavanjem i seksualnim uznemiravanjem i koji učestvuje u onome što bismo danas nazvali vršnjačkim nasiljem, tu je ponižavanje svakog ko „štrči“ i ko se ne povinuje ideološkim uzusima, u čemu će i sama Klaudija učestvovati, pri čemu će joj jedna od žrtava biti upravo doskora najbolja, nikada neprežaljena, glupo izgubljena, zbog odanosti religiji deprivilegovana i diskriminisana prijateljica, tu je okruženje koje stvara konstantnu nelagodu i ne uspeva ili ne želi da bude podrška u procesu sazrevanja i emocionalnog razvoja: kao što joj majka svojim vaspitnim metodama uliva gađenje prema seksu(alnosti), tako joj vršnjaci oduzimaju pravo na isku-

pljenje kroz osećaj krivice jer se s njim ne uklapa i u njemu vide licemerje i puko razmetanje drugošću. S druge strane, Klaudija kao da nije uspela da dosegne razmere i snagu samokontrole koju je njenoj generaciji nametala ona prethodna, oličena kako u nastavniku fizičkog iz sećanja, tako i u očinskoj figuri Klaudijinog šefa, načelnika klinike, kao predstavnika nadmenog samopouzdanja, stamenosti i uravnoteženosti, koje Klaudiju fasciniraju, a čije su naličje manje ili više prikriveni prezir prema slabima, nemoćnima, zavisnim, žrtvama, netrpeljivost prema nesigurnosti, samosažaljenju, neodlučnosti.

Figure nastavnika fizičkog i načelnika klinike služe i tome da se Klaudijino iskustvo i Klaudijine opsesije predstave iz perspektive međugeneracijskih odnosa: po načelniku, Klaudijina generacija nije dovoljno istrajno i predano „trenirala“, pa nije ni savladala (samo) disciplinu; sećanje na bolne padove tokom časova fizičkog vaspitanja jedini je slučaj kada sama Klaudija uspostavlja vezu između privatnog i društveno-političkog, kada svom doživljaju pridaje generacijsku reprezentativnost, u isti mah se i distancirajući od tog uvida, mada, paradoksalno, negaciju odnosno svoju neobjektivnost, preuveličavanje i odsustvo šire perspektive pripisuje upravo tom istom iskustvu, istoj slici tela palog na strunjaču. Ta nemogućnost da se mladalačka iskustva zaista asimiluju, prerade, prevaziđu, da se sadašnjost i prošlost smisleno povežu, da se i na ličnom i na širem društveno-ideološkom planu uspostavi kontinuitet i u sadašnjosti prepoznaju efekti i posledice, od Klaudije čini starozavetnu Lotu, koja je izgubila ili nikada i nije stekla poverenje u obećanu bolju i pravedniju budućnost iz koje su sva zla prosto iskorenjena i koja se, stoga, nikada zaista i nije odvojila od prošlosti: „Nema povratka, nema putovanja u rodno mesto. Iza nas su gradovi u plamenu, a povratnica, pogleda uprtog u prošlost, okamenila se i pretvorila u stub soli.“ Ograđivanje, negiranje i prećutkivanje, potpuna privatizacija razočaravajuće prošlosti i navedenih trauma, koje se ne mogu jednostavno uništiti/poništi, kao Sodoma i Gomora, „božanskom“ odlukom i intervencijom, vodi svojevrсноj paralizi i letargiji, apatičnoj navici da se pred nasiljem i represijom zatvaraju oči (i otvara prozor, jer je u sobi zagušljivo), da se primaju bez otpora, poriču i nipodaštavaju njihov značaj i njihove psihičke i društvene posledice: „Sve je u redu. Nema razloga da vrištim... Ništa se nije desilo.“

A dešava se stalno: defanzivni i indolentan odnos prema svetu i društvu, kakav Klaudija iz svoje ipak privilegovane društvene pozicije zagovara, zapravo podrazumeva samoporicanje kroz prividno ili spoljašnje samopotvrđivanje. Tako se Klaudijini abortusi, koje ona predstavlja kao čin krajnje individualne slobode i iz feminističkog ugla tumači kao deo emancipacije i oslobađanja ženskog tela i ženske sudbine od muške kontrole i volje, pokazuju kao još jedan vid predupređivanja (medicinske prevencije) bilo kojeg oblika nesebične i безусловne ljubavi prema drugom biću, uz svesnu kompenzaciju roditeljstva (majčinstva) fotografisanjem i razvijanjem fotografija.

U Klaudijinoj sadašnjosti svi ti oblici nepriznatog nasilja, uključujući i nasilje nad prisnošću s drugim i iskrenošću već su, dakle, potpuno normalizovani i prihvaćeni kao samorazumljivi: svi Klaudijini poznanici, kolege i skoro-pa-prijatelji žive u nakaradnim odnosima;

žene varaju muževe i obrnuto, muževi siluju sopstvene supruge, pa se za to iskupljuju prekomernom kupovinom i poklonima, ili ih ponižavaju i verbalno muče do krajnjih granica, a one u tome saučestvuju; i sama Klaudija je, kako tek nagoveštava (prikriiva), više puta podnela silovanje; njena rođena sestra napušta svog odanog muža mlakonju da bi se udala za bivšeg muža svoje sestre; neki samozvani kontrolori javnog reda i mira povremeno se pojavljuju da sumnjičavo notiraju neobična ponašanja i fizionomije; na kraju, i sam Henri, muškarac koji je prosto ušao u njen stan, krevet i život, iako ga Klaudija nije ni zvala ni želela, prihvativši ga, ipak, kao prijatnog, kao Zomera (*Sommer* – leto) koji unosi vedrinu, nonšalantnost, neobavezno i neobavezujuće uzbuđenje i duh avanturizma, vitalističke zavisnosti od životnih opasnosti (Henri uvek vozi besomučno, jer se samo dok vozi oseća živim, pa ih više puta dovodi do ivice smrtonosnih sudara), oženjen je, ali sa svojom porodicom ne živi, iako se, navodno zbog dece, i ne razvodi. Izlet u podivljalu okolinu napuštene i ruinirane vodenice, tokom kojeg joj Henri saopštava da treba da poseti suprugu i decu, čije postojanje nije ni slutila, kao ni svoju trivijalnu ulogu švalerke, opisan je, uz pomoć diskretnih aluzija na rajski vrt, kao ponovni pad.

Čak i kada nije reč o poznanicima već o slučajnim prolaznicima i susretima tokom njenih i Henrijevih izleta ili šetnji, jedno već rutinsko i blazirano izživljavanje, naročito omladine (zbog čega će, a ne zbog lude vožnje, Henri na kraju i doslovno i simbolički stradati) stalno iskrsava kao dominantno obeležje svakodnevice i sveta prikazanog iz Klaudijine perspektive i u okvirima njenog ličnog iskustva. Ključna scena data je u sklopu jedine epizode koja odstupa od hronološkog redosleda pripovedanja o Klaudijinoj i Henrijevoj vezi: povodom Henrijevog dolaska u službu hitne pomoći u vreme jednog od Kladijinih dežurstava, Klaudija se priseća njegove prethodne posete njenom radnom mestu, kada je želeo da sa njom ide na teren, pa su se zatekli u klubu u kojem je izbila tuča, punom „mortus“ pijanih mladića koji beslovesno zure u devojke na plesnom podijumu; za razliku od policajaca, po kojima mladići dolaze prosto da bi se opili, Henri smatra da je opijanje do besvesti manifestacija čekanja: „...oni čekaju da se nešto desi. Nadaju se da će se nešto dogoditi. Bilo šta, možda život.“ Henri čekanje i dosadu kao dugotrajno, takoreći patološko a ne privremeno duhovno stanje često „dijagnostikuje“; agresivnost i razni oblici izživljavanja jesu, dakle, simptomi dosade, čekanja na život ili života čekanja, života koji je ostao bez smislotvornih ciljeva i okvira: „Nešto se ipak mora dogoditi. Ja živim, ali čemu. Neslana šala da moje postojanje na ovom svetu mora imati neku poentu. Dakle, čekam“, kaže, poput kakvog „knjiškog“ romantičarskog junaka nedokučiv i impulsivan Henri na prvom, neželjenom sastanku s Klaudijom, obznanjujući odbijanje da život veže za bilo šta izvan samog i to neposrednog života, raskidanje veze između života i porekla (on sećanje odbija kao antivitalističko), između sadašnjosti i svake, bilo kakve prošlosti, posvećenost intenzitetu životnog elana i čulnih utisaka, što je primamljivo naličje, a ne suprotnost, one pospanosti koju Klaudija u toj situaciji oseća i manifestuje svojim pristankom na odnos i vezu s Henrijem. Klaudijine kasnije reakcije na Henrijeve reči ili postupke pokazuju da je pristanak na vezu bez veziva-

nja, na odnos koji se s vremenom neće produbljivati i voditi otvaranju, već će ostati na interesantnoj, varljivoj i zavodljivoj površini – samoobmana ili laž. Slika njene perspektive na taj odnos, na tu navodno „jednostavnu želju“, suviše je poetična, tj. metaforična i sugestivna i suviše melanholična, da bi odgovarala jednostavnoj i površnoj, samo telesnoj želji: „Čežnja kao nit koja natopljena osećanjima plete paukovu mrežu nad zemljom između nas. O koju samoća kači svoje žrtve, lepi ih, razapinje.“

Uprkos tome što se predstavlja kao potpuno apolitična – ne samo što ne prati aktuelna politička dešavanja, već u novinama, koje, ipak, redovno kupuje, čita samo oglase, i to kao svojevrsni društveni roman, što, osim što sugerise atomizaciju i dezintegraciju društva, opet protivreći njenoj eksplicitnoj nezainteresovanosti za svet koji je izvan okvira njenog privatnog života – i uprkos tome što se društveno-politička situacija kroz njenu pripovest jedva nazire (i to samo kroz svoje efekte u svakodnevicu običnih ljudi: kontraceptivna spirala se, na primer, u Istočnoj Nemačkoj nabavlja preko veze i dostupna je samo izabranim lekarima), nevidljiva politička dimenzija Klaudivijine naizgled sasvim lične priče i egzistencijalno-psihološke drame koja se u njoj izvodi zapravo je u prvom planu. Hajnova narativna strategija, na koju je, najverovatnije, uticala i želja da se izbegne tadašnja cenzura, vrlo efektno ukazuje na kompleksne, jedva uhvatljive i gotovo neprozirne, teško razumljive odnose i načine međusobnog stapanja privatnog i javnog, ličnog i političkog, individualnog i društvenog, psihologije i ideologije. Drugim rečima, to što se, uprkos svom lekarskom pozivu i suprotno lekarskoj praksi, Klaudivija uporno drži, ali i krije iza manifestnih simptoma, čitalac može i treba da doživi kao simptom „zaraze“ ideologijom ignorisanja, poricanja, negiranja, prekrivanja, potiskivanja i prećutkivanja svega što se skladno ne uklapa ili remeti i dovodi u pitanje dobar izgled moći, uspeha, zdravlja i zadovoljstva. To što na kraju, kao dokaze svoje ostvarenosti i blagostanja, nabraja izvanredne usluge koje su joj na raspolaganju (mesara, krojačicu i frizerku), izgled svog stana i svoje kože i svoj profesionalni status, zvuči kao gorka, čak očajnička parodija sebičnog hiperindividualizma, materijalizma i konzumerizma, koje, kao sredstva preživljavanja, indukuje pasivno saučesništvo u progresivnom (samo)otuđenju i onemogućavanju kontakta, uzajamnog razumevanja i dijaloga s drugim.

„Jedini objekat, i dalje vredan umetnosti, jeste ono asocijalno – izopšteni čovek. [...] Jedina estetika koja nešto vredi je užas, mera celokupne umetnosti jeste vrisak koji odzvanja. Moramo da postanemo asocijalni da bismo prepoznali šta smo, odakle dolazimo i kuda idemo“, kaže anonimni pijani slikar na jednoj zabavi, povezujući umetnika s voajerom, a umetnost s anarhijom, s „bičevanjem“ društva. Pritom, slikar očekuje neslaganje i osporavanje, ali okupljeni ostaju nemi i indiferentni, što u njemu izaziva bes. U vreme objavljivanja, Hajnov „vrisak“ koji i te kako odzvanja i posle četrdeset godina i van konteksta iščezle države i njenog društvenog uređenja, nije prošao bez negodovanja i kritičkog otpora. Prihvatanje Klaudivijinih izgovora, trauma iz detinjstva i rane mladosti kao jedinih i isključivo psiholoških uzroka njene sadašnje samonametnute netrpeljivosti prema ljudima uopšte, njene egocentričnosti i nesolidarnosti, čini njen lik skoro neuverljivim. Međutim, citirani,

takoreći usputni manifest čitanje upućuje u drugačijem pravcu: Klaudija i njena priča jesu Hajnovo sredstvo desocijalizacije s ciljem prepoznavanja (ne)mogućnosti i načina opstan-ka u društvu uzajamnog nepoverenja i bespomoćnog, fatalističkog pristajanja na nerazre-šivost konflikata i nesporazuma. Klaudija svoju priču zatvara, ograđuje rečju „Kraj“: ništa se više neće i ne može desiti, ništa se više ne može zaista promeniti, budućnost je samo me-haničko ponavljanje već doživljenog/preživljenog – tuda se ide, pokazuje Hajn, kada se bezimni strah ukoreni i postane neprepoznat osnov života preplašenog pojedinca kome distanciranje i izolacija postaju jedina zamisliva i moguća strategija otpora i opstan-ka.