

Mira Đorđević

Teme, dileme, portreti

Ogledi iz književnosti njemačkog govornog područja



Mira Đorđević

TEME, DILEME, PORTRETI

Ogledi iz književnosti njemačkog govornog područja

Glavni urednik Redakcije za izdavačku djelatnost

Univerziteta u Sarajevu – Filozofskog fakulteta

Prof. dr. Sabina Bakšić

Izdavač

Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet

Za izdavača

Prof. dr. Adnan Busuladžić, dekan Univerziteta u Sarajevu – Filozofskog fakulteta

Recenzenti

Prof. dr. Vlado Obad (Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku)

Prof. dr. Sulejman Bosto (Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet)

Lektor

Prof. dr. Halid Bulić

Slika na korici

Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar

Dizajn korica, tehničko uređenje i računarska priprema

Narcis Pozderac

Sarajevo, 2026.

Elektronsko izdanje

ISBN 978-9926-491-77-2

CIP zapis dostupan u COBISS sistemu Nacionalne i univerzitetske biblioteke BiH

pod ID brojem 69823238

Mira Đorđević

Teme, dileme, portreti

Ogledi iz književnosti njemačkog govornog područja

Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet
Sarajevo, 2026

SADRŽAJ

Umjesto uvoda: Sarajevski <i>Izraz</i> u centru ili na periferiji evropske književnosti?	6
--	---

I. Teme

Književnost u internetu ili čitanje i pisanje u elektronskom razdoblju	10
Fenomen izbjeglištva ili put u slobodu: Prilog proučavanju emigrantske književnosti njemačkog govornog područja	24
Frankfurtska škola i Walter Benjamin	41
Moskovske impresije Waltera Benjamina i Miroslava Krleže	63

II. Dileme

Autobiografija – povijest ili poetika?: O Goetheovoj <i>Poeziji i zbilji</i>	76
Autobiografija između ispovijesti i hronike?: O žanru ili o Goetheovim autobiografskim spisima	84
O modelima autenticiteta autobiografske proze: Elias Canetti u međuprostoru kultura 20. vijeka	99

III. Portreti

Paul Celan – pjesnik tmine 1920–1970.	112
Nelly Sachs ili “lirika kao umjetnost nemogućeg”	121
Melanholični svijet Roberta Walsera	132
Modeli recepcije književnog djela Franza Kafke.	145
Hermann Hesse između nostalgije i utopije (1877–1962).	159
Heinrich Mann – autor u sjenci (1871–1950).	173

Pogovor.....	189
Afterword.....	190
Literatura	191
Imenski indeks.....	200

UMJESTO UVODA

Sarajevski *Izraz* u centru ili na periferiji evropske književnosti?

1.

Svoj prvi tekst o radiodramskom djelu **Samuela Becketta**¹ objavila sam još davne 1970. godine u časopisu *Izraz*. Časopis je tada već bilježio drugu deceniju svog postojanja, a ja sam u to vrijeme kao asistentica za njemačku književnost na Filozofskom fakultetu u Sarajevu bila zaokupljena entuzijastičkim radom na izradi doktorske disertacije o radiodrami kao novom tehnički uslovljenom žanru moderne književnosti – o temi kojoj će *Izraz* potonjih godina širom otvoriti svoje stranice. *Izraz* je već tada uživao zavidan ugled u književnim krugovima diljem Jugoslavije, a mladim zaljubljenicima u književnost, zahvaljujući uglednim članovima redakcije i njihovim visoko postavljenim kriterijima za prijem tekstova u štampu, bila je čast objavljivati u njemu. Osim toga, to je otvaralo mogućnost da autori napisa objavljenih u *Izrazu* vremenom postanu poznati i van granica Bosne i Hercegovine.

Kasnije sam, tokom godina, na stranicama *Izraza* često objavljivala oglede o teoriji radiodrame ili, pak, eseje o “njemačkim temama i autorima”. To je bilo ne samo moguće već i poželjno, pošto je časopis uvijek bio otvoren za sve što je bilo novo i aktuelno u domenu “književno-teorijske i umjetničke misli” tog vremena pa su se u njemu svojim tekstovima javljala poznata i manje poznata imena iz svih jugoslovenskih centara. Zbog toga je *Izraz* bio pravo ogledalo književne scene čitave regije, a redovitim napisima o stranim književnostima i svojevrsni prozor u svijet.

Rat u Bosni i Hercegovini, kao što je poznato, prekinuo je aktivni život časopisa na izvjesno vrijeme, ali je njegova tradicija, njegov duhovni profil, svih

¹ “Zvučni svijet Samjuela Beketa”, *Izraz* 6, Sarajevo, 1970, str. 619–624.

tih izgubljenih godina ostala u svijesti njegovih saradnika i čitalaca. Zato sam se veoma obradovala kada sam u proljeće 1997. g. primila poziv na ponovnu saradnju u časopisu, koji se, zahvaljujući entuzijastima iz nove redakcije – prof. dr. **Hanifi Kapidžić-Osmanagić**, prof. **Dejanu Đuričkoviću** i **Željku Ivankoviću**, ponovo pojavio u jesen 1998. g. pod nazivom *Novi Izraz*. U nadahnutom uvodniku prvog broja pod naslovom “Misliti novo doba”² glavna urednica časopisa prof. **Hanifa Kapidžić-Osmanagić** objasnila je koncepciju nanovo pokrenutog časopisa i pozvala na saradnju, kako u smislu dobre tradicije iz prošlosti, tako i u svjetlu novih preokupacija u duhu “istorijske frakture koju je krajem 20. vijeka doživjela Istočna Evropa, pa i cijeli svijet”.

Tako nije slučajno da je devet od trinaest mojih potonjih radova, nastalih u posljednjoj dekadi 20. i prvoj 21. stoljeća i objedinjenih u ovoj knjizi pod naslovom *Teme, dileme, portreti*, objavljeno upravo u novoj seriji časopisa *Izraz*³. Riječ je o izboru ogleda iz književnosti njemačkog govornog područja, kojom sam se bavila čitavog svog radnog vijeka. Gledano s distance na vrijeme i mjesto njihovog nastajanja, svi oni nose pečat doživljenog i zapamćenog u pomenutom periodu pa je knjiga mogla biti objavljena i pod drugačijim naslovom, kao naprimjer *Književnost i pamćenje*.

2.

Nakon svega što se posljednjih decenija dogodilo na našim prostorima, pamćenje i sjećanje postaju neumitni aspekt našeg života, a literatura je njegov živi i neuništivi svjedok, pogotovo zato što se ona danas čita na drugačiji i posve nov način. Povijest, posebno ova najnovija, ni ovaj put nije ispunila svoju zadaću. Nije se dokazala kao *magistra vitae*, već je, naprotiv, dozvolila da poslije Holokausta krenu novi ratovi, razaranja i etnička čišćenja. Historija, koja se poput slike u ogledalu odražava u književnosti i pamćenju, kao da je zanemarila sve što je bilo, jer se sve češće morala baviti važnijim, globalnim problemima svijeta, a manje sudbinama ljudi, a kamoli sudbinom pojedinca. A upravo je sudbina čovjeka pojedinca oduvijek stajala u žiži književnosti i pamćenja

² *Novi Izraz* 1, jesen 1998, Sarajevo, str. 3–6.

³ Izuzetak čine tekstovi: “Paul Celan – Pjesnik tmine”, *Literatur und Kritik* 59/1971, Wien; “Moskovske impresije Waltera Benjamina i Miroslava Krleža”, *Literatur und Kritik* 305/1996, Wien; “Autobiografija – povijest ili poetika?”, *Bosanska vila* 10/1998, Sarajevo; “Fenomen izbjeglištva ili put u slobodu”, *Sarajevske sveske* 13/2006; “Lirika kao ‘umjetnost nemogućeg’. O poeziji Nelly Sachs”, *Putevi* 2–3/2007, Banja Luka.

i upravo se zahvaljujući tome fenomeni čovjekove sudbine i pamćenje svih njenih prelamanja kroz vrijeme i prostor nalaze u neraskidivoj povezanosti.

Koliko je svijeta i vijeka, pamćenje i sjećanje spadaju među najznačajnije elemente književnog stvaralaštva. Jer šta su drugo, uostalom, remek-djela svjetske književnosti po svom karakteru doli fino tkanje ljudskog pamćenja, s kojim se, kao odrazom našeg bitisanja u vremenu, često možemo identificirati. U okviru kulture Zapada **Augustinove Ispovijesti** (oko 400. g.), kao i *Ispovijesti* (1782–1789) **Jeana Jaquesa Rousseaua**, **Goetheovi Anali** i *Dnevni*, **Malrauxovi Anti-Memoari** ili, pak, **Zweigov Jučerašnji svijet** ubrajaju se među najznačajnija kulturna svjedočanstva epohe. U islamskom svijetu i nekim manjim kulturama Istoka i jugoistoka Evrope, u kojima racionalizam u **Descartesovu** smislu nije nikada imao dominantan značaj, još nailazimo na dragocjenu isprepletenost pjesništva i pamćenja, sjećanja i povijesti, kakva je u nekim regijama svijeta i danas prisutna.

U bosanskohercegovačkoj književnosti su okolnosti posljednjeg rata inspirirale baš takav način pisanja, pa smo se mi, koji smo stjecajem ratne izolacije jedno vrijeme bili na samoj periferiji evropske književnosti, zahvaljujući tim istim okolnostima u postratnom periodu našli u samom centru kulturnog i književnog interesa svijeta. I upravo u tom vremenu dolazi do pojave *Novog Izraza*, ne samo kao glasnogovornika probuđene tradicije već i kao vjesnika “novog vremena”, “novih ideja” i “novih načina čitanja”. Zato sam neka-ko upravo u to vrijeme, na poziv uglednog njemačkog časopisa “*Arcadia*”⁴, u broju koji je bio posvećen temi *Centar i periferija evropske književnosti* pisala o ponovnom pokretanju časopisa *Novi Izraz* i njegovom značaju za bosanskohercegovačku književnu scenu, otvarajući dilemu kojom su očigledno bili zaokupljeni i članovi redakcije časopisa.

Jer i danas se, baš kao i u trenutku ponovnog pokretanja *Izraza* u novom ruhu, postavlja pitanje: gdje se nalazimo u ovom trenutku? Jesmo li već u *novom* ili još uvijek u bivšem, *jučerašnjem svijetu* prošlosti? Sigurno je da je u ovom trenutku još gotovo nemoguće između ova dva svijeta povući oštru granicu. U nesigurnim vremenima preobražaja ni jedna ideja ne zaslužuje dominantnu poziciju. Možda je *Novi Izraz* upravo zato otvoren za sve alternative, posmatrane u njihovom paralelitetu, pa na taj način i uvijek nanovo vrednovane. To međutim ne vrijedi samo za sadržaje već i za neprestano rađanje

⁴ *Arcadia: Zeitschrift für allgemeine und vergleichende Literatur* 34/2, Berlin – New York, 1999.

novih žanrova književnosti, u okviru kojih nam se pomenute ideje prezentiraju. Danas je sve postalo fluidno, bilo da dolazi iz centra ili s periferije evropske ili čak svjetske književnosti. Zato sve što nam se nudi u svoj šarolikosti poruka, značenja i oblika moramo preispitivati, ali nikada ograničavati niti, pak, pokušavati da to prilagodimo nekoj okoštaloj “apsolutno važećoj normi”. Samo na taj način bit će nam moguće da shvatimo svaku poetsku poruku, kao i da u novom vremenu i izmijenjenim uslovima komuniciramo i s onim “drugim”, nama do sada nepoznatim i dalekim kulturama svijeta. To je *credo*, ali i jedina šansa savremene civilizacije, u kojoj gotovo da više nema razlike između centra i periferije. U tako shvaćenom kulturnom i književnom prostoru našeg vremena *Novi Izraz* i ubuduće će imati svoje decenijama zasluženno mjesto i značaj.

Sarajevo, maj 2007.

I. Teme

KNJIŽEVNOST U INTERNETU ILI ČITANJE I PISANJE U ELEKTRONSKOM RAZDOBLJU

Svaki ljubitelj čitanja dobro poznaje stanje poniranja u imaginarni svijet književnog djela. Tokom čitanja on postepeno formira određeni prostor, koji nije identičan s realnim prostorom njegovog svakodnevnog života. U tom prostoru on se susreće sa životnim epizodama i sudbinama drugih ljudi (literarnih junaka), koji mu tokom čitanja postaju mogući partneri tako što će se s njima konfrontirati ili, pak, u njima prepoznati samoga sebe. U prvom slučaju govorimo o dijalogu s književnim tekstom, u drugom o identifikaciji. U ovakvoj situaciji zamišljamo, naravno, tradicionalnog čitaoca, oduševljenog ljubitelja književnosti, na kakvog u današnjem hektičnom svijetu elektronike sve rjeđe nailazimo. Mlada generacija je u sve manjoj mjeri sklona tradicionalnom načinu čitanja i pisanja. Mladi se služe kompjuterom, pišući kratko i okretno, i nemaju vremena ni strpljenja za ritual kontemplativnog čitanja knjiga.

Pod utiskom sveprisutnosti kompjuterske tehnike i njenih fantastičnih tehničkih mogućnosti sve je manje pravih čitalaca, a položaj književnosti u tradicionalnom smislu postaje sve problematičniji.

1.

Promjene do kojih dolazi u domenu čitanja i pisanja u elektronskom razdoblju opširno istražuje američki teoretičar književnosti **Sven Birkerts** u svojoj knjizi *Elegije o Gutenbergu*⁵. On se, međutim, manje bavi teorijama, a više fenomenološkim zapažanjima, tj. analizom pojedinih segmenata procesa pisanja i čitanja, nastojeći da na taj način objasni vezu između različitih načina

⁵ Sven Birkerts, "Die Gutenberg Elegien", Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1997.

književne recepcije. Cilj mu je prije svega bio da uporedi tradicionalni način čitanja s njegovom promjenom u okviru elektronskih medija.

U žiži **Birkertsovih** istraživanja nalazi se opis klasičnog načina čitanja, pri čemu čitalac polako, zaboravljajući nerijetko i samoga sebe, ponire u imaginarni svijet knjige. Postepeno, stranicu po stranicu, on s imaginarnim junacima napreduje u razvoju imaginarne radnje, pri čemu se postepeno gubi šumna kulisa njegovog realnog prostora (biblioteke ili sobe), koja je posljednje što ga još vezuje sa svijetom svakodnevnice. Ovako izoliran on ponire u jedan drugi, imaginarni svijet i stupa u dijalog sa sve življim i glasnijim govorom književnog djela. Čitalac razvija ovaj dijalog s junacima priče (romana) i prenosi pročitano u svoj unutrašnji svijet (svoju fantaziju), pokušavajući da tokom procesa čitanja na njega ponudi i vlastite odgovore.

Svaki iskusni čitalac poznaje to izuzetno stanje poniranja u nepoznati i provokativni svijet fikcije, koju on dodatno obogaćuje sopstvenom fantazijom te mu ovaj postaje sve upečatljiviji i prisutniji. Ovakvo stanje **Birkerts** posmatra kao stanje posebne vremenitosti. Potpuno opušten i smiren, čitalac se osjeća u potpunoj harmoniji s vremenom literarno posredovanog sadržaja – **Birkerts** ga naziva *dubinskim vremenom*. Riječ je ovdje o određenom vremenskom trajanju, u okviru kojeg opisani događaji, ovisno o aktuelnom tempu izlaganja, dobivaju svoj smisao i značenje. Na taj se način tokom čitanja banalna hronologija svakodnevnice ukida, čitalac doživljava sasvim drugačije vremenske relacije od onih koje poznajemo, bilo da je riječ o usporenoj ili ubrzanoj (skraćenoj) reprodukciji zbivanja.

Rezultat toga je nastanak specifičnog vremena fikcije, koje subjektivno odgovara relacijama ljudskog iskustva. Ukoliko se čitalac na takav način čitanja navikava od ranog djetinjstva, to na idealan način doprinosi njegovom samoobrazovanju. To mu omogućava da kontinuirano učestvuje u nastajanju literarnih sadržaja i da pročitano doživljava kao cjelinu. Čitati, prema tome, znači pratiti rast, nastajanje, razvoj nekog književnog sadržaja. U mjeri u kojoj u tom procesu sudjelujemo, stječemo kao čitaoci modele za vlastito duhovno zrenje. Čitanje je dakle prema **Birkertsovoj** analizi osnova “unutrašnjeg prostora” svakog pojedinačno, ono evocira doživljajne epizode, u kojima čitalac kao moguću cjelinu percipira ne samo ono što je pročitao već i sebe samog.

2.

Sasvim različito od (štampanih) tekstova književnih djela, *kompjuterski tekstovi* (tu više nije riječ o djelima) nemaju jedinstveni horizont percepcije. Njihove sadržaje doživljavamo kao prolazne, površne i lako promjenjive. Čitanje *kompjuterskog teksta* postaje recipiranje čitavog "niza informacija", koje ne moraju i, po pravilu, ne čine zaokruženu cjelinu. Pojedine riječi *kompjuterskog teksta* često su puki signali, a njihov je vremenski slijed isto toliko nevažan kao i virtuelni prostor poruke. Umjesto književnog prikazivanja stoji poruka, koju tek moramo sklopiti u neki relativno suvisli sadržaj. Nema više ni onog za tradicionalnu književnost karakterističnog prostora čitanja. Njegovo je mjesto zauzeo ekran, na kojem se smjenjuju signali, koji će, kao što su se nenadano pojavili, isto tako brzo nestati u tami.

Pisac kompjuterskog teksta (u ovom slučaju rijetko se govori o *autoru*) čita i piše fragmentarno. On se više trudi oko dizajna svojih tekstova negoli oko stila izražavanja. Zato *kompjuterski tekst* stremlji da poprimi sasvim nove forme, on postaje *hipertekst*⁶. U takvim tekstovima svaki njihov element može da bude markacija za "skok" u nove tekstualne elemente, a posljedica toga je sposobnost *kompjuterskih tekstova* da se na ovaj način mogu bezgranično granati i širiti. Tako se stvaraju nepregledni masivi riječi, kroz koje čitalac za kompjuterom luta a da pritom ne mora imati interes za cjelovitost teksta.

Objašnjavajući takve *hipertekstualne strukture*, **Birkerts** navodi slabosti novog medija, koje su svakom korisniku, u suštini, već poznate. Na prvom mjestu stoji tendenca da se pažnja *pisca teksta* usmjerava na pojedine momente pisanja, koji su uglavnom sekundarne prirode. *Pisac kompjuterskog teksta* neprestano osjeća potrebu da vodi računa o strukturi prostora ekrana i da ga grafički oblikuje. Posljedica toga je činjenica da program oblikovanja teksta postaje važniji od njegovog sadržaja.

Kao čitalac takvih tekstova korisnik kompjutera često slijedi linije koje ga uopće ne zanimaju. On biva skrenut od glavne linije poruke, odnosno njenog prvobitnog sadržaja i odveden do sporednih detalja dotičnog teksta. Na kraju je zbunjen, odnosno nesposoban da spozna nešto što bi se moglo nazvati jedinstvenim tekstualnim korpusom. Odvajanje teksta od njegove pisane / štampane forme oslobađa osim toga neku vrstu "usmenosti" u smislu stilske

⁶ Autor pojma je Amerikanac **Ted Nelson**, koji pod ovim podrazumijeva "nekonsekventno pisanje", koje on vezuje za svoj projekt pisanja na "Literarnoj mašini" (Xanadu projekt, 1945).

neobaveznosti, koja se više ne trudi oko sadržaja teksta, već stremljenju neprestanoj reprodukciji. **Birkerts** to naziva *kommunikacijom radi komunikacije*.

Na udaru kritike ovog autora je, dakle, *kompjuterski tekst* po sebi. Kao čitalac takvih tekstova on se osjeća kao da je zalutao u neku igraonicu, u kojoj se mora služiti tipkama, "klikom" naznačavati pojedina mjesta teksta, markirati riječi, kao da je čitanje putovanje u "domen slagalica". Prilikom takvog nekoncentriranog, "rasijanog čitanja" gube se njegove uobičajene komponente. Čitalac više nije u stanju da sklopi meditativno recipiran tekst. On više ne doživljava momente kao što su jedinstvo, cjelovitost, konsekventnost; tu više nema ni dominantnog glasa pripovjedača pa ovaj lako gubi orijentaciju.

Na taj način **Birkerts** svojom knjigom, koja je jednoznačno na strani tradicionalnog, da ne kažemo konzervativnog, shvaćanja kulture, opominje i ukazuje na mogućnost negativnih posljedica prije svega za djecu, koja u najranijem uzrastu čitanje i pisanje ne usvajaju putem pisanog štiva, već to uče isključivo pomoću kompjutera. Takva djeca, smatra **Birkerts**, lišena su iskustva trajanja; sposobnost njihove pažnje kroz duži vremenski raspon drastično se smanjuje, njihov osjećaj za organske procese mogao bi vremenom čak biti potpuno razoren. Nedostatak sposobnosti govornog izražavanja, erozija jezika i puko tumačenje kroz internet mogli bi dovesti do toga da mladi čitaoci više ne budu u stanju da jezički precizno izraze sopstvenu subjektivnost, da je preispitaju i sklope u suvislu cjelinu. U pozadini takvih opomena nalazi se, naravno, evropska ideja vodilja o cjelovitom subjektu, koja formira njegovu biografiju, subjektu koji se razvija korak po korak na putu ka sposobnosti sve jasnijeg i pouzdanijeg samoiskazivanja. Novi mediji elektronskog razdoblja jasno pokazuju kako je ta ideja prije svega vezana za razdoblje knjige, koncept čiji su korijeni u neprestanom učenju i konfrontaciji s knjigama i autoritativnim učiteljima.

Zagovornici potpunog oslanjanja na kompjutersku tehniku pozivaju se ponekad na ovom slične koncepte *postmoderne*, koja je već i u domenu pisane književnosti prekinula s predstavama o jedinstvu i cjelovitosti subjekta, ne samo kao *autora* već i kao *naratora*. Postmodernisti su se nadalje služili postupkom *fragmentacije*, upravo da bi ukazali na rasap svijeta, sastavljenog od nepovezanih fragmenata, i na taj način upozorili na različitost i pluralitet života koji ih okružuje. Kompjuter se sa svojom svemogućom tehnikom pojavio kao idealni instrument, koji je teorijske proglose *postmoderne* preobrazio

u praksu. Ako stvar posmatramo s obzirom na ovu činjenicu, onda su nedostatnosti kompjutera, koje **Birkerts** kritikuje u svojoj knjizi, zapravo prednost.

3.

Pojam djela u tradicionalnom smislu odbacuje u svojoj knjizi *Kolektivna inteligencija*⁷ i **Pierre Lévy**, profesor na Odsjeku *Hypermédia* na Univerzitetu u Parizu. Pri kompjuterskom pisanju više nije važno da se oblikuju stabilne cjeline i **Lévy** smatra da je to potpuno uredu. On je vatreni zagovornik *kompjuterskih tekstova* koji su principijelno nedovršeni. Oni su, kako kaže **Lévy**, naprosto *strukture u nastajanju*. *Kompjuterski tekst* se – kao što već znamo iz iskustva – ne dovršava niti zaokružuje, već se jednostavno *upisuje u mrežu*, da bi tamo mogao biti izložen daljoj promjeni i obradi. Takvo je pisanje, prema tome, “pisanje kao rijeka” i, kao takvo, ono se u internetu brzo odvaja (osamostaljuje) od svog autora.

Ukoliko, dakle, *kompjuterske tekstove* više ne shvaćamo kao “djela” u tradicionalnom smislu, onda se ubrzo gubi i uobičajena razlika između *autora* i *čitaoca*. U onom trenutku u kojem se *tekst upisuje u mrežu*, on se odvaja od svog duhovnog tvorca, a *čitaoci* – pretvarajući se u neprekidnoj mijeni uloga u *autore*, pa opet u *čitaocima* – mogu da ga mijenjaju, dopisuju, skraćuju, prerađuju po svojoj slobodnoj volji i ukusu. Tu je riječ o jednoj potpuno novoj vrsti mobilnosti u bilo kojem pravcu. Umjesto stabilnog *književnog djela* nastaje svojevrsni *kontinuum čitanja i pisanja*, u koji se *čitalac* u svakom momentu može uključiti. *Strukture* tog procesa su slobodno fluktuirajući znakovi, koji više ne ukazuju na određenog *autora*, već kruže oko novog centra – oko *čitaoca*, ili tačnije rečeno, *primaoca poruke*. Na taj se način – prema **Lévyju**, ukida hiljadugodišnja *dominacija autora*, a pomisao na njega kao mogući duhovni izvor teksta (poruke) još je samo jedan od sporadičnih, prolaznih momenata u neprestanom toku preoblikovanja, čiji su vinovnici *sami čitaoci*.

Pisanje na kompjuteru ima – vjeruje **Lévy** – još jednu značajnu prednost: ulazak u mrežu, po pravilu, nikome ne pada teško. Monitor kompjutera razbija iskonski “strah od praznog papira”, koji je oduvijek pratio tradicionalno pisanje. Aparatura kompjutera, uključivanje, škljocanje mišem i aranžiranje znakova odvlači pažnju onoga ko piše i oslobađa ga obaveze da mora napisati

⁷ Pierre Lévy, *Die kollektive Intelligenz*, Bollmann Verlag, Mannheim, 1997.

zahtjevni i definitivni tekst. On jednostavno može negdje da počne, da krene od već postojeće folije beskonačnog broja tekstova, koji lebde u mreži i u koje on može da se u svakom trenutku uključi jednostavnim pritiskom tipke. Tako nestaje strah pred početkom i oklijevanje da se započne s pisanjem, koje sada više nema autorski karakter.

Naklapanje i sricanje poruka u internetu, kakvog se grozio kritički nastrojeni autor kao **Birkerts**, teoretičar **Lévyjevog** kova smatra jednostavno znakom korjenite promjene vremena i uslova pisanja. Sada i primaoci imaju slobodu da govore, odbacuju autoritete, ležerno se kreću internetom, oslobođeni prijašnjeg respekta pred papirom i literarno obavezujućom porukom pa su i krajnji rezultati pomenute prakse drugačiji.

4.

Ovakvom načinu rezoniranja pridružuju se njemački teoretičari medija **Heiko Idensen** i **Bernd Wingert**⁸, koji koncept *otvorenog (umreženog) teksta* razvijaju još radikalnije.

Idensen posmatra internet kao *imaginarnu biblioteku*, u kojoj se sve što je napisano odnosi na *intertekstualni ansambl* već postojećih znakova. Fragmenti različitih tekstova upisani u internet dodiruju se u beskrajno razgranatoj mreži drugih fragmenata, a *poetika kompjuterskog pisanja*, prema njegovoj teoriji, postaje *poetika transporta*⁹. Za nju više ne važe pojmovi *izmišljati*, *oblikovati* ili *koncentrirati*, već prije svega *navigirati*, *integrirati* ili *četovati* (razgovarati preko interneta).

Rezultat su *hipertekstovi*, to jest organizacione strukture koje proizlaze iz ovakvih koncepata i bitno odstupaju od tekstova knjige. Za razliku od **Birkerts**a, koji ovakav postupak posmatra kao puku, beskorisnu, čak i štetnu razbibrigu, **Bernd Wingert**, poznati teoretičar elektronskih medija, dokazuje upravo prednosti takvih tekstova. Tako on, naprimjer, ističe da *hipertekst* može pažnju čitaoca usmjeriti na pojedine interesantne fragmente teksta, zbog čega ovaj mora biti aktivan. To znači da on mora biti u stanju da se koncentrira na pojedinosti ili da ih tek sklopi u nove tekstualne cjeline. Ovo **Wingert** ističe

⁸ Usp. Dirk Matejowski i Friedrich Kittler (ed.), *Literatur im Informationszeitalter*, Campus Verlag, Frankfurt a. M. / New York, 1996.

⁹ Heiko Idensen, "Die Poesie soll von allen gemacht werden", u: *Literatur im Informationszeitalter*, op. cit., str. 145.

upravo kao kreativni momenat kompjuterskog čitanja i pisanja. Ugrađena interaktivna mjesta u *hipertekstu* naznačena *vezom* (*linkom*) mogu doprinijeti višeslojnosti njegove strukture, ali isto tako mogu skretanjem pažnje čitaoca u nekom drugom pravcu umanjiti značaj dominantnog teksta i na taj način probiti okvire njegove prividno pravolinijske i obavezujuće prirode.

Na taj je način čitalac primoran da zastane, da nanovo aranžira tekst i da njegovu argumentaciju ne uzima kao konačnu. Ovakvo, često kritizirano ophođenje s napisanim dovodi do jačanja pozicije čitaoca u odnosu na autora. To znači da čitalac više nije samo pasivni primalac poruke već neko ko, čitajući njene upute označene *linkom*, preispituje tekst, *istražuje* ga tokom čitalačkog procesa, slijedeći trag njegove *veze* s nekim drugim sadržajima. S druge strane, **Wingert** priznaje da mnogi *hipertekstovi* otežavaju čitanje, jer su sadržaji na koje se čitalac u njima upućuje ili suviše šturi i nedovoljno izdiferencirani ili se, opet, toliko bukvalno odnose jedan na drugi, da se čitalac na kraju osjeća prevarenim ili potcijenjenim. Ukoliko su, međutim, upute *hipertekstova* međusobno povezane na pravi način, čitalac može preuzeti ulogu koju mu je postmoderna teorija već oduvijek bila namijenila – ulogu istraživača, detektiva.

U svojoj raspravi *Književnost u internetu*¹⁰ njemački teoretičar **Uwe Wirth** izvlači iz ovog sljedeći zaključak: uspjeli su *hipertekstovi*, po njegovom mišljenju, oni koji čitaoca navode na trag nekog drugog teksta i koji ovaj onda tek mora "oblikovati" traganjem, kombinacijom i izvođenjem odgovarajućih zaključaka. Rezultat ovakvog postupka nije gotov tekst, već sam proces traganja. *Književni diskurs u internetu* **Wirth** povezuje s konceptom *postmodernističkog načina pisanja*, navodeći kao primjer jedan odlomak iz romana **Itala Calvina** *Kad bi putnik jedne zimske noći...* Ključna figura ovog romana, uspješni autor po imenu Flannery, bilježi sljedeće:

*"Došao sam na ideju da napišem roman koji se sastoji iz samih početaka od nekoliko romana. Junak bi mogao biti čitalac koji tokom čitanja stalno biva prekidan (...)."*¹¹

Neprestanim prekidanjem u procesu čitanja čitalac je, smatra **Wirth**, podstaknut na aktivnost i saradnju na tekstu romana. Pomenuti roman **Itala Calvina** primjer je *književne postmoderne*, gdje je iluzija o dovršenosti i jedinstvu

¹⁰ Uwe Wirth, "Literatur im Internet", u: Stefan Münker i Aleksander Roesler (ed.), *Mythos Internet*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1997.

¹¹ Italo Calvino, *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, München, 1983, str. 283.

svijeta potpuno razbijena pa se i autor i njegov junak nalaze u potrazi za novim izražajnim mogućnostima. **Calvino** se trudi da u svom romanu prikaže upravo onu, po njegovom osjećanju, fluidnu prirodu modernog bitisanja. On svjesno izbjegava kontinuirani, kauzalni način mišljenja, kao i suvislo narativno oblikovanje priče. Njegov roman nije ništa drugo već “film (sastavljen) od riječi”, koji u svakom momentu može biti prekinut i ponovo započet, javljajući se svaki put u novoj i drugačijoj formi. On računa na senzibilnog čitaoca, koji ne traži puko objašnjenje ili značenje pročitano, već bi trebalo da bude u stanju da tekst konzumira u njegovoj nedovršenosti i da ga eventualno dopuni sopstvenim predstavama. U prvom planu ove nepouzdanе, nepostojane radnje romana više se ne nalazi sadržaj u smislu nekog suvislog sklopa događaja, već *tekstura*, odnosno tkanje napisanog po sebi.

U kontekstu *književnosti u internetu* ovakav koncept postmodernističkog načina pisanja ne samo da doživljava svoj dalji razvoj već se on zahvaljujući tehničkim mogućnostima medija doslovno ostvaruje, i to tako što postaje strukturalno obilježje *hipertekstualno organiziranog diskursa*. Tok čitanja biva višestruko prekidан međusobno umreženim *uputama (linkovima)*, a čitalac odjednom upada u čitav vrtlog različitih mogućnosti. Glavna organizaciona ideja *hiperteksta* je upravo *umrežavanje linkova s drugim linkovima*.

Link nije ništa drugo do *hipertekstualni poziv čitaocu* da izvede *recepcioni skok* među različitim fragmentima ili čak različitim nivoima teksta. Pritom se *hipertekst*, koji je koncipiran kao eksplicite nedovršen *tekst u pokretu*, i ne može pročitati do kraja. Pred nama je tekst koji se zapravo sastoji iz alternativnih početaka, baš kao što smo to vidjeli u **Calvinovom** romanu. Kao takva nedovršena struktura, *hipertekst* je idealno izražajno sredstvo koje odgovara *svijetu postmoderne*, “svijetu bez centra, svijetu bez subjekta”, svijetu koji **Calvinov** junak Flannery pokušava da prikaže u svojoj knjizi. Da bi prikazao u suštini nesagledivi totalitet svijeta, on se služi većim brojem knjiga, odnosno njihovim počecima, koji mogu da se posmatraju kao dijelovi cjeline.

Na internetu, međutim, ova dilema ne postoji. Svaki dio teksta istovremeno je sastavni dio cjelokupnog teksta, koji je, kao što je već pomenuto, neprekidno u nastajanju. Na osnovu *hipertekstualne organizacije diskursa* u internetu dolazi do realizacije još jednog *postmodernističkog* koncepta, naime koncepta *intertekstualnosti*.

Intertekstualnost **Idensen**¹² tumači kao *dijalog među knjigama* koji se odvija unutar jedne beskrajno velike biblioteke. Ako bolje pogledamo, *intertekstualnost* i nije ništa drugo već dijalog između različitih dijelova teksta ili, bolje rečeno, između pojedinih pasaža različitih knjiga. Dok je *intertekstualnost* u književnoj *postmoderni* apstraktnog, virtualnog karaktera, što znači da ona proizlazi iz sjećanja interpretatora, *intertekstualnost* na internetu je vidljiva, da ne kažemo konkretna. Ovdje više ne korespondiraju aktualni tekst s nekim tekstom iz sjećanja, već dva *u istoj mjeri prisutna* i *linkom* međusobno *povezana teksta*, koji se nalaze na različitim nivoima značenja. *Link* u ovom slučaju omogućava stvarni skok s jednog teksta na drugi pa *hipertekstualnost* na taj način doslovno preuzima metaforu “tekst u pokretu”, podrazumijevajući pod njom “poetiku transporta”.

Prema **Umbertu Ecu**, literatura je u internetu *epistemologijska metafora*, što znači da ona predstavlja “difuznu teorijsku svijest”¹³, koja se napaja iz tehničkih mogućnosti kompjuterskog razdoblja i estetskih koncepata postmoderne. Sve češće govori se i o “smrti knjige”¹⁴, čije će mjesto zauzeti “elektronski labirint”, kao i o “psihodrami interaktivnosti” (**Christian Paul**)¹⁵, koja će kao posljedica ovog procesa postati statusno obilježje novog načina čitanja.

U svom čuvenom eseju o čitanju¹⁶ **Paul de Man** razvija tezu da je “čitanje metafora pisanja”. Prema tome, *hipertekst* je doslovno preuzimanje ove metafore u znaku interaktivnog kompjuterskog komuniciranja. Čitalac ima slobodu da sam uspostavi ustrojstvo diskursa ili da dopusti da ga zbuni nered fragmenata. Prostornim poretком unutar teksta čitalac može da se oslobodi “obaveze linearnog”, a “selekcija kojom sam upravlja načinom čitanja” postaje program. Sintaktičko-tekstualni poredak zamijenjen je asocijativnim, koji će se, međutim, uspostaviti tek činom čitanja i na osnovu iskustva.

Kritika kompjuterskih *online tekstova* ne odnosi se toliko na stil pisanja na internetu već, prije bi se reklo, na *način njihovog čitanja*. Literatura na

¹² Heiko Idensen, “Die Poesie soll von allen gemacht werden”, op. cit., str. 145.

¹³ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M., 1977, str. 160.

¹⁴ Usp. **Robert Coover** (Iowa, USA, 1932) američki pisac eksperimentalnih romana i profesor na Univerzitetu Brown. Kao predstavnik postmodernizma, on se u svojim djelima često služi principom montaže, a svoje romane prožima reklamnim sloganima, svijetlećim reklamama i spektakularnim naslovima.

¹⁵ Usp. Uwe Wirth, “Literatur im Internet”, op. cit.

¹⁶ Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1988.

internetu nije u velikoj mjeri određena ni novim formama ni spektakularnim temama, već prije svega ulogom čitaoca kao recipijenta. Zato ono osnovno pitanje, koje se u tom kontekstu najčešće postavlja, glasi: šta čitalac mora da zna i umije kako bi mogao recipirati književnost na internetu? Hoće li zauzeti poziciju *modernog luralice* od jednog teksta do drugog ili će preuzeti ulogu *detektivski* nastrojenog *tragača za smislom*? U svakom od ova dva slučaja za njega vrijedi ono što je za čitaoca u posljednjoj knjizi svog romana *U potrazi za izgubljenim vremenom* napisao **Marcel Proust**, da je “svaki čitalac tokom čitanja zapravo isključivo čitalac samoga sebe”.¹⁷

Čitalac u ulozi *detektiva* pokušava da odgonetne diskurzivnu strategiju *hiperteksta*, iako ni u ovom slučaju njegova uloga nije ograničena samo na poziciju istraživača – *detektiva*. Njegova saradnja na konstituiranju teksta i dopunjavanju diskurzivnih praznina uvijek implicira izvjesno saučesništvo. Prema tome čitalac nije samo detektiv već i aktivni sudionik, ali ni u tome nema konsekvantnosti. Ni u toj kombiniranoj poziciji čitalac se ne ponaša uvijek na isti način. Ponekad se naивно prepušta skokovima i strategijama diskursa na koji je upravo naišao. U drugom, pak, slučaju pokušava da dokuči zašto ga je i kako dotični tekst provocirao na saradnju i saučesništvo. Na tom nivou imamo posla s “kritičkim čitaocem”¹⁸. Kritički stav čitaoca sastoji se u tome da ovaj u aktu čitanja i interpretiranja mijenja svoju perspektivu, tj. da izvodi obrt diskurzivnih uloga. On istovremeno treba da bude i *dokona luralica i pronicljivi detektiv*.

5.

U svojoj raspravi o budućnosti pisanja¹⁹ **Vilém Flusser** primjenjuje slična razmišljanja isključivo na koncept čitanja *hipertekstova*. Poenta *aktivnog*, odnosno *kritičkog čitanja* svodi se, po mišljenju ovog autora, na to da čitalac iz većeg broja elemenata informacija koje prima putem interneta tek mora sastaviti cjelinu, odnosno tekst. Pritom se on aktivno služi “različitim metodama povezivanja, koje mu predlaže umjetna inteligencija”.²⁰ Pomenute metode

¹⁷ Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Band 13, *Die wiedergefundenen Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1957, str. 329.

¹⁸ Umberto Eco, *Der Streit der Interpretationen*, Konstanzer Universitätsreden, Konstanz, 1987, str. 41.

¹⁹ Vilém Flusser, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen, 1987.

²⁰ Ibid., str. 150.

povezivanja jesu *linkovi* među različitim elementima teksta, koje čitalac slijedi kao obavezan trag kretanja.

Želimo li, poput **Wingerta**, da pojam “hipertekstualnog čitanja”²¹ razvijamo analogno čitanju tragova, moramo se prvo upoznati s *prirodom linkova* na koje se oslanja linija određenog informativnog materijala. *Linkovi*, naime, nisu otisci nevinih živih bića, kako to tvrdi **Wingert** u svom napisu, već smišljeno “propisani putokazi” koje postavlja određeni *autor (kreator teksta)* ili *izdavač (organizator)*. Ukoliko bismo naivno slijedili njihov trag i čitali sve na što naiđemo, bila bi to neka vrsta “traganja za novim idejama i rješenjima”, maštovito lutanje od jednog teksta do drugog, ali nam to u suštini ne bi omogućilo stjecanje novih znanja.

I **Flusser** razlikuje različite forme čitanja, koje istovremeno sadrže različite modele za čitanje *hipertekstova*: *oprezno raščlanjivanje teksta*, *površno čitanje*, kao i *nepovjerljivo traganje za sakrivenim ili čak nepostojećim smislom*.²² Ovo posljednje je *forma kritičkog čitanja*, koje se razlikuje od *proizvoljnog čitanja*, pri kojem se svjesno služimo metodom skokovitosti i asocijativnosti. *Proizvoljno čitanje* **Flusser** poistovjećuje s *pukim nagađanjem*.²³ Dok suprotstavlja *kritičko* i *proizvoljno čitanje*, **Flusser** zaboravlja da i treći model čitanja – *nepovjerljivo traganje za smislom*, koje, kao oblik *detektivskog načina čitanja*, uvijek također sadrži i metod “nagađanja”.

Antipod *tragalački raspoloženom detektivu* **Wirth** vidi u šetaču kroz *internet (Internet-Flanneur)*, koga on još naziva *Daten-Dandy*.²⁴ Takav jednostavno slijedi putokaze, lutajući kroz mrežu, ali se ne trudi da materijal na koji je naišao poveže u smislenu cjelinu. On se jednostavno ogleda po internetu, tražeći adrese koje su istovremeno podaci o književnim djelima, njihovim autorima, različitim vrstama obrada, kao što su, naprimjer, scenske verzije pojedinih djela. Na takvoj bi šetnji kao dobar vodič mogla poslužiti knjiga **Reinharda Kaisera** *Literarne šetnje kroz internet*.²⁵ Ovo je djelo, međutim, prije svega knjiga namijenjena tradicionalnom čitaocu, koji se internetom želi poslužiti kao nekom vrstom proširene knjižnice, koja je pristupačnija od tradicionalnih biblioteka.

²¹ Bernd Wingert, “Die neue Lust am Lesen? Erfahrungen und Überlegungen zur Lesbarkeit von Hypertexten”, u: Kursbuch *Neue Medien*, Bollmann, Mannheim, 1995, str. 115.

²² Vilém Flusser, *Die Schrift*, op. cit., str. 88.

²³ Ibid., str. 79.

²⁴ Uwe Wirth, “Literatur im Internet”, op. cit.

²⁵ Reinhard Kaiser, *Literarische Spaziergänge im Internet*, Eichborn-Verlag, Frankfurt a. M., 1996.

6.

Vrijedan tekst, bilo da je riječ o njegovoj štampanoj ili virtuelnoj formi, ima, po mišljenju **Umberta Eca**, cilj “da za svog čitaoca bude doživljaj koji će ga podstaći da promijeni samoga sebe”²⁶. Sada se postavlja pitanje u kom će se pravcu čitalac mijenjati. Da li će se on od *detektiva*, koji traga za smislom, pretvoriti u *šetača kroz internet* – ili će biti obrnuto? Bilo kako bilo, čitalac *hiperteksta* mora steći sposobnost da među pomenutim pozicijama savlada promjenu perspektive. Poziv na promjenu je apel da se manuelna *sposobnost “prešaltavanja” (Klickability)* transformira u sposobnost *duhovnog obrta (Switchability)*. Doživljaj promjene samoga sebe vrhunac je onih aktivnosti koje upravljaju čitanjem, a koje čitalac ostvaruje tokom čitalačkog procesa ukoliko uspije da uspostavi koherentnost, odnosno vezu *hipertekstualnih fragmenata i linkova*, koji ove fragmente međusobno povezuju. Funkcija autora kao duhovnog izvora i garanta koherentnosti, koju je još krajem šezdesetih godina prošlog vijeka problematizirao **Michel Foucault**²⁷, gubi na relevantnosti pošto čitalac *preuzima funkciju koautora*. Tako *književnost u internetu* nerijetko poprima formu *kolektivnog djela*.

Praktični primjer za to bila je radiofonska serija Trećeg programa Južnonjemačkog radija pod naslovom *Larissa 42*, emitirana u nastavcima (1995–1997), a u čijem su oblikovanju i razvoju putem interneta aktivno učestvovali i slušaoci. Sljedeći korak u ovom eksperimentu bila je neka vrsta internet-romana pod naslovom *Spielzeugland (Zemlja igračaka)*, u koji se također svako mogao uključiti ne samo tekstom već i fotografijama, crtežima, videosekvencama, pa čak i tonskim efektima. Tekst se na internetu pojavljivao mjesečno uvijek u obnovljenoj verziji, sa svim dopunama, proširenjima, novim epizodama i lokalitetima zbivanja. Pritom je svako mogao odlučiti gdje bi trebalo da se njegov prilog pojavi – kao umetak ili kao nastavak, s linkovima ili bez njih. Jedina nadređena instanca bio je u oba slučaja organizator teksta (izdavač). On je odlučivao kome je i na kojem mjestu dopušteno da se uključi u umreženi *hipertekst*, ali se njegova uloga bitno razlikovala od uloge autora u tradicionalnom smislu. Suverenost organizatora (izdavača) hiperteksta uvijek je ograničena u tom smislu što se on nalazi u međuprostoru dva suprotstavljena

²⁶ “Pogovor za roman *Ime ruže*” (“Nachschrift zum ‘Namen der Rode’”, München, 1984, str. 59).

²⁷ Usp. Michael Foucault, “Was ist ein Autor?”, u: M. Foucault (ed.), *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M., 2003.

pola. Na jednoj strani to je *interna koherentnost* umreženog teksta, na drugoj strani je to *sloboda čitaoca*, koji je istovremeno *koautor* i koji u procesu svog individualnog čitanja uspostavlja *sopstveni model koherentnosti*.

Tradicionalna *kategorija autorstva* u takvim se slučajevima pretvara u *kategoriju strategije bezličnog (nepoznatog) autora*, odnosno *izdavača*, koji nudi (*organizuje*) strukturu *hiperteksta*. Bez takve organizacije *hipertekst* bi po pravilu bio zbrkano tkanje, koje ne bismo mogli razumjeti niti interpretirati. Već je Eco naglašavao da “živa umjetnička djela” moraju biti otvorena za različite modele interpretacije i komunikacije. *Proces interpretiranja* odvija se uvijek negdje između *otvorenosti* recepcionih mogućnosti i *zatvorenosti*, odnosno određenosti djela njegovom strukturom.²⁸

Pritom je *interna koherentnost teksta*, to jest njegova diskurzivna organizacija najznačajniji parametar za njegovu interpretaciju.²⁹ Pošto se, međutim, koherentnost djela konstituira u saradnji s interpretatorom, ona je neodvojivo povezana s *konzistentnošću hipoteze o tekstu*. U mjeri u kojoj su *hipertekstovi* lišeni bilo kakve (pa čak i samo relativno prepoznatljive) strukture, odnosno bilo kakve *interne koherentnosti*, s ciljem da se u potpunosti otvore slobodnom pristupu (aktivnostima) čitalaca, gubi se granica između interpretacije i upotrebe. Zato je *totalno otvoreni hipertekst zapravo nemoguće interpretirati*.

Važno je na ovom mjestu možda ukazati na još jednu sposobnost *hiperteksta*. On može, zahvaljujući mobilnosti i fluidnosti svoje organizacije, izvjesne događaje prikazati iz više različitih perspektiva, što, međutim, ne mora uvijek biti njegova prednost. Zahvaljujući njegovom *poliperspektivnom karakteru i mrežastoj strukturi*, nije jednostavno pratiti njegov razvoj, niti je moguće tokom čitanja razvijati uobičajeni tonus iščekivanja. Narativni tok jednostavno nedostaje i zato je za kvalitet teksta prije svega odgovorna *strategija fragmentiranja njegovih dijelova*. Ukoliko se iznenadna ili brza promjena strategije ne može sagledati ni objasniti ili, pak, veze između pojedinih fragmenata ostaju namjerno prikrivene, dolazi do *interpretativne dezorijentacije čitaoca*, koja ima za posljedicu njegov osjećaj “izgubljenosti u prostoru hiperteksta” (“lost in hyperspace”). U toj situaciji čitalac gubi volju da se i dalje bavi *hipertekstom*, pošto njegove diskurzivne skokove i protivrječne poruke više ne može razumjeti niti interpretirati.

²⁸ Umberto Eco, *Semiotik: Entwurf einer Theorie der Zeichen*, Fink, München, 1987, str. 367.

²⁹ Umberto Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, Hanser, München, 1992, str. 46.

Posmatraču koji nema namjeru da se stavi na stranu bilo kritičara, bilo euforičnog zagovornika literature u internetu, postat će nakon ovih izlaganja jasno da je kompjuter prije svega tehnički savršena pisaća mašina ili mašina za čitanje. Do sada ona u estetskom smislu nije proizvela originalne modele pripovijedne književnosti. Kompjuter, međutim, može poslužiti da se postojeći tekstovi strukturiraju na nov način i da se kao takvi onda mogu pominje ili, u svakom slučaju, drugačije čitati. Čitalac segmentira tekst, raščlanjuje ga u njegove sastavne dijelove i uči da ih koristi (čita) na nov način. Da bi mogao tako da radi i da od toga zaista ima i koristi, *čitalac literature na internetu* mora biti i *čitalac u tradicionalnom smislu*. Njemu, osim toga, mora biti jasno šta traži i šta očekuje. Samo onaj ko je u stanju da čitajući tekstove na internetu sklapa cjeline i razaznaje njihov smisao koristit će se kompjuterom tako da mu ovaj bude zaista koristan pomoćnik.

Sarajevo, proljeće 2008.

FENOMEN IZBJEGLIŠTVA ILI PUT U SLOBODU

Prilog proučavanju emigrantske književnosti njemačkog govornog područja

1.

Pod fenomenom izbjeglištva nerijetko se podrazumijeva arhetipska situacija intelektualca. Izbjeglištvo evocira aktivnost kritičkog duha, koji po pravilu djeluje na rubu društvenih kretanja. Izbjeglica je putnik bez zavičaja koji se pod određenim uslovima u svakoj metropoli svijeta može osjećati kao kod kuće i to je svijetla strana medalje. S druge strane je izbjeglica koji je, našavši se van granica svoje geografske i duhovne domovine, prisiljen misliti i snalaziti se na stranom jeziku, što nije ni lako ni jednostavno. Da bi bio zapažen, on najčešće istupa kao elokventni zastupnik manjine, ali je istovremeno ipak samo autsajder koji živi na periferiji građanskog društva, što opet može imati vrlo različite razloge, ali i posljedice. Samo po sebi izbjeglištvo nije ni dobro ni loše. Ono je najčešće posljedica nužde ili spontane odluke, ali uvijek s određenim povodom. Kao takvo, izbjeglištvo nije samo fenomen novog doba, ono je poznato od pamtivijeka kao bijeg pred konkretnom opasnošću, kao izlaz iz bezizlaza ili, naprosto, kao metafora višestrukog značenja.

Njemački filozof **Theodor Wiesengrund Adorno** (1903–1969), koji je u svom životu iskusio obje varijante izbjeglištva, smatrao je da je u određenim situacijama osjećaj “otuđenosti od sopstvenog praga” jedini ispravan moralni stav koji treba da zauzme intelektualac. Tako je ovaj filozof 20. vijeka nastavio njemačkoromantičarsku tradiciju, po kojoj su intelektualci, umjetnici i pisci činili neku vrstu sekularnog svećenstva, koje je čak i po cijenu vlastite ugroženosti bdjelo nad duhovnim zdravljem nacije.

Izbjeglištvo kao metafora također nije novina. U jevrejskoj tradiciji stanju izbjeglištva već odavno pripisivalo se metaforičko značenje. Posljednje riječi molitve u povodu velikog jevrejskog praznika Pesaha: “Sljedeće godine u Jerusalemu!” – izraz su intimne želje svakog vjernika, želje koja je, međutim, za većinu onih koji je izgovaraju puka apstrakcija. Po vjerovanju ortodoksnih jevreja, povratak u Jerusalem bit će moguć tek u trenutku povratka Mesije i obnove njegovog hrama u nekadašnjem sjaju. Svaki pokušaj da se ova vizija pretvori u političku realnost bio bi u očima ortodoksnih jevreja bogohuljenje. Zato je ideja obnove Izraela kao domovine svih Jevreja vremenom postalo sekularni pothvat, koji mogu ostvariti samo oni liberalno, pa možda čak i socijalistički nastrojeni Jevreji, kao što je to, naprimjer, nekada bio austrijsko-jevrejski pisac i cionista **Theodor Herzl** (1860–1904).³⁰

Opredjeljenje za život u nekoj vrsti metaforičkog egzila neka je varijanta privilegije koju sebi mogu priuštiti samo ljudi koji nisu u stvarnoj životnoj opasnosti. To je najbolje znao i **Herzl**, koji se među evropskim hrišćanima, zahvaljujući vremenu u kojem je živio, osjećao dobro i sigurno. Povratak u Svetu zemlju, koju je on zamišljao kao samostalnu državu, nije trebalo da pomogne njemu, već ostalim Jevrejima, koji nisu bili u situaciji da uživaju svoj status pripadnišva “izabranom narodu”.

Opredjeljenje za život izbjeglice u vrijeme vladavine rimskog imperatora Augusta ili, pak, u Firenzi **Danteovog** doba, značilo je prije svega gubitak slobode i građanskih prava. Izbjeglice potonjih razdoblja, uprkos često akutnim problemima materijalne prirode, uživaju gotovo bez izuzetka veću slobodu od stanovnika zemalja koje su napustili. Ma koliko da je **Karl Marx** (1818–1883) bio ogorčen ponašanjem engleskih filistara, on je godinama živio u Londonu, pošto je samo tamo mogao slobodno raditi na svojoj utopiji novog radničkog poretka. Ali – istini za volju – nisu svi poznati umjetnici egzilanti bez vidljivog razloga napuštali svoju domovinu. Za **Joycea** (1882–1941) to je bila zaista stvar slobodnog opredjeljenja, ali za pisce njemačkog govornog područja **Josepha Rotha** (1894–1938), **Liona Feuchtwangera** (1884–1958), **Stefana Zweiga** (1881–1942) te kompozitora **Arnolda Schönberga** bilo je to u vrijeme Trećeg *Reicha* pitanje života ili smrti, i to ne prvi put u evropskoj povijesti.

³⁰ Autor knjige *Država Jevreja* (*Der Judenstaat*, 1896), koja je zapravo označila početak cionističkog pokreta u Evropi.

2.

Na samom početku nove ere Rim napušta najveći pjesnik helenističkog razdoblja **Ovidije** (Publius Ovidius Naso). Progonjen mržnjom rimskog cara **Augusta** (Gaius Octavius Augustus), koga su u njegovo vrijeme (63. g. p. n. e. – 14. g. n. e.) smatrali “gospodarom svijeta”, **Ovidije** se seli u grad Konstancu na Crnom moru, gdje će ostati do kraja života. August je u **Ovidijevim** stihovima vidio opasnost za moralni integritet svog carstva i to je bio povod njegovog surovog čina. Tako će tada već pedesetogodišnji pjesnik najljepših ljubavnih stihova svog vremena i autor čuvenih *Metamorfoza* otići na put bez povratka, da bi deset godina kasnije sam i ogorčen umro u progonstvu. Tu će napisati svoje *Epistulae ex Ponto* i čuvene tužbalice prognanika (*Tristia*), djelo koje se nerijetko smatra prvom tragičnom *autobiografijom* književne povijesti.

I najveći pjesnik renesanse **Dante Alighieri** (1265–1321), koji je svojom *Božanskom komedijom* označio prijelaz u novovjekovno razdoblje, osuđen je 10. marta 1302. u odsustvu na smrt, pošto je bio protivnik tadašnjih firentinskih moćnika. Napustivši Firenzu, on luta od grada do grada, s dvora na dvor, da bi na kraju – poput **Ovidija** – i on umro u izgnanstvu. U 15. pjevanju *Raja* autoru njegov patron *Cacciaguda* proriče sve ono što će mu se dogoditi u budućnosti.

Dana 19. februara 1837. u izbjeglištvu u Zürichu umire dvadesetčetverogodišnji njemački pjesnik **Georg Büchner**, nakon što je 1834. u Darmstadtu osnovao prvo *Društvo za ljudska prava*. Osim toga, on je, ogorčen političkim terorom u rodnoj pokrajini Hessen, izdao prvi politički pamflet (*Der Hessische Landbote*) pod čuvenim motom: “*Mir kolibama – rat palatama!*” U bijegu pred policijom **Büchner** mora da napusti domovinu, iako je već u to vrijeme nadaleko poznat, ne samo kao dramatičar najvišeg ranga (*Woyzeck*, *Dantono-va smrt*) već i kao uzor generaciji potonjih poklonika pozorišne umjetnosti. Ovaj autor prvi je na njemački jezik preveo djela **Victora Hugoa** (1802–1885), koga je njegova pobuna protiv vlasti **Napoleona III**, kao i protiv svih mogućih zloupotreba te posljednje francuske monarhije također otjerala u izbjeglištvo. Punih dvadeset godina progonstva bile su najgore razdoblje za **Hugoovo** književno stvaralaštvo, no 1870. godine on se vraća u domovinu, ovaj put kao duhovni heroj francuske književnosti.

Samo šest godina prije **Büchnerove** smrti u švicarskom egzilu, u Francusku kreće najčuveniji emigrant među njemačkim pjesnicima **Heinrich Heine**

(1797–1856), gdje će, kao mnogi prognanici, umrijeti sam i siromašan u doživotnom izgnanstvu. Bilo je to samo tri godine prije rođenja **Siegmunđa Freuda** (1856–1939), jednog od najpopularnijih i najuticajnijih naučnika svih vremena, koji će osamdeset godina kasnije, neposredno pred smrt, pod najezdom “smeđeg” terora također morati napustiti rodnu Austriju.

Ponekad se čini kao da su sudbine izbjeglica kroz povijest povezane u neprekidnom lancu očaja, čije su se karike, jedna na drugu, nizale kroz stoljeća, uvodeći tako fenomen izbjeglištva u beskonačnost trajanja. **Heine** je kao prorok slobode otišao u Francusku zato što su ga proganjali cenzori, ali i zato što su u njegovoj domovini Njemačkoj ponovo oživjeli pogromi Jevreja, a najzad i zato što su ekstremni nacionalisti i antisemitski nastrojeni studenti počeli spaljivati nepodobne i “opasne” knjige. Pritom je znao da njegovi preci nikada nisu bili progonitelji, ali su zato često bivali progonjeni. Stoga se **Heine** osjećao srodan s **Danteom**, pišući u izbjeglištvu o njegovom *Paklu* sljedeće misli: “Ko nije iskusio izbjeglištvo ne zna koliko ono silno pojačava naše boli i kako ono naše misli ispunjava otrovom.” A **Dante** je, pišući svoje životno djelo također u izbjeglištvu – kao i **Heine** – smatrao da “samo onaj ko je iskusio sudbinu prognanika zna šta je ljubav prema domovini”. Ova razmišljanja pjesnika i njemačkog Jevreja **Heinricha Heinea**, nažalost, i danas su neobično aktuelna.

Heine se, međutim, sam nije rado deklarirao kao izbjeglica, već se, kako bi opravdao svoje odsustvo iz zemlje, često pozivao na uzvišeni zadatak koji je sam sebi postavio u životu – da doprinese razumijevanju između vječitih političkih rivala – Njemačke i Francuske. Pritom je mislio kako bi bilo lako bježati kad čovjek ne bi “na donu svojih cipela nosio domovinu”. Svi oni koji su kasnije morali krenuti njegovim stopama mogli su reći ili napisati to isto. Ali **Heine** je bio prvi koji je formulirao elementarnu činjenicu da domovinu ugroženu terorom zapravo ne predstavljaju oni koji ostaju, već upravo oni koji odlaze. Tako je njegovu sudbinu moguće označiti kao paradigmatu izbjegličke egzistencije već i zato što je ona u najužoj povezanosti sa svim aspektima antisemitizma. **Heineovo** duhovno izbjeglištvo počelo je zapravo mnogo prije one, za Njemačku kobne, 1933. godine. Ono počinje brutalnim oblicima inkriminiranja nacističko-teutonske varijante nacionalizma i traje sve do pojave suptilnih oblika otpora, kojim se Univerzitet u Düsseldorfu usprotivio građanskoj inicijativi, kao i zahtjevu velikog broja internacionalno poznatih intelektualaca i političara da se univerzitet u rodnom gradu velikog pjesnika

nazove njegovim imenom. Ni deset godina po završetku Drugog svjetskog rata u njemačkim čitankama nije bilo **Heineovih** tekstova pa nije čudo da generacije njemačkih učenika nisu imale pojma o životu i djelu jednog od najvećih imena sopstvene kulture. U tom ignorantskom odnosu malo se toga do danas promijenilo, pogotovo kada je riječ o **Heineu** kao političkom piscu.

Čini se kao da **Heineova** sudbina, kako za života, tako i posthumno, još uvijek stoji u znaku izbjeglištva. Kao pobornik duhovne i političke slobode, veliki autor čuvene *Knjige pjesama* (1827), *Romancera* (1851) i *Atta Trolla* (1847) i danas je u svojoj domovini *persona non grata*. Prešućuju ga iz prostog razloga što konfrontacija s njegovom sudbinom nužno zahtijeva sučeljavanje s velikom povijesnom krivicom domovine u odnosu prema svojim emigrantima. **Heine** kao da je odavno predvidio svu strahotu potonjih razdoblja, koja će iz njegove otadžbine krenuti više od sto godina nakon pojave njegove tragedije *Almansor* (1823). Otuda potiče i čuveni citat: "Ovo je samo predigra, jer tamo gdje se spaljuju knjige, tamo će na kraju spaljivati ljude." **Heine** i fenomen izbjeglištva su jedno isto, iako je on, za razliku od potonjih njemačkih emigranata, tokom svih godina egzila, zahvaljujući svom izdavaču (*Campe* u Hamburgu) i novinskoj kući *Augsburger Allgemeine Zeitung* i dalje mogao pisati na njemačkom jeziku, što će velikom broju potonjih pisaca biti uskraćeno. Iz pukog straha da njegova ljubav prema domovini ne bude suviše očigledna i želje da prikrije duboku nostalgiju, **Heine** u svojim stihovima uvijek pribjegava ironiji, gorčini, a nerijetko čak i satiri. No, ipak se u svakom retku njegove poezije osjeća izuzetni senzibilitet njegovog bića, duboko obilježenog njemačko-jevrejskim porijeklom i izuzetnim pjesničkim darom. Iako ga je Francuska prihvatila kao jednog od svojih najrođenijih i sahranila ga na mjestu gdje počivaju mnogi velikani francuske kulture, **Heine** ostaje vječni "glasnogovornik egzila". On je, zahvaljujući sopstvenoj sudbini, spoznao da je emigracija istovremeno eho i odgovor na svijest o neophodnosti slobodnog življenja i djelovanja u svakom mogućem obliku, i to uvijek u vrijeme kada je neki narod izručen tiraniji ili ako se čak sam preda barbarstvu, odnosno kulturogenocidnom djelovanju diktatorskih režima.

Na ovom mjestu nije naodmet da se prisjetimo jednog manje poznatog njemačkog autora jevrejskog porijekla, pjesnika i esejiste **Karla Wolfskehl** (1869–1948), čiji se grob, sticajem okolnosti, nalazi na drugom kraju svijeta – na Novom Zelandu. **Wolfskehl** napušta Njemačku na dan kada je planuo

Reichstag, jer – kao i **Heine** – sluti da će ovom nedjelju slijediti još veća i tu se, kako nas uči povijesno iskustvo, nije prevario. Odbačen od zemlje čiji su mu jezik i kultura bili osnova egzistencije, isključen iz duhovne klime kojom se napajalo njegovo djelo, dijelio je on sudbinu velikog broja njemačkih Jevreja svoje generacije: siromaštvo, izolaciju i na kraju zaborav. Na skromnoj nadgrobnoj ploči **Karla Wolfskehl**a uklesano je samo ime hebrejskim i latinskim slovima, a ispod imena “*exul poeta*” (pjesnik prognanik). Epitaf kao optužba očajnika kome su oduzeli zemlju porijekla i njegovog maternjeg jezika, osuđujući ga tako na dvostruko progonstvo. Sto godina nakon **Heinea**, dok je izbjeglica **Thomas Mann** (1875–1955) suvereno tvrdio: “Njemačka je tamo gdje sam ja”, pisao je **Karl Wolfskehl** svoju bolnu tužbalicu upućenu Nijemcima (*An die Deutschen*, 1938), koja se u književnoj povijesti smatra njegovom pjesničkom oporukom. Pjesma završava riječima koje mu je jednom uputio njegov prijatelj i uzor **Stefan George** (1868–1933): “Tamo gdje si Ti, tamo je njemački duh.” To su upravo riječi kojima se **Wolfskehl** zauvijek oprostio od domovine i njemačkog bića, kojem će, uprkos svemu, ostati vjeran do kraja života. U njegovom pjesničkom ciklusu pod naslovom *Okolina* (*Umkreis*, 1927) nalazi se jedna pjesma znakovitog naslova – *Nova apokalipsa* – pjesma koja na zastrašujuće proročanski način najavljuje ono što je neposredno predstojalo njegovoj domovini. Vidio je kako će se Njemačka, nekada kolijevka klasične filozofije i najviših duhovnih vrijednosti, u bliskoj budućnosti okomiti upravo na čovjekov duh i ljudsko dostojanstvo, najavljujući tako apokalipsu slobodnog čovjeka.

I zaista, kobne godine 1933. počinje vrijeme najsnažnijeg i najstrašnijeg talasa emigracije u svjetskoj povijesti, i to ne samo Jevreja, koji su odlazili da bi sačuvali goli život, već cjelokupne njemačke duhovne elite. Pet godina kasnije ista se tragedija ponavlja u Austriji. Nakon toga ovu kataklizmu više nije bilo moguće zaustaviti pa se dogodilo upravo ono što je svojevremeno **Heine** rekao o knjigama i ljudima. Na kraju su svi morali otići – pjesnici, pisci, naučnici, korifeji njemačkog humanizma, čija je jedina alternativa bila sloboda riječi i naučnog djelovanja. Nakon 1933. g. samo je iz Njemačke otišlo oko 1800 intelektualaca, a njima će se nakon 1938. g. priključiti pisci iz Austrije, kao i pripadnici čuvenog Praškog pjesničkog kruga. Bio je to pravi egzodus njemačke književnosti i kulture, čiji su najpoznatiji predstavnici bili braća **Heinrich** i **Thomas Mann**, **Alfred Kerr** i **Joseph Roth**, **Max Brod** i **Franz Werfel**, **Else**

Lasker-Schüler i Martin Buber, Bert Brecht i Alfred Döblin, Ernst Bloch i Elias Canetti, Bruno Frank, Theodor Adorno i još mnogi drugi, znani i neznani poslenici njemačkog jezika i njemačke duhovnosti.

Poslije svega što se dogodilo prirodno se nameće pitanje kako da je jedan u ono vrijeme već u čitavom svijetu poznati filozof i tvorac fundamentalne ontologije **Martin Heidegger** (1889–1976) na početku nacističke strahovlade mogao mirne savjesti stati pred studente Univerziteta u Freiburgu i veličati *Führera*? Dvanaest godina kasnije on se, doduše pod pritiskom javnosti, morao suočiti s posljedicama svog stava, ali očigledno mu nikada nije do svijesti doprla moralna odgovornost zbog duhovnog saučesništva u pomenutom užasu, time što je u izvjesnom periodu svog života i rada slobodoumnost njemačkih univerziteta žrtvovao Hitleru. *Njemačko slobodoumlje*, kojem je njemački književni historičar **Friedrich Gundolf** (1880–1931) – autor čuvenih monografija o *Shakespeareu*, *Goetheu* i *Georgeu* – zavještao Univerzitet u Heidelbergu, ustupilo je zahvaljujući **Heideggeru** i njemu sličnima mjesto “njemačkom političkom jednoumlju”. Istovremeno su duh izgubljene slobode njemački emigranti pronijeli širom svijeta zajedno s istinom, koja je progovorila u mnogobrojnim emigrantskim novinama i časopisima, a ovi su izlazili diljem slobodnog svijeta – od Praga do Buenos Airesa, od Kopenhagena do Pariza, od Amsterdama do Porto Allegre, od New Yorka do Santiaga de Chile, od Bruxellesa do Mexica, od Züricha do Moskve.

Evropski susjedi, međutim, kao da na početku širenja barbarske ideologije nisu dovoljno ozbiljno shvatili glas očaja i opomene i propustili su šansu da na vrijeme zaustave opasnost koja je prijetila iz Njemačke, a 1939. već je bilo prekasno. S vanjskom izolacijom emigranata uveliko je korespondirala unutrašnja. Austrijski književnik **Joseph Roth** (1894–1939), autor čuvenog romana o umiranju Habsburške Monarhije (*Radetzkymarsch*, 1932), imao je u svom francuskom azilu osjećaj kao da piše u pustinji. Činilo mu se kao da se njegove, kao i misli ostalih njegovih istomišljenika, gube u magli, a političarima zemalja po kojima se u to vrijeme silom prilika potucao, namijenio je sljedeću poruku prijekora i gorčine: “Ništa nije tako strašno kao ravnodušnost prema onom što se događa u domenu ljudskog života.”

Francuski književnik austrijskog porijekla **Manès Sperber** (1905–1984) bio je istomišljenik **Josepha Rotha**, o čemu će pisati *post festum* u svojoj trotomnoj knjizi sjećanja (*All das Vergangene*, 1983). Njegova snažno autobiografski

obojena knjiga protkana je dubokim saosjećanjem s emigrantima, koje nijedna zemlja nije prihvatila s oduševljenjem, tretirajući ih u najvećem broju slučajeva kao da su sami skrivili svoju nesreću ili, kao da je, štaviše, zaslužuju. “Njemačka je emigracija svagdje, a posebno u Parizu, bila samo jedna od mnogih. Nije bila najnesretnija, ni najpasivnija, čak je bila i prilično kompaktna; ali je uvijek bila najomraženija. Iz prostog razloga što je bila njemačka i jevrejska, i zato što je bila ne samo agresivna i nametljiva već zato što je domaće stanovništvo opteretila opomenom, koju niko nije bio spreman da čuje. A zahvaljujući magiji svakodnevnice čovjek je gotovo uvijek sklon da vjesnika nesreće optuži kao sukrivca zla o kojem govori.”

Sperberovi zapisi dragocjeno su svjedočanstvo jednog vremena i jedinstveni primjer neoficijelnog pisanja povijesti kojim dominiraju tri osnovne teme: problem integracije istočnih Jevreja u srednjoevropsku civilizaciju, politički angažman evropskih intelektualaca u evropskim previranjima 20. vijeka i najзад, psihološka uslovljenost delikatne pozicije njemačkih emigranata u stranom okruženju. Sva tri pomenuta tematska kompleksa prelamaju se u ličnosti autobiografa, kome je kao motivacija pisanja ove knjige poslužila “parcijalna dez-identifikacija”, tj. pokušaj da se distancira od brojnih povijesnih zabluda prošlosti.

Čini se da je političkim emigrantima bilo mnogo lakše da se izraze i iskažu svoj protest nego pjesnicima, čiji su tekstovi samo sporadično bili objavljivani u velikim emigrantskim izdavačkim kućama Amsterdama, Stockholma i Züricha. U tom kontekstu valja posebno istaći pozitivan i krajnje human primjer švicarskog izdavača **Emila Oprechta** (1895–1952), koji je mnogim njemačkim piscima pružio dragocjeno, i ne samo duhovno, utočište upravo onda kada im je bilo najteže.³¹ A većina je bila jednostavno “stavljena na led”, istrgnuta iz svog prirodnog i duhovnog zavičaja, i to upravo u ime njemačkog naroda i njemačke kulture, čiji su predstavnici bili, baš kao i **Goethe** i **Schiller**, kao **Lessing**, **Kant** ili **Hegel**, i čije su humano naslijeđe, kao jedino što im je još bilo preostalo, bili prisiljeni spašavati u stranim zemljama i u stranom jezičkom okruženju.

Neki poznati, u to vrijeme čak i svjetski priznati njemački autori nisu više smogli snage da u presudnom trenutku napuste zemlju i da se otisnu u

³¹ U razdoblju od septembra 1937. g. do novembra 1940. g. **Oprechtova** izdavačka kuća u Zürichu objavljuje dvomjesečni časopis za slobodnu njemačku kulturu. Usp. Peter Stahlber, *Der Zürcher Verleger Emil Oprecht und die deutsche politische Emigration 1933-1945*, Europa-Verlag, Zürich, 1970.

izbjeglištvo. Njima se smrt učinila kao jedina alternativa i izlaz iz bezizlaza. Među njima su bili angažirani berlinski publicista i duhoviti feljtonista **Kurt Tucholsky** (1890–1935), ekspresionisti **Walter Hasenclever** (1890–1940) i **Ernst Toller** (1893–1939) te Austrijanac **Egon Friedell** (1878–1938), autor dragocjene kulturološke studije *Topografija bečkog duha oko 1900*, koji je, prestravljen nacističkom okupacijom Beča, smrtonosnim skokom kroz prozor izrazio svoj protest. Isto tako, tragična je sudbina poznatog njemačkog filozofa i kulturologa **Waltera Benjamina** (1892–1940), koji se u pokušaju bijega pred svojim nacističkim progoniteljima otrovao u Španiji, ili, pak, sudbina u to vrijeme najpopularnijeg austrijskog pripovjedača i kosmopolite **Stefana Zweiga** (1881–1942), koji je tri godine prije završetka rata izvršio samoubistvo u dalekom Brazilu, pošto je smatrao da je “svijet njegovog maternjeg jezika osuđen na propast”, dok njegova “duhovna domovina” Evropa uništava samu sebe.

Svi pomenuti autori su ono što su **Karl Wolfskehl** ili njemačko-jevrejska pjesnikinja **Nelly Sachs** (1891–1970)³² neposredno doživjeli i opisali kao zlu sudbinu biblijskog Joba – proživjeli i iskusili u prenesenom smislu do svog dobrovoljnog kraja. Njihov glas se u to vrijeme gotovo da nije čuo. Izuzetak je bio oficijelni glasnogovornik njemačkih emigranata **Thomas Mann** (1875–1955), i to samo u Americi za vrijeme Drugog svjetskog rata, kada je to njegovim domaćinima bilo potrebno isključivo u svrhu propagande. Stoga je i drama austrijskog pisca **Franza Werfela** (1890–1945) *Jakobowski i pukovnik* (1942), kojom dominira tematika izbjeglištva i koju je autor označio kao “komediju tragedije”, izvedena na njemačkom jeziku tek 1944. g. u Baselu, tako da ona uprkos činjenici što je bila svojevrsni hvalospjev neuništivoj humanosti vječitog emigranta nije mogla imati bitnog odjeka.

Mnogo je snažnija i glasnija u to vrijeme bila protupropaganda nacističke mašinerije i ona je imala zastrašujuće djelovanje sve do trenutka kada je već za sve bilo prekasno. O tome svjedoči već pomenuti austrijski romanopisac **Joseph Roth**, vispreni i ponekad gorki analitičar sopstvenog statusa izbjeglice. Označivši Hitlerovo carstvo kao “sedmi krug pakla”, **Roth** je jednom prilikom zapisao sljedeće: “Već stoljećima slušamo kako nam se tiho prikrađa laž.

³² Njemačka pjesnikinja koja je vrijeme od 1940. g. do kraja života provela u Švedskoj. Polazište njenog lirskog opusa je progon evropskih Jevreja, što u njenim pjesmama postaje paradigma svekolikog progona čovjeka uopće. Najpoznatije su joj zbirke pjesama *Staništa smrti* (1947), *Gašenje zvijezda* (1949) i *Putovanje u prazninu* (1961). Dobitnica je književne nagrade *Annette-Droste Hülshoff* (1960), Nagrade za mir njemačkih izdavača (1965) te Nobelove nagrade za književnost (1966).

Epohalno otkriće svih diktatura modernog doba sastoji se upravo u širenju gromoglasne laži s tačnom psihološkom pretpostavkom da pažnju obraćamo samo na ono što je glasno, dok sve ono tiho nužno ostaje nezpaženo.” **Rothova** metafora (“sedmi krug pakla”) – primijenjena na situaciju izbjeglištva – dobila je trajno opravdanje pa se može reći da je ona aktualna do dana današnjeg.

Nema sumnje da se u Njemačkoj u razdoblju od 1933. g. do kraja rata može govoriti i o fenomenu “unutrašnje emigracije”, iako se čitav niz njemačkih autora nakon 1945. g., koji za to nisu imali ni moralnog ni političkog pokrića, izgovarao pripadnošću ovoj kategoriji. Oni koji su zaista živjeli izolovano kao “unutrašnji egzilanti” rijetko su bili spremni govoriti o svojoj prošlosti. O tome je 1937. g. također pisao **Joseph Roth**, navodeći za primjer imena **Ericha Kästnera**³³, **Wenera Bergengruena**, **Käthe Kollwitz**, **Luise Rinser**, **Ernstu Jüngera**, **Hansa Fallade** te čuvenog njemačkog “pjesnika prirode” **Oskara Loerkea**, kao i nekolicine manje poznatih autora. Sam pojam potiče od njemačkog prozaiste **Franka Thiessa** (1890–1977), koji je u vrijeme nacionalsocijalizma i sam ostao u Njemačkoj, iako je bio dokazani protivnik Hitlera. Pojmom “unutrašnja emigracija”, prvi put izgovorenim u njegovom polemičkom članku o pomenutoj temi³⁴, on je pokušao sveobuhvatno okarakterisati situaciju onih pisaca i intelektualaca koji su ostali u zemlji, iako su bili apsolutni protivnici režima, a čija su djela – ukoliko su se i objavljivala – u to vrijeme bila obilježena kao “izopačena umjetnost”. Njima je iz veoma različitih razloga i zbog čitavog niza uglavnom porodičnih okolnosti bilo nemoguće iseliti ili pobjeći iz zemlje, iako se nikada nisu dali uvući u službu aktuelnog režima. Dok su neki bili potpuno pasivni, drugi su na diskretan način pokušavali ohrabriti svoje čitaoce, nudeći im u svojim djelima bijeg u prirodu (**O. Loerke**), religiju (**W. Bergengruen**, **Frank Thiess**, **G. Andres**) ili, pak, u humanističko naslijeđe njemačke klasike (**L. Kaschnitz**, **F. G. Jünger**). Pošto je svaka kritika režima bila onemogućena strogom cenzurom, ovi su se pisci

³³ **Erich Kästner** (1899–1974) ostaje 1933. g. u Njemačkoj, iako su njegove knjige spaljivane, pa on više nije mogao objavljivati pod vlastitim imenom. Kao svjedok vremena, on, ispisujući jednu pomno skrivanu plavu svesku stenografskim bilješkama, potajno vodi dnevnik, pripremajući tako materijal za roman o Trećem Reichu, koji nikada nije završio. Nedavno je u izdanju Arhiva za njemačku književnost u Marbachu, u kojem se čuva Kästnerova književna zaostavština, objavljena *Plava knjiga*, koja sadrži autorov ratni dnevnik, kao i bilješke za neostvoreni roman (usp. Erich Kästner, *Das Blaue Buch: Kriegstagebuch und Roman-Notizen*, Ulrich von Bülow i Silke Becker (ed.). *Marbacher Magazin* 111/112, 2005).

³⁴ *Ein Streitgespräch über die äußere und innere Emigration* (1946).

služili tehnikom “pisanja između redova”, čak po cijenu rizika da ih jedan broj čitalaca ne shvati. O tome u svom napisu “Pet osnovnih teškoća pri pisanju istine”³⁵ piše **Bert Brecht**, koji je još 1933. emigrirao u Švedsku.

Njemački germanista **Walter Berendsohn**, koji je u doba vladavine nacionalsocijalističkog režima također potražio pribježište u Skandinaviji (Danska), posvetio je svoje naučno djelo upravo njemačkoj emigrantskoj književnosti. Njegova dvotomna knjiga pod naslovom *Humanistički front. Uvod u književnost njemačke emigracije*³⁶ vrijedan je prilog proučavanju tog najnesretnijeg razdoblja u njemačkoj kulturnoj povijesti. Prvi dio obuhvata razdoblje od 1933. do 1939. g. i objavljen je neposredno poslije Drugog svjetskog rata u Švicarskoj, dok je kompletno djelo dospjelo u ruke čitalaca tek krajem sedamdesetih godina prošlog vijeka. Iako je drugi dio ove obimne studije bio napisan još 1947. g., ona nije mogla naći izdavača, pošto literatura emigracije u poslijeratnoj Njemačkoj nije bila popularna³⁷. Možda bi razlog za to trebalo potražiti u činjenici što se prof. **Berendsohn** u svojoj knjizi poziva isključivo na književnost “stvarne (vanjske) emigracije”, dok je prema pojmu “unutrašnje emigracije” uglavnom bio skeptičan. **Berendsohn** smatra da ova oznaka, koja je poslije rata mnogima poslužila kao opravdanje zbog navodne lojalnosti Hitlerovom režimu, više zamagljuje pravo stanje stvari nego što ga objašnjava. Jer autor koji je ostao u domovini nije, prema mišljenju prof. **Berendsohna**, mogao ni približno osjetiti probleme iskustva emigracije, koje je uglavnom postalo pokretačka snaga njenog književnog stvaranja. Gubitak domovine, uobičajenog, dobro poznatog okruženja, građanskog statusa, teškoće prilagođavanja stranom okruženju, jeziku i običajima bili su samo jedan dio gorkog iskustva izbjeglištva, počev od samog trenutka odlaska iz zemlje do kasnijih razočarenja, teškoća egzistencijalne prirode i nerijetko ljudske tragike. Ako su mnogi emigranti godinama živjeli na rubu egzistencije, postavlja se pitanje kako su mogli naći unutrašnji mir i koncentraciju za rad na nekom literarno relevantnom djelu. Izoliranom piscu nedostajao je puls života njemačke zajednice, kulturno i jezičko okruženje, koje mu je bilo neophodno ne samo za

³⁵ Usp. B. Brecht, *Flüchtlinggespräche*, Berlin / Frankfurt a. M., 1962. i *Arbeitsjournal 1938–1942*.

³⁶ *Die humanistische Front: Einführung in die deutsche Emigrantenliteratur*, Teil I und II, Vlg. Georg Heintz, Worms, 1976/1978.

³⁷ Prvo vjerodostojno svjedočanstvo o stradanjima njemačkih izbjeglih pisaca predstavlja pionirski rad američkog germaniste **Egona Schwarza** pod naslovom *Progonstvo: Zapisi njemačkih pisaca u egzilu* (*Verbanung: Aufzeichnungen deutscher Schriftsteller im Exil*, Hamburg, 1964).

život već i za rad. Osim toga, povremeno se budila i čežnja za domovinom, koja ustvari više nije postojala, no ipak je i kao sjećanje bila uzrok mnogim neprospavanim noćima emigranata.

3.

Jezik kao osnovno sredstvo rada i egzistencije bio je za većinu pisaca u egzilu najveći problem u njihovom procesu prilagođavanja novoj sredini. Pred svakim se postavljalo pitanje može li njegov maternji jezik ostati čist i živ u stranom okruženju, sačuvan od stranih uticaja. Pritom je svaki izbjegli pisac više nego bilo ko drugi bio ovisan o jeziku, pošto mu je još samo ovaj garantirao kontinuitet bitisanja u vremenu i prostoru. Da bi stvar bila dramatičnija, u slučaju njemačke književne emigracije maternji je jezik istovremeno bio jezik progonitelja pa su se njemački pisci emigranti našli u poziciji da budu poslenici onoga što im je zapravo bilo oduzeto. Osim toga, njihov je položaj bio teži od položaja naučnika, i to iz dva razloga. S jedne strane, oni su, napuštajući domovinu koja je svojom barbarskom politikom zapanjila čitav svijet, imali osjećaj da bi trebalo da budu čuvari humanističkih tradicija te iste zemlje i da bi trebalo da njeno literarno i jezičko blago spasavaju za neku bolju budućnost. S druge strane, poznato je da se nauka može nesmetano širiti i putem prevoda, iako mnogi jezici ne raspolažu bogatstvom apstraktnih pojmova, kojim se diči njemački jezik. Neki od njih, koji više nisu vjerovali u mogućnost povratka, nastojali su da se sažive sa stranim jezikom, pa je tako kod mnogih vremenom rastao senzibilitet za jezički izraz novog okruženja. Ipak su samo malobrojni uspjeli ovladati kako jezgrom tako i periferijom preuzetog jezičkog izraza, posebno rečenice, čija se struktura od jezika do jezika bitno razlikuje. Bio je to veliki izazov za one koji su jednom nogom još stajali na tlu domovine, dok su drugom već duboko zakoračili u zemlju koja ih je primila. Jer samo onaj ko savlada jezik zemlje domaćina nije više totalni stranac. Oni koji su imali sreću ili nesreću da kao mladi promijene sredinu, promijenili su jezik (**Paul Celan**, **Nelly Sachs**), dok su oni stariji (**Ernst Bloch**, **Thomas i Heinrich Mann**, **Lion Feuchtwanger**) zauvijek ostali njemački autori ili, pak, postali vrsni prevodioci (**Erich Fried**). Kada je postalo izvjesno da povratak u domovinu još zadugo neće biti moguć, mnogi pišu na stranom jeziku (**Ivan Goll** na francuskom; **Klaus Mann** na engleskom; **Max Brod** na hebrejskom), ali tu se oni često susreću s novim problemima.

Prognanik koji novu domovinu traži u novom jeziku izlaže se opasnosti da izgubi osjećaj za maternji. S takvom su se opasnošću susretali i pisci daleke prošlosti, pa tako čitamo u jednom pismu koje je **Ovidije** uputio jednom prijatelju, a ono je svjedočanstvo o njegovom patetično izraženom osjećaju ugroženosti stranim uticajem: “Napisao sam čak knjigu na getskom jeziku i dobio aplauz. Doživio sam zahvalnost i tako počeo da među barbarima stičem ime pjesnika. (...) Ali zato je upotrebom getskog (trakijskog) moj latinski izgubio dio svoje suptilnosti” (*Epistolae ex Ponto* IX, 13, 19 squ.). Ovaj otklon od sopstvenog, otuđenog, može ponekad da bude plodonosan, ali to se dešava samo ukoliko postoji maksimalni senzibilitet za riječ te ukoliko autora ponese snažna motivacija ili se nađe u povoljnim životnim okolnostima. Takvih je primjera u povijesti književnosti egzila vrlo malo i zato su sudbine izbjeglih pisaca uglavnom priče s tužnim završetkom.

4.

Što se tiče njemačkih pisaca u egzilu, oni poslije svih navedenih negativnih iskustava u emigraciji nisu u svojoj domovini bili bezrezervno prihvaćeni ni nakon završetka rata i sloma režima koji ih je prognao. O negativnoj recepciji emigrantske književnosti piše američki germanista **A. Stephan** u svom obimnom *Uvodu u njemačku književnost emigracije 1933–1945*³⁸. Ovaj autor njemačkog porijekla smatra da je 1945. g. u obje njemačke države prihvatanje emigrantske književnosti bilo osujećeno kako procesom restauracije (SR Njemačka), tako i programom socijalističke izgradnje (DR Njemačka). Duhovno neprebrođena prošlost često se, prije svega na Zapadu, prikivala oznakom “književnost nulte tačke” (*Nullpunkt*) ili “književnost pustoši” (*Kahlschlag*), koja je trebalo da označi “novi početak” duhovnog i literarnog preobražaja Nijemaca. **A. Stephan** smatra da su ovakvoj situaciji pridonijeli i sami emigranti, koji su izgubili smisao za realnost. Oni, naprosto, nisu imali zajedničku strategiju povratka na njemačko literarno tržište. Bili su djelomice međusobno posvađani oko “ideje narodnog fronta”, koji zapravo nije ni mogao funkcionirati u tuđini, odvojen od naroda. Osim toga, djela emigranata, nastala prije njihovog odlaska u emigraciju, u međuvremenu su bila zaboravljena, a “bijeg iz domovine” nije po sebi bio garancija za dobru literaturu. Ozbiljniji interes

³⁸ A. Stephan, *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945: Eine Einführung*, München, 1979.

za njemačku književnost emigracije nauka pokazuje tek sredinom šezdesetih godina prošlog vijeka.

Početak proučavanja fenomena književne emigracije predstavlja već pomenuta zbirka autentičnih zapisa njemačkih pisaca o samom početku njihovog emigrantskog statusa, koju je izdao i opsežno komentirao američki germanista austrijskog porijekla **Egon Schwarz**. Tada je krenulo i nepunih desetak godina kasnije isti će autor na internacionalnom simpoziju o “vanjskoj” i “unutrašnjoj emigraciji” u St. Louisu ustvrditi da se nakon “dugogodišnjeg uzaludnog dozivanja u pustinji napokon desilo čudo: književnost njemačke emigracije postaje ne samo predmet proučavanja, ona čak postaje popularna”³⁹. U veoma kratkom vremenskom rasponu formiran je ogroman, ponekad čak nepregledan korpus napisa u domenu emigrantske književnosti. Izdaju se bibliografije, biografije, protokoli, dokumentacije, epistolarne zbirke, koje prate mnogobrojni publicistički i naučni komentari i interpretacije. To je, naravno, upotpunilo povijesnu sliku njemačke književnosti u cjelini, a osim toga, doprinijelo je da njemački pisci emigranti, žrtve, a velikim dijelom i borci protiv fašizma konačno dobiju zaslužen priznanje.

U mnogobrojnim zapisima (čiji su autori poznata imena književnog i duhovnog života) čitamo u reprezentativnom izboru tekstova **Egona Schwarza** o trenucima odluke i konkretnog odlaska pojedinih autora iz zemlje (**Ludwig Marcuse, Klaus Mann, Alfred Döblin, Stefan Zweig, Max Brod**), o njihovom životu u znaku oskudice (**Alfred Kantorowicz, Friedrich Wolf, Karl Zuckmayer**), o smislu emigracije (**Heinrich Mann, Ernst Bloch, Bertold Brecht, Thomas Mann**) te o veoma interesantnom problemu odnosa pisca prema izbjeglištvu (**Wieland Herzfelde, Ludwig Marcuse, Joseph Roth**).

Fenomenologija izbjeglištva obuhvata još mnoga pitanja koja bi trebalo da postanu ili su već sada tema ozbiljnih istraživanja. Jedno od takvih je shvaćanje povijesti u djelima autora u emigraciji⁴⁰, zatim odnos pojedinih pisaca prema novim kulturnim sredinama, kao i odnos domaćina prema novopridošlima. Interesantno je i pitanje šta je zapravo proizašlo kao rezultat međusobnih dodira njemačke kulture s kulturom zemalja domaćina, da li ih je bilo i kako su se oni odražavali na razvoj pomenutih kultura. O ovim pitanjima

³⁹ Usp.: *Exil und Innere Emigration II. Internationale Tagung in St. Louis*, Peter Uwe Hidendahl i Egon Schwarz (ed.), Frankfurt a. M., 1973, str. 155.

⁴⁰ Više o tome v. u raspravi **Klause Schrötera** *Der historische Roman des Exils und der Innerer Emigration: Exil und Innere Emigration*, Athenäum, Frankfurt a. M., 1972.

govore knjige **Laure Fermi**⁴¹, **Roberta Edgara Cazdena**⁴² i **Helmuta Müssenera**⁴³, ali na tom bi poslu trebalo da učestvuju ne samo povjesničari književnosti već i sociolozi, historiografi, filozofi i ini predstavnici intelektualne elite, koje zanimaju problemi emigracije. Vrlo interesantan aspekt proučavanja emigrantske književnosti je onaj koji se tiče njenog poslijeratnog odjeka, bilo da se ovo prati u zemlji egzila ili eventualno u zemlji porijekla dotičnog autora. Iako je u okviru istraživanja emigrantske književnosti u centru interesa uglavnom uvijek ličnost autora, to ne znači da bismo trebali zatvoriti oči pred problemom literarnih žanrova koji su dominirali ovom vrstom književnosti. Vrlo je interesantno pitanje da li se iukoliko izbor pojedinog žanra, određenih jezičkih i stilskih sredstava može dovesti u vezu s iskustvom emigracije i doživljajem političkog progona, tim više što je očigledno da su se pisci emigranti rado okretali *autobiografiji* ili, pak, *povijesnom romanu*, dok su se predstavnici unutrašnje emigracije radije služili *parabolom*, *alegorijom* ili lirskom formom *soneta*. I na kraju, još samo nešto o kontroverznom pojmu “unutrašnje emigracije”, pojmu za koji veoma objektivne studije **Wolfganga Breklea**⁴⁴ i **Reinholda Grimma**⁴⁵ govore da nema razloga da se u okviru povijesti njemačke književnosti zaobilazi. Najnovije svjedočanstvo u prilog postojanja “unutrašnjih emigranata” jeste već pomenuti nedavno objavljeni *Dnevnik (Plava knjiga)* **Ericha Kästnera**. Posmatrano u tom kontekstu, čini se da je oznaka “unutrašnja emigracija” primjenjiva samo u pojedinačnim slučajevima, pošto se situacija pisaca koji su ostali u zemlji od slučaja do slučaja veoma razlikovala, a ovisno o njoj i njihov odnos prema režimu, koji inače zaista nisu podržavali.

Bilo da je riječ o “vanjskoj” ili “unutrašnjoj emigraciji”, ona je, fenomenološki gledano, bila mnogo više od objektivno uzrokovanog narušavanja normalnog životnog okruženja. U nekim je slučajevima čak moguće uočiti vezu između konkretne pojedinačne sudbine izbjeglištva i izvjesnih karakternih crta pojedinih autora. U svojoj studiji portretu njemačkog pisca **Berta**

⁴¹ *Illustrious immigrants: the intellectual migration from Europe 1930-1941*, Chicago University Press, 1968.

⁴² *German Exile Literature in America 1933-1950*, Chicago, 1970.

⁴³ *Die deutschsprachige Emigration in Schweden nach 1933: Ihre Geschichte und kulturelle Leistung*, Uppsala, 1971.

⁴⁴ *Die antifaschistische Literatur in Deutschland (1933-1945)*. Usp. *Weimarer Beiträge* 16/1970, sv. 6.

⁴⁵ *Innere Emigration als Lebensform*. Usp. zbornik *Exil und Innere Emigration I*, Athenäum, Frankfurt a. M., 1972.

Brechta, njemački povjesničar i teoretičar književnosti **Reinhold Grimm**⁴⁶ tvrdi kako je u slučaju ovog pisca i nakon njegovog povratka u Njemačku 1948. g. o njegovom djelu moguće govoriti kao o djelu emigranta, dok je izbjeglištvo, u kojem je ovaj autor proveo punih petnaest godina zapravo njegova prava domovina.

Među takve koji su izbjeglištvo prihvatili kao konačnu, doživotnu formu svog postojanja i djelovanja spada i **Lion Feuchtwanger**, koji je u Kaliforniji živio od 1941. do 1958. godine, pišući povijesne romane, ali ne s ciljem da prikaže određene povijesne događaje, već je on, na osnovu sopstvene izjave, “u povijesnom kostimu povijesnog romana” uvijek vidio samo “sredstvo stilizacije kojim je na najjednostavniji način moguće ostvariti iluziju realnosti”⁴⁷. Čak i u domenu svog književnog izraza **Feuchtwanger** svjesno ostaje na distanci od vremena u kojem živi. Dok je još daleke 1943. godine pisao o “gorkom iskustvu odvojenosti od žive struje maternjeg jezika”⁴⁸, on je ne samo svjesno računao na osiromašenje i paralizu svog jezičkog izraza već je taj proces iskoristio u pozitivnom smislu, kao sredstvo stiliziranja. Pošto je on svoje objektivno uzrokovano stanje izbjeglištva produžio do kraja života, taj je fenomen kod njega poprimio crte sudbine koja je uzrokovana najdubljim slojevima njegove ličnosti i njegovog umjetničkog bića. Slično se može zapaziti u razvoju nekih drugih pisaca u emigraciji. U tom će kontekstu njemački germanista **Joachim Radkau** o **Thomasu Mannu** i **Bertoldu Brechtu**, kao najpoznatijim njemačkim piscima u emigraciji, pisati sljedeće: “I dok je za ostale pisce odvojenost od ambijenta maternjeg govora i nedostatak živog kontakta s jezikom imalo samo negativne posljedice i značilo paralizu poetskog impulsa, mogao se u izbjeglištvu izgraditi stil ‘klasičnog’ dometa, stil koji je prema jeziku imao jedan intelektualno-misaoni stav i koji je upravo iz distance prema (živom) jeziku umio da razvije umjetničko sredstvo.” Njihova obostrana sklonost ka komplikovanim rečeničnim konstrukcijama obilježje je stila koji “ne živi od konstantnog zadržavanja u domenu njemačkog jezika, već se upravo razvija u novom okruženju izbjeglištva”. Ironija **Thomasa Manna** i efekat

⁴⁶ Bert Brecht. Usp. zbornik *Deutsche Dichter der Moderne: Ihr Leben und ihr Werk*, Benno von Wiese (ed.), Berlin, 1965.

⁴⁷ Usp. Lion Feuchtwanger, *Vom Sinn des historischen Romans*. Usp. *Das Neue Tage-Buch*, sv. 27, 1935, str. 641.

⁴⁸ Cit. prema Hans Mayer, *Lion Feuchtwanger oder die Folgen des Exils*. Usp. *Neue Rundschau*, sv. 1, 1965, str. 120–129.

potuđenja **Berta Brechta**, iako inače dva disparatna stilska sredstva, razvila su se upravo u djelima nastalim u izbjeglištvu. “U njima se upravo mogu naslutiti izbjegličke strukture pjesništva.”⁴⁹ Ovim je stvoren preduslov da se takav u suštini stilizirani jezik koristi kao simbolični model izražavanja, kao neka vrsta *linguae academicae*. Povratkom u područje standardnog govornog jezika ovaj bi kao sredstvo svakodnevnog komuniciranja ubrzo izgubio čar svog izvornog i ontološki bitnog značenja. Tako se u izboru izbjeglištva kao životne i duhovno-egzistencijalne forme ispoljava težnja da se očuva simbolički kvalitet maternjeg jezika, osobina koja dolazi do izražaja samo u stranom okruženju i pomoću kojeg je njegov korisnik – pisac – u stanju da se izdigne kako od sredine iz koje je izbjegao tako i iz novog okruženja izbjeglištva.

Na kraju bi, istini za volju, trebalo reći da su tokom nacističkog režima stotine hiljada ljudi napustile Njemačku u najvećem izbjegličkom valu novije povijesti, a ne samo intelektualna elita o kojoj je riječ u ovom radu. Oni su, svako prema svojim mogućnostima, njemačku kulturu i običaje pronijeli diljem svijeta i pritom uticali na ovaj u razmjerima koji do sada nisu istraženi niti opisani. Možda bi vrijedilo krenuti tragom ovih uticaja i pokušati osvjetliti sasvim nove aspekte izbjeglištva, ovaj put u obrnutom smjeru.

Sarajevo, august 2006.

⁴⁹ Cit. prema: *Die deutsche Emigration in den USA: Ihr Einfluß auf die amerikanische Europapolitik 1933-1945, Studien zur modernen Geschichte*, sv. 2, Düsseldorf, 1971, str. 114 i dalje.

FRANKFURTSKA ŠKOLA I WALTER BENJAMIN

1.

Pojam *Frankfurtska škola* usko je povezan s imenom **Theodora Adorna**, s pojmom “kritičke teorije”, s pojavom studentskog pokreta 1968. i, konačno, s neprimjerenom i tragičnom primjenom sile u pomenutom pokretu. Sve je, međutim, počelo mnogo ranije, još dalekih dvadesetih godina prošlog stoljeća na institutu Univerziteta u Frankfurtu, gdje je jedan drugi njemački filozof **Walter Benjamin** bezuspješno pokušavao da svojom raspravom o *Porijeklu njemačke žalobne igre*⁵⁰ stekne akademski priznati stepen naučnika (*venia legendi*). Rukopis predložene habilitacione radnje je odbijen, ali **Benjamin** se ne odriče naučne djelatnosti pa će kasnije i sam postati vanjski saradnik Instituta za socijalna istraživanja u Frankfurtu. Naučno glasilo Instituta je poznati *Časopis za socijalna istraživanja*⁵¹, u kojem će tridesetih godina biti objavljen izvjesni broj manjih, ali značajnih radova ovog autora.⁵²

Glavni predstavnici Instituta, koji je osnovan u junu 1924. g., **Theodor Wiesengrund Adorno**, **Max Horkheimer** i **Herbert Marcuse** polovinom tridesetih godina odlaze iz Njemačke, da bi prvo u Francuskoj, pa zatim u Engleskoj, a onda konačno i u Americi (New York) nastavili svoju naučnu i filozofsko-izdavačku djelatnost. Pojam “kritička teorija” povezuje se s njihovim učenjem na osnovu članka koji će **Horkheimer** objaviti 1937. godine pod

⁵⁰ *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin, 1928.

⁵¹ *Zeitschrift für Sozialforschung*, Leipzig, Paris, New York (1932–1939).

⁵² U **Benjaminovoj** zaostavštini nalazi se separat pomenutog časopisa (god. III/1934, sv. I) s raspravom “O savremenom društvenom položaju francuskog pisca” (*Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standpunkt des französischen Schriftstellers*).

naslovom “Tradicionalna i kritička teorija”⁵³. Grupa oko **Horkheimerovog i Adornovog** Instituta pod “kritičkom teorijom” podrazumijeva svojevrsni opis čovjekovih stremljenja ka boljem i humanijem životu i njegovo permanentno nastojanje da spozna svijet i svoj položaj u njemu.

Pravi predstavnici “kritičke teorije” ustvari su samo **Adorno i Horkheimer**, koji “dijalektiku prosvijećenosti” (*Aufklärung*)⁵⁴ razvijaju u svojim “filozofskim fragmentima”, a pod reprezentativnom literaturom iz ove oblasti podrazumijevamo prije svega **Adornovo i Horkheimerovo** zajedničko djelo *Dijalektika prosvijećenosti* (1947), **Adornove** studije *Negativna dijalektika* (1966) i *Estetička teorija* (1970) te **Horkheimerovu** *Tradicionalnu i kritičku teoriju* (1970), kao i nekako istovremeno nastalo djelo **Herberta Marcusea** *Jednodimenzionalni čovjek* (1964).

Pod pojmom “kritičke teorije”, kako je ona formulisana u pomenutoj literaturi, njeni autori podrazumijevaju promišljanje društvenih promjena u pravcu višeg stepena samoodređenja i samoosvješćenja čovjeka. Predstava o objektivnoj stvarnosti, koja određuje čovjekov položaj u svijetu, ukida se, a na njeno mjesto stupa njegova svijest o sopstvenoj sposobnosti da spozna i odredi svijet i svoj lični položaj u njemu.

Jürgen Habermas, mlađi pobornik sličnih ideoloških opredjeljenja, smatra da *Frankfurtska škola*, izuzev za vrijeme nekoliko godina egzila u Americi, zapravo nikada nije ni postojala. Fiktivno jedinstvo ove ideologije sastoji se uglavnom u njenom enormnom djelovanju, i to tek *post festum*, u vrijeme studentskih nemira (1968), što će se naročito ispoljiti na studijskoj grupi za filozofiju i socijalna istraživanja Univerziteta u Frankfurtu.

Svaki je od predstavnika ove škole zapravo bio originalni mislilac za sebe, jedino su **Adorno i Horkheimer** godinama djelovali zajedno, dok su njihove dodirne tačke s trećim predstavnikom ove škole – **Herbertom Marcuseom**, bile malobrojne. Najposjećenija su krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina bila predavanja **Theodora Adorna**, koji je o društvenim i filozofskim aspektima svog vremena govorio slobodno, ali veoma upečatljivo, u perfektno

⁵³ Max Horkheimer, “Traditionelle und kritische Theorie”, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* VI, Paris, 1937, sv. II (isto u ediciji M. Horkheimer *Kritische Theorie*, sv. II, Frankfurt a. M., 1968).

⁵⁴ Njemački pojam *Aufklärung* prevodim kao *prosvijećenost*, pošto on u terminologiji dvojice autora ne označava samo određenu epohu u povijesti građanske emancipacije (= *prosvjetiteljstvo*) već i pojam za jednu od osnovnih tendencija u cijeloj novovjekovnoj kulturi. Usp. Viktor Žmegač, *Povijesna šifra umjetnosti: O Adornovoj estetici*, u: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, Zagreb, 1976.

konstruiranim rečenicama, koje su studenti naprosto upijali. Pored izuzetne elokventnosti zračio je izvanrednom snagom izričaja i oštrinom misli. Njegova predavanja o modernoj muzici bila su komponovana poput pravih sonata i to su slušali studenti svih mogućih usmjerenja.

Max Horkheimer je govorio sasvim drugačije, ali ne i s manjim efektom na prepuni auditorij. Dok je šetao kroz salu, studenti su mogli gotovo pratiti rađanje i formulaciju njegovih razmišljanja. Bio je fascinantna pripovjedač, elegantan, atraktivnog izgleda i ponašanja, koga su svi željeli slušati iz neposredne blizine. Cilj ovih studija pod naslovom *Kritička teorija sadašnjosti* obuhvatio je široki dijapazon filozofske misli, počev od **Hegela**, preko **Marxa**, do stanja u filozofskoj teoriji i praksi aktuelnog trenutka. U novije se vrijeme smatra da teorije **Adorna** i **Horkheimera** nisu bile povod, ali u određenom smislu jesu naknadna legitimacija studentskih protesta. Jedini most između ove dvije struje uspostavlja donekle **Herbert Marcuse** svojim spisom *Jednodimenzionalni čovjek* (1964)⁵⁵. Njegovi su tekstovi sasvim konkretni i odnose se na prilike visokorazvijenog kapitalizma. **Marcuse** nije nikada spadao među radikale, bio je prijatna, smirena ličnost. Godine 1966. objavljena je njegova rasprava *Represivna tolerancija*⁵⁶, koju su lenjinisti pokušali interpretirati kao svojevrsnu parafrazu *Komunističkog manifesta* (1847) i **Lenjinovog** djela *Država i revolucija* (1917).

Adorno je međutim u suštini tražio samo autonomnost čovjekove ličnosti kao snažnu argumentaciju protiv omalovažavanja mlade generacije. On je utemeljitelj obrazovnog koncepta koji neće biti indoktriniran odozgo, nego će dozvoliti da mladi uče na sopstvenom iskustvu. Takvo zalaganje okarakterizirano je tada kao “progresivna sila”, koja se u jednoj radikalnoj frakciji pokreta (RAF) pretvorila u *silu destrukcije*, a ovu će njemački filozof i sociolog **Jürgen Habermas** kasnije nazvati “lijevim fašizmom”. Razliku između ovih dviju oprečnih struja sjajno je formulirao upravo **Herbert Marcuse**: “Postoji sila oslobađanja, sila upotrijebljena u cilju odbrane života, ali postoji i sila agresije – a oba ova oblika sile su u neko vrijeme bile sile društva i to će i ostati.”

⁵⁵ H. Marcuse, *One-dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston, 1964. (Njem. prev. *Der eindimensionale Mensch*, Neuwied / Berlin, 1967).

⁵⁶ H. Marcuse, *Kritik der reinen Toleranz*, Frankfurt a. M., 1966.

O kontinuitetu razvoja kritičke teorije može se saznati iz knjige američkog sociologa **Martina Džeja**, koji je pod naslovom *Dijalektička imaginacija*⁵⁷ objavio prvu zaista vrijednu povijest *Frankfurtske škole* i Instituta za socijalna istraživanja (1923–1950). Knjiga govori o izvjesnom Felixu J. Weilu, sinu nekog izuzetno bogatog izvoznika žita porijeklom iz Frankfurta, koji oko 1880. g. iseljava u Argentinu, potpuno se odriče svog kapitalističkog staleža, postaje angažirani marksista, ljevičar, piše doktorsku disertaciju o praktičnim problemima ostvarenja socijalizma (1921), da bi na kraju u zemlji porijekla svojih roditelja financirao čitav niz radikalnih djelatnosti. Na kraju predlaže ocu da se porodičnim novcem u Frankfurtu osnuje marksistički orijentirani institut za socijalna istraživanja. Otac (Hermann Weil) pristaje i odobrava u tu svrhu 120.000 maraka godišnje. Iako se priča o kapitalisti koji podržava napore da se obori kapitalizam mnogima učinila malo vjerovatna, knjiga **Martina Džeja** ipak je naišla na odobravanje. Na nju se oslanja i Nijemac **Rolf Wiggershaus** u svojoj potonjoj knjizi *Frankfurtska škola – Povijest, teorijski razvoj, politički značaj* (1986)⁵⁸, koji **Džeju** knjigu s pravom smatra pionirskim radom iz ove oblasti. Ona se prije svega oslanja na razgovore s nekadašnjim saradnicima Instituta, posebno na opširne informacije poznatog sociologa kulture **Lea Löwenthala** i njegove zbirke pisama, bilježaka i sličnih pisanih materijala samog Instituta⁵⁹.

Rolf Wiggershaus je kasnije za svoja istraživanja imao mnogo pouzdanije izvore, arhivski materijal Horkheimerovog arhiva u Frankfurtu, pisanu zaostavštinu **Horkheimera** iz Adornovog arhiva u Frankfurtu te sabrana djela **Theodora Adorna** i **Waltera Benjamina**⁶⁰. On je svojom knjigom dao ne samo jedinstveni, zaokruženi prikaz onog što zovemo *Frankfurtskom školom* ili *kritičkom teorijom* već je ukazao i na povezanost nekih na prvi pogled protivrječnih momenata unutar same škole. Dokazao je da su karakteristične

⁵⁷ M. Jay, *Dialektische Phantasie*, Frankfurt a. M., 1976. (prev. Martin Džej, *Dijalektika imaginacije: Povijest Frankfurtske škole i Instituta za socijalno istraživanje 1923–1950*, prev. Mario Suško, Sarajevo / Zagreb, 1982.

⁵⁸ Rolf Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule – Geschichte, Theoretische Entwicklung, Politische Bedeutung*, München / Wien, 1986.

⁵⁹ Leo Löwenthal, *Mitmachen wollte ich nie: Ein autobiographisches Gespräch mit Helmut Dubiel*, Frankfurt a. M., 1980.

⁶⁰ Th. Adorno, *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, Rolf Tiedemann (ed.), Frankfurt a. M., 1970–1986; Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, u saradnji s Theodorom W. Adornom i Gershomom Scholemom, ur. Rolf Tiedemann i Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1972 ff.

osobine Frankfurtske škole, nekad više nekad manje, ipak postojale, a to su bile: a) *institucionalni okvir* – Institut za socijalna istraživanja, b) *intelektualno-harizmatična ličnost s vjerom u jedan novi teorijski program* (**M. Horkheimer**), c) *manifest škole* (**Horkheimerovo** pristupno predavanje “Savremeni položaj filozofije društva i zadaci Instituta za socijalna istraživanja” iz 1931)⁶¹, d) *nova paradigma mišljenja* i na kraju e) *glasilo Instituta* – *Časopis za socijalna istraživanja*.

Pojam *kritička teorija* javlja se prvi put kod **Horkheimera** 1937. godine kao protupojam *tradicionalnoj teoriji*. Ono što se u pojedinim naučnim oblastima oduvijek podrazumijevalo pod *tradicionalnom teorijom* ne vodi dovoljno računa o fundamentalnim momentima koji određuju društveni kontekst pojedine znanosti. **Adorno** o tome obično govori kao o “davanju prednosti strukturi nad sadržajem”. Ona, za razliku od *tradicionalne teorije*, ima namjeru da uvažava fundamentalne određujuće momente sadržaja, ali se na prvom koraku zapliće u izvjesne opreke. Ove proističu iz njenih nastojanja da *ekonomsko-kritički aspekt marksističke teorije* poveže s ostalim faktorima koji upravljaju našim postupcima, kao što je, naprimjer, *nagonska komponenta* u ljudskom biću, na koju se poziva **Sigmund Freud**.

Zajedničko djelo **Horkheimera** i **Adorna** pod naslovom *Dijalektika prosvijećenosti* (1947)⁶² uči nas da je katastrofa razuma započela na njegovom prapočetku pa, prema tome, nema principijelne razlike između ratovanja kamenjem i ratovanja savremenim oružjem (bombama, naprimjer). **Adorno** je opominjao na opasnost od pokušaja da se ta suština otkrije na osnovu “savremenog ustrojstva” čovjeka, pošto su se “osakaćenja koja su ga snalazila tokom hiljadugodišnje povijesti” olako pripisivala njegovom u međuvremenu “onečovječenom subjektu”. Slično misli i **Horkheimer**. U svojim *Bilješkama o filozofskoj antropologiji*⁶³ on kaže: “Antropologija je u opasnosti da istovremeno teži da uradi previše ili premalo: tj. da odredi ono biće čovjeka koje je prekrila noć praistorije i kraj čovječanstva, a da pritom sadrži pitanje kako prevazići stvarnost, koja nam se čini neljudskom, pošto se u njoj sve ljudske sposobnosti koje su nam drage gube i nestaju...” Ono što je iznenađujuće s današnjeg

⁶¹ M. Horkheimer, “Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung”, in: *Frankfurter Universitätsreden*, sv. XXXVII, Frankfurt a. M., 1931.

⁶² *Dialektik der Aufklärung: Fragmente*, Amsterdam, 1947 (drugo izdanje Frankfurt a. M. 1969).

⁶³ “Bemerkungen zur philosophischen Anthropologie”, *Zeitschrift für Sozialforschung* IV/1935, sv. 1, str. 1–25.

gledišta jeste činjenica da **Horkheimer** “prevazilaženje stvarnosti” ne smatra političkim, već antropološkim pitanjem. Pitanje šta to zapravo **Adorno** podrazumijeva pod “nedirnutim subjektom”, a šta **Horkheimer** misli pod “ljudskim sposobnostima koje su nam drage” ostaje otvoreno. Poznato je samo šta ove vrline “ne mogu biti”: riječ je dakle ovdje o *negativnom određenju pozitivnog*, što je opća karakteristika *kritičke teorije* uopće. Obojica filozofa (**Adorno** i **Horkheimer**) polaze, dakle, od neke vrste pozitivne elementarne prirode čovjeka, koja, nažalost, od svog prapočetka naovamo nije mogla da dođe do svog punog ostvarenja. Kultura kao izraz dominacije nad prirodom, koja prelazi i u dominaciju nad čovjekom, pokazuje se kao nešto što on po svom sopstvenom shvaćanju ne želi biti: kao represija u ime oslobođanja.

Razlog iz kojeg *Dijalektika prosvijećenosti* nije postala ono čemu su oba autora težila, naime, da *kritičku teoriju* učine vodećim filozofskim učenjem savremenog doba, očigledno valja potražiti u predimenzioniranim očekivanjima od ovog pothvata. Izvjesnu ulogu odigrala je u svemu tome i razlika u karakterima njenih tvoraca – **Adorna** i **Horkheimera**. Ovaj potonji ni u jednom se trenutku nije htio odreći vodeće uloge. Tako su ljudske slabosti utjele na objektivne kontroverze u mišljenjima, kao i kasnije na česta neslaganja između **Theodora Adorna** i **Herberta Marcusea**.

Američka faza Instituta za socijalna istraživanja imala je povremeno krizni karakter iz više razloga. Kao prvi valja navesti njegovo evropsko porijeklo i tradiciju, iz koje su njeni saradnici ponijeli prve impulse svog filozofskog mišljenja, a ono se još kretalo u tragu **Hegela** i **Marxa**, pa je za njegove saradnike bilo veoma teško da se prilagode pragmatiski orijentiranom filozofskom mišlju Amerike a da pritom ipak sačuvaju sopstvenu autonomiju. Uprkos svim unutrašnjim krizama, koje su proizlazile iz **Horkheimerovih** nastojanja da ostane suvereni vladar ove institucije, Institut je sve do 1939. g. ipak bio prava oaza slobodnog mišljenja u izbjeglištvu. Tada se njegov prvobitni filozofski tim počeo osipati, što iz finansijskih razloga, što zbog međusobnih rivaliteta, nastalih pod pritiskom teških uslova života u emigraciji.

Početkom četrdesetih godina **Horkheimer** je definitivno shvatio da neće ostvariti svoj ambiciozni san o velikoj filozofskoj teoriji pa je izgledalo kao da se nalazi u bijegu od zadaće koje se ipak nerado htio odreći. On se seli u Los Angeles, Institut ostavlja u New Yorku, ali se ipak još uvijek bavi empirijskim istraživanjima, od kojih se nadao velikom naučnom uspjehu. Dalji rad

Instituta ima od tog momenta još samo fragmentarni karakter, što je bio odraz otpora *kritičke teorije* prema zatvorenim filozofskim sistemima uopće. **Adorno**, naprimjer, pokazuje interes samo za pojedine momente, za pojedinačno, individualno, fragmentarno, za sve ono što odolijeva represiji cjelovitosti.⁶⁴ Socijalna filozofija *Frankfurtske škole*, prema tome, zapravo je “filozofija ne-identiteta”. Kao *negativna dijalektika*, ona je, međutim, težila izvjesnom obliku cjelovitosti, totalitetu koji nikada nije postigla.

Godine 1950. Institut se s jednim dijelom svojih saradnika vraća u Frankfurt, ali tu su sada na svojim starim pozicijama još samo **Horkheimer** i **Adorno**. Ostali nastavljači započetog puta – **Marcuse**, koji će jedno vrijeme biti veoma aktuelan, i **Leo Löwenthal** – ostaju u Americi. Tamo gdje se završava knjiga Amerikanca **Džeja, Wiggershaus** započinje da na veoma zanimljiv način prati nastavak povijesnog razvoja *Frankfurtske škole* u poratnoj Njemačkoj pod potpuno izmijenjenim uslovima, ukazujući na nemogućnost da se naprosto nastavi gdje se prekinulo 1933. godine.

Wiggershaus opisuje pripreme Instituta za povratak u Njemačku. Institut je pri kraju rata bio zaokupljen projektom o temi antisemitizma u Americi. U to vrijeme izgledalo je da su se usaglasile evropske ideje s američkim metodama istraživanja pa je zato i rad Instituta još uvijek bio čvrsto vezan za zemlju koja je primila najveći broj emigranata. Šta su **Horkheimer** i krug njegovih uglavnom jevrejskih saradnika još mogli očekivati od Njemačke, u kojoj su jedva izbjegli Holokaust? I kako je poslije poraza Hitlera uopće izgledalo političko stanje u Evropi? **Marcuse** je ocijenio da će se svijet podijeliti u jedan neofašistički i jedan sovjetski tabor i da je saradnja među njima veoma vjerovatna te da mu pod tim okolnostima preostaje samo jedno: “... da bezobzirno zauzme stav protiv oba ova sistema i da zastupa ortodoksno marksističko učenje.”

Ova globalna procjena, međutim, samo je djelomično odgovarala **Horkheimerovom** i **Adornovom** mišljenju. Ova dvojica nisu bili za nepromišljenu upotrebu pojmova *socijalizam, komunizam, kapitalizam*, pošto su beskompromisno pristajanje na *marksizam* smatrali ravnim mazohizmu, tj. ugrožavanju sopstvenog identiteta. S druge strane, oni su težišta društvene kritike u međuvremenu vidjeli drugačije nego konsekventni marksisti. **Horkheimer** se pod uticajem američkog okruženja već bio odrekao svoje *kritičke teorije društva*. Što se tiče njegovog povratka u Njemačku, tu se on pomalo pribojavao njenog

⁶⁴ Theodor Adorno, *Minima Moralia*, Frankfurt a. M., 1980, str. 55.

građansko-restaurativnog razvoja u američkom stilu i to je bio uzrok njegovog odugovlačenja s povratkom. Tek u aprilu 1948. g. on će, kao američki državljani, prvi put doći u Evropu u cilju izviđanja situacije. Putuje preko Švicarske u Frankfurt i tu posjećuje i Univerzitet. Bio je primljen kulturno, ali ne naročito srdačno. Vremenom se ipak odlučuje na povratak i počinje postepeno obnavljati Institut, iako nije imao iluzija o ideološkoj klimi poslijeratne Njemačke. U formalno-organizatorskom pogledu ova se institucija ipak počela razvijati u svom ranijem obliku. **Horkheimer** je opet bio direktor, a **Adorno** njegov zamjenik. Svoju teoriju nisu više nazivali *kritičkom*, da ne bi izazivali još uvijek nepovjerljivu i prošlošću opterećenu okolinu. Bavili su se pedagoškim radom, držali studentima predavanja lišena nekih senzacionalnih sadržaja. Prije bi se reklo da su opipavali politički puls njemačke javnosti. **Adorno** nastoji da metod socijalnih istraživanja oslobodi vulgarnog pozitivizma a da pritom ne dira u tradicionalne zahtjeve društvenih nauka. Bila je to u samom početku njegova “vizija empirijskih socijalnih istraživanja”, ali ubrzo se veliki “majstor imanentne kritike” vraća svom suštinskom cilju i radi interdisciplinarno. Počinje veliko razdoblje njegove esejistike u domenu muzike i književnosti, a istovremeno radi i na svom najznačajnijem djelu – *Negativnoj dijalektici* (1966)⁶⁵.

A zatim se pojavio **Jürgen Habermas** – pravi teoretičar duštva modernog profila, koji je od samog početka cijenjen od **Adorna**, manje od **Horkheimera**, koji je nastojao da *kritičku teoriju* Frankfurtske škole obogati novim aspektima. Oslanjajući se na *kritički racionalizam* britanskog filozofa sir **Karla Poppera** (1902–1994)⁶⁶, on utemeljuje nužnost dijalektičkog istraživanja (*Teorija komunikativnog djelovanja*, 1981)⁶⁷ i nastoji da zaoštrenu društvenu kritiku ranije faze *kritičke teorije* poveže s nekom vrstom *teorije krize*, koja bi mogla da ublaži njene negativne efekte obeshrabrenja i neuspjeha. **Adorno** i **Horkheimer** kritikovali su *um* i njegove povijesne rezultate, jer je ovaj uvijek, pa bilo to i u ime slobode, uspostavljao vlast i represiju. *Dijalektički um*, međutim, po njihovom mišljenju, ne polaže pravo na vlast i dominaciju, s druge strane. Ona je njegova pretpostavka i o to se upravo spotiće *kritička teorija* Frankfurtske škole. Viđena kao takva, ona je istovremeno i u pravu i u krivu, ona je otvorena za svaku moguću interpretaciju, a prema tome i za čitav niz nesporazuma.

⁶⁵ *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M., 1966.

⁶⁶ *Das Elend des Historismus* (1957); *Objektive Erkenntnis* (1972); *Das Ich und sein Gehirn* (1977).

⁶⁷ J. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns* (2 knjige), Frankfurt a. M., 1981.

2.

Jedno ime koje je također od značaja za *kritičku teoriju* u domenu književnosti a vezano je za same početke Instituta za socijalna istraživanja jeste ime njemačkog filozofa i publiciste **Waltera Benjamina** (1892–1940). On će u doba studentskih protesta biti otkriven kao ključni predstavnik materijalističke teorije umjetnosti u epohi masovnih medija. “**Benjaminova** filozofija obećava više straha negoli sreće”, stoji u **Adorno**voj čuvenoj skici portreta ovog mislioca pod naslovom “Karakteristika Waltera Benjamina” (1950)⁶⁸.

I **Benjamin** i **Adorno** potiču iz dobrostojećeg građanskog društva i provode djetinjstvo na razmeđu 19. i 20. stoljeća u udobnom građanskom miljeu asimiliranih njemačkih Jevreja. Obojica studiraju filozofiju. **Adorno** piše doktorsku disertaciju o fenomenološkoj filozofiji **Edmunda Husserla**⁶⁹, dok se **Benjamin** za to vrijeme bavi “Problemom umjetničke kritike u njemačkoj romantici”⁷⁰. Dok je **Adorno**, u želji da postane barem muzički kritičar, u Beču studirao kompoziciju, u **Benjaminovom** *svjetonazoru* dolazi do bitnog preokreta: ezoteričan mladi filozof postaje angažirani publicista, mističar jezika pretvara se u dijalektički orijentiranog materijalistu. On već tada pod naukom smatra nešto drugo nego što je to u to vrijeme zahtijevala tradicionalna praksa na njemačkim univerzitetima pa je to i glavni razlog njegovog neuspjeha na putu ka akademskoj karijeri. Zato odlazi u Pariz, gdje se uglavnom kreće u umjetničkim krugovima, studira najnoviju francusku književnost, prevodi **Prousta** i **Charlesa Baudelairea** i sve se češće (i to ne samo iz materijalnih razloga) okreće publicističkoj djelatnosti. Objavljuje članke i rasprave u *Frankfurtskim novinama* i u uglednom književnom časopisu “Svijet literature”⁷¹. Do prvog susreta s **Adornom** dolazi 1923. g. u Frankfurtu, ali će oni tek pet godina kasnije razviti pravu intelektualnu komunikaciju. Od tog vremena počinje i

⁶⁸ “Charakteristik Walter Benjamins”, u: Th. W. Adorno, *Prismen*, Berlin / Frankfurt a. M., 1955, str. 283–301.

⁶⁹ Na Univerzitetu u Frankfurtu Adorno stiče doktorat nauka tezom pod naslovom *Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phänomenologie* (1924).

⁷⁰ “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”, u: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* (ed. Rolf Tiedemann i Hans Schweppenhäuser), Frankfurt a. M., 1974, knj. I/1, str. 7–122.

⁷¹ Časopis *Literarische Welt* (ur. **Willy Haas**) bio je u fazi konsolidacije Weimarske Republike značajno glasilo ideoloških polemika među lijevim i desnim intelektualcima.

njihova prepiska⁷², iako nije naodmet napomenuti da su sva **Adornova** pisma upućena **Benjaminu** iz razdoblja prije 1933. godine izgubljena.

Pažnju **Theodora Adorna** privukli su prije svega **Benjaminovi** aforizmi i misaoni fragmenti (*Denkbilder*) sakupljeni u knjižici *Jednosmjerna ulica*⁷³. Ove literarno sročene društveno-kritičke minijature, koje tako maestralno izražavaju “sudbinu otuđenosti svakog pojedinca, zaslijepljenu, ali ipak providnu isprepletenost moderne i njenog duštva kao (svojevrnog) mita”, duboko su impresionirale mislioca **Adorna**. *Jednosmjerna ulica* odlikuje se bespoštednom kritikom građanskog društva, koje **Benjamin** vidi u totalnom raspadu. Građanska kultura stoji, po njegovom viđenju, u znaku tehnike, a ova opet u znaku smrti, što naročito dolazi do izražaja u njenom razornom djelovanju na prirodu.

“Sve dok ima prosjaka, biti će i mita”, glasi jedna **Benjaminova** rečenica, kojoj će se **Adorno** vraćati uvijek u drugačijem kontekstu. Česta tema njihovih razgovora između 1928. i 1930. g. bio je **Benjaminov** projekt *Praistorija moderne*. Pored **Adorna** u ovim razgovorima učestvuju i litvanska rediteljka **Asja Lacis**⁷⁴ i **Gretel Karpus**, koja će kasnije postati **Adornova** supruga. U tom intimnom intelektualnom krugu **Benjamin** iznosi svoj projekt *Pasaža* – monumentalnog djela urbane kulture, koje je, nažalost, ostalo fragment, a zamišljeno je kao arheologija cjelokupne *moderne*, čije korijene **Benjamin** vidi upravo u Parizu, toj veleljepnoj francuskoj metropoli 19. vijeka.

Tokom druženja i saradnje s **Adornom**, **Benjamin** potpuno napušta metafizički način mišljenja i sve se više približava krugu lijevo orijentiranih intelektualaca i samom Institutu za socijalna istraživanja. Povremeno piše za časopis Instituta, uglavnom po narudžbi, ali taj odnos vremenom postaje sve problematičniji. **Adorno** je u početku u okviru Instituta njegov zagovornik i zaštitnik, dok će **Benjamin** tokom vremena postati sve ovisniji o finansijskoj pomoći ove institucije. Dok je **Adorno** materijalno obezbijeđen te može mirno graditi akademsku karijeru, **Benjamin** ima sve manje prilike da publicira u časopisima. Razvoj fašizma u Evropi radikalno mijenja profil medija i štampe, što znači da on više neće imati mogućnosti da piše za njemački radio i novine.

⁷² Usp. Adorno – Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, ed. Henri Lonitz, Frankfurt a. M., 1994.

⁷³ W. Benjamin, *Einbahnstraße*, Berlin, 1928 (prev. J. Aćin, *Jednosmjerna ulica*, Novi Sad, 1989).

⁷⁴ **Asja Lacis** (1891–1979), pozorišna glumica i rediteljka, koju je Benjamin upoznao 1924. g. u Italiji (Capri), uveliko je uticala na radikalni preobražaj njegovog pogleda na svijet i njegov zaokret ka marksizmu. (O ovome više u: A. Lacis, *Revolucionar po pozivu (Revolutionär im Beruf)*, München, 1971).

To je 1933. godine bio glavni razlog da napusti Njemačku i preseli se u Pariz. Ni tamo ne živi pod boljim uslovima, ali nastavlja da piše knjigu pod naslovom *Pariz, glavni grad 19. vijeka*. Fenomen *pariskih pasaža* za **Benjamina** je bio kristalizaciona tačka odnosa ljudi prema njihovoj urbanoj sredini. *Pasaži* kao dijalektičko svjedočanstvo kapitalizma 19. vijeka, čije arhitektonske inovacije, gledane očima šetača (*flaneura*) što naizgled besposlen kruži ulicama velegrada, doživljavaju – retrospektivno gledano – svojevrsnu rekonstrukciju, a sve to s ciljem da se shvati ono što je već sa sobom donio 20. vijek. Ključna figura epohe za **Benjamina** je pjesnik **Charles Baudelaire**: “Pogled flaneura (šetača) jeste taj čiji način života još jednim pomirljivim zračkom obasjava buduću beznadežni oblik egzistencije budućeg čovjeka. Flaneur još stoji na međi, kako na pragu velegrada tako i na rubu građanskog duštva. Ni u jednom ni u drugom ne osjeća se kod kuće. On azil traži u gomili. Gomila (masa) jeste koprena, kroz koju se šetaču poznati grad čini kao fantazmagorija. Čas kao krajolik, čas kao soba. Zatim iz jednog i drugog nastaje veletrgovina, u kojoj se i sama šetnja nudi kao šansa za trgovanje. Veletrgovina je posljednja avantura (poduhvat) šetača.”⁷⁵

Za **Benjamina** je fizičko iskustvo velegradskog prostora i čulno zapažanje svjedočanstava proteklih vremena neizbježni uslov za njegov teorijski rad. Miris koji je sam osjetio u nekoj ulici, iznenadno sjećanje pri okusu nečega ili naprosto poneki san bili su za njega fragmenti spoznaje u traganju za izvorima kapitalizma. “Tamo gdje iskustvo preovladava u striktnom smislu, pojavljuju se u pamćenju izvjesni sadržaji individualne prošlosti u povezanosti s kolektivnim sadržajima... Za onoga ko više ne može steći nikakva iskustva, nema utjehe.” **Benjaminova** monumentalna knjiga pariskih zapisa doduše nikada nije završena, ali je ostalo mnoštvo materijala – izvoda i refleksija, koje su tek 1982. objavljene u dvotomnom izdanju pod naslovom *Pasaži*.⁷⁶

Godine 1934. i **Adorno** napušta Njemačku, odlazi u Oxford na Merton College. Životni i stvaralački uslovi **Adorna** i **Benjamina**, kao i prostori njihovog mišljenja, sve se više razlikuju. Dok je **Adorno** intenzivno radio na svojim studijama o **Wagneru**, o jazzu i o *fetišističkom karakteru muzike*, **Benjamin** djeluje kao slobodni pisac i prevodilac, a istovremeno se neprestano miješa

⁷⁵ Usp. poglavlje “Der Flaneur”, u: W. Benjamin, *Paris der Second Empire bei Baudelaire, Gesammelte Schriften*, op. cit., knj. I/2, str. 536–569.

⁷⁶ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, ed. Rolf Tiedemann (2 knjige), Frankfurt a. M., 1982.

u politiku. On je, kao čitav niz drugih intelektualaca tadašnjeg vremena, nastojao da političke potencijale umjetnosti mobilizira protiv očiglednog estetiziranja politike (što su uveliko činili fašisti). Prepiska između **Benjamina i Adorna** daje nam veoma precizan uvid u nejednaku životnu situaciju u kojoj su se nalazili ovi mislioci. **Benjamin** je u Parizu uvijek bio na rubu egzistencije, u tjeskobnoj izolaciji oskudnog života, dok je **Adorno** u Engleskoj istovremeno u sigurnoj poziciji priznatog naučnika.

Prvo sačuvano pismo **Theodora Adorna** upućeno **Walteru Benjaminu** datirano je 4. marta 1934. U to vrijeme **Adorno** radi na jednoj studiji o krizi muzičke kritike. **Benjamin** mu brzo odgovara sa željom da se što prije sretnu, kako bi mu pokazao Nacionalnu biblioteku u Parizu... “Ona se, zapravo, sastoji iz jedne od najčudnovatijih čitaonica na svijetu i u njoj se čovjek osjeća kao na operskoj sceni. Šteta samo što se već u 6 sati uvečer zatvara – običaj koji je ostao od vremena kada su pozorišne predstave počinjale u šest. Pasaži su opet puni života, a Vi ste (u meni) rasplamsali jedan mali plamičak – koji jedva da je malo snažniji od mene samog...” (Pariz, 9. 3. 1934).⁷⁷

Benjamin se između ostalog **Adornu** zahvaljuje za finansijsku potporu, koja mu je u skromnoj mjeri pristizala iz Instituta, a zaslugom **Adorna**, djelomično i od privatnih lica. Nisu se u velikoj mjeri razlikovale samo životne okolnosti ove dvojice intelektualaca već i oni sami: **Adorno**, genijalni kompozitor pojmova, slijedeći svoju muzikalnu samosvijest, susreće pasioniranog čitača i šetača **Waltera Benjamina**, čija se slikovita svijest o nepohodnosti povezivanja prošlog s aktuelnim zakopava u teoriju. Sve veće teorijske razlike najavljuju se u jednom **Adornovom** pismu, u kojem se on osvrće na **Benjaminov** članak “O savremenom društvenom stanovištu francuskog pisca”, nastao na osnovu prve narudžbe *Časopisa za socijalna istraživanja*. “Nadam se da neću pred Vama biti grešnik ako Vam kažem da je čitav ovaj sporni kompleks u vezi s **Brechtom** i povjerenjem koje ste mu podarili...”, piše **Adorno**. “Jer se on (B. Brecht) time poziva na principijelna pitanja materijalističke dijalektike. Ne bih se usudio da dijelim savjete – ono što pokušavam nije ništa drugo, već da pred Vama nastupim kao zastupnik Vaših sopstvenih intencija protiv tiranije, koja nije ništa drugačija od Vašeg postupka prema Krausu...” (Oxford, 6. 11. 1934)⁷⁸.

⁷⁷ Adorno-Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, op. cit., str. 43.

⁷⁸ Adorno-Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, op. cit. str. 73/74.

Benjaminovo prijateljstvo s **Brechtom** (započeto 1929. g.) nije bilo trn u oku samo **Adornu**. I **Gershom Scholem** (1897–1965), veliki specijalista za kabalu⁷⁹, od svoje najranije mladosti blizak **Benjaminu**, bio je zabrinut da će njegov štićenik religiju zamijeniti materijalizmom. Obojica su u strahu od **Brechtovog** uticaja na povodljivog **Benjamina**, ali svaki od njih iz drugih razloga. **Benjamin** upravo u **Brechtu** nalazi pravog sagovornika, intelektualca koji umije da čita i shvati ne samo njegova razmišljanja nego i njegov osobeni način izražavanja, iako se **Brechtov** način pisanja uveliko razlikovao od **Benjaminovog**. Njegove precizne, često šture analize uveliko su se razlikovale od **Benjaminovih** opširnih diskursa o naizgled banalnim stvarima svakodnevnog života, njegovih misaonih izleta daleko u prošlost, u nastojanju da otkrije tragove i uzroke pojedinih fenomena savremenog trenutka. U tu svrhu **Benjamin** je sakupio čitav niz citata, koje je umio spretno da složi tako da su oni govorili sami za sebe, dodirujući pritom i predmet spoznaje, koji još nije do kraja promislio. Njegov princip prodiranja u realnost bio je princip kolaža i produhovljene spekulacije. Često se činilo kao da u objektivnoj stvarnosti vidi više nego što ona sadrži, kao da u njoj želi da dokuči tajnu koja će ga dovesti do prave spoznaje.

Što se tiče **Adornove** rasprave *O džezu*⁸⁰ i *O fetišističkom karakteru u muzici*⁸¹, one se mogu posmatrati kao kritička replika **Benjaminovoj** raspravi *Umjetničko djelo u svjetlu njegove tehničke reproducibilnosti* (1936)⁸², dok *Fragmente o Wagneru*⁸³ doživljavamo kao protumodel prvoj verziji **Benjaminove** višeslojne rasprave o **Baudelairu**⁸⁴. **Adorno** nastoji na **Benjamina** uticati u smislu istinske dijalektike marksizma i jasnoće formulacija, komponente bez kojih je kritička teorija nezamisliva: tako **Adorno** u džezu vidi robu u pravom smislu riječi, a nikako rezervat slobode, stvaralačke subjektivnosti i spontanosti, o kojima mašta **Benjamin**. U **Benjaminovim** idejama o kolektivnoj

⁷⁹ *Kabbala* (hebr. *kabala*) – usmeno predanje, hebrejska mistika, ali i pojam za ezoteričke i teozofske pokrete Jevreja (XII–XVII vijeka). *Kabbala* nije sistematsko učenje; najznačajnija knjiga iz ove oblasti je *Sohar* (= hebr. *sjaj*) iz druge polovine XIII vijeka, koja će svojim mističnim tumačenjem *Tore* vremenom postati kanoničko štivo ovog učenja.

⁸⁰ “Abschied vom Jazz”, u: *Europäische Revue*, god. IX/1933, str. 313–316.

⁸¹ “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, *Zeitschrift für Sozialforschung* VII/3, 1938, str. 321–356.

⁸² Usp. V. Benjamin, *Eseji* (prev. Milan Tabaković), Beograd, 1974.

⁸³ Th. Adorno, “Fragmente über Wagner”, *Zeitschrift für Sozialforschung* VIII/1/2, 1939, str. 1–49.

⁸⁴ “Über einige Motive bei Baudelaire”, *Zeitschrift für Sozialforschung*, VIII/1/2, 1939, str. 50–91.

podsvijesti i snovima mase **Adorno** naslućuje nedopustivo psihologiziranje, koje ne vodi ka jasnom cilju. **Benjamin** je istovremeno bio skeptičniji u odnosu na moć svijesti i prevazilaženje mita, iako se s **Adornom** slaže u tome da je film, kao i džez, masovna umjetnost te da su obje sastavni dio sveprisutne industrijalizirane kulture kapitalizma.

I **Benjamin** u jednom od svojih najpoznatijih eseja “Umjetničko djelo u svjetlu njegove tehničke reproducibilnosti”⁸⁵ relativno precizno razvija teoriju filma. Tehnička dostignuća u umjetničkom stvaralaštvu u potpunosti su promijenila ne samo produkciju već i recepciju umjetničkog djela. Ta se zapažanja u **Benjaminovoj** raspravi posebno odnose na fotografiju i film, medije koji su, po njegovom mišljenju, potpuno uništili “*auru*” *jedinstvenosti i neponovljivosti umjetničkog djela*. Fotografija i film neiscrpni su u svojoj reproducibilnosti, dok je original jedan jedini i jedinstven. Samo je original ono što jeste *umjetničko djelo* po sebi – i kao takvo ono raspolaže *aurom* jedinstvenosti, uzvišenosti, kulturnosti. Pod *aurom* **Benjamin** podrazumijeva “jedinstvenu pojavu daljine, ma kako ona bila bliska”. Ovu teološku formulu on prenosi vjerovatno iz kabale (osobina po kojoj se prepoznaje svaki čovjek i po kojoj je čovjek prepoznatljiv i pred Bogom) pa tako i umjetničko djelo ranijih vremena ima neku vrstu sakralnog, kulturnog karaktera. Prema tome se može zaključiti da je *aureatska umjetnost* za **Benjamina** religiozno koncipirana umjetnost, a njena recepcija ima karakter religioznog obreda. Nadindividualna harizmatičnost *aure*, koja prati svaki umjetnički original, posreduje pojam autentičnosti umjetničkog djela, koju posjeduje samo original. Mediji, koji imaju sposobnost reproducibilnosti, razaraju kulturni karakter umjetnosti, a istovremeno i ritual kontemplacije, koju ova podstiče. Umjesto uporišta u religioznom ritualu, nova umjetnost traži uporište u politici, smatra **Benjamin**.

Prema tome, *umjetnost u vijeku masovnog komuniciranja*, po **Benjaminu**, prije svega je *politička umjetnost*. U tom je smislu i film, kao *aktuelna umjetnost*, uveliko izmijenio umjetnost teatra. Publika u kinu više nema neposredni kontakt s glumcem, ali sam *film* ne samo da je drugačiji od umjetnosti teatra nego je u izvjesnom smislu – u svom odnosu prema stvarnosti – savršeniji, svrshodniji. On, po mišljenju **Benjamina**, dublje prodire u stvarnost nego što to čini klasično umjetničko djelo ili pozorišni komad. Oko kamere je mnogo

⁸⁵ “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, *Zeitschrift für Sozialforschung*, V/1, 1936; W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, op. cit., knj. I/2, str. 433–469.

nadmoćnije u odnosu na ljudsko oko. Tehnike kao što su *gro plan* i *usporeni snimak* razotkrivaju i one dijelove stvarnosti koja običnom oku ostaje nepriступačna. Osim toga, film u procesu recepcije provocira raspoloženje koje odgovara vremenu moderne – raspoloženje neobavezne razonode (*Zerstreuung*).

Film, osim toga – poput dadaističke umjetnosti – djeluje i *šokovima*. *Šokovi* se ne recipiraju samo optički već istovremeno pomoću više čula. Na mjesto *kontemplacije* dolazi *navika*, tj. “taktička recepcija”, koja je moguća i u raspoloženju “neobavezne zabave”. **Benjaminova** teza da se *zabavnim karakterom filma* ne potire *moć kritičkog rasuđivanja* i da se *stručna kompetentnost* publike u masi regulira sama od sebe neka ovdje ostane po strani, kao predmet za razmišljanje. **Benjamin** je u najmanju ruku vjerovao da *ne-auratska umjetnost* – posebno film – tokom procesa modernih oblika recepcije – pa čak i tokom zabave – može posredovati političko prosvjećenje. Tim što je umjetničko djelo izgubilo svoj *aureatski* karakter, ono je dobilo novi kvalitet i postalo sredstvo politizacije masa. **Benjamin** ovo ilustrira na primjeru filmskih groteski **Charlieja Chaplina**, od kojih se očekuje da izazovu blagotvorni smijeh na račun fašističke “psihoze masa” i razbiju “auru vođe”.

I *literaturu* u novim uslovima visoko razvijenog kapitalizma **Benjamin** vidi kao *robu*, a ne više kao rezultat slobodnog stvaralačkog čina. Slobodni *producent* (**Benjaminov** naziv za *umjetnika*) pretvara se u običnog *liferanta robe* za građansko kulturno tržište. Estetičko-sadržinski kvalitet književnosti, koji je zapravo osnova njenog umjetničkog karaktera, zapada često u protivrječni odnos prema njenoj tržišnoj vrijednosti. A tu vrijednost, prema **Benjaminu**, određuje više raznorodnih faktora kao što su interes publike, ukus vremena, navika čitanja, moda i sl. A pošto se i estetski kvalitet može plasirati samo preko tržišta, to će vremenom nužno prevagnuti upravo tržišni faktor. U praksi se, međutim, veoma rijetko podudara estetski kvalitet s tržišnim uspjehom književnog djela pa se događa da, zahvaljujući zakonima tržišta, dolazi do niveliranja granica (razlika) između “visoke”, umjetnički relevantne književnosti na jednoj i trivijalne književnosti na drugoj strani. Time se podstiče izvjesna razvojna tendenca, koja će svoj izraz naći upravo u fenomenu *bestsellerske prirode* uspješne književne produkcije.

Bujanje nacionalsocijalizma dovodi **Benamina** do očaja: Olimpijada u Berlinu 1936, aneksija Austrije 1938, kriza u Sudetskoj oblasti, događaji u čijem znaku tridesetih godina stoji gotovo čitava Evropa, opasno će ugroziti

njegovu egzistenciju. Pisanjem on još očajnički pokušava dati svoj prilog borbi protiv sve očiglednijeg širenja fašizma. Objavljivanjem zbirke pisama pod naslovom *Njemački ljudi*⁸⁶, on nastoji spasiti sjećanje na jednu drugu Njemačku.

U oktobru 1936. g. **Adorno** i **Benjamin** još se jednom sastaju u Parizu, gdje Institut za socijalna istraživanja nakon preseljenja iz Njemačke ima neku vrstu ispostave. Intenzitet druženja za vrijeme tog susreta utiče na njihovo zbližavanje. Na veoma intimno **Adornovo** pisanje iz Engleske **Benjamin** će uzvratiti još većom mjerom srdačnosti: "Dragi Tedi, veliko hvala za Vaše pismo. Ono što mi je u njemu najdraže jeste eho naših pariskih dana. Bilo je to vrijeme u kojem je ono što je dugo pripremano došlo do punog izražaja. Za mene je to od posebnog značaja, tim više što je saglasnost koju smo ostvarili uslijedila poslije razdvojenosti, koja kao da je dovela u pitanje, doduše, ne naše prijateljstvo, ali našu međusobnu usaglašenost" (Pariz, 19. 10. 1936).⁸⁷

Bliskost između **Adorna** i **Benjamina** dolazi u to vrijeme do izražaja i u **Adornovom** pismu koje on **Benjaminu** upućuje u povodu pojave **Marcuse-ove** rasprave "O afirmativnom karakteru kulture"⁸⁸: "U međuvremenu sam čitao Marcuseov članak. Mislim da je osrednji; stvari izvedene, preuzete od Marksa, dopunjene građom iz weimarskog obrazovnog sistema; rad jednog preobraćenog, iako veoma marljivog profesora srednje škole. (...) Da se barem ograničio na kritiku ideološki shvaćenog pojma kulture. Umjesto toga, on govori o kulturnim sadržajima, a to je sve i ništa. Naročito one besmislice o umjetnosti; o njenom blagotvornom uticaju i slično. Kod ovih mladih čovjek dobije utisak da oni od vremena kada su se ljutili na svog njemačkog učitelja više nisu sticali nikakva estetska iskustva. Njima je onda naravno lakše da likvidiraju umjetnost nego nama... Sljedbenici kao Löwenthal, a za sada, nažalost, i Marcuse, u pravom su smislu riječi opasnost... Dopustite da završim diskretnom molbom upućenom Bogu, neka nas čuva od naših prijatelja. Srdačno Vaš Tedi" (Oxford, 25. 4. 1937).⁸⁹

Životne i duhovne okolnosti **Waltera Benjamina** sve se više razlikuju od **Adornovih**, koji će se uskoro preseliti u Ameriku. U očekivanju preseljenja, **Adorno** u novembru 1937. g. **Benjaminu** piše sljedeće: "Potpuno sam svjestan

⁸⁶ *Deutsche Menschen: Eine Folge von Briefen*, ed. Detlef Holz, Luzern, 1937.

⁸⁷ Adorno-Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, op. cit., str. 203.

⁸⁸ Herbert Marcuse, "Über den affirmativen Charakter der Kultur", *Zeitschrift für Sozialforschung* 1, 1936, str. 54-92.

⁸⁹ Adorno-Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, op. cit., str. 236.

šta za nas – u dvojakom smislu – znači zadaća evropske pozicije... Mjesto koje bi trebalo da ovdje zauzimamo, bit će svuda i u svakom slučaju izgubljeno... Katastrofa koja se priprema decenijama, ukoliko je ozbiljno shvatimo, najsavršeniya je vizija pakla koju je čovječanstvo do današnjeg dana stvorilo” (London, 21. 11. 1937).⁹⁰

Adorno odlazi u Ameriku. Tamo u sigurnosti nastavlja s radom, dok **Benjamin** s velikim materijalnim problemima životari u Parizu. Krajem ljeta i tokom jeseni 1938. g. on svog prijatelja obavještava o situaciji u Evropi, a, diskretno, i o svojoj privatnoj. Piše mu iz Danske, gdje provodi ljeto u gostima kod **Berta Brechta**, završavajući rad na raspravi o **Baudelaireu**⁹¹, namijenjen časopisu Instituta. Ton **Adornovih** pisama iz New Yorka postaje tokom vremena sve poslovniji. Njegov odnos prema **Benjaminu** u skladu je sa stavom direktora Instituta **Maxa Horkheimera**, naročito u pogledu načina **Benjaminovog** pisanja. Dotadašnja finansijska pomoć Instituta uslovljena je objavljivanjem fragmenata iz *Pasaža*. Tekst je zaista bio kao stvoren za časopis Instituta, pošto on, za razliku od ostalih tekstova o sličnim fenomenima, ne polazi uvijek samo od savremenog trenutka već se pita da li ovakav razvoj događaja, čiji je rezultat vidljiv i u sadašnjosti, ima svoje povijesno porijeklo i kontekst. I upravo zato se **Benjamin** okreće 19. stoljeću – Parizu, kulturnoj metropoli tog vremena i njenom najeminentnijem pjesniku – **Charlesu Baudelaireu**. Cilj ove studije bio je pokušaj da na temelju povezivanja epohe visoko razvijenog kapitalizma (druga polovina XIX vijeka) i kulturnih manifestacija tog doba razvije jednu novu teoriju modernog književnog izraza.

Istovremeno **Adorno** i **Horkheimer** u Americi rade na zajedničkom projektu (*Dijalektika prosvijećenosti*), a distanca **Adorna** prema **Benjaminu** postaje sve očiglednija. U novembru 1938. g. rad o Baudelaireu odbijen je sa sljedećim obrazloženjem: “... Objavljivanje u ovom svesku časopisa je izostalo, jer bi višenedjeljne diskusije o Vašem radu nedopustivo pomakle termin štampanja. Rad Vas ne prikazuje u svjetlu u kakvom bi Vas upravo ovaj tekst morao prikazati. Ali pošto ja čvrsto vjerujem da će Vam biti moguće da producirate snažnu i uvjerljivu raspravu o **Baudelaireu**, to bih Vas najljepše zamolio da se odreknete publikacije u ovoj verziji i da napišete drugu” (New York, 10. 11. 1938).⁹²

⁹⁰ Ibid., str. 296–298.

⁹¹ Naslov rasprave: “Das Paris des Second Empire bei Baudelaire”, u: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, op. cit., knj. I/2, str. 511–604.

⁹² Adorno-Benjamin, “*Briefwechsel 1928-1940*”, op. cit., str. 371.

U nastavku prepiske, koja je za **Benjamina** očigledno ponižavajuća, **Adorno** insistira na mjestimičnim izmjenama teksta, ali rad na tome će ubrzo biti prekinut. **Benjamin** je doživio internaciju u francuskom logoru Nevers i jedva ostao živ. Nakon tri mjeseca provedena u logoru spašava ga francuska spisateljica **Adrienne Monnier**⁹³. U Parizu **Benjamin** radi na prepravkama članka o **Baudelaireu** i na rukopisu *Teze o pojmu povijesti* (*Thesen über den Begriff der Geschichte*, 1940)⁹⁴, a to je ne samo njegov posljednji rukopis nego i njegova oporuka za budućnost. Pozadinu *Teza* čini **Benjaminovo** zgražanje nad širenjem fašizma, njegovo razočarenje zbog neuspjeha radničkog pokreta i marksistički orijentiranih političkih partija, a vrhunac nelagode za njega predstavlja pakt između **Hitlera** i **Staljina**. Zato su njegove povijesno-filozofske teze samo još jedan očajnički pokušaj povijesno-filozofskog i konceptualnog promišljanja i eventualnog objašnjenja poraznih povijesnih činjenica njegovog doba. **Benjaminove** su *Teze* ujedno i radikalna kritika optimističkog vjerovanja u pozitivno kretanje povijesti, koju su u to vrijeme propagirali kako lijevi tako i desni političari.

Bure i oluje predstojećeg razdoblja **Benjamin**, naprotiv, vidi potpuno drugačije. O tome piše u svom eseju o “novom anđelu” povijesti (“Angelus novus”, 1914): “Postoji jedna slika Paula Kleea koja se zove *Angelus Novus*. Prikazuje anđela koji izgleda kao da se sprema udaljiti se od nečega u što upravo gleda. Oči su mu širom otvorene, usta razjapljena, a krila razapeta. Anđeo povijesti mora tako izgledati. Lice je okrenuo prošlosti. Tamo gdje se nama priviđa čitav jedan niz događaja, on vidi strašnu katastrofu, u kojoj se množe ruševine i one mu se gomilaju pred nogama. On bi da zastane, da probudi mrtve i pokupi krhotine razaranja. Ali iz raja dolazi oluja, koja se zaplela o njegova krila i koja je toliko jaka da ih anđeo više ne može spustiti. Ta ga oluja nezaustavno tjera u budućnost, kojoj on okreće leđa, dok gomila ruševina pred njim raste do neba. – To što mi zovemo napretkom, to je ta oluja.”⁹⁵ Pred *olujom* koju zovemo *napredak*, po **Benjaminovom** mišljenju, nema nam spasa, ona nas

⁹³ **Max Horkheimer** je po preporuci W. Benjamina namjeravao uspostaviti saradnju između **A. Monnier** i Instituta za socijalna istraživanja, kako bi se časopis Instituta prodavao u Parizu, ali i kako bi stekao jednu kvalificiranu saradnicu s francuskog jezičkog područja.

⁹⁴ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, op. cit., knj. I, str. 693–704.

⁹⁵ W. Benjamin, *Angelus Novus*, in: *Gesammelte Schriften*, ed. Theodor Adorno i R. Tiedemann, Frankfurt a. M., knj. I, str. 697 f.

zajedno s poviješću tjera iz jedne katastrofe u drugu pa se s pravom postavlja pitanje da li je pesimizam posljednja riječ ovog mislioca.

U ljeto 1940. g. on jasno vidi da mu u Evropi više nema mjesta. Na sve moguće načine pokušava dobiti vizu za Ameriku, a za to mu je bila potrebna pismena potvrda Instituta o javnoj predavačkoj djelatnosti. Istovremeno njemačke okupacione trupe stižu i na tlo Francuske, a **Benjamin** – kao stotine hiljada ugroženih – bježi prema jugu. Svoje posljednje pismo piše **Adornu** 2. augusta 1940. iz Lourda: "Posljednjih sam mjeseci gledao kako čitav niz građanskih egzistencija ne samo da nestaje već kako se od danas do sutra obrušava u bezdan, tako da meni svaka vrsta uvjeravanja da sam siguran, pored problematične vanjske, daje jednu, nešto manje problematičnu, unutrašnju podršku. (...) Potpuna neizvjesnost, u pogledu onoga što donosi sljedeći dan, štaviše – sat, već tjednima vlada čitavim mojim bićem."⁹⁶ Pod takvim okolnostima **Benjamin**a zaokuplja odluka da krene u zemlju u kojoj – s obzirom na svoje porijeklo i interese – nikako nije mogao vidjeti svoju novu domovinu. Egzistencijalna ugroženost potisnula je njegovu skepsu prema nepoznatom.

Željena viza za put preko mora i tranzit za Španiju stigla je u posljednjem trenutku, no bijeg je bio moguć još jedino ilegalnim putem – pješke preko Pirineja. O tome izvještava **Lisa Fittko** u svojoj poznatoj knjizi *Moj put preko Pirineja*⁹⁷. Stigavši u Port Bou na francusko-španjolskoj granici, pošto ga nisu htjeli pustiti da prijeđe u Španiju, **Walter Benjamin** će 26. septembra 1940. g., bolestan i iznemogao, izvršiti samoubistvo. Povratak u Francusku za njega bi značilo izručenje Gestapu. Pod mučnim utiskom tragične smrti anonimnog emigranta narednog dana španski graničari puštaju čitavu grupu izbjeglica da uđu u zemlju. Samo nedjelju dana nakon vijesti o ovom tragičnom događaju **Adorno** u njujorškom emigrantskom časopisu *Aufbau* objavljuje nadahnuto napisan nekrolog prijatelju, kojem je za života mnogo puta uskratio podršku: "Ako je iko još jednom vratio čast ozloglašenoj profesiji filozofa; ako je iko još jednom snagom i originalnošću misli postao svjestan mogućnosti u sklopu stvarnog svijeta, onda je to bio **Walter Benjamin**. (...) On je nastojao da sve predmete posmatra iz neposredne blizine, sve dok mu ne bi postali strani i onda mu, kao strani, otkrili svoju tajnu. Nedostatak spremnosti na ustupke

⁹⁶ Adorno-Benjamin, "Briefwechsel 1928-1940", op. cit., str. 441–442.

⁹⁷ Lisa Fittko, *Mein Weg über die Pyrenäen: Erinnerungen 1940/1941*, München / Wien, 1985.

nije mu bio oprošten. Oduzeo je sebi život, koji mu je svijet htio uskratiti od onog časa kada je počeo misliti.”⁹⁸

Za razliku od pravih predstavnika *Frankfurtske škole* (**Adorna** i **Marcusea**), **Benjamin** nije imao negativan odnos prema novim reproducibilnim tehnikama u umjetnosti. Industrijsku kulturu ne ocjenjuje kao lošu po sebi, a njena ostvarenja ne bi, po njegovom mišljenju, trebalo nipodaštavati, već bi o njihovoj vrijednosti te umjetničkoj i društvenoj relevantnosti trebalo suditi na osnovu pomne i svestrane analize u svjetlu novog vremena. **Benjamin** dopušta da masovna kultura i umjetnost mogu pod izvjesnim okolnostima poslužiti kao sredstvo manipulacije, ali isto tako vjeruje da one na isti način mogu biti snažni faktori u samoosvješćivanju masa. Mjesto umjetnosti **Benjamin** ne vidi – poput **Adorna** i **Marcusea** – u elitističkim krugovima građanske inteligencije i njenom pozivanju na tzv. “čistoću” i “autonomiju” umjetnosti. Štaviše, on njenu navodno “spasenu čistotu” smatra negativnom “teologijom”, koju *a priori* odbacuje.⁹⁹

Mnoge teoreme **Benjaminove** materijalističke estetike ostale su nedorečene pa zato jedan broj ljudi (počev od **Adorna** i njegovog potonjeg izdavača **Rolfa Tiedemanna**) vjeruje da su one rezultat jednog u neku ruku nasilnog procesa politizacije, kojem je sticajem okolnosti ovaj senzibilini savremenik *moderne* bio izložen. Nerijetko se čak ističe kako **Benjaminova** misao svoj dignitet zahvaljuje višestoljetnoj građanskoj tradiciji, počev od **Andreasa Gryphiusa** do **Charlesa Baudelairea**, i kako on, zapravo, nije bio nikakav pionir, već sljedbenik onih koji su dali najbogatiji prilog duhovnom razvoju evropske kulture i civilizacije. Njegova tiha rezerva prema građanskom naslijeđu, sa svim njegovim ideološkim hipotekama, kao što su proširenje estetskog objekta, kulturološka analiza masovnih medija i njihove uloge u izmijenjenoj fizionomiji i funkciji umjetnosti samo su neki od tematskih segmenata u kojima se naziru aktuelni impulsi nedovršenog djela **Waltera Benjamina**.

Adorno se 1949. g. vraća u Frankfurt i predaje na obnovljenom Institutu za socijalna istraživanja, a kasnije i na Univerzitet. Njegova najznačajnija djela *Dijalektika prosvijećenosti*, *Negativna dijalektika* i *Estetička teorija* nastale su nakon smrti njegovog prijatelja. **Adornovo** djelo *Minima moralia* i

⁹⁸ *Aufbau*, New York, 11. oktobra 1940.

⁹⁹ Usp. Ansgar Hillach, “Zur Neubestimmung der Gegenwart in Walter Benjamins ‘Kunstwerk’ – *Thesen*”, in: *Ästhetik und Kommunikation* 6/19, 1975, str. 37–45.

Benjaminovo *Berlinsko djetinjstvo* bile su prve dvije knjige koje su objavljene 1950. godine, a već 1955. **Adorno** će objaviti dvotomno izdanje **Benjaminovih Spisa** (*Schriften*)¹⁰⁰, koje će posthumno otkriti djelo jednog od najsenzibilnijih teoretičara moderne umjetnosti.

Pitanje u kojoj je mjeri kasnije misao **Waltera Benjamina** ušla u djelo njegovog mnogo poznatijeg promotora **Theodora Adorna** bilo je vruća tema mnogobrojnih diskusija šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog vijeka. I jednom i drugom bilo je važno da ukažu na isprepletenost arhaičnog i modernog. A o načinu odražavanja jednog u drugom moralo bi se dati zaključiti na osnovu otpadaka i ruševina, na osnovu materijalnih ostataka 19. vijeka. U arhaičnim crtama *moderne*, koje su se slile u “dijalektičke slike” **Waltera Benjamina**, ovom je autoru bilo stalo da odgonetne dvije stvari: s jedne strane, to je neprestano destruktivno ponavljanje stare nesreće, s druge, pak, izvorna snaga, usmjerena protiv destruktivnog duha *moderne*. Ovaj drugi moment spašavanja nečeg izvornog, što bi tek trebalo da se rodi, **Adorno** očigledno smatra upitnim. Za njega “arhaično” definitivno pripada povijesti. Ono što je povijest ušutkala i začahurila pod pojmom “prahistorijskog” zrači, po njemu, lažnim sjajem. U pozadini *moderne*, po njegovom mišljenju, ne postoji ništa izvorno, ništa što nije nastalo upravo zahvaljujući sopstvenim regresivnim tendencijama. On kritikuje **Benjaminov** “antropološki materijalizam” i u njegovim tekstovima vidi trag auratiziranja praoblika, ponašanja, geste, tjelesnosti i sl.

Ma koliko nam se danas polemike **Adorna** i **Benjamina** činile apolitičnim, dubinski slojevi njihovih teorijskih razmišljanja itekako kruže oko predstojećeg civilizacijskog loma. To vrijedi kako za **Benjaminove** povijesno filozofske teze, koje on **Adornu** pominje na jednom jedinom mjestu, tako i za političku supstancu sondirajućeg razmišljanja, kojim je **Adorno** ovdje zaokupljen, a sve to zahvaljujući njegovoj pouzdanoj senzibilnosti za opasnosti, koje vrebaju iz neposredne blizine. Dispozicija za ovakvu vrstu kritike pogrešnog u sopstvenom sistemu mišljenja upravo je ono što objašnjava **Adornov** uticaj u Saveznoj Republici Njemačkoj šezdesetih i sedamdesetih godina. On je jednoj generaciji svojih asistenata, dvjema ili trima generacijama studenata i jednom odabranom krugu intelektualaca koji su čitali njegove eseje i slušali njegova predavanja, podario osjećaj za zakržljalog i marginalizaciju potencijala, za ono što se otuđilo i začahurilo u sopstvenoj tradiciji. U tom smislu **Adorno**

¹⁰⁰ W. Benjamin, *Schriften*, ed. Theodor W. Adorno i Gretel Adorno (2 knjige), Frankfurt a. M., 1955.

je bio mislilac koji je istovremeno pripadao kako modernom vremenu tako i tradiciji, što je bila prava podloga za blagotvorno, oslobađajuće djelovanje njegove misli.

Adornovo slobodno raspolaganje misaonim naslijeđem mrtvog prijatelja postalo je predmet kritike, posebno u raspravama oko izdavačke prakse *Sabranih djela* i *Pisama Waltera Benjamina*. Ni novo cjelokupno izdanje *Pisma: Adorno/ Benjamin*¹⁰¹ ne dovodi u pitanje opravdanost pomenute kritike. Razvojna linija intelektualnog drugovanja dvojice filozofa, izražena u *Pismima*, jednoznačno ukazuje na misaonu samostalnost **Waltera Benjamina** i njegovu distanciranost od Instituta. Osim toga, ova nam *Pisma* posreduju nepobitnu upitnost i fragilnost ovog koliko ambivalentnog, toliko i jedinstvenog prijateljstva.

Sarajevo, april 2006.

¹⁰¹ Theodor W. Adorno i Walter Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, Hrsg. von H. Lonitz, Frankfurt a. M., 1994.

MOSKOVSKE IMPRESIJE WALTERA BENJAMINA I MIROSLAVA KRLEŽE

Povod ove rasprave je poređenje dviju u međuvremenu gotovo zaboravljenih knjiga – **Benjaminovog** *Moskovskog dnevnika* (1926/27)¹⁰² i **Krležinog** *Izleta u Rusiju 1925*¹⁰³, koje su – ne sasvim slučajno – u relativno kratkom vremenskom razmaku bile inspirisane istim ciljem. Oba putovanja vodila su u Moskvu, a putnici su bili hrvatski pisac **Miroslav Krleža** i njemački publicista **Walter Benjamin**, koji će mnogo godina kasnije postati jedan od najznačajnijih evropskih kulturologa i filozofa. Obojica su tada bila otprilike istih godina, mladi intelektualci građanskog porijekla i odgoja, puni radoznalosti i entuzijazma, otvoreni za sve što je upravo bilo novo u svijetu, koji im je bio dalek i nepoznat. Iako su poticali iz dva različita dijela Evrope, što za njihovo svekoliko životno iskustvo i svijetonazor nije bilo bez značaja, obojicu je na isti, gotovo magičan način privlačio nepoznati duhovni milje ruske prijestolnice. Moskva je tih postrevolucionarnih dvadesetih godina prošlog stoljeća u očima velikog broja intelektualaca iz Zapadne Evrope slovila kao apsolutno središte svijeta. Na ovaj fenomen nailazimo i kod drugih putnika porijeklom sa Zapada pa se on u to vrijeme nerijetko pominje pod nazivom “fascinacija Rusijom”.

Benjamin i **Krleža** su na osnovu svojih ruskih iskustava gotovo u isto vrijeme napisali svoje knjige, koje – zanimljive i za današnjeg čitaoca – sadrže mnogo toga poznatog i sličnog, iako se u njima ogledaju dva vrlo različita pogleda na svijet. Otuda i različita forma i rezonanca ovih knjiga: dok je **Krležina** zbirka literarno relevantnih feljtonskih zapisa *Izlet u Rusiju 1925*, namijenjena hrvatskim čitaocima dvadesetih godina, odmah ugledala svjetlo dana,

¹⁰² Walter Benjamin, *Moskauer Tagebuch*, ed. Gary Smith, Frankfurt a. M., 1980.

¹⁰³ Miroslav Krleža, *Izlet u Rusiju 1925*, Zagreb, 1926; svi citati ovog rada navedeni su prema jubilarnom izdanju Krležinih djela, Sarajevo, 1973.

da bi kasnije bila prešampavana još bezbroj puta, **Benjaminov** *Moskovski dnevnik* – kao štivo izrazito intimne prirode – prvi put je objavljen tek 1980. g., i to zahvaljujući interesu i entuzijazmu američkog germaniste **Garyja Smitha**. I poslije objavljivanja **Benjaminov** je dnevnik do dana današnjeg ostao u sjeni autorovih filozofskih spisa i njegove prepiske s **Gershonom Schole- mom** i **Theodorom W. Adornom**. Pošto je, dakle, ishodišna pozicija **Benja- mina** i **Krleže** – a time i karakteri njihovih knjiga – veoma različita, moglo bi se, eventualno, postaviti pitanje da li je njihovo poređenje uopće opravdano i može li ono dovesti do bilo kakvog rezultata. Da li je ovdje riječ o jednom eklatantnom kontrastu dvojice putnika ili, pak, o jednoj i danas po mnogo čemu interesantnoj evropskoj paraleli?

1.

U vrijeme svog putovanja u Rusiju **Miroslav Krleža** je u Hrvatskoj već bio poznat po svojoj veoma popularnoj pripovjednoj zbirci *Hrvatski bog Mars* (1922) kao i po svojim dramskim djelima (*U logoru* i *Golgota*, 1922), u kojima je prikazao fizičke patnje i etičke dileme hrvatskih vojnika. Isto tako, on je već u to vrijeme uživao ugled pokretača i glavnog urednika književnih časopisa *Plamen* (1919) i *Književna republika* (1923–1927), u kojima se, s jedne strane, jednoznačno zauzimao za jednu novu socijalno-revolucionarnu književnost, ali i s istovremenim zahtjevom da ona bude otvorena za ekspresionističke impulse iz Zapadne Evrope. Svojom mnogostrukom književnom, publicističkom i kulturno-političkom djelatnošću i svojim isto tako samouvjerenim i idejno jasnim nastupom **Krleža** je na mlade hrvatske intelektualce svog vremena izvršio uticaj koji se ispoljavao “kako u njihovim političkim opredjeljenjima tako i u formiranju njihovog književnog ukusa”¹⁰⁴.

Miroslav Krleža je, osim toga, bio vjerni sin hrvatske domovine, ali i neumoljivi kritičar hrvatskog naroda; bio je građanin iz dobre kuće, a istovremeno i pristalica komunističke Internacionale, iako je, po mišljenju njegovog austrijskog savremenika **Manèsa Sperbera**, čitavog života bio “pod pritiskom opasnih zabluda svoje partije”¹⁰⁵. Mada je kao intelektualac često i sam zapadao u dileme zbog nevjerovatnih i njemu nerazumljivih odluka Partije, za

¹⁰⁴ Usp. Zoran Konstantinović, “Manès Sperber und Miroslav Krleža. Jedna srednjeevropska paralela”, u: *Literatur und Kritik* 233/234, Salzburg, 1989, str. 96.

¹⁰⁵ Ibid.

svoje okruženje **Krleža** je uvijek imao korisne smjernice, a savremenike je ispunjavao hrabrošću i samopouzdanjem. Nekoliko godina nakon svog povratka iz Moskve (1929) on se odlučno suprotstavlja agitatorskoj revolucionarnoj književnosti i zalaže za socijalno i politički angažovani, ali prije svega estetički relevantan način pisanja, koji bi se u budućnosti trebao držati na distanci od ruske proletherske književnosti.¹⁰⁶

2.

Walter Benjamin (1892–1940), naprotiv, nakon propalog pokušaja da započne akademsku karijeru, bio je u svojoj domovini gotovo sasvim nepoznati novinar, neprestano u grču da svojom publicističkom djelatnošću zaradi za život. Nakon uspješne promocije doktorske disertacije o *pojmu umjetničke kritike u njemačkom romantizmu* (1919) i svog prvog književnog uspjeha s raspravom o **Goetheovom** romanu *Srodne duše* (1925) **Benjamin** piše svoju habilitacionu radnju pod naslovom *Porijeklo njemačke žalobne igre* (1923–1925). Ovaj rad je na Univerzitetu u Frankfurtu bio odbijen, iako će ga **Adorno** nekoliko godina kasnije (1928) objaviti kao knjigu i označiti čak kao izvor sopstvene filozofske koncepcije o povijesti prirode.

U Moskvu će **Benjamin** putovati u zimu 1926, i to s jednim sasvim konkretnim publicističkim zadatkom, ali istovremeno i s nadom da bi tamo mogao otkriti jedan posve novi svijet. Članak o Moskvi naručio je **Martin Buber** u ime svog časopisa *Kreatur*, a taj je trebalo da sadrži relevantni pogled na moskovske prilike postrevolucionarnog razdoblja. Ovaj zadatak je **Benjamin** obavio uspješno, da bi članak pod naslovom “Moskva” izašao u pomenutom časopisu već u julu 1927. g. Pun očekivanja da upozna i doživi nešto novo i spektakularno – prije svega na području kulture i teatarskog života – **Benjamin** po svom dolasku u Moskvu pokušava da uspostavi odgovarajuće kontakte, što mu, međutim, tokom gotovo čitavog njegovog boravka tamo nije uspjelo. Nije nezanimljivo znati da je ovaj autor imao i privatnih razloga za putovanje u Rusiju: želio je svim srcem da obnovi prijateljstvo s letonskom glumicom i rediteljkom **Asjom Lacis** (1891–1979), koju je 1924. upoznao na

¹⁰⁶ Usp. “Zur Bedeutung Miroslav Krležas”, u: Reinhard Lauer, *Miroslav Krelža und der deutsche Expressionismus*, Göttingen, 1984; Manfred Jähnichen, “Miroslav Krleža bei uns”, u: *Weimarer Beiträge* 1973/6, str. 138–150.

Capriju. U jednom pismu od 7. jula 1924, upućenom **Gershomu Scholemu**¹⁰⁷, **Benjamin** je **Asju Lacis** opisao “kao jednu od najsavršenijih žena” u svom životu, da bi od tada bio i ostao njen obožavatelj. Tako on i radi nje putuje u Moskvu, nadajući se da će u blizini ove žene doživjeti revolucionarni preokret za koji sam, bez njene podrške, očigledno nije imao hrabrosti. U međuvremenu je **Asja Lacis** živjela sa svojim budućim suprugom njemačkim rediteljem **Bernhardom Reichom** pa stoga za **Benjamina** nije mogla biti pouzdan medij njegovog približavanja stranoj zemlji, a još manje njegovog prihvatanja novog pogleda na svijet. To je ostavilo trajni trag na **Benjaminov** doživljaj Moskve, a posebno na njegov odnos prema komunizmu.

U političkoj i književnoj izolaciji i bez ikakvog kontakta s praktičnim životom ruskog čovjeka **Benjamin** nije bio u stanju da s ovim podijeli varljivu vjeru u komunizam. “Promijenjene prilike” koje je zatekao na izvoristu revolucije nisu bile ni najmanje ohrabrujuće. Ni socijalne promjene u zemlji, po njegovom mišljenju, nisu bile dovoljno radikalne. Stanovništvo Rusije nije živjelo ni u dobru niti u slobodi. Kapitalizam je, doduše, bio iskorijenjen, ali formirane su nove razlike na koje **Benjamin**, sa svojim idealističkim predstavama o zemlji o kojoj je sanjao, nije računao. Stanje nije bilo ništa bolje ni u domenu kulture. Jedno od najvećih razočarenja Evropejca **Benjamina**, koji je u Moskvu stigao pun prevelikih očekivanja, bio je nadasve zapanjujući stepen nepismenosti sovjetskog stanovništva.

3.

Svojom kompozicijom, obje knjige – **Krležin** *Izlet u Moskvu 1925* i **Benjaminov** *Moskovski dnevnik* – slijede, svaka na svoj način, put u “tuđinu”, pri čemu se putnici trude da opišu karakter nepoznatog grada i da istovremeno dočaraju fascinaciju kojom je zračila atmosfera moskovske svakodnevnice, a kojom su oba autora izvjesno vrijeme bila impresionirana. Njihove su knjige ispunile tri zadatka, od kojih svaki u okviru evropske putopisne književnosti ima sasvim određenu funkciju – čitalac ih doživljava kao putokaze kroz nepoznati grad, kao vrijedne izvore informacija o velikoj zemlji i kao vjerne pratioce kroz Moskvu postrevolucionarnog razdoblja. Kao putokazi su obje ove knjige prilično iscrpne, a da pritom ipak nimalo ne umanjuju želju čitaoca

¹⁰⁷ W. Benjamin, *Briefe*, ed. G. Scholem i Th. Adorno, Frankfurt a. M., 1966.

za istraživačkim lutanjima kroz nepoznate prostore ruske metropole. Informacije koje se mogu naći u oba ova putopisa uslovljene su prilikama koje su bile relevantne u jednom striktno omeđenom vremenskom razdoblju, iako i u tom pogledu među njima postoje određene razlike. **Krležino** izvještavanje je iscrpnije i u literarnom smislu upečatljivije. On ga je unaprijed namijenio određenom krugu čitalaca svoje domovine, za koju je velika slavenska zemlja Rusija oduvijek figurirala kao neka vrsta uzora. **Benjaminov** dnevnik, međutim, sadrži uglavnom lične impresije autora pa je skladu s tim i njegova forma asocijativno-fragmentarne prirode. Knjiga uglavnom sadrži nagovještaje, rjeđe konkretne informacije, a samo ponekad poneki komentar. **Krleža**, naprotiv, donosi eksplicitni sud na osnovu čitavog niza minuciozno sakupljenih i brižno sistematiziranih pojedinačnih utisaka. On svojim čitaocima nudi sveukupnu kulturno-povijesnu pozadinu pojedinih događaja i činjenica, čitav niz asocijativno povezanih poređenja i paralela. Čini to suvereno i s određenom mjerom objektivizirane subjektivnosti, a nerijetko i s izvjesnom dozom humora.

Benjaminovi nostalgично intonirani zapisi o boravku u Moskvi u znaku su fenomenologije *stranstvovanja*, što je kod njega mnogo izraženije nego kod **Krleže**. Osjećajem *stranstvovanja* opterećen je ovaj nesigurni putnik kroz Moskvu – upravo tamo, u mnogo većoj mjeri negoli u bilo kojem gradu Zapadne Evrope, što ga čini osamljenim i povremeno gotovo zagubljenim šetačem kroz nepoznato. Bez elementarnog poznavanja ruskog jezika, on bezuspješno pokušava ne samo da upozna grad već se trudi da na neki način učestvuje u njegovom kulturnom i književnom životu. Nastoji da na svaki način prodre u okrilje urbanog i duhovnog bića Moskve, bez ambicija da se za nju veže na duže staze ili čak zauvijek.

4.

Moskovski dnevnik **Waltera Benjamina** i *Izlet u Rusiju 1925* **Miroslava Krleže** nisu prvi ni jedini primjeri “opisa Rusije” iz evropske perspektive. Osim njemačkog prevoda knjige engleskog pisca **Arthura Ransuma** *Šest sedmica u Rusiji* (1920), trebalo bi u istom kontekstu spomenuti knjige njemačkih autora **Alfonsa Paqueta** *Iz boljševičke Rusije* i *Duh ruske revolucije* (1919) te *Putovanje u Rusiju* (1920) **Franza Junga**, kao i *Moskvu* (1920) **Alfonsa Goldschmidta**. Sve su one u vrijeme svog nastanka označene kao iskonski modeli

“putopisne književnosti inspirisane Rusijom” i recipirane kao neka vrsta ot-krovenja.¹⁰⁸ Pomenuti putopisi nisu bili samo rezultat literarnog pomodarstva već ih valja posmatrati kao svjedočanstva težnje pojedinih intelektualaca za samopotvrđivanjem, a na kraju i kao izraz njihovog duhovnog opredjeljenja u vremenu značajnih političkih i socijalnih previranja.

Oficijelni razlog za putovanje u Moskvu u zimu 1926/27. bio je za **Benja-mina**, kao što je pomenuto, konkretni publicistički i istraživački zadatak. Prije svega, on je za **Buberov** časopis *Kreatur* trebalo da izradi fiziološku skicu komu-nističke metropole, a, osim toga, po narudžbi uredništva *Sovjetske enciklopedije* trebalo je da napiše monografski članak o **Goetheu**.¹⁰⁹ Dodatni razlog bila je njegova intelektualna radoznalost, koja ga je već i ranije odvodila na mnogo-brojna putovanja – na Loaru, u Španiju i Skandinaviju – putovanja o kojima (kako se pretpostavlja) postoji izvjestan broj još neobjavljenih dnevnika.¹¹⁰

U Moskvi je zapadnoevropskog intelektualca **Waltera Benjamina** in-teresirala prije svega klima nove sovjetske države nakon **Lenjinove** smrti; a istovremeno ga je silno zanimala i atmosfera ruske metropole, posebno nje-ne kulturne znamenitosti: crkve, muzeji, klubovi, biblioteke i antikvarijati, a nadasve kazališta. Ulogu koju će u nešto kasnije nastalom putopisu **Andréa Gidea** *Retour de l' U.R.S.S.* (1936) imati **Maksim Gorki**, u **Benjaminovom** *Moskovskom dnevniku* pripala je ruskom glumcu, reditelju i teatrologu **Vse-volodu Emileviču Meyerholdu**¹¹¹.

Uprkos ogromnim ideološkim razlikama, ili upravo zbog njih, **Benjamin** je htio stupiti u kontakt s vodećim poslenicima sovjetske kulture, kako bi uče-stvovao u tamošnjem književnom i kulturnom životu, ali to mu nije uspijevalo. Njega kao posjetioca, čini se, te daleke 1926. godine nije naročito impresioni-rala činjenica da u toj zemlji uz pomoć zapadnoevropskih mjerila jednostav-no nije moguće shvatiti svjetski značaj revolucije, birokratskog centralizma i diktature. O tome u njegovom dnevniku nema gotovo ništa. Njegove bilješke

¹⁰⁸ A. Goldschmidt (ur.), *Moskau*, Berlin, 1987.

¹⁰⁹ **Benjamin** je namjeravao da **Goethea** prikaže sa stanovišta marksističke doktrine. Ekspoze rada je, međutim, kao “suviše radikalna” – odbijen. Izvorni tekst ovog članka objavljen je tek naknadno, u **Benjaminovim** *Sabranim djelima* (*Gesammelte Schriften*), ed. Rolf Tiedemann i Hans Schweppen-häuser, Frankfurt a. M., 1972–1982, sv. II/2, str. 705–739).

¹¹⁰ Usp. Gary Smith, “O Benjaminovom *Moskovskom dnevniku*: Pitanja izdavaču”, u: *Alternative* 132/133, 1980, str. 140–142.

¹¹¹ **V. E. Meyerhold** (1874–1942) osnovao je 1922. g. sopstveno pozorište – *Teatr imeni Mejerchol'da* (*Tim*), čije su se predstave odlikovale antinaturalističkim i stilizovanim masovnim scenama.

u mnogo većoj mjeri kruže oko “neosvojive tvrđave”, koju on – na određenoj distanci – čas poistovjećuje s *Moskvom*, a čas s imenom *Asja*, pa ova u tekstu dnevnika figurira kao mnogostruko otvoreni poetski prostor¹¹².

Kao za veliki broj evropskih intelektualaca – **R. Rollanda**, **A. Francea**, **A. Gidea** ili **M. Krležu** – tako je očigledno i za **Benjamina** putovanje u Rusiju bilo povezano s uvjerenjem da u mladoj sovjetskoj državi postoje snage koje svijet mogu spasiti od nepoželjnih pojava u kulturi, od totalnog rascjepa između racija i emocija, tjelesnog i duhovnog. Svi ti putnici nadali su se da će u Moskvi, koja je u zapadnom dijelu Evrope stajala kao inkarnacija čitave zemlje Rusije, naći još neiscrpljene ljudske potencijale koji bi evropskoj kulturi mogli pomoći da se vrati svojoj izvornoj humanističkoj misiji. U to su vjerovali svi odreda, iako su tamo putovali s različitim motivima, jedan da sretne **Maksima Gorkog** (**A. Gide**), drugi da osvoji naklonost **Asje Lacis** (**W. Benjamin**), treći da se upozna s programom socijalno angažovane sovjetske književnosti (**M. Krleža**). Svi su se oni na neki način nadali prevazilaženju jaza između umjetnika i naroda, svi su računali na mogućnost izlaska iz smrtonosne izolacije intelektualnog individualizma, kao i na izvjesnu šansu da se misao i razum preobraze u akciju, čiji bi onda nosilac mogle biti široke mase naroda.

Postrevolucionarna Rusija dvadesetih godina u svom entuzijazmu izgradnje novog društvenog sistema nije imala ni vremena ni interesa za istinsku komunikaciju s posjetiocima iz jednog drugog svijeta, koji je, iz čisto objektivnih razloga, i tako nisu mogli razumjeti. Stoga se danas u mnogim slučajevima – a takav je bio i **Walter Benjamin** – nameće utisak da zapravo nikada nije ni došlo do željene komunikacije između Istoka i Zapada, kao da je zapadno-evropska inteligencija u Moskvi po pravilu ostajala po strani, susrećući se prije svega sa samom sobom.

5.

Iz upravo pomenutih razloga, a uz to vođen sličnim namjerama, u Moskvu se u rano proljeće 1925. godine uputio i **Miroslav Krleža**, da bi tamo proveo puna četiri mjeseca. O svom “izletu” u Rusiju **Krleža** je napisao čitav niz proznih

¹¹² **Asji Lacis** je **Benjamin** posvetio jednu od svojih najljepših knjiga – proznu zbirku *Jednosmjerna ulica* (*Einbahnstraße*). A. Lacis je Benjamina upoznala s **Bertom Brechtom** i opisala svoja sjećanja na obojicu u svom djelu *Revolucionar po pozivu* (*Revolutionär im Beruf: Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, ed. Hildegard Brenner, München, 1976).

fragmenata, koje žanrovski možemo svrstati u putopisnu književnost esejističkog karaktera. U središtu zbirke nalazi se napis o Kremlju¹¹³. Ovu građevinu **Krleža** posmatra kao jedan specifično strukturirani prostor s povijesnim obilježjima, što kod njega budi čitav niz povijesnih asocijacija. Kremlj stoji u središtu ruske metropole, koja je tada, kao i danas, imala značaj apsolutne političke moći. **Krležu**, međutim, zanimaju i estetski aspekti ovog zdanja, što on dokazuje povezujući njegovu sliku s čitavim nizom kulturnopovijesnih paralela. Pritom ovaj autor na primjeru Kremlja minuciozno i suvereno prati trag povijesnog procesa njegove sekularizacije:

*“U Kremlju su se sastajale procesije hodočasnika iz svih ruskih krajeva; na ovoj pozornici briljirali su Samozvanac, Godunov, Ivan Grozni i Napoleon, a danas se sav taj čičeronski patos historije rasplinuo, pa čak ni u vodiču za inostrance ne govori se o Kremlju više jezikom operetnog patosa. Danas svi ulaze u Kremlj kao onomad Edward Daniel Clarke, prije sto i pedeset godina, pokrite glave, a sa Senatske kupole vijori se crveni barjak Antikrista.”*¹¹⁴

Ovaj ponovo pokrenuti proces, ovog puta socijalističkog, uspostavljanja Kremlja kao apsolutnog centra sovjetske države **Krleža** je – kao uostalom i **Benjamin** – doživljavao s izvjesnom distancom i svojom dobro poznatom sklonošću da relativizira hijerarhijski karakter pojedinih fenomena:

*“... Od petrovskih vremena do Oktobarske revolucije, iz sanktpeterburške perspektive, kada su Romanovi već davno zaboravili da su podrijetlom Moskvići, Kremlj se rasplinuo negdje daleko u ruskoj provinciji, pretvorivši se u simboličnu frazu srednjoškolskih pismenih zadataka i u zdravicu sveslavensku.”*¹¹⁵

U svojim estetskim zapažanjima o crkvama i palatama Kremlja **Krleža** pokazuje sklonost ka njihovoj – manje ili više svjesnoj – evropeizaciji. On Kremlj upoređuje s ostalim renesansnim zdanjima Evrope, ali pritom ističe njegovu očiglednu različitost. Kremlj, zapaža **Krleža**, nije kao Riga i Avinjon, kao Torre Rotonda u Milanu ili Ponte degli Scaligeri u Veroni, puki spomenik prošlosti, već je on jedini “renesansni tvrđavni model, na čijim se bedemima

¹¹³ M. Krleža, *Izlet u Rusiju*, “Kremlj”, str. 75–86.

¹¹⁴ Ibid., str. 77.

¹¹⁵ Ibid. str. 77–78.

i danas vijore zastave i prijete topovi”¹¹⁶, a sve to skupa kao znak još uvijek aktuelne borbe za bolju budućnost.

U najljepšim bojama opisuje **Krleža** svoj doživljaj Moskve u eseju “Dolazak proljeća”¹¹⁷. Ovaj tekst je jedinstvena, lirski intonirana impresija o gradu, koji kao da se upravo budi iz zimskog sna kako bi se pred očima stranog posjetioca pokazao u svom punom sjaju. Kao efektan način prikazivanja čitavog niza difuznih zapažanja **Krleža** izdašno koristi “tehniku simultanosti i orkestracije”¹¹⁸, koja na čitaoca ovih zapisa ostavlja jedinstveni utisak. Uz pomoć monumentalne simultane panorame Moskve, istovremeno dočarane i vizuelno i akustički, prikazuje **Krleža**, s jednog izrazito mobilnog gledišta, prepoznatljivu dinamiku gradske svakodnevnice, koja se stranom putniku namjerniku čini poput živog panoptikuma s aurom čudesnog. “Šarena plebejska metropola Rusije”, kojoj se u svom dnevniku divio i Nijemac **Benjamin**, sa svojim centralno postavljenim Crvenim trgom i historijskim kompleksom Kremlja, postaje centralni objekt **Krležinog** estetskog oblikovanja.

“Toga jutra je stiglo proljeće u Moskvu bučno i nasmijano, kao što su rado-sni udarci činela blagdanje vojničke muzike. Po bulevarima i širokim ulicama u centru gradskom razlili su se slapovi žute sunčane svjetlosti i topline...

*Svira istočnjak ulicama moskovskim: od modrih šuma preko oranica do telefonskih žica sve bruji od nemirnog vjetra. Vijori vjetar crvenim zastavama, kitajskim, istočnjačkim reklamama transparentata, razapetih preko ulica kao jedro, vitla rujnim maramama mladih djevojaka, diže suknje, zvoni po grobovima i antenama i nosi mase bijelih oblačića po vedrini, pozdravljajući sve ‘drugove ljude’ veselo kao što se bijelim maramama pozdravljaju brodovi kad plove iz luke.”*¹¹⁹

Ovako stranac usred proljetnog šarenila gradske vreve vidi znakove revolucije, ali to je samo jedna strana moskovske svakodnevnice. Posebna vrijednost i izuzetan značaj pripada u njegovim uveliko lirski intoniranim opisima grada “slijepim prošnjacima”, “ženama u crnini” i “bremenitim seljankama”, koje kroz šarenu masu ljudi neprekidno promiču moskovskim ulicama. Ovo

¹¹⁶ Ibid., str. 80.

¹¹⁷ Ibid., str. 199–207.

¹¹⁸ O stilskim odlikama **Krležine** proze usp. Aleksandar Flaker, “Krležino moskovsko proljeće”, u: A. Flaker, *Izabrana djela*, Zagreb, 1987, str. 279.

¹¹⁹ M. Krleža, “Dolazak proljeća”, u: op. cit., str. 202–203.

posljednje je druga strana medalje, kao istovremeni tmurni kontrast crveno obojenom revolucionarnom zanosu tog moskovskog proljeća 1925.

6.

Ono što su **Benjamin** i **Krleža** u novoj ruskoj umjetnosti (**Malevič**, **Meyerhold**, **Eisenstein** i **Majakovski**) smatrali izuzetno fascinantnim nije bila samo njena neobična revolucionarna forma, njen novi zvuk i jedna sasvim nova, još neviđena kombinacija boja već činjenica da su sve ove novine bile očigledno lišene uobičajenih estetskih spekulacija elite, da je ta umjetnost bila djelotvorna i priznata i od široke publike. Kad **Benjamin** bilježi kako se radnici samouvjereno kreću kroz moskovske muzeje, onda on tim izražava želju za socijalnim promjenama u sopstvenoj domovini. Ali kod njega, kao i kod ostalih građanskih revolucionara, uz volju za aktivnošću obavezno se javlja i sklonost ka avanturizmu.

“To novo formiranje čitavog jednog vladajućeg sistema sile čini ovdašnji život nevjerovatno sadržajnim. (...) Čitava kombinatorika uspostavljanja zapadnoevropske inteligencije je nevjerovatno siromašna u poređenju s bezbrojnim konstelacijama koje se čovjeku ovdje nude tokom jednog jedinog mjeseca.”¹²⁰

Korijene revolucionarne umjetnosti i kulture valja očigledno tražiti u iskustvu kritički orijentisane građanske inteligencije, a sve se to dešavalo u jednom ogromnom laboratoriju kakav je dvadesetih godina prošlog vijeka bio upravo grad Moskva. Da platforma kojom su se kretali lijevo orijentisani intelektualci nije bila identična s eksperimentalnim prostorom socijalnih previranja ruske metropole, da će žarko željena sinteza umjetnosti i revolucije, individue i mase, kako su to strani putnici kratkotrajno doživljavali na ulicama i u radničkim klubovima Moskve, ostati samo jedna prelazna faza povijesti, to ni **Benjamin** ni **Krleža** tih burnih dvadesetih još nisu mogli znati.

7.

Ukoliko sebi uzmemo za pravo da – uprkos početnoj skepsi – jednu literarno relevantnu zbirku eseja uporedimo s putopisnim dnevnikom, koji je bez ikakvih književnih ambicija vođen kao neka vrsta podsjetnika, onda se **Krležin**

¹²⁰ Walter Benjamin, *Moskauer Tagebuch*, op. cit., str. 107.

Izlet u Rusiju 1925 i **Benjaminov** *Moskovski dnevnik* nude kao izuzetno interesantni primjeri. Predmeti interesa Krležinog esejistički strukturiranog putopisa primarno su slike i događaji spoljašnjeg svijeta, no, ipak, tu nije riječ o suhom protokoliranju činjenica, već o esejističkom kompendiju mnogostrukih impresija iz jedne daleke strane zemlje, kao i o čitavom nizu popratnih misli i komentara o svojoj sopstvenoj. **Krležin** mjestimično oponentski ton i njegovo neprestano relativiziranje svih tradicionalnih i naslijeđenih struktura u vezi je s njegovom uobičajenom sklonošću ka sekularizaciji svega svetog i relativiziranju svega konačnog, što je bilo u osnovi njegovog cjelokupnog stvaralaštva. Neosporan ostaje u očima **Krleže** jedino harizmatičan lik **Lenjina** kao tvorca optimalne projekcije budućeg razvoja čovječanstva tokom 20. i 21. vijeka. Čitavim nizom signifikantnih mikrostruktura, koje ne bi trebalo shvatiti samo kao uspjele popratne produkte neiscrpne fantazije autora, **Krleža** nastoji dočarati rekonstrukciju makrokosmosa ruske metropole, kako bi njenoj slici i svemu što se tamo dešava podario jedinstveno značenje.

Za razliku od **Krleže**, **Walter Benjamin** se u svom *Moskovskom dnevniku* uglavnom bavi sopstvenim unutrašnjim životom, svojom intimom. Čak ni pretjerani kult **Lenjina** kod njega ne izaziva bilo kakve polemičke primjedbe. Tako i njegov mnogo kasnije nastali esej "Moskva" završava pravom apoteozom **Lenjinu**, što pokazuje da ovaj autor nije putovao u sovjetsku Rusiju da bi provjerio svoja uvjerenja, već u želji da ih potvrdi. U tom smislu, on će na jednom mjestu zapisati: "Jedino jamstvo istinskog uvida je da se još prije dolaska zauzme stav. Jer upravo u Rusiji može nešto da vidi samo onaj ko je već opredijeljen."¹²¹

Danas je sasvim razumljivo da ezoterik **Benjamin** u Moskvi nije mogao doživjeti radikalni "marksistički preobražaj", ali su novostečena iskustva u jednom sasvim nepoznatom kulturnom okruženju, sa cjelokupnim njemu neprihvatljivim instrumentarijem, uveliko djelovala na njegov građanski svjetonazor, i to jednoznačno u smislu tolerancije i svestranog uvida u jedan novi i drugačiji način pristupa stvarnosti. O svojim impresijama iz Moskve **Benjamin** će kasnije pisati u više navrata.¹²² Događaji spoljašnjeg svijeta u stranom

¹²¹ Walter Benjamin, *Moskau: Essays*, op. cit., str. 317.

¹²² U ovom kontekstu valja pomenuti Benjaminove napise: "Neue Dichtung aus Rußland", u: *Gesammelte Schriften*, op. cit., sv. II/2, str. 755–767; "Disputation bei Meyerhold", u: *Gesammelte Schriften*, op. cit., sv. IV/1, str. 481–483; "Wie ein russischer Theatererfolg aussieht", u: *Gesammelte Schriften*, op. cit., sv. IV/1, str. 561–563; "Die politische Gruppierung der russischen Schriftsteller", u: *Gesammelte Schriften*, op. cit., sv. IV/1, str. 743–747; "Zur Lage der russischen Filmkunst", u: *Gesammelte Schriften*, op. cit., sv. IV/1, str. 747–751.

okruženju su samo ishodište za fenomene psihičke prirode, intimne refleksije i opise osjećaja, raspoloženja, duševnih patnji i unutrašnjih konflikata. Iako je težište **Benjaminovih** dnevničkih zapisa na njegovoj individualnoj egzistenciji, tj. na trenutku onog što upravo vidi i doživljava, tokom njihove lektire može se lako slijediti crvena nit intimnog samopreispitivanja prošlosti, kao i njegove romantične ljubavi prema **Asji Lacis**. Uprkos fragmentarnom karakteru ovih zapisa, na osnovu njih se može rekonstruisati relativno zaokružena priča o **Benjaminovim** lutanjima kroz jedan strani svijet, koju prožimaju i njegove najintimnije emocije.

Zato bi možda analizu **Benjaminovog** boravka u Moskvi trebalo završiti njegovim sopstvenim riječima, koje su sadržaj jednog njegovog pisma, upućenog njemačkom sociologu i kulturologu **Siegfriedu Kracaueru**: "... za mene su oba ta mjeseca bila jedinstveno iskustvo. Činjenicu da sam se vratio obojačen vizuelnim utiscima, a ne teoretskim stavovima, što mi je zapravo bila i namjera, ja osjećam kao čisti dobitak."¹²³

8.

Na kraju svog boravka u Moskvi **Benjamin** je problematičnu koegzistenciju ruske građanske tradicije i sovjetske revolucije pratio i doživljavao više s čuđenjem nego s oduševljenjem. I dalje je nastojao da dobije uvid u naličje pojedinih događaja i pojava, da otkrije kako će se iz stvarnosti aktuelnog trenutka razviti jedna druga, željena stvarnost budućnosti. **Miroslav Krleža**, međutim, koji već unaprijed nije bezuvjetno vjerovao u divotu sovjetskog modela socijalističke budućnosti, nastojao je da ideološki opterećen svijet ruske svakodnevnice posmatra s određenom dozom rezerve i kritičnosti te da u odnosu na nju ostane na distanci. Može se reći da je nakon svih pomenutih izviđačkih pothvata **Benjamina** i **Krleže** Rusija za obojicu ostala *terra incognita*, a da eventualna sporadična otkrića putnicima nisu dala nikakvu osnovu za optimizam.

Danas, pošto moćni Savez Sovjetskih Socijalističkih Republika više ne postoji, i pošto sad **Benjaminove** i **Krležine** zapise doživljavamo kao svjedočanstva jedne davno završene epohe, poneki će čitalac možda postaviti pitanje kako bismo danas doživjeli slične spoznaje stranog svijeta u trenutku njegovog socijalnog i političkog prevrata i pod kojim bismo se aspektom

¹²³ Usp. "Pismo od 23. II 1927", u: *Gesammelte Schriften*, op. cit., sv. VI, ed. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser.

mogli postaviti prema njima. I dalje ostaje otvoreno pitanje da li bismo mogli ili čak morali zauzeti neki konkretni stav. Da li je uopće moguće i nužno da s našeg današnjeg stanovišta objasnimo kako je moglo doći do toga da jedan svijet na izmaku bar za jedno izvjesno vrijeme u tolikoj mjeri fascinira strane posjetioce – iskustvo koje se za ljude našeg doba iz razumljivih razloga ne može zamisliti?

Ustanovljenje Sovjetskog Saveza značilo je u svoje vrijeme historijsku pobjedu izvjesnih društveno-političkih ideala. Kao puka samoobmana njenih zagovornika, ti su se ideali tokom desetljeća, a posebno s obzirom na današnje stanje stvari, u istočnoevropskim zemljama pretvorili u besmisleni anahronizam. Poprište uzbuđljivih prevrata nije više samo Moskva već čitav niz novonastalih država s njihovim ideološkim i političkim prilikama, čiji svjedoci ovaj put nisu samo kosmopolitski i avanturistički raspoloženi svjetski putnici već svi mi zajedno. Iz tih razloga danas jedva da u svijetu postoji zemlja koja bi za bilo koga mogla da bude pojam idealnih prava i dostojanstva čovjeka ili da bar figurira kao pribježište čistog humanizma.

“Fascinacija Rusijom” odavno je prošlost, ali **Benjaminove** i **Krležine** dileme, koje su obojica, konfrontirani s pomenutim pojavama, imali prije osamdeset i više godina, njihova nadanja i razočarenja, njihova vjera u svjetliju budućnost čovječanstva kao i njihove sumnje, njihovo povremeno samozavaravanje, a zatim njihova zapanjujuća spoznaja prave realnosti idealne države, sve to – u oba slučaja – prožima njihove moskovske zapise, tako da su oni, s obzirom na opći proces raspadanja unutar prostornih bespuća “velike Rusije”, dobili izuzetno aktuelan značaj.

Marbach am Neckar, proljeće 2006.

II. Dileme

AUTOBIOGRAFIJA – POVIJEST ILI POETIKA?

O Goetheovoj *Poeziji i zbilji*

“Stvarni život gubi sjaj, tako da ga ponekad
valja osvježiti glazurom fikcije.”

J. W. von Goethe*

1.

Nastanak Goetheovog autobiografskog djela *Poezija i zbilja* nerijetko se vezuje za autorovo rano posvjedočeno oduševljenje *Životopisom gospodina Götza von Berlichingena* (1731)¹²⁴, koji će autor čitave četiri decenije kasnije upotrijebiti kao podlogu za svoju prvu veliku dramu.¹²⁵ Ako se, međutim, prisjetimo velikog broja autobiografskih knjiga s kojima je Goethe tokom svog života došao u posredan ili neposredan dodir,¹²⁶ gotovo da smo bliži pretpostavci da je u pitanju njegova povodljivost za modom, koja je u osviještenom 18. vijeku imala i svoje socio-psihološko opravdanje.

Na pisanje autobiografije kao neku vrstu “nacionalne obaveze” među prvim je u Njemačkoj upozorio **Johann Gottfried Herder** u svojim fragmentarnim *Zapisima u službi humanosti* (*Briefe zur Beförderung der Humanität*,

* *Poezija i zbilja* (preveo Zdenko Škreb), knj. IX, Zagreb, 1954, str. 322.

¹²⁴ Franck von Steigerwald (zapravo: Georg Tobias Pistorius), *Lebens-Beschreibung Herrn Gözens von Berlichingen: Zugenannt mit der Eisernen Hand*, 1731.

¹²⁵ J. W. von Goethe, “Geschichte Gotfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand”, 1774, u: *Goethes sämtliche Werke in 40 Bde.*, sv. IV., ed. Dieter Borchmeyer, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M., 1985.

¹²⁶ Više o ovom u: Zdenko Škreb, “Kako je nastala Goetheova autobiografija” (Pogovor), u: J. W. von Goethe, *Poezija i zbilja*, Zagreb, 1953, str. 675–688.

1793–1797), a zatim i u svojim uvodnim napomenama za autobiografiju švicarskog povjesničara **Johanna Georga Müllera** (*Autobiografiske ispovijesti čudnovatih ljudi*, 1791). Kao prosvjetitelj i pobornik društvenog egalitarizma, **Herder** je autobiografiju, kao veoma rasprostranjenu književnu vrstu svog vremena, smatrao instrumentom samospoznaje i samoosvješćenja njemačkog građanstva, kao i modusom traženja i spontanog uspostavljanja novih etičkih i nacionalnih uzora.¹²⁷ Uprkos reprezentativnosti *Poezije i zbilje*, kao da **Herderov** uticaj na **Goetheovo** shvaćanje autobiografskog pripovijedanja nije bio od bitnijeg značaja.

Ni na jednom jedinom mjestu često citiranog *Uvoda*, kojim otkriva motive što su ga u poodmakloj dobi naveli da se “prihvati takva posla skupčana s izvjesnom opasnošću”¹²⁸, **Goethe** ne pominje veliki “nacionalni cilj” svoje knjige, ali je očigledno da on od svog projekta očekuje mnogo više nego što je to nudio čitav niz biografskih i autobiografskih spisa koji su prethodili njegovom djelu. Ideja za pisanje autobiografije u povijesnom kontekstu – pa nužno i u nacionalnom – razvijala se kod **Goethea** tokom dugog vremenskog perioda, počev od ranije pomenutog susreta s povijesnom ličnošću **Götza**, preko sopstvenih biografskih pokušaja o slikaru **Phillipu Hackertu**, o florentinskom zlataru i skulptoru **Benvenuto Celliniju** (prevod), o njemačkom povjesničaru umjetnosti **J. J. Winckelmannu**, pa sve do pisanja recenzije za drugo izdanje jedne u to vrijeme veoma cijenjene autobiografije pomenutog **J. G. Müllera** (1804).

Junaci svih ovih djela bili su ljudi koje je **Goethe** mahom poznavao ili im se na neki način divio kao “duhovnim reprezentantima” epohe u kojoj su živjeli i djelovali. Kada je odlučio da i za sebe učini ono isto što je s toliko oduševljenja činio za druge, bio je već na kraju šeste decenije života, a s obzirom na ono što je do tada već bio ostvario, imao je puno pravo da se i sam uvrsti među “duhovne reprezentante” epohe. Svjestan da njegova autobiografija iz upravo navedenih razloga više ne može biti samo privatni zapis, već da će po svoj prilici postati štivo od općeg interesa, on životnoj *zbilji* svoje mladosti, prelomljenoj kroz prizmu sjećanja, svjesno daje dimenzije *poetskog*. Tako nastaje knjiga u kojoj se gubi granica između privatnog i općeg, koju je **Herder**, kao skromni povjesničar, smatrao nužnom, dok je **Goethe**, kao već slavom

¹²⁷ Kay Goodmann, “Autobiographie und deutsche Nation: Goethe und Herder”, u: *Goethe im Kontext: Ein Symposium*, ed. W. Wittkowski, Tübingen, 1984, str. 260–279.

¹²⁸ J. W. von Goethe, “Dichtung und Wahrheit”, u: *Goethes sämtliche Werke in 40 Bde.*, op. cit., sv. 14, ed. Klaus-Detlef Müller.

ovjenčani pjesnik i autor drame *Götz von Berlichingen*, i u autobiografiji polagao pravo na određeni stepen aristokratske reprezentativnosti.

Iako i sam proizišao iz duhovnog okvira njemačkog prosvjetiteljstva, **Goethe** – za razliku od **Herdera** – ne vjeruje da je putem razuma i suhog moraliziranja moguće uticati na pozitivan razvoj čovjekove ličnosti, pošto je ona po prirodi stvari dijalektičko jedinstvo poroka i vrline. Polazeći od takvog uvjerenja, koje će ga pratiti do kraja života, **Goethe** očigledno nije vjerovao u odgojno-obrazovnu moć autobiografskih knjiga, ali se onda nužno nameće pitanje zbog čega se uopće odlučio da piše autobiografiju, a zatim, i na koji je način mislio da može djelovati na svoje savremenike i svoj narod.

2.

U svojoj raspravi pod naslovom *Autobiografija kao poetika*¹²⁹ njemački je germanista **Bernd Witte** Goetheovo djelo protumačio kao pokušaj “apsolutiziranja estetskog subjekta”, što je – prema njegovom uvjerenju – autoru poslužilo kao osnova za svojevršno poimanje svijeta i savladavanje života u najširem smislu. Kao argument za takvo tumačenje **Goetheove** autobiografije **Witte** navodi njenu često citiranu sedmu knjigu – tu neobičnu “panoramu književnih zbivanja 18. vijeka” – koja je mnogim istraživačima u oblasti književnosti poslužila kao dokaz za disparatno nagomilavanje književne građe, što je u ovom slučaju ne samo razbilo uobičajenu skladnu strukturu autobiografskog štiva već je – po mišljenju mnogih – “ozbiljno narušilo” njenu poetsku dimenziju.

Baveći se pretežno segmentom “zbilje” i vjerodostojnosti **Goetheove** knjige, a manje njenog značenja, većina književnih znanstvenika kao da je svjesno zanemarila činjenicu da autor nije ni namjeravao da piše hroniku autentičnih doživljaja svoje mladosti (od rođenja do dolaska u Weimar), nego je želio da javnosti ponudi na uvid prije svega svoj duhovni razvoj i svoje umjetničko stasjanje u pisca nacionalnog formata i zavidnog ugleda. U tom smislu postaje razumljivo da njegova autobiografija nije imala ništa zajedničko sa sentimentalno intoniranom memoarskom literaturom, koja je preplavila evropsko književno tržište 18. vijeka. S punom sviješću o svojoj uzvišenoj poziciji, autor prati liniju sopstvenog duhovnog zrenja, podsticanog i njegovim ličnim nastojanjem da ovlada sopstvenim životom i empirijskom “zbiljom” svog okruženja. Pritom se

¹²⁹ Bernd Witte, “Autobiographie als Poetik”, u: *Neue deutsche Rundschau*, 1978, str. 384–400.

Goethe u svojoj mladosti nije zadovoljavao samo njegovanjem svog jedinstvenog pjesničkog talenta već je svoju pažnju svjesno usmjerio i na ona područja koja su mu početno bila daleko. Ovo posljednje svjedoči o njegovoj legendarnoj i veoma rano ispoljenoj ambicioznosti, dok, s druge strane, ta težnja za neprestanim “letom ka zvijezdama” – za dostizanjem nedostižnog – čini upravo onaj najdragocjeniji, paradigmatični karakter autobiografskog modela *Poezije i zbilje*.

Ne mareći za autentičnost pukih činjenica i rezultata svog života, već stavljajući, prije svega, težište na njihov duhovno-povijesni okvir, **Goethe** je u autobiografiji nastojao poetski oblikovati svoju životnu priču da bi je prezentirao kao primjer drugima:

*“Jer to je, kako mi se čini, glavna zadaća biografije, da prikaže čovjeka u prilikama njegova vremena i da pokaže, koliko ga sve to odbija, koliko mu pogoduje, kako je on sebi odatle stvorio nazor o svijetu i ljudima, i kako ga je, ako je umjetnik, pjesnik, pisac, opet odrazio prema vani. Ali se za to traži nešto, što se jedva daje postići, naime da individuum poznaje sebe i svoj vijek, sebe, koliko je u svim prilikama ostao jednak, vijek, koji svakoga, htio on to ili ne htio, povlači za sobom, koji ga izgrađuje i oblikuje, tako da se s pravom može reći za svakoga da bi on vjerojatno, što se tiče njegove obrazovanosti i njegova djelovanja u javnosti, postao posve drugi čovjek da se rodio samo deset godina prije ili kasnije.”*¹³⁰

Stavljajući u prvi plan odnos pojedinca i okoline, individue i vremena, u kojem se ova sticajem okolnosti zatekla, **Goethe** se sjeća svoje mladosti i izvještava o njoj, i to ne samo iz nužne povijesne već mahom i iz emocionalne distance, svjesno i s dubokim uvjerenjem da čovjek tek u svojim zrelim godinama može da sagleda i shvati jedno upravo završeno i relativno zaokruženo razdoblje života i stvaranja. S druge strane, značajno je što on o “proteklom” u svakoj prilici sudi u svjetlu “trenutnog”, aktuelnog, pa nam se uz lektiru ove, po mnogo čemu izuzetne knjige, čini kao da uopće nema razlike između privatnog i općeg, između prošlosti i sadašnjosti, što je vjerovatno posljedica autorove duboke svijesti kako o istinskoj vezi između individualnog doživljaja i epohe, tako i o njihovoj zajedničkoj projekciji u budućnost.

Samoprikazivanje u vremenu najranije mladosti (Frankfurt a. M. – Leipzig – Strassburg), sjećanje na značajne susrete s najpoznatijim predstavnicima

¹³⁰ J. W. von Goethe, *Poezija i zbilja*, op. cit., str. 27.

njemačkog kulturnog života (**Klopstock, Gottsched, Lavater**) kao i na nastanak njegovih prvih značajnih djela (drame *Götz von Berlichingen* i romana *Die Leiden des jungen Werthers*) te iskustvo prvog značajnijeg putovanja u Švicarsku – sve su to teme o kojima **Goethe** u svojoj autobiografiji ne izvještava samo u nizu slučajno zabilježenih sjećanja; sav taj opsežni materijal najprije podvrgava strogom izboru, da bi ga po potrebi mijenjao, dopunjavao i na kraju prezentirao u obliku visoko stilizirane proze autobiografskog tipa, nastale u čudesnom spregu *poezije* i *zbilje*. Takav oblik autobiografije bio je u trenutku svoje pojave svojevrsni novum, koji su **Goetheovi** savremenici primili s iznenađenjem, ali ne i s naročitim oduševljenjem.

Suočen s nerazumijevanjem svoje knjige, ostarjeli će **Goethe** samo godinu dana pred smrt u razgovoru s **Eckermannom**¹³¹ buduće čitaoce *Poezije i zbilje* još jednom upozoriti na njenu “višu istinu”, ukazujući ponovo na činjenicu da je ovdje riječ o umjetničkom djelu, a ne o pukoj reprodukciji biografske građe. Specifičnim modelom autobiografije **Goethe** ne želi samo da opisuje i tumači stvarnost već da joj, u skladu s duhovnim dometima epohe, a snagom imaginacije i duboko promišljenog estetskog čina (sublimacijom i stilizacijom), uputi određene izazove.

U to je vrijeme, međutim, još malo ko mogao slutiti da je autor neobične autobiografije “prvi predstavnik moderne makroepohe”¹³², koji se od svojih savremenika već tada razlikovao svojim nekonvencionalnim odnosom prema književnosti i na taj način otvorio put mnogim književnim slobodama potonjeg razdoblja. Ovo se, prije svega, odnosi na epohu njemačkog romantizma, čiji su predstavnici **Goetheov** model biografije umjeli iskoristiti za svoje individualistički i intelektualistički obojene romane o umjetnicima. Shvatajući umjetnost – prije svega književnost – kao krajnji “rezultat profinjene igre”, pri čemu je distanca ne samo moguća već i neophodna¹³³, **Goethe** je među kansonkim klasicima svjetske književnosti (**Homer, Dante, Shakespeare**) prvi individualista koji se, zahvaljujući svojoj druželjubivosti i komunikativnosti s okolinom, u velikoj mjeri približio našem vremenu.

¹³¹ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (30 März 1831), ed. Fritz Bergemann, Frankfurt a. M. / Leipzig, 1992, str. 461.

¹³² Usp. Viktor Žmegač, “Povijest i suvremenost u Goetheovom djelu”, u: *Simpozij o Goetheu*, Novi Sad, 1983, str. 9–20.

¹³³ Ibid., str. 13.

Iako čitaoci *Poezije i zbilje* dobivaju uvid samo u jedan period **Goetheovog** života i stvaranja, sadržaj ove knjige, prezentiran iz jednog izrazito subjektivnog ugla posmatranja, neočekivano – suprotno od “tradicije koja je nataložena u recepciji ovog autora”¹³⁴ – uputit će ih na suprotno. Neki čak smatraju da je **Goethe** sebi ovom knjigom svjesno podigao spomenik, ali pažljivom čitaocu neće promaći izraz zahvalnosti upućen svima onima koji su ga tokom života inspirirali i koji su na njega uticali da postane ono što je bio i da iznad svega stekne moć da i sam djeluje na druge. **Goethe** je, za razliku od **Herdera**, pod “djelovanjem na druge” podrazumijevao krug iz kojeg proizlazi novi, bez međa i kraja, kakav bi se eventualno mogao predvidjeti. Za njega je bilo mnogo važnije prepoznati način i smjer djelovanja koji će nužno biti u skladu s njegovim ekskluzivnim shvaćanjem umjetnosti pa shodno tome i biografije umjetnika. Zato je on – i ne samo u svojoj autobiografiji – želio djelovati isključivo snagom duha – intelekta i talenta – kao što to može činiti samo izabrani pjesnik, čiju će poeziju narod prihvatiti kao podsticaj ili čak kao neku vrstu “svjetovnog evanđelja”.

U tom smislu *Poezija i zbilja* ne slijedi principe koje je za autobiografiju proklamovao **Herder**. Ona ne prati smjer pravolinijskog povijesnog razvoja u smislu društvenog i nacionalnog progresa, ali to njen autor očigledno ni ne želi. **Goethe**, naprotiv, razmišlja izrazito individualistički, uvijek samo o konkretnom trenutku i događaju koji upravo opisuje, stavljajući ga u određeni vremenski kontekst bez dalekosežne spekulacije o njegovom budućem odjeku i uticaju. Ovo upravo svjedoči ako ne o **Goetheovoj** društvenoj progresivnosti u smislu **Herderovog** historizma, tim prije o njegovom univerzalnom pristupu životu i umjetnosti. Zahvaljujući upravo ovom posljednjem, njegovo djelo u izvjesnom smislu korespondira s ukusom današnjeg čitaoca.

Oni koji, međutim, smatraju da *Poezija i zbilja* ne ukazuje u dovoljnoj mjeri na budućnost, već da ostaje u krugu životnog horizonta samog “centralnog junaka” – u ovom slučaju autora – kao da su zaboravili da **Goethe** u trenutku pisanja ove knjige više nije bio mlad. Stoga je on svoj pogled nužno upirao u prošlost i bilježio samo ono što mu se činilo vrijednim oteti od zaborava. Ukoliko to danas na nekoga djeluje kao “spomenik”, treba da zna da “monumentalnu predstavu o Goetheu” nisu stvorili germanisti. Ona je jednostavno dio njemačke kulturne baštine u koju se danas malo ko usuđuje dirati.

¹³⁴ Viktor Žmegač, *Književnost i zbilja*, Zagreb, 1982, str. 19.

3.

Ukoliko se sad vratimo početnom pitanju našeg razmatranja – “autobiografija – povijest ili poetika?” – nužno ćemo se suočiti s fenomenom **Goetheovog** već ranije pomenutog individualističkog odnosa prema književnosti, a ovaj dolazi do izražaja upravo u stepenu nepodudarnosti njegove autobiografije s principima žanra čiju je tradiciju utemeljila. Neosporna je činjenica da nakon pojave *Poezije i zbilje* više ni jedan njemački autobiograf nije mogao spriječiti prodiranje povijesti u privatni život pojedinca, iako to **Goethe** vjerovatno nikada nije imao u svom programu. Zato se autobiografi 19. vijeka uglavnom nadovezuju na **Herderov** historizam, dok linija prikazivanja povijesti u relativno skućenim okvirima biografije kao da prolazi mimo **Goethea**.

Ukoliko prihvatimo činjenicu da “golema umjetnička vrijednost **Goetheove** autobiografije ne leži u njenim formalnim odlikama”¹³⁵, ima tu ipak nešto što nam se prilikom njenog ponovnog čitanja nameće kao autorova neskromnost, koja i danas nailazi, ako ne baš na izrazit otpor, a ono barem na izvjesno čuđenje. Pitamo se, naime, odakle **Goetheu**, koji – za razliku od **Herdera** – nema jasnu povijesno-filozofsku koncepciju i koji iznad svega stavlja individuu, pravo i hrabrost da upravo sebe smatra povijesno djelotvornim pojedincem. Ako to stvarno čini, a očigledno je da čini, da li on zaista zasluži da ostane van svakog, zapravo nezaobilaznog, uklapanja u tradiciju? I, najzad, može li se to zaista pravdati isključivo poetskom dimenzijom **Goetheove** knjige proizašle iz maksimalnog stepena umjetničke slobode autora, koji svoj umjetnički izraz nikada nije podređivao “stilskom idiomu zajednice”, već isključivo sopstvenim umjetničkim porivima i raspoloženju?

Odgovor na ova pitanja moguće je naći u ranije izloženom razumijevanju umjetnosti kao krajnjeg “rezultata profinjene igre”, kojom će se ovaj veliki pripadnik prosvjetiteljskog razdoblja opredijeliti za distancu, i to ne samo onu povijesnu u smislu poštovanja puke hronologije činjenica već prije svega za poetsku distancu u smislu estetskog preispitivanja i afirmacije značenja opisanog.

U tom smislu razmatranje o prirodi **Goetheove** autobiografije mogli bismo završiti riječima samog autora, koje je kao izvorni **Goetheov** komentar o sopstvenom djelu 30. marta 1931. godine zabilježio **Eckermann**:

¹³⁵ Z. Škreb, *Kako je nastala Goetheova autobiografija*, op. cit., str. 688.

*“Ovo su sve puki rezultati mog života, a pojedinačno ispričane činjenice služe samo tome da potvrde opća zapažanja, višu istinu. Mislim da se u knjizi nalazi nekoliko simbola ljudskog života. Nazvao sam ih zbilja i poezija, jer se ova samo pomoću viših namjera izdiže iznad područja niske realnosti. A pojedina činjenica našeg života nije važna koliko je ona istinita, nego samo koliko nešto znači.”*¹³⁶

Ogromno antropološko značenje umjetnosti kao “jedinog simbola i zaloga čovjekovih mogućnosti”, na koju je u svojoj povijesnoj raspravi o estetskom odgoju čovjeka upozorio **Schiller** (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1975), **Goethe** dokazuje u praksi. Ako je **Hegel** povremeno sumnjao u umjetnost, za **Goethea** je ona, kao poseban i nakonstruktivniji oblik čovjekove duhovne djelatnosti, uvijek bila na prvom mjestu. Jer “šta bi bio život bez umjetnosti”, pita se **Goethe** na jednom mjestu u svojim *Dnevnici* (*Annalen, Tag- und Jahreshefte*, 1817–1826). Bez nje vjerovatno ne bi bilo ni ove knjige.

Marbach Neckar, novembar 1997.

¹³⁶ J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, op. cit.

AUTOBIOGRAFIJA IZMEĐU ISPOVIJESTI I HRONIKE

O žanru i Goetheovim autobiografskim spisima

1.

Prva *autobiografija* nastala u evropskom prostoru potiče iz vremena hrišćanske antike, a njen je autor **Sveti Augustin** (*Confessiones*, oko 400. g.). Osmo poglavlje desete knjige Augustinovih *Ispovijesti*¹³⁷ govori o fenomenu čovjekovog *pamćenja*. Autor ove i za današnjeg čitaoca zanimljive knjige razvija svoja razmišljanja o memoriji, koja se sastoji u misaonom ophođenju s blagom što je pohranjeno u “širokim prostorima” i “magazama” našeg *pamćenja* i tamo beskorisno tavori “sve dok ga ne proguta i sahrani zaborav” ili, pak, sve dok se ne pojavi neko pripovjedačko JA, koje će onda “svojom duhovnom rukom iz vidokruga sopstvenih sjećanja” stvari dovesti u red – “sve dok ne bude jasno što to JA želi da iz skrivenog domena stupi na vidjelo dana”¹³⁸.

Augustinov način ophođenja s fenomenom *pamćenja* ima fundamentalno značenje. On jasno ukazuje na ono što su zapravo preduslovi svakog *sjećanja*, *samoopisivanja*, *samopredstavljanja*, jednom riječju, svega što je napisano u oblasti *autobiografske* literature. I kod **Marcela Prousta** ćemo lako ustanoviti koliko je u njegovom vremenu još uvijek bilo aktuelno **Augustinovo** učenje o memoriji. Jer upravo je cjelokupno **Proustovo** djelo potvrda one temeljne svijesti o čovjekovom *pamćenju*, o kojoj je pisao **Augustin**.

Fenomen suprotan *pamćenju* je *zaborav*. **Proust** je bio prvi koji je u okviru svoje psihologije vremena uzimao u obzir ne samo fenomen *pamćenja* već i

¹³⁷ Aurelius Augustinus, *Bekenntnisse* (s latinskog prev. dr. Friedrich Merschmann), Frankfurt a. M., 1866, str. 238–242.

¹³⁸ Ibid., str. 239.

ovom nužno prateći fenomen *zaboravljanja*, koje on – pošto ono ima moć da u nama razara preživjelu prošlost – smatra nevjerovatno važnim i čovjeku neophodnim oruđem za prilagođavanje stvarnosti. **Proust i Augustin** – unutarnja bliskost obojice velikih autora na vremenskoj distanci od 1.500 godina začuđujuća je i vrijedna divljenja.

Negdje između **Augustina i Prousta** – sredinom pomenutog razdoblja – nastaju i **Ispovijesti** (*Confessions*, 1782–1789) francuskog filozofa **Jeana-Jacquesa Rousseaua**, koji će svojom *knjigom sjećanja* pred očima čitave Evrope razgoliti patnju usamljenog buntovnika i prezrenog autsajdera. Pošto se **Proustovo** djelo javlja u trenutku kada se gotovo svako osjeća sam i bespomoćan, čini se da je čitava Evropa saosjećala s junakom koji je u izvjesnoj mjeri inspirirao pojavu **Goetheovog Werthera** (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774) te proklamirao fenomen “svjetskog bola” (*Weltschmerz*) i pojam “opće volje” (*volonté générale*) pa će ovaj potonji pojam, zahvaljujući svojoj dvosmislenosti, postati čak opasno oružje Francuske revolucije.

Samorazotkrivanje autora nadmašeno je u povijesti književnosti beskompromisnom otvorenošću **Rousseauovog** trinaest godina mlađeg savremenika i čuvenog evropskog pustolova **G. Casanove**. Njegovi *Memoari*¹³⁹, *Sjećanja* ili – kako ih on još naziva *Povijest mog života* – bili su i ostali atraktivno štivo autobiografskog karaktera s bogatom kulturološkom podlogom. U ovom bi se slučaju teško mogla razgraničiti *autobiografija* od *memoara*, pošto stvarne granice između ova dva žanra gotovo da i ne postoje. Ako *Memoari* **Giacoma Casanove** s pravom uživaju glas jednog od najznačajnijih izvornika evropske kulturne povijesti 18. vijeka, onda je ono što nam u kulturološkom pogledu nude **Rousseauove** sentimentalne *Ispovijesti* od sekundarnog značaja. Zato upravo životna ispovijest **G. Casanove** za sve buduće autobiografe do danas dobiva paradigmatički značaj. Bez njegovog pionirskog pothvata, bez njegovog primjera, gotovo da i ne možemo zamisliti modernu *autobiografiju* koja je, lišena svakog tabuiziranja, beskompromisno svjedočanstvo samoispitivanja autora. U tom smislu vodi direktna linija od **Rousseaua** dalje, sve do **Henryja Millera i Maxa Frischa**.

Pojam *confessiones*, *confession*, *Konfession* javit će se ponovo u evropskoj književnoj povijesti 18. vijeka kod najznačajnijeg predstavnika njemačke

¹³⁹ Giacomo Casanova, *Memoiren* (ed. E. Grassi, u njemačkom prevodu berlinskog književnika Franza Hessela), Hamburg, 1958–1960.

klasike **Johanna Wolfganga Goethea**. I kod njega ova ključna riječ – izvorno sakralni termin – dobiva jedno novo, potpuno izmijenjeno značenje. **Goethe** je svoju *biografiju* počeo pisati razmjerno kasno, tek u šezdeset prvoj godini života (*Dnevnik*, 16. maja 1810)¹⁴⁰. Međutim, on niti je bio religiozan niti je želio da se svojom ispoviješću, poput **Rousseaua**, razgoliti pred javnošću. Što je njegov autobiografski projekat više odmicao, to se ovaj autor sve više udaljavao od namjere da se “ispovjedi”. Zato on termin *ispovijest* (*Bekenntnis*) pominje samo na početku knjige, u jednom pismu svojoj prijateljici **Bettini von Arnim** (25. oktobar 1910)¹⁴¹, u kojem je moli da mu pomogne, kako bi iz svog *pamćenja* dozvao izvjesna događanja iz prošlosti. S tim u vezi, Goethe svoju *biografiju* za svaki slučaj naziva *sjećanjem Iz mog života – Poezija i zbilja*¹⁴², što ukazuje da ovdje nije riječ o reprodukciji stvarno doživljenog u njegovoj cjelovitosti, već o *fragmentima pamćenja* koji tokom pismenog izlaganja poprimaju elemente fikcije.

Da bi pred svojim savremenikima, zemljacima i prijateljima opravdao ovaj u suštini “problematičan pothvat”, **Goethe** na početak knjige stavlja fiktivno pismo prijatelja, koji njime zastupa razumljiva očekivanja svojih čitalaca. Autor, prema tome, svojom *knjigom sjećanja* ne želi slijediti uzor **Augustinovih Ispovijesti** o duši i Bogu, već naprosto ponuditi povijest svog života u poetiziranom obliku.

Goetheova samouvjerenost profiliranog pisca u potpunosti se razlikuje od **Rousseauove** opsjednutosti sopstvenom ličnošću, koju ovaj smatra velikim izuzetkom i vjeruje da će upravo izuzetnim karakterom svoje egzistencije prosvijećenom čovječanstvu poslužiti kao uzor. **Goetheova** se “zbilja” teško može definirati kao dio stvarnosti. To nije gola istina (kao kod **Rousseaua**), već se ona razotkriva postupno, tokom kontinuiranog razvoja u ogledalu njegovih sjećanja. Autor to najadekvatnije izražava jednom karakterističnom rečenicom 11. knjige *Poezije i zbilje* koja glasi: “Naš se život kao cjelokupnost, čiji smo dio, na jedan gotovo neshvatljiv način sastoji od slobode i nužnosti.” S ovom konstatacijom korespondira i **Eckermannova** bilješka od 30. marta 1831, prema kojoj je **Goethe** u razgovoru sa svojim sekretarom izjavio sljedeće: “Sve su to rezultati moga života (...), a pojedine ispričane činjenice služe

¹⁴⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Napoleonische Zeit: Briefe, Tagebücher und Gespräche*, u: *Sämmtliche Werke*, knj. 33, Frankfurt a. M., 1993, str. 554 f.

¹⁴¹ Ibid., *Pismo br. 504*, str. 611–612.

¹⁴² *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, in: *Sämmtliche Werke*, knj. 14, Frankfurt a. M., 1986.

samo da bi potvrdile jedno opće zapažanje, jednu uzvišeniju istinu. Nazvao sam je *Poezija i zbilja*, jer se ona uzvišenijim tendencama izdiže iz regiona jedne niže realnosti.”¹⁴³ Naslov djela, dakle, ukazuje na životne činjenice i njihovu međusobnu povezanost u jedinstveni kontekst života. Uvid u cjelinu **Goetheu** je bio moguć tek s uzvišene pozicije njegove poodmakle životne dobi. Prema tome, *Poezija i zbilja* – i to valja i ovom prilikom istaći – po svojoj je koncepciji, po jeziku i formi, po svojoj atmosferi i duhovnom sadržaju djelo ostarjelog pisca, koji svoj život posmatra retrospektivno, kao završenu cjelinu. A posmatranje cjeline uvijek znači i njeno tumačenje, znači poeziju.

Ma koliko se **Goetheu** izabrani naslov učinio jasnim i svrsishodnim, on njegovo djelo nije štitio od povremenih nesporazuma. A oni su upravo bili povod da autor u jednom pismu upućenom bavarskom kralju **Ludwigu I** od 27. decembra 1829. naslov svoje knjige pokuša opravdati i objasniti sljedećim riječima:

*“Što se tiče ovog u neku ruku paradoksalnog naslova moje biografije, povod za izbor naslova – Poezija i zbilja – bilo je iskustvo da čitalačka publika uvijek sumnja u istinitost biografskih pokušaja. U želji da to preduhitrim, opredijelio sam se za neku vrstu fikcije (...), jer je moja najozbiljnija namjera bila da izrazim i prikažem ono u suštini najistinitije, što je, barem kako ja to vidim, dominiralo mojim životom. Ukoliko to, međutim, u poodmaklim godinama nije moguće a da se pritom ne uključi mehanizam sjećanja, a prema tome i uobrazilje, pa se tako dolazi do upotrebe pjesničkog umijeća, onda je jasno da ćemo prije naglasiti rezultate i prikazati prošlost onakvom kakvu je vidimo sada, a ne pojedinosti kako su se zaista nekada dogodile...”*¹⁴⁴

Možda ne bi bilo naodmet da se na ovom mjestu na čas vratimo **Augustinovu** učenju o *memoriji*, kako bismo u poređenju s ovim naivnim ophođenjem s fenomenom *pamćenja*, koje dolazi do izražaja u **Augustinovom** pionirskom pokušaju autobiografskog pisanja, jasno ukazali na modernost **Goetheove** sposobnosti *sjećanja*, koje on neprestano drži pod kritičkom kontrolom. Dok se **Augustin** u svojim *sjećanjima* prepušta emocijama, **Goethe** o sadržaju i pogotovu pouzdanosti *sjećanja* sudi s mnogo većom dozom skepse. U pismu od 8. maja 1814. upućenom njegovom savremeniku **Maximilianu**

¹⁴³ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Berlin – Weimar, 1982, str. 426.

¹⁴⁴ J. W. von Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche*, u: *Sämmtliche Werke*, op. cit., knj. 33, str. 209 (Pismo br. 667).

von Klingeru¹⁴⁵, **Goethe** će se i njemu obratiti za pomoć prilikom rekonstrukcije zajedničkih događaja sljedećim argumentima:

*“Pošto mi nedostaju dokumenti iz onog vremena, a pamćenje je dostatno samo za činjenice, dok utiske koje smo nekada sticali i kojima smo naknadno dodavali raznorazne refleksije ono nije u stanju da oživi, to bi mi bilo veoma interesantno da saznam kako naši stari prijatelji vide nas i sebe i čega su sve još svjesni iz proteklih vremena...”*¹⁴⁶

O **Goetheovoj** se *autobiografiji* – ne bez opravdanja – često sudilo kao o jednom od najznačajnijih primjera ove vrste u svjetskoj književnosti. Osim činjenice da je, kao što smo napomenuli, riječ o djelu autora poodmaklog doba, važno je i nešto drugo: **Goethe** sebe, naime, u velikoj mjeri posmatra u kontekstu povijesti. U tom smislu, on će samo nekoliko mjeseci pred smrt njemačkom filozofu **Wilhelmu von Humboldt**u napisati sljedeće:

*“Nije mi mrsko da priznam da mi se u mojim poodmaklim godinama ono što doživljavam sve više čini dijelom povijesti: bilo da se to nešto desilo davno u prošlosti ili je to nešto blisko, svejedno, čak i sam sebi sve više ličim na nešto što je dio povijesti.”*¹⁴⁷

Ovaj proces u razvoju **Goetheovog** pogleda na svijet i razumijevanje sopstvenog života odražava se u čitavoj skali oznaka, koje on tokom vremena u različitim prilikama primjenjuje u etiketiranju svoje autobiografske djelatnosti. Tako će se on vrlo rano odreći pojma *ispovijesti*, da bi kasnije govorio o *biografiji* (pismo **Knebelu** od 10. marta 1813¹⁴⁸) ili o *hronici života* (pisma **Franzu Bernhardu von Bucholzu** od 14. februara 1813¹⁴⁹ te na kraju i **Zelteru** u pismu od 24. jula 1823¹⁵⁰).

¹⁴⁵ **Friedrich Maximilian von Klinger** (1752–1831), čuven po drami *Sturm und Drang*, po kojoj je ime dobio revolucionarni književni pokret (1771–1781).

¹⁴⁶ J. W. von Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche*, u: *Sämmtliche Werke*, op. cit., knj. 34, str. 340 (Pismo br. 796).

¹⁴⁷ J. W. von Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche*, u: *Sämmtliche Werke*, op. cit., knj. 38 (Pismo br. 875).

¹⁴⁸ J. W. von Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche*, u: *Sämmtliche Werke*, op. cit., knj. 34, str. 186–187 (Pismo br. 703).

¹⁴⁹ Ibid., str. 307–309 (Pismo br. 776).

¹⁵⁰ J. W. von Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche*, u: *Sämmtliche Werke*, op. cit., knj. 37, str. 71–73 (Pismo br. 46).

Proces **Goetheovog** unutrašnjeg razvoja i poetske konfrontacije sa sopstvenim autobiografskim spisima nastavlja se, i to polazeći od subjektivnog načina posmatranja u smjeru sve naglašenije objektivizacije. Tako će i pojam *hronika* vremenom biti zamijenjen još racionalnijim pojmom *anali*¹⁵¹. Pomenuta sklonost ka objektivizaciji najavljena je, međutim, još znatno ranije. U pismu svom savremeniku **Johannu Wilhelmu Süvernu** od 15. oktobra 1823. **Goethe** ispoljava svoje nezadovoljstvo “neujednačenim načinom obrade”, koji je, prema sopstvenom uvjerenju, utvrdio u različitim dijelovima svoje hronike, da bi iz toga izvukao sljedeći zaključak: “Vidim da moja hronika, zavisno o raspoloženju, zadržava svoj karakter ili se, pak, pretvara u anale pa ponekad čak i u povijest.”¹⁵²

Očigledno je da je za **Goethea** pisanje *autobiografije* ne samo zadatak već opsesivna tema, kako u smislu težnje da je odredi kao pojam, tako i u smislu neprestane samorefleksije. Rječito svjedočanstvo ove činjenice je pismo upućeno državnom savjetniku **Schultzu**¹⁵³ od 31. maja 1825:

*“Ono što ne umijem da nazovem pravim imenom, ali što će očigledno dostići opseg od nekoliko tomova, jesu zapisi iz mog života. Oni obuhvaćaju sve protekle godine do najnovijeg vremena. (...) Prema strukturi bismo ih s pravom mogli nazvati čas hronikom, čas analima, memoarima, konfesijskima i ko zna kako još. Oni u svom jednostavnom slijedu dodiruju povijest svijeta ili, pak, povijest svijeta dodiruje njih i tako se kreću od beznačajnih pojedinosti do najznačajnijih i najopćijih, a možda se na kraju upravo neujednačenost ovih neobičnih svezaka nekome dopadne.”*¹⁵⁴

S obzirom na neujednačene, čak često oprečne definicije kojima je **Goethe** pratio nastajanje svog djela, nameće se pitanje da li je autor uopće bio svjestan visokog plasmana koji će njegova knjiga dostići u okviru evropske autobiografske književnosti, tim više što je ona prije svega bila usmjerena na vanjski svijet ili bolje rečeno javnost, dok je njegovo “ja” neprestano bilo u drugom planu. Tim se otvara i sljedeće pitanje – zaslužuje li **Goetheova knjiga sjećanja** uopće naziv “autobiografija”? Doslovno uzevši, moglo bi se možda reći

¹⁵¹ Pismo **Zelteru** od 21. maja 1825, u: J. W. von Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche*, u: *Sämtliche Werke*, op. cit., knj. 37, str. 273–274 (Pismo br. 218).

¹⁵² Ibid., str. 116 (Pismo br. 74).

¹⁵³ **Christoph Ludwig Friedrich Schultz** (1781–1834) u više navrata boravi u Weimaru i vodi intenzivnu prepisku s **Goetheom** (1817–1832).

¹⁵⁴ *Goethes Briefe in vier Bänden*, Hamburger Ausgabe, 1967, knj. 4, str. 143–145 (Pismo br. 1299).

da **Goethe** nije pisao *autobiografiju* u uobičajenom smislu riječi, nego je on pišući *Poeziju i zbilju* zauzeo poziciju kritičkog autora sopstvene “biografije”, a u tome je bitna razlika.

Osim toga, unutar ove bi trebalo razlikovati pojedine faze autorovog života kao i način na koji su one u knjizi prikazane. Tome u prilog govori jedna vrlo indikativna **Eckermannova** bilješka od 27. januara 1824. g.: “**Goethe** je sa mnom razgovarao o nastavku svoje životne priče, koja je upravo u toku. Pomenio je da epoha njegovog kasnijeg života ne može dobiti opširnost detalja kao što je to dobila mladalačka epoha *Poezije i zbilje*.”¹⁵⁵ **Goethe** je smatrao da bi bilo bolje da svoje poodmakle godine prikaže u formi *anala*, u kojima bi bilo manje riječi o njegovom životu, a više o njegovoj djelatnosti. “Najznačajnija epoha u životu jedinke”, smatra **Goethe**, “jeste epoha razvoja, koja se u mom slučaju odvija u neraskidivim vezama između zbilje i poezije. Kasnije dolazi do konflikta sa svijetom, a on je samo utoliko interesantan ukoliko iz njega nešto proizlazi.”¹⁵⁶

Slično je rezonirao i **Eckermann**. Kada mu je **Goethe** pokazao početak svoga djela, bio je oduševljen. O tome u njegovoj bilješci od 10. augusta 1824. čitamo sljedeće:

*“Struktura ovog teksta ima mnogo romaneskних elemenata. Nježna, ljupka, strasna ljubavna veza, vedra na svom početku, idilična u nastavku, tragična na kraju zbog prešutnog obostranog odricanja, provlači se kroz četiri poglavlja i povezuje ih u sređenu cjelinu. Ljupkost prirode djevojke Lili (Schönemann, prim. M. Đ.), prikazana do tančina, u stanju je zaokupiti pažnju svakog čitaoca, baš kao što zaljubljenog drži u takvoj zavisnosti, da mu je spasenje bilo moguće jedino bijegom. Prikazana životna epoha je izuzetno romantična. (...) Od posebnog značaja ona postaje zahvaljujući činjenici što ona kao prethodnica vajmarskog razdoblja i okolnosti, određuje čitav život autora. Ukoliko, dakle, neki isječak iz Goetheovog života zaslužuje pažnju i pobuđuje želju autora da ga opiše detaljno, onda je to ovaj.”*¹⁵⁷

Ukoliko se povedemo za **Eckermannovom** preporukom i potražimo pomenute odlomke u **Goetehovoj biografiji**, bit ćemo razočarani. Tu, naime, nema traga od one “mladalačke punoće i žara”, kojom je **Goethe** o svojoj

¹⁵⁵ J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, op. cit., str. 70.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid., str. 103.

ljubavi prema **Lili Schönemann** jedne zimske večeri (18. decembar 1807) pričao svom sekretaru **Friedrichu Wilhelmu Riemannu**¹⁵⁸. Nekoliko dana ranije **Goethe** je svojoj nekadašnjoj prijateljici **Lili von Türckheim**, rođenoj Schönemann, uputio pismo u kojem joj “tisuću puta ljubi ruku”, a sve to “u sjećanju na one dane, koje ubraja među najsretnije u svom životu”¹⁵⁹. Ukoliko s ovim uporedimo ono što o njegovoj vezi s **Lili** stoji u *autobiografiji*, to onda djeluje hladno i konvencionalno – ni traga onome što čitaocu obećava **Eckermann**. Objašnjenje za ovakav nesklad između “zbilje” i “poezije” objasnio je sam **Goethe** u razgovoru s **Eckermannom**, naglasivši da ga je obzir prema gospođi **Lili von Türckheim** spriječio da otvoreno pripovijeda kako o sreći, tako i o patnji svoje davne ljubavi, a osim toga nastojao je da u “pojedininim poetičnim scenama nedostatak ljubavnog osjećaja nadomjesti snagom poezije”¹⁶⁰.

Pod osnovnim zadatkom *biografije* **Goethe** podrazumijeva prikazivanje pojedinca u kontekstu vremena, pri čemu bi valjalo naglasiti šta ga to u dotičnom vremenu odbija, a šta mu pomaže da spozna sliku svijeta u kojem živi i da onda tu spoznaju, ukoliko je umjetnik, pjesnik ili pisac, prenese budućim čitaocima.¹⁶¹ Ovaj izrazito aktuelan zadatak *biografa* prokomentirat će 28. februara 1831. **Eckermann** na sljedeći način:

*“Ovu neizrecivu zagonetku svijeta i života Goethe označava kao nešto demonsko i pritom pokušava okarakterizirati njegovu suštinu; mi osjećamo da je u pravu i čini nam se kao da smo s onoga što čini pozadinu našeg života skinuli zavjesu. Vjerujemo da vidimo dalje i jasnije, ali ubrzo zapažamo da je objekt našeg posmatranja suviše velik i mnogolik i da naše oči dopiru samo do izvjesne granice.”*¹⁶²

Goethe je veoma rano postao svjestan unutrašnje veze između stvarnosti i svog pjesništva. U tom smislu, razmatranja o prirodi unutar **Goetheove** autobiografije mogli bismo završiti riječima samog autora, koje je kao njegov izvorni komentar o sopstvenom djelu 30. marta 1831. zabilježio **Eckermann**:

¹⁵⁸ Usp. F. W. Riemann, *Mitteilungen über Goethe. Aus mündlichen und schriftlichen, gedruckten und ungedruckten Quellen*, Berlin, 1841.

¹⁵⁹ J. W. von Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche*, u: *Sämmtliche Werke*, op. cit., knj. 33, str. 257–258 (Pismo br. 2198).

¹⁶⁰ Usp. Johann P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe, 30 März 1831*, op. cit., str. 426.

¹⁶¹ Usp. J. W. Goethe, *Poezija i zbilja*, Zagreb, 1953, str. 27.

¹⁶² J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, ibid., str. 402.

“Sve što je o meni u međuvremenu poznato samo su odlomci jedne velike ispovijesti, u okviru koje je ova knjižica samo jedan smioni pokušaj. (...) Pojedinačno ispričane činjenice služe samo tome da potvrde opća zapažanja, tj. višu istinu. Mislim da se u knjizi nalazi nekoliko simbola ljudskog života. Nazvao sam je Zbilja i poezija, jer je samo pomoću viših tendencija moguće izdići se iznad područja niske realnosti. A pojedina činjenica našeg života nije važna po tome koliko je istinita, nego samo po tome koliko nešto znači (isticanje M. Đ.).”¹⁶³

Lajtmotiv “velike ispovijesti” uvijek se ponovo javlja u svjetskoj književnosti u različitim varijantama, mijenjajući se od generacije do generacije, od jedne nacionalne književnosti do druge ili, pak, zavisno od individualnog sklopa pojedine ličnosti, ali je uvijek prisutan kao jedna od suštinskih karakteristika modernog autora. **Goethe** je svojom *Poezijom i zbiljom* namjeravao “zaokružiti sopstveni opus”, odnosno on je njenim sadržajem nastojao ispuniti praznine među pojedinim djelima i na taj način smisleno povezati fragmente svog *svekolikog pamćenja* u jednu cjelinu. Pritom je sve to činio u skladu s povijesnom ulogom koju je sebi pripisivao. Takvu povijesnu svijest autori novijeg razdoblja gotovo su potpuno izgubili. Oni svoju autobiografiju jednostavno uklapaju u književno djelo (**Henry Miller**, **Walt Whitman**, **Lawrence Durrell**, a naročito **Thomas Mann**), ne mareći hoće li njihovi čitaoci prepoznati granicu između “poezije” i “zbilje”, između stvarnosti i fikcije i kako će povijest na osnovu zapisanog suditi o njima kao ljudima i umjetnicima.

2.

Ponekad se nameće pitanje da li se uopće može precizno odrediti trenutak od kojeg je autor počeo da se upliće u sopstvenu priču. Ili, pak, da se razotkriva pod *plaštom fikcije*? Taj čuveni *plašt fikcije* ima osobinu da prikriva, ali istovremeno – možda neželjeno – i da otkriva pojedine aspekte autorove ličnosti. Umjetnost generalno može i jedno i drugo. U svakom umjetničkom djelu autor do izvjesne mjere otkriva svoju dušu. Pritom je *autobiografsko pisanje* upravo najvidljiviji oblik postupka razotkrivanja autora, koji je inače imanentan svakom umjetničkom djelu. Stvaralačka inicijativa, međutim, nije uvijek usmjerena na čitaoca, već se tiče isključivo autora, koji želi da pisanjem sebi

¹⁶³ Ibid., str. 426.

olakša dušu. Kada je riječ o umjetničkom djelu, onda se tu radi o klasičnoj formi sublimiranja, kako je to svojevremeno označio **Sigmund Freud**. Nemaju, međutim, svi oblici pisanja oslobađajuće djelovanje: **Gotheov** Werther morao se ubiti, dok je njegov autor nastavio da živi. Rijetko kada ispod *plašta fikcije* izroni autentični lik autora. To je mnogo češće odraz njegove duše, s kojom se čitalac može identificirati ili, pak, uspostaviti odnos kritičke distance.

I najstarija književnost narodnih predanja posreduje prije svega odraz nečije duše, a ne sliku njenog nosioca. Jer šta bi inače održavalo život prastarih mitova, kada se u njima ne bi ogledala duša čovječanstva? Mitovi sadrže nesaagledivo bogatstvo pojedinačnih sudbina, koje se vremenom slijevaju u nešto što onda važi za sve ljude i sva vremena.

Kao prvi znak subjektivnog poimanja autorstva bila je tek sporadična pojava autorskih imena. Imenu **Homera**, čija je autentičnost još uvijek sporna, slijedit će imena grčkih tragičara. Svaki od njih ima konkretnu biografiju, iako za sobom nisu ostavili autobiografske spise. *Autobiografiji* kao žarnu prethodi forma *dnevnika*¹⁶⁴. Prvo potvrđeno autorsko “ja” platilo je svoju autorsku samosvijest glavom. Riječ je o rimskom imperatoru **Gaju Juliju Cezaru** i njegovom djelu *Commentari de bello Galico* iz prvog vijeka pr. n. e. **Cezar** je u svojoj knjizi rat poistovjetio sa sopstvenim djelom, što je izazvalo ogorčenje konzervativnih kritičara pa na kraju i njegovu smrt. Potomstvo ga nije pamtilo kao pobjednika, već kao individualistu koji je imao hrabrosti da se kao takav i pismeno potvrdi.

Od **Augustinovih** vremena pjesničko “ja” javlja se ne samo kao uobičajeni popratni fenomen pisane riječi već i kao njen nosilac. U srednjem vijeku kao prvi će iz svoje anonimnosti izaći autori velikih viteških epova, što govori o jačanju njihove samosvijesti. Njemački predstavnici ovog žanra (**Heinrich von Veldeke**, **Wolfram von Eschenbach** i **Gottfried von Straßburg**) slijede francuske uzore (**Chrétien de Troeyes**), ali istovremeno i sami postaju uzori svojim sljedbenicima. Renesansa je u skladu s principom rađanja novog čovjeka i individualne slobode morala u potpunosti afirmirati pjesničko “ja”. Međutim, iz tame srednjovjekovlja u novo doba ipak ulazi jedno jedino ime – **Dante Alighieri** sa svojim autobiografskim djelom *La vita nuova* (1576). Ovom knjigom, u kojoj je veliki pjesnik ovjekovječio svoju neostvarenu ljubav prema **Beatrice**, **Dante** otvara put autobiografskom pisanju u budućnosti.

¹⁶⁴ Usp. Gustav René Hocke, *Das europäisches Tagebuch*, Wiesbaden, 1963.

Uvijek je bilo djela koja su nadrasla granice pojedinačnog i dostigle dimenziju općeg. Takvo je, naprimjer, **Cervantesov** roman *Don Quijote* (1506), a takva djela su svakako i **Shakespeareove** drame. I uvijek se sve vrti oko duše čovjeka, oko njegove unutrašnje drame, i uvijek je to dramatika duševnog života – ma u kojoj formi bila artikulirana – ono što fascinira čitaoca. I upravo ta iskonska težnja za samospoznajom tjera mnoge pisce, i ne samo pisce, da se upuste u avanturu pisanja *autobiografije*.

Stoga je već i iskustvo *ispovijesti* sasvim blisko procesu nastajanja prikrivene *autobiografije*. Ponekad je autoru za to potreban posrednik, kojeg on nalazi u svom literarnom junaku i kojem će onda prepustiti konsekvence sopstvenih životnih okolnosti. Tako **Goethe** 25. juna 1786. g. u pismu svojoj prijateljici gospođi **Von Stein** piše sljedeće:

“Upravo radim korekture na Wertheru i mislim da je autor pogriješio što se nakon okončanog pisanja i sam nije ubio. Ono što nismo sposobni da podnesemo ne bi trebalo svaljivati na leđa svom junaku i na taj se način toga takoreći osloboditi. Ovakvo prenošenje stvari na drugoga, s jedne strane, donosi željeno rasterećenje, s druge, pak, omogućava precizniju informaciju nego što je to ispovjedna autobiografija, koja je gotovo uvijek u službi idealizacije slike o sebi.”¹⁶⁵

Tako i **Rousseauove** *Ispovijesti* nisu nikakav izuzetak, već upravo primjer uobičajene prakse. Nije slučajno da se **Rousseau** svjesno držao svog najranijeg prethodnika svetog **Augustina**, čije su *Ispovijesti* dijalog s Bogom, samoopravdavanje i istovremeno pohvala Bogu, pri čemu je autor neprestano imao u vidu čitaoca, koji bi trebalo da dobije adekvatnu pouku. Radikalnost lične ispovijesti kod **Rousseaua**, a istovremeno i u neku ruku naglašeno prikazivanje raspoloženja i osjećaja u *Novoj Heloisi* (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1761) u velikoj je mjeri – iako s izvjesnim zakašnjenjem – djelovalo na razvoj autobiografske književnosti upravo na njemačkom jezičkom području. Pa ipak bi bilo suviše uprošteno povlačiti liniju od **Rousseauovih** *Ispovijesti* ili njegovog odgojnog romana *Emile* (*Émile ou de l'éducation*, 1762) do drame duše, kao što je ona prikazana u **Goetheovom** *Wertheru*. **Rousseauova** *Nova Heloisa* je epistolarni roman kao i *Werther*, no u njemu se pojavljuje veći broj pismopisaca.

¹⁶⁵ Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche*, u: *Sämtliche Werke*, op. cit, knj. 29, str. 632–633 (Pismo br. 532).

Tradicipiji epistolarne proze uskoro će se pridružiti i Englezi. Tamo se u 18. vijeku javlja građanski roman, a njegov glavni predstavnik **Samuel Richardson** objavljuje roman *Pamela ili nagrađena vrlina* (*Pamela or Virtue Rewarded*, 1740). Pošto se ovaj nije odlikovao ni naročitom umjetničkom vrijednošću niti, pak, dovoljno visokim stepenom uvjerljivosti, njegov će savremenik **Henry Fielding** na ovo djelo ubrzo odgovoriti parodijskim romanom pod naslovom *Shamela*, u kojem ovaj pisac idealiziranu vrlinu **Richardsonove** junakinje raskrinkava kao čistu koristoljubivost.

U okviru fikcionalne književnosti **Goetheov** je *Werther* bio i do dana današnjeg ostao savršen primjer autobiografskog romana, iako ni on nije ostao pošteđen naknadnih parodističkih reakcija¹⁶⁶. **Goetheov** prvenac pisan je u duhu vremena i kao takav je davao odgovore na sva pitanja vanjske i unutrašnje istine te bio dragocjeno svjedočanstvo o stanju svijesti i samosvijesti svog autora. Kritičari smatraju da njegovu literarnu relevantnost i djelovanje ne umanjuje ni eventualno nepoznavanje autobiografske pozadine, iako je to malo vjerovatna hipoteza, pošto je predznanje o njoj toliko rasprostranjeno da ga posjeduju i oni koji nikada nisu pročitali **Goetheov** roman. Činjenica da je riječ o jednom od najčuvenijih djela svjetske književnosti, čija fama čak dopire van granica njenog poznavanja iz sopstvenog čitalačkog iskustva. Osim toga, ovo je djelo u vrijeme svog pojavljivanja bilo novina ne samo svojim sentimentalnim sadržajem već i epistolarnom formom. Zato se i postavlja pitanje da li se ono i koliko zaista može označiti kao autobiografski fragment. **Goetheov** roman nipošto nije puka reprodukcija doživljenog, na što ukazuje autorovo ophođenje s vremenom – kako s vremenom pripovijedanja, tako i s vremenom događanja unutar same romaneskne konstrukcije. Problem slobodne manipulacije vremenom, koja do tada u pripovjednoj praksi nije bila uobičajena, **Goethe** tehnički vješto rješava formom *epistolarnog* razvijanja fabule. Svako pismo sažima ili produžava vremenski tok pripovijedanja, što u sklopu cjeline djeluje potpuno uvjerljivo. Mnogo je interesantniji u ovom kontekstu, međutim, odnos između *autobiografskog* (autentičnog) i *fiktivnog* (izmišljenog), pri čemu *fiktivno* u ovom romanu mjestimično poprima čak dimenzije *radikalne realnosti*, koju doduše nije doživio sam autor, već neki njegovi poznanici.

¹⁶⁶ Usp. parodiju **Goetheovog** savremenika, pisca, kritičara i izdavača **Friedricha Nicolaia** (1733–1811) *Radosti mladog Werthera* (*Die Freuden des jungen Werthers*, 1775), koji se prosvjetiteljskom odlučnošću protivio svemu što je pokazivalo sklonost ka romantičarskom i sentimentalnom.

Tako se egzegeti **Goetheovog** romana pitaju da li je Werther u većoj mjeri **Goethe** u prvom dijelu knjige negoli u drugom. Pripovijeda li **Goethe** u prvom dijelu sopstvenu priču, a u drugom neku tuđu? Ili je samo neko drugi, naime njegov nesretni junak Jerusalem, imao snage da učini ono od čega se mladi **Goethe** u posljednjem trenutku spasio? Poznati znalac i izdavač **Goetheovog** djela **Erich Trunz** je tumače čuvenog romana, koji su pod svaku cijenu pokušavali razgraničiti “istinu” od “fikcije” nazvao sitničavim, a njihov pothvat za umjetničko djelo nerelavantnim. Pritom je svima preporučio pristup **Theodora Fontanea**, koji je prvo pročitao roman, da bi tek naknadno posegnuo za izvorima, konstatirajući s divljenjem kako je “iz toliko raznorodnih elemenata građe nastalo tako jedinstveno i savršeno umjetničko djelo”.

Što se tiče autobiografske dimenzije djela, **Goethe** je odavno odgovorio pismom koje je neposredno po izlasku romana uputio bračnom paru **Charlotti** i **Johannu Christianu Kestneru**, zamolivši ih da mu oprostite što ih je uzeo kao predloške za priču o “patnjama mladog Werthera”, jer ona je zapravo “nevina mješavina istine i laži”. Na kraju možemo reći da **Goetheov** roman u tom pogledu nije nikakv izuzetak. Svako autobiografsko pripovijedanje oslanja se na fenomen *sjećanja na doživljeno i proživljeno*, tj. na *istinu*, koja se, ukoliko je riječ o umjetničkom djelu, nužno mora dopuniti *fikcijom*. Pritom ova, ukoliko je djelo uspjelo, uvijek stoji u službi *istine*. Ukoliko se, međutim, čitajući autobiografsku literaturu kao *roman s ključem*, upustimo u neku vrstu detektivske igre, to nam čitanje može činiti zadovoljstvo, ali će nam pritom zacijelo izmaći umjetnička dimenzija djela, kao i punoća njegovog umjetničkog utiska. Zato se događa da onaj ko u literaturi po svaku cijenu traga za istinom zapravo vara samog sebe.

Princip *autobiografskog pripovijedanja* u ruhu *fikcije* bio je i ostao uvijek isti. **Goetheov** *Werther* je, kao što je već pomenuto, postao uzor mnogim autorima, koji su svoj životopis ili, bolje rečeno, svoje duševno raspoloženje učinili ishodištem pripovijedanja. Često se govori o “autobiografski obojenim” romanima ili pripovijetkama, ali bi u takvom slučaju možda bilo bolje govoriti o “autobiografski utemeljenoj” literaturi. Jer segment *autobiografskog* u najvećem je broju slučajeva samo temelj na kojem izrasta pjesničko djelo, pri čemu nikada nismo sigurni ne bi li pri pomnijoj analizi i on mogao biti doveden u pitanje.

Thomas Mann, čije je cjelokupno djelo mnogostruko i znalački prožeto autorovom biografijom, ukazao je u svom čuvenom romanu *Lotta u Weimaru*

(1939) ne samo na činjenicu književne konstrukcije romana o Wertheru i na neobični omjer “istine” i “laži” u njemu već je pobudio sumnju u vjerodostojnost onog što je do tada svakom, pa i njegovim akterima (Lotti prije svega), bilo jasno. U posljednjem poglavlju **Mannovog** romana, u kojem ostarjeli Goethe konačno pristaje na susret sa svojom nekadašnjom ljubavi u kočiji koja Lottu iz kazališta vraća u hotel, staricu iznenada spopada sumnja da slavni pisac romana možda i nije bio baš opčinjen njenom pojavom, nego da ga je za čuveni lik Wertherove Lotte zapravo inspirirala njena prethodnica **Friederike Brion** iz Sesenheima. Njena uznemirenost nije bez razloga, pošto autentičnost *autobiografskih romana* nikada nije pouzdana, bilo da je riječ o autoru ili o njegovim junacima. A ono što je **Goethe**, čije je djelo bilo u većoj mjeri povezano sa sopstvenim životom nego što je to slučaj s većinom autora, mislio o autobiografskoj stvarnosti govori sam naslov njegove *autobiografije – Poezija i zbilja*.

3.

Činjenica je da *autobiografsko pripovijedanje* ne slijedi samo jedan uzor – to ne čini ni roman o Wertheru, iako je ovaj pomenutom žanru dao dragocjene impulse. *Autobiografski romani* su, kao što je to slučaj i s ostalim žanrovima, uvijek bili i ostali pod uticajem određenih književnih strujanja, ukusa čitalačke publike ili naprosto duha vremena u kojem su nastali.

Nakon Drugog svjetskog rata njemačka proza vrvi od autobiografski obilježenih *knjiga sjećanja*, a one se odlikuju jednostavnošću i autentičnošću preispitivanja neposredne prošlosti. Trend politizacije i ideologizacije književne scene šezdesetih godina bit će potisnut vraćanjem pisaca sopstvenim problemima, koji proizlaze prije svega iz njihove konfrontacije s prošlošću očeva, a ovi se svakako opet mogu označiti kao modeli *autobiografskog pripovijedanja*. Tu spadaju romani **Barbare Frischmuth** i **Friederike Mayröcker** u Austriji te **Christe Wolf** i **Gabriele Wohmann** u Njemačkoj, a zatim knjige o “ocima i sinovima” **Günthera Seurena**, **Christopha Meckela** i **Bernharda Vespera**. Sva ta proza toliko je stvarnosna da ju je gotovo nemoguće pokriti ogrtačem fikcije. “Zadatak je pisca, zapravo, da intimnost sopstvenog iskustva uklopi u fikciju romana.” Autor ove definicije je poznati njemački pisac **Martin Walser**, koji je taj zadatak pokušao ostvariti čitavim nizom svojih romana, nastalih prije 1976. godine, a ove je on označio kao “subjektivne oratorije u obliku romana”. Kasnije će **Walser** promijeniti odnos prema svojim likovima, poistovjećujući

ih sa samim sobom i naglašavajući namjerno svoj otpor prema fikciji, što će se odraziti na njegova djela iz osamdesetih i devedesetih godina. U jednom intervjuu on će ustvrditi kako ono o čemu piše prilagođava sebi i svom autentičnom iskustvu, u očekivanju da će se u što većoj mjeri približiti istini. Koliko se ovaj pisac u svojim najnovijim knjigama oslanja na pamćenje, najbolje dolazi do izražaja u romanu *Odbrana djetinjstva* (1991). Junak romana, nesretni nesprenjaković Alfred spada u red tipičnih romanesknih junaka ovog autora koji mu služe kao zamjena za nepostojanje sopstvenog življenja. Postavlja se pitanje da li se u ovom slučaju radi o *biografiji pod plaštom fikcije* umjesto *autobiografije u fikcionalnoj formi*. Odgovor bi mogao biti pozitivan i za jednu i za drugu etiketu pomenutog **Walserovog** djela. Alfred je naime u dovoljnoj mjeri srodan s junacima ostalih romana ovog autora, a on ga koristi kako bi izrazio ono zbog čega i sam pati. A osjećajnost, tj. sposobnost za patnju, koja je po **Walseru** ono što zapravo čini umjetnika, upravo je njegova vlastita vrlina.

Recepciju književnosti **Walser** povezuje sa sposobnošću da svaki čitalac u procesu čitanja na ono što je pročitao svjesno ili nesvjesno odgovori sopstvenom biografijom. On smatra da se pod *plaštom fikcije* stapa biografija pisca s biografijom čitaoca. Ukoliko do toga zaista dođe, riječ je, po **Walseru**, o pravom pravcatom "činu ljubavi". Ali možda bi ipak bilo svrsishodno da naše razmatranje teme *autobiografskog načina pripovijedanja* završimo **Goetheovim** riječima: "... ne bi valjalo kada svaki čitalac u svom životu ne bi imao barem jedno jedino razdoblje u kojem bi mu se **Werther** učinio kao da je upravo za njega pisan".¹⁶⁷

Sarajevo, zima 2005.

¹⁶⁷ J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, op. cit., str. 469.

O MODELIMA AUTENTICITETA AUTOBIOGRAFSKE PROZE

Elias Canetti (1905–1994) u međuprostoru kultura 20. vijeka

*“U emigraciji čovjek tek postaje ono što je bio;
trebali bismo živjeti u emigraciji;
uvijek kao stranci, ne pretjerano poželjni;
u svakoj životnoj dobi biti prisiljeni na učenje –
samo bismo na taj način malo-pomalo mogli postati kosmopoliti.”*

E. Canetti

1.

Kada je **Elias Canettiju** 1981. godine dodijeljena Nobelova nagrada, ovaj austrijski pisac sefardskog porijekla, inače svjetski putnik i kosmopolita, bio je i u zemljama njemačkog govornog područja gotovo nepoznat. Dok su njegovi prethodnici, njemački nobelovci **Gerhart Hauptmann**, **Thomas Mann**, **Hermann Hesse** ili **Heinrich Böll** već od rane mladosti stvarali svoj pozamašni književni opus i imali veliki krug čitalaca, **Canetti** je do svoje sedamdesete godine objavio jedan jedini roman pod naslovom *Zaslijepljenost*¹⁶⁸, tri kazališna komada i tek nevelik broj esejističkih i filozofskih tekstova.

Istovremeno je roman *Zaslijepljenost* od vremena svog prvog pojavljivanja (1936) do pojave njegova sljedeća dva izdanja (1948. i 1963) ostao gotovo nezapažen. Ni **Canetti**jevi dramski komadi nisu bili naročito podesni za izvođenje, dok su njegovi eseji imali samo uski krug čitalaca. Stoga je **Elias Canetti** veoma dugo slovio kao “autor bez djela”. Proći će desetljeća prije nego što će se njegovom jedinom romanu, toj groteskno-apokaliptičnoj paraboli o

¹⁶⁸ Elias Canetti, *Die Blendung*, Wien, 1936; München, 1948; München, 1963; Berlin (DRNJ), 1969; München, 1974; München, 1985.

čovjekovoj zaslijepljenosti, priznati rang remek-djela. Na popularnosti će ovaj autor dobiti tek krajem sedamdesetih godina prošlog vijeka, i to zahvaljujući prije svega svojim knjigama sjećanja: *Spašeni jezik*¹⁶⁹ (*Die gerettete Zunge*, 1977) i *Baklja u uhu*¹⁷⁰ (*Die Fackel im Ohr*, 1980).

Iako je memoarska literatura poznatih ljudi po pravilu veoma omiljena lektira, ona se, kada je riječ o književnicima, uglavnom smatra tek “dodatkom” njihovom književnom opusu. Možda je upravo zato, prije nego što je krenuo sa svojim “ispovjednim pothvatom”, sedamdesetogodišnji **Canetti** s izvjesnom dozom skepse zabilježio sljedeće:

“Možda je autobiografiju moguće napisati tek na kraju poduzetog života. A onda je tu toliko toga da se čovjek mora zadovoljiti naprosto šturim nabranjem.”

U njegovom je slučaju, međutim, pomenuta skepsa bila neopravdana. **Canetti** je napisao svoju trotomnu autobiografiju – njen treći dio pod naslovom *Igra očiju*¹⁷¹ (*Das Augenspiel*) izlazi 1985. god. – i ona će biti recipirana snažnije nego svi ostali literarno relevantni tekstovi ovog autora. U svojoj trotomnoj autobiografiji **Canetti** piše o vremenu svog djetinjstva u imućnoj trgovačkoj porodici na istočnom rubu Austro-Ugarske Monarhije (Rustschuk, Bugarska), da bi potanko objasnio okolnosti svoje poliglotske mladosti u Manchesteru, Zürichu i Frankfurtu te osvijetlio godine studija u Beču, ne zaobilazeći ni svoje mnogobrojne boravke u Berlinu, Pragu i Strassburgu. Može se reći da je **Canetti**, slijedeći liniju svog života, na vrlo upečatljiv način pisao i o kulturnim prilikama Evrope s početka 20. vijeka. Ono o čemu u njegovom djelu nema pomena jeste vrijeme njegove emigracije u Engleskoj. O tome će ostarjeli autor pisati tek početkom 90-tih godina u obliku sjećanja, koja su objavljena posthumno, u posebnoj knjizi pod naslovom *Party im Blitz* (2003), pa je prema tome svakom čitaocu moguće da se **Canettijevom** inače hermetičnom literarnom opusu približi upravo putem njegovih memoara.

¹⁶⁹ Elijas Kaneti, *Spašeni jezik: povijest jedne mladosti* (prev. Zlatko Crnković), Znanje, Zagreb, 1982.

¹⁷⁰ Elijas Kaneti, *Baklja u uhu* (prev. Štefanija Holambek), Mladost, Zagreb, 1984.

¹⁷¹ Elijas Kaneti, *Igra očiju: životna povijest 1931–1937* (prev. Zlatko Crnković), Znanje, Zagreb, 1989.

2.

Prva dva toma **Canettijevog** autobiografskog djela – *Spašeni jezik* i *Baklja u uhu* – prate duhovno stasanje maštovitog i naivno raspričanog dječaka u ozbiljnog pisca, koji nastoji da svoj sopstveni svijet *spasi* upravo pisanjem. Njegova sjećanja su istovremeno koliko izvještaj o sopstvenom porijeklu, toliko i beletrističko štivo koje sadrži zrenje samog autora sa svim karakterističnim detaljima njegove individualnosti. Osim toga, tokom njegovog prisjećanja često ćemo nailaziti na autorove iskaze o funkciji i značenju koje on pripisuje jeziku i književnosti.

Spašeni jezik nosi podnaslov *Historija jedne mladosti* i obuhvata vremenski raspon od dvadeset godina. **Canetti** je rođen iste godine kad i **Sartre** i **Šolohov**, i to u maloj provincijskoj varoši (Rustschuk) koja danas pripada Bugarskoj. Njegovi preci potiču iz Španije, koju su još u 15. vijeku tokom antisemitskih progona morali napustiti, našavši sa hiljadama svojih sunarodnjaka pribežište u Osmanskom Carstvu. Tu je dječak rastao u sefardskoj četvrti i govorio starinskim jezikom španskih Jevreja (starošpanskim ili sefardskim), ponekad međutim i bugarskim i turskim. Tako on, kao i **Vladimir Nabokov**, spada u red kosmopolitski orijentiranih poliglota i multinacionalnih emigranata 20. vijeka.

Prisjećajući se vremena svoje mladosti s izvjesnom nostalgijom, on će zapisati sljedeće:

“Rustschuk, gdje sam se rodio, bio je prekrasan grad... Teško da ću biti u stanju da dočaram svu šarolikost tih prvih godina u Rustschuku. Sve što sam kasnije doživljavao, već se jednom davno dogodilo u Rustschuku. Ostatak svijeta se tamo zvao Evropom, a kada bi neko Dunavom krenuo prema Beču, onda bi se reklo, on putuje u Evropu. Evropa je počinjala tamo gdje je nekada prestajalo Tursko Carstvo. Španjoli (sefardi) su najčišće bili i turski državljani. Pod Turcima im je uvijek bilo dobro, mnogo bolje nego među balkanoslavenskim hrišćanima.”¹⁷²

Najveći dio svog života **Canetti** je proveo u egzilu. Rođen je 1905. kao turski državljani u bugarskom Rustschuku, a umro 1994. kao engleski državljani u Zürichu. U njegovoj porodici kroz niz generacija miješale su se različite tradicije.

¹⁷² Elias Canetti, *Die gerettete Zunge*, Frankfurt a. M., 1995, str. 11. U nastavku teksta svi su citati prema izdanju u originalu i našem prevodu.

Ponekad se govorilo sefardskim, ponekad engleskim, u najranijoj mladosti autora i turskim jezikom. Njemački je u **Canettijevom** najranijem djetinjstvu bio tajni jezik roditelja, kojim su se oni služili u prisustvu djece i posluge. Jezik vjerskih rituala porodice bio je hebrejski i taj je jezik **Canetti**, prema sopstvenim riječima, “rano progovorio, iako ga nikada nije razumio”. Porodično ime *Canetti* španskog je porijekla, kao i *Arditti*, što je bilo djevojačko prezime njegove majke. Istog je porijekla bila i **Canettijeva** prva žena, **Veza Taubner-Calderon**, koja će uveliko formirati književni ukus i stil budućeg pisca.

Uz svu materijalnu i duhovnu sigurnost u krilu roditeljskog doma autor se često s nelagodom prisjeća jednogavnog događaja iz najranijeg djetinjstva. U žiži njegovih najranijih sjećanja je lik jednog šaljivdžije: bio je to momak **Canettijeve** guvernante, koji je dvogodišnjem dječaku iz razumljivih razloga naredio šutnju i u šali pripremio da će mu u protivnom odrezati jezik. U dubokoj šutnji mali **Canetti** uspio je da *spasi svoj jezik*, da bi vremenom na toj osnovi razvio svoj poetski – njemački jezik – koji će, međutim, naučiti tek naknadno. Prije nego što je pošao u školu, porodica se seli u Manchester, gdje je dječak, takoreći usput naučio engleski, dok je na privatnim časovima vrijedno učio francuski. Samo godinu dana kasnije iznenada mu umire voljeni otac, što će dovesti do korjenitih promjena u životu dječaka. Spremajući preseljenje u Beč, majka je osmogodišnjeg **Eliasa** nemilosrdnim svakodnevnim drilom naučila njemački, koji će on mnogo kasnije smatrati svojim “bolno (mu) usađenim maternjim jezikom”, ali kojim će govoriti i pisati do kraja života. O procesu učenja njemačkog **Canetti** piše sljedeće:

“Majka bi mi pročitala rečenicu na njemačkom, a zatim bi me tjerala da je ponovim. Pošto joj se nije dopadao moj izgovor, morao sam je ponavljati više puta, sve dok joj se ne bi učinila prihvatljivom. To se, međutim, nije događalo često, jer se ona rugala mom izgovoru, a pošto ni za šta na svijetu nisam mogao podnijeti njenu porugu, trudio sam se i ubrzo izgovarao pravilno. Tek tada bi mi objasnila šta to znači na engleskom. Objašnjenja, međutim, nije ponavljala, njih sam morao zapamtiti odmah, i to zauvijek... Tako me je prisilila da u najkraćem vremenu postignem rezultate koji bi nadilazili mogućnost svakog djeteta, a da je u tom ipak uspjela, odredilo je dublju prirodu mog njemačkog. Bio je to moj naknadno i veoma bolno usađeni maternji jezik.”¹⁷³

¹⁷³ Ibid., str. 86–90.

Majka i sin su u velikoj mjeri bili upućeni jedno na drugo, iako je njihov odnos bio prilično komplikovan te on upravo zbog toga u **Canettijevoj** autobiografiji zauzima veoma mnogo prostora. Bili su veoma slični po temperamentu i inteligenciji, svom ponosu, po obostranoj želji za dominiranjem jednog nad drugim, ali i nad ostalim ljudima u najbližem okruženju. Oboje su očekivali da postignu autoritet umrlog oca. Očekivanja koja je posesivna majka gajila prema sinu bila su veoma protivrječna. Na jednoj strani, ona ističe značaj literarnog obrazovanja, na drugoj strani, divi se sposobnostima **Eliašovog** omraženog strica **Salamona**, koji upravlja njihovim kapitalom.

Ono što u priči o **Canettijevoj** mladosti naročito imponira jeste njegova nevjerovatna načitanost kao i moć zapažanja, karakteristična za zrelog pisca. Dječak je veoma rano ovladao legendama klasične starine, snalazio se u domenu prirodnih nauka i umjetnosti, naročito umjetnosti renesanse, a okolinu je često iznenađivao zavidnim poznavanjem engleske, francuske i njemačke književnosti. Kako u najranijim zapisima *Spašenog jezika*, tako i u nastavku autobiografskih bilježaka (*Baklja u uhu*) kasnijeg perioda (1921–1931), zadivljuje **Canetti** izuzetan dar da riječima oblikuje i prikaže ljude iz svog okruženja.

Obje knjige prepune su najrazličitijih likova i karaktera, što se rijetko nalazi u autobiografskim zapisima drugih autora, koji su uglavnom orijentirani na sopstveni život. **Canetti** ponekad na svakoj stranici uvodi nove ličnosti s kojima je bio u kontaktu, ocrtava ih veoma plastično i prepoznatljivo, ukazujući time prije svega na šarolikost mogućih vrsta ljudskog ponašanja i djelovanja. Tako on svoja sjećanja pepliće sa slikama originalnih portreta svojih školskih drugara, učitelja i nastavnika, gostiju hotela u kojima je obitavao, kolega sa studija ili, pak, susjeda, pri čemu se nerijetko služi i tehnikom karikature. Naročito je u tom kontekstu interesantno poglavlje koje opisuje Bečki univerzitet.

Tako je **Canetti** već na samom početku svog studija kemije od svojih poznanika čuo za jednog “fenomenalnog predavača”, koga su u Beču smatrali pravim umjetnikom kako pisane, tako i govorne riječi, o kojem će on zapisati sljedeće:

“Taj sve svoje uloge čita sam. Lopove i generale, mangupe i siromahe, koji su žrtve rata: sve ih on riječima dočarava tako zorno da nam se čini da ti ljudi stoje pred nama. Ko ga je jednom slušao, taj više neće da ide u kazalište; kazalište je dosadno u poređenju s njim, on sam je čitavo jedno kazalište, ali

*još puno bolje, upečatljivije; i to svjetsko čudo, to čudovište, taj genije imao je najobičnije ime – Karl Kraus.*¹⁷⁴

Sredinom maja 1924. god. **Canetti** prvi put odlazi na književno veče tog istog “fenomenalnog čitača”, a ujedno i čuvenog izdavača časopisa *Baklja*¹⁷⁵, o kojem će zabilježiti sljedeće:

*“Kada je Karl Kraus zauzeo svoje mjesto i počeo da govori, impresirao me je glas koji je pratila neka neprirodna vibracija, poput usporenog kreštanja. Ali taj utisak se ubrzo izgubio, pošto se glas u sljedećem trenutku promijenio i neprestano se mijenjao, tako da sam se ubrzo morao čuditi raznolikosti kojom je raspolagao.”*¹⁷⁶

Ovaj je doživljaj za **Canettiju** imao nevjerovatne posljedice. U svojoj životnoj priči i dva zasebna eseja ovaj će autor pisati o apsolutnoj dominaciji, čak diktaturi **Karla Krausa**, kojoj će on tokom gotovo pet godina i sam biti podlozan. Prema sopstvenom priznanju, **Canetti** je bio njegov “odani sluga”, duboko zahvalan za “školu oporbe”, za veliki broj uzora, ocjena, jezičkih podsticaja, kao i za ukazivanje na značaj apsolutne odgovornosti u pjesničkom stvaranju i mišljenju:

*“Od prije godinu i pol odlazio sam na svako njegovo predavanje i tim sam onda bio ispunjen kao nekom vrstom svetog pisma. Nisam sumnjao ni u jednu njegovu riječ. Nikada, ni pod kakvim okolnostima ne bih mu se suprotstavio. On je bio moje opredjeljenje. Bio je moja snaga... A kada bi čitao iz Posljednjih dana čovječanstva¹⁷⁷, on bi za mene akustički dočarao stanovištvo Beča. Slušao sam samo njegov glas. Samo sam kod njega nalazio pravdu, ne, nisam je nalazio, on sam je to bio.”*¹⁷⁸

Tek je postepeno **Canettiju** uspjelo da se oslobodi uticaja svog moćnog uzora, i to uz pomoć žene koju je slučajno upoznao upravo na prvoj književnoj večeri svog idola. Osam godina starija, visoko obrazovana **Veza**

¹⁷⁴ E. Canetti, *Die Fackel im Ohr: Lebensgeschichte 1921–1931*, Frankfurt a. M., 1985, str. 65.

¹⁷⁵ *Die Fackel* (1899–1936), čuveni satiričko-književni časopis čiji je izdavač i najučestaliji autor bio upravo bečki književnik i najžešći kritičar austrougarskog društva **Karl Kraus**.

¹⁷⁶ E. Canetti, *Die Fackel im Ohr: Lebensgeschichte 1921–1931*, op. cit., str. 69.

¹⁷⁷ Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit* (Wien, 1919), monumentalna satirička drama prvi put objavljena u časopisu *Die Fackel* (1918–1919).

¹⁷⁸ E. Canetti, *Die Fackel im Ohr: Lebensgeschichte 1921–1931*, op. cit., str. 151.

Taubner-Calderon uskoro se pokazala kao **Canettiju** nevjerovatno dragocjena partnerka u diskusijama o **Krausovim** književnim nastupima. Sposobna da ostane na distanci od magije govornika i izgovorenog, ona svu pažnju poklanja mladom književniku, nastojeći da pridobije njegovo povjerenje i da ga podstakne na duhovnu toleranciju, kao i da kod njega razvije širinu i dalekovidost poimanja onoga što čuje i doživljava. U svojim sjećanjima **Canetti** o ovome zapisuje sljedeće:

“Prema Karlu Krausu ona je gajila duboko poštovanje, ali nije dozvoljavala da joj on propisuje šta da čita, a šta ne. Pokazala mi je Heineove “Francuske prilike”¹⁷⁹, s napomenom da je to jedna od najzabavnijih i namudrijih knjiga. Odbio sam da tu knjigu uzmem u ruke. Ništa i nikoga Karl Kraus nije prezirao u tolikoj mjeri kao Heinea.”¹⁸⁰

Vremenom će zajedničko čitalačko doživljavanje epskih djela svjetske književnosti, kojoj **Karl Kraus** gotovo da nije poklanjao nikakvu pažnju, dovesti do **Canettijevog** potpunog duhovnog oslobođenja. Njegova prijateljica **Veza Calderon** raspolagala je bogatom bibliotekom, u kojoj su počasno mjesto uživali svjetski klasici kao **Molière**, **Victor Hugo**, **Flaubert**, **Fielding**, **Lav Tolstoj**, **Dostojevski**, **Friedrich Hebbel**, **Lichtenberg** i mnogi drugi, koje su oni zajedno čitali i o kojima su onda raspravljali i pokušavali da im odrede pravu vrijednost. Uprkos ovom novom širenju literarnih vidika, **Canetti** će čitavog svog života osjećati neobičnu povezanost s ličnošću i djelom **Karla Krausa**.

3.

Canettijeva daljnja emancipacija ubrzana je prilikom njegova dva boravka u Berlinu (1928). Tamo je krenuo na poziv mađarske liričarke **Ibby Gordon**, kojoj je pomagao u prevođenju njenih pjesama, pa je tako proveo čitavo ljeto 1928. godine u njemačkoj prijestolnici. Zahvaljujući ovoj gotovo nepoznatoj pesnikinji, **Canetti** se upoznaje s tada mnogo poznatijim **Wielandom Herzfeldom**, mladim suosnivačem i upravnikom progresivne izdavačke kuće

¹⁷⁹ Heinrich Heine, *Französische Zustände* (1833), revolucionarno-teorijski spis o uvjerenju pjesnika da je neophodno promijeniti odnos vlasti i opozicije u evropskim razmjerama.

¹⁸⁰ E. Canetti, *Die Fackel im Ohr: Lebensgeschichte 1921–1931*, op. cit., str. 151.

“Malik”¹⁸¹, za koju će budući nobelovac tokom narednih godina prevesti tri romana američkog autora **Uptona Sinclair**a.

O svojim utiscima iz administrativne i kulturne metropole Njemačkog **Reicha** **Canetti** piše u drugom tomu svoje autobiografije *Baklja u uhu*:

*“(Tamo) jedva da sam prošao deset koraka a da ne bih sreo nekog ko je već bio čuven. **Wieland** je poznavao gotovo svakog i svakom me je predstavljao. Ja ovdje nisam bio niko i ništa i toga sam bio svjestan, ta nisam ništa ni uradio. Sa svoje 23 godine nisam imao ništa osim samopouzdanja. Ali začuđujuće je kako su se ljudi ophodili prema meni: ne s nipoštašavanjem, već s radoznalošću.”*¹⁸²

Berlin, kulturna prijestolnica Njemačkog **Reicha**, bio je tada prebivalište čuvenih umjetnika i naučnika. Krajem tih “zlatnih dvadesetih” u Berlinu su živjeli i djelovali **Heinrich Mann**, **Lion Feuchtwanger**, **Alfred Döblin**, **Arnold Zweig**, **Gottfried Benn**, prirodoslovci **Albert Einstein** i **Otto Hahn**, slikarica **Käthe Kollwitz** i mnogi drugi poznati pisci i umjetnici. Berlin je naprosto gutao talente i ljudsku energiju besprimjernom glađu, kako bi ih što prije proživakao, provario i ponovo ispljunuo. Sve što je u Njemačkoj tih godina težilo nekom usponu, progutao bi ovaj grad snagom tornada. Gutao je kako one prave, tako i lažne veličine, gutao je na isti način one anonimne kao i poznate. Onaj kome je Berlin bio daleko govorio je o njemu kao o obožavanoj nedostupnoj ženi, dok je onaj ko bi nekako dospio do njega imao osjećaj da mu pripada cijeli svijet. Ni **Canetti** nije mogao odoljeti fascinantnosti ovog grada. Bio je obuzet nevjerovatnom radoznalošću sve dok nije upoznao sve one restorane i kafane, koje su u to doba bile stjecišta pjesnika, slikara, poznatih glumaca i režisera, njihovih mecena i novinara. Tako je on već prvih dana svog boravka u Berlinu imao jedan važan i dalekosežan susret:

*“Jedini koga sam zapazio, i to zahvaljujući njegovom proleterskom imidžu, bio je **Brecht**. Bio je neobično mršav, imao je izgladnjelo lice, koje je, zahvaljujući kačketu, djelovalo malo nakrivljeno, njegove su riječi zvučale drveno i isprekidano. Pred njegovim pogledom čovjek se osjećao poput skupocjenog predmeta koji to nije, dok ga on, zajmodavac, procjenjuje svojim prodornim*

¹⁸¹ Izdavačka kuća “Malik” bila je dvadesetih godina prošlog vijeka stjegonoša revolucionarne i dadaiističke književnosti

¹⁸² E. Canetti, *Die Fackel im Ohr: Lebensgeschichte 1921–1931*, op. cit., str. 256.

crnim očima. Govorio je malo, a o rezultatu procjene nije se moglo ništa saznati. Bilo je gotovo nevjerovatno da ima tek trideset godina, nije izgledao kao da je prerano ostario, već kao da je oduvijek bio star.”¹⁸³

Ovaj portret **Bertholda Brechta** jedan je od najupečatljivijih u ovoj knjizi. **Canetti** izvještava o svojim polemikama s autorom *Opere za tri groša*, dok ga ovaj provocira svojim cinizmom, govoreći s prezirom o uzvišenim uvjerenjima i moralu te hvališući se svojim “racionalnim odnosom prema životu” kao i svojom “sklonošću ka porocima”. Iako se **Brecht Canettiju** zbog toga učinio izrazito nesimpatičnim, kasnije će on o njegovoj lirici pisati veoma pozitivno.

“Zvučat će iznenađujuće ako kažem koliko mu dugujem, uprkos svoj nelojnosti koju sam osjećao prema njemu. U vrijeme dok sam – gotovo svakodnevno – imao s njim male čarke, s oduševljenjem sam čitao njegovu zbirku Hauspostille¹⁸⁴. Ovim sam pjesmama bio ushićen, čitao sam ih i prihvatao, ne misleći na njega, u jednom dahu... Mnoge od njih, većina me je dirnula do dna duše. U prah i pepeo pretvaralo se u mojim očima ono što sam sam napisao. Bilo bi previše reći da sam se zbog toga stidio, ono za mene jednostavno više nije postojalo, apsolutno ništa od svega nije ostalo, čak ni osjećaj stida. Inače me je sve na njemu odbijalo, počev od njegovog nastojanja da se pretvara do drvenog načina izražavanja, ali njegovim pjesmama sam se divio, njih sam volio.”¹⁸⁵

Canetti je u Berlinu imao raznoraznih književnih susreta pa tako između ostalog ističe i svoje drugovanje s ruskim pripovjedačem **Isakom Babeljem**, čije su *Priče iz Odeze* i *Crvena konjica* upravo tada bile u modi.

Berlinskim impresijama iz 1928/29. u **Canettijevoj** knjizi sjećanja *Baklja u uhu* slijedi poglavlje o dvjema godinama koje je autor proveo u Beču. Nakon pisanja disertacije iz oblasti kemije i sticanja doktorata prirodnih nauka, **Canetti** se priprema za svoje književno djelo. Pritom on ima sklonost ka univerzalnosti, o kojoj će zabilježiti sljedeće:

“Čitav moj život nije ništa drugo do očajnički pokušaj da ukinem podjelu rada i da sve promišljam sam, kako bi se ono sve složilo u jednoj glavi i na taj način postalo jedno. Ne želim sve da znam, već da objedinim ono što je

¹⁸³ Ibid., str. 253–254.

¹⁸⁴ Zbirka pjesama i izreka za kućnu upotrebu.

¹⁸⁵ E. Canetti, *Die Fackel im Ohr: Lebensgeschichte 1921–1931*, op. cit., str. 256.

*razasuto. Gotovo da je sigurno da takav pothvat nema izgleda za uspjeh. Ali i najmanja mogućnost da bi to moglo uspjeti već je vrijedna truda.*¹⁸⁶

Canettijeva treća knjiga njegovih memoara pod naslovom *Igra očiju: Životna priča 1931–1937* sadrži čitav niz portreta njegovih prominentnih savremenika. U toj knjizi autor opširno izvještava o svojim poznanstvima, susretima i razgovorima s likovnim umjetnicima kao što su **Oskar Kokoschka**, **Fritz Wotruba** ili **Anna Mahler**, kćerka kompozitora **Gustava Mahlera**. Tu su i susreti s kompozitorom **Albanom Bergom** i dirigentom **Paulom Scherchenom**, filozofom **Ernstom Blochom**, dok je težište knjige prije svega na **Canettijevim** susretima s kolegama književnicima. Pun divljenja, nastojao je zadobiti naklonost devetnaest godina starijeg prozaiste **Hermannu Brocha**. Kao veliku sreću doživljava on i poznanstvo s **Robertom Musilom** neposredno nakon izlaska svog prvog i jedinog romana *Zasljepljenost* (1935).

*“Obratio mi se **Musil**, srdačan, kakvog ga još nikada nisam doživio. Pružio mi je ruku, samo se nasmiješio, blistao je, što mi je odmah palo u oči, upravo zato što sam živio u uvjerenju da on sebi nikada ne dozvoljava preveliku srdačnost. Rekao je: ‘Čestitam Vam na Vašem velikom uspjehu!’ On je, doduše, pročitao samo jedan dio romana, ali ako se tako nastavi, onda on zaista zaslužuje ovaj uspjeh.*

*Od riječi ‘zaslužuje’ iz njegovih usta bio sam kao opčinjen. Dodao je još nekoliko vrlo pozitivnih riječi. Bio sam zanesen i zbunjen, mora da sam bio veoma zbunjen, jer kako bih inače mogao napraviti tako grubu grešku? Saslušao sam ga do kraja i onda rekao: ‘Zamislite, i od **Thomasa Manna** sam dobio dugačko pismo.’ Na to se on u tren oka promijenio, činilo se kao da se naglo povukao, lice mu je posivjelo i sada je još bio samo maska. ‘Tako!’, rekao je, pružio mi ovlaš ruku, tako da sam mogao uhvatiti samo njegove prste, i naglo se okrenuo. Na taj sam način bio otpremljen, i to zauvijek. (...) Kada bih ga kasnije viđao među ljudima, a to se u naredne dvije godine nekada događalo, nikada mi se više nije obratio, ali je ostao uljudan. Nikada se više sa mnom nije upuštao u razgovor.”*¹⁸⁷

¹⁸⁶ Ibid., str. 260.

¹⁸⁷ E. Canetti, *Das Augenspiel: Lebensgeschichte 1931–1937*, Hanser Vlg., München, 1985, str. 291.

Od svog prvog idola **Karla Krausa Canetti** preuzima sklonost ka satiričnom, od **Roberta Musila** smisao za jetku ironiju, što naročito dolazi do izražaja u njegovom romanu *Zaslijepljenost*.

Objavljivanjem **Canettijevih** sjećanja na mladost počinje slava ovog pisca. Godine 1972. on dobiva Büchnerovu, a 1981. Nobelovu nagradu za književnost. Njegove knjige sjećanja, kao ostvarenja već iskusnog pisca, pokazuju nam jednog novog **Canettija**. One predstavljaju autora koji je u međuvremenu naučio da ostane iskren a da pritom ne bude besraman; pisca koji je svoj lični svijet uspio da rekonstruira u njegovim osnovnim konfliktima a da pritom ne bude indiskretan. Čini se da je u izboru svojih sjećanja donio prave odluke, kako o tome šta je od istinskog značaja, tako i tome šta bi od svega moglo biti interesantno za čitaoca.

4.

S obzirom na **Canettijevu** zakasnjelu popularnost, o njemu ima malo sekundarne literature. Nakon skromnih pregleda o autoru i djelu, 1979. godine izlazi prva sveobuhvatna monografija autorice **Dagmar Barnow** *Elias Canetti* (Stuttgart). Ova knjiga sadrži opširne biografske i bibliografske podatke, dok je težište na informativnim analizama romana *Zaslijepljenost* i **Canettijeve** antropološke studije *Masa i moć* (*Masse und Macht*, 1960)¹⁸⁸. Pet godina kasnije slijedi pod istim naslovom još jedan uvod u život i djelo ovog autora njemačkog germaniste **Edgara Piela** (*Elias Canetti*, München, 1984). I kod njega nalazimo urednu hronologiju **Canettijevog** života i rada, kao i vrijedne interpretacije najvažnijih djela ovog pisca, dok su njegove autobiografske knjige ostale na margini.

Na kraju možemo reći da **Canetti** svojim budućim biografima nije ostavio nimalo lak posao. Kako pisati nečiju biografiju kada je dotični već sam napisao trotomni prikaz prve polovine svog života, koji, u međuvremenu, dospije u red klasičnih autobiografija svjetske književnosti? Osim toga, najveći dio ogromne zaostavštine ovog autora do 2024. godine zatvoren je za javnost pa će tek onda biti moguće napisati sveobuhvatni, cjeloviti prikaz njegovog života i rada. Uz to, veliki dijelovi zaostavštine sastoje se od teško čitljivih stenografskih zapisa. Ne manje značajnu, otežavajuću okolnost predstavlja i činjenica da

¹⁸⁸ E. Canetti, *Masa i moć* (prev. Jasenka Planinc), Zagreb, 1984.

je **Canetti**, dosljedan svojoj multikulturalnosti, svoje zapise vodio na više jezika, pa čak i na u međuvremenu izumrlom jeziku španskih Jevreja (ladinu). To poigravanje različitim jezicima bilo je jedan od načina **Canettijeve** sklonosti ka prerušavanju, a upravo sklonost ka neprestanoj metamorfozi čine pisanje sveobuhvatne i autentične biografije ovog pisca riskantnim i problematičnim.

Povodom stogodišnjice rođenja **Eliasa Canettija** ipak se pojavljuju čak tri biografije ovog autora iz pera **Helmuta Göbela**¹⁸⁹, **Svena Hanuscheka**¹⁹⁰ i **Kristiana Waichingera**¹⁹¹.

Hanuschekova je ne samo najobuhvatnija već se odlikuje izvjesnom skepsom autora u odnosu na pisanje nečije biografije, koju je ovaj izuzetan poznavalac **Canettijevog** djela preuzeo upravo od "svog" autora. Poznato je da je **Canetti** u više navrata isticao svoju duboku odbojnost prema biografima i biografijama uopće pa je čak oporukom zabranio da bilo ko objavi njegov životopis tokom prvih deset godina nakon njegove smrti. "Knjige moraju imati vremena da se dokažu van privatnog konteksta autorovog života", napisat će **Canetti**, ali ovo opravdavanje zabrane samo je maska njegovog straha da se suoči sa sopstvenom ličnošću u ogledalu nekog drugog.

S tim u vezi danas se nameće pitanje šta bi **Canetti** rekao na **Hanuschekovo** djelo. Čitajući ga, čini nam se da bi morao biti zadovoljan. Ono čega se uvijek bojao bilo je prevođenje njegove proze na jezik "germanistike", što se u slučaju ove knjige nije dogodilo. Autor **Hanuschek** piše elegantnim, izuzetno čitljivim stilom, ne gubeći se u uobičajenim teoretskim frazama, a opet se vidi da je riječ o vrsnom poznavaoču kako **Canettijevog** djela tako i umijeća filološke analize. Pa, ipak, on ostaje na poziciji skromnog biografa jednog velikog književnika, ne želeći da njegovu biografiju udvostruči, a još manje da s njom stupi u odnos suparništva. Ono što je **Canetti** sam ispričao o svom životu **Hanuschek** posmatra u svjetlu vlastitih istraživanja, oprezno unoseći dopune, koje je **Canetti** svjesno ili nesvjesno prešutio. To je u ovom slučaju opravdano, pošto se samo u prvoj knjizi njegovih autobiografskih zapisa radi o klasičnoj autobiografiji, dok se u ostale dvije zapravo gubi autobiografski subjekt u korist jednog sveznajućeg centra posmatranja, o kojem ne saznajemo gotovo ništa. Zato **Hanuschek** nastoji da tokove **Canettijevog** života, kako ih

¹⁸⁹ H. Göbel, *Elias Canetti*, Reinbek, 2005.

¹⁹⁰ S. Hanuschek, *Elias Canetti: Biographie*, München, 2005.

¹⁹¹ K. Waichinger, *Elias Canetti: Bilder aus seinem Leben*, München, 2005.

je sagledao tokom svog višegodišnjeg istraživanja, kontrapunktski suprotstavi subjektivnim sjećanjima ostarjelog pisca, da se oslobodi “pripovjedačkih strategija fikcije” i postigne klasičnu kompoziciju biografije. Stoga u ovoj knjizi nema ni stilskih ni sadržinskih neravnina, čak ni onda kada se **Hanuschek** više nije mogao oslanjati na **Canettijeve** autobiografske zapise.

Za razliku od mnogih drugih biografa, koji obično život izabranog autora nude kao surogat njegovog literarnog opusa, **Hanuschek** u centar svoje knjige stavlja upravo **Canettijeva** djela: dramske tekstove, roman *Zaslijepljenost* kao i autobiografske knjige, a monumentalno djelo *Masa i moć* (1960), koje je žanrovski smješteno između književnosti i nauke, **Canettijev** biograf kompetentno tumači kao autorov *opus magnum*. Žanr aforističkih zapisa **Hanuschek** smatra najznačajnijom formom **Canettijevog** književnog stvaralaštva, pošto ovaj upravo najbolje izražava autorovu vječitu opoziciju prema zatvorenim sistemima.

Hanuschekova biografija završava se posljednjom fazom **Canettijevog** života, koja je već u sjeni sve bliže smrti. Smrt je fenomen koji **Canetti** duboko prezire, ali ga se istovremeno i boji, no ipak mu se opire i prkosi mu svojom nesalomljivom duhovnom snagom i voljom za daljim pisanjem. Želio je da živi barem devedeset godina, što se gotovo ostvarilo, i da literarnim sredstvima izrazi totalitet života. U moru samodopadljive osrednjosti, koja je dominirala austrijskom književnošću u drugoj polovini 20. vijeka, **Canetti** je uz romanopisca **Heimita von Doderera**¹⁹² postao najznačajniji autor svog vremena. Nije mu bilo dato da postane besmrtni, ali njegov neprestano prisutan strah od smrti nije bio opravdan. Umro je iznenada i bezbolno u prisustvu svoje kćerke **Johanne** u noći između 13. i 14. augusta 1994. god. u Zürichu.

Sarajevo, novembar 2007.

¹⁹² **Heimito von Doderer** (1896–1973), poznati autor opsežnih romana iz bečkog života, od kojih su najvažniji *Die Dämonen* (1956) i *Die Wasserfälle von Slunj* (1963), također je bio kandidat za Nobelovu nagradu.

III. Portreti

PAUL CELAN – PJESNIK TMINE¹⁹³ 1920–1970.

“Moji stihovi imaju onaj smisao koji im se da.”

Paul Valéry

Jednog blistavog majskog praznika prije gotovo četrdeset godina pronašli su u Seni tijelo austrijskog pjesnika hasidskog porijekla **Paula Celana**, koga je samo nekoliko dana kasnije pariski *Le Monde* nazvao najznačajnijim modernim liričarem njemačkog govornog područja. Danas je općepoznato da je ova interesantna i duboko tragična ličnost uzdigla njemačko pjesništvo do vrhunskih sfera modernog lirskog izraza, posebno u domenu takozvane “lirike tame”. Nepristupačna, mistična, često nerazumljiva i apstraktno nedokučiva, a ipak privlačna i magijski neodoljiva, odjeknula je Evropom poezija **Paula Celana**, sina hasidskih Jevreja iz Bukovine, Rumuna po rođenju, Francuza po opredjeljenju, Austrijanca po jeziku i svom literarnom početku.

Prve **Celanove** stihove na prostoru bivše Jugoslavije objavio je zagrebački književni časopis *Umjetnost riječi* (1966). Bili su to stihovi pjesnikove najpoznatije i najljepše pjesme *Fuge smrti*, u prijevodu zagrebačkog germaniste prof. **Viktora Žmegača**. **Celan** je u to vrijeme u našoj regiji bio potpuno nepoznat, kao uostalom većina njegovih savremenika. Drugi, sveobuhvatniji susret jugoslovenske čitalačke publike s ovim izuzetnim pjesnikom uslijedio je nekoliko godina kasnije s “13 pjesama Paula Celana” u izboru i izuzetno suptilnom

¹⁹³ Ovaj tekst je u prvobitnoj verziji objavljen na njemačkom jeziku pod naslovom *Paul Celan – Dichter des Ungewissen*. Usp. *Literatur und Kritik* 59/1971, Wien, str. 542–546.

prijevodu beogradskog germaniste **Branimira Živojinovića**, objavljenim u časopisu *Književnost* (1970), izboru koji će uz prijevode pjesama *Jasika*, *Gost*, *Večnost*, *Lojanica* i *Stabljike noći* u prijevodu **Zvonimira Kostića Palanskog** ući u reprezentativnu *Antologiju nemačke lirike XX veka* (Nolit, 1976). Već je i ovaj neveliki izbor **Celanovih** pjesama mogao da oduševi poklonike moderne poezije i pripremi potpuniju zbirku, koja će u prijevodu **Zvonimira Kostića Palanskog** pod naslovom *Fuga smrti* biti objavljen u Nišu (Gradina i Jedinstvo, 1978).

Pomenuti izbor sadrži pjesme iz svih pjesnikovih zbirki¹⁹⁴ i ukazuje na činjenicu da se **Celanovo** lirsko stvaralaštvo ne nadovezuje na konvencionalnu tradiciju građanske poezije prethodnih razdoblja, koja je kao pjesnička reprodukcija vidljivog svijeta stvarnosti uvijek donekle ostajala u granicama empirijskog iskustva. **Celanove** pjesme, naprotiv, slijede trag one poezije koja je u razdoblju od posljednjih sto godina neprestano težila da probije granice konvencionalnog, tražeći na taj način nove prostore i sadržaje, a adekvatno tome i nove mogućnosti jezičke ekspresije. Ovdje prije svega mislim na tradiciju takozvanih “prokletih pjesnika” (*poètes maudits*), kako ih je nazvao jedan od samih predstavnika istoimenog kruga **Paul Verlaine** – na poeziju **Baudelairea**, **Rimbauda**, **Tristana Corbièra**, **Mallarméa** te nešto kasnije i **Appolinairea** i **Valéryja**. Pomenuti “avanturisti pjesničke riječi”, dovoljno nesretni ali i dovoljno smjeli da se uhvate u koštac s nebom i paklom, da se suprotstave postojećim normama okoštale književne tradicije, napuštaju konvencionalne domene građanskog bespuća i kreću strmoglavim stranputicama čovjekovog unutrašnjeg svijeta. Njihovo “tamno pjevanje” nemirno kruži oko mogućnosti koju nije moguće fiksirati, a kamoli jasno iskazati. Njihova poezija progovara potpuno novim, do tada nepoznatim tonovima, a njen jezik, shodno sadržaju, postaje sistemom znakova s izrazito subjektivnom notom. Duboki ekstremni subjektivizam, okrenut isključivo previranjima i nemirima duše, stvara temelje tzv. “hermetičke poezije” (*poesia ermetica*), čija se logika iscrpljuje u subjektivno izraženim i nesređenim asocijacijama, a posebnost i prividna proizvoljnost jezičke ekspresije odgovara isključivo svijetu pjesnikovih vizija. Isto kao i njegova maštanja, pjesma “uzdrhtala stoji između usput dodirnutog, vrlo zagonetnog svijeta i same tišine, koja se nad njom ponovo zatvara” (**Hugo Friedrich**).

¹⁹⁴ *Pesak iz urni* (1948), *Mak i pamćenje* (1952), *Od praga do praga* (1955), *Rešetka jezika* (1959), *Preokret dana* (1967), *Nitasta sunca* (1968) i *Prinuda Svetlosti* (1970).

Ovakvo bi, otprilike, bilo **Celanovo** poetsko usmjerenje, inspirirano tradicijom koja je započela pojavom čuvene **Baudelaireove** zbirke *Cvijeće zla* (1857), trenutkom kada je cjelokupna evropska poezija otkrila jednu potpuno novu dimenziju pjesničkog kazivanja. Bio je to trenutak kada su pjesnici polako, ali sigurno počeli napuštati intuitivnu mimezu, tj. dočaravanje realnog svijeta i okrenuli se isključivo magijskoj snazi jezika. Pjesma od tada ne teži da bude razumljiva, već naprosto prihvaćena kao čista “zvukovne sugestija” (**H. Friedrich**). Kao što ni Baudelaireovo *cvijeće* ne cvate ni u polju ni u bašti, već u apstraktnim, fascinantnim sferama *zla*, tako se i ostali poznati motivi tradicionalne poezije u modernoj pjesmi oslobađaju konteksta i pojavljuju izolirani u svom iskonskom, semantičkom značenju. Pomenutu semantičku snagu koju može da razvije sama riječ **Mallarmé** naziva “pjesničkom evokacijom”. Evokacija se kod **Mallarméa** pretvara u refleksiju, a posljedica semantičke nadređenosti je napuštanje sintaktičkih normi, što je tako očigledno u modernoj poeziji Francuza i njihovog velikog sljedbenika **Paula Celana**.

Na taj su način već ranije stvoreni preduslovi za takozvanu “čistu poeziju” (*poésie pure*) i dominaciju “apsolutne metafore”. Jezičko-metaforički nivo poetskog izraza poprima sve više elemenata izuzetnog i on se radikalno odvaja od svega što je vezano za kontekst realnog. Ova poezija potpuno gubi informativni karakter saopćenja i polako, ali sigurno izmiče govoru svakodnevnog života. Ona evocira i uzbuđuje, zanosi i očarava, no ipak nije lišena određenih smisaonih značenja. Na njemačkom govornom području “lingvistička refleksija” javlja se s izvjesnim zakašnjenjem. Interesantno je da **Celan** “semantičku refleksiju” otkriva tek sredinom pedesetih godina u svojoj trećoj zbirci *Od praga do praga*. U narednoj zbirci, poznatoj pod neobičnim naslovom *Rešetka jezika*, semantička refleksija postaje njenim centralnim motivom, da se nakon toga više nikada ne bi izgubila sa stranica **Celanove** poezije.

Razloge upravo ovakve linije **Celanovog** pjesničkog razvoja treba tražiti u njegovim životnim kretanjima. Godine 1948. ovaj pjesnik napušta svoju domovinu – rodnu Bukovinu, koja je poslije toga decenijama bila u sklopu Sovjetskog Saveza (danas Ukrajine). Strogim i jednoznačnim shvaćanjem umjetničkog čina socijalistički realizam nije odgovarao **Celanovom** pjesničkom senzibilitetu i potrebi za neprestanim iznalaženjem novih formi izražavanja i traganju za nedokučivim, još neizraženim istinama života. Zato ovaj izuzetno senzibilni pjesnik traži nove mogućnosti života i stvaranja. Put ga preko Beča

vodi u Pariz. Tu ga srdačno prihvataju vođa francuskog nadrealizma **André Breton** i bračni par **Claire** i **Yvan Goll**. U svom skromnom stanu u Ulici *de long Champs* **Celan** – okružen knjigama – živi mirnim povučenim životom naučnika i pjesnika. Tu nastavlja i prekinuti studij filologije, prima francusko državljanstvo i radi kao profesor gotovo deset godina. U to vrijeme on saobraća s veoma malim brojem ljudi, povlači se sve više, postaje osjetljiviji, zaplašeniji. Gubitak cjelokupne porodice u toku Drugog svjetskog rata i iskustvo koncentracionog logora, gdje provodi nekoliko godina svoje mladosti, ostavljaju neizbrisiv trag u njegovoj duši, što se prirodno osjeća i u njegovim pjesmama. Posljednjih nekoliko godina života **Celan** se potpuno posvećuje svom djelu, poeziji i prevodima francuskih pjesnika **Nerval**, **Rimbaud**, **Valéry**, **Apollinaire**, **Renéa Chara** i **Henrija Michauxa**, zatim ruskih pjesnika **Bloka**, **Jesenjina** i **Mandeljštama**. U toku svog relativno kratkog života **Celan** je objavio sedam originalnih zbirki pjesama, od kojih se posljednja (*Prinuda svjetlosti*) pojavila tek posthumno.

Za ranu liriku ovog autora moglo bi se reći da se odlikuje biblijskim tonom, prožetim sjetom rumunskih i ukrajinskih narodnih pjesama, kao i tajanstvenim ehom prastarih hasidskih legendi, što ih je Evropi tako živo približio izraelski pripovjedač austrijskog porijekla **Martin Buber**. Poneke od ovih pjesama nose u sebi nešto baladeskno, ali ne u smislu dramske napetosti i epske sadržajnosti, već nešto kao tanani odjek uspomene, kao nestvarnu strukturu iščezle epike.

Celanova lirika bez sumnje traži senzibilnog i predanog čitaoca. Prostori kojima se ona kreće ne pripadaju našem svijetu, a svjetlo kojim su ovi prostori osvijetljeni pripadaju jednom drugom, nama malo poznatom spektru. Stoga se može reći da se **Celanova** poezija kreće između dva međusobno veoma udaljena životna pola: s jedne strane, to je istočni judaizam, svijet mističnog neprozirnog hasidizma, s druge strane, to je umjetnički dah Pariza, moderna francuska poezija od **Baudelaire**a do danas. Ono što nas, osim toga, očekuje u svakom **Celanovom** stihu jeste transfigurativna poetska stvarnost satkana od elemenata emocionalnog, sonornog, vizionarskog, sva protkana pomjerenim nagovještajima i poetskim asocijacijama sna.

Iako duboko nesretan i trajno uznemiren, **Celan** je bio sve drugo samo ne sentimentaln. On se žestoko, iako često uzalud, bunio protiv tame, koju su pripisivali njegovoj poeziji. Želio je i nastojao da u svojim pjesmama bude

maksimalno jasan, ali činjenica je da je uprkos takvim njegovim nastojanjima razumijevanje njegove lirike od samog početka zahtijevalo nevjerovatno mnogo predznanja o porijeklu, nacionalnoj pripadnosti, sudbini pjesnika.

Porijekom Jevrej, **Celan** je i sam bio obilježen zlom sudbinom svojih sunarodnika. Njegovi su roditelji ubijeni u logoru. On je preživio, ali ga neprestano progone sjećanja. Osjećaj progonjenosti ne napušta ga do kraja života. Pjesnik je duboko patio zbog svoje sudbine, ali još više zbog sudbine svojih sunarodnika. Njegova je patnja ogromna, bezgranična, trajna; tim više što mu je maternji jezik zajednički s onima koji su bili krivci za njegovu nesreću. "Smrt je majstor iz Njemačke", ponavlja **Celan** četiri puta u svojoj besmrtnoj *Fugi smrti*. Bio je to zacijelo nezavidan položaj pjesnika koji je uprkos svemu imao potrebu da se izrazi tim istim "prokletim" jezikom, o kojem će on tako potresno govoriti prilikom primanja Nagrade Grada Bremena:

"Da, jezik je ostao, uprkos svemu. A morao je savladati svoju sopstvenu neodgovornost, to strašno zamiranje glasa, mrak smrtonosnih govora. I savladao je i nije imao riječi za ono što se dešavalo: ali savladao je sva ta zbivanja. Savladao i pojavio se obogaćen svim tim zbivanjima."

Iako su pjesnikova lična sudbina i sudbina jevrejskog naroda prisutne kao prirodna pozadina njegove poezije, bilo bi nepravedno posmatrati je isključivo kao glosar jevrejskog iskustva. **Celanova** svijest o patnji, nevolji i nemoći, o nesposobnosti jezika da izrazi naš svijet sveopća je zajednička baština našeg vijeka. A jezik koji to bilježi i izražava mora da razbije granice postojećeg jezičkog iskustva te se može reći da u tome nije posebnost, već upravo aktuelnost **Celanove** poezije.

Iako je njegov život u znaku neprestane izolacije, u svojim pjesmama **Celan** uporno, ali očigledno uzalud, traži sagovornika. U velikom broju njegovih pjesama pojavljuju se stoga jedno imaginarno "TI" u sklopu fraze intimnog obraćanja "čuješ li?", "znaš li?". Često je pokušavao da objasni svoju poeziju. U tom smislu je najinteresantniji i najinformativniji njegov govor povodom primanja Büchnerove nagrade (1960), objavljen pod naslovom *Meridijan* "Pjesma nekome teži", kaže **Celan**, "njoj je on potreban, ona mora da ima nekoga nasuprot sebi. Ona ga traži, ona mu se obraća." Prema ovome, ne bi trebalo da postoji "apsolutna pjesma", pjesma za sebe i po sebi, već pjesma kao poziv određenom partneru, kao vječita i neostvarena težnja za komunikacijom.

Motiv poziva, traženje istine i savladavanje stvarnosti pomoću jezika prožima cjelokupnu poziju ovog pjesnika.

Zbirke *Mak i pamćenje* (1952) i *Od praga do praga* (1955), koje su pjesniku donijele slavu, čine homogenu cjelinu. U njenom centru svakako stoji **Celanovo** najpoznatije lirsko ostvarenje – *Fuga smrti*. Ova pjesma zauzima izuzetno mjesto samo zbog toga što je pristupačnija i nešto jasnija od ostalih tekstova, dok je po tematici i tonu, moglo bi se reći, upravo amblem **Celanovih** sveukupnih nastojanja.

Iako zamišljena kao svojevrsna slika svijesti o kobnom osjećaju progornjenosti, s jedne strane, i jednog određenog trenutka pjesnikove egzistencije, s druge, *Fuga smrti* otvara mogućnost veoma različitih tumačenja. Veliki broj njenih interpretatora polazi od naslovnog pojma *fuga*, zastupajući tezu da je cilj pjesnikovog prosedea bilo svjesno povezivanje različitih tematskih kompleksa u jednu cjelinu, a potom razrada njihove međusobne oprečnosti unutar te cjeline. Kao očigledan dokaz ovakve pjesničke namjere oni navode četverostruko ponavljanje svakog pojedinog kompleksa: “crno mlijeko zore”, “čovjek sa zmijama”, “piše u Njemačku”, “grob u vazduhu”. Ako bismo, međutim, poželjeli dati dublju analizu ove izuzetne pjesme, ne bismo smjeli precjenjivati pojedine pojmove unutar čitavog tekstualnog kompleksa *Fuge*. Tehnika kontrapunktnog povezivanja različitih asocijativnih kompleksa karakteristična je za cjelokupnu poeziju **Paula Celana** i nema u osnovi nikakve veze s muzikom.

Dva kompleksa slika: “crno mlijeko zore” (glavna tema, *dux*) i “čovjek sa zmijama” (pratnja, *comes*), čiji su nosioci “MI” i “ON”, međusobno su isprepleteni i ravnomjerno raspoređeni u čitavoj pjesmi. Važno je uočiti da pjesmom dominira perspektiva mase (MI). Prvo lice ovdje je izraz monološke identifikacije, dok je treće lice očigledni izraz objektivne distance. Upečatljivo i intenzivno povezivanje kompleksa u čijem je centru masa zarobljenika (MI) s kompleksom tog strašnog “čovjeka sa zmijama” (ON) konkretizacija je neumitnog, kobnog. Ključ razumijevanja *Fuge* nude već općepoznate asocijacije. One su vezane za dva karakteristična ženska imena: *Margareta* i *Sulamka*. Veliki broj interpretatora *Margaretu* označava kao tip njemačke djevojke, a istovremeno i kao biće bez boje i karaktera, kao banalni germanski kliše, ovdje u funkciji kontrasta. *Margareta* živi u Njemačkoj, njoj su upućena pisma “čovjeka plavog oka”, ona ima “zlatnu kosu”, čovjek ima “plavo oko”. I čovjek i

djevojka ovdje su šifre opće predstave o nordijskoj rasi, koja u datom povijesnom kontekstu ugrožava ostale.

Sulamka je, naprotiv, ime pjesnikove dragane iz *Pjesme nad pjesmama*. Na hebrejskom ono znači “ona koja je našla mir”. Kao Jevrejka, ona je sušta suprotnost Njemici *Margareti*. **Celanova** *Sulamka* ima “pepeljastu kosu”. Boju pepela mogli bismo u ovom kontekstu shvatiti kao izraz orijentalne tuge i simbol običaja posipanja pepelom. Pepeo je ovdje šifra tuge i mrki kontrast bezbrižnom, nadmenom sjaju *Margaretinog* “zlata”. Boje se u **Celanovoj** *Fugi* prepliću u zastrašujućem kontrastu: *plavo i zlatno* nasuprot *sivoj boji pepela*.

Oksimoron “crno mlijeko” pojavljuje se već u prvom stihu i ponavlja po principu imitacije još tri puta. To je prva glavna tema *Fuge* i ona je evocirana sjećanjem na crni dim krematorija. “Crno mlijeko” povezano je s genitivom “zore”, koji značenju ove slike daje dublju dimenziju. “Zora” se ovdje ne odnosi na prve sate dana, već označava najraniji period povijesti jevrejskog naroda, period kojem se uvijek vraća filozofija starih hasida. Po njoj je misao o iskonskoj ugroženosti Jevreja neprestano prisutna i živa. Ukoliko bi se zaboravila **Celanova** povezanost s ovim učenjem, *Fuga* bi svakako izgubila punu dimenziju svog značenja. Dok slika “mlijeka” predstavlja život, голу egzistenciju, atribut “crno” simbol je ugroženosti, kobi, smrti, što je najavljeno već u naslovu pjesme. S tim u vezi je interesantan podatak da se već u pjesmama **Celanovog** prijatelja **Yvana Golla** pojavljuju metafore “crna rakija” i “crveno mlijeko”. Poslije **Gollove** smrti bilo je dosta polemike oko toga da li je **Celan** i u kojoj mjeri plagirao svog prijatelja. Nema potrebe da ovdje raspravljamo o međusobnim uticajima i inspiracijama proizašlim iz ovog prijateljstva, ali u ovom slučaju možemo mirno ustvrditi da je “crno mlijeko zore” originalna metafora **Paula Celana** i da se odnosi na iskonski teret jevrejske sudbine, koju je gorko iskusio i sam pjesnik.

Nosilac drugog tematskog kompleksa *Fuge smrti* je “ON” – pjesnik ga jednostavno naziva “čovjekom”: “Jedan čovjek stanuje u kući”, “igra se zmijama”, “piše u Njemačku”, “zviždukom doziva svoje pse”, “pujda ih”, “zviždukom zove svoje Jevreje”, “viče nam, kopajte dublje”, “daruje nam grob u vazduhu”, “igra se zmijama i sanja”. U posljednjem stihu *Fuge* (što prethodi refrenu “tvoja zlatna kosa, Margareto, tvoja pepeljasta kosa, Sulamko”) zamjenica ON neprimjetno prelazi u imenicu SMRT. Na ovom mjestu **Celanova** *Fuga smrti* dostiže svoj poetski vrhunac u stihu – “... smrt je majstor iz Njemačke” – koji prekida lanac

asocijacija i postaje izraz konkretnog povijesnog trenutka: sudbine Jevreja u Drugom svjetskom ratu.

Svakodnevno pijenje “crnog mlijeka zore” dobiva sada svoj puni i konkretni smisao u trenutku konfrontacije s čovjekom u čijim je rukama sudbina zarobljenih Jevreja. “Čovjek plavog oka” u ovoj pjesmi živa je personifikacija jevrejske kobi. **Celan** u procesu njegove karakterizacije insistira na detalju. “Čovjek” u sebi istovremeno sadrži elemente grubosti i sentimenta, erotizma i želje za igrom. Rekviziti igre su zlokobni – *zmije, psi i Jevreji*. Osim ovoga, ne bi trebalo zaboraviti ni presudni momenat igre (plesa). U starim hasidskim pričama ples ima magijsku moć sprečavanja svake nesreće kao i, po pravilu, neumitne sudbine. U **Celanovoj Fugi**, međutim, ples, nažalost, ne ispunjava funkciju izbjavljenja. On završava u crnom dimu krematorija. To je mrtvački ples žrtava uz mrtvački ritam četverostrukog refrena:

*“Tvoja zlatna kosa Margareto
tvoja pepeljasta kosa Sulamko.”*

Najinteresantniju komponentu *Fuge* svakako čini majstorska isprepletenost detalja i cjeline, pojedinačnog i općeg, isprepletenost koja i formalno opravdava princip fuge. Upravo u toj i takvoj isprepletenosti detalja i cjeline **Celanovu Fugu smrti** valja shvatiti kao poetsku metaforu sudbinskog osjećaja nepravde i istovremenog pomirenja – kao poetski kontrapunkt života i smrti, tuge i radosti, svjetla i tmine.

S obzirom na složeni, izrazito hermetički karakter **Celanove** lirike u cjelini čitalac se u prvom susretu s ovim pjesnikom nerijetko nalazi u nedoumici. Iste one slike koje se ponavljaju u sklopu veoma različitih sadržaja tek tokom dužeg procesa njihovog sagledavanja otkrivaju pojedine jasno iskristalizirane asocijativne komplekse, koji će tokom daljih poređenja otkriti izvjesnu unutrašnju povezanost. Stoga se metod koji se nameće u pristupu **Celanovoj** poeziji zasniva upravo na poređenju, suprotstavljanju, retrospekciji, refleksiji te na intuitivnom uspostavljanju odnosa među različitim pjesničkim sredstvima i asocijativnim slikama. Samo pažljivo, predano, ali istovremeno distancirano čitanje može nam približiti i u potpunosti razotkriti pjesnikov složeni svijet. Sušta identifikacija i sentimentalno uživanje ne mogu pomoći u razumijevanju čuvene “tmine” **Celanovih** stihova, tmine koja, doduše, po sebi nije kriterij za umjetničku vrijednost poezije uopće. **Celan** svoju sumornu tematiku, prema sopstvenim riječima, nije svjesno tražio, ona mu se, takoreći, nametnula

i u njegovom stvaralaštvu bez sumnje ima određenu funkciju. Fascinacija koja pri svakom čitanju proizlazi iz nje sastoji se, prema našem uvjerenju, od sklonosti ka intenziviranju, misaonoj ekspresivnosti te sklonosti da u duši čitaoca izazove suptilna iznenađenja i probudi njegovu intelektualno-emotivnu snagu. Uprkos općem dojmu kompleksnosti i hermetičnosti, **Celanove** poetske metafore nemaju cilj da prikriju činjenice konkretne stvarnosti; one su samo posljedica iskustva da konkretna stvarnost nerijetko izmiče poimanju i adekvatnom jezičkom uobličavanju. Svijet **Celanove** poezije pokazuje otuđeno, zastrašujuće ambivalentno lice šutnje i nesporazuma. **Celanovo** “tamno pjevanje” valja shvatiti kao nasilno prekinuti proces traganja za nesagledivom i duboko prikrivenom suštinom životne istine.

Poezija **Paula Celana** jeste i ostaje nezavršena potraga za istinom pa je zato i njen konačni smisao ostao neiskazan. Poslije smrti samoubice ljudi se obično raspituju za motive; ako je riječ o pjesniku, motivi se traže u njegovoj poeziji. U **Celanovom** slučaju smrt nije trebalo da bude iznenađenje.

Paul Celan – “pjesnik tmine”, ali istovremeno i “pjesnik nagovještaja”, pjesnik čija je poezija “oteta šutnji”, otišao je upravo onako kako smo to mogli naslutiti u njegovom djelu, izraženom u čistoj riječi, posljednjoj na granici šutnje.

Sarajevo, ljeto 1970.

NELLY SACHS – LIRIKA KAO “UMJETNOST NEMOGUĆEG”

1.

Nelly Sachs (1891–1970), njemačka pjesnikinja jevrejskog porijekla, bila je jedna od rijetkih dobitnica Nobelove nagrade koja je ovu čast morala istovremeno podijeliti s još jednim drugim pjesnikom.¹⁹⁵ Drugi dobitnik ove prestižne nagrade za 1966. godinu bio je **Samuel Josef Agmon** (1888–1970), također Jevrej, porijeklom iz Galicije. I **Agmon** i **Nelly Sachs** živjeli su godinama u Berlinu, pisali na njemačkom jeziku i oboje umrli iste godine daleko od Njemačke, pri čemu je **Sachs** svoju novu domovinu našla u Švedskoj, dok je **Agmon** stigao do Izraela. Tek zahvaljujući “Nobelu” oboje umjetnika steklo je svjetsku slavu.

Zato ni danas nije naodmet postaviti pitanje ko je zapravo bila ova još uvijek samo malom broju čitalaca poznata pjesnikinja, koja je početkom 20. vijeka odrastala daleko od očiju javnosti u jednoj kultiviranoj i potpuno asimiliranoj njemačko-jevrejskoj obitelji, negdje na periferiji burnog književnog života Berlina “zlatnih dvadesetih godina”.¹⁹⁶

Bilo bi nepravедno svrstati je među ekspresioniste, neoekspresioniste ili, pak, simboliste, pošto se njena poezija ni po čemu ne oslanja na poetološke teorije svoga vremena. Ona ne pripada niti jednom pjesničkom krugu berlinske književne estrade s početka 20. vijeka, a kamoli nekoj određenoj književnoj školi. Živjela je daleko od svake mogućnosti polemiziranja o formalnim

¹⁹⁵ Prvi put se to dogodilo 1904. godine, kada su ovu prestižnu nagradu dijelili francuski pisac **Frédéric Mistral** i španski pjesnik **José Echegaray y Eizaguirre**, a drugi put 1917, kada je nagrada dodijeljena Dancima **Karlu Gjellerupu** i **Henriku Pontoppidanu**.

¹⁹⁶ Usp. izbor prev. poezije Nelly Sachs, *Put u nepravu* (izbor i prijevod s njemačkog Truda Stamać), Edicija “Nobelovci”, Školska knjiga, Zagreb, 1995.

pitanjima novih strujanja unutar njemačke književnosti prve polovine 20. vijeka, već i zato što je, sticajem okolnosti, najveći dio svog života zapravo provela u tuđem jezičkom okruženju. Tako je sopstvene dileme, kako u domenu teorije, tako i u domenu prakse književnog stvaranja, morala rješavati sama sa sobom.

Kao kćerka bogatog i tehnički verziranog fabrikanta **Williama Sachsa** provodila je nježna i oduvijek poeziji sklona **Nelly Sachs** svoje, na prvi pogled bi se reklo, bezbrižno i sretno djetinjstvo u jednoj od naljepših berlinskih četvrti (Tiergarten), stekavši zavidan stepen obrazovanja u znaku renesansnog univerzalizma i kosmopolitskog pogleda na svijet. Pritom ova mlada pjesnikinja nije bila ni sretna ni zadovoljna, pošto se oduvijek osjećala silno osamljenom i potpuno izoliranom od društvenih i duhovnih tokova svog vremena. U poznatoj pjesmi *Eremit u pustinji* ona će svoje djetinjstvo označiti kao “pakao osamljenosti”, iz kojeg se nikada nije uspjela osloboditi.

Za svoj petnaesti rođendan ova skromna i stidljiva djevojčica dobila je roman **Selme Lagerlöf** *Gösta Berling*. Pročitavši ovu čuvenu knjigu, napisala je autorici poneseno pismo prepuno oduševljenja, dobila odgovor i nakon toga i sama počela da piše. Pisala je liriku, prozu, kazališne komade¹⁹⁷ i na taj se način uključila u književni život Njemačke. Sve je to išlo polako i u skromnim razmjerima, pa će je njen savremenik švedski liričar **Ragnar Thoursie** nazvati “sestrom Kafke”, dok će je poznati njemački književni kritičar prof. **Hans Mayer** uzdići na pijedestal “najznačajnije njemačke liričarke poslije **Annette Droste von Hülshoff**”¹⁹⁸. U svojoj osamljenosti, koju je sama izabrala, **Nelly Sachs** je shvaćala i njegovala poeziju kao “formu molitve”, kao bijeg od stvarnosti i kao iskupljenje. “Opredjeljujem se za umjetnost nemogućeg”, napisat će ova pjesnikinja četrdesetih godina jednoj prijateljici i ove bismo riječi mogli staviti kao *motto* njenog cjelokupnog stvaralaštva. Tokom vremena smrt će postati njen mentor, ali ona je uporno nastavljala da piše i tako, pišući uglavnom liriku, preživjela.

Odakle potiče njen stil i jezik – upitat ćemo se – ako pođemo od činjenice da **Nelly Sachs** nikada nije nastojala da slijedi aktuelne tokove vremena? Vrijeme je, međutim, ipak nije pošteditelo i ona je, ne svojom voljom, bila ponesena njegovim uticajem. S jezičkim dometima ekspresionizma, koji ponegdje

¹⁹⁷ *Zeichen im Sand: Szenische Dichtungen*, Frankfurt a. M., 1962.

¹⁹⁸ **A. Droste von Hülshoff** (1797–1848), njemačka pjesnikinja i autorica novela (*Die Judenbuche*), jedna od najznačajnijih predstavnica “poetskog realizma”.

izbijaju iz njene poezije, povezivala ju je, prije bi se reklo, slutnja negoli svjesno poznavanje književnih tendencija vremena. Iskustvo je sticala čitajući knjige različitih sadržaja, studirajući *Bibliju*, kao i tekstove hebrejske mistike. Tu je nalazila svoje motive, tu je učila sintaksu pjesništva i imenovanja stvari, onako kako je to odgovaralo njenom sopstvenom stilu i načinu doživljavanja svijeta. Stvarne događaje ona je preuzimala i preobražavala u tišini svojih strahova i svojih nadanja i na taj je način u izvjesnom smislu i sama postala “mističarka”.

S književnom modernom upoznala se prije svega zahvaljujući skandinavskoj savremenoj lirici. Iz puke zahvalnosti prema zemlji koja joj je za vrijeme vladavine nacizma pružila utočište, ona je u švedskom egzilu prevodila pjesme **Johannesa Edfelta, Gunnara Ekelöfa, Erika Lindegrena i Karla Vennberga**. Nakon Drugog svjetskog rata objavljena je zbirka švedske lirike na njemačkom jeziku pod naslovom *Od talasa i granita* (1947)¹⁹⁹, koja je još i danas relevantna kao najznačajniji most povezivanja njemačke i skandinavske književnosti. Paralelno s prevodilačkim radom **Nelly Sachs** konstantno piše poeziju, služeći se neobičnim, neponovljivim metaforama, koje će u pismu **Olofu Lagercrantz**u od 3. marta 1966. godine označiti kao svoje “otvorene rane”²⁰⁰. Mnogi njeni savremenici nisu bili u stanju da razumiju njene hermetičke pjesme. Neki su, međutim, bili oduševljeni jedinstvenom snagom samo njoj svojstvenog načina izražavanja. Njen švedski kolega pjesnik **Gunnar Ekelöf** divio se njemačkoj liričarki, a njeno je pjesničko djelo označio kao “permanentno nastojanje da se uslovno preobrazi u bezuslovno”, a takav je preobražaj upravo i bio njen cilj.

2.

S majkom **Margaretom Sachs** pjesnikinja je bila u dubokoj i prisnoj vezi, koja je, međutim, već vrlo rano bila u znaku bolesti i smrti, a kasnije i u znaku neprestanog osjećaja progonjenosti. Prvi književni pokušaji pjesnikinje **Nelly Sachs** padaju u godine prije Prvog svjetskog rata i nastaju pod uticajem davno prohujalog njemačkog romantizma, ali njena prva knjiga proze pod naslovom *Legende i priče*²⁰¹ objavljena je tek 1921. godine. Nakon očeve smrti (1930) **Nelly Sachs** gotovo redovno objavljuje pjesme u berlinskim književnim novinama

¹⁹⁹ *Von Welle und Granit*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1947.

²⁰⁰ Usp. Paul Kersten, *Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs*, Lüdke-Vlg., Hamburg, 1970, str. 379.

²⁰¹ Nelly Sachs, *Legenden und Erzählungen*, Verlag W. Meyer, Berlin, 1921.

i časopisima. **Hitlerovim** dolaskom na vlast mijenja se život mlade poetese, iako prije toga gotovo da nije bila ni na koji način povezana sa životom u zajednici berlinskih Jevreja. Njene se pjesme od tog vremena smiju pojavljivati samo u krugu Jevrejske kulturne zajednice, a svakodnevni život postaje za nju i njenu majku sve teži. Zahvaljujući angažmanu švedske spisateljice **Selme Lagerlöf**, **Nelly Sachs** uspijeva da u maju 1940. godine s majkom otputuje u Stockholm. Tu su ove dvije prestrašene žene našle utočište, dobile minijaturni stan, u kojem će pjesnikinja ostati do smrti. Iako okružena književnom elitom ove zemlje i pravno zaštićena novim identitetom švedske državljanke, ona je u svojoj duši bila i zauvijek ostala usamljeni stranac.

*“Stranac uvijek sa sobom nosi
svoju domovinu
kao siročče,
za koje možda
ne traži ništa osim groba.”*

Osjećaj otuđenosti, preobražaj i bijeg iz razumljivih su razloga osnovne teme najpoznatije zbirke pjesama **Nelly Sachs**, poznate pod naslovom *Putovanje u prostor bez praha* (1961)²⁰², teme koje dolaze do izražaja u brojnim pjesmama pomenutog izbora. Misao da

*“kad bi se naše u prah zakopane zvijezde
oslobodile zemaljskog praha,
one bi ponovo morale dobiti snagu svog sjaja...”*

čitavog je života bila *credo* i zvijezda vodilja lirskog opusa ove pjesnikinje. Profinjen i često patetičan ton njenih pjesama potiče iz duhovnih tekstova i jezika psalmista, koji su pisali u duhu kasidske mistike²⁰³, a ona kao da je u poeziji **Nelly Sachs** ponovo oživjela i dobila novi smisao. Rijetki poštovaoci

²⁰² Nelly Sachs, *Fahrt ins Staublose*, Suhrkamp Tb., Frankfurt a. M., 1988. Svi citati pjesama u ovom prilogu preuzeti su iz ovog izdanja u prevodu Mire Đorđević.

²⁰³ *Hasidizam* se u 18. vijeku razvio kao religiozni i društveni pokret istočnih Jevreja samo prividno suprotan učenom *talmudizmu*. I hasidi su, naime, kao svi ostali Jevreji, poštovali pravila Talmuda, ali su u prvi plan stavljali životne elemente religije: pobožnost, poštenje i afirmativni odnos prema životu. Njihova duhovnost obojena mistikom te njihova radovanja što zrače emocionalnošću i vedrinom razdvajaju ih od strogog elitizma učenih rabina.

njenog djela znaju da je njen rani književni uzor bio predstavnik austrijskog *biedermeiera* **Adalbert Stifter**. Najveći dio njenog opusa nastaje, međutim, tek poslije gubitka domovine i taj je sav u znaku Holokausta.

Iako je njemački filozof **Theodor Adorno** smatrao da je u vremenu poslije Auschwitzta nemoguće, čak barbarski, pisati pjesme²⁰⁴, **Sachsova** je svoje najbolje tekstove napisala upravo poslije Drugog svjetskog rata, i to baš u domenu lirike. Ali i u to vrijeme je njena poezija bila poznata samo odabranom krugu čitalaca.²⁰⁵ Kada bi **Adornova** teza bila tačna, onda bismo ovu krhku i senzibilnu pjesnikinju morali smatrati barbarkom. **Adornovu** je lozinku, međutim, moguće preobraziti u njenu suprotnost i reći da bi nakon Aschwitzta barbarski bio jedino nastavak vršenja nasilja, a to nikako ne može biti pisanje pjesama. Pošto je pjesništvo zapravo identično s preobražajem i iskupljenjem barbarske stvarnosti, onda je **Nelly Sachs** pjesnikinja, a nikako barbarka. U tom smislu valja napomenuti da **Adornova** potonja relativizacija svog, možda i prečesto citiranog, stava ide u prilog upornosti kojom je **Nelly Sachs** nakon svih užasa neposredno proživljenog vremena – uprkos svemu – njegovala upravo liriku. Njoj je kao malo kome, osim njenog savremenika i srodnika **Paula Celana**²⁰⁶, bilo suđeno da se suprotstavi velikoj šutnji svog naroda, progovorivši njegovim jezikom upravo u poeziji. U svojoj skromnosti i sopstvenoj patnji ona se osjećala kao izabranica, iako je upravo zbog toga neizmjereno patila, i tek će jednog dana, otkrivši **Celanovu** poeziju, u njoj naći “zavičaj”, koji će joj “samo smrt moći oteti”.²⁰⁷ Ona se divi **Celanu** na jedan gotovo mističan način, ne samo kao pjesniku nego kao sapatniku, dok će njegovu zbirku poezije *Rešetka jezika* (1959) uporediti s jevrejskim *Soharom*²⁰⁸. Oboje pjesnika – **Nelly Sachs** i **Paul Celan** dijelili su isti očaj i isti duboko ukorijenjeni strah

²⁰⁴ Usp. Theodor Adorno, *Negative Dialektik: Jargon der Eigentlichkeit*, Frankfurt a. M., 1973, str. 355.

²⁰⁵ Razlog ovome treba tražiti u činjenici da je njena prva zbirka pod naslovom *Dein Leib im Rauch durch die Luft* objavljena tek 1947. godine u Istočnom Berlinu, dok će je čitaoci u Saveznoj Republici Njemačkoj upoznati tek deset godina kasnije, putem zbirke *Und niemand weiss weiter* (Hamburg, 1957).

²⁰⁶ Prijateljstvo između **Nelly Sachs** i **Paula Celana** počelo je prepiskom koju je započela **Sachsova** 10. maja 1954. godine i trajalo je skoro 16 godina (do kraja 1969), a krunisano je susretima u Zürichu (krajem maja 1960), Parizu (13. do 17. juna 1960) kao i prilikom **Celanove** posjete **Nelly Sachs** u Stockholmu (1. do 7. septembra 1960).

²⁰⁷ **Nelly Sachs** **Paulu Celanu** u pismu od 19. decembra 1959. god. Usp. *Paul Celan–Nelly Sachs: Briefwechsel*, Barbara Wiedemann (ed.), Frankfurt a. M., 1993.

²⁰⁸ *Sohar* (hebr. *Sfaj*) najznačajnije je djelo jevrejskog tajnog učenja *kabale* (13. vijek) i smatra se jednim od najznačajnijih tekstova jevrejske mistike od njenih početaka u 1. vijeku n. e. do kasidizma 18. i 19. vijeka.

od smrti. Njihovo prijateljstvo crpilo je nadu i našlo uporište upravo u lirici, kojom su oboje pokušavali sačuvati, ali i prevazići najgora sjećanja.

U pismu **Walteru A. Berendsohnu**²⁰⁹, poznatom biografu skandinavskog dramatičara **Augusta Strindberga**, koji je želio da napiše i biografiju **Nelly Sachs**, ona će u novembru 1957. godine napisati sljedeće:

“Meni je suđeno da izrazim ono što vapi da izbije iz moje duše: da tragediji podarim riječi ukoliko je to uopće moguće. To je moja zadaća, koja zapravo zahtijeva sasvim drugačiju snagu i koncentraciju nego što je moja: zadaća za čije ostvarenje ne bi bio dovoljan ni čitav život jednog tragičara. – Ali zato se moram zadovoljiti da svojom poezijom barem nagovijestim ono što bi trebalo reći.”

Pod utiskom strašnih događaja, pjesnički jezik **Nelly Sachs** rađa se iz mûka, ona je svjesna nedostatnosti lirskog izraza i njegove teško pojmljive djelotvornosti i zato su njeni stihovi izlomljeni, stil redukcionistički, a poruke nedorečene, ali to je za nju ipak jedini mjerodavni izlaz iz šutnje i jedini način egzistencije.

3.

Već svojom prvom zbirkom pod naslovom *U staništima smrti*²¹⁰, koja je pod neposrednim utiskom tragičnih vijesti iz Njemačke nastala u švedskom egzilu, **Sachsova** razvija gorku tužbalicu zbog hiljade umirućih staraca kojima je nasilno prekinut dah. Zbirka počinje pjesmom *Dimnjaci smrti*, čiji posljednji stih sadrži frazu: “I tijelo Izraela kruži zrakom u obliku dima”, a završava pjesmom *Glas svete zemlje*, u kojoj se pjesnikinja obraća svojim sapatnicima, nastojeći da izrazi svoju duboku zabrinutost i neizmjerni strah progonjene:

*“O djeco moja,
smrt je prošla kroz vaša srca
kao kroz opustošeni vinograd – i
ucrerala ime Izraela crvenom bojom
u sve zidove ove planete.”*

²⁰⁹ W. A. Berendsohn, *Nelly Sachs: Einführung in das Werk der Dichterin jüdischen Schicksals*, Darmstadt, 1974.

²¹⁰ Zbirka je objavljena u Istočnom Berlinu tek 1947. pod drugim naslovom. Usp. bilj. 205.

Znakovita je i pjesma pod naslovom *Hor siročadi* iz istoimene zbirke, na koju će se u svom pismu od 7. maja 1960. pozvati i **Paul Celan** kao na sponu međusobnog prepoznavanja i srodnosti. Pjesma završava stihovima:

*“Mi siročad optužujemo svijet:
Zašto si nam, svijete, oduzeo nježne majke
i očeve, koji kažu: Dijete moje, meni si slično!
Mi siročad ne sličimo više nikom na svijetu!
O svijete,
Mi te optužujemo!”*

Očigledno je da se pjesnikinja tokom Drugog svjetskog rata jednoznačno solidarizirala s patnjom jevrejskog naroda i da je u svojoj poeziji ovu patnju podigla na nivo problema patnje i nepravde prema cjelokupnom čovječanstvu. O tome je riječ i u njenom pismu koje je uputila **Margit Abenius**, poznatoj švedskoj prevoditeljici spisa **Simone Weil**²¹¹:

*“Ja živim, ja dišem s trenutkom, koliko mi to dopušta moja snaga...
Vjerujem u jedan nevidljivi univerzum, u koji ucrtavamo ono tamno u nama. Osjećam energiju svjetlosti koja djeluje na kamen tako da se on topi u muzici, a pritom fizički patim, patim od strašnog uboda čežnje, koja nas smrtno pogađa od samog početka i koja nas gura da tragamo izvan naših granica, tamo gdje nas već sa svih strana zapljuskuje nesigurnost.”*²¹²

Obje citirane pjesme čine okvir za 48 ostalih iz pomenute zbirke, od kojih se u samo osam pjesama javljaju riječi *ja* i *moje*, i to samo u jednom, u velikoj mjeri autobiografski obilježenom, ciklusu pod naslovom *Molitve za mrtvog vjerenika* (1961). U njemu je mistično poimanje svijeta pjesnikinje prožeto erotskim tonovima, u čijoj je osnovi jedno sasvim lično bolno iskustvo, kroz koje je **Nelly Sachs** prošla u ranoj mladosti. Još 1908. godine doživjela je ona, kao sedamnaestogodišnja djevojka, nesretnu ljubav, koju nikada nije

²¹¹ **Simone Weil** (1909–1943), francuska filozofkinja, aktivistkinja i mističarka jevrejskog porijekla. Nakon okupacije Francuske (1942) prebacuje se u SAD, da bi konačno pribježište našla u Engleskoj i postala član **De Gaulleovog** Komiteta za oslobođenje Francuske. Sva njena djela su objavljena posthumno, uglavnom u ediciji *Espoir*, čiji je izdavač i urednik bio **Albert Camus**. Najznačajnija su joj djela *Gravitaciona snaga i milost* (1952) i *Ukorjenjivanje: Uvod u obaveze prema ljudskom biću* (1953).

²¹² Gotovo iste rečenice nalazimo u pismu koje je **N. Sachs** 9. januara 1958. godine uputila austrijskom pjesniku **Paulu Celanu**. Usp. *Paul Celan – Nelly Sachs: Briefwechsel*, op. cit.

zaboravila, ali o kojoj će ubuduće biti riječi samo u nagovještajima. Kada je mnogo godina kasnije saznala da je voljeni čovjek ubijen, ona je tokom četrdesetih godina napisala svoje poetske *Molitve*. Ovaj ciklus, međutim, ipak nije samo lična ispovijest već poetska projekcija čežnje u domene kosmičkog, čežnje koja od samog početka spada među ključne pojmove cjelokupnog književnog opusa **Nelly Sachs**. U čežnji za nekim sasvim drugim životom, u čežnji za apsolutnim, u čežnji koja ju je mučila, ali istovremeno i inspirirala, objedinjene su žudnja za ljubavnikom i žudnja za Bogom, objedinjene u ono mistično jedinstvo koje je nekada davno prizivao njemački mističar i pjesnik **Angelus Silesius**²¹³.

*“Ništa nije kao ja i Ti.
I ako nas više ne bude,
onda ni Bog više nije Bog
i srušit će se nebo.”*

Staništima smrti slijedile su pjesničke zbirke *Pomračenje zvijezda*²¹⁴, *I niko ne zna dalje*²¹⁵, *Bijeg i preobražaj*²¹⁶, *Putovanje u prostor bez praha* (1961)²¹⁷, kao i manji pjesnički ciklusi kao što su, npr., *I smrt još slavi život*, *Uzalud na lomači*, *Beryll vidi noću* i drugi – a sve to u samosvojnom tonu i lako prepoznatljivom stilu pjesnikinje.

4.

Motivi u poeziji **Nelly Sachs** ne potiču isključivo iz kasidizma, već ih ona nerijetko preuzima i iz hrišćanske mistike baroka. Poznato je da se religije međusobno dodiruju upravo u domenu mističnog; tu religija prelazi u religioznost, a pod ovom se ne podrazumijeva – kao u slučaju religije – samo želja za opstankom već i težnja za neprestanim obnavljanjem, a u slučaju lirike **Nelly Sachs** i za preobražajem. Prema riječima najznačajnijeg filozofa jevrejskog religioznog učenja **Martina Bubera** (1878–1965), religioznost je ono na

²¹³ **Johannes Scheffler** (1624–1677), najznačajniji predstavnik baroknog duhovnog pjesništva (*Der Cherubinische Wandersmann*).

²¹⁴ Nelly Sachs, *Sternverdunkelungen*, Behrmann Fischer Verlag, Amsterdam, 1947.

²¹⁵ Nelly Sachs, *Und niemand weiss weiter*, Verlag Heinrich Ellermann, Hamburg und München, 1957.

²¹⁶ Nelly Sachs, *Flucht und Verwandlung*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1959.

²¹⁷ Usp. bilješku 202.

osnovu čega upravo nastaje religija, njen organizacioni princip, a **Nelly Sachs** se veoma rano opredijelila za religioznost. Iako joj je u početku bio mnogo bliži duh hrišćanstva, ona je u domu svojih roditelja s istom strašću i interesom čitala *Tibetansku knjigu mrtvih* kao i bramanske *Upanischade*. Boga je, prema shvaćanju **Nelly Sachs**, bilo nemoguće poistovjetiti s nekim zakonom, On je, prema njenom osjećaju, bio mnogo više od toga, nešto što je snagom čežnje i svesrdne molitve tek trebalo stvoriti ni iz čega – da bi uskršlo iz mraka s one strane postojanja. Tako je ova pjesnikinja razmišljala i osjećala još mnogo prije nego što je u **Buberovom** spisu *Jevrej i njegovo jevrejstvo* naišla na njegovog Boga, stvorenog iz puke čežnje.

Prvi snažni čitalački doživljaj mlade pjesnikinje bio je – kao što je već pomenuto – roman Šveđanke **Selme Lagerlöf** *Gösta Berling*. Zbog toga je njena rana lirika prožeta slikama i simbolima neoromantizma, što se naročito odnosi na njen ciklus *Elegije o tragovima u pijesku*, u kojem će se pjesnikinja oglasiti govorom modernog Joba.

“Ni Ti nemoj više pjevati
kao što si pjevao nekoć –
gle kako plamti požar
prema muzici od jučer.”

Život i djelo **Nelly Sachs** bili su u znaku patnje i uništenja, bijega i preobražaja, u znaku nametnutog joj identiteta, koji ona dugo nije mogla da prihvati. U višim društvenim slojevima njemačkih Jevreja, kojima je pripadao njen otac, ljudi su se osjećali Nijemcima u većoj mjeri nego sami Nijemci, što je naročito došlo do izražaja u doba Prvog svjetskog rata. Posveta koju je **Nelly Sachs** 1921. godine upisala u svoju prvu objavljenu knjigu²¹⁸, upućenu na dar **Selmi Lagerlöf**, glasila je: “Pozdrav iz Njemačke od jedne mlade Njemice”.

Identitet Jevrejke ovoj je pjesnikinji nametnut tek zahvaljujući **Hitleru** i njegovoj politici progona pripadnika ovog naroda. Sve do 1933. godine mlada je pjesnikinja svoje tekstove objavljivala u renomiranim njemačkim književnim časopisima (*Vossische Zeitung* i *Berliner Tagblatt*), dok će joj od tada ova mogućnost biti dozvoljena samo u sveskama *Jüdischer Kulturbunda*, i to nakon 1939. godine isključivo pod imenom **Nelly Sara Sachs**. Oba roditelja

²¹⁸ *Legenden und Erzählungen*, F. W. Myer, Berlin, 1921.

pjesnikinje potiču, doduše, iz jevrejskih porodica, međutim, oboje su bili odgajani u duhu slobodoumnog građanstva, kojem je bio apsolutno stran religiozni fanatizam njihovih predaka. Ukratko, oboje su bili potpuno integrirani u građansko društvo svog njemačkog okruženja, što će se neminovno prenijeti i na njihovu kćer. Ideal oca pjesnikinje bio je univerzalni čovjek renesanse, a njegovi uzori **Leonardo da Vinci** i **Goethe**. Slobodno vrijeme provodio je u čitanju i muziciranju.

Jedna prekrasna pjesma iz prve poslijeratne zbirke ove pjesnikinje (*I niko ne zna dalje*) počinje pitanjem, koje će sticajem okolnosti, nažalost, ostati bez odgovora:

*“Ko zna gdje se nalaze zvijezde
u savršenom kosmosu Tvorca,
a gdje počinje mir
i da li je u tragediji svijeta
nasilno istrgnuta krvava ikra ribe
predodređena
da sazviježđe torture
dopuni crvenom bojom rubina,
i da napiše prva slova
jezika bez riječi.*

*Mora da ljubav ima pogled,
što poput munje prodire do srži
i prati mrtve
do posljednjeg daha i dalje –*

*ali gdje to otpisani
polažu svoje bogatstvo
ostaje tajna.”*

Svoju sopstvenu egzistenciju – a to se nije promijenilo ni nakon rata – pjesnikinja je osjećala isključivo kao formu egzila. To osjećanje, neprestano prisutno u njenoj poeziji, rezultiralo je nekom vrstom “zabrana” i u prostornom smislu pa se dobiva utisak kao da njene pjesme lebde negdje između neba i

Zemlje. Sve je u njima fluidno, neuhvatljivo i čini se kao da je u neprestanom pokretu. I u sklopu ovog utiska ona je srodna **Kafki**, koji je jednom zapisao: “Mi Jevreji nismo dobri slikari, pošto nismo u stanju da svari prikazemo statički, uvijek sve vidimo u protoku, u pokretu, kao preobražaj.” S ovim korespondiraju dva značajna stiha iz ciklusa **Nelly Sachs** *Bijeg i preobražaj* koji glase:

*“Domovinu zamijenih
preobražajem svijeta.”*

Iako sticajem okolnosti obilježena novim identitetom, **Nelly Sachs** se nikada nije dala nagovoriti na iseljenje u Izrael. Da se život rađa u smrti, staro je vjerovanje mističara. **Nelly Sachs** je, međutim, moderna pjesnikinja. Sve što obilježava modernu poeziju možemo naći i u njenim stihovima, ali ne i onu artistsku narcisoidnost **Petera Handkea** ili **Samuela Becketta**, iako se obojici divila i smatrala ih na neki način braćom.

Sarajevo, april 2007.

MELANHOLIČNI SVIJET ROBERTA WALSERA

Jakob von Gunten (1909)

kao primjer moguće veze između književnosti i melanholijske

1.

Može se reći da je švicarski pisac **Robert Walser** (1878–1956) do dana današnjeg nepravедно ostao nepoznat ne samo čitaocima u Bosni i Hercegovini već i u čitavoj regiji našeg nekada nam zajedničkog književnog jezika.²¹⁹ Kao pisac bio je jedinstvena i do kraja neshvaćena pojava. Njegova posebnost očitovala se, po riječima austrijskog nobelovca **Eliasa Canettija**, u neprestanom strahu da će, pišući svoja djela, otkriti i razgoliti dio sopstvene ličnosti. Ipak se o **Walserovom** životu i danas zna tako malo da se gotovo i ne može govoriti o biografiji pisca, već – prije bi se reklo – o legendi o njemu. Bio je savremenik i – po riječima **Maxa Broda** – čak uzor **Franca Kafke**. Malobrojni čitaoci znaju da je ovaj autor već svojim prvim proznim djelima autobiografskog karaktera stajao rame uz rame sa svojim slavnim savremenikom.

Svoj roman *Jakob von Gunten* **Walser** je već podnaslovom označio kao “dnevnik”, iako on to u pravom smislu riječi nije. Riječ je o romanu koji nastaje na osnovu zapisa centralnog i naslovnog junaka Jakoba von Guntena, dječaka iz ugledne švicarske obitelji. Njegov otac bio je ni manje ni više već član kantonalnog parlamenta, što je u društvenom miljeu Švicarske 19. i prvih decenija 20. vijeka bio prestižan status. Međutim, u potpunom neskladu s njegovim porijeklom, čitaoci će ga upoznati kao štićenika misterioznog Instituta Benjamenta, ustanove za školovanje budućih slugu. U toj su ustanovi učenici “učili malo, ali temeljito”²²⁰, kako bi jednoga dana postali poslušni i nadasve disciplinirani članovi građanskog društva.

²¹⁹ Prvi i jedini prijevod nekog **Walserovog** romana (*Pomoćnik*) izašao je zahvaljujući germanisti **Branimiru Živojinoviću** u Beogradu (Clio, 1998).

²²⁰ Robert Walser, *Jakob von Gunten: Ein Tagebuch*, Zürich und Frankfurt a. M., 1985, str. 63.

Upravnik Instituta gospodin Benjamenta (drugi po značaju lik romana), autoritativan čovjek koji se rijetko mogao vidjeti u javnosti, i njegova sestra Lisa drže nastavu, koja se uglavnom sastoji iz usvajanja citata “pravila”, njihova učenja napamet te beskonačnog iščitavanja udžbenika pod naslovom *Šta je cilj Benjamentine škole za dječake?*²²¹. Ostali učitelji za to vrijeme bez ikakvog obrazloženja odsustvuju s nastave, leškare negdje u polusnu ili čak doslovno spavaju snom pravednika. Dok je jedan od učenika (Kraus) pravo otjelovljenje odgojnog cilja u službi poslušnosti, Jakob von Gunten, kao centralna ličnost romana, pokazuje sasvim drugačije tendencije razvoja i ponašanja. On sanja o luksuznom životu bogatog čovjeka ili čak pukovnika, potajno doživljava prva erotska iskustva, obilazi brata umjetnika, uglednog slikara u visokim društvenim krugovima Berlina, da bi konačno, sa sve snažnijom samouvjerenošću, za svog učitelja gospodina Benjamentu o svemu napisao korektan, ali istovremeno i ne do kraja ponizno sročeni životopis, koji će na tog strogog čovjeka ostaviti dobar utisak. Jakob vremenom stiče povjerenje i kod učiteljice Lise Benjamente, s kojom je tokom svog školovanja – o čemu izvještava s taktom i diskrecijom pravog džentlmena – tek nekoliko puta imao priliku opširnije razgovarati. Uskoro se čini da Institut gubi na ugledu; prijave novih učenika izostaju, disciplina popušta, umire gospodica Benjamenta i čitav sistem Instituta se polako, ali sigurno urušava do definitivnog raspada. Nakon raspuštanja škole, Jakob i njegov učitelj Benjamenta donose odluku da ostatak života provedu zajedno.

2.

Jakob von Gunten slovi kao najznačajnije djelo iz pripovjednog opusa **Roberta Walsera**. Nakon romana *Tannerovi* (1907)²²² i *Pomoćnik* (1908)²²³ autor je ovim svojim trećim proznim djelom dostigao vrhunac svog senzibilnog i *melanholičnog* pripovjedačkog postupka. Radnja romana je jednostavna i gotovo minimalistički svedena, ali prožeta jedinstvenom atmosferom *melanholije*, koja određuje kako sadržaj tako i svekoliki utisak ovog djela. Institut Benjamenta kao isključivo mjesto romanesknog zbivanja također je u znaku *melanholične* atmosfere, kao i sumornog raspoloženja njegovih učenika. Karakterizacija odgoja, koji oni ovdje stiču, sadržana je već u prvoj rečenici Jakobovih zapisa:

²²¹ Ibid., str. 8.

²²² Robert Walser, *Die Geschwister Tanner: Roman*, Jochen Greven (ed.), Zürich, 1985.

²²³ Robert Walser, *Der Gehülfe: Roman*, Jochen Greven (ed.), Zürich, 1985.

*“Ovdje se uči malo, nedostaju nastavnici, a mi dječaci iz Benjamente neće moći postići ništa u životu, znači, svi ćemo mi u našem budućem životu biti nešto sitno i podređeno.”*²²⁴

Odgajno-obrazovni program sprovodi se ovdje u ograničenom prostoru koji sav odiše neobičnom atmosferom sumornog raspoloženja pasivnih i totalno nezainteresiranih učenika, dok se i vrijeme u njemu mjeri parametrima *melanholije*. Od prve do posljednje rečenice Jakobovog izvještaja o svom školovanju čitalac ne dobiva gotovo nikakav uvid u vrijeme romanesknog zbivanja pa ostaje nejasno da li ono traje mjesecima ili godinama. Svaka je pretpostavka o tome čista spekulacija. Bedem, koji svijet Instituta odvaja od stvarnosti, prije svega je neko sasvim drugačije, reklo bi se, vanzemaljsko mjerenje vremena. Ono korespondira sa subjektivnim doživljavanjem vremenaskog trajanja, što je po pravilu karakteristika ljudi koji naginju *melanholiji*, pa bi se prema tome moglo ustvrditi da je priča o Institutu Benjamenta djelo izrazito *melanholičnog* sadržaja.

U fikcionalnom prostoru obrazovno-odgojne ustanove Benjamenta, koju **Walser** u svom romanu oblikuje postepeno, ali pomno, *melanholija* postaje više od atmosfere ili pukog raspoloženja romanesknih junaka. Ona postaje sredstvo odgoja i njihove svekolike egzistencije. Pravila života u Institutu kao da podržavaju konstantnost *melanholičnog* gubljenja vremena i utapaju se u poeziju njegova beskonačnog traćenja. Takvo stanje stvari određuje pogled kojim štićenik Jakob u jednoj epizodi romana posmatra svijet van Instituta, posebno svijet velegrada. “Ko ima vremena na bacanje, ne zna koliko ono vrijedi”,²²⁵ primjećuje Jakob, kako bi ukazao na razliku između sopstvenog ophođenja s vremenom i načinom na koji to čini poslovan čovjek, stanovnik velegrada.

*“U velegradu zna svaki potrkao da vrijeme ima određenu cijenu, pa tako čak ni prodavac novina ne traći vrijeme uzalud. A da i ne spominjem ono što je u tome divno, krasno, pjesničko! Ljudi prolaze jedni pored drugih u trci i jurnjavi. Ali to nešto kazuje, to podstiče, motivira duh i daje mu elan. Dok čovjek stoji i oklijeva, pored njega prolete stotine ljudi, projure pred njegovim očima, tako da mu postaje sasvim jasno koji je on gubitnik i pospanko.”*²²⁶

²²⁴ Jakob von Gunten, op. cit., str. 7.

²²⁵ Ibid., str. 46.

²²⁶ Ibid., str. 46–47.

Propuštanje termina i odgađanje svake aktivnosti u nedogled su uobičajena obilježja *melanholičnog* ponašanja, dok su tromost i odsutnost svake inicijative karakteristike *melanholičnog* raspoloženja. Lozinka “vrijeme je novac”, koja dominira životom u velegradu, prava je suprotnost onome što prikazuje mjesto zbivanja i svakodnevno ponašanje aktera **Walserovog** romana. Njihove karakterne crte, kao i njihovo ponašanje, upravo proizlaze iz najdublje *melanholijske*, što ima za posljedicu da štićenik Jakob uopće ne napreduje, već kao da stoji u mjestu. I sam je svjestan te činjenice i zato nerijetko sam sebi postavlja pitanje da li je možda još dijete, kako bi onda u sopstvenom odgovoru na isto pitanje došao do krajnje *melanholičnih* zapazanja:

*“Ja zapravo nikada nisam ni bio dijete i zato sam sasvim uvjeren, na meni će zauvijek biti nečeg djetinjeg. Samo sam rastao, postajao starijim, ali moje biće je zaostajalo. Ne uživam u nestašlucima, kao što u njima nisam uživao ni prije mnogo godina, ali u tome i jeste stvar, ja nikada nisam ni činio nestašluke. Mom bratu sam jednom jako davno razbio glavu. To se nije dogodilo iz pukog nestašluka. Zacijelo je bilo i ludosti i mladalačkih nesmotrenosti, ali mene je uvijek više zanimalo da razmišljam o nekom događaju negoli sam događaj. Vrlo sam rano počeo da i u nestašlucima tražim nešto dublje. I takav ostajem.”*²²⁷

3.

Jakobova ispovijest, kao isključivi sadržaj **Walserovog** romana, sadrži čitav niz *melanholičnih* motiva. Događaji, koji bi mjestimice mogli pokrenuti radnju romana, javljaju se samo sporadično, dok je zastoje radnje takoreći redovna pojava. U djetinjstvu je Jakob, prema sopstvenim riječima, ponekad i smišljao nestašluke, koje, međutim, nikada nije bio u stanju izvesti u praksi. Zato dječiji nestašluk u poodmakloj dobi postaje objekt njegovih *melanholičnih* razmišljanja. Jakob von Gunten, dijete koje prijevremeno stari i koje je sklono stanjima duboke zamišljenosti, otjelovljenje je specifičnog doživljavanja vremena, koje je poznati psiholog **V. E. von Gebsattel**²²⁸ opisao kao značajni vitalni premećaj, karakterističan za pacijente koji pate od bolesnog stanja *melanholijske*.

²²⁷ Ibid., str. 144.

²²⁸ **Viktor Emil Freiherr von Gebsattel** (1883–1976), filozof, psiholog, psihoterapeut i pisac, bio je utemeljitelj personalno orijentirane medicine.

Psihološkog objašnjenja za ovaj vitalni poremećaj – *endogenu sputanost* – zapravo nema. Bezrazložna sputanost mišljenja, volje i osjećaja samo su simptomi jednog sveobuhvatnijeg problema, naime, poremećaja u ličnom razvoju pojedinca, koji se ispoljava i kao svojevrsna sklonost ka samopotvrđivanju. Pod uticajem sveopće sputanosti, koja pogađa svekoliki život naslovne ličnosti **Walserovog** romana, zaustavljen je tok njenog razvoja. Usred sveopćih promjena u vremenu i prostoru bolesnik sebi stvara imaginarno “ostrvo nerazumijevanja”, kako drugih tako i samoga sebe.

Sve navedeno u potpunosti se poklapa s karakterom Jakoba von Guntena. Dok je **Walserov** roman, nastao 1909. godine, u neku ruku parodistički najavio **Gebsattelove** teze, formulirane tek dvadesetak godina kasnije, **Walser** na primjeru naslovnog junaka svog romana ističe simptome neobičnog, stranog, čudnovatog u Jakobovoj ličnosti. On u okviru svog literarnog uratka uvjerljivo dočarava lik *odraslog djeteta*, koji je jedan drugi njemački psihijatar **Hubertus Tellenbach**²²⁹ opisao na primjeru romaneskne figure kneza Miškina (**F. M. Dostojevski**, *Idiot*). Po mišljenju **Tellenbacha**, najizraženija karakterna crta ovog junaka ogledala se u Miškinovoj “djetinjoj” prirodi. On je – i kad odraste – još uvijek dijete; on je zapravo *odraslo dijete*. Ovakav status upravo daje pečat njegovom neobičnom ponašanju. Dok su kritičari kod **Dostojevskog** ovakvom oblikovanju literarnog junaka uglavnom pripisivali karakter manirišćkog postupka, kod **Walsera** se motiv *odraslog djeteta* javlja i u nekim drugim proznim djelima. Jednu vrlo često i rado citiranu rečenicu iz **Walserove** autobiografije: “Niko nema pravo da se prema meni odnosi kao da me poznaje”, izgovara *odraslo dijete*, koje će nedugo poslije toga priznati da je on i sam bio jedan od onih koji su pomno čitali **Dostojevskog**.

Stanje *odraslog djeteta*, u kojem egzistira i knez Miškin, posljedica je bolesti – epilepsije. Ova bolest se od najranijih vremena povezivala s genijalnošću velikih ljudi. Pseudoaristotelovski pojam *spornog pitanja* (*próblema*), koji obuhvata i fenomen *melanholije*, podrazumijeva simptome epilepsije i kod jednog od najpoznatijih junaka grčke mitologije – Herakla. Tu se sad nameće pitanje zašto su svi izuzetni ljudi – filozofi, muzičari, pjesnici – uglavnom *melanholici*, neki od njih čak pravi bolesnici, kao što je to prema legendi bio i Heraklo. Izgleda da je ovaj antički junak imao prirodnu sklonost ka epilepsiji,

²²⁹ **Hubertus Tellenbach** (1914–1994) u toku svojih istraživanja u oblasti *melanholije* utvrdio je pojmove *endogenost* i *typus melancholicus*.

koju su onda njegovi savremenici po njemu označili kao “svetu bolest”. Ona je naime važila kao znak izuzetnosti i nije imala negativnu konotaciju. U slučaju kneza Miškina izuzetnost se ispoljava u njegovoj pripadnosti plemstvu, ali i u njegovom neobičnom karakteru. Zahvaljujući **Dostojevskom**, i **Walserovi** likovi *odrasle djece* poprimaju nešto od pomenutog trenda ka višem staležu, što ih u velikoj mjeri suprotstavlja građanskoj sferi, koja je inače njihov prirodni milje. Upravo iz kontrasta između pojedinca i njegove okoline proizlazi pravo djeteta da u svijetu sveopćih promjena potraži zaštitu, tj. pribježište na svom zamišljenom “ostrvu nerazumijevanja”.

Nemogućnost **Walserovog** junaka Jakoba da napreduje, da se razvija kao ličnost, karakteristična je dakle za tip *odraslog djeteta*. Ona po pravilu završava u nekoj vrsti prividne smrti, koju će Jakob naslutiti već mnogo ranije.

*“Ruke i noge će mi vremenom omlitaviti, duh, ponos, karakter, sve, sve će pokleknuti i uvenuti, i ja ću biti mrtav, ne stvarno mrtav, već samo mrtav u izvjesnom smislu, i onda ću možda nekih šezdeset godina životariti, a onda – umrijeti. Ostarjet ću. Ali ja se ne bojim. Ne plašim samoga sebe. Uopće ne poštujem svoje JA, ja ga vidim i sasvim sam ravnodušan prema njemu.”*²³⁰

Neprestanim potcjenjivanjem sopstvene vrijednosti i težnjom da zauvijek ostane “malen” i nezapažen, Jakob jednoznačno ukazuje na *melanholične* crte svog karaktera. U poznatoj studiji *Tuga i melanholija* (1917) **Sigmund Freud** je iscrpno opisao ovu dimenziju fenomena *melanholije*, koja u biti ne samo da opterećuje i ponižava već, štaviše, ona osiromašuje ličnost *melanholika*. U stanju tuge i potištenosti, prema **Freudovom** mišljenju, svijet je osiromašen i isprazan, a u slučaju *melanholije* to se upravo događa sa svekolikom egzistencijom ličnosti.

*“Kako sam sretan što ni ne želim da vidim nešto što bi bilo vrijedno pažnje! Biti malen i takav ostati. Čak i ukoliko bi me neka ruka, okolnost ili bujica podigla i ponijela u visine, gdje caruju moć i uticaj, ja bih te šanse koje mi se ukazuju razbio, i sam bih sebe bacio u duboku, beznačajnu tamu. Ja mogu da dišem samo u nižim regijama.”*²³¹

Zahvaljujući ovakvom emfatičnom oduševljenju, kojim Jakob von Gunten, potcjenjujući vrijednost svoje ličnosti, srozava sopstveno samopouzdanje,

²³⁰ Jakob von Gunten, op. cit., str. 138.

²³¹ Ibid.

sfera **Walseorovog** romana definitivno se razlikuje od stvarnog svijeta. I **Freudovi** pacijenti opisuju svoje JA kao nedostojno, nesposobno i u moralnom smislu nepodobno. Neprestano imaju grižu savijesti, ruže sami sebe i očekuju izopćenje i kaznu. Ovakvo svjesno gušenje samopouzdanja postaje u Institutu Benjamenta pedagoški zadatak, a potreba za kaznom izaziva mazohistički osjećaj užitka. To naročito dolazi do izražaja u epizodi u kojoj Jakob sanja da ga kinji upravo njegov drug Kraus, koji se svojim ponašanjem maksimalno uklopio u sistem pravila odgojne ustanove.

“Samo da dođe Kraus. Nekako strepim. Kako bi bilo lijepo kada bi došao moj dragi Kraus i kada bi mi opet malo, kao što je to često činio, očitao bukvicu. Volio bih da me neko malo izgrdi, izmuštra, da me žestoko nagrdi i osudi, to bi mi nevjerovatno dobro činilo.”²³²

Škola za sluge gospodina Benjamente ima za cilj da *melanholične* devijacije svojih učenika tumači kao vrline te da ih u tom smislu odgaja. Perfektni sluga je upravo onaj koji je naučio da u domenu društvenog života bude apsolutna nula. On ne smije da poštuje svoje JA. Štićenik Jakob zaostaje u poštovanju pomenutog odgojnog programa i neprestano krši pravila, kojima se u potpunosti predao njegov drugar Kraus. Dok je ovaj doslovno otjelovljenje zakona, Jakob je primjer unutrašnjeg otpora prema zakonu.

“Gotovo svakog jutra se između mene i Krausa vodi tiha polemika. Kraus uvijek misli kako bi trebalo da me podstakne da radim. Možda se i ne vara, kad pretpostavlja da nerado ustajem rano. Ja doduše rado ustajem iz kreveta, ali ponekad mi se ipak čini lijepo da još malo ostanem ležati, nešto duže nego što bi trebalo. To je ponekad tako divno da čovjek ne može drugačije, već da to čini. Zato ja od sveg srca volim prisilu, jer nam samo ona dozvoljava da uživamo u neposlušnosti. Kad u svijetu ne bi bilo zapovijesti, prisile, ja bih umro, umro od gladi, dosada bi me osakatila. Mene se mora tjerati, nadzirati. To mi sasvim godi. A na kraju sam ipak ja taj koji donosi odluku, samo ja. (...) Kraus je u Institutu Benjamenta oličenje svih ovdje važećih propisa. Pa stoga ovog najboljeg učenika stalno pomalo izazivam na borbu.”²³³

Čak se ni u snovima štićenik Jakob von Gunten ne usuđuje da do kraja naruši ograničenja koja mu postavlja Institut, iako su njegovi snovi burni i

²³² Ibid., str. 137.

²³³ Ibid., str. 28.

pustolovni. Ukoliko su pravila ove ustanove smišljena da maksimalno slome individualnost dječaka, Jakob se samo ponekad (isključivo u snu) uzdiže na herojski pijedestal bilo ratnog veterana ili, pak, oficira koji će za izvjesno vrijeme postati junak dana. Snovi, ustvari, ne mogu promijeniti Jakobov život, ali se on aktivnošću u snu bori protiv dosade – opterećujućeg osjećaja kakav njegov drugar Kraus, dok ga podučava i savjetuje, gotovo ne poznaje.

*“Daj prestani s tom svojom dosadom. Dosadu osjećaju ljudi koji se uvijek nadaju da će izvana doći nešto što će ih probuditi iz drijemeža. Tamo gdje je loše raspoloženje, gdje je čežnja, tamo je dosada.”*²³⁴

U Jakobovom slučaju, i zbog toga ga Kraus i kinji, dosada proizlazi iz čežnje za pobunom i njegove sklonosti ka kršenju zakona školskog života. Ukoliko je svrha tih zakona da učenici prilagođavanje građanskoj egzistenciji savladaju u tolikoj mjeri, kako bi na kraju školovanja simptome bolesnog stanja *melanholije* shvatili kao profesionalne vrline, onda se u Jakobovim snovima otvara nešto kao “romantični prostor” romana. Poznati njemački pisac **Ernst Jünger** taj će prostor smjestiti u sjenu građanskog svijeta, čiji izvor svjetlosti ne samo da određuje njegovo prostranstvo već ga svagdje i u svakom trenutku može s lakoćom ukinuti. To u **Walserovom** romanu doživljavamo tako što taj “romantični prostor” nikada nije stvarno prisutan, već mu je njegova udaljenost i dijametralna različitost od stvarnosti zapravo osnovna karakteristika. Zato se ovaj fluidni prostor pojavljuje jedino u Jakobovim snovima, dok je njegova neuhvatljivost i udaljenost od stvarnosti sastavni dio romanesknog zbivanja. Građanski svijet koji dolazi do izražaja u obrazovnom programu Instituta Benjamenta ne ukida “romantični prostor” romana. Prije bi se reklo da se dešava suprotno, tj. da ovaj potire građanski svijet, i to tako što će se na kraju ugasiti i sam Institut. Njegov štićenik Jakob von Gunten kao da to od samog početka naslućuje.

Walserov nam roman, ukoliko se tu uopće može govoriti o konkretnom sadržaju, nudi fluidnu priču o propasti Instituta Benjamenta i turobnom odrastanju njegovih štićenika. Kasnije će se ispostaviti da je Jakob von Gunten bio posljednji učenik ove ustanove. Njegovi drugari, jedan za drugim, napuštaju Institut i nalaze zaposlenje. Upravnika Instituta i njegovog štićenika Jakoba zatičemo na kraju romana kako pakuju kofere. S Institutom je gotovo, vrijeme njegove slave je prošlo, a “romantični prostor” glavnog junaka postaje jedini cilj putovanja.

²³⁴ Ibid., str. 82.

*“Ja idem s gospodinom Benjamentom u pustinju. Da vidim ne bi li se i u divljini moglo živjeti, disati, bitisati, iskreno težiti za dobrim i noću spavati i sanjati. Ali čemu to? Trenutno neću ni o čemu da razmišljam. Ni o Bogu? Ne. Bog će biti sa mnom. Zašto bih sada o njemu razmišljao? Bog je s onima koji ne misle. Pa onda adio, Institute Benjamenta!”*²³⁵

4.

Iz posljednjih redova Jakobovih zapisa vidi se da njegov Bog ne pripada bogovima protestantske etike. Radikalno uspostavljanje “romantičnog prostora” u romanu zahtijeva *boga iz mašine* (*deus ex machina*) – neočekivanu intervenciju odozgo, igru slučaja, kojem se prepuštaju svi oni što ne razmišljaju. Sudar građanskog svijeta s romantičnim heroizmom obojice protagonista prestaje tek negdje nakon definitivnog završetka priče o Institutu Benjamenta. Ironija romana *Jakob von Gunten* konstituirana je od čitavog niza motiva, koji također spadaju u domen *melanholičnog*. Ako pravilnik škole za dječake ima ikakve veze sa simptomatologijom *melanholije*, onda se njegova subverzivnost oslanja upravo na tradiciju *melanholije*. Gospodin Benjamenta, koji i sam učestvuje u likvidaciji Instituta, najbolji je primjer za to. O njemu će Jakob na kraju zabilježiti sljedeće:

“Pišem u najvećoj žurbi. Drhtim čitavim tijelom. Pred očima mi povremeno trepere svici. Dogodilo se nešto strašno, ili mi se to čini, jedva da sam svjestan samoga sebe i onoga što se dogodilo. Gospodin Benjamenta je imao napad i htio je da me udavi. Da li je to istina? Teško meni, snaga mojih misli se gubi i ja više ne mogu reći da li je sve ono što mi se događa istina. Sudeći po poremećenosti, koja me sve snažnije pritišće, primjećujem da je to ipak istina. Upravitelja je spopala nevjerojatna srdžba. Ličio je na Samsona, onog junaka iz povijesti Palestine, koji je tresao stubove visoke zgrade prepune ljudi, sve dok se ta raskošna grešna palata, taj trijumf kamena i zloće, nije srušio. Ovdje doduše doskora, do prije sat vremena, nije bilo zloće niti, pak, podlosti koju bi trebalo srušiti, a, nije bilo ni potpornih stubova, ali to je izgledalo upravo tako, da je mene spopao do sada nepoznati, neopisiv strah. Bio sam uplašen poput zeca, a ustvari, imao sam i razloga da bježim, inače bih se gadno proveo. Izbjegao sam, ne bih to mogao nazvati

²³⁵ Ibid., str. 157–138.

*drugačije, upravo čudesnom okretnošću njegove stisnute šake i čini mi se da sam ga, tog velikog gospodina Benjamentu, diva Golijata, čak ugrizao za prst. Možda mi je taj brzi, energični ugriz čak spasio život.*²³⁶

Tako je *Jakob* jedva izbjegao tragične posljedice napada, kakav medicina poznaje pod nazivom *melancholia leonina*, nastup "životinjske agresije u stanju rastrojstva". Junaci *Starog zavjeta*, koje *Jakob* na ovom mjestu romana priziva u svrhu poređenja, potvrđuju da je i kod gospodina Benjamenta riječ o *melanholiji*. On je kao *melanholik* otjelovljenje onog najelementarnijeg u čovjeku, što može da probije bedem građanskog *racija*, kojim se građanin brani od ostalih, drugačijih, u neku ruku ekstremnih tipova i ponašanja ljudi, kao, naprimjer, zadržanih vjernika, hvalisavih ratnika, melanholičnih umjetnika, moreplovaca, avanturista, razbojnika. Benjamenta je, kao što ga opisuje *Jakob*, sazdan po uzoru na izuzetne likove, čije porijeklo treba tražiti u tradiciji *melanholije*. Iako učitelj, on pod uticajem određenih okolnosti postaje opasan za svog učenika. Njegovo raspoloženje podsjeća na sliku bolesti (*melancholia adusta*), koja je, kako on sam kaže, bila poznata odavno. Nju je prvi opisao **Hipokrat** (oko 400. g. st. e.), a zatim i kasinajski monah **Constantinus Africanus**²³⁷. Uprkos tome ili upravo baš zbog pritiska *melanholije*, koja u neku ruku određuje sveukupnu radnju romana, *Jakob* će na kraju u svom učitelju prepoznati srodnu dušu.

Lik Benjamenta u **Walserovom** romanu *Jakob von Gunten* oblikovan je po uzoru na lik čuvenog titana grčke mitologije Kronosa, koji je pojeo sopstvenu djecu. On stoji u znaku Saturna – planete zločinaca, ali istovremeno i planete genija, umjetnika i pjesnika. Upravo toj vrsti ljudi pripada i *Jakob*, ne samo u astrološkom već i u profesionalnom smislu. Kao što se njegova priroda "odraslog djeteta" može povezati s *melanholijom*, isto ga tako uloga pisca i filozofa, na kojoj se temelje njegovi iskoraci iz svakodnevlja Instituta Benjamenta,

²³⁶ Ibid., str.135–136.

²³⁷ **Constantinus Africanus** (C. Asyncitus, C. Carthaginensis, C. Cassianensis; 1010–1087) pokršteni Arap iz Kartage, prevodilac medicinske literature s arapskog na latinski. Na osnovu njegovih prijevoda **Hipokrata** i **Galenusa**, kao i brojnih kompilacija iz islamskih i jevrejskih medicinskih spisa, u Zapadnu Evropu stizala su istočnjačka saznanja iz oblasti medicine. U jednoj srednjovjekovnoj hronici **Petrusa Diakonusa** iz Montecassina **C. Africanus** pominje se kao "*orientis et occidentis magister*". Njegov originalni medicinski traktat *De coitu* važan je izvor srednjovjekovnog razumijevanja seksualnosti.

dovodi u vezu s planetom Saturnom, poznatom kao zaštitnik *melanholika*²³⁸. Kao ostali učenici, tako i Jakob mora naučiti da potcjenjuje sopstveno JA, on mora da se odrekne individualne časti i da prezre sposobnost mišljenja, no ipak se i dalje prepušta refleksiji i samorefleksiji i po tome se znatno razlikuje od svih ostalih. Kao prikriveni filozof ili kao ratni junak i razbojnik u svojim snovima, Jakob do samog kraja romana ostaje vjeran paradoksima svog *melanholičnog* određenja.

Saturn kao da je simbol srodstva između Jakoba i njegovog učitelja Benjamente, a iz pomenutog srodstva proizlazi i “romantični prostor”, koji u romanu stoji nasuprot građanskom svijetu stvarnosti. Njemu se ne mogu nametnuti ograničenja građanske sfere, već on upravo ovom dominira. U tom smislu, kao da postoji neka tajna veza između **Walserovog** romana *Jakob von Gunten* i **Cervantesovog** *Don Kihota*, čija genijalnost također proizlazi iz tradicije *melanholičnog*. Zato nije slučajno što se u Jakobovom snu pojavljuju Don Kihot i Sancho Pansa. Struktura avanturističkog romana kakav je *Don Kihot* premještena je u **Walserovom** romanu u duhovnu sferu, tj. u fluidni prostor sna. Tradicionalni postupak redanja epizoda ovdje je sveden na nizanje refleksija i maštarija glavnog junaka.

Uspostavljanje veze između **Walserovog** Jakoba i čuvenih junaka **Miguela Cervantesa** nije slučajna. Njegova *melanholija* izvire iz tradicije koja je obuhvaćena kolektivnim pamćenjem evropske civilizacije²³⁹. **Cervantesov** “vitez tužnog lika” važi kao prvi junak evropske književnosti koji na razaranje čarolije svijeta reagira njenim snažnim romantiziranjem. Slično romantiziranje građanske stvarnosti u **Walserovom** romanu, koji je, kao što se pokazalo, oblikovan na osnovu motiva preuzetih iz tradicije *melanholije*, može još jedino doći do izražaja u zatvorenom, ograničenom prostoru Instituta Benjamenta. Ono se, međutim, definitivno ukida u momentu kada oba junaka pakuju kofere i odlaze u nepovrat.

²³⁸ Ovu tezu su u doba renesanse u svojim spisima lansirali italijanski filozof **Marsilio Ficino** (1433–1499) i njemački neoplatonist **Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim** (1486–1535).

²³⁹ *Melanholija* je velika tema evropske književnosti, čiji su predstavnici poznati pisci, počev od srednjovjekovnog liričara **Walthera von der Vogelweidea**, preko **Friedricha Nietzschea** te **Christiana Morgensterna** pa do, možda u najizrazitijoj formi, njemačkog pjesnika prirode **Nikolasa Lenaua**.

5.

Iako je **Walser** o romanu *Jakob von Gunten* u više navrata govorio kao o “pjesničkoj fantaziji”, ovo djelo ima izrazito autobiografsku podlogu. U pozadini provincijalnog miljea švicarskog internata, u kojem je autor nekada i sam boravio, pulsira život njemačke prijestolnice Berlina, a u njemu društveni život umjetnika boema, kojem se **Walser**, doduše iz prikrajka, divio, ali u njemu nikada nije direktno učestvovao. Iako se u okviru miljea zavorene ustanove duboko razlikuje od svojih drugara, njegov junak – po karakteru srodan sa svojim autorom – nije nikakav revolucionar, a pogotovo mu nije na srcu promjena društvenih odnosa. Njega na “karijeru nizbrdo” ne tjera nečista savjest zbog svog rođenjem stečenog pripadništva povlaštenoj društvenoj eliti, već on svoju želju za promjenom statusa objašnjava težnjom da nekome postane koristan. Riječ, dakle, ovdje nije o klasnom konfliktu, već, s jedne strane, o prisjećanju na tradiciju njemačkog romantizma, s druge, pak, o mogućoj anticipaciji književne tematike evropskog ekspresionizma, u čijem će centru biti težnja za rođenjem “novog čovjeka”. Jakob von Gunten je preteča tog “novog čovjeka”, koji ne čini ništa jer mora, već zato što hoće. On nije poslušnik nužde, već se svjesno trudi da postane ponizan i koristan član ljudske zajednice.

U tom je smislu *Jakob von Gunten* na izvjestan način i dobar primjer odgojno-obrazovnog romana (*Bildungsroman*), literarnog žanra koji je u književnosti njemačkog jezičkog područja od vremena klasike naovamo imao izuzetan značaj. Ni to nije bilo slučajno. Ova vrsta romana najbliža je idealnoj formi za ostvarenje njemačkog sna o integraciji pojedinca u građansko društvo, ali je **Walserov** roman očigledno jedna njegova posebna varijanta. Mogli bismo ga označiti kao njegovu svojevrstu parodiju, koja će se na kraju u Jakobovom posljednjem snu pretvoriti u čistu avanturu, u okviru koje će on sa svojim učiteljem napustiti ne samo prostor svoje dosadašnje egzistencije već i kulture. “Osloboditi se kulture, Jakobe. Znaš li ti da je to famozno!”²⁴⁰, izgovorit će Benjamenta dok prurušen u Arapa jaše kroz pustinju. Ova rečenica ukazuje na to da **Walserov** roman ne sadrži samo socijalnokritičke već i kulturnokritičke aspekte, koji se jednoznačno odnose na epohu evropske moderne. “Walserov ambivalentni svijet osjećajnosti povezuje međusobno takoreći tri prijelomne epohe: impresionizam iz 1900. prisjeća se romantizma iz 1800.

²⁴⁰ *Jakob von Gunten*, op. cit., str. 163.

da bi istovremeno anticipirao tendencije naših dana.”²⁴¹ Na kraju možemo reći da *Jakob von Gunten* – uprkos vremenskoj distanci koja nas dijeli od njegovog nastanka – maštovito upotrijebljenim nizom alegoričnih motiva, diskretnom ironijom koja funkcionira kao kontrapunkt izvanrednoj melodici **Walserovog melanholičnog** pripovijedanja, još uvijek može da privuče pažnju savremenog čitaoca.

Sarajevo, ljeto 2008.

²⁴¹ Viktor Žmegač, “Robert Walsers Poetik in der literarischen Konstellation der Jahrhundertwende”, u: Dieter Borchmeyer (ed.), *Robert Walser und die moderne Poetik*, Frankfurt a. M., 1999, str. 36.

MODELI RECEPCIJE KNJIŽEVNOG DJELA FRANZA KAFKE

“Knjige čuvenog pisca **Franza Kafke** bile su, uprkos sjajnim recenzijama vodećih njemačkih pisaca i kritičara, u komercijalnom pogledu pravi debakl.” Čovjek koji je ovo izjavio bez sumnje je najupućeniji svjedok početnih teškoća u plasiranju **Kafkinih** djela, **Kurt Wolff** (1887–1963), poznati izdavač njemačke ekspresionističke književnosti. Početkom 20. stoljeća on je bio jedan od rijetkih pobornika tada još mladog i nepoznatog pisca Praškog književnog kruga, čija će djela u periodu između dva svjetska rata postati nezaobilazni prilog književnosti njemačkog govornog područja.

S **Kafkinom** prozom **Wolff** se susreće već 1913. godine, kada objavljuje njegovu fragmentarnu pripovijest *Ložac*, a ubrzo zatim i zbirku kraće proze pod naslovom *Seoski liječnik* (1920). **Wolffova** izjava o nekomercijalnosti **Kafkinog** djela potiče iz 1928. god. – kao odgovor na jednu anketu o problemu plasmana i tada aktuelne recepcije savremene književnosti na njemačkom jeziku. U pismenom kontaktu s **Kafkom** on, međutim, razmišlja sasvim drugačije, o čemu svjedoči pismo iz 1921, kojim on već oboljelom autoru podiže moral, potičući ga na pisanje, bez obzira na očiglednu nezainteresovanost tadašnje čitalačke publike:

*“Vanjski uspjeh Vaših knjiga ne smijete smatrati mjerodavnim za dalje pisanje. Dobro znate, kao i mi, da obično ona najbolja i najdragocjenija djela na početku ne nailaze na odgovarajući odjek, nego tek naknadno, i zato se mi još uvijek uzdajemo da će njemački čitaoci jednog dana pokazati sposobnost čitanja, kakvo Vaše knjige zaslužuju.”*²⁴²

²⁴² Kurt Wolff, *Briefwechsel eines Verlegers 1911–1963*, B. Zeller i E. Otten (eds), Frankfurt a. M., 1966, str. 54.

Kasnije se zaista pokazalo da je **Wolff** bio u pravu, tim više što **Kafkina** djela prvobitno nisu objavljivana u obliku knjiga, već kao odlomci u manje poznatim književnim časopisima ili, pak, u nedjeljnom podlisku liberalne praške štampe na njemačkom jeziku. Za poznate njemačke izdavače **Samuela Fischera** (1859–1934) i **Ernsta Rowohlta** (1887–1960) **Kafka** je već od svoje prve značajnije publikacije – pomenute pripovijetke *Ložač* – slovio kao autor budućnosti za koga je vrijedilo ući u izdavački rizik. Nakon desetogodišnje **Kafkine**, doduše, još uvijek skromne književne djelatnosti ovom se mišljenju pridružuju i poznati pisci, kao što su **Rainer Maria Rilke**, **Hermann Hesse** i **Thomas Mann**. Možda je najpregnantnije formuliran sud **Hermann Hessea**, koji u **Kafki** vidi “tihog majstora književnog stvaralaštva, koga čitaoci još jednostavno nisu primijetili”.

Thomas Mann se s **Kafkinim** djelom upoznaje posredno, zahvaljujući njemačkom recitatoru **Ludwigu Hardtu**²⁴³, koji je svoje izuzetne čitalačke sposobnosti stavio u službu **Kafkinog** djela, čitajući njegove parabole i kratke priče diljem zemalja njemačkog govornog područja. Nakon što ga je čuo i veliki njemački pisac i kritičar **Kurt Tucholsky**, on će u književnom časopisu *Die Weltbühne* (1921) objaviti laskavu kritiku, u kojoj će **Kafku** nazvati “praukunom Heinricha Kleista”, autora koji piše “najjasniju i najljepšu njemačku prozu” svog vremena. “**Kafkina** literatura buja fantazijom i fantastičnim sadržajima – ali njegove su rečenice stamene i jasne, a ritam savršen. Ni traga od one čuvene praške sentimentalnosti niti pomodarstva. Kao da je stasao u nekom drugom svijetu”, zaključuje **Kurt Tucholsky**, pun divljenja prema ovom darovitom, iako neobičnom, piscu.

Začuđujuće povoljno zvuče pomenute izjave **Kafkinih** savremenika, s obzirom na činjenicu da su u to vrijeme bili dostupni samo kratki tekstovi ovog autora, dok o postojanju njegovih romana za vrijeme njegovog života gotovo niko ništa nije znao. O njima nije slutio čak ni praški pjesnik **Johannes Urzidil**, također ugledni autor Praškog književnog kruga²⁴⁴, koji je svom prijatelju održao nezaboravni posmrtni govor, pripisujući mu izuzetne zasluge za pisanje kratke proze. Čini se da je samo jedan čovjek u to vrijeme znao više: **Kafkin** najbolji prijatelj i književni mentor, tada već renomirani praški

²⁴³ **L. Hardt** (1886–1947), glumac a zatim najpoznatiji recitator njemačkog govornog područja. Umro je poslije Drugog svjetskog rata u američkom egzilu.

²⁴⁴ **J. Urzidil** (1896–1970), čuven po pjesničkoj zbirci *Pad prokletih*, koja je 1919. objavljena kao 65. sveska poznate ekspresionističke edicije *Sudnji dan*.

književnik **Max Brod**²⁴⁵. Iako se on već tada osjećao i deklarirao kao pravi jevrejski pisac, **Brodovo** je književno porijeklo u tolikoj mjeri srodno s **Kafkinim**, da ga je nemoguće zaobići kao prvog, iako ne i sasvim objektivnog interpretatora **Kafkinog** djela²⁴⁶. Kasnijim su istraživanjima romanesknog opusa ovog autora neki aspekti **Brodovih** tumačenja dovedena u pitanje pa se ponekad nametalo pitanje da li je životna veza između dvojice pisaca zaista bila toliko iskrena i čvrsta kao što je to tvrdio **Brod**. Da li je on zaista tako dobro poznao sve skrivene misli **Franza Kafke** da bi ih smio tumačiti u svjetlu svog cionističkog programa? I da li je **Kafka** zaista oporučno zahtijevao da se svi njegovi neobjavljeni rukopisi spale, a onda to **Brod** nije poštovao? Neka od ovih pitanja, na koja danas niko ne može dati pouzdani odgovor, prepustimo biografiji **Maxa Broda**, jer zaista nisu od neophodne važnosti za razumijevanje **Kafkinog** djela.

Jedino što stoji jeste činjenica da je upravo **Brod** bio taj koji je tri **Kafkina** romana, nazvavši ih “trilogijom osamljenosti”, u razdoblju između 1923. i 1927. priredio za štampu. Pritom je njegovo nastojanje da promovira nepoznatog pripovjedača bilo povezano s poteškoćama kakve danas, s obzirom na potonju slavu **Kafkinog** djela, možemo teško zamisliti. **Brod** se u decembru 1926. za pomoć obraća njemačkim izdavačima, spektakularno najavljujući **Kafkin Zamak** kao djelo koje je po nivou ravno **Goetheovom Faustu**. U tada najuglednijem njemačkom književnom časopisu *Neue Rundschau* **Brod** je još davne 1921. godine objavio esej o **Franzu Kafki**, u kojem on ovog pisca predstavlja kao najznačajnijeg autora svog vremena, a roman *Proces*, koji je do tada bio objavljen samo u pojedinim odlomcima, kao jedinstvenu knjigu, koju će čitaoci jednog dana iščitavati kao filozofsko djelo i kojoj će se uvijek morati ponovo vraćati.

“Uz sve očajanje koje sadrži ovaj roman, nad njim kao da lebdi i nevidljivi nebeski svod nade, onaj isti što lebdi nad cjelokupnim Kafkinim djelom. Negdje skriven naslućujemo izlaz, mogućnost pozitivnog životnog

²⁴⁵ **M. Brod** (1884–1968) jedna je od centralnih ličnosti *Praškog književnog kruga*, pjesnik i autor velikog broja proznih i dramskih djela. Proslavio se romanom *Tycho Braches Weg zu Gott* (1916) te promoviranjem i izdavanjem **Kafkinih** djela u cjelini. Godine 1939. godine **Brod** je emigrirao u Palestinu, gdje je nakon dugogodišnje dramaturške djelatnosti u hebrejskom kazalištu “Habimah” (Tel Aviv) i umro.

²⁴⁶ Max Brod, *Franz Kafka: Eine Biographie*, Frankfurt a. M., 1954; *Über Franz Kafka*, Frankfurt a. M., 1974; M. Brod i F. Kafka, *Reiseaufzeichnungen*, H. Rodlauer i M. Pasley (eds), Frankfurt a. M., 1987.

preokreta... Uprkos svemu, on postoji i čovjek se ne može oteti utisku da je tako. Takve su Kafkine knjige, ono najtajanstvenije što poznajem...”

Tako će o romanu *Proces* napisati **Max Brod**. “Tajanstveno” u **Kafkinom** djelu on tumači u svjetlu religiozne jevrejske tradicije, ne pokazujući nikakav interes za autorove sporadične pokušaje da se distancira od takvih tumačenja.

Sasvim drugačiji pristup djelu ovog autora ima njegov savremenik **Franz Blei**²⁴⁷, senzibilni predstavnik staroautrijske književne scene, koji pomno prati književne početke mladog pisca i također nastoji da u književnom časopisu *Hyperion* – čiji je ujedno izdavač – upozori tadašnju književnu javnost na **Kafkinu** prozu. U okviru duhovite zbirke parodističkih portreta svojih književnih savremenika, koje **Blei** na osoben način upoređuje s različitim životinjama (*Bestiarium Literaricum*, München, 1920), on **Kafku** poistovjećuje s “rijetkim primjerkom prekrasnog modrog miša, koji ne jede meso, već se hrani gorkim travama, dok njegova pojava fascinira svojim mudrim ljudskim očima”.

Iako **Kafkine** knjige tridesetih godina 20. vijeka još uvijek nisu imale veliki broj čitalaca, one su se, s obzirom na piščevo jevrejsko porijeklo, našle na listi zabranjenih. To je trebalo natjerati Nijemce da zaborave **Kafkino** ime, ukoliko im je uopće ikada bilo poznato, što se, nasreću, nije dogodilo. Nakon rata, 1945. godine djela **Franza Kafke** ponovo se vraćaju na njemačko književno tržište, a u međuvremenu je ovaj pisac postao međunarodni književni fenomen. Engleska i francuska javnost upoznaju **Kafkina** djela u prevodu, kao i u čitavom nizu interpretacija, kojima pojedini prevodioci pokušavaju da doprinesu razumijevanju ovog neobičnog autora. Većina ovih interpretacija odudaraju jedna od druge i to stvara još veću zbrku oko **Kafkinog** krajnje hermetičkog djela.

Može se reći da nesporazum počinje još tridesetih godina 20. vijeka, kada je francuski nadrealista **André Breton** **Kafkine** tekstove uvrstio u zbirku opskurnih priča u znaku crnog humora. Nedoumice se nastavljaju u vrijeme kada se **Kafkom** počinju baviti američki psiholozi i psihoanalitičari pa teolozi, koji završetak romana *Amerika* tumače u znaku prelaska nevjernog jevrejina **Franza Kafke** na katolicizam. I protestanti tumače **Kafku** na svoj način, a veliki broj interpretatora dovodi ga u vezu s **Kierkegaardom** i **Dostojevskim**, koji su mu po osjećanju zaista bili bliski, ali ne u tolikoj mjeri da bi se to moralo mistificirati.

²⁴⁷ **F. Blei** (1871–1942), autor velikog broja kulturnoistorijskih eseja i knjiga te izdavač književnih časopisa *Der Maethyst*, *Die Opale*, *Summa* i *Hyperion*.

Slična tumačenja navela su američkog germanistu **Heinza Politzera** (1910–1978)²⁴⁸, koji je kao Jevrej austrijskog porijekla, pored **Broda**, bio najbolji poznavalac **Kafkinog** djela, da se pobuni protiv doslovnog prevođenja literarne dimenzije **Kafkine** proze u domen egzistencijalističke filozofije, teologije ili psihoanalize. Možda je za početni interes za **Kafkino** djelo bila najpresudnija recepcija francuskih egzistencijalista, koji su ovog autora smatrali političkim savremenikom. Iz ovog je shvatanja u krugu naprednih francuskih intelektualaca u jednom trenutku proisteklo pitanje nije li tobožnji defetist i nihilist **Kafka** možda potajni zavodnik francuske inteligencije, koja je trebalo da slijedi zov pokreta otpora. Začetnik rasprave o ovom pitanju bio je mladi filozof **Günther Anders**, koji je svoje dijalektički utemeljene misli *Kafka – pro et contra* (1934) izložio u jednom predavanju na pariskom Institutu za germanistiku (*Institut d' Etudes Germaniques*).²⁴⁹

Za **Andersa** je **Kafka** jedan od onih “prezrenih ateista” koji sami sebi ne žele da priznaju urušavanje religiozne predstave o Bogu. Pritom **Anders** misli na one koji su razvijali sopstvene religiozne sisteme kakvi pod određenim uslovima mogu da funkcioniraju i bez božanstva. Ne osporavajući **Kafki** kao piscu dužno poštovanje, **Anders** ga ipak “optužuje” kao krivca za direktno izručenje čovjeka njegovoj bespomoćnosti u odnosu na svekolike diktature svjetskog poretka. **Kafka** se tu nadalje “optužuje” zbog dvostruke egzistencije. S jedne strane, on, oslobođen svake iluzije, svijet vidi jasnije od svih svojih savremenika. S druge, pak, strane, on iz svoje spoznaje izvlači najfatalniju moguću konsekvencu, prepuštajući se bez pogovora totalnom ugnjetavanju. Rezime predavanja sadrži **Andersovu** ostru i kristalno jasno iskazanu osudu ovog autora:

“Njegova je krivica mnogostruka. On je realista otuđenog svijeta, ali istovremeno i njegov poštovalac. Moralista koji ne postavlja pitanje dobra i zla ovoga svijeta, poštujući ga u svoj njegovoj mizernosti. On se otvara prema svijetu, ali po pravilu doživljava neuspjeh. Plaši ga nadmoć postvarenog svijeta, no on taj strah putem slika strave prenosi na druge. Diskutira o

²⁴⁸ **H. Politzer** bio je bliski saradnik **M. Broda** i suizdavač **Kafkinih** sabranih djela u Americi te autor standardnog djela *Franz Kafka: Parable and Paradox*, New York, 1962. (njemačko izdanje pod naslovom *Franz Kafka, der Künstler*, Wien, 1965).

²⁴⁹ Teze ovog predavanja **Anders** je proširio u istoimenoj knjizi, objavljenoj u New Yorku 1946. god., a koja je devet godina kasnije – u izvrsnom prijevodu **Ivana Fochta** – postala dostupna i našim čitaocima (*Kafka – za i protiv*, Sarajevo, 1955).

pravima, a pritom ne zna da li na to ima pravo. On je ateista, ali od ateizma razvija čitavu jednu teologiju... Moć je u njegovim očima jednaka pravu, dok obespravljene smatra krivcima. (...) I sam sebe posmatra s pozicije moći, kojoj uzalud podilazi. Njegovo djelo ne datira od sadašnjeg trenutka, već potiče iz dalje prošlosti. Historijske prilike u kojima se njegova djela danas recipiraju nije mogao predvidjeti. Aluzije na svijet terora i uranilovke, čiji smo svjedoci, za njega nisu bile aluzije.”

Günther Anders je zacijelo znao o čemu govori, kada je “svijet terora i uranilovke” nazvao pravim imenom. Bila je to već 1934. godina, a ne više 1924. – godina **Kafkine** smrti. **Andersov** esej, koji ni u godini pojavljivanja (1946), kao ni kasnije nije ništa izgubio od svoje aktuelnosti, završava sljedećim rečenicama:

“Slika svijeta kakvu nam je ponudio Kafka, slika svijeta kakav on ne bi trebalo da bude, stavovi koji ne bi smjeli biti naši, bit će nam od koristi. A pošto ih je opslikao dobronamjieran čovjek koji je sumnjao u vrijednost svog sopstvenog djela i sam tražio da se ono uništi, ulijeva nadu da će svojom opomenom biti u stanju da postigne ono što kao savjetnik sebe i drugih nije uspio: da pomogne.”

Andersov apel da se iz **Kafkinog** djela izvuče određena pouka nije ostavila nikakvog traga u daljoj debati francuskih egzistencijalista. Ni njemački germanista **Wilhelm Emrich**²⁵⁰, koji slovi kao jedan od prvih značajnih interpretatora **Kafke** na njemačkom jezičkom području, nije u svoja tumačenja unio više svjetla. Čitao je djela ovog autora kao izazov da se putem odricanja vratimo onom “univerzalnom”, što se tokom 20. vijeka navodno izgubilo.

Prvi koji poruke ovog autora nije više smatrao metafizičkim parabolama bio je njemački filozof **Theodor W. Adorno**. Svoja zapažanja o **Kafkinom** djelu **Adorno** objavljuje u zbirci eseja *Prizme* (1955)²⁵¹. Tu on **Kafkino** djelo, oslobođeno svakog misticismizma, posmatra u povijesnom kontekstu. Uvjeren je da **Kafkini** junaci postaju svjesni gubitka svoje ljudske dimenzije i činjenice da postaju predmeti. Oni pužu među rekvizitima, koji su se odavno potrošili, ali koji im, u svom trajanju dužem od ljudskog vijeka, bitisanje na ovom

²⁵⁰ Usp. W. Emrich, *Franz Kafka*, Frankfurt a. M., 1975; *Franz Kafka: Das Baugesetz seiner Dichtung*, Wiesbaden, 1975.

²⁵¹ Th. W. Adorno, *Prismen*, Frankfurt a. M., 1955.

svijetu dopuštaju još samo kao milostinju. Proces opredmećenja čovjeka je metafora, koja – kako to vidi **Adorno** – objašnjava nepravedne odnose između poslodavca i zaposlenog.

Svojom sociološkom interpretacijom **Adorno** je probio led na putu ka novim, demistificiranim sagledavanjima **Kafkine** proze. Smatrao je da se prilikom čitanja romana ovog autora ne smije zanemariti stvarnost visoko razvijenog industrijskog društva, koja je polako, ali sigurno osvajala prostore Dunavske monarhije, na čijem je tlu upravo živio i djelovao **Franz Kafka**.

Prvi koji je desetak godina kasnije prihvatio impulse **Adornove** interpretacije bio je mladi njemački izdavač **Klaus Wagenbach**, koji je svoju atraktivno opremljenu monografiju o **Kafki**²⁵² obogatio dokumentarnim materijalom iz autorove biografije. Na taj način uspjelo mu je da pokaže da se **Kafkin** svijet ne može ograničiti okvirom romantične idile “starog Praga”. Na **Wagenbachova** sociološka istraživanja pozadine **Kafkinog** djela nadovezuje se i francuski marksista **Roger Garaudy**, i to tako što on lična opredjeljenja pisca i neobično shvaćanje svijeta pokušava objasniti njegovim klasnim porijeklom. U svojoj zapaženoj studiji o **Kafki**, koju on 1962. godine objavljuje u svojoj knjizi *O realizmu bez obala*²⁵³, **Garaudy** ukazuje na značaj proučavanja povijesnih pretpostavki za nastanak **Kafkinih** djela, pošto je očigledno da ovaj autor svekoliki materijal svog književnog opusa crpi iz doživljenog iskustva. To, međutim, ne znači da su **Kafkine** poetske vizije preslikana iskustva njegovog života. One imaju, prije bi se reklo, karakter globalnog odgovora na čitav jedan kompleks pitanja, koja su **Kafki** upućena kako od svakodnevnog života, tako i od porodične atmosfere, društva, religije te, napokon, i kulturnog ambijenta u kojem je stasao i stvarao. Taj odgovor je nešto drugačiji nego što to prosječni čitalac očekuje, ali je istodobno i mnogo više od sume okolnosti, iz kojih je proizašao. Da bismo razumjeli **Kafku**, smatra **Garaudy**, potrebno je da njegov lični odgovor na izazove vremena prethodno oslobodimo čitavog jednog zbira uticaja.

Svojim porijeklom **Kafka** je bio pravi buržuj, baš kao i **Karl Marx**. Ali za razliku od **Marxa**, on se nikada nije izdigao iznad svoje klase niti je bio svjestan činjenice da ta klasa nema perspektive. Nije bio u stanju da iz svoje jasne spoznaje otuđenosti i opredmećenja čovjeka izvuče revolucionarne

²⁵² K. Wagenbach (ed.), *Franz Kafka in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck bei Hamburg, 1964.

²⁵³ Prev. Traute Šegedin, Zagreb, 1968.

kosekvence, iako je svoja zapažanja briljantno pretočio u književni oblik. Zato je pri interpretaciji njegove proze važno imati na umu konkretne prilike koje su određivale **Kafkin** život u Pragu, u jevrejskoj zajednici, u skućenoj atmosferi građanske porodice, iako ne bismo smjeli tvrditi da su životne prilike autora jedino objašnjenje njegova djela.

Sveobuhvatna perspektiva povijesne dimenzije **Kafkinog** života i djelovanja ne može se, prema tome, vezivati samo za lokalni horizont Praga. Ovaj grad ulazio je u **Kafkino** vrijeme u okvire Habsburške Monarhije, koja je u to vrijeme bila na izdisaju. U svjetlu te činjenice **Kafku** će čitati i austrijski komunista **Ernst Fischer**. U svojoj knjizi *Od Grillparzera do Kafke*²⁵⁴ on je fenomen **Kafke** objasnio na sljedeći način:

“Porodica u kojoj je stasao otuđeni Kafka živjela je u Pragu, najprotivrječnijem gradu Habsburške Monarhije. Grad prepun sjećanja: na Njemačko Carstvo i češki oslobodilački front, alhemiju i zvjezdoznanstvo, Comeniusa i Keplera, rabina Loewa i Golema, a sve to skupa pomiješano u djelotvorno okamenjenoj magiji. Predstavnici vladajućeg sloja (fabrikanti, bankari, birokrate i profesori) govorili su njemački i činili manjinu, dok se narod, velika većina, služio češkim jezikom. U Pragu je postojao njemački univerzitet, njemačko pozorište, njemačka uprava, a svuda naokolo češki proleterijat i sitno građanstvo. Sve sami ostaci prošlosti, problematičan odnos društvenih snaga, dok su birokratske utvare davale njemačkim gospodarima utisak o stanju koje je uveliko odudaralo od realnosti. Manjinu u krugu manjine činili su Jevreji, koji su također govorili njemački. Iako nezaobilazni faktor u kulturnom životu Praga, njih su s istim neprijateljskim podozrenjem prema drugosti gledali i Nijemci i Česi. Na ničijoj zemlji između svoje jevrejske porodice, njemačkog jezika i češkog puka Kafka se, dakako, osjećao kao stranac, a Prag je doživljavao kao grad otuđenosti.

Potlačeni narodi (Habsburške Monarhije) otuđivali su se sve više od države u kojoj su živjeli. (...) U potpunoj otuđenosti od naroda i države, moć, koja je još čučala jedino u ‘najskrivenijim odajama dvora’, mogla se još jedva naslutiti i izgledalo je kao da se neprestano mijenja. Postojeće konstelacije mogle su od danas do sutra postati drugačije. (...) Jedino što je bilo stalno prisutno, bila je na svim poljima aktivna birokracija, koja je za potčinjene

²⁵⁴ E. Fischer, *Von Grillparzer zu Kafka: Sechs Essays*, Wien, 1962.

*bila pojam apsolutne moći. U pozadini nje se, doduše, još uvijek uzdi-
zao 'dvorac' moći, blizak ali ipak nedokučiv, kao utvara davno prohujale
stvarnosti. Međutim, potčinjeni su bili izručeni predstavnicima te utvare,
birokratima. Ta nestvarna, u svom utemeljenju neprozirna, u svojim konse-
kvencama neuračunljiva Habsburška Monarhija našla je u Kafkinom djelu
svoju pravu sliku."*

Specifičnu problematiku Jevreja, koji su činili "manjinu manjine", čija se intelektualna elita osjećala kao dio njemačkog naroda i njegove klasične baštine, ističe nakon 1960. godine i češki germanista jevrejskog porijekla **Eduard Goldstücker**. On je o ovoj problematici, koju je, kao što je napomenuto, prvi načeo **Ernst Fischer**, govorio na osnovu vlastitog iskustva. **Goldstücker** je u mladosti bio član Komunističke partije Čehoslovačke, a nakon 1945. je boravio kao prvi ambasador svoje zemlje u Izraelu. Za vrijeme antisemitski montiranih sudskih procesa protiv grupe Slánsky²⁵⁵ i sam je 1950. godine postao žrtva diktature. Nakon višegodišnjeg tamnovanja **Goldstücker** se, rehabilitiran u procesu "destaljinizacije", vraća na Praški univerzitet i potpuno posvećuje istraživanju praške književnosti na njemačkom jeziku u orbiti **Franza Kafke**. Ovu književnost prof. **Goldstücker** vezuje isključivo za "stari Prag", koji je za pisce pretežno njemačkog govornog izraza bio istovremeno i objekt ljubavi i mjesto kobi. "Stari Prag", kao dio Habsburške Monarhije, za ove je pisce bio otjelovljenje njihovog građanskog svijeta, ali istovremeno i simbol njegove propasti. Stoga je i njihova književnost proizlazila iz uznemirujućeg osjećanja da se na stari način više ne može živjeti. Iz spoznaje da je svijet oko njih na izmaku proizlaze samo dvije moguće reakcije: pokušaj da se iz njega pobjegne ili, pak, odluka da se u njemu istraje, da se čovjek suoči s opasnošću kako bi spasio što se još može spasiti. Što se tiče **Kafke**, on nije bio u stanju da se trajno zadovolji nekim neoromantičarskim, religioznim ili sličnim pokušajem bijega. I zato je bio prisiljen da svaku mogućnost sličnog pokušaja, ukoliko se i pojavi, odbaci kao iluzornu.

Razumljivo je da je marksistički opredijeljeni ateista **Goldstücker** odlučno odbacio **Brodovo** religiozno tumačenje **Kafkinih** djela. Činjenicom da je on ipak ukazao na **Kafkinu** povremenu solidarnost s Jevrejima, koja je kod

²⁵⁵ **Rudolf Slánsky** (1901–1952), prvi generalni sekretar Komunističke partije Čehoslovačke. Njega je njegov rival **K. Gottwald** 1951. godine, uz blagoslov **Staljina**, zbog "titoističke i cionističke zavjere" smijenio i osudio na smrt.

njega prvi put primijećena prilikom susreta s jednim jevrejskim putujućim kazalištem (1912), **Goldstücker** je u krugu nepovjerljivih komunističkih cenzora i sam obilježen sumnjom da zastupa ideje cionizma. Nakon toga je kompletna literatura o **Kafki** koja je bila povezana s imenima **Goldstücker**, **Garaudy** i **Fischer** u zemljama istočnog bloka, a posebno u Demokratskoj Republici Njemačkoj, proglašena nepodobnom. I ne samo literatura o **Kafki** već i sam autor i njegova djela.

Alfred Kurella, nekadašnji ministar kulture socijalističkog dijela Njemačke, žigosao je **Kafku** kao pisca otuđenosti i promotora ideje o otuđenju, proglasivši ga nepodobnim za socijalističke zemlje u kojima tog fenomena navodno nema. Nazivajući ga "šišmišem kapitalizma na izmaku", **Kurella** je osudio ovog pisca na progon i na taj način za izvjesno vrijeme uticao na književna istraživanja u zemljama cjelokupnog socijalističkog bloka.

Van granica DR Njemačke **Kurellina** osuda nailazi na protivnike, koji se oglašavaju na poznatom simpoziju o **Kafki** u Liblicama (1963). Na toj konferenciji doduše nije bilo **Kurelle** niti njegovih najradikalnijih pobornika, ali je u diskusijama ipak dolazilo do sporadičnih konfrontacija između konzervativnih i reformski orijentiranih predstavnika marksističke književne kritike. Dok je **Kafka** za prve bio nepodoban zato što njegovi tekstovi nisu bili odraz stvarnosti u smislu socijalističkog realizma, dotle su pripadnici umjerene struje, predvođeni poznatim književnim historičarem **Paulom Reimanom**²⁵⁶, nastojali da diskusiju usmjere u drugom pravcu. **Reiman** se kao na dokaz za prihvatljivost **Kafke** i u socijalističkom svijetu poziva na njegovo *Pismo ocu*, tekst koji ima jednoznačno autobiografski karakter. **Kafkinog** oca **Reimann** smatra pravim buržujem i izrabljivačem u kapitalističkom smislu. Prema tome, on ovaj čuveni tekst vidi kao izraz autorove mržnje ne toliko prema ocu kao ličnosti već više prema njegovoj socijalnoj funkciji, iako će, istini za volju, priznati činjenicu da **Kafkina** spoznaja negativnih pojava kapitalističkog svijeta nije urodila i spoznajom novih puteva društvenog razvoja. **Reimannov** zaključak svodi se na činjenicu da

"niko ko iole poznaje Kafku neće sumnjati u to da je pomenuto djelo proizašlo iz humanističkog opredjeljenja autora, da je Kafkin očaj zbog postojećeg

²⁵⁶ P. Reimann, *Die gesellschaftliche Problematik in Kafkas Romanen*, u: *Weimare Beiträge* 3, 1957, str. 598 ff.

stanja u duštvu bio iskren te da je on mrzio mnogo toga u životu, za što i kruti pobornici socijalističke orijentacije misle da zaslužuje mržnju.”

Iako su sebi postavili jasan zadatak da **Kafkino** djelo afirmiraju s pozicija marksističke književne kritike, učesnici konferencije u Liblicama nisu pronašli zajedničku osnovu za interpretaciju ovog autora u književnom i povijesnom kontekstu. U žiži diskusije bio je fenomen otuđenja, fenomen koji su radikalni komunisti odbijali kao “nerealistički”. U svom završnom govoru **E. Goldstücker**, čijim se stavovima, ipak, priklonila većina učesnika, istakao je kako zadatak diskusije pomenute konferencije nije trebalo da budu detalji iz **Kafkine** biografije, već upravo univerzalni problem modernog vremena, problem čovjekove otuđenosti, koji se u socijalizmu decenijama namjerno prešućivao. **Adorno**, koji nije bio prisutan u Liblicama, još je 1955. godine u svom ranije pomenutom napisu o **Kafki** nagovijestio ono što će samo osam godina kasnije u Liblicama postati stvarnost:

“Istom onom silovitošću kojom Kafka zahtijeva tumačenje, on istovremeno uspostavlja i estetsku distancu. Od navodno nezainteresiranog posmatrača on očekuje grčeviti napor, zaskače ga i sugeriše mu tezu da o pravilnom razumijevanju (književnog teksta, M. Đ.) ovisi mnogo više od njegove duhovne ravnoteže: život ili smrt.”

Goldstücker je u svom rezimeu stvari nazvao pravim imenom. Na pitanje šta ovog pisca čini i danas aktuelnim, on ukazuje na činjenicu da **Kafkino** djelo apsolutno posjeduje “nešto” što duboko pogađa potrebe savremenog čovjeka. To izvjesno “nešto” **Goldstücker** dovodi u vezu s činjenicom da su mladi ljudi u savremenom svijetu suočeni sa stvarnošću koja se sticajem okolnosti iz temelja razlikuje od svega što je do sada postojalo. Moderna civilizacija, koja je u znaku hipertehnificirane stvarnosti, predstavlja, smatra **Goldstücker**, zapravo element koji vrši dehumanizirajući pritisak na svakog čovjeka, kako u kapitalističkom, tako i u socijalističkom svijetu. Osnovnu razliku između ova dva svijeta dosljedni marksista **Goldstücker** vidi u činjenici da kapitalistički svijet ne posjeduje odbrambene mehanizme, koji su, eventualno, u socijalističkom ipak mogući. Što se tiče **Kafke**, on nas, kako kaže **Goldstücker**, “vodi do same granice nihilizma, da bi nam upravo na toj granici otvorio prozorčić nade. A taj prozorčić nade je borba. Kafka, dakle, podstiče na borbu, u borbi vidi smisao života i u tome se upravo s njim slažemo”.

Polemika oko **Kafkinog** djela bila je u socijalističkim zemljama nasilno prekinuta političkim događajima 1968. godine. **Ernst Fischer** je, distancirajući se od svoje partije, u međuvremenu umro. I **Garaudy** je, razočaran, napustio Komunističku partiju Francuske. **Goldstücker** je nakon okupacije Čehoslovačke od Sovjeta po drugi put krenuo u emigraciju. Čini se kao da i na Zapadu **Kafka** nije više bio interesantan kao ranije, pošto se malo ko osjećao pogođen njegovim egzistencijalnim parabolama. Poslije su se sporadično javljale neobične, čak senzacionalističke teorije, prema kojima su **Kafkina** djela tumačena kao šifre traumatskih homoseksualnih doživljaja. Na mjesto psihologa i mistifikatora, politički opterećenih polemičara i teologa, danas su stupili filolozi. Oni se trude da **Kafkino** djelo oslobode svih mogućih naslaga onoga što u njegovoj prozi ne postoji, a pogotovo dobronamjernih “premaza” i prekranja, kakva je vršio **Max Brod**.

Eduard Goldstücker je i nakon čuvene konferencije u Liblicama ostao vjerni pobornik izvornog tumačenja ovog autora. Tokom vremena on je neke dimenzije “fenomena Kafka” sagledao u novom svjetlu, kao što je to, naprimjer, značaj autorovog jevrejskog porijekla, ali bez mistifikacije, koja je bila karakteristična za **Broda**. **Goldstücker** je dobro znao da su se mnogi čitaoci upravo u zemljama socijalističkog bloka poistovjećivali s otuđenim junacima **Franza Kafke**. Postavio je pitanje otkuda to poistovjećivanje s otuđenošću, koja u socijalističkom društvu zapravo nije smjela postojati.²⁵⁷ Odgovor na ovo pitanje pokušao je dati mađarski germanista **Endre Kiss**²⁵⁸, ustvrdivši da **Kafka** ne samo da je razotkrio neprozirnu prirodu realnog socijalizma već je diskusija oko njegovog “realizma bez obala” (**Garaudy**) onemogućila cenzuru socijalističkog realizma.

Recepcija **Kafkinih** djela počinje u zemljama socijalističkog bloka tek šezdesetih godina. Reakcije su i prije i poslije konferencije u Liblicama bile različite i višeznačne. Izuzetak je bila Jugoslavija, gdje se, zahvaljujući njenom sopstvenom demokratskijem modelu socijalizma, prvi prijevodi **Kafkinih** djela javljaju desetak godina ranije. Do 1960. godine u Jugoslaviji su objavljena sva tri **Kafkina** romana kao i pripovijetka *Preobražaj*, dok su sabrane pripovijetke, *Dnevници*, kao i jedan dio prepiske **Franza Kafke** objavljeni tokom

²⁵⁷ Eduard Goldstücker, “Warum hatte die kommunistische Welt Angst vor Franz Kafka?”, u: *Franz Kafka in der kommunistischen Welt*, Weimar, 1993, str. 21–31.

²⁵⁸ Endre Kiss, “Kafkaesk: Die Bedeutung eines Wortes im real existierenden Sozialismus oder Franz Kafkas Prozeß gegen Josef St.”, u: *ibid.*, str. 32–45.

šezdesetih godina. Odjek je bio velik, iako s veoma različitim tumačenjima²⁵⁹. U Poljskoj, sovjetskoj Rusiji, Čehoslovačkoj i DR Njemačkoj o **Kafki** se dugo vremena šuti, čak i nakon **Staljinove** smrti. Tek će već pomenuta konferencija u Liblicama markirati kraj kulturne izolacije i omogućiti čitaocima pristup **Kafkinim** djelima.²⁶⁰ Otvaranje usko shvaćenog termina *socijalistički realizam* u pravcu *realizma bez obala* označilo je detabuizaciju teme “Franz Kafka”, pa time i neku vrstu “samospasavanja marksističke inteligencije”²⁶¹. Najradikalniji učesnici konferencije u Liblicama – predstavnici DR Njemačke, insistirali su na konstataciji da je **Kafka**, doduše, bio veliki umjetnik pa ga, po njihovom uvjerenju, valja posmatrati kao povijesni fenomen, ali s naglaskom da njegova djela nemaju nikakve veze sa socijalističkom stvarnošću²⁶². U Čehoslovačkoj je konferencija u Liblicama označila početak demokratskih promjena, koje će svoj vrhunac i slom doći za vrijeme Praškog proljeća 1968. Organizatori konferencije žigosani su kao “duhovni predvodnici kontrarevolucije” pa su, kao i **Goldstücker**, mahom morali napustiti zemlju.

Međutim, recepcija djela **Franza Kafke** nije se tokom šezdesetih godina više mogla zaustaviti. U to vrijeme **Kafku** ne čita samo inteligencija već sve širi krug čitalaca, koji sad ovog autora vidi kao vidovitog najavljiivača potonjih totalitarnih sistema, prepoznajući se u apсурdnim situacijama koje su nezaobilazni element u **Kafkin**oj prozi. Sedamdesetih i osamdesetih godina **Kafka** je pristupačan i poznat u svim zemljama socijalističkog bloka. U Jugoslaviji je od 1969. godine roman *Proces* obavezna školska lektira²⁶³. Osim toga, nastaju mnogobrojne obrade **Kafkin**ih romana, zahvaljujući kojima cvjeta njihova popularizacija u drugim medijima (radio, film, kazalište). Naročito u svojoj domovini **Kafka** postaje inspiracija mnogim dramatičarima. Tu su, između ostalih, **Václav Havel** i **Pavel Kohout**.²⁶⁴

²⁵⁹ Usp. Mirko Krivokapić, “Die Anfänge der Kafka-Rezeption im serbo-kroatischen Sprachraum”, u: *ibid.*, str. 62–73.

²⁶⁰ Usp. Eberhard Bahr, “Kafka und der Prager Frühling”, u: Heinz Politzer, *Franz Kafka*, Darmstadt, 1980.

²⁶¹ Jiří Stromšík, “Kafka aus Prager Sicht”, u: *Franz Kafka in der kommunistischen Welt*, op. cit., str. 120–143.

²⁶² Usp. E. Goldstücker, “Zur Ost-West-Auseinandersetzung über Franz Kafka” i “Zehn Jahre nach der Kafka-Konferenz von Liblice”, u: Miklós Almási, *Franz Kafka: Nachwirkungen eines Dichters*, München, 1984, str. 47–70.

²⁶³ Usp. Slobodan Grubačić, *Proces Franca Kafke*, Beograd, 1983.

²⁶⁴ Usp. Jiří Munzar, “Zur Kafka-Rezeption im tschechischen Drama und Theater der letzten Jahrzehnte”, u: *Franz Kafka in der kommunistischen Welt*, op. cit., str. 89–101.

Nakon raspada istočnog bloka **Kafka** gubi auru “zabranjenog pisca” i već se odavno čita kao svaki drugi autor, ali je i dalje očigledno da on zadatak umjetnosti ne vidi, poput velikih realista, u ukazivanju na općeljudsku i tipičnu problematiku realnog svijeta niti, pak, u posredovanju te problematike kao istine. On stvarnost ne prikazuje ni kakva jeste niti, pak, kakva bi trebalo da bude. Za **Kafku** se istina javlja uvijek u vidu doživljaja (iskustva) pojedinca pa se, prema tome, javlja u različitim varijantama. On uvijek polazi od hipoteze i pitanja: šta se događa ako se nevin čovjek optuži za neimenovanu krivicu i zaplete u krivični postupak? Šta ako nekoga pozovu u neko selo, a on ne može da ustanovi ni ko ga je niti zašto pozvao? Šta se događa ako se neko, kao Gregor Samsa, naprimjer, jednog jutra probudi preobražen u odvratnog kukca?

Odgovori na ova pitanja nisu jednostavni ni jednoznačni. Oni su moguće reakcije dotičnih junaka, različiti modeli ponašanja i najapsurdnije antinomije koje iz pomenutih reakcija proizlaze, oblikovane u okviru nevjerovatnih priča. S njima se čitalac može identificirati ili ih odbaciti kao apsurdne i nepojmljive, ali teško da prema njima može ostati ravnodušan. **Kafkina** stvarnost, prema tome, nije naša stvarnost niti, pak, objektivna stvarnost svijeta u kojem je autor živio. Ta stvarnost je umjetno i smišljeno oblikovana konstrukcija, na doživljaju i iskustvu sazdana pjesnička stvarnost mogućeg. Ona nije ni realna ni fantastična, jer i fantazija kod **Kafke** uvijek polazi od realnosti na taj način, što se od nje izdiže da bi se pokazala u jasnijem svjetlu. Možda je upravo to ono “nešto”, o čemu je davno pisao **Adorno**, nešto između sna i jave, stvarnog i mogućeg, nešto što provocira i današnjeg čitaoca, izazivajući nedoumice, ali nerijetko nudeći ili barem naslućujući i moguće odgovore. U toj provokativnoj otvorenosti i nedovršenosti tajna je **Kafkine** aktuelnosti i ključ njegovog moderniteta.

Sarajevo, ljeto 2004.

HERMANN HESSE

IZMEĐU NOSTALGIJE I UTOPIJE

(1877–1962)

“Oba pola modernog osjećanja su nostalgija i utopija.”

Susan Sonntag

Mnogi misle da je nekada slavni njemački romanopisac **Hermann Hesse**²⁶⁵, strogo uzevši, autor skromnog umjetničkog značaja. Mnogo češće ga citiraju kao visoko moralnog pisca i humanistu, majstora lakog zabavnog štiva, koji zahvaljujući jednostavnosti svog pripovjednog prosedea u velikoj književnosti nema šta da traži. Najinteresantniji aspekt fenomena **Hesse** je nevjerovatna fascinacija kojom ovaj autor već odavno zrači prema milionskom krugu svojih čitalaca širom svijeta. Ova čudesna djelotvornost **Hesseove** proze svakako bi se mogla uporediti s fascinacijom kojom su nekada u evropskom kulturnom prostoru zračila djela književne epohe romantizma i neoromantizma.

Korijene tog gotovo magijskog djelovanja **Hesseovih** knjiga valja potražiti u činjenici što ovaj pisac u očima mnogobrojnih čitalaca širom svijeta nije samo poeta, pisac i umjetnik već u izvjesnom smislu prorok (*guru*) i mudrac, svojevrсна zvijezda vodilja u svijetu mnogobrojnih nedoumica modernog doba. Nerijetko se u proteklom stoljeću govorilo o pravom *kultu Hermannia Hessea*, a pritom, svakako, nije slučajno da je taj kult svoj najduži vijek i naj-snažniji uticaj postigao upravo u otuđenom svijetu Sjedinjenih Američkih Država. U vremenskom rasponu između 1970. i 1975. godine prodato je samo na američkom tržištu 11 miliona **Hesseovih** knjiga, dok je u Njemačkoj broj prodatih naslova poslije Drugog svjetskog rata premašio milion i pol primjeraka.

²⁶⁵ Njemački autor **H. Hesse** je već od 1911. živio u Bernu, da bi 1923. godine postao i švicarski državljanin. Pored velikog broja književnih nagrada **Hesse** je 1946. dobio i Nobelovu nagradu za književnost, a od 1931. živi i radi u Montagnoli, gdje je, ovjenčan slavom, umro 1962.

Raskorak između **Hesseove** popularnosti i ambivalentnog stava profesionalne književne kritike simptomatičan je za sveukupni sud o ovom autoru.

Romani *Sidarta* (*Siddhartha*, 1922)²⁶⁶ i *Stepski vuk* (*Steppenwolf*, 1927)²⁶⁷ bili su za *beat* i *hipi* generaciju šezdesetih i sedamdesetih godina, pa i za njene sljedbenike, prava otkrovenja, ekstrakti jedne više životne mudrosti, za koju je generacija mladih dezorijentisanih lutalica vjerovala da joj upravo ta vrsta literature može pomoći u prevazilaženju tjeskobe, otuđenosti i nelagode moderne civilizacije. **Hesseove** su knjige zato mnogo puta i same doživljavane kao neka vrsta psihodeličkih supstanci u kojima su “ovisnici” nalazili stimulans i nepresušni izvor inspiracije, čak snagu za dalji opstanak.

Profesionalni književni kritičari su, pak, **Hesseovu** okrenutost ka svijetu duše i ponorima svijesti tumačili kao neku vrstu bijega, na kojem je – kako se to njima činilo – autor tražio pribježište u lagodnom neobaveznom svijetu imaginarnog i fantastičnog, što je u odnosu na njegovo djelo u suštini veliki nesporazum. Međutim, ni taj nesporazum nije slučajan. On je, prije svega, posljedica nedoumica kojima obiluju **Hesseovi** romani i pripovijetke, a one proizlaze iz neodređenosti i suptilnosti književnog oblikovanja građe, kao i iz upornog izbjegavanja ovog autora da se povede za uobičajenim literarnim pomodarstvom svog vremena.

Hesseov pripovjedački prosede nerijetko budi utisak ležernog, kultiviranog ćaskanja te romantičarskog zaokreta prema pripovjednim postupcima 19. vijeka, a da pritom ni u jednom trenutku ne djeluje arhaično. Imamo utisak kao da ovaj autor, nostalgично ploveći kroz romantičarski svijet **Josepha von Eichendorffa**, namjerno zanemaruje činjenicu da su se u svijetu književnosti u međuvremenu pojavile apstraktne poetske vizije **Franca Kafke** te modernistički pripovjedni postupci **Marcela Prousta** i **Jamesa Joycea**. **Hesseove** proze uglavnom bude nostalgичnu čežnju za jednim “zlatnim vremenom” i nepomućenim svijetom prošlosti, kakva je prethodila nelagodnoj i nerijetko gruboj realnosti 20. vijeka. Bajkovito, daleko i nedokučivo, sve ono što se obično događa u snu, sastavni je dio tematike **Hesseovih** romana. Zato ga ponekad nazivaju neoromantičarem, iako se ova etiketa ne može primijeniti na sva **Hesseova** djela.

Bijeg iz realnosti savremenog svijeta ne vodi ovog autora samo u prošlost; prije bi se reklo da taj bijeg odgovara **Hesseovoj** nostalgичnoj čežnji za

²⁶⁶ H. Hesse, *Sidarta* (prev. Sonja Perović), Beograd, 1975.

²⁶⁷ H. Hesse, *Stepski vuk* (prev. Sonja Perović), Beograd, 1960.

realno-imaginarnim svijetom Istoka, za "Orijentom duše", u kojem se ona, prema njegovom uvjerenju, može slobodno kretati i razvijati svoje stvaralačke sposobnosti. Ovo **Hesseovo** svjesno okretanje ka Istoku valja tražiti u njegovoj biografiji, pošto mu je majka, kao dijete misionara, duže vrijeme provela u Indiji. Upravo taj detalj iz mladosti ovog čuvenog pisca moguće je objasnjenje za njegovu dugogodišnju opsesiju kulturom i misaonim svijetom Dalekog istoka. Kao tridesetogodišnjak on prvi put i sam putuje u Indiju. Tamo će, oslobođen tjeskobnog osjećaja otuđenosti koji ga je pratio na svakom koraku njegove mladosti, prvi put spoznati misaoni svijet Orijenta i povezati ga s okcidentalnim iskustvom svog vremena, naročito s psihoanalitičkim teorijama **Sigmunda Freuda** i **Carla Gustava Junga**. Pritom je **Hesse** u to vrijeme duboko svjestan da zapadnjački pojam prosvjetiteljstva možda u potpunosti pokriva vrijednosti kao što su inteligencija, racionalnost i napredak, ali mu se kao senzibilnom pjesniku čini da na Zapadu ove vrijednosti istinski postoje samo po cijenu povinovanja krutim pravilima turbulentnog i naopako izvrnutog života modernog doba. Uvjerenje da ozarenost duše kao istinska spoznaja potiče s Istoka, dobiva u misaonom spektru **Hesseovog** djela u opreci prema prosvijećenoj, tehnificiranoj i tehnokratski usmjerenoj civilizaciji Zapadne Evrope punu težinu i značenje. Put mudrosti, put istine, kao i put sreće oslobođene i ozarene duše **Hesse** vidi u vječitom hodočašću u Aziju – u neprestanom *Putovanju na istok* (*Die Morgenlandfahrt*, 1932)²⁶⁸ – kako u realnom, tako i u onom imaginarnom smislu.

Nostalgичna čežnja za Indijom i dalekim prostorima Azije konstantno je prisutna u modernoj književnosti 20. vijeka pa se tako u njenom znaku razvio i kult **Hermannia Hessea**. Ova čežnja, začeta pod kapom **Schopenhauerove** filozofije i aktuelnog duha epohe, u kojoj je svijet Zapada dosegao kulminaciju razjedinjenosti i fragilnosti i u kojoj se slika svijeta u ogledalu oba svjetska rata pretvorila u iscereno lice rugobe ili odvratnu glavu meduze, također nije slučajna. Da bi se umjetnik u takvim okolnostima oteo procesu raspadanja, bilo je nužno distancirati se od trenda epohe i naprosto postati drugačiji.

Zato se i proces postepenog, ali nezaustavnog udaljavanja moderne umjetnosti od života može dovesti u vezu s **Hesseovim** mladalačkim esejističkim

²⁶⁸ H. Hese, *Putovanje na istok* (prev. Vojislav Despotov), Novi Sad, 1978.

djelom *Umjetnost dokolice* (*Kunst des Müssiggangs*)²⁶⁹. Misaono središte ove knjige čini ideja o slobodnoj individui – pojedincu kojem ne mora biti stalo do funkcioniranja unutar društvene zajednice, već prije svega do punog razvoja sopstvene ličnosti. Neosporno je da ova tendencija u **Hesseovom** – i ne samo **Hesseovom** – djelu ima karakter bijega. Istovremeno se može zapaziti da taj bijeg proizlazi iz autorove patnje, koja u sebi, doduše, sadrži čak izvjesne komponente kritičnosti, ali i da ona istovremeno nije sposobna za pravu, djelotvornu kritiku stanja, već da se prazni u neobaveznom pripovijedanju. Ovo neprestano isticanje iskustva, da se – bar kako to njemu izgleda – na svijetu baš ništa ne može promijeniti, mogli bismo u **Hesseovom** slučaju dovesti u vezu s njegovim porijeklom, koje je bilo u znaku strogo religioznog odgoja u atmosferi autohtonog oblika pijetizma i misionarskog mesijanstva.

Osim toga, **Hesse** je i naprasno prekinuti proces obrazovanja u čuvenoj odgojnoj ustanovi evangelističkog samostana Maulbronn, koja je tako upečatljivo opisana u romanu *Narcis i Zlatousti* (*Narziss und Goldmund*, 1930)²⁷⁰, iskusio na vlastitoj koži i duši, a ovaj se zasnivao na asketskoj etici danonoćnog ispunjavanja dužnosti, navodno Bogu u čast. Asketski etos, kao inkarnacija priznatog građanskog identiteta, značio je za mladog **Hessea** u njegovoj najosjetljivijoj životnoj dobi, nemogućnost da razvije sopstvenu stvaralačku maštu i svodio se u potpunosti na suhoparnost, racionalnost, okove i prisilu. Dječak je čak i istinsku religioznost mogao shvatiti samo u striktnoj opreci prema crkveno propisanim oblicima njenog ispoljavanja. Na osnovu takvih mladalačkih iskustava **Hesse** je shvatio da je Crkva kao institucija, svojom protestantskom etikom radne obaveze i svojom životu duboko stranom teologijom, sebe dovela u poziciju u kojoj više nije mogla biti mjesto transcendentnog iskustva. Onakva kakvom ju je on doživljavao, ona više nije bila sposobna da oslobađa, već samo da pravi red, da kategorizira, podređuje, propisuje i zabranjuje. Osjećaje sreće i blaženstva valjalo je potražiti na nekom drugom mjestu. Zato je on, sam za sebe, morao potražiti svoje sopstveno božanstvo, svoj spas i pribježište.

Takvog junaka, pojedinca u potrazi za izgubljenim rajem duše, prikazuje **Hesse** u romanu *Klingsorovo posljednje ljeto* (*Klingsors letzter Sommer*, 1919)²⁷¹. To je slikar i psihodeličar Klingsor, koji iz građanskog svijeta bježi

²⁶⁹ Objavljeno tek mnogo kasnije: H. Hesse, *Kurze Prosa aus dem Nachlaß*, Ursula i Volker Michels (eds), Frankfurt a. M., 1973.

²⁷⁰ H. Hesse, *Narcis i Zlatousti* (prev. Branimir Živojinović), Beograd, 1961.

²⁷¹ H. Hesse, *Klingsorovo poslednje leto* (prev. Branimir Živojinović), Beograd, 1979.

u stanje opijenosti i stvaralačkog zanosa, radi na svom posljednjem autoportretu, koji u ovom romanu ima značenje primjera za autoportret modernog čovjeka uopće. Njegovi prijatelji o ovoj slici govore na sljedeći način:

“... to je čovjek, ecce homo, umorni, požudni, divlji, djetinjasti i rafinirani čovjek našeg vremena, evropski čovjek na umoru, čovjek koji hoće da umre: produhovljen čežnjom, bolestan od poroka, entuzijastički ponesen saznanjem o svojoj propasti, spreman na svaki progres, ali zreo za svako povlačenje, sav vatra i sav umor, predat sudbini i bolu poput morfiniste otrovu, osamljen, izmožden, prastar, Faust, a istovremeno i Karamazov, životinja i mudrac, potpuno razgolićen, bez ikakve ambicije, gô golcat, prepun djetinjeg straha od smrti i pun umorne spremnosti da umre.” (Prev. M. Đ.)

Ovaj tekst ne bi trebalo čitati kao autoportret pisca niti, pak, kao idealiziranje zanosa i opijenosti, već upravo kao kritiku pomenutog stanja, kao i kritiku okolnosti pod kojima do takvog bijega dolazi. Poklonici **Hesseove** umjetnosti vide u ovom pjesniku i pripovjedaču simbol čovjekovog traganja za sopstvenim identitetom. Proces traženja identiteta bio je šezdesetih i sedamdesetih godina proteklog stoljeća veoma aktuelan književni motiv, a **Hesse** je, u izvjesnom smislu, postao njegova zvijezda vodilja. I zaista, ovaj autor svog čitaoca u svakoj prilici upućuje na poniranje u sopstveno biće, u meditaciju, poziva ga da se distancira od komercijalnog društva, a posebno podstiče mlade da potraže i u svakoj prilici nađu sami sebe. U brojnim pismima, koje je **Hesse** upućivao svojim mladim čitaocima, nalazimo uvijek istu opomenu:

“Budi, što jesi, nađi sebe. Živi samostalno; nemoj tražiti smisao života u vanjskom svijetu, već u svom sopstvenom, unutrašnjem.” (Prev. M. Đ.)

Čini se da je **Hermann Hesse**, kao čovjek i pisac, dosljedno ustrajao na započetom putu, od kojega ga niko i ništa nije moglo odvratiti. Vjerovao je da se razvoj čovjeka, kao i zrenje njegove ličnosti, ne događa u procesu interakcije niti u svakodnevnoj konfrontaciji s okolinom. Smatrao je da se razvoj svakog pojedinca odvija u procesu oslobađanja sopstvenih mogućnosti, što će reći, upravo u oslobađanju od bilo kakve uslovljenosti i uticaja izvana. U jednom izuzetno misaonom tekstu ovog autora, pod naslovom *Razmišljanja o Božiću* (*Betrachtungen zum Weihnachtstag*, 1917), čitamo sljedeće misli:

“Na osnovu činjenice da je u učenju Hrista i učenju Lao Tsea, učenju Veda, kao i Goetheovom učenju, sazdano ono Vječno-Ljudsko, riječ je zapravo o

istom učenju. Postoji samo jedno učenje, postoji samo jedna religija, postoji samo jedna sreća. Hiljadu oblika, hiljadu navjestitelja, ali samo jedan poziv, samo jedan glas. Glas Boga ne dolazi sa Sinaja i ne dolazi iz Biblije. Biće ljubavi, ljepote, svetosti ne nalazi se u hrišćanstvu, niti u antici, niti kod Goethea, niti kod Tolstoja – ono je u tebi – u tebi i meni, u svakom od nas. To je prastaro, jedino i uvijek isto učenje, naša jedina i vječno važeća istina. To je učenje o 'Carstvu nebeskom' koje nosimo duboko u sebi." (Prev. M. Đ.)

Mnogi misle da je traganje za sopstvenim JA nešto efemerno, da je mnogo važnije uspostaviti prave odnose s drugima. **Hesse**, međutim, između jednog i drugog ne vidi razliku, obrazlažući to na sljedeći način:

"Onaj ko istinski traži sopstveno JA, taj istovremeno traži normu cjelokupnog života, jer ta najintimnija strana čovjekovog bića kod svih ljudi je ista, ona je božanstvo, ona je smisao." (Prev. M. Đ.)

Put samonalaženja u **Novalisovom** smislu bio je u fazi nastajanja **Hesseovog** romana *Demijan* (*Demian*, 1919)²⁷² dopunjen bogatstvom autorovog sopstvenog iskustva. *Demijanom* se **Hesse** obraća generaciji povratnika iz Prvog svjetskog rata, koji su se, poput njega, duboko pogođeni rušenjem vrijednosnog sistema, u haosu propalog carstva našli u beznadežnom stanju osame i koji su žudjeli za nekim novim početkom. Biblijska simbolika u ovoj knjizi dobiva novo tumačenje, a ono je prožeto kritikom starih predstava. Pritom je lako prepoznatljiva **Hesseova** opčinjenost **Nietzscheom**, što će doći do punog izražaja u politički intoniranom pamfletu *Povratak Zarathustre. Poruka jednog Nijemca njemačkoj mladeži* (*Zarathustras Wiederkehr. Ein Wort an die deutsche Jugend von einem Deutschen*, 1919). Pomenutim će tekstom ovaj autor nastojati da svoje sunarodnjake, razočarane izgubljenim ratom, podstakne na istinsku konfrontaciju sa sopstvenim bićem, da ih vrati ideji pacifizma i humanistički opredijeljenog internacionalizma. U znaku pomenutih vrijednosti **Hesse** će upravo u to vrijeme sklopiti prijateljstva s mnogim poznatim savremenikima, kao što su bili **Romain Rolland**, **T. S. Eliot**, **Thomas Mann** i dadaista **Hugo Ball**, da bi se ovima kasnije priključili i **Carl Gustav Jung**, **André Gide**, **Hans Carossa** i **Martin Buber**.

Dvadesetih godina proteklog vijeka, u fazi nastajanja **Hesseovog** najčitanijeg romana *Stepski vuk* autora napušta entuzijazam izbavitelja, pa je ovaj

²⁷² H. Hese, *Demijan* (prev. Paulina Albala), Prosveta, 1961.

put u središtu romana lik zagledan u pustoš sopstvenog bića, koje je ispunjeno prazninom i potpuno izolirano od stvarnosti. Kao kod mnogih romantičara – a **Hessea** često, i ne bez razloga, svrstavaju u neoromantičare – život i djelo njegovog junaka ostaju epizoda, fragment, nedovršeni dio univerzuma. Na ovog se pisca s punim pravom može primijeniti **Goetheova** čuvena teza o pravilnom smjenjivanju životnih faza, što se odvija dosljedno, prema unaprijed određenom redosljedu. *Stepski vuk* je očigledno ogledalo najstravičnije faze autorovog puta samonalaženja. Ovim romanom, kao i njegovim centralnim junakom, **Hesse** je i sam morao proći kroz pakao. I upravo to stravično prikazivanje psihički iznurenog “stepskog vuka” – samotnjaka Harryja Hallera – čijom je pojavom **Hesse** sjajno dijagnosticirao egzistencijalnu bolest svoje epohe, izazvalo je trajnu fascinaciju diljem svijeta.

Ukoliko ova knjiga zaista pruža toliko mogućnosti za identifikaciju, čovjek se mora upitati ko je zapravo bio Harry Haller i šta to čitaocu otkriva njegov unutrašnji svijet. U antropološkom eseju *Tractatus*, koji je **Hesse** spretno interpolirao u svoj roman, a namjera mu je bila da ukaže na ambivalentnu tipologiju svog junaka, čitamo sljedeća razmišljanja:

“Nikada jedan čovjek nije imao dublju, strastveniju potrebu za neovisnošću nego on. (...) Ni jedna mu predstava nije bila gora i omraženija od one da bi eventualno jednog dana morao vršiti neku dužnost, držati se nekog dnevnog ili godišnjeg rasporeda, ili čak nekome biti potčinjen. Biro, kancelarija, službena prostorija, to mu je bilo omraženo kao smrt, a najstrašnije što je mogao doživjeti u snu bilo je zarobljeništvo u nekoj kasarni. Sve ove okolnosti umio je da izbjegne, često uz velike žrtve. U tom se sastojala snaga njegove vrline, (...) tu je njegov karakter bio snažan i pravolinijski, ali upravo s tom vrlinom bila je povezana njegova patnja i sudbina. (...)

Jer svaki snažni čovjek sa sigurnošću nalazi ono na što ga tjera njegov istinski nagon. Ali usred te ostvarene slobode Harry iznenada uviđa, da je njegova sloboda zapravo smrt, da je ostao sam, da ga je svijet na jedan sablasni način napustio, da ga se ostali ljudi ne tiču, da čak ni prema sebi samom nema nikakav odnos, da se postepeno guši u sve rjeđem i rjeđem zraku izopćenosti i osame.” (Prev. M. Đ.)

Za mlade ljude je *Stepski vuk* fascinantno štivo, metafora, koja je nadživjela vrijeme svog nastanka. U jednoj studiji o ovom **Hesseovom** romanu iz

pedesetih godina prošlog vijeka²⁷³ autor ukazuje na činjenicu da se karakterizacija autsajdera Harryja Hallera može objasniti autorovom zaokupljenošću, čak identifikacijom s likovima koje su stvorili **Nietzsche** i **Dostojevski**. Ništa neobično, kada se zna da je za **Hessea** roman *Idiot* bila knjiga nad knjigama.

Pa ipak je Harry Haller, s kojim su se mahom identificirali upravo psihodelici, onaj koji će reći kako se ništa ne postiže bijegom u idealni svijet ekstaze. U epizodi *Magično pozorište*, koje u okviru ovog romana čini prostor čiste fantastike, Harry Haller susreće Mozarta, koji će ovog pustinjaka u njegovoj potrazi za idealnom čistotom i istinom onemogućiti u pokušaju bijega u “nedirnuti svijet ljepote”, insistirajući na njegovom kritičkom suočavanju s realnošću:

“Samo bez patosa, gospodine iz susjedstva! (...) Vi slušate i vidite (...) čitav život je takav, mali moj, i mi ga moramo takav prihvatiti, a ukoliko nismo magarci, nasmijati ćemo se tome.” (Prev. M. Đ.)

Usvojiti načelo humora i sačuvati vedrinu i za **Hessea** je najveća životna mudrost. Ali život njegovog junaka u potrazi za “pravim”, nepatvorenim vrijednostima istine i ljepote s one strane realnosti pretvara se tokom romana u “odvratnu historiju bolesti”. A bolest se upravo sastoji u tome da bolesnik zaobilazi stvarnost u pokušaju da joj pobjegne. Na taj način autor romana jasno opovrgava sve one frustrirane čitaoce, koji su njegov roman zloupotrijebili kao psihodeličku drogu.

Samo je dva puta prije **Hessea** nekom od njemačkih autora uspjelo da svojim djelom tako snažno i duboko prodre u privatnost jednog dijela svojih čitalaca, u individualno egzistencijalnu supstancu društva. Jednom je to bio **Goethe** s *Jadima mladog Werthera* (1774) – nevelikim epistolarnim romanom neuslišane ljubavi – a drugi put **Friedrich Nietzsche** sa svojom pogrešno shvaćenom i naopako protumačenom apologijom o “*natčovjeku*” – u proznoj rapsodiji *Tako je govorio Zarathustra* (1883–1885). Oba ova djela bila su antifilistarskog karaktera s dalekosežnim i razornim djelovanjem.

Goetheov Werther postaje u svom vremenu ogledalo čitave jedne generacije, koja je uzalud tražila način kako da se oslobodi od nagomilanog iracionalnog nezadovoljstva i agresije. Prešućujući svaku drugu mogućnost oslobođenja, autor ovog romana svojim je mladim čitaocima ponudio samoubistvo. **Nietzsche**, međutim, zreliji i humaniji od **Gothea**, svjesno je

²⁷³ S. L. Flaxmann, “*Der Steppenwolf*” *H’s Portrait of an Intellectual*, u: *Modern Language Quarterly* 15, 1954, str. 349–358.

podsticao na revolt. On ga je tražio radikalno, imajući pritom u vidu utopijski cilj i moguće rješenje. Ali i ovo je bilo s one strane konkretnih okolnosti. **Hesse**, naprotiv, u svojim djelima ne sugerira ni oblike iscjeliteljskih modela niti prisilnu rezignaciju, on ne nudi nikakve konačne odgovore, već prije svega postavlja pitanja. Čitavo njegovo djelo je golemi antifilistarski program, ali veoma izdiferenciran, ideološki nezaokružen i bez eksplicitne ambicije autora da mu se prizna opći značaj. Poput **Goethea** i **Nietzschea**, i **Hesse** na svoje čitaoce djeluje u njihovom konkretnom bitku, u njihovim svakodnevnim osjećajima, njihovom socijalnom okruženju, ali – i to je upravo odlučujuće – on ih na kraju tu i ostavlja. Ne vodi ih ni u rezignaciju niti u utopiju.

Svoju popularnost **Hesse** duguje činjenici što je on bio jedan od rijetkih predstavnika svijeta odraslih, koji svojim pogledom na svijet nikada nije ostario, već je čitavog života ostao vjeran idealima mladosti. Neprestano vraćanje motivima i problematici svog ranog stvaralaštva, ovaj se autor nije zadovoljavao polovičnim rješenjima, već je tragajući za istinom i suštinom bitka omađijao najprije mladu generaciju svojih sunarodnjaka između dva rata, a onda i mlade Amerikance u vrijeme rata u Vijetnamu, da bi zatim njegove knjige, nezavisno od političkih i ideoloških prilika, osvojile čitav svijet. Većina kritičara koji mu nisu bili skloni, čini se da nisu bili svjesni kako su tokom vremena izgubili smisao i razumijevanje ne samo za **Hesseove** motive već i za ideale sopstvene mladosti. To znači da bi se negativni odnos književne kritike prema **Hesseu** mogao protumačiti i kao negativni odnos pojedinih kritičara prema sopstvenoj prošlosti, a time i prema sebi samima. Mnogi su se od njih – kada bi se našli u prilici da ne žele ili se ne mogu konfrontirati s **Hesseovim** djelom – otkrili kao predstavnici one stvarnosti od koje je ovaj autor, neumoran u sopstvenoj borbi za samoodržanje, perom branio osnovne vrijednosti čovjekove egzistencije, koje u praksi uglavnom još postoje samo deklarativno. Radikalnost njegovog stava, egzistencijalna konsekventnost, kojom se on pjesnički, esejistički i svojim mnogobrojnim pismima dokazao kao pobornik jednog boljeg i humanijeg svijeta, dovela je do nevjerovatne popularnosti njegovog djela.

Već u ranim pismima, otkrivenim u **Hesseovoj** zaostavštini, a objavljenim tek početkom sedamdesetih godina²⁷⁴, mijenja se uvriježena slika o **Hesseu** kao apolitičnom sanjaru i tu upoznajemo autora koji počev od samog prijeloma sto-

²⁷⁴ Hermann Hesse, *Gesammelte Briefe*, Erster Band, 1895–1921, u saradnji s Heinerom Hesseom uredili Ursula i Volker Michels, Frankfurt a. M., 1973.

ljeća vodi brobu protiv dekadencije, pisca koji ne bježi od konfrontacije sa svojom okolinom i upravo zbog stalnih konflikata sa svojim duhovnim okruženjem donosi odluku ostati na distanci od književne javnosti i opće ratne euforije.

Zato nije čudo što ga često etiketiraju i kao ekskluzivnog poetu. **Hesseova** ekskluzivnost, međutim, počinje upravo tamo, gdje on postavlja zahtjev prava na “sopstvenu religioznost” i gdje on tu vrstu religioznosti nastoji literarno artikulirati, iako s punom sviješću da će na taj način steći mnogo neprijatelja i izgubiti podršku kulturne javnosti. Na te i takve konsekvence **Hesse** računa, ali ih istovremeno smatra neophodnim. U smislu dubokog sagledavanja i raskrinkavanja nedoumica modernog svijeta **Hessov** esej *Umjetnost dokolice* ostavlja utisak s kakvim se evropska kulturna javnost suočila i nakon pojave **Adornove** radikalno koncipirane zbirke kritičkih zapisa i aforizama *Minima Moralia* (1951). I **Hesseova** je knjiga sastavljena od niza esejističkih tekstova koji su u dugom rasponu godina nastajali neovisno jedan od drugog. Pa ipak su sve ideje, sakupljene pod pomenutim naslovom, lako prepoznatljive iz njegovih romana i pripovjedaka, iako su one tamo iz razumljivih razloga formulirane na drugačiji način. Sakupljene u jednoj knjizi, one se čitaju kao aktuelni politički program ličnog otpora kulturnim klišejima vremena, u okviru kojih je ovaj autor živio i djelovao. Pomenutim tekstovima, kao i njegovim *Političkim razmatranjima* (*Politische Betrachtungen*)²⁷⁵ i tekstom *Svoje glavost* (*Eigensinn*)²⁷⁶ **Hesse** nas prisiljava da pojam “politički” shvatimo šire nego što se ovaj obično tretira u partijskim programima. Kategorije individualnog i međuljudskog su za njega isto toliko aspekti organizirane društvene realnosti koliko i aspekti ekonomije ili kulturne politike, a njegova najoštrija kritika rasplamsava se upravo tamo gdje se “slobodi i individualnosti” prijeti da će biti žrtvovane nekim drugim političkim kategorijama.

Godine 1934, u vrijeme rada na romanu *Igra staklenih perli* (*Glasperlen-spiel*, 1943)²⁷⁷, **Hesse** će svom dugogodišnjem prijatelju i izdavaču **Friedrichu Michaelu**²⁷⁸ napisati sljedeće:

²⁷⁵ H. Hesse, *Politische Betrachtungen*, Hg. Siegfried Unseld, Frankfurt a. M., 1972.

²⁷⁶ H. Hesse, *Eigensinn*, Hg. Siegfried Unseld, Frankfurt a. M., 1970; *Svoje glavost* (prev. Mihailo Smiljanić), u: H. Hese, *Razmatranja i pisma: Izabrana dela Hermana Hesea*, Beograd, 1979, knj. 9.

²⁷⁷ H. Hese, *Igra staklenih perli: Pokušaj opisa života magistra Jozefa Knehta sa Knehtovim ostavljenim spisima* (prev. Mihailo Smiljanić), Subotica, 1960.

²⁷⁸ **F. Michael**, pisac romana, komedija i eseja; od 1945. do 1960. rukovodi uglednom izdavačkom kućom Insel-Verlag (Wiesbaden).

“Vidim kako naš svijet propada, ništa mi se ne čini izvjesnijim od predstojeće propasti, koju odobravam, čak priželjkujem. (...) Uskoro ćemo opet imati ratove, velike ratove, i nastaviti ćemo borbu na život i smrt. Ne smatram ni svojim niti našim zadatkom da taj rat spriječimo, da s njegovim početkom oklijevamo ili da ga ubrzamo, već da ga držimo na oku, da budemo u stanju da podnesemo prizor haosa, da tom haosu suprotstavimo duh i vjeru u duh kao kreativnu snagu, kao logos, koji ćemo onda ostaviti u naslijeđe potomstvu.” (Prev. M. Đ.)

Na taj način zacijelo ne govori neko ko bježi od svijeta, pa čak i puki zanesenjak ima druge probleme. *Igra staklenih perli*, taj staromodno pisani odgojno-obrazovni roman, pravi je primjer kako nas zavarava **Hesseova** prividna naivnost. Na osnovu svog duhovnog sadržaja, to je zapravo utopijsko-proročka knjiga. Radnja je smještena u budućnost, u vrijeme u kojem će biti prevaziđeni problemi 19. i 20. vijeka, epohe koja je sa svojim antiautoritativnim individualizmom i svojim ratovima sva u znaku moralnog rasapa. Ovoj se suprotstavlja grupa ljudi, odlučnih da po svaku cijenu sačuvaju preostale vrijednosti duha i visokih kulturnih dostignuća epohe. Stoga se udružuju u neku vrstu ekskluzivnog reda, bratstva po duhu i opredjeljenju, koje u imaginarnoj pedagoškoj provinciji (Kastaliji) i dosljednom asketizmu sve svoje napore posvećuje zapostavljenim granama nauke i umjetnosti (matematici, muzici i filozofiji). U centru cjelokupnog bitisanja u potpunoj izolaciji od svijeta, zatrovanog dostignućima tehničke i novčane civilizacije, jeste *igra staklenih perli*, u čijoj je osnovi neka vrsta visoko razvijenog tajnog jezika, sopstvenih gramatičkih pravila i formi sporazumijevanja. *Igra* je metafora za jedinstvo duha, za sveukupnost svih davno začetih i do savršenstva razvijenih ideja čovječanstva. *Igra* zahtijeva dugogodišnje uvježbavanje i nevjerovatan duhovni napor te samo rijetki uspijevaju postići savršenstvo, samo jedan može postati majstor *igre staklenih perli* (*Magister Ludi*) i kao takav voditi reprezentativne manifestacije kastalijanskog reda, koje svojim karakterom i značenjem gotovo da nose oreol pravog bogoslužjenja. Sam kastalijanski red stoji izoliran unutar države, koja ga priznaje i čak materijalno pomaže. Ovaj se opet državi odužuje elitnim školama, koje su otvorene za njene najdarovitije sinove.

U tom se okviru razvija život glavnog junaka romana, ispričan naknadno, na osnovu starih dokumenata i izvještaja. Dvanaestogodišnji Josef Knecht postaje jedan od najboljih učenika elitne škole kastalijanskog reda. Zahvaljujući

svojoj neobičnoj nadarenosti za muziku, kao i svojim izvanrednim duhovnim i diplomatskim sposobnostima, on dostiže sam vrh kastalijanskog reda, postaje *Magister Ludi*, da bi na kraju rezignirao zbog raskoraka između izolacije, u kojoj se sticajem okolnosti našao, i svijeta realnosti koji mu postaje sve dalji. Shvativši da sve ono što je jednom postignuto – ukoliko nije sposobno da se dalje razvija i mijenja – mora umrijeti, Josef Knecht napušta bratstvo, čije su mogućnosti, prema njegovoj procjeni, iscrpljene. Zato se okreće domenu svjetovnog i postaje učitelj sinu svog prijatelja, također nekadašnjeg učenika elitne škole, koji se u međuvremenu posvetio politici. Knechtov svjetovni život neće dugo potrajati; on ubrzo umire banalnom smrću, kupajući se u hladnoj vodi planinskog jezera.

Najveću vrijednost ovog romana čine njegov duhovni sadržaj i njegova neobična atmosfera u kojoj se poput monumentalne fuge prepliće mnoštvo tema i protutema, čitavo mnoštvo kontradiktornih glasova savršene literarne kompozicije. Tu se na slojevit način isprepliću život i duh, poezija i zbilja, a sveukupnom pripovjednom strukturom dominira jedna izvanredna književna tema o historijskoj neophodnosti asketsko-herojskog samopreispitivanja pojedinca u haotičnim poratnim razdobljima. Da bi sačuvali red, normu, razum, zakon i mjeru, pripadnici kastalijanskog reda moraju se odreći učešća u političkom, privrednom i društvenom životu, pa čak i života u porodici. Oni svijetu poklanjaju učitelje, knjige, metode i djeluju kao uzori duhovnog ponašanja, pa se tako odužuju državi koja im obezbjeđuje materijalne uslove za egzistenciju. Ovim romanom, koji je također postigao zavidan uspjeh, **Hesse** je želio da ukaže na jednu od mogućnosti prevazilaženja haosa. Književna kritika se u veoma različitim interpretacijama ovog djela uvijek više bavila njegovim sadržajem i duhovnim porukama, a mnogo manje ili nikako njegovom nekonvencionalnom literarnom formom. Tako imamo utisak, da su se tokom vremena višeznačni pojmovi “Kastalije” i “igre staklenih perli” odvojili od svoje literarne podloge i postali sasmosvojni duhovni fenomeni. Završna poruka romana, međutim, ipak nadrasta spekulativni svijet Kastalije i stavlja u fokus čovjeka pojedinca, a taj je za **Hessea** važniji od svake institucije i ideje. Prema tome, on treba da se pokorava samo sopstvenim zakonima i da djeluje prema vlastitom nahođenju i odgovornosti, otvoren za svaku životnu alternativu.

U **Hesseovoj** zaostavštini nalaze se pisana svjedočanstva o njegovom političkom angažmanu. On nije preko noći izgubio povjerenje u institucije države i društva kao ni u mogućnost da se stanje eventualno može popraviti. Pun

nade u bolju budućnost, **Hesse** će u proljeće 1945. godine pozdraviti završetak Drugog svjetskog rata. Ponovo piše liriku, ali ne može ostati ravnodušan prema sadržaju stotine pisama i izvještaja o neposrednoj prošlosti koji mu pristižu sa svih meridijana. Uskoro je razočaran što većina njegovih sunarodnjaka kao da nije svjesna nesreće koju je u svijetu prouzrokovala politika njihove zemlje. U otvorenom *Pismu u Njemačku*, koje je 1946. godine objavljeno u njemačkoj štampi (*Neue Zeitung*), **Hesse** se jednoznačno ograđuje od samosažaljenja i mitologiziranja patnje “nepravednog poraženog njemačkog naroda”:

“Mnogi misle da se od naroda koji pati ne može očekivati da nešto nauči. Ne znam, međutim, koje bi vrijeme za spoznaju i suočavanje sa sopstvenom krivicom bilo pogodnije nego što je to upravo vrijeme najvećeg stradanja i najdubljeg poniženja.” (Prev. M. Đ.)

U svom govoru povodom primanja Nobelove nagrade za književnost **Hermann Hesse** će iste godine reći sljedeće:

“U činjenici, da je ova meni dodijeljena nagrada istovremeno i priznanje njemačkom jeziku i njemačkom doprinosu evropskoj kulturi, vidim znak spremnosti na pomirenje kao i izraz želje da se ponovno uspostavi duhovna saradnja svih naroda.” (Prev. M. Đ.)

Ovom je slijedio čitav niz priznanja ovom autoru, koji je posljednje godine svog života proveo u osami švicarske Montagnole. Uprkos tome, tisuće niti povezivale su njegovu ličnost sa svijetom, o čemu svjedoči bujica manje ili više poznatih posjetilaca koji su ga još godinama pronalazili u njegovoj osami.

Život i djelo **Hermann Hessea** ne slijedi pravolinijski pravac uspona; on je, naprotiv, ispresijecan brojnim krizama i novim počecima, no ipak se u njegovom stvaralaštvu nazire začuđujuća dosljednost, a ova nas, uprkos svim posrtanjima i katastrofama, kroz koje je pisac prolazio zajedno sa svojim junacima, vodi od *Hermann Lauschera*²⁷⁹ do *Igre staklenim perlama*. **Hesseovi** se junaci mogu tumačiti kao maske sopstvene ličnosti, kao biografije vlastite duše u okvirima čitavog niza izmišljenih životopisa. “Za mene su Knulp i Demian, Siddhartha, Klingsor i Stepski vuk ili, pak, Zlatousti jedan drugome braća; svaki od njih je varijanta moje teme”, saopćio je Hesse 1930. godine jednom svom čitaocu. A ta tema, jedna jedina, koju pisac neće napustiti do kraja života, bila je njegov pokušaj da odbrani čovjeka. Odbrana čovjeka i očuvanje

²⁷⁹ H. Hesse, *Hinterlassene Schriften und Gedichte von Hermann Lauscher*, Basel, 1901.

individualne slobode bile su za **Hessea** ne samo svete zadaće pjesništva već temeljni principi sopstvenog bitisanja. U tom treba tražiti tajnu njegovog dalekosežnog djelovanja na čitalačku publiku. Ovaj pisac je vrlo rano spoznao svekoliku upitnost vlastitog života kao i sve moguće krize zapadnoevropske civilizacije, što je u velikoj mjeri uticalo na njegov karakter. Često je imao osjećaj da stoji na rubu bezdana, koji je svakog časa mogao da ga proguta. Da bi savladao sile haosa, on je u svojim posljednjim djelima prizivao svijet reda i mjere, strahopoštovanja i harmonije.

Jedan od mogućih faktora reda i ponovnog uspostavljanja kontrole **Hesse** vidi u fenomenu jezika, koji je u njegovom djelu uvijek jednostavan, jasan i discipliniran, s uporištem u tradiciji, nespreman da klizne u metaforiku nejasnog. O toj jednostavnosti izraza, koju je zapravo vrlo teško postići, **André Gide** će u predgovoru francuskom izdanju *Putovanja na Istok* zapisati sljedeće:

*“Kod Hessea su pod kontrolom ne samo raspoloženje i misao već i sam izraz; a ono što obuzdava izraz je plemeniti osjećaj za primjereno, suzdržano, harmonično i – u kosmičkom smislu – osjećaj za međusobnu zavisnost stvari i pojava; suzdržana ironija za koju su, čini mi se, sposobni samo malobrojni Nijemci. A upravo ironija mi često nedostaje u djelima mnogih autora, koji o sebi imaju zastrašujuće visoko mišljenje.”*²⁸⁰

Možda bi vjerodostojnost i veličinu **Hesseovog** djela trebalo tražiti upravo u činjenici da je i sam bio pomalo nesiguran svjedok vremena, često depresivni skeptik, bez samopouzdanja i vjere u samog sebe. Njegove knjige imale su, čini se, zadatak ne samo da ponude samopouzdanje čitaocima već da svojim porukama nadrastu i nadžive svog autora. U tom smislu će, kao što će to nedavno s pravom ustvrditi švicarski pisac i germanista **Adolf Muschg** (1934), **Hesseovo** djelo zauvijek ostati neprevaziđeno.²⁸¹

Sarajevo, ljeto 2002.

²⁸⁰ Usp. Bernhard Zeller, *Hermann Hesse in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, 1964.

²⁸¹ Usp. www.geocities.com/Athens/Agora/9497/hesse/muschg.htm.

HEINRICH MANN – AUTOR U SJENCI (1871–1950)

1.

Jedan od mnogobrojnih paradoksa u životu ovog izuzetnog njemačkog autora je pitanje na koje se malo ko potrudio odgovoriti: kako se moglo dogoditi da je on i u svojoj domovini i u svijetu, uvijek i svagdje, bio i ostao u sjenci svog – iako četiri godine mlađeg – “velikog brata”, nobelovca **Thomasa Manna**?

Širem krugu njemačkih čitalaca **Heinrich Mann** je postao poznat tek nakon ekranizacije njegovog satiričnog romana *Profesor Unrat ili Kraj jednog tiranina* (1905)²⁸². Bilo je to 1931. godine, kada je prema pomenutom romanu u režiji **Josefa von Sternberga** snimljen čuveni film *Plavi anđeo* (*Der blaue Engel*) s još čuvenijim njemačkim glumcima **Marlenom Dietrich** i **Emilom Janningsom** u glavnim ulogama. Podlogu za ovaj izuzetni roman autor je uzeo iz sopstvenih sjećanja na gimnazijske dane u rodnom Lübecku. Centralni junak romana gimnazijski profesor Raat, prototip sitnog školskog tiranina, meta je poruge sopstvenih učenika kao i bespoštedne kritike njegovog tvorca, književnika **Heinricha Manna**. Uskogrudni i u suštini ograničeni malograđanin prof. Raat, njuškajući po privatnom životu svojih učenika, i sam upada u klopku “slatkog života”, postaje potpuni ovisnik o atraktivnoj bosonogoj plasačici Rozi Fröhlich, zbog koje će na kraju izgubiti dobar glas kao i “sigurnu poziciju” državnog činovnika. Tako će se sticajem okolnosti ugledni gimnazijski profesor i pedagog pretvoriti u bijednog anarhistu, koji poput zlog duha luta ulicama grada u kojem je nekada bio autoritet *par excellence*.

Kritika je ovaj roman **Heinricha Manna** ocijenila kao prvo značajno književno djelo koje je uveliko poljuljalo stubove moći wilhelmske Njemačke, dok je kod publike imalo veoma raznolik odjek. Škola je u ovom romanu

²⁸² H. Mann, *Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen*, München, 1905. (prev. Vida Pečnik, Beograd, 1952).

glavna meta napada **Mannove** književne satire – škola kao institucija u kojoj se mladom čovjeku na njegovom prvom koraku u život nastoji oduzeti dostojanstvo i u njemu probuditi duh podanika, poltrona, koji drhti pred jačim od sebe, dok slabijeg istovremeno na svakom koraku brutalno i bespoštedno gazi. Netrpeljivost konzervativnih snaga Njemačke prema ovom autoru postaje izraženija nakon što su se 14. februara 1933. na oglasnim stubovima Berlina pojavili izborni plakati na kojima se uoči predstojećih “slobodnih” izbora plediralo za “neophodnost udruživanja socijalističke i komunističke partije Njemačke”, a jedan od potpisnika pomenutog apela bio je i pisac **Heinrich Mann**. Bio je to dovoljan povod za njegovu prisilnu “ostavku” na mjestu predsjedavajućeg Odjeljenja za književnost Pruske akademije nauka, iako on u to vrijeme još uvijek nije svjestan da bi dolazak novog režima za njega mogao značiti gubitak domovine. Posljednji pokušaj ovog autora da izbjegne emigraciju bilo je njegovo u dnevnim *Berlinskim novinama* (*Berliner Tagblatt*) objavljeno otvoreno pismo javnosti, koju obavještava kako on zapravo ne pripada ni jednoj političkoj partiji, već da samo pledira za demokratsku konstituciju Republike. Nakon toga dobiva bezbroj signala da bi morao napustiti zemlju i 21. februara 1933. tada već 62-godišnji pisac zaista odlazi iz Njemačke. Prva stanica njegovog lutanja bila je Francuska, zemlja koju je i tako smatrao svojom drugom domovinom i u kojoj su zapravo bili korijeni njegove duhovno-političke i intelektualne biografije.

Iako rođen i odgojen u bogatoj građanskoj porodici, **Heinrich Mann** se već u svojoj najranijoj mladosti opire uhodanim “građanskim dužnostima”, napušta gimnaziju i roditeljski dom, odlazi u Dresden kako bi izučio knjižarski zanat, da bi se na kraju obreo u Berlinu, u čuvenoj izdavačkoj kući **Samuela Fischera**. Nakon očeve smrti napušta i ovu obavezu, pokušava da živi životom slobodnog umjetnika, što mu djelomično omogućava stalna porodična renta od 160 maraka mjesečno. U Berlinu će mladi pisac ubrzo steći glas boema i “salonskog lafa”, nastojeći da uđe u intelektualnu elitu njemačke metropole, ali da istovremeno u takvom načinu življenja pronade teme i motive za svoje djelo. U to vrijeme često putuje u Francusku i Italiju, očaran je bojama i atmosferom mediteranskog juga, kao i neviđenim skladom paralelne egzistencije antike te srednjovjekovne i novovjekovne umjetnosti na ovim prostorima. **Mannovi** savremenici **Rainer Maria Rilke** i **Gottfried Benn** govore o njemu s poštovanjem upravo na osnovu njegove rane proze, čija je radnja uglavnom

obasjana južnjačkim suncem u ambijentu što buja životom i strašću. Pri stvaranju ranih romana i novela nije mu uzor bio svijet njegovih predaka, oca senatora iz Lübecka, već južnjački svijet njegove majke **Julie Silvie Bruhn**, u čijim je žilama tekla kreolska i brazilijanska krv. Otuda fantazija, razigranost i čulnost njegove proze, kojom je oduševljavao mlade autore svoje generacije.

Živim dijalozima odlikuju se rane novele **Heinricha Manna**, koje u svojoj kompoziciji ponekad djeluju tvrdo poput granita ili, pak, meko poput razigranog lahora u toplo predvečerje mediteranskog ambijenta. Ali taj južnjački šarm samo je jedna strana njegove prirode i njegovog književnog stvaralaštva. U duhu neoromantičara **Heinrich Mann** će početi da piše kritike kapitalističke moderne. U časopisu *Dvadeseto stoljeće: Časopis za njemačku umjetnost i prosperitet*²⁸³, čiji je on izdavač, dolazi do izražaja konzervativna opcija njegovog ranog perioda. U više od trideset članaka objavljenih u ovom časopisu, osim monarhije, plemstva i kulta porodice, **Heinrich Mann** će pisati apoteoze srednjovjekovlju i svemu što je njemačko, **Bismarcku** i neustrašivom ratnom moralu Nijemaca. Iz pojedinih njegovih članaka čak izbija izvjesna doza antisemitizma, pa će on u jednom kasnijem periodu svog stvaralaštva ovaj dio svog publicističkog opusa jednostavno prešutjeti. Njegova kulturna kritika iz pomenutog razdoblja, u kojem on još uvijek, čitajući **Flauberta**, **Nietzschea** i **Platena**, tijesno sarađuje s bratom **Thomasom**, a sve je to u znaku težnje za afirmacijom slobodnog i ekstravagantnog života umjetnika.

Nietzscheov *renesansni čovjek*, vitalan, beskrupulozni umjetnik, snažna ličnost u svakom pogledu, važi za braću **Mann** na početku njihove karijere kao ideološki uzor i pravo na slobodu duhovnog opredjeljenja. Godine koje zajednički provode u Italiji (1893–1898) jesu i godine prisnih ličnih i umjetničkih kontakata i one snažno utiču na **Heinrichov** karakter i potonji pogled na svijet. Vremenom on postaje skromniji i prilagodljiviji, pokazuje više interesa za običan svijet, širi paletu svojih tema i motiva. Na mjesto sklonosti ka neoromantičkim opisima sve češće u njegovim djelima stupa socijalni interes. Njegovoj čuvenoj sposobnosti psihološkog uživljavanja u sadržaje o kojima piše pridružuje se društveno-kritički i satirički način posmatranja pa bi se moglo zaključiti da je on u to vrijeme na pravom putu da postane pisac.

U svojoj 25. godini **Heinrich Mann** počinje da piše romane s društvenom problematikom. Tako u njegovom prvom romanu pod naslovom *U zemlji*

²⁸³ *Das Zwanzigste Jahrhundert: Blätter für deutsche Art und Wohlfahrt* (1895/96).

Dembeliji (1900)²⁸⁴ primjećujemo sasvim nove tonove. Uvijek kada je mjesto radnje Njemačka, u romanima ovog autora se osjeća prizvuk društvene ironije, čak sklonosti ka satiri. U pomenutom romanu, započetom u Rimu, autor daje satirički portret tipičnog berlinskog miljea, u koji se sticajem okolnosti uvlači jedan provincijski *dandy*. U salonu pravog “renesansnog čovjeka”, izvjesnog bankara Türkheimera, započinje ljubavna afera frustrirane supruge bogataša s mladim skorojevićem. U bizarnoj atmosferi nerada i lakog života, ovaj zahvalno prihvata i perfektно igra ponuđenu mu ulogu, da bi svoju zaštitnicu na kraju čak prevario s ljubavnicom njenog muža. Potkupljen novcem, literarno nadareni brbljivac je prisiljen na šutnju i na kraju romana on biva “otpušten” u svijet skromne građanske egzistencije. Ovim svojim prvim značajnim romanom, koji jednoznačno nosi pečat francuskih uzora²⁸⁵, autor je sjajno prikazao društvo berlinskih tajkuna na pragu 20. stoljeća.

Svojim programatskim esejem *Duh i djelo* (*Geist und Tat*, 1910) **Heinrich Mann** započinje čitavu seriju politički angažiranih spisa. U njima on u smislu stare zapadnjačke tradicije pledira za ideju o carstvu, ali se istovremeno zalaže i za modernu težnju ka jedinstvu Evrope. Sopstveno oduševljenje za velike ideale demokracije pokušava prenijeti na njemačku mladež svog vremena, što mu je povremeno i uspijevalo. Oduvijek se uveliko divio Francuzima i Talijanima, dok je istovremeno duboko patio zbog Njemačke, i to prije svega zbog “*podaničke*” prirode svojih sunarodnjaka.

U tom smislu valja čitati i njegov sljedeći roman *Podanik* (1918)²⁸⁶, koji je ne samo najznačajnije djelo ovog autora već i remek-djelo njemačke satiričke književnosti 20. vijeka. Slabosti građanskog društva autor ovdje prikazuje na primjeru tvorničara Diedericha Heßlinga, koji je istovremeno i tiranin i podanik. Njegova maksima glasi: “Onaj ko želi da gazi mora dopustiti da ga drugi gaze.” U porodici i školi, u vojsci i na univerzitetu, odgojen da poštuje moć, on u trenutku kad se domogne malo vlasti i sam traži da se njegova moć poštuje. **Mannova** romaneskna slika autoritarnog karaktera je – kako to govori prvobitni podnaslov romana – *Priča o čovjeku iz javnog života u vrijeme vladavine Wilhelma II.*

²⁸⁴ H. Mann, *Im Schlaraffenland*, München, 1900.

²⁸⁵ Guy de Maupassant, *Bel Ami*, 1885.

²⁸⁶ H. Mann, *Der Untertan*, Leipzig, 1918.

Wilhelm II predstavlja u ovom romanu jedan potpuno novi tip vladara, o čijem će karakteru Heßlingov protivnik, socijaldemokrata Buch, reći:

“... hvalisavost u nastupu, ratničko raspoloženje, volja za djelovanjem po svaku cijenu, nek košta šta košta; a oni što drugačije misle, zvat će se neprijateljima nacije, pa makar činili njenu većinu.”

Ovaj je roman njemačka publika dobila u ruke tek nakon Prvog svjetskog rata, a kritika je u samom početku bila podijeljena. Poznati njemački pisac **Kurt Tucholsky** nazvao je ovo djelo “biblijom wilhelmske Njemačke”, dok su desno orijentirani kritičari autoru prigovorili da ovim romanom nije ponudio umjetničko djelo, već političko-polemički spis. Iz svih negativnih kritika u povodu ove knjige izbija nelagoda čitavog jednog naroda, koji je u njoj prepoznao povijest sopstvene bolesti.

Poslije pojave *Podanika* nametnulo se pitanje da li je **Mannova** patnja zbog Njemačke samo posljedica romantičarskog nezadovoljstva samim sobom. Da li je on samo sanjar, koji ne želi da vidi nesavršenost stvarnog života, ako se drznuo da u svom romanu tu nesavršenost stavi pod lupu satiričkog posmatranja? Satira bez intelektualnog morala je kao politika bez protagonista. **Thomas Mann**, koji u to vrijeme još uvijek stoji u znaku **Nietzschea**, vidi svog brata kako govori u službi demokracije “avanturizma”:

“Njegov ukus trenutno nije u potpunom skladu s njegovim teorijama, jer ove posljednje rezultiraju uvijek samo iz njegovog vječitog nemira i težnje da ostane u modi, te da ne izgubi vezu s najnovijim trendovima.”

Politički eseji **Thomasa Manna** iz 1914. *Misli u ratu (Gedanken im Krieg)*, šovinistička idealizacija rata, kao i studija *Friedrich i velika koalicija (Friedrich und die große Koalition)*, kao opravdanje njemačkog upada u Belgiju, zahtijevaju u očima brata **Heinricha** primjeren odgovor. On će ga i dati u svom velikom eseju *Zola* (1915), koji počinje sljedećim riječima:

“Pisac koji je bio predodređen da se prije svih ostalih u najvećoj mjeri drži istine predugo je samo sanjao i sanjario. Stvaralac kasno postaje čovjek.”²⁸⁷

Protiv svega što se u to vrijeme događa, protiv legaliziranog masovnog ubijanja u ratu **Heinrich Mann** će potražiti suprotnu alternativu: moral, humanost, borbeni um. A tko bi drugi, ako ne intelektualci, književnici, sposobni

²⁸⁷ Ibid.

da misle i da se izražavaju riječima te da novom čovjeku dadu lik, mogao biti glasnogovornik nade i razuma?

Nije dovoljno, uvjerava **Heinrich Mann** svoje kolege, da književnik kao nekada – samo zato što stvara za vječnost – ima pravo da prezre i zanemari politiku, svijet i vrijeme. Literaturu bi naprotiv trebalo povezati s politikom, jer se postavlja pitanje nemaju li one obje isti sadržaj i cilj. Tako **Heinrich Mann**, koji je do izvjesne mjere bio duhovni otac Weimarske republike, postaje njena intelektualna savjest, moralna instanca koja djeluje iz pozadine. Političku funkciju kakvu su vršili **Ernst Toller**, **Erich Mühsam** ili **Gustav Landauer** nije želio da prihvati.

Teško bi bilo naći još jednog njemačkog pisca koji se u ono vrijeme tako svesrdno kao **Heinrich Mann** svojim esejima, prozom, pa čak i dramskim tekstovima zalagao za Weimarsku republiku, tu do tada najslobodniju državu na njemačkom tlu. Kao optimista po karakteru, on se do kraja duboko nada njenom opstanku. Sve što bi joj moglo biti od pomoći i podrške on smatra dobrodošlim, čak i **Hindenburga** kao predsjednika države, koji je, po njegovom uvjerenju, manje zlo od **Hitlera**. Što se tiče njemačkih komunista, od njih će **Heinrich Mann** ostati dosljedno na distanci. Hrabro negoduje protiv pogubljenja četrdesetosmorice revolucionara koji su žrtve samog početka sovjetske republike, ali pritom ipak ostaje simpatizer demokratskog, humanog socijalizma. Kombinacija pojmova *slobodan*, *socijalan*, *human* ostaje do kraja života vrhunski ideal njegovog djelovanja.

U svom eseju *Opredjeljenje za nadnacionalno* (*Bekanntnis zum Übernationalen*, 1932) **Heinrich Mann** kritizira nacionalistički profil Weimarske republike pa se u tom kontekstu obraća njemačkom čitaocu s molbom da se prijetećoj opasnosti suprotstavi opredjeljenjem za *nadnacionalno*. Ako se nacionalizam pokazao kao korisna ideja u 19. vijeku, kao sredstvo prevazilaženja rascjepkanosti carstva i centralistički usmjerene demokratizacije političkih prilika, sada je – prema **Mannovom** uvjerenju – kucnuo čas da se isti proces ostvari u savezu evropskih naroda ili barem povezivanjem Njemačke i Francuske.

Nakon svog odlaska iz Njemačke **Heinrich Mann** će punih sedam godina provesti u Francuskoj i nastaviti da piše svoj veliki roman *Henri Quatre* (1935–1938)²⁸⁸. To je priča o čuvenom francuskom kralju Henriku IV, u kome je au-

²⁸⁸ H. Mann, *Henrich IV* (prev. Josip Reting), Zagreb, 1964.

tor vidio jednu od najvećih pojava evropske povijesti. Duh i djelo objedinjeni su u ovom romanu na primjeru autentičnog junaka francuskog renesansnog razdoblja, s ciljem da se ukaže na mudrost i humano djelovanje, sažaljenje i sposobnost mišljenja, znanje i moć, kao savršenu sintezu u liku idealnog vladara, koga **Heinrich Mann** u datom povijesnom trenutku vidi kao protutežu **Hitleru**. Pa ipak to nije samo romaneskna parabola o “vladavini dobrote” već priča o problematičnom mjerilu ljudske veličine i čovjekovih zasluga.

Godine emigracije u Francuskoj postaju godine intenzivnog stvaranja. U to vrijeme **Heinrich Mann** piše više od tristo govora i rasprava, putuje i drži javna predavanja, učestvuje na kongresima i uživa veliki ugled među njemačkim emigrantima. Preuzima mjesto počasnog predsjednika Udruženja za zaštitu njemačkih pisaca, postaje član Predsjedništva Svjetskog komiteta za borbu protiv rata i fašizma te predsjedava PEN-om njemačkih pisaca u emigraciji. Potpuno se stavlja u službu protivnika **Hitlerovog** režima i bori svim sredstvima za slobodu i dostojanstvo ljudskog duha. Njegova posljednja esejistička zbirka pojavljuje se 1939. godine pod naslovom *Hrabrost*²⁸⁹, kojom nastavlja ono što je uvijek činio: ohrabrivati svoje savremenike i sunarodnjake. U tom trenutku, međutim, i njega iznenađuje izbijanje Drugog svjetskog rata, iako je već odavno i sam upozoravao na opasnost od toga. Brz poraz Francuske dovodi mnoštvo emigranata u najveću moguću nevolju. U preostalim slobodnim dijelovima zemlje emigrantima prijeti opasnost da budu izručeni njemačkim vlastima, pošto se upravo njima pripisuje krivica zbog francuskog poraza, što je u suštini apsurdno.

Lion Feuchtwanger²⁹⁰ je organizator **Mannovog** bijega iz Francuske, koju ovaj napušta pod tuđim imenom (Heinrich Ludwig) i s češkim pasošem. Među bjeguncima se nalaze sam **Feuchtwanger**, bračni par **Franz** i **Alma Mahler-Werfel**, kao i **Heinrichov** nećak **Golo Mann**. Iz Madrida oni lete za Lisabon, a od tamo brodom preko mora u Sjedinjene Države. Ulaznu vizu mu je obezbijedio brat **Thomas**, koji je u Americi u to vrijeme već ostvario solidnu egzistenciju. Na početku svog boravka u Sjedinjenim Američkim Državama **Heinrich Mann** preživljava pišući filmske scenarije, ali će sticajem

²⁸⁹ H. Mann, *Der Mut*, Paris, 1939.

²⁹⁰ **L. Feuchtwanger** (1884–1958), njemački pisac jevrejskog porijekla, publicista i pisac društveno-političkih i povijesnih romana *Jud Süß* (1925), *Erfolg* (1930), *Josephus* (trilogija, 1932–1945), *Exil* (1940), *Goya* (1951), *Die Jüdin von Toledo* (1955).

okolnosti izgubiti i taj posao i postati potpuno ovisan o pomoći brata i emigrantskih organizacija.

I dok **Thomas Mann** uživa ugled nobelovca i pravog predstavnika njemačke kulture, na **Heinricha** se na Novom kontinentu niko ne osvrće. Njegove se knjige više ne objavljuju, a s američkim načinom života ne zna šta bi počeo. Poslije rata će mu Akademija umjetnosti Njemačke Demokratske Republike ponuditi mjesto predsjednika, ali on u proljeće 1950, u svojoj osamdesetoj godini umire od moždanog udara u kalifornijskom ljetovalištu Santa Monica. Smrt nije vodila računa da su duh i djelo ovog autora bili u službi Evrope. Dugo je njegovo evropsko opredjeljenje ostalo nezapaženo, istočni dio njegove u međuvremeno podijeljene domovine ovog je autora smatrao isključivo svojim predstavnikom. I danas se u SR Njemačkoj više čita i cijeni djelo **Thomasa Manna** negoli satiričko-prosvjetiteljska proza njegovog brata. U zapadnoj sferi evropske kulture njegovo djelo ima umjetničke i duhovne korijene, u socijalističkom dijelu Njemačke ostala je njegova politička podloga. Zato je vjerovatno u zapadnom dijelu domovine, uprkos svom ogromnom književnom opusu, bio i ostao zaboravljen, dok je u istočnom dijelu zadobio simpatije svojom sklonošću ka socijalističkoj utopiji.

Razočarenje zbog barbarskih događanja za vrijeme nacizma pogodilo je **Thomasa Manna** u mnogo većoj mjeri negoli oduvijek politički angažovanog **Heinricha**. To je on objasnio napisom *Izvještaj o mom bratu* (1946), koji je nastao u doba zajedničke emigracije u Kaliforniji. U pogledu politike, u to vrijeme među njima nema razlike. **Thomas** je u svom kritičkom odnosu prema Njemačkoj bio čak i radikalniji od svog brata, iz prostog razloga što je **Heinrich** mnogo ranije spoznao opasnost i nije bio u tolikoj mjeri podložan iznenađenjima kao njegov brat.

2.

Za književni rejting čuvene braće kao romanopisaca moglo bi se, uprkos očiglednim razlikama u njihovom djelu, zapaziti mnogo toga zajedničkog, što prije svega dolazi do izražaja u zajedničkom građanskom porijeklu. Na ovo se tokom vremena nadovezuje potpuno različit razvoj u političkom, moralnom i književnom pogledu. U odnosu slične međusobne "povezanosti u razlikama" nalazila su se mnogo ranije i dva druga predstavnika njemačkog kulturnog prostora: objektivni realista **Goethe** i objektivni idealista **Schiller**. Pritom bi se

Thomas Mann, iako ne cjelokupnom svojom estetskom koncepcijom, mogao mjeriti s **Goetheom**, a **Heinrich** sa **Schillerom**.

Schillerov pedagoški idealizam, međutim, nikada nije bio produktivan za Nijemce. Ovaj će se razviti u Francuskoj, pošto će samo u toj kulturnoj sredini doći do pomirenja književnosti i društva. I zato nije slučajno da se upravo u Francuskoj nalaze duhovni korijeni **Heinrichovog** djela. Mlađi brat **Thomas** svoj je duhovni *credo* još 1939. formulirao romanom *Lotta u Weimaru*²⁹¹, gdje kaže da su “političari i patriote (...) loši pjesnici”. Za njega ni *sloboda* nije bila prihvatljiva književna tema. Kompleks *humanosti* u njegovom je djelu, doduše, bio prisutan, ali sve to u uskoj povezanosti s biografskom pozadinom. “Ono što me najviše zadivljuje kod mog brata”, piše **Heinrich Mann** 1927. godine o **Thomasu**, “jeste činjenica da on svoju ogromnu popularnost nikada nije stekao koncesijama. Nikada nije ni milimetra odstupio od svog urođenog duhovnog stava.” Srodnosti braće u ranijem i kasnijem periodu prije svega su političke, a ne književne, ali istovremeno, ipak, prije duhovne negoli estetske prirode.

U poodmakloj dobi obojica su visoko cijenili djela onog drugog, što znači da ni jedan od njih nije mogao zamisliti njemačku književnost bez stvaralaštva onog drugog. U svom posljednjem pismu bratu **Thomas Mann** hvali njegov posljednji roman *Dah*²⁹², koji u književnoj kritici nije imao gotovo nikakvog odjeka:

“Knjiga je stigla prije nekoliko dana. (...) Bespredmetno je reći da on u okviru moderne književnosti, ili možda, bolje reći, modernih književnosti predstavlja nešto izuzetno i jedinstveno.”

Što se tiče biografske tradicije, ona je kod braće **Mann** istovjetna samo u pogledu *porijekla*. Ono je bez sumnje *njemačko*: ideološki gledano, ono je kod obojice iznad svega *građansko*, a u **Heinrichovom** slučaju ono je još i *nacionalno* obojeno. U mladosti su obojica iste godine putovali u Italiju, **Thomas** prvi put, **Heinrich** bezbroj puta. Rim i Palestrina su bila odredišta njihovih putovanja na kojima su zajedno proveli gotovo dvije godine (1896–1898). U to vrijeme obojica intenzivno čitaju **Nietzschea**, a na dovoljnoj udaljenosti od miljea svog porijekla obojica svjesno razvijaju esteticizam, koji se kod

²⁹¹ Thomas Mann, *Lotte in Weimar*, Stockholm, 1939.

²⁹² H. Mann, *Der Atem*, Berlin, 1949.

Heinricha dopunjava francuskim uticajem (**Maupassant, Flaubert, A. France**), a kod **Thomasa** lekturom **Schopenhauera** i **Tolstoja**.

Godine 1897. **Thomas Mann** započinje rad na *Buddenbrookovima*²⁹³, dok **Heinrich** istovremeno piše roman *U zemlji Dembeliji*, osim toga čitav niz novela i prve predradnje za roman *Boginje*²⁹⁴. Dok **Thomas Mann** već svojim prvim romanom ulazi u veliku građansku književnost svog vremena, njegov se brat **Heinrich** sve do početka novog stoljeća kreće u okvirima aristokratski obojenog esteticizma. Tako već na samom početku dolazi do međusobnog udaljavanja. I u privatnom životu **Thomas** nastoji da živi životom uglednog građanina, povremeno radi kao urednik za časopis *Simplizissimus*, u ophođenju prema drugima je suzdržan, gotovo povučen, i sav se predaje radu na *Buddenbrookovima*. Brat **Heinrich**, naprotiv, sve do 1914. živi slobodno, u građanskom smislu neobavezno, bez stalnog boravišta, bez sigurnih prihoda, izigravajući svjetskog čovjeka i kosmopolitu koliko su mu to materijalne mogućnosti dozvoljavale.

U novo, 20. stoljeće braća **Mann** ulaze zreliji, ali u duhovnom pogledu razdvojeni. Obojica dobivaju na ličnom i književnom profilu, ali u okviru njemačkog kulturnog i književnog života moramo od tog vremena nadalje posmatrati svakog zasebno. "Umjetnost bi trebalo da bude u službi života", ističe **Heinrich Mann**. Njegov lični život bio je oduvijek u znaku politike, a ova je po pravilu također jedna dimenzija umjetnosti. **Thomas**, međutim, kao što je to demonstrirao romanom *Buddenbrookovi* – teme za svoje literarno stvaranje traži u životu. Pošto je objavljen pomenuti roman i novela *Tonio Kröger* (1903), u prvim kritičkim napisima negativno se ocjenjuje njegov ironički intoniran realizam. Čak se i **Heinrich** u početku ne libi da kritizira mlađeg brata, što posebno dolazi do izražaja u njegovoj sarkastičnoj primjedbi: "Pošto smo tokom dva debela dijela romana bili trgovci, dogurasmo konačno i do umjetnosti." Oslanjajući se na sopstvene estetske kriterije, **Heinrich Mann** odbacuje **Thomasov** građanski egocentrizam, njegov apolitički karakter i njegovo "jalovo" nastojanje da bude vjerodostojan. **Thomas** je, međutim, zgranut nad politizacijom umjetnosti, koja je u međuvremenu postala dnevna praksa njegova brata.

²⁹³ Thomas Mann, *Buddenbrooks*, Berlin, 1901.

²⁹⁴ H. Mann, *Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Ossa*, München, 1903.

“Sloboda je za mene naprosto moralno-duhovna kategorija, nešto kao poštenje. Za političku slobodu nemam baš nikakvog interesa. Sjajna ruska književnost nastala je pod ogromnim pritiskom. Možda bez tog pritiska ne bi ni nastala. Što u najmanju ruku dokazuje da je borba za slobodu vrednija od same slobode. Šta je to uopće ‘sloboda’? Već iz prostog razloga što je u ime ovog pojma proliveno toliko krvi, ona za mene sadrži veliki stepen prinude, nešto, moglo bi se reći, srednjovjekovno. (...) Ali ja gotovo nemam pravo da o tome govorim...”

Tako piše **Thomas Mann** u jednom pismu bratu. **Heinrich** mu na to pišmo uopće ne odgovara.

Ali razlike među braćom ne postoje samo u njihovom pogledu na svijet već i u načinu književnog rada, u samom procesu stvaranja. Dok se **Heinrich** ističe izvjesnom dozom genijalnosti, brzim, spontanim pisanjem, **Thomas** je spor i oprezan. Na njega ne utiče raspoloženje, on iznad svega poštuje disciplinu i samodisciplinu. Zato on 1905. piše **Heinrichu**:

“Iz tebe kao da pljušti. Čini se da si našao sebe i da uopće ne znaš za lutanja niti za unutrašnje poraze. (...) Mislim da si se izgubio u drugoj krajnosti i da nisi više ništa drugo doli umjetnik – dok pjesnik, tako mi Bog pomogao, mora biti više od umjetnika.”

Povod ove opaske zapravo je bila pojava **Heinrichovog** romana *Profesor Unrat*, kojim je autor našao svoj političko-literarni *credo*, time što je ovim romanom zaista pokušao da svojom umjetnošću služi životu. Isto se ponovilo u okviru demokratski intoniranog romana *Mali grad* (1909)²⁹⁵, kao i romana *Podanik* (1914).

U isto vrijeme **Thomas Mann** piše svoj roman *Kraljevsko visočanstvo* (1905–1908)²⁹⁶, ali oficijelna kritika je u to vrijeme još uvijek sklonija bratu **Heinrichu**, koji zastupa programatsku književnost vremena, a ta je trenutno u modi. Drugo veliko remek-djelo mlađeg brata **Thomasa** je njegov roman *Čarobni brijeg* (1924)²⁹⁷. U vrijeme pojave ovog djela braća **Mann** su nakon dugogodišnje duhovne i političke konfrontacije ponovo bliski, oni bar respektiraju jedan drugoga, što, međutim, ne znači da je došlo i do estetske podudarnosti njihovog stvaralaštva. **Heinrich** u to vrijeme uživa u svom ugledu i knji-

²⁹⁵ H. Mann, *Die kleine Stadt*, Leipzig, 1909; H. Mann, *Mali grad* (prev. s njem. Stanislav Šimić), Zagreb, 1956.

²⁹⁶ Th. Mann, *Die königliche Hochheit*, Berlin, 1909.

²⁹⁷ Th. Mann, *Der Zauberberg*, Berlin, 1924.

ževnom uspjehu, **Thomas** je duboko zapleten u okvire i obaveze građanskog života i on u pismima, koja povremeno upućuje bratu, djeluje bojažljivo i nesigurno, pokazuje pretjeranu osjetljivost, čak znake hipohondrije, kao da nije načisto sam sa sobom:

*“... moram Ti priznati, da u ljudskom i društvenom pogledu više nisam slobodan... Tog osjećaja nedostatka slobode, koji me u nekim trenucima hipersenzibiliteta progoni, ne mogu se od onda više osloboditi...”*²⁹⁸

Heinrich Mann, međutim, nije bio ni izdaleka tako uspješan kako ga je vidio njegov brat. Uspjeh je bio na pomolu tek pojavom njegovog romana *Mali grad* (1909). Dominira mišljenje da je pojavom ovog djela završena takozvana objektivno-idealistička faza u stvaralaštvu ovog autora i da je on upravo tim djelom našao konačni oblik svog literarnog izraza, oslanjajući se prvi put na nešto objektivno, uхватljivo, nešto što u neku ruku počiva na realnoj podlozi. U takvom načinu pisanja očigledni su tragovi **Balzaka** i **Zole**, ali očekivani uspjeh romana je, kao što je njegov brat **Thomas** i predvidio, izostao. Istovremeno raste **Heinrichova** popularnost u domenu političko-literarne esejistike. On piše s lakoćom i brzo, s očiglednim osjećajem za interes čitalačkog tržišta. **Thomas** piše sporije, ali smišljeno, ostajući u domenu novelistike pa će naredni veliki uspjeh doživjeti tek 1912. godine, objavivši svoju čuvenu novelu *Smrt u Veneciji*. O činjenici da je bio svjestan visokog umjetničkog dometa svoje proze, ali istovremeno nezadovoljan produktivnošću, čitamo u njegovoj autobiografskoj skici iz 1930. godine sljedeće retke:

*“Određenje mog života sastoji se iz ležernosti, nečiste svijesti građanina i sigurne svijesti o latentnim sposobnostima.”*²⁹⁹

I zaista, kriza čovjeka i umjetnika **Thomasa Manna**, koja naročito dolazi do izražaja u njegovim ranim novelama, bila je u to doba očigledna. Neprestana predbacivanja brata u pogledu njegove neuključenosti u svakodnevni kulturni i naročito politički život vremena, prerana smrt sestre **Carle** i neprestana briga za nježno zdravlje mlade supruge, pa čak i izvjesne materijalne brige opterećivali su svakodnevni život ovog autora. Dok se **Heinrich** sav predao radu na romanu *Podanik*, **Thomas** mu piše pismo, koje je jedno od najpotresnijih svjedočanstava pomenute krize koju je književna kritika

²⁹⁸ Thomas an Heinrich Mann, 17. 1. 1906.

²⁹⁹ Usp. Th. Mann, *Lebensabriß*, 1930.

Thomasovog mladalačkog opusa obično označavala kao tipičnu pojavu kadentnih strujanja na razmeđu stoljeća: kao “pojavu prezasićenog, kritički arogantnog posmatrača, koji istovremeno nije sposoban za praktično-produktivno ponašanje”.

“Kako napreduje Tvoj Podanik? Ja sam često depresivan i izmučen. Imam mnoštvo briga: građansko-ljudskih i duhovnih, brinem za sebe i svoje stvaralaštvo... Samo kada bi me poslužile radna sposobnost i ornost za rad. Ali što se tiče unutrašnjeg života: permanentno prijeteća iscrpljenost, raznorazne skrupule, umor, sumnje, ranjivost i slabost, tako da me svaki napad potresa do srži; uz to nesposobnost da se zapravo duhovno i politički orijentiram, kako si Ti to umio; sve snažnije izražene simpatije prema smrti, koja mi je duboko uvriježena: sav moj interes oduvijek je bio usmjeren prema propadanju, i to je zapravo to što me sprečava da se zainteresiram za napredak.

Ali kakve su to samo brbljarije? Teško je to kad se čitava nesreća epohe i domovine svali na pleća jednog čovjeka, a taj nema snage da se s njom bori. Ali to je valjda tako kada se radi o nesreći domovine. Ili će o njoj možda biti riječi u Podaniku?

Mene više raduju Tvoja djela nego moja sopstvena. Ti si snažniji u psihičkom pogledu i to je ono najvažnije. Ja sam svoje odslužio, tako mi se čini, i vjerovatno i nije trebalo da postanem pisac.

Buddenbrokovi su knjiga o građanstvu i nisu više za 20. vijek. Tonio Kröger je bio sentimentaln, Kraljevsko visočanstvo sujeta knjiga, Smrt u Veneciji u neku ruku nepotpuna i lažna. To su posljednja saznanja i utjeha za grubu netaktičnost, jer šta da mi odgovoriš? Ali napisano ostaje napisano.”

Heinrich je na ovaj bratov pesimističan izliv odgovorio jednim “mudrim nježnim pismom”, ali o njegovom sadržaju ne znamo mnogo. Godinu dana kasnije, kada je izbio Prvi svjetski rat, prekinut je svaki kontakt među braćom, pošto je **Thomas** taj rat označio kao “veliki, opravdani, uzvišeni rat (njemačkog) naroda”. Duhovna kriza, koja dolazi do izražaja u njegovim političkim esejima *Razmišljanja u ratu* (1914) i *Friedrich i velika koalicija* (1915), dostiže svoj vrhunac u monumentalnom eseju *Opaske apolitičkog duha* (1915). Ovaj esej, koji bi danas jedva ko mogao čitati, nije nikada do kraja pročitao ni **Heinrich**, kome je on zapravo bio upućen. Različite duhovno-političke pozicije koje su braća u razdoblju između 1914. i 1918. – svako na svoj način – tako

ekstremno zastupala, otkrivale su dvije različite varijante njemačke samosvijesti. Četiri godine kasnije (1922), dok je **Heinrich** ležao u bolnici, braća su se pomirila i dvadesetih godina učvrstila svoje prijateljstvo u republikanski orijentiranom razumijevanju, a pogotovo poslije 1933. godine, u okolnostima francuske, švicarske i na kraju američke emigracije.

Na primjeru čitavog niza pojmova moglo bi se ukazati na duboke suprotnosti među braćom, kao što je “subjektivni esteticizam” kod **Thomasa** i “politički objektivizam” kod **Heinricha Manna**, i dok se kod **Heinricha** obično još ističe *patos*, kod **Thomasa** dominira *ironija*, pojmovi koji u oba slučaja svoje korijene vuku iz filozofije **Friedricha Nietzschea**. Svi navedeni pojmovi određuju autorov odnos prema stvarnosti, iako se i taj vremenom mijenjao, pa je, naprimjer, **Thomas Mann** u emigraciji od svoga brata preuzeo “humanistički *patos*”, ali je u estetskom pogledu do kraja života ostao vjeran *ironiji*, umjetničkom postupku kojim će on kritički relativizirati svaku svoju temu. Mnogi kritičari su tokom vremena u pomenutom postupku vidjeli neku vrstu oportunizma, ali je taj prigovor zacijelo neopravdan. Ako bi **Thomasu Mannu** trebalo i zbog čega prigovoriti, onda bi to bila njegova neprestano prisutna potreba da nekoga ili nešto reprezentira, kao i zbog stalnog prisustva autobiografskih elemenata u njegovom djelu. Ali onaj ko njegov oprez i njegov otpor prema svakom političkom ustrojavanju izjednačava s oportunizmom, taj će se duboko ogriješiti prema “moralnoj savjesti” ovog autora. Osjećaj neprestane, gotovo prisilne obaveze da bude objektivniji ugrožavao je u više navrata ljudsku i umjetničku egzistenciju ovog senzibilnog umjetnika, koji je svoju samosvijest zapravo stekao tek kao pedesetogodišnji autor romana *Čarobni brijeg* (1929). Te godine **Thomas Mann** dobiva Nobelovu nagradu, pa tako i legitimno stiče iskreno divljenje svoga brata.

Možda je upravo stoga danas **Thomas Mann** popularniji nego **Heinrich**; ono što je **Heinrich Mann** objavljivao prije mnogo godina čini se da je gotovo zaboravljeno. On je zbog prevaziđene vremenske fiksiranosti svoje proze tokom vremena jednostavno postao neinteresantan. Uprkos svim razlikama i oprekama, međusobna povezanost braće **Mann** ostaje u okviru njemačke i evropske književnosti svojevrsni primjer za poređenje.

3.

O jedinstvenom primjeru ambivalentnosti **Thomasovog** odnosa prema starijem bratu **Heinrichu**, koji i danas stoji u sjenci mlađeg, svjedoče njegovi *Dnevnici*³⁰⁰, koji su objavljeni dvadesetak godina poslije autorove smrti. Ovi o odnosu braće svjedoče zornije od sveukupnog do sada poznatog materijala, koji se sastoji od pisama, zabilježenih razgovora i kritičkih spisa obojice. Više puta se tokom njihovog života puka različitost pretvarala u prave konflikte, od kojih je najžešći bio onaj u toku Prvog svjetskog rata, a taj se ispoljio čak javno. O sukobima u djetinjstvu zna se malo, ali *Dnevnici Thomasa Manna* s pojedinim osvrtima na roditelje ukazuju na činjenicu da su se osjećaji izvjesnog rivaliteta među braćom ispoljili veoma rano. O svom starijem sinu otac će jednom prilikom konstatirati sljedeće:

“Pozadina njegovih sklonosti je zanesenjačka ležernost i bezobzirnost prema drugima; moj mlađi sin je mirniji, ima dobru narav i snaći će se, po svoj prilici, u nekom praktičnom pozivu.”

Na sličnu **Thomasovu** opasku o svom bratu nailazimo u *Dnevnici*ma: “Ukoliko poželim da **Heinrichu** nešto ispričam o stvarima koje se mene tiču (...), ostajem postidjen i prekidam. On se samo smješka i ne sluša.” Na drugoj, pak, strani, on u više navrata ističe mišljenje kako bi sve nesuglasice između njega i brata **Heinricha** trebalo “rješavati časno”, pošto su sve lične uvrede koje je pretrpio s njegove strane proizašle iz antagonizma koji je oduvijek postojao među njihovim pogledima na svijet, estetiku, politiku, društvo i moral. Nakon što je 9. novembra 1918. u Berlinu proglašena Republika, kao i u trenutku pojave *Podanika*, **Thomas** svoga brata smatra “politički nepismenim” i “u Njemačkoj nepoželjnim”. A pritom je u stvarnosti u tom trenutku upravo bilo obrnuto, **Heinrich** je prilikom proglašenja Republike nastupio u Münchenskom političkom savjetu kao duhovni djelatnik i u martu 1919. godine održao javni pomen prvom predsjedniku bavarskih socijaldemokrata **Kurtu Eisneru**, koji je samo mjesec dana ranije pao kao žrtva desničarskog atentata. Kritiku koju je **Heinrich** tom prilikom uputio njemačkom carstvu **Thomas Mann** je smatrao “drskom, neodmjerenom, glupom i zlonamjernom”.

Deset godina kasnije, kada mu je nagoviještena mogućnost da dobije Nobelovu nagradu, **Thomas Mann** je u svoj *Dnevnik* zapisao sljedeće:

³⁰⁰ Thomas Mann, *Die Tagebücher in 10 Bänden*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M.

*“Volio bih da ta nagrada ne postoji, jer ukoliko ju dobijem ja, ljudima će se činiti da bi ona trebalo da pripadne Heinrichu, a ukoliko ju dobije on, ja ću zbog toga da patim. Najbezbolnije bi bilo, kada bi je podijelili na nas obojicu. Ali ova je pomisao za članove žirija suviše apstraktna.”*³⁰¹

Nagovještaji da bi nobelovac iz 1929, tj. dvadeset godina kasnije, po drugi put mogao dobiti istu nagradu navodi **Thomasa Manna** da se u svom *Dnevniku* ponovo sjeti brata: “Kako bi samo zajednička Nobelova nagrada bila sretno rješenje.”

Iskreniji odnos mlađeg prema starijem bratu uspostavlja se tokom godina pod pritiskom povijesnih lomova koje obojica doživljavaju u emigraciji, i to kao najugledniji i najuticajniji protivnici **Hitlerovog** režima. Osim toga, njihov se međusobni odnos tokom godina mijenja, nakon što su obojica objavili čitav niz djela čijeg su nastajanja bili svjedoci, a povremeno i saučesnici. Jedna od najučestalijih tema u *Dnevnici* **Thomasa Manna** poslije 1933. upravo je odnos prema bratu i njihovoj zajedničkoj “patnji” zbog Njemačke. Obojica su zgranuti nad poraznim političkim zbivanjima u domovini, ali su bespomoćni kako u odnosu na zbivanja, tako i u odnosu na njihov nesaglediv hod u budućnost. Sredinom tridesetih godina **Thomasov** je negativni stav prema njemačkoj politici sve radikalniji, dok **Heinrichova** dugogodišnja opčinjenost Rusijom jenjava. Obojica su svjesni pogubnog razvoja rusko-njemačke kulturne politike poslije Drugog svjetskog rata, kao i tereta koji je ova namjeravala nametnuti jednom reprezentativnom piscu, kakav je neposredno poslije rata bio **Heinrich Mann**.

Thomas Mann je u kalifornijskom egzilu bio svjedok laganog propadanja svog u međuvremenu sve osamljenijeg brata, uvažavajući njegov radikalizam i ne zamjerajući mu na “staračkom avangardizmu” njegovih posljednjih djela. U domenu umjetnosti i književnosti **Thomasov** interes za bratovo stvaralaštvo ne jenjava, ali njihov istinski odnos na ljudskom i rodbinskom planu ostaje do samog kraja problematičan. Možda bi se kao pravi ključ njihovog poređenja mogao naći u dnevničkom zapisu **Thomasa Manna**, inspiriranom jednim člankom **Đerđa Lukača**:

“Ipak sam ja bio i ostao ‘najveći pisac epohe’, dok je Heinrich njen najveći satiričar.” (Thomas Mann, 7. 9. 1945)

³⁰¹ Thomas Mann, *Tagebücher 1918-1921*, Hrsg. Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M., 1979, str. 521.

Pogovor

Naslov *Teme, dileme, portreti*, odabran za ovu knjigu, pokušaj je da se što uvjerljivije iskaže širina ponuđenog sadržaja. Raznovrsnost *tema*, počev od arhetipskog, ali uvijek aktuelnog i bolnog fenomena egzila, preko filozofsko-poetoloških načela “kritičke teorije” Frankfurtske škole, obuhvata “liriku tame” (**Paul Celan**, **Nelly Sachs**), koja evocira strahote svjetskog krvoprolića, da bi zatim čitaoca odvela do vječite zagonetke **Kafkinog** opusa i sve aktuelnijeg autobiografskog diskursa u savremenoj književnosti.

Velike *teme* gotovo uvijek otvaraju *dileme* pa su priloženi radovi otvoreni za različite pristupe i tumačenja. Završni dio knjige nudi šest književnih *portreta* pisaca, koji su primjeri otvorenosti prema prostoru i vremenu njihovog djelovanja. Svi navedeni autori bili su ljudi koji prevazilaze granice, kako one državne, tako i granice kulturnih sfera.

Paul Celan putuje s krajnjeg istoka Evrope, preko Beča (prijestolnice srednjoevropskog duha), sve do Pariza, te “Meke” zapadnjačkog liberalizma. **Nelly Sachs** svoje trajno utočište nalazi u Švedskoj, a kao azilanti umiru veliki **Heinrich Mann** (Amerika) i **Hermann Hesse** (Švajcarska). Nestalan skitački život između Švajcarske i Njemačke vodio je usamljeni nostalgicar **Robert Walser**. A kamo tek da uvrstimo Pražanina **Kafku**: u duhovnu tradiciju judaizma, u literaturu egzistencijalizma ili u konglomerat srednjoevropskih prožimanja?

Ova knjiga zamišljena je kao aktuelna i čitka, ma koliko se to na prvi pogled činilo oprečnim. Erudicija, odnosno naučna utemeljenost, ipak, ne mora biti istovjetna s akademskom ekskluzivnošću. Zato ovi tekstovi nisu pisani samo za germaniste već su primjereni svim zainteresovanim ljubiteljima književnosti koji žive kulturu vlastitog vremena. Najmlađoj generaciji čitalaca oni bi možda mogli poslužiti kao podsticaj za nova čitanja u novom vremenu.

Sarajevo, proljeće 2026.

Mira Đorđević

Afterword

The title *Themes, Dilemmas, Portraits*, chosen for this book, seeks to convey as convincingly as possible the breadth of the content presented. The diversity of *themes* ranges from the archetypal yet ever-relevant and painful phenomenon of exile, through the philosophical and poetological principles of the “critical theory” of the Frankfurt School, to the “poetry of darkness” (Paul Celan, Nelly Sachs), which evokes the horrors of global bloodshed. From there, the reader is led to the eternal enigma of Franz Kafka’s opus and to the increasingly prominent autobiographical discourse in contemporary literature.

Great *themes* almost always open up *dilemmas*; accordingly, the essays included here remain open to diverse approaches and interpretations. The final section of the book offers six literary portraits of writers whose lives exemplify an openness to the space and time in which they lived and worked. All the authors discussed were individuals who transcended borders—both national boundaries and the limits of cultural spheres.

Paul Celan travels from the far eastern edge of Europe, through Vienna—the capital of the Central European spirit—to Paris, the “Mecca of Western liberalism.” Nelly Sachs found her lasting refuge in Sweden, while the great Heinrich Mann (United States) and Hermann Hesse (Switzerland) died in exile. The restless, wandering life between Switzerland and Germany marked the solitary nostalgist Robert Walser. And where, indeed, should we place Kafka of Prague: within the spiritual tradition of Judaism, within existentialist literature, or within the complex interweavings of Central European cultural currents?

This book is conceived as both topical and readable, however contradictory that may at first seem. Erudition, that is, scholarly grounding, need not be identical with academic exclusivity. For this reason, these texts are not written solely for Germanists but are intended for all interested lovers of literature who actively engage with the culture of their own time. For the youngest generation of readers, they may perhaps serve as an encouragement for new readings in a new age.

Sarajevo, spring 2026.

Mira Đorđević

Literatura

- Adorno, Theodor W., "Charakteristik Walter Benjamins", u: *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Berlin i Frankfurt am Main, 1955, 283–301.
- "Fragmente über Wagner", *Zeitschrift für Sozialforschung* 8/1–2, 1939, 1–49.
- "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens", *Zeitschrift für Sozialforschung* 7/3, 1938, 321–356.
- Prismen*, Suhrkamp Verlag, Berlin i Frankfurt am Main, 1955.
- "Abschied vom Jazz", *Europäische Revue* 9, 1933, 313–316.
- Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, Rolf Tiedemann (ed.), Frankfurt am Main, 1970–1986.
- Minima Moralia*, Frankfurt am Main, 1980.
- Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966.
- Adorno, Theodor W., Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, Querido, Amsterdam, 1947; 2. izd., S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1969.
- Adorno, Theodor W., Walter Benjamin, *Briefwechsel 1928–1940*, Henri Lonitz (ur.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994.
- Almási, Miklós, *Franz Kafka: Nachwirkungen eines Dichters*, München, 1984.
- Augustin iz Hipona, *Bekenntnisse (Confessiones)*, prev. Friedrich Merschmann, Frankfurt am Main, 1866, 238–242.
- Bahr, Eberhard, "Kafka und der Prager Frühling", u: Heinz Politzer, *Franz Kafka*, Darmstadt, 1980.
- Benjamin, Walter, *Eseji* (preveo Milan Tabaković), Beograd, 1974.
- "Angelus Novus", u: *Gesammelte Schriften*, Theodor W. Adorno, Rolf Tiedemann (eds), tom I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974, 697–698.
- "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", *Zeitschrift für Sozialforschung* 5/1, 1936, 40–68.
- "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", u: Rolf Tiedemann i Hans Schweppenhäuser (ur.), *Gesammelte Schriften*, tom I/2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974, 433–469.
- "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", *Zeitschrift für Sozialforschung* 5/1, 1936, 40–68.

- “Das Paris des Second Empire bei Baudelaire”, u: Rolf Tiedemann i Hans Schweppenhäuser (ur.), *Gesammelte Schriften*, tom I/2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1978, 511–604.
- “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”, u: Rolf Tiedemann i Hans Schweppenhäuser (ur.), *Gesammelte Schriften*, tom I/1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974, 7–122.
- “Paris des Second Empire bei Baudelaire”, u: *Gesammelte Schriften*, tom I/2, Rolf Tiedemann i Hans Schweppenhäuser (ur.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974, 536–569.
- “Über einige Motive bei Baudelaire”, *Zeitschrift für Sozialforschung* 8/1–2, 1939, 50–91.
- Briefe*, Gershom Scholem i Theodor W. Adorno (ur.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966.
- Das Passagen-Werk*, Rolf Tiedemann (ur.). 2 vols, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982.
- Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen*, Detlef Holz (ur.), Vita Nova Verlag, Luzern, 1937.
- Einbahnstraße*, Ernst Rowohlt Verlag, Berlin, 1928.
- Gesammelte Schriften* (u saradnji s T. W. Adornom i G. Scholemon, ur. R. Tiedemann i H. Schweppenhäuser), Frankfurt am Main, 1972.
- Jednosmerna ulica*, preveo Jovan Aćin, Novi Sad, 1989.
- Moskauer Tagebuch*, Gary Smith (ed.), Frankfurt am Main, 1980.
- Schriften*, u: Theodor W. Adorno, Gretel Adorno (eds), 2 vols, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955.
- Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Ernst Rowohlt Verlag, Berlin, 1928.
- Berndsohn, Walter A., *Nelly Sachs: Einführung in das Werk der Dichterin jüdischen Schicksals*, Darmstadt, 1974.
- Die humanistische Front: Einführung in die deutsche Emigrantenliteratur*, Teil I und II, 1976/1978, Vlg. Georg Heintz, Worms.
- Birkerts, Sven, *Die Gutenberg Elegien*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1997.
- Bloch, Ernst, *Kafka – za i protiv*, Svjetlost, Sarajevo, 1955.
- Brecht, Bertold, *Flüchtlinggespräche*, Berlin / Frankfurt am Main, 1962.
- Brekke, Wolfgang, “Die antifaschistische Literatur in Deutschland (1933–1945)”, *Weimarer Beiträge* 16, sv. 6, 1970, 67–128.
- Brod, Max, *Franz Kafka: Eine Biographie*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1954.
- Über Franz Kafka*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1974.
- Calvino, Italo, *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, München, 1983.
- Canetti, Elias, *Baklja u uhu*, prev. Štefanija Holambek, Mladost, Zagreb, 1984.

- Das Augenspiel: Lebensgeschichte 1931–1937*, Carl Hanser Verlag, München, 1985.
- Die Blendung*, Herbert Reichner Verlag, Wien, 1936; Carl Hanser Verlag, München, 1948, 1963, 1974, 1985; Berlin, 1969.
- Die Fackel im Ohr: Lebensgeschichte 1921–1931*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985.
- Die gerettete Zunge: Geschichte einer Jugend*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1995.
- Igra očiju. Životna povijest 1931–1937*, prev. Zlatko Crnković, Znanje, Zagreb, 1989.
- Masa i moć*, prev. Jasenka Planinc, Znanje, Zagreb, 1984.
- Spašeni jezik. Povijest jedne mladosti*, prev. Zlatko Crnković, Znanje, Zagreb, 1982.
- Casanova, Giacomo, *Memoiren*, ur. Emil Grassi, 1958–1960, njem. prijevod Franz Hessel, Rowohlt Verlag, Hamburg.
- Cazden, Robert Edgar, *German Exile Literature in America 1933–1950*, Chicago, 1970.
- Celan, Paul, Nelly Sachs, *Briefwechsel*, ur. Barbara Wiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1993.
- De Man, Paul, *Allegorien des Lesens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988.
- Die deutsche Emigration in den USA: Ihr Einfluß auf die amerikanische Europa-politik 1933–1945*, Studien zur modernen Geschichte 2, Düsseldorf, 1971.
- Dorđević, Mira, “Autobiografija – povijest ili poetika?”, *Bosanska vila* 10/1998, Sarajevo.
- “Fenomen izbjeglištva ili put u slobodu”, *Sarajevske sveske* 13/2006.
- “Lirika kao ‘umjetnost nemogućeg’. O poeziji Nelly Sachs”, *Putevi* 2–3/2007, Banja Luka.
- “Moskovske impresije Waltera Benjamina i Miroslava Krležę”, *Literatur und Kritik* 305/1996, Wien.
- “Paul Celan – Dichter des Ungewissen”, *Literatur und Kritik* 59, Wien, 1971, 542–546.
- “Paul Celan – Pjesnik tmine”, *Literatur und Kritik* 59, Wien, 1971.
- “Zvučni svijet Samjuela Beketa”, *Izraz* 6, Sarajevo, 1970, 619–624.
- Eckermann, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, ur. Fritz Bergemann, Insel Verlag, Frankfurt am Main i Leipzig, 1992.
- Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Aufbau Verlag, Berlin i Weimar, 1982.
- Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main, 1977.
- Der Streit der Interpretationen*, Konstanzer Universitätsreden, Konstanz, 1987.

- Die Grenzen der Interpretation*, Hanser, München, 1992.
- Semiotik: Entwurf einer Theorie der Zeichen*, Fink, München, 1987.
- Emrich, Walter, *Franz Kafka: Das Baugesetz seiner Dichtung*, Athenaiion, Wiesbaden, 1975.
- Franz Kafka*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975.
- Fermi, Laura, *Illustrious immigrants: The intellectual migration from Europe 1930–1941*, Chicago University Press, 1968.
- Feuchtwanger, Lion, “Vom Sinn des historischen Romans”, *Das Neue Tage-Buch* 27, 1935.
- Fischer, Ernst, *Von Grillparzer zu Kafka: Sechs Essays*, Wien, 1962.
- Fittko, Lisa, *Mein Weg über die Pyrenäen: Erinnerungen 1940/1941*, München / Wien, 1985.
- Flaker, Aleksandar, “Krlježino moskovsko proljeće”, u: *Izabrana djela*, Zagreb, 1987.
- Flaxmann, Seymour L., “‘Der Steppenwolf’ H.’s Portrait of an Intellectual”, u: *Modern Language Quarterly* 15, 1954, 349–358.
- Flusser, Vilém, *Die Schrift: Hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen, 1987.
- Foucault, Michel, “Was ist ein Autor?”, u: Michel Foucault (ed.), *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main, 2003.
- Garaudy, Roger, *O realizmu bez obala*, prev. Traute Šegedin, Zagreb, 1968.
- Göbel, Helmut, *Elias Canetti*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2005.
- Goethe, Johann Wolfgang von, “Dichtung und Wahrheit”, u: *Goethes sämtliche Werke in 40 Bänden*, sv. 14. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1985.
- “Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand”, u: *Goethes sämtliche Werke*, sv. IV, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1985.
- Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, u: *Sämtliche Werke*, sv. 14, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1986.
- Briefe, Tagebücher und Gespräche*, u: *Sämtliche Werke*, sv. 29, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1993.
- Briefe, Tagebücher und Gespräche*, u: *Sämtliche Werke*, sv. 33, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1993.
- Briefe, Tagebücher und Gespräche*, u: *Sämtliche Werke*, sv. 34, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1993.
- Briefe, Tagebücher und Gespräche*, u: *Sämtliche Werke*, sv. 37, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1993.
- Briefe, Tagebücher und Gespräche*, u: *Sämtliche Werke*, sv. 38, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1993.
- Goethes Briefe in vier Bänden*, sv. 4, Hamburger Ausgabe, Hamburg, 1967.

- Napoleonische Zeit. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, u: *Sämtliche Werke*, sv. 33, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1993.
- Poezija i zbilja*, preveo Zdenko Škreb, Matica hrvatska, Zagreb, 1954.
- Goldschmidt, Alfons (ur.), *Moskau*, Berlin, 1987.
- Goldstücker, Eduard, "Warum hatte die kommunistische Welt Angst vor Franz Kafka?", u: *Franz Kafka in der kommunistischen Welt*, Weimar, 1993, 21–31.
- "Zur Ost-West-Auseinandersetzung über Franz Kafka: Zehn Jahre nach der Kafka-Konferenz von Liblice", u: *Franz Kafka: Nachwirkungen eines Dichters*, München, 1984, 47–70.
- Goodman, Kay, "Autobiographie und deutsche Nation", u: *Goethe im Kontext*, ur. W. Wittkowski, Niemeyer, Tübingen, 1984, 260–279.
- Grimm, Reinhold, "Bert Brecht", u: Benno von Wiese (ed), *Deutsche Dichter der Moderne: Ihr Leben und ihr Werk*, Berlin, 1965.
- "Innere Emigration als Lebensform", u: *Exil und Innere Emigration I*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1972.
- Grubačić, Slobodan, *Proces Franca Kafke*, Beograd, 1983.
- Habermas, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 vols, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981.
- Hanuschek, Sven, *Elias Canetti: Biographie*, Carl Hanser Verlag, München, 2005.
- Heine, Heinrich, *Französische Zustände*, 1833.
- Hese, Herman, *Demijan*, prev. Paulina Albala, Prosveta, Beograd, 1961.
- Igra staklernih perli: Pokušaj opisa života magistra Jozefa Knehta sa Knehtovim ostavljenim spisima*, prev. Mihailo Smiljanić, Subotica, 1960.
- Putovanje na istok*, prev. Vojislav Despotov, Novi Sad, 1978.
- Sidarta*, prev. Sonja Perović, Beograd, 1975.
- Stepski vuk*, prev. Sonja Perović, Beograd, 1960.
- Svoje glavost*, prev. Mihailo Smiljanić, u: Herman Hese, *Razmatranja i pisma. Izabrana dela Hermana Hesea*, knj. 9, Beograd, 1979.
- Eigensinn*, Hg. Siegfried Unseld, Frankfurt am Main, 1970.
- Gesammelte Briefe*, Erster Band 1895–1921, u saradnji s Heinerom Hesseom, ed. Ursula i Volker Michels, Frankfurt am Main, 1973.
- Hinterlassene Schriften und Gedichte von Hermann Lauscher*, Basel, 1901.
- Klingsorovo poslednje leto*, prev. Branimir Živojinović, Beograd, 1979.
- Kurze Prosa aus dem Nachlaß*, ed. Ursula i Volker Michels, Frankfurt am Main, 1973.
- Narcis i Zlatousti*, prev. Branimir Živojinović, Beograd, 1961.
- Politische Betrachtungen*, Hg. Siegfried Unseld, Frankfurt am Main, 1972.

- Hidendahl, Peter Uwe, Egon Schwarz (eds), *Exil und Innere Emigration II. Internationale Tagung in St. Louis*, Frankfurt am Main, 1973.
- Hillach, Ansgar, "Zur Neubestimmung der Gegenwart in Walter Benjamins 'Kunstwerk' – Thesen", u: *Ästhetik und Kommunikation* 6, br. 19, 1975, 37–45.
- Hocke, Gustav René, *Das europäische Tagebuch*, Limes Verlag, Wiesbaden, 1963.
- Horkheimer, Max, *Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung*, u: *Frankfurter Universitätsreden*, sv. XXXVII, Frankfurt am Main, 1931.
- "Bemerkungen zur philosophischen Anthropologie", *Zeitschrift für Sozialforschung* 4, no. 1, 1935, 1–25.
- "Traditionelle und kritische Theorie", *Zeitschrift für Sozialforschung* VI/II, Paris, 1937.
- Idensen, Heiko, "Die Poesie soll von allen gemacht werden", u: Dirk Matejowski i Friedrich Kittler (eds), *Literatur im Informationszeitalter*, Campus Verlag, Frankfurt am Main / New York, 1996.
- Jähnichen, Manfred, "Miroslav Krleža bei uns", *Weimarer Beiträge* 19/6, 1973, 138–150.
- Jay, Martin, *Dialektische Phantasie: Die Geschichte der Frankfurter Schule und das Institut für Sozialforschung 1923–1950*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1976.
- Kafka, Franz, *Briefe, Tagebücher und Gespräche*, ur. Kurt Wolff, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1966.
- Reiseaufzeichnungen*, ur. H. Rodlauer i M. Pasley, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1987.
- Kaiser, Reinhard, *Literarische Spaziergänge im Internet*, Eichborn-Verlag, Frankfurt am Main, 1996.
- Kapidžić-Osmanagić, Hanifa, "Misliti novo doba", *Novi Izraz* 1, jesen 1998, Sarajevo, str. 3–6.
- Kästner, Erich, *Das Blaue Buch: Kriegstagebuch und Roman-Notizen*, Marbacher Magazin 111/112, Ulrich von Bülow, Silke Becker (eds), Wallstein Verlag, Göttingen, 2005.
- Kersten, Paul, *Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs*, Lüdke Verlag, Hamburg, 1970.
- Kiss, Endre, "Kafkaesk: Die Bedeutung eines Wortes im real existierenden Sozialismus oder Franz Kafkas Prozeß gegen Josef St.", u: *Franz Kafka in der kommunistischen Welt*, Weimar, 1993, 32–45.
- Konstantinović, Zoran, "Manès Sperber und Miroslav Krleža. Jedna srednjeevropska paralela", *Literatur und Kritik* 233/234, Salzburg, 1989.
- Kraus, Karl, *Die letzten Tage der Menschheit*, Verlag Die Fackel, Wien, 1919.

- Krivokapić, Mirko, "Die Anfänge der Kafka-Rezeption im serbo-kroatischen Sprachraum", u: *Franz Kafka in der kommunistischen Welt*, Weimar, 1993, 62–73.
- Krleža, Miroslav, *Izlet u Rusiju 1925*, Zagreb, 1926.
- Lacis, Asja, *Revolutionär im Beruf: Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, ur. Hildegard Brenner, Hanser Verlag, München, 1976.
- Lauer, Reinhard, "Zur Bedeutung Miroslav Krležas", u: *Miroslav Krleža und der deutsche Expressionismus*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1984.
- Lévy, Pierre, *Die kollektive Intelligenz*, Bollmann Verlag, Mannheim, 1997.
- Löwenthal, Leo, *Mitmachen wollte ich nie: Ein autobiographisches Gespräch mit Helmut Dubiel*, Frankfurt am Main, 1980.
- Mann, Heinrich, *Der Atem*, Berlin, 1949.
- Der Mut*, Paris, 1939.
- Der Untertan*, Leipzig, 1918.
- Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Ossy*, München, 1903.
- Die kleine Stadt*, Leipzig, 1909.
- Henrich IV*, prev. Josip Reting, Zagreb, 1964.
- Im Schlaraffenland*, München, 1900.
- Mali grad*, prev. Stanislav Šimić, Zagreb, 1956.
- Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen*, München, 1905. (prev. Vida Pečnik, Beograd, 1952).
- Mann, Thomas, *Buddenbrooks*, Berlin, 1901.
- Der Zauberberg*, Berlin, 1924.
- Die königliche Hochheit*, Berlin, 1909.
- Die Tagebücher in 10 Bänden*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Lebensabriß*, 1930.
- Lotte in Weimar*, Stockholm, 1939.
- Tagebücher 1918–1921*, Hrsg. Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main, 1979.
- Mann, Thomas, Frank Thiess, Walter von Molo, *Ein Streitgespräch über die äußere und die innere Emigration*, Druckschriften-Vertriebsdienst, Dortmund, 1946.
- Marcuse, Herbert, "Über den affirmativen Charakter der Kultur", *Zeitschrift für Sozialforschung* 6/1, 1937, 54–92.
- Kritik der reinen Toleranz*, Frankfurt am Main, 1966.
- One-dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston, 1964.
- Matejowski, Dirk, Friedrich Kittler (ed.), *Literatur im Informationszeitalter*, Campus Verlag, Frankfurt am Main / New York, 1996.
- Maupassant, Guy de, *Bel Ami*, Paris, 1885.

- Mayer, Hans, "Lion Feuchtwanger oder die Folgen des Exils", *Neue Rundschau* 76/1, 1965.
- Munzar, Jiří, "Zur Kafka-Rezeption im tschechischen Drama und Theater der letzten Jahrzehnte", u: *Franz Kafka in der kommunistischen Welt*, Weimar, 1993, 89–101.
- Müssener, Helmut, *Die deutschsprachige Emigration in Schweden nach 1933: Ihre Geschichte und kulturelle Leistung*, Uppsala, 1971.
- Nicolai, Friedrich, *Die Freuden des jungen Werthers*, Berlin, 1775.
- Pistorius, Georg Tobias, *Lebens-Beschreibung Herrn Götzens von Berlichingen*, 1731.
- Politzer, Heinz, *Franz Kafka: Parable and Paradox*, Cornell University Press, New York, 1962.
- Popper, Karl R., *Elend des Historizismus*, Mohr Siebeck, Tübingen, 1957.
- John C. Eccles, *Das Ich und sein Gehirn*, Piper Verlag, München, 1977.
- Objektive Erkenntnis: Ein evolutionärer Entwurf*, Hoffmann und Campe, Hamburg, 1972.
- Proust, Marcel, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Band 13, *Die wiedergefundene Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1957.
- Reimann, Paul, "Die gesellschaftliche Problematik in Kafkas Romanen", *Weimarer Beiträge* 3, 1957.
- Riemann, Friedrich Wilhelm, *Mitteilungen über Goethe: Aus mündlichen und schriftlichen, gedruckten und ungedruckten Quellen*, Berlin, 1841.
- Sachs, Nelly, *Fahrt ins Staublose*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1988.
- Flucht und Verwandlung*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1959.
- Legenden und Erzählungen*, W. Meyer Verlag, Berlin, 1921.
- Sternverdunkelungen*, Behrman Verlag, Amsterdam, 1947.
- Und niemand weiss weiter*, Verlag Heinrich Ellermann, Hamburg i München, 1957.
- Von Welle und Granit*, Aufbau Verlag, Berlin, 1947.
- Zeichen im Sand: Szenische Dichtungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1962.
- Schröter, Klaus, *Der historische Roman des Exils und der Innerer Emigration: Exil und Innere Emigration*, Athenäum, Frankfurt am Main, 1972.
- Schwarz, Egon, *Verbannung: Aufzeichnungen deutscher Schriftsteller im Exil*, Hamburg, 1964.
- Škreb, Zdenko, "Kako je nastala Goetheova autobiografija", u: *Poezija i zbilja*, Matica hrvatska, Zagreb, 1953, 675–688.
- Smith, Gary, "O Benjaminovom Moskovskom dnevniku: Pitanja izdavaču", *Alternative* 132–133, 1980, 140–142.

- Stahlber, Peter, *Der Zürcher Verleger Emil Oprecht und die deutsche politische Emigration 1933-1945*, Europa-Verlag, Zürich, 1970.
- Stephan, Alexander, *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945: Eine Einführung*, München, 1979.
- Stromšík, Jiří, "Kafka aus Prager Sicht", u: *Franz Kafka in der kommunistischen Welt*, Weimar, 1993, 120-143.
- Wagenbach, Karl, *Franz Kafka in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1964.
- Waichinger, Kristian, *Elias Canetti: Bilder aus seinem Leben*, Carl Hanser Verlag, München, 2005.
- Walser, Robert, *Der Gehülfe*, ur. Jochen Greven, Suhrkamp / Diogenes, Zürich, 1985.
Die Geschwister Tanner, ur. Jochen Greven, Diogenes Verlag, Zürich, 1985.
Jakob von Gunten: Ein Tagebuch, Suhrkamp, Zürich i Frankfurt am Main, 1985.
Pomoćnik, prev. Branimir Živojinović, Clio, Beograd, 1998.
- Wiggershaus, Rolf, *Die Frankfurter Schule – Geschichte, Theoretische Entwicklung, Politische Bedeutung*, München / Wien, 1986.
- Wingert, Bernd, "Die neue Lust am Lesen? Erfahrungen und Überlegungen zur Lesbarkeit von Hypertexten", u: *Kursbuch Neue Medien*, Bollmann, Mannheim, 1995.
- Wirth, Uwe, "Literatur im Internet", u: Stefan Münker i Aleksander Roesler (eds), *Mythos Internet*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1997.
- Witte, Bernd, "Autobiographie als Poetik", *Neue Deutsche Rundschau* (Neue Rundschau), 1978, 384-400.
- Wolff, Kurt, *Briefwechsel eines Verlegers 1911-1963*, Frankfurt am Main, 1966.
- Zeller, Bernhard, *Hermann Hesse in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, 1964.
- Žmegač, Viktor, "Povijesna šifra umjetnosti: O Adornovoj estetici", u: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, Zagreb, 1976.
- "Povijest i suvremenost u Goetheovom djelu", u: *Simpozij o Goetheu*, Matica srpska, Novi Sad, 1983, 9-20.
- "Robert Walsers Poetik in der literarischen Konstellation der Jahrhundertwende", u: Dieter Borchmeyer (ed.), *Robert Walser und die moderne Poetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999.
- Književnost i zbilja*, Školska knjiga, Zagreb, 1982.

Imenski indeks

A

Abenius, Margit 127
Aćin, Jovan 50
Adorno, Theodor Wiesengrund 24, 30,
41–54, 56–62, 64–66, 125, 150, 151,
155, 158, 168
Adorno, Gretel 61
Agmon, Samuel Josef 121
Albala, Paulina 164
Alighieri, Dante 26, 93
Almási, Miklós 157
Andres, Günther 33
Appolinaire, Guillaume 113
Arnim, Bettina von 86
Augustin 84–87, 93, 94
Augustin iz Hipona (Aurelius Augustinus)
84

B

Babelj, Isak 107
Bahr, Eberhard 157
Ball, Hugo 164
Balzac, Honoré de (Balzak) 184
Barnow, Dagmar 109
Baudelaire, Charles 49, 51, 53, 57, 58, 60,
113–115
Becker, Silke 33
Beckett, Samuel (Beket) 6, 131
Benn, Gottfried 106, 174
Benjamin, Walter (Valter Benjamin) 7,
32, 41, 44, 49–75
Berendsohn, Walter A. 34, 126

Berg, Alban 108
Bergemann, Fritz 80
Bergengruen, Werner 33
Birkerts, Sven 10–15
Bismarck, Otto von 175
Blei, Franz 148
Bloch, Ernst 30, 35, 37, 108
Blok, Aleksandar Aleksandrovič 115
Böll, Heinrich 99
Borchmeyer, Dieter 76, 144
Brecht, Bertold 30, 34, 37, 39, 40, 52, 53,
57, 69, 106, 107
Brekle, Wolfgang 38
Brenner, Hildegard 69
Breton, André 115, 148
Brion, Friederike 97
Broch, Hermann 108
Brod, Max 29, 35, 37, 132, 147–149, 153,
156
Bruhn, Julia Silvia 175
Buber, Martin 30, 35, 68, 115, 128, 129,
164
Büchner, Georg 26, 109, 116
Bucholz, Franz Bernhard von 88
Bülow, Ulrich von 33

C

Calvino, Italo 16, 17
Camus, Albert 127
Canetti, Elias 106–111, 132
Carossa, Hans 164
Casanova, Giacomo 85

Cazden, Robert Edgar 38
 Celan, Paul 7, 35, 112–120, 125, 127,
 189, 190
 Cellini, Benvenuto 77
 Cervantes, Miguel de 94, 142
 Cezar, Gaj Julije 93
 Char, René 115
 Chaplin, Charlie 55
 Constantinus Africanus 141
 Coover, Robert 18
 Corbièr, Tristana 113
 Crnković, Zlatko 100

D

De Gaulle, Charles 127
 De Man, Paul 18
 Descartes, René 8
 Despotov, Vojislav 161
 Diakonus, Petrus 141
 Dietrich, Marlen 173
 Döblin, Alfred 30, 37, 106
 Doderera, Heimito von 111
 Dostojevski, Fjodor Mihailovič 105, 136,
 148, 166
 Droste-Hülshoff, Annette von 122
 Durrell, Lawrence 92

Đ

Đorđević, Mira 124, 189, 190
 Đuričković, Dejan 7

E

Echegaray y Eizaguirre, José 121
 Eckermann, Johann Peter 80, 82, 83, 86,
 87, 90, 91, 98
 Eco, Umberto 18, 19, 22
 Edfelt, Johannes 123
 Eichendorffa, Josepha von 160
 Einstein, Albert 106
 Ekelöf, Gunnar 123

Eliot, Thomas Stearns 164
 Emmrich, Wilhelm 150
 Eschenbach, Wolfram von 93

F

Fallada, Hans 33
 Fermi, Laura 38
 Feuchtwanger, Lion 25, 35, 39, 106, 179
 Ficino, Marsilio 142
 Fielding, Henry 95, 105
 Fischer, Ernst 152–154, 156
 Fischer, Samuel 146, 174, 187
 Fittko, Lisa 59
 Flaker, Aleksandar 71
 Flaubert, Gustave 105, 175, 182
 Flaxmann, Seymour L. 166
 Flusser, Vilém 19, 20
 Focht, Ivan 149
 Fontane, Theodor 96
 Foucault, Michel 21
 France, Anatole 69, 182
 Frank, Bruno 30
 Freud, Sigmund 27, 45, 93, 137, 138, 161
 Fried, Erich 35
 Friedell, Egon 32
 Friedrich, Hugo 113, 114
 Frischmuth, Barbara 97

G

Galenus 141
 Garaudy, Roger 151, 154, 156
 Gebattel, Viktor Emil Freiherr von 135,
 136
 George, Stefan 29, 30
 Gide, André 68, 69, 164, 172
 Gjellerup, Karl 121
 Göbel, Helmut 110
 Goethe, Johann Wolfgang von 8, 30, 31, 65,
 68, 76–98, 130, 147, 163–167, 180, 181
 Goldschmidt, Alfons 67, 68

Goldstücker, Eduard 153–157
Goll, Claire 115
Goll, Yvan 35, 115, 118
Goodman, Kay 77
Gordon, Ibby 105
Gorki, Maksim 68
Gottsched, Johann Christian 80
Gottwald, Klement 153
Grassi, Emil 85
Greven, Jochen 133
Grimm, Reinhold 38, 39
Grubačić, Slobodan 157
Gryphius, Andreas 60
Gundolf, Friedrich 30

H

Haas, Willy 49
Habermas, Jürgen 42, 43, 48
Hackert, Phillip 77
Hahn, Otto 106
Handke, Peter 131
Hanuschek, Sven 110, 111
Hardt, Ludwig 146
Hasenclever, Walter 32
Hauptmann, Gerhart 99
Havel, Václav 157
Hebbel, Friedrich 105
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 31, 43, 46, 83
Heidegger, Martin 30
Heine, Heinrich 26–29, 105, 167
Herder, Jonahh Gottfried 76–78, 81, 82
Herzfeld, Wieland 37, 105
Herzl, Theodor 25
Hesse, Heiner 167
Hesse, Hermann (Herman Hese) 99, 146, 159, 161, 163, 167, 171, 172, 189, 190
Hessel, Franz 85
Hidendahl, Peter Uwe 37
Hillach, Ansgar 60

Hindenburg, Paul von 178
Hipokrat 141
Hitler, Adolf 30, 32–34, 47, 58, 124, 129, 178, 179, 188
Hocke, Gustav René 93
Holambek, Štefanija 100
Holz, Detlef 56
Homer 80, 93
Horkheimer, Max 41–48, 57, 58
Hugo, Victor 26, 105
Humboldt, Wilhelm von 88
Husserl, Edmund 49

I

Idensen, Heiko 15, 18
Ivanković, Željko 7

J

Jannings, Emil 173
Jay, Martin 44
Jesenjin, Sergej Aleksandrovič 115
Joyce, James 25, 160
Jung, Franz 67
Jung, Carl Gustav 161, 164
Jünger, Ernst 33, 139

K

Kafka, Franz 146–152, 154–158, 189, 190
Kaiser, Reinhard 20
Kant, Immanuel 31, 37
Kantorowicz, Alfred 37
Kapidžić-Osmanagić, Hanifa 7
Karpus, Gretel 50
Kästner, Erich 33, 38
Kerr, Alfred 29
Kersten, Paul 123
Kestner, Charlotte 96
Kestner, Johann Christian 96
Kierkegaard, Søren 148
Kiss, Endre 156

Kittler, Friedrich 15
 Klee, Paul 58
 Klinger, Maximilian von 88
 Klopstock, Friedrich Gotlob 80
 Kohout, Pavel 157
 Kokoschka, Oskar 108
 Kollwitz, Käthe 33, 106
 Konstantinović, Zoran 64
 Kostić Palanski, Zvonimir 113
 Kracauer, Siegfried 74
 Kraus, Karl 52, 104, 105, 109, 133, 138, 139
 Krivokapić, Mirko 157
 Krleža, Miroslav 63–65, 67, 69–74
 Kurella, Alfred 154

L

Lacis, Asja 50, 65, 66, 69, 74
 Lagercrantz, Olof 123
 Lagerlöf, Selma 122, 124, 129
 Landauer, Gustav 178
 Lasker-Schüler, Else 30
 Lauer, Reinhard 65
 Lavater, Johann Caspar 80
 Lenau, Nikolaus 142
 Lenjin, Vladimir Iljič 43, 68, 73
 Lessing, Gotthold Ephraim 31
 Lévy, Pierre 14, 15
 Lichtenberg, Georg Cristoph 105
 Lindegren, Erik 123
 Loerke, Oskar 33
 Lonitz, Henri 50, 62
 Löwenthal, Leo 44, 47, 56
 Lukač, Đerđ 188

M

Mahler, Anna 108
 Mahler, Gustav 108
 Mahler-Werfel, Alma 179
 Mahler-Werfel, Franz 179

Majakovski, Vladimir Vladimirovič 72
 Mallarmé, Stéphane 113, 114
 Malraux, André 8
 Mandeljštam, Osip 115
 Manfred, Jähnichen 65
 Mann, Golo 179
 Mann, Heinrich 35, 37, 106, 173–184, 186–190
 Mann, Klaus 35, 37
 Mann, Thomas 29, 32, 37, 39, 92, 96, 97, 99, 108, 146, 164, 173, 177, 180–184, 186–188
 Marcuse, Herbert 41–43, 46, 4756, 60
 Marcuse, Ludwig 37
 Marx, Karl 25, 43, 46, 151
 Matejowski, Dirk 15
 Maupassant, Guy de 176, 182
 Mayer, Hans 39, 122
 Mayröcker, Friederika 97
 Meckel, Christoph 97
 Mendelssohn, Peter de 188
 Merschmann, Friedrich 84
 Meyerhold, Vsevolod Emilevič 68, 69, 72, 73
 Michael, Friedrich 168
 Michaux, Henri 115
 Michels, Ursula 162, 167
 Michels, Volker 162, 167
 Mihailo Smiljanić 168
 Miller, Henry 85, 92
 Mistral, Frédéric 121
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin 105
 Monnier, Adrienne 58
 Mühsam, Erich 178
 Müller, Johann Georg 77
 Münker, Stefan 16
 Munzar, Jiří 157
 Muschg, Adolf 172
 Musil, Robert 108, 109
 Müssener, Helmut 38

N

Nabokov, Vladimir 101
Nelson, Ted 12
Nerval, Gérard de 115
Nettesheim, Heinrich Cornelius Agrippa
von 142
Nicolai, Friedrich 95
Nietzsche, Friedrich 142, 164, 166, 167,
175177, 181, 186
Novalis (Georg Philipp Friedrich Frei-
herr von Hardenberg) 164

O

Oprecht, Emil 31
Ovidije (Publius Ovidius Naso) 26, 36

P

Paquet, Alfons 67
Pasley, Malcolm 147
Pečnik, Vida 173
Perović, Sonja 160
Piel, Edgar 109
Pistorius, Georg Tobias 76
Planinc, Jasenka 109
Platen, August von 175
Poltzer, Heinz 149, 157
Pontoppidan, Henrik 121
Popper, Karl R. 48
Proust, Marcel 19, 49, 84, 85, 160

R

Radkau, Joachim 39
Ransum, Arthur 67
Reimann, Paul 154
Retig, Josip 178
Richardson, Samuel 95
Riemann, Friedrich Wilhelm 91
Rilke, Rainer Maria 146, 174
Rimbaud, Arthur 113, 115

Rinser, Luise 33
Rodlauer, Hannelore 147
Roesler, Aleksander 16
Rolland, Romain 69, 164
Roth, Joseph 25, 29, 30, 32, 33, 37
Rousseau, Jean-Jacques 8, 85, 86, 94
Rowohlt, Ernst 146

S

Sachs, Margareta 123
Sachs, Nelly 7, 32, 35, 121–129, 131, 189,
190
Sachs, William 122,
Sartre, Jean-Paul 101
Scheffler, Johannes (Angelus Silesius) 128
Scherchen, Paul 108
Schiller, Friedrich 31, 83, 180, 181
Scholem, Gershom 44, 53, 64, 66
Schönberg, Arnold 25
Schönemann, Lili 90, 91
Schopenhauer, Arthur 161, 182
Schröter, Klaus 37
Schultz, Christoph Ludwig Friedrich 89
Schwarz, Egon 34, 37
Schweppenhäuser, Hans 49, 68
Schweppenhäuser, Hermann 44, 74
Seuren, Günther 97
Shakespeare, William 30, 80, 94
Sinclair, Upton 106
Slánsky, Rudolf 153
Smiljanić, Mihailo 168
Smith, Gary 63, 64, 68
Sonntag, Susan 159
Sperber, Manès 30, 31, 64
Stahlber, Peter 31
Staljin, Josif Visarionovič 58, 153, 157
Stephan, Alexander 36
Sternberg, Josef von 173
Stifter, Adalbert 125
Straßburg, Gottfried von 93

Strindberg, August 126
Stromšík, Jiří 157
Süvern, Johann Wilhelm 89

Š

Šegedin, Traute 151
Šimić, Stanislav 183
Škreb, Zdenko 76, 82
Šolohov, Mihail Aleksandrovič 101

T

Tabaković, Milan 53
Taubner-Calderon, Veza 102, 105
Tellenbach, Hubertus 136
Thiess, Frank 33
Thoursie, Ragnar 122
Tiedemann, Rolf 44, 49, 51, 58, 60, 68, 74
Toller, Ernst 32, 178
Tolstoj, Lav Nikolajevič 105, 164, 182
Troeyes, Chrétien de 93
Trunz, Erich 96
Tucholsky, Kurt 32, 146, 177
Türckheim, Lili von 91

U

Unsel, Siegfried 168
Urzidil, Johannes 146

V

Valéry, Paul 112, 113, 115
Veldeke, Heinrich von 93
Vennberg, Karl 123
Verlaine, Paul 113
Vesper, Bernhard 97
Vinci, Leonardo da 130
Vogelweide, Walthera von der 142
Von Stein, Charlotte 94

W

Wagenbach, Karl 151
Wagner, Richard 51, 53
Waichinger, Kristian 110
Walser, Martin 97, 98
Walser, Robert 132–137, 139, 141–144, 189, 190
Walter, Emrich 150
Weil, Simone 127
Werfel, Franz 29, 32
Whitman, Walt 92
Wiedemann, Barbara 125
Wiese, Benno von 39
Wiggershaus, Rolf 44, 47
Winckelmann, Johann Joachim 77
Wingert, Bernd 15, 16, 20
Wirth, Uwe 16, 18, 20
Witte, Bernd 78
Wohmann, Gabriela 97
Wolf, Christa 97
Wolf, Friedrich 37
Wolff, Kurt 145, 146
Wolfskehl, Karl 28, 29, 32
Wotruba, Fritz 108

Z

Zeller, Bernhard 145, 172
Zelter, Karl Friedrich 88, 89
Zola, Émile 177, 184
Zuckmayer, Karl 37
Zweig, Arnold 106
Zweig, Stefan 8, 25, 32, 37

Ž

Živojinović, Branimir 113, 132, 162
Žmegač, Viktor 42, 80, 81, 112, 144

Synopsis

Sadržaj knjige je izbor iz dugogodišnjeg opusa tekstova naučnog i esejističkog karaktera, razasutih po različitim književnim časopisima u zemlji i inostranstvu. Svi su oni pretežno fokusirani na književnost njemačkog govornog područja, počev od Goethea do elektronskog razdoblja, u kojem čitanje i pisanje poprima sasvim drugačiji karakter.

Uvodni tekst nije bez razloga posvećen sarajevskom časopisu za književnost, kulturu i umjetnost NOVI IZRAZ i njegovom dugogodišnjem nastojanju da djeluje kao otvoreni kulturni forum Bosne i Hercegovine za najaktuelnije trendove u evropskim književnostima.

Cilj ovdje priloženih trinaest ogleda, podijeljenih u tri tematske cjeline, jeste širenje uvida u problematiku, koja nije namijenjena samo studentima germanistike već su oni kao štivo upućeni i široj književno zainteresovanoj čitalačkoj publici mlađe generacije kao podsticaj za nova čitanja u novom vremenu.

Mira Đorđević

