

U tuđem kod kuće

Sedam pristupa Horváthovom dramskom djelu^{*/**}

Bio je jak čovjek, nepromišljen naizgled, djetinjast i zloban, s jakim darom zapažanja svojstvena djeci.

Joseph Roth

Djelo Ödöna von Horvátha, rođenog u Rijeci u obitelji ugarskog diplomata, odraslog u Beču i Münchenu, mađarskog autora koji je pisao njemačkim jezikom, svoju književnu kvalitetu nedvojbeno zahvaljuje značajki tuđeg u kojoj se etnički neodređena pripadnost univerzumu k.u.k.-monarhije pojačava i potencira povijesnom tuđošću u svijetu.¹ Te je okolnosti zacijelo bio svjestan i sam Horváth. Njog djelo autora zahvaljuje nevidljivi lik emfatičnog promatrača koji je u stanju zaroniti u tuđe socijalne svjetove, i to stoga što mu je tuđost poznato iskustvo i tih pratilac.

Upravo su ta distanciranost i otuđenost dovele do toga da je Horváth već zarana uspio razotkriti psihološke i antropološke konstelacije koje su pogodovale nastanku fašizma i nacionalsocijalizma, pri čemu ponajprije mislim na lik Sladeka i drame u kojima se on pojavljuje. Na krizu muškosti i bezavičajnosti nastalu u svijetu nakon 1918. godine, ti usamljeni muškarci reagiraju agresivno jer ne raspolažu nijednom drugom tehnikom kojom bi joj se mogli suprotstaviti.

Začudnom se i samorazumljivom čini Horváthova aktualnost, to znači i mogućnost da se njegovo dramsko djelo uvijek nanovo stavlja u nove kontekste. Uz spomenutu otuđenost u povijesnom svijetu ide i odre-

đena količina skeptičnosti koja je autora primjerice spriječila da svoje društveno-kritičko djelo poveže s marksizmom 1920-ih godina. Ono donosi nalaze, ali ne iznosi tvrdnje.

1. ČITATI HORVÁTHA

Razmišljanje o aktualnosti Ödöna von Horvátha zahtijeva prethodnu teorijsku refleksiju, u ovom slučaju upućivanjem na prevodilaštvo. U postklasičnoj hermeneutici prevođenje se naime može shvatiti kao poseban slučaj hermeneutičkog procesa, nužnoga, no uvijek do određenog stupnja osuđenog na neuspjeh. Prevođenje je do određenog stupnja uvijek interpretacija, a time usporedivo s komentarima za kojima se poseže u književnoznanstvenim člancima, esejima ili pak u inscenacijama na pozornici i na filmu.

Bliskost što postoji između prevođenja, komentara i interpretacije, no istodobno ne sugerira potpunu identičnost tih transfernih fenomena, namah se jasno raspoznaje u fenomenu da se autori koji pišu na stranom jeziku skoro automatski mogu aktualizirati pri pojavi novih prijevoda. Kulturološki gledano, svim je tim fenomenima zajedničko da se književni tekstovi na životu održavaju komentiranjem, prevođenjem i insceniranjem i tako postaju fragmentima jednoga beskonačnog teksta.² Aktualnost je, gledana iz kulturnoteorijske perspektive, akt kontekstualizacije. Vremenski i/ili prostorno udaljen odnosno strani tekst simbolički se nanovo priprema i postaje dio konteksta koji mu je stran i za koji nije napisan. Pritom tekst, ulazeći u taj komunikacijski proces, stvara nova značenja.³

U raznim teorijama prevođenja otpočetka se razlikovalo između dviju mogućnosti. One su rezultat svjesne ili nesvjesne odluke. U jednom slučaju riječ je o tome da se ostavi ono tuđe i nedostupno u tekstu, pa i po cijenu da u novom kontekstu ostane nerazumljivo do određenog stupnja. U drugom pak slučaju

* Ovaj rad nastao je u okviru projekta HRZZ "Postimperijalni narativi u srednjoeuropskim književnostima moderne" (IP-2014-09-2307 POSTIMPERIAL).

** Ovaj tekst predstavlja prerađenu i proširenu verziju članka objavljenog na njemačkom jeziku: Wolfgang Müller-Funk: "Stichworte zur gesellschaftlichen Aktualität von Horváths Volksstücken", U: Nicole Streitler-Kastberger, Martin Vejvar (ur.): *"Ich denke ja gar nichts, ich sage es ja nur"*. Ödön von Horváth. *Erotik, Ökonomie und Politik*. Salzburg: Jung & Jung 2018, str. 15–29. Iz Horváthovih djela citira se, ako nije drukčije naznačeno, prema: Ödön von Horváth. *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke, herausgegeben von Klaus Kastberger*, Berlin: de Gruyter 2009. i d.

¹ Ödön von Horváth: "Autobiographische Notiz", u: Nicole Streitler-Kastberger, Martin Vejvar (ur.), *"Ich denke ja gar nichts, ich sage es ja nur"*, Ödön von Horváth. *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke, herausgegeben von Klaus Kastberger*, Berlin: de Gruyter 2009. i d., str. 12–14.

² Usp. Hans Johst Frey: *Der unendliche Text*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990.

³ Usp. Harold Bloom: *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung*. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Nexus 1995.

2. GOVOR LIKOVA. EMPATIJA

tekst se transformira na način da je suvremenom sličan do neprepoznatljivosti.⁴ Poznato je da je Benjamin prednost davao prvoj verziji, polazeći pritom od toga da strani tekst mijenja jezik u koji se prevodi. Drugim riječima, prva varijanta odgovara i zahtjevima kritičke filologije koja ističe značenje stranog teksta koji u ovom slučaju čitljivim čini drugo vrijeme, a ne drugo mjesto kulture. Druga, ‘aktualistička’ varijanta otprilike odgovara praksi kazališta ili filozofa koji određeni tekst čita za svoju publiku kao da on razumljivom čini našu suvremenost, no za koju on ipak nije napisan. U tom smislu današnji će redatelj, primjerice, razmišljati o tome da Horváthova Sladeka prikaže kao nasilnika s desničarske scene ili kao islamističkog atentatora, a tuđost u svijetu što odlikuje Horváthove likove oslikat će kulturalnom tuđošću migranata. Ili će ga pak prikazati kao današnjeg krijumčara ljudi i pritom krijumčarenje izbjeglica pokušati pojasniti s Horváthova gledišta.

Treća bi se mogućnost mogla uočiti u osciliranju između tih dvaju polova. Ona bi predstavljala značajnu prednost u osvjetljavanju sličnosti i razlika između ondašnjega i današnjeg konteksta. Esej je oblik koji bi bio primjeren prikazu takvih oscilacija, a na taj način i novom čitanju aktualnosti tekstova starih skoro stotinu godina. Takvom lektinom postalo bi vidljivo i ono što ondašnje ljude bez zavičaja, ljude s margine, povezuje s današnjima.

Ne nastojeći ulaziti u širi prikaz inscenacijske prakse Horváthovih djela u posljednja dva desetljeća na njemačkom jezičnom prostoru, usuđujem se postaviti tezu da se komadi ugarsko-austrijskog autora Horvátha, napose *Geschichten aus dem Wiener Wald* (*Priče iz Bečke šume*), *Kasimir und Karoline* (*Kasimir i Karolina*) ili *Italienische Nacht* (*Talijanska noć*), nisu samo nastavili prikazivati u kazalištima, nego osim toga zahvaćaju i određene dimenzije naše društvene i kulturne stvarnosti. Ne živimo više, doduše, u Weimarskoj Republici niti u austrijskoj Prvoj Republici, no s tom smo prošlošću toliko povezani da se određeni povijesni fenomeni na iznenađujući i uznemirujući način čine aktualnima. Horváthovo djelo odnosi se na onaj miješani kulturni prostor što zahvaća kontekst Weimarske Republike koja se do danas smatra simbolom kriznog stanja moderne u svim njezinim vidovima – ekonomskom, kulturnom, političkom i društvenom.⁵ Slično kao u slučaju Josepha Rotha, pokazuje se pritom pozicija posebnog promatrača koji na ono poznato gleda stranim pogledom.

Horváthova aktualnost može se promatrati i u usporedbi s drugim njegovim suvremenicima, primjerice u usporedbi s Bertoltom Brechtom koji je skoro u isto vrijeme kao i Horváth otkriven kao novo važno ime kazališta na njemačkom jezičnom području i time postao dijelom kulturne legende Weimarske Republike.⁶ Njih se dvojica nedvojbeno mogu shvatiti kao socijalno i društveno kritički autori, no istodobno razlika između njih dvojice jedva da može biti veća. S tom temeljnom razlikom mogla bi biti povezana i činjenica što je Horváth, osobito sa svojim pučkim komadima, ostao autor koji se danas može aktualizirati bez problema, dok se to za Brechtov epski teatar, zasnovan na marksističkom prosvjetiteljskom konceptu – pri čemu izostavljam njegova rana djela poput *Die Dreigroschenoper* (*Opera za tri groša*) ili pak neka kasna djela, teško može reći. To se ne odnosi samo na one sužene, dogmatske postavke koje je osporavao već Adorno,⁷ nego i na ukupnu predstavljачku osnovu epskoga reflektivnog teatra koji programski i iz temelja ignorira određene dispozicije između pozornice i gledatelja, između predstavljanja i empatije.

Nasuprot tome, Horváthov pučki komad weimarskog razdoblja – koji se nedvojbeno nadovezuje na tradicije bečkoga pučkog kazališta⁸ i na kojemu se autorov renome zasniva sve do danas – temelji se na znalački izvedenoj kombinaciji izvanjske perspektive i introverzije, distanciranog promatranja i jasno uočljive empatije. Plastičnost i zornost svojstvene su tom dramskom konceptu na dva načina: s jedne strane odnose se na konkretna zbivanja i prilike povezane s Prvim svjetskim ratom, nezaposlenošću, inflacijom i ubitkom socijalne povezanosti. Ti socijalni problemi što do danas predstavljaju polazište lijevih diskursa, s druge su strane povezani sa situacijama i mjestima koja su redom određena obilježjem pučkoga: Oktoberfest, sajmovi, stranačke proslave, nedjeljni izleti, München i bavarska provincija, Beč i Wachau.

Čak i kada ne bismo poznavali Horváthove izjave o vlastitim komadima,⁹ iz njihove se koncepcije može

⁶ Kurt Bartsch: “Horváth und Brecht”, u: *Literatur und Kritik*, 96/97, 1975, str. 334–341.

⁷ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970, str. 187, 336, 345, 359–360.

⁸ S tim u vezi usp. Roger Bauer: “Reflexionen über Ödön von Horváth und das Wiener Volkstheater”, u: R. B. *Utopia und Welterfahrung. Stefan Andres und sein Werk im Gedächtnis seiner Freunde*. München: Piper 1992, str. 236–242; Jürgen Hein (ur.): “Nestroy: Between Hanswurst and Horváth”, u: *Theater* 12/2, 1981, str. 62–65; Ursula Hassel: *Familie als Drama. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück*. Bielefeld: Aisthesis 2002; Jürgen Hein (ur.): *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München: C. H. Beck 1989; Klaus Kastberger: “200 Jahre Bosheit. Nestroy und Horváth – ein forciertes Vergleich”, u: *Nestroyana* 26/1–2, 2006, str. 62–76.

⁹ Usp. Ödön von Horváth: *Werkausgabe* 2, Frankfurt: Suhrkamp, str. 16.

⁴ Walter Benjamin: “Die Aufgabe des Übersetzers”, u: *Ausgewählte Schriften*, br. 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1955. i d., str. 50–62; usp. Wolfgang Müller-Funk: *The Architecture of Modern Culture*. Boston: de Gruyter 2012, str. 135–146.

⁵ S tim u vezi upozoravam na konferenciju održanu na Sveučilištu Sapienza u Rimu: “La repubblica di Weimar. Arte, politica, filosofia”, 10.–12. 5. 2017. URL: www.weimarrepublic.wixsite.com/roma2017 (27. 5. 2017).

iščitati da, za razliku od Brechtova teatra, počivaju na psihološkim i antropološkim temeljima. Horváthova dramska djela ne ostavljaju nikakve dvojbe o autorovoj nelagodi zbog određenih socijalnih i društvenih nepravdi, no ono na što se njegovi komadi koncentriraju u prvom je redu razotkrivanje svih onih, često prikrivenih i nesvjesnih motiva i nagona što određuju djelovanje ljudi u danim, uglavnom teškim i neugodnim okolnostima, poput onoga u dijalogu između Schürzingera i Karoline u komadu *Kasimir i Karoline*:

SCHÜRZINGER To se ne smije reći, gospođice! Ljudi nisu ni dobri ni loši. Ali naš današnji ekonomski sistem ih prisiljava da budu više egoistični nego što inače jesu, jer na koncu konca moraju vegetirati. Razumijete li me?

KAROLINE Ne.

SCHÜRZINGER Odmah ćete shvatiti što mislim. Pretpostavimo da ste zaljubljeni u nekog muškarca. Pretpostavimo i to da on ostane bez posla. Tada ljubav popušta, i to automatski. (WA 4, 446)

Horváth nije stvorio likove s kojima bi se gledatelj ili gledateljica mogli nedvojbeno identificirati. Schürzingerov govor toga se programski i dotiče. Riječ je o dvoznačnom govoru, govoru u kojem se govor lika povezuje s vanjskom perspektivom u kojoj se eksplicira predstavljачka osnova Horváthova teatra. Ženu što namjerava napustiti partnera koji je ostao bez posla on ne osuđuje. S jedne strane, to je možda sebično, premda ne i sasvim svjesno, dio strategije u kojoj ljudsko razumijevanje za ženu u cilju zapravo ima erotsko približavanje. S druge pak strane ovdje se, kako mi se čini, očituje tužni humanizam koji se odlučno suprotstavlja svakoj ideji slobodnoga i idealističkog djelovanja. Ljudi nisu ni dobri ni zli. Oni su i jedno i drugo, oni djeluju slobodno i pokoravaju se konkretnim prisilama.¹⁰ Ako u Horváthovim pučkim komadima postoji nešto poput nade, sastoji se u tome da bi promjena socijalne bijede nabolje ljudima omogućila da svoje različite želje ne povezuju samo s ekonomskim i socijalnim računicama. U tom smislu – i to je osobito karakteristično za ono vrijeme – ti komadi nedvojbeno potiču na empatiju sa ženom koja je dvostruko prikraćena: poput drugih ljudi u međuratnoj Njemačkoj i Austriji, i ona je pogođena gospodarskom krizom i bijednim gospodarskim prilikama, no prikraćena je i u odnosu prema muškarcu jer je često, nemajući novca ni spomena vrijedna poziva, prisiljena odati se prostituciji.

¹⁰ Pierre Bourdieu: *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, str. 177; Wolfgang Müller-Funk: *Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*, 2. prošireno izdanje, Tübingen: Francke/UTB 2010, str. 229–230.

3. AMBIVALENCIJA

Horváthov svijet je svijet malog muškarca i male žene. I to ne samo stoga što su ljudi iz manje privilegiranih slojeva prikazani kao socijalno 'mali', poput klasičnog malograđanina. Da je čovjek načelno malen, pokazuje se na mjestu na kojemu je stjeran u tjesnac. Tako jedan od novih Karolininih pratitelja na Oktoberfestu o njezinu napuštenom partneru kaže sljedeće: "Tko je pak on? Don Kihot?" (Horváth, 4, WA, 478). Požude bogatih, primjerice u *Kasimiru i Karolini*, nisu ništa 'manje', jadrnije ni otvorenije, usmjerene, primjerice, na brzi seks; za razliku od nezaposlenih 'Kasimira' oni si, dakako, mogu priuštiti utaživanje svojih požuda, osim ako ne postanu žrtvama vlastite gluposti. No usprkos svemu, ti su bogataši kod Horvátha 'mali', baš kao i kod Nestroya. Horváthov teatar može se u jednome neodređenom smislu smatrati 'lijevim', no to nije teatar koji operira ideološkim instrumentima, veličinom i patosom. U Horváthovu književnom kozmosu čovjek ne nestaje na morskoj obali, poput lica u pijesku¹¹, no dimenzija ljudski mogućega bitno se reducira. Na vidjelo izlazi duboka skepsa koja, od Grillparzera i Nestroya preko Rotha i Musila, sve do suvremene književnosti, u sebi sadrži one jasno raspoznatljive 'austrijske' nijanse i konotacije.¹² Riječ skepsa u starogrčkom znači 'gledati' i 'promatrati', a za takvom plastičnošću posvuda teži i Horváthov teatar. Istodobno taj je pogled programski prodoran, ali nije neprijateljski. I najgorem krijumčaru, i pohotnom pijanom poduzetniku u Horváthovom se panoptikumu pruža minimum suosjećanja koji tugu zbog 'malešnosti' svega ljudskog povezuje s melankolijom zbog stanja u svijetu, demantirajući time Freudovo suprotstavljanje tuge i melankolije.¹³

Horváth je, kako zorno pokazuje sljedeći ulomak iz komada *Talijanska noć*, mogao biti i čitatelj Freuda. Riječ je o mjestu na kojem jedan situirani socijaldemokrat revolucionarno i radikalno nastrojenom Martinu govori sljedeće:

BETZ Martine, ti znaš da te ja cijenim, iako si ponekad neugodno zloban – mislim da previđaš nešto vrlo važno u svom gledanju na političko stanje u svijetu, naime ljubavni život u prirodi. Mogu ti reći da sam se u posljednje vrijeme pozabavio djelima profesora Freuda. Ne smiješ zaboraviti da su oko našega Ja grupirani agresivni nagoni koji stoje u vječitoj borbi s našim erosom i da se očituju, na primjer, kao samoubilački nagoni, ili kao sadizam, mazohizam, ubojstvo iz pohote – (WA 2, 404)

¹¹ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971, str. 461 i d.

¹² Wolfgang Müller-Funk: *Komplex Österreich. Fragmente zu einer Geschichte der modernen österreichischen Literatur*. Wien: Sonderzahl 2009, str. 13.

¹³ Sigmund Freud: *Trauer und Melancholie. Studienausgabe in 10 Bänden, Bd. 3*, Frankfurt/Main: S. Fischer, str. 193–212.

Na psihoanalizi i psihologiji tog doba ne temelji se samo metoda kojom se baca svjetlo na motive likova Horváthovih pučkih komada, nego još jedna njihova bitna osobina – ambivalentnost. To je tim vrjednije pozornosti što komadi ni u kom slučaju nisu politički neutralni. Već i zbog njihove impostacije teško se mogu recipirati drukčije osim kao socijalno-kritičke snimke stanja ili pak, u slučaju političke komedije *Talijanska noć*, kao politički komentari o nacionalističkom taboru i o bespomoćnosti socijaldemokracije. Psihološki pogled ne zaustavlja se samo na razmišljanjima likova nego je jednako tako usmjeren na čovjeka i teži za razotkrivanjem motiva zašto ljudi razmišljaju tako kako razmišljaju i zašto djeluju tako kako djeluju.

Ambivalentnost pritom, primjerice, znači da se trebaju shvatiti i motivi fašista i nacionalista u komadima o Sladeku i u *Talijanskoj noći*. Protiv onoga nesvjesnog i njegove moći ne može se argumentirati, no može se pokazati kako tuđost, nezaposlenost, marginaliziranost, potiskivanje i prenošenje mogu biti djelotvorni i u području političkoga. Ambivalentan je odnos autora u panorami pučkih komada prema svim likovima, likovima čije su ‘dimenzije’ znatno skromnije od onih koje bi mnogi od njih htjeli imati, jer nisu gospodari u vlastitoj kući. Ambivalentnost ovdje znači da je odbojnost sjedinjena sa simpatijom, da se oba afekta uvijek pojavljuju nerazdvojivo povezana.

Ambivalentnom se dakako pokazuje i ona ‘malešnost’ što stoji u središtu pojma “pučkog komada”. ‘Malešnost’ znači socijalno marginaliziranje i zlostavljanje od strane moćnijih, ‘malešnost’ znači u Horváthovu književno-kazališnom kozmosu i odustajanje od čovjekove iskrivljene, umišljene veličine, nepovjerenje u ‘velike’ radnje i akcije. ‘Malešnost’ zapravo konstituira čovjekovu prosječnost, osrednjost.

Osim toga, jedan drugi oblik ambivalentnosti pokazuje se na izričito političkom području. Naime, u Horváthovim komadima se ne poriče samo onaj jednostavni binarni obrazac poznat iz mnogih filmova prema kojem su svi fašisti zli a svi antifašisti dobri. Lik Sladeka, primjerice, mogao bi se u tom smislu shvatiti kao psihološko istraživanje muških dubinskih dimenzija, perspektiva koja se presudnom pokazala već od knjige *Männerphantasien (Muške fantazije)*¹⁴ Klausa Theweleita i koja stanovitu ulogu ima i u analizama fundamentalističkih terorista. Političko-moralni sud u javnom se diskursu čini neminovnim, no on istodobno priječi pristup razumijevanju dubljih motiva tih djela. I još jednom da se vratimo na ‘malešnost’: dojam je naime da ‘malešnost’ potiče nastajanje čežnje za značenjem i još više za značajnošću.¹⁵

ČETVRTI NACIST Zovem se Sladek. – Čovjek mora samostalno razmišljati. Ja puno mislim. Mislim cijeli dan. Jučer sam razmišljao: da sam studirao, mogao sam postati nešto. Naime, ja imam talenta za politiku. Ja sam takozvani povučeni čovjek. Razgovaram samo s ljudima koji mogu samostalno razmišljati. Raduje me da mogu razgovarati s tobom. – I ti si usamljen, primijetio sam to u diskusiji. Mi smo slični. Sve sam to dobro promislio, to s državom, ratom, mirom, sve te nepravde. Mora se to razotkriti, tu postoji neki određeni zakon. Uvijek je sve isto. Jedan određeni plan, to je jasno, inače ništa ne bi imalo smisla. To je velika svjetska tajna.

FRANZ I?

SLADEK U prirodi se ubija, to se ne mijenja. To je smisao života, to je veliki zakon. Nema nikakvog pomirenja. Ljubav je nešto licemjerno. Ljubav, to je velika prevara. Ja se ne bojim istine, ja nisam kukavica. (WA2, 26)

U ovom dijalogu ima nekoliko važnih aspekata koji se međusobno prepleću. S jedne strane to su patnje vrlo ograničenog čovjeka (književnopovijesno nadaju se asocijacije na Büchnerova Woyzecka) zbog vlastita društvenog statusa (“da sam studirao”), patnje koje on kompenzira zanimanjem za visoku politiku. Sladekovo naglašavanje samostalnosti svog razmišljanja, a što se vrlo brzo pokazuje kao samozavaravanje, može se protumačiti kao pokušaj isticanja autonomije koja, međutim, u statusu ‘malešnosti’ nije moguća, ali odgovara želji za uzvišenom slikom o sebi. To se u kontekstu – i sada raširenih – teorija urote još znatno pojačava. Na kraju se Sladek stilizira u herojskog borca i oštroumnog promatrača u okrutnom i nemilosrdnom svijetu u kojem ne može biti ljubavi i u kojem se ne smije biti ‘milosrdan’. Drugim riječima, ono što nam Horváth ovdje pokazuje nije ništa drugo doli narativna konstrukcija muškosti u vremenu društvene i kulturne krize.

Horváthovi komadi, za razliku od Brechtova epskog teatra, ne daju nam odgovor na pitanje koji je lik ili koja je skupina likova u dramskoj fikciji u pravu. O tome u kazališnoj koncepciji koja ne želi biti školskom podukom, zapravo i nije riječ. Ono specifično u komadu poput *Talijanske noći* sastoji se u tome da publika svjedoči unutarnjopolitičkim kontroverzijama između različitih predstavnika i frakcija njemačke socijaldemokracije. Ali kritike koje jedna skupina, skupina mladih radikala, upućuje drugoj, skupini etabliranih, međusobno se – kako ćemo još pokazati – ne dokidaju. Nešto uvijek ostaje otvoreno i neriješeno.

4. TUĐOST

Poput Rotha i Kafke, i Horváth je autor koji naglasak stavlja na tuđost ljudi u svijetu. I u njega je socijalno prekarni položaj marginaliziranih ljudi najdrastičniji primjer za tu izgubljenost u svijetu na koju je upozorio Günther Anders u knjizi *Mensch ohne Welt (Čovjek bez svijeta)* na primjeru Döblina i Kafke,

¹⁴ Klaus Theweleit: *Männerphantasien*. Basel/Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern 1986, str. 72–95.

¹⁵ Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, str. 68–126.

pri čemu, primjerice, Döblinov lik Franz Biberkopf ima očitih sličnosti s Horváthovim ambivalentnim likovima.¹⁶

U svom predgovoru Anders se osvrće na vlastiti filozofski razvoj te egzistencijalistički pojam “tuđosti u svijetu” suprotstavlja Marxovoj “otuđenosti”. Marxov i marksistički pojam ima narativnu pretpostavku: postoji stanje otuđenosti koje se razlikuje od ranijega, neotuđenog stanja. Otუđenost se primarno sastoji od toga da se radniku ono vlastito, proizvod koji je stvorio, pojavljuje kao ono tuđe. Ta otუđenost je realno-ekonomska (izrabljivanje) i simbolična. No iz perspektive Heideggerova mišljenja tuđost je ontička, temeljno tendencijska čovjekova konstelacija koja se može premostiti tek simbolički.¹⁷ Anders pak Kafkin svijet opisuje kao sumornu gnozu bez udaljenog Boga. Tuđe, mračne, neprozirne sile vladaju tim neobjašnjivim svijetom kojim vrludaju likovi poput Josefa K., K. Roßmanna i drugih. Gnostički elementi izrazito su prisutni i kod Josepha Rotha i, dakako, kod Horvátha, kod njega u govoru njegovih likova.

Izgubljen u svijetu je naime i spomenuti nacist Sladek; pozadinu njegovih mračnih stavova tvori mračni svjetonazor. Njegov nihilizam zapravo je racionalizacija njegove depresije. On bi se htio iseliti u tuđinu jer je svijet u kojem živi tako tuđ i neprijazan. Njegova izgubljenost u svijetu pojačava se i njegovim nepoznavanjem geografije svijeta. Riječ je ovdje o onome radikalno gnostičkom osjećaju izgubljenosti u svijetu što ga tjera u nepoznatu geografsku daljinu. Njegova želja da jedri oko “Rta dobre nade” je doduše besmislena, ali upućuje na neodređenu nadu povezanu s tuđom tuđinom. Da se njegovi slučajni poznanici s njim sprdaju, pokazuje se već u tome što ga nazivaju “slonom” ili “crnčugom”.

PRVI MORNAR Kako? Što? Ti oko Rta dobre nade želiš u Južnu Ameriku?

SLADEK Pa da, mislim.

PRVI MORNAR Oko Rta dobre nade?

SLADEK U Nikaragvu.

DRUGI MORNAR U Južnu Ameriku?

PRVI MORNAR U Srednju Ameriku, slone! U Srednju Ameriku?

SLADEK Da? Možda.

DRUGI MORNAR Koga ti to imaš u Nikaragvi, crnčugo? Tetku koja ti je ostavila nasljedstvo? Ili ujaka?

SLADEK Nikoga. Mogu ići i negdje drugdje Samo što prije, molim. Ovdje nije dobro. Čuo sam za Nikaragvu – pa sam pomislio: idem onamo, to ime mi je tako simpatično, tako strano, tako drukčije nego ovdje. Ovdje zbilja nije nimalo lijepo. (WA 2, 65)

Osjećaj tuđosti u svijetu, osjećaj isključenosti mnogih Horváthovih likova povezan je i s jednom drugom dispozicijom koja ima jasan aspekt spolnosti: usamljenost i izgubljenost. Sladek je doslovno sam u svijetu. I ovdje dominira ambivalentnost: jer, riječ je o onoj usamljenosti koja u pozitivnoj slici o sebi jamči autonomiju, prije svega u odnosu prema ženi. Tko ovisi o ženi, nije pravi, istinski muškarac. Ali istodobno funkcionira i herojska usamljenost kao oklop koji učvršćuje usamljenost. Ono što ga razlikuje od drugih nacista i drugih muškaraca jest činjenica da on zbog toga pati. Istodobno, njega ta ambivalentnost razara. Inače, njegova naivnost (“Ovdje zbilja nije nimalo lijepo”) pokazatelj je upravo toga temeljnog i nerazrješivog stanja nesreće. On svijet ne poznaje, on ga samo doživljava ružnim i neprijateljskim. On čezne za kontaktom sa ženama, ali sramežljiv je u odnosu s njima i nije u stanju osloboditi se svoje bojažljivosti. On, kao što kaže u razgovoru s Lottom, ne poznaje nikoga:

SLADEK (*plaća i bojažljivo fiksira Lottu*) I to bi bilo lijepo. To bi bilo čak vrlo lijepo ako bi – Oprostite, ako biste sa mnom – Vi se rado vozite na vrtuljku? To bi zbilja bilo lijepo, gospođice.

LOTTE Da, to bi bilo lijepo, ali moram pričekati prijateljice koje trebaju stići svaki čas.

SLADEK To nije lijepo. Bilo bi zbilja lijepo kada bismo se sada, na primjer, povezli vrtuljkom, ili uopće: ovdje ima puno toga da se vidi, ali kada si sam, uvijek samo prođeš kraj svega tog – ja ne poznam nikoga.

LOTTE Jeste li stranac?

SLADEK Vrlo sam stran.

LOTTE Da niste Englez? (WA 2, 69)

Tuđost je stanje koje u Horváthovu svijetu dominira u odnosu između spolova, kako se to vidi u slučajnom susretu Anne i Martina, koji su zapravo ljubavni par.¹⁸ U ranijoj verziji *Talijanske noći*, koja još više naglašava karakter igre u komadu (*Ein Wochenendspiel – Igra za vikend*), nalazi se ovaj dijalog:

ANNA Sada sam zaprepaštena!

MARTIN Ti?

ANNA Mislila sam da si netko drugi –

MARTIN A tako.

ANNA Sada si mi bio posve stran.

MARTIN (*skoro podrugljivo*) Jesam li? (WA 2, 331)

¹⁶ Günther Anders: *Mensch ohne Welt. Schriften zur Literatur und Kunst*. München: C. H. Beck 1984, str. XXVII–XXXIX.

¹⁷ Peter V. Zima, *Entfremdung. Pathologien der postmodernen Gesellschaft*, Tübingen/Stuttgart: UTB 2014, str. 47–55; Wolfgang Müller-Funk, *Theorien des Fremden*, Tübingen: UTB/Francke 2016.

¹⁸ Usp. Nicole Streitler: “Mann und Frau bei Ödön von Horváth. Eine instruktive Rundschau”, u: *Horváth Journal* 2004, SB, str. 17–27; Klaus Kastberger: “Frau und Mann bei Ödön von Horváth. Eine prächtige Fernsicht”, u: *Horváth Journal* 2004, SB, str. 39–41; Klaus Kastberger/Nicole Streitler (ur.) *Vampir und Engel. Zur Genese und Bedeutung der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. Wien: Praesens Verlag 2006.

Da pritom nije riječ o bezazlenoj slučajnosti, pokazuje se u daljnjem tijeku komada, prije svega na Martinovu ponašanju koji svoju partnericu zbog političkih informacija izlaže opasnosti silovanja. On je taj koji energično otklanja aluziju na Freuda i značenje ljubavnog života i ambivalentnost seksualnosti u razgovoru s partijskim drugom Betzom. Da od svoje partnerice očekuje špijuniranje političkih neprijatelja, može se u kontekstu komada objasniti njegovom psihološkom prostodušnošću i neznanjem.

5. PROSTORNI RASPORED. SREDNJI PROSTORI: UŽITAK, ZABAVA, POŽUDA

U kulturološkom smislu prostori su danas omiljena i česta tema. To nije povezano samo s pitanjem pripadnosti. Ljudi su očito obilježeni time u koje prostore ulaze, kako se ophode s njima i koga u tim prostorima susreću. Ne može se previdjeti da je kod Horvátha riječ o popularnim prostorima, o prostorima igre i zabave. Tradicionalna popularna kultura i novi oblici ophođenja sa slobodnim vremenom nerijetko se prepleću u Horváthovim pučkim komadima iz weimarskog razdoblja, uostalom kao i kod njegovih suvremenika Hermanna Brocha (cirkus u romanu *Esch oder die Anarchie – Esch ili anarhija*¹⁹) i Josepha Rotha (Prater u pripovijesti *Geschichte aus der 1002. Nacht – Priča iz 1002. noći*). To su mjesta i prostori što se nalaze ispod razine reprezentativne visoke kulture, mjesta i prostori igre u nižem smislu riječi, na kojima se u akciji prikazuje svijet srednjih i nižih slojeva, a što stoji u suglasju s T. S. Eliotovim određenjem kulture kao “the whole of life”.²⁰ Riječ je uglavnom o srednjim, stacionarnim mjestima koja se ne mogu svesti na razliku “mjesta” – “ne-mjesta” Marca Augéa.²¹ Usto, riječ je o mjestima na kojima se prezentira požuda u raznim svojim oblicima, od kabareta i striptiza preko provincijskog bala i izleta u prirodu do bečkog Pratera i Münchenskog Oktoberfesta. Mjesta su to socijalne i kulturne heterogenosti, stari i novi urbani prostori, polu-javni prostori i druženja. Dok se u selu prikazanom u djelima zavičajne i anti-zavičajne književnosti socijalni svijet komprimira u pregledni kozmos, ovdje je, na tim ‘srednjim’ mjestima zabave, vidljiv djelić urbanog života u svoj svojoj raznolikosti. Ta mjesta se u određenom smislu mogu shvatiti kao kronotop koji nije usmjeren prema pustolovini, samospoznaji, putovanju i promjeni, nego prema požudi, rasonodi i zabavi manje ili više mo-

dernog stanovnika velegrada koji u svojoj pojavnosti i dijalektalnom govoru, osobito kod Horvátha, u sebi nosi i tragove nerijetko predmodernoga i ruralnog porijekla likova.

Posebno plastično dolazi to do izražaja u Horváthovu komadu *Talijanska noć* koji u slici provincije u sebi istodobno sadrži urbane i ruralne momente modernog života. Bal koji organiziraju lokalni socijaldemokrati očito je popularan vid zabave, primjer karnevalističkog ophođenja s tuđim koje je ujedno i bezazlen i maskerada erotske požude u svim njezinim nijansama: tjelesno i duhovno razotkrivanje i prekoračivanje granica u plesu, flertu, jelu i pilu. ‘Srednje’ mjesto ugodna raspoloženja i kronotop požude nisu samo kulisa, štoviše, kulisu predstavlja središte konflikta između različitih političkih frakcija u komadu, konflikta u kojem se ne sukobljavaju samo fašisti i socijaldemokrati, nego u isti mah i dvije različite frakcije ljevice. Jednu predstavljaju njezini etablirani članovi koji su u međuvremenu stekli pozicije u političkom svijetu gradića, drugi pak, poput Martina, još se nalaze na revolucionarnom putu i žele promijeniti svijet. Tako ‘srednje’ mjesto gostionice nije samo mjesto na kojem se bore ljevičari i radikalni desničari, nego na planiranoj zabavnoj priredbi, nekoj vrsti talijanskog ‘karnevala’ dolazi i do rascjepa između lokalnih ljevičara. Gradski vijećnik, Martinov kontrahent u komadu, pokušava talijansku noć ‘prodati’ kao akciju klasne borbe koju treba obraniti od “fašista”, no svojom argumentacijom ne uspijeva uvjeriti svoga mladog radikalnog protivnika:

GRADSKI VIJEĆNIK (*prekida ga*) Naravno da će se naša talijanska noć održati večeras! Ili netko možda misli da će republikanski savez dopustiti da mu neka reakcionarna strana zabrani da ovdje, kod našeg prijatelja Josefa Lehnigera, organizira talijansku noć, i to kada on to želi? Naša republikanska talijanska noć održat će se večeras usprkos Mussoliniju i kompanjonima? As karo! (*baca kartu*) (WA 2, 399)

Dok se umjereni i prilagođeni među njima žele posvetiti filistarskoj, blago erotiziranoj zabavi talijanske noći, oni drugi protestiraju protiv takve rasonode, smatrajući je uzmičanjem pred borbom protiv političkog protivnika.²² Kako pokazuje sukob između revolucionarnog Martina i njegova umjerenog suparnika Betza, u njemu se ne suočavaju samo političke pozicije, nego i različiti koncepti života. Martinova, suvremenoj politici vjerojatno atraktivna pozicija povezana je s duboko ukorijenjenom nesklonošću užicima koja se u komadu pojavljuje kao naličje radi-

¹⁹ Hermann Broch: *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978, str. 260.

²⁰ T. S. Eliot: *Notes towards the Definition of Culture*. London: Faber & Faber 1948, str. 31; Wolfgang Müller-Funk: *Kulturtheorie. 2. erweiterte und aktualisierte Auflage*. Tübingen/Stuttgart: UTB 2010, str. 15.

²¹ Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt/Main: Fischer 1994, str. 90–135.

²² “MARTIN Ma što! To je prava sramota! Dok se reakcija naoružava, mi, poštteni republikanci, priređujemo talijansku noć!

BETZ Zapravo je nevjerovatno koliko je reakcija ojačala.

MARTIN Vraga je to nevjerovatno! To se moglo točno predvidjeti – tko ima privrednu moć, uvijek je – kao što znamo – u pravu. Ali vi iz predsjedništva to izgleda ne znate. Još se nadam da to želite znati, ali ponekad mi je to zbilja teško –” (WA 2, 400).

kalnosti što zahtjeve za požudom nastoji odgoditi za kasnije, nakon revolucije.

Münchenski Oktoberfest, jedna od najpoznatijih popularnih zabavnih priredbi našeg vremena, pokazuje – znatno više od talijanske noći – kompenzacijski karakter. Raspojasano slavlje na kojem se muškarci i žene jedni drugima daleko više seksualno približavaju može se u Foucaultovu smislu pojmiti kao heterotop koji skreće pozornost sa stanja socijalne i egzistencijalne mizerije, u ovom slučaju Kasimirove nezaposlenosti i – da se referiramo na figuru mišljenja rigoroznog marksizma – sprečava razvoj borbene klasne svijesti. Ali i u tom heterotopu mladi nezaposleni čovjek ne može se izmaknuti iz svoga neugodnog položaja, upravo stoga što mu nedostaje – u normalnom socijalnom svijetu dominantni – medij novca, te zbog toga i ne može velikodušno častiti svoju partnericu koja se pak, radi zadovoljavanja svojih želja, obraća drugim muškarcima koji raspolažu novcem potrebnim za realizaciju požude u ‘srednjem’ svijetu zabave.²³ Da ta zabava ima svoju cijenu, kada muškarac ima novac a žena ga nema, u komadu *Kasimir i Karoline* pokazuje se vrlo precizno, pritom karakterizirajući nejednake pozicije spolova.

U trećem dijelu *Priča iz Bečke šume* kombiniraju se stare, domaće vrijednosti s novima, ‘američkim’. Kada veselo društvo oko trafikantice Valerije, ‘Čarobnjaka’, Ericha i Mistera iz Amerike nakon zabave u vinskom lokalnu u Grinzingu, odluči nastaviti svoje druženje u baru Maximu i ondje pogledati revijski program i striptiz, stvara se neobična mješavina mjesta rasonode, rituala i glazbe. Okolnost što se pred ‘Čarobnjakom’ pojavljuje njegova vlastita kći kao striptizeta, donosi djelotvorno povećanje dramske napetosti, no istodobno upućuje i na nove globalizirane oblike profesionalne zabavne industrije koja se upravo udomaćuje i u Beču, pri čemu se ne može previdjeti prožimanje starih, romantično-sentimentalnih motiva s onima ‘nove objektivnosti’.

(Oglašava se Schumannovo “Sanjarenje”, a zavjesa se diže po treći puta – skupina golih djevojaka koje, spotičući se jedna o drugu, pokušava uloviti zlatnu kuglu na kojoj na jednoj nozi stoji Sreća – a Sreća je neodjevena i zove se Marianne.) (WA 3, 748)

U metaforičkom smislu ta se ‘srednja’ mjesta popularnoga nagonskog života mogu opisati u vidu panoptikuma. Štoviše, Horváthovi komadi panoptičke su igre u kojima publika promatra likove koji u njima agiraju. Panoptikum, bilo kao moderna ustanova u zatvoru ili kao vizualna zabava na ‘srednjim’ mjestima zabavne industrije, po definiciji je apsolutno propustan prostor u kojem je sve i u kojem su svi vidljivi. Kritični moment sastoji se, dakako, u tome što se prekida voa-

jeristički pogled, kao u slučaju pripitog ‘Čarobnjaka’ koji, umjesto gole, njegovu mušku požudu raspaljujuće strane žene, ugleda vlastitu kćer. Likovi, kojima se na pozornici prezentira Horváthov panoptikum, pokazuju neku vrstu empatije. Naličje Mariannina debija kao gole predstavljačice u reviji, nedostatak je novca i njezina teška životna situacija. Da ona pritom nastupa u ulozi ‘sreće’, premda na jednoj nozi, u kontekstu komada može se shvatiti kao crni humor. Upravo crni humor i ironija sprečavaju da empatija u panoptičkim komadima ne sklizne u sentimentalnost.

6. INFLACIJA, GLOBALIZACIJA I EKONOMSKA KRIZA

Horváthova slika inflacije može se, kao što je poznato, pojmiti na dva načina. Jer, gubitak koji se ovdje demonstrira u kazališnoj igri nije samo ekonomski, nego je i kulturni. Oboje je karakteristično za Horvátha, ali nisu deterministički povezani. Da se inflacija pojavljuje u dvostrukom obliku, zaoštava situaciju koja se može opisati kao stanje deplasiranosti, ‘izmještenosti’. Nakon Prvoga svjetskog rata ljudi su izgubili svoj osjećaj pripadnosti. Istodobno je i njihovo ekonomsko stanje krajnje nestabilno.

Ta nestabilnost, povezana s oprekom između situiranih i onih koji su izbačeni iz putanje, tvori socijalno-ekonomsku i kulturnu pozadinu samo naizgled komičnog zbivanja u obje varijante komada o Sladeku.²⁴ Ekonomskim nedaćama obilježen je i komad *Kasimir i Karoline*. Schürzinger, iznenadni Kasimirov rival, bitnu važnost – kao što je to slučaj i u komadima o Sladeku – pripisuje upravo inflaciji kada svojoj novoj poznanici, činovnici Karolini, kaže:

SCHÜRZINGER Ja sam usamljen čovjek, gospođice, Gledajte, moja majka na primjer, ona je od inflacije gluha i nije više sasvim u redu u glavi, jer je izgubila sve – tako sada nemam nijednu dušu s kojom bih se mogao napričati. (WA 4, 476)

Inflaciju i nezaposlenost, osim ekonomske pauperizacije, povezuje i to što uzrokuju gubitak svijeta. Dok je Schürzingerova obitelj žrtva inflacije, Kasimir je žrtva nezaposlenosti. Obojica dolaze u stanje deplasiranosti, to znači u gubljenje socijalnih veza s drugim ljudima, no prije svega prema sebi samom – isključenost, gubitak značenja svijeta, depresija. To je već vidljivo u početnoj situaciji kada se Karolina želi zabaviti a Kasimir od toga programski odustaje:

KAROLINE Cepelin sada leti u Oberammergau, ali se ponovo vraća i napraviti će nekoliko krugova iznad nas.

KASIMIR Baš me briga! Tamo gore leti dvadeset ekonomskih moćnika, a dolje gladuju milijuni! Serem se na cepelin, znam ja dobro te laži, bavio sam se njima – cepelin, razumiješ me, to je zračni brod, i kada netko

²³ “KAROLINE Sada bih se htjela voziti na toboganu smrti. SCHÜRZINGER To je skup užitak.

KAROLINE Ali sada sam na Oktoberfestu, i to mi je bila želja. Hajde, dođite sa mnom?

SCHÜRZINGER Ali samo jednom” (WA 4, 468).

²⁴ Usp. i Horváthove napomene o liku Sladeka (WA 2, 16).

od nas vidi taj zračni brod, tada ima osjećaj da i on leti – a zapravo nosimo pohabane cipele i nemamo što jesti.
KAROLINE Kada si ti tako tužan, i mene uhvati tuga.
KASIMIR Ja nisam tužan čovjek.
KAROLINE Jesi. Ti si pesimist.
KASIMIR To da. Svaki inteligentan čovjek je pesimist. (WA 4, 465)

Letenje je u ovom panoptikumu pojam bezbrižne zabave. Dok je Karoline spremna da se prepusti uživanju, Kasimir taj osjećaj sreće ne želi prihvatiti i odbija pozive svoje partnerice. Za razliku od Martina u *Talijanskoj noći*, on odbija zabavu jer je smatra iluzijom koja samo uljepšava njegovu jadnu situaciju, situaciju čovjeka bez izgleda da skoro nađe novi posao. Zabava na pučkim svečanostima ovog svijeta je dakle opijum za narod, ideologija koja samo prikriva realnu situaciju subalternih klasa. Konflikt se dodatno zaoštava time što Karoline kao namještenica²⁵ ne samo da ima radno mjesto, nego je njezino radno mjesto simbolički više rangirano od Kasimirove profesije vozača.²⁶

KASIMIR Naravno da si se smijala. A ti to i možeš – ti još uvijek zarađuješ i živiš kod roditelja koji usto imaju i pravo na mirovinu. A ja nemam roditelja i sam sam u svijetu, sam bez igdje ikoga. (WA 4, 465)

7. NOVA STVARNOST: KRIJUMČARI I PROVODITELJI PROJEKATA

Promatrajući književnost Weimarske Republike, uključujući i njezine staroautrijske suputnike, može se uočiti dominacija određene konstelacije likova. Osim usamljenih nacionalista, riječ je prije svega o mutnim likovima kakve susrećemo u djelima Feuchtwangera, Döblina i Kästnera, ali i u Rothovim romanima nastalima prije *Radetzky marša* te – kada je riječ o Horváthovu svijetu – u proznom tekstu *Der ewige Spießer (Vječni malograđanin)* i, dakako, u *Pričama iz Bečke šume*. O mutnom liku govori ženska protagonistica Johanna Krain spominjući svoga svojedobnog ljubavnika Ericha Bornhaaka i njegovu farmu mačaka. Horváthov Kobler, koji sama sebe iza nove austrijske granice s Italijom na Brenneru proziva Koble-ro, putuje na svjetsku izložbu u Barcelonu, uvijek nastojeći ugrabiti priliku za neki kratkotrajnan unosni posao.²⁷ I nezaposleni Esch u drugom dijelu Brochove

trilogije *Die Schlafwandler (Mjesečari)* pokušava preživjeti posežući za novim poslovnim idejama.

Svi ti likovi su ‘stvarni’ utoliko što na svijet gledaju kao na resurs koji im, u njihovu grandioznom precjenjivanju sebe samih, navodno stoji na raspolaganju. Ali te fantazme brzo zarađenog novca pokazuju se uglavnom kao iluzionistički, nerijetko i brzo odbačeni pokušaji tih likova da se okoriste svijetom. No oni, govoreći s Andersom, ne postaju samo ljudi bez svijeta, nego se – u fantazmi tih modernih tragača za srećom – preokreću i okolnosti u navodnom posjedu svijeta, premda je njihov odnos prema društvenoj zbilji postao lak poput pera.

U svojoj *Kritici ciničnog uma* Peter Sloterdijk je taj kulturnopovijesni arhetip protumačio kao indiciju za ukupnost ciničnog stanja koje on dovodi u vezu s prosvijećenom iskrivljenom sviješću. Takvo mi se gledanje međutim, bez obzira na neke moguće zanimljive zaključke, čini promašenim, u svakom slučaju promašenim s obzirom na Horvátha. U *Pričama iz Bečke šume* skoro svi likovi su gubitnici što se nastoje nekako provući kroz loša vremena: ‘Čarobnjak’, trgovac drangulijama, stoji pred bankrotom, Erich, njegov daljnji rođak iz Kassela u Pruskoj, propali je student, bez ikakvih izvora prihoda, Ferdinand Hierlinger, navodno “cijenjeni poduzetnik” s “kabrioletom” (WA 3, 705), živi očito od sumnjivih poslova. Nema dvojbe da i nezaposleni Alfred želi krenuti njegovim tragom i baviti se istim takvim poslovima. Jedini koji raspoložu skromnim financijskim resursima u tom didaktičkom komadu druge vrste zapravo su mesar Oskar i trafikantica Valerie, kojoj je, kao udovici državnog službenika, dopalo da vodi trafiku. Meso i kobasice, novine i cigarete robe su koje ne ovise o konjunkturi. Stoga su oboje i objekti ekonomske požude. Stoga bi Mariannin otac, ‘Čarobnjak’, svoju kćer htio udati za mesara, dok Alfred čitavo vrijeme promatra Valerie kao svoj najvažniji izvor prihoda. Kao neutralni promatrač pojavljuje se konjički satnik (Rittmeister), koji je međutim ostao bez svoga simboličkog ponosa, uniforme, i sada se kroz život mora kretati u civilu. Unatoč tome, sa svojom mirovinom on nekako uspijeva spojiti kraj s krajem.

Alfred, tip depraviranog namještenika (neko je vrijeme radio u banci), odvlači pak pozornost sa svoje mizerne situacije izricanjem životnih mudrosti. Iz nevolje što je nezaposlen on pokušava izvući korist. Njegove izjave prije svega imaju funkciju racionalizacije i kompenzacije.

ALFRED Ja nisam za činovnika, to ne nudi nikakve mogućnosti napredovanja. Rad u starom smislu riječi više se ne isplati. Tko danas hoće naprijed, mora raditi s radom drugih. Osamostalio sam se. Financijski poslovi i to – (*Zagrcne se i počne snažno kašljati.*) (WA 3, 705–706)

Alfred je hohštapler koji, predstavljajući se značajnijim nego što jest, nastoji zauzeti mjesto u svijetu koje mu ne pripada. Njegove laži o sebi i drugima mogu funkcionirati samo zato što on u njih vjeruje do

²⁵ “KAROLINE (*iznenada*) O nezahvalniče! Nisam li uvijek bila na tvojoj strani? Ne sjećaš se više kakvih sam problema imala s roditeljima jer se nisam odlučila za nekog službenika i nisam htjela odustati od tebe i uvijek te branila?!” (WA 4, 468).

²⁶ Usp. WA 4, 469.

²⁷ Wolfgang Müller-Funk: “Die Eroberung der Welt durch das Kleinbürgertum. Lion Feuchtwangers *Erfolg* und Horváths *Ewiger Spießer*”, u: Traugott Krischke (ur.) *Horváths Prosa*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, str. 57–73.

određenog stupnja. Njegova oholost s tim u vezi znači da on zauzima jezičnu pozu u kojoj se uspjeva kretati prividno suvereno. Time mu privremeno uspjeva da skrene pozornost sa svoje mizerne situacije, primjerice najavom da namjerava pokrenuti nove poslove u Francuskoj.

ALFRED Večeras putujem u Francusku. U Nancy. Mislim, naime, da ću tamo dobiti nešto prikladnije za sebe, u špediterskoj branši – ovdje bih se danas naime morao previše spustiti ispod svog nivoa. (WA 3, 739)

Razumije se po sebi da je taj poslovni projekt obmana, Alfred je zapravo novac koji mu je dala baka izgubio na hipodromskoj kladionici. Njegova baka, stara vještica, vrlo je zanimljiva, skoro bajkovita osoba. Nije sasvim jasno odakle potječu njezini ekonomski resursi, no očito je da je Alfred, navodni poznavatelj konja i žena, u zavičajni Wachau došao samo s namjerom da od bake ponovo iskamči novac. U komadu se, inače, ne može previdjeti dijagnoza da su s izgubljenim ratom u krizu dospjeli i patrijarhat i muškost. O tome će biti još riječi.

BAKA Ja sam te uvijek smatrala lašcem, ali da si takav govнар nisam ni sanjala! Posudi od mene tristo šilinga da ide u Francusku, u špeditersku firmu – i evo ga nakon tri tjedna i ispovijeda se da uopće nije bio u Francuskoj nego da je sve prokockao na hipodromu! (WA 3, 752)

Horváthovi hohštapleri su istrošeni i poluobrazovani Don Kihoti iz donjega srednjeg sloja, hohštapleri koji se iz jedne situacije nastoje provući u drugu. Nakon svih propalih pokušaja da se domogne novca, Alfred se nastoji iznova približiti Valerie, ženi u godinama koja je željna ljubavi. Retorički insceniran pad, priznanje njegove propasti, njegov “odlazak u Canossu” (WA 3, 757) ima za cilj da se riješi veze s Mariannom i neželjena djeteta i da se opet baci Valerie u naručje. Hohštapler bi htio da se njegovim pričama vjeruje, no ni on sam u njih nikada nije vjerovao do kraja. Uvijek je ostala neka sumnja, a otuda i spomenuta obmana. Otuda i ritual pokajničkog samooptuživanja koji moralni prijestup prikazuje kao slabost:

ALFRED Ja sam poražena armija. Ne moraš mi dvaput reći da sam loš čovjek, znam to jer sam, na koncu konca, slab čovjek. Uvijek trebam nekoga za koga se mogu i moram brinuti, inače sam odmah gotov. Za Mariannu se nisam mogao brinuti, to je moja posebna smola. Da, da sam imao još nešto kapitala, mogao sam opet ići na hipodrom, iako to ona nije htjela – (WA 3, 757)

Drugi korak sastoji se u tome što poseže za svojom navodnom erotskom privlačnošću – “Što ja mogu kada sam tako privlačan ženama?!” (WA 3, 757). Ona predstavlja jezgru njegova samopouzdanja bez kojega svoju karijeru ‘provoditelja sumnjivih projekata’ nikada ne bi ni započeo. Na svoju bivšu ljubavnicu, i dalje željnu ljubavi, on upućuje apel i time što svoju problematičnu stranu, svoje ‘svinjsko’ ponašanje, povezuje sa zavodničkom muškošću:

ALFRED Valerie, prodavao sam kremu za kožu, nalivpera i orijentalne tepihe – ništa mi nije uspjelo, i sada sam zapao u pravu svinjsku situaciju. Ti si i prije imala razumijevanja za svaku svinjariju. (WA 3, 758)

Čini se da Valerie, koju je Alfred na početku komada apostrofirao kao “gubitnicu, mrcinu, beštiju, svodnicu, stoku” (WA 3, 715), prihvaća Alfredovu kapitulaciju i ponovo mu ustupa poziciju izdržavanog ljubavnika. Tako se tužna priča komada sastoji u restituiranju prvobitne konstelacije likova nakon svih mogućih iritacija. Mesar ipak dobiva Mariannu za ženu, premda to nju nimalo ne veseli, Alfred se pak aranžira s Oskarom i pokajnički se vraća Valerie koja naposljetku ipak popušta, ponajprije zbog svoje seksualne ovisnosti o njemu. Mali Leopold, neželjeno dijete Marianne i Alfreda, umire pak zahvaljujući intervenciji patrijarhalne bake. Što se Marianne tiče, nestao je njezin san o sreći, ona je, nakon svega pretrpljenog, prava žrtva prikazanih zbivanja. Nisu likovi sami cinični u užem i određenom smislu riječi, no cinična je priča ove ljudske komedije. Da Alfred na kraju ipak jednom odbije okladu na hipodromu, zlobna je šala u svijetu što predstavlja panoptikum zabluda i pomutnji. Ono što nam Horváth demonstrira na semantičkoj i strukturnoj razini, igra je u kojoj se na specifičan način prožimaju ekonomske, ideološke i nagonске dispozicije. Krijumčari i igrači u Horváthovu svijetu čine tu interakciju vidljivom i plastičnom.

VALERIE Na koncu konca u jednoj takvoj vezi nitko i nije kriv. To je na koncu konca pitanje planeta, kako zrače jedno na drugo i tako nešto. (WA 3, 759)

I najodbojnijem liku u Horváthovu panoptikumu dopada naposljetku nešto empatije. To stoji vjerojatno s tim u vezi što autor pozornicu aranžira kao zrcalo koje okreće i prema publici koja se pak ne želi shvatiti kao nešto radikalno drugo nego se, kao što je to dijelom uvijek bio slučaj, prepoznaje u likovima. Moto komada – “Ništa ne pruža osjećaj beskonačnosti kao glupost” (WA 3, 705) – nije samo komentar onoga što slijedi, nego uključuje i publiku i autora. Jer samo one druge smatrati glupima, zacijelo je najveća glupost koja se može učiniti.

S njemačkoga, po rukopisu, preveo
Marijan BOBINAC

LITERATURA

- Adorno, Theodor W. 1970. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Anders, Günther 1984. *Mensch ohne Welt. Schriften zur Literatur und Kunst*, München: C. H. Beck.
- Augé, Marc 1994. *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt/Main. Fischer.
- Bartsch, Kurt 1975. “Horváth und Brecht”. U: *Literatur und Kritik*, 96/97, str. 334–341.

Bauer Roger 1972. "Reflexionen über Ödön von Horváth und das Wiener Volkstheater". U: *Utopia und Welterfahrung. Stefan Andrea und sein Werk im Gedächtnis seiner Freunde*. München: Piper, str. 236–242.

Bourdieu, Pierre 2001. *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Blumenberg, Hans 1979. *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Broch, Hermann 1978/1997. *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Eliot, T. S. 1948. *Notes towards the Definition of Culture*, London: Faber & Faber.

Esslin, Martin 1981. "Nestroy: Between Hanswurst and Horváth". U: *Theater*, , br. 2, str. 62–65.

Foucault, Michel 1974. *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Freud, Sigmund 1977. *Studienausgabe in 10 Bänden, Bd. 3*, ur. Alexander Mitscherlich, Angela Richards i James Strache, Frankfurt/Main: Fischer.

Geiger, Heinz 1978. "Volksstück: Zuckmayer, Fleißer, Horváth". U: Erhard Schütz i Jochen Vogt (ur.) *Einführung in die Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 2: Weimarer Republik, Faschismus und Exil*. Opladen: Westdeutscher Verlag, str. 135–146.

Hassel, Ursula 2002. *Familie als Drama. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück*, Bielefeld: Aisthesis.

Hein, Jürgen 1973. "Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen". U: isti (ur.) *Theater und Gesellschaft*. Düsseldorf: Bertelsmann, str. 9–28.

Hein, Jürgen 1980. "Formen des Volkstheaters im 19. und 20. Jahrhundert". U: Walter Hinck (ur.) *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf: Bagel, str. 489–505 i 581–584.

Hein, Jürgen (ur.) 1989. *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München: Beck.

Kastberger, Klaus 2004. "Frau und Mann bei Ödön von Horváth. Eine prächtige Fernsicht". U: *Horváth Journal*, str. 39–41.

Kastberger, Klaus, Nicole Streitler (ur.) 2006. *Vampir und Engel. Zur Genese und Bedeutung der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. Wien: Praesens Verlag.

Kastberger, Klaus 2006. "200 Jahre Bosheit. Nestroy und Horváth – ein forciertes Vergleich". U: *Nestroyana*, vol. 26, br. 1-2, str. 62–76.

Krischke, Traugott (ur.) 1973. *Materialien zu Ödön von Horváths Kasimir und Karoline*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Krischke, Traugott (ur.) 1983. *Materialien zu Ödön von Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Müller-Funk, Wolfgang 1989. "Die Eroberung der Welt durch das Kleinbürgertum. Lion Feuchtwangers Erfolg und Horváths Ewiger Spieß". U: *Krischke*, str. 57–73.

Müller-Funk, Wolfgang 2009. *Komplex Österreich. Fragmente zu einer Geschichte der modernen österreichischen Literatur*, Wien: Sonderzahl.

Müller-Funk, Wolfgang 2010. *Kulturtheorie, 2. erweiterte und aktualisierte Auflage*, Tübingen/Stuttgart: UTB.

Müller-Funk, Wolfgang 2016. *Theorien des Fremden*, Tübingen/Stuttgart: UTB.

Müller-Funk, Wolfgang 2012. *Joseph Roth. Besichtigung eines Werkes*, Wien: Sonderzahl.

Porombka, Stephan 2001. *Felix Krulls Erben. Zur Geschichte der Hochstapelei im 20. Jahrhundert*. Bostelmann & Siebenhaar, Berlin.

Sloterdijk, Peter 1983. *Kritik der zynischen Vernunft*, 2. izdanje, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Streitler, Nicole 2004. "Mann und Frau bei Ödön von Horváth. Eine instruktive Rundschau". U: *Horváth Journal*, SB, str. 17–27.

Theweleit, Klaus 1986. *Männerphantasien*, Basel/Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern.

Zima, Peter V. 2014. *Entfremdung. Pathologien der postmodernen Gesellschaft*, Tübingen/Stuttgart: UTB.

WA = *Ödön von Horváth, Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*, ur. Klaus Kastberger, Berlin: de Gruyter 2009.

SUMMARY

AT HOME WITH THE STRANGE: SEVEN INTERPRETATIONS OF ÖDÖN VON HORVÁTH'S DRAMATIC OEUVRE

Post-1918 Austrian literature is marked by radical changes caused by the end of the First World War and the dissolution of the Habsburg Monarchy. For many Austrian authors the life thus broke into two halves, the period before the First World War and the time after. The authors such as Joseph Roth or Ödön von Horváth remain landless in a double sense, temporally but – as the authors who work in a culturally foreign territory of the Weimar Republic – also spatially. It is in this context that the dramatic oeuvre of the "old Austrian" author Ödön von Horváth acquires a special role. His heterogeneous origin and polyphony derived from it turn him into an exceedingly exceptional observer of the world of crisis in Germany and Austria after 1918. Wolfgang Müller-Funk's work does not pretend to offer a final interpretation of the author's plays in the 1920s and the 1930s but is understood as a proposal for reading. The themes and motifs such as empathy, alienation in the world, ambivalence, inflation and the loss of footing, a new constellation of the sexes, cold objectivity and preference for the median, half-public spaces present high points that mark the atmosphere and the structure of Horváth's works. In a manner of speaking, this oeuvre, based on psychoanalysis among others, can be understood as a critical model opposed to Brecht's programmatic anti-psychological epic theater. Horváth's "folk pieces" aim at revealing the dark and subconscious aspects of the human.

Key words: post-1918 Austrian literature, Ödön von Horváth, drama, cultural strangeness, translation theory