

Milka CAR

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad.
Prihvaćen za tisak 5. 10. 2018.

Novela o hohštapleru Roberta Neumanna: izmaštani Balkan, Mediteran i Srednja Europa^{*/**}

I.

Paradigma svjetske književnosti u posljednjem je desetljeću u žiži književnoznanstvenog interesa¹ i otvara važna pitanja, preispitujući među ostalim procese kanonizacije, transformacije književnosti uslijed globalnih sociopolitičkih potresa u postimperijalnom i postkolonijalnom svijetu obilježenom mobilnošću i migracijama, kao i konkurentski odnos s konceptom nacionalne književnosti. Kao fenomen 21. stoljeća svjetska književnost predstavlja središnje pitanje u studiji njemačke književne kritičarke Sigrid Löffler iz 2014. godine. Ona u svojoj opsežnoj knjizi *Nova svjetska književnost i njezini veliki pripovjedači (Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler)* deduktivno izvodi zaključke o opsegu toga pojma i dosezima suvremene svjetske književnosti na temelju egzemplarnih proznih tekstova pedesetak autorica i autora, od V. S. Naipaula, Salmana Rushdieja, Micheaela Ondaatjea i J. M. Coetzeea do Aleksandra Hemona, Tejua Colea i drugih. U potpoglavlju posljednjega, petog poglavlja o *Gradanskim ratovima i pričama o dezintegraciji (Bürgerkriege und Zerfallsgeschichten)* autorica pod naslovom *Balkanski mitovi (Balkanische Mythen)* obrađuje književnost nastalu nakon raspada Jugoslavije (Löffler 2014: 300–337) i romane kojima pripisuje status svjetske književnosti, a radi se o tekstovima autora poput Aleksandra Hemona ili Saše Stanišića. Löfflerova njihove pripovjedne tekstove promatra kao pojavne oblike transnacionalne književnosti obilježene središnjom temom postjugoslavenskih ratova, odnosno kao naraciju prožetu dezintegracijom oblika i rasapom identiteta. Pored činjenice da

im priznaje neupitni status svjetske književnosti, njemačka književna kritičarka književne tekstove nastale nakon raspada Jugoslavije nediferencirano pripisuje kulturno-povijesnoj regiji Balkana, polazeći od tvrdnje kako je Jugoslavija “oduvijek postojala u dvojakom obliku – kao realni balkanski kaos i kao mit” (Löffler 2014: 300), odnosno poistovjećuje bivše jugoslavenske prostore s Balkanom i kreće od postavke o liminalnom položaju Balkana u odnosu prema ostatku Europe. Time narativni potencijal tih tekstova bešavno povezuje s imaginarnom topografijom Balkana shvaćenog kao “antipod Europe” (Biti 1994: 123), što Vladimir Biti izvodi u osloncu na teze Aleksandra Ćoseva koji Balkan analizira kao europsko “Es”, odnosno kao mjesto na koje su “potisnuti i u stanovitoj mjeri zaboravljeni svi strahovi, necivilizirane strasti, sramne želje i povijesni grijesi Europe” (Ćosev 1992, u: Biti 1994: 146). Balkan se zamišlja kao “zrcalna, obrnuta slika Europe: sablažnjiva i naizgled nepoželjna” (Luketić 2013: 17). Prešutno aktualizirajući te topose Löfflerova potvrđuje binarno shvaćanje odnosa Balkana i Zapada, tj. Balkana i Europe, semantizirajući taj prostor od realne prema simboličkoj, hegemonijalno obilježenoj geografiji u kojoj je Balkan dosljedno “drugi iznutra” (Todorova 2015: 188). Osim što potvrđuje binarne balkanističke diskurse, Löfflerova time implicitno sudjeluje u njihovom “diskurzivnom okoštavanju” (Clifford 1997: 27), posebno nakon razdoblja postjugoslavenskih ratova, čime se nadovezuje na tradiciju u kojoj je Balkan u pravilu pejorativno konotiran. Istodobno je Balkan zbog svojega ambivalentnog statusa izazov zapadnjačkoj imaginaciji te se u postjugoslavenskoj književnosti pokazuje kao:

[...] bajkovita pređa balkanskog folklora, pučkih bajki i predaja, isprepleteni imaginarij junačkih pjesama o precima, priča o patnji i jezovitih bajki proisteklih iz pučke pobožnosti i praznovjerja, [...] istovremeno proključali lonac političkih fantazmagorija – amalgam izmaštane povijesti, nacionalnih fantazija, legendi o žrtvama, mučenicima i svecima, pri čemu se u njima zloslutno miješaju strah od tuđinaca, nepovjerenje, sjećanja na neodređena ili pogrešno tumačena povijesna nedjela, nacionalni autoviktimizacijski mitovi i prastara mržnja. (Löffler 2014: 300)

^{*} Ovaj rad nastao je u okviru projekta HRZZ “Postimperijalni narativi u srednjoeuropskim književnostima moderne” (IP-2014-09-2307 POSTIMPERIAL).

^{**} Ovaj rad je prerađena, proširena i dopunjena verzija pretihodno na njemačkom jeziku objavljenog članka: “Zu den Themenkomplexen Balkan und Mittelmeerraum in Robert Neumanns *Hochstaplernovelle*” u zborniku *Deutsche Sprache und Kultur in Kroatien*, ur. Wynfrid Kriegleder, Andrea Seidler, Jozef Tancer. Bremen: Edition Lumière 2017, str. 237-250.

¹ Paradigma svjetske književnosti nije glavno težište ovoga rada, nego će naglasak biti na prikazu balkanizma i imaginarnoj geografiji u književnom tekstu. Za pregled recentnih studija o tom pitanju v. Lamping 2010; Lamping (ur.) 2018; Moretti 2016.

Balkan se u tom nizanju općih mjesta pretvara u višeslojnu metaforu, a njome nije određen samo prostor bivše Jugoslavije, nego obuhvaća širi prostor europske periferije kao područja u kojem se predodžbe o arhaičnom dobu pretapaju s onima o zabačenim i zaostalim predjelima, iz čega potom crpe specifičan narativni potencijal izrastao iz mješavine zazora i egzotizma.

Time se Balkan izmješta iz stvarnih geografskih koordinata i utemeljuje na predodžbama kulturne geografije, u sklopu koje se geopolitički prostor pretapa s maštom, zbiljsko s imaginarnim, povijest sa zamišljanjem, objektivno sa subjektivnim. Tako zamišljen Balkan prerasta u pretežno negativno konotiran prostor prožet diskursima o nepripadanju i razgraničavanju te se kao ‘vlastito tuđe’² upisuje u europski diskurs 21. stoljeća u analizama Siegrid Löffler. Balkan je sa svojom “transregionalno-imperijalnom prošlošću” (Previšić 2014: 21) i dalje “slijepa točka” (isto) u europskim diskursima. Kulturna geografija, odnosno njezina inačica imaginarna topografija, pri tome se naslanja na historiografska istraživanja poput onih austrijskog povjesničara Horsta Haselsteinera koji Balkan socijalno-historiografski³ opisuje kao “veliku regiju, relativno nestabilnu i podložnu krizama i istovremeno relativno zapostavljenu, odnosno zaostalu” (Haselsteiner 1999: 123). Ta obilježja izvodi iz “egzogenih” čimbenika, tj. “politike velikih sila” u jednakoj mjeri kao i “endogenih”, poput “nacionalizama koji se međusobno dodiruju i prožimaju konkurirajući jedni drugima i vodeći do odnosa [...] uzajamnog nepovjerenja, čak i neprijateljstva” (Haselsteiner 1999: 123) na području obilježenom mnogostrukom isprepletenim povijesnim, kulturnim i vjerskim silnicama.

Polazeći od ovdje ukratko skicirano i semantički krajnje ambivalentno indeksiranog pojma Balkana⁴, čiji je narativni potencijal zbog toga smješten na tankoj crti između zamišljaja i zbilje, ovdje će se analizirati *Novela o hohštapleru* (*Hochstaplernovelle*) austrijskog autora Roberta Neumanna (1897–1975), samostalno objavljena 1930. godine. Tekst novele prvi put je objavljen 1928. godine pod naslovom *Kirkin otok* (*Die Insel der Circe*) u zbirki priča *Lov na ljude i*

duhove (*Die Jagd auf Menschen und Gespenster*). Kao središnje polazište za analizu novele nadaje se pitanje o prikazu predodžbi povezanih s diskursima balkanizma, kao i sa smještanjem radnje u prostor Mediterana nakon završetka Prvoga svjetskog rata i raspada Austro-Ugarske Monarhije. Glavno je pitanje nadovezuje li se Neumannova novela na procese koje je Bakic-Hayden skupno podvela pod nazivnik reprodukcije stereotipa o prostoru, odnosno “gniježdenja orijentalizama” (Bakic-Hayden 2005) te će se pokazati kako glavni lik varalice, odnosno njegova perspektiva, određuje percepciju i predodžbe o Balkanu u noveli. Osim motiva Balkana, koji se u noveli pojavljuje kao sporedni motiv, radnja čitave novele odvija se na Jadranu, a lik hohštaplera poveznica je sa svijetom Srednje Europe nakon Prvoga svjetskog rata, prostora od kuda on potječe ili barem tako daje naslutiti. Prikazani prostori pri tome nisu shvaćeni kao “teritorij ili kulisa priče” (Moretti 2016: 19), nego daleko prije kao njezin “*sastavni dio*” (isto).

Takva topografska konstelacija stvara narativnu napetost između središta i periferije, odnosno proteže se geografskim i imaginarnim koordinatama Balkana, Mediterana i Srednje Europe. Stoga će se tematska analiza prikazanih prostora i motiva u noveli povezati s historijskom analizom diskursa povezanih s prostorima Balkana i Mediterana, polazeći od pretpostavke kako se Neumannovo preispisivanje prostora naslanja na kulturno uvjetovana značenja upisana u koordinate Balkana i jadranskih otoka – od pejorativnih predodžbi o divljem i neukrotivom Balkanu, preko zamišljanja srednjoeuropske dekadentne civilizacije kroz hohštaplerovu perspektivu pa sve do aktiviranja toposa o pustolovnom Mediteranu poznatom još iz Odiseje, na koji Neumann aludira prvobitnim naslovom svoje novele *Kirkin otok*. Pored uspoređivanja predodžbi povezanih s prostorima europske periferije, prvenstveno Balkana i Mediterana, valja prikazati kontekst nastanka novele u kasnim dvadesetim godinama 20. stoljeća u austrijskoj književnosti.

Život manje poznatoga austrijsko-britanskog autora židovskog porijekla Roberta Neumanna obilježile su ključne traume europskoga 20. stoljeća, nakon studija medicine, kemije i germanistike, radio je kao bankovni činovnik, blagajnik, plivački trener i mornar. Književnu slavu stekao je 1927. godine zbirkom parodija *Tuđim perjem* (*Mit fremden Federn*), no već je 1934. zbog svog porijekla i socijaldemokratskih uvjerenja emigrirao u Englesku, gdje je pisao i na engleskom jeziku (v. Dove 1998) okušavajući se u različitim žanrovima i lavirajući između kultura. Glavni lik varalice u *Noveli o hohštapleru* korespondira s Neumannovim najplodnijim razdobljem njegove “umjetnosti preobražavanja” (Neumann 1968: 11), odnosno književnim stilom parodije u dvadesetim godinama 20. stoljeća, stilu po kojem je Neumann i postao poznat. Robert Neumann u svom dnevniku kao “osnovnu temu” svojih ranih novela retrospektivno prepoznaje problematiziranje “privida i zbilje, ireal-

² “Balkan je stoljećima bio predmet spora između europskih (prvo venecijanskih, a zatim habsburških) područja interesa i Osmanskog Carstva. [...] Predmoderni imperiji poput [...] habsburškog teritorija vladavine, koji su osvajali, podjarmljivali i marginalizirali strane kulture i etničke grupe različitih jezika i konfesionalnih pripadnosti, obilježeni su kolonijalnim crtama, što je ostavilo jasne tragove u književnostima 19. i 20. stoljeća” (Müller-Funk / Wagner 2005: 14).

³ O debati vođenoj na njemačkom govornom području o određenju Balkana između Marie Todorove i Sundhaussena v. Todorova 1994: 453–482 i Sundhaussen 1999: 626–653. Sumarno o temi v. Previšić 2014: 56 i dalje; Previšić/Baleva 2016.

⁴ Znanstveni pregled balkanističkih diskursa nudi zbornik: Matošević, Škokić 2014. Suvremene diskurse o Balkanu podastire Luketić 2013.

nosti realnog – a rjeđe realnosti irealnog” (Neumann; u: Stadler 2013: 26). Za vlastiti oblik parodije kao oponašanje oponašanog Robert Neumann razvija pripovjedni postupak koji naziva ‘impersonalizacija’⁵ (Neumann 1966: 363–366). Impersonalizaciju germanist i vjerojatno najbolji poznavatelj Neumannova opusa Ulrich Scheck razlikuje od svih ostalih pripovjednih situacija:

Od unutarnjeg monologa koji se uglavnom koristi za prenošenje asocijativnog tijeka misli impersonalizacija se razlikuje utoliko što ne predstavlja, odnosno ne interpretira samo unutarnja duševna i misaona stanja, nego jednako tako vanjske radnje, osobe i prilike, i to iz individualne perspektive dotičnog impersoniranog. (Scheck 1985: 44)

Neumann se u svojoj autobiografiji *Možda vedro (Vielleicht das Heitere)* retrospektivno osvrće na formalnu inovaciju unutarnjeg monologa u novelama Arthura Schnitzlera *Lieutenant Gustl* i *Fräulein Else* (Neumann 1968: 11) te Schnitzlera naziva svojim “kumom” (Neumann 1963: 431) prema čijem je modelu u svojem ranom tekstu “estetizirao ‘unutarnji život’ pojedinca u obliku novele” (Aust 2006: 143).

Svojom sklonošću prema fantastičnom i skurilnom, uz intenciju da zbilju prikaže kao zamišljaj – što utemeljuje na svojoj specifičnoj pripovjednoj teoriji parodije i impersonalizacije – Robert Neumann se bez sumnje pokazuje kao nasljednik austrijske tradicije izražene jezične skepse i svijesti o jezičnoj uvjetovanosti posredovanja zbilje. Ta tradicija seže do Bečke moderne i književnosti na mijeni stoljeća. Viktor Žmegač to razdoblje tumači pozivajući se na filozofa Ernsta Macha i njegov empiriokriticizam prema kojemu “zbiljski svijet nije ništa drugo nego promjenljiv snop osjeta, ovakva ili onakva kombinacija (Mach kaže “kompleks”) boja, zvukova, taktilnih i drugih osjeta (Žmegač 1993: 17) što vodi do zaključka “stvarna pojavnost zbilje proizvod je naših osjetila” (isto: 21), a identitet je “puka konstrukcija”, čime Mach ističe “nestalnost i varijabilnost ljudske ličnosti” (isto: 87). Neumann se, među ostalim, upisuje u tu tradiciju. U jednoj od recenzija povodom ponovnog objavljivanja novele nakon Drugoga svjetskog rata, njemački književnik Hermann Kesten prepoznaje tu tendenciju te njegovu *Novelu o hohštapleru* čita kao “satiričnu pripovijest”, u kojoj Neumann kao “umjetnik parodije cijeli svijet pretvara u kopiju, umjetnost u krivotvorinu, a čitav svijet u presliku preslika” (Kesten 1975).

⁵ “Oduvijek sam imao dar da ‘impersoniram’ druge ljude – to je zapravo glumački ili čak hohštaplarski dar. Impersonirao sam vrhunskog plivača, ideologiziranog studenta, financijskog stručnjaka i druge (naprimjer Casanovu – vidi odlomak o gluposti). Dakle, uvlačenje u tuđu kožu, uz istovremeno pojačavanje karakterističnog prema apsurdnom, uništavanje iznutra, nikada nije nedostajala Peta kolona agresije: pomislite samo na žongliranje multiplim životnim osiguranjima, koje više nije imalo prepredeno-realni karakter, nego magični” (Neumann 1963: 405).

Originalan pristup tumačenju izrazite jezične svijesti u austrijskoj književnoj tradiciji nudi Franco Moretti u svom eseju o modernoj europskoj književnosti, u kojem polazi od pretpostavke kako se europska književnost može tumačiti u postimperijalnom ključu, i to na temelju geografskoga modela razvijelog na temelju težnji za jedinstvom i heterogenosti. U 19. stoljeću razvija se policentrična književna Europa i težište se s dugo dominantnoga romanskog Juga premješta na razvijeniji građanski Sjever. No, austrijska književnost suočava se u to doba s postupnom propašću Monarhije i gubitkom svojega središta, a “gubitak središta u prvom redu znači raspadanje jezika” (Moretti 2016: 31). Kako bi potkrijepio svoju tezu, Moretti navodi primjere Hofmannstahlova junaka Chandosa, koji zapaža praznine među jezičnim znakovima, ili Rilkeova Maltea Lauridsa Briggea, koji strahuje od prikriivenih značenja iza svake riječi. Nadalje, Arthur Schnitzler se prema Morettiju poigrava s diskrepancijom između agresivnih nagona i besprije-kornog privida sjajnoga stila i odnjegovanih manira, a Musil u *Čovjeku bez osobina* prikazuje besmisao ‘paralelne akcije’. Niz književnih tekstova izraslih iz potrebe za iznalaženjem autentičnog jezika, e kako bi izrazili iskustvo gubitka imperijalnog jedinstva i snage, Franco Moretti završava Kafkinim tekstovima spominjući “bezizlaznu iscrpljenost izraslu iz mnoštva različitih značenja teksta” (Moretti 2016: 31).

Potruga za autentičnim jezikom kao izrazom rasa-pa i krize nastavlja se i nakon Drugoga svjetskog rata. Kao primjer za takvu samosvojnu pripovjednu tradiciju valja navesti teoriju apercepcije i totalnog romana austrijskog pripovjedača Heimita von Doderera, autora s kojim je Neumann intenzivno surađivao prije izbijanja Drugoga svjetskog rata pokušavajući restaurirati tradicionalne načine pripovijedanja⁶. Doderer se smatra neupitnim autoritetom austrijske književnosti i reprezentativnim predstavnikom prve generacije pripovjedača nakon Drugoga svjetskog rata, u koju se ubrajaju autori starije velegradske generacije poput Alexandra Lerneti Holenije, Eliasa Canettija ili svečano-auratske književnosti A. P. Gütersloha, kao i velikanom kasne moderne. U svojem se opsežnom pripovjednom djelu tematski nadovezuje na konzervativnu pripovjednu tradiciju s motivima stare Austrije i oživljava je svojim središnjim poetološkim načelom tzv. apercepcije, odnosno konzerviranja sjećanja na vrijeme koje je prošlo. U svojoj inačici odgovora na krizu moderne, odumiranje i ravnodušnost zbilje Doderer razvija iznimno tradicionalnu realističku i naturalističku pripovjednu tehniku vođenu idejom o dubini vremena koje valja prikazati. Po njemu bi prikazani empirijski svijet trebao govoriti sam za sebe. Činjenicu što se Doderer nakon traumatičnog razdoblja Drugoga svjetskog rata posvećuje rekonstruiranju

⁶ U taj se krug ubrajaju još Georg Reik, Hans Flesch, Paul Elbogen. Usp. Stadler 2013: 25.

tradicionalne pripovjedne umjetnosti, kritičari njegova djela tumače kao eskapističku strategiju i ahistoričnu poziciju autora koji se u tridesetim godinama 20. stoljeća duboko kompromitirao učlanivši se u nacionalsocijalističku stranku NSDAP.

Kasniji egzilant Neumann u to doba razvija sasvim drugačiji pripovjedni postupak u kojem maskira glas pripovjedača i potpuno se skriva iza lika. Njegov je pripovjedni postupak impersonalizacije blizak stilu parodije i smatra se karakterističnim obilježjem Neumannovih ranih proznih tekstova. Impersonalizaciju Neumann opisuje kao sposobnost pripovjedača da “impersonalizira” druge osobe – [...] u svojoj biti hohštaplerski dar” (Neumann 1963: 405). Povezanost hohštaplerske tematike i nepouzdanje pripovjedne perspektive Neumann ističe pozivajući se na svoju ondašnju “slabost [...] prema kovčezima s dvostrukim dnom” (Neumann 1963: 415). Iz toga se može iščitati kako je Neumann sklon usporediti poziciju umjetnika s hohštaplerskom. Njegovu autorsku poziciju u toj fazi Franz Stadler određuje kao položaj “umjetnika travestije, čarobnjaka mimeze i imitatora” (Stadler 2006: 248), a pripovjedni eksperimenti u dvadesetim godinama njegov opus približavaju pravcu Nove objektivnosti. Nova objektivnost (*Neue Sachlichkeit*) kao pravac u književnosti i umjetnosti najizrazitiji u razdoblju Weimarske Republike (1918–1933) tipološki je utemeljen na naglašenoj sklonosti novinarskom stilu i posredovanju objektivnih informacija, čime se kao književno-povijesno razdoblje ograđuje od prethodnog ekspresionističkog razdoblja. U politički i ekonomski stabilnoj fazi Weimarske Republike (oko 1924–1929) Nova objektivnost dominira kao neorealistička reakcija na patetiku, iracionalnost i naglašenu osjećajnost utopijskog i mesijanskog (kasno-) ekspresionističkog stila. Sukladno nazivu, književni stil je određen i racionalan (*sachlich*), sve u pokušaju da obuhvati predmetnost društvene zbilje. Autori teže racionalnom i funkcionalnom prikazivanju aktualnih tema iz suvremenog života i neposredno akcentuiraju goruće probleme svojega doba. Njemački esejist, književnik i dadaist, emigrant i publicist Walter Sermer, najpoznatiji kao autor kriminalističkih romana iz velegradskog života iz svoje stvaralačke faze nakon 1925. godine, a s čijim su opusom i biografijom Neumanna kritičari često dovodili u vezu, u jednoj od svojih kriminalističkih priča pod naslovom *Veliki zločinac (Der große Verbrecher)* životopis hohštaplera po mnogočemu poistovjećuje sa životom pisca, a Sermerov se opis nestalne piščeve sudbine može povezati s Neumannovom biografijom u to doba: “Pričali su mi da je s osamnaest godina otišao u Pariz kako bi postao veliki zločinac, a tek kada mu to nije uspjelo, postao je pisac” (Sermer 1988: 65).

Novela o hohštapleru trebala je tvoriti tek prvi dio u planiranom nizu *Slijepi putnici (Blinde Passagiere)*. U toj je trilogiji Neumann namjeravao prikazati “tipologiju osobnjaka” kao “razotkrivanje određenog karaktera iznutra, njegovim vlastitim jezikom”

(Neumann u Stadler 2013: 363) te je lik hohštaplera koncipiran kao lik prevarenog prevaranta. Kako bi se oprobao u drugim žanrovima osim parodije, Neumann je u tridesetim godinama 20. stoljeća od planiranog dekaloga⁷ dovršio samo dva romana: *Karijera (Karriere)*, 1931) i *Slijepi putnici (Blinde Passagiere)*, 1935), a objedinio ih je tek po završetku Drugoga svjetskog rata. Temi Balkana Robert Neumann će se vratiti 1966. godine povodom opsežnog predstavljanja njegova djela prigodom objavljivanja romana o Gulagu *Lutke iz Pošanska (Die Puppen von Poschansk)* u njemačkom tjedniku “Der Spiegel” najavljujući filmsku adaptaciju triju romana pod naslovom *Die Karriere* u Jugoslaviji ili Njemačkoj: “Njemačka danas, rekao je Neumann u šali, nudi i previše Balkana” (Wagner 1952: 33), čime relativizira semantičko polje Balkana i njegov diskurzivni potencijal formuira kao kritiku duha vremena.

II.

Topografski prostor Balkana ima važnu ulogu u noveli Roberta Neumanna i ocrtava koordinate putovanja glavnog lika hohštaplera koji se “bez ičijeg upliva” (H, 8) naziva Lord Chesterton⁸. Igmom slučaja tobožnji Lord Chesterton ukrcava se “na Bord ‘Karagjorgje’ iz Sušaka [...] i poprijeko na Jadransko more” (H, 24). Ruta broda vodi od dalmatinske obale sve do Dubrovnika (u noveli navedenom kao Ragusa) i trebala se nastaviti sve do Krfa i Atene. Te mu toponime na palubi broda pojašnjava njemački profesor i istraživač antike Wendelin, a pripovjedač ih komentira u izravnom govoru: “Bon appétit! Na Balkan! U krevetu ćete pronaći sitne životinje – kako se ono zovu – buhe!” (H, 19). Balkan se tako pojavljuje kao prostor alteriteta, jasno odvojen od europskih središta i negativno obilježen kao krajnje provincijalna europska periferija. Time se odnos Balkana i Europe najavljuje kao prostor napetosti između središta i periferije.

Radnja novele uglavnom se odigrava na putničkom parobrodu *Karagjorgje*, nazvanom po srpskoj kraljevskoj obitelji, a potom i na mitološki neodređenom otoku Ceratosa. Ime putničkog broda reminiscencija je na srpsku kraljevsku obitelj Karađorđevića koja

⁷ Robert Neumann je tek nakon Drugoga svjetskog rata nastavio planirati niz i u njemu objavio romane *Luise* (1966) i *Olympia* (1961).

⁸ Isto ime – dakle Lord Chesterton – nosi hohštapler Krull u kasnijem romanu Roberta Neumanna pod naslovom *Olympia*, nastalom kao nastavak i parodija čuvenog romana o hohštapleru Thomasa Manna *Ispovijesti varalice Felixa Krulla (Bekanntnisse des Hochstaplers Felix Krull)*. Neumann je roman *Olympia* napisao 1961. opisujući u njemu život sestre Felixa Krulla. Usp. kratki osvrt na kontroverznu R. Neumanna *Šale s Olympijom (Scherze mit Olympia)* (Neumann 1963: 486), a prikaz kontroverze u: Pils 2004: 91–104.

je vladala novoosnovanom Kraljevinom Srba, Hrvata i Slovenaca nakon njezina utemeljenja neposredno nakon završetka Prvog svjetskog rata pa sve do početka Drugog svjetskog rata. Time je omeđeno i vrijeme radnje u noveli. Kraljevina SHS je uvođenjem kraljevske diktature 1929. preimenovana u Kraljevinu Jugoslaviju, a u historiografiji se promatra kao “tradicionalno područje transfera i migracija” (Sundhaussen 1982: 13) i prožimanja mediteranske s dinarsko-balkanskom zonom (Sundhaussen 1982: 14). Upravo se na toj topografskoj osi utemeljuje narativna napetost u noveli. Opisujući svoje putovanje brodom hohštapler se osvrće na društvo ostalih “oznojenih bučnih ljudi iz Zagreba, Beograda i Budimpešte” (H, 39), dok za kartaškim stolom prevladava francuski kao razgovorni jezik – “svi su oni govorili francuski, svi, ne pitajte me kako,, (H, 59) – čime su fiksirane koordinate jugoistočne Europe koje se u svojem semantičkom posreću poklapaju s negativno konotiranim prostorom balkanske periferije. Negativne konotacije pojačava neposredan i podrugljivo ironičan ton autodijegetičkog pripovjedača. Kao zastupnik dosljedno negativno prikazanog Balkana pokazuje se vlasnik hotela na otoku, “gospodin, gospodičić, stariji gospodičić, malen i drag, pristojan i koketan” (H, 34) penzionirani major von Rakic. Deminutivi korišteni u opisu njegova lik navode na asocijacije o infantilnosti podložnosti te ga time dovode u sferu inferiornog, odnosno negativnog i stranog.

Novela je podijeljena u tri dijela, pri čemu su naznačene balkanske i mediteranske koordinate u prvom dijelu izravno suprotstavljene prethodnim doživljajima autodijegetičkog pripovjedača po luksuznim europskim središtima. On ih *in medias res* nabrāja kao svoju “bezdušnu *mixed game* na oštroj ivici između zbilje i ludila” (H, 5), spominjući mondana kazina i hotele u Parizu i Veneciji i iterativno nabrāja svoje prevarantske trikove s “gospođom Maxwell iz Hamburga” (H, 9), “Miss Maud Parker iz Cincinnatija” (H, 9) ili s “groficom Wyochiewicz iz Varšave” (H, 19), kao i činjenicu da ga je kao zagonetnog hohštaplera s njegovim izmjenjivim identitetima – predstavljao se među ostalim kao “gospodin Labaud, princ od Croya, mister Dee iz Chicaga i markiz Eca de Gonzales iz Madrida” (H, 161) – naposljetku prepoznao neki hotelski portir, nakon čega je bio prisiljen na bijeg.

Možda još važniju poveznicu s prostorom Balkana, u tumačenju imaginarne geografije shvaćenoga kao prostor “dvostruke margine, rub ruba” (Luketić 2013: 14) – čime se dodiruje s hohštaplerskom egzistencijom – predstavlja motiv na samom početku novele kada se lik glavnog junaka varalice susreće sa svojim antagonističkim dvojnikom, također hohštaplerom. Sporedni lik hohštaplera antagonista u *Noveli o hohštapleru* konstruiran je kao postvarena metafora negativno konotiranog pojma Balkana jer ga već pri prvom pojavljivanju Lord Chesterton, inače u cijeloj noveli autodijegetički pripovjedač, pre-

poznaje kao jednoga iz “ceha” (H, 43) te ga opisuje kao “kolegu Balkanca – balkanskog kolegu” (H, 44) promatrajući “mladića pomno začešljane i crne valovito začešljane grive, vitak i zgodan, tamnopusi ljepotan u iznimno pomodnom, svijetlo sivom trodijelnom odijelu krojenom po mjeri, s jarko azurno plavom svilenom maramicom u džepu” (H, 41). Potom će Lord Chesterton lik toga “provincijskog kavalira” (H, 45) pretvoriti u sinegdohu i nadalje ga jednostavno nazivati ‘Balkan’, iako je on sam izabrao slikovito ime i predstavlja se – “upravo smiješno” lapidarno bilježi Lord Chesterton – kao “gospodin de Maricelli. Mare i cielo, more i nebo” (H, 51). Na taj način lik hohštaplerova dvojnika ‘Balkan’ u sebi povezuje predodžbe o Mediteranu s onima o Balkanu, no prikazan je iz impostirane varljive pripovjedne perspektive. Time sama konstelacija likova upućuje na semantizaciju prostora i njihovo upisivanje u spektar latentnih projekcija o balkanskoj i mediteranskoj europskoj periferiji. Činjenica što su ti prostori prikazani iz perspektive hohštaplera semantički ih dodatno zamućuje, pa je za njihovu analizu nužno pojasniti konstrukciju glavnoga lika hohštaplera.

Kako se lik hohštaplera u noveli udvaja, protagonisti se pojavljuju kao refleksi uvriježenih predodžbi o varalicama, odnosno međusobno su višestruko uvjetovani. To udvajanje karaktera upućuje na identitetska obilježja utemeljena na prividnoj i prevarantskoj hohštaplerskoj egzistenciji, odnosno na njihovu glavnu osobinu poigravanja sa zbiljom. U pripovjednom smislu to svojstvo upućuje na nužnost neprestanog laviranja između denotativnih i konotativnih značenja na svim razinama, a što je u skladu s dugom tradicijom prikazivanja lika hohštaplera. Činjenica što se tobožnji Lord Chesterton dosljedno ponaša u skladu sa svojom ulogom pretvara ga u sječište multiplih identiteta, a oni kao takvi obilježavaju ukupnost dijegeze u noveli jer se cjelokupna komunikacija odvija iz autodijegetički-intradijegetičke perspektive, odnosno iz pripovjedanoga prvog lica. Radi se o “prevari u dvostrukom smislu” (Stadler 2006: 249), piše germanist Franz Stadler opisujući pripovjednu perspektivu izmještenu u “imaginarno, odnosno ‘hohštaplersku’ narativnu poziciju” (isto). Prema Stadleru ta je narativna pozicija u svojoj “konstitutivnoj strukturi obilježena brkanjem razina privida i zbilje” (isto). Podjednako je neuhvatljiv glavni ženski lik fatalne kneginje Balearu iz Bukurešta, nju ni Lord Chesterton od samoga početka ne može “nigdje smjestiti” (H, 40). Opisana je kao “sjenka bez težine” (H, 55), a upravo iz svoje neodređenosti crpi svoju privlačnost te će na koncu tobožnjega Lorda Chestertona dovesti u propast.

Imajući u vidu temeljnu pripovjednu konstelaciju obilježenu internom, tj. unutarnjom fokalizacijom i nepouzdanom pripovjednom perspektivom karakterističnom za pripovjedača u prvom licu, mogu se relativizirati sarkastične primjedbe autodijegetičkog pripovjedača kada, po dolasku na otok Ceratosu,

opisuje provincijalne prilike u hotelu “de la Ville” (H, 33). Hohštapler u hotelskoj dvorani “ogorčeno zabavljen” (H, 37) primjećuje:

Svi ovdje okupljeni, svi su oni sitna divljač – jedan se gospodin na večeri pojavio u gornjem dijelu pidžame, dame su se po prostoriji šetale s kopicama za kupanje na glavi – sitna divljač, kažem, u džepovima nemaju ništa više od onoga što im je potrebno za ovaj i za sljedeći hotelski račun. Sitna divljač iz Zagreba, Beograda i Budimpešte. Balkan. Promatrao sam sve to – ljutiti i zabavljen istovremeno. (H, 36)

Ne samo da se hohštaplerovo zamjećivanje sasvim poklapa s ustrajno reproduciranim negativnim predodžbama o Balkanu, nego ih on izravno izriče i više puta ponavlja, groteskno ih preuveličavajući, e da bi se kao predstavnik ‘velikog’ svijeta ogradio od pejorativno prikazanih provincijalaca na europskoj periferiji. Pa ipak, orijentalistički i balkanistički diskurs koji se ovdje prepoznaje na prvi pogled, također se pretvara u privid, jer se kao nereflektirani balkanistički diskurs pojavljuje posredovan iz perspektive glavnoga lika hohštaplera, odnosno jedan je od temeljnih elemenata fiktivnoga dijegetičkog univerzuma. On je u prvom redu nošen zadaćom hohštaplerova isticanja vlastitoga ambivalentnog doživljavanja okoline i činjenice da je u nju dospio protiv vlastite volje. Pripovjedač na početku drugog poglavlja ironično objavljuje kako će o svom putovanju duž Jadranske obale morati drugačije “izvještavati – promišljeno, oprezno” (H, 25). Podrugljivi sudovi o balkanskoj sitnoj divljači navode se u izravnom govoru autodijegetičkog pripovjedača, dakle unutar narativne dijegeze u interno fokaliziranoj pripovjednoj situaciji. Time su izmješteni u imaginarni, nepostojeći prostor, što znači da se prikazani prostor Balkana i Mediterana iz kojega hohštapler izvještava pretvara tek u referencu njegovoga vlastitog smještanja u taj prostor. Dakle, prostor Balkana se ovdje ne opisuje ni ne otkriva, nego se hohštapler u njega upisuje svojim vlastitim iskustvima. Iz toga proizlazi da je prostor Balkana (nus)proizvod perspektive glavnoga lika, odnosno nepouzdana reprodukcija postojećih pejorativnih balkanističkih diskursa. Nepouzdanu pripovjednu perspektivu autodijegetičkog pripovjedača naglašavaju signali koji upućuju na miješanje razina zbilje i vrlo se često pojavljuju u noveli. Netom nakon pristajanja na otok varalica priznaje: “Ne mogu ustanoviti, je li se to zbilje uistinu, u snu ili u onom lebdećem stanju između istine i sna” (H, 26).

Koje su konsekvence takve udvostručene hohštaplerske perspektive na reprezentacije Balkana i Mediterana, to jest možemo li pejorativne sudove o Balkanu i Mediteranu čitati doslovno? Kao što je već rečeno, poigravanje semantičkim poljem hohštaplerske egzistencije prostorne i vremenske koordinate dovodi na tanku granicu između privida i zbilje, odnosno uslijed udvajanja pripovjednih razina, empirijske povijesne i geografske reference pretvaraju se u

konstruiran i simbolički kodiran prostor povezan s asocijacijama na provincijalnost europske periferije, a time postavljen kao suprotnost hohštaplerovom ‘istinskom prostoru’, tj. njegovom poželjnom prostoru djelovanja u europskim financijskim i kulturnim metropolama. Topografska razlika mondenih gradova i zabačenog otoka na koji hohštapler slučajno dospjeva semantizirana je nizom opozicija učitanih u novelu.

Zbog takve pripovjedne perspektive, cijela novela, odnosno hohštaplerov “izvještaj”, neprestance lavira na granici između istine i fikcije, zamišljanja i laži, mita i stvarnosti, a višestruko semantizirani pojam ‘Balkana’ izmješta se u imaginarno te se pokazuje kao jedan od elemenata svijeta projiciranog iz perspektive glavnoga lika. Sva su zbivanja prikazana iz snažno centrirane interdijegetske pozicije i time se približavaju narativnom obliku fiktivne autobiografije, odnosno autobiografskoj isповijesti izravno iz usta fiktivnoga prevarantskog lika. Samim time sve reference na stvarne predjele moramo čitati kao bilješke o procesima zamišljanja prostora, prostora Balkana i Mediterana koji su u pravilu unaprijed semantički obilježeni. Autodijegetičko narativno posredovanje događaja i unutarnja fokalizacija ulančavaju pitanje referencije u niz usporednih razina i opisanom prostoru izmiču svaku sigurnost, odnosno prepliću prikazane odnose zbilje i privida, igre i laži, izvještaja i fikcije u nerazmrsiv čvor. Time je pitanje o referenciji dovedeno *ad absurdum*, a pojam Balkana u narativnom proseyu stječe funkciju ponad čiste referencijalnosti te se ne smije čitati u modusu narativne mimeze, što dalje znači da se predmetna zbilja pretače u konotativni niz bremenit prethodno upisanim značenjima.

Jedna epizoda odmah po hohštaplerovom pristajanju na Ceratosu odražava neodređenost razdjelnice između zbiljskog i imaginarnog i istodobno razotkriva prividni identitet hohštaplerske egzistencije, odnosno upućuje na međusobnu uvjetovanost pripovjedne perspektive i prakse predočavanja prostora u kojoj se prostor ne pojavljuje kao realna datost, nego tek kao amalgam pripovjedne perspektive, konotacija na hohštaplersku egzistenciju i suvremenih diskursa o Balkanu, odnosno Mediteranu. Nakon smještanja u hotel tamošnje će “grubo seljačko laneno platno” (H, 26) autodijegetičkog pripovjedača podsjetiti na “malograđanski ležaj presvučen takvim vlažno čistim tkanjem” (H, 26) negdje u “vijugavoj ulici zakržljalog malog grada” (H, 27). Ta se reminiscencija pojavljuje samo kao “slika iz sjećanja” na vlastitu raniju egzistenciju te će ju odmah potisnuti, ne odustajući od privida superiornosti pred nediferencirano prikazanim stanovnicima otoka na koje nailazi i pred kojim mora zadržati privid svoje uloge. Taj se dojam pojavljuje kao oštar kontrast njegovoj pojavi koja kod otočana budi “neskriveno divljenje” (H, 28), a hohštapler ih – kako i priliči takvom liku – percipira samo rubno, kada po smještanju u svoju sobu u “takozvanom baru” začuje “jednolično pjevanje na stranom

jeziku” (H, 27) mještana “Hrvata. Dalmatinaca”. Kratak bljesak sjećanja na vlastitu potisnutu prošlost i svoje (autentične?) doživljaje iz mladosti hohštapler će brzo odagnati i opisuje ih tek kao “malu zbnjenost, beznačajnu varku čula” (H, 26). Pa ipak, kontrast između njegove samouvjerene pojave i te sentimentalne slike toliko je snažan da posreduje sasvim različite informacije o njegovom liku pa se one stoga međusobno relativiziraju, odnosno poništavaju. Drugim riječima, diskrepancija između izrečenoga i načina prezentacije sve što pripovjedač zapaža i komentira pretvara u nepouzdanu i iskrivljeno. Time je lik hohštaplera doveden do apsurdna i ogoljen u svojoj nemoći, odnosno prepoznaje se kao parodija na lik hohštaplera jer je doveden *ad absurdum*. Takav se lik podudara s određenjem parodije kako ju vidi Neumann u svojoj poetološkoj raspravi *O estetici parodije*, gdje govori kako je parodija način “oponašanja kao polemika protiv onoga koga oponašamo” (Neumann 1927/1928: 85). Ovdje je središnje pitanje kako se takva pripovjedna pozicija odražava na diskurs o Balkanu i njegovu reprezentaciju u noveli. Analiza pripovjedne pozicije navodi na tezu kako prikazani balkanistički diskurs ne smijemo čitati kao reprodukciju postojećih stereotipa o Balkanu, nego daleko više kao njihovo oponašanje, čime se i on pretvara u parodiju postojećih diskursa.

Analiza pripovjedne strategije pokazuje kako nije jednostavno jednoznačno odgovoriti na pitanje može li se Neumannova novela svrstati u identičan diskurzivni niz “*Schimpfwörter*” (Todorova 2015: 17) Balkana, kako ih Maria Todorova analizira u svojoj knjizi *Imaginarni Balkan*. Balkan se često impostira kao “drugo” u odnosu na Europu, prešutno shvaćen kao “sinonim za povratak plemenskom, nazadnom, primitivnom, barbarskom” (isto). Radi li se uistinu o takvim petrificiranim stereotipima koje transportira pripovjedač u prvome licu kada usputno spominje “barbarski idiom” (H, 101), ili čak “krajnje zapušten idiom tamošnjih žitelja Jadrana” (H, 145) ili kada izvještava o “prostim dinarima” (H, 102)? Podudaraju li se takve predodžbe o Balkanu i jugoistočnoj Europi s onime što Larry Wolf naziva “sjenovite zemlje zaostalosti, čak barbarizma” (Wolff 1994: 4) pišući o percepciji Istočne Europe od 18. stoljeća nadalje? Odgovor na ta pitanja nudi analiza narativne strategije impersonalizacije.

Narativna analiza upućuje kako se daleko prije radi o višeznačnom poigravanju književnim tehnikama fikcionalizacije, jednako kao i paradijom postojećeg diskurzivnog konteksta. Odras balkanističkih diskursa u noveli time se svodi na njihovu prominentnu osobinu, ono što Todorova naziva “njegov tranzicijski status” (Todorova 2015: 34), odnosno njegov neodređen i polutanski karakter za koji se često koristi metafora mosta ili raskršća “između Istoka i Zapada Europe i Azije” (isto: 35) te on ostaje “polu-razvijen, polukolonijalan, poluciviliziran, poluorijentalan” (isto). Upravo semantičko bogatstvo i neodre-

đenost pojma Balkana autodijegetičkom pripovjedaču otvaraju mogućnost da u ironičnom modusu reprezentira neuhvatljivost balkanske zbilje. Pored toga, sa svojom izrazitom tranzitornošću prostor Balkana predstavlja idealan revir za hohštaplerske samoinscenacije “zbog svojega prijelaznog statusa između barbarstva i civilizacije” (Todorova 2015: 101). Time prikazani prostor Balkana prati obilježja “nepotpunog (niti istočnog niti zapadnog, permanentno tranzicijskog, spajajućeg i razdvajajućeg graničnog prostora)” (Matošević/Škokić 2014: 10). Drugo topografsko poprište novele, Sredozemlje, prikazano je kao “prototip maritimnog prostora interakcije” (Osterhammel 2009: 157). Time je također srodno semantičkom polju otvorenog i neodređenog prostora, odnosno prostora otvorenog za različite prakse upisivanja identiteta, a time i nadasve pogodnog za hohštaplerove inscenacije i poigravanje sa statusom istine i varke.

Osim spomenute razlike središta i periferije, radi se o sudaru civilizacije i barbarizma, kontinenta i mora, reda i kaosa, što implicitno ukazuje na opreku zaostalih i naprednih europskih prostora sadržanu u napetosti između središta i periferije. Otok Ceratosa je tek “neki dalmatinski otok, čije ime do tada još nikada nisam čuo” (H, 25), a na njega je dospio samo zbog toga što nije imao dovoljno novca da plati putovanje sve do Dubrovnika, što osjeća kao poniženje, jednako kao i prisutnost svojega dvojnika i konkurenta, “balkanskog viteza” (H, 46) te autodijegetički pripovjedač svoju novu egzistenciju zasniva “bačen na neki drugi kraj svijeta i sasvim deplasiran” (H, 44). Dovodeći vlastite inscenacije do krajnjih konzekvenci, hohštapler će na kraju novele svoju propast dovesti u izravnu vezu s prostorom Balkana: “A ja – ja tu sjedim u hotelu bez dizala i tople vode, sjedim među malim ljudima, zbližio sam se s Balkancima [...]” (H, 169f).

Suprotnost između centra i periferije razvila se u simboličku mrežu s vlastitom dinamikom i ima važnu ulogu u analizi pripovjedne perspektive i strategije reprezentacije prostora. Ta je implicitna napetost središta i periferije odraz prikazanih topografskih prostora, kao i njima uvjetovane prakse simboličke i narativne tvorbe identiteta na temelju učitanih kulturnih asimetrija, a semantičku napetost crpi iz opreke između civilizacije i barbarstva. Pa ipak, u noveli prikazane napetosti između europskih središta (tj. ‘civilizacije’) i ‘barbarskih’, ‘divljih’ i ‘primitivnih’ naroda valja shvatiti samo kao inscenaciju hohštaplera i performativ vlastitoga identiteta na temelju percepcije drugačijeg i stranog prostora. Time analiza diskursa i narativne strategije dovode do paradoksalne konstelacije: zadaću povlačenja imaginarnih kulturnih granica preuzima književni lik čija ih sama egzistencija relativizira. Dosljedno rabljena narativna strategija unutarnje fokalizacije istodobno potkopava prikazane kulturne asimetrije. Na taj način književna reprezentacija alteriteta podriva binarne opozicije na kojima se alteritet temelji jer ukazuje na njihovu nestabilnost. Alteritet proizlazi samo iz internog fokusa

autodijeetičkog pripovjedača i stoga se pokazuje kao poprište za samoinscenacije hohštaplera koji je pret hodno već propao u Parizu i Veneciji. Time se prostor Balkana pretvara u kulturno kodiranu kulisu za prikaz degradacije lika hohštaplera i njegovih propalih pokušaja tvorbe identiteta u društvu koje se pokazuje nemoralnijim od amoralnog lika hohštaplera.

Pomaknemo li težište analize s narativnih strategija na pitanje o funkciji lika varalice u prikazu društvene zbilje, hohštapersku egzistenciju možemo shvatiti kao indeks krize u razdoblju između dva svjetska rata, prema tezi Franca Morettija iz njegovih *Pretpostavki o svjetskoj književnosti* o književnim oblicima kao skicama društvenih odnosa, zbog čega su književnoznanstvene formalne analize “na svoj skroman način analize odnosa moći” (Moretti 2016: 59). Čitani u ključu Morettijevog “socijalnog formalizma” (isto) gotovo karikaturalno prikazani glavni lik hohštaplera, jednako kao i demonstrativno naglašen i time parodiran diskurs o Balkanu, obilježeni su sličnim zadatkom i upućuju na krizu reprezentacije zbilje u razdoblju moderne. Sveprožimajuća svijest o krizi proizlazi iz doživljaja rasapa zbilje u osvit katastrofe Drugoga svjetskog rata. Narativno oblikovanje krize predočavanja u razdoblju moderne parodist Neumann provodi u satirično-polemičnome ključu⁹ i time implicitno najavljuje posvemašnju eroziju vrijednosti i povijesnu katastrofu Drugoga svjetskog rata koja će tek uslijediti. Za reprezentaciju krize identiteta egzemplarna je uloga hohštaplera kao lika koji s lakomćom skače iz uloge u ulogu i time zastupa labilne, izmjenjive i prividne identitete karakteristične za krhke demokracije nastale nakon Prvoga svjetskog rata. U pogovoru recentnom reizdanju *Novela o hohštaperu* germanistica i urednica izdanja Evelyne Polt-Heinzl tezu o narativnom prikazu krize identiteta povezuje s propašću Austro-Ugarske Monarhije, naime “sitno plemstvo iz krunskih zemalja postalo je nakon sloma 1918. posebno bogato i vrlo nepregledno polje za regrutiranje hohštaplera” (Polt-Heinzl 2012: 110). Sličnu tezu zastupa i njemački književnik Heinrich Böll u svojoj recenziji Neumannove novele iz 1952. godine, povodom reizdanja teksta nakon Neumannova povratka iz egzila, ističući činjenicu da je tema zamjene identiteta virulentna u međuratnom razdoblju zbog raširenosti osjećaja gubitka sigurnosti i izmicanja čvrstoga tla pod nogama, kao i uslijed rastuće svijesti “da je struktura našeg društva sagrađena na trikovima, da se više ne računa izvornost, nego vrijedi samo izvornost maske” (Böll 1952). Neumannova novela stoga prikazuje “igru marioneta prebačenju u epsko” (Böll 1952).

⁹ Novela je dramatisirana i praižvedena 1933. godine pod naslovom *Komedija o hohštaperu*. Ulrich Scheck u svojoj monografiji navodi recenziju suvremenika Karla Arnsa koji ističe “razotkrivanje morala” (Scheck 1985: 47), čime potvrđuje tezu da je kontekst društvene krize važan element u interpretaciji motiva u noveli.

Tezom o krizi identiteta i s njom povezanom krizom predočavanja može se objasniti emergentnost lika hohštaplera u svjetskoj književnosti nakon 1918. godine, kada lik hohštaplera prerasta u tipičnu figuru vremena i društva, signalizirajući nestabilnost društvenih uloga kao i rastući rascjep između privida i zbilje. Varalica svoje bezgranične mogućnosti mijenjanja identiteta i skakanja iz uloge u ulogu temelji na općoj nesigurnosti društvenih prilika. Konjunktura hohštaperske tematike može se pratiti i u europskoj književnosti, tako francuski književnik i filmaš Sascha Guitry kod nakladnika Gallimarda 1935. objavljuje svoja *Sjećanja jednog varalice (Mémoires d'un tricheur)*, u kojima se prijevarena prikazuje kao magično prekoračivanje granice istine i zbilje. Nesigurnost društva nakon Prvoga svjetskog rata uvjetuje nesigurne i otvorene identitetske obrasce. U Neumannovoj noveli hohštaper Lord Chesterton preuzima ulogu umjetnika u životu, odnosno umjetnika snalaženja u životu ili ‘Lebenskünstlera’, ulogu tipičnu za kasne dvadesete godine 20. stoljeća, i gradi svoj amoralni identitet na predodžbi o “čovjeku bez težine”, kako ulogu hohštaplera opisuje njemački književnik Walter Serner u svojem *Priručniku za hohštaperle (Handbrevier für Hochstapler)* (Serner 1981) iz 1927. godine. Sažimajući duh vremena, Serner ih formulira u svojim ludističkim savjetima hohštaperima i “onima, koji to žele postati” pitajući: “Tvoja najveća prednost? To što nisi onaj kojim se činiš, da, čak se ni ne želiš praviti da jesi onaj koji nisi” (Serner 1981: 76). U tom kontekstu valja podsjetiti i na Krležin sporedni lik hohštaplera iz glembajevskog ciklusa nastalog u tridesetim godinama 20. stoljeća. U novelističkoj skici *Svadba velikog župana Klanfara* vjenčanje ukazuje na rastakanje i lažni moral građanskog društva, a prisustvuje mu “balzakovska figura hohštaplera doktora Szmerdelszkog, za koga je čitav grad znao da laže, da vara, da mešetari, ali od koga biti tucnut benevolentno po ramenu još uvijek znači neobičnu počast” (Krleža 1961: 293). O udvajanju razina zbilje i privida još bolje svjedoči opis duha vremena u Krležinoj noveli, koji se umnogome podudara s marionetskim likovima kod Neumanna:

Ljudi prolaze ulicama kao glumci, igrajući napamet svoje plitke uloge. U svojim glavama nose ljudi šarene slike o pravnom redu, o nebeskim tajnama, odgovarajući jedni drugima naučene stvari kao papige, i sve to, što nose po svojim glavama, isto tako ne vrijedi mnogo, kao ni ono, što nose po džepovima. Sve te njihove nikljaste ure i te mjenice, svi ti njihovi pogledi na svijet, kroz koje promatraju događaje kao kroz polupane naočari, sve je to rekvizit za jednu žalosnu predstavu, što ne traje dugo. (Krleža 1961: 290)

Iako snažnije društveno-kritički akcentuirana, zapažanja o društvenim ulogama i prividu morala u Krležinoj noveli također su posredovana iz perspektive glavnog lika Klanfara te se raskol između privida i zbilje može tumačiti kao signal koji upućuje na rela-

tiviziranje referencijalne i diskurzivne razine, no jednako tako i na rasap identiteta u razdoblju moderne. Potonje je u Neumannovoj noveli pojačano činjenicom da je lik hohštaplera prikazan kao parodija hohštaplera, odnosno da je u noveli demontirana tradicionalna slika o samouvjerenom svjetskom varalici.

Dosljedna unutarnja fokalizacija presudna je za razumijevanje druge topografske osovine u noveli, odnosno za prikaz jadranskog Juga. Robert Neumann je 1927. godine objavio svezak “fiktivnih reportaža” (Scheck 1985: 36) *Lov na ljude i duhove (Jagd auf Menschen und Gespenster)*, u kojem u kratkoj priči *Grad bez budućnosti (Die Stadt ohne Zukunft)* tematizira južnu obalu Jadrana, Dalmaciju i grad Split, naveden kao Spalato (Neumann 1927: 46–56). U *Noveli o hohštapleru* mediteranski prostor prvi put se spominje kada Lord Chesterton na brodu začuje pjevanje južnoslavenske posade, što kod njega odmah budi asocijacije na egzotizam jer se osvrće na njihovo “južnjačko i djetinjasto” (H, 32) ponašanje te ga kao stereotip deprivacije pripisuje južnoslavenskim stanovnicima Mediterana. Hohštapler na to odmah napadno “objavljuje” (H, 31) svoju distancu prema tome kraju, spominjući primjerice nedostatnu “kulturu te zemlje na W.C.-u” (H, 31). Stoga se tijekom putovanja brodom druži samo s profesorom Wendelinom jer je on “na koncu ipak iz Europe” (H, 30), premda ga je na prvi pogled klasificirao kao “malograđanina”. Hohštaplerovo distanciranje od događanja prikazano je u sceni u kojoj domaći slave dan svetoga Jurja dok on promatra njihove “krute djetinjaste, prkosno šarene nošnje” (H, 79) i nagovara sam sebe na sudjelovanje: “Moraš se prevaliti preko brda mnogostrukih zakočenoosti u tu drugu dolinu” (H, 80). Usprkos tome, takve jasno izražene opozicije između Europe i Mediterana ne iščitavaju se kao realna dihotomija središta i periferije, i to ne samo zbog već analizirane nepouzdana pripovjedne pozicije, nego također i zbog činjenice da je ta opozicija dodatno nabijena mitološkim i intertekstualnim značenjima te se mediteranski prostor Jadrana prikazuje kao odraz diskurzivno upisanog i dugo tradiranog kulturnog znanja.

Otok Ceratosa se lajtmotivski navodi kao otok čarobnice Kirke te se južnoslavensko domicilno stanovništvo doima poput slučajnih gostiju u tom mitološkom prostoru. Naziv otoka posuđen je iz antičke geografije, radi se o mitskom putovanju mladoga tesalskog junaka Jazona i Argonauta u potrazi za zlatnim runom, opjevano u *Argonautici* Apolonija Rođanina. Prema predaji, sukob grčkih junaka i kolhiđanske potjere dogodio se u blizini Osora, gdje je vođa Kolhiđana Apsirt, izdan od vlastite sestre Medeje, stradao od Jazonova mača, Kolhiđani se u strahu od bijesa njihova oca kraja Ajeta nisu vratili u daleku Kolhidu, nego su ostali živjeti na otocima koji se od tada nazivaju Apsirtides – Apsirtovi otoci. To je kvarnersko otočje Cresa i Lošinja, no to u noveli nije objašnjeno. Zbog toga se prostor otoka, Jadrana i Mediterana pojavljuje kao ahistorijska mješavina

mitoloških asocijacija na antiku uz omniprezentne balkanističke diskurse, čime je izmaknut iz realne geografije i prebačen u neodređen prostor imaginarnoga. Time su upadljivije začudno precizne reference na jadransku obalu i otok koji se pojavljuju u drugom dijelu novele:

Približavalo nam se kopno, obala, ogoljena i prostrana, niske krške uzvisine prorasle čednim zelenilom smokvinih stabala, prema nama je plovio potez kuća koje kao da su rasle iz stijena, crkve, pristanište s prašnjavim palmama, pristanište s dangubama, šetačima, tobože nezainteresanima, a zatim i s golim nosačima tereta koji su domahivali, rastrčanom djecom, psima koji laju i prodavačima limunade koji izvikuju svoj proizvod [...] (H, 33)

Intertekstualni elementi povezani su u asocijativne mreže, primjerice prilikom pristajanja na obližnji otok Lianora, gdje putnicima prilikom iskrcavanja pomaže “začađeni Kiklop, neki polugoli div okupan znojem” (H, 71) po imenu Dante. Gusta intertekstualna strategija preteže u završnoj epizodi zajedničkog izleta na Lianoru, gdje društvo iz hotela slavi “Jurjevo” (H, 66). Naziv otoka nije referencijalno utemeljen, ali se prepoznaje autoreferencijalni naputak na Neumannovu “kroniku”, priču *Kuga na Lianori (Die Pest von Lianora)* iz 1927. godine, čime u noveli nastaje intradijegetska razina. Da se radi o dodatnoj razini proizlazi iz prepričavanja “krajnje neobične i moralne priče” o “ruševinama na Lianori” (H, 29) koju je hohštapler još na brodu saznao od profesora Wendelina. U izravnom govoru prepričao mu je parabolu inspiriranu novelama Giovannija Boccaccia o glasinama o pojavi kuge koja prerasta u epidemiju, zbog čega su zabranjeni ljubavnici bili proglašeni na otok Lianoru da bi se naposljetku zarazila cijela zajednica. Motivi prikrivanja, dvostrukog morala i fatalizma određuju daljnji tijek radnje u trećem, najopsežnijem dijelu novele.

U trećem djelu prevladava atmosfera straha koju potpiruje major Rakic, “organizator ekspedicije” (H, 68), spominjući pojavljivanje duhova na otoku. Irealnu atmosferu straha i prijetnje dodatno pojačava opis bajkovitog jadranskog prostora: “U daljini ljubičasta, iz blizine siva obala protkana zelenilom stabala smokve i crnih čempresa lagano se ljulja, blago omamljena iza opijenih vršaka valova, niotkuda se pojavljuje dug i uzan poluotok [...]” (H, 70). Važan element pripovjedne strategije u tom dijelu je prevlast dramske dijegeze obilježene zadaćom identifikacije čitatelja s prikazanim noćnim događajima. Dramska dijegeza čitatelja treba što intenzivnije uvući u isprpovijedana zbivanja, a dodatno se zaoštava u posljednjem dijelu novele kada se primiče žanru jeze i pričama strave i užasa. Poprište radnje također se sužava i odigrava se u malenom dvorcu, jednoj od “rijetkih građevina [...] koje su nam ostale čitave na cijeloj Lianori. Dao ju je renovirati umirovljeni komornik carice Marije Terezije [...]” (H, 73). Spominjanjem

marijaterzijanskih građevina i relikata Habsburške Monarhije topografska osovina Mediterana dobiva povijesnu dimenziju i budi reminiscencije na preostalo austrougarsko nasljeđe. Time se u noveli međusobno ulančavaju intradijegetičke razine na poprištu radnje, malome rokoko-dvorcu opisanom kao labirint od “deset međusobno nepregledno povezanih soba i sobičaka” (H, 85). Prikaz labirinta pojačava isprepletene razine zbilje i fikcije u noveli. Svijet kojim se hohštapler kreće se sve više udaljava od zbilje i prelazi u simbolično, jednako kao i poprište radnje i “sama situacija” u kojoj su zarobljeni svi putnici u toj noći te kod njih jača svijest kako se kreću po prostorima koji su u “međuvremenu postali povijesni” i predstavljaju tek jedan “potonuli svijet” (Neumann, u: Stadler 2013: 364) bivše imperijalne vladavine i njezinih izgubljenih hijerarhija.

Stilska sredstva tipična za priče strave i užasa u posljednjem dijelu pridonose stvaranju mračne atmosfere koja vlada zamišljenim svijetom smještenim na rubu civilizacije i zbilje. U tom se dijelu predodžbe o Balkanu pretapaju s onima iz zabavne književnosti, ponajprije s pričama jeze, čime topografiju Balkana doslovno provode u “regiju starih europskih duhova” (Čosev 1992, u: Biti 1994: 147) te se potvrđuje “kao zona sumraka na marginama kontinenta” (Bechev 2006: 8). Kao mješavina Balkana i Mediterana prikazani svijet prerasta iz diskurzivno posredovane zbilje u fantazmagorične grozničave maštarije i onirične fantazije, potenciran pripovjednom perspektivom i stalnim sužavanjem očista. Prikaz prostora sve više klizi u nadrealno, čime pripovjedač postiže dvojakе efekte: s jedne strane predočava sveopću dezintegraciju svijeta, a s druge upućuje na konačno poništavanje hohštaplerove poljuljane pozicije. Doveden u prostor alteriteta lik hohštaplera pretvara se u sjenu vlastitoga Ja, pa se varalica, koji po svojoj naravi ne bi trebao biti spreman na romantičnu ljubav, fatalno zaljubljuje u “pepeljasto plavo čudo” (H, 39), tajanstvenu rumunjsku kneginju Balearu koju naziva Candida. Ona ga u toj noći zavede i potakne na “neprofesionalnu” ljubav. Ta se nemoguća ljubav, razapeta između divlje požude i želje za malograđanskom srećom, pokazuje kao vrhunac samozavaravanja i ludila u noći ispunjenoj strahom i halucinacijama. Tehnika impersonalizacije nošena dominantnom unutarnjom perspektivom, za koju Neumann tvrdi kako je “jednako uska kao i duboka, jednako duboka koliko uska” (Neumann, u: Stadler 2013: 365), pojačava jezoviti dojam rasapa identiteta u pretapanju inače jasno razgraničenih razina sna i jave.

Na koncu se hohštapler pretvara u duha u noveli, postaje glas i više ne može povući granicu između zbilje i privida kada na Jurjevo rasijeku ovna i jedu njegovo krvavo srce, čime je ponovno naglašen krvavo-arhaični potencijal balkanističkih mitova. Balkanistički diskursi isprepliću se s mitološkim natruhama i predodžbama o Mediteranu kao prostoru slobode i bezgraničnoga, što pridonosi dezintegraciji glavnoga

lika: “Ne znam je li to bilo od kisika ili vina ili stvarnosti” (H, 110). Konačno ukazivanje “mrtvacu s Lianore” (H, 98) u dvorcu posljednji je znak brisanja granice između smrti i života. U takvoj irealnoj atmosferi hohštaplerov dvojnuk, podrugljivo nazvan ‘Balkan’ predlaže svoju verziju kartaške igre *baccarat*, koju naziva “gudla” (H, 115), igru koju Lord Chesterton doživljava kao “svečani pokolj kunića” (H, 116), odnosno sve više kao “svečanost duhova” (H, 137). Košmarna atmosfera straha i prijetnje kulminira kartaškom partijom tijekom koje autodijegetički pripovjedač spoznaje: “Svi smo tada valjda bili malo poludjeli” (H, 104). Tek se tijekom te neobične igre hohštapler sasvim prepušta atmosferi, premda je sve do tada naglašavao svoju distancu prema prostoru Balkana i Mediterana i gubi se u zamagljenim granicama između strave i užasa, balkanske i mediteranske atmosfere: “Zapamti, dvorac s duhovima, zapamti, marionetska rulja, zapamti noć, mjesec, more: položem karte!” (H, 121). To što je upravo nakon te čudnovate noći ispunjene ozonom od uzburkanog vjetra “široka” (H, 151) smučeni hohštapler upao u zamku tobožnjega kneza, koji se predstavlja kao gospodin “Leibowitsch. Iz Lavova” (H, 179), upućuje na apsurdnost hohštaplarske egzistencije i svih likova “punih mašte, onih pustolova” (H, 172) koji više “ne ostavljaju dobar dojam” (H, 179). Jedno je od središnjih obilježja hohštaplarske egzistencije sposobnost samoinscenacije i persuazivna moć da sam sebe prikaže kao vladara sudbine i slučaja. Ovdje ga ta sposobnost u pretjeranoj gesti samoinscenacije pretvara u liminalnu figuru koja opravdanje za svoju egzistenciju više ne pronalazi ni u prividu zbilje. Paradoksalno, na koncu od lovca postaje lovina te stoga više ne može ispunjavati hohštaplarska načela kako ih je Werner Serner formulirao u svojim smjernicama za hohštaplere: “Gledaj, ne vjeruj nikome” (Serner 1981: 77). Time postaje lik karakterističan za Neumannovu ranu prozu, on je “zarobljenik svoje vlastite situacije” (Neumann, u: Stadler 2013: 363).

Čini se da su u Neumannovoj *Noveli o hohštapleru* varalicu svi ostavili na cjedilu te se hvata tek za diskurzivne ostatke svoje imaginarne egzistencije, no ne može potvrditi svoje nekadašnje uspjehe. Narativna tehnika impersonalizacije vodi do demontaže lika hohštaplera i pokazuje se kao presudan element za stvaranje dojma o nemoralnom jastvu. Takav lik napuštenog i prevarenog hohštaplera ovdje se shvaća kao simbol krize reprezentacije u moderni, kao i nepostojanosti identiteta. U *Noveli o hohštapleru* Neumann koristeći tehniku “unutarnjeg monologa hohštaplera” (Neumann 1963: 431) ne prikazuje proces oplemenjivanja njegova karaktera, nego daleko prije upućuje na eroziju normi u društvu rastočenom krizom. No na temelju narativne analize autodijegetičkog lika hohštaplera ne može se govoriti o tome da je prikazan kao “karikatura” (Strasser 2004: 6) samoga sebe, nego se daleko prije radi o oprobavanju pripovjedne strategije dezintegracije i relativiziranja cje-

lokupne slike svijeta u međuratnom razdoblju. Karikaturalnost u prikazivanju društvenih prilika obilježje je pravca Nove objektivnosti i signalizira “deziluzioniranost” toga vremena, primjećuje Alfred J. Noll u svojoj analizi Neumannovih pripovjednih postupaka (Noll 2006: 72). Povezujući Neumannovu strategiju intertekstualnosti s imaginarnom kulturnom geografijom, njegova se novela može čitati kao prikaz topografskih i diskurzivnih konstelacija i semantičko poigravanje s diskursima vremena, čime tematizira rasap (pripovjednog) subjekta. U tom poigravanju s tekstualnim referencama i geografskim prostorima konkretne geografske koordinate prerastaju u simbolički i diskurzivno obilježen prostor koji upućuje na beznadnost i izmjenjivost identiteta u međuraću. Takav se zaključak podudara s tezom Franza Stadlera koji tvrdi kako su u noveli prikazani “geografski, društveni i kulturni antagonizmi poništeni, no istovremeno nisu nivelirani, nego su prominentno eksponirani u heterogenom skupu interdiskurzivnih aluzija” (Stadler 2006: 250).

Zbog toga je prikazana topografija Balkana, odnosno Jadrana, jedan od elemenata koji vodi do demontaže predodžbe o samouvjerenom varalici. Prebačeni u imaginarnu topografiju, prostori Balkana i Mediterana pretvaraju se u varijante Neumannove umjetnosti “višeznačnosti, umjetnosti pretvaranja i groteskne fantastike” (Scheck 1985: 42). Zbog toga se početna teza može sasvim izokrenuti i tvrditi kako nemogućnost diskurzivnog određenja pojma Balkana ne petrificira stereotipe i autostereotipe, nego upućuje na nemogućnost uspostavljanja prividne egzistencije varalice i hohštaplera, a prikaz uzaludnih uspostavljanja civilizacijske kosine¹⁰ dihotomiju između Balkana i Europe, odnosno između Europe i Mediterana, ne potvrđuje, nego klizi u višeznačnost i neodređenost karakterističnu za elastičan i višeznačan književni izraz koji svoju svjetotvornu funkciju potvrđuje upravo poigravanjem diskurzivnim, topografskim i socijalno-historijskim elementima prikazanim u prethodnoj analizi. U *Noveli o hohštapleru* zgsunuta motivska mreža i impersonalna pripovjedna perspektiva poništavaju prividne opozicije između prikazanih prostora Balkana, Mediterana i Europe prebacujući ih u semantički srodne i međusobno uvjetovane kulture dodira te se balkanistički diskursi ne reproduciraju, nego pridonose udvajanju narativnih razina, a opozicija periferije i centra umnaža se i samim time relativizira. Ukoliko koncept svjetske književnosti shvatimo kao prostorni model i sjecište odnosa središta i periferije, tj. “arhipelag (nacionalnih) subprostoru” sa svojim diskontinuitetima i lomovima (Mo-

retti 2016: 18), Neumannovu novelu možemo povezati s tako shvaćenim konceptom svjetske književnosti. Time se paradigma svjetske književnosti izmiče iz aksioloških i hijerarhijskih tumačenja i shvaća “kao neka vrsta ‘prirodnog laboratorija’ za sve moguće teorijske eksperimente” (Moretti 2016: 88), a koncept svjetske književnosti smješta se u imaginarnu mrežu kulturne geografije. Utoliko se taj koncept može povezati s Neumannovim pripovjednim relativiziranjem zbilje i zamišljaja, središta i periferije u *Noveli o hohštapleru*, noveli koja tematski i motivski upućuje na iskustva krizne zbilje u međuratno doba.

POPIS LITERATURE

PRIMARNA LITERATURA

- Guitry, Sascha 1935. *Mémoires d'un tricheur*. Paris: Gallimard.
- Krleža, Miroslav 1961. “Svadba velikog župana Klanfara”. U: *SDMK* sv. 4. Zagreb: Zora, str. 279–297.
- Neumann, Robert 1952. *Die Insel der Circe*. München: Kurt Desch Verlag.
- Neumann, Robert 1927. *Die Pest von Lianora. Eine Chronik*. Stuttgart: Engelhorn.
- Neumann, Robert 1963. *Ein leichtes Leben. Bericht über mich selbst und Zeitgenossen*. Wien / München / Basel: Desch.
- Neumann, Robert 1930. *Hochstaplernovelle*. Stuttgart: Engelhorn.
- Neumann, Robert 1927. *Jagd auf Menschen und Gespenster*. Stuttgart: Engelhorn.
- Neumann, Robert 1927/1928. “Zur Ästhetik der Parodie”. U: *Die Literatur*, str. 439–441.
- Neumann, Robert 2013. “Einiges über Impersonation (1966)”. U: Robert Neumann. *Mit eigener Feder. Aufsätze. Briefe. Nachlassmaterialien*. Ur. Stadler, Franz. Innsbruck / Wien / Bozen: Studienverlag. 363–366.
- Neumann, Robert 1968. *Vielleicht das Heitere. Tagebuch aus einem andern Jahr*. München: Desch.
- Serner, Walter 1988. *Zum blauen Affen. 33 Kriminalgeschichten. Gesammelte Werke III*. München: Goldmann.
- Serner, Walter 1981 *Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen. Gesammelte Werke IX*. München: Goldmann.

SEKUNDARNA LITERATURA

- Aust, Hugo 2006. *Novelle*. Stuttgart / Weimar: Metzler.
- Baleva, Martina, Boris Previšić (ur.) 2016. “Den Balkan gibt es nicht”. *Erbschaften im südöstlichen Europa*. Böhlau: Köln/Weimar/Wien.
- Bechev, Dimitar 2011. *Constructing South East Europe. The Politics of Regional Identity on the Balkans*. RAMSES Series on Europe and Mediterranean, Working Paper 1/06.
- Biti, Vladimir 1994. *Upletanje nerečenog*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Böll, Heinrich 1952. “Die Insel der Circe”. U: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. 5.

¹⁰ Pojam ‘civilizacijske kosine’ preuzet je od Atile Melegha, a njime opisuje odnos Istoka i Zapada koristeći diskurse o civiliziranosti, odnosno neciviliziranosti te njegova sintagma slikovito opisuje napor dosizanja određenog stupnja civilizacije na simboličkoj kosini (Melegha 2006).

Canic, Marie-Janine 2010. *Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert*. München: Beck.

Car, Milka 2017. "Zu den Themenkomplexen Balkan und Mittelmeerraum in Robert Neumanns *Hochstapler-novelle*". U: Kriegleder, Wynfrid, Andrea Seidler, Jozef Tancer (ur.): *Deutsche Sprache und Kultur in Kroatien*. Bremen: Edition Lumière.

Clifford, James (ur.) 1999. *On Orientalism. The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. London: Cambridge UP, str. 21–38.

Dove, Richard 1998. "Almost an English Author. Robert Neumann's English Language Novels". U: *German Life and Letters* 51, str. 93–105.

Freund, Winfried 2009. *Novelle*. Stuttgart: Reclam.

Haselsteiner, Horst 1999. "Grossmachtpolitik in Südosteuropa". U: Neven Budak (ur.): *Zbornik Mirjane Gross. U povodu 75. rodendana*. Zagreb: Institut za hrvatsku povijest, str. 117–125.

Kesten, Hermann 1975. "Nachruf". U: *Süddeutsche Zeitung*, 8. 1.

Lamping, Dieter 2010. *Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere*. Stuttgart: Kröner.

Lamping, Dieter (ur.) 2018. *Schriften zur Weltliteratur/ Studies on World Literature*. Berlin: Springer.

Löffler, Sigrid 2014. *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*. München: Beck.

Luketić, Katarina 2013. *Balkan: od geografije do fantazije*. Algoritam: Zagreb.

Matošević, Andrea, Tea Škokić 2014. *Polutani dugog trajanja. Balkanistički diskursi*. Biblioteka Nova Etnografija: Zagreb.

Melegh, Attila 2006. *On the West/East Slope. Globalisation, Nationalism, Racism and the Discourses on Central and Eastern Europe*. Budimpešta: CEU Press.

Moretti, Franco 2016. *Distant Reading*. Konstanz: Konstanz University Press.

Müller-Funk, Wolfgang / Birgit Wagner (ur.) 2005. "Diskurse des Postkolonialen in Europa. Eigene und andere Fremde". U: Isti: *"Postkoloniale" Konflikte im europäischen Kontext*. Wien: Turia & Kant, str. 9–31.

Noll, Alfred J. 2006. "'Bericht an den obersten Zuschauer'. Zu Robert Neumanns Roman *Die Macht* (1932)". U: Anne Maximiliane Jäger (ur.): *Einmal Emigrant – immer Emigrant? Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann (1897–1975)*. München: Edition Text & Kritik, str. 61–82.

Pils, Holger 2004. "Die Begegnung der Hochstapler oder: von der Vertracktheit der Aggression. Robert Neumanns *Olympia* als Parodie auf Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*". U: *Germanica* 35, str. 91–104.

Polheim, Karl Konrad (ur.) 1970. *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*. Tübingen: Niemeyer.

Polt-Heinzl, Evelyne 2012. "Nachwort". U: Robert Neumann: *Hochstapler-novelle*. Alexander Kluy / Evelyne Polt-Heinzl (ur.). Wien: Edition Atelier, str. 106–112.

Previšić, Boris 2014. *Literatur topographiert. Der Balkan und die postjugoslawischen Kriege im Fadenkreuz des Erzählens*. Berlin: Kadmos.

Scheck, Ulrich 1985. *Die Prosa Robert Neumanns. Mit einem bibliographischen Anhang*. New York/Bern/Frankfurt am Main: Lang.

Stadler, Franz (ur.) 2013. *Robert Neumann. Mit eigener Feder. Aufsätze. Briefe. Nachlassmaterialien*. Innsbruck / Wien / Bozen: Studienverlag.

Stadler, Franz 2006. "Robert Neumann als Autor der *Children of Vienna*. Texte und Kontexte im Nachlass". U: Anne Maximiliane Jäger (ur.): *Einmal Emigrant – immer Emigrant? Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann (1897–1975)*. München: Edition Text & Kritik, str. 231–255.

Strasser, Alfred 2004. "Robert Neumanns *Hochstapler-novelle* – Versuch über eine gescheiterte Karriere". U: *Germanica* 35, str. 81–89. URL: <http://germanica.revues.org/1787>. Pristup: 3. 3. 2015.

Sundhaussen, Holm 1999. "Europa balcanica. Der Balkan als historischer Raum Europas". U: *Geschichte und Gesellschaft* 25, str. 626–653.

Sundhaussen, Holm 1982. *Geschichte Jugoslawiens 1918–1980*. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz: Kohlhammer.

Todorova, Maria 2015. *Imaginarni Balkan*. Zagreb: Ljevak (prev. Karmela Cindrić).

Todorova, Maria 1994. "The Balkans. From discovery to invention". U: *Slavic Review* 53/2, str. 453–482.

Wagener, Hans 2007. *Robert Neumann. Biographie*. München: Fink.

Wagner, Klaus 1952. "Perversion des Glaubens". U: *Der Spiegel* 35 (27. 8.), str. 29–33. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/index-1952-35.html>. Pristup: 22. 2. 2015.

Wolf, Larry 1994. *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilisation on the Mind of the Enlightenment*. Stanford: Stanford UP.

Žmegač, Viktor 1993. *Duh impresionizma i secesije. Hrvatska moderna*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.

SUMMARY

ROBERT NEUMANN'S HOCHSTAPLERNOVELLE: THE IMAGINARY BALKANS, MEDITERRANEAN AND CENTRAL EUROPE

Hochstapler-novelle, Robert Neumann's novella published in 1930, can be read as a distinct genre variety of the trickster theme (a topic popular in German literature), but is also analytically interesting due to its troubled representation of the Balkan complex. Consequently, this article focuses on the function of the Balkan discourse in Neumann's fictional prose as well as its localization at the Mediterranean (nowadays Croatian) coastline of the former Dual Monarchy. Strategies of fictionalization employed in the novella point to a polyvalent potential of the Balkan discourse. The notion of Balkanism is understood and analysed as a discursive formation: references to older Balkan discourses from the cultural and historic space of the former monarchy quoted in the novella can therefore be described in terms of "nesting Orientalism" (Bakic-Hayden), a phenomenon in symbolic geography.

Key words: the novella; Robert Neumann; the images of the Balkans, Mediterranean and Central Europe; the *Hochstapler* motif