

Umiranje u doba mjedi

Refleksije oko romanā Slobodana Šnajdera
Morendo i Doba mjedi

Vrlo kratak nacrt povijesti novog romana

Kad se u 19. stoljeću, djelimice još za romantizma a osobito u realizmu, roman prvi put u povijesti književnosti bio nametnuo kao dominantan književni žanr, prešutno je bila prihvaćena stroga podjela među piscima na romanopisce i dramatičare. Veliki romanopisci u pravilu nisu pisali u dramskoj formi – Balzac je napisao tek jednu komediju (*Mercadet*), a Tolstoj dvije izvorne drame (*Živi leš* i *Vlast tmine*), ali Flaubert i Dostojevski niti jednu jedinu; s druge strane, dramatičari s rijetkim iznimkama (Strindberg) nisu pisali romane. Tako se, na neki način, ponovno na mala vrata u književnost bila vratila aristotelovska poetika, koja je u 4. st. pr. K. bila čvrsto razlučila ep od drame. Prvi se u oponašanju služi naracijom, a druga neposrednom akcijom. Zato epičari (paradigma Homer) ne pišu drame, a dramatičari (paradigma Eshil u tragediji i Aristofan u komediji) ne pišu epove.

Tu je normu, koja se vremenom prometnula u dogmu, kao i sve druge iz nasljeđa antike i klasicizma, srušio romantizam. Uzmemo li najpoznatije primjere, utvrđujemo da je Victor Hugo podjednako uspješan kao romanopisac i dramatik, u ruskoj je književnosti primjer Aleksandar Puškin,

da ne govorimo o Olimpijcu Goetheu koji je podjednako velik u epskom i lirskom pjesništvu, romanu i drami (naravno, i u drugim književnim žanrovima kao što su, primjerice, ogled ili znanstvena rasprava). U engleskoj književnosti, međutim, i dalje vlada stara podjela na pjesnike, romanopisce i dramatičke. I tu se pokazuje ono što su povijest i teorija književnosti odavno utvrdili: unatoč mnogim tematskim, duhovnim i stilskim podudarnostima: ne postoji jedinstven obrazac europskog književnog romantizma (respective, realizma), već se on na razne načine i u raznolikim oblicima očitovao u pojedinim nacionalnim književnostima.

U hrvatskoj književnosti posve je drukčija situacija. Romantizam koji se pojavljuje u krilu ilirskoga pokreta početkom 30-tih godina 19. stoljeća postupno odbacuje drevne hrvatske jezične idiome, čakavski i kajkavski, i prihvaća hercegovačku štokavicu kao hrvatski književni jezik. Time je odredio poziciju novog početka, u kojemu su glavni poetski oblici jednostavne, upravo priproste, nacionalne pjesmice poput budnica i davorija, potom se javlja povijesna drama, začetci novelistike i feljtonistike, dok romana još uopće nema. Valjalo je čekati da se krajem 60-tih pojavi August Šenoa koji je rodonačelnik hrvatskoga povijesnog romana. Time povijest kao romaneskna podloga postaje dominantom koja će se protegnuti i na 20. stoljeće. Šenoa je, dakako, kao i svi veliki pisci unutar svojih nacionalnih književnosti, koji stoje na razmeđu epoha i prekretnici žanrovskih i stilskih odrednica, stvarao u svim proznim i poetskim vrstama, on je ujedno kroničar staroga Zagreba i spisatelj novoga, pri čemu poseže i za feljtonizmom, kao tada izrazito modernom formom koja sjedinjuje književnost i žurnalizam.

U neku ruku povijest hrvatske književnosti mogli bismo razlučiti na onu prije i onu poslije Šenoae. Njegovo je djelo doista razdjelnica, jer u njemu još živi staro, ali se sluti i novo. Razvidno je to već na plošnome, tematskom planu u tome da Šenoa istovremeno piše romantične povijesne romansijske priče i pripovijetke iz suvremenog života, pri čemu u noviju hrvatsku književnost uvodi grad (paradigma Zagreb), koji će u potpunosti afirmirati tek proto-avangardist Janko Polić Kamov početkom 20. stoljeća. S Kamovom se, uostalom, konkretno njegovom *Isušenom kaljužom* (1906.-1910). pa i Nehajevim (*Bijeg*, 1909.) rađa u punom smislu riječi moderni hrvatski roman, a ne s Krležom i njegovim *Povratkom Filipa Latzinovicza* koji je objavljen 1932. kako se (pre)dugo uvriježilo tvrditi i nekritički ponavljati u našoj književnoj historiografiji. U tom kontekstu valjat će zasigurno još jednom temeljito iščitati i vrednovati opus Petra Šegedina. To nas upućuje na zasad još odlaganu, ali neizbježnu, kritičko-povijesnu reviziju hrvatske književnosti 20. stoljeća, posebice kad se radi o prozi i romanu kao najvažnijem žanru.

Vratimo se propitivanju slike romana nakon što se od sredine 19. stoljeća bio ustalio kao golema freska društva u previranju, pri čemu se karakteri objavljuju kao igrači u velikome mehanizmu kotača povijesti. Priča s likovima opstoji u stanju neraskidiva jedinstva. S jedne strane priča daje likovima ne samo okvir za njihovo djelovanje, nego i energetsku silu koja ih pokreće, s druge strane likovi svojim djelovanjem neprestano guraju naprijed dinamizam same radnje. U temelju je pak svega filozofija pozitivizma koja uči da je čovječanstvo stupilo u novo razdoblje svog razdoblja, znanstveno, na mjesto ranijega mitološkog i me-

tafizičkog. Realizam u umjetnosti, pa osobito u umijeću romana, želi dati vjernu predodžbu društvene stvarnosti, u kojoj je čovjek logična rezultanta društvenih kretanja, no istodobno i sam svojim aktivizmom sudjeluje U dinamici tih kretanja. Roman se tada konstituira kao razmjerom opsežna estetska jezična tvorba / priča u vremenu i prostoru, koja se u konstrukcijskome smislu služi višeglasjem. Najsažetije, kako reče veliki teoretičar Mihail Bahtin, postao je od Dostojevskog nadalje polifonijski kronotop. Takav roman doživljuje svoj vrhunac u Balzacovu golemom ciklusu *Ljudska komedija* i Tolstojevoj epohalnoj epopeji *Rat i mir*.

Takva čvrsta slika s opadanjem paradigme pozitivne znanosti i dezintegracijom realizma načeta je u prijelaznome razdoblju stoljeća da bi se ubrzo, pojavom umjetničke avangarde, raspala u krhotine. U središte priče dolazi introspektivi doživljaj junaka, bilo da se izražava u "ich" ili "er" formi. Spektar se od široke socijalne perspektive sužava u koncentriranu dubinsku analitiku psihe. Dok junaci Jules Vernea u fantastičnoj anticipaciji budućnosti zaranjaju u dubinu tisućama milja ispod mora, pa čak putuju na Mjesec, likovi modernoga romana rone u mutne dubine vlastita duševnog života, istražuju sferu podsvjesnoga i nesvjesnoga (Joyce, Proust), obavljaju beskompromisnu vivesekciju vlastitih frustracija i trauma (Kamov). Roman se s jedne strane promeće u psihoanalitičku studiju, a s druge strane u grotesknu viziju društva u fazi postupne dekadencije koja će doseći vrhunac u apokaliptičkom kovitlacu prvoga svjetskog rata. Svijet se, paradoksalno, sužava, tako da se slabi junaci modernoga romana kreću u uskome krugu činovnički sivoga grada nekoć monolitna državnog i društvenog ustroja koji se nalazi tik na korak do propa-

sti (Kafka). Fantastika se promeće u jezivu grotesku kao najtočniji izraz iščašena i nakaznog svijeta. Lik više nije nikakav junak, niti uvjetno, nego "lice bez svojstava" (Musil). Djelovanje lika u takvoj situaciji postaje bez-smisleno i proizvoljno (Gideov "acte gratuit"), a to nije ništa drugo nego faza prema apsurd (Sartre, Camus). koji se u punoj mjeri očitovao tek poslije drugoga svjetskog rata. A s time već započinje novo doba, naslut današnjega.

Između toga dogodio se francuski "novi roman" koji je totalnom destrukcijom fabule i ušklanjanjem likova doveo do pitanja je li to još uopće roman. Slobodno porazbacane krhotine svačega, uzete iz realne stvarnosti, bijahu krajnjim izrazom tadašnjeg umjetničkog trenda u poeziji, nazvana reizmom, a također i filmskoga "crnog vala". Prožimanje svih vrsta umjetnosti i u ovom slučaju se pokazalo znakovitim, i dok je u smislu konstrukcije i sižea takav "roman" bio doista točnim iskazom društvene zbilje i psiholoških stanja čovjeka toga doba, dotle se na formalnom planu ubrzo pokazalo da se radi o slijepoj ulici. Ukazala su se samo dva moguća izlaza. Ili bi se takvo pismo nastavilo u beskonačnoj repetitivnosti, čime bi upalo u beznadni entropiju ili bi se moralo vratiti izvornim načelima priče, dakako u posve novom ruhu primjerenu vremenu. Dogodilo se ovo drugo, pak i u post-modernom dobu teče neprekinuta rijeka ("roman-rijeka") mnogih priča na svim jezicima čovječanstva.

Strukturalist i navjestitelj post-modernima, Roland Barthes, taj je povratak izvrsno obrazložio u studijama o strukturalnoj poetici, postavivši kao ishodišnu, vremenski neuvjetovanu, tezu da je priča imanentna čovjekovu mentalnom i emocionalnom sklopu od iskona.

Otkako zna za sebe, čovjek pripovijeda priče.

Pripovijeda ljudima o sebi, o drugima, o svijetu nekoć, danas i sutra. I tako će, zacijelo, biti do svršetka svijeta.

Smrt u Šnajderovom opusu

Opće je znano da su smrt i ljubav dvije najjača i najučestalija arhetipa u književnosti. Eros i thanatos, amor i mors, utkani su i neraskidivo isprepleteni u književnim (i umjetničkim uopće, osobito u glazbi, a što je lirsko pjesništvo drugo nego glazba riječi). Spomenemo li se Ilijade i Odiseje, ili pak Ramajane i Mahabbharate, odmah će nam pred oči (jer, epsko je pjesništvo, kako reče Emil Staiger, pred-stavljamje /Vor-stellung/) svega živa i neživa svijeta) doći cijele neprebrojive legije mrtvih bića – ponajviše ratnika, ali i žena, djece, životinja – a opisi njihova umiranja zauzimaju znatne dijelove tih epova. I to se nastavlja u svim kasnijim epovima i epopejama, u svim kulturama i uljudbama, na svim meridijanima i paralelama diljem svijeta. Na drukčiji, suptilan i nježan način, smrt i umiranje oblikuju se u lirskome pjesništvu, dok drama nekako spaja epski i lirski doživljaj, dodavši mu dramsku napetost, u jedinstveni amalgam.

Slobodan Šnajder višestruko je bio pripremljen za tu temu. U svome je obimnom, intrigantnom i vrsnom dramskom opusu neprestance, skoro od sama početka, obigravao oko ideje i teme smrti. Jedna rana drama, nadahnuta životom i smrću Augusta Cesarca, nosi zločudan naslov *Metastaza*; u snažnoj dramskoj freski o ukletom pjesniku

Janku Poliću Kamovu, smrt je izravno upisana u naslov – *Kamov, smrtopis*. Sve kasnije drame biografija – a ispisao ih je cijeli niz, od kojih ćemo ovdje spomenuti samo jednu izrazito poetski suptilna naslova, *Nevjesta od vjetra*, nadahnuta ženskim pandanom Kamova u liku glumice Geme Boić koja se ubila u Beču neposredno prije početka prvoga svjetskog rata – opisuju dramski luk od rođenja do smrti. Preposljednja i posljednja izvedena drama, *Enciklopedija izgubljenog vremena*, virtuozno je izvedena autorska aktualizacija poznatog srednjovjekovnog moraliteta *Jedermann* (pohrvaćeno *Svatković*), gdje personalizirana Smrt dolazi po Čovjeka (u Šnajdera je to radnik znakovita imena po Kafki iz glasovite pripovijetke *Preobražaj* – Gregor Samsa) koji svim mogućim lukavstvima nastoji dobiti odgodu neumitnoga i prevariti samu Smrt.

Iz ovoga je, makar krajnje sažeta, uvida jasno da je autor cijeloga svog stvaralačkog vijeka, između ostalog, pripremao kulminaciju svoje opsesivne teme. Smrt je, doista, dominantna tema piščeva književnog pisma, a činjenica da ju je napokon izrazio u formi romana – *Morendo* (2011.) i *Doba mjedi* (2015.) može biti tumačena na razne načine. Jedna je mogućnost da je osjetio kako ju je u dramskome obliku konačno dorekao, pak je morao posegnuti za drugom formom e da bi rekao nešto novo. Druga pak mogućnost tumačenja tog zaokreta nalazi se u tome, da je Šnajder, paralelno s dramama koje i dalje ostaju apsolutno najvažniji segment njegova pisma, stvarao vrlo inovativne, većinom kraće, proze, te bi se iz te perspektive romani mogli shvatiti i kao kruna njegova pripovjedačkog opusa. Moglo bi se sad nanizati i druge hipoteze, ali ćemo od njih odustati, uvjereni da je za svrhu ovog teksta rečeno dovoljno.

Naravno, glede sinkronije Šnajderovi su romani u svakome pogledu uklopljeni u baštinu europske i hrvatske književnosti 20. stoljeća. Brzometan i nužno jako nepotpun bljeskovit pogled u noviju europsku pripovjedačku prozu otkriva mnoštvo djela koje se bave smrću i umiranjem. Spomenut ćemo tek, nasumce, neka djela koja istaknuti leksem imaju upisan u naslove. *Smrt u Veneciji* Thomasa Manna (1913.), *Smrt na kredit* Louis-Ferdinanda Célinea, *Vergilijeva smrt* Hermanna Brocha (1945.), *Bolji život* Fulvia Tomizze (1977.). Veličanstvene smrti nalazimo u romanima latino-američkog magijskog realizma, osobito u Gabrijela Garcia Marqueza. U hrvatskoj se prozi odmah prisjetimo Krleže i legija mrtvih domobrana koji defiliraju njegovim djelima od *Hrvatskoga boga Marsa* 1920. do *Putu u raj* 1971., pak neobarokne estetizacije njegovih "hiljadu i jedne smrti". Odmah do njega je Nedjeljko Fabrio sa svojom *Jadranskom trilogijom* (*Vježbanje života* 1985., *Berenikina kosa* 1989., *Smrt Vronskog* 2004.) kojemu je Šnajder donekle blizak po načinu kojim obojica tretiraju povijest kao "ludilo, jalovost i smrt" (sentenca je Fabriova). Napokon, dva velika bosanska pisca, Ivo Andrić i Meša Selimović, prvi također u cijelome opusu opsjednut poviješću kao historijom mrtvih, a drugi meditativnim romanom *Derviš i smrt*.

Ovdje moramo, prekinuti, jer bi nas daljnje širenje i dubljenje teme odvelo od motrenja i analize Šnajderovih romana u opsežnu komparatističku studiju o smrti i umiranju u novijoj književnosti. Zato se odmah okrećemo prvome romanu, *Morendo*. Istražit ćemo što nam on i kako govori o naznačenoj temi.

Morendo ili Paralelni svjetovi umiranja

Na početku romana stoje tri navoda kao moto. Dva uzeta su iz homerske himne boginji Demetri, a treći potječe s natpisa uklesana na kamenu u Eleuzini, mjesta sedamdesetak kilometara od Atene, gdje su održavani velom tajne obavijeni eleuzinski mistični obredi. Homerska himna priča mit o boginji plodova zemlje Demetri, čiju je prekrasnu kćer Perzefonu ugrabio bog podzemlja Had i odveo je u svoje mračno carstvo. Natpis pak, eleuzinski, ovako zbori:

Čudesan je uistinu misterij koji nam podariše blaženi bozi: Smrt nam više nije zlo, već blaženstvo.

Kratak uvodni dio vodi nas u Periklovo doba atenske demokracije s paralelnim pričama o kori djevici, alias Perzefoni, kćeri Demetrinoj “lijepih udova” i o prelijepoj djevojci Zoe koju je kao i Had Persefonu nasilu obljudio gospodar, te otad muca i pati od teške astme. *Ponekad misli, kao noćas, da joj je svaki dah zadnji.* Zoe – a njeno ime na grčkome znači “ona koja živi” – odlučila otići u Eleuzinu ne bi li doznala tajnu nad tajnama o životu i smrti, ali ona je, imenu usprkos, već predodređena Hadu. Tu se zameće klasična ljubavna priča u kojoj djevojka umre a mladić padne u tešku melankoliju, koju u klasičnoj starini nazivahu “crnom žuči”. Uvođenjem opisa detalja iz svakodnevnog života koji se ulančavaju u živopisnu fresku, pisac ostvaruje uvjerljiv dojam kao da se sve zbiva upravo sad pred čitateljevim očima. Radnja, međutim, stremi prema svom cilju – ima u tome dramskoga, nije li Schiller negdje usporedio dramsku radnju sa strjelicom koja ne ugibajući se ni lijevo ni desno neumitno hita ravno prema cilju – a to je Eleuzina kamo se upućuje mladić. No prije toga susret s pogrebnom

povorkom na stazi koja vodi na groblje navodi ga na misli o posljednjim stvarima.

Što je čovjek? Duša koja pokreće leš!

U svemu tome više je stoičke filozofije nego Sokrata.

Dinamiku priče određuje ritam koji u početku pomalo nasljeđuje grčki jamb, no ubrzo se prometne u odmjeren prozni ritam u svrhu progresije u biti jednostavne radnje. Dva put je, na točna mjesta, ubačen grčki svadbeni himan:

Ho, Hymen! Ho, Hymen! Hymeneos!

Kao da vidimo Antigonu gdje umjesto u svadbenu ložnicu ulazi u grobnicu. I njen se Hymeneos prometnuo u Thanatos. Vidi se: Šnajder obigrava oko vječite, svezremske teme, štoviše, poigrava se njome jezičnim i stilskim umijećem prokušana znalca. Primjeruje joj svoje autorstvo, i nju, temu, uobličuje prema svom autorstvu.

Vrhunac je u povorci mista koji se, svaki uz svoga mistagoga i predvođeni Demetrinim svećenicama i svećenicima, upute u cik zore od drevnoga atenskog groblja Kerameikos prema svetištu. Produljen je to ključni trenutak s majstorski uporabljanim postupkom usporavanja i odlaganja završnoga klimaksa. Vrlo je zanimljiva odrednica tko može uopće postati mistom. Posve začudno za Atenu tog doba, gdje je jedan Aristotel roba smatrao oruđem koje misli, a barabari jedva da su bili priznati ljudskim bićima, posvećenici Demetrina kulta mogu biti i robovi i barbari, ali ne mogu biti ljudi zli, bilo, po djelima ili samo po mislima. Jer, za drevnoga Grka misao već je i djelo. Kako se bližimo času upućenosti, izjednačuju se nebo i zemlja, ...*gore se ponavlja igrokaz u kojemu crnokosi bog podzemnog svijeta iskače iz brazde u crnoj kočiji...* i odjednom se sve, pojačano božanskim pićem zvanim kykeon, pretvara u iščeznuće

straha i neopisiv osjećaj beskrajne radosti. U tom sveopćem, zajedničkom oćutu nalaze se svi, i mrtvi i živi, ljudi i bogovi.

Svi su misti radosni i ozareni, pružaju si ruke robovi i gospodari, žene i muškarci, djevice im mladići. Svijet je čist i dobar. Bivši ljudi i oni koji će doći – misterij jest u tome da nikakvog misterija nema.

Riječ je, očito o autentićnom religijskom zanosu o kojemu zbori i apostol Pavao u svojim poslanicama, pozivajući vjernike na radost – *Radujte se u Gospodinu, uvijek!* –, radosti u kojoj sudjeluju svi bez razlike, Židovi i Grci, slobodni i robovi, muškarci i žene. Jer, postoji vazda neka zajednića točka koja spaja sve mistike bez obzira na civilizacijsko i kulturološko podrijetlo. Vraćamo se iskonu gdje postoji i opstoji naprosto ćovjek kao takav.

U samome završetku logićno se sljubljuju Perzefona i Zoe u jedinstveno biće. Dok Perzefona mladiću koji postade upućenim prijeđe rukom preko kapaka e da bi mu slika koju je netom vidio i doživio ostala utisnuta za vazda, Zoe mu šapuće u uho: – Nićega se nemoj bojati! Smrt je roćenje.

Prema tipologiji formalne metode (Šklovski) *Morendo* je roman paralelne radnje, a po tipologiji njemaćkoga književnog znanstva (Kayser, i dr.) roman s uokvirenom pričom (*Erzhälungs Rahm*). Poslije vrlo opsežnog središnjeg dijela pod naslovom *Jana, Morendo* okonćava posve kratkim, u ciglih pet stranica, naslovljenim – a kako drukćije? – *Perzefona*. Sad sve je ispisano u kombinaciji nećiste alkejske ili sapfićke strofe, da bi potom prešlo u posve slobodni stih. Mora se okonćati, zato je ritam groznićav, da

bi se zaključno kazalo ono isto što već je kazano u prvome dijelu okvira, a to je da

na sve valja gledati kao da se dogodilo prije dvije tisuće godina

te da smrti za upućene i prosvijetljene nema, jer

*sve što će doći već je bilo
to moraš moći podnijeti
za sve ostale to je tek lavež
iz najdonjih predjela Smrti*

Na vršak antikne priče nasadeno je golemo tijelo suvremene priče. Kao da se na sićušnu glavicu igle nasadi velik, težak blok. U tom smislu, struktura je *Morenda* prisposobiva dvostruku stošću zašiljenu na vrhu i na dnu, te silbo proširenu u sredini. Moglo bi se tu strukturu, u vrlo slobodnom tumačenju, usporediti sa strukturom romana Šnajderu toliko omiljena pisca Janka Polića Kamova, *Isušena kaljuža*. Naslovi njegove trodjelne kompozicije nose naslove *Na dnu*, *U šir*, *U vis*. Pri čemu je vršak strukture u Kamova kratki završni dio (kao i u Šnajdera), no nema takva uvodnog dijela. Kamov, naime, nije namislio napisati uokvirenu, već modernistički tretiranu linearnu priču.

Topos je središnjega dijela Bolnica. Odmah je jasno da je riječ o jednom od vrlo često rabljenih toposa u suvremenoj prozi. Najprije su bili popularni sanatoriji, potom psihijatrije. Sanatorij je idealan topos za dekadentnu priču, jer u njemu prebivaju bez roka ostanka senzibilne duše onih koje je načela plućna tuberkuloza, bolest koja je označila epohu fin-de-sièclea i prvih par desetljeća 20. stoljeća, i to kako u književnosti tako i u dramskom i glazbenom kaza-

lištu. Kasnije, kad nastupi vrijeme duševnih rastrojstava, psihičkih i mentalnih bolesti uzrokovanih sociopatijom, topos se premjestio u psihijatriju. U Šnajdera se odmah razaznaje da se radi o bolnici kao takvoj, ali na odjelu gdje se liječe i umiru bolesnici s teškim respiratornim poremećajima. U početku autorski pripovjedač u prvome licu (koji se, poput lika mladića iz uvodne priče) nigdje ne označi imenom, promišlja neriješeni problem eleuzinske tajne: kako su to posvećenici Eleuzine mogli izlaziti iz svojih grota s izrazom neopisiva blaženstva na licu? Znamo sve o svemu, a baš o tome ne znamo ništa, tek nejasne slutnje. I tu je čvrsto uglobljeno Vrijeme. Ono se osjeća tek kad stoji, i tek u tome stanju može čovjek biti onim koji nešto sluša, motri i promatra, a takvo je biće onda teoretični djelatni um.

Upravo taj “teoretični djelatni um” pokreće svekoliku dinamiku radnje “stanja umiranja”. Ona se, dakako, izvanjski odvija i neovisno od njega, ali u virtualnom svijetu romana naprosto se bez njega ne bi pomakla s mrtve točke. Taj um, naime – a on se u ovom slučaju poistovjećuje s pripovjedačem – određuje što će slušati i motriti, kako će to odslušano i viđeno interpretirati i potom kodirati te jezičnim kanalom priopćiti čitatelju. Tako cijeli drugi odlomak drugoga dijela posvećen je kratkom promišljanju Smrti u zapadnoj tradiciji, i tu se upućenu znalcu otkrije nazočni intertekst s mjestima iz Šnajderova dramskog opusa. Kad je uzgred spomenut Vincent iz Kastva ili Vincencius de Kastua i njegov čuveni *Ples mrtvacu* u Bermu u Istri, u znalcu će se odmah probuditi reminiscencija na Šnajderovu zamišljenu, no nikad napisanu, dramu biografije toga velikog hrvatskog freskoslikara iz druge polovine 15. stoljeća. Ili, kad odmah potom prijeđe na njemački gdje

je Smrt muškog roda – Der Tod – koja će šutljiva sjesti sa svojom kosom na rub samrtnikove postelje i pripaliti cigaretu, prisjetit će se ekspresivna lika Angeline de los Todes iz *Enciklopedije izgubljenog vremena*. Takve primjere mogli bismo nizati i dalje, što bi zasigurno dovelo do zaključka da je *Morendo* u svome značenjskom sloju dobrim dijelom književno djelo koje sabire dotadašnja iskustva i spoznaje autora razasuta posvuda njegovim svekolikim opusom.

Onda se liku dogodi ljubav – možda strogo kompozicijski gledano prerano, sjetimo se kako dugo Thomasu Mannu treba da u Castorпов život u sanatoriju Davos uvede tajanstvenu frankofonu Čerkeskinju Klavdiju Chauchat – u liku plavokose umiruće djevojke Jane iz Čučerja. Potajni ulazak u “žensku sobu” i na postelju gdje leži Jana s cijevi u grudima, bez čega bi istog časa umrla, znači trenutni udar ljubavnoga groma koji presudno određuje daljnje postupke lika. Uputno je stoga ovdje navesti opis tog važnog trenutka.

Nije spavala, ili mislim da nije. Jako je raširila zjenice, iako nije bilo nikakve promjene osvjetljenja. Oči su joj krupne, plave, svijetle, kap da kane upiti što više okolnog svjetla jer bi inače bile ostale prozirne. Kao da je nožna životinja koja kupi u svoje oči sve preostalo svjetlo Bolnice.

(...)

Bože, što sam to vidio u “ženskoj sobi”?

U ovome trenutku povijesti Svemira – kao da se križa više hodnika izdubljenih u Vremenu.

Tu započinje dugi noći razgovor autorskog pripovjedača s Primariusom. Oni, naravno, raspravljaju o medicini, o politici, o povijesti, o Jani. Zaključak je Primariusov vrlo

skeptičan: *Tapkamo u mraku!* Ponavlja se eleuzinski poučak, da znamo sve o svemu a o bitnome ne znamo ništa. Primarius će uskoro umrijeti, a na njegovo mjesto doći će provjereni politički kadar, doktor Mačak. Uzgredno, glede interteksta, i ovdje se otvaraju inspirativne remiscencije, i to na Krležu i Fabriju. U Krležinu *Putu u raj* (1970.) glavni lik Bernardo i primarius vode vrlo slična razgovor, također i u Fabriovu posljednjem romanu *Triameron* (2002.) okosnicu radnje čine dugi dijalozi u stokholmskoj bolnici Karolinska između Ecija Grimania koji traga za izgubljenim sinom i primariusa psihijatra Ragnara Erikssona, vazda o istim problemima koji more čovjeka u svim vremenima, naravno s težištem na duševnim mukama i duhovnim dvojabama modernoga čovjeka. No ta bi problematika zahtijevala zasebnu studiju, pak njenu daljnju razradu moramo napustiti.

U temeljnu okosnicu priče smišljeno su ubačeni odjeljci sa zgodama koje s njom, na prvi pogled, nemaju nikakve veze, no ipak su s njom dubinski povezane. Takve su zgode s upadom Kozaka pod zapovjedništvom SS generala Pannwitz u Čučerje krajem rata, kad vonici brutalno siluju Janičinu baku Baricu, pak s posjetom Hermanna Goringa godine 1934. Apolonovu svetišu u Delfima, gdje je nacistički moćnik potražio savjet proročice Sibile. Otkriva se da je Primarius prakticirajući vjernik i da boluje od neizlječive bolesti. Šnajder bi rekao: upisan je smrti. Na njegovo mjesto doći će "provjereni kadar", dr. Petar Krešimir Mačak, zadužen da u Bolnicu uvede red. Lucidne filozofsko-religijske esejističke digresije, vazda dakako o temi umiranja, smrti i onostranog, jednako usporavaju radnju koliko joj daju dodatnu poticajnu energiju. Uopće je taj pogon dvo-

struke kontrarne energije karakterističan za Šnajderovo romansijersko pismo. Kad se zahukta dijalog, evo esejističke digresije, i obrnuto. To će se i, čak i na formalnom planu, još jače očitovati u romanu, *Doba mjedi*. To je pak postupak koji obilježuje moderni roman 20. stoljeća, još tamo od Gideovih *Krivotvoritelja* sredinom dvadesetih godina, pa do danas. Roman kao moderni protejski oblik, smjesa raznih žanrova, prožimanje različitih stilskih postupaka – sve se to ogleda u *Morendu*.

Radnja romana bilježi nekoliko prijeloma. Prvi stoji otprilike na trećini, kad u bolnicu u Janinu sobu upadne groteskna, karnevaleskna rodbina na čelu s golemom tjelesinom *mater familias* s nakanom da Janu nasilno odvedu kući. Otmica ne uspije, no počnu se zbivati promjene. Nasmrt bolesni primarius (vrač i prijatelj) predaje dužnost energičnom nasljedniku dr. Mačku, a autorski pripovjedač u viziji ugleda supatnika iz svoje sobe kako se, čudesno ozdravljen usprkos medicini, blaženo smiješi. Duša bolničkoga sestrinstva, malena sestra Grbica, odvodi ga za ruku niz bolnice u blještav sunčani dan.

Ulaskom doktora Mačka u priču u prvi plan dolazi, dotad jedva nazočna, politička alegorija. Sve ju je pripremalo, jer u naravi je ona žanra koji stalno ispisuje autor, a koji se u romanu bio objavio Orwellovom *Životinjskom farmom*, te kasnije 1984. Znamo da je inače kroza cijelo svoje pisanje, u raznim žanrovima i oblicima, Slobodan Šnajder jako je zaokupljen poviješću i politikom, ne samo kao neizbježnom društvenom podlogom za svoje priče, nego i bitno određujućim čimbenicima sudbine likova koji njima promiču. Otud je jasno da to nije mogao zaobići niti u svojim romanima. Od ovoga prijeloma pa sve do pred kraj ro-

mana radnja se razvija, što u paralelnim što isprepletenim linijama kao morbidna ljubavna priča, društvena drama i politički triler. Morbidna, ujedno neobično nježna, ljubav između autorskog pripovjedača i Jane iz Čučerja karakteristična je za Šnajderov književni postupak fino izvedena spoja grotesknog i lirskog. O ulozi društvene drame (bolji nam se čini taj epitet nego li uobičajeni “politička drama”, jer taj pisac smisao svoga iskaza uvijek projicira kudikamo više od puko političkog) mogla bi se ispisati cijela knjiga. Prethodnoj tvrdnji tek naizgled proturječi pojam političkog trilera. On je, međutim, doista prisutan u nižem sloju priče, gdje se izravno aludira ili se čak izravno izriče politička aktualnost trenutka, ono “hic et nunc”. No ta su mjesta relativno rijetka i pojavljuju se uglavnom kao inserti u temeljnu potku priče. U svakom slučaju, Slobodan Šnajder nikad nije pisac koji upada u zamku političke trivijalnosti. Gdje kad se to pričini, kao kad se nižu točke Mačkova “bio-političkog programa” koji jako asocira na programe totalitarnih sustava u odnosu prema slabima, nemoćnima i manjinskim društvenim skupinama i, uopće, drugima. Tu, primjerice, čitamo i ovo:

Nema straha, ali moramo pročistiti našu “domovinsku frontu”, s ovu stranu bojišnice, a to znači eliminirati, istrijebiti, sve slabo, mazno, unjkavo, riječju, nedorasle, neuspješne, bolesne. Patuljasto, loše smiješano – sve je to zavrijedilo da propadne.

Pacijentima s lošom prognozom pomoći da pripomognu općoj stvari. (Vrlo jasno, op. aut.)

I dok bismo sad očekivali navod u tome duhu kakva doktora Mengelea, slijedi, začudno, navod iz poznate knji-

ge Charlesa Darwina *Putovanje jednog prirodoslovca oko svijeta*. Počujmo i promislimo.

Ne bih mogao vjerovati kakva je razlika između divljaka i civilizirana čovjeka; veća je svakako nego između divlje i pripitomljene životinje – zato što je u čovjeka veća sposobnost oplemenjivanja.

Rekosmo već – a to na jednom mjestu izrijekom tvrdi i autorski pripovjedač – da *Morendo* nije kronologijski roman linearne fabule. Baš kad se čini da će tako krenuti, pisac izvrće tijekom radnje u digresivne samostalne ulomke ili pak u flasb-back. Umjesto cjelovita pregleda tog postupka – što bi zahtijevalo ne samo pretjeran opseg za jedan ogleđ, nego i skretanje s puta koji je ovdje zacrtan – pokazat ćemo to na primjeru važnog lika Primariususa. U 16. odjeljku opisan je predsmrtni posjet Međugorju toga gorljiva prakticirajućeg katolika, koji je ipak u posljednjem razgovoru s pripovjedačem priznao da se u nj uvukao crv skepse. Odmah potom slijedi vrlo kratak opis posljednjeg ispraćaja u mirogojskom krematoriju. U 20. pak odjeljku – nota bene, antologijskom primjeru verbalnoga iskaza najsuptilnijih zvukovnih poniranja u tajnu onostranosti na primjeru Beethovenova kvarteta za gudače – Primarius izvodi fenomenalnu analizu učinka te glazbe koja po utočnuću u zagrobnu tišinu naglo uskrsne u neopisivoj radosti ciklusa prirode u njenu vječnom obnavljanju. Zaključak je da glazba najviše od svih umjetnosti dotiče beskonačno i time pobjeđuje smrt. A to i jest povodom ranije spomenute Primariusove skepse spram kršćanstva:

Smrti nema, kao da se apokalipsa već dogodila, pa je smrt pobijeđena, ima samo umiranje koje prelazi u život, i to je sve

zajedno jedan tijek stvari, život to je kad umire smrt. Beethoven je pobijedio smrt. Smrt je, dakle, smrtna kao i život. Ali, vidite, ne na onaj način koji si kršćanstvo upisuje u zaslugu, tješeci uboge i bogate na isti način.

Nikako jedino, ali svakako najснаžnije je to mjesto u središnjemu tijelu teksta gdje se neizrecivi doživljaj mista u eleuzinskim misterijima identično javlja u psihi ljepoduha kao suvremenog posvećenika. Pomislimo na iskonski orfički element u Eleuzini, dakle milozvučni pjev božanskog u čovjeku, i evo ga gdje se preobražen opet pojavi u uljudbi i kulturi gdje bismo ga najmanje očekivali...

Novi, i to bitan, prijelom pada u trenutak Janina nestanka. Sugestivan, u punini krležinski, jezični izraz panike zbog onoga što se moralo dogoditi, ali zašto baš sad, u prelijep sunčani dan...

Janin krevet ne da je prazan. On zjapi prazan. On više; Ja jesam prazan Ja sam prazan Janin krevet. (...) Viče njezino odsuće po svim hodnicima, po svim stanicama moje sive kore.

Očekivalo bi se poslije ovog ubrzanje radnje prema klimaksu i katastrofi, ali Šnajder čini suprotno. On i u drami voli široke poteze, usporavanja i odgađanja, pak onda logično to obilato koristi i u romanu kao eminentno epskom žanru. Pogreb nesuđenih mladenaca Jane i Iveka, pak odmah skok na olimpske bogove na čelu sa Zeusom u egzilu koji poprima piscu omiljeni oblik zbjega u posve stranoj im hrastovoj šumi. Novo je, rimsko, doba, raste kršćanska sekta unatoč svim progonima poslije smrti Isusa Nazarećanina na križu, no i kršćani koji propovijedaju i prakticiraju ljubav i samo ljubav, u religioznoj gorljivosti spale Dijanin hram u Efezu. Prizor završi silno jakim anakronizmom:

na rubu šume izbije tenk s insignijama rimskoga orla, a za njim nadiru rimske legije. I to je uvod u *Ples Svetoga Vida*, prvi odjeljak koji nosi naslov. Bit će ih još četiri: *Ustanak smeća*, *Čučerjanski misterij*, *“Elegija napisana na seoskom groblju”* i *Epilog*. Dakle, redom:

- ekstatični ples na čelu s mamom Baricom vuče podrijetlo iz drevnog plesa sv. Vida, koji svoje korijene vjerojatno ima u poganskom ritualu.
- snovito viđenje sablasne uskrsne povorke mrtvacu iz smeća; koju predvodi primarius u sablasnome bijelom plaštu;
- potom, postupno razotkivan paralelizam čučerjanskog i eleuzinskog misterija, prema modelu autorski pripovjedač = mladić iz Eleuzine; majka Barica = Demetra; Jana = Petrzefona/Zoe; Doktor Mačak = bog Had; crna psina = Kerber; seljaci = Kor. Poanta: Jana meni: NEMOJ SE BOJATI!
- *“Elegija...”* vodi konačnom podvlačenju crte i svođenju računa. Onirički susret u šumi s majstorom gradbe violina Stradivarijom povezuje se s epizodom Beethovenova gudaćeg kvarteta u snatrenju Primariusu, kao apoteoza glazbe, a zaključni dijalog s doktorom Mačkom cementira nepomirljive pozicije humanističkoga intelektualca i praktičnoga karijerista koji ipak u sebi nosi (da li?) tračak nekakva nacionalnog radikalnog idealizma. Bilanca začudno je ipak pozitivna:
- ...čvrsto sam se nadao da ću i opet nabasati na dragog gospodina Stardivarija, na svojega prijatelja, umrlog primariusu, na Grbicu da me odavde izvede... čak i na sestru Magdu da se za me pomoli... Na bricu, tog okret-

nog čovjeka koji je uvijek znao naći izlaz iz bezizlaznog stanja...

- *Epilog* prema klišeju američkoga filma i dokumentarno-biografskog romana posve sažeto donosi kasnije sudbine aktera izvan knjige stvarne ili fiktivne provenijencije, što će reći ljudi, bogova i zvijezda iz nebeskih zvijezda. Među njima je i sam pisac uz koga stoji sljedeća auto-ironijska opaska:

Ja, koji sam ovo ispisao, vodim se kao nestala osoba. Zadnji put viđen sam na graneštinskom groblju 15. Lipnja 1996, na dan kad se punila godina od Janina pokopa.

I završna je notica ironijska.

2005. u našoj je zemlji preventivno zaklano, na mah, tri stotine tisuća kokoški. Jedva da je jedna pošteđena.

Na kraju, upitajmo o završetku romana koji bi morao kriti njegovu bitnu poruku. Je li ona jasna ili pak, kao i eleuzinski ili čučerjanski misterij, zameće zagonetku bez konačna odgovora? Zato, još jednom –

*KAŽEM mu ničega se nemoj bojati
Sve što će doći već je bilo
To moraš moći podnijeti*

*Za sve ostale to je tek lavež
Iz najdonjih predjela Smrti*

Svatko će na gore, postavljen upit odgovoriti iz vlastita intelektualnog, intuitivnog i emocionalnog iskustva i svjetonazorskog opredjeljenja. Prelazeći, samo ovdje, u prvo lice jednine, ja kažem: da, to je istinska stvarnost kronotopa univerzuma.

Doba mjedi ili Priča o vječnom povratku

Puno prije nego se sljubio sa svojim izvornim, njemačkim, podrijetlom po ocu, ostavši naravno u jeziku i po jeziku hrvatskim književnikom, Slobodan Šnajder dosta se bavio njemačkom tematikom. Njegov *Hrvatski Faust* (1982) iz osobita je rakursa ispitivanja totalitarne ideologije u kazalištu i obratno pokazao kako taj pogon radi na primjeru izvedbe Goetheova *Fausta* u Hrvatskom državnom kazalištu 31. ožujka 1942 u doba Nezavisne Države Hrvatske. *Nevjesta od vjetra* drama je biografije hrvatske i austrijske glumice Geme Boić koja umire mlada netom prije početka prvoga svjetskog rata u Beču. Mnoštvo je kolumni ispisao o biću i biti nacional-socijalizma, osobito o strahotama konclogora, kao i o djelima njemačkih književnika i filozofa.

Zato za znalce nije bila neočekivana pojava njegova drugog romana, *Doba mjedi*, u kojemu je kroza obiteljsku sagu posegnuo za temom povijesne sudbine podunavskih Nijemaca, poznatih kao Švabe, od njihova naseljavanja Slavonije, Srijema, Banata i Bačke 60-tih godina 18. stoljeća do egzodusa kao posljedice jugoslavenske komunističke represije po završetku drugoga svjetskog rata. Tu osjetljivu i za cijelog trajanja socijalističke Jugoslavije strogo zabranjenu temu prije Šnajdera su u svojim romanima obradili Ludwig Bauer i Ivana Šojat Kuči. U svima se kolektivna sudbina zrcali u životima obitelji – to je, uostalom, kanonska matrica svih romana s povijesnom podlogom od kasnoga 18. stoljeća do danas –, no Šnajderov prodor u fenomenologiju zla i njegova fatalna utjecaja na ljudske sudbine, čini se najdubljim. Način na koji se sretnu piščevi roditelji

istodobno je preslik moguće sudbine mnogih i jedinstven, neponovljiv. O tome kasnije.

Doba mjedi umnogome je različit roman od *Morenda*. U odnosu na svog prethodnika, gdje fabula nije linearna, ne poštuje kronologiju, pak je fabularni tijek gdjekad teško pratiti, osobito u onim segmentima teksta gdje ulazi u hermetičnost, *Doba mjedi* čvrsto i dosljedno prati priču, predstavlja je u svakom času jasno i pregledno. U svom je temeljnom sloju to (novo)povijesni roman i kao takav mora poštovati zadatost žanra. Dok se u *Morendu* čovjek suočava s religijom i mitom, ovdje je postavljen sučelice ideologiji i povijesti. Otud slijede, logično, i drukčije oblikovani karakteri, kao i stilske razlike. Ipak su u bitnome romani bliski, pače blizanci. Oba se, naime, bave umiranjem i smrću, a time nužno sadrže i transcendentalnu dimenziju. I Ona se očituje drukčije, ali se u konačnome beskrajnu nužno spajaju.

I još, za uvod. Samo će najpomniji čitač uočiti leksičku najavu *Doba mjedi* u *Morendu*.

Kad zakaže sve, u dobu olova i mjedi, stvari preuzimaju zlatne ruke.

(Slobodan Šnajder, *Morendo*. Profil, Zagreb 2011. str. 185)

Rekosmo, povijest, a ipak u najdubljem svom sloju i *Doba mjedi* jest mitski roman. Promislimo naslov i odmah ćemo asociirati antikni mit o zlatnome, srebrenom i mjeđenom dobu koje opjevaše mnogi pjesnici, a najpoznatiji među njima, Ovidije, u svojim *Metamorfozama*, Mit je očito nastao iz uviđanja stalne dekadencije koju donosi povijesni tijek, a krivnja leži na moralnoj kvarnosti čovjeka.

Čak već u Homera javlja se ta ideja, kroz usta starine Nestora, kad kaže da on pamti junake mnogo jače i veće od sadašnjih. S druge strane, mjed je metafora za oružje, znači za rat. Doba mjedi, dakle, znači doba rata, razaranja, progona i smrti. U tome se ozračju zbiva radnja Šnajderova romana.

Početak je odlazak, točnije silazak valovitim i opasnim Dunavom od Ulma u Njemačkoj, gdje te 1769. vlada velika glad, prema obećanoj zemlji Transilvaniji. Među inima putuje, u nepoznato, obitelj predvođena pra-ocem Georgom Kempfom. Zgoda je, provjereno, povijesna, no okvir je mitski. U europskom pamćenju masovne seobe traju od povratka godine 401. pr. K. deset tisuća Grka iz Perzije u domovinu koju je opisao pisac Ksenofont u djelu *Anabaza*. No odmaknemo li se od već dugo zastarjela europocentrizma, znamo da seobe naroda traju od biblijskih vremena, a kanon se nalazi u Mojsijevoj Knjizi izlaska Židova iz Egipta u obećanu zemlju Kannan. U velikoj je knjizi svijeta i vremena, dakle, silazak Nijemaca Dunavom u Slavoniju i dalje do Transilvanije tek sićušna epizoda. Ali za obitelji koje su naselile novu postojbinu, taje je silazak odredio njihovu sudbinu tijekom sljedećih dvaju stoljeća.

Poslije dramatičnog opisa plovidbe pobješnjelom rijekom, sam dolazak izrečen je šturo, gotovo reporterski. Štoviše, u nekoliko se rečenica stigne do srca same priče. Promjene koje se zbivaju sporo ali neminovno pokazane su izmjenom imena: od Georg postane Đuro, pa Đuka, a tako se zvao pripovjedačev otac: Đuka Kemp, alias Đuro Šnajder. I već smo u doba Volksdeutschera, već nadolazi fatalna nesreća koja se zove nacizam. Ostade kao spomenik doba dolaska njemački natpis na groblju u Pečuhu koji ovako rimuje život:

Tod /smrt/, Not /nuždal. Brot /kruh/.

Priča započinje mnogim smrtima, a završava smrću pojedince, dalekog potomka praoca Georga Kempfa, koji se zvao Đuka Kempf i otac je pripovjedača. Ako je u *Morendu* okvir neobjašnjiv misterij neopisiva blaženstva u smrti, ovdje je okvir sama smrt, bez obećanja i nade, unatoč nekim slabašnim objavama eshatološkog. Ako se upitamo iz kojega je bitnog motiva Šnajder krenuo u pisanje svog romana, mogli bismo reći da je on sadržan u naslovu jednoga od prvih odjeljaka drugog dijela: Tko sam ja? U gradiću na Bosutu gdje žive Kempovi vrijeme je kasnih tridesetih dvadesetog stoljeća, život teče svojim ustaljenim tijekom no miriše na nesreću ljudsku koja se zove rat. Mladi Đuka Kempf suoči se sa zlom koje si ne može objasniti u vidu brutalnoga napada frankovaca na njegova najboljeg prijatelja Branka Šalamuna zbog njegova židovstva. Zaludu majka nariče i pita se zašto njega, što je on Bogu skrivio, što je on skrivio bilo kome. Antisemitizam, ta sramna konstanta europske povijesti, u najgorem obliku bjesni u Njemačkoj pod nacizmom i ubire masovne žrtve. I baš tad u Kempfu se prvi put pojavi pitanje; Kakav sam ja to Nijemac? Pred jednakim se pitanjem, zacijelo, našao Slobodan Šnajder kad je, ne znamo točno kad, osvijestio sebi da je podrijetlom Nijemac, podunavski Švaba. Rečeno je puno puta da svaki roman pisac piše o sebi, bez obzira o čemu je, i u slučaju romana *Doba mjedi* to je više nego očito.

Odmah poslije stavnje mladog folsdojnčera Đuke Kempfa u ožujku 1043. koja će ga kao pripadnika SS-a poslati na istočno bojište, u Poljsku (“tom valjda najstrašnijem poprištu drugoga svjetskog rata”, S. Š.), u romanu se objavi Nerođeni. Predaleko bi nas odvelo da samo nabrojimo gdje

se sve u Šnajderovim dramama spominje Nerođeni – najprije u *Kamovu smrtopisu* gdje se citira Nietzsche: *Einige werden posthum geboren (Neki će biti rođeni posthumno)* – , ovdje se njegov glas čuje iz onoga nepojamnog “još ne već da” jer je istodobno i nepostojeći i postojeći, ako je u prethodnom romanu stanje označeno kao “morendo” ovdje bi bilo “nascendo”. Prva meditacija nerođenog, koji prebiva u carstvu srodnih duša, strepećih “jer nema većeg užasa od užasa nerođenja, prati budućeg mogućega oca neporedno pred odlazak na istočno bojište dok piše pismo najboljem prijatelju koji je već tamo. Tu prvi put padne strašna riječ Staljingrad. Od toga časa teče tek tu i tamo prekinut slijed prepletanja složenih perspektiva pripovijedanja. Uz glavni, nosivi lik u osobi Đuke Kempfa i diskretnog sveznajućeg pripovjedača u osobi njegova stvarnog sina, uključuje se i glas nerođenog koji komentira zbivanja, ali ne neutralno već strastveno prati svoje šanse da bude rođen. Ako bismo baš htjeli nekako odrediti taj fluidni prostor nerođenih duša, – ali koji se, rekosmo, odrediti ne može – najbliži bi bio Elizejskim poljima u grčkoj mitologiji, ili limbu iz Danteova kršćanskom univerzuma gdje prebivaju nekrštene duše, ni tu ni tamo, niti u mpaklu niti u raju, već između, u vječitoj žudnji za oslobođenjem prijelazom u raj. Žudnja za rođenjem i te kako je prisutna i ekspresivno jezično izražena u glasu Nerođenog

Spomenut je limb, i to navodi na uočavanje biblijskih referenci u romanu. One u *Dobi mjedi* nisu toliko eksplicitne kao u *Morendu*, ali su implicitno prepoznatljivije. Nerođeni glasa se iz limba, dok istodobno njegov budući otac odlazi ravno u pakao. Radnja prati njegovo putovanje prema krugovima pakla koji ga čekaju u Poljskoj: logor Stoc-

kerau u Austriji za kratku obuku vojnika koji se šalju na istočnu bojište prolazna je postaja. Onda – *Polonia*. Tu će radnja prostorno dugo zastati, jer je našem junaku suđeno proći dugu i mučnu kalvariju prije nego se domogne puta za povratak. Ni Ksenofontu i njegovim Grcima u biti nije bilo puno lakše prigodom njihove anabaze. Vječno vraćanje istog. Doista, nekad se učini da sva povijest ljudska nije drugo stalno međuljudsko klanje i goleme seobe nesretnika od nemila do nedraga. O tome sjajno radi Šnajderov roman, razotkrivši do dna taj mehanizam zla i užasa.

Kao sve dobre ratne priče, i *Doba mjedi* je široka slika nesmiljene borbe za opstanak u neljudskim uvjetima, solidarnosti i izdaje, naravno i prolaznih ljubavi koje pomažu da se preživi i kad se to čini posve nemogućim. Usporedno se prati sudbina buduće Đukine supruge i majke još Nerođenoga, skojevke Vere, od trenutka kad je dospjela u ustaški sabirni logor Stara Gradiška. Budući da je sve znanje skupljeno u memoriji Nerođenog, on paralelno s opisom Verinih logoraških događanja i spoznaja, iznosi njenu pret-povijest od djetinjih dana. Bilježi ključni životni prijevoci. *Kad je porasla, upisala se onima koji hoće promijeniti svijet. Takvih je mnogo i uzajamno se progone s kraja na kraj zemlje.* O, potom, vlastiti jetki komentar.

Meni bi bilo draže da je moja eventualna majka ostala u okvirima svog dotadašnje svijeta sve dok ne protutnji ovaj strašni rat. Mi nerođeni mjerimo sve prema vlastitim izgledima. Svojim izborom za jednu stranu u teškom sporenju ta žena umanjuje moje šanse. Nju vodi vlastita volje, ona je odlučila drugačije.

Umijeće izvrsna vođenja radnje kroza tri ključna aktera cijele priče kulminira u odjeljku gdje Nerođeni vidi bu-

duću majku kako gleda kolonu mladih žena koje odvođe u smrt. Među njima je i Sofija, prva mladenačka ljubav njegova budućeg oca. Tu pisac krajnje lucidno i snažno pogađa u samu srž genetskog određenja čovjeka pojedinca. U tom bljeskovitu susretu dvije su žene potencijalne buduće majke Nerođenoga, koji ih svevidećim pogledom takvima percipira. I gorka, ali spasonosna, spoznaja koja proizlazi iz samog bića apsurdnog svijeta: da će se rođenje Nerođenoga dogoditi jedino pod uvjetom da se buduća majka (Vera) i otac (Đuka) susretnu u vrijeme i na mjestu gdje se neće morati uzajamno smaknuti. Sjajna literarna primjena načela da je umijeće preživljavanja u tome da se nađeš u pravo vrijeme na prvom mjestu. Inače si propao, osobito u ekstremnim situacijama. I tad, kao završni akord, izraz krajnje jednostavno iskazane nježnosti koja je u Šnajdera rijetka, ali baš zato toliko znakovita i stilski obilježena.

Vera je veoma lijepa i jako je volim.

Do konačna povratka još je neizmjereno daleko, i Đuka Kempf mora proći brojna iskušenjakoja pred svakog mislećeg pojedinca postavlja rat. Krucijalna je, vječna, dvojba što ju mučno i do pucanja živaca razglaba svaka (anti) ratna književnost: ubiti ili se dati ubiti? Šnajder je u tome, dakako, najbliži Krleži. Ta nije li sam ne jednom kazao da se smatra divljim Krležinim djetetom? Kadet Horvat unatoč svom neurotičnom zgražanju i humanističkim lamentacijama, izvrši zapovijed i objesi staru Ručukovicu. Kad odbije dati ustrijeliti petoro poljskih talaca, po svojoj logici ratnoga prijekog suda Kempfa morala bi snaći smrtna kazna. Ipak se izvuče, a kako? Postoji u svijetu književnog djela sila koja je jača od svakoga pravosudnog pravorijeka,

a to je moć pisca demijurga koji slobodno po svojoj volji pomiče ljudske figure po pozornici života. Upravo tu moć koristi Šnajder da oslobodi svog ključnog aktera od pravno gledano neminovne smrti. Jer, treba mu on da bi uopće mogao dalje razviti priču o Nerođenom i njegovim budućim roditeljima.

Roman je cjelina svijeta, ali također i uzastopan slijed karakterima i motivima povezanih zgoda koji tvore život. Svaka cjelina nastaje ugradbom dijelova, kao što svaka građevina nastaje slaganjem cigli i drugih gradbenih elemenata. Takve "cigle" u strukturi ratne priče Đuke Kempfa Nerođeni imenuje "zgodnim sličicama iz života ratnika". One su ispunjene slikovitošću i zgodama koje ponekad zadobivaju jak metaforički značaj. Svaki od epizodnih likova koju nuzgredno upadnu u roman ima svoju priču, gdje pak nijemi, odnosno mrtvi, govore uvjerljivije i potresnije od živih. Jedan od tih primjera jest susret u uzajamno si zadatoj smrti njemačkog i ruskog vojnika koji su pronađeni potpuno smrznuti u neodvojivu zagrljaju. Svjedok govori Kempfovih suborcima:

Pokušavamo ih razdvojiti, no shvaćamo da je to nemoguće; smrznuti su, drveni, mogli bismo mih odvojiti jedino sjekirom ili pilom, ali mi to je pitanje. Pa smo ih sahranili tako zagrljene na ovom mjestu.

Kasnije Kempfove postaje umnažaju ovaj postupak kojim se pojedinačni slučaj promeće u opći modus egzistencije. Tako *Gostionica Zimermann – staropoljska kuhinja za gospodu* u nekome zapuštenu gradiću, gdje neke noći bane Kempfova postrojba, sa svojim čudnim živopisnim društvom u kojemu šlag na tortu doda gospođiva Katarzy-

na lascivnim plesom na stoju u crnim svijelim čarapama, postane metaforom nekim čudom sačuvana otoka života u sveopćem oceanu ludila i smrti. Kao majstor kontrapunkta, pisac odmah nadovezuje odlazak u geto. Na kraju puta po getu postrojba na čelu s Kempfom sa svim poljskim domaćinima nađe pred spaljenom sinagogom. Tu se pedesetak Židova – a sve to priča pan Stanislaw – sa svojim rabinom zatvorilo i pjevajući kadiš otišlo u smrt, prinijevši žrtvu paljenicu. Sinkrono se duše nerođenih okupljaju oko nerođene sestre malog dečkića koji će sa svojim roditeljima skočiti u smrt iz zapaljene kuće. Evo potresna završetka rečena glasom Nerođenog:

Odvajamo se od Nerođene i stojimo, šuteći, u krugu oko nje. Njoj više nema pomoći i ona to zna. Mi bismo plakali da nam je to moguće. Napokon, mi se odvajamo od one koja nikada neće biti rođena da bismo joj olakšali pad u ništa.

U romanu ne nedostaje snovitih izmaka iz stvarnosti jave, ovdje ćemo kao *pars pro toto* uzeti Kempfov san o štakorima poslije posjete getu. Tu je parafrazirano često mjesto političke fantastike, od Gogolja do Orwella i dalje, gdje su štakori i njihova zajednica, kao utvrđeno inteligentne životinje, utei metaforom, pače alegorijom, izopačenja i zla u ljudskom društvu. Nadštakor na stupu koji proglašava totalni brat svim podštakorima kugle zemaljske i tisuće štakora koji oko njega bjesomučno udaraju repovima o tlo sinagoge u ekstazi jesu, dakako, simbolizacija Hitlera i opsjednutih njemačkih masa koje je poveo za sobom. Dublje značenje povezuje taj san o strašnoj zbilji sa štakorolovcem u hermelinu koji je prema drevnoj njemačkoj legendi oslobodio neki gradić od štakora tako da ih je svojom svirkom

odmamio do rijeke i tamo su se svi utopili. I dalje, s motom romana preuzetim od Czesława Milosza:

Civilizacija djece odgajane na kažnjavanju i posluhu dala nam je prvi svjetski rat, a u drugom onu slijepu povodljivost za opsjednutima vjerom u vođu štakorolovca.

Ulaskom u Kempfov život Anie Sadowske, poljske nacionalistkinje i pripadnice Armije krajove, koja se borila jednako protiv Nijemaca i Rusa za slobodnu Poljsku, pojavljuje se lik spasiteljice. Poslije zarobljavanja ona ga njeguje i među njima se zametne ljubavna veza. Istodobno, javlja se i glas Nerođenog koji je u međuvremenu bio malo utihnuo. Piščeva pripovjedačka strategija, naime, ubacuje Nerođenog svaki put kad se u životu Đuke Kempfa dogodi nešto značajno oko stvari njegovog (ne)rođenja. Ovaj put on zna: ta žena neće biti njegova majka. On ju je već pronašao u Veri i brine samo oko toga hoće li ona preživjeti Staru Gradišku i završetak rata. Zato Ania ostaje tek epizoda u Đukinu životu. Nestat će ona u prostranstvima Sibira kad Crvena armija istodobno oslobodi i iznova okupira Poljsku, e da bi toj nesretnoj zemlji bila dosuđena sudbina življenja iza željezne zavjese, u sovjetskom poratnom carstvu. Ispratit će je na tom putu bez povratka pogledom Đuka Kempf, dok započinje svoju anabazu prema domu, u prnjama i na biciklu.

Odjeljak pod naslovom *Doba mjedi* stoji točno u sredini romana *Doba mjedi*. Budući da ništa u Šnajdera nije slučajno, bit će da je i to namjerno i promišljeno. Radi se o prijelomnom točki Kempfova hoda po mukama, kad u svome bijegu i potucanju po Galiciji postupno razotkriva strašnu istinu o nacističkim logorima i sustavnom unište-

nju Židova. Pri tome je ključan susret s neobičnim svatom, po imenu Leon Mordekai, koji ga pozove da pođe s njim. Taj je čovjek još jedno utjelovljenje Ahasvera, Vječnoga Žida. Prigoda je to da pisac razvije svoj omiljeni diskurs o problemu Boga. Umjesto da se bave egzistencijalnim problemima *in extremis* s kojima su suočeni, jedan agnostik pripadnik Waffen SS-a i jedan vjernik Židov vode raspru o Bogu koji da, po autentičnom židovstvu, tvrdi Mordekai, nije Bog Tvorac, jer bi ga to snizilo na razinu nekakva zanatlije. Nažalost, raspra je kratka, jer je prekidaju nasilnici koji Mordekaiu raskole lubanju. Za poeziju, filozofiju, kulturu i lijepu umjetnost doba mjedi, najblaže rečeno, ne pokazuje naročitu sklonost. Ima li tu još uopće nade? Može li se svijet spasiti (Šnajderova pitanja ne idu ispod tog temeljnog problema)?

Može, možda, iz svjetlomrcanja tisuća i tisuća krhotina koje je posvuda porazbacao svjetski ne-um. Ovako, po Šnajderu:

Posuda svjetla razbila se um komadiće, iskrice, rasute iz posude, sada sun svjetlašca na oblucima koje čekaju da ih netko (a ne nitko) opet skupi u Jedno, Jedino, u Vječno Svjetlo.

Dotle, dok Kemf luta kamo i kuda, Nerođeni trpi i čeka. Neko vrijeme ušuti, pa se opet javi. Nije odveć zadovoljan budućim eventualnim ocem, smatra ga neodgovornim. Osim toga je usamljen. Duše koje ga okruživahu kanda su tajanstveno iščezle, ne zna se kamo. Treba li to razumjeti da je svaki Nerođeni kad mu se bliži čas rođenja, sam? Radnja se sad pokreće sve brže, poput stroja koji radi na više razina. Prva je povijesna pozadina Europe u ratnom požaru i političkom previranju, što vodi prema novom poslijeratnom

ustroju poslije pobjede nad fašizmom. Druga je kretanje Đuke Kempfa preko mnogih prepreka prema povratku u Slavoniju, treća pak svi likovi oko njega koji se pojavljuju kao pomagači ili protivnici. Četvrta je, napokon, žudnja Nerođenog da se domogne života na Zemlji, a što, opet bitno ovisi o svim prethodno navedenim čimbenicima. Jer, jedino ako se u pravo vrijeme i na pravom mjestu sve te silnice usklade, moguće je njegovo rođenje. Upali bismo u zamku pretjerane fabulacije, kad bismo sad slijedili sve zgrade, nezgode i obrate u kretanju Georga Kempfa prema njegovu odisejskom cilju, stoga hitamo sretnom završetku. Kako sretan slučaj odigra ulogu u ljudskom životu, pokazuje slučaj s nevjerojatnim spasenjem pred boljševičkim istražiteljem, od kojega čak dobije “bumašku”, ispravu koja mu služi kao čarobni štapić na svim postajama povratka koje kontroliraju sovjetske snage, a poslije povratka kod novih jugoslavenskih vlasti, komunističkih.

Imam nešto za tebe – kaže Aljoša prije nego što je Kempf zajašio bicikl koji su negdje u “ostavi” za nj rekvirirali te mu u džep slavne bluze uvali kutiju “Kazbeka”.

U taj dan pada početak anabaze Đuke Georga Jureka Jurja Kempfa.

Ipak, mora proći još jedno iskušenje, noć u bunkeru u Titovoj državi. Susret s nasmrt pretučeni folksojčerom koji ga moli da ga ubije iz samilosti, a Kempf nema čime, navodi ga na pomisao da i njega čeka ista sudbina. Onda, obrat u vidu svespasavajuće “bumaške”. Stasiti komesar s poštovanjem mu je vrati i njemu pripadne posljednja riječ u drugom dijelu:

– Još malo, družo, i bit ćeš sa svojima!

Završni dio romana, *Revolucija u doba mjedi*, dvostruko je kraći od središnjeg dijela, no još uvijek dovoljna opsega – stotinjak stranica – da ispriča cjelovitu priču o spajanju i razlazu Šnajderovih roditelja, Đure Šnajdera i Zdenke rođene Krmpotić, alias Đuke Kempfa i Vere, njihovu daljnjem životnom putu sve do smrti, a viđeno očima sina autorskog pripovjedača, bivšeg Nerođenog. On će se još oglasiti na početku, već siguran da će biti rođen, a posljednji put najkraćim mogućim odgovorom na očajničko pitanje Đukino samom sebi:

Što ja imam s tom ženom? – Mene, šapnem u mraku, ali me nitko ne čuje, pa me više ne brine.

Ovo jer moje zadnje javljanje. Imam samo još jedan nastup, ali on je u Kempfovu snu i zapravo nije moj. On je poziv. Hvala na pažnji!

I ovdje se, dosljedno, priča gradi na prepletanju osobnih sudbina i društvene pozadine, pri čemu su turbulentne mijene u onime prvom, što na kraju dovedu do loma, dvostruko uvjetovanje: neslaganjem karaktera (to, naravno, stoji u obrazloženju zahtjeva za razvod, ali u ovom slučaju nije tek administrativna doskočica, nego istina) i društveno-političkim prilikama. Takvo stanje stvari sin hladno utvrđuje, ovako:

Moji roditelji upravo postaju neprijatelji, što su ustvari oduvijek bili.

Ali, društvena se pozadina ovdje pojavljuje u manjoj mjeri nego li u silno razvedenoj priči o folksdojčeru Kempfu. Pojavljuje se, dakako, prošlost, koja je, vidi se sad, zauvijek fatalno determinirala karaktere Vere i Đuke. Slo-

bodana Šnajdera, u dvostrukoj ulozi sina i autorskog pripovjedača, razumljivo prije svega zanima da otkrije zavjesu i pronikne istinu o svojoj majci i svom ocu, koliko o svakom pojedinačno toliko i o njihovu složenu odnosu, koji se poslije razvoda pretvorio u ne-odnos. Sablasno je, na kraju puta, to da se ta SS-ovska prošlost vraća Đuki Kempfu pred smrt u živu obliku mladića u crnim odorama i starijeg čovjeka s pola lubanje koji ga upravo vrati u strašne mjesece galicijske bojišnice. Nije li to ipak samo uobrazilja bolesne mašte? Komunizam se raspao, a njemu se Njemačka opet javlja, i to ne kao fantazma već kao zbiljski glas s druge strane telefonske žice. Njegov davni kamerad mu javlja da su ga vodili kao nestaloga, a sad su ga pronašli. U pismu Johanessa Kempfa, brata djeda Ferdinanda iz Njemačke, na gotovo zaboravljenom hrvatskom, krupnim je slovima krajnje sažeto dana pra-povijest obitelji Kempf:

*Moj otac je rođen u nuštru
Ja i tvoj otac i stric Tonča
I sestre svismo rođeni u nuštru
A prededa georg je došo u nuštar
Kadaje bila marijaterezija na vladi*

Kod majke pak sve ostaje u znaku crvene zvijezde kojoj je bez ostatka zavjetovala svoju mladost i ostala joj vjerno do posljednjeg daha. *Najveća idealistkinja koju sam poznavao, Vera je u prvim i posljednjim stvarima bila i ostala materijalist.* Predsmrtni snovi Đuke i Vere, naravno, otud su posve različiti. Njen je u prozi, njegov u stihu, jer Đuro Šnajder / alias Đuka Kempf bijaše pjesnik, i pridolaze mu slike žena njegova života, Sofija i Ania, među njima nema Vere. Čudni neki ljudi razgledaju njegovo spolovilo. ... *nisi*

čak ni Židov. Tko si ti? Donau-Scwabe, koja je to životinja? Sve počinje i završava nerješivom zagonetkom identiteta. I onda posljednji, zakašnjeli stoga uzaludan, razgovor oca i sina:

Moram li sada misliti na one koji su mi se rodili i one koji nisu? Godinama čekam da me sin zapita: -Što si radio u ratu, tata? Rekao sam mu, idi pa vidi, i preporučio Baedekera.

Nisam pitao. Čekao sam da mi to sam kažeš. U Baedekeru ništa ne piše o tvom malom poljskom ratu.

Završetak pripada sinu, autorskom pripovjedaču. U viđenju mu se poslije očeva pogreba ukaže cijela obitelj Kempf okupljena nad otvorenim grobom. I, za razliku od *Morenda* koji ostavlja tračak kakve takve nade, Doba mjedi krajnje dosljedno zatvara nad grobom svaku nado. Posljednje su riječi najmlađeg Kempfa:

Moram upamtiti adresu novog stalnog boravišta: Polje 99, grob 75.

Mudro je ušiti je ispod postave.

Završna misao

U ovo vrijeme, dva romana Slobodana Šnajdera, napisana u punoj zrelosti njegova života i stvaralaštva, a koje smo ovdje pokušali analitički pročitati, u cjelini njegova pisma jesu *corona operis*, a u kontekstu hrvatske i europske književnosti nesporni vrhunci.