
Uvod

Marijan BOBINAC

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Književnost u postimperijalnom ključu. Razmišljanja o austrijskoj književnosti nakon 1918.*

I.

Kakva zbrka je u glavama hrvatskih društvenih i političkih elita, a posljedično i u širokim slojevima društva, vladala u tjednima nakon raspada Austro-Ugarske Monarhije u jesen 1918. godine, jasno se razabire iz Krležina poznatog teksta *Pijana novembarska noć 1918*. Naočigled cezure što je uslijedila nakon stoljeća provedenih u zajedničkom državnom okviru, usporediva se pomutnja mogla uočiti i kod drugih naroda multietničkog carstva, ponajviše zacijelo kod austrijskih Nijemaca. Najbrojnija i u mnogočemu dominantna etnička skupina Habsburškog imperija odjednom se naime našla stiješnjenom u granice male države, države koja se u tom obliku mnogim suvremenima činila neodrživom. Kao i u drugih naroda Monarhije koji su se organizirali u narodna vijeća i potom – sami ili u zajednici s drugima – proglasili nacionalne države, i među austrijskim Nijemcima prevladavalo je uvjerenje da se trebaju priključiti ‘matičnoj’ državnoj zajednici, u njihovu slučaju Njemačkoj. O većinskoj potpori toj opciji govori već i ime države proklamirane 12. studenoga 1918. godine – *Republik Deutschösterreich*.

Od priključenja novoosnovanoj Njemačkoj Republici, nastaloj na ruševinama Wilhelmovskog Carstva, naposljetku nije bilo ništa, ponajprije stoga što je mirovnim sporazumom u Saint-Germainu 1919. Austriji bilo zabranjeno ujedinjenje s Njemačkom. Nova austrijska država najvećim je dijelom formirana u granicama takozvanih habsburških nasljednih zemalja, uglavnom nastanjenih stanovništvom njemačkog jezika, te prihvatila ime *Republik Österreich*, ime koje nosi i danas. Do danas se u svojim osnovama

očuvao i tada uspostavljen teritorijalni ustroj te ustavni poredak koji Prvoj Republici međutim nije osigurao stabilne demokratske institucije i trajnije ekonomsko blagostanje. Razlog tomu nije bila samo okolnost što je u očima mnogih svojih građana predstavljala neželjenu državnu tvorevinu; u ranom poraću Austrija je, poput niza drugih europskih zemalja, bila pogođena dubokom ekonomskom krizom i valom nasilja proizišlog iz djelovanja radikalnih, posebno desno ekstremističkih političkih snaga. Nakon privremene stabilizacije i poboljšanja gospodarskih i političkih prilika u drugoj polovici 1920-ih godina, demokratski poredak Prve Republike se početkom 1930-ih postupno počeo urušavati, da bi 1933. posve ustuknuo pred autoritarnim političkim snagama. Austrijska ‘staleška država’ (*Ständestaat*), utemeljena na ideološkim postavkama bliskim talijanskom fašizmu (‘austrofašizam’), nije dugo potrajala, ponajviše zbog sve snažnijeg pritiska nacionalsocijalističke Njemačke i njezinih austrijskih sljedbenika, te je već 1938. godine, uz nedvojbenu podršku većine stanovništva, postala prvim plijenom Hitlerove ekspanzionističke politike. Priključenjem (*Anschluss*) Trećem Reichu Austrija je postala dijelom totalitarnog poretka koji je Europu nedugo potom uvukao u najrazorniji rat u novijoj povijesti, prouzročio desetke milijuna ljudskih žrtava i – u skladu s radikalnim nacističkim antisemitizmom – skoro u potpunosti iskorijenio europske Židove.

Moskovskom deklaracijom iz 1943. godine saveznici su doduše ocijenili da je Austrija bila prva žrtva agresije Hitlerove Njemačke, no istodobno upozorili i na austrijsko sudionništvo u nacističkim zločinima i posljedičnu suodgovornost. Premda je Druga Republika, uspostavljena nakon propasti Trećeg Reicha, u poratnom razdoblju uspjela izgraditi demokratski politički sustav i slobodnu tržišnu privredu, premda je nakon desetogodišnje savezničke okupacije uspjela povratiti državnu suverenost 1955. godine, njezine su elite, pa tako i većina stanovništva,

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

uglavnom izbjegavale suočavanje sa sukrovnjom svoje zemlje za zločine nacionalsocijalizma. Desetljećima se održavao društveni konsenzus o Austriji kao 'prvoj nacističkoj žrtvi', stav koji je vremenom postao i dijelom kolektivnog pamćenja; u kulturnoj politici pak on se perpetuirao stavljanjem naglaska na bogato kulturno nasljeđe Dunavske Monarhije, dok se povezanost s razdobljem Trećeg Reicha uglavnom prešućivala.

Neodrživost toga raširenog uvjerenja postala je očitom tek u drugoj polovici 1980-ih na političkoj aferi proizišloj iz osobne laži tadašnjega saveznog predsjednika Kurta Waldheima o neumiješanosti u zločine nacističkog aparata, aferi koja se smatra prijelomnim događajem u austrijskom sučeljavanju s posljedicama nacističke vladavine. Premda je većinsko prihvaćanje kritičkog stava o austrijskoj novijoj povijesti i njezino upisivanje u kolektivno pamćenje korespondiralo s nastajanjem snažnih desno populističkih, revizionističkih snaga koje dostignute standarde memoriranja prošlosti dovode u pitanje, za tezom o Austriji kao 'prvoj Hitlerovoj žrtvi' više se nije posezalo. S razgrađivanjem tog mita u velikoj se mjeri izgubilo i identifikiranje Austrijanaca s njemstvom koje je u prvoj polovici 20. stoljeća bilo snažno izraženo i stajalo na putu konsolidiranju moderne austrijske nacije. Ironičnom se pritom može ocijeniti okolnost što se austrijski *nation building* uspješno okončao zahvaljujući i tome što su elite Druge Republike, izbjegavajući izjašnjavanje o upletenosti Austrijanaca u zločine nacionalsocijalističkog režima, upravo nasljeđe Habsburškog imperija učinile temeljem austrijske kulturne politike.

Taj dugotrajan i u mnogočemu proturječan proces dubok trag ostavio je i u austrijskoj kulturnoj, pa tako i književnoj produkciji posljednjih stotinu godina. Nakon 1945. austrijski su se pisci u svojim djelima često referirali na neki od dvaju spomenutih imperijalnih državnih okvira, nerijetko i na oba, iznoseći pritom – kritički ili nostalglično intonirane – reminiscencije na habsburške tradicije s jedne i/ili suočavanje, odnosno izbjegavanje suočavanja, s austrijskim sudjelovanjem u nacističkim zločinima. Specifičnom austrijskom evociranju postimperijalnog/ih stanja u književnosti nakon Drugoga svjetskog rata usporediv je književni fenomen prethodio već u međuratnoj austrijskoj književnosti, kada je naglasak, dakako, bio na tematskom kompleksu netom propaloga Habsburškog Carstva, bilo da se s njegovim nasljeđem u satiričnom ili ironičnom tonu razračunavalo, bilo da se ono – naočigled nastajućih autoritarnih poredaka nacionalnih država – prikazivalo kao neka vrsta retrospektivne utopije. I u kvalitativnom i u kvantitativnom smislu riječ je o vrlo velikom korpusu autora i djela, korpusu što seže od Karla Krausa, Josepha Rotha, Stephana Zweiga i Roberta Musila do Heimita von Doderera, Ingeborg Bachmann, Thomasa Bernharda i Roberta Menassea.

Razumije se po sebi da insceniranje postimperijalnog stanja nije jedini važan tematski registar austrijske književnosti, da su njezini autori u posljednjih stotinu godina posezali i za nizom drugih relevantnih tema (i – istaknimo i to – da su se mnogi iz njihovih redova afirmirali kao klasici moderne europske književnosti, a neki od njih dobili i Nobelovu nagradu za književnost, primjerice Elias Canetti i Elfriede Jelinek). Pokušaju li se međutim utvrditi specifičnosti austrijskoga književnog razvitka, najčešće će se posezati za referencijama na drukčiji tijek novije povijesti od ostatka njemačkoga jezičnog prostora, na stoljetnu participaciju u višenacionalnom imperiju i s njome povezana (post)imperijalna iskustva, povijesne činjenice snažno upisane ne samo u austrijsku kolektivnu memoriju, nego i u djela mnogih austrijskih autora. Za razliku od slike Njemačke koja je u kolektivnom sjećanju Nijemaca i pripadnika drugih naroda, pa shodno tome i u književnosti, bitno obilježena nacionalsocijalističkom prošlošću i Drugim svjetskim ratom, slika Austrije se, kako je rečeno, tek posljednjih desetljeća češće stavlja u kontekst Trećeg Reicha. Spomenuto je također da se takav pristup zbivanjima između 1938. i 1945. nerijetko pokazivao kontroverznim, okolnost koja se na osobit način očituje u austrijskom osciliranju između uloge sudionika u nacističkim zločinima i 'prve Hitlerove žrtve'.

Osim prijepora oko austrijskog suočavanja s razdobljem nacionalsocijalizma, za sliku Austrije karakterističan je još jedan važan segment kojega u slici Njemačke nema: svijest o opreci između idealiziranja slavne imperijalne prošlosti, stoljetnoga dominantnog položaja u velikom srednjoeuropskom carstvu na jednoj i nezavidnog stanja suvremene Austrije, svedene na mali dio nekadašnje države, na drugoj strani. Polazeći od te dijagnoze, Claudio Magris je u 1960-im godinama koncipirao tezu o "habsburškom mitu" (Magris 2000/1963) koji se u austrijskoj književnosti očituje u idealiziranju Habsburške Monarhije, napose vremena dugotrajne vladavine Franje Josipa I. (1848–1916), da bi – tvrdi talijanski germanist i književnik – u razdoblju nakon 1918. poprimio oblik neke vrste regresivnog žalovanja za nestalim carstvom, skladnim suživotom njegovih brojnih naroda i konfesija te njegovim visokim kulturnim dosezima. Velik dio svoje argumentacije Magris temelji na habsburško-nostalgličnim djelima iz 1920-ih i 1930-ih godina, pri čemu – uz Stefana Zweiga i Franza Werfela – u prvi plan stavlja stvaralaštvo Josepha Rotha, autora koji je, po njegovu mišljenju, potonuli svijet stare Monarhije prikazao na najprecizniji i najuzbudljiviji način.

Magris se kasnije, primijetivši širenje nereflektirane fascinacije Srednjom Europom, ogradio od nostalgličnih primisli i svoj koncept označio isključivo kao kritičko-analitički. Ipak, nema dvojbe da se njegova teza o "habsburškom mitu" u mnogočemu poklopila s ranije spomenutim mitom Druge Republike o

tome da je razdoblje od *Anschlussa* do ponovnog stjecanja državnosti bio samo kratak prekid kontinuiteta koji Austriju vezuje uz njezinu habsburšku tradiciju. Ili, prema često citiranim riječima danas već pomalo zaboravljenog književnika Alexandra Lernet-Holenije iz 1945. godine: “Uistinu, moramo samo nastaviti ondje gdje su nas prekinuli snovi jednog luđaka” (usp. Zeyringer, 66).

Nerijetko se doduše upozoravalo na to da je idealiziranje Dunavske Monarhije, a s njim i navodno skladnog suživota njezinih naroda, proturječilo povijesnoj zbilji. Ona sigurno nije bila ‘tamnica naroda’, kakvom su je prikazivali predstavnici nacionalnih emancipacijskih pokreta 19. stoljeća, ponajprije stoga što je svim svojim narodima – u usporedbi s drugim multietničkim imperijima – pružala širok okvir za nacionalnu emancipaciju te kulturnu, društvenu i gospodarsku modernizaciju. No to istovremeno ne znači da je Habsburško Carstvo realiziralo svoje službeno proklamirano načelo o ‘jedinstvu u različitosti’ (*‘Einheit in Vielheit’*), jer su imperijalnim centrom uglavnom dominirali austrijski Nijemci, a privilegirani status su nakon sklapanja Austro-ugarske nagodbe stekli i Mađari. Asimetričnost moći u prilog Beča i Budimpešte može se pokazati upravo na primjeru tog dokumenta koji se i u novijim povijesnim istraživanjima smatra najvažnijim razlogom za stalnu krizu srednjoeuropske dvojne monarhije u posljednjim decenijama njezina postojanja, naposljetku i za njezin definitivni raspad. Usprkos tim povijesnim činjenicama, i pripadnici drugih nacija su Habsburško Carstvo nakon 1918. nerijetko gledali u pozitivnom svjetlu, stav koji se velikim dijelom može objasniti teškim socijalnim i političkim prilikama te autoritarnim ideologijama koje su stvarnost zemalja sljednica obilježavale u kraćim ili duljim razdobljima 20. stoljeća. Ne iznenađuje stoga što su Austro-Ugarska, fluidni pojam *Mitteleurope* i s njima povezano kulturno nasljeđe dospjeli u kontekst retrospektivne, pozitivno konotirane utopije, nerijetko i kao neka vrsta oponiranja raširenim i utjecajnim nacionalističkim, fašističkim ili dogmatsko-komunističkim političkim diskursima.

U kontekstu takvoga specifičnog pogleda na Habsburšku Monarhiju u 1980-im godinama počeo se artikulirati novi diskurs o ‘Srednjoj Europi’ koji se primarno temeljio na kulturnoj i/ili političkoj bliskosti zemalja sljednica a njegovi protagonisti, uglavnom književnici i intelektualci s obje strana ‘željezne zavjese’, predlagali su koncepte drukčijega, nacionalnim granicama nesputanoga srednjoeuropskog prostora. Polazeći od Magrisovog impulsa, u 1980-im godinama važne je nove poticaje dobilo i znanstveno bavljenje habsburško-srednjoeuropskim kompleksom, pri čemu se posebno plodnim pokazalo fokusiranje istraživačkih interesa na kriznu situaciju društva i kulture u Beču *fin de sièclea*, na proturječnosti između intelektualno-umjetničke kreativnosti Bečke moderne i njezina ‘antimodernog’ okružja, napose antisemitski

i nacionalistički obilježene političke kulture (Schorske 1979; Le Rider 1990).

U tim i drugim novijim istraživanjima srednjoeuropske moderne (i srednjoeuropskih tema općenito) na njemačkom jezičnom području (posebno u Austriji) primjećuje se otklon od pojma *Mitteleuropa* i svjesno potenciranje istoznačnice *Zentraleuropa* (Csáky 2010, 37–88). Pojam *Mitteleuropa* – a na što upozorava i francuski germanist i kulturolog Jacques Le Rider (1998) – odviše je, s jedne strane, povijesno i politički kontaminiran stavovima o središnjoj Europi kao zoni ekskluzivnoga njemačkog utjecaja, to jest neke vrste njemačkoga kontinentalnog imperijalizma, stavovima koje je početkom 20. stoljeća formulirao njemački nacionalno-liberalni političar Friedrich Naumann (*Mitteleuropa*, 1915). S druge pak strane, (neznatno) drukčijim se imenom novija istraživanja nastoje distancirati i od srednjoeuropske nostalgije što se razvila na valu “habsburškog mita”, fenomena koji se od 1980-ih godina naovamo sve snažnije očitovao u Austriji i okruženju, u raznim sferama kulture i društva, napose u zamjetnoj komercijalizaciji nekih njihovih segmenata, donekle i u njegovoj političkoj instrumentalizaciji. (I u hrvatskom je kontekstu diskusija o Srednjoj Europi nerijetko zadobivala sentimentalne i iracionalne obrise, no čini se da ipak nije bila tako kontaminirana da bi se među istraživačima stvorilo uvjerenje o potrebi preimenovanja regije.)

Drukčiji pogled na srednjoeuropski prostor, usko povezan s promjenom istraživačke paradigme u humanističkim znanostima (*cultural turn*), nije potaknuo samo primjenu novih metodoloških i teorijskih pristupa, nego i bavljenje brojnim, do tada zanemarenim temama istraživanja. U prvom planu je primjerice stajalo pitanje o nastajanju kolektivnih i individualnih identiteta, pri čemu se posebno ukazivalo na diskurzivnu produkciju društvenih realnosti, to jest na konstruktivnost kao njihovu bitnu karakteristiku, okolnost kojom se dugotrajna dominacija esencijalističkih pristupa u raznim aspektima srednjoeuropskih istraživanja napokon pokazala opsoletnom. Novije istraživačke metode poticajima su se pokazale i u približavanju uvodno ocrtanim tematskim kompleksima austrijske književnosti u razdoblju nakon 1918. godine, i to bez obzira na to jesu li pisci pri suočavanju s prošlošću prednost davali radikalno kritičkom ili pak nostalgичno-utopijskom pristupu. Kao uvid u raspon mogućnosti što se pritom nadaju poslužiti će u ovom radu četiri paradigmatiska primjera, po dva iz Prve i Druge Republike: riječ je o internacionalno poznatim – i u nas prevedenim – djelima, djelima čija se visoka estetska relevantnost u mnogočemu napaja upravo iz preklapanja inscenacije povijesti, promatrane pretežno iz kritičke ili pak nostalgичne perspektive, s prikazom kulturnih, političkih i socijalnih prilika vremena svog nastanka.

Nesmiljen obračun s k.u.k.-svijetom na pozadini ratne apokalipse donosi prvo od četiriju djela, gran-

diozan scenski tekst *Die letzten Tage der Menschheit* (*Posljednji dani čovječanstva*, 1922) Karla Krausa, koji je doduše većim svojim dijelom nastao za trajanja Prvoga svjetskog rata, no dovršen je i objavljen u ranom razdoblju Prve Republike. Za razliku od Krausova radikalnog kriticizma popraćenog reskom satiro, u drugom odabranom primjeru, u romanu *Radetzky-marsch* (*Radetzky marš*, 1932) Josepha Rotha, Habsburški se imperij pojavljuje kao prikladan okvir suživota naroda i konfesija te stoga ne čudi što se smatra obrascem pozitivnoga retrospektivnog konotiranja Dunavske Monarhije.

Dvama u svojoj osnovi dijametralno različitim djelima predstavljena je i Druga Republika: u prvome od njih, u romanu *Die Wasserfälle von Slunj* (*Slunjski vodopadi*, 1963) Heimita von Doderera, austro-ugarski univerzum prikazuje se u nostalgичnom ozračju, pri čemu se referencije na Treći Reich u potpunosti zanemaruju, dok se drama *Heldenplatz* (*Trg heroja*, 1989) Thomasa Bernharda, referirajući se svojim naslovom na jedan od središnjih habsburško-nostalgичnih bečkih toponima, radikalno kritički razračunava s podvojenim austrijskim odnosom prema nacionalsocijalističkoj prošlosti i holokaustu.

II.

Svoj književni rad Karl Kraus (1874–1936) od početka je stavio u kontekst borbe protiv ‘frazе’ – i na taj način zacrtao svoj temeljni cilj: spašavanje jezika od konstantnog instrumentaliziranja u novinarstvu i književnosti. Svijest o ‘krizi jezika’ u suvremenom društvu, svijest koju su modernisti u svojim djelima tematizirali na različite načine (Hofmannsthal, primjerice, tako što je šutnju isticao kao pravi odgovor na krizu u kojoj se jezik našao), potkrepljuje Krausa u njegovu aktivističkom uvjerenju: borba za ‘spas jezika’ mora se voditi dosljedno i ustrajno, i to tako što se bez prestanka i bez ustupaka treba inzistirati na razotkrivanju zloraba koje se jeziku nanose ‘frazama’, odnosno ‘ornamentima’ (u tome je Krausovo književno djelovanje usporedivo s djelovanjem Adolfa Loosa u arhitekturi).

Središnje mjesto svog djelovanja Kraus je našao u časopisu *Die Fackel* koji je uređivao i najvećim dijelom punio vlastitim priložima od osnivanja 1899. pa do svoje smrti 1936. godine. U svakom broju – u ono vrijeme vrlo čitanog – časopisa Kraus je u formi glose objavio nebrojene citate kojima je, uz kratke popratne komentare, upozoravao na moralnu, političku i ekonomsku korumpiranost suvremenika. Zanimljivo je pritom da je oštricu svoje satire najčešće i najviše usmjeravao na vodeće liberalne novine poput bečkih *Neue Freie Presse* i na utjecajne liberalne krugove, a uz koje su se vezivali brojni tadašnji gospodarski skandali (tek po raspadu Habsburške Monarhije, kada su liberali izgubili na snazi i utjecaju, glavna su mu meta postale novine i političari

kršćansko-socijalne orijentacije). Za razliku od većine suvremenih književnika koji su po izbijanju rata ušutjeli ili se pak stavili u službu ratne propagande, Kraus je ‘frazu’ nastojao demaskirati i u razdoblju rata – dakako, kao ratnu frazu, frazu što do izražaja najviše dolazi u raznim vidovima lažnog patriotizma, ali jednako tako i u frazama poput ‘duhovnog ushita’ i ‘unutarnje obnove’.

Velik dio materijala koji je za vrijeme rata objavio u časopisu *Die Fackel* Kraus je upotrijebio i pri pisanju *Posljednjih dana čovječanstva* (1922) pri čemu nije prenosio samo strukturu citata sa satiričkom funkcijom, nego je u dramski format uključio i drugi važan sastojak časopisnih glosa: patetične optužujuće komentare iz autorske perspektive, koje je – mahom pritom citirajući svoje vlastite komentare tiskane u časopisu – najvećim dijelom stavio u usta lika Gundala (*Nörgler*). No ne smije se previdjeti ni značajna razlika: dok je u tekstovima objavljenima u časopisu naznačivao izvore, citate u drami Kraus je u potpunosti integrirao u tradicionalnu dijalošku formu bez navođenja njihova porijekla. Zanimljivo je pritom da se autor upravo citatima, dakle montiranjem jezičnih dokumenata, autentičnih tekstova, uspijeva približiti ratnoj realnosti, a ne konvencionalnim realističkim postupcima književnog prikaza rata kakve su rabili brojni drugi književnici.

Gigantsku katastrofu Prvoga svjetskog rata Kraus inscenira kao gigantsku tragediju: *Posljednji dani čovječanstva* satirični su scenski kolaž ‘čudovišnih’ dimenzija, koncipiran ponajprije kao ‘drama za čitanje’. Tiskano izdanje te “tragedije u pet činova s predigrom i epilogom” u okviru Krausovih sabranih djela obuhvaća čak 770 stranica, dok se u njezinih sedam divovskih segmenata (pet činova s ukupno 209 prizora, predigra s deset prizora i epilog na četrdesetak stranica) pojavljuje oko pet stotina likova koji agiraju na mnoštvu vrlo različitih mjesta radnje.

Pokušaji da se Krausov scenski tekst prilagodi pozornici – unatoč modernim varijabilnim tehnikama inscenacije – u pravilu su ostajali nedostatnima. Receptijskih teškoća bio je svjestan i autor te je u predgovoru “tragediji” istaknuo da bi njezin “opseg prema zemaljskome mjerenu vremena ispunio otprilike deset večeri”, okolnost koju “ovosvjetski kazališni posjetitelji ne bi uzmogli izdržati”, te je zato, naglašava Kraus, “zamišljena za kazalište na Marsu” (Kraus, VII). Ne čudi stoga što on, tematizirajući rasap ljudskog razuma naočigled najvećega ratnog sukoba u dotadašnjoj povijesti, svojom dramom razara i – u moderni ionako snažno potkopane – temelje aristotelovske koncepcije drame i kazališta. Umjesto konvencionalnih dramskih formata Kraus nudi dramsku radnju koja “odvodi u stotinu prizora i paklenih krugova” i koja je “neizvediva, rascjepkana i bez junaka kao i oni” (Kraus, VII), to jest krugovi pakla – jer pakao, dakako, nema junaka, nego samo đavle na jednoj i grešnike na drugoj strani.

Među stotinama likova što se pojavljuju u *Posljednjim danima čovječanstva* velik je broj fiktivnih, ali jednako tako i mnoštvo povijesno autentičnih likova; zanimljivo je pritom da se oni fiktivni nerijetko doimaju kao da su preslikani iz suvremene stvarnosti, primjerice likovi pozadinskih časnika, bečkih malo-građana i bludnica, dok povijesni likovi, poput austro-ugarskog cara Franje Josipa, njemačkog cara Wilhelma II., šefova generalštaba Conrada i Hindenburga ili pak poznatih književnika Ludwiga Ganghofera i Huga von Hofmannsthal, djeluju bizarno, čak i apsurdno. I koliko god se apsurdnim činilo ono što u drami govore politički i vojni moćnici ili njihovi miljenici na medijskoj i kulturnoj sceni, riječ je – i Kraus posebno inzistira na tome – o doslovno prenesenim izjavama: “Najnevjerovatniji razgovori koji se ovdje vode bili su doslovce izgovoreni; najzvučnije su izmišljotine citati” (Kraus, VII–VIII).

Spomenuto je da se citiranje može označiti kao središnji Krausov postupak u *Posljednjim danima čovječanstva*: ukupnost montiranih citata pokazuje o čemu se u ratnim godinama govorilo i pisalo, a time i što se stvarno događalo, na području sila Osovine, ponajprije Austro-Ugarske, ali i Njemačke te teritorija koje su one okupirale, ali ne i na području sila Antante – osvrta na tamošnja zbivanja Kraus je prepuštao kolegama iz tih zemalja. Mnogi prizori “tragedije” smješteni su na frontu, podjednako istočnu, zapadnu te dvije na jugu, tj. srpsku i talijansku, no naglasak ipak stoji na zbivanjima u pozadini, prije svega u Beču i Berlinu, gradovima u kojima se, dakako, i tijekom rata govorilo i pisalo, i to uglavnom – kako pokazuje Krausov gigantski scenski kolaž – u “frazama”.

Uzaludan bi bio pokušaj prepričavanja radnje *Posljednjih dana čovječanstva* jer “tragedija”, kako je rečeno, nema konvencionalnu dramsku priču ni konvencionalne dramske junake. No pri pomnijem promatranju može se uočiti da se iza nepreglednosti prikazanog događanja i amorfности dramske forme ipak raspoznaju naponi strukturiranja golemoga tekstualnog materijala, i to ne samo u podjeli drame na predigru, pet činova i epilog. Strukturiranost se, primjerice, pokazuje i u tome što se svaki od činova odnosi na jednu od četiri i pol godine trajanja rata, pri čemu se njihovi početni prizori redovito zbivaju u Beču na križanju Ringstraße i Kärtnerstraße, u neposrednoj blizini Državne opere, središtu bečkoga društvenog života početkom 20. stoljeća. U svakoj od tih scena Prodavač novina izvikuje udarne naslove najnovijeg izdanja, najavljujući pritom o kojoj je godini rata riječ i kakva je situacija na fronti: u “predigri” se objavljuje sarajevski atentat, na početku prvog čina slijedi objava rata Srbiji, u drugom činu razglašava se pobjeda njemačke vojske na galicijskoj fronti, u trećem bombardiranje Venecije, u četvrtom ulazak Amerike u rat, u petom pak mirovni pokušaji Antante, dok se u epilogu, u formi jezovitoga plesa pod maskama, nagovješćuje propast svijeta. Parale-

lizam između prvih prizora pojedinih činova vidi se i u ponavljanju susreta četvorice pozadinskih časnika koji prvo iznose svoje stupidne komentare aktualnih ratnih zbivanja da bi se potom otputili u pijančevanje i obilazak bordela. U svakom se činu susreću i dva arhetipska lika Bečana: Optimist, koji naivno vjeruje u sve ono što je pročitao u novinama, i Gundalo, Krausov *alter ego*, koji bespoštedno razotkriva sve novinske, a time i političke i vojne laži.

Navedene likove, a i niz drugih – bilo da je riječ o povijesno autentičnim osobama poput Moritza Benedikta, glavnog urednika dnevnika *Neue Freie Presse*, i njegove ekstravagantne novinarkice Alice Schalek, ili pak o fiktivnim likovima nekritičkih čitatelja bečkih novina poput Starog Biacha, Patriota i Pretplatnika – Kraus nije zasnovao kao dramske osobe u tradicionalnom smislu riječi. Naime, kao što u *Posljednjim danima čovječanstva* nema konvencionalne radnje, tako nema ni konvencionalnih likova: nijedan od spomenutih i niza drugih likova nije dinamički koncipiran, svi oni reducirani su na svoju funkciju u komadu. Riječ je o jednodimenzionalnim likovima koje autor ocrtava malim skupom osobina, što uostalom i sam potvrđuje u Predgovoru gdje o likovima kaže: “feljton je dobio usta koja se monološki glasaju” (Kraus, VIII). Zapravo, Krausu nije ni bilo stalo do stvaranja plastičnih, životno uvjerljivih, usto i kritički koncipiranih likova novinara, on na pozornicu dovodi ‘glasnogovornike’, recitatore šupljih fraza, osobe u kojima se institucija suvremenoga novinarskog pogona personificira u svojoj ispraznosti.

U mnoštvu dramaturških obilježja *Posljednjih dana čovječanstva* ističe se autorovo nastojanje da se apokaliptičko zbivanje Prvoga svjetskog rata na pozornici posreduje i kroz nepregledan žamor različitih glasova. Kao jezični virtuoz i nadareni imitator jezičnih stilova i dijalekata, Kraus u “tragediji” daje nešto što bi se moglo nazvati akustičnom fizionomijom vremena koja nastaje iz kakofonije uzvika kolportera i uličnih prodavača, vojničke dernjave i zburanih tračeva bečkih (malo)građana. Tom kaleidoskopu glasova pridružuju se – uvijek, razumije se, na kritičkoj podlozi – i specifičan bečki i pruski humor, razni njemački, osobito austrijski dijalekti, a posebno često i govor bečkih Židova, onih iz nižih slojeva, nerijetko kriminalaca, kao i onih iz visokih krugova društva. Upravo je prema pripadnicima bogatoga liberalnog građanstva poput Moritza Benedikta, skoro bez iznimke Židovima, Kraus odapinjao najotrovnije strelice. Riječ je, dakako, o jednom od delikatnijih aspekata Krausova djela, o nečemu što bi se moglo nazvati antisemitizmom iz pera Židova: ni na jednoga od poznatih židovskih intelektualaca na prijelazu stoljeća, s iznimkom Otta Weinigera, ne može se tako precizno primijeniti često spominjana oznaka ‘*jüdischer Selbsthass*’, dakle mržnje Židova prema sebi samima, kao što je to moguće u slučaju Karla Krausa.

Razumije se po sebi da se Krausov specifični antisemitizam ne može poistovjetiti s antisemitizmom koji su u posljednjim desetljećima Dunavske Monarhije zastupale masovne nacionalističke stranke austrijskih Nijemaca. Naprotiv, njegova se gledišta trebaju promatrati kao dio proturječnoga, ali u sebi uvjerljivo i dosljedno zastupanog stava, stava koji se može smatrati i nekom vrstom radikalnog modernizma. U tom kontekstu treba gledati i navlastitu Krausovu mizoginiju koja se u “tragediji” očituje ponajprije u liku Alice Schalek, prve žene koja je kao ratni reporter odlazila na frontu. “Die Schalek”, kako Kraus u podrugljivom smislu navodi njezino ime, u komadu se pojavljuje kao mušičava diva iz svijeta medija, kao napast za vojnike na fronti. Prepotentna kao svi novinari i tašta kao sve žene – dakako, u očima Krausa – Alice Schalek se u *Posljednjim danima čovječanstva* s punom ozbiljnošću žali što joj ne dopuštaju da i ona malo zapuca na neprijatelja. Poput nje, i svi ostali likovi “tragedije” – bez obzira na to radilo se o tzv. običnim ‘malim ljudima’ ili kriminalcima, o carevima ili vojskovođama, o provincijskim pjesnicima ili elitnim književnicima, novinarka ili diplomatima, časnicima ili običnim vojnicima – svoju djelatnost obavljaju iz pozicije dobrodušnog kretenizma, pozicije koju Kraus ponajprije pokušava iščitati iz njihova jezika: “Nije za očekivati da sadašnjost, u kojoj je to moglo biti, smatra užas što postade riječ nečim drugim doli zabavom, osobito tamo gdje joj on odzvanja iz ugodnog taloga najjezivijih dijalekata, ni da netom doživljeno, preživljeno, smatra nečim drugim doli izmišljotinom” (Kraus, VIII).

Apokaliptični naslov svoje drame smatrao je Kraus aktualnim i po okončanju rata, u vremenu u kojem je postalo jasno da je moćna austrijska monarhija doduše propala, ali da se sve ostalo, prije svega novine i vojska, nije nimalo promijenilo, tako da se stječe dojam da se ratni poraz nije ni dogodio: “Jer svekoliku sramotu rata nadilazi sramota ljudi koji više ništa ne žele znati o njemu, podnoseći, doduše da jest, ali ne i da je bio” (Kraus, VIII). Stoga tema Krausova djela nije samo Prvi svjetski rat u svojoj besmislenosti i strahovitosti, nego jednako tako i kao konsekventni nastavak nazadovanja i propadanja jedne kulture. Rat se i ne može zaključiti mirom nego jedino, kaže Kraus kroz usta Gundala, “ratom kozmosa protiv ovoga planeta koji je poput bijesnog psa!” (Kraus, 164–165).

Kraj *Posljednjih dana čovječanstva* pokazuje dvostruko lice: jedno iskrivljeno od užasa, drugo od smijeha. U epilogu “tragedije” naime građanska se kultura stare Austrije u alegorijskom *danse macabreu* suočava sama sa sobom: pojavljuje se povorka duhova ratnih huškača i žrtava, smrznutih vojnika, utopljenih konja, veselih krvnika, muškaraca i žena pod plinskim maskama – i svi pjevaju i plešu uz veselu glazbu. Pojavljuju se pritom i hijene s ljudskim licem, a kao Gospodar hijena (“Crna, prosijeda, vunasta, sasvim kratka brada sa zaliscima koja okružuje lice poput

krzna, kao da je srasla s isto takvom kosom”, Kraus, 639) nastupa sam car Franjo Josip. Kada se, neposredno nakon toga, opisu lika Gospodara hijena dodaje da ima “svijen nos; velike zaobljene oči” te da je “zbijen i ima nešto tapirsko” (Kraus, 640), jasno je da Kraus ponovo – aludirajući time očito na Moritza Benedikta – aktivira stereotipe antisemitskih predodžbi o izgledu Židova. Označujući sebe kao “antikrista”, uzurpirajući ujedno mjesto Boga spasitelja, Benedikt, Gospodar hijena, u Krausovim očima ispada jednim od glavnih krivaca za to što su novinske ratničke fraze čovječanstvo odvuče u užas ratne katastrofe. Premda Kraus nije autor kršćanske inspiracije, ipak se ne smije previdjeti religiozna strana *Posljednjih dana čovječanstva*, pri čemu taj aspekt “tragedije” ne proizlazi samo iz označavanja urednika najutjecajnijih bečkih novina “antikristom”. Religiozna se strana može iščitati i iz apokaliptičnih naslova cijele drame (*Posljednji dani čovječanstva*) i njezina epiloga (*Posljednja noć*) ili pak iz fotografije koju autor stavlja na sam kraj drame (Kraus, 659), fotografije raspela na kojem je križ uništen topničkom granatom, dok je kip Krista ostao neoštećen. Uz neka druga mjesta, religiozni se vokabular posebno susreće u završnim prizorima “tragedije”, primjerice u velikom monologu Gundala ili pak na posljednjim stranicama epiloga, u završnim riječima kojima Glas Božji kazuje: “*Ja to nisam htio*” (Kraus, 658).

Ratna katastrofa i novinske fraze doista se mogu promatrati kao ekstremna suprotnost prema uređenju Bogom stvorenog svijeta; no koliko god takva interpretacija imala uporište u formalnoj strukturi teksta, ona se relativizira povijesnim kontekstom u koji je “tragedija” smještena i Krausovom satiričkom intencijom koja se, kao što je spomenuto, ponajviše očituje u jetkim napadima na povijesne osobe poput dvojice careva, važnih vojskovođa ili pak vodećih predstavnika medijske i kulturne scene. Valja usto reći da interpretacijama u skladu s poviješću spasenja proturječi i autorov navlastiti humor. Kritičari su naime primijetili da Kraus poznatu formulu prema kojoj je stanje doduše ozbiljno, ali ipak nije beznadno (a koju su kroničari ratnog zbivanja smislili upravo potkraj Prvoga svjetskog rata), u *Posljednjim danima čovječanstva* izvrcē u suprotnost prema kojoj je stanje doduše beznadno, ali ne i ozbiljno. Davno prije dramatičara poput Friedricha Dürrenmatta Kraus tako u stanju potpune bezizlaznosti preporučuje komiku kao jedinu prikladnu umjetničku reakciju na društvenu zbilju.

Komičnima se pritom ne pokazuju samo brojni dijalozi odnosno njihovi konteksti, nego komičnost Krausove “tragedije” jednako tako proizlazi i iz odlučnosti kojom mnogi njezini likovi, ignorirajući opasnost skore propasti, ne dopuštaju da im se pokvari njihovo dobro raspoloženje. Upravo u toj osobini brojnih svojih suvremenika, u njihovu bezbrižnom veselju što graniči s debilnošću, u načinu življenja koji se očituje u prijetvornoj veselosti i ispraznosti, u fra-

zerstvu i maskeradama, u jezičnom siromaštvu i duhovnom propadanju, autor i nazire glavni uzrok skorašnje kataklizme.

Nema sumnje da Kraus “svojom slikom austrijske propasti” u *Posljednjim danima čovječanstva* “u potpunosti preokreće uobičajenu sliku Habsburškog Carstva” (Magris, 281), da njegova “tragedija” ne predstavlja samo negaciju “mutnog impresionizma” i “slatke magije bečke umjetnosti”, nego jednako tako i “kulture i književnosti 19. stoljeća, svijeta Hofmannsthala i Prousta, toga liričnog, ugođajnog postromantizma” (Magris, 280). Paradoksalnim se pritom čini “što je on propast Austrije”, kako napominje Magris, “doživio kao apokalipsu, kao posljednje dane čovječanstva, dakle samo kao slom, a ne i kao početak nove povijesti”, okolnost koja pokazuje u kojoj je mjeri Kraus, “i ne znajući to, bio vezan uz onu staru, uređenu srednjoeuropsku kulturu” (Magris, 284).

III.

Nasuprot radikalno negativnoj slici Habsburške Monarhije u Krausovoj ‘čudovišnoj tragediji’, potonuli se imperij u pripovjednim djelima Josepha Rotha (1894–1939), posebno onima koja su nastala u posljednjem desetljeću autorova života, prikazuje u melankoličnom ozračju, u smislu retrospektivne utopije. Ne čudi stoga što se Claudio Magris, argumentirajući svoju tezu o “habsburškom mitu” u austrijskoj književnosti međuratnog razdoblja, u prvom redu oslanja na Rothovo stvaralaštvo, na autorski opus u kojem svijet stare Monarhije, kako ističe, nalazi svoj “najprecizniji i najzbudljiviji prikaz” (Magris, 303). Taj tematski kompleks, koji se ponajprije vezuje uz autorovo najpoznatije djelo, roman *Radetzky marš* (1932), Magris na neizravan način prepoznaje i u Rothovoj pripovjednoj fikciji 1920-ih godina: dok mu se slom Austro-Ugarske u tom razdoblju učinio kao “neizbježan kraj svih zdravih, stabilnih mogućnosti života”, Roth u vremenu oko 1930. godine napušta to “negativno stajalište” i svoju “maštu otvara prema Habsburškom Carstvu, prema jučerašnjem svijetu, prema Radetzky maršu” (Magris, 306).

Politički motivirana nostalgija što Rotha, porijeklom galicijskog Židova, obuzima naočigled jačanja autoritarnih pokreta, napose nacionalsocijalizma, potkraj 1920-ih godina, u mnogim se svojim aspektima može smatrati idealiziranjem prošlosti i ograničenim okretanjem od prekarних socijalnih i političkih prilika u suvremenosti. Sjećanje na staru Austriju, obilježeno jakim osjećajem sjete i žala što se njezina propast nije mogla spriječiti, određuje i poziciju pripovjedača u *Radetzky maršu*. Egzistencijalno uporište pripovijedanja u tom i u nizu drugih Rothovih djela nazire se upravo u bijegu iz suvremene stvarnosti: autor se s čežnjom prisjeća zavičajne Galicije,

siromašnoga, ali prisnoga i sigurnog židovskog štetla kao mikrokozmosa u okviru znatno šireg poretka, poretka stare Austrije pod čijom je zaštitom taj životni prostor kroz povijest stajao. Štetl i Habsburško Carstvo Roth stoga uzdiže u neku vrstu izgubljenog raja, neke bajkovite, beskonačne zemlje koju nastanjuju mnogi narodi i kojom očinskom blagošću i uzvišenim dostojanstvom upravlja stari vladar.

Nakon što je svojim publicističkim radom u 1920-ih godinama stekao glas (lijevo)liberalnoga, nekonformističkog promatrača društvenih zbivanja, u Rotha se od početka 1930-ih godina sve više raspoznaje averzija prema prilikama u zapadnim demokracijama: građanstvo mu se sve više čini utjelovljenjem svijeta na samrti, primjetna je i njegova razočaranost radništvom, ponajprije nastojanjem da preuzme građanski način života; posebnu odbojnost, razumljivo, osjećao je prema raznim vidovima fašističke ideologije koja se u tom vremenu širi Europom i u nizu zemalja postaje dominantnom političkom snagom. Te ga tendencije navode na radikalno okretanje od suvremenosti i na traženje pribježišta u prošlosti, a u njegovu pripovjednom stvaralaštvu – u to vrijeme stekao je već glas cijenjenog autora pripovjedne proze – na okretanje povijesnim temama.

Po svojoj tendenciji Rothovo evociranje sjećanja na potonulo Austrijsko Carstvo temelji se na idealizaciji toga državnog okvira, pri čemu se loša suvremenost konfrontira s utopijskom alternativom iz prošlosti. Ipak, u potrazi za izgubljenim vremenom i izgubljenim carstvom autor se, okrećući se od nemilih prilika u sadašnjosti, susreće s istim takvim stanjima u prošlosti. Ponovni susret izoštrava njegov dijagnostički pogled koji i u prošlosti uočava ono što mu smeta u suvremenosti. Idealiziranje Habsburške Monarhije dolazi u koliziju s razočaranošću zbog brojnih propuštenih prilika, s uvjerenjem da je zbog nehaja i bahatosti proigrano neizmerno blago. Stoga se – naizgled – idealizirana prošlost u *Radetzky maršu* postupno pokazuje kao sablasna fasada iza koje djeluju snage destrukcije. Pokazuje se da je projekt humanoga, čovjeka dostojnoga državnog uređenja zapravo prepun nereda, da je mudrost u njemu nerazmrsivo prepletena s glupošću, a da je velikodušnost posve ustuknula pred uskogrudnošću.

Rothov prikaz rasapa Austrijskog Imperija u znaku ‘habsburškog mita’ i njemu imanentnoga nostalgičnog tona nikada ne prelazi u apologiju, naprotiv, u njemu je stalno prisutna svijest o tome da je riječ o svijetu koji je nestao i koji se više ne može oživjeti. To osobito vrijedi za glavnoga povijesnog predstavnika Dunavske Monarhije, cara Franju Josipa I., koji je u *Radetzky maršu* posvuda prisutan kao osoba što diskretno upravlja sudbinama likova, na nekim mjestima čak i kao sudionik radnje. No pravi protagonisti romana tri su fiktivna lika, trojica pripadnika obitelji Trotta, porijeklom iz – jednako tako fiktivnoga – slovenskog sela Sipolja. Njihova sudbina usko je

povezana s procesom raspadanja imperija te bitno obilježuje njihov osobni život i njihovu svijest. U simboličkom smislu 'habsburški mit' se u romanu oprimjeruje na legendi što bitno određuje njegovu radnju: najstariji član obitelji, poručnik Trotta, spašava život caru Franji Josipu I. tijekom bitke kod Solferina, i to tako što spontano krši pravila vojne subordinacije.

Nije slučajno što Roth, smatrajući nacionalizam habsburških naroda glavnim razlogom propasti Dunavske Monarhije, radnju svog romana započinje bitkom kod Solferina. Spasivši život caru Franji Josipu I. u povijesnom trenutku koji je, retrospektivno gledano, predstavljao prekretnicu za staro Carstvo, mladi mu je časnik Joseph Trotta – kako to Roth predstavlja u fikciji romana – omogućio da u dugom razdoblju svoje vladavine svjedoči kako sve jače snage nacionalnih partikularizama razaraju državu kojoj je stajao na čelu. Šezdesetak sljedećih godina, sve do sarajevskog atentata, izbijanja Prvoga svjetskog rata i careve smrti 1916. godine, po Rothu predstavljaju razdoblje u kojem Habsburška Monarhija pada u sve dublju agoniju. Na simboličkoj razini to stanje postupnog ali neizbježnog propadanja imperija kontrastira se s dugim procesom starenja nekolicine važnih likova – u prvom redu odnosi se to na kotarskog načelnika Franza von Trottu, drugog člana obitelji, ali jednako tako i na samog cara koji se, kako je spomenuto, kao lik pojavljuje na važnim mjestima romana.

S tim u vezi valja skrenuti pozornost i na naslov romana kojim se Roth, dakako, referira na poznatu vojnu koračnicu Johanna Strauša starijeg iz 1848. godine. Naime kompozicija *Radetzkyarsch*, napisana u čast velikoga austrijskog vojskovođe i njegovih vojnih uspjeha u Lombardiji u revolucionarnoj 1848. godini, kao provodni se motiv provlači kroz čitav roman, najčešće kao vrhunac redovitih podnevnih koncerata nedjeljom u središtu moravskoga provincijskog grada u kojem kao glavni predstavnik carske vlasti desetljećima stoluje Franz von Trotta. Koračnicom što evocira posljednju veliku austrijsku pobjedu protiv nekoga nacionalnog pokreta i čijim se izvođenjem širom velikog carstva nastojala sugerirati normalnost stanja, na stanovit se način potiskuje i sjećanje na vojni i politički poraz kod Solferina.

Usporedivu ulogu u romanu ima i tzv. legenda o 'junaku Solferina', usko povezana sa životnom pričom obitelji Trotta. Junački čin mladog časnika, prezentiran kao štivo u školskim udžbenicima na raznim jezicima Monarhije, vrlo se brzo pretvara u legendu, a na taj se način, prikazujući bitku kod Solferina u svjetlu spašavanja careva života, poraz s fatalnim posljedicama za budućnost Austrije stilizira u pobjedu. Upravo u tom spletu okolnosti započinje priča triju naraštaja obitelji Trotta i njezino prepletanje sa životom cara Franje Josipa I., priča koja životima trojice prosječnih protagonista daje važnost i reprezentativnost.

Premda je spašavanje careva života nedvojbeno junačko djelo, ono će se pokazati kao izvorište nesporazuma iz kojih će pak proizići brojna nerazrješiva proturječja. Poručnik Joseph von Trotta isprva je obasut brojnim nagradama za svoje djelo: promaknut je u viši čin, dodijeljena su mu najviša vojna odličja i naslov nasljednog plemstva. No sreća što se malom čovjeku nenadano osmjehnula s najvišeg mjesta ima i svoje naličje, ponajprije u otuđenju slovenskoga seoskog sina od vlastita zavičaja: "prekinuta bijaše veza između satnika Trotte i dugačke povorke njegovih seljačkih slovenskih predaka. S njim je započinjala nova loza" (Roth, 10). Njegovu otuđenost dodatno povećava i način kojim je u školskim udžbenicima – po njegovu mišljenju posve pogrešno – prezentiran njegov spontani čin. Premda je na Trottinu želju sam car, začuđen reakcijom svog podanika, naložio da se štivo o njegovu spašavanju kod Solferina odstrani iz školskih knjiga, legenda se više nije mogla ukloniti iz usmene predaje.

Ogorčenost u kojoj je 'solferinski junak' proveo ostatak života, u mnogočemu je odredila i životni put njegova sina Franza, kasnijega kotarskog načelnika, čovjeka koji će se u potpunosti identificirati sa svojom službom, s položajem upravnog činovnika u srednjem rangu velikoga državnog aparata. I njegov privatni život u potpunosti je određen pozivom i predanošću službi za cara, kojemu s vremenom, kako primjećuje pripovjedač, postaje sve sličniji i svojom vanjstinom. Podaničke ovisnosti toj službi, u kojoj je desetljećima vidio smisao života, počinje se oslobađati tek kada shvati da se monarhijski poredak počinje urušavati i da je u taj proces rasapa društvenih i moralnih vrijednosti bespovratno uvučen i njegov sin Carl Joseph.

Poručnik Carl Joseph von Trotta središnji je lik romana, lik u kojega se privid 'habsburškog mita' pojavljuje u znaku dekadencije, što ne pogađa samo njega kao osobu nego i cio časnički stalež i armiju kao instituciju. Za razliku od oca, Carl Joseph svoj život ne uspijeva uskladiti s imperijalnim poretom i njemu pripadnom disciplinom, bezvoljan je i labilan karakter, pasivan čak i u ljubavi te svoj erotski život svodi na veze sa starijim udanim ženama. Njegov život, a slično je s drugim časnicima, sve snažnije obilježavaju sklonost alkoholu, kocki, praznoj razbibrizi, dvoboju; okolnost koja upućuje na društvene i političke tendencije koje se jasno razaznaju u dugom razdoblju mira i koje će naposljetku dovesti do 'velikog rata'. Pomisao na velik ratni sukob njemu se, kao i mnoštvu njegovih kolega, nadaje kao samorazumljiva. No jednako im je tako jasno – i u tome se ponovo naziru nerazrješive proturječnosti Habsburške Monarhije – da će njihova zemlja taj rat izgubiti.

S proturječnostima svoje profesije Carl Joseph se na posebno bolan način suočava u jednoj akciji koju njegova jedinica, stacionirana na teritoriju nastanjenom slavenskim življem, treba izvesti u mirnodopskom razdoblju, u intervenciji protiv tvorničkih

radnika koji su stupili u štrajk. Jasno mu postaje da vlastodršci armiju ne smatraju samo zaštitom od vanjskog neprijatelja, nego da je jednako tako nastoje upotrijebiti i protiv takozvanoga unutrašnjeg neprijatelja, pri čemu se socijalni uzroci često – kao u rečenom slučaju – prožimaju s nacionalnim uzrocima te se nerijetko i ne mogu razlikovati. Kao zapovjednik jedinice Carl Joseph stoga reagira nepromišljeno i panično, više kao žrtva nego kao počinitelj; u vojnoj intervenciji protiv pobunjenih radnika Trotta zadobiva ranu, baš kao i njegov djed pri spašavanju cara kod Solferina, a to je i razlog koji unuka navodi na usporedbu svog čina s činom solferinskog junaka: oba su bila nametnuta potrebom brzog djelovanja u kritičnoj situaciji, pri čemu se okolnost što se djedov čin smatra junačkim, a unukov očito stoji pod znakom prilika u Habsburškoj Monarhiji. U slučaju Carla Josepha ta se kontradiktornost očituje, s jedne strane, u njegovu uvjerenju da nije dorastao veličini svog djeda, s druge pak u tome što ne može osvjestiti činjenicu da legenda o njegovu pretku počiva na posve iskrivljenim činjenicama, s kojima se uostalom ni sam djed nije htio pomiriti. Mit o solferinskom junaku toliko se naime u međuvremenu ukorijenio u svijesti suvremenika, pa tako i njegova potomka, da se više nije mogao vratiti u realne okvire.

Sličan odnos prema precima njeguje i Trottin garnizonski prijatelj, židovski liječnik Demant, koji svog djeda – u stvarnosti ubogog posjednika krčme na istočnoj granici Carstva – uzdiže u kralja među krčmarima. Posve drukčije stoje stvari s drugim Trottinim prijateljem, poljskim grofom Chojnickim, vidovitim analitičarem suvremenosti i povrh toga neprikrivenim prorokom skorašnje propasti Dunavske Monarhije. Iako njegove tirade pune podbadanja i poruge nitko ne shvaća ozbiljno, u njima se ipak – gledano, dakako, iz retrospektivne pripovjedačeve perspektive – nagovješćuju mnoge surove istine postimperijalne srednjoeuropske zbilje: po Chojnickome Austro-Ugarska je odavna zrela za propast, a njezini će narodi nakon careve smrti stvoriti “male prljave države”, jer, smatra on, “više se ne vjeruje u Boga. Nova religija se zove nacionalizam” (Roth, 156). Chojnicki je itekako svjestan toga da njegovi antidemokratski, antinacionalni i antisemitski stavovi nemaju budućnost, ali nitko od časnika – uz iznimku Carla Josepha – koje redovito okuplja i časti u svojoj vili, ne primjećuje mračnu stranu njegovih proročanstava.

Carl Joseph se, doduše, intimno već zarana udaljio od k.u.k.-vojske, no snagu da to stvarno i provede, ponajprije zbog spona koje mu je nametnula obiteljska socijalizacija, osjetio je tek u trenutku kada je stigla vijest o sarajevskom atentatu. O smrti prestolonasljednika Franje Ferdinanda časnici Trottine jedinice doznaju na pukovnijskoj zabavi i na tu vijest, ne želeći prekidati svoje pijano druženje, ne reaguju kao pripadnici armije, nego isključivo u skladu sa svo-

jom etničkom pripadnošću, pa se tako jedan Mađar primjerice ne skanjuje reći kako su se on i njegovi sunarodnjaci u časničkom zboru suglasili o tome da mogu “biti sretni što svinje više nema” (Roth, 286). Pesimistična bezvoljnost, koja ne obuzima samo Carla Josepha nego i grofa Chojnickog, pa i samoga kotarskog načelnika, i koja se često ističe kao dominantno iskustvo vremena, u romanu se u pravilu povezuje s motivima rane ostarjelosti, ali i preduga življenja i neumitnog približavanja smrti. Taj motivski kompleks posebno se odnosi na lik cara Franje Josipa I. čija je metuzalemska dob ujedno i slika prestarjelosti imperija. Kako car starac bitno određuje identitet obitelji Trotta još od vremena bitke kod Solferina, tako se starima doimaju i sva trojica njezinih predstavnika: kotarski načelnik podudarnošću svoje fizionomije s Franjom Josipom I. a Carl Joseph svojom sličnošću s djedom, koji pak pripada istom naraštaju kao i prastari vladar. Kroz bliskost s carem, i to u sva tri naraštaja, obitelj nadživljava svoje vrijeme, baš kao što ga nadživljava i sam monarh.

Želja koju Franjo Josip I. izriče na smrtnoj postelji – “da sam samo poginuo kod Solferina” (Roth, 317) – u isti mah stoga predstavlja i negaciju obitelji Trotta, obitelji koja ionako nestaje istodobno s njim, pri čemu sin u smrt odlazi prije oca, kotarskog načelnika koji pak, tek kratko nadživjevši vladara, u svojoj svijesti okreće unutarnju logiku priče: “Car ne može nadživjeti Trotte!” (Roth, 315). Povijest obitelji Trotta u romanu se stoga pojavljuje kao simbol za povijest propadanja Habsburške Monarhije, ujedno i kao simbol povijesne antikviranosti multinacionalnog imperija. To se stanje stvari u *Radetzky maršu* počinje nazirati već nakon prve velike pobjede ideje nacionalne države u bici kod Solferina, da bi se u sljedećim desetljećima uspijevalo održati tek iznimno dugim životom monarha kao posljednje reprezentativne figure carstva s jedne te djelotvornošću njegove uprave i vojske s druge strane, dakle upravo onih područja u kojima djeluju predstavnici obitelji Trotta.

U 1930-im godinama, u posljednjem desetljeću svog života, Roth je napisao više fikcionalnih i esejističkih tekstova koji se mogu čitati kao navlastita mješavina nostalgičnog žalovanja za Habsburškom Monarhijom i kritičkog osvrtu na politiku i kulturu međuratnog razdoblja. U usponu nacionalsocijalizma vidio je proces koji neumitno vodi propasti dotadašnjeg uređenja svijeta, ponajprije propasti humanizma i njegovih tradicija. “Tupost svijeta veća je nego 1914. godine. Čovjeka više nimalo ne brine što se ranjava i ubija ono ljudsko”, pisao je Stefanu Zweigu u proljeće 1933. godine, neposredno nakon Hitlerova dolaska na vlast u Njemačkoj. Već 1930. je, također u pismu prijatelju Zweigu, iznio slične pesimistične tonove, ponajprije u tvrdnji kako “Europa ubija samu sebe”. Upravo iz takvoga životnog osjećaja Roth je u sjećanje prizivao staru Monarhiju i njezina vladara Franju Josipa I. Iz takvoga životnog osjećaja napisao je i svoj “staroautrijski roman”.

IV.

Melankolijom obilježeno evociranje habsburške prošlosti donosi i Heimito von Doderer (1893–1966) u romanima objavljenima u razdoblju od kraja 1940-ih do ranih 1960-ih godina. Posebno mjesto među njima, uz nedvojbeno najpoznatiji, *Die Strudelhofstiege* (1949), zauzimaju *Slunjski vodopadi* (1963), epski široka kronika zbivanja u posljednja tri desetljeća Dunavske Monarhije, smještena u razne habsburške zemlje, uključujući i Hrvatsku, s Bečom kao neupitnim središtem. Ishodište vrlo složene, vješto prepletene naracije je u južnoj Engleskoj, zavičaju poduzetničke obitelji Clayton koja planira poslovnu ekspanziju u Austro-Ugarskoj. Prije no što se ta investicija realizira, mladi nasljednik obiteljske firme, Robert Clayton, onamo se upućuje na bračno putovanje sa suprugom Harriet. U Beču se pak svježe vjenčani par, vođen željom da krene “u egzotične krajeve, no ne odveć daleke” (Doderer, 4), odlučuje posjetiti slunjske vodopade, prirodnu znamenitost na ondašnjem “jug[u] Habsburške Monarhije” (Doderer, 4).

Silina vodene mase što se okomito slijevala niza stijene ostavila je jezovit dojam na mlade supružnike; no dok se Robert, poduzetnički duh, brzo oporavio od tog doživljaja te je već godinu dana kasnije u Beču utemeljio filijalu obiteljske tvrtke za proizvodnju poljoprivrednih strojeva i započeo razvijati uspješan posao, traumatsko sjećanje na slunjske vodopade u njegove supruge Harriet, otpočetak obilježene melankoličnim raspoloženjem, nije se izgubilo do kraja života. U austrijskoj metropoli ona se, opet za razliku od supruga, nikada ne uspijeva udomačiti te naposljetku, još relativno mlada, umire – prema riječima njezina bečkog kočijaša – “od malaksalosti” (Doderer, 143).

Kao što je u 1870-im započela u Slunju, tako se ondje nekoliko desetljeća kasnije, 1910. godine, radnja romana završava, i to u trenutku u kojem se njegovi zamršeni fabularni rukavci spajaju na pozadini iznenadne smrti Donalda Claytona, sina engleskoga bračnog para koji je, kako se doznaje od transcendentalnog pripovjedača, bio začat upravo za posjeta njegovih roditelja slunjskim vodopadima. Donald je onaj lik romana čije se začecje i smrt u skladu s Dodererovim takozvanim ‘fatološkim’ postupkom zbivaju na istom mjestu i na taj način uokviruju široko razgranat narativni tijek. Mladi Englez, kojem je Austro-Ugarska postala drugom domovinom, vezuje se time uz prostor prema kojem on – baš kao i prema mnogim drugim stvarima iz svog okružja – ne uspijeva uspostaviti pravi odnos, prostor što za njega postaje fatalnim na način koji transcendirira realno-povijesno stanje i poprima obrise mitskoga. U sudbinama Donalda i Harriet Clayton očituje se i navlastita Dodererova bipolarna koncepcija likova prema kojoj “aperceptivne” osobe poput Roberta Claytona raspolazu svjesnom, neograničenom moći zapažanja i stoga su

dorasle izazovima života, dok su “deperceptivne” osobe obilježene “odbijanjem aperceptije”, to jest regresivnim ponašanjem i uzmakom iz realnosti (usp. Löffler, 34–36).

Zahvaljujući tom Dodererovu ‘fatološkom’ pripovijedanju engleski supružnici u svome bečkom hotelu susreću Andreasa Milohnića, recepcionara hrvatskog porijekla, organizacijskog genija, koji za njih ne priprema samo itinerar putovanja na manje poznate znamenitosti na jugu Habsburške Monarhije, nego im pomaže i brojnim korisnim savjetima prilikom osnivanja bečke filijale tvrtke Clayton & Powers. Tome valja pribrojiti i okolnost što Milohnić engleskim poduzetnicima za mjesto bečkog voditelja tvrtke preporučuje Josefa Chwostika, bečkog malograđanina u socijalnom usponu, s kojim se otvara pogled na niz daljnjih, međusobno na razne načine povezanih likova. No i prije no što se čitatelju predstavi cio taj splet odnosa, u radnju se nakratko uvodi drugi hrvatski segment naracije u *Slunjskim vodopadima*: riječ je o rano dozrelom bečkom gimnazijalcu Zdenku von Chlamtatschu, sinu visokoga državnog činovnika s bogatim hrvatskim rođacima, liku koji se, dakako nimalo slučajno, eksponira neposredno nakon što pripovjedač spomene rođenje Davida Claytona. Taj se mladac, inače iznimno obdaren sposobnošću ‘aperceptije’, kontrastira s ‘deperceptivnim’ Englezom, baš kao što se i harmonični odnos između Milohnića i njegova oca, brodske kapetana i kozmopolita, može suprotstaviti očito destruiranoj vezi između oca i sina u obitelji Clayton.

Za kristalizacijsku točku radnje romana Doderer uzima slunjske vodopade, mjesto koje povezuje različite ljudske sudbine i na taj način dobiva ulogu “internog korelata romana” (Schmidt-Dengler 1996, 86). Taj postupak, koji se može promatrati i kao temeljno načelo Dodererove poetike romana, proizlazi, na jednoj strani, iz centriranja njegovih pripovijesti na neki signifikantni lokalitet te relativno slabo poznata hrvatska znamenitost postaje mjestom djelovanja nepojmljive sudbine, na drugoj pak strani u mnoštvu likova jednake važnosti, te se u *Slunjskim vodopadima* oko engleske obitelji u Austriji formira društveno i etnički vrlo heterogena mreža likova. Razgranata mreža odnosa i motiva služi pritom ponajprije “radi prikaza nadređenih odnosa” u romanu, postupak kojim se upućuje na “sudbinsku prepletenost”, naročito na prepletenost društvenih “sfera”, istodobno i na “neupućenost i pristranost” likova u vezi s “tuđim sudbinama” (Schmidt-Dengler 2012, 46).

Pogrešno bi stoga bilo kada bi se svijet Dodererova romana tumačio isključivo u skladu s načelima referencijalnog i istodobno iz vida ispustila načela tekstualno-književnog strukturiranja. Tako se naime topografske koordinate Beča u romanu, što sežu od malograđanski obilježenog područja oko Dunavskog kanala do elegantnog Hietzinga, nastanjenog bogatim građanstvom, u iskustvenoj zbilji mogu lako rekon-

struirati; to dijelom vrijedi i za prikaz druge habsburške metropole, Budimpešte, no stvarne dimenzije slunjskih vodopada nikako ne odgovaraju njihovu zastrašujućem prikazu kod Doderera. I premda se stoga u te i neke druge pripovjedačeve tvrdnje može posumnjati, ipak se status pripovijedanoga u odnosu prema povijesnoj zbilji može smatrati neprijepornim.

Okolnost što je fikcionalni svijet *grosso modo* oblikovan u skladu s povijesnim prilikama proizlazi iz specifične autorove pripovjedne strategije prema kojoj se u njegovim romanima skoro isključivo iznose privatna zbivanja, zbivanja iz povijesti svakodnevice. Iz dugog razdoblja između 1877. i 1910. godine, u kojem se zbiva radnja *Slunjskih vodopada*, politička se povijest doduše isključuje; da su koordinate pripovijedanog svijeta unatoč tome konstruirane u skladu s povijesnom zbiljom, nedvojbeno proizlazi iz brojnih pripovjedačevih signala koji se odnose na suvremene trendove i procese na području povijesti mentaliteta, prava, ekonomije, tehnike, tehnologije... Dodererov pripovjedač iscrpno se stoga osvrće na austrijsku investicijsku politiku tog doba, s tim u vezi i na razvoj moderne transportne tehnike i na mobilnost, koja stoga u fikciji romana zadobiva iznimno važnu ulogu; zanimaju ga nadalje i pitanja suvremenoga stambenog prava ili pak odnosa prema prostituciji, uvijek nanovo upućuje na značenje učenja stranih jezika, važne pretpostavke za uspješnu komunikaciju u habsburškom multinacionalnom carstvu. Povijesnoj zbilji odgovara i tvrdnja o povoljnoj investicijskoj klimi, na njoj se temelje i uspješni poslovi engleske tvrtke u Dunavskoj Monarhiji koji se potom, jednako tako uspješno, šire na Balkan i Bliski istok.

Vrijeme dolaska Claytonovih u Austro-Ugarsku u drugoj polovici 1870-ih poklapa se s gospodarskom konsolidacijom nakon krize prouzročene slomom bečke burze 1873. godine. Nakon toga, sve do izbijanja Prvoga svjetskog rata, slijedi relativno povoljan i ujednačen ekonomski razvitak, proces koji u svim austro-ugarskim pokrajinama donosi snažne modernizacijske pomake, no ipak ne uklanja enormne strukturne razlike u razvijenosti pojedinih regija. Međutim, politički i ekonomski liberalizam koji je najviše pridonio tom razvoju, ali jednako tako i burzovnom slomu, istodobno gubi na snazi, a na njegovo mjesto u političkoj sferi stupaju moderne masovne stranke, od nacionalističkih i antisemitskih do socijaldemokratskih.

Svi ti i drugi aspekti socijalne i političke pozadine Dodererove inscenacije Beča u *Slunjskim vodopadima* najvećim su dijelom izostavljeni. Ništa drukčije nije ni s prikazom socijalnoga i političkog stanja u drugim habsburškim zemljama, pa tako i u Hrvatskoj: na svome bračnom putovanju 1877. Claytonovi ne doznaju ništa o hrvatskim pokušajima da sačuva i izgradi autonomiju koju je desetak godina ranije stekla u okviru Hrvatsko-ugarske nagodbe. Ništa do njih ne dopire ni o napetostima uzduž hrvatsko-bosanske, tada

još uvijek habsburško-osmanske granice, napetostima koje će privremeno biti razriješene godinu dana kasnije kada će austro-ugarske trupe okupirati Bosnu i Hercegovinu. U Slunju Claytonovi ništa ne doznaju ni o pokušajima hrvatskih političara da se već odavna preživjelu instituciju Vojne krajine priključi Civilnoj Hrvatskoj. I na putovanju koje njihova sina tri desetljeća kasnije, nakon posjeta različitim zemljama jugoistočne Europe, vodi u smrt u Slunju, ništa se ne doznaje o refleksima tako važnih suvremenih socijalnih i političkih fenomena poput aneksijske krize ili snažnih nacionalističkih pokreta u južnoslavenskim habsburškim pokrajinama.

I premda se u Dodererovu prikazu Hrvatske mogu raspoznati znakovi snažnih društvenih i gospodarskih promjena, on se znatno više doima kao 'književni krajolik', kao utopijsko mjesto prvobitne prisnosti i jednostavnosti. Pripovjedač i likovi romana smatraju pritom samorazumljivim da to, u osnovi predmodernom društvu modernizacijske poticaje dobiva iz habsburške metropole: bečki Englezi Claytoni i njihov glavni menadžer Chwostik trebaju osigurati tehnološku infrastrukturu, Zdenko von Chlamtatsch, koji očito uživa u boravcima na imanju svoje hrvatske rođake u blizini Slunja, trebao bi se pobrinuti za modernizaciju poljoprivredne proizvodnje, dok Chwostikov nekadašnji susjed Münsterer, sada voditelj poštanskog ureda u Slunju, treba na višu razinu podići lokalnu javnu službu. Tim se zadaćama iz autorske pripovjedne perspektive daju tim veći izgledi za uspjeh što se posvuda nailazi na moralnu čistoću, gostoljubivost i susretljivost, osobine karakteristične za predmodernu društva.

Pogrešno bi dakako bilo Dodererovu književnu projekciju tumačiti kao tvrdnju o sustavnim pokušajima habsburških središnjih vlasti da pridonese razvoju perifernih dijelova carstva u povijesnoj realnosti. Autorovo evociranje 'idealnoga' habsburškog svijeta – za razliku od postavki nacionalnih povijesnih narativa zemalja sljednica – nije obilježeno kulturno i ekonomski motiviranim konfliktima među etnijama i konfesijama, nego njihovim mirnim i solidarnim suživotom. Pridavanje pozitivnog smisla Dunavskoj Monarhiji, bitno obilježje važnog segmenta austrijske književnosti postimperijalnog razdoblja, upućuje na sličnosti između Dodererovih romana iz razdoblja nakon Drugoga svjetskog rata s habsburško-nostalgicnim tendencijama 1930-ih godina, a napose s pripovjednim djelima Josepha Rotha i Stefana Zweiga. (U tom kontekstu treba gledati i činjenicu što Claudio Magris Dodererove romane, s posebnim naglaskom na *Die Strudelhofstiege*, ubraja u markantne primjere 'habsburškog mita' u suvremenoj austrijskoj književnosti; *Slunjske vodopade*, koji bi bili izvrstan prilog njegovoj argumentaciji, talijanski germanist i književnik ne spominje jer su objavljeni 1963. godine, istodobno s izvornom verzijom njegove studije.)

Ironičnom se međutim može označiti činjenica što se Doderer 'habsburškom mitu' priključio tek u

poslijeratnom razdoblju; početkom 1930-ih, kada su Roth i Zweig uspješno istupili sa svojim književnim reminiscencijama Dunavske Monarhije, Doderer se, kao zagovornik ideje Velike Njemačke, priključio nacistima. Premda se od kraja 1930-ih počeo distancirati od nacionalsocijalizma i postupno približavati austrijanstvu katoličko-konzervativnog usmjerenja, Doderer se nikada nije kritički suočio s vlastitom nacističkom prošlošću ili s Hitlerovom vladavinom općenito (usp. Wolff, 83–84). Dodererova nelagoda u vezi s novijom austrijskom prošlošću koja se očituje na mnogim mjestima u njegovim fikcionalnim i nefikcionalnim tekstovima, odražavala je, kako je uvodno spomenuto, stajalište mnogih suvremenika i podudarala se s austrijskim kulturama sjećanja u 1950-im i 1960-im godinama: upravo je zapostavljanjem sjećanja na austrijsku ulogu u zločinima Trećeg Reicha i istodobnim poticanjem nostalgичnog prisjećanja na staru Monarhiju nastalo dominantno kolektivno sjećanje rane faze Druge Republike prema kojem se Austrija treba smatrati prvom Hitlerovom žrtvom. U tom kontekstu logično je i Dodererovo naglašavanje etničke raznolikosti Austrije, argument od kojega vodi izravna veza prema habsburškom multietničkom carstvu i za kojim se može uvjerljivo posegnuti pri obrazlaganju teze o kontinuitetu 'austrijske ideje'. Prividno neprekinut kontinuitet između Monarhije i Druge Republike, lišen neugodnih činjenica novije prošlosti, trebao je u sjećanje dozvati 'magiju' onih 'sretnih i harmoničnih vremena', 'uređene i čarobne Srednje Europe', upravo ono na čemu se, kako je spomenuto, temeljila teza o 'habsburškom mitu'.

Unatoč Dodererovu pozitivnom stavu prema multietničnosti, raspored uloga u Habsburškom Carstvu u njegovim je djelima jasno obilježen kulturnom asimetrijom koju određuju binarne opreke između središnjeg i perifernog, hegemonijskog i subordiniranog, modernog i arhaičnog, poznatog i egzotičnog (usp. Reber, 181–184). U *Slunjskim vodopadima* tako su austrijski Nijemci i Mađari kodirani kao dominantni, Hrvati i drugi Slaveni pak kao podređeni: okolnost što odnosi moći odgovaraju onima u povijesnoj zbilji i što se pritom nekritički evociraju kao samorazumljivi, upućuje na to da je ono 'drugo' u Dodererovoj fikciji određeno u skladu s uvriježenim kulturnim stereotipima. Otuda se u načelno pozitivnoj slici Hrvatske i Hrvata mogu se uočiti napukline: hrvatski se krajolici naime pojavljuju kao visoko estetizirani, dok su ljudi definirani odnosom ovisnosti o dominantnoj kulturi. Jednako proturječnom pokazuje se i 'konzervativna utopija' što doduše sugerira harmoniju u insceniranom habsburškom univerzumu, no istodobno upućuje i na hijerarhijsku strukturu njegovih etnija.

S druge pak strane, prikazujući superiornost bečkih likova u mnogočemu upitnom, jasno upozoravajući na duboko krizno stanje njihovih egzistencija, Doderer nedvojbeno upućuje i na deficite ljudi

iz središta Carstva u odnosu prema 'prvobitnom skladu' ljudi s periferije. Upravo ta okolnost, posredovana specifičnim autorovim tehnikama multiperspektivne naracije i 'fatološke' uokvirenosti, značajno pridonosi relativiziranju simetrično određene strukture moći, a time i estetskoj relevantnosti i modernosti Dodererova djela.

V.

Na bitno drukčiji način postimperijalna se konstelacija zrcali u kazališnom komadu *Trg heroja* (1988) Thomasa Bernharda (1931–1989). Posebnost i izazovnost tog djela, inače posljednjega u dugom nizu autorovih dramskih i pripovjednih tekstova, nazire se već u naslovnom toponimu Heldenplatzu, jednom od središnjih bečkih trgova, u čiju neposrednu okolinu Bernhard smješta radnju svoje drame. Ta prostorna određenost otvara pogled i na austrijsku prošlost, i to ne samo na povijest Republike Austrije nego jednako tako i na povijest Habsburške Monarhije. U prvom planu stoji međutim nacionalsocijalistička prošlost Austrije i njezine posljedice sve do suvremenosti, do 1988. godine, u kojoj se radnja komada odvija. Krajem te godine *Trg heroja* je i praizveden u bečkom Burgtheateru, a u vezi s komadom i njegovom inscenacijom buknuo je jedan od najvećih kazališnih skandala suvremene Austrije.

Retrospektivno se pokazalo da je uprizorenje Bernhardova djela bilo i jednim od vrhunaca žestokih političkih i društvenih previranja što su Austriju zahvatila polovicom 1980-ih, nakon izbora Kurta Waldheima za predsjednika Republike i otkrića njegove umiješanosti u nacističke zločine, a koju je on uporno negirao. Usto, afera se poklopila i s pedesetom godišnjicom *Anschlussa*, historijskog događaja s kojim je radnja komada usko povezana: na bečkom Heldenplatzu u ožujku 1938. godine okupilo se naime veliko mnoštvo Austrijanaca da pozdravi Hitlera koji je pohitao u glavni grad zemlje što se netom prije toga dobrovoljno odrekla svoje suverenosti i pristupila Trećem Reichu.

Upravo na taj, u austrijskoj javnosti dotada mahom prešućivan i zataškavan, premda dobro poznat, događaj referira se Bernhard svojim komadom: urlici oduševljenja fanatizirane mase odzvanjaju naime i pedeset godina nakon Führerova govora u glavi Hedwig Schuster, supruge židovskog intelektualca i sveučilišnog profesora matematike koji je nekoliko dana prije početka radnje komada izvršio samoubojstvo skokom s prozora svog stana u blizini Heldenplatzata. 1938. godine Josef Schuster se od nadirućeg vala antisemitizma spasio bijegom u Englesku, gdje je nastavio raditi na oxfordskom sveučilištu, da bi se deset godina nakon rata, na izričit poziv bečkog gradonačelnika, vratio u austrijsku metropolu. Novi oblici antisemitizma, s kojima se on i njegova obitelj suočavaju u suvremenosti, navode

ga na to da prihvati ponovni poziv u Oxford, no neposredno prije odlaska iz Beča Schuster si oduzima život. Radnja komada, što se zbiva na dan njegova pogreba, velikim se dijelom svodi na refleksije Schusteru bliskih ljudi o njegovu životu i patnjama, pri čemu u prvom planu – uz još neke likove – stoji njegov brat Robert, sveučilišni profesor filozofije, čija je životna sudbina bila usko prepletena s Josefom.

Dramsko zbivanje *Trga heroja* razvija se vrlo postupno, više je riječ – kao i u drugim Bernhardovim scenskim djelima – o govornom nego o tradicionalnom, izvanjskim događajima potaknutom kretanju radnje, o razgovorima što u pravilu započinju ležernim dijalozima da bi potom prešli u duge, visokim retoričkim potencijalom obilježene monologe jednoga od likova. Rječiti protagonisti – kritičari su ih, oslanjajući se na autorov pojam, prozvali ‘ljudima duha’ (*Geistesmenschen*) – nameću sugovornicima ulogu slušatelja, ne pokazujući pritom nikakva interesa za njihova, uglavnom sporadična zapažanja. Pravi se razgovor stoga niti ne uspostavlja; naprotiv, Bernhardovim ‘ljudima duha’ do razgovora i razmjene mišljenja nije ni stalo, što Robert Schuster u *Trgu heroja*, govoreći o svom bratu, jasno artikulira: “debate je mrzio / ništa nije mrzio tako kao debate / diskusije ne vode ničemu / cijeli svijet debatira / a nastaje samo besmisao” (Bernhard, 492). Mišljenja i sudove koje izriču ‘ljudi duha’ nitko niti ne pokušava osporiti, a monolozi tih usamljenika se prema društvu postavljaju isključivo negativno – kao odbijanje i poricanje. Taj aspekt Bernhardove dramske poetike, mahom agresivni paušalni sudovi koje o raznim društvenim fenomenima iznose ‘ljudi duha’, izvoriste je provokacije, a ujedno i, dakako vrlo specifične, fascinacije recipijenata.

Upravo takvih pasaža iz *Trga heroja*, pasaža s osobito pikantnim antiaustrijskim tiradama, dokopali su se bulevarski listovi nekoliko tjedana prije premijere. Zanimajući činjenicu da se i u ranijim autorovim tekstovima i izjavama nalaze mnoga usporediva, pa i identična mjesta, ti su mediji Bernharda, predbacujući mu mržnju prema Austriji i Austrijancima, prikovali na stup srama. Retrospektivna lektira izljeva patriotskog bijesa djeluje, kako je primijetio jedan njemački germanist, u isti mah deprimirajuće i komično (usp. Ingen, 55), ponajprije stoga što su se Bernhardovi kritičari usredotočili na sekundarna pitanja, na autorovo – navodno upitno – domoljublje, dok su središnju temu djela posve zanemarili: riječ je dakako o traumi zbog neprevladane austrijske prošlosti o pedesetoj obljetnici *Anschlussa*, scenski posredovanoj metaforom monumentalnog trga uz koji se vezuju brojne povijesne asocijacije, često vrlo dvojbeni značaja.

Omeđen s dviju strana građevinama nekadašnjega habsburškog dvora Hofburga, bečki Heldenplatz bio je – i do današnjih dana ostao – središtem političke moći u Austriji. Iz takozvanoga leopoldinskog trakta dvora velikim su carstvom primjerice vladali Marija

Terezija i Josip II., a u nj je po slomu Monarhije smještena rezidencija saveznih predsjednika. U neposrednoj blizini, na Ballhausplatzu, nalazi se sjedište savezne vlade, dok je monumentalna historička zgrada novog Hofburga, namijenjena imperijalnoj reprezentaciji i dovršena pred Prvi svjetski rat, nakon 1918. godine prenamijenjena u javne svrhe. Ime je Heldenplatz dobio po dvojici velikih austrijskih vojskovođa, princu Eugenu i nadvojvodi Carlu, čiji su konjanički spomenici na trgu postavljeni u 1860-im godinama. Paradoksalno, u razdoblju u kojem je Dunavska Monarhija nepovratno slabila na unutrašnjem i vanjskom planu, nastao je spomenički ansambl koji je, skupa s dvorskim kompleksom i ogromnom plohom trga, u sjećanje trebao prizvati davnašnje habsburške pobjede nad Turcima i Francuzima i na taj način suvremenima posvjedočiti snagu imperijalne moći. Heldenplatz, vizualna manifestacija onoga što su Austrija i njezina vladarska kuća značile kroz stoljeća, upisao se u austrijsku nacionalnu svijest kao jedno od središnjih ‘mjesta sjećanja’, a u tom su ga smislu politički moćnici instrumentalizirali još za postojanja Monarhije.

Razumije se po sebi da je nacionalno-političku svrhu Trg heroja zadržao i nakon Prvog svjetskog rata, kada je jedna od tamošnjih građevina rekonstruirana u spomen vojnika palih u ratnom sukobu koji je doveo do propasti imperija i slijedom kojega je Austrija iz velesile postala mala država. Na politiku sjećanja Prve Republike nadovezali su se, dakako na svoj način, i nacionalsocijalisti, te je Hitler odabrao upravo taj trg da bi 15. ožujka 1938, obračunajući se oduševljenom mnoštvu s balkona novog Hofburga, proglasio ‘priklučenje’ Austrije Velikoj Njemačkoj. Heldenplatz je time postao metaforom za kojom su nacionalsocijalisti često posezali da bi Austriju, njezino nasljeđe i njezinu suvremenost smjestili u kontekst Reicha. Baldur von Schirach, Hitlerov namjesnik i onodobni stanar Hofburga, zapisao je 1942. godine: “Kada neki sin naše njemačke domovine zakorači na Trg heroja, neka se sa strahopoštovanjem prisjeti časa u kojem se ispunilo poslanje grada Beča i u kojem je Führer proglasio veliki Reich koji obuhvaća svu djecu našeg naroda” (usp. Ingen, 6).

Činjenica da su mnogi Austrijanci oduševljeno pozdravili ‘priklučenje’ Njemačkoj i dolazak njezine vojske, u poslijeratnim je desetljećima – kako je spomenuto: u prilog teze o Austriji kao prvoj Hitlerovoj žrtvi – uglavnom prešućivana ili minimalizirana. Ipak, o pedesetoj obljetnici *Anschlussa* teza o žrtvi više se nije mogla održati, morala se konačno priznati činjenica da se vojni napad tih razmjera nije mogao zbiti bez suradnje Austrijanaca, prije svega domaćih nacista. Usto, ushićenost nacionalsocijalizmom pokazala se pouzdanom osnovom za temeljitu preobrazbu svekolikoga javnog života u Austriji, i to na isti način na koji je već provedena u Njemačkoj. Ishodište tog procesa bila je upravo manifestacija na Heldenplatzu, pripremljena i provedena u skladu s

obrascem insceniranja nove 'nacionalne zajednice' (*Volksgemeinschaft*), pri čemu se od pojedinaca očekivalo bezostatno utapanje u 'cjelini'. Javno insceniranje masa, kako će se ubrzo pokazati, nije bilo samo očitovanje totalitarne vlasti, očitovanje jedinstvene volje u skladu s načelom vođe, nego i proba za totalni rat: kao što *Anschluss* nije bio samo okupacija suverene države, nego i pobjeda nacista na austrijskoj političkoj sceni, tako se ni Austrija u razdoblju od 1938. do 1945. ne može smatrati samo žrtvom strane agresije, nego jednako tako i sudionikom procesa koji je prouzročio jednu od najvećih katastrofa svjetske povijesti. Unatoč nastojanjima austrijskih intelektualaca, napose povjesničara, da vrlo kompleksnu noviju povijest svoje zemlje prikažu na kritičan i objektivnan način, u širim slojevima stanovništva prevladavalo je uvjerenje – a u njemu su ga nerijetko podupirali i političari – da prošlost, a osobito pitanje sukrivnje za nacističke zločine, treba ostaviti po strani.

Nije, dakako, slučajnost što se Bernhard u *Trgu heroja* referira na neslavnu obljetnicu, i to ponajprije smještanjem radnje, kako se izričito navodi, u "ožujak 1988." Aktualnost komada ne očituje se pritom samo u jasnom povezivanju suvremenih prilika s prošlošću, s nacističkom manifestacijom na Heldenplatzu 1938, nego i u skretanju pozornosti na sličnosti mentaliteta Austrijanaca 1930-ih godina s duhovnim stanjem suvremenika (posebno drastično ta se podudarnost pokazuje na primjeru samoubojstva židovskog intelektualca). Da bi se shvatile, ali ne i opravdale, negativne reakcije na *Trg heroja*, valja istaknuti da Bernhardovi likovi, u skladu s glasom autora kao 'umjetnika pretjerivanja', prilike u suvremenoj Austriji prikazuju u znatno tamnijem svjetlu od onih u godini *Anschlusa*, upozoravajući pritom osobito na drastičan porast antisemitizma: "[...] prilike su danas zbilja onakve / kakve su bile trideset osme / danas u Beču ima više nacista / nego trideset osme" (Bernhard, 415). Nema dvojbe da i uzroke privatne katastrofe Josefa Schustera treba tražiti u njegovu dubokom razočarenju duhovnim i moralnim stanjem suvremene Austrije; uopće, kako zaključuje njegov brat Robert, Josef je, izgubivši iz vida austrijsku "prijetvornost" i pristavši na povratak 1955. godine, upao u "bečku klopku", baš kao što je u nju upao i on sam: "mržnja spram Židova je najčistija / apsolutno nekrivotvorena narav / Austrijanaca [...] Pa znao sam i sâm / da sam time što sam pošao u Beč krenuo u pakao" (Bernhard, 464).

Okolnost što se Austrija nikako ne uspijeva riješiti nasljeđa nacionalsocijalizma, po Bernhardu je jedan od najvažnijih uzroka njezine mizerije, dok drugim, ne manje važnim uzrokom tog stanja, Bernhard smatra austrijsku privrženost bigotnom katolicizmu. Podsjećanje na te dvije 'tipično austrijske' pojave, radikalno formulirano i s velikom učestalošću iznošeno, mnogi su Austrijanci smatrali iritantnim pretjerivanjem, zacijelo i stoga što ono, skrećući uporno pogled na antisemitske i nacionalističke tendencije, iznosi načelnu sumnju u liberalnost i demokratičnost

austrijskog društva. Razumije se da Bernhard pritom – zaodijevajući svijet svojih djela, a osobito *Trga heroja*, u ozračje zloduha prošlosti – izuzima niz drugih, nedvojbeno važnih aspekata austrijske suvremenosti. No u kontekstu prikazanoga fikcionalnog svijeta takva 'jednostranost' književnog postupka nedvojbeno je legitimna, jednako kao što i izjave likova o političkim, kulturnim i moralnim prilikama u Austriji svoju uvjerljivost crpe samo iz perspektive fikcije.

Kritičari su zarana uočili da je Bernhardov dramski jezik, utemeljen na stihovima nepravilnih duljina, vrlo blizak glazbenim strukturama (usp. Michaelis, 44). Muzikalnost jezika u osobitoj se mjeri napaja iz repetitivnosti motiva i tema, pa tako i iz govora o austrijskim prilikama koji se neprestance vrti u krug i naposljetku gubi u praznini. Pažljivo orkestrirajući dramsko tkivo i pritom radnju postupno dovodeći do vrhunca, Bernhard *Trg heroja*, kao i većinu svojih komada, zaključuje u groteskno-tragičnom tonu: s obližnjeg Heldenplatzta dopiru naime sve glasiji urlici fanatične mase koje, međutim, čuje samo udovica Josefa Schustera; i dok Robert rezignirano zaključuje kako je sve to bila "apsurdna ideja / vraćati se u Beč" (Bernhard, 513), Hedwig, skršena zlodusima prošlosti, naprasno umire za obiteljskim stolom.

Kao jedan od bitnih 'znakova vremena' – a upravo tako, *Znakovi vremena*, glasi naslov Schusterove posljednje, nedovršene rasprave kojom je on, premda matematičar, na filozofski način nastojao protumačiti suvremenost – u Bernhardovim se djelima nameće osebujna kritika Austrije, kritika koja se širi u pesimističnu sliku svijeta određenog prijetvornošću i podlošću. "Ciničan je to svijet", kako kaže Robert Schuster, "čitav je svijet jedan obični cinizam" (Bernhard, 452), svijet koji sve više srlja u katastrofu. U Austriji se – na koju se ta dijagnoza primarno odnosi, no koja, kako se nazire iz konteksta, ni u kom slučaju nije iznimka – već i ranije proricala opća apokalipsa, primjerice u Krausovim *Posljednjim danima čovječanstva*. Upravo time naznačen je i jedan od tradicijskih konteksta iz kojih se napaja Bernhardova kritika austrijskih prilika u *Trgu heroja*, kritika u kojoj se prošlost u pravilu pojavljuje kao moment smutnje u suvremenosti.

* * *

Uz niz djela austrijske književnosti postimperijalnog razdoblja, u kojima se, u rasponu od Krausa do Bernharda, rasap vrijednosti u suvremenosti povezuje s produženim trajanjem prošlosti, to jest s negativnim posljedicama habsburške i/ili nacionalsocijalističke vladavine, već zarana se počeo formirati i drugi niz, ovdje oprimjeren *Radetzky maršem* i *Slunjskim vodopadima*, koji svijet Dunavske Monarhije prikazuje u nostalgичnom ozračju, nedvojbeno mu pritom dajući prednost pred nedostatnom sadašnjicom. Kakve su se razlike mogle kriti u tom

pristupu pokazuje – za ovaj kontekst posebno važan – odnos prema nacionalsocijalizmu: dok je Rothovo pozitivno konotiranje Austro-Ugarske Monarhije u ranim 1930-ima bitno obilježeno katastrofičnim slutnjama zbog uspona suvremenih ekstremnih nacionalističkih pokreta, u Dodererovu djelu referencije na sedam godina Trećeg Reicha u Austriji u potpunosti izostaju. Raspon mogućnosti insceniranja novije austrijske prošlosti zatvara se s Bernhardovim radikalno kritičkim pristupom koji, kako pokazuje primjer *Trga heroja*, nije ostavio traga samo u kulturnoj povijesti, nego mu je jednako tako pripala i istaknuta uloga u austrijskom suočavanju s nacionalsocijalističkom prošlošću.

LITERATURA

PRIMARNA LITERATURA

Thomas Bernhard 2003. *Trg heroja*. Preveo Sead Muhamedagić. Zagreb: Meandar.

Heimito von Doderer 2012. *Slunjski vodopadi*. Preveo Andy Jelčić. Zagreb: Leykam.

Karl Kraus 2015. *Posljednji dani čovječanstva*. Preveo Sead Muhamedagić. Zagreb: Disput.

Joseph Roth 2014. *Radetzky marš*. Preveo Milan Soklić. Zaprešić: Fraktura.

SEKUNDARNA LITERATURA

Arnold, Heinz Ludwig (ur.) 1991. *Thomas Bernhard*. München: edition text + kritik.

Arnold, Heinz Ludwig (ur.) 1982. *Joseph Roth*. München: edition text + kritik.

Barkey, Karen – Mark von Hagen (ur.) 1997. *After Empire. Multiethnic Societies and Nation Building*, Boulder/Colorado: Westview Press.

Bobinac, Marijan 2009. "Bernhardov Trg heroja i Šnajderov Hrvatski Faust", *Književna smotra*, 151, str. 137–140.

Bobinac, Marijan 2014. "Cultural Transfer in the Habsburg Empire. Croatia and German-Langugage Culture from a Postcolonial Perspective". U: Dirk Göttische – Axel Dunker (ur.): *(Post-) Colonialism across Europe. Transcultural History and National Memory*, Bielefeld: Aisthesis, str. 305–319.

Bobinac, Marijan 2017. "Wien, Zagreb, Slunj. Zu den zentralen und peripheren Räumen in Heimito von Doderers Roman *Die Wasserfälle von Slunj*". U: Andrea Corbea-Hoisie – Ion Lihaciu (ur.) *Toposforschung (...) im Lichte der U-topie*. *Literarische Er-örterungen in/aus Mittel-Osteuropa*. Iai – Konstanz: Editura Universitatii – Hartung-Gorre Verlag, S. 267–282.

Bobinac, Marijan – Johanna Chovanec – Wolfgang Müller-Funk – Jelena Spreicer (ur.) 2018. *Postimperiale Narrative im zentraleuropäischen Raum*. Tübingen: Francke.

Car, Milka 2013. "Središta i periferije. Topografska analiza Romana br. 7. Vodopadi u Slunju Heimita von Doderera". U: Dubravka Oraić Tolić – Ernő Kulcsár Szabó (ur.): *Imaginacije prostora*. Zagreb: Disput, str. 165–181.

Moritz Csáky 2010. *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau.

Dronske, Ulrich 2002. "Erzählgewalt und Naturgewalt. Zu Doderers *Die Wasserfälle von Slunj*". *Zagreber germanistische Beiträge*, 11, str. 169–179.

Feichtinger, Johannes – Ursula Prutsch – Moritz Csáky (ur.) 2003. *Habsburg postcolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis*. Innsbruck: Studienverlag.

Foster, Ian 2001. "Joseph Roth's Radetzky Marsch as a Historical Novel". U: *Amsterdamer Beiträge für Germanistik*, 51, str. 357–370.

Grob, Thomas – Boris Previšić – Andrea Zink (ur.) 2013. *Erzählte Mobilität im östlichen Europa. (Post)imperiale Räume zwischen Erfahrung und Imagination*. Tübingen: Francke.

Hárs, Endre – Wolfgang Müller-Funk – Ursula Reber – Clemens Ruthner (ur.) 2006. *Zentren, Peripherien und kollektive Identitäten in Österreich-Ungarn*. Tübingen/Basel: Francke.

Hindemith, Wilhelm 1985. *Die Tragödie des Nörglers. Studien zu Karl Kraus' moderner Tragödie: Die letzten Tage der Menschheit*. Bern: Peter Lang.

Höller, Hans 1993. *Thomas Bernhard*, Reinbek: Rowohlt. (= rm 50504).

Ingen, Ferdinand van 1996. *Thomas Bernhard. Heldenplatz*, Frankfurt a.M.: Diesterweg.

Kleinlercher, Alexandra 2011. *Zwischen Wahrheit und Dichtung. Antisemitismus und Nationalsozialismus bei Heimito von Doderer*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau.

Kriegleder, Wynfrid 2014. *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich: Menschen, Bücher, Institutionen*. Wien: Praesens.

Le Rider, Jacques 2008. *Mitteleuropa*. Prevela Vesna Pavković. Zagreb: Brabant.

Lieven, Dominic 2011. *Empire: The Russian Empire and Its Rivals*. New Haven/London: Yale University Press.

Löffler, Henner 2001. *Doderer ABC. Ein Lexikon für Heimitisten*, München: dtv.

Luehers, Kai (ur.) 1998. "Excentrische Einsätze". *Studien und Essays zum Werk Heimito von Doderers*. Berlin – New York: de Gruyter.

Magris, Claudio 2000. *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*, übersetzt von Madeleine von Pásztor. Wien: Zsolnay (*Il mito asburgico. Umanità e stile del mondo austroungarico nella letteratura austriaca*. Torino: Einaudi 1963).

Michaelis, Rolf 1982. "Kunstkrüppel vom Übertreibungsspezialisten. Zu Bernhards Theaterstücken 1974–1982". U: Heinz Ludwig Arnold (ur.): *Thomas Bernhard*, edition text + kritik: München, str. 25–45.

Mittermayer, Manfred 1995. *Thomas Bernhard*, Stuttgart – Weimar: Metzler (= SM 291).

Müller-Funk, Wolfgang – Peter Plener – Clemens Ruthner (ur.) 2002. *Kakaniien Revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie*. Tübingen/Basel: Francke.

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

Müller, Klaus-Detlef 1993. "Joseph Roth: Radetzky Marsch". U: *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts. Band 1*. Stuttgart: Reclam, str. 298–321.

Münkler, Herfried 2005. *Imperien: Die Logik der Weltherrschaft – vom Alten Rom bis zu den Vereinigten Staaten*. Berlin: Rowohlt.

Friedrich Naumann 1915. *Mitteleuropa*. Berlin: Reimer.

Reber, Ursula 2002. "Pista und Puszta. Eine kleine Imagologie der kakanischen Nationalitäten bei Doderer". U: Wolfgang Müller-Funk et al. (ur.) *Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie*, Tübingen – Basel: Francke, str. 172–185.

Rumpler, Helmut 1997. *Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*. Wien: Überreiter.

Scheichl, Sigurd Paul 1996. "Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit". U: *Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Band 1*. Stuttgart: Reclam, str. 224–241.

Schmid, Georg 1978. *Doderer lesen. Zu einer historischen Theorie der literarischen Praxis. Essai*. Salzburg: Neugebauer.

Schmidt, Matthias – Daniela Finzi – Milka Car – Wolfgang Müller-Funk – Marijan Bobinac (ur.) 2015. *Narrative im postimperialen Kontext. Literarische Identitätsbildung als Potential im regionalen Spannungsfeld zwischen Habsburg und Hohe Pforte in Zentral- und Südosteuropa*. Tübingen: Francke.

Schmidt-Dengler, Wendelin 1996. *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. Salzburg: Residenz.

Schmidt-Dengler, Wendelin 2012. *Jederzeit be-suchsfähig. Über Heimito von Doderer*. München: C. H. Beck.

Schorske, Carl E. 1979. *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*. New York: Knopf.

Sorg, Bernhard 1992. Thomas Bernhard, München: C. H. Beck.

Timms, Edward 1989. *Karl Kraus, Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. New Haven: Yale UP.

Weber, Dietrich 2004. *Doderer-Miniaturen*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Wolff, Lutz-W. 1997. *Heimito von Doderer*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (= rm 557).

Zeyringer, Klaus 1999. *Österreichische Literatur 1945–1998. Überblicke Einschnitte Wegmarken*. Innsbruck: Haymon.

Zeyringer, Klaus – Helmut Gollner 2012. *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650*. Innsbruck: Studienverlag.

Žmegač, Viktor (ur.) 1984. *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. III*. Frankfurt a. M.: Athenäum.

SUMMARY

LITERATURE IN THE POST-IMPERIAL KEY: REFLECTIONS ON POST-1918 AUSTRIAN LITERATURE

Changes wrought by the dissolution of Austria-Hungary reflected particularly forcefully on the status of Austrian Germans: their hopes in connection to the Anschluss with Germany soon evaporated and the until then dominant ethnic group of the great Central European empire found itself squeezed within the boundaries of a small state. Challenges facing the

Republic founded on the ruins of the sunk Empire, their numerous political, social and economic repercussions had already in the immediate postimperial period marked a new Austrian culture and literature in manifold ways. The emphasis was often on the Habsburg Monarchy complex, whether to disparage its legacy in a satiric or ironic tone, or to represent it – in the face of the emerging obviously authoritarian systems of national states – as a kind of retrospective utopia.

The Anschluss of 1938 and the Austrian collaboration in the crimes of the Nazi Germany in the Second Republic, a country of astounding economic prosperity and a high level of democracy, were tabooed for a long time. Only in the 1980s did Austrian society, now as a consolidated nation, manage to overcome its own national-socialist legacy, albeit some Austrian authors confronted even earlier this aspect of a more recent Austrian history; still, in the post-war period the dominant authors attempted to establish a continuity between the imperial Austria with the small Alpine republic, simultaneously bypassing the Austrian involvement in the crimes of the Third Reich. This is what Claudio Magris, pointing to the works of Austrian authors of the nineteenth and twentieth centuries terms "the Habsburg Myth", a phenomenon which primarily – though not exclusively – manifested itself in the act of idealizing the Danube Monarchy.

As an insight into the array of possibilities featured in this context, this essay uses the four paradigmatic works of Austrian literature, two each from the First and the Second Republic, the works whose high level of aesthetic relevance in many ways draws precisely on the overlapping of the performance of history, viewed principally from a critical or, rather, nostalgic perspective, with the presentation of cultural, political and social conditions at the time of their emergence: *Die letzten Tage der Menschheit* (*The Last Days of Mankind*, 1922) by Karl Kraus, a dramatic text offering the ruthless showdown with the K.u.K.-universe on the backdrop of the war apocalypse; *Radetzky marsch* (*The Radetzky March*, 1932) by Joseph Roth, a novel which is considered the pattern for the positive retrospective connotation of the Danube Monarchy; *Die Wasserfälle von Slunj* (*The Waterfalls of Slunj*, 1963) by Heimito von Doderer, a novel representing the Austro-Hungarian world in a nostalgic vein, while the references to the Third Reich are completely sidestepped; and the drama *Heldenplatz* (*Heroes Square*, 1989) by Thomas Bernhard which is a radical critical break with the ambivalent Austrian relationship towards the national-socialist past and the Holocaust.