
Monarhija na izdisaju

Hans Richard BRITTNACHER

Freie Universität Berlin

Izvorni znanstveni rad.
Prihvaćen za tisak 28. 9. 2018.

“Mamonova kesa” i “hranište”.

O novcu i Bogu u Hofmannsthalovu *Svatkoviću*

Na drami *Svatković*¹ (*Jedermann*) Hofmannsthal je radio više od osam godina – prve skice datiraju iz travnja 1903, kada je autor još uvijek dovršavao svoju tragediju *Elektra*. Teško da bi se ta dva teksta mogla više razlikovati – kod prvoga je riječ o srednjovjekovnoj religioznoj drami u četvercima s parnom rimom (njem. *Knittelvers*) i alegorijski blijedim akterima, a kod drugog o predhelenskoj bakanaliji na mitskom i starozavjetnom jeziku, s glumcima čija bi izvedba, sudeći prema didaskalijama, trebala podsjećati na pijance ili epileptičare. *Svatković* je naposljetku postao Hofmannsthalovim najuspješnijim djelom, dok se *Elektra* teško probijala kod kritike i publike. Prve su izvedbe izazvale skandale, Grčka prikazana u drami bila je presurova i prekrvava, klaonica o kojoj Ifigenija zacijelo ne bi sjetno sanjarila. Pa ipak oba djela – i grčka tragedija u gotovo mahnitom deliriju, obilježena mišlju o žrtvi, kao i drama o bogatašu koji se na kraju života, ohrabren sakramentima, rado prepušta sudbini – pripadaju istom kulturnom kontekstu: čak je i *Svatković* dijelom svijesti o krizi na prijelazu stoljeća koja je, paradoksalno, uzrokovala estetsku produktivnost gotovo bez presedana.

U prvom dijelu svojih razmatranja prvo želim još jednom rekonstruirati fatalnu mješavinu kriznih iskustava koja je obilježila kulturu na prijelazu u 20. stoljeće, da bih zatim pokazao na koji način *Elektra* i *Svatković* predstavljaju oprečne dramske putove izlaska iz krize.

Počnimo, dakle, simptomatikom krize. Osjećaj potištenosti koji se oko 1900. proširio gotovo svim područjima kulturnog života odjeknuo je u nekim poznatim dijagnozama. Nietzsche je, zna se, najavio smrt Boga, misli o traumatskom gubitku metafizike Max Weber je pak sekundirao parolom o raščaravanju

svijeta, a Sigmund Freud, čija psihoanaliza sigurno nije slučajno postala dominantnom paradigmatom kriznog ugođaja oko 1900, svoje je učenje nazvao posljednjom od tri uvrede moderne: nakon uvrede koju je predstavljala kopernikanska slika svijeta po kojoj je čovjek morao prihvatiti činjenicu da ne živi u središtu Sunčeva sustava i darvinističkog razočaranja u vidu spoznaje da čovjek nije kruna stvaranja, već samo primat kao i bića prije njega, psihoanaliza je poučavala da *ja* čak nije ni gospodar u vlastitoj kući, već reagira na nagonske impulse te se povija nametnutim moralnim načelima.

Iskustvo krize koje se poput epidemije širi u pozadini načetog samopouzdanja, odnosi se: 1) na jezik, tj. na područje umjetničkog izričaja; 2) na rodne uloge čija se dugotrajna nedvosmislena podjela i hijerarhizacija više ne čine prihvatljivima; 3) na *ja* u njegovom podvojenom obliku, prvo na govornika tog jezika, a zatim i na povijesni subjekt; te 4) na psihičko stanje toga *ja* i njegova vremena.

1. KRIZA JEZIKA

U pismu u kojem Hofmannsthalov fiktivni lord Chandos piše povijesno autentičnom lordu kancelaru Francisu Baconu formulirano je iskustvo tipično za prijelaz stoljeća, iskustvo po kojem jezik koji se dotada upotrebljavao zbog egzistencijalne krize postaje neprikladnim za pronalaženje pravih riječi:

Moj je slučaj, ukratko, ovaj: potpuno sam izgubio sposobnost da o bilo čemu smisleno mislim ili govorim. [...] apstraktne riječi kojima se jezik prirodno mora služiti kako bi mogao donijeti bilo kakav sud, raspadale su mi se u ustima poput trulih gljiva.²

¹ Dramu *Jedermann* na hrvatski je preveo Ante Stamač (Zagreb: Grech 1993) te su svi dijelovi drame citirani po tome prijevodu.

² Hugo von Hofmannsthal: “Ein Brief”. U: *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*. Ur. Bernd Schoeller. Frankfurt/M.: S. Fischer 1979, str. 461–472, ovdje str. 465.

Često se govorilo da je to lamentiranje o jeziku u osnovi paradoksalno: o manjkavosti jezika govori se na najvišoj jezičnoj razini, blistavim mislima i probranim metaforama – ovdje se očito ne radi o mogućnostima jezika kao takvim, već o kritici određene, konvencionalne upotrebe jezika protiv koje treba naglasiti novi estetski izražaj. (I *Elektra* i *Svatković* pokušaji su novoga umjetničkog izraza.)

2. KRIZA RODNIH ULOGA

Najkasnije od skandinavskih drama Henrika Ibsena i Augusta Strindberga na mjesto dotada dominantnog konflikta aristokracije i građanstva stupa konflikt spolova. Muškarci i žene više nisu eksponenti romantične ljubavi, već vode žestoku borbu. Nije slučajno to što je prijelaz stoljeća ujedno i vrijeme pokreta za reforme u sklopu kojih se žene pozivaju na ostvarena prava te pokušavaju voditi samostalan život. Takva se emancipacija muškarcima nerijetko doima poput prijetnji što dovode do maštanja o groznim scenarijima. Najfantastičniji takav scenarij zasigurno je pamflet *Spol i karakter (Geschlecht und Charakter)* Otta Weiningera, objavljen 1903, koji kao da govori iz duše mnogobrojnih suvremenika: u njemu su sfere osjećajne kulture i erotski dominirajuće prirode strogo i jasno podijeljene između muškarca i žene: muškarac je u najboljem slučaju tek ponekad – Weininger kaže: na mahove – seksualan, dok je žena to stalno te svojom panerotskom nezasićenošću potkopava svaki muškarčev pokušaj očuvanja zapadnjačkog duha i kulture. Iz tog razloga u mnogobrojnim tekstovima s prijelaza stoljeća žena postaje očaravajućom *femme fatale* koja ne samo da muškarce vodi u propast, već ih i strastveno promatra dok umiru. S druge strane, muškarci više nisu akteri koji donose odluke, već slabašni nasljednici nekad velikih likova – potomci koji jedva da imaju snage pružiti otpor, a često su – prisjetimo se programatskih tekstova onoga vremena i njegovih junaka koje jedva možemo tako nazvati, poput sina trgovca iz Hofmannsthalove *Bajke 672. noći*, Erwina iz *Vrta spoznaje* Leopolda Andriana, Hanna iz *Buddenbrookovih* Thomasa Manna i naslovnog junaka Rilkeovih *Zapisa Maltea Lauridsa Briggea (Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge)* – posljednji izdanci svoga roda; nisu vjetrogonje ni pustolovi, već potomci kojima nedostaje snage za život.

3. KRIZA JASTVA

Hermann Bahr koji je poduzetno radio na popularizaciji estetike Mladog Beča (*Jung Wien*) svoje je čitanje *Analize osjećaja (Analyse der Empfindungen)* Ernsta Macha sažeo u sljedeću formulu: *ja* se ne može spasiti. To *ja* više nije figura koja stvara, zastupa neku perspektivu ili donosi odluke, već samo instanca koja

sintetizira različita osjetilna opažanja. Pripovijetke o dvojnicima poput Hofmannsthalove *Jahačeve pripovijetke (Reitergeschichte)* dokumentiraju fragmentaciju i konačni rasap identiteta. To se deprimirajuće iskustvo gubitka *jastva* poklapa s raširenim dojmom da se čovječanstvo približava povijesnom smaku svijeta. Tri velika europska carstva, ugrožena nacionalnim pokretima na svojim periferijama, već naslućuju da se bliži kraj dinastičkog principa. “Ne mogu od svoje duše odagnati umore posve iscrpljenih naroda” – piše Hofmannsthal u pjesmi *Manche freilich*³ – u kojoj lirski subjekt sam sebe shvaća kao seizmograf u kojem se poput životne sudbine ponavlja postupno odumiranje velike kulture. Istodobno se s postupno rastućim proletarijatom u gradovima formiraju i siromašni miljei te očitima postaju iskustva društvene bijede, alkoholizma, socijalnog konflikta itd. Socijalno pitanje postaje velikim izazovom, izazovom kojim su nositelji *jastva* etabliranog poretka u pokretu Mladi Beč beznadno preopterećeni. Hofmannsthalov prvi esej o D’Annunziju, zacijelo utemeljiteljski dokument esteticističkog pokreta oko 1900, tekst u kojem se neskriveno očituje načeto samopouzdanje Hofmannsthalove generacije, započinje riječima: “Ponekad postoji osjećaj da su nam naši očevi [...] i djedovi [...] ostavili samo dvije stvari: lijep namještaj i vrlo profinjene živce.”⁴ Suočeni s bogatstvom koje su nagomilali njihovi očevi i uspomenom na njihovu vitalnost, nasljednicima vrlo profinjenih živaca ne preostaje ništa drugo doli priznati vlastite nesposobnosti:

[...] kod nas nije ostalo ništa nego mrzli život, pusta stvarnost, odricanje bez mogućnosti poleta. [...] na taj način u vlasništvu osjećamo gubitak, a u doživljaju stalni gubitak. U životu takoreći nemamo korijenje i lutamo, poput vidovitih pa ipak slijepih sjena, između djece života.⁵

4. KRIZA ŽIVACA

Za ovu je larmoajantnu generaciju s “lijepim namještajem” i “vrlo profinjenim živcima”, koja se osjeća toliko preopterećenom zadaćama i očekivanjima što ih prate iz prošlosti, najvažniji suvremenik Sigmund Freud jer je upravo on taj koji je uspio dijagnosticirati oboljenja živčanog sustava što su se počela širiti poput epidemije. Odavno poznat simptom degeneracije prastarih obitelji posebno se u obliku povećane i pojačane senzibilnosti kao *dégénération supérieure* odrazio kod osjetljivih nasljednika. U broj-

³ Hugo von Hofmannsthal: “Manche freilich”. U: *Gedichte. Dramen I.* Ur. Bernd Schoeller. Frankfurt/M.: S. Fischer 1979, str. 29.

⁴ Hugo von Hofmannsthal: “Gabriele D’Annunzio”. U: H. v. H.: *Pismo lorda Chandosa. Spisi o književnosti, kulturi i povijesti.* Zagreb: Naklada Jurčić 2009, str. 21.

⁵ Isto.

nim se tekstovima onoga vremena odveć profinjene duše umornih gesta pretjerano oduševljavaju lijepim predmetima, izgovaraju graciozne stihove, no propadaju zbog prijezira vrijedne svakodnevice – poput trgovčeva sina iz već spomenute *Bajke 672. noći* koji se u nekom vrtu opaja najbيرانijim ljepotama, da bi na kraju žalosno crknuo na otrcanom vojničkom ležaju nakon što ga konj teško ozlijedi udarcem u slabine. Muška nervoza, dotad nepoznata bolest živčanog sustava, ili histerija koja je prije svega kod žena u višim krugovima bečkog društva izazivala egzaltacije, prepoznatljive su osobine društva čija je vitalnost toliko istrošena da bez otpora mora podleći infekcijama duševnih bolesti koje se šire.

Toliko o simptomima krize te epohe – o kulturnoj i književnoj situaciji u Beču oko 1900., vremenu u kojem su mnogi nadareni mladi autori poput Hofmannsthal promatrali umiranje *belle époque*. Ispočetak su još neko vrijeme mogli estetski profitirati od tih morbidnih iskustava: “*Il faut glisser la vie*”,⁶ treba lebdjeti iznad ovog života, piše Hofmannsthal Richardu Beer-Hofmannu, skicirajući time devizu u skladu s kojom se autor, naočigled propasti, može književno etablirati. Mnogobrojne lirske jednočinke s prijelaza stoljeća, *Luda i smrt (Der Tor und der Tod)*, *Tizianova smrt (Das Sterben Tizians)*, pjesme mladoga Lorisa, kako se Hofmannsthal potpisivao dok je bio gimnazijalac, njegove *Tercine o prolaznosti (Terzinen über die Vergänglichkeit)* ili pripovijetke književni su dokumenti života s krizom koji je u mladenačkom zanosu još kadar za *glisser*, za dražesno lebdenje iznad stvari bez poistovjećivanja s njima, čak i tada kada se u spoznajama njegovih protagonista, koji poput lijepoga trgovčevog sina doživljavaju ružnu smrt, ogleda iskustvo koje ističe zahtjev za okončanjem književne neobaveznosti. Kraj Hofmannsthalova već spomenutog eseja o D’Annunziju ipak, usprkos svoj umjetnosti morbidne ugladenosti, podsjeća na dužnost pjesnika da “čarobnim pričama o štakorašima, grimiznim tragedijama, ogledalima, iz kojih se svjetski tijek snažno, mračno i sjajno odražava natrag namamiti one izgubljene, kako bi oni ponovo služili dišućem danu, kao što i dolikuje.”⁷

Ambivalentnost vremena uoči prijelaza stoljeća, njegovo kolebanje između sutona i nove nade, nitko nije opisao bolje od Roberta Musila na početku epohalnog romana *Čovjek bez osobina*, u kojem se ruga gotovo farsičnoj koegzistenciji međusobno nepomirljivih stvari na prijelazu stoljeća:

Voljelo se i nadčovjeka i podčovjeka; obožavalo se zdravlje i sunce, a obožavala se i krhkost djevojčica s plućnim bolestima; [...] bili smo vjernici i skeptici,

⁶ “Hofmannsthal Richardu Beer-Hofmannu”, 13. 5. 1895, cit. po Hartmut Scheible: *Jugendstil in Wien*. München, Zürich: Artemis 1984, str. 29.

⁷ Hofmannsthal: “Gabriele D’Annunzio”, str. 30.

prirodni i izvještačeni, jednostavni i morbidni; sanjalo se o starim dvoredima oko dvoraca, vrtovima u jesen, staklastim jezercima, dragom kamenju, hašišu, bolestima, opsjednutosti, ali i o prerijama, širokim obzorima, [...] golim borcima [...]. Naravno, bile su to proturječnosti [...] da smo rastavili ono doba, iz njega bi proizašao besmisao poput kvadratnoga kruga od drvenog željeza, ali u stvarnosti se sve stopilo u blještav smisao.⁸

Taj “blještav[i] smisao” čarobna je formula kojom su intelektualci s prijelaza stoljeća iskustvo nepodnošljivog privremeno uspijevali učiniti podnošljivim. No Hofmannsthalovi zapisi odaju sve hitniju potrebu da tome stanju s njegovom ugodnom sklonošću prema propasti – kako bi rekao Karl Kraus, “dekadenciji u navodnicima” – suprotstavi književni dokument otpora, pristajanje uz vrijednosti koje se poput pouzdane nove orijentacije protive vrtlogu sveopćeg niveliranja. To se trebalo odigrati i na razini estetske forme i na razini sadržaja koje ona posreduje. Dakle: dosta je veličanja prolaznosti, eterične ljepote, tihih žalopjki o prolaznosti stvari i života; dosta je anemičnih junaka s njihovom nemoćnom sklonošću prema ljepoti, dosta je dramske kulture čija lirska senzibilnost samo podupire dijagnozu umirućeg vremena umjesto da joj pruži lijek. Dosta je i filozofije opće ravnodušnosti, laganog, neobaveznog lebdenja, dosta je vjere u fluidne korespondencije u kojima se sve naposljetku stapa u “blještav[i] smisao”. Umjesto toga: povratak velikim pitanjima i, s time u vezi, velikim antropološkim arhetipima: Što je čovjek? Kako može i treba živjeti?

Kako, dakle, izgledaju dramski pokušaji izlaska iz te krize? U drame koje to pokušavaju, “grimizne tragedije”, kao što stoji u eseju o D’Annunziju, “iz kojih se svjetski tijek snažno, mračno i sjajno odražava” te koje se posvećuju zadaći “da [...] ponovo služu [...] dišućem danu, kao što i dolikuje”, ubrajaju se *Elektra* i *Svatković*. U *Elektri* Hofmannsthal poseže za Goetheovom “vraški humanom *Ifigenijom*” i tradicijom Wincklemanna, tj. prisvajanja antike u onoj Grčkoj o kojoj su pisali Nietzsche i prije njega Erwin Rohde i von Bachofen, u mitskom svijetu koji je opisao i sam Hofmannsthal: “Ovdje [se radi o] sumornom predgrčkom svijetu – u kojem teško da možemo ponovo otkriti Grčku[,] nad njima vlada kletva[,] pravo mača.”⁹ U skladu s tim sumornim naumom Hofmannsthal više od toga želi samo ispričati pripovijetku o *chronique scandaleuse* (Adorno), želi “ponovo stvoriti užas mita. Dopustiti sjeni da se ponovo

⁸ Robert Musil: *Čovjek bez osobina*. Prev. Andy Jelčić. Zaprješić: Fraktura 2008, str. 69–70.

⁹ Hugo von Hofmannsthal: “Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien”, U: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. VII: Dramen 5*. Ur. Klaus Bohnenkamp, Michael Mayer. Frankfurt/M.: S. Fischer 1997, str. 465, prijevod J. S. U originalu: “Hier eine düstere praegriechische Welt – in der man Griechenland kaum wiederentdecken wollte[,] über ihnen waltend der Fluch[,] der Blutbann.”

uzdigne iz krvi.”¹⁰ Sve je podređeno tome naumu: galerija ženskih likova strašna je da ne može biti strašnija; umorna, ocvala Klitemnestra koja je ubila svoga supruga i želi žrtvovati djevice kako bi se riješila svojih noćnih mora; sikćuća junakinja opsjednuta mišlju o osveti koja na treperavom svjetlu poput životinje čuči na podu i, nakon što joj je brat udarcima usmrtio majku preljubicu, “kao da joj je majčina krv poput vina udarila u glavu, pleše po dvorištu”¹¹, kako je napisao jedan od užasnutih kritičara praižvedbe.

Cetiri simptoma krize spomenuta na početku ovdje su konsekvantno lišena moći: jezik komada, heterodoksnost obogaćen govorom tijela i estetikom pozornice, ima svu snagu patetičnog prikaza egzistencijalnosti koja mu se osporava u *Pismu lordu Chandosu*. Ubojstvom majke kao osvetom za Agamemnonovu smrt rehabilitira se i očinski poredak kojem se predbacivala slabost: činjenica da se ta rehabilitacija odvija kroz Elektru, dakle kroz ženu, dodatno ozakonjuje taj *restitutio ad integrum*. Činjenica da djela pojedinaca imaju posljedice, da se Elektrin bijes, njegovan i hranjen u osami, naposljetku može raspojasati, ponovo uspostavlja ideju subjekta sposobnog za djelovanje (čak i ako, da se napomene barem u zagradi, činjenica što Elektra u presudnom trenutku zaboravlja sjekiru, ponešto relativira tu dimenziju subjektivnosti djelovanja). Kako bilo, Elektrin i Orestov čin ponovo uspostavlja prekinutu dinastičku tradiciju. I naposljetku, Elektrino bjesnilo, koje su već prvi recenzenti usporedili s histerijom, ne dokazuje slabost, već moć patosa koji se uvijek pomalo stapa s patološkim.

Ova tragedija nije promašila svoj estetski dojam: čak i oni koji su mislili da se Hofmannsthal ogriješio o duh Sofoklovog predloška¹² nisu mogli previdjeti golemu estetsku snagu teksta i njegovog uprizorenja. Povratak snažnom mitu neokrznutom modernom ovisnošću o sumnji, arhaična misao o nametnutoj sudbini koju se mora slijediti, specifičan poetski ideolekt sazdan od klasičnog jezika pozornice i starozavjetnog patosa, ponovno oživljavanje klasične forme, no obogaćeno zlokobnom estetikom simbolističkog kazališta ugođaja, furiozno oblikovanje svjetla s demonskim crvenim mrljama što plešu pozornicom, koreografija trzaja, pa naposljetku i sama izvedba naslovne junakinje kojoj je Getrude Eysolt pripomogla da ostvari prodoran izričaj – sve je to drami podarilo estetsku silinu koja se radikalno razlikovala od dojma parfimirane estetike ranog stvaralaštva. Neosporno je da se ovdje radi o novom poetskom tonu. Ipak, ne mogu se poreći slabosti u motivaciji likova: o vjernosti se više

govori no što je se pokazuje, radnja se opija vlastitim užasom, kraj drame obnavlja lanac nasilja čiji je mehanizam razotkrio već i sam Sofoklo, a o tumačenju Elektrina plesa ni danas nema konsenzusa.¹³ Usprkos respektu prema dramskoj i kazališnoj inovativnosti teksta očiti barbarizam ipak je bio odveć neobičan, a mistični zaplet s ljubavlju prema ocu i mržnji prema majci u ovoj arhaičnoj varijanti nije se bez problema mogao povezati s psihološkom realnošću Beča na prijelazu stoljeća.

Imajući to u vidu, drugi veliki kazališni projekt tih godina, *Svatković*, dobiva na plastičnosti. I *Svatković* odgovara na pitanje koje Hofmannsthal postavlja u bilješkama naslovljenim *Ad me ipsum*: kako prikazati put k socijalnom i kako ga prikazati u kazalištu. Taj je odgovor u *Elektri* toliko sumoran da se u određenoj mjeri užasava sama sebe te naposljetku u Elektrinom “bezimenom”¹⁴ plesu priznaje vlastitu bespomoćnost. *Svatković* spas također traži u prošlosti, ali ipak bližoj prošlosti kršćanskoga srednjeg vijeka te svoj odgovor pronalazi u povjerenju u Božju neiscrpnu milost. “Kršćanska restauracija” – tako je glasilo prigovor koji se uvijek iznova iznosio protiv konzervativnog zaokreta koji je izveo asimilirani Židov Hofmannsthal; bilo je čak riječi i o ideološkom napadu čovjeka koji je ostao bez domovine.¹⁵ U *Svatkoviću* se doista prije svega radi o pokušaju da se povratkom provjerenoj tradiciji pripomogne estetskom podbačaju suvremene drame. Iako se radi o materijalu koji sam Hofmannsthal ponešto pomirljivo opisuje kao “tuđu tvorevinu dalekog podrijetla”¹⁶, svejedno se na njegovom primjeru može pokazati kako je zahtjevni teatar moguć i za široku publiku da bi se udovoljilo zahtjevu da “ponovo služi [...] dišućem danu, kao što i dolikuje”, dakle zahtjevu za političkim utjecajem.¹⁷ To je oproštaj od lirске dopadljivosti simbolističkog teatra ugođaja, no zadržana je njegova temeljna misao da kazalište svoje korijene vuče iz obreda: u *Svatkoviću* se radi o obnovi tog obrednog smisla, o scenskom predočenju elementarnih iskustava kakva, kao u slučaju europske drame

¹³ Iscrpnije o toj temi v. u Hans Richard Brittnacher: *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*. Köln, Weimar, Wien: de Gruyter 2001, str. 131–160.

¹⁴ Hugo von Hofmannsthal: *Elektra. Dramen II*. Ur. Bernd Schoeller. Frankfurt/M.: S. Fischer 1979, str. 185–241, ovdje str. 233.

¹⁵ Usp. Andres Müry: *Jedermann darf nicht sterben. Geschichte eines Salzburger Kults 1920–2001*. Salzburg, München: Verlag Anton Pustet 2001, str. 17, 25 i 27.

¹⁶ Usp. Ursula Renner: “Hofmannsthals *Jedermann*. ‘Die Allegorie des Dieners Mammon’ zwischen Tradition und Moderne”. U: *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater: ‘Vom Himmel durch die Welt zur Hölle’*. Ur. Peter Csobadi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Franz V. Spechler. Salzburg: Müller-Speiser 1992, str. 435–448.

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal: “Das Spiel vor der Menge”. U: *Dramen III*, str. 103–106, ovdje str. 103.

¹⁰ Isto, str. 368, u originalu: “den Schauer des Mythos neu schaffen. Aus dem Blut wieder Schatten aufsteigen lassen.”

¹¹ Paul Goldmann: “Elektra. Von Hugo von Hofmannsthal”. U: *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker*. Frankfurt/M.: S. Fischer 1972, str. 134–117, ovdje str. 117.

¹² Isto.

prijelaza stoljeća, Maurice Maeterlinck zasigurno nije slučajno razvio na primjeru susreta čovjeka sa smrću.¹⁸ Lica tako shvaćenog kazališta nisu plastični pojedinci, već alegorijski likovi koji ne trpe i ne prikazuju sudbinu, već trebaju “simbolično” posredovati “elementarne i granične situacije”¹⁹. Vanjsku dramsku radnju zamjenjuju krajolici ljudskih duša prikazani gestama, konflikti oblikovani poput drvoreza. Upotreba rekvizita je rijetka, gotovo kao u brechtovskom kazalištu začudnosti rijetko korištenje jednog predmeta, poput npr. stola, služi demonstrativnom potkopavanju svake magije pozornice i bilo kakvoga dramskog iluzionizma.

No dok nas silina protagonistove smrti kod Maeterlincka ostavlja bez riječi, u *Svatkoviću* ona dolazi do izražaja koji i fonetski naglašava njenu svrhu ili, da se izrazimo modernim rječnikom, Hofmannsthal je za nju razvio vlastiti, sebi svojstven *sound*: radi se o arhaičnome jeziku koji je sazdan od razgovornog jezika, narječja, jezika pučkog komada i srednjovisokonjemačkog u kojem se zastarjeli i dijalektalni izrazi spajaju s autorovim vlastitim jezičnim tvorbama,²⁰ idiom kojim govore svi njegovi likovi, od Svatkovića preko dragog Boga do Smrti i Vraga. Naglašena jednostavnost tog jezika odgovara naumu da se vrijeme bez metafizičke utjehe ponovo privede elementarnoj tradiciji religijskog: ono što je u slučaju *Elektre* odrađivao mit, ovdje se, u *Svatkoviću*, zahtijeva, odnosno povjerava kršćanskoj religiji. Protagonisti trebaju “uprizoriti ono općenito, ljudsko i uvijek važeće, i to u vremenu u kojem su upravo takve temeljne vrijednosti dospjele u vrtlog niveliranja.”²¹ Međutim, Hofmannsthal se sada eksplicitno odriče svakoga dramskog iluzionizma, a njegovo stvaralaštvo sada odlikuje afektivno nabijena radnja koju gledatelji, puni sućuti za protagonistovu sudbinu, napeto prate. No Hofmannsthal se vraća ne tako privlačnoj formi alegorije te svome komadu upravo odlukom da se odrekne učinka daje enorman teatralni učinak.

Naročito razlika između rane, još prozne verzije *Svatkovića* i konačne, versificirane forme opimjeruje Hofmannsthalovo odricanje od njegove rane kazališne estetike: u proznoj verziji iz 1905. – dakle, 6 godina prije “konačnog” *Svatkovića* – još uvijek je prisutna cijela, karakteristično nepostojana estetika ranog

¹⁸ Usp. Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas 1880–1950*. 10. izdanje. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.

¹⁹ Usp. Renner: “Hofmannsthals *Jedermann*”.

²⁰ Usp. Heinz Rölleke: “70 Jahre Salzburger Festspiele. Hugo von Hofmannsthals *Jedermann* – ein altes Spiel vom modernen Melancholiker”. U: *Aus dem Antiquariat* 1990, str. 229–239, ovdje str. 232.

²¹ Renner: “Hofmannsthals *Jedermann*”, str. 441. Renner se ovdje poziva na Hofmannsthalova objašnjenja njegovih namjera u: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Prir. Freien Deutschen Hochstift, ur. R. Hirsch et al. Sv. IX: *Dramen 7: Jedermann*. Ur. Heinz Rölleke. Frankfurt/M.: S. Fischer 1990, str. 261.

stvaralaštva. Smrt još uvijek nije shvaćena kršćanski, već kao jezovito iskustvo tame i ništavila koje poziva na elegijske refleksije o sudbini čovjeka te je usporedivo s razmišljanjem lirskog subjekta u *Tercinama o prolaznosti* ili Gianninovim razmatranjima u *Tizianovom umiranju*. Takve meditacije o životu i smrti tješe se vitalističkim maštanjem o sveopćem jedinstvu u kojem nema pravog umiranja ni prolaznosti, nema pravog raja ni pakla, već u kojem u “tkanju svijeta” “nezadrživo klizanje, to tiho, slatko samoproždiranje”²² može promijeniti svijet pojavnosti, ne mijenjajući pritom njegovu bit. No shvatimo li smrt ozbiljno, kao pojavu jezivog kosca koji svoju žrtvu napada u sredini života, to onda (kao u Hofmannsthalovoj ranoj drami *Alkestis* (1893/1894) biva povodom za cjenkanje. Ispočetka: “Život! Život! Godina! Mjesec! Još jedan mjesec!”²³ – a kada se smrt ispostavi neumoljivom: “Mjesec, tjedan, dan! Živjeti do sutra navečer!”²⁴ Kao u drami *Alkestis* i ovdje egzistencijalna nužda svojstvena Božjem stvorenju predodređuje protagonistove postupke; ideja života svoju vrijednost stječe tek paralizirajućim iskustvom predstojeće smrti – no to nema nikakve veze s religioznom dimenzioniranjem teme u konačnoj verziji *Svatkovića*.

Svatković iz 1911. godine, objavljen u lirskoj formi, ne sadrži ništa od estetike kojoj je težila prozna verzija. Iako, pogledamo li detalje, djelo slijedi mnoge različite tradicije, ono je besprijekorno cjelovito. Ovdje se neću baviti lako dostupnim informacijama o povijesti komada, ni Hofmannsthalovom produktivnom upotrebom engleske *morality play*, pa *Komedije o bogatom umirućem čovjeku imenom Hecastus* (*Comedi von dem reichen sterbenden Menschen, der Hecastus genannt*) Hansa Sachsa i novolatinske religiozne drame *Hecastus* niti s time povezanom raspravom o pitanju koje je formulirao i sam Hofmannsthal – je li on samo preradio već postojeći sadržaj ili je doista autor komada – kod *Svatkovića* se bez ikakve sumnje radi o Hofmannsthalovom komadu. Ne treba podsjećati na radnju *Igrokaza o bogataševom umiranju*, dovoljno je tek prisjetiti se nekih ključnih trenutaka. Bogati Svatković, čovjek u najboljim godinama, susreće susjeda u nevolji, kojeg se riješi jednim šilingom, zatim čovjeka osuđenog na zatvor za čiju je sudbinu izravno odgovoran, svoju zabrinutu majku, ljubovcu koja uživa u životu, kao i prijatelje i rođake na banketu; nakon nekoliko slabih nagovještaja pojavljuje se Smrt i od Svatkovića traži da je prati do Božjeg trona. Svatković moli odgodu, odobreno mu je sat vremena koje potraži u potrazi za pratiocima i

²² Hugo von Hofmannsthal: “Frühe Fassung (1905)”. U: *Dramen III*, str. 75–88, ovdje str. 77, prijevod J. S. U originalu: “Weben der Welt”, ein “unaufhaltsame[s] Hingleiten, diese[s] lautlose, süße Sichverzehren”.

²³ Isto, str. 80, u originalu: “Leben! Leben! Ein Jahr! Einen Monat! Einen Monat noch!”

²⁴ Isto, u originalu: “Einen Monat, eine Woche, einen Tag! Bis morgen abend leben!”

moliteljima. Naposljetku mora spoznati da mu ono što mu je dotada predstavljalo smisao života, Mamon ili nagomilano bogatstvo, ne koristi ničemu; spreman ga je slijediti samo krhki lik njegovih Djela, toliko krhak da jedva može stajati na nogama; tek nakon što mu se pridruži Vjera i uvjeri ga u smisao kršćanske žrtve za spasenje, Svatković se s određenim povjerenjem u Božju milost može uputiti prema Božjem sudu.

Svatković je doista svaki čovjek: *tua res agitur*, radi se o Tebi, ovdje se raspravlja o Tvojjoj stvari, to je implicitna poruka komada i njegovog jednostavnog naslova. Iako napisana (i igrana) na arhaičnom i ujedno umjetnome jeziku, drama *Svatković* sadrži gorku dijagnozu suvremenosti. Ona do izražaja dolazi u jednoj od najoriginalnijih rola njemačkoga kazališta koju se itekako može usporediti s onom Mefista, naime u figuri Mamona, duha iz škrinje koji svojim duhovitim replikama Svatkoviću donosi zastrašujuće preciznu analizu moderne ekonomije.

Hofmannsthal je, kao što, između ostaloga, možemo doznati iz dnevnika grofa Harryja Kesslera,²⁵ intenzivno proučavao *Filozofiju novca* (*Philosophie des Geldes*) Georga Simmela. Primjerak Simmelove knjige očuvan u Hofmannsthalovoj knjižnici protkan je mnogim tragovima čestog čitanja.²⁶ Simmel dosta optimistično zadaću novca vidi u tome da u svijetu obilježenom izostankom međuljudskih odnosa potiče njihovo stvaranje:

Kao sredstvo izjednačavanja vrijednosti i sredstvo razmjene neograničene općenitosti, novac ima snagu sve dovesti u vezu s bilo čim drugim. Novac stvarima, a i ljudima oduzima obostranu nepristupačnost. Iz njihove početne izoliranosti dovodi ih u međusobnu vezu, u usporedivost.²⁷

No upravo u sposobnosti da sve dovede u vezu sa svime, novac za Hofmannsthal funkcioniše kao alegorija modernog svijeta koji je postao bezdušan te ga je obuzeo potpuni relativizam. Novac, koji je izvorno bio samo promjenjivi ekvivalent između različitih vrijednosti, sam je poprimio značenje posljednje vrijednosti. Ako vrijednosti izvorno, što ni sam Simmel ne vidi drugačije, mogu proizaći samo iz subjektivnih radnji ili, da se izrazimo jezikom *Svatkovića*, ako iz "Djela", ali pod utjecajem novca, one postaju tek rezultatima računskih operacija, onda sustav

društvenih normi prijeti urušavanjem u knjigovodstvo dugovanja i potraživanja.

S novcem kao univerzalnim ekvivalentom ne samo da je nestala izvorna razmjena roba i dobara, već je postalo moguće kupiti i usluge. "Nema te stvari, ma i najvišeg reda / Koji se za novac kupiti ne da."²⁸ Za onoga tko ima novca, vrijedi: "Što ti se snilo, to se i zbililo."²⁹ Ljudske sudbine, obveze skrbi, suosjećanje, uljudnost i dugovi vjerovnicima pojavljuju se samo u obliku bezdušnih brojki: ono što je ljudski dug navodi se kao numerički iznos, a s druge strane ono što se doima numeričkim iznosom više nema egzistencijalnu težinu. Iza brojki skrivaju se potresne sudbine koje onaj koji misli u brojkama ne vidi kao sudbine, već samo kao cifre: bogataš može biti uvjeren u to da samo upravlja svojim bogatstvom, ali zapravo bez milosti vrši nasilje nad drugima jer je – po Hofmannsthalu u eseju o *Svatkoviću* – "bit novca jedna toliko sveobuhvatna mreža da je u njoj svaki bogataš vjerovnik i tlačitelj svakog siromaha. Bogataš misli da ne mrda prstom, a ipak noću i danju stotine šalje na tlaku."³⁰ Scene poput prizora sa siromašnim susjedom, dužnikom, a prije svega s Mamonom, Hofmannsthal nije našao u predlošcima – njih je napisao sam kako bi dao primjer fatalne dimenzije bezdušnosti svoga vremena, utjelovljene u konceptu novca.³¹

Svatković misli da upravo zbog ekvivalentnog karaktera novca ima pravo na neki "viši red"³² jer umjesto "trampe i krame"³³ čovjek demonstracijom zarađenog bogatstva postaje "ravan kakvu boštvu"³⁴. Upravo takva univerzalizacija novca na kraju za posljedicu ima Mamonovu apoteozu i time također i blasfemiju. O toj apoteози novca govori Dužnikova žena u svome prigovoru Svatkoviću: "Mamonovu kesu ti štuješ, eto, / Baš kao da je hranište sveto."³⁵ Dok se u Novome zavjetu – npr. u Poslanici Rimljanima – govori o nositeljima duhovne vlasti koje je Bog kaznio, Svatković zaslijepljen novcem misli da je na kraju čak i Božji zakon na prodaju:

Zemlju ćeš kupiti zajedno s kmetom,
Dapače i s pečatom, carskim dekretom
Koji za sva vremena ostaje čist,
Zalagao se za to sam Isus Krist,
I od nje je kakav pravni dio
Za novac uvijek na prodaju bio,
Nema tih sila što bile bi mu takmaci,

²⁵ Harry Graf Kessler: *Das Tagebuch 1880–1937. Vierter Band: 1908–1914*. Ur. Jörg Schuster. Stuttgart: Klett-Cotta 2005, str. 193 (31. 10. 1906).

²⁶ Usp. Heinz Rölleke: "Hugo von Hofmannsthal: *Jedermann*". U: *Dramen des 20. Jahrhunderts I*. Stuttgart: Reclam 1998, str. 93–108, ovdje str. 105.

²⁷ Georg Simmel: "Philosophie des Geldes, nach Richard Reichensperger: Georg Simmel: *Philosophie des Geldes*". U: *Literatur um 1900. Texte der Jahrhundertwende neu gelesen*. Ur. Cornelia Niedermeier, Karl Wagner. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2001, str. 109–114, ovdje str. 112.

²⁸ Hofmannsthal: *Svatković*, str. 29.

²⁹ Isto, str. 20.

³⁰ Hugo von Hofmannsthal: "Das alte Spiel vom *Jedermann*". U: *Dramen III*, str. 89–102.

³¹ Usp. Heinz Rölleke: "Hugo von Hofmannsthal: *Jedermann*", str. 101.

³² Hofmannsthal: *Svatković*, str. 29.

³³ Isto.

³⁴ Isto.

³⁵ Isto.

Tek pred njim valja iskati zaklon,
Pa odatle eto moj duboki naklon
Pred onim kog evo držim u šaci.³⁶

Kao što je Ursula Renner već primijetila, onaj tko tako misli svakako čini dobro iz komocije.³⁷

Novac nije samo uzrok egalizacije i izjednačavanja ljudskih odnosa, on je također i njihov simbol, a Mamon njegov alegorijski izraz. Jer taj Mamon, "skriveni demon" koji se po Hofmannsthalovoj zamisli "ispostavlja jačim od gospodara, čak gospodarem svog gospodara"³⁸ predstavlja značaj fetiša koji je novac poprimio u modernome društvu. Analize Georga Simmela što slave svestranost novca, predviđele su ono što Hofmannsthal dokazuje na primjeru Svatkovića i Mamona, dijalektiku u kojoj su pozicije gospodara i sluge zamijenjene: "Ono što moramo posjedovati, posjeduje nas, a ono što je sredstvo svih sredstava, novac, za nas u demonskoj izokrenutosti postaje svrhom svih svrha."³⁹

Svatkoviću, koji vjeruje da ima neopozivo pravo na novac, Mamon mora održati lekciju:

MAMON

Ma daj, pa tko da za te mari?
Ja sam pak građen ko titan.
Silan sam, ti patuljast i sitan.
Ti, mali, ti si samo sluga,
A tlapi ti se, drugo bit će,
Sve same varke i lude priče.

SVATKOVIĆ

U mojoj si vlasti ma do guše.

MAMON

A ja sam vladar tvoje duše.

SVATKOVIĆ

Na službu si mi u kući i ulici.

MAMON

Zato da za me plešeš po žici.

SVATKOVIĆ

Bio si mi pripadni sluga i rob.

MAMON

Ma ne, ti mali koprcavi snob.

Odavanje posjedovanju umjesto življenju, imanju umjesto bitku, Svatkovića je pretvorilo u marionetu. Zbog te kritički sagledane funkcije novca koja nije samo plodno tlo za sveobuhvatno niveliranje, već je i izraz hijerarhije u kojoj nova bogatstva inzistiraju na

društvenoj moći što ne proizlazi iz tradicije, osim Simmelove *Filozofije novca* mogućim mi se izvorom Hofmannsthalove skeptične autopsije društva nad kojim je ovladao demon novca čini i *Teorija dokoličarske klase* (*The Theory of Leisure Class*) Thorstena Veblena. Ne znam je li Hofmannsthal doista čitao Veblena, no taj mu zabavni klasik moderne društvene teorije zasigurno nije bio nepoznat. U svakome slučaju Hofmannsthalova bogatstva u *Svatkoviću* pokazuju ono što je Veblen u svojoj originalnoj studiji opisao kao tipično ponašanje američke novčarske aristokracije: umjesto da sudjeluje u produktivnom povećanju društvenog bogatstva, viša klasa vodi parazitski život u kojem skuplja novac i svojim pretjeranim posjedovanjem potrošne robe smanjuje životni standard siromašnih. Ono što bogati posjeduju, imaju zahvaliti svojoj bezobzirnosti. Dok je u prijašnjim vremenima junačko ponašanje osiguravalo društveni prestiž i naglašenu dokolicu kao nagradu za podvige i dokumentiranje posebnoga društvenog položaja, onda je od toga u modernoj novčarskoj aristokraciji ostalo sačuvano samo napadno konzumiranje – *conspicuous consumption*, kako kaže Veblen – kojim bogataši polažu pravo na društvenu nadmoć koja ne počiva na vlastitim zaslugama. Bogataš svoje bogatstvo pokazuje naglašenom dokolicom, koja upada u oči još i više kada je prakticiraju njegovi zamjenici, npr. sluge i ljubavnice – ljubovce – koje naglašenim ophođenjem bogataševim imutkom polažu pravo na sudjelovanje u njegovu svijetu, istodobno se odričući bilo kakve korisne društvene djelatnosti:

Kuća mi zbilja dobro izgleda,
Evo je ovdje, bogate, slavne,
U gradu joj nema nijedne ravne.
Mnoštvo je u njoj dragocjenih stvari,
Sve puno škrinja raznih dužina,
A tu je i velika kućna družina,
Zaliha novca od suhog zlata,
Lijep komad zemlje ispod vrata,
Pa i imanje, majur pun stoke⁴⁰

Naravno da se u napadnu dokolicu ubraja i žalopjeka bogatih o tome koliko je skupo održavati posjed:

Trošak iziskuju i moje kuće
Pa držati konje, poslugu, pse,
Čeljad, i što sve drugo ne
Što u to spada, raskošan vrt,
Ribnjak i lovište, a za stvari te
Više je njege no za malo dijete⁴¹

Samo je najbolje dovoljno dobro, životna radost ustupa mjesto rasipništvu. Karakterističan primjer za to je društvo u prizoru banketa.

³⁶ Isto.

³⁷ Renner: "Hofmannsthals *Jedermann*", str. 446.

³⁸ Hofmannsthal: "Das alte Spiel von *Jedermann*".

³⁹ Isto.

⁴⁰ Hofmannsthal: *Svatković*, str. 19.

⁴¹ Isto, str. 23.

Onome tko raspolaže svime na kraju ne pripada ništa jer onaj tko sve može kupiti više nema nikakvih smislenih veza: svemoć je druga strana duševne pustine u kojoj se smjestila *acedia*, melankolija. Hofmannsthal je u baroknom bestselleru *Anatomiji melankolije* (*Anatomy of Melancholy*) Roberta Burtonsza iz 1621. proučavao niz fenomena melankolije koje je mogao integrirati u svog *Svatkovića*: suhoparnost uma i veliku gustoću krvi protiv koje navodno pomažu slatko i kuhano vino i vesela glazba. Onaj kome je na obzoru samo novac, postaje nemirnim lualicom, poput prokletih Don Juana i Ahasvera, Vječnog Židova.⁴² Kao klasični melankolik, i Svatković misli da mu je mozak natečen zbog otrovnih para, njegov je pogled “zastrašan, krut”⁴³, obuzimaju ga tamne slutnje, muče ga tjeskobni smrtni strahovi, hvata ga osjećaj ništavnosti života, više mu ništa ne znače lijepe usne njegove ljubovce, iza bliješće i zavodljive Venere on vidi propast svijeta. Bezdušnost novca i siromaštvo onih koji ga posjeduju dvije su strane istog novčića oko kojeg se u *Svatkoviću* vrti svijet.

Premda ga predstavljaju kao sakralnu vrijednost, novac, a Hofmannsthal želi podsjetiti upravo na to, nema moć spasenja. Smrt se ne može zamijeniti niti se u nju može poslati nekog drugog: “Tu se ne živi drugi put.”⁴⁴ Smrt svatko mora, a to podsjeća na Rilkeovu predodžbu smrti, odraditi sam. Ovdje do izražaja dolazi Hofmannsthalova krizna intervencija u dramu koja je, da citiramo jednu od tadašnjih recenzija, “u najtežim vremenima našu siromašnu Austriju obogatila jednom ljepotom.”⁴⁵ *Svatković* “neizrecivo poremećenim prilikama vlastitog vremena suprotstavlja ispravan odnos prema svijetu.”⁴⁶ Ispravno i autentično razmišljanje koje se ne urušava samo u sebe Hofmannsthal pronalazi u elementarnoj pobožnosti. Svatković se vrlo uvjerljivo kaje:

U ništa ću se sada skriti
 Ko što se u mojoj biti
 Ni groza a ni strah ne ćute
 Od kajanja i boli ljute!
 Nazad! Ne mogu! Još jednom!
 Užas i muka! Više nijednom!
 Tu se ne živi drugi put!
 Sad zna ta grud, u razdor pala,
 Što nikad prije nije znala,
 I koji je toj riječi smisao dan:
 Lezi i umri, to je tvoj dan!⁴⁷

⁴² Usp. Erwin Kobel: *Hugo von Hofmannsthal*. Berlin: De Gruyter 1970, str. 230.

⁴³ Hofmannsthal: *Svatković*, str. 45.

⁴⁴ Isto, str. 84.

⁴⁵ Raoul Auernheimer, cit. po Ulrike Tanzer: “Das Spiel von Geld und Moral. Hugo von Hofmannsthals und Felix Mitterers *Jedermann*-Bearbeitungen”. U: *From Perinet to Jelinek. Viennese Theatre in the Political and Intellectual Kontext*. Oxford, Bern: Peter Lang 2001, str. 229–241, ovdje str. 233.

⁴⁶ Hofmannsthal: *Das Spiel vor der Menge*, str. 106.

⁴⁷ Hofmannsthal: *Svatković*, str. 84.

Ponoviti život, izbjeci pogrešku nije moguće – to je nemoć pokajanja.⁴⁸ Kao Edip koji je progledao, i Svatković si želi iskopati oči: “O da sam ih iskopao bar, / Ne bih sad ćutio zebnju i strah, / Ovako su mi uz gorak čar / Odvele život u siguran krah.”⁴⁹ Teološki gledano, kod Svatkovićeve kajanja radi se o istinskom *atritio*, kajanju zbog počinjenih pogrešaka i potraćenog života, za razliku od *contritio*, kajanja zbog predstojeće kazne.⁵⁰ Iz Svatkovićevo se dubokog kajanja izdiže vjera i s njome spoznaja o milosti Boga koji je kroz svoju mučeničku smrt na križu “umirio [...] Očev bijes”⁵¹ i sve dugove već “u vječnosti pretplatio”⁵²:

Bog je već ubacio u čašu
 Smrt i muku za stvar našu,
 A Svatkovićeve dužan dio
 U vječnosti pretplatio.⁵³

Promjena iz ohola bogataša u pokajničkog grešnika, od zlotvora u pobožnog slugu Božjeg koji sad, kao što zlobno primjećuje Vrag uskraćen za njegovu dušu, “u bijelome ruhu, / Hineći sram i život u duhu”⁵⁴, gazi svojim putem u vječno blaženstvo, odvija se vrlo brzo – to nije primijetio samo Vrag, već su na to upozoravali i stručnjaci i kolege pisci. Primjerice, Schnitzler je u svome dnevniku zapisao: “*Svatković*. Prva me je polovica jako zaokupila – a potom je nastupila dosada, čak odbojnost.”⁵⁵ U pismu Rudolfa Alexandra Schrödera pojavljuju se slični prigovori Rudolfa Borchardta: “Borchardt je objasnio Hofmannsthalu zašto na vrhuncu karakterne promjene junaka obraćenje vjeri nije dovoljan ni dramatski dostatan izraz njegove unutarnje mijene.”⁵⁶ Dokumentirana je Hofmannsthalova namjera da smrt, kao i u ranijim djelima, svojom prisutnošću život čini ljepšim i uzvišenijim te stoga može postati katalizatorom duhovne promjene,⁵⁷ ali ona nije uvjerljivo provedena. Kada Svatković doživi obraćenje, osjeća se kao da je ponovo rođen. Njegova se promjena odvija u tili čas u mističnom trenutku u kojem iskusi Boga. Uzme li se u obzir temeljitost kojom je Hofmannsthal obradio fatalnu

⁴⁸ Usp. Kobel, *Hofmannsthal*. Berlin 1970, str. 226.

⁴⁹ Hofmannsthal: *Svatković*, str. 83.

⁵⁰ Usp. razgovor između Petera Steina, Gerta Vossa i Johannesa Neuhardta dokumentiran u: Müry: *Jedermann darf nicht sterben*, str. 136–153, ovdje str. 145.

⁵¹ Hofmannsthal: *Svatković*, str. 87.

⁵² Isto, str. 95.

⁵³ Isto.

⁵⁴ Isto, str. 97.

⁵⁵ Arthur Schnitzler: 18. 12. 1913. Cit. po: Hofmannsthal: *Sämtliche Werke IX*. Ur. Heinz Rölleke. Frankfurt/M.: S. Fischer 1990, str. 275.

⁵⁶ Cit. po Rudolf Hirsch: “*Jedermann – ein überfordertes Welttheater?*” U: *Hofmannsthal-Blätter* 26 (1982), str. 81–85, ovdje str. 82.

⁵⁷ Usp. komentar Heinza Röllekea, u: Hofmannsthal: *Sämtliche Werke IX*, str. 146–7.

ravnodušnost svoga vremena, svakodnevni cinizam i obostrano omalovažavanje, to rješenje stvarno nije dramski zadovoljavajuće. Ono je možda dovoljno da ispuni religioznu, ali ne i književnu zadaću, a čak ni u religioznom smislu nije bez proturječja jer je u ovome komadu, sasvim suprotno biblijskoj riječi Božjoj, deva ipak prošla kroz ušicu igle.

S njemačkoga, po rukopisu, prevela
Jelena SPREICER

LITERATURA

IZVORI

Goldmann, Paul 1972. "Elektra. Von Hugo von Hofmannsthal". U: *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker*, Frankfurt/Main, str. 134–117.

Hofmannsthal, Hugo von 1990. *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Prir. Freie Deutsche Hochstift, ur. R. Hirsch et. al., izd. IX: *Dramen 7: Jedermann*, ur. Heinz Rölleke, Frankfurt/Main.

Hofmannsthal, Hugo von 1979. *Gesammelte Werke*. Ur. Bernd Schoeller i Rudolf Hirsch. Frankfurt/Main, str. 461–472.

Kessler, Harry Graf 2005. *Das Tagebuch 1880–1937, Vierter Band: 1908–1914*, ur. Jörg Schuster, Stuttgart.

Musil, Robert 1970. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Ur. Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg.

Simmel, Georg 1992. *Philosophie des Geldes*. Frankfurt/Main.

Veblen, Thorsten 2007. *Theorie der Feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*. Frankfurt/Main.

SEKUNDARNA LITERATURA

Brittnacher, Hans Richard 2001. *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*. Köln, Weimar, Wien, str. 131–160.

Hirsch, Rudolf 1982. "Jedermann – ein überfordertes Welttheater?" U: *Hofmannsthal-Blätter* 26, str. 81–85.

Kobel, Erwin 1970. *Hugo von Hofmannsthal*. Berlin.

Müry, Andres 2001. *Jedermann darf nicht sterben. Geschichte eines Salzburger Kults 1920–2001*. Salzburg, München.

Reichensperger, Richard 2001. "Georg Simmel: Philosophie des Geldes". U: *Literatur um 1900. Texte der Jahrhundertwende neu gelesen*. Ur. Cornelia Niedermeier i Karl Wagner. Köln, Weimar, Wien, str. 109–114.

Renner, Ursula 1992. "Hofmannsthals *Jedermann*. 'Die Allegorie des Dieners Mammon' zwischen Tradition und Moderne". U: *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Thea-*

ter: "Vom Himmel durch die Welt zur Hölle". Ur. Peter Csobadi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Franz V. Spechler, Salzburg, str. 435–448.

Rölleke, Heinz 1998. "Hugo von Hofmannsthal: *Jedermann*". U: *Dramen des 20. Jahrhunderts*, br. 1, Stuttgart, str. 93–108.

Scheible, Hartmut 1984. *Jugendstil in Wien*. München, Zürich.

Szondi, Peter 1974. *Theorie des modernen Dramas 1880–1950*. 10. izdanje. Frankfurt/Main.

Tanzer, Ulrike 2001. "Das Spiel von Geld und Moral. Hugo von Hofmannsthals und Felix Mitterers *Jedermann*-Bearbeitungen". U: *From Perinet to Jelinek. Viennese Theatre in the Political and Intellectual Kontext*, Oxford, Bern, str. 229–241.

SUMMARY

"MAMMON'S SACK" AND "TABERNACLE": ON MONEY AND GOD IN HOFMANNSTHAL'S *THE PLAY OF EVERYMAN*

The article presents a reading of Hugo von Hofmannsthal's play *Jedermann* (*The Play of Everyman*) as an attempt to seek a literary exit from a sense of fundamental crisis on the eve of the First World War. Unlike the experience of an enfeebled and enervated language; the sick and "unsalvageable" self; and against the menacing erosion of the male hegemony in the relations between the sexes at the turn of the century, one should offer a new, different drama. Both Hofmannsthal's *Elektra* and his *Everyman* endeavor to satisfy the demand for theatrical revival – *Elektra* by returning to the orientaling, barbaric Greece; *Everyman*, on the other hand, by referring to the Christian Middle Ages. While *Elektra* shocked the audience with its extreme cruelty, *Everyman* proved to be a constant success with its conciliatory turn to Christianity in Austrian theater. Its success is due not only to its simple aesthetic means but also to its sociological intelligence, which by reliance on Georg Simmel's *The Philosophy of Money* and Thorstein Veblen's *Theory of the Leisure Class* reveals a value orientation aimed exclusively at money, contrary to which stands the Christian thought of the old European worldview.

Key words: turn-of-the-century Austrian literature, a sense of crisis, Hugo von Hofmannsthal, *Elektra*, *The Play of Everyman*