

# NOVI OMANUT

## PRILOG ŽIDOVSKOJ POVIJESTI I KULTURI

Godište XXIX. Broj 3 (160), Zagreb, srpanj-kolovoz-rujan 2023 / tamuz-av-elul 5783 / tišri 5784

Pod lupom

### Auschwitz nije demantiran

Piše Zdravko Zima

Među mnogim autorima koji su na ovaj ili onaj način tematizirali židovska stradanja u eri Holokausta izdvaja se Imre Kertész (1929 -2016). Više je razloga za takvu tvrdnju; ponajprije, pišući o tom razdoblju europske povijesti, Kertész se koristio vlastitim iskustvima, budući da jer kao petnaestogodišnjak zatočen u Auschwitzu, potom u Buchenwaldu i nekim drugim logorima, a njegovo opus posvećen je bez ostatka jednoj jedinoj temi sažetoj u toponimu tog poljskog grada. Zbog njegovih konotacija, taj toponim nema usporedbe u planetarnoj povijesti. Pandan mu možda može biti samo Hirošima, ponajprije zbog toga što su savezničke sile, točnije Sjedinjene Države, na kraju Drugog svjetskog rata pokazale da u definitivnom obračunu s potpisnicama Trojnog pakta ne prezaju ni od najgorih zločina. Oko 250 tisuća stanovnika Hirošime umrlo je nakon eksplozije atomske bombe 6. kolovoza 1945. ili u nekoliko idućih godina od posljedica radijacije, a takvu efikasnost nacisti u svojim morbidnim tlapnjama nisu mogli ni sanjati. Daljnji argument u prilog teze da se Kertész razlikuje od drugih autora koji su se bavili fenomenom Holokausta nalazimo u činjenici da su njegovi romani, novele i eseji lišeni jedne vrste sentimentalnosti i crno-bijele distinktivnosti koja se u slučaju beletrizacije tako ekstremne teme prije pretpostavlja nego ignorira. Među onima koji su imali istu ili sličnu sudbinu, a koji su u svoje knjige impregnirali debelim slojevima ironije i sarkazma, najbliži mu je Tadeusz Borowski. Među drugim literatima, onim koji nisu iskusili pakao nacističkih prihvatilišta ili, eksplicitnije, onog što su nacisti zvali *Vernichtungslager*, srodan mu je Thomas Bernhard. Štoviše, oslanjajući se u znatnoj mjeri na Bernhardov nihilizam i jednu vrstu dijaboličnog humora, katkad neopodnog i okrepljujućeg poput žestokog alkohola, u romanu *Kadiš za nerođeno dijete* Kertész je prokazao petrificirano stanje svijeta poslije Holokausta, uvjeren da se taj svijet ni nakon najgorih zločinata nije nimalo promijenio, da nitko ništa nije naučio i da povijest nije učiteljica života, iz čega onda slijedi odluka njegova junaka da odustane od potomstva.

Ono najgore ili najmračnije što se može zaključiti poslije čitanja Kertésza, rezimirano je u uvjerenju da Holokaust nije neko posebno ili prošlo svršeno vrijeme. Dovoljno je podsjetiti na metode kojima su se u 5. stoljeću prije naše ere Sirakužani obračunavali s poraženom vojskom, a o čemu je u *Spisu o ratu Peloponežana i Atenjana* svjedočio Tukidid. Treba biti krajnje naivan, ili nešto još gore od toga, pa povjerovati da smo u vremenu u kojem plemensko mišljenje, potpomognuto najezdom populistički lidera, podstiče masovne fanatizme, ne samo u islamskim zemljama nego i na Zapadu, lišeni opasnosti koje tim istim naivcima djeluju kao puki relikv Kertészove ili tko zna čije literarne fantazije. U svom radikalizmu, nošenim potrebom da pronikne do ishodišta zla, Kertész je između Auschwitz i Europe postavio znak jednakosti. Kao zbirna imenica nacističkih logora Auschwitz se ne može svesti tek na ekskluzivno njemačko-židovsko pitanje, odnosno na problem kolektivne netrpeljivosti dvaju disparatnih etniciteta; po Kertészu, Auschwitz valja tretirati kao univerzalno iskustvo proizašlo iz europske povijesti. Unatoč vlastitom iskustvu, ili baš zbog toga, Kertész se nikada nije skrivao iza statusa žrtve, svjedočeći u poznim godinama o inflaciji logoraške literature i braneći svoja stajališta podjednako snažnim etičkim i estetičkim argumentima. Blizak mu je u tome bio Danilo Kiš, potomak mađarskog Židova i Crnogorke, rođen u Subotici, koji nikada nije odustao od svojih korijenja, ali se odbio legitimirati kao židovski pisac, sve u strahu da mu oficijelni kritičari

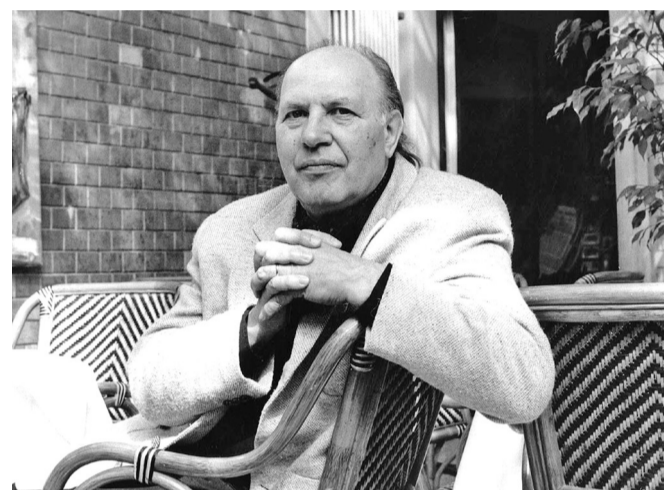
ne poklanjaju bonitete, vrednujući ga manje kao pisca, a mnogo više kroz prizmu žrtve.

U čemu je još paradoks Kertészove pozicije koju je, polazeći od vlastitih iskustava, transferirao u književnost? U uvjerenju da je društvena represija u svim mogućim modalitetima u stanovitoj mjeri poticajna za pisanje. Opće je poznata i već gotovo otrcana rečenica kojom počinje *Ana Karenjina*: „Sve sretne obitelji nalik su jedna na drugu, svaka nesretna obitelj nesretna je na svoj način“. Istu filozofiju slijedi i Kertész. Ne bez ironije, na jednome mjestu konstatira da mu je „dužnost priželjkivati život u nenormalnome društvu“, a sve zarad književnosti, na drugom piše da beznadni položaji imaju neočekivanu vrijednost jer iz njih može crpiti „bezgraničnu količinu slobode koja se u njima krije“, na trećem zaključuje da ga je „spasila zajednica koja mu je jamčila nastavak zatočeništva“. Ako su nužna dodatna objašnjenja, jedan pakao, to jest nacistički logor, Kertész je poslije rata zamijenio mađarskim komunizmom, ili staljinizmom, koji je isto tako identificirao s logorom. Sličnu sudbinu imao je i već apostrofirani Tadeusz Borowski koji se nakon što je preživio Auschwitz vratio u svoju Poljsku. Ali osjećaj da je jedan logor zamijenio drugim u Borowskog je rezultirao šokom koji ga je gurnuo u samoubojstvo, dok je Kertésza promovirao u pisca koji je svoj *Jaccuse* protiv nacizma pretvorio u *Jaccuse* na račun cijele zapadnjačke civilizacije. O Kertészovoj izdvojenosti, najprije u ratnim, a onda i u mirnodopskim uvjetima, dovoljno svjedoči podatak da je njegov prvi roman *Čovjek bez sudbine*, napisan sredinom šezdesetih godina 20. stoljeća, objavljen tek dese-

**Svoj *J'accuse* protiv nacizma Imre Kertész pretvorio je u *J'accuse* na račun cijele zapadnjačke civilizacije. O njegovoj izdvojenosti, najprije u ratnim, a onda i u mirnodopskim uvjetima, dovoljno svjedoči podatak da je njegov prvi roman *Čovjek bez sudbine*, napisan sredinom šezdesetih godina 20. stoljeća, objavljen tek desetak godina kasnije**

tak godina kasnije. Poslije *Čovjeka bez sudbine* uslijedio je roman *Fijasko*, potom *Kadiš za nerođeno dijete* te *Likvidacija*, roman u kojem je na neki način parafrazirao Adorna, pitajući se je li umjetnost poslije Holokausta moguća i ima li u takvim okolnostima ikakvog smisla.

Premda je pisao novele, eseje i dnevnik, Kertész je vjerojatno najpoznatiji po upravo citiranoj tetralogiji. Roman *Čovjek bez sudbine* (izvorno *Sorstalanság*, hrvatski prijevod Xenia Detoni, nakladnik *Bodoni*, Zagreb, 2022) mogao se isto tako zvati *čovjek s nekog drugog planeta*, ili *čovjek niotkuda*, kako se sam autor legitimirao u *hommageu* velikom mađarskom i francuskom piscu Ferencu Fejtőu. Na prvi pogled roman je usporediv s Benignijevim filmom *Život je lijep* (*La vita è bella*), nastalim dvadesetak godina poslije Kertészova romana. U verziji infantilnog pripovjedača sve djeluje nevino i gotovo idilično. Kertészova povijest, ili (pri)povijest naratora i glavnog junaka, počinje najjednostavnijom rečenicom: „Danas nisam bio u školi“. Možda zbog prve riječi, citirani početak asocira na prvu rečenicu iz Camusova *Stranca*: „Danas je mama umrla.“ Važnija od toga jest spoznaja da junaci oba romana svjedoče o sebi



Nacizam i staljinizam: Imre Kertész

kao o nekom drugom. Kertészov junak je izostao iz škole ne zato jer ga je bolio zub, ili zato što je kanio izbjeći težak ispit, nego zato što je njegov otac idućeg dana trebao otputovati u nepoznatom smjeru. Premda se izravno ništa ne spominje, sve je jasno. Petnaestogodišnjak, njegov otac i njegova maćeha obilježeni su žutom zvijezdom, u pozadini su još vršnjakinja Annamária, majka (koja se preudala), stric Vili, stric Lajos i drugi. Otac se više ne može baviti trgovinom, a njegov odlazak najavljuje sudbinu židovske zajednice u bespućima nacističke strahovlade. Čitatelj će se vjerojatno zapitati zbog čega pisac jednu tako zlokobnu temu tretira s neke uvrnute ili neočekivane strane? Na pitanje je najbolje odgovorio sam Kertész, naglašavajući u jednom eseju kako ga je instinkt samoodržanja nagnao na krivotvorenje „ubojite stvarnosti“.

Na koncu, i dječak je završio među židovskim sunarodnjacima koji su poslije svih mogućih pregrupiranja i transportiranja završili u vlaku za Auschwitz, a jedino čega se poslije svega uistinu sjećao bila je potreba za smijehom, identificirana s kazališnom burleskom u kojoj on ima kakvu-takvu, ne posve jasnu ulogu. Takvo stanje svijesti najtočnije je definirao Ionesco, objašnjavajući da se čovjek humorom brani od apsurdna postojanja. I sve se nastavlja u istom stilu. Putujući vlakom u nepoznatu nigdinu, dječak se tješio tvrdnjom da će barem vidjeti „nešto svijeta“, zgrada pred kojom se našao poslije nekoliko dana, i na kojoj je pisao Auschwitz-Birkenau, nalikovala mu je na željezničku postaju, esesovce nije doživljavao kao opasnost, u njegovim ušima njemačke komade odzvanjale su kao poezija, a okolina je djelovala toliko ljupko i privlačno da bi netko mogao pomisliti da se zatekao u najluksuznijem hotelu, a ne u najgoroj i u nacističkim glavama pomno zamišljenoj tvornici smrti. Doduše, povremeno je iz nekog dimnjaka izbijao neidentificirani smrad, nakon Auschwitzta dječak je dospio u Buchenwald koji je isto tako „ubrzo zavolio“, relativizirajući svoju kob, kao i kob drugih zatočenika, među inima i Roma, zaključujući bez sustezanja da se čovjeka može zarobiti, ali se ne može zarobiti i njegovu maštu. Ipak, mašta mu nije pomogla da neutralizira glad, u napadima želučane praznine gutao je svaku travku, kušao je i pijesak, pa je taj *Arschloch*, *Scheisskerl*, *verfluchter* Judehund - kako su mu u napadima nježnosti tepali esesovski soldati - poslije nekoliko mjeseci logorske terapije izgledao kao oronuli starac. Pišući o Židovima, a onda i o njihovim manama i vrlinama, Hannah Arendt je u potonje uvrstila ljudskost, humor i inteligenciju. Protagoniste tih vrlina prepoznala je u Heinrichu Heineu, Raheli Varnhagen, Sholemu Aleichemu, Bernardu Lazareu, Franzu Kafki i Charlieu Chaplinu. Tom bratstvu pripadaju i mnogi drugi, Kertész svakako.

Koliko god se na površnoj razini mogao steći dojam da je avantura zvana Auschwitz završila sretno, jer glavni junak

se poslije godinu dana vratio u zavičajni grad, iznenađenja nisu prestala. Prvo je uslijedilo kad je dječak poslije toliko vremena u zrcalu ugledao neko drugo, gotovo nepoznato lice. Vanjske promjene reflektirale su na svoj način on druge. Dječak se više nije razumio ni sa stricem Lajosem, ni s drugim bližnjima, oca mu više nije bilo, maćeha se na brzinu preudala, njegov stan okupirali su preko noći nepoznati uljezi, a od svih mogućih osjećaja u sebi je raspoznavao samo mržnju. Vrativši se iz ambijenta koji mu je po svemu bio stran, Kertészov junak vratio se u svijet koji mu je isto tako bio stran i u kojem se u krajnjoj liniji osjećao kao (Camusov) stranac. Ni traga trijumfalizmu zatočenika koji se iskobeljao iz pakla i koji je poslije svega spreman za drukčiji život. Ali pobjeći od prošlosti jednako je moguće kao i pobjeći od vlastite sjene. Takozvani novi život samo je nastavak starog. Štoviše, u nekim aspektima ona druga stvarnost, logorska, činila mu se čišća i jednostavnija. Zato se htjelo vremena da se otopi led oko Kertészove neobične i konvencionalnom duhu teško prihvatljive literature. Zato je Kertész tvrdio da piše ponajprije samome sebi. Zato je nailazio na sumnje. Zato se nije dvoumio da *Schindlerovu listu* proglasi notornim kičem. Zato je svoj najpoznatiji roman nazvao tako kako ga je nazvao; jer mu je povijest uskratila i individualnost i sudbinu. Osjećao se kao broj koji mu je fiksiran u desnu podlakticu, premda nije imao nikakvih iluzija o staljinističkoj Mađarskoj i premda ga to nije priječilo da se zapita bi li nakon svega, da je kojim slučajem živio na Zapadu, u slobodnijem društvu, bio u stanju napisati takav roman kakav je napisao. Ono što je Proustu značio madlein-kolačić, Kertész je bila Rákosi-jeva Mađarska. Zvuči nevjerovatno, ali u množini svojih manifestacija povijest je fantastičnija od svake literarno pretpostavljive stvarnosti.

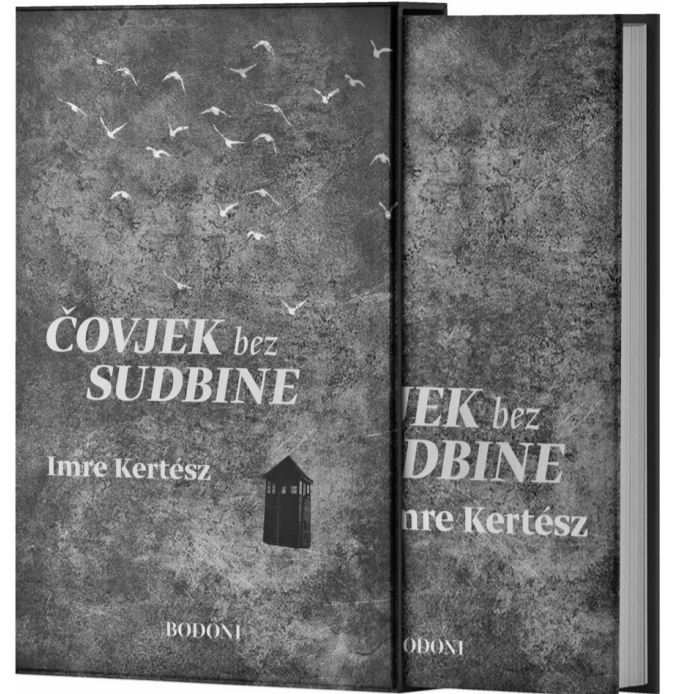
Premda se koristi pozicijom infantilnog pripovjedača, Kertész nije popustljiv ni prema kome. Nije ni čudno, pogotovo ako se uzme u obzir činjenica da su roditelji njegove majke skončali u Holokaustu, dok je očeve pretke zatrla komunistička vlast iz Rákosi-jeve ere. Po njemu, crni roman o židovskim stradanjima traje do dana današnjega jer se nije dogodilo ništa bitno što bi demantiralo Auschwitz. Iz toga slijedi da Auschwitz nije ekskluzivno poglavlje nego

„posljednja postaja velike pustolovine do koje je europski čovjek stigao na dvije tisuće godina dugom putu kroz svoju etičku i moralnu kulturu“. Optimizam jer možda opijum za narod kojim se hrane pokoljenja, a negativizam plodno tlo iz kojeg pisac crpi neograničenu količinu slobode. Bog je stvorio svijet, dodaje Kertész, ali Auschwitz je stvorio čovjek. Možda to zvuči kao igra riječi, ali kako god bilo, Holokaust se dogodio na europskom tlu, u katoličkom krugu, „zbog čega je za metafizički duh posve nesavladiv“. Kada se Kertészov junak poslije logorskog zatočeništva vratio u svoju domovinu i u rodni grad, u tramvaju ga je kondukter zatekao bez karte. Na njegov prijekor odgovorio je da nema novca i da dolazi iz „stranoga svijeta“. Ali nevolja Kertészova protagonista očituje se u svijesti da je jedan strani svijet ili, drugim riječima, jedan totalitarizam, samo zamijenio drugim! Zanovijetanja nekog novinara, koji mu je pred-

**Ironično nastojanje infantilnog naratora da zbivanja u logorskom paklu prezentira kao nešto normalno i očekivano, zateklo je konvencionalno orijentiranu publiku. A jednako ju je, ako ne i više, zatekla pripovjedačeva ambicija da takozvani civilni svijet ne prikaže kao normalan i očekivan, nego da ga u njegovoj zatvorenosti i totalitarnosti izjednači s logorskim**

lagao da njegovo svjedočenje pretvori u senzacionalni fejtun, glatko je odagnao, svjestan da medijske istine ne traju mnogo dulje od procvalog maslačka.

Ironično nastojanje infantilnog naratora da zbivanja u logorskom paklu prezentira kao nešto normalno i očekivano, zateklo je konvencionalno orijentiranu publiku. A jednako



ju je, ako ne i više, zatekla pripovjedačeva ambicija da takozvani civilni svijet ne prikaže kao normalan i očekivan, nego da ga u njegovoj zatvorenosti i totalitarnosti izjednači s logorskim. Za takvo što bio je sposoban samo pisac koji se nije dao uloviti u klopku sentimentalnog konformizma ili jedne vrste uzurpatora kojima se nitko nije usudio prigovarati, premda su židovsku tragediju u svom pohlepnom lice-mjerstvu poistovjetili s konjunkturom. Po dolasku Hitlera na vlast, Emmanuel Levinas objavio je esej u kojem je dokazivao da brutalnost nacionalsocijalističkog pokreta nije ekscen ni slučajnost, nego da ima ishodište u elementarnom zlu (franc. *Mal élémental*), na koji zapadnjačka filozofija nije našla zadovoljavajuće odgovore. Sumnja u čovjekovu ljudskost, koliko god to tautološki zvučalo, istodobno pre-sumira sumnju u smisao zapadnjačke civilizacije. Toj vrsti filozofije pripadaju i Kertészove koliko nadahnute, toliko ili još više uznemirujuće knjige.

## Istraživanja (5)

# Krleža i Židovi

Piše Božo Kovačević

Alfreda Diamantsteina Matvejević također nije spomenuo u svom članku. To iznenađuje utoliko više što je u jednom razgovoru, vođenu potkraj Krležina života, Krleža Matvejeviću spomenuo aferu Diamantstein. Kao poznavatelj Krležina opusa i djelovanja, Matvejević je morao znati da je afera Diamantstein za Krležu bila traumatična tema.

Diamantstein je 1919. došao u Zagreb kao kurir Ivana Matuzovića, predsjednika Jugoslavenske komunističke frakcije iz Budimpešte. Diamantstein se upravo preko Krleže pokušao povezati s drugim članovima komunističkog pokreta u Zagrebu. U Budimpešti je pod vodstvom Béle Kuna provedena revolucija, a zadaća je jugoslavenskih komunista koji su u toj revoluciji sudjelovali ili su se u Mađarskoj zatekli na povratku s ruskih bojišta da revoluciju po ruskom i mađarskom obrascu organiziraju i u tek uspostavljenoj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca. Mađarska revolucionarna vlast za tu je svrhu izdvojila znatna financijska sredstva. Dio novca bio je namijenjen i za financiranje časopisa *Plamen*, koji su uređivali Miroslav Krleža i August Cesarec. Diamantsteina je policija uhitila, a on je odao sve svoje veze i razotkrio sve pojedinosti o planiranju oružanog prevrata u Zagrebu. Premda je Socijaldemokratska radnička partija bila legalna, gotovo svi članovi njezina rukovodstva bili su uhićeni na temelju informacija koje je policiji dao Diamantstein. Zajedno s njima u višemjesečnom istražnom zatvoru bili su i članovi rukovodstva u Moskvi osnovane Komunističke partije (boljševika) Srba, Hrvata i Slovenca koji su se zatekli u zemlji.

Sudski proces, održan pred vojnim sudom u Zagrebu od 26. do 30. ožujka 1920, završio je debaklom za policiju i tužitelje. Najistaknutiji komunistički rukovodioci nisu ni bili među optuženicima, a urotnici protiv kojih je optužnica podignuta oslobođeni su ili zbog nedostatka dokaza ili zbog toga što je vrijeme provedeno u istražnom zatvoru bilo duže nego dosuđene im kazne. No unatoč višemje-

sečnoj istrazi i, nerijetko, torturi koju je policija provodila protiv pojedinih komunista, Socijalistička radnička partija na izborima održanim u proljeće 1920. postala je treća stranka po broju osvojenih mandata. U lipnju je stranka promijenila ime u Komunistička partija Jugoslavije. Nakon niza štrajkova koje je organizirala novoosnovana stranka, monarhističke su vlasti 29. prosinca 1920. donijele *Obznanu*, akt kojim je zabranjeno djelovanje KPJ. Ondje je istaknuto da se „do rešenja Ustava zabrani svaka komunistička i druga rastrojna propaganda, obustave njihove organizacije, zatvore njihova zborišta, zabrane njihove novine i svi drugi spisi koji bi mutili mir i spokojstvo Države, propovijedali, pravdali ili hvalili diktaturu, revoluciju ili ma kakvo nasilje.“ Nakon toga legalno djelovanje KPJ više nije bilo moguće, mandati treće po snazi političke stranke poništeni su, a svi deklarirani boljševici otpušteni su iz državne službe. U kolovozu 1921. parlament je donio *Zakon o zaštiti javne bezbednosti i porетка u državi* kojim je trajno zabranjeno djelovanje komunista, ali i ostalih antimonarhističkih stranaka. Kazne za antidržavno djelovanje bile su drakonske. Da je taj zakon bio na snazi 1920, u vrijeme suđenja Diamantsteinu i sudionicima urote za izvedbu oružanog prevrata, vojni sud ne bi mogao donijeti oslobađajuće presude.

Krleža je bio mnogostruko povezan s Diamantsteinom i pripremom oružane pobune. Diamantstein je upravo njega potražio radi uspostave kontakata s drugim komunistima, a i suuredniku časopisa *Pečat* Augustu Cesarcu predao je novac. No sam Krleža nije bio među optuženicima, dok je Cesarec odlaskom u Beč izbjegao pritvor. Sa



Kontroverzna svjedočanstva: Miroslav Krleža

sudskog procesa Diamantsteinu i drugovima Krleža je bio izvjestitelj lista *Nova istina*. Način na koji je izvješćivao ne bi mogao biti istaknut kao primjer neovisna i nepristrana novinarstva. Dakako, u skladu s partijskom linijom odricanja bilo kakve osnove za optužbe, Krleža je javno tvrdio da zavjera nije postojala i da je cijela afera Diamantstein samo policijska provokacija. Pritom se nije ustezao na svaki način ocrniti glavnooptuženog, koji je istodobno bio i glavni svjedok optužbe:

„Od cijele te revolucionarne ‘zavere’, koja je htela da minira Jugoslaviju, ostao je jedan degenerisani kreten, gospodin Diamantstein, koji se hvali, da mu je obećano za njegov častan posao deset hiljada dinara ako dobro obavi svoju rabotu. Od sve te strahovite boljševičke opasnosti preostao je jedan nedvoumni *agent provokator* i skandalozna blamaža za propali demokratski sistem, koji se nije stidio da politički izrabi jednog običnog nitkova provalničke fiziognomije.“

Pritom je Krleža u potpunosti zanemario činjenicu da je taj nitkov provalničke fiziognomije doista bio pouzdanik

mađarskoga boljševičkog vođe Béle Kuna prije nego što ga je policija uhitila i primorala da surađuje s njom. Bla-maža *propalog demokratskog sistema* sastojala se i u tome da sud nije donio osuđujuće presude za one koje je taj nitkov teretio svojim iskazima. Dosljedan u provedbi službene partijske verzije događaja, koja je proturječila činjenicama koje su i Krleži bile poznate, on je dva tjedna nakon okončanja procesa iznio svoj rezime:

„Upozoravamo naše čitatelje naročito na ovu važnu činjenicu, da unatoč toga što su vlasti svojedobno alarmirale čitave čete špijuna i detektiva, unatoč toga što su okrivljenima prijetili smrću i batinama, da nije tokom cijele rasprave uspjelo iznijeti niti jedne i najmanje sitnice, kojom bi se moglo dokazati da cijeli naš pokret nije vođen javno i očigledno i da o kakvo podzemnom i ilegalnom radu ne može biti govora.“

U vrijeme kad se režim pripremao za zakonsku zabranu rada KPJ takva vrsta agitacije trebala je potaknuti građane da se suprotstave ograničavanju demokratskih prava i sloboda. Taj cilj, ako ne još važniji cilj zaštite drugova koje režim više nije ispuštao iz vida, očito je opravdavao sredstva. U ime višega cilja bilo je opravdano govoriti neistine. U jednaku se iskušenju Krleža našao i desetak godina poslije. Vitomir Korać, socijaldemokratski ministar u kraljevskoj vladi u vrijeme odvijanja afere Diamantstein, objavio je 1929. prvu knjigu svoje *Povijesti radničkog pokreta u Hrvatskoj i Slavoniji* i ondje iznio podatke iz istrage o pripremi vojne pobune u Zagrebu 1919. Spomenuo je donaciju mađarske komunističke vlade Krležinu časopisu *Plamen*. Oštro se obrušivši na Koraća i vehementno ističući pravno relevantnu činjenicu da on i Cesarec nisu bili optuženi, da im se nije sudilo pa da, sukladno tome, nisu mogli biti ni oslobođeni, Krleža je u svom odgovoru napisao i ovo: „Ja nisam poznao gospodina Diamantsteina, ja toga čovjeka nikada vidio nisam i sasvim logično i prirodno s njim nikakve veze imao nisam.“ U okolnostima nakon proglašenja diktature 6. siječnja 1929, kad je još dodatno pooštren *Zakon o zaštiti javne bezbednosti i poretka u državi*, bilo je sasvim logično i prirodno i razumno zanijetati bilo kakvu vezu s pokušajem komunističkog oružanog državnog udara. Činjenica da je Krleža tada javno i svjesno iznosio potpunu neistinu bila je od drugorazredne važnosti.

U listu *Narodna armija* 1961. Krleža je objavio bilješke iz svoje bilježnice, koje su datirane u dane odvijanja procesa protiv Diamantsteina. Ondje nalazimo jedini dosad poznat opis lika Alfreda Diamantsteina:

„Tu, ispred vojnog divizijskog Tribunala, u sivoj sobi, sivi čovječuljak, gospodin Fredi Kosturčić, uboga duša, u tankom platnenom kaputiću, anemični astenik guste, tamne kovrčave kose, bljedoliko i lomno tjelešce koje ne važe više od četrdeset i pet kila, čovjek od dvadeset i tri godine, čiji svileni polutihli glas zvonio tako toplu, tako lirski, kao da se pred sudom nalazi zbrkan i zbunjen dječak u puber-

na djela. Opis prijepodnevnice sjednice 27. ožujka započeo je ovako:

„Sasvim slaba literatura, kada ovakva polupismena dijamantštajnska bijeda od čovjeka obrazlaže svoje motive najsentimentalnijom varijacijom na poznatu temu, a ta se zove 'mama'.“

U tim privatnim bilješkama nema naznake o tome da je Krleža Diamantsteina poznao ikako drukčije osim kao optuženika i svjedoka optužbe u sudnici. Ni u popratnoj bilješci uz taj tekst iz davne bilježnice on ne govori o tome je li ili nije poznao Diamantsteina. Ali u razgovoru s Enesom Čengićem 3. travnja 1976. Krleža kaže „da bi o nekim stvarima, tako reći zaboravljenim, trebalo progovoriti“. I progovorio je pedeset sedam godina nakon što je sve započelo:

„U vrijeme poznatog veleizdajničkog takozvanog Diamantsteinovog procesa Komunističkoj partiji pri Sudbe-



Naslovna stranica časopisa *Plamen*

nom stolu u Zagrebu, bio sam reporter iz sudnice. A primili smo zaista dvadeset hiljada kuna od Béle Kuna kao pomoć za moj časopis *Plamen*. To nisu bile nikakve velike pare, mogao sam izdati jedan broj, ali pare sam primio i to je policijski provaljeno. Došlo je do procesa, a pošto pare nisu bile predane meni nego Augustu Cesarcu, to ja nekim božjim čudom nisam bio obuhvaćen optužnicom.“

Tom zgodom dao je Krleža Čengiću kraći tekst o svom susretu s Diamantsteinom, koji je 1976. napisao na molbu povjesničara Ivana Očaka. Prema tom opisu, Krleža je od prvoga trenutka bio sumnjičav prema mladiću koji nije dobro govorio ni hrvatski ni mađarski, a uvjeravao ga je da dolazi po ovlaštenju šefa mađarskih komunista Béle Kuna i ministra vanjskih poslova Miske Póra. Kad je usred ionako rastrzana razgovora Diamantstein iznenađeno prešao na drugu stranu ulice ugledavši tadašnjega šefa zagrebačke policije, Krležine sumnje i dvojbe postale su još veće:

„Bilo bi logično da sam ga upitao kako to da on pozna šefa policije, koji je to postao ad interim upravo ovih dana, kad tek što je stigao iz Pešte, iz Beograda ili iz Novog Sada prije nekoliko dana, a već poznaje šefa policije, ali sam to pitanje prešutio prosto sumnjičavo, konspirativno nagon-ski, no od tog trenutka moje se povjerenje definitivno rasplinulo. Ispalo je tako kao da razgovaram s nekim agent-provokatorom. Sve nezdravo, zapleteno i glupo.“

Dok se čita taj tekst, stječe se dojam da je Krleži iznimno važno naglasiti da on u Diamantsteina od prvoga trenutka nije imao povjerenja, da nije surađivao s njima i da, prema tome, ne može imati nikakvu odgovornost za ono što je Diamantstein poslije učinio slomivši se pod policijskim pritiskom i provalivši cjelokupnu komunističku konspi-

**Kao što je tridesetih godina kategorički nijekao bilo kakvu vezu s Diamantsteinom, a kamoli s njegovim novcem, i pritom se pozivao na pravno-sudski utvrđene činjenice i na logiku, jednako je žustro sedamdesetih godina inzistirao na tome da se utvrdi kako je bilo savršeno normalno i logično da je *Plamen* primio partijski novac namijenjen propagiranju revolucije**

rativnu organizaciju. Kad je pročitao da povjesničarka Zorica Stipetić tvrdi da posjeduje dokaze o tome da je on osobno od Diamantsteina dobio novac za časopis *Plamen*, Krleža se, u razgovoru s Čengićem 2. srpnja 1978, gorljivo zauzeo za točno utvrđivanje svih pojedinosti zbivanja 1919:

„Tih dana je i čuveni Diamantsteinov proces, koji je teretio ako hoćete indirektno i mene da sam od Béle Kuna primio dvadeset hiljada kruna kao partijsku pomoć koju nisam ja primio. *Plamen* je tu pomoć primio, ali ne ja (...) A što da sam te pare i primio. Bilo bi razumljivo, jer Partija je primala s različitih strana velike pare i to su bile sasvim normalne stvari. Danas dokazivati da sam primio pare, sasvim je besmisleno, kao da je to kompromitantno za mene, koji tobože tvrdim da nikad ni od koga nisam primio ni jednog filira...“

Kao što je tridesetih godina kategorički nijekao bilo kakvu vezu s Diamantsteinom, a kamoli s njegovim novcem, i pritom se pozivao na pravno-sudski utvrđene činjenice i na logiku, jednako je žustro sedamdesetih godina inzistirao na tome da se utvrdi kako je bilo savršeno normalno i logično da je *Plamen* – premda ne i on osobno – primio partijski novac namijenjen propagiranju revolucije. Štoviše, u razgovoru s Čengićem 15. travnja 1981. Krleža je obznanio da je u pripremanju prevrata sudjelovao na sasvim konkretan način:

„U augustu 1919, kad je pola Komunističke partije Jugoslavije bilo u zatvoru, u vezi s procesom Diamantsteina, i kad su svi išli u zatvor, samo ja ne, i kad je Simo Miljuš kod mene ostavio tri ili četiri puške da ih sakrijem, i kad sam ja u Prilazu br. 3, kao podstanar, imao ormar, onaj starinski s onim velikim vratima pod ključem, ja sam te tri puške uzeo i tamo ih zaključao, a zatim otputovao u Selce.“

Dalje Krleža govori kako je i sam očekivao hapšenje premda bi to bio potpuni apsurd jer je on jedini uvjeravao svoje drugove komuniste da Diamantstein ne može organizirati revoluciju, da je to rođeni agent provokator koji ne zna ni njemački ni mađarski i da će sve završiti glupo kao što je i završilo.

Jasno je da Krležina zaokupljenost Diamantsteinom nema nikakve veze s njegovim židovskim porijeklom. Cijeli život Krležu su mučili izgovoreni i neizgovoreni prigovori slijeva da on, premda sudionik konspirativnih dogovora, nije bio priveden ni pritvoren. Pretpostavljam da ga je barem katkad pećnula savjest zbog onako pristrana pisanja o odvijanju procesa. Koliko god da je Diamantstein zavrijedio prijezir svojih dojučerašnjih partijskih drugova, uloga novinarskog izvjestitelja nalagala je drukčiji pristup cijelom procesu, nepristranost i objektivnost. Pretpostavljam da je Krležu mučila i činjenica da je u različitim vremenima o istim zbivanjima iznosio dijametralno suprotne tvrdnje. Osjećao je intenzivnu potrebu da objasni kako i zašto je do toga došlo. Zagrebački Židov Alfred Diamantstein često se pojavljivao u tom suočavanju sa savješću pa utoliko ima smisla spomenuti ga među Krležinim Židovima.

#### Literatura

Krleža, Miroslav (1977), *Dnevnik 1-6*, Sarajevo: Oslobođenje

Matvejević, Predrag (1987), *Razgovori s Krležom*, Beograd: BIGZ

Matvejević, Predrag (2012), *Krležini Židovi*, Ha-kol, br. 126

Očak, Ivan (1988), *Afera Diamantstein*, Zagreb: Naprijed

**Za vrijeme sudskog procesa, poznatog kao afera Diamantstein, po glavnom osumnjičeniku koji je istodobno bio i glavni svjedok optužbe, Krleža je opovrgavao tvrdnju da je iz Mađarske dobio 20 tisuća kruna kao partijsku pomoć, premda je u različitim fazama svoga dugog vijeka davao izjave koje su proturječile jedna drugoj**

tetu, te nema srca koje se ne bi raznježilo nad tugaljivom pričom nesretnog mladića.“

U tim bilješkama Krleža je prilično detaljno prikazao sadržaj optužnice. Dakako, sve kroz prizmu da je Diamantstein agent provokator i da u dosluhu s policijom nastoji kompromitirati savršeno nevine drugove, ponajprije Vladimira Čopića i Simu Miljuša. Ironizirao je tvrdnje prvooptuženog da ga je osobno Béla Kun uputio na ljude koji će mu dati novac i jasne instrukcije o tome što sve i kako treba poduzeti radi izbijanja ustanka u Zagrebu sa svrhom raspada novouspostavljene države i formiranja komunističkog režima u Hrvatskoj. Zabavljen više opisivanjem sudaca i sudnice te posvemašnjim nijekanjem bilo kakve utemeljenosti optužnice i legitimnosti takva suda, Krleža kao da je i tad radio skice za svoja buduća književ-

Kulturni datumi

## Kazališni vizionar

Piše Martina Petranović

„Najuzvišeniji cilj teatra jest istina, ne vanjska istina, materijalistička, svakidašnja, već bitna istina duše“, rekao je Max Reinhardt u svome znamenitom govoru „O glumcima“ na Sveučilištu Columbia 1928. godine i u njemu sumirao umjetnički credo kojem je bio vjerran od početka do kraja svoga plodnog profesionalnog i životnog puta glumca, kazališnog i filmskog redatelja te kazališnoga upravitelja, poduzetnika i pedagoga. Passioniranim i razgranatim stvaralačkim angažmanom na brojnim planovima kazališnoga stvaralaštva Reinhardt je umnogome oblikovao i (re)definirao povijest europskoga i svjetskoga teatra prve polovice 20. stoljeća, te se 2023. godine diljem kazališne Europe – a i šire – obilježava 150. obljetnica njegovoga rođenja i 80. obljetnica njegove smrti.

Rođen kao Max Goldmann 9. rujna 1873. godine u mjestu Baden pokraj Beča, Max Reinhardt bio je najstarije od sedmero djece židovskoga trgovca Wilhelma Goldmanna (1846. – 1911.) i njegove supruge Rose Goldmann rođ. Wengraf (1851. – 1924.). Premda je započeo nauk za bankovnoga činovnika, ljubav prema kazalištu prevagnula je i odvela ga putem profesionalne glumačke karijere. Na sceni je debitirao 1890. godine kada je i preuzeo prezime pod kojim ga danas poznajemo, a nakon glumačkih nastupa na pozornicama Salzburga i Beča, nastavio se usavršavati u Berlinu pod paskom Otta Brahma koji je prepoznao njegov talent i povjerio mu neke od najzahtjevnijih uloga u berlinskoj Deutsches Theateru, posebice u dramama Henrika Ibsena i Gerharta Hauptmanna. Reinhardt je od Brahma usvojio i neke od osnovnih zasada moderne režije, ali se kao učenik brzo emancipirao od svoga učitelja i njegovih naturalističkih usmjerenja. Najprije se okrenuo iskušavanju raznih drugih glumačkih stilova i kazališnih izričaja, primjerice, u kabaretskoj kazalištu Schall und Rauch kojemu je i jedan od utemeljitelja, da bi potom počeo razvijati i vlastiti redateljski rukopis kojim neće označiti samo odmak od zasada naturalizma u teatru već i otvoriti put mnogim i raznovrsnim kazališnim revolucijama 20. stoljeća: dvije najznačajnije među njima nesumnjivo su dugogodišnja dominacija redatelja kao središnje figure u zamišljanju i oblikovanju kazališne predstave te preusmjerenje stvaralačke pozornosti s interpretacije dramskoga, odnosno književnoga teksta na stvaranje autentičnoga, samosvojnoga i samodostatnoga kazališnoga čina kao umjetnosti za sebe.

Nakon raskida s Brahmom i preuzimanja vodstva i vlasništva nad tada najvažnijim njemačkim kazalištem, Deutsches Theaterom, uslijedio je Reinhardtov strelovit uzlet kao redatelja, kazališnoga upravitelja i poduzetnika, ali i pedagoga. U idućih je nekoliko desetljeća s uspjehom osnovao i/ili vodio više berlinskih teatar, uspostavivši svojevršno kazališno carstvo kojem su, među ostalima, pripadali i već spomenuti Schall und Rauch (poslije Klaines Theater), Neues Theater, Deutsches Theatera i Volksbühne, a među kojima se napose izdvaja berlinski Grosses Schauspielhaus otvoren monumentalnom izvedbom Eshilove *Orestije* (1919.) u Reinhardtovoj režiji. Reinhardtov utjecaj, međutim, nije bio ograničen samo na berlinska kazališta ili kazališta njemačkoga govornog područja (Berlin, München, Beč, Salzburg) nego se proširio i diljem europskih gradova

u kojima je djelovao kao redatelj (London, Venecija, Stockholm, Kopenhagen, Budimpešta, Riga), probivši se i izvan granica Europe, sve do Sjedinjenih Američkih Država.

Osim što je kazališnim režijama snažno utjecao na najznačajnije predstavnike njemačkoga ekspresionističkog filma, Max Reinhardt i sam se okušao na filmu, i kao filmski redatelj i kao producent i vlasnik filmske kompanije, a potaknut dobrim prijemom svoga redateljskog uprizorenja *Sna ljetne noći* na pozornici teatra Hollywood Bowl u Los Angelesu, 1935. godine upustio se (uz suredatelja Williama Dieterlea) i u ekranizaciju toga Shakespeareova djela u kojoj su nastupile holivudske zvijezde James Cagney, Olivia de Havilland, Mickey Rooney i dr., a plesne scene osmislila čuvena ruska balerina, koreografinja i pedagoginja Bronislava Nižinska.

Reinhardt je tijekom cijele karijere zanimao i pedagoški rad s glumcima i kazališnim umjetnicima te je pokrenuo nekoliko glumačkih škola, studija i radionica, počevši od glumačke škole pri berlinskoj Deutsches Theateru već početkom stoljeća preko glumačke škole u bečkome Schoenbrunn Theateru krajem dvadesetih do radionice za kazalište i film u Hollywoodu na mijeni tridesetih i četrdesetih godina prošloga stoljeća.

Kao redatelj, Max Reinhardt nije bio zagovornikom samo jednoga stila, primjerice tada raširenih stilova poput simbolizma, impresionizma ili ekspresionizma, već je uspješno razvijao eklektičan redateljski prosede

**Diljem Europe i svijeta ove godine obilježava se 150. obljetnica rođenja i 80. obljetnica smrti Maxa Reinhardta. Taj glumac, redatelj, pedagog, intendant i poduzetnik podjednako se dobro snalazio režirajući njemačke i inozemne klasike, koliko i suvremene dramske autore na čijim je predlošcima ostvario neka od svojih najzapaženijih ostvarenja**

jednako usmjeren nalaženju stila adekvatnoga svakome pojedinome djelu koliko i otkrivanju specifičnoga i temeljnoga ugođaja cijeloga djela, tzv. *Stimmunga*. Iz njega je potom razvijao vlastitu redateljsku viziju kojoj su bili okrenuti pa i u cijelosti podređeni svi elementi predstave, od glume preko zvuka i glazbe do vizualnih sastavnica predstave. Podjednako se dobro snalazio režirajući domaće i inozemne klasike koliko i suvremene dramske autore na čijim je predlošcima ostvario neka od svojih najzapaženijih redateljskih ostvarenja: Sofoklov *Edip*, Goetheov *Faust* ili *Hamlet* i *San ljetne noći* Williama Shakespearea, kao i Ibsenove *Sablasi*, Wildeova *Saloma* ili Wedekindovo *Proljetno buđenje* u Reinhardtovim su redateljskim interpretacijama postizali neviđen uspjeh, a nekima se od njih više puta vraćao u različitim stvaralačkim fazama svoje karijere. S podjednakim se žarom laćao i literarno manje poznatih ili uspelih predložaka, osiguravajući im kazališnu privlačnost. U kreiranju svojega redateljskoga rukopisa i oblikovanju posebnoga svijeta i ugođaja djela, Reinhardt je bio jednako eklektičan i demokratičan kao i pri izboru literarnih predložaka, obilato računajući na glumačka kretanja masa, svjetlosne i zvučne efekte, semantičke potencijale likovnih elemenata predstave, napose scene i kostima, kao i na različita tehnička dostignuća poput zaokretne pozornice kojom se služio kao ravnopravnim dramaturškim sredstvom (*San ljetne noći*, 1905.). Svoje redateljske zamisli pedantno je pripremao, razrađivao i bilježio u redateljskim knjigama (*Regiebuch*) po kojima je također postao poznat.

U redateljskim se iskoracima slobodoumno i širokogrudno nadahnjivao najrazličitijim izvorima,



Impresivna karijera: Max Reinhardt

posuđujući iz kazališne tradicije zapadnoeuropske civilizacije od antike, srednjega vijeka i renesanse do komedije *dell'arte*, ali i iz kazališne tradicije Istoka. Napajao se pučkim svečanostima, cirkusom, varijeteom i elementima zabavljачkih žanrova, a ideje za stvaranje i poticanje zajedništva između pozornice i gledališta odnosno izvođača i publike kojemu je težio kao jednom od glavnih ciljeva vlastite estetike crpio je i iz antičkih ceremonija i iz vjerskih i crkvenih obreda i iz sportskih nadmetanja. Podjednako su mu bile bliske i važne komorne predstave u malim i intimnim izvedbenim prostorima (*Kammerspiele*), koliko i spektakularna i masovna redateljska ostvarenja u velikim kazališnim i nekazališnim zdanjima amfiteatralnoga tipa te na otvorenome. Iz želje za približavanjem prizorišta i gledališta potekle su i neke od njegovih reformi scenografije, oblikovanja izvedbenoga prostora i uopće kazališne arhitekture. U nekim je predstavama razbijao granicu između pozornice i gledališta produljivanjem pozornice u gledalište, poveivanjem scene i gledališta tzv. cvjetnom stazom tipičnom za japansko kazalište Kabuki ili spuštanjem stepeništa sa scene u publiku kako bi stvorio osnove za igru glumaca u neposrednoj blizini gledatelja, a u nekim je predstavama cijele građevine preoblikovao u kazališne prostore u kojemu gledatelji nisu samo puki promatrači nego sudionici svojevršnoga kazališnoga obreda, kao prilikom spektakularnoga uprizorenja Vollmöllerove pantomime *Čudo* (1911.) u londonskoj dvorani Olympia, kada je za potrebe izvedbe cijela dvorana transformirana u gotičku katedralu.

U radu na oblikovanju scene prikladne svakoj pojedinoj izvedbi Reinhardt je surađivao s nekim od najistaknutijih umjetnika svoga vremena kao što su slikar Edward Munch, scenografi Ernst Stern i Alfred Roller ili arhitekti Peter Behrens i Hans Poelzig. Jednu od najtrajnijih suradnji ostvario je pak s književnikom Hugom von Hofmannsthalom čija je izvorna djela pos-

**U radu na oblikovanju scene Reinhardt je surađivao s nekim od najistaknutijih umjetnika svoga vremena kao što su slikar Edward Munch, scenografi Ernst Stern i Alfred Roller ili arhitekti Peter Behrens i Hans Poelzig. Jednu od najtrajnijih suradnji ostvario je s Hugom von Hofmannsthalom čija je izvorna djela postavljao na pozornicu, uključujući i Straussova Kavalira s ružom**



Dvorac Leopoldskron

tavlja na pozornicu, uključujući i Straussova *Kavalira s ružom* za koji je Hofmannsthal napisao libreto, a koji je za potrebe Reinhardtovih predstava i dramaturški prekraja, nadopisivao ili reispisivao klasike i suvremenike. No možda najveći zajednički doseg kreativnoga partnerstva Reinhardta i Hofmannsthal sublimirao se u njihovoj suvremenoj scenskoj reinterpretaciji srednjovjekovnoga moraliteta *Jedermann* ili *Svatković*: nakon praižvedbe u Reinhardtovoj režiji u berlinskoj Cirkusu Schumann (1911.), Hofmannsthal i Reinhardt golemi su iskorak načinili uprizorenjem *Jedermann* na otvorenom prostoru ispred salzburške katedrale 1920. godine, položivši istodobno i osnove za uspostavu Salzburških svećanih igara (Salzburger Festspiele).

Na Salzburške svećane igre kojima je Reinhardt, skupa s Richardom Straussom i Hugom von Hofmannsthalom jednim od suosnivača, ugledali su se kasnije i hrvatski utemeljitelji Dubrovačkih ljetnih igara, no korijeni dubrovačkoga ljetnoga festivala se i izravno mogu do-

vesti u vezu s propulzivnim duhom Maxa Reinhardta. Kao iskusan i poduzetan kazališni vizionar Reinhardt je ljetujući u Dubrovniku (1932.) odmah uočio izvedbeni potencijal otvorenih dubrovačkih prostora te je u nekoliko novinskih intervjuua apostrofirao trg ispred dubrovačke crkve sv. Ignacija kao idealno mjesto za održavanje svećanih igara.

Ostvarivši zavidnu europsku i svjetsku karijeru, Reinhardt se još u dvadesetima „vratio kući“ i postao vlasnikom dvorca Leopoldskron kraj Salzburga u kojem je, među ostalim, priređivao i kazališne predstave, a koji je široj javnosti poznat i kao filmski dom obitelji Trapp iz popularnoga mjuzikla *Moje pjesme, moji snovi* (1965.). Po dolasku Hitlera na vlast 1933. godine, Reinhardt je odbijao raditi u Njemačkoj te je u otvorenome pismu čelništvu Nacionalsocijalističke stranke svoja berlinska kazališta i svoje nematerijalno kazališno nasljeđe simbolično darovao „njemačkome narodu“. Pripojenje Austrije nacističkoj Njemačkoj zateklo ga je u Sjedinjenim Američkim Državama

gdje se nastavio baviti kazališnom režijom i pedagogijom do svoje smrti 31. listopada 1943. godine u New Yorku.

Svestran i neumoran kazališni pregalac Max Reinhardt u kazališnoj će povijesti i kulturnoj memoriji ostati zapamćen ponajprije po davanju posebne težine figuri redatelja kao umjetničke osobnosti iz čije interpretativne vizije i umjetničke ideje proizlazi jedinstvo kazališne predstave, ali i po tome što je bio autentičan kazališni čovjek i inovator koji je u prvoj polovici 20. stoljeća ostvario višestruk i dalekosežan utjecaj na europsko glumište. Štoviše, svojim je stvaralačkim vizionarstvom nadahnuo brojne kazališne umjetnike diljem svijeta, među ostalim i hrvatske, poput Milana Begovića ili Tita Strozija, no najdublji je trag ostavio na glumca i redatelja Ivu Raića koji je svojevremeno bio članom glumačkoga ansambla Maxa Reinhardta i koji je po povratku u Zagreb 1909. godine mnoge njegove redateljske zasade implementirao u hrvatsku sredinu, najavivši i otpočevši modernu eru hrvatske režije.

## Italija za sladokusce

# Jedan grad(ić) i jedan Židov

Piše Snježana Vukić

Bio je onaj dio dana kada sunce počinje blještati po kamenim zidovima kuća i u tvom Aperol spritzu prije nego što zađe za planinu i pusti večer na scenu, a ja sam trebala nešto slatko. Sjedili smo u malom baru u gradiću Sorano, jednom od tri mjesta u Grossetu u južnoj Toscani poznatom po etruščanskom nasljeđu i nevjerojatnom izgledu - mjesto izranja iz vrha sedrenog brda, viseći na klisuri iznad rijeke Lente. "Što je ovo?" pitala sam u baru, pokazujući na jedinu stvar pored toasteva i sendviča koja je izgledala slatko. Zamotan u celofan, tuljac tijesta koji podsjeća na štap. "A da, to je tradicionalni kolač iz ovog područja, sfratto," uzvratilo mi je tamnoputi muškarac iza šanka. I dok sam uživala u sočnoj kombinaciji oraha, komadića naranče i meda umotanih u prhko tijesto, čitala sam mojim suputnicima prošlost Sorana: etruščanski gradić iz 3. stoljeća prije naše ere, Sorano "nestaje iz povijesti" (Wikipedia) u vrijeme rimske dominacije i ponovo se pojavljuje 862, kada moćna familija Aldobrandeschi dobiva vlast nad regijom; kasnije još moćnija obitelj Orsini. Regija Pitigliano-Sorano bila je toliko jaka da se - doduše neuspješno - borila protiv Republike Siene. Godine 1556. izborila se za nezavisnost i dijelom Kraljevine Italije postaje tek 300 godina kasnije, 1860.

No još uvijek me mučilo: zašto je jedna od ulica u Soranu Gheto i što tu radi Mala sinagoga?

## SFRATTI (6 komada)

Sastojci:

400 g brašna, 200 g šećera, 150 ml bijelog vina (suho), 40 ml maslinovog ulja. Šalica meda, pola čajne žličice cimeta, četvrtina žličice crnog papra, sok jedne naranče, 425 g oraha, očišćenih.

Za tijesto, pomiješajte brašno i šećer na dasci za valjanje i postepeno dodavajte vino i maslinovo ulje, konstantno mijeseći. Kada se sastojci izmiješaju i tijesto postane mekano, omotajte ga plastičnom folijom i stavite u frižider.

Na obiteljskom smo *road tripu* po Italiji, od Ferrare preko Firenze do Manciana pa u Rim i nazad kroz Bolognu u 10 dana. Zahtjevno, ne samo zbog broja kilometara, neprestanom pakiranju i otpakiravanju, seljenju i stvaranju doma na noć ili dvije u airb'n'b-ovima, i toplotnom udaru koji baš taj tjedan pogađa Europu, nego i zbog toga što će naša mala obiteljska ćelija biti satima, na svakom dijelu *roada*, zatvorena u kabini auta, gdje obično svira dobra mjuza (19-godišnjakinja ionako ima svoje slušalice), ali vrvu potencijal za nervozu i svađe. "Ako se ne pobijemo, bit će nam fantastično," govorila sam prijateljicama prije puta. Boris je predložio da imamo *code word* kad skužimo da netko od nas šizi i tako u začetku osupnemo općefamilijarnu (ustvari bračnu) svađu.

Do Sorana smo došli 5. dan puta, raspoloženje je bilo dobro, na *strada provinciale* Louis Armstrong nam je s lokalnog Radio Monte Carlo pjevao da "We Have All The Time in The World". I onda smo ga ugledali: kamene kuće, tvrđava Orsini, jedna



Sorano, ulaz u Malu sinagogu

**Podrijetlo židovske zajednice u južnoj Toscani seže u davnu prošlost, u doba Rimskog carstva. Zajednica je cvala u 14. stoljeću, kada je obitelj Orsini, koja je vladala kneževinom Toskanom, velikodušno prihvatila židovske obitelji protjerane u to vrijeme iz papinskih država, nakon čega su naselili mjesta Sorano, Pitigliano i Sovana**

od najvažnijih primjera renesansne vojne arhitekture i tornjevi, kao kruna kame-nog brda, ustvari goleme stijene nastale od taloga vulkanskog pepela. Kamene ulice Sorana su male, uske i vijugave, tišina vlada, jer su kuće, iako uređene, većinom prazne. Tek poneki turist, jedna kuharica s kapićem na glavi (mjesto ima restoran!) i mi. Zaedmo u jednu ulicu odakle je pogled sjajan pa možemo puknuti par slika za Instagram, a na njoj piše Via del Ghetto. Na broju 22 u Via Selvi, označena kao mjesto sjećanja, Piccola Sinagoga (mala sinagoga). I konačno *googlam* i nalazim onaj dio povijesti ovog dijela Italije koji se nalazi negdje u slojevima sedre, ispod onoga što dominantno privlači pažnju i intrigira mozak u ovom dijelu Italije: Michelangelo, firentinski Duomo, etruščanska nalazišta ili plaža Fenigla na kojoj je, navodno, Caravaggio umro u groznici i sam. Čitam da "podrijetlo židovske zajednice u južnoj Toscani seže u davnu prošlost, u doba Rimskog carstva. Zajednica cvate posebno u 14. stoljeću, kada obitelj Orsini, koja vlada kneževinom Toskanom, velikodušno prihvaća židovske obitelji protjerane u to vrijeme iz papinskih država i oni naseljavaju

mjesta Sorano, Pitigliano i Sovana. Orsini se nadao da će se regija ekonomski oporaviti kroz njihovu sposobnost trgovanja.” Židovske zajednice žive slobodan i prosperitetan život sve do 17. stoljeća, kada vlast nad ta tri grada preuzima obitelj Medici, koja židovske obitelji smješta u geta. Prema zapisima, vlasti su išle od kuće do kuće, lupajući štapovima po vratima židovskih obitelji, tjerajući ih da sele u *ghetto*; druga verzija kaže da su pripadnici obitelji Medici tim štapovima lupali po vratima geta kako bi zastrašivali one stjerane unutra. Upravo u obliku tog štapa, židovske su žene kasnije smislile slatko jelo, *sfratto*. Na talijanskom, *sfratto* znači izgon, izbacivanje. “U ironičnom i simboličnom obratu, *sfratti* su kasnije pripremani i konzumirani u vrijeme proslava Rosh Hashane, za dobru, uspješnu novu godinu i želju da se prognozi nikada više ne ponove.”

*Nadjev:*

Ulijte med u zdjelicu i zakuhajte. Nakon 3 minute, dodajte začine, sok od naranče i komadiće oraha te miješajte na laganoj vatri još 5 minuta. Maknite zdjelicu s vatre i nastavite miješati sve dok smjesa ne postane kompaktna.

Podijelite nadjev u šest jednakih porcija i, uz pomoć malo brašna, oblikujte punjenje u duge cilindrične štapiće.

Većina je židovskih obitelji nakon ujedinjenja Italije 1861. iselila u druge gradove, najviše u Livorno, Pisu, Rim i Firenzu. Broj Židova se u Soranu, Pitiglianu i Sovani postepeno smanjuje, sve dok potpuno ne nestanu, i danas nije poznato da ijedna židovska obitelj živi na tom području. No u svim je tim mjestima snažno prisutna ostavština generacija Židova, a najjače u susjednom gradiću, Pitiglianu. Židovi su tu prisutni od 16. stoljeća, nakon što su protjerani iz Rima. Ovdje ih je vlast toplo prihvatila i Pitigliano je smatran “privilegiranim mjestom progona.” Njihova prisutnost i utjecaj bili su toliko snažni da je Pitigliano prozvan “malim Jeruzalemom” - u jednom trenutku, činili su petinu stanovništva. Među njima bilo je profesora, arhitekta, glazbenika, astronoma, fotografa, krojača. Nicola IV Orsini 1556. svom osobnom liječniku, Davidu de Pomisu, poklanja zemlju za gradnju židovskog groblja. Sljedeća je građevina sinagoga, iz 1598. (obnovljena je 1995.), koja je i danas dominantna u Pitiglianu. Čak i kada su Medici početkom 17. stoljeća naredili da

**Recept za *sfratto* preuzet je iz knjige “The Classic Cuisine of Italian Jews” Edde Servi Machlin, rođene u Pitiglianu 1926. od oca rabina i majke Sare DiCapua Servi. Za vrijeme Drugog svjetskog rata, Eddini roditelji i najmlađi brat odvedeni su u logor, a Edda, tada 17-godišnjakinja, s ostalom braćom i sestrom bježi s partizanima u brda**

se židovsko stanovništvo ograniči na geto, Židovi su dobro integrirani, poštovani, i sudjeluju u gospodarskom i kulturnom životu grada. Toliko su bili bliski da su u vrijeme Drugog svjetskog rata lokalni stanovnici, *Gentilli*, skrivali Židove od nacista u svojim poljskim kućama - *Yad Vashem* je 2002. nekoliko obitelji iz Pitigliana proglasio Pravednicima među narodima. No mnogi nisu spašeni i ploča u getu postavljena je u sjećanje na 22 Židova iz Pitigliana koji su ubijeni u koncentracijskim logorima. Danas u gradiću navodno živi jedan Židov.

Obilazak geta je čudan, težak, poput posjeta svakom mjestu koje svjedoči dnevnu, razigranu, bogatu dinamiku prošlih života, no sada je ispražnjeno od ljudi koji su taj život živjeli - tu je sinagoga, kulturni centar, vinski podrum, košer mesnica, pekara, kemijska čistionica, sve uklesano u stijenu, i sve prazno. Još se nazire dio željezne konstrukcije vrata geta. Izvan gradskih zidina, židovsko groblje. No ostali su okusi: u jednoj se trgovini prodaje košer vino, beskvasni kruh *Azzimo* i - *sfratti*.

*Pečenje:*

Izvadite tijesto iz hladnjaka, podijelite u 6 istih dijelova. Omotajte tijesto oko punjenja tako da ga potpuno pokrije. Krajeve utisnite. Stavite *sfratte* na papir za pečenje i pecite u pećnici koju ste prethodno zagrijali na 190 stupnjeva, oko 20 minuta. Kada su pečeni, omotajte ih folijom i pričekajte da se potpuno ohlade prije nego što ih režete.



Tišina u ulicama Sorana

*Sfratte* je najbolje poslužiti uz *vin santo* ili neko drugo slatko vino. *Sfratti* mogu trajati nekoliko tjedana; u stvari, ukusniji su nekoliko dana nakon pečenja.

Danas *sfratti* nisu samo židovski - lokalne talijanske obitelji usvojile su običaj pa ih peku i poklanjaju za vjenčanja, kao token protiv bračnih svađa. Naš *sfratto* potrajao je do povratka u Zagreb, i na putu nam nije bilo potreban *code word*. “Ciao, buon viaggio!” doviknuo je za nama u Soranu tamnoputi konobar, prognanik iz neke druge zemlje, iz ovog našeg vremena.

Post scriptum: Recept za *sfratto* preuzet je iz knjige “The Classic Cuisine of Italian Jews” Edde Servi Machlin, izdane 1981. Edda je rođena u Pitiglianu 1926. Otac joj je bio rabin, a majka, Sara DiCapua Servi, prenijela je Eddi znanje kuhanja. Za vrijeme Drugog svjetskog rata, Eddini roditelji i najmlađi brat odvedeni su u logor, a Edda, tada 17-godišnjakinja, s ostalom braćom i sestrom bježi s partizanima u brda. Obitelj se nakon rata vraća u Pitigliano, no ipak sele u Firenzu. Edda se 1958. pridružuje sestri u New Yorku. Njezine knjige o kulinarstvu Židova Italije - nastavak prve knjige izdaje 1992. - bile su otkriće za Amerikance, koji su dotada poznavali samo židovsku kuhinju iz srednje i istočne Europe. Talijanski Židovi prilagodili su talijansku kuhinju svojim prehrambenim pravilima pa se lazanje pripremaju s umakom od rajčica umjesto s mesom. Edda je koristila mnogo pašte i tvrdila je da je utjecaj išao i obrnutim smjerom, naime, da su patlidžan i komorač, danas bazne dijelovi talijanske kuhinje, nekad koristili samo Židovi. Edda je umrla 2019. u dobi od 93 godine. The New York Times joj je tada posvetio veliki tekst, nazivajući je “prvakinom talijanske židovske kuhinje.”

## Figure mišljenja

# Gustav Mahler i metafizika glazbe

Piše Žarko Pačić

Na početku 1888. Friedrich Nietzsche piše kako je život bez glazbe naprosto bludnja, napor, izgon. Kao i Gustav Mahler, razvio je ljubav spram prirode, koja je zrcalo ljudske duše. Znamo da je skladao klavirske kompozicije. No isto tako poznato je što je Mahler mislio o njima - da su čisti diletantizam. Ipak, to ga nije omelo da Nietzschea nakon Schopenhauera smatra najvažnijim misliocem koji

je uopće pisao o glazbi. U monografiji o Mahleru nailazimo kod Adorna na često podcjenjivačke prosudbe o njihovu odnosu spram biti glazbe. Za razliku od Schopenhauerova pesimizma, koji vidi u tragičnoj umjetnosti, Nietzsche je zagovornik samopotvrđivanja života, jer za njega tragedije ne podučavaju čovjeka očaju i tuzi. To, pak, ne znači da je bio na strani nekoga prosvjetiteljskog optimizma. Zanimljivo je da se u literaturi o odnosu Schopenhauera i Nietzschea spram Mahlera upućuje na to da je još kao mladi dirigent ali i kao skladatelj preuzeo od Wag-

nera i Nietzschea koncept *Gesamkunstwerka*. U njegovu shvaćanju glazbe to je značilo sjedinjenje plesa, muzike, pjevanja, igre, arhitekture pozornice i likovnih umjetnosti. U razgovoru iz 1906. godine Mahler je izrekao i stav da je Nietzscheov *Zaratustra* rođen iz duha glazbe, točnije da je rođen simfonijski. Neki će tumači upozoravati da se u Mahlerovoj *Trećoj simfoniji* može nazrijeti ideja vječnoga vraćanja jednakog, jer je skladatelj postromantike nastojao sjediniti ono što je mladi Nietzsche još u *Rodenju tragedije iz duha glazbe* ostavio kao testament njegove

„umjetničke religije“ (*Kunstreligion*), a to je sinteza apolonijskog i dionizijskoga. Nema nikakve dvojbe da se njegovom glazbom najistančanije uopće moguće realizira ono nemoguće – *metafizička glazba ideja*. Mogli bismo tako nizati još podosta primjera da posvjedočimo kako je Mahler ničeanski „mislio“, kao u *Das Lied von der Erde*, a pritom je neporecivi dokaz posljednja četiri stiha u kojima se pojavljuje kružno gibanje prirode u vječnosti.

*Die liebe Erde allüberall*

*Blüht auf im Lenz*

*und grünt aufs neu!*

*Allüberall und ewig blauen licht die Fernen!*

*Ewig... Ewig...*

Zapitajmo se ipak samo ovo. Kako je moguće da mišljenje bivanja u kojem Nietzsche uvodi najtežu misao vječnoga vraćanja, koja je bit metafizike i ujedno mogućnost njezina prevladavanja, uopće glazbeno „progovori“ ako je bit glazbe u onome što je neiskazivo i nepojmovno i stoga s onu stranu svake razlike apolonijskog i dionizijskog? Možda nećemo mnogo razotkriti ako kažemo da je Mahlerova glazba ona koja jedina posjeduje ono tragično u svojim posljednjim nakanama, a njezin je mesijanski zov pomirbe prirode i ljudske duše topologija te čežnje za vječnim cvatom zemlje. Možda nećemo daleko dospjeti u promišljanju Mahlerove „umjetničke religije“ niti ako ustvrdimo da je njezin učinak daleko veći od onog tko je taj koncept preuzeo od Hegela, Schellinga i Hölderlina, a posrijedi je, dakako, Richard Wagner. Mahler je, uostalom, kako smo već rekli, *Zaratustru* mogao zamisliti jedino rođena iz duha simfonije, a ne mitološki konstruirane opere, koja mu nije mogla pružiti ništa osim uzaludnosti oživljavanja onog što je nestalo s duhom romantike. Mahler je otvorio prostor-vrijeme kaosa, kontingencije i emergencije u suvremenosti zato što je u svojem metafizičkom patosu pohvale zemlje napustio krv i tlo Heimata. Nikad nismo mogli čuti da njegove simfonije služe kao dekor bilo kakve totalitarne fašističke lakrdije ili bilo kakve pseudokozmopolitske utopije europejstva. Ljepota onoga što je rođeno u boli i patnji i završava s tragičnom sintezom prirode i ljudskoga onkraj svih granica naše ništavnosti nije podobna za inscenaciju nacije-države i njoj pripadna okorjeloga kiča.

*Ewig... Ewig...*

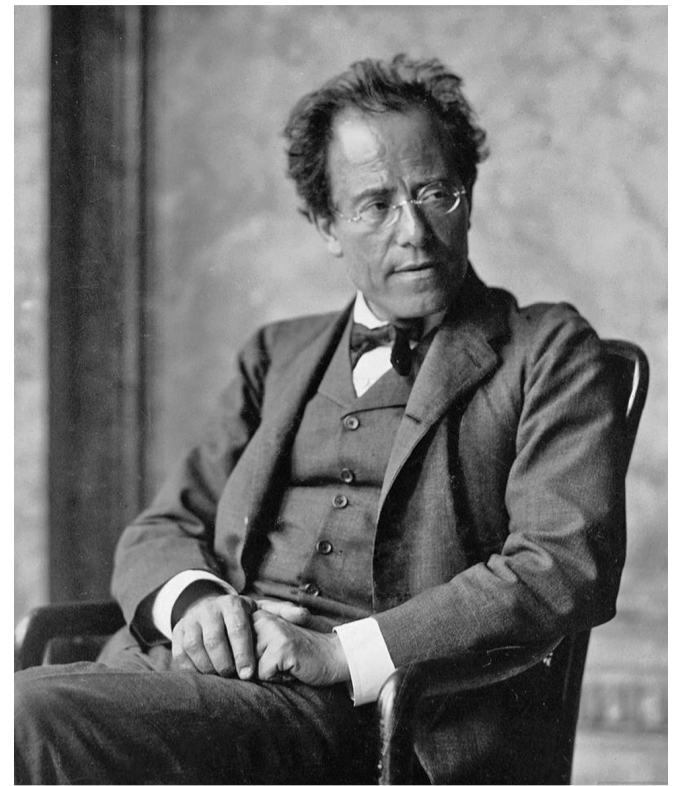
U pismu Anni von Mildenburg, vjerojatno 18. lipnja 1896, čitamo kako Gustav Mahler kaže da je „čovjek, takoreći, sam instrument na kojem svira svemir“. Taj iskaz Georg Mohr u tekstu *Schopenhauer i Mahler* tumači tako da ustvrđuje kako je skladatelj zapravo instrument kroz koji glazba ulazi u svijet, a sam je svijet izjednačen sa svijetom glazbe. Jasno je da Mahler unatoč svojem stavu o prirodi iz koje svi zvukovi dopiru i postaju tonovima u glazbi ipak ne pada u kušnju da panteizira glazbenu umjetnost do stupnja neke mimetičke teorije koja bi dovela do sentimentalizma i kiča. Na tragu *Schopenhauerove estetike glazbe koja iz praprirode uzima praritmove*, Mahler je skladatelj *produhovljenja prirode, ali ne u hegelovskom smislu*. Zašto je to iznimno važno za razumijevanje njegove *Pete simfonije* s kojom će dosegnuti posvemašnje jedinstvo prirode i duha u uzvišenosti koja nadilazi oboje, i prirodu i duh, te u *Adagiettu* ostavlja iza sebe svekoliko umijeće skladanja svih prethodnih epoha i stilova? Zbog toga što je u razlici spram Wagnera potražio u Schopenhaueru onu filozofiju koja kroz metafiziku volje i etiku sućuti spaja subjektivnost autorstva i božanski trag iskupljenja. Mnogo je dokaza da je Schopenhauer za njega već od mladosti prekretna mislilac, a za tzv. *glazbenika koji filozofira*, kako Mohr lijepim izrazom određuje bit Mahleove fascinacije filozofijom i uzvratno moje fascinacije Mahlerom još u ranoj mladosti, ništa nije u glazbi samo čin kontingencije umijeća skladanja i izvedbe u tehničkom smislu. Sve je u metafizičkom podudaranju osjetilnoga i nadosjetilnoga, zvuka i vibracije svemira, čak i kad se vrlo teško mogu pokazati izravni ili neizravni filozofijski utjecaji na, primjerice, njegove skladbe kao što su *Dječakov čarobni rog* ili, pak, *Pjesma o Zemlji* i *Osmi simfonija*. Kad slušamo, dakle, Mahlerovu glazbu, onda nas ne prolaze trnci zbog kompozicije pune filozofije u kojoj bismo valjda trebali vidjeti i sama pesimistički natmurena genija s velikim kovrčavim *bafima* kao što je to bio pisac *Svijeta kao volje i predstave*. Ono što nas fascinira u doživljaju te glazbe jest neponovljivi događaj stapanja uzvišenosti i neiskazivosti ljepote koja u tragičnome ozračju njegovih simfonija prožima sinestetičku tjelesnost čovjeka do krajnjih granica mogućnosti umjetnosti.

Iako je sam Schopenhauer išao tako daleko da je nastojao glazbi dati ontologijsko značenje osmišljavanja svijeta

polazeći od odnosa između visine tonova kao i glasova, u ovom zapisu to ćemo preskočiti i samo reći ono što kaže i Alma Mahler u jednoj bilješci. Naime, ona kaže da je Mahler

„češće govorio da o biti glazbe osim Wagnera u ‘Beethovenu’ jedino Schopenhauer u *Svijetu kao volji i predstavi* ima nešto vrijedno reći. To mjesto u *Svijetu kao volji i predstavi* jednom je, kako svjedoči (Arnold Berliner) nazvao najdublji što je prema njegovim saznanjima ikad napisano na tu temu.“ (Georg Mohr, isto, str. 177)

Glazba proizlazi iz volje skladatelja, koji je prema Schopenhaueru onaj subjekt spoznaje koji, kako kaže Mohr, „intuitivno stvara glazbu“. Zanimljivo je nadalje da na tom tragu Schopenhauera sam Mahler u pismu Arturu Seidlu 17. veljače 1897. uzima sliku mjesečara. Ta je metafora naprosto briljantna i to zbog toga što mjesečari lutaju svijetom zaobilazeći vrtoglave bezdane. Kamo idu drugdje negoli tamo gdje se nitko ne usuđuje. Hodajući po krovovima bliski su nebu i zvijezdama, ali istodobno toliko u opasnosti da im je život neprestano izložen riziku iznenadne smrti ili neke tragične bolesti. Uostalom, Beethoven je oglušio, a Nietzsche, koji je usto što je bio filozof i pjesnik skladao niz kompozicija za glasovir, završio je s *torinskim ushićenjem*, odnosno ludilom. Ako s glazbom odjekuje svemir ili kako to kaže Jorge Luis Borges da je glazba *savršena simetrija svemira*, onda je posve shvatljivo zašto je Mahler u Schopenhaueru vidio svojega misaonog



Svemirske simetrije: Gustav Mahler

**Nikada se nije dogodilo da Mahlerove simfonije služe kao dekor bilo kakve totalitarne fašističke lakrdije ili bilo kakve pseudokozmopolitske utopije europejstva. Ljepota onog što je rođeno u boli i patnji, a završava tragičnom sintezom prirode i ljudskoga onkraj svih granica naše ništavnosti, nije podobna za inscenaciju nacije-države i njoj pripadna okorjeloga kiča**

zaštitnika i inspirativnog tumača estetike genija. Ostavimo ovdje problem koji je Mahler rješavao u izravnom otklonu od Schopenhauerovih „klasicističkih“ ideja često na rubu dogme. Naime, Mahler u svojoj glazbi ne prenosi metafizičke pretpostavke Schopenhauerove filozofije, već se slobodno prihvaća svojevrsna obrata naspram odnosa volje i predstave, što znači da taj izravni odnos subjektivnosti i izvedbe nije predmet njegova shvaćanja o biti glazbe. Slušamo li bilo koju skladbu iz Mahlerova opusa, bit će nam razvidno da je posrijedi disonantnost između ideje i zbiljskoga načina kojim se glazba pojavljuje u svijetu. No ta disonantnost ne ide u prilog teoriji glazbe koju je u avangardnome ruhu osmislio Theodor W. Adorno, i sam autor provokativne monografije o Mahleru naslovljene *Eine musikalische Physiognomik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1960.

Što je, dakle, bit glazbe o kojoj Mahler na tragu Schopenhauera ne samo promišlja filozofirajući u pismima prijateljima nego i sklada prožet istodobno željom da uzvisi ono praprirodno i da dovede u sklad disonantne tonove svijeta koji tone u tehničku bezosobnost i sivilo ljudske egzistencije? Na to pitanje neka odgovor bude u mojem prvom dojmu, kojeg se još sjećam gotovo intenzivno, kad sam krajem 1986. dobio LP-ploču DECCA s Mahlerovom *Petom simfonijom u cis-molu* u izvedbi čikaškoga simfonijskoga orkestra pod ravnanjem maestra Georga Soltija. U toj znamenitoj simfoniji, naime, nastaloj 1903, Mahler uranja u mističnost, rezignaciju i čežnju za iskupljenjem. Sve što je utkano u tu glazbu ima čitav veličajni doseg ugođajnosti koji doista podsjeća na one strahotne stranice iz njegovih *Pjesama o mrtvoj djeci*. Simfonija koja se sastoji od *Žalobne koračnice*, *Stürmisch bewegt*, *Scherza*, *Adagietta* i *Rondo-finale* na istinski način predstavlja bit glazbe uopće, a ne samo tog najvećeg simfoničara romantičnoga razdoblja, koji će biti zapamćen i kao prethodnik glazbenoga impresionizma. Nakon slušanja te ploče ostao sam satima u stanju mjesečarenja i ugođaja uživanja u uzvišenosti onog što pripada poetskome doživljaju iščeznuća svijeta

uopće. Ta mi je glazba postala više od duhovnoga poziva da je samo filozofijski moguće razumjeti ono što njezini tonovi iskazuju. Što? Iskustvo stapanja s prazninom i veličajnošću svemira kroz koji skladatelj orfejski doziva glasove iščezlih u vremenu i ideju iskupljenja dovodi do najviših vrhunaca bitka uopće. Iskupljenje nije religiozno-etički čin, već čin te artistske metafizike koja ljepotom uspostavlja disonantni sklad između neba i zemlje, besmrtnika i smrtnika. Ništa se više u glazbi ne može reći, osim možda da čovjek nije instrument vječne harmonije svemira, već namjesnik njegova stvaranja i razaranja, njegov *Scherzo* i *Adagietto*, *zauvijek...*

Praizvedba Mahlerove *Treće simfonije* održana je 9. lipnja 1902. u Krefeldu, a dovršena je već 28. srpnja 1896. godine. Georg Mohr tvrdi da je ta simfonija djelo s izrazitim glazbeno-filozofijskim značenjem usmjerenim spram Prirode koja pjeva samu sebe. Nipošto ne iznenađuje što je kompozitor i dirigent odlučio posvetiti to djelo baš svojevrsnoj umjetničkoj apologiji romantičnoga shvaćanja prirode koje je obilježilo nadasve duh njemačke romantike od Hölderlina i Novalisa do Schlegela i mladoga Nietzschea. U *Prepisci i sjećanjima* iz lipnja 1896. tako nailazimo na Mahlerov stav kako „jedva da se muzika može nazvati nečim drugim osim mističnim, čudesnim glasom prirode“, a u *Trećoj simfoniji* to osobito dolazi do izražaja kad se „svijet, priroda kao cjelina... otvara iz takoreći bezrazložne šutnje spram tonova i zvukova“. Te riječi podsjećaju na Hölderlinov izriječ o podrijetlu muzike u mitskome dobu Grka iz neizrecive šutnje. No ta šutnja nije ništa ljudsko. Iz nje nastaju tonovi i zvukovi, a to znači da je pratemelj svekolike glazbe u onome što nadilazi pojmove reda i kaosa. Mahlerovo shvaćanje prirode, međutim, kako to ispravno tumači Mohr, ne može se izjednačiti s proširenim stereotipima i klišeima o prirodi kao izvorištu organskoga i duhovnoga života. Štoviše, kako svjedoči sam Mahler u pismu Anni von Mildenburg 1. srpnja 1896, prirodu valja uzvisiti do nečeg što se ne može svesti ni na što profano ljudsko-suviše-ljudsko, jer je njezina moć izvan panteističke očaranosti mitsko-mističnim bićima. Utoliko je po njegovu samorazumijevanju bit *Treće simfonije* u nečem posve drukčijem izvan romantike i romantizma. „Moja simfonija bit će nešto što svijet još nije čuo! *Cijela priroda* postaje pritom glas i priča tako duboko tajnovito što se možda zbiva u snovima!“

Svijet nije nikakav horizont pojavljivanja tonske glazbe koja već uvijek pretpostavlja ono što tehničko umijeće muziciranja proizvodi autonomno. Naprotiv, svijet je stapanje s prirodom kao carstvom zvukova. Glazba o kojoj Mahler naviješta svoje proročanske stavove nije mimetički sklop ni reprezentacija onog što pripisujemo prirodi kao oblikovateljici zvukovnoga odnosa između vibracija njezinih struna i ljudske osjetilnosti. Što Mahler uistinu hoće s tom simfonijom jest izvedba „glazbenoga i simfonijskoga pjesništva“, kako to piše u pismu Anni von Mildenburg. Najizazovnije u njegovu samorazumijevanju odnosa prirode i glazbe postaje metafora zrcala. Jer tek se kroz istinsku glazbu i njezinu mistiku može priroda u svojoj vitalističko-stvaralačkoj ekstazi pojaviti kao umjetničko djelo, ne puka neizrecivost onoga što običajno umjetnost prikazuje i predstavlja. Ipak,

zrcalo nije ovdje metafora neke vulgarne teorije odraza. Svijet zvukova iz prirode zrcali se u čistoći simfonijske glazbe kao pjesništva. Jasno je, pak, da Mahler u pojmu pjesništva (*Dichtung*) ima u vidu ono pjesništvo koje otključava tajnu prirode i njezin metafizički rang. Da bi se shvatio sav filozofijsko-glazbeni patos *Treće simfonije*, valja vidjeti da sam kompozitor luči između dvaju spoznajno-teorijskih pristupa u razumijevanju svijeta. Prvi je naivno-realistički s pojmom oponašanja zvukova iz prirode i odraza njezinih vibracija u glazbi. Drugi je onaj koji na tragu Schopenhauera svijet shvaća kao čin stvaranja umjetničkoga djela kojim priroda poprima značenje uzvišene forme čiste duhovnosti. Otuda govor o „glazbenom i simfonijskom pjesništvu“ s kojim Mahler nastoji odrediti ono „novo“ što „svijet još nije čuo“.

Zašto je baš ta simfonija postala paradigma onog što spaja filozofiju Schopenhauera i Nietzschea s pjesništvom njemačke romantike i njezinim slavljenjem novoga boga Pana? Postoji niz muzikoloških objašnjenja tog susreta onog izvanglazbenog u simfoniji koja izaziva toliko afektivno-refleksivnih odjeka. Primjerice, polifonija i svjesno dekonstruiranje klasične glazbe s njezinim harmonijskim sklopom, potom svojevrstni dijalog s njegovim uzorima poput Bacha, Beethovena i Wagnera. No glavna novost njegova kompozitorskoga postupka jest naprosto nesvodivo bliska ideji autonomnosti moderne umjetnosti kao što je potkraj 19. stoljeća bilo već uobičajeno s Mallarméom govoriti o pjesništvu za pjesnike. Dakle, Mahlerova je *Treća simfonija* realizirana *muzika za glazbenike*, odnosno samosvrhovito djelo koje promišlja bit glazbe kao st-

varanja „novoga svijeta“ iz duha glazbe, da to kažemo u Nietzscheovu stilu. Ako je muzika ozvučenje stapanja „prirodnoga glasa“ s onim tehnički instrumentalnim, onda je djelo tog stapanja umjetnička konstrukcija kojoj smisao ne leži izvan muzike, nego u njoj samoj. Kad muzika kao uvjet mogućnosti postojanja glazbe, što je inverzija tradicionalno metafizičkoga odnosa biti i pojave, postane eksperiment koji prirodu uzdiže do duhovnoga svijeta čiste

**Mahlerova Treća simfonija realizirana je muzika za glazbenike, odnosno samosvrhovito djelo koje promišlja bit glazbe kao stvaranja „novoga svijeta“ iz duha glazbe, kako bi se to objasnilo u Nietzscheovu stilu**

umjetnosti, onda smo uistinu dospjeli do najave onog što će sa Stravinskim i njegovim *Buđenjem proljeća* doživjeti sintezu muzike i glazbe, duha i prirode.

Kad se ta Mahlerova simfonija filozofijski svede na zajednički nazivnik, onda je možda moguće kazati da je njezina posljednja nakana srodna onome što u romantici E. T. A. Hoffmann označava metafizičkim pojmom neizre-

civoga kao apsoluta koji nadilazi „izvanjski svijet osjetila“, a pritom misli na *instrumentalnu muziku*. I Novalis je bio istog stajališta. Utoliko je izraz Georga Mohra o „metafizički instrumentalne muzike“ pogođen stoga što se više ne radi o oponašanju i odrazu prirodnih zvukova, nego o pokušaju prekoračenja granica koje dijele prirodu i ljudski svijet. Mahler je nesumnjivo postromantički umjetnik i dijeli mnoge postavke ne samo Hoffmanna nego i drugih prominentnih autora tog kruga koji je blizak shvaćanju Schopenhauera. Zašto uopće priroda ima značenje onog neizrecivoga što glazbi podaruje „stimulans za život“, ničanski govoreći? Zato što je muzika kao izvorište glazbe ono što proizlazi iz siline i ljepote prirode kao moći u njezinoj nesvodivoj uzvišenosti. Kad priroda u svojoj čudovišnoj šutnji progovori kroz poetsku simfoniju kao što je ova treća Mahlerova, onda je posrijedi ono tajnovito i mistično što „priča“ govorom snova tako što se obraća samim glazbenicima kao mediju vlastite neiskazivosti. I tako smo 1896. dobili instrumentalno pjesništvo za glazbenike kao put spram čiste glazbe koja pjeva o prirodi kao onom što određuje granice duhovnoga svijeta. Ako je prije toga već stvoreno pjesništvo za pjesnike, a u španjolskome baroku je Velázquez stvorio sa slikom *Las Meninas* slikarstvo za slikare, što je drugo preostalo u 20. stoljeću negoli da Niels Bohr s kvantnom fizikom stvori fiziku za fizičare. Ako je priroda ono neizrecivo, onda je umjetnost glazbe nakon Mahlerove *Treće simfonije* otvoreni put spram *autopoiesisa*. Ni manje ni više, ali sve drugo bilo bi pad u bezdan *mimesisa*.

Ewig... Ewig

## 120. obljetnica smrti: Camille Pissarro

# Otac impresionizma

Piše Jaroslav Pecnik

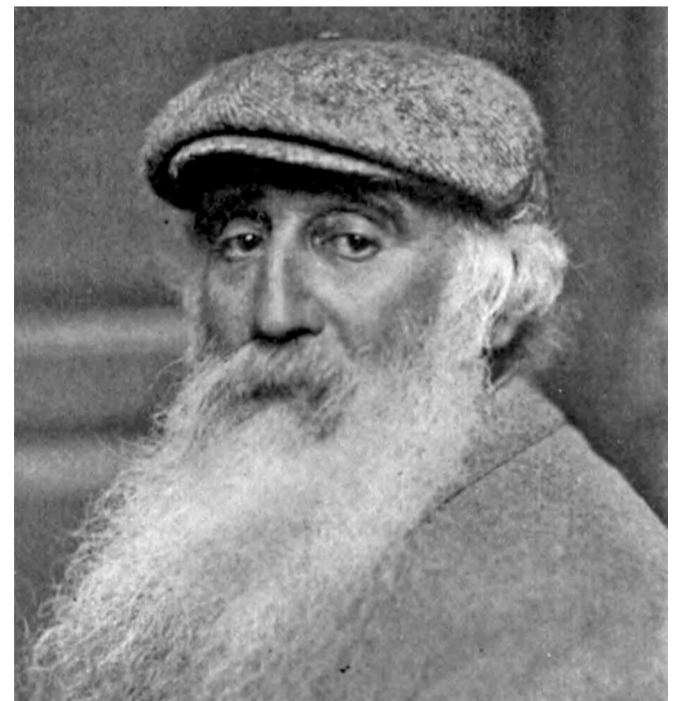
Camille Pissarro s pravom se smatra ocem (i nestorom) impresionizma, njegov je opsežan i sveobuhvatan opus u cijelosti paradigmatički za čitav taj veliki i u mnogo čemu prevratnički slikarski, ali u širem smislu i umjetnički pokret, jer se prelio i na kiparstvo (impresionističke skulpture Augustea Rodina), glazbu (Claude Debussy i njegove kompozicije „od zvučnih boja i harmonije“), filozofiju (neopozitivizam Ernsta Macha), književnu i uopće umjetničku kritiku. Ipak, pomalo je paradoksalno da je od niza velikana te škole (Paul Cézanne, Edgar Degas, Claude Monet, Auguste Renoir, Henri de Toulouse-Lautrec), upravo on najkasnije i najteže došao do priznanja. Naravno, danas ga smatramo jednom od najvećih i najosebujnijih slikarskih figura svoje epohe, koja je presudno oblikovala modernu estetiku, odnosno „duh vremena“ novodobne umjetnosti, ne samo originalnim pristupom likovnosti nego i primjenom novih tehnika, razvijanjem nove osjećajnosti za kompoziciju boja. Imao je i genijalan dar da izabere dotad zanemarivane, čak prezrene motive, čime je „oblikovao katalog“ dotad nepoznate, nove izražajnosti. Kao malo tko, Pissarro je bio spreman upustiti se u nova istraživanja, nove eksperimente i to je definirao kao svoj, specifičan oblik traganja za slobodom, koja ga je na koncu i u svemu stvaralački motivirala i vodila. Zapravo, on je posredovanjem impresionizma ostvario veliku sintezu, harmoniju između tradicije, (tada) novih, još dokraja neshvaćenih slikarskih tendencija Gustava Courbeta, Camillea Corota i Jeana François Milleta, ali i postimpresionističkog pokreta i novih slikarskih pravaca i škola koje su se javile početkom 20. stoljeća (posebice Henrija Matissea i Francis Picabije), a koje su se, svaka na svoj način, kritički referirale na impresionistički pristup umjetnosti. Iako je impresionizam bio heterogen, sve je njegove reprezentativne predstavnike karakterizirala „strast za objektivnom istinom“, koja se izražavala u posvemašnjoj vjernosti vizualnom dojmju. Courbetov imperativ, izgrađen na slikanju neba i vode, kako slikar mora uobličavati samo ono što vidi; Pissarro koji je počeo raditi pod njegovim utjecajem taj imperativ širi i obogaćuje tvrdnjom „kako se vidi samo trenutna pojava, koja se tijekom dana stalno mijenja“, odnosno „da je slika isječak stvarnog života koji je u svim svojim pojavama dostojan umjetničkog (raz) uobličavanja“. Ali dok su Courbet i barbizonci (pokret nastao oko 1830. i dobio ime po selu Barbison, smještenu na rubovima šume Fontainebleau, kojem je ton davao Charles F. Daubigny svojim sentimentalnim prikazima prirode), u prirodi pravili skice za motiv, a onda sliku

komponirali u ateljeru, impresionistima to nije bilo dovoljno.

Pissarro je govorio: „Kako bi svaki potez odgovarao stvarnosti, treba ga od početka do kraja slikati u prirodi“; dakle, mora se zabilježiti svaka promjena atmosfere i to pod punim svjetlom (*plein-air*). Slika mora biti „rođena“ pod vedrim nebom, tako da je impresionizam zapravo „slikarski realizam doveden do krajnjih konzekvenci“. Kako bi se stopio s prirodom i (na)slikao tran-

**Pissarro je za sobom ostavio monumentalan opus; slikao je u svim mogućim tehnikama i u široku rasponu, od pejzaža, veduta, portreta i aktova do mrtvih priroda i figura. Bavio se litografijom i bakrorezom (sjajan portret Cézannea), a njegove slike nalaze se u najvažnijim i najvećim muzejima i galerijama**

sformacije atmosfere, Pissarro je za sebe čak osmislio specijalna kolica (pokretni atelijer), na koja je stavljao štafelaj da bi ga lakše prenosio s mjesta na mjesto, kako bi „(u)lovio“ razne refleksije svjetla koje dolazi sa svih strana i koji čine da „rumeno lice izgleda zeleno, a da zelena trava u sjeni izgleda ljubičasto“. Treba zabilježiti detalje tog odabranog trenutka naše vizije svijeta; jedan te isti isječak prirode zapravo je posvema različit pri raznim osvjetljenjima. Sam po sebi objekt je nevažan, sam se čovjek gubi u toj svjetlosti, gube se linije, jer oko raspoznaje samo varijacije te iste beskonačne svjetlosti. Linija koja je do tada služila kao osnovna struktura slike nešto je čega u prirodi nema, tvrdio je Pissarro. Predajući se prirodi, našao je neiscrpno bogatstvo, ali do krajnjih granica, najkonzekventnije u „biće prirode“ od svih impresionista ušao je Claude Monet; (na)slikao je serije oblika istog objekta, primjerice katedrale u Rouanu, prateći mijene svjetlosti i njezine refleksije od jutra, preko podneva do (kasne) večeri, ali i kada kiši, u je magli itd. Nešto je slično radio i Pissarro, ali ne tako radikalno kao Monet. Činjenica je da su impresionisti utjecali jedni na druge, ali samo Pissarro na sve njih zajedno.



Slikar prirode: Camille Pissarro

Camille Pissarro (punim imenom Jacob Abraham) rođio se 10. srpnja 1830. u Charlotte Amalie, glavnom gradu otočja Saint-Thomas, u Malim Antilima (Karipsko more), danas dio Djevičaskih otoka, koje je tada pripadalo Danskoj, tako da je cijela njegova obitelj, uz francusko, imala i dansko državljanstvo. Otac Frederick, Židov Sefard (podrijetlom iz Portugala), vodio je veletrgovinu kožom i galanterijom i pripadao bogatom građanskom staležu, dok je majka Rachel (djevojački Manzano-Pomie), prava ljepotica kreolske, dominikanske i židovske krvi, prije braka s Frederickom bila udana za njegova strica. Tu je vezu tamošnja židovska zajednica osudila kao neprikladnu i stoga njihova djeca nisu mogla pohađati židovsku, već samo školu namijenjenu domorodačkom, crnačkom stanovništvu. No to se u slučaju malog Camillea nije pokazalo kao hedičke, dapače, uz francuski, u školi je izvrsno naučio engleski i španjolski jezik, pristojno danski, a u kući osnove hebrejskog. Kada mu je bilo dvanaest godina, roditelji su ga poslali na školovanje u Pariz i tu je i razvio interes za umjetnost, posebice slikarstvo. Kada se 1847. vratio kući, stalno je sa sobom nosio blok i nešto skicirao i crtao slijedeći preporuku pariškog učitelja koji ga je prije odlaska savjetovao: ni dan bez vježbanja ruke i oka. Posebice ga je upozorio da slika palme i ostalo egzotično raslinje, jer će se time najbolje podučiti preciznom uočavanju stvari i boja oko sebe. Istodobno, morao je pomagati ocu, koji ga je, kao nasljednika, želio uvesti u posao. Kada mu je sin priopćio da ima posve druge nakane, tj. posvetiti se slikarstvu, došlo je do sukoba, a kako je u to vrijeme na otoku, u



proputovanju, boravio danski slikar Fritz Melbye, odlučan da se bavi slikarstvom, Camille je zajedno s njim otišao u Caracas, u Venezuelu, i pod njegovim utjecajem počeo slikati, koristeći se prije svega vodenim bojama, ali i tušem i olovkom. Nakon nešto više od godine dana roditelji su se pomirili da im sin neće biti trgovac i financijski, istina skromno, pomagali su ga sve do 1852, i u Parizu, kamo se bio preselio da bi u prijestolnici svjetske kulture pokušao ostvariti svoj san. U Parizu se oduševio pejzažima Corota i kasnije ga je u katalogu izložbe za Salon 1864. i 1865. s ponosom naveo kao svog učitelja, bio mu je naime i profesor na Ecole des Beaux-Arts, na Suisse Academie, koju je upisao 1859. i neko vrijeme pohađao. Tada je upoznao Paula Cézannea i Claudea Moneta, intenzivno su se družili, a zajednički su redovito zalazili u Caffé Guerbois, sastajalište pariških umjetnika, uglavnom na margini i bez većeg ugleda u javnosti, uostalom kao što su to bili i impresionisti. Impresioniste je okupljao interes za zajedničke teme, a da nisu osnovali poseban pokret – to je došlo na red tek poslije.

U Caffé Guerbois glavnu je riječ vodio Edgar Manet, buntovan i glasan po naravi, koji je o svemu i svima imao oštre, čak i grube sudove, izuzev prema Pissarro, kojem je otvoreno iskazivao poštovanje. U to je vrijeme (1860) Camille upoznao Julie Vellay (vjenčali su se 1871); neko mu je vrijeme vodila kućanstvo, ali ubrzo su se zaljubili i počeli zajednički živjeti (1863. rodio im se prvi sin Lucien). Prvo su stanovali u Pontoiseu (do 1869), potom su se nastanili u kući u Louveciennesu da bi je napustili tijekom francusko-pruskog rata (1870/71), kada je Camille s čitavom obitelji otišao u London. U Londonu je njegov sin Lucien ostvario blistavu slikarsku karijeru, tako da ga se danas smatra više engleskim no francuskim umjetnikom. Sve to vrijeme Pissarro je neumorno slikao, ali rijetko bi kada uspio prodati neki od svojih radova, tako da je obitelj živjela krajnje skromno, no bio je uvjeren da je na pravom putu i da uspjeh neće izostati, što se na koncu pokazalo točnim. Kada se Camille svršetkom rata vratio u svoj dom, našao ga je opustošena, a pruski vojnici koji su u njemu boravili za vrijeme opsade Pariza uništili su oko tisuću njegovih slika, ali ni to ga nije pokolebalo. I kako to ponekad biva, u svemu je imao i malo sreće. Trgovac umjetninama Paul Durand Ruel shvatio je kakva se vrijednost krije u Pissarroovim radovima i otkupio je sve slike koje su nastale za vrijeme boravka u Engleskoj. U tomu je svoje prste imao i Ludovic Piette, slikar iz ugledne i bogate pariške katoličke porodice, koji je oženio siromašnu Židovku i blisko se, prijateljski, povezo s obitelji Pissarro, koja je stanovala u susjedstvu. Kad god je trebalo, Ludovic im je materijalno pomagao, često je slikao zajedno s Camilleom, a pružao mu je gostoprimstvo i u svojoj ladanjskoj kući u Bretanji, kamo ga je pozivao da boravi s obitelji kako bi radio u tišini seoskog ambijenta. A kada već spominjemo obitelj, Camille i Julia imali su osmero djece (dvoje preminulo neposredno po rođenju); ostalo im je pet sinova (Lucien, Georges, Felix, Ludovic Rudolphe, Paul Emile) i kći Jeanne i svi su poslije postali više ili manje uspješni slikari. Najviše su se istaknuli Lucien i Georges-Manzana, oba i danas zauzimaju važno mjesto u povijesti slikarstva. Zanimljivo je da su se Camilleovi unuci, pa i praunuci, također bavili raznim vrstama umjetničkog stvaralaštva i afirmirali se u svom radu, tako da slobodno možemo govoriti o svojevrsnoj likovnoj dinastiji Pissarro.

Camille se jako zbližio sa Cézanneom i zajedno su intenzivno slikali; zapravo on je i uveo Cézannea u slikarstvo, zarana uočivši njegovu genijalnost. Branio ga je od brojnih napada tradicionalista, ali i umjetnika iz njima bliskih krugova koji nisu shvaćali ono što je poslije Cézannea učinilo jednim od najvećih likovnih stvaralaca u posljednja dva stoljeća. Iako su pripadnici tada dominantna, pompozna akademskog tradicionalizma, posebice konzervativna kritika, ismijavali impresioniste (samo ime pokreta nastalo je od pogrdna naziva *impresija*, koji je u svom tekstu uporabio Louis Leroy u časopisu *Charivari* u smislu „neznalica“) izrugujući se njihovoj estetici i sustavno odbijali prihvatiti njihove radove kako bi bili izloženi na čuvenom pariškom Salonu, Pissarro je 1859. ipak uspjelo da svojim pejzažima „razoruža“ strogi žiri, tako da je počeo izlagati na toj najvećoj slikarskoj manifestaciji. Ali to je bila tek mala, neznatna pobjeda u nizu neuspjeha; i dalje su „struka“ i javnost omalovažavali impresioniste. Istina, Pissarro su radovi od 1859. do 1870. bili primljeni još šest puta za Salon, da bi nezadovoljan stalnim podmetanjima i prozivanjima kako su on i njegovi prijatelji „neznalice“, samovoljno odustao od daljih pokušaja da si širom otvori vrata pariškoga najelitnijeg izložbenog prostora. Po uzoru na

Courbeta, kojem je na Prvoj svjetskoj izložbi 1855. žiri odbio primiti rad, za koji je bio uvjeren da je najbolji i u znak revolta, preko puta Palače umjetnosti, podigao je baraku i izložio ga (što je zgrozilo Parižane). I Edgar Manet učinio je nešto slično. U znak prosvjeda protiv „puritanskog konformizma“ Salona na Drugoj svjetskoj izložbi, podigao je baraku kao alternativnu galeriju i *tout* Pariz je taj čin osudio i proglasio „barbarskim“. Branili su ga samo rijetki prijatelji (među inim i Pissarro), najviše slavni Emile Zola, ali napadi bulevarskog tiska zarad „neprimjerene drskosti“ nisu prestajali, s vremenom su samo postajali žešći, tako da su obojica morala napustiti Pariz kako bi se sklonili od nimalo naivnih prijatelja. Potaknuti tim primjerima, nezadovoljni ignoriranjem svojih radova od strane salonskog žirija, impresionisti su oformili, (danas) legendarni Salon odbijenih (Salon des Refuses), na kojem je (1863) sudjelovao i Pissarro. Potom su impresionisti (od 1874. do 1886) organizirali osam kolektivnih izložbi, a jedini koji je sudjelovao na svima bio je Pissarro. Ta 1874. godina važna je za francusko i svjetsko slikarstvo, jer su impresionisti prvi put zajedno izlagali i predstavili se kao pokret. Od tada im se polako otvaraju vrata tržišta, njihove se slike počinju prodavati, istina po skromnim cijenama, ali do tada su ih trgovci umjetninama i(li) kolekcionari naprosto ignorirali i izričito odbijali. Tek su po koju sliku mogli prodati u uskom krugu znanaca. Prva je izložba bila postavljena kod Nadara, u Boulevardu des Capucines (sudjelovali su: A. Renoir, E. Degas, P. Cézanne, Bertha Morisot, Alfred Sisley i Armando Guillauminem), na kojoj je Pissarro predstavio pet pejzaža; zatim je uslijedila izložba u galeriji Durand-Ruela, potom u ulici Le Peletiere, a sve ostalo je već slavna povijest. Na koncu, dugo osporavan „otac impresionizma“ imao je prvu samostalnu izložbu 1883.

**Oduvijek je gajio simpatije za anarhistički pokret, kojem se u jednom času i pridružio, ali kada je postao metom francuskih šovinista, nakratko se morao preseliti u Belgiju kako bi izbjegao uhićenje. Nakon toga odustao je od javnog angažmana i iznova se posvema posvetio slikarstvu**

u pariškoj galeriji Durand-Ruela, a tri godine poslije i u njegovoj galeriji u New Yorku, da bi 1889. bio jedan od autora kojeg je službeni žiri odabrao i uvrstio za „svjetski pregled stoljeća francuske umjetnosti“, a ujedno ga je avangardna grupa Dvadeset pozvala da im se pridruži na izložbi u Bruxellesu, čime su mu željeli iskazati poštovanje za cjelokupan doprinos modernom umjetničkom izrazu.

U međuvremenu Pissarro je (od 1877) surađivao s Paulom Gauguineom, Paulom Signacom i Georgesom Seuratom (1875), a pod njihovim je utjecajem i sam počeo slikati u maniri poentilizma, sve do 1891. To je bilo doba kada se i politički aktivirao. Oduvijek je gajio simpatije za anarhistički pokret, kojem se i pridružio, ali 1894. kada je postao meta francuskih šovinista, nakratko se morao preseliti u Belgiju kako bi izbjegao uhićenje. Nakon toga odustao je od javnog, civilnog angažmana i iznova se posvema posvetio slikarstvu. Sljedećih desetak godina, dakle praktički sve do smrti, smatra se, uz razdoblje između 1870. do 1875. za najplodnije i najintenzivnije. Iako je 1888. obolio i imao problema sa vidom, tako da više nije mogao po cijele dane provoditi u prirodi, našao je rješenje; otišao je u Pariz kako bi iz unajmljene sobe hotela Louvre, a poslije s balkona iz stanova u ulici Rivoli i otočića Cite, u samu središtu grada, mogao slikati krovove Louvrea, Seinu s brodovima, mostovima (posebice Pont Neuf) i kejevima, velike bulevare (najčešće onaj de Rochechouarta) s mnoštvom prolaznika u raznim vremenskim prilikama: po kiši, snijegu, omari i slično; također uličice Montmartrea, Champs Elyseea, trgove Opere i Nacionalnog kazališta, vrtove Tuileriesa, Versailles, crkve i tako je stvorio jedinstvenu, veličanstvenu galeriju „pariških pejzaža“, ali i drugih francuskih gradova poput Rouena, Le Havrea, Dieppea, u koje je također putovao. Upravo je ta (iznuđena) faza njegova stvaralaštva ponovo potvrdila genij koji je nosio u sebi i prvo ga iskazao slikajući prirodu u svim njenim mijena-

ma. On je praktički sve do smrti slikao. Preminuo je 13. studenog 1903. u Le Havreu (od 1884. najčešće prebivalište mu je bilo u Eragny-sur-Epte, u Normandiji), ali sahranjen je na slavnom pariškom groblju Pere-Lachaise. Danas je njegov grob hodočasničko mjesto brojnih poklonika impresionizma, pravca kojem je „dao dušu“ i u njemu neprijeporno imao vodeću ulogu.

Pissarro je prije svega bio slikar prirode: polja, sela, rijeka, šuma, vrtova, ali je svagdje vidio i tražio ljude koji tamo žive, rade, prolaze; ostavio je iza sebe (preciznije rečeno ostalo je sačuvano) više od 300 slika tog žanra, a karakterizira ih mnoštvo tehničkih inovacija, prije svega naglašavanje horizontalne pozadine. U tom pogledu veliku vrijednost imaju djela koja je od 1867. radio u okolici Pontoise; unosi je „nove momente“ u slikanje snijega, mraza i leda, bilježeći efekte promjena koje se zbivaju u prirodi, da bi, posebice u poentilističkoj fazi, istraživao efekte magle i svim tim djelima udahnuo nevjerovatnu poetičnost. Poslije, radovi poput *Mlada seljanka pije kavu* (1881), *Berba jabuka* (1886) ili *Žena koja žanje* (1889), kao i slike gradskih tržnica (*Trg povrća u Pontoiseu*), seljaka koji prodaju i građana koji kupuju robu, maestralan su prikaz, pun okusa (su)života ljudi, prirode i na prvi pogled ružnih gradskih ulica, koje je slikar umijećem oblikovanja (u)činio lijepim. To su slike koje pršte od poetske ljepote, pri čemu je autor dao pozornost „oblicima boja“ i tako stvorio specifičan katalog „neponovljive nevinosti“ slika, koje nikada nitko, ni prije ni poslije, na takav način nije radio, izuzev Pissarroa. Ujedno su to djela koja nam na poseban način predočavaju šaljive sadržaje i odnose među prezentiranim likovima, često svedene na blagu karikaturnost, što je vidljivo i na autoportretima. Kada govorimo o njegovim fascinirajućim pejzažima, dva ipak odskaku: *Plast sijena* (1873) i *Branje graška* (1887), to su naprosto remek-djela u kojima je bez ikakva „cifranja“, kompliciranja i sentimentalnosti, slikao jezikom poezije. Među prvima je slikao industrijska postrojenja, a u kasnijoj fazi, poput Cézannea, želio je do maksimuma pojednostavniti formu, kako bi se „oslobodio zadanih slikarski okova i kodova“. Često je u istu kompoziciju stavljao tvornički dimnjak i crkveni zvonik, pri čemu je volio miješati i zbiti boje, služeći se tehnikom malih isjeckanih poteza kista. Uvodi i novu tehniku: postiže zasjenjenje nanošenjem debelih slojeva boje, jer nitko prije Pissarroa nije mogao shvatiti da se svjetlo može primijeniti bez nužne korelativne pratnje sjene. Intenzivno je slikao vlastitu obitelj, ali i obitelji prijatelja, posebice žene i djecu (koju je obožavao) u svakodnevnom poslu i igrama. Posebno su vrijedne, jer su rijetke, studije lica koje je radio između 1889. i 1892, težeći punini njihova oblika. Ali uvijek bi se vraćao prirodi, zapravo nikada je nije ni napuštao, a gotovo je postalo manirom da na kraju nekog seoskog puta, u dnu, obvezno postavi i neki lik, kako bi naglasio perspektivu. Šume, rijeke, nebo bile su također teme kojim se opsesivno zanimao, slika *Rijeka Oise*, iz 1877, jedna je od onih posebno nadahnjujućih u kojima se najlakše prepoznaje njegov raskošni genij, jer je na impresivan način prikazao refleksije oblaka i neba u rijeci. A kada je slikao aktove, što su za njega i impresioniste bile nove teme, i oni su opet bili povezani sa selom. Pissarroove glasovite *Kupačice* prikazuju nagost mladih seljanki. Od portreta treba izdvojiti pastel Ludovica Piettea (1875) i Paula Cézannea (1874) te posljednji slikarev autoportret, iz 1903, rađen iste godine kada je i umro i koji kao da izrazom lica očitava čitav njegov život, lik i djelo. Stalno je isticao: „Želim ukazati na ljepotu na mjestima na kojima ostali ne vide ništa“; istražujući efekte svjetlosti i sunca, otišao je u odnosu na druge korak dalje: svjetlo je prenosio i na detalje.

Pissarro je za sobom ostavio monumentalni opus; slikao je u raznim tehnikama (ulje, gvaš, tempera, akvarel, pastel) i u široku rasponu praktički sve, od pejzaža i veduta, preko portreta i aktova, do mrtvih priroda i figura. Bavio se i litografijom i bakrorezom (sjajan portret Cézannea); danas se njegove slike nalaze u svim najvažnijim i najvećim muzejima i galerijama, dakako najviše pariškim, ali i najuglednijim privatnim kolekcijama. Koliko je zapravo slika naslikao, nikada se precizno neće saznati, jer su mu brojna djela uništena u ratovima, a mnoga su nestala i zauvijek im se izgubio trag tijekom i neposredno nakon posljednjega svjetskog rata i velike nacističke pljačke umjetnina. Ono što je ostalo, a ostalo je ipak mnogo, svjedoči o golemoj stvaralačkoj energiji i genijalnosti Camillea Pissarroa. Paul Cézanne mu je odao možda najveće priznanje rekavši: „Od svih nas impresionista, on se najviše približio prirodi; zapravo svi mi polazimo od Pissarroa.“ A Paul Gauguin zaključio je: „Bio je ne samo moj učitelj, već svima nama duhovni, umjetnički otac.“

Esej

# Apologia Cioranica

Piše Ivan Silobrčić

„S pomoću sažalijevanja proživio sam svoju prošlost bezbroj puta, tako da je točno reći da sam živio niz života.“ (Cioran)

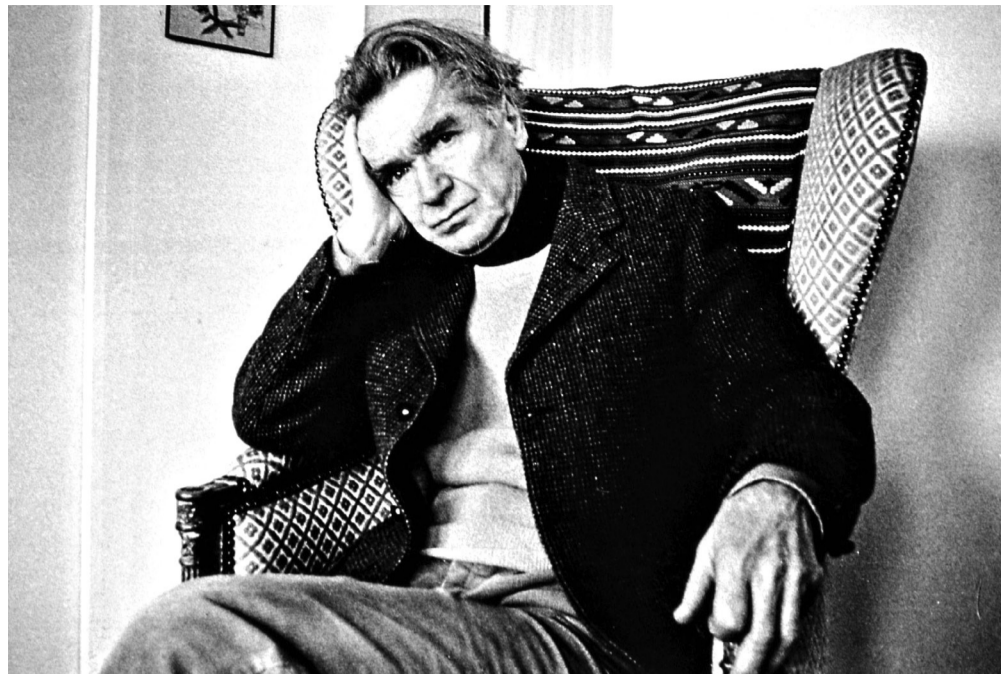
Nije realno očekivati od inteligentna čovjeka da se ne mijenja, kao Protej i Jan (*Iānus*). Svatko se sastoji od talasanja kontradikcija koje, manje ili više, rješava na putu do neizbježnoga kraja, kako to kaže Janus Pannonius: „Quem tenebris vigilare juvat, dormire diebus / Cur non et versis vestibus ire juvat?“ (u Šopovu prijevodu: „Tko prevrće dan u noć, / A noć u danje sijelo, / Zašto taj ne bi nosio / I prevrnuo odijelo?“). Malo tko se žalio zbog mladenačkih pogrešaka kao rumunjski i francuski filozof, paradoksolog Émil Cioran (1911–1995), pobjegavši u Pariz 1937. Nije pobjegao *per se*; bježao je od sebe, što je, dakako, neizvediv manevar, pa je ostao sa sobom, problem s kojim se nosio i u Rumunjskoj.

Émil Cioran je za vrijeme fašističkog režima u Rumunjskoj bio *fellow traveller* Željezne garde (rum. *Garda de Fier*), političkog pokreta koji je od kasnih 1920-ih do 1940. zagovarao kraj demokracije, kapitalizma, komunizma i Židova, odjednom postavši relevantnija od svih drugih političkih opcija tek 1940, do nagloga strmoglava raspada 1941, kada je bila na vlasti s vođom, *conducător*, Ionom Antonescuom, koji ih je likvidirao iz vlade i sam vladao sljedećih nekoliko katastrofalno krvavih godina. Dakle zauzimali su unikatnu poziciju u Rumunjskoj. Cioran, pored kojeg Nietzsche i Kierkegaard djeluju kao veseli mislioci, prijateljivao je s fašistima, ali nije bio ortodoksan fašist. Zašto bi filozof nihilizma, samoubojstva i kajanja, u svojoj dezorijentiranoj mladosti, imao veze s takvom organizacijom? Odgovor je vjerojatno u pitanju; što je više ispunjeno nihilističkom etikom, samoubilačkom ideologijom i razlozima za kajanje u Rumunjskoj od ludila Željezne garde?

Mladi Cioran, diplomirani filozof iz Transilvanije, koji se otmjeno, kao *dandy*, šetao po Bukureštu s osjećajem superiornosti kao rođeni subjekt Austro-Ugarske Monarhije, našao se kao novinar-korespondent u Hitlerovoj Njemačkoj sredinom 1930-ih, pišući za nekoliko ekstremno desnih novina Željezne garde. Historijski kontekst jasno ukazuje na razloge tomu: nakon Prvoga svjetskog rata, tog kolektivnog samoubojstva, više ništa nema smisla, oblikuju se dadaizam, nadrealizam i fašizam – dakle valjanje u beznačajnosti. Pitanje stoji: kako je od mladog novinara za rumunjske fašiste postao prosvjetiteljski racionalan kozmopolit? Mogući je odgovor mnogo kasnije dao on sam: „Il faut avoir la naïveté d'un écrivain pour croire qu'écrire signifie penser.“ („Treba biti naivan kao pisac da bi se vjerovalo da pisati znači misliti.“). Cioran, i u mladosti, vodio je niti misli kao što je Maurits Cornelis Escher crtao te iste niti – one ne vode nikamo, i pokazuju ono što je Umberto Eco mukotržno, kao semiolog, objašnjavao; da jezik nije nužno sredstvo komunikacije *istine*, čak ni onoga što se vjeruje da je istina.

Njegova bibliografija iz te kvazifašističke faze sastoji se od dviju knjiga (jedne monografije i jednog, tek poslije sastavljena, skupa novinskih članaka), izvorno napisanih na rumunjskom (odnedavno postoje i francuski prijevodi). Prva, *Schimbarea la fațã a României* (doslovno *Promjena pred Rumunjskom*, 1936, bis 1941), njegova je treća knjiga, imao je samo 24 godine kada je izdana; druga je zbornik 35 članaka iz 1932–1941, objavljenih u raznim rumunjskim časopisima i novinama, sakupljenih i izdanih u Francuskoj 2015. pod naslovom jednog od tih članaka, *Apologie de la barbarie: Berlin – Bucarest (1932–1941) (Apologija barbarstva)*. Ta je prva knjiga, *Schimbarea la fațã a României*, uostalom, njegovo jedino monografsko djelo (ostalih dvadesetak Cioranovih knjiga aforistička su i esejistička djela), i time odstupa, vrlo vidljivo, od njegova opusa. Isprva je pisao stereotipne programske tekstove o lucidnosti Rumunja (jer su navodno oduvijek bili na dnu dna), koja proizlazi iz manjka političke povijesti Rumunjske – koju, po legionarima, valja nadoknadi, za sva ta stoljeća letargije, otkad je Rimsko Carstvo evakuiralo vojsku i administraciju iz Dakije, i koji su stoljećima nakupili i sakupili melankoliju duboku kao ponor.

Prirodni nihilizam, kompleks kompleksa za koji postoji neprevediva rumunjska riječ – *dor* (nešto kao portugalski *saudade*, eventualno usporedivo s njemačkom *Sehnsucht*). Isti vtlog brbljanja vidljiv je u člancima sabranima u *Apologie de la barbarie: Berlin – Bucarest (1932–1941)*, o *melankoliji Hitlera*. U njemu je prepoznao čovjeka koji je na dobrobit Nijemaca, i kaže: „Le mérite de Hitler est d'avoir privé une nation de son esprit critique.“ („Po-hvala Hitleru je da je oduzeo jednom cijelom narodu kritičke sposobnosti.“) (*Apologie de la Barbarie* 2015: 130), forsiranim samoubojstvom univerziteta i njemačke kulture, lišivši je neželjene slobode, uspostavljanjem manjka racionalnog. Ipak, bio je atipičan „fašist“: kad čitamo tekstove nacista ili ustaša i sličnih kriminalaca, Cioranovi fašistički tekstovi ne sličim u potpunosti. Jadni Cioran tražio je sidro, a tijekom sidrenja shvatio je da mu sidro ne treba. Morbidno je to što je i u tim tekstovima vidljiv njegov stil, njegov slijed misli koji je toliko očit u svim drugim tekstovima. Sve su to simptomi forsiranoga fašizma, kojeg se Cioran ipak na vrijeme oslobodio, kao što se i lako poskliznuo u status parafašista, kvazifašista, *fellow traveller*, kako je Lenjin navodno nazivao takve kolaborante, *korisne kreten* (rus. *полезные идиоты*). (Mladi) Cioran bio je koristan kreten Codreanuovim legionarima (članovima Željezne garde) dok još nisu bili na vlasti. Čim su došli na vlast 1940, Cioranu je bilo jasno da je u opasnosti te je, kao doktorand, 1937. otputovao u Francusku, gdje je ostao do kraja svoga vijeka. Njegova korespondencija iz tog doba pokazuje da se početkom rata odrekao svoje filijacije s bezglavnicima Željezne garde, doslovno, nakon što je general Antonescu proveo čistku jednog sloja fašista u Rumunjskoj (Željezne garde), a nakon njega gensek Gheorghiu-Dej nastavio čistku ostalih fašista. Zato je nelagodno čitati Cioranove rane političke tekstove iz 1930-ih koji pokazuju bijesna, inteligentna mlada čovjeka, koji se lako *predao* nihilizmu fašizma, hipnozi hitlerizma i ludilu antisemitizma i *Dolchstoßlegende*. Cioran nije bio naivan – pogreška se sastoji u tome da nije poznao *dimenzije* ludila



Glasnik nihilizma: Émil Cioran

ljudi s kojima je imao posla, to jest čim se počelo s klanjem (zapravo i prije), on se udaljio. Kao hipnotiziran vatrom, kada je uvidio kako gori, pobjegao je od vatre.

S druge strane, iako se Cioran otarasio svojega nesretnog stanja kao *fellow traveller* rumunjskih legionara, očividno je da je stil prepoznatljivo isti, tijekom i nakon tog razdoblja njegova života, ali i njegov odnos prema konceptu *naroda, nacije*, u biti kompetitivna vizija svijeta – krvoločno natjecanje u moći, u *afirmaciji* (njegov interes za povijest je poznat). To se očituje gotovo svagdje u njegovim djelima, kada god govori o kojem god narodu (obično o Francuzima i Rumunjima, nešto manje o Židovima, Englezima, Nijemcima, Rusima, Mađarima, Španjolcima), i to najjasnije u dva djela koja se bave upravo time: *Despre Franța (O Francuskoj)*, napisano na rumunjskom 1941, rukopis pronađen nakon piščeve smrti, pa preveden na francuski kao *De la France*, 2015), neuredna i neuređena knjižica o Francuzima o kojoj, navodno, nije govorio drugima (njegova supruga, kada je našla rukopis knjige, nije dotad znala da postoji). Taj tekst je vrlo kaotičan (*sistematiziran* je posve kriva riječ za Cioranov opus) niz refleksija, međusobno dosta proturječnih, o navodnom karakteru Francuza, duhu naroda, što ih čini onakvima kakvi jesu. Dakle, ne piše o konkretnim slučajevima (a ako piše, onda su to uglavnom Voltaire ili Napoleon i drugi monumenti), već o arhetipskom Francuzu – što je upravo ono što je radio u mladosti, kada je pisao o arhetipskom Rumunju, Nijemcu, Mađaru, Židovu, tad u ekstremno deprecijativnom tonu. Taj stil *enkapsulacije suštine* stvari jest potez karakterističan za Ciorana, a u odnosu

na narode, u tom pogledu je to vidljivo mimika Diderota, Madame de Staël i drugih francuskih filozofa 18. stoljeća od kojih je (na)učio francuski jezik. Druga pak knjiga je *Histoire et utopie (Povijest i utopija)*, na francuskom, 1960, dakle napisana mnogo kasnije), u kojoj ponavlja neke kalupe iz fašističkih tekstova, na primjer da svakom narodu treba „une idée insensée“ („sumanut zamisao“) da ga vodi, gdje i dalje inzistira da je ideja „nation [une] réalité organique“ („nacije organska stvarnost“). I, dakako, vrijedne su i njegove opsežne bilježnice (*Cahiers* 1997), laboratorij njegovih rijetko izdanih djela, gdje je zapisao sporadične misli kao što su „[l]e drame de faire partie d'une nation improvisée“ („Drama bivanja dijelom *improvizirane* nacije“), ili vrlo odavajuće „[s]’il est vrai que les hommes ne puissent vivre qu'en obéissant à quelque chose extérieure à eux, alors mon drame consiste dans la désobéissance, dans le refus de tout ordre objectif.“ („Ako je istina da ljudi ne mogu živjeti a da se ne pokore kakvoj vanjskoj ideji, onda se moja drama sastoji upravo u nepokoravanju, u negiranju svakog objektivnog poretka.“), što je točno u vrijeme kada je to napisao (1965), ali u kompliciranoj suprotnosti s mladošću.

Zbog spomenutog razdoblja danas je Cioranova reputacija u Rumunjskoj problematična, tim više što je njegovo neortodokšno koketiranje s fašizmom neuporabljivo novim simpatizerima fašizma u njegovoj rodnoj zemlji. Profesorica Marta Petreu, sa Sveučilišta u Cluju u Rumunjskoj, autorica je monografije *An Infamous Past: E. M. Cioran and the Rise of Fascism in Romania* (2005, prijevod rumunjskog originala *Un trecut deocheat sau „Schimbarea la fațã a României“* 1999, bis 2004), detaljne studije Cioranovih odnosa s fašizmom. Ona tvrdi da se Cioran toliko involvirao u rumunjski fašizam (zamalo stvara dojam da je on jedan od *glavnih* fašističkih intelektualaca, uz Nae Ionescu, Mircea Eliade i druge), da je ostatak života proveo pišući knjige koje su svojevrsna isprika zbog zabludjele prošlosti. Time autorica negira autonomnost njegove misli, jer malo tko je iznio takvu tezu, da je njegov opus zapravo odgovor ili opravdanje zbog negdašnjeg koketiranja s fašizmom. Slično se komentirao i Joyceov roman *Finnegans Wake* (1939); da je taj jezik (*Wakese*) rezultat njegova topla komuniciranja s kćeri, koja je bila duševno bolesna, pa se teško izražavala. Do koje se mjere fašizam može izvesti iz nihilizma, makar u slučaju Ciorana, otvoreno je pitanje. O tome se raspravlja u Rumunjskoj, a i dalje. Jasno je zašto. Put od kvazifašizma, antisemitizma i nihilizma do egalitarnoga, kozmopolitskog nihilizma možda je neočekivan, jer je historijski češći obrat od ljevičarske do desničarske pozicije. Ali ključ je u uvijek prisutnu pojmu *nihilizam*; Cioran se izvukao čim je shvatio da je svojim nihilizmom upao u krive krugove. Da je tomu tako, otkriva njegovo prijateljstvo s Benjaminom Fondaneom, rumunjskim Židovom kojeg je pokušavao spasiti od logora. Nakon toga, u svojim *Cahiers* pokazao je veliku naklonost prema Židovima, po mnogočemu oprečnu tekstovima koje je pisao u mladenačkoj fazi u Rumunjskoj.

Izbrisano naslijeđe

## Vila Mosinger jučer i danas

Piše Patricia Kiš

Vedran Ivanković, arhitekt i profesor na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu, pozvan je da izradi novi projekt na Pantovčaku. Riječ je o vili u ruševnom stanju koju je 1930. projektirao arhitekt Vladimir Šterk, među čije se poznatije realizacije između dvaju svjetskih ratova ubrajaju vila Radan, planinarski dom Runolist, zgrada Radničkog doma gdje je danas Tvornica kulture, uglovnica Gross na Britancu i Javna burza u Zvonimirovoj. Vila i njezina dosad nepoznata povijest te intenzivan rad na projektu toliko su ga zaintrigirali da je napisao knjigu *Supercube i Vila Mosinger – izbrisano naslijeđe*, izdavač je ArTresor naklada, nedavno je objavljena i može se pronaći u knjižarama Školske knjige i Naklade Ljevak u Zagrebu. „Prvi vlasnici i arhitekt vile bili su Židovi, temeljna misao vodilja bila je da još jednom ukažem na nezaobilazan i otprije poznat doprinos Židova u razvoju i modernizaciji međuratnog Zagreba, koji se doprinos u povijesti nepravdno zanemario“, kaže Ivanković o knjizi. Nepravdno zaboravljena židovska povijest te vile, kao i mnogih drugih, bila mu je inspiracija za podnaslov: „izbrisano naslijeđe“.

Od samih se početaka, piše Ivanković, odlučio za kontrast između originalnoga Šterkova djela iz 1930. i poslije dograđenih dijelova koje oblikuje u suvremenom, autorskom arhitektonskom izričaju. Kao prva vlasnica vile na Pantovčaku koju preuređuje spominje se Štefanija Mosinger. Tko je ona bila? „Nije poznato tko je bila. Jedini je pronađeni podatak onaj iz dokumentacije za prvu građevinsku dozvolu, koja je izdana 1930. za kuću na nekadašnjoj adresi Pantovčak 92“, kaže Ivanković. „Tu se navodi njezina adresa u Ilici 55. Ne mogu sa sigurnošću potvrditi je li ‘tajnovita dama’ pripadala varaždinskoj obitelji Mosinger. Potkraj 19. stoljeća obitelj Mosinger preselila se iz Varaždina u Zagreb i Zagrebu podarila dva velika umjetnika, fotografe oca i sina, Rudolfa i Franju Mosingera. Jedan od bivših stanovnika vile tvrdio je da je Franjo Mosinger neko vrijeme živio u njoj. Otud dolazi i poveznica s njegovim suvremenikom, arhitektom Vladimirom Šterkom, koji potpisuje prvi projekt za Štefaniju Mosinger, te već od ranije poznat naziv – vila Mosinger. Franjo Mosinger i Vladimir Šterk pripadali su židovskom krugu umjetnika i intelektualaca koji su održavali uzajamne veze i doprinosili prosperitetu Zagreba.“

Nakon obitelji Mosinger vlasnici su obitelj Mayer: „Godine 1936. vilu su kupili Guido i Anny Mayer, rođ. Matousch. Kao prva vlasnica i arhitekt vile, i oni su bili Židovi, rodnom iz Beča, koji su se u prvoj polovici 1920-ih doselili u Bosansku ulicu 36 u Zagrebu. Za Guida *Austrijski biografski leksikon* navodi da

je potkraj Drugoga svjetskog rata nestao, kao jedan od mnogih Židova koje je zadesila tragična sudbina.“ Danas je vila na Pantovčaku posve zapuštena, kako piše Snješka Knežević u predgovoru knjizi, „obrasla je gustim zelenilom, zapuštena i oronula, ta je vila naočigled izazivala asocijaciju na neki zagubljen Trnoružičin dvorac“. Kako je došlo do toga da bude zapuštena? „Vila se nalazi unutar granica registriranog kulturnog dobra Povijesna urbana cjelina Grad Zagreb i valorizirana je kao vrijedan dio opusa arhitekta Vladimira Šterka. U skladu s odredbama Generalnog urbanističkog plana Grada



Prošlost i sadašnjost: vila Mosinger

**Nakon osnivanja NDH i uspostave ustaške vlasti vila Mosinger rekvirirana je, poput svih židovskih vila u sjevernim zonama grada, objašnjava Vedran Ivanković. Po završetku Drugoga svjetskog rata podijeljena je na tri stana i dodijeljena novim korisnicima, koji nisu bili vlasnici, nego stanari. Njezina degradacija počela je 1960-ih dogradnjom garaže na reprezentativnom, uličnom pročelju**

Zagreba, za zonu u kojoj se vila nalazi nije dopušteno povećanje postojeće površine, pa je to vjerojatno razlog zbog kojeg se prijašnji vlasnici nisu brinuli o njezinoj obnovi i rekonstrukciji. Vila je u ruševnom stanju dočekala novog vlasnika.“ Nakon Drugoga svjetskog rata vila je prodana, podijeljena u nekoliko stanova i nadograđena. Tada je započela i njezina degradacija. „Nakon osnutka NDH i uspostave ustaške vlasti vila je rekvirirana poput svih židovskih vila u sjevernim zonama grada“, govori Ivanković. „Po završetku Drugoga svjetskog rata podijeljena je na tri stana i dodijeljena novim korisnicima, koji više nisu vlasnici, nego stanari. Njezina degradacija počinje 1960-ih dogradnjom garaže na reprezentativnom, uličnom pročelju i kulminirala dogradnjom drugog kata početkom 1980-ih, kada dobiva četvrti stan te u potpunosti gubi identitet Šterkova originalnog djela.“ Tko je naručitelj obnove vile i koji su bili temeljni napuci naručitelja? Vlasnik ju je kupio 2017. godine. „Budući da je obnova vile usmjerena na obnovu obiteljskog života, smatram da je potrebno štiti privatnost novog vlasnika.

**Arhitekt Vedran Ivanković odlučio se za metodu djelomične replike, odnosno djelomične faksimilne obnove vile na Pantovčaku. Drugim riječima, osuvremenio je Šterkov original, koji sada djeluje kao sinteza međuratne moderne i takozvanog internacionalnog stila**



Autor projekta: Vedran Ivanković

Novi vlasnik je svojom otvorenošću i pažljivim promišljanjem prijedloga te izvrsnim osjećajem za mjeru i stil dao velik doprinos obnovi moderne arhitekture vile iz razdoblja između dvaju svjetskih ratova. Obnovljena vila Mosinger postat će suvremeni dom za obitelj koja je znala sačuvati njezine iskonske vrijednosti.“ Ivanković je izvorno želio obnoviti kuću, no pokazalo se da to nije izvedivo. Radi repliku, koja je u potpunosti u skladu sa svojim izvornim izgledom. „Nakon opsežnih istraživanja koja su uključivala geotehničke i statičke istražne radove, zaključilo se da je postojeću vilu nemoguće obnoviti, odnosno da ju je nužno ukloniti. Metodu obnove originalnog Šterkova dijela vile iz 1930/31. bilo je stoga potrebno pronaći u okvirima izgradnje potpuno nove, zamjenske građevine sa suvremenom armiranobetonskom konstrukcijom. Tako sam se odlučio za metodu djelomične replike, odnosno ‘djelomične faksimilne obnove’. Osim nove armiranobetonske konstrukcije, nov je dizajn doprozornika. Novi su doprozornici čelični i bitno tanji od originalnih drvenih, a klasične rolete sam zamijenio tankim *screenovima* te tako vizualno ‘olakšao’ izvorni izgled vile. Drugim riječima, osuvremenio sam Šterkov original, koji je sada više u duhu međuratne moderne i tzv. internacionalnog stila. Nakon konzervatorsko-restauratorskih istraživanja i izrade konzervatorskog elaborata, na temelju opsežne elaboracije, Gradski zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode Grada Zagreba odobrio je navedenu metodu obnove i rekonstrukcije.“

U obnovi se odlučio za kontrast, *high tech* u odnosu prema starom. Uklanja se drugi kat i postavlja se *supercube*. „Za dijelove koji su dograđeni odlučio sam se za kontrastno arhitektonsko oblikovanje“, objašnjava Ivanković. „Riječ je o suvremenom arhitektonskom izrazu koji, naravno, nema alternative. Tako je nastao *supercube* – novi drugi kat oblikovan asketski, kao stakleni kubus nošen armiranobetonskom pločom koja je oslonjena na ekscentrično postavljenu armiranobetonsku jezgru, i na samo nekoliko tankih čeličnih nosača. *Supercube* je izvana monolitan stakleni kubus. Pojam *high tech* ne odnosi se na oblikovanje *supercubea*, već samo na primijenjena rješenja, kao što je sunčana elektrana na krovu *supercubea*, i niz drugih suvremenih visokotehnoških rješenja. Nova pak garaža gradi se na drugoj poziciji, sa sjeverne strane vile. ‘Lebdi’ na jednom redu armiranobetonskih stupova i završno je izvedena u panelima s rebrastim aluminijskim limom zaglađenim do maksimalnog sjaja. Taj sjaj evocira izgled automobila iz 1930-ih.“ Projekt je prilagođen suvremenim potrebama, no Ivanković je nastojao rehabilitirati izvornu tlocrtnu poziciju organizaciju. „Šterkov je tlocrt izvrstan, trebalo ga je samo ponoviti uz nužnu prilagodbu suvremenim potrebama. *Supercube* ima novi tlocrt koji nije ograničen nosivom konstrukcijom, pa je interijer potpuno otvoren. Pogled iz *Supercubea* na prepoznatljive simbole Zagreba omogućuju velike staklene stijene, od kojih najveća po projektu premašuje 11 metara.“

U spomen: David Albahari

## Izvan okoštalih kanona

Piše Velimir Visković

Umro je David Albahari, u sedamdeset i petoj godini. Moj stari drug kojeg sam volio, autor o kojem sam pisao, pisac kojeg sam volio čitati.

Osamdesetih godina prošlog stoljeća srpska je književnost bila u znaku stvarnosne proze, ili kako ju je utjecajni srpski

kritičar iz tog vremena Ljubiša Jeremić zvao, „proze novog stila“. Opora, naturalistička, kritička prema socijalističkoj stvarnosti, stvarnosna proza (Dragoslav Mihailović, Mirko Kovač, Vidosav Stevanović, Milisav Savić, Radoslav Bratić, Predrag Čudić i drugi) bila je pandan „crnom talasu“ u filmu. Pisci te proze preferirali su beogradsku suburbiju i provincijske gradiće iz srbijanske unutrašnjosti, autentični jezik deprivilegiranih antijunaka. Prozaisti kompleksnog

intelektualističkog stila poput Danila Kiša, Borislava Pekića, Filipa Davida u Jeremićevoj vrlo utjecajnoj klasifikaciji dobili su etiketu pisaca „kentaurske proze“.

Albahari je zasigurno bio bliži „kentaurskoj prozi“ nego „prozi novog stila“, ali on je donio i nešto novo: osviještenu postmodernost, eksperimentiranje novim, ponekad i izvanliterarnim tipovima iskaza te vezu s rockom i supkulturnom mladima. Zalagao se i za legalizaciju lakih droga; na

svoj tihi način pisca nesklona javnim skandalima, onoga koji ne prelazi granicu legalnog diskursa. Najčešće to uopće ne bi bilo artikulirano izravno verbalno, tek bi se na fotografijama ili crtežima tobože slučajno plasirao simbolički prikaz listova marihuane, vjerojatno nezamjetljiv onima koji nisu upućeni.

Albahari je našoj javnosti prezentirao, kao urednik, antologičar i prevodilac, suvremenu angloameričku prozu; bio zasigurno među ponajboljim poznavateljima prozne produkcije koja je sedamdesetih i osamdesetih objavljiva na engleskom jeziku. Prevodio je pisce koje je osjećao bliskima: Thomas Pinchon, Saul Bellow, Vladimir Nabokov, Isaac Bashevis Singer, John Updike, Raymond Carver, Sam Shepard, Margaret Atwood, Bernard Malamud, John Barth i druge. Trajno ga je fascinirao Faulkner, kojega je integralno pročitao još u srednjoškolskim danima. Posebno je volio njegovu sposobnost izražavanja u raznorodnim proznim formama uz zadržavanje vlastitog, autentičnog autorskog glasa.

Intenzivno se družio s prevodiocem s poljskoga i drugih slavenskih jezika Petrom Vujičićem, koji mu je omogućavao da proširi svoj uvid u svjetsku književnu scenu. Spominjao je često važnost susreta i razgovora koje je s Vujičićem i njegovim brojnim prijateljima vodio u malom Petrovu stanu natrpanu knjigama u Ulici Lazara Pačua u Beogradu.

To širenje obzora potaknulo ga je da priredi iznimno utjecajnu antologiju suvremene svjetske priče, koja je ponajprije izišla kao temat u čačanskom časopisu *Gradac*, a potom, proširena, u dva sveska u beogradskoj Prosveti, u paru s antologijom svjetske poezije, koju je priredio Albaharijev dobar prijatelj, pjesnik Raša Livada.

Zanimljivo, Albahari se ubrzo nakon prvih knjiga – na Vujičićev nagovor – pozabavio poviješću svoje židovske obitelji, dajući svojoj prozi dokumentarističko-autobiografsko ruho, ali eksperimentirajući neprekidno formom iskaza.

S Albaharijem sam se povremeno viđao u Beogradu početkom osamdesetih godina 20. stoljeća, najčešće u redakciji *Književne reči*, gdje je bio jedan od urednika, a zblížili smo se kad sam napisao tekst o njegovoj zbirci priča *Opis smrti* 1982, koja obiluje autoreferencijalnim, metatekstualnim razmatranjima; autor slikovito govori o tome kako u svojim pričama oponaša rad ljudskog srca, ali umjesto samih otkućaja, zanimaju ga pauze između otkućaja. Pišćevo umijeće očitivalo se u sposobnosti da bilježi te pauze, tišine, da ih ispuni značenjima i emocijama. Ta je zbirka nagrađena uglednom Andrićevom nagradom i donijela mu pozornost u jugoslavenskim razmjerima.

Još veće zanimanje izazvala je antologija svjetske priče, objavljena iste godine kad i *Opis smrti*. U Zagrebu je ta antologija bila utjecajna među mlađim piscima, između ostalog zasigurno i zato što Albahari nije „svoje“ pisce birao s osloncem na poznate strane antologičare, već je donosio recentnu prozu biranu po vlastitim mjerilima i vlastitom ukusu. Za naših beogradskih susreta objašnjavao sam mu kako je postao omiljeni zagrebački pisac. Bilo mu je to drago, odgovorio mi je da Zagreb doživljava kao svoj grad, ljubav je bila uzajamna.

Nekoliko mjeseci poslije, u proljeće 1983, stigao je poziv Književne omladine: moja supruga Jasmina Lukić i ja pozvani smo da predstavimo obje antologije na Cetinju. Jasmina je govorila o Livadinoj antologiji svjetske poezije, a ja o Albaharijevoj antologiji svjetske proze. Nisam se raspitivao kako su cetinjski organizatori došli do naših imena, ali pretpostavljao sam da su nas predložili autori tih dviju antologija. Jasmina je već stekla kritičarsku reputaciju pišući o brojnim knjigama poezije srpskih i hrvatskih pjesnika, a Albahari je očito na temelju naših susreta i razgovora smatrao da ja imam što reći o njegovu izboru priča.

Naš glavni domaćin bio je Slavko Perović, predsjednik Književne omladine Cetinje, u to vrijeme cetinjski općinski javni tužilac i pjesnik.

Perović je bio vrlo mlad, nije imao ni trideset godina, a ponovo sam za njega čuo početkom devedesetih godina, kad se oglašio kao osnivač i prvi predsjednik Liberalnog saveza Crne Gore, crnogorske suverenističke stranke koja je vodila oštre bitke protiv Miloševiću bliskih mladih lavova Mile Đukanovića i Momira Bulatovića. Ujedno je bio žestoki protivnik agresije na Hrvatsku.

Sama književna tribina bila je izvrsno organizirana. Velika dvorana u Knjaževskom dvoru bila je dupkom puna, bilo je prisutno više od dvije stotine znatizeljnika. Mnogi od njih posebno odjeveni, kao za neku kazališnu premijeru. Sve je trajalo dva sata, a nije se mogla čuti ni muha. Bio sam iskreno zadivljen pažnjom cetinjske publike. Stjecao se dojam kako im književnost doista mnogo znači. A shvatio

sam isto tako da Perović i njegova ekipa u lokalnoj sredini uživaju velik ugled.

Po svemu se vidjelo da su naši cetinjski domaćini crnogorski suverenistički entuzijasti. Tri dana su nas neumorno vodili po Cetinju i s ponosom pokazivali građevine i spomenike koji svjedoče o državotvornoj tradiciji Crne Gore, vodili su nas i na Skadarsko jezero, gostili u nakon potresa friško obnovljenu velikom gradskom hotelu u kojem smo, kako se činilo, bili jedini gosti. U skupini oko Perovića zapazio sam i stasitoga šutljivog momka, koji će poslije ostvariti zapaženu literarnu karijeru u regionalnim razmjerima – bio je to Milorad Popović.

Za vrijeme jedne večere u našem hotelu (domaćini su s ponosom isticali kako nam je kuhao nekadašnji Titov kuhar), Raši Livadi je očito dozlogrdilo Perovićevu strastveno zagovaranje crnogorstva. Vjerojatno ponesen i nekom čašicom vranca, suprotstavio se domaćinima tvrdnjom da su Srbi i Crnogorci zapravo jedan narod.

Domaćini su malo ustuknuli; goste oni iznimno cijene, ne bi ih inače zvali, tretiraju ih kao vrhunske književne zvijezde, ne žele im se zamjerati, ali ne žele se odreći ni svojega crnogorstva. Zavladao je muk, tajac. Svima nam je bilo nelagodno.

Rašo, pa ljudi valjda sami znaju najbolje što su, pokušavao sam prekinuti neugodnu tišinu. Uostalom, domaćini su samo govorili s ponosom o svojoj ljubavi prema Crnoj Gori, ništa loše o drugim nacijama. Jasmina se nije miješala.

**Nakon prvih objavljenih knjiga, na sugestiju prijatelja i prevodioca Petra Vujičića, David Albahari pozabavio se poviješću svoje židovske obitelji, dajući prozi dokumentarističko-autobiografsko ruho, ali eksperimentirajući neprekidno i formom iskaza**

la, ona je bila Beograđanka i Zagrepčanka, kako je o sebi govorila, ako već treba, „transnacionalna Jugoslavenka“, te naše nacionalne razmirice nisu je zanimale.

Albahari je šutke gledao u pod, poslije mi je rekao kako misli da je Livada pretjerao; što mu je trebalo da se suprotstavlja domaćinima koje vjerojatno neće više vidjeti? Njemu je i inače svako povezivanje književnosti s politikom, posebno podređivanje književnosti politici, bilo neprihvatljivo.

U to doba on je sve više osvještavao svoj židovski identitet, ali prije svega ga je doživljavao kao kulturalni kompleks. Nacionalistička isključivost bilo koje vrste bila mu je strana, štoviše, plašila ga je.

I Raši je bilo jasno da je pretjerao, nakon nekog vremena zaboravili smo njegovu upadnicu, bilo je mnoštvo književnih tema koje su nas zanimale i spajale.

Kad smo već kod patriotizma, valja reći da su Albahari i Livada s golemom ljubavlju ta tri dana govorili o svojem Zemunu, kao pravi lokalpatrioti. Iako je rođen na Kosovu, u Peći, Albaharijeva obitelj se u njegovu ranom djetinjstvu doselila u Zemun. U Zemun, grad svojega djetinjstva i mladosti, bio je zaljubljen. Raša i on stalno su pričali o zemunskoj povijesti, o isprepletenosti kulturnih i vjerskih tradicija, o njegovoj kulturnoj povijesti. Znao sam ponešto o austrougarskoj tradiciji tog grada, ali vjerovao sam da je Zemun progutao veliki Beograd te da je postao tek jedno od predgrađa socijalističkog urbanog mastodonta, utoliko prije što su novogradnje Novog Beograda već dodirnule obod Zemuna. Ali u ona tri dana shvatio sam da Zemun ima svoj zaseban identitet, svoje istaknute umjetnike, shvatio sam da su Raša i David prije svega Zemunci.

**Kao urednik, antologičar i prevodilac, Albahari je našoj javnosti prezentirao suvremenu angloameričku prozu. Bio je među ponajboljim poznavateljima prozne produkcije koja je sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća publicirana na engleskom jeziku**



Izniman glas: David Albahari

Razgovarali su mnogo i o još jednom projektu koji su tih dana zajednički planirali, o magazinu *Pismo*, časopisu za suvremenu svjetsku književnost, koji se savršeno uklapao u multikulturnu tradiciju Zemuna. Ne, Zemun i Beograd nisu jedno. Zafrikavao sam Davida, zvao sam ga Dača Zemunac, a on se samo melankolično osmjehivao krajičkom usana.

Vratio sam se u Zagreb. Nakon toga trodnevnog druženja Albaharija samo još više zavolio: bio je tih, nerazmetljiv, zaljubljen u literaturu i rock-muziku, a zanimljivo mi je bilo njegovo židovstvo, pa i njegovo zemunstvo.

Želio sam nakon svega o njemu napisati nešto opsežnije, i to ne za časopis nego u tiražnijem listu, kako bi tekst pročitao što više čitatelja. Urednici magazina *Danas* u kojemu sam tih godina redovito objavljivao kritičarske kolumne dopuštali su mi da pišem kritike duge do tri kartice, ponekad o nekom važnijem piscu ili kulturnom problemu i šest kartica (s ilustracijom je to u tiskanom izdanju išlo na tri stranice). Dogovorio sam se s urednikom da o Albahariju napišem dulji tekst, ali da to ujedno bude i esej o stanju u suvremenoj srpskoj prozi.

Napisao sam desetak kartica. To mi se povremeno događalo; u tim slučajevima ili bi me urednik zamolio da sam kratim, ili bi to on sam obavio. Taj tekst o Albahariju objavljen je u kompletnom opsegu. Dao sam mu naslov *Albahari i nova srpska proza*, mislim da ga je urednik izmijenio, ali nemam sada pri ruci komplet *Danasa*, pa svjedočim po sjećanju.

Albahariju se moj tekst izuzetno svidio, nije skrivao oduševljenje, ni u telefonskom komentaru ni u izravnom susretu.

Potkraj osamdesetih Albahari mi je rekao da mu jedan izdavač (mislim da je spomenuo beogradski Rad i urednika Ognjena Lakićevića) nudi da objavi zbirku njegovih izabranih pripovijedaka. Na izmaku osamdesetih već je tiskao pet zbirki priča (do kraja života objavit će čak jedanaest zbirki priča i četrnaest romana), mogao se zbilja prirediti lijep izbor. Albaharijevu ponudu shvatio sam i kao kompliment onomu što sam dotad učinio za promociju njegova opusa. No zbivanja u Jugoslaviji početkom devedesetih potpuno su poremetila naše male planove. Početkom ratova izgubljene su mogućnosti bilo kakva komuniciranja: prekinute su telefonske linije, čak su i pisma otežano stizala. Tada još nije bilo interneta, pa ni elektronske pošte. Albahari je u devedesetima bio vrlo produktivan, stalno je objavljivao nove knjige. Za roman *Mamac* dobio je 1996. i vrlo cijenjenu NIN-ovu nagradu. Taj roman jedna je od rijetkih knjiga srpskih autora tiskanih devedesetih i u Hrvatskoj. U Zagrebu Albahari nije bio zaboravljen. Povremeno su mi od zajedničkih prijatelja stizale vijesti o njemu.

Godine 1994. odselio se s obitelji u Kanadu, ali održavao je intenzivne kontakte sa srpskim izdavačima i piscima. Uspješno je gradio i svoju inozemnu karijeru. Stizale su vijesti o brojnim prijevodima njegovih djela, prije svega na engleski, ali i na druge jezike, također i o internacionalnim

nagradama. Nažalost, stigle su i vijesti da je obolio od Parkinsonove bolesti.

Unatoč bolesti, Albahari je ne samo ustrajno pisao nego i nastupao na književnim tribinama. Nije mu bilo teško doputovati ni do Zagreba. Susreli smo se za njegova gostovanja u knjižari Booksa. Već je prilično teško govorio, ali borio se, sričući riječ po riječ. Bio sam tada vanjski urednik u Profilu, zamolio sam ga da za svoju ediciju napiše knjigu koja će najprije biti objavljena u Zagrebu, a tek potom i

u Srbiji. Nisam očekivao potvrđan odgovor, mislio sam da će mi ponuditi da ponovo tiskamo neku od već objavljenih knjiga. No rado je prihvatio ponudu. Očito mu je jako bilo stalo do hrvatskih čitatelja, a možda i do našeg prijateljstva.

Ipak, nikad nije došlo do realizacije, vjerojatno nisam dovoljno inzistirao, nazivao ga i podsjećao na obećanje. Bila mi je bolna i sama pomisao na tog nekoć lijepa čovjeka krupnih, tužnih, tamnih očiju, kako fizički kopni. A bio je samo tri godine stariji od mene.

Ali mentalno nije kopnio, unatoč bolesti pisao je i dalje. Pričali su mi da više nije mogao tipkati nove romane i priče. Pomogle su mu tehnološke novotarije: diktirao je svoje zadnje knjige u kompjutor.

Ugasio se naposljetku, tijelo ga je izdalo, otišao je u plejadi mojih prijatelja, mojih vršnjaka (Dubravka Ugrešić, Dževad Karahasan, Inoslav Bešker) koji su umrli ove godine. Odlazi tužna povorka, sve sam više sam, nestaje svijet koji sam toliko volio.

## Majstor forme

Piše Željko Ivanjek

Posljednji put susreo sam Davida Albaharija (1948–2023) u restoranu Vinodol u Zagrebu, kad mu je objavljen roman *Snežni čovek*, koji je opisao kao „knjigu o porazu“.

Bilo je to 2009. Proveli smo večer s gospođom Petrušić, urednicom Europapressa, pa sam ga intervjuirao za *Jutarnji list*. Razgovarali smo u Društvu književnika, na Jelačićevu trgu. Rekao mi je da se namjerava vratiti iz Kanade, dakako u svoj Zemun. Tada je živio u „olimpijskom“ Calgaryju, kamo je otišao 90-ih prošlog stoljeća.

Tom prilikom, 4. rujna, poklonio mi je knjigu izabranih priča *Nema pesma*, koju su izdali Stubovi kulture, izdavač u čijem je osnivanju i sam sudjelovao. To je knjiga po kojoj velik pisac David Albahari pripada ne samo onom bogatstvu koje predstavljaju židovski autori srpskog jezika, na čelu s Danilom Kišom, već tada forsiranoj jugoslavenskoj književnosti, pa tako i hrvatskoj. Naime, ne znam koji bi se pisac iz 70-ih godina mogao nazvati najuzoritijim na teritoriju bivše domovine. To je bio Albahari za pionire pisane riječi.

Na naslovnici spomenute *Neme pesme* vidi se dječak, koji sjedi u maketi aeroplana s jednom podignutom rukom. To je fotografija iz obiteljskog albuma, a snimljena u Vrnjačkoj Banji 1954. To je fotografija pisca koji je upravo kratkim pričama postao predvodnikom mladih pisaca, bez obzira u kome se odrazu *jata* ogleдали.

Albahari je otpočeka bio prepoznat kao pisac kratkih priča – 1973. objavio je prvu zbirku *Porodično vreme*, za njom zbirku, gotovo manifestnog naslova *Obične priče* (1978); slijedili su drugi naslovi, opet svojevrsni manifesti kao *Jednostavnost* (1988). Pokazat će se da su običnost, jednostavnost i autofikcija sastavnice njegova bogata kratkopričaškog opusa. Pritom je, već 1978, objavio prvi roman *Sudija Dimitrijević*.

Okrenut obiteljskoj, židovskoj i globalnoj tradiciji, David Albahari je pisao čitko, jasno i jednostavno. Činilo se da su jednostavne, prostoproširene rečenice kratkih priča u suprotnosti s beskrajnim rečenicama njegovih romana, koje su kritičari

uspoređivali s Thomasom Bernhardom, koga je i sam spomenuo među prethodnicima. Kako god, našao se među rijetkim autorima koje je publika i kritika uvijek cijenila, bez obzira da li se služe dugim ili kratkim pripovjedačkim dahom. Za kratke priče dobio je Andrićevu nagradu (1982), za roman NIN-ovu nagradu (1996), najveća priznanja u svakom od žanrova kojima je posvetio cijeli svoj život. Usput, među njegovim romanima, posebnu su pozornost privlačili *Gec i Majer* (1998), šoferi koji su „lifrovali“ nevine žrtve do logora.

Već sami naslovi Albaharijevih priča, baš kao i knjiga, razotkrivaju njemu bliske teme. Spomenut ću samo nekoliko kratkih priča: *Jevanđelje po mom ocu*; *Jerusalim*; *Film na televiziji*; *Lolita*, *Lolita*; *Učenje ćirilice* i *Hitler u Čikagu*. Njegova postmodernost opet se javila kao manifest: „Nisam mogao da se prisetim nijednog njenog opisa iz Nabokovljeve knjige, a Su Lajon. sa onim srcastim naočarima iz Kjubrikovog filma, nikada nije delovala kao pravo Lolitino otelovljenje. Možda

**Pokazat će se da su običnost, jednostavnost i autofikcija bitne sastavnice Albaharijeva opusa, ponajprije onoga koji se odnosi na kratke priče. Okrenut židovskoj i globalnoj tradiciji, pisao je čitko, jasno i jednostavno**

sam, pomislio sam, sanjao samo njeno prisustvo.“ Možda je upravo tu pisac David Albahari opisao postmodernost stanje kao niz raznih prisutnosti. I to raznih umjetnosti.

U jednoj „beleški o autoru“ Albahari je spominjao kratke priče, pa romane, eseje (*Prepisivanje sveta*, 2004; *Dijaspore i druge stvari*, 2008), čak i knjigu za djecu (*Ema i jež koji nestaje*), a brojne prijevode nije spomenuo. I ni riječi o tome što je sve učinio spašavajući Židove iz ratnog Sarajeva.



Godinama nisam vidio Albaharija. Čuo sam da se vratio iz Kanade. A onda sam ga prepoznao u dnevniku RTS-a, primao je neku nagradu. Ali izgledao je drugačije. Znao sam da je bolestan, ali nadao sam se da će pobijediti bolest. Ta nada drži nas uz naše bliske i bližnje.

Tada sam se prisjetio jedne njegove usmene priče. Jedna njegova čitateljica dolazila je u Beogradu na promocije svih njegovih knjiga. Jednom se pojavila sa kćerkom. Rekao mi je da će je pozvati na kavu, ukoliko se opet pojavi. No ne znam da li se pojavila. Albahari je svom šarmu dodao kratku priču. I to je za mene David.

Na prvom listu spomenute *Neme pesme* – nimalo slučajno naslov za izabrane priče, što potencira pažnju posvećenu svakom zarezu – zapisao je posvetu: „Priče za jedan ceo život“. I za više od života, Davide. Hvala ti, i doviđenja.

### Nova izdanja

## Portret jedne bolje Italije

Piše Tatjana Peruško

Knjige talijanskih spisateljica 20. stoljeća, neprevedene ili prevedene tako davno da su prijevodi nedostupni, polako ali sigurno pronalaze put do hrvatskih izdavača i čitatelja. Dijelom je to zasluga „slučaja Ferrante“, no posredničku ulogu u probuđenu zanimanju za talijanske autorice odigrala je mlađa generacija spisateljica koje trenutno dominiraju talijanskom proznom scenom, a među literarnim uzorima koje često navode istaknuto mjesto pripada Nataliji Ginzburg i njezinoj knjizi *Lessico familiare*, objavljenoj 1963. Jedna od njih, Nadia Terranova, autorica je pogovora novom izdanju *Obiteljskog rječnika* koji je ove godine, 58 godina nakon prvog prijevoda Duške Orlandi pod naslovom *Dani jedne obitelji*, objavila zagrebačka Fraktura, u prijevodu Ane Badurina.

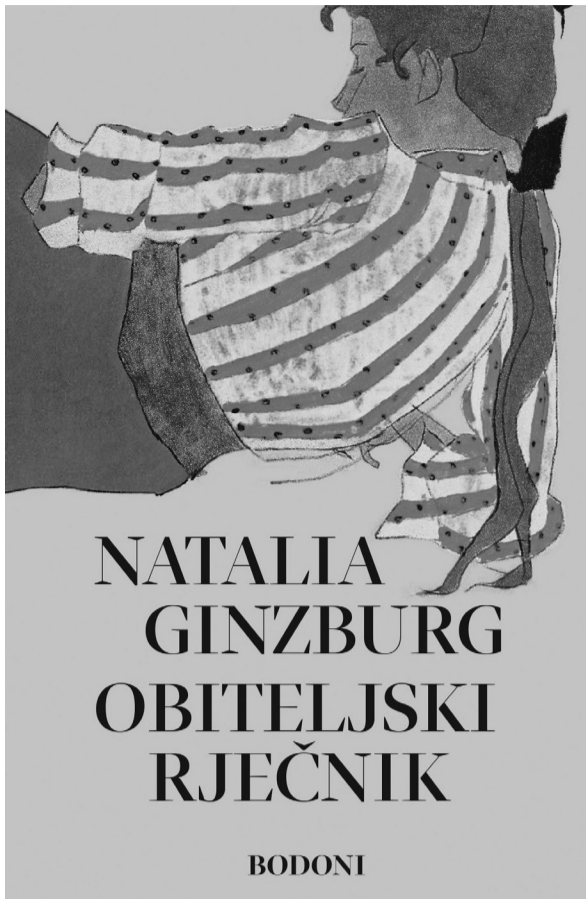
**Premda je roman usredotočen na obiteljski život, u njemu su evocirani ključni događaji talijanske moderne povijesti: od uspona fašizma, rasnih zakona i fašističkog terora, do rađanja antifašističkog pokreta u Torinu, nacističkih deportacija i, naposljetku, oslobođenja**

*Obiteljski rječnik* pripovijest je o događajima u autoričinoj obitelji između tridesetih i šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, no članovi njezine obitelji na različite su načine povezani s javnim ličnostima toga vremena, kojih sudbine šire pripovjedni obzor ro-



Židovska tradicija: Natalia Ginzburg

mana, dovodeći u fokus društvena, politička i kulturna zbivanja. Natalia Ginzburg u intervjuima izjavljuje da je roman napisala s lakoćom, u svega dva mjeseca potkraj 1962. U tom je trenutku ona majka troje djece, nedugo prije toga postala je i baka, a iza sebe ima nekoliko kraćih romana, ne odveć zapaženih. Namjera joj je bila napisati kraću pripovijest o specifičnom rječniku kojim se služila njezina obitelj u svakodnevnoj komunikaciji, o obiteljskim poštapalicama. Već je kao dijete, u dobi od osam godina, smislila komični kazališni tekst pod naslovom *Dijalog*, s članovima obitelji u glavnim ulogama i njihovim karakterističnim replikama. Odrastajući poželjela je pobjeći od dječjih sjećanja, progovoriti jezikom posve različitim od onoga kojim se govorilo u njezinoj kući, zamisliti slike i zbivanja drukčija od onih iz njezina života. Tijekom zime 1962. pisanje o proživljenom ipak odnosi prevagu. Obiteljski album, u kojem se, kao u



kakvu glazbenom kontrapunktu, nižu upamćene i prenesene riječi, fraze, anegdote i priče, ostvarenje je autoričine mladenačke želje da pripovijeda o osobama s kojima živi. No knjigu sjećanja, sazdanu od riječi njezinih najbližih, Natalia Ginzburg uspjela je napisati tek u trenutku kad je obiteljska svakodnevica postala prošlost.

U uvodnoj napomeni autorica ističe da knjiga govori o stvarnim ljudima, događajima i mjestima, koji nose stvarna imena, te da je napisala samo ono čega se sjeća, jer u najvećoj mjeri pripovijeda o razdoblju svojega djetinjstva. Ističe također da u knjizi ne govori o sebi, nego o vlastitoj obitelji, pa stoga *Obiteljski rječnik* ne valja čitati kao autobiografiju u užem smislu riječi, nego kao roman. Fabula sjećanja seže od Natalijina djetinjstva do drugog braka, no pripovjedno vrijeme teče nejednako: dok je u prvom dijelu romana kronologija nejasna, u drugom će dijelu vrijeme poteći brže, skokovito, a sudbine likova bit će jasnije ocrtane. Istodobno čitatelj ne stječe dojam da je djetinjstvo prestalo. Kada pripovijeda o prošlosti, Ginzburg je gotovo nikad ne prikazuje kao svršeno vrijeme. Talijanski kritičar Cesare Garboli, autoričin dugogodišnji prijatelj, prepoznaje u tom vještom i katkad proturječnom stapanju odrasle i dječje dimenzije nenadmašni model Tolstojeva romana *Rat i mir* – uz koji je, kao i uz djela Čehova i Dostojevskog, Ginzburgova odrastala. Jer, napominje Garboli, Tolstojevi odrasli likovi kao da su načinjeni od neke dječje srži, čudesno izrasle i uvećane.

Natalia Ginzburg događaje bilježi iz očista najmlađe kćeri u obitelji Levi – kako glasi njezino djevojačko prezime – koja dječje iskreno i naizgled naivno, a zapravo pronicavo i nerijetko ironično, promatra vlastitu obitelj. Kudikamo više od izmaštanih svjetova, pripovjedačicu je već u dječjoj dobi zanimao život odraslih. No ona sama rijetko je prisutna kao lik, osobito u prvom dijelu romana. Njezin je pogled bitno obilježen samozatajnim prešućivanjem vlastite prisutnosti i vlastitih stavova. Pripovijedajući o događajima kojima svjedoči ne govori o tome kako su se oni odrazili na nju, bilo na emocionalnom, bilo na egzistencijalnom planu: bilježi jedino njihove posljedice u obitelji. No i tada su u prvom planu činjenice i promjene, a ne osjećaji: što su događaji bolniji, suzdržanost je veća.

Levi je židovsko-katolička obitelj. Djecu nisu odgajali u vjerskom duhu, i Natalia će poslije žaliti zbog toga, izjavljujući da se istodobno osjeća i Židovkom i katolkinjom. No židovstvo, kao i religija općenito, u romanu rijetko postaje središnjom temom. U svega dva slučaja autorica čini iznimku: u opisu dviju prijateljica, blizanki koje odrastaju uz oca odana židovskoj vjeri i tradiciji, te u komičnom prikazu bake, očeve majke, koja se grozi svih koji nisu Židovi, jednako kao što se grozi mačaka i životinja uopće, i koja ustrajno izgovara molitve na hebrejskom, premda ne govori i ne razumije hebrejski. Osim vitalizma i vedrine, upravo u humoru i ironiji možemo prepoznati jedno od obilježja židovske tradicije u talijanskoj književnosti, kao što svojim djelima pokazuju tršćanski pisci Ettore Schmitz, poznatiji kao Italo Svevo, i Umberto Saba.

Roditelji Natalije Ginzburg podrijetlom su Tršćani. Otac, tršćanski Židov Giuseppe Levi, bio je ugledan biolog i histolog te profesor anatomije na Sveučilištu u Palermu, a među njegovim učenicima čak je troje nobelovaca: jedna je od njih Rita Levi Montalcini. Majka, Lidia Tanzi, podrijetlom je iz tršćanske katoličke obitelji. Majčina sestra, Drusilla Tanzi, postat će suprugom pjesnika Eugenia Montalea, dok je majčin brat, kompozitor Silvio Tanzi, skončao mlad, počinivši samoubojstvo. Ginzburgova će u predgovoru sabranom izdanju ranih romana, objavljenu nakon uspjeha postignutog romanom *Obiteljski rječnik*, izjaviti da je svoj društveni ambijent u mladosti doživljavala kao teret:

„Bila sam kći sveučilišnog profesora. Struka mojega oca bila mi je, ne znam zašto, neprihvatljiva: od svih mogućih profesija, činila mi se najmanje podobnom za rađanje pisaca. Bila bih voljela da mi je otac vladar ili seljak, i da smo ili jako bogati ili jako siromašni. No moja obitelj nije bila ni jako bogata ni jako siromašna: pripadali smo, nažalost, građanstvu. I još smo, k tome, bili Židovi, što me je također, vjerovala sam, držalo podalje od svijeta poezije, jer nisam poznavala nijednog pisca koji bi bio i Židov i pripadnik građanske klase i dijete sveučilišnog profesora, i još da je k tome odrastao u Pijemontu.“

Premda je roman usredotočen na obiteljski život, u njemu su evocirani ključni događaji talijanske moderne povijesti: od uspona fašizma, rasnih zakona i fašističkog terora, do rađanja antifašističkog pokreta u Torinu, nacističkih deportacija i, naposljetku, oslobođenja. U godinama o kojima autorica piše u prvom dijelu romana Italija je dakle fašistička država koja proganja političke neistomišljenike. Majka i otac pripadaju prosvijećenom građanstvu koje podupire socijalizam: u njihovu kuću zalazi Filippo Turati, prijatelj majčina oca,

te se ondje potajno sastaje s Annom Kuliscioff, odnosno Kuliševom – revolucionarkom, anarhisticom i feministkinjom rođenom u Hersonu, u Ukrajini, koja će se školovati u Europi i u Italiji s Turatijem osnovati Milanski socijalistički savez. Braća i sestra također se kreću u antifašističkim, urotničkim krugovima, pa tako riječ „zavjerenik“ ubrzo postaje dijelom obiteljskoga rječnika. Prevozeći antifašističke propagandne materijale u Švicarsku, brat Mario jedva uspijeva izbjeći uhićenje. No njegov suputnik nije te sreće: premda se u tom kontekstu njegovo ime ne spominje, on je Carlo Levi, slikar i pisac, antifašist protjeran iz Torina u Basilicatu, gdje će napisati jedno od kanonskih djela talijanske moderne književnosti: roman-esej *Krist se zaustavio u Eboliju*. Mario Levi pobjeći će iz Švicarske u Francusku, gdje će nastaviti živjeti, no zbog njega će brat Gino i otac Giuseppe završiti u dvomjesečnom pritvoru. Alberto, treći brat i budući liječnik, druži se pak s Primom Levijem, piscem koji je postao svjetski poznat po memoarskim zapisima o koncentracijskim logorima (*Zar je to čovjek, Utopljenici i spašeni*). Pomalo paradoksalno, upravo je Natalia Ginzburg, kao Einaudijeva savjetnica, odbila objaviti Levijevu prvu knjigu o Auschwitzu. Ona je, doduše, samo dijelom prihvatila odgovornost za taj propust, pripisavši ključnu odluku Cesareu Paveseu i činjenici da je književna scena tada bila preplavljena sličnim svjedočanstvima. *Obiteljski rječnik* vrijedno je svjedočanstvo o uporištima talijanske antifašističke kulture: jedno od najvažnijih svakako je nakladnička kuća Einaudi, koju su 1933. osnovali Giulio Einaudi, Cesare Pavese, Massimo Mila, Norberto Bobbio i Leone Ginzburg – Natalijin budući suprug. Posljednji je rođen u Odesi kao Lev Fedorovič Ginzburg, u židovskoj obitelji rusko-ukrajinskog podrijetla, no njegov biološki otac bio je talijanski Židov. Leone se školovao u Italiji, u Torinu, gdje će se nakon studija baviti ruskom književnošću te do smrti surađivati s Einaudijem.

Smrti su u romanu *Obiteljski rječnik* prikazane tako da ne utječu na ostatak priče, baš kao ni ostali povijesni događaji, ma koliko se snažno odrazili na život obitelji Levi. Leoneova smrt, primjerice, ispričovijedana je posredno i gotovo impersonalno: preko portreta koji je Giulio Einaudi dao objesiti u ured nakon njegove smrti. Slijedi kratka obavijest o tome da

**Pomalo paradoksalno, upravo je Natalia Ginzburg, kao Einaudijeva savjetnica, odbila objaviti Levijevu prvu knjigu o Auschwitzu. Ona je, doduše, samo dijelom prihvatila odgovornost za taj propust, pripisavši ključnu odluku Cesareu Paveseu i činjenici da je književna scena tada bila preplavljena sličnim svjedočanstvima**

je Leone umro u njemačkom zatvoru u Rimu tijekom okupacije. Drugih komentara nema, kao ni u slučaju ostalih tragičnih događaja. Obiteljska svakodnevica u kući Levijevih odvija se na pozadini progona, pritvora i zatvora, ispitivanja, mučenja, bjegova, deportacija, pa čitatelj prirodno očekuje neko emotivnije ili dramatično svjedočanstvo o njima, prvenstveno o progono Židova i antifašista. No neće ga pronaći: kao što se suprugova smrt objektivizira u fotografiji prigodno obješenoj na zid ureda, tako se na pola stranice jedan jedini put u romanu izravnije spominje stradanje Židova:

„Roditelji su joj uhvatili Nijemci. Uхватili su ih kao mnoge nesretne Židove koji nisu vjerovali da su progoni stvarni. Bili su u Torinu, bilo im je hladno, pa su otišli u Bordigheru da im više ne bude tako hladno. Bordighera je bila maleno mjesto i svi su ih poznavali, netko ih je potkazao Nijemcima, a oni su došli po njih. Nisu htjeli ni čuti za lažna imena, za lažne isprave. Smatrali su da to ne bi bilo korektno. Govorili su: 'Tko bi nas dirao? Mi smo miroljubivi ljudi!' Stoga su ih Nijemci odveli, nju, nisku, prostodušnu i vedru majku s bolesnim srcem, njega, velikog, teškog, miroljubivog oca.“ (*Obiteljski rječnik*, Fraktura, Zagreb 2023, str. 212).

Izvor tog zazora prema izražavanju osjećaja, prvenstveno negativnih – kao što su strah, trauma, bol, tuga – Cesare Garboli prepoznaje u Natalijinoj vjeri u sreću, u stvarnost kao izvor sreće, za razliku od patnje u kojoj vidi sramotu, nešto neproduktivno, što treba tajiti od drugih, nešto što pripada samo nama i s nama mora nestati.

Mnogo je načina da se piše o vlastitoj obitelji. Onaj koji je izabrala Natalia Ginzburg vidljiv je, osim u samu naslovu, već u prvom prizoru, isječku svakodnevnog razgovora, s kojim roman započinje, predstavljajući glavne likove obiteljskog romana. Posljednje stranice kao da kružno zapečaćuju tu usredotočenost na izgovorene riječi, zatvarajući gibanje od jednoga svakodnevnog prizora do drugog završnim razgovorom koji označava konac Natalijina suživota s obitelji i preseljenje u Rim nakon drugog braka. Drugim riječima, odrasla pripovjedačica prisjeća se svojega djetinjstva i članova svoje obitelji tako što nas upoznaje s njihovim rječnikom, karakterističnim za određene situacije, sa svojevrsnim verbalnim tikovima, s obiteljskim komunikacijskom kodom. Uporabom karakterističnih izraza Ginzburgova primjenjuje u proznom pripovijedanju ono što poznamo iz epskih spjevova: ti izrazi postaju, kako je primijetio talijanski kritičar i teoretičar Cesare Segre, svojevrsni „stalni epiteti“. Umjesto pridjeva, tu funkciju ovdje obnašaju frazemi, izrazi karakteristični za neki lik, bilo da je riječ o članovima obitelji ili o likovima koje oni spominju u razgovorima. Tako se za nekoga kaže da je „šempjast“, obiteljske znanice katkad su „blesače“ ili „babe“, a svijet, ako je suditi po riječima Natalijina oca, vrvi smutljivcima i magarcima, počev od vlastite obitelji. Najbrojniji su primjeri obiteljskog idiolektu upravo oni iz očeva frazarija, koji vrvi tršćanskim dijalektalizmima: osim već spomenutog pridjeva *sempio* (šempjast), tu su i glagoli *babare* i *ciaciare* (prvi preveden frazomom „bapska posla“, a drugi imenicom „čakule“), kao i imenice *potacci* („porkarije“), *sbrodeghezzi* („paštroči“) – kojima se otac ne služi samo za stolom, nego i kad govori o suvremenom slikarstvu – i druge, koje je prevoditeljica prenijela hrvatskim talijanizmima, točnije sjevernojadranskim ili kvarnerskim dijalektalizmima venetskog podrijetla.

Obiteljski idiolekt vrvi i primjerima leksikalizacije učestalih ili specifičnih događaja, kao što je, primjerice, očeva tipična reakcija na povremenu zaludenost nekog člana obitelji novim znancom ili znanicom: „Rađa se nova zvijezda.“ Tu su, zatim, brojni opisni *Leitmotivi*: posjetitelji, prijatelji i rodbina predstavljeni su nekom osobitošću: stasom, brkovima, frizурom, životinjskim ili biljnim konotacijama. I epski epiteti i frazemi obnašaju ulogu podsjetnika na osobe i događaje, oni su verbalne *madeleines*, koje se učestalim ponavljanjem i

uzajamnim dijeljenjem pretvaraju u oznake pripadnosti i zajedništva. Sama pripovjedačica taj rekonstruirani jezik, koji je Montale u svojoj recenziji opisao kao „afektivni cement“ obitelji Levi, definira kao „obiteljski latinski“ koji odolijeva vremenu, njegove su rečenice kao „egipatski ili babilonsko-asirski hijeroglifi, svjedočanstvo o životnoj jezgri koja je prestala postojati, ali koja preživljava u svojim tekstovima“ (*Obiteljski rječnik*, Fraktura, Zagreb 2023, str. 32.). On je ujedno temelj obiteljskog jedinstva, i opstat će dokle god bude obitelji.

Otac i majka protagonisti su romana koji na prvi pogled nema glavnog lika: naime, leksikon frazema i poštapalica prvenstveno se temelji na njihovim riječima. A u njima se jasno zrcale njihovi karakteri: očevo rječnik obiluje pogrđama na račun drugih, majčin pak često sadrži izraze divljenja ili dobronamjerna imitiranja tuđih poštapalica. Obitelj Levi živi po patrijarhalnom obrascu. Majka, koja odustaje od studija medicine da bi se posvetila djeci, prikazana je kao optimistična i vedra osoba, po suprugovu mišljenju odveć sklona frivolnim, trivijalnim interesima kao što su glazba i odjeća, te divljenju uzorima, pogotovo ženskim. No ona je ujedno izvor anegdota i obiteljskih priča, koje uvodi u poznat i utješan svijet obitelji, čineći bliskim daleko ili strano. Otac, premda strog, zbog svoje netaktičnosti rijetko uspijeva polučiti željene rezultate. Često osoran ili podrugljiv, uvijek je kritičan, pogotovo prema dvojici sinova, dok s trećim dijeli opsjednutost planinom i hodanjem. Osim glazbe, iskreno prezire i suvremeno slikarstvo. Unatoč tomu, komični registar prevladava u njegovoj karakterizaciji, kao uostalom u čitavom romanu.

Natalia Ginzburg u *Obiteljskom rječniku* pokazuje iznimnu vještinu opisivanja, uočavanja i bilježenja gesta koje govore više od onoga što doslovno znače i opisuju. U njezinu prikazu

osobe se, unatoč vremenskome protoku, ne mijenjaju: one su zatočene u gestu kojom ih pripovjedačica predstavlja, te se katkad mogu doimati statično, poput maski ili karikatura. O romanu koji je 1963. osvojio nagradu *Strega* te doživio više od šezdeset talijanskih izdanja, i koji se i danas rado čita, kritičari nisu uvijek pisali pohvalno. Tako, primjerice, istaknuti talijanski kritičar i književni povjesničar Alberto Asor Rosa autorici zamjera intelektualni snobizam, gomilanje banalnih detalja i svođenje brojnih povijesnih ličnosti uključenih u roman na privatnu dimenziju. Spomenute tek imenom, one su, tvrdi Asor Rosa, dekontekstualizirane, odvojene od svoje stvarnosti, te zaključuje da je upravo to bavljenje malim stvarima, uz neprestano pozivanje na one velike, obilježje dijela talijanskoga antifašizma. Pozitivno je pak, i s entuzijazmom, o romanu svojevremeno pisala talijanska komunistička kritika, proglašivši ga „najantifašističkim od svih romana koji se bave fašističkim razdobljem“ (Giancarlo Vigorelli). Na omotu prvog izdanja *Obiteljskog rječnika* vjerojatno je upravo Calvinovo uredničko pero usporedilo Ginzburgičinu „antifašističku kroniku“ s grupnom fotografijom prepunom poznatih lica, nazvavši je „obiteljskim portretom jedne bolje Italije“. Mnogi kritičari ističu i činjenicu da je, pišući o privatnom i pojedinačnom, o navikama, verbalnim i drugim tikovima svojih likova, Ginzburgova ponudila svjedočanstva kakva teško možemo pronaći u službenim biografijama. Tako, primjerice, doznajemo o Paveseovoj nesklonosti rastancima i potpunom predavanju ljubavnoj vrućici i patnji, o ljubavi prema prvim trešnjama koje imaju „okus neba“, ili sposobnosti da na ruskom kaže da voli čaj sa šećerom i limunom. Roman Natalia Ginzburg moguće je definirati i kao epiku izgubljene prošlosti, vremena i prostora kojih više nema, ali i dalje žive u riječima sačuvanim od zaborava.

## Velika knjiga o narodu knjige

### Piše Jaroslav Pecnik

Boris Havel (bivši diplomat, danas izvanredni profesor na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu i prevodilac sa švedskog i hebrejskog), objavio je potkraj 2022. impozantno djelo na gotovo tisuću stranica enciklopedijskog formata *Izrael, narod u danu rođen*, prvi svezak, podnaslovljen *Povijest Izraela od Abrahama do Bar Kohbe* (oko 2000. pr. Kr.–135), u izdanju zagrebačke Školske knjige, koje bi trebalo, kada bude tiskano u cjelini, sintetizirati svekoliku povijest židovskog naroda i države. Naime, drugi svezak, koji će se u knjižarama pojaviti početkom 2025, bavit će se poviješću Erec Izraela (tada već Palestine), od 135. po Kristu, tj. sloma Bar Kohbina ustanka i velikoga židovskog izgnanstva do 1882. godine, kada počinje prvi organizirani val povratka Židova u zemlju predaka, a treći (predviđen za objavljivanje početkom 2027) obradit će historiju cionizma, ali i same države Izrael, zasnovane 1948, koja zapravo znači prekretnicu za sve Židove svijeta, jer se nakon dvije tisuće godina života u dijaspori konačno ostvario njihov san o povratku u (pra)domovinu koju su, pod prijetnjom totalnog uništenja i opstanka kao naroda morali kolektivno napustiti i uputiti se u neizvjesnost dugotrajna izgnanstva. Autor napominje da je pišući prvi svezak, nedvojbeno svoj *magnum opus*, paralelno radio i na preostala dva, tako da već ima zaokruženo djelo, ali predstoji precizna, „fina“ obrada i kritička selekcija nepregledne količine materijala. Takva se knjiga naime može (na)pisati jedino interdisciplinarno; povijest i teologija neodvojive su od političkog artikuliranja židovske državnosti. Sama ideja židovske državnosti izrazito je kompleksna, nadilazi sferu politološke misli i zadire u prostore metafizike. Upravo toj interakciji politike, povijesti i teologije/filozofije posvećen je prvi svezak, odnosno to je početak istraživanja i obrade „židovske slike svijeta“ kojoj je svrha predočiti što se to u Izraelu i oko njega, u državnom, geografskom i idejnom smislu, zbivalo i kako se sve to, u historijskoj perspektivi reflektiralo na poziciju židovskog naroda, što su uzroci tih silnih progona i pogroma kojima su, u cijeloj svojoj povijesti, sve do stravičnoga čina manifestirana u Holokaustu bili izloženi.

Tako opsežna povijest Izraela, ali i Židova kao „izabranog naroda“ ili „naroda knjige“, prvorazredan je akademski, kulturni događaj i u daleko duhovno i intelektualno bogatijim i razvijenijim sredinama od Hrvatske, malo ih je napisanih i na najvećim svjetskim jezicima i utoliko je Havelov rad (rođen u Sarajevu 1966, školovao se u Uppsali i Jeruzalemu) nešto posebno, začudno i važno, a ujedno svjedoči o njegovu velikom stvaralačkom potencijalu i energiji. Iz prvog sveska, zahvaljujući autorovu dubokom uvidu u problematiku koju istražuje i svestranoj informiranosti, možemo razabrati i stav kršćana/kršćanstva, kako u formativnom, tzv. ranokršćanskom razdoblju, pa sve do danas, prema židovskom svijetu, prije svega razloge stoljetnog antisemitizma, dok se za drugi svezak najavljuje fokusiranost na razvoj arapskog/muslimanskog (islamskog) političkog stava prema Svetoj zemlji, Jeruzalemu i židovstvu uopće. Posebno je zanimljiv izbor citata iz Biblije za svako novo poglavlje knjige, kojima je Havel očevito želio podcrtati smisao teme koje obrađuje. Kao što je cijeli projekt podijeljen u tri knjige, i sam je prvi svezak podijeljen u tri dijela: prvi se odnosi na stvaranje Izraelova

naroda i razdoblje političke suverenosti do uništenja Prvog hrama (586. pr. Kr.), drugi na razdoblje nakon povratka iz babilonskog ropstva, kada se i formiralo židovstvo kakvo danas poznajemo, dok treći dio opisuje zbivanja između nastanka kršćanstva i Bar Kohbina ustanka. Pojava kršćanstva,



*Magnum opus: Boris Havel*

po Havelovu mišljenju „ključni je politički čimbenik u daljnjoj povijesti Izraela“, uz napomenu da sam pojam Izrael ima daleko širi sadržaj od današnjeg poimanja: određuje ne samo židovski narod nego i njegovu povijest, vjeru i zemljopis. Posljednje se odnosi na samu zemlju, koja ima ključno meta-

**Ovako opsežna povijest Izraela, ali i Židova kao „izabranog naroda“, bila bi prvorazredan kulturni događaj i u intelektualno mnogo bogatijim i razvijenijim sredinama od Hrvatske. Malo je takvih pothvata i na najvećim svjetskim jezicima; utoliko Havelov po mnogočemu poseban i začudan rad svjedoči o njegovu velikom stvaralačkom potencijalu i energiji**

fizičko-teološko značenje za opstojnost „izabranog naroda“. Tek kada to shvatimo, pojmit ćemo bit židovstva i razumjeti mnogo toga što se danas zbiva s Palestinom i Izraelom. U tom je kontekstu Sveto pismo fundament za suočavanje s „bitkom Izraela“ (riječ Izrael prvi se put spominje u Knjizi postanka), a pojam „izraelski narod odnosi se na potomstvo Abrahama, Izaka, Jakova i dvanaest patrijarha, Jakovljevih sinova. Povijest izraelskog naroda, piše Havel, pokriva dva ključna područja: „Židovski narod u Erec Izraelu i u dijaspori. Dijaspore je sama po sebi golemo područje istraživanja, jer su se Židovi iseljavali tijekom cijele svoje povijesti, u gotovo sve krajeve

svijeta... Povijest dijaspore mogla bi se podijeliti na povijest Mizrahi Židova (Orijenta), Sefarde (podrijetlom iz Španjolske) Aškenaze, europske Židove... a prepoznatljive su i brojne podskupine. One se mogu odrediti prema različitim zemljama, kulturama i narodima među kojima su Židovi živjeli, te razvili prepoznatljivu lokalnu kulturu i običaje, kao što su etiopski, jemenski ili ruski Židovi, potom prema sljedbama: hasidejci ili sljedbenici Gaona iz Vilne... a u današnjoj Državi Izrael postoje tradicionalni Židovi (masoretim), religiozni (dat 'im) i vjersko-nacionalni (dat 'im leumi 'im)“.

Izraelov zakon poglavito se odnosi na Savez između Boga i izraelskog naroda, a u širem smislu na teološku, etičku, filozofsku i halahičku (naputak kako treba hoditi kroz život) misao. Židovstvo je nastalo na temelju Tore (Mojsijevu petoknjžje) i u njoj je sadržana „ispovijed vjere“, ali osim Tore što ju je Mojsije zapisao na Sinaju, u tzv. srednjostrujaškom židovstvu postoji i usmena Tora (tora šebe' al pe), iz koje potječe halaha. Usmenu Toru čine tumačenja i zakonodavne primjene pisane Tore, kao i niz misli kojih u pisanoj nema. Obdržavanje zakona koji nisu zapisani u Mojsijevu zakonu naučavali su farizeji, od kojih je nastalo rabinsko židovstvo, dok su se saduceji tomu dodavanju protivili. Glavni dio pismene predaje oko 6. stoljeća po Kristu uobličeni je u Babilonski Talmud, koji je kanonski (obvezujući), i Jeruzalemski Talmud, koji to nije. Najstariji kodificiran židovski zakon je Mišna, dio Talmuda, prikupljen do kraja 2. stoljeća po Kr., sadržava zapovijedi što ih je Bog objavio Mojsiju na Sinaju, a nisu zabilježene u Tori.

Posebno je važna rabinska književnost, odnosno rabinsko židovstvo koje je nakon uništenja Drugoga jeruzalemskog hrama (70. po Kristu) postalo glavnim nositeljem/zaštitnikom poveljom židovstva. Naravno, rabinska je književnost raznorodna i (pre)bogata i zadire u sve sfere života, vjere, znanja... ali svakako treba spomenuti, navodi Havel, i Šulhan aruh (Postavljeni stol), kodeks vodećeg židovskog zakona (napisao ga je rabin Josef Karo, 15/16. stoljeće), a tu su i kabala, židovski misticizam, pobožnost hasidizma, da bi na koncu došli do novodobne podjele na ortodoksno, religiozno i konzervativno židovstvo.

Pojam Izraelova zemlja odnosi se na dio Bliskog istoka; na sjeveru graniči sa Sirijom, na jugu s Egiptom, na istoku s Arabijom, a na zapadu izlazi na (Sredozemno) more. Premda su se granice zemlje tijekom povijesti mijenjale, kako one „vanjske“, tako i one „unutrašnje“ (Kanaan, Erec Izrael, Judeja, Samarija, Galileja, Palestina, Obećana zemlja, Sveta zemlja), ipak je najlakše odrediti Erec Izrael, jer su to granice od Galileje na sjeveru do Negevskog pustinje na jugu. Stoga je za Židove važnost Erec Izraela neprocjenjiva, mnogi je smatraju „središtem židovske vjere“, a Martin Buber tvrdio je da je ta zemlja dana Izraelu kako bi u njoj i od nje postali „sveti narod“. A danas, od 1948. godine, upravo se na tom području nalazi Država Izrael.

Autor je posve u pravu kada tvrdi da će čitatelj u ovoj monumentalnoj knjizi pronaći vrela, analize i podatke nužne za izučavanje komparativne religije, povijest različitih sljedbi židovstva (esen, karaiti, farizeji, saduceji), potom povijest kršćanstva i Crkve, te posebice odvajanje Crkve od židovskih korijena. Stoga se prvi, a kako najavljuje Havel, i drugi svezak, mogu shvatiti „kao opsežan uvod u opis političkog stanja na današnjem Bliskom istoku, s Izraelom kao središnjom temom“.

# Djevojaštvo u doba Holokausta

Piše Dragan Jurak

„Kako ti pišeš? Kako ti pišeš?“ pita devedesetogodišnja starica.

Ukrajinka Olga, koja se brine o starici otkako joj je preminuo muž, ne shvaća pitanje.

„Ja pišem kemijskom“, zbunjeno odgovara, ne shvaćajući izgubljeni pogled devedesetogodišnjakinje.

„Ja pišem rukom, onda tipkam na svojoj staroj olivetici. Ali ti, na čemu ti pišeš?“ pojašnjavajući pitanje ponavlja starica.

Edith Bruck, rođena u Mađarskoj 1931, ne može se sjetiti riječi koju traži. Od Ukrajinke Olge pokušava vratiti izgubljeni naziv za spravu kojoj zna svrhu, ali

se njome ne služi. Svoja sjećanja zapisuje onako kako je to uvijek činila, rukom, mehaničkim strojem.

„Na računalu“, odgovara Olga, shvaćajući pitanje.

Edith Bruck je pronašla izgubljenu riječ. Kompjutor! Sada može izraziti želju za računalom. Zahvaljujući Olgi i mladom piscu Eugeniju Murralliju njezin rukopis prebacuje se u Word. Tako se možda i posljednje svjedočanstvo o Holokaustu u digitalnom obliku pohranjuje na računalu.

Edith Bruck, dvije godine mlađa od Anne Frank i Imre Kertésza, dolazi iz generacije djece svjedoka. Tijekom proljeća i ljeta 1944, u vrijeme hapšenja, privođenja i deportacije, ta su djeca bila u ranom pubertetu. Anne je odrasla u Amsterdamu, Imre u Budimpešti, Edith u malom selu na granici s Ukrajinom. Vrijeme seksualnog sazrijevanja, prvih simpatija i prvih ljubavi, prekida Holokaust. Godina uhićenja povećala im je izgled preživljavanja. Do oslobođenja Auschwitza (27. siječnja 1945) preostalo je nešto više od pola godine, do Hitlerove smrti (30. travnja 1945) i pada Trećeg Reicha manje od godine dana. Imre Kertész u Auschwitz je stigao sam. Anna Frank i Edith Bruck u Auschwitz su deportirane s obitelji. Dob prilikom selekcije na zloglasnoj rampi svrstala ih je među onih dvadeset, dvadeset i pet posto odvojenih za prisilni rad. Anne je odvojena sa svojom starijom sestrom Margot. Edith sa starijom sestrom Judit. Nekoliko sati nakon selekcije svi mlađi i svi stariji od njih bit će ugušeni plinom i spaljeni u krematoriju. Za to vrijeme Anne, Imre i Edith bit će skinuti do gola i obrijani, uključujući i intimne dijelove. Umjesto odjeće dobit će ispranu logorašku halju i rasparene klompe; umjesto imena tetovirani šesteroznamenasti broj.

Sva djeca sada dijele istu sudbinu. Ali upada u oči sličnost putova dvaju parova sestara. Iz Auschwitza su Anne i Margot transportirane u Bergen-Belsen. Edith i Judit iz Auschwitza su transportirane u Dachau, potom u Bergen-Belsen. U vrijeme kada djevojke stižu u logoru bijesni tifus. Sestre Frank neće dočekati oslobođenje. Edith i Judit preživjet će. Dnevnik Anne Frank prekida se s uhićenjem dvije amsterdamske obitelji. Njezino svjedočanstvo tu završava. Imre Kertész svoje će logoraško svjedočanstvo pisati gotovo trideset godina. Čovjek bez sudbine izlazi 1975. godine. Edith Bruck počet će pisati pedesetih, isprva poeziju, zatim i autobiografsku prozu, a zbirka njezinih kratkih priča naći će se u finalu za nagradu *Strega* sedamdesetih godina. *Izgubljeni kruh* objavit će 2021, u devedesetoj godini.

Žandari su na vrata obiteljske kuće trinaestogodišnje Edith zakucali nakon Pashe. Poslije posta i beskvasnog kruha obitelj je od darovana brašna umijesila tijesto. Majka je ustala u zoru da bi naložila peć i ispekla kruh. Kada su žandari počeli udarati po vratima, majka je samo ponavljala „kruh, kruh“. Otac se na vratima pojavio u gaćama, pokazujući svoja ratna odličja. Žandari su mu ih izbili iz ruku i bacili na pod. Nekoliko minuta poslije obitelj je bila na ulici. Majka nije stigla ispeći kruh. Tako započinju svjedočanstva Edith Bruck.

U sljedećih nekoliko dana dvije djevojčice ostat će bez roditelja i malog brata. Sve troje u Auschwitzu će biti pretvoreno u dim. O sudbini dvije starije već udane sestre i sudbini starijega brata ništa neće znati. Njihova svakodnevnica bit će svedena na golo preživljavanje, njihovo sazrijevanje zaustavljeno. Nakon oslobođenja Bergen-Belsena engleski vojnici naložit će preživjelim djevojkama da se svuku i logorašku odjeću spale na lomachi. Tada, dok je drhtala gola pred mladim vojnicima, Edith se zacrvnjela od srama, s ono malo krvi što joj je još ostalo u tijelu. U logorima je izgubila i mjesečnicu i stid pred Nijemcima. Ali s prvim danima oslobođenja vratilo se, čudno, i djevojaštvo.

Prvi mjeseci nakon oslobođenja i prve godine nakon za-



Izgubljeni kruh: Edith Bruck

**Edith Bruck, dvije godine mlađa od Anne Frank i Imre Kertésza, dolazi iz generacije djece svjedoka. U proljeće i ljeto 1944, u vrijeme hapšenja, privođenja i deportacije, ta su djeca bila u ranom pubertetu. Anne je odrasla u Amsterdamu, Imre u Budimpešti, Edith u malom selu na granici s Ukrajinom**

vršetka rata možda donose i najdragocjenije zapise *Izgubljenog kruha*. U potrazi za preživjelim članovima obitelji djevojke će se vratiti u Mađarsku. Objе starije sestre i stariji brat preživjet će Holokaust. Ali njihov susret neće biti radostan. Imre Kertész opisao je zazor susjeda i građana Budimpešte prema povratnicima. Edith opisuje hladan doček i samih sestara, koje su od djevojaka tražile da se operu prije nego što im se približe. Čini se da nikog, pa ni najbližu rodbinu, nije veselio povratak onih koji su uspjeli pobjeći od smrti. Ubrzo, sestre se razdvajaju. Judit odlazi u Izrael, a Edith nakon Bratislave, zapadne Europe i bezbrojnih kampova za raseljene odlazi u Marseille, kako bi se ukrcala na brod i pridružila sestri u Izraelu.

Na brodu Edith upoznaje morską bolest i mladića po imenu Gabi. Mladić je imao iskustva iz noći provedenih s pariškim djevojkama, a ona se zaljubila u njegove ruke koje su joj pridržavale glavu dok je s palube povraćala u more. Ostatak putovanja obilježili su morską bolest i seks. Prekinuto djevojaštvo dobilo je neobičan nastavak. Kada se iskrkala s broda, Edith je jedva stajala na nogama. Gabi je nestao u gomili gotovo istoga trenutka. No to neće biti kraj priče. S Gabijem će se uskoro vjenčati, a medeni mjesec provest će u podrumu „vodeći ljubav kao dvoje pasa koji se ne mogu razdvojiti“. Nakon toga doći će i novi muževi, doći će i plesna karijera, nove države i novi gradovi, a potom Italija i naposljetku pisanje.

Negdje s prvim autobiografskim zapisima završit će i djevojaštvo u doba Holokausta, onako kako ga zahvaćaju i omeđuju sjećanja *Izgubljenog kruha*. U *Dnevniku Anne Frank* čitali smo o najranijem djevojačkom sazrijevanju u zatočeništvu. Kod Edith Bruck naglasak je na traganju za djevojaštvom u poratnom vremenu. U vrijeme kada Edith kao petnaestogodišnja djevojka kreće u život sve najgore već je iza nje. Sve tragično već se dogodilo. No desetak godina poslije na televizijskoj snimci iz kasnih pedesetih možemo vidjeti lijepu i blago nasmiješenu mladu ženu. Čarobna je to slika neporažena djevojaštva. Nešto slično, hormonalno i biološko, poticalo je cijeloga života i strast Edith Bruck za pisanjem, za svjedočenjem. U njezinoj staračkoj nemogućnosti da se sjeti riječi kompjutor, i želji da rukopis prebaci u računalu, još tinja i doza djevojačkog šarma.

Preživjele žrtve Holokausta danas su pred svojim biološkim krajem. Ako *Izgubljeni kruh* ostane posljednje izvorno svjedočanstvo, ako je glas Edith Bruck glas posljednje, ili jedne od posljednjih preživjelih, onda ćemo na njezinim posljednjim stranicama, u njezinim posljednjim rečenicama, svjedočiti potrebi da se do zadnje minute i sekunde ispisuje proživljeno.

I upravo to će biti konačna ostavština. (Knjigu *Izgubljeni kruh* objavio je zagrebački nakladnik *Bodoni*, a s talijanskog ju je prevela Snježana Husić.)

## NOVI OMANUT

Prilog židovskoj povijesti i kulturi

Broj 3 (160) Zagreb, srpanj-kolovoz-rujan 2023 / tamuz-av-elul 5783 / tišri 5784 ISSN 1331-8438

Časopis izlazi tromjesečno

Nakladnik: Židovska općina Zagreb

Za nakladnika: Ognjen Kraus

Sunakladnik: Kulturno društvo Miroslav Šalom Freiberg

Zagreb, Palmotićeva 16, tel ++385 (01) 4817 655

Žiro račun kod IBAN HR4223600001101558364

Savjet časopisa: Nadežda Čaćinović, Koraljka Kos, August Kovačec, Arijana Kralj

Kontakti

Glavni urednik: Zdravko Zima (novi.omanut@yahoo.com)

Uredništvo: Ljiljana Dobrovšak, Vesna Domany Hardy, Tamara Jurkić Sviben (pomoćnica glavnog urednika), Živko Gruden, Ivan Mirnik, Spomenka Podboj

Inozemni dopisnici: Suzana Glavaš (Napulj), Predrag Finci (London), Mirjam Steiner Aviezer (Tel Aviv)

Lektorica: Saša Vagner

Grafička priprema: 3petit, vl. Gordana Hren, Zagreb

Tisak: Offset tisak NP GTO d.o.o

Nakladnik +385 1 4922 692, mail: jcz@zg.t-com.hr, www.zoz.hr

Godišnja pretplata za 4 broja iznosi EUR 25, 00

Žiro račun kod IBAN HR4223600001101558364

Devizni račun: HR4923600001500260173

Swift: ZABHR2X

NOVI OMANUT izdaje se financijskom potporom Savjeta za nacionalne manjine RH