

NOVI OMANUT

PRILOG ŽIDOVSKOJ POVIJESTI I KULTURI

Godište XXVI. broj 4 (149), Zagreb, listopad-studeni-prosinac 2020 /tišrei-hešvan-kislev-tevet 5781

Uz 100. godišnjicu rođenja i 50. godišnjicu smrti

Paul Celan u koroni vremena

Riječ koju je Celan tražio od Heideggera bila je samo jedna i jedina: Oprosti! Oprost za su-udjel u ravnodušnome promatranju, odnosno šutnji spram najstrašnijeg događaja povijesti svih vremena, istrebljenja Židova u Auschwitzu. Riječ Oprosti! izostala je, susret se okončao šutnjom

Piše Žarko Paić

Zahvaljujući u prigodi dobivanja književne nagrade Slobodnoga hanzatskog grada Bremena 1958. Paul Celan izrekao je i ove riječi:

„Mišljenje [*Denken*] i zahvala [*Danken*] u njemačkome su jeziku riječi istoga podrijetla. Onaj tko slijedi njihov smisao upućuje se u značenje riječi *gedenken* [spominjati se], *eingedenksein* [ne zaboravljati], *Andenken* [spomen], *Andacht* [pobožnost].“ (Paul Celan, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, u: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, Bd. III, str. 185–186)

Jedinstveni način kazivanja čak i u slučaju koje mnogi književnici smatraju puko prigodničarskim obilježava Celana kao demijurga i alkemičara riječi. Nije nimalo začudno da je to ono što je poetski naslijedio kako od Hölderlina, tako još više od najvećega mislioca 20. stoljeća Martina Heideggera, istodobno zavjet i odgovornost jezika kao biti čovjeka. I kad se rađa u svijetu i od njega oprašta, ostaju samo riječi od kojih smo stvoreni. Pjesnici od iskona pronose tu tajnu istine jezika kao mišljenja. Jer mišljenje kao zahvala u jeziku iskonskoga kazivanja kao da je sudbinska uokvirenost u „spomen“ ili sjećanje na događaj koji se jednom dogodio i zauvijek ostao povijesno neotklonjiv. Svaki spomen čuva sadašnjost od zaborava prošlosti. Iz mišljenja i kazivanja kao primljenoga „dara“ nužno progovara neka osobita zahvala iz koje se razotkriva trag „pobožnosti“ izvan teologijsko-religioznoga značenja. Posrijedi je ono što jeziku podaruje „svetost“ čak i kad je ukaljan strahotnim zbivanjima u svijetu bez kojega nema razloga postojati. Nije ovaj Celanov govor nikakva „iznimka“ u njegovu razumijevanju jezika kao poezije i mišljenja. Štoviše, gotovo se može smatrati „pravilom“. No pravilo ne nastaje drukčije negoli činom iznimnoga događaja s kojim se ono postojano raskida, postaje krhko i više se ne može održati onako kako to bijaše nekoć u prošlosti. O čemu Celan uistinu uopće „pjeva“ i zašto se njegova poezija i danas može smatrati onom koja u doba bezavičajnosti svijeta kao katastrofe ima „budućnost“? Dostatno je samo skrenuti pozornost na osvrt/ogled Ruth Franklin u magazinu *The New Yorker* od 16. studenoga 2020. u kojem iskazuje počast tome pjesništvu. Nakon što je Celan u cijelosti preveden na engleski jezik, upućuje se na nužnost novoga čitanja njegova djela, koje pripada „svijetu post-Holokausta“ i ne odnosi se tek na pitanje strahotne žrtve Židova i svjedočenja o povijesnoj traumi projekta uništenja jednog naroda. U posljednje vrijeme izašao je niz važnih studija o tumačenju ne samo Celanova pjesništva kao sveze/odnosa francuskoga nadrealizma i njemačkoga ekspresionizma uz tradiciju židovskoga kazivanja svetih tekstova nego i pokušaja razjašnjenja njegova odnosa s Heideggerom, što osobito privlači pozornost nakon što su objavljene tzv. *Crne bilježnice* (*Schwarze Hefte*) u kojima Heidegger iskazuje neskriveni antisemitizam (v. Žarko Paić, *Metapolitika i zlo: O*

Heideggerovu „duhovnome nacizmu“, u: *Totalitarizam?*, Meandarmedia, Zagreb, 2015., str. 135–206).

Celan nije „pjesnik pjesništva“ kao Hölderlin, već kraja pjesništva kao umjetnosti prikazivanja/predstavljanja svijeta sama na svojem kraju. Pjesnik ne pjeva o svijetu katastrofe. Događaj neizrecivoga on izriče jezikom nepredstavljivoga i neprikazivoga u čudovišnosti događaja strašnijega od smrti. Time se ne smjera u zabranjenu zonu uzvišenoga. Posve suprotno, s događajem pjesništva nakon „kraja umjetnosti“ kao mimezisa i reprezentacije, Celanu preostaje samo još opjevati *otvorenost, prazninu i slobodu* riječi same. Nemojmo nikad zaboraviti da je poezija u 20. stoljeću opsesivno usmjerena onome istome što je i temeljno pitanje filozofije. Riječ je, naravno, o problemu vremena u dubljem smislu od metafizičke tradicije Zapada. To ne vrijedi samo za Celana, već i za Thomasa S. Eliota, Osipa Mandeljštama, Fernanda Pessou, Paula Valéryja. Vrijeme više ne protječe poput pijeska iz klepsidre, već poput „pijeska iz urni“, kako glasi naslov prve zbirke Celanovih pjesama iz 1948. (*Sand aus den Urnen*). No, za razliku od dalekih pretrodnika pjesnici u doba tehničkoga nihilizma i događaja katastrofe susreću se s nečim što je bilo uskraćeno jeziku smjerne tradicije. Sada se, naime, jezik tehnologizira i raščovječuje, postaje pukim medijem sporazumijevanja, ostavljen na milost i nemilost banalnosti svakodnevice izručene dosadi industrijskoga rada i masmedijske ekstaze. Još nešto je nezaobilazno u procesu destrukcije jezika. To je upravo i „pravi“ predmet i unutarnje iskustvo Celanove posvećenosti brizi o jeziku koji usudno određuje njegova kazivatelja. U pjesmi iz zbirke *Mak i pamćenje* (1952) naslovljenoj *Korona* pjesma pjeva o vremenu onog nadolazećega. Celan kaže: „Vrijeme je da bude vrijeme“. (Paul Celan, *Poezija*. V. Masleša, Sarajevo, 1989, str. 35. S njemačkoga prevela Truda Stamać).

Korona je vreteno vremena. To je ona kružnost sfera u kozmičkom i prirodnom tijeku i toku što se pojavljuje kroz svoje tri ekstaze prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Pjesništvo iznosi u događaju ekstatičnost vremena. Ono izlazi iz sebe s pomoću riječi koja oslobađa vrijeme trenutka i pritiska sadašnjosti. Iznoseći se u događaju ekstaze prisutnosti pjesničkom riječju transcendiraju svijet. Što je ovdje zagonetkom i tajnom od sama početka nastanka riječi *poiesis* i *techné* za bit umjetnosti u Grka jest odnos riječi i vremena. Sklapajući riječi pjesnik pjeva o onom što je već uvijek bilo kao da je „ovdje“ i „sada“. Sjetimo se prizora kada Odisej u svojem povratku na Itaku svraća kod Feačana i na dvoru njihova kralja sluša rapsoda kako pjeva o patnjama njegovih drugova i njega sama pod zidinama Troje. Odisejev skriveni plač u sebi otvara zagonetku suza nad onim što se dogodilo prvi put u prošlosti kao ono realno, a drugi put u pjesmi kao ono simboličko. Vrijeme simboličkih suza uvijek se odnosi na prisutnost događaja iz prošlosti. Vraća se ono što je već bilo u sadašnjost zahvaljujući umjetnosti kao tajni reverzibilnosti vremena. To je ono vrijeme koje nastaje oživljavanjem i uživljavanjem u bit jezika. Pitanje datuma, označavanja trenutka u vremenu, traga i zapisa, imenovanja i potpisa postaje utoliko vremenovanje pjesme u govoru (trenutka) i jeziku (nadolazećega). Vrije-



Neizbrisiv trag: Paul Celan

me o kojem govori Celan nadilazi vulgarnu aktualnost i prolaznosti stvari „u“ vremenu. Misli „na“ vrijeme znači misli „na“ događaj stvaranja svijeta iz biti pjesništva. U pjesmi *Voda i vatra* iz već spomenute prve Celanove zbirke *Mak i pamćenje* ove su riječi uklesane u vječnost: „Misli na vrijeme kad se noć s nama uz brdo penjala / misli na vrijeme / misli da sam bio što sam / majstor zatvora i kula / dah u tisama, pilac u moru / riječ, prema kojoj si sagorijevala“ (Paul Celan, *Poezija*, str. 74).

Pjesnici su posrednici između dvaju svjetova. Jedan je onaj što se naslanja na prošlost mita, dok drugi pripada budućnosti kao viziji nadolazećega. Između proroka i mislioca, ali u razlici spram proroštva i mišljenja kao promišljanja (*Besinnung*), „pjesnički obitava čovjek na ovoj zemlji“ („dichterisch wohnet der Mensch auf dieser Erde“). Tako pjeva Hölderlin u elegiji *Patmos*. (Martin Heidegger, „...dichterisch wohnet der Mensch...“, u: *Vorträge und Aufsätze*, Klett-Cotta, Stuttgart, 2009, 11. izd., str. 181–198.) U toj razlici svjetova pjesnici su posrednici između dvaju vremena. Prošlost ispjevana u mitskome kazivanju nikad nije prošla jer kazuje o iskonu i utemeljenju. Budućnost iskazana u govoru vizija i pretkazanja ne okamenjuje se u prošlosti onoga što se ima dogoditi niti zapečaćuje u mesijanskome času dolaska. Vrijeme između iskona i nadolazećega prebiva u iščekivanju i nadi. Ali to je vrijeme jedino koje ima u sebi trag prisutnosti. Dodir zbiljskoga ostaje vezano uz „sada“ i „ovdje“. Između neba i zemlje, besmrtnika i smrtnika, sudbina pjesnika jest svjedočiti o daru i gubitku, prisvoju i iščeznuću samoga jezika. U elegiji *Mnemosyne (II)* Hölderlin pjeva:

Znakovi smo bez značenja,
bez boli i jezik gotovo
izgubismo u tuđini.

Ovdje nas ponajprije zanima unutarnja duhovna sveza Hölderlina i Celana, Nijemca i Židova, velikih pjesnika svetkovine u događaju (njemačkoga) jezika iz same biti kazivanja na svijet. Što spaja pjesnike središta i ruba jest

udvajanje jezika i njegovo isprepletanje u preobrazbama: od mitskoga novog rođenja njemačkoga naroda iz duha iskona pjesništva (Hölderlinove *Germanija* i *Rajna*) do simboličke postapokalipse jezika u žrtvopisu povijesti (Celanova *Fuga smrti*). Jedan je, dakako, onaj koji uspostavlja mogućnosti drukčijega mišljenja kao pjevanja u doba nestanka povijesti iz obzorja metafizike uopće, a drugi onaj s kojim se mišljenje druge i drukčije povijesti otvara nakon čudovišnoga događaja kraja povijesti (Auschwitz). Što se čini presudnim u iskustvu pjesničkoga jezika obojice, kako Hölderlina tako i Celana, proizlazi iz same naravi pjesništva na granici pada u bezdan bez povijesti. Hölderlin u navedenoj strofi elegije *Mnemosyne*, a riječ je o muzi pamćenja, spominje znakove i tuđinu. Znakovi su prazni i bez značenja. Čovjek sveden na znakove bez značenja nema svojega mjesta u svijetu. Štoviše, nema ni svojega vremena. Jer ono što određuje njegovo mjesto i vrijeme ne stanuje nigdje daleko. Ono je najbliže iskustvo blizine. A to iskustvo moguće je tek onda kada jezik u svojoj otvorenosti pjeva vlastitu blizinu svijeta, njegovo povjerenje i dodir, sklad i ravnotežu, suglasje i suživot sa stijenama, biljkama i životinjama s kojima zajedno obitava. Bez tog odnosa jezik iščezava u tami nepoznatoga. Ako je već uobičajeno postalo tvrditi da je Paul Celan pjesnik-mislilac, onda je njegova pjesma *Veliki užareni svod* u kojoj se na nesvodivom jeziku ravnoteže između zagonetnih simbola i prizivanja okultne tajne jezika razotkriva užas i neizrecivost događaja stradanja Židova u Auschwitzu ostala dokumentom najdublje moguće filozofijske analize u spisima Hansa-Georga Gadamera i Jacquesa Derride. (Hans-Georg Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du? – Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge „Atemkristall“*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1973; Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Galilée, Pariz, 1986)

U hrvatskome prijevodu Trude Stamać ta pjesma iz zbirke *Mijena daha* (*Atemwende*) iz 1967. glasi:

VELIKI UŽARENI SVOD

sa crnozvezdim jatom
što se rujući
probija van i odlazi:
u silicirano ovnovo čelo
palim sliku, između
rogova, tamo,
u pjevu zavoja, buja
srž priteklih
mora srca.

U
što se
on ne zalijeće?

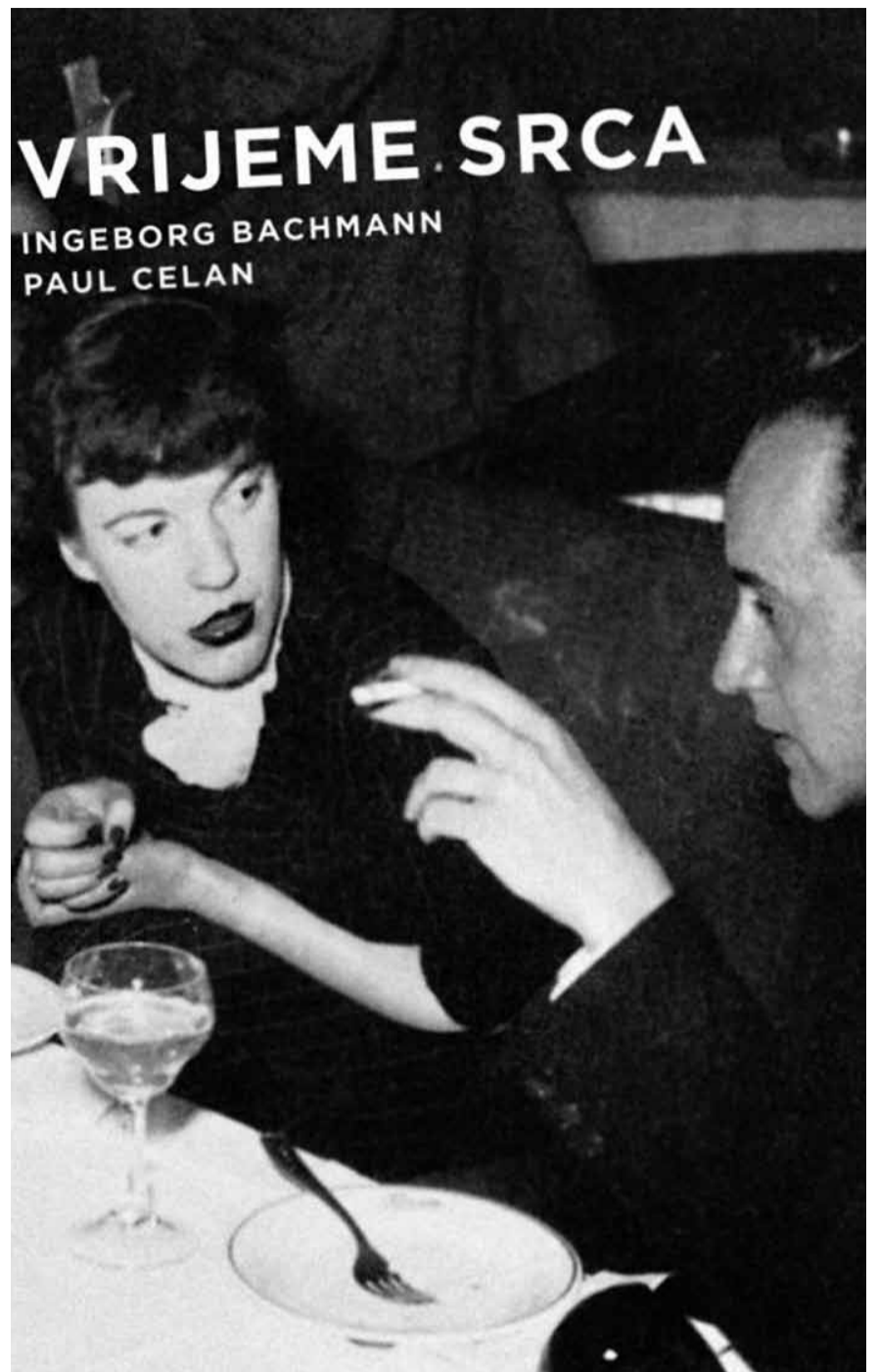
Svijet je otišao, moram te nositi

(Paul Celan, *Poezija*, str. 377)

Pjesničko djelovanje ne može se svesti na performativnu moć jezika. Kada jezik ima karakter događajnosti, tada se praktično preoblikuje odnos ljudi u situacijama i kontekstima. Performativnost jezika, naime, u sebi pohranjuje događajnost događaja kao novu situaciju i novi kontekst. Proizvodna moć jezika odgovara performativnoj moći tijela. No Celanovo pjesništvo u imenovanju svijeta ne služi se govorom kao sredstvom za neku drugu svrhu. Unatoč tišini i ekonomiji izraza, koji katkad uranja u neizrecivost kazivanja poput Beckettovih dramskih djela ili aleatoričkih kompozicija Johna Cagea, jezik pjeva zazivajući riječi s kojima se od davnine imenuje ono božansko i uzvišeno. (George Steiner, *Grammars of Creation: Originating in the Gifford Lectures for 1990*, Faber and Faber, 2001, str. 164–171). Svijet o kojem pjeva Celan ne samo da je otišao. Taj je svijet u bitnome izgubio smisao. Raspao se pritom u krhotine sjećanja. Stapajući se u slikama-riječima koje prizivaju ovna, voštanicu i srce u beskrajno umnoženim brojevima, svijet je poput slike u oku zapaljen i gori. Paljevina se rasprostire svodom, velikim užarenim svodom. Između neba koje gori i zemlje u krvi i plamenu, ni zvijezde više ne mogu imati boju zlatnožutoga sjaja. Zvijezde se zacrnjuju u zvijezđu poput jata ptica na crtežima ekspresionističkih slikara. Paljevina zemlje i užareni svod govore o kraju svijeta. To je događaj katastrofe. S njim više ništa nikad neće biti

isto. Poetski govor u Celanovoj pjesmi višeznačno, zagonetno i tajno naglašava ono posljednje, ali najvažnije. Što se događa nakon katastrofe?

Nakon Holokausta pamćenje se poput maka nalazi u crnoj srčiki povijesti. *Mak i pamćenje* naziv je zbirke Celanovih pjesama objavljene 1952. U nju je uvrštena i znamenita poema *Fuga smrti* s nezaboravnim refrenom „Smrt je maestro iz Njemačke“. Anselm Kiefer, njemački slikar i konceptualni umjetnik u svojim je slikama tematizirao problem sjećanja i pamćenja nakon događaja katastrofe i Holokausta. Crni makovi i napuštene tvrđave u pustinji određuju upravo ono stanje „poslije Auschwitz“ kao prekid s poviješću (v. Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*, Cambridge University Press, New York, 1999). Holokaust (grčki: *olokauston* – žrtva paljenica, paljenje cijele životinje u obrednome činu) ili hebrejski *Shoah*, u simboličkome smislu odnosi se na sustavno i plansko istrebljenje Židova. Riječ je o pogromu. Holokaust ima čudovišnu i neiskazivu prirodu slike goruće zemlje. Svijet u plamenu postaje pustom „spaljenom zemljom“. Tragovi su nestali. Preostalo je samo pamćenje u riječi i slici svijeta koji je otišao. Kada svijeta više nema, preostaje svjedočenje o njemu. Traganje za uništenim tragovima govora s kojim pjesnik više ne utemeljuje zajednicu kao grčki rapsodi ili poput Hölderlina svečano pjeva drugi početak naroda iz neuništiva jezika pjesnika i mislioca na ishodu pjesničke epohe postaje traumom istine sama jezika. Ono što preostaje daleko je od utemeljenja „novog“ svijeta. Celan kaže: „moram te nositi“. Koga? Svijet koji je otišao ili Tebe, neodređenog drugoga lica jednine, kojeg Lévinas u svojoj bezuvjetnoj etici suosjećanja imenuje licem apsolutno Drugoga?



Vrijeme srca: Paul Celan i Ingeborg Bachmann

Poezija je u 20. stoljeću opsesivno usmjerena onome istomu što je i temeljno pitanje filozofije. Riječ je o problemu vremena u dubljem smislu od metafizičke tradicije Zapada. To ne vrijedi samo za Celana, već i za Thomasa S. Eliota, Osipa Mandeljštama, Fernanda Pessou, Paula Valéryja. Vrijeme više ne protječe poput pijeska iz klepsidre, već poput „pijeska iz urni“, kako glasi naslov prve zbirke Celanovih pjesama

Još jednom se suočavamo s dijalogom s Heideggerom, koji u predavanjima o prostoru, građenju, pjesništvu u doba određeno vladavinom postava (*Gestell*), baveći se Kleoom i Traklom, dolazi do one začudne riječi *Unheimlich*. Ta se riječ pojavljuje poslije u Kleeovim zapisima o biti umjetnosti – *Kunstlosigkeit* (bezumjetnosnost). Mjerodavni lik suvremene umjetnosti ono je bezosobno i bezumjetnosno, jer nema u sebi više ni „tko“ ni „što“. Problem s kojim se pjesnik kao i mislilac susreće jest u tome što „tajni susret“, koji je ostao prekriven zagonetkom šutnje nakon Celanova posjeta Todtนาuebergu i razgovora s Heideggerom, ne dolazi više iz svijeta kao tuđine koji se mora otvoriti s pomoću riječi ili će zauvijek ostati u ponoru. Francuski filozof Philippe Lacoue-Labarthe je svoju analizu Celanove pjesme *Todtนาueberg* zaključio iskazom kako je susret za Celana završio razočaranjem (Philippe Lacoue-Labarthe, *Poetry as Experience*, Stanford University Press, Stanford – California, 1999, str. 1–37). Razlog leži u nečem što nadilazi kako

mišljenje tako i pjesništvo (*An-denken/An-danken*). Riječ koju je tražio Celan od majstora mišljenja bila je samo jedna i jedina: Oprosti! Oprost za su-udjel u ravnodušnome promatranju, odnosno šutnji spram najstrašnijeg događaja povijesti svih vremena, istrebljenja Židova u Auschwitzu. Riječ Oprosti! izostala je. Susret se okončao šutnjom. A ono što preostaje bilo je u Heideggera očekivanje drugoga početka iz same biti umjetnosti, iz pjesništva. Misao o nadolazećem bogu onkraj metafizike značio je istodobno i dolazak novog pjesništva: „Samo nas još jedan Bog može spasiti.“ Celan nije ništa očekivao, pa čak i kada je iskazivao vjeru u Riječ kao ono gotovo vječno što pripada pjesništvu u smislu jedne dublje spasonosne nade. U zazivanju apsolutnoga pjesništva nije riječ o vjeri u spasonosno kao mesijanski posljednji udar pravednosti i istine. Svjedočenje se odnosi na tragove upravo onoga što u Celanovu zahvalnome govoru *Meridijan* iz 1960. stalno izmiče i odsutno je. To su posljednje riječi iz pjesme *Veliki užareni svod*: „Svijet je otišao, moram te nositi“. Zastanimo još trenutak na razočaranju nakon dijaloga. U *Meridijanu* kao da slušamo poetski prijevod, ili bolje prepjev Heideggerovih predavanja o pjesništvu i umjetnosti od razdoblja kraja 1930-ih do kraja 1960-ih (Paul Celan, *Meridijan*, u: *Crna mostarina: izabrane pjesme*, Meandarmedia, Zagreb, 2011, str. 229–242. Izabrala i s njemačkoga prevela Truda Stamać). Ono što je ipak navlastito celanovski, ono nesvodivo poetski u razmaku od mišljenja kao govora (*An-denken*), čini se da nije sadržano čak ni u tolikom „patosu“ nemogućega, u-topijskoga, susreta s Drugim čemu teži apsolutno pjesništvo. Poetsko navlastito jest nešto bez čega ni sam Heidegger, a ni Freudova psihoanaliza, ne bi imali tako moćan i zagonetan pojam gotovo neprevediv na druge (strane) jezike. To je riječ *Unheimlich*. Heidegger tu riječ interpretacijski izvodi iz Hölderlinova pjesništva i njegovih poetskih izvedbi grčkih tragedija, osobito Sofoklova *Kralja Edipa*.

Edip na Kolonu jest prognanik. On se više nikad ne može vratiti u domovinu, zavičaj, mjesto ukorijenjenosti. Kao oslijepljeni i napušteni starac, bez domovine, svjestan svo-

jet čudovišnoga i nesvjesnoga prijestupa granica Zakona koji povezuje nebo i zemlju, bogove i smrtnike, Edip postaje *A-theos*. To nije nikakva oznaka za bezbožnika u vulgarnome značenju svjetonazora zadobivena nijekanjem vjere u Boga. Naprotiv, *A-theos* jest netko posve izdvojen iz zajednice poput stranca i tuđinca u ničijoj zemlji. Biti bez „svoje“ zemlje znači biti osuđen na vječno lutanje u potrazi za *trećom zemljom*. Kafka u *Dnevniku* govori o nemogućnosti mesijanske nade u obećanu zemlju. Zbog toga nastaju sve patnje egzistencije čovjeka u ovoj jedinjoj zemlji: „...jer treće zemlje za čovjeka nema“. Ako je uistinu tako, tada se Celan u zahtjevu za apsolutnim pjesništvom nalazi poput Kafke u traganju za onim „trećim“ između dvojeg: svijeta kao tuđine i kraja mesijanske nade u povratak „druge povijesti“. Razlika u odnosu na Heideggera jest samo u tome što Celan u svojoj vjeri u Riječ pjesništvo oslobađa stvaranja nove zemlje ili drugog početka povijesti. S njegovim pjesništvom završava epoha *apokalipse* kao *aletheie* povijesti. Prvi se put povijest zaustavila u katastrofi događaja pod „velikim užarenim svodom“ u Auschwitzu, a drugi put u događaju svjedočenja o svijetu koji je otišao. Što preostaje jest ono najteže. Možda svjedočimo svojevrsnoj novoj sudbini života nakon kraja pjesništva. Življenje na rubu između apsolutne i bezuvjetne vladavine tehnike u formi posthumanog stanja (umjetni um i život) i svjedočenja o jeziku mišljenja u formi promišljanja i pjevanja (*An-denken / An-danken*) kao da je jedino što preostaje.

Pjesništvo proizlazi iz duše svijeta (*psyché*). Zašto se pjesništvo pokazuje tako usudno vezano uz događaj otvorenosti svijeta? Heidegger u raspravi o jeziku kaže da jezik govori. Čovjek se shvaća namjesnikom govora, a ne njegovim subjektom (Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Klett-Cotta, Stuttgart, 2003, str. 20). Kada jezik govori, tada se čovjek pojavljuje u otvorenome svijetu. Svjetovnost svijetu podaruje mišljenje u svoja dva načina pojavljivanja (*An-denken / An-danken*). Kao drugo mjesto ili boravište susreta neba i zemlje, božanskoga i smrtnika svijet se vrti u krugu vječno istoga. Pjesništvo, pritom, čini bit jezika jer se svijet iz područja svakodnevnoga govora o svijetu uzdiže do pjevanja „na“ svijet sam. Drugim riječima, pjesništvo nije tek drugi oblik uzvišenoga govora ponad stvari svakodnevice, nego se pjesmom pronosi glas o smislu sama svijeta u njegovoj otvorenosti. Sve su umjetnosti nastale iz pjesništva kao sačinjanja onog novog u jednokratnosti pojavljivanja. Obitavanje čovjeka nemoguće je bez poetskoga odnosa spram svijeta samog. Znači li to da se svijet pojavljuje djelom i događajem pjesništva ili je pjesništvo tek zrcalna igra jednog drugoga svijeta?

Celanov odgovor može biti samo ovaj: kada svijet postane tuđinom, ono što preostaje jest kazivanje (pjesništva). Odgovor je, dakle, hölderlinovski. U pjesmi *Veliki užareni svod* posljednje riječi upućuju na oproštaj od staroga svijeta koji je otišao. To je doista tako. Sjetimo li se riječi iz Ivanove *Apokalipse*, a izgovara ih Isus Krist: „Jer stari

Svijet o kojem pjeva Celan ne samo da je otišao. Taj je svijet u bitnome izgubio smisao. Raspao se pritom u krhotine sjećanja. Stapajući se u slikama-riječima koje prizivaju ovna, voštanicu i srce u beskrajno umnoženim brojevima, svijet je poput slike u oku zapaljen i gori. Paljevina se rasprostire svodom, velikim užarenim svodom. Između neba koje gori i zemlje u krvi i plamenu, ni zvijezde više ne mogu imati boju zlatnožutoga sjaja. Paljevina zemlje i užareni svod svjedoče o kraju svijeta

svijet prođe; Gle, sve novo činim“ (*Knjiga Otkrivenja*, 24: 4), tada se ono što preostaje pokazuje iz nadolazećega. Otok *Patmos* pritom ima simboličku moć imenovanja onoga što je izrečeno u Pismu: (a) kao testament i (b) kao poslanstvo apsolutno novoga i drukčijega svijeta. Ali ono što dolazi nije drugo negoli ono što je bitno u svezi s onim prošlim. Svijet koji je otišao ne može otići zauvijek u ništavilo. Preostaje sjećanje i pamćenje. Bez toga pjesništvo ne može više pjevati, kao što rijeke ne mogu teći bez snage svojega izvora. Pronositi glas o događaju svijeta koji je otišao znači, dakle, svjedočiti o događaju poetskim jezikom nadolazećega. Težina je tog poslanstva neizmerna. Celan ne ostavlja nikakve sumnje u to da pod „velikim užarenim svodom“ sloboda i kontingencija čovjeka iziskuju stvaranje „novog“ svijeta svjedočenjem o onome koji je otišao. Pjesništvo čini „bit“ umjetnosti. A kada se jezik prisjećanja i zahvale (*An-denken / An-danken*) više ne može održati bez pukotine između pjesme i govora sama događaja, tada „veliki užareni svod“ postaje granicom između svijeta i tuđine. Strahotni događaj uništenja Židova u Auschwitzu ne može se svesti na bilo što u povijesti. Analogije više ne vrijede. Zato se jezik nužno više ne može vratiti simboličkoj moći izricanja sama događaja. To je ono najstrašnije. Lyotard to naziva strašnijim od same smrti. Svijet nakon katastrofe ne može se više izgraditi na istim metafizičkim temeljima. A time je nada i vjera u apsolut (Boga?) postala nevjerodostojnom. Samo jezik drukčijeg mišljenja, u sebi dostojan veličajne tradicije Zapada (od Grka, Latina, Židova, srednjega vijeka, Shakespearea, Hölderlina do Celana), pronosi pjesništvo u nadolazeće. Svjedočenjem o tragovima jezika kao apsoluta pjesništvo spašava svi-

jet od mračne tuđine. Nije to utjeha, ali ni bijeg riječi u vlastite odaje ljepote. Mesijanski zavir u Celana zauvijek gubi svoju tajnu moć. Umjesto njega sam jezik njemačke sudbine postaje jezikom žrtve i svjedočenja kao što slika „spaljene zemlje“ (*Nigredo*) u Kieferovim slikama postaje strašnijom od događaja nacističkoga spaljivanja Židova pod „velikim užarenim svodom“. Apsolutno pjesništvo u vlastitome kazivanju zaziva jezik slobode i sudbine: „Svijet je otišao, moram te nositi“.

Na Leibnizovo pitanje: „Zašto radije biće, a ne ništa?“ u Celanovu se pjesništvu tijekom godina, otpočevši s *Makom i pamćenjem* (1952) i *Ničijom ružom* (1963), odvijao dijalog s neizrecivim. Za razliku od pojma uzvišenoga u tradiciji novovjekovne estetike od Burkea, Kanta do Lyotarda, čini se da neizrecivom treba pristupiti drukčije negoli mišljenjem prikazive neprikazivosti. No dospjevši do krajnjih granica izrecivosti Celanovo je kazivanje moralo postati poput onijemjela glasa koji još samo prolazi ovim tuđinskim svijetom bez svoje poezije, bez svojega jezika, bez one ruže platonске s kojom pjesnici zazivaju sklad božanskoga poretka svijeta i ljudskoga mjesta u njemu. Na *ničijoj zemlji* ipak cvate svemu unatoč ta *ničija ruža* s kojom je Celan iščezao nakon zlokobnih godina depresije i liječenja u psihijatrijskoj klinici. Nije se nigdje mogao skrasiti, ni u Beču ni u Parizu, ni s velikom austrijskom pjesnikinjom Ingeborg Bachmann, a ni sa suprugom Gisèle LeStrange. Rođen 23. studenoga 1920. kao Paul Ansel u gradu Černovci u Bukovini, čiji su roditelji pogubljeni u koncentracijskome logoru, uzdigao je njemački jezik kao Paul Celan do najviših visina uzvišenosti i refleksije. Uostalom, njegov životopis zaslužuje poseban ogled, i na tome valja ovdje stati. Dana 20. travnja 1970. počinio je samoubojstvo skokom u rijeku Sein u Parizu. Iz različitih kronologija njegova života te enciklopedijskih natuknica o djelu ostaje još zagonetno ovo. Iako nije ostavio nikakvo oproštajno pismo, na njegovu je pisaćem stolu pronađen otvoreni Hölderlinov životopis s posebno istaknutom rečenicom: „Ponekad se taj genij smrači i propada u gorki bunar svojega srca.“

Poezija o bezavičajnosti svijeta upućena je onomu tko još želi čuti jezik kako pjeva u svojoj ljepoti i uzvišenosti i kada je sve zatamnjeno i katastrofično, i kada sve ide prema svojem kraju. Paul Celan ostaje najmoćniji glas te apsolutne slobode kazivanja o svijetu koji je još otvoren u svojim posljednjim mogućnostima. Bez poezije život je, dakako, moguć. Samo što takav život nije drugo negoli besmisleno trajanje i dosada posvemašnje banalnosti događaja. Jer jezik kojemu je Celan utisnuo svoj neizbrisivi trag nije ništa drugo negoli moć svjedočenja istine, spomen i ustrajna borba protiv zaborava događaja tragične povijesti. Kao u *Pjesmi u pustini*, sve otpočinje i završava jezikom tajne.

Uzalud slikaš srca po prozoru: među mnoštvom je Bog, zavijen u ogrtač što jednoc je tebi s ramena skliznuo na stube, u noćno doba.

Zagreb: međunarodna konferencija o Holokaustu

Zlo se nije dogodilo negdje drugdje

Posebna izaslanica američke Vlade za pitanja Holokausta *Cherrie Daniels* naglasila je da su lekcije koje možemo naučiti iz Holokausta iznimno važne jer su etnička i rasna mržnja još prisutne diljem svijeta, dok svijest o Holokaustu nije na zavidnoj razini. Manjak razumijevanja, prema njezinu mišljenju, postaje sve veći problem jer je nestala prva generacija preživjelih, što otežava povezivanje s nasljeđem prošlosti

Piše Nina Ožegović

Iako se klima oko revizionizma i govora mržnje te mrzilačkih poruka u Hrvatskoj postupno poboljšava, pojedinci, institucije i društvo u cjelini i dalje se moraju boriti za njihovo suzbijanje i kvalitetnije obrazovanje srednjoškolca o temi Holokausta, a u tome može biti ključno donošenje zakona kojim će se zabraniti ustaško-nacističke oznake i pozdrav ZDS.

To je zaključak međunarodne konferencije *Novi pristupi nasljeđu holokausta i obrazovanju o holokaustu*, koja je 9. studenoga održana u Novinarskom domu u Zagrebu, a u

povodu Međunarodnog dana borbe protiv fašizma i antisemitizma i obilježavanja 82. obljetnice Kristalne noći. Konferencija je priređena u organizaciji Documente – Centra za suočavanje s prošlošću, a uz potporu Veleposlanstva SAD-a i programa Europa za građane te Izvršne agencije za obrazovanje, audiovizualnu politiku i kulturu. Okupila je respektabilne stručnjake iz hrvatskih institucija, škola, nevladinih udruga i inozemnih organizacija te veleposlanike SAD-a i Njemačke.

Premda je većina sudionika detektirala politiziranje Holokausta te relativiziranje zločina i revidiranje povijesti kao najveće prepreke na području obrazovanja o toj temi, mo-



Voditeljica Documente: Vesna Teršelič

gli su se čuti i brojni primjeri pozitivnih praksi i strategija poučavanja o Holokaustu u Hrvatskoj i drugim zemljama. Pokazalo se da je u suočavanju s nacističkom ili fašističkom prošlošću najdalje otišla Njemačka, u Hrvatskoj su vidljivi pomaci, a pred Italijom još je mnogo izazova. Svi su se složili da se jedino adekvatnim obrazovanjem o Holokaustu i širenjem istine možemo suprotstavljati manipulacijama u javnom prostoru i time pridonijeti humanizaciji odnosa prema žrtvama i njihovim nasljednicima.

„U Hrvatskoj se teško suočavamo s nasljeđem ustaških zločina i odnos prema Holokaustu je loš, ali se situacija poboljšava jer se otvara prostor za nove programe. U Hrvatskoj gotovo tri desetljeća svjedočimo marginaliziranju, relativiziranju, umanjivanju i negiranju zločina ustaša, fašista i njihovih suradnika u Drugom svjetskom ratu, od genocida nad Židovima do likvidacije komunista i ilegalaca, tako da je skup prilika da se govori o Holokaustu u kontekstu revizionizma i iskrivljavanja činjenica, ali i šutnje institucija o obilježavanju zločina NDH u javnom prostoru“, napomenula je Vesna Teršelič, voditeljica Documente, navevši kao primjer slučaj Dotršćine. Naime, Documenta je uputila zahtjev mjerodavnim institucijama da se na ulaz u Spomenpark Dotršćina, gdje su ustaše ubili tisuće zagrebačkih antifašista, komunista i skojevaca, između ostalih intelektualce Božidara Adžiju, Augusta Cesarca, Otokara Keršovanija i Ognjena Pricu, postavi spomen-ploča u znak sjećanja na taj masovni ustaški zločin, na koji je odgovor stigao nakon punih osam godina.

„Usprkos takvoj praksi, zadnjih mjeseci vidljiv je pomak u pozitivnom smjeru, posebno na području obrazovanja, od novog obrazovnog kurikuluma koji Holokaustu i stradanjima posvećuje više prostora i vrijedit će od sljedeće školske godine, preko najave novih udžbenika iz povijesti koje će svakako pratiti velike polemike, pa do činjenice da je Ministarstvo znanosti i obrazovanja prvi put izdvojilo posebna sredstva za terensku nastavu u Jasenovcu“, naglasila je Vesna Teršelič, dodavši da je 2020. iznimno važna godina i zbog toga što je Agencija za odgoj i obrazovanje prepoznala vrijednost filma *Dnevnik Diane Budisavljević* Dane Budisavljević i uvrstila ga u školski program za učenike osnovnih i srednjih škola.

Posebna izaslanica američke Vlade za pitanja Holokausta Cherrie Daniels naglasila je da su lekcije koje možemo naučiti iz Holokausta iznimno važne jer su etnička i rasna mržnja još prisutne diljem svijeta, dok svijest o Holokaustu nije na zavidnoj razini. Nedostatak razumijevanja, prema njezinu mišljenju, postaje sve veći problem jer je nestala prva generacija preživjelih, što otežava povezivanje s nasljeđem prošlosti. Naglasila je da je za SAD vrlo važno pitanje učenje o Holokaustu, no neke vlade pokazuju težnju da iskrivljuju povijest. Zbog toga su u prosincu 2019. u Luksemburgu izradili preporuke za poučavanje i učenje o Holokaustu. Također je pohvalila izložbu *Holokaust u Hrvatskoj 1941. do 1945.* koja je bila otvorena u veljači u Zagrebu, naglasivši njezin veliki doprinos u rasvjetljavanju istine o četrdeset tisuća hrvatskih Židova ubijenih na području NDH ili poslanih u koncentracijske logore. Također je primijetila da je na otvaranju premijer Andrej Plenković poslao snažnu poruku, rekavši da bi zaboravljanje tih zločina bio zločin prema čovječanstvu.

Najdojmljiviji dio konferencije zasigurno je bio apel Ognjena Krausa, predsjednika Židovske općine Zagreb i Koordinacije židovskih općina u RH, koji je pozvao hrvatskoga premijera Andreja Plenkovića da prijeđe s riječi na djela i iskoristi svoju većinu u Saboru te konačno donese zakon o zabrani upotrebe znakovlja i simbola NDH.

„Imate jedinstvenu priliku donijeti zakon o zabrani upotrebe simbola NDH kojim bi se prekinulo izjednačavanje žrtava fašizma i antifašizma te definirala NDH i žrtve Jasenovca, Jadovna i pedeset drugih logora, što ste i dužni prema Ustavu RH, pogotovo zato što tvrdite da ste moderna stranka desnice koja se oslobodila filoustaša. Otkako sam vam nakon nekoliko godina odvojenih komemoracija pružio ruku da zajedno odemo odati počast svim žrtvama Jasenovca i ako ste zaista uvjereni da NDH treba staviti tamo kamo spada, u ropotarnicu povijesti, predložite predsjedniku Sabora Gordanu Jandrokoviću da inicira donošenje zakona kojim bi se simboli i znakovlje NDH – zabranili. Moja ruka je ispružena i čeka vašu dok vrijeme brzo prolazi“, poručio je Kraus, dodavši da vjeruje da bi ova Vlada tako „ušla u povijest“, a time bi se „skinula ljaga s hrvatskog naroda, koji je nezasluženo nosi trideset godina“.

Prošlo je više od šest mjeseci otkako je Ognjen Kraus „pružio ruku suradnje Vladi i vlastima“, došavši prvi put u tri

godine na zajedničku komemoraciju i odavanje počasti svim žrtvama ustaškog logora Jasenovac. Pružanjem ruke Kraus je tog 22. travnja, na 75. obljetnicu proboja posljednjih zatvorenika iz tog logora smrti, izrazio želju da započnu razgovori o svim nedoumicama i problemima koji tište i sramote Hrvatsku u Europi i svijetu, ponajprije, „o revitalizaciji ustaštva i znamenja te pozdrava ZDS o kojima stalno diskutiramo i nikako ih ne privodimo kraju“. Tom prigodom naglasio je da ga zanimaju rezultati i da je vrijeme da se konačno počnemo pridržavati zakona i Ustava Republike Hrvatske i stave *ad acta* pitanja znakovlja i revizije povijesti. „Iduće godine sigurno neću biti na komemoraciji ako se u međuvremenu ništa ne promijeni“, poručio je Kraus tom prigodom, postavivši tim simboličkim činom pružanja ruke temelj za stvaranje društva koje se zna i može suočiti sa svojom prošlošću.

No jesu li u Hrvatskoj u kojoj se stalno spoticemo o netoleranciju i huškanje protiv onih koji su drukčiji, o eksplisitne šovinističke grafite i narative mržnje u komentarima čitalaca na portalima, doista učinjeni pomaci? Je li nedavno ispisivanje poruka poput velikog U, NDH i „Smrt Srbo-zločincima“ na plakatima postavljenim na ogradu Botaničkog vrata u sklopu izložbe o temi tolerancije u povodu Međunarodnog dana tolerancije 16. studenog, koju godinama priređuje poznati dizajner Mirko Ilić u suradnji s nekoliko institucija, tek izraz pubertetskih „nestašluka“ ili odraz stanja u društvu?

Prema Izvještaju pučke pravobraniteljice, o čemu je govorila Tena Šimonović Einwalter, zamjenice pučke pravobraniteljice, u javnom prostoru Hrvatske vidljiv je velik broj neprihvatljiva ponašanja, isticanje ustaških simbola, nedovoljno vjerno prikazivanje ustaških zločina (primjerice, u TV-kalendaru Hrvatske televizije) te nazivanje zastave s prvim bijelim poljem povijesnom hrvatskom zastavom. Također je u javnosti raširen diskriminatorski govor i govor mržnje koji je najčešće upućen na osnovi nacionalne ili etničke pripadnosti, seksualne orijentacije, fizičkog izgleda, vjere, regionalne pripadnosti te spola ili roda, a u manjem djelu na osnovi boje kože, financijskog statusa, dobi i invaliditeta.

Najdojmljiviji dio konferencije zasigurno je bio apel Ognjena Krausa, predsjednika Židovske općine Zagreb i Koordinacije židovskih općina u RH, koji je pozvao hrvatskoga premijera Andreja Plenkovića da prijeđe s riječi na djela i iskoristi svoju većinu u Saboru te konačno donese zakon o zabrani upotrebe znakovlja i simbola NDH

Aneta Vladimirov, zamjenica predsjednika Srpskoga narodnog vijeća, upozorila je na činjenicu da se „dugi 20. vijek često promatra kroz uski nišan 90-ih godina“, podsjetivši da u Gospiću školska godina počinje slavljenjem operacije u Medačkom džepu 1993. u kojoj je pobijen velik broj civila. „Memorijalni centar Domovinskog rata dobiva osam puta veći iznos sredstava od države nego JUSP Jasenovac, a u reviziju se uključuje i Katolička crkva, čiji biskup u Glini posvećuje spomenik u počast, kako se navodi, „30.000 pripadnika Wehrmachta i drugih vojski koje su stradale u ovom kraju“. Ako mjesto sjećanja nije mjesto nade, onda je nešto krivo u društvu“, napomenula je Aneta Vladimirov, pojašnjivši da svako mjesto zločina treba učiniti mjestom sjećanja i mjestom učenja. Zbog toga SNV u suradnji s drugim organizacijama organizira antifašistički kamp za mlade u Srbu i studijsko putovanje u Staru Gradišku, a održava i komemoracije na mjestu dječjeg logora u Sisku.

U tom kontekstu novoobjavljeni je i priručnik *Antijudizam: antisemitizam i Holokaust u Hrvatskoj* profesora povijesti Nevena Budaka, objavljen u suradnji Židovske općine Zagreb i Šoa akademije, iznimno vrijedan doprinos društvenom suočavanju s prošlošću, ali i primjerenijem tretmanu Holokausta u školama i cijeloj zajednici. U priručniku su objavljeni, između ostalih, popularno pisani tekstovi Hrvoja Klasića, Tvrtka Jakovine i Žarka Puhovskog, u kojima autori tematiziraju Holokaust u NDH te fenomen antisemi-

tizma u današnjoj Hrvatskoj. Također su tiskane fotografije stradalih u Holokaustu kako bi se čitateljima približile žrtve, a na koricama priručnika otisnuta su neka od neugodnih pitanja, poput što su radili moji roditelji ili roditelji mojih roditelja u ratu, te jesu li ti naši preci pomagali ili su se okoristili za vrijeme NDH, koja se prema Budakovu mišljenju nisu dovoljno postavljala u javnosti.

„Suočavanje s prošlošću i usađivanje pravih vrijednosti mora se ponajprije dogoditi u obiteljskom krugu, a škola može biti samo nadogradnja“, poručio je Budak, dodavši da programi suočavanja s prošlošću u školama ne mogu nadomjestiti nedostatak kritičkog dijaloga u obitelji.

Razrješavanju pitanja iz zagrebačke prošlosti za vrijeme NDH mogao bi pridonijeti i *Povijesni vodič Zagreba*, koji pomno pripremaju Documentini istraživači. Predstavljajući ideju te buduće Documentine publikacije, Tena Banjeglav pojasnila je da će vodič uključivati informacije o pedeset zagrebačkih lokacija stradanja, kao i točki antifašističkog otpora, od kojih većina nije obilježena nikakvim znakom u gradskom prostoru. To su, primjerice, Glavna pošta, gdje je nekada bilo sjedište Gestapa i telekomunikacijski centar, zatim prostor današnjeg Studentskog centra, gdje je za vrijeme NDH bio Zagrebački zbor, odakle je ustaška vlast otpremala Židove u tranzitne logore Danicu, Gospić, Jadovno ili Pag, poslije u logor smrti Jasenovac, te mjesto nekadašnje sinagoge u Praškoj ulici, koja je srušena početkom rata 1941. Vodič će sadržavati i biografije nastradalih u Holokaustu, poput zagrebačke glumice, djevojčice Lee Deutsch, ali i humanitarke Diane Budisavljević, koja je iz ustaških logora spasila 7700 srpske djece. Vodič će imati tiskano i digitalno izdanje, interaktivnu online mapu i digitalni priručnik za virtualne ture, primjerice *Hrvatska i antifašistički otpor tijekom Drugog svjetskog rata*, te će moći poslužiti i kao izvrstan materijal za interdisciplinarno učenje o Holokaustu u školama.

Miljenko Hajdarović, urednik u Profil-Klettu, naglasio je da će Holokaust, koji se do sada spominjao na samo jednoj stranici, od iduće školske godine biti obavezna tema, što će nastavnicima omogućiti temeljitiju obradu teme. Tamara Janković napomenula je da mnogi nastavnici propuštaju lekcije o Holokaustu jer smatraju da su djeca u osnovnim školama premala te je stoga novi kurikulum prilika za kreativno osmišljavanje adekvatnih programa. Ravnatelj Javne ustanove Spomen-područje Jasenovac Ivo Pejaković iznio je važan podatak: zadnjih godina Ministarstvo znanosti financijski pomaže posjet učenika Jasenovcu, što je dosad išlo na teret njihovih roditelja.

Kao pozitivni primjer naveden je i međunarodni projekt Šafran, pokrenut 2009. i od tada se kontinuirano širi u brojnim školama u cijelom svijetu, pa je tako prisutan i u Hrvatskoj. U sklopu projekta učenici u dvorištima škola i na židovskim grobljima sade šafrane, koji simboliziraju žutu Davidovu zvijezdu, a zatim se preko raznih tematskih radionica i terenske nastave upoznaju s temom Holokausta i stradanja Židova u NDH. Takva globalna akcija važna je ne samo zbog upoznavanja učenika s ustaškim zločinima nego i zato što se takvim pristupom ukazuje na opasnosti koje prijete od predrasuda, diskriminacije i nesnošljivosti, a istodobno se podiže svijest o važnosti tolerancije. Također je istaknuto da je uz teme Auschwitz i *Dnevnika Ane Frank*, nužno koristiti lokalne primjere kako učenici ne bi mislili „da se Holokaust dogodio negdje drugdje“, a službenu satnicu nadopuniti neformalnim sadržajima, poput posjeta tematskim izložbama, Židovskoj općini i židovskoj školi.

Tena Šimonović Einwalter istaknula je nekoliko bitnih tema koje mogu poslužiti kao smjernice za zajedničko djelovanje svih mjerodavnih institucija, nastavnika i profesora te organizacija civilnog društva. „Osim učenja o Holokaustu iznimno je važno i obrazovanje o ljudskim pravima i toleranciji te bavljenje cijelog društva govorom mržnje, diskriminacijom, predrasudama i zločinima iz mržnje, što se odnosi i na političare i javne osobe, jer se sve to reflektira na djecu i mlade“, istaknula je zamjenica pučke pravobraniteljice, dodavši da Ministarstvo kulture i Ministarstvo znanosti i obrazovanja trebaju izdvojiti više vremena i novca kako bismo se suprotstavili revizionizmu i umanjivanju zločina nad Židovima, Romima i Srbima, koje traje trideset godina. Također se založila za promicanje jasnih poruka s najviših mjesta u vlasti, jer sve ne može „ostati na udrugama“.

Je li Hrvatska napokon spremna za suočavanje s teretom NDH, ili su posrijedi tek pomaci kozmetičke naravi, na to pitanje konferencija, da je i htjela, nije ni mogla odgovoriti. No ukazala je na moguća rješenja, a to je prije svega obrazovanje.

Od stvarnosti do mita: Raoul Wallenberg

Andeo iz Budimpešte

Izazovno je zapitati se u kojoj su mjeri porijeklo i obitelj, ambijenti u kojima se formirao, školovao i ostvario uspješnu karijeru, pripremili Wallenberga za misiju koju je preuzeo u Budimpešti, stigavši tamo u času kad je Eichmann počeo realizirati dio takozvanoga konačnog rješenja, uništenje velike židovske populacije u Mađarskoj

Piše Snješka Knežević

Imao je mnogo planova za budućnost. Iako sam bio znatno stariji od njega, silno me impresionirao. Bio je ponosan na svoje židovsko porijeklo. Sjećam se da je govorio: „Osoba kao što sam ja, koja je i Wallenberg i napola Židov, nikada ne može biti poražena.“

(Ingemar Hedenius, filozof, sjećanja iz 1930.)

Zvali su ga anđelom iz Budimpešte – u nekoliko mjeseci 1944. spasio je živote desetak tisuća Židova, prema nekima do sto tisuća – nestao u siječnju 1945. – godine 1948. i 1949. nominiran je za Nobelovu nagradu; odlikovan postumno 1952. najvišom švedskom nagradom na civilne osobe *Illis quorum meruere labores*; 1963. medaljom Pravednika među narodima Jad Vašema; proglašen počasnim građaninom Sjedinjenih Američkih Država (1981), Kanade (1985), Izraela (1987), Budimpešte (2003) i Australije (2013); posvećeno mu je više od trideset spomenika i memorijala, u Budimpešti, Stockholmu, New Yorku, Berlinu, Londonu, Pragu, Moskvi, Montrealu, Melbourneu, Batumiju (Gruzija), Tel Avivu i Jeruzalemu; prema njemu se naziva dvadesetak ulica, trgova i parkova, isto toliko škola, desetak instituta i akademija za ljudska prava, više nagrada i odličja, među njima najuglednija američka (od 1985) i Europskog vijeća (od 2014), Sveučilišta Michigan, Zlatna medalja Kongresa SAD-a – napokon i asteroid 140620.

Raoul Wallenberg: duh, herojstvo i tragedija, tako bi se mogla obilježiti njegova sudbina. Njegovu smrt Švedska je službeno objavila 31. listopada 201., nakon sedamdeset i jedne godine bezuspješna traganja bezbrojnih pojedina, institucija, državnih predstavništava i međunarodnih organizacija, ali što se stvarno zbivalo s njim ostaje i dalje potpuno neizvjesno i zagonetno. Dokumentarni filmovi, kao što su *Raoul Wallenberg Buried Alive* (David Harel, 1983), *Raoul Wallenberg: Between the Lines* (Karin Altmann, 1986), *Searching for Wallenberg* (Aleksandr Rodnianski, 2001), *Соло для одиноких сов* (Grigorij Ilugin, 2011), zacijelo su pridonijeli istraživanju, dok igrani filmovi, kao što su najpoznatiji *Wallenberg: A Hero Story* (Lamont Johnson, 1985) i *Good afternoon, Herr Wallenberg* (Kjel Grede, 1990), prvi s Richardom Chamberlainom, drugi sa Stellanom Skargårdom u glavnim ulogama, te najnovija španjolska TV-serija *El ángel de Budapest* (Luis Oliveros, 2011) s Ivánom Fenyőm, na drugi način predstavljaju Wallenbergov život i sudbinu. Porijeklo autora – iz Izraela, Australije, Ukrajine, Rusije, Sjedinjenih Država, Švedske i Španjolske, svjedoči o globalizaciji interesa. Isto vrijedi i za knjige objavljene u rasponu od 1948. do 2014, dokad sežu dostupni popisi. Raoul Wallenberg je zbog onoga što mu je 1944. uspjelo u Budimpešti, a napose onoga što se o njemu pretpostavljalo od 1945, postao mit s kojim nema usporedbe.

Izazovno je zapitati se je li ga možda to što je poznato iz njegove biografije – porijeklo i obitelj, ambijenti u kojima se formirao, školovao i ostvario uspješnu karijeru, poznanstva i prijateljstva – pripremlilo za misiju koju je odrješito preuzeo stigavši u Budimpeštu u času kad je Eichmann počeo realizirati važan dio takozvanoga konačnog rješenja, uništenje velike židovske populacije u Mađarskoj. Čini se da za takvu pretpostavku ima dosta temelja. Raoul Wallenberg pripadao je jednoj od najuglednijih, najbogatijih i najutjecajnijih švedskih obitelji, iz koje su potekli bankari i industrijalci, diplomati i političari; obitelji, koja je poput sličnih u zapadnoeuropskim zemljama bila stup tzv. *utemeljiteljnog doba* (*Gründerzeit*), modernog kapitalizma i liberalne kulture, s vezama u svim sredinama koje je zahvatila modernizacija, ukratko, u cijelom svijetu. Njegov predak André Oscar Wallenberg osnovao je 1856. Stockholm Enskilda Bank, preteču danas najveće skandinavske banke, Skan-

dinavska Enskilda Banken (SEB). Moć i važnost obitelji je zasnivala na vlasničkim udjelima u švedskoj industriji, trajnom sudjelovanju u investicijskim društvima i razvijanju međunarodne suradnje. Industrijski imperij Wallenbergovih danas je čvrsti dio tzv. švedskog modela kooperativnih industrijskih odnosa, pripadaju mu neke od najpropulzivnijih tvrtki (SEB, AB SKF, Astra Zeneca, Electrolux, Ericson, Saab, Scandinavian Airlines i druge), a uz to posjeduje razveden internacionalni informacijski sistem. S takvom koncentracijom moći, razvojnom politikom i njegovanjem stabilnih radnih odnosa obitelj Wallenberg važan je protagonist nacionalne ekonomske i industrijske politike, a i pokrovitelj švedske socijaldemokracije.

Raoul Gustav Wallenberg rođen je 4. kolovoza 1912. u gradiću Lidingö, na istoimenom otočiću u stockholmskom arhipelagu, gdje su vilu imali njegov djed i baka s majčine strane. Po toj baki, Sophie Henriette rođ. Benedicks, Raoul Gustav bio je potomak jedne od najstarijih židovskih obitelji u Švedskoj. Njegov otac Raoul Oscar bio je mornarički oficir, a majka mu je bila Maria Sofia „Maj“, rođ. Wising. Vjenčali su se 1911, a Raoul Oscar umro je s 24 godine od raka, tri mjeseca prije rođenja sina. Tri mjeseca nakon Raoulova rođenja umro je i njegov djed Per Johan Wising, pa su se obje udovice, majka i baka, brinule za njega. Majka se 1918. preudala za Fredrica von Dardela, s kojim je dobila sina Guya i kćer Ninu, poslije udanu Lagergren; njezina kći Nanne, Raoulova nećakinja, udat će se 1984. za ganskog diplomata, poslije glavnog tajnika Ujedinjenih naroda Kofija Annana. Očuh je prigrlio Raoula i volio ga kao vlastitu djecu, tako da je kao dječak živio u sretnoj obitelji. No za njegov odgoj i obrazovanje brinuo se djed s očeve strane, Gustav Wallenberg. Htio je da mu unuk nastavi obiteljsku tradiciju kao bankar, ali Raoula su više zanimala arhitektura i trgovina. Pošto je 1930. diplomirao ruski i crtanje, djed ga je poslao u Pariz da nauči francuski. Dotad je vladao ruskim, njemačkim i engleskim jezikom. Na studij arhitekture otišao je nakon Pariza na Sveučilište Michigan u Ann Arboru, gdje je 1935. s izvrsnim diplomirao i vratio se u Švedsku. Djed će ga najprije poslati u Cape Town, gdje nekoliko mjeseci radi u švedskoj građevinskoj tvrtki, a potom u Haifu, gdje je radio u nizozemskoj banci. Ondje se sprijateljio sa Židovima koji su pobjegli iz Hitlerove Njemačke i duboko ga impresionirali svojim pričama. Već 1936. vratio se u Švedsku i zaposlio u Central European Trading Company, uvozno-izvoznoj tvrtki specijaliziranoj za hranu i delikatese u vlasništvu mađarskog Židova Kálmána Lauera. Kako se kao Židov nije mogao slobodno kretati okupiranim dijelovima Europe, povjerio je Wallenbergu dio poslovanja. Zahvaljujući poznavanju jezika i internacionalnim vezama, on je ubrzo postao Lauerovim partnerom i jednim od direktora tvrtke. Nekoliko je puta bio u Budimpešti i posjetio Lauerovu obitelj. Iako je Horthyjeva vlada 1938. donijela restriktivne mjere u duhu nürnbergskih rasnih zakona, Židovi još nisu bili egzistencijalno ugroženi. No pošto su prema Hitlerovoj zapovijedi u ožujku 1944. trupe Wehrmachta okupirale Mađarsku i uspostavile marionetsku vlast s vojnim guvernerom, odlučeno je da i ovdje provede „konačno rješenje“. U travnju i svibnju počele su masovne deportacije mađarskih Židova u logore smrti u južnoj Poljskoj, pod osobnim vodstvom Adolfa Eichmanna. Do početka srpnja odvedeno je više od 400.000 osoba, od koji je 15.000 proslijeđeno ravno u Auschwitz. Potkraj svibnja 1944. svijet je saznao što se zbiva u Auschwitzu zahvaljujući Georgu Mandel-Mantellu, počasnom konzulu Salvadora, koji je od rumunjskog diplomata Floriana Maniloua primio dva dokumenta: skraćenu verziju izvještaja Rudolfa Vrbe i Alfreda Wetzlera, koji su uspjeli pobjeći iz logora smrti, i dokumentaciju Moshe Krausza iz Budimpešte o getoizaciji i deportaciji mađarskih



Herojstvo i tragedija: Raoul Wallenberg

Židova. Mantello ih je smjesta objavio i izazvao žestoke reakcije. Churchill je izjavio da je progon Židova u Mađarskoj možda najveći i najstravičniji zločin u cijeloj povijesti čovječanstva.

Predsjednik SAD-a Franklin D. Roosevelt, koji je još početkom te godine osnovao War Refugee Board, obratio se pak Iveru C. Olsenu, predstavniku tog odbora u Stockholmu, da organizira spašavanje mađarskih Židova. Olsen se javio stockholmskom židovskom odboru s molbom da pronađe prikladnu osobu koja bi pod diplomatskim plaštem organizirala akciju spašavanja. Član odbora bio je Kálmán Lauer, koji je predložio svojeg partnera i prijatelja Raoula Wallenberga.

Imenovan prvim tajnikom švedske ambasade u Budimpešti, Wallenberg odlazi onamo 9. srpnja 1944. i otada počinje njegova misija. Švedska vlada smjesta mu je poslala popis od 800 osoba povezanih sa Švedskom, uz garanciju da će ih primiti. U Mađarskoj je tada bilo još samo 230.000 Židova. Wallenberg im je počeo izdavati tzv. švedske zaštitne putovnice (*Schutzpässe*), kojima su se mogli identificirati kao švedski državljani, čekati repatrijaciju, a nisu morali nositi ni žute zvijezde. Iako te putovnice nisu imale punopravnu valjanost, mađarske vlasti i njemački odjeli su ih priznavale, često podmazane mitom. U članku *The Wallenberg Effect*, objavljenu 1997, navodi se svjedočenje Sandora Ardaia, jednog od Wallenbergovih suradnika, kako se Wallenberg znao popeti na krov vagona kojima su Židovi odvođeni u Auschwitz i dodavati im svoje putovnice kroz vrata. Ignorirao bi naredbe Nijemaca da siđe kad su hungaristi (mađarski nacisti) počeli pucati, ali ipak ga nisu ustrijelili, impresionirani njegovom hrabrošću, kako se učinilo tom svjedoku. Potom bi svi koji su imali putovnice sišli s vlaka i otišli do vozila obilježenima švedskim bojama, parkiranima u blizini. Ardai nije znao točno koliko je to puta učinio, ali misli da je bilo više od deset puta. Sa švicarskim vicekonzulom Carlom Lutzom i uz materijalnu pomoć odbora za izbjeglice (War Refugee Board) uredio je 32 sigurne kuće, opremio ih nazivima poput „Švedska biblioteka“, „Švedski istraživački institut“ i švedskim zastavama te ih proglasio ekstrateritorijalnim. U njima je bilo smješteno oko 15.000 osoba. Zajedno sa sličnima koje je osnovao španjolski diplomat Ágel Sanz Briz, te su kuće tvorile internacionalni geto oko Velike sinagoge, u kojem je živjelo oko 30.000 osoba. Wallenbergu je uspjelo zbrinuti većinu svojih štićenika. U svakoj je kući uredio ambulantu, spasivši mnoge od smrti. Eichmann je prijetio da će dati ustrijeliti „židovskog psa Wallenberga“, što je izazvalo oficijelni prosvjed Švedske, a Wallenberg je svake noći spavao na drugom mjestu. Na međunarodni pritisak mađarski regent admiral Miklós Horthy uspio je na neko vrijeme obustaviti deportacije, ali kad je u listopadu 1944. na vlast pučem pronacističke

stranke hungarista (*Pfeilkreuzer*) došao Ferenc Szálasi, stanje se pogoršalo. Dekretom od 29. studenog Szálasi je uspostavio geto u kojem je bilo stiješnjeno više od 80.000 Židova. Dostavom živežnih namirnica Wallenberg je pomagao i njegovim žiteljima da prežive. Vrativši se u Mađarsku, Eichmann je u studenom zbog manjka vlakova tjerao tisuće Židova da pješače 200 kilometara do austrijske granice. Stravični marševi smrti, tortura i patnja izazivali su čak i negodovanje njemačkih vojnika koji su pratili kolone. Wallenberg je i tu bio na djelu, dijelio švedske putovnice, uspio izvući dvjestotinjak ljudi i odvesti ih kamionima u Budimpeštu. Potkraj 1944. hungaristi su samovoljno likvidirali deset do dvadeset tisuća žitelja geta. Dovodili su ih na obalu Dunava, prisiljavali da se u oštroj zimi razodjenu prije nego što će pucati u njih i pobacati ih u rijeku. Wallenberg je i ovdje nastupio odrješito, tvrdeći da su mnogi švedski državljani i uspio ih spasiti. U drugom tjednu siječnja 1945. saznao je da Eichmann planira totalni masakr u najvećem getu i znajući da to može spriječiti samo njemački vojni zapovjednik Gerhard Schmidhuber, poslao mu je notu u kojoj mu je zaprijetio da će ga poslije rata optužiti i da će biti obješen kao zločinac. Masakr je na to obustavljen u posljednji čas. U dva budimpeštanska geta preživjelo je prema nekim izvorima 97.000, prema drugima 70.000 osoba. Od 800.000 Židova, koliko ih je bilo prije rata na području Mađarske, preživjelo je oko 204.000 osoba. Per Anger, švedski diplomat, Wallenbergov suradnik i prijatelj, ocijenio je da je Wallenberg spasio 100.000 osoba.

Dana 12. siječnja Wallenberg se sastao na večeri s trojicom svojih suradnika. Oni su bili posljednji koji su ga vidjeli. Sljedećeg dana, 13. siječnja, nadiruće jedinice sovjetske armije zatekle su pred kućom s velikom švedskom zastavom čovjeka koji je tečnim ruskim jezikom objasnio iznenađenom ruskom naredniku da je on švedski otpravnik poslova (*chargé d'affaires*) za oslobođeni dio Mađarske i da želi posjetiti sovjetski vojni štab u Debrecinu. Bio je to Raoul Wallenberg. Htio se kod Crvene armije založiti za svoje štice i iznijeti svoj financijski plan za oporavak preživjelih poslije rata. Sedamnaestog siječnja bio je pozvan generalu Radionu Malinovskom da odgovori je li bio uključen u špijunažu, za što ga je prokazao špijun NKVD-a u švedskoj ambasadi, ruski emigrant Mihail Tostoj. Na putu za Debrecin Wallenberg i njegov šofer zaustavili su se kod „švedskih kuća“ da se oproste s prijateljima. Jedan od njih, dr. Ernő Pető, sjeća se kako je Wallenberg rekao da nije siguran ide li tako, uz vojnu pratnju, Malinovskom kao gost ili kao zatvorenik. Ali da će se vratiti za nekih tjedan dana. No Raoul Wallenberg i njegov šofer Vilmos Langfelder nikada se nisu vratili. Mađarski Kossuth Rádió, koji je kontrolirala sovjetska vlast, javio je 8. ožujka 1945. da je Wallenberg poginuo u uličnim borbama, a prema drugoj verziji, na putu za Debrecin ubili su ga agenti GESTAPO-a.

Prvih pet godina kako je nestao sovjetske su vlasti nijekale da išta znaju o osobi tog imena. Wallenbergova majka Maj von Dardel zatražila je pomoć od Aleksandre Kolontaj, sovjetske veleposlanice u Stockholmu, i dobila odgovor da se ne brine, da joj je sin dobro, a švedskoj vladi poručila je da ne uznemiruje svjetsku javnost. Nakon međunarodnog pritiska Sovjetski Savez je tek 6. veljače 1957. objavio da je Raoul Wallenberg 17. srpnja 1947. nađen mrtav u ćeliji u zatvoru NKVD-a Lubjanki. Osmrtnicu u kojoj se navodi da je podlegao srčanom infarktu potpisao je voditelj zatvorske bolnice. No nije objašnjeno zašto to

nije obznanjeno prije: Rusi su dugo ustrajali na toj verziji, a da nikada nisu podnijeli nikakve dokaze. Godine 1961. saznalo se da je Wallenberg u psihijatarskoj bolnici. Njemački pregovarač za razmjenu agenata Carl Gustav čuo je da je Wallenberg živ. Niz svjedoka vidjelo je navodno Wallenberga još 1981. u sibirskim logorima, a neki zatočenici gulaga, oslobođeni nakon perestrojke, tvrdili su da su još 1990. vidali čovjeka koji odgovara Wallenbergovu opisu. No 1989. sovjetska strana predala je Wallenbergovoj obitelji njegovu odjeću, aktovku, novčanik, dnevnik i diplomatsku putovnicu, koji su navodno iskrsnuli u podrumu sjedišta KGB-a. Nekadašnji oficir KGB-a ustvr-

Izraelski povjesničar Yehuda Bauer, jedan od najvažnijih istraživača Holokausta, još je 1994. napisao da su mnogi možda spasili više Židova, ali je Wallenberg bio jedini koji se svakodnevno suočavao s nacistima i njihovim sljedbenicima hungaristima. Svjedočenja o njemu mješavina su činjenica i fikcije, ali njegovo djelo, herojstvo i tragična sudbina ostaju jedinstvenim primjerom žrtve

dio je 1992. da je Wallenberg 1947. neočekivano umro usred preslušavanja. Pretpostavljalo se da se to dogodilo pod utjecajem psihofarmaka, kojima je tajna policija htjela ubrzati preslušavanje i drastično povišila dozu. Tu verziju potvrđuju kasnija svjedočenja njemačkih ratnih zarobljenika, koje su oficiri NKVD-a u srpnju 1947. ispitivali što znaju o Wallenbergu i potom zatvarali u samice. Ubrzo nakon toga, 18. kolovoza, službeno je objavljeno da se Wallenberg nikada nije nalazio u zemlji. Tek 1957, četiri godine nakon Staljinove smrti (1953) priznao je Sovjetski Savez, nakon dvanaest godina uporna nijekanja, uhićenje i zatočenje Raoula Wallenberga kao Staljinov zločin. Bivši general KGB-a Pavel Sudoplatov u autobiografiji, objavljenoj 1994, posvetio je Wallenbergu cijelo poglavlje. Otmicom Wallenberga u siječnju 1945, prema zapovijedi Nikolaja Bulganina, Staljin je htio ucijeniti obitelj Wallenberg da povuče svoje internacionalne veze za dobivanje inozemnog kapitala za poslijeratnu obnovu. Kao mamac proširio je ideju da se na poluotoku Krimu uredi domovina za Židove, a ne u Palestini. Kako je Wallenberg vjerojatno odbijao suradnju, usmrtili su ga u zatvoru Lubjanki injekcijom i spalili bez obdukcije. U Moskvi je 2000. potvrđeno da je Wallenberg 1947. pogubljen u Lubjanki. Iste je godine doneseno rješenje o postumnoj rehabilitaciji Wallenberga i njegova šofera kao „žrtava političke represije“. U travnju 2010. američkim povjesničarima Vadimu Birnsteinu i Susanne Berger dano je na znanje da je vijest o Wallenbergovoj smrti 1947. bila laž, a 2012. Sigurnosna služba Ruske federacije objavila da je slučaj Wallenberg još otvoren.

Wallenbergova majka Maj von Dardel nije 1963. htjela preuzeti medalju Pravednika među narodima Jad Vašema, vjerujući da će se on ipak vratiti. Tek nakon njezine smrti 1979. posađeno je u čast Raoula Wallenberga drvo u Aveniji pravednika na Brdu sjećanja, Har ha-Zikaronu. Maj von Dardel i njezin suprug Fredric von Dardel, poćim Raoula Wallenberga, cijeli su se život nadali njegovu povratku i u poznim godinama počinili samoubojstvo u ime očaja i protesta, kako je objasnila njihova kći Nina Lagergren. Zajedno sa svojim bratom Guyom von Dardelom, Raoulovim polubratom, ona je veći dio života posvetila istraživanju o njegovoj sudbini. Guy je pedesetak puta odlazio u Sovjetski Savez, 1991. osnovao švedsko-rusku radnu grupu za istraživanje jedanaest sovjetskih vojnih i vladinih arhiva. Godine 2001. odbor švedske vlade zadužen za Wallenberga podnio je izvještaj o deset godina istraživanja. Sam Guy von Dardel s vremenom je sabrao 50.000 dokumenata, povezanih s potragom. Najvažnije institucije koje promoviraju djelo Raoula Wallenberga i imaju niz podružnica u svijetu nalaze se u Stockholmu, Lundu i New Yorku.

Američki povjesničar Randolph Lewis Braham/Adolf Abraham, koji se najviše bavio Holokaustom u Mađarskoj, ustvrdio je 2004. da je Wallenberg spasio mnogo manje žrtava nego što mu se pripisuje, ali je zbog izvanrednog herojstva postao mit. U doba hladnog rata njegovu je smrt zapadna antisovjetska propaganda iskorištavala sa svrhom razotkrivanja „sovjetskog zločina“ i pridonijela proširenju tog mita. Izraelski povjesničar Yehuda Bauer, jedan od najvažnijih istraživača Holokausta, još je 1994. napisao da su mnogi možda spasili više Židova, ali je Wallenberg bio jedini koji se svakodnevno suočavao s nacistima i njihovim sljedbenicima hungaristima. Svjedočenja o njemu mješavina su činjenica i fikcije, ali njegovo djelo, herojstvo i tragična sudbina ostaju jedinstvenim primjerom žrtve.



Spomenik Wallenbergu u New Yorku

Istraživanja

Četiri godine, od kraja rata do misteriozne smrti 1949. u Rimu, pod lažnim imenom, Otto von Wachter bio je bjegunac. Za njim su tragali Sovjeti, Židovi, Poljaci i Amerikanci. Detaljni opis godina njegova bijega, uz pomoć rasprostranjene mreže nacističkih pomagača, kao i implikacije bijega u svjetskoj politici hladnog rata, tema su Sandsove knjige

Piše Vesna Domany Hardy

Za vrijeme karantene moglo se pratiti profesora Philippea Sandsa na raznim medijskim stranicama, televiziji, slušati BBC-jev *podcast* i radiointervjue o njegovoj najnovijoj knjizi *Ratline* (Štakorski kanal: *ljubav, laži i pravda na tragu nacističkih bjegunaca*), koja se tematski nastavlja na knjigu *Ulica Istok Zapad*.

Prikazivan je i dokumentarni film *My Nazi Legacy* (*Moje nacističko nasljeđe*), u kojem Sands razgovara sa sinovima dvojice vodećih nacista, Hansa Franka i Otta von Wachtera, odgovornima za egzekuciju i uništenje milijuna Židova i deportiranje na ropski rad stotina tisuća Poljaka iz istočne Poljske i Galicije, koje su na konferenciji u Wannseeu nacisti odredili za teritorij takozvanoga konačnog rješenja. I dok se Niklas, sin Hansa Franka, gnuša i osuđuje oca, o čemu je napisao knjigu i čiju posmrtnu fotografiju uvijek ima pri ruci da bi u svakom trenutku mogao biti siguran da je mrtav, Wachterov najmlađi sin Horst odbija prihvatiti bilo kakvu očevu krivnju. U tom odnosu prema nasljeđu mračne prošlosti oni odražavaju i odnose svojih zemalja. Wachterova Austrija nije se još istinski suočila sa svojom fašističkom prošlosti kao što se to dogodilo u Niklasovoj Njemačkoj.

Podcast je prikazivan na mnogim svjetskim podijima istodobno s objavljivanjem Sandsove zadnje knjige Štakorski kanal. U tu je knjigu velikim književnim umijećem utkao elemente vlastite i obiteljske biografije, životne priče i karijerni put dvojice pravnikâ zaslužnih za uvođenje termina *zločina protiv čovječnosti* i *genocida* u međunarodno pravo. Ti su termini prvi put bili korišteni na suđenju nacističkim glavešinama u Nürnbergu nakon poraza nacističke Njemačke. Igram slučaja dva pravnikâ, Lauterpach i Lemkin, kreatori tih termina, također vuku podrijetlo iz Lemberga, današnjeg Lviva, gdje su prije rata studirali pravo i gdje su im likvidirane cijele židovske obitelji. Paralelno, Sands opisuje karijerni put, uspon i pad dvojice nacističkih pravnikâ koji su za vrijeme Trećeg Reicha bili gospodari smrti u Poljskoj i Galiciji. U nürnbergskom procesu Hans Frank osuđen je na smrt vješanjem, dok je Otto von Wachter, optužen za masovna ubojstva, izmaknuo pravdi.

Četiri godine, od kraja rata do misteriozne smrti 1949. u Rimu, pod lažnim imenom, Otto von Wachter bio je bjegunac. Za njim su tragali Sovjeti, Židovi, Poljaci i Amerikanci. Detaljni opis godina njegova bijega, uz pomoć rasprostranjene mreže nacističkih pomagača, kao i implikacije bijega u svjetskoj politici hladnog rata, tema su Sandsove knjige.

Forenzičkim postupkom istrage, pomnim ispitivanjem i najmanjeg detalja, Sands je bio kadar zaokružiti nevjerojatnu priču, koja se čita kao napeti detektivski roman. U nekim fazama istraživanja na tragu bjegunca, 65 godina poslije, Sands je uključio Wachterova sedamdesetogodišnjeg sina Horsta, koji odbija prihvatiti očevu krivnju i viteški brani njegovu čast uvjeren da je njegov otac u Rimu bio otrovan.

Da bi dokazao očevu nevinost, Horst je omogućio Sandsu pristup obiteljskoj arhivi, poglavito prepisci njegovih roditelja. Charlotte Wachter, Horstova majka, bila je do smrti uvjerenâ antisemitkinja i nacistkinja. Sinu je ostavila u nasljeđe kompletnu obiteljsku arhivu, uz zaštićen dvorac u kojem Horst još živi.

Nedavno su voditelji Tjedna židovske knjige u palači Guardianâ organizirali razgovor između Philippea Sandsa i turske spisateljice Elif Shafak. Ona je među ostalim svoga sugovornika pitala kako uspijeva ostati hladnokrvan na flagrantno negiranje dokazanih istina.

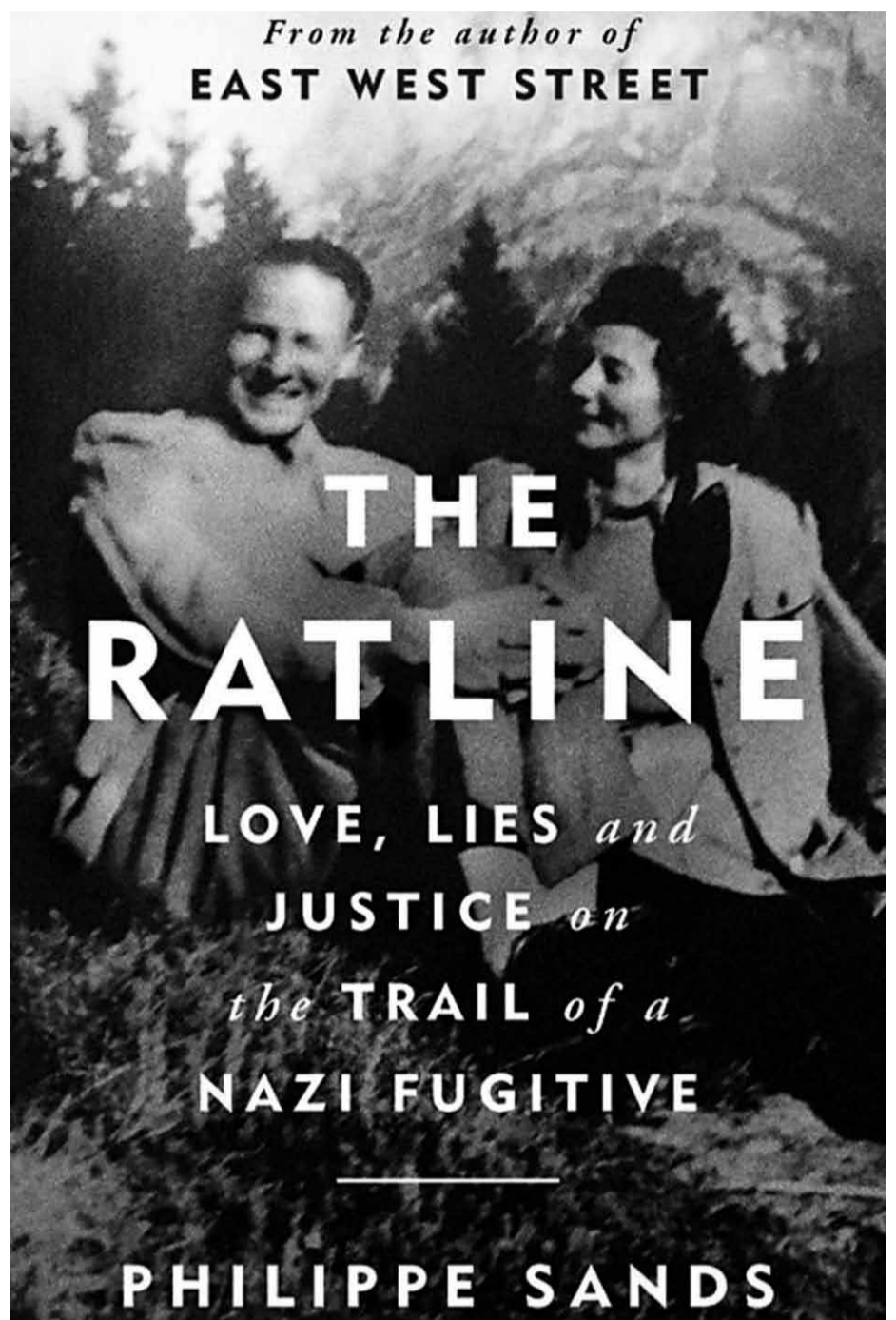
Sands je priznao da mu u tome pomaže njegov pravnički trening dugogodišnjega zastupanja optužnice u mnogim

sudskim procesima. Navikao je podastri dokaze nepristrano, ali ipak pomaknute, tako da ih i sud može vidjeti iz njegove perspektive. No zato je potrebno biti jako strpljiv i uvijek ostati hladnokrvan. Možda tek ta izjava može objasniti moto na početku knjige, u kojem citira španjolskog pisca Javiera Cercasa, koji tvrdi da je važnije razumjeti krvoloka nego njegovu žrtvu.

Svakom istraživaču prošlosti, a Sands tu nije iznimka, teško bi bilo odoljeti istraživačkom blagu kakvo mu je Horst ponudio. Charlotte je ostavila opsežnu dokumentaciju namijenjenu pranju zločinačkog imidža ljubljenog supruga. No Sands ju je iskoristio da bi nam detaljno prikazao što se događalo na intimnom, ali i na širem planu, prije, za vrijeme rata i u godinama početka hladnog rata. A iz bračne prepiske Charlotte i Otta Wachtera Sands je crpio dovoljno podataka da bi mogao prikazati što se događalo za vrijeme četiri godine Wachterova bijega.

Otto Wachter izmaknuo je pravdi te je tri godine proživio skrivajući se u visokim austrijskim Alpama. Teško da bi sam tamo preživio bez odana mu nacističkog vodiča i stalne pomoći supruge Charlotte, koja mu je redovito nabavljala sve potrebno i s njim se sastajala u redovitim razmacima. Ona je brižno čuvala njihovu dugogodišnju prepisku, vodila dnevnik od kad se kao djevojka 20-ih godina prošlog stoljeća zaljubila u mladoga bečkog pravnikâ Otta Wachtera. Bilježila je kronologiju njihova odnosa, poslije braka, bilježila njegove brojne nevjere preko kojih je teškom mukom prelazila, vjerno zapisujući njegove političke uspjehe i uspon na ljestvici nacističke hijerarhije. Zatim, godine njegova prvog bijega iz Austrije 1934, kad je bio policijski proganjen kao atentator na austrijskog premijera Dolfussa. Ponosno je unosila podatke i susrete s nacističkim glavešinama za vrijeme njegove službe kao Hitlerova pravnikâ prije i nakon Führerova dolaska na vlast. Zabilježila je mnoge detalje Wachterova trijumfalnog povratka u Austriju nakon *Anschlussa*, kad je postavljen na visoki položaj i zadužen za arijanizaciju austrijskih institucija, nigdje ne spomenuvši što je arijanizacija egzistencijalno značila mnogim ljudima. Ratne su godine u njezinim dnevnicima iznimno poglavljive, posebno kad je 1942. njezin suprug imenovan za guvernera Galicije u gradu Lembergu, gdje je uz Hansa Franka i Ota Globučnika bio izravno odgovoran za uništenje i smrt galicijskih Židova. Polaskana visokim položajem i dobrobitima koje joj to donosi, Charlotte pomno bilježi u svoj dnevnik svaki kontakt s visokim nacističkim oficirima, generalima ili glavešinama (susret s Himmlerom, gradnja obiteljske vile u Lembergu, društveni život, zabave, koncerti, kazališne predstave, šah s gaulajterom Frankom). U njezinim dnevnicima Holokaust se nije događao! Milijuni ubijanih prolaze nevidljivi i nečujni mimo nje, koja ih ne spominje ni jednom riječju. U životu supruge visokoga nacističkog dužnosnika nisu postojala geta, logori smrti, deportacije, plinske komore, krematoriji, kompletno uništenje židovskog stanovništva zemlje za koju je njezin suprug bio odgovoran. Osim naravno kad hvali genijalnost svog supruga jer je mnogo

Vodič u mučnu prošlost



Naslovna stranica nove Sandsove knjige

učinio za Židove kad je oko krakovskoga geta podigao zid u židovskom stilu. O tome što se zbivalo unutar geta i kamo je nestalo 130.000 tisuća interniranih Židova nema ni spomena. Osim bezuvjetne odanosti supruhu, nema nikakva traga savjesti. Ni poslije rata, ni poslije muževe smrti, Charlotte nije pokazala nikakav osjećaj krivnje ili odgovornosti.

Premda tijekom cijele te intrigantne i morbidne priče ne gubi iz vida njezino šire značenje, Sands se potanko bavi ljubavnom pričom nacističkog para. Njezina intimna dokumentacija poslužila mu je za osvjetljavanje mentaliteta žene nacističkog glavešine, žene koja je bez krzmanja prisvajala krznene kapute ili druge predmete židovskih žrtava protjeranih u geta i u smrt, zahvaljujući politici koju je zdušno podupirao njezin muž.

U Rimu se Sands susreo s profesorom Steichnerom, stručnjakom za nacističke bjegunce koji je svoja istraživanja isto tako objavio. Posebno se bavio ulogom Vatikana za vrijeme nacističkog razdoblja. Doktorat s tom temom objavio je u obliku knjige u kojoj je istražio štakorske kanale iz raznih perspektiva. Detaljno je ispitao mreže, počevši od ulaska nacističkih bjegunaca u Italiju i suradnje nacističkih mreža u južnom Tirolu. Otkrio je identitete glavnih vatikanskih aktera koji su u svojem djelovanju ponajprije bili vođeni strahom od komunizma. Bio je to strah koji je dojučerašnje lovce na nacističke pretvorio u ljude koji ih regrutiraju za svoju službu. Dogodio se bizaran savez svećenstva, špijuna, fašista i Amerikanaca.

Godine 1949. Wachter je u Rimu kao visoki nacistički dužnosnik, guverner i bliski Himmlerov suradnik koji je radio u Republici Salo. Mogao je računati na pomoć bivših fašista, ali svoju nacističku legitimaciju nije mogao otvoreno pokazivati. Samo nekoliko mjeseci prije njegova dolaska u Rim rimski je sud osudio Herberta Keplera na doživotni zatvor zbog ubojstva 335 Talijana u Adre-atinskim špiljama. Nekoliko Wachterovih suradnika u

Rimu bilo je upleteno u taj zločin, uključivši kapetana Priebkea, koji je bio optužen, ali i pušten. Zbog toga je Wachter znao da u Rimu mora biti osobito oprezan. Njegov glavni adut, opći strah od komunizma, doveo ga je do desničarskih antikomunista bliskih Crkvi. A takvih je bilo mnogo. U južnoj Austriji i sjevernoj Italiji oni su bili spremni pomoći subraći u zločinu na njihovu putu preko austrijskih i talijanskih Alpa prema Rimu te dalje do Sjeverne ili Južne Amerike. Odnosi su bili dodatno zamršeni ne samo zbog uzajamna nepovjerenja nego i zato što su saveznici pokazivali želju da među tim bjeguncima regrutiraju što više špijuna za dolazeći hladni rat. U nekim krugovima prevladavalo je uvjerenje da ih je važnije regrutirati nego izvesti pred sud.

U središtu te mreže kao veliki pauk nalazio se biskup Alois Hudal, koji je povezivao stotine pristalica. Biskup je bio njemački nacionalist, simpatizer nacista motiviran kršćanskim antisemitizmom. Biskup Hudal dobro je znao da su neki od njegovih štićenika krivi za najstrašnije zločine, kao i da se za njima traga, ali je svjesno ometao vršenje pravde. Nije se radilo o kršćanskom milosrđu jer Hudal nije bio naivan, znao je dobro tko je Wachter i kakve su dimenzije njegovih zločina. Uostalom, omogućio je bijeg u Argentinu Menegleu, Priebkeu, Paveliću, Eichmannu i još tisućama zločinaca.

Slučaj Wachter pokazao je da mnogi pojedinci, koji su na ovaj ili onaj način bili upleteni u nacističke zločine, nisu htjeli priznati vlastitu odgovornost. Zbog roditeljskog nasljeđa Horstu je bilo teško shvatiti očevu ulogu u politici Trećeg Reicha, ali ni drugi pripadnici obitelji Wachter nisu se bili kadri suočiti sa činjenicama

Tokom cijele zanimljive priče Sands nije izgubio iz vida njezino šire značenje. Priča se odvija u neprekidnom dijalogu s Horstom Wachterom, koji očajnički drži da mu je otac u biti dobar čovjek. Sandsovo inzistiranje, kombinirano s pomnim razotkrivanjem neporecivih dokaza, konačno je dovelo do stanovita pomaka u Horstovu emocionalnom sustavu. Sin je shvatio da treba prihvatiti istinu, kakva god bila, i ba-

rem vratiti opljačkane predmete njihovim umorenim vlasnicima.

Uza sve, priča ima i osobnu važnost za autora. Nacisti su ubili na desetke Sandsovih rođaka u pokrajini kojom je Wachter upravljao. Nekoliko godina istraživao je tu povijest zajedno s Horstom i Niklasom (Frankovim sinom). Rezultati tog istraživanja materijal su njegove ranije spomenute knjige.

Istražujući slučaj Wachter, Sands je pokazao da mnogi koji su na ovaj ili onaj način bili upleteni u nacističke zločine nisu htjeli priznati vlastitu odgovornost. Zbog roditeljskog nasljeđa Horstu je bilo teško shvatiti očevu ulogu u politici Trećeg Reicha, ali ni drugi pripadnici obitelji Wachter nisu se bili kadri suočiti s činjenicama. Naprotiv, napali su Horsta jer se djelomično ipak uspio suočiti s istinom. Takva dinamika razmišljanja tipična je za bliske rođake osvjedočenih zločinaca. Na svakog člana obitelji koji pokušava ispitati, pa i relativizirati ulogu svojih predaka u eri nacizma, nabacuju se najčešće optužbama za blaćenje obiteljskog gnijezda. A Sands je odličan vodič u mučnu prošlost i zapletenu sadašnjost. On koristi svoje forenzičke i pravničke vještine da bi podastro dokaze te precizno izložio pojedine slučajeve, magnetizirajući pozornost čitatelja velikom i neodoljivom knjigom.

Portreti: Helmut Newton

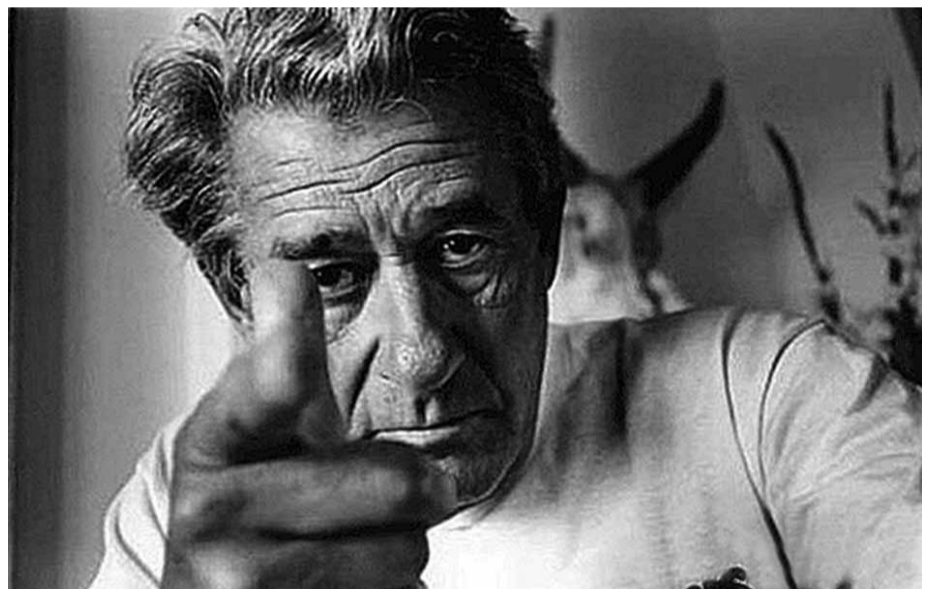
Artisti i modeli

Helmut Newton, pravim imenom Helmut Neustädler, rođio se 13. listopada 1920. u Berlinu u bogatoj židovskoj obitelji. U posljednjih pola stoljeća praktički nema fotografa na kojega nije utjecao, a to se nabolje vidjelo ove godine, kada je svijet obilježio stotu obljetnicu njegova rođenja

Piše Jaroslav Pecnik

Helmut Newton nesumnjivo je jedan od najvećih i najutjecajnijih umjetnika fotografije naše epohe; provokativnim radom i kontroverznim obradama tema kojima se bavio itekako je znao skandalizirati javnost, a sve je to činio svjesno i namjerno ne bi li je tako zainteresirao i senzibilizirao za ono što joj je želio poručiti. Jasno, sve to nije bilo lišeno stanovite samodopadnosti, na koncu, sam Newton kao istinski i autentični guru umjetničke fotografije nije krio da mu je najveći užitek svojim fotoaparatom snimiti nešto što nitko drugi prije njega nije učinio, ili barem nije učinio na „njegov“ način. Stalno je bio u potrazi za trenutkom ili detaljem koji treba „uloviti“, uokviriti u sliku koja bi tako (p)ostala dokument za vječnost, svjedočanstvo neponovljivosti života u svim njegovim silnim, neočekivanim i uzbudljivim varijacijama. To ga je opsjedalo i oćaravalo čitavog života, a da bi se i postiglo, uz golem trud i rad, strpljenje i znanje, govorio je, „treba imati i nešto sreće, ali iznad svega treba biti profesionalni voajer“. U tom pogledu ljudi, prije svega žene, koje su mu bile opsesijom i koje je stalno snimao, nisu ga zanimale, izuzev kao objekti. Često su ga napadali, i to posebice feministkinje 70-ih i 80-ih godina prošlog stoljeća, zbog navodna ponižavanja ženskog roda, perverzije, frivolnosti, dekadencije, pa i fascinacije nasiljem (seksizam i maćizam), ali na sve to Newton je odgovarao: „Djevojke koje snimam, njihov privatni život, karakter, sve je to za mene u drugom planu, istinski me fascinira i zanima samo njihova vanjština, ono što vidim, što vidi moj fotoaparat, a ako se u mom objektivu odražava i njihova skrivena, unutarnja ljepota, time je moj rad vredniji.“ Newton je najviše bio obuzet modnom fotografijom i u jednom je razgovoru tu svoju strast objasnio riječima: „Samo tu svaki prizor mogu detaljno raz(g)raditi da izgleda poput zaustavljenoga filmskog kadra“, a to je bio ideal kojem je cijelog života težio. Nije se odveć obazirao na brojne prigovore da eksploataira žensko tijelo (naga muškarce je rijetko snimao, to je ostavljao svom konkurentu, također velikom fotografu Robertu Mapplethorpu), da time ponižava ženski rod. Upravo suprotno, tvrdio je da ih svojim fotografijama slavi i da se samo čini kako su njegove fotografije seksualno provokativne, jer su nadahnute moćnim ženama, „pobjednicama“ koje upravo svojim seksepilom,

ali i senzualnošću, nadvladavaju muškarce i nad njima imaju stvarnu (nad)moć. Poznatoj feministkinji Alici Schwarzer, jednoj od urednica tada vodećeg časopisa za slobodoumne žene *Emma*, odgovorio je: „Vama se moj rad ne sviđa; to razumijem, ali uostalom zašto bi se moj rad morao svima svidjeti, važno je da sam ja sretan i njime zadovoljan.“ Slavna britanska glumica i svojedobno jedna od vodećih manekenki i fotomodela (70-ih godina prošlog stoljeća) Charlotte Rampling, nedugo nakon što je u režiji Liliane Cavani snimila kultni film *Noćni portir* (1974), pristala je naga pozirati Helmutu Newtonu, i upravo te fotografije, ali i samo snimanje, danas smatra jednim od najzbudljivijih događaja karijere. Ne samo stoga što su njezini aktovi postigli golem uspjeh (i modni i estetski) i odjek kod publike i kritičara, već i stoga što se slavni fotograf prema njoj, suprotno brojnim upozorenjima kako je riječ o egoističnom i beskrupuloznom čovjeku, ponašao izrazito džentlmenki i prijateljski i korektno je podupirao, kako je sama govorila „shvaćajući da sam usprkos svjetskoj slavi još i odveć mlada žena koja se u svemu tomu teško snalazi...“, snimljene fotografije nešto su najljepše što sam vidjela u životu, a što je još važnije, Helmut mi je pomogao da stvarno shvatim tko sam u to vrijeme bila“. Takvo mišljenje ima i velika većina ostalih svjetskih diva koje su s njim radile, a i kritika, bez obzira voljela ili ne njegov rad, slagala se ili ne s njegovom životnom filozofijom, morala mu je priznati da je uvijek točno znao što želi i, kao svaki perfekcionista, na tomu ustrajavao do krajnjih granica izdržljivosti svojih modela. Naravno, takvom naporom radnom tempu mnogi se nisu mogli ili htjeli podvrgnuti, tako da je Newton, često nezadovoljan suradnjom, ne vodeći računa o novcu koji zbog toga može izgubiti, znao iznenada prekinuti snimanje, ali ne i onda kada bi ga neki fotomodel istinski zainteresirao, pa i po cijenu da kao ljudi tijekom suradnje nisu *kliknuli*. Najbolji je primjer slavna Čehinja Eva Herzigova, neko vrijeme vodeći svjetski top-model, koja je prigodom snimanja za modni časopis *Vogue* s njim došla u žestok sukob. Ali, po osobnom priznanju, poslije je shvatila da je imao jasnu viziju što želi i da je kao veliki pedant na tome dosljedno inzistirao. Kada bi pogriješila,



Između dekadencije i pornografije: Helmut Newton

očekivala je da će joj napraviti scenu (kao što je radio s drugima), ali ne, on je bio do krajnjih granica strpljiv. Ipak, slavna Čehinja morala je „platiti kaznu“ na drugi način; namjerno je odugovlačio sa snimanjem, bezbrojno ponavljao pojedine scene, namještao joj je zahtjevne i komplicirane poze i dok joj se tijelo grčilo od napora, on je neprestano, navodno nezadovoljan njezinim poziranjem, tražio ponavljanje. Tek je poslije saznala da je sve to bilo nepotrebno, jer ono što je želio od nje dobiti odavno je snimio, a sve ostalo bila je neka njegova pomalo „sadiistička“ osveta zato što mu se Eva nije u dovoljnoj mjeri divila i poslušno izvršavala njegove zahtjeve.

Kada je Newton snimao, nikada nije pravio razliku između onoga što fotografira po narudžbi, a što po vlastitom izboru. Nikada nije stavljao naglasak na odjeću, drago kamenje ili nakit (posebice su cijenjeni njegovi radovi za slavnu draguljarsku kuću Van Cleef & Arpels), predmeti mu sami po sebi nisu bili važni; prije i iznad svega želio je u fotografijama naglasiti situaciju u kojoj model nosi tu odjeću ili nakit. Čak i kada bi bila riječ o reklamnoj fotografiji u kojoj naručitelj posla obično ima zadnju riječ, Newton nije pristajao na kompromise ukoliko je bio uvjeren da se time obesmišljava njegovo stvaralaštvo. Bez problema je otkazivao ugovore pa makar bilo i na njegovu štetu. Recimo, kada je po narudžbi fotografirao vođu francuske desnice Jean Marie Le Pena, stilizirao ga je prema obrascu Adolfa Hitlera, što se naručitelju dakaako nije svidjelo, ali Newton je dalju suradnju uvjetovao time da sve fotografije moraju biti objavljene ili od posla neće biti ništa. Francuski predsjednik Jacques Chirac odbio je koristiti se Newtonovim fotografijama snimljenim za njegovu izbornu kampanju, ukoliko se na njima ne izmijene neke stvari, što je Helmut odlučno odbio. U dopisu francuskom predsjedniku prepotentno mu je poručio: „Obavio sam posao savršeno i ne želim ga ničim, pa ni novcem, pokvariti.“ Britanska premijerka Margaret Thatcher tvrdila je da na njegovim slikama izgleda „užasno“, a on joj je lakonski odgovorio „da fotoaparat nikada ne laže“. Naravno, bilo je i situacija kada Newton

nije uspijevaio nametnuti svoju volju; primjerice Nadja Auermann odbila se razodjenuti i tako pozirati, što je slavni fotograf doživio kao osobnu uvredu, ali nastavio je s fotosesijom, s time što je Nadju prikazao kao neurednu Barbiku, lutku koju dijete nakon igre, svu raščupanu, baci u kut. Začudo, i te su Newtonove fotografije postale globalnim hitom; brojni su ih kritičari tumačili kao simbol postojeće stvarnosti, tzv. razmrvljenosti svijeta, u kojoj se zrcali sva ispraznost i nedovršenost naših života. No kada se sam našao pred objektivom čuvene Amerikanke, kolegice po struci Anne Leibowitz, uporno joj je odbijao pozirati kako je to od njega tražila, braneći se da se ne osjeća modelom, a nakon toga je priznao da je tek tada shvatio koliko može biti sretan što za život ne mora zarađivati poziranjem, jer „to je naprosto nepodnošljivo“. Stalno je naglašavao kako je njegov posao da „zabavlja i zavodi“, ali usprkos hinjenoj skromnosti, upravo je on svojim stvaralaštvom, glamuroznim i bogatim opusom u totalitetu promijenio percepciju fotografa kao zanatlije i fotografije kao umjetničkog djela; svojim se originalnim radom upisao u legende 20. stoljeća, možda više od bilo kojega drugog majstora fotografije. Praktički nema fotografa u posljednjih pedesetak godina na kojeg nije utjecao, a to se najbolje vidjelo upravo ove godine, kada je čitav svijet slavljenički obilježio stotu godišnjicu njegova rođenja, potvrdivši tako da njegova karizma i genij ne blijede.

Helmut Newton (pravim imenom Helmut Neustädler) rodio se 13. listopada 1920. u Berlinu, u bogatoj židovskoj obitelji. Njegova se majka Claire nakon smrti prvog supruga (s kojim je imala sina Hansa) udala za relativno siromašna Maxa Neustädlera, koji je već dobro uhodanu tvornicu dugmadi što ju je Claire naslijedila od prvog supruga još dodatno razvio i tako uvećao obiteljsko bogatstvo, ali i učvrstio društveni položaj obitelji. Kao dijete Helmut je bio razmažen; okružen materijalnim obiljem, ni za što posebno nije iskazivao interes. Fotografijom se počeo baviti slučajno; naime, kao osnovnoškolac počeo je prelistavati tada visokotiražni *Das Magazin*, časopis koji je kupovao stariji brat Hans, u kojem je vidio gole modele, što ga je oduševilo i odlučio je da i sam pokuša nešto slično napraviti. Po bratovoj preporuci strastveno je počeo čitati erotikom nabijena djela Arthura Schnitzlera i Stefana Zweiga, ali i ostale knjige slična sadržaja koje su se nalazile u bogatoj očevoj biblioteci. Prvi je fotoapararat (Agfa) kupio 1932. i počeo snimati; prve fotografije nastale su u podzemnoj željeznici, ali kada je iduće godine u *Berliner Illustrierte Zeitung* vidio snimke lijepih djevojaka majstora fotografije Martina Munkacsija i Heinza Perckhammera, zapravo modela koje su reklamirale novu seriju BMW-ovih vozila, znao je čime će se u životu baviti. Kako bi se što je moguće više fotografski obrazovao, počeo je studirati povijest umjetnosti, naravno i fotografije, ali na njega je, poslije je to priznao, silno utjecao tada slavan fotograf Brassai (zapravo Gyulla Halasz, 1899–1984); njegove snimke tzv. polusvijeta, boemskog društva u kojem dominiraju plesačice, prostitutke, transvestiti, beskućnici, pijanci i pjesnici, bile su mu nadahnuće da i sam krene tim stopama. Slike noćnog Berlina radio je upravo po tom obrascu; ali važno je naglasiti da ga ta opsesija zabranjenim temama kao što su erotika i seksualnost (ali ne i pornografija) nikada više nije napuštala. Istina, na dosadna novinarska pitanja znao je provokativno odgovoriti da mu je najdraži fotografski časopis *Housewives in Bondage*, pornografski magazin iz 60-ih godina prošlog stoljeća, ali radilo se o čistoj zezanciji jer je volio skandalizirati javnost. Poslije, već u ozbiljnim godinama, priznao je da je često namjerno modificirao i izmišljao svoje mladenačke dogodovštine (primjerice posjete berlinskim javnim kućama) samo kako bi šokirao i zainteresirao ljude za svoj rad. Ipak, priznao je da je prvo seksualno iskustvo imao s tada poznatom „prvom damom berlinskih kupleraja“, slavnom Crvenom Emom, koja ga je „magijom svog izgleda zauvijek opčinila, svojim mu se likom urezala u sjećanje i kasnije često služila kao inspiracija za njegov rad“. Osim toga, Newton je govorio da je zapravo cijeloga života bio opčinjen i okružen ženama; u njihovu se društvu osjećao opušteno, uživao je, a često je naglašavao da su mu najljepši dani života bili kada ga je majka vodila na svoja ženska druženja u luksuzne berlinske restorane i kavane, a on je naprosto upijao njihove razgovore i očima gutao njezine lijepe i miomirisne prijateljice. Već je ozbiljno pratio i sve ono što se piše i prikazuje u tada jednom od vodećih njemačkih modnih časopisa, *Elegant Welt*, gdje su radove objavljivali najugledniji svjetski majstori fotografije.

Kada je u Njemačkoj na vlast došao Hitler, odnosno kada su na snagu stupili rasni Nürnberški zakoni (1934), Helmut je kao Židov morao napustiti školu i roditelji su ga prebacili u Američku školu želeći da što brže svlada engleski jezik, jer su bili svjesni da će uskoro morati emigrirati i potražiti novi dom. Ali prije negoli emigriraju, željeli su Helmutu osigurati barem nekakvo privremeno znanje i zvanje i tako je on postao pripravnik u čuvenom

Slavni fotograf govorio je da je oduvijek bio opčinjen i okružen ženama. U njihovu se društvu osjećao opušteno, uživao je, a često je naglašavao da su mu najljepši dani bili kada ga je majka vodila na svoja ženska druženja, u luksuzne berlinske restorane i kavane, a on je naprosto upijao razgovore i očima gutao njezine lijepe i miomirisne prijateljice

berlinskom fotosalonu Yvy slavne fotografkinje Else Neuländer-Simon, koja je i sama poslije kao Židovka tragično skončala u Auschwitzu. Newton je poslije tvrdio da je ona bila prvi modni fotograf u svijetu; prije toga za modu su se koristile skice, a ona je bila prva koja se koristila živim modelima kako bi prikazala odjevne predmete i po osobnom priznanju tada je, uz njezinu pomoć, i sam istinski ovladao zanatom. Koliko je Yvy imala utjecaj na Helmuta vidi se po fotografijama Palome Picasso, ali treba naglasiti da je na budućega slavnog fotografa u velikoj mjeri utjecala i jedna Yvyna suradnica koja je nosila monokl. Taj je neobični rekvizit odmah privukao njegovu pozornost, tako da je kasnije tijekom čitave karijere koristio različita pomagala (uključujući i ortopedska, ali i pornografska), koja su postala sastavni dio njegova stvaralačkog laboratorija. U atelijeru Yvy Helmut je počeo snimati svoje prijateljice i zarađivati prve džeparce, ali nakon Kristalne noći, velikog nacističkog pogroma nad Židovima 1938, obitelj je odlučila emigrirati. Roditelji su mu otputovali u Južnu Ameriku (i nakon toga se više nikada nisu vidjeli sa sinom), a Helmut, tada već punoljetan, uputio se iz Trsta brodom u Šangaj, ali po dolasku u Singapur odlučio je tu i ostati i zaposlio se u tamošnjem britanskom dnevniku kolonijalne uprave *The Straits Times*, ali ubrzo je, nakon što je upoznao Josettu Fabien,



Besramna ljepota: Newton u akciji

koja mu je postala ljubavnicom, u trgovačkom centru Robinson otvorio svoj fotosalon. Poslije je priznao da se u prvim danima emigracije često vezao uz starije žene koje su ga uzdržavale i da se time ne ponosi, ali da ga je to naučilo i primoralo da još više cijeni slobodu i stvarne ljudske vrijednosti. Kada su se ratne prijetnje nadvile i nad Singapurom (1940), vlasti su Helmuta kao Nijemca internirale u Shepparton u Australiju s ostalim sunarodnjacima-antinacistima. Nakon nekog vremena prijavio se kao dragovoljac u australsku vojsku, ali nije sudjelovao u ratnim operacijama, a po svršetku rata uglavnom je živio u Australiji sljedećih dvadeset godina. Tijekom 1946. promijenio je prezime u Newton jer mu je za posao kojim se namjeravao baviti novo prezime iz marketinških razloga bilo lakše pamtljivo. Nekako u to vrijeme upoznao je June Browne, koja je poslije promijenila prezime u Brunnel; s njom se vjenčao 1948. i zajedno su živjeli šezdeset godina. June je bila model, glumica i fotografkinja, pa se i sama koristila različitim pseudonimima, a posebice je bila poznata pod imenom Alice Springs. S vremenom ona je Helmutu postala najbolja suradnica i najdraži model; danas je čuvena Helmutova fotografija iz 1950. na kojoj mu je June pozirala sa šeširovom na glavi (za Myers' Department Store), a to je bila samo prva u nizu slavni fotografija s njegovom suprugom u glavnoj ulozi. U Australiji se konačno mogao posvetiti modnoj fotografiji; istina, radio je portrete, slikao svatove, ali ipak najviše je fotografirao za prodajne kataloge. Ipak, s naručiteljima je stalno imao problema. Tražili su da oponaša „američke trendove“, a on je želio razvijati vlastiti stil. Kada je 1953. s Wolfgangom Sieversom, također njemačkim izbjeglicom, priredio u Melbourneu izložbu *New Vision in Photography*, njegova se slava počela širiti i izvan Australije. Posao mu je krenuo dobro i udružio se s njemačkim Židovom Henryjem Talbotom. Otvorili su zajednički studio, ali suradnja nije dugo potrajala. Naime, kada je 1956. dobio narudžbu da napravi fotografije za specijalno australsko izdanje *Voguea* (o čemu je čitavog života sanjao), počeo je samostalno raditi. Odlučio je otići u Europu i bez duljeg razmišljanja prihvatio je ponudu *Voguea* da s njima sklopi ugovor na godinu dana i radi u Londonu. No Helmut i June u Engleskoj se nisu najbolje snašli, a ni osjećali, i bračni par odlučio je preseliti se u Pariz, grad upravo po njihovoj mjeri. Počeo je surađivati s časopisom *Jardin des Modes*, u to doba najrevolucionarnijim modnim magazinom u svijetu, a već 1957. počeo je surađivati i s berlinskim časopisom *Constanze*, a zatim su zaredale njegove fotografije u *Marie Claire*, *Sternu*, *Playboyu*, *Cosmopolitanu*... U to je vrijeme mnogo putovao, što nikada nije odveć volio, a po povratku bi se u Pariz opuštao. Pariški kafići, restorani, barovi, klubovi, ali i trgovi i parkovi, bili su mu nepresušni izvor nadahnuća. Poslije se često prisjećao tih dana govoreći: „Živjelo se skromno, s malo novca, ali nikada se nisam tako divno zabavljao, June i ja disali smo punim plućima.“ U Parizu je ujedno do kraja definirao svoja stvaralačka pravila: u svijetu novinske fotografije važno je voditi se samo umjetnošću i dobrim ukusom. Na česta pitanja zašto se voli baviti aktovima, Newton je odgovorio: „Nago žensko tijelo samo je po sebi umjetnost, ali ako na fotografiji ne isijava stilska profinjnost i izražajna suptilnost, onda smo blizu pornografiji, a ja se toga klonim i stoga se pridržavam zadanih pravila.“ U Parizu je dokraja izgradio prepoznatljiv stil: žene i modu volio je snimati izvan studija, na mjestima gdje svakodnevno prolaze tisuće ljudi, a za egzotična mjesta nije smatrao mонден svjetska ljetovališta, već je „svoju egzotiku“ pronalazio na krovovima ili dokovima Pariza, često i gradilištima, kao i sličnim za snimanje dotad zabranjenim zonama. U razgovorima s novinarima naglašavao je da je u Parizu shvatio kako „modna fotografija mora biti i seksualno atraktivna“, ali tako da i modni predmet i model budu zapaženi.

Početkom 80-ih godina prošlog stoljeća odlučio je napustiti Pariz, smatrajući da je grad postao odveć bučan i da je izgubio šarm te se odlučio preseliti u Monte Carlo, ishodišni državljanstvo Monaka. Nekako u to vrijeme počeo je i eksperimentirati s fotografijama fetišističkog podteksta, često sadomazohističkih implikacija, što je na koncu dovelo do sukoba s uredništvom *Voguea* i nakratko su prekinuli suradnju. Uostalom, to nije bio njihov prvi sukob, oni su trajali od 1964. jer se Helmut stalno odupirao pritiscima redakcije da „primiri svoje emocije i vizije“. Tih je godina počeo surađivati s magazinima kao što su *Elle* ili *Queen*, ali čini se da nije mogao bez *Voguea*, a ni *Vogue* bez njega. Redakcija tog časopisa u

New Yorku ponudila mu je suradnju, ali ponovno je izbio sukob, jer su njegovi radovi bili odveć eksplicitni za konzervativno američko izdanje. Tako je iznova počeo surađivati s pariškom redakcijom, jer francusko je izdanje bilo najliberalnije. Još od 70-ih godina prošlog stoljeća Helmut je uvodio nove teme u svoj umjetnički rad: voajerizam, fetišizam, dekadencija, a veliku je reklamu napravio Hermesovim *light* seks-šopovima koristeći se raznim rekvizitima iz njihova prodajnog lanca.

Tijekom 1972, za vrijeme boravka u Americi, teško je obolio i, kako je sam priznao, „platio ceh prekomjernoga uživanja kave i cigareta“. U nekoliko je navrata bio hospitaliziran zbog srčanih tegoba, ali uporno je nastavljao s fotografskim radom i u to se doba najviše bavio tzv. seksualnom tematikom; njegovi su aktovi poprimali nove dimenzije i postali su prepoznatljivi prikazivanjem žena koje je „postavljao u realističko okruženje i koje djeluju odlučno, čak agresivno“. Taj je nekonvencionalni pristup Helmut uveo i u modnu fotografiju, a zbog čestih konceptijskih sukoba s raznim redakcijama požalio se supruzi: „Sve što mi se čini zanimljivim ovo društvo poima kao opsceno, doživljava kao atak na moral ili proglašava tabuom.“ Tijekom 1976. izdao je danas čuvenu knjigu *White Woman*. Mnogi su je okarakterizirali kao „djelo pornografske elegancije“ i, usprkos negativnim kritikama, bila je rasprodana, a u SAD-u je postala pravi hit. Zaredale su nove knjige, katalozi, a među brojnim radovima treba izdvojiti album *Big Nudes* (serijal aktova raden po narudžbi *Playboya*), a nekako istodobno počeo je tiskati i vlastiti časopis *Helmut Newton Illustrated*, kojem je urednica bila njegova žena. U vrijeme preseljenja u Monako, supruga mu se teško razboljela i on se sav izgubljen i očajan u potpunosti posvetio njezinoj njezi. Skrhan, kako bi izdržao pritisak, počeo je uzimati prekomjerne doze antidepresiva i o tom poroku postajao sve više ovisan. Kada se June oporavila, liječnici su bračnom paru preporučili da tri mjeseca godišnje provode u Los Angelesu, i od tada su to redovito činili. Newton se vratio fotografiji; počeo je raditi za talijansko izdanje *Voguea*, a 1995. francuska je televizija snimila dokumentarac naslovljen *Helmut by June* o njihovom životu. Zanimljivo je da je većinu snimaka napravila upravo June i to videokamerom koju je mužu kupila kao dar. Bili su dogovoreni i razni drugi projekti s američkim, talijanskim i njemačkim TV-postajama, ali sve se prekinulo 23. siječnja 2004, kada se Helmut prilikom boravka u Los Angelesu svojim Cadillacom, vjerojatno pod utjecajem antidepresiva, na Sunset Boulevardu sudario s drugim autom i na mjestu poginuo. Njegovi su posmrtni ostaci bili prebačeni u Njemačku, u rodni Berlin, gdje je sahranjen.

Newtonova fantazija nije poznavala granice, a da bi je mogao iskazati, svoj rad je neprestano obogaćivao i usavršavao novim tehnikama. Ipak, nekada je znao i preterati: primjerice, neposredno nakon podizanja Berlin-

skog zida u seriji fotografija za francuski *Vogue* slikao je manekenke u donjem rublju, a u kadru je namjerno istaknuo spomen-ploču mladiću koji je u pokušaju bijega preko zida u Zapadni Berlin bio ubijen, što je izazvalo buru negativnih reakcija. Njemačke tvrtke koje su surađivale na projektu otkazale su mu suradnju, povukle su modne kolekcije predviđene za snimanje, ali zato se časopis izvrsno prodavao u golemim nakladama. Svekoliki Newtonov fotografski opus, a on je impresivan (sadrži više od 8000 arhivskih snimaka koje se danas nalaze u njegovoj ostavštini u muzeju u Berlinu), zapravo ilustrira njegovu trajnu fascinaciju ženama, koje su ga zanimale i odjevene i razodjenute, u krznu ili korzetima, ali iz njih uvijek zrači senzualnost i erotika, bila riječ o pariškim prostitutkama, plesačicama u kabaretima ili o transseksualnim osobama, sve ih je znao na svoj način približiti običnom čovjeku. Tijekom karijere snimio je niz slavni glumica: Catherine Deneuve, Sophia Loren, Raquel Welch, Sigourney Weaver, Jodie Foster, Nicole Kidman, ali ostavio je i dojmive autoportrete, kao onaj iz vrta svoje kuće u Parizu, gdje sjedi golih nogu u štiklama. Portretirao je i mnoštvo poznatih osoba muškog roda, a posebno se ističu fotografije Andyja Warhola i Davida Bowieja.

Kako smo već rekli, njegov je način rada bio poseban. Ulicom je uvijek hodao s idiot-fotoaparatom i kada god bi primijetio neku lijepu ili zanimljivu ženu, prišao joj je i zamolio za dozvolu da ju snimi. Obično je radio crnobijele fotografije, a razlog je bio vrlo jednostavan. Helmut je bio daltonist, ali to ga nije smetalo da svoje radove dovede do savršenstva. Mnogi su mu prigovarali da je u radovima bio nadahnut prototipom moćnih arijevi po uzoru na Leni Riefenstahl, na što je on odgovarao: „Okrivljujete me za utjecaj nacističke propagande, ali to je prirodno, s tim sam rastao, u toj sam se okolini formirao, a to što sam Židov s tim nema nikakve veze.“ Na meti kritika bili su i njegovi radovi objavljeni u *Playboyu*, a posebice onaj slavni snimak crnoprute Jamajčanke Grace Jones i njezina tadašnjeg partnera Dolpha Lundgrena (alias Ivan Drago u filmu *Rocky IV*), zapravo jedinoga golog muškarca kojeg je Helmut snimio. Ali njemu je bilo važno nešto drugo: želio je povući jasnu granicu između dekadencije i pornografije i strogo je pazio da tu granicu ne prekorači. Poseban su doživljaj bile modne kolekcije koje je Newton snimao svake godine za slavne modne kreatore poput Dolcea i Gabbane, Jeana Paula Gaultiera, Karla Lagerfelda, a osobito je bila plodna njegova dugogodišnja suradnja s Yvesom Saint-Laurentom. Umijeće fotografije i fotografiranja Helmuta Newtona bilo je toliko osebusno, veliko i raznorodno, da je teško pronaći paralelu s drugim velikanima umjetnosti istog zanata kao što su bili recimo Cecile Beaton ili Irving Penn. Sam Newton priznavao je jedino utjecaje koje su na njegov rad, uz Brassaija, imali Yvy i slavni fotograf

dr. Erich Salomon. Istodobno, Newton je bio ne samo najveći nego i najskuplji fotograf 20. stoljeća. Njegovi su editorijali dosegali astronomske svote, ali to njega nikada nije posebice impresioniralo. Bio je i ostao „razigrani“ berlinski Židov koji je kao istinski profesionalac u potpunosti bio posvećen svom radu, premda je uporno maštao o povratku u rodni grad iz kojeg je u mladosti morao pobjeći. Tako bi „svima“ pokazao da ga ni „nacistički zločinci, ni rasni zakoni nisu pobjedili“. Na koncu, nakon pet godina pregovora s gradskim vlastima, rodnom je gradu u nasljeđe ostavio veličanstveni legat: zbirku svojih radova, a uz to je priložio i donaciju za obnovu zgrade bivšeg berlinskog Casina, kao i za dogradnju stalnog izložbenog prostora u novoootvorenom Njemačkom centru fotografije, što je tadašnji gradonačelnik Klaus Wowereit ocijenio kao „vraćanje dijela njemačke povijesti u Berlin“. Prigodom velike retrospektivne izložbe 2000. u Berlinu, čuveni njemački nakladnik Taschen objavio je najopsežniju Newtonovu monografiju naslovljenu *Sumo*, knjigu od 500 stranica, tešku gotovo 30 kg, numeriranu u nakladi od 10.000 primjeraka, koja je praktički preko noći planula i danas kao raritet doseže visoke cijene.

U povodu stote obljetnice Newtonova rođenja Ger von Boehm snimio je dokumentarni film *The Bad of Beautiful (Besramna ljepota)* u kojem niz poznatih osoba: Isabelle Rossellini, Marianne Faithfull, Hanna Schygulla, Claudia Schiffer, Cindy Crawford, Anna Wintour, Grace Jones i Charlotte Rampling, komentira njegove fotografske provokacije. Autoru filma June je dopustila potpunu slobodu korištenja goleme obiteljske arhive i dokumenta, a između ostalog tu se može vidjeti i insert iz TV-debate u kojoj je slavna Susan Sontag pojašnjavala svoje viđenje Helmutova rada tvrdeći da njegove fotografije nisu toliko komentar o ženama, već više iskaz „muških fantazija, njegovo vlastito viđenje žena kao takvih i obrazloženje zašto su ga toliko silno opčinjavale i privlačile“.

Za svoj je rad Newton primio brojna priznanja: francuske Legije časti, najviše državne njemačke nagrade, priznanje Američkog instituta za grafičku umjetnost; čuveni Kodak (čijim se materijalima, uz fotoaparat Canon, najviše služio), nagradio ga je za životni doprinos fotografskoj literaturi, a časopis *Life* u jednoj ga je anketi proglasio legendom i ikonom fotografije 20. stoljeća. Na kraju ne treba zaboraviti ni na kulturni film *Oči Laure Mars* (u režiji Irvina Kershnera) u kojem je slavna Fay Dunaway glumila fotografinju koju zbog njezinih provokativnih radova i stavova svi napadaju, a koji je zapravo svojevrsna posveta upravo Helmutu Newtonu, njegovim radovima, ali i životnim i stvaralačkim stajalištima. Takvo priznanje i umjetničku kanonizaciju uz Newtona, od svih svjetskih fotografa, doživio je samo još David Bailey u filmu Michelangela Antonionija *Blow-up*. Obojica su to, a posebice Newton, i više nego zaslužili.

Diskografija

Ljepota Bobičeve Menore

Većina skladbi na novom nosaču zvuka izbor su iz komornog dijela Bobičeva ciklusa nadahnuta židovskom kulturom. Njegova je *Menora* vedro, energično djelo za klarinet, violinu, violončelo i klavir. Sa židovskim svijećnjakom oblikom bi se možda mogao povezati glavni silazno-uzlazni motiv, koji se u svim varijantama provlači od jedne do druge dionice

Piše Nataša Maričić

Skladatelj, pedagog, organizator i voditelj nekad varaždinske, a danas osječke glazbene sezone te dugogodišnji ravnatelj Varaždinskih baroknih večeri Davor Bobić (1968) bez sumnje je jedan od najutjecajnijih protagonista suvremenoga hrvatskog glazbenog života.

Rođen u Varaždinu, gdje je završio osnovnu i srednju školu, na Konzervatoriju P. I. Čajkovski u Kijevu diplomirao je harmoniku, kompoziciju i teoriju glazbe. Pedagošku karijeru započeo je neposredno nakon studija na varaždinskoj Glazbenoj školi. Nastavlja je na Umjetničkoj akademiji u Osijeku, gdje je od 2003. docent, od 2008. izvanredni, a od 2014. redovni profesor. Od 2005. do 2009. voditelj je Odsjeka za glazbenu umjetnost, a obnašao je i dužnost voditelja katedre za glazbenu peda-

gogiju. Godine 2009. na istoj je ustanovi imenovan prodekanom za znanost i umjetnost. Uz niz organizacijskih poboljšanja, pod njegovim se vodstvom ili uz njegovo sudjelovanje na Umjetničkoj akademiji povećava broj studijskih programa (klavir, kompozicija, gitara, muzikoterapija) i uvode potpuno novi (studij tamburice), dok je na Glazbenoj školi u Varaždinu prije svega zapamćen po tome što je sredinom 90-ih godina prvi i do sad jedini u Hrvatskoj pokrenuo skladateljsku klasu za osnovnu i srednju školu, koju s manjim prekidima vodi do danas.

U vrijeme kada je bio ravnatelj Koncertnog ureda – od 1999. do 2007. – Varaždin je kao rijetko kad u svojoj povijesti imao kontinuiranu glazbenu sezonu, a dolaskom na čelo Varaždinskih baroknih večeri 2006. mijenja koncept festivala osmišljavajući ga u skladu sa suvremenim promišljanjima rane glazbe.



Poveznice sa židovskom kulturom: Davor Bobić

Dobitnik je niza uglednih nagrada kao što su: Nagrada Ivo Vuljević Hrvatske glazbene mladeži (1996); Nagrada Fonda Stjepan Šulek (1997); Odličje reda Hrvatskog pletera (1997); Nagrada Varaždinske županije za najveća dostignuća na području kulture (1998); Odličje Reda Danice hrvatske s likom Marka Marulića (1999); Nagrada Boris Papandopulo Hrvatskoga društva skladatelja (2008); Nagrada Marul za najbolju scensku glazbu (2010); Pečat Grada Osijeka, za osobita ostvarenja u području glazbene kulture (2014); Plaketa Emil Cossetto (2016); Nagrada grada Varaždina (2016); Povelja Kraljevine Španjolske (2017).

Skladateljski opus Davora Bobića jedan je od najopsežnijih, najraznolikijih i najizvođenijih u suvremenoj hrvatskoj glazbi. Obuhvaća instrumentalna, vokalna, vokalno-instrumentalna i glazbenoscenska djela. Instrumentalni dio opusa sastoji se od skladbi za različite solo instrumente: najviše harmoniku, koju Bobić poznaje i kao interpret, zatim klavir, gudačke i puhačke instrumente uz pratnju i bez pratnje klavira. Tu je zatim glazba za najrazličitije komorne sastave – gudačke, puhačke, harmonikaške, kombinacije gudača i puhača i tako dalje, koncertantna i glazba za različite orkestralne sastave. Što se vokalne glazbe tiče, najviše piše za zborove, a *capella* ili uz instrumentalnu pratnju (klavir, udaraljke i sl. ili uz kombinaciju s nekim melodijskim instrumentom), dječje, djevojačke, ženske, mješovite. Od opsežnijih vokalno-instrumentalnih djela tu su oratorij *Kralj Tomislav* i *Vukovarski requiem*, a od glazbenoscenskih balet s pjevanjem *Veronika Desinička*. Autor je i filmske glazbe te glazbe za niz kazališnih predstava.

Skladateljskim sredstvima i postupcima Bobić vlada suvereno. Svoj glazbeni svijet stvara u neoklasicističko-folklorističkom idiomatskom prostoru. Njegova je glazba tako određena fragmentarnom melodijom, tonalnim centrom, nefunkcionalnom harmonijom s povremenim posezanjem za folklorno nacionalnim idiomom, što se očituje bilo obradom folklor (Vukovarski requiem, Veronika Desinička) bilo uporabom folklor kao skladateljskog materijala, dakle primjenom ostinata, sviranjem na praznim žicama, kvartnom ili kvintnom vertikalom, odnosno dijatonskim klasterima u rasponu kvarte ili kvinte, folklornim melodijskim gestusom smanjenih i povećanih intervala i glisanda te asimetrično raspoređenim ritmičkim i metričkim akcentima.

S druge strane, instrumentalni i vokalno-instrumentalni sastavi za koje piše uglavnom su tradicionalni. Tradicionalan je i njihov tretman. No kako je najveći dio njegova opusa nastao kao posveta ili narudžba, Bobić unutar tih zadanih okvira, a stalno u konzultacijama s kolegama instrumentalistima, uvijek propituje mogućnosti instrumenata i njihovih kombinacija, tražeći što zanimljivija i tehničko-izvođački prihvatljiva rješenja, prilagođavajući se izvođaču za kojeg misli i piše glazbu. Osim što je efektna, briljantna i slušljiva, njegova glazba u tom smislu „leži pod prstima“ pa je izvođači vole jednako kao i publika.

Većina skladbi na novom nosaču zvuka, u nakladi zagrebačke kuće Cantus, izbor su iz komornog dijela Bobićeva ciklusa nadahnuta židovskom kulturom. Ciklus je nastajao od 2004. do 2018. Započevši skladbom *Symphoneo*, zaključen je molitvenom kantatom *Amida*, prvi put izvedenom na Osorskim glazbenim večerima 2018. – kada su između ostalih i njemu bile posvećene – a uz komorna obuhvaća i nekoliko skladateljevih kapitalnih djela kao što su oratorij *Izaija* (2007/2008), kantata *Jerihon* (2011), komorna simfonija *Gideon* (2011/2012) i koncert za violinu i gudače *Koraci kroz Yad Vashem* (2016). Poveznice su sa židovskom kulturom u skladbama prije svega tekstovi na kojima se temelje i naslovi koji se odnose na židovsku povijest i tradiciju. Glazbene veze naziru se u melodijskom pokretu, metro-ritmičkoj slojevitosti, izboru instrumenata, a neke su simboličke naravi. Iznimke su *Tango concertante*, skladba za harmoniku i gudački kvartet i *Concertinato* za tamburicu i klavir. Prva kao reprezentant golema Bobićeva opusa za harmoniku, a druga kao jedna od prvih skladbi klasičnoga repertoara za tamburicu.

Kao što je poznato, menora je židovski sedmero- ili osmerokraki svijećnjak, od davnine simbol židovstva. Sedmerokraki se povezuje sa svetištem zavjetnoga šatora u vrijeme lutanja Hebreja po pustinji, a jednako je važan i poslije u jeruzalemskom hramu. Sastoji se od po tri kraka u nizu s lijeve i desne strane središnjega stupa svijeće. Osmerokraki se upotrebljava prigodom blagda-

na Hanuke. Bobićeva je *Menora* vedro, energično djelo za klarinet, violinu, violončelo i klavir. Sa židovskim svijećnjakom oblikom bi se možda mogao povezati glavni silazno-uzlazni motiv koji se u svim varijantama, skraćeni, prošireni, inverzirani, augmentirani, diminuirani, relativno ritmički izmijenjenim... provlači od jedne do druge dionice, dok su ostale u protupomaku, glisandima, tremolima, klasterima. *Menoru* je prouzveo ansambl Alisios Camerata 2013. u Japanu (Tokio) i jedna je od najčešće izvođenih Bobićevih skladbi.

Nastao 2014. godine, *Tango concertante* napisan je za klasičnu harmoniku i gudački kvartet, a posvećen je Borutu Zagoranskom i gudačkom kvartetu Feguš. Uokviren je četverotaktnim polaganim uvodom s kojim postupno izranja iz tišine donoseći jezgru tonskog materijala koji će se koristiti tijekom skladbe i dugom *codom*, koja ju kroz rastakanje motivičko-tematskog materijala u tišinu postupno vraća. Srednji se dio sastoji od dvodijelne teme i njezine razrade dijeljenjem na motive i submotive, zgušnjavanjem i razrjeđivanjem ritmičke fakture repetirajućih klastera i akorda kroz koje povremeno probija uvodni dio teme ili jasno prepoznatljivi fragmenti njezine melodije. Kombinacija instrumenta, karakterističan ritam i melodijski obrati nisu jedini elementi koji zatvaraju idiomatski prostor tanga – na konstanti ritmičkog obrasca njihanje, a onda opet nagle ili postupne promjene tempa asociiraju s jedne strane na nepredvidivost plesnog pokreta, a s druge su strane strasna poveznica s njegovom biti.

Napisana za sopran, klarinet i klavir, skladba *Primi me nadahnuta* je stihovima nepoznatog židovskog pjesnika. Tematika pjesme može se shvatiti na različite načine: kao ljubavna, (anti)ratna ili egzistencijalistička. Glazbena je struktura dvodijelna i određena je sadržajem teksta. Nakon kratka slobodnog instrumentalnog uvoda koji donosi osnovnu tematsku građu skladbe, sadržanu već u početnom suzvuku, slijedi grozničava molitva za utjehu u brzom tempu. Drugi je dio polagan, pretežno u dugim notnim vrijednostima i prozračne fakture, a govori o pjesnikovim jadima i razočaranju. Njegova motivičko-tematska građa varirani su fragmenti ishodišnoga tematskog materijala. Oba dijela skladbe odvijaju se na osi tonalnih središta h-fis. Djelo je prouzveo Trio Solenza 2010. u Koprivnici.

Napisana za sopran, klarinet i klavir, skladba *Primi me nadahnuta* je stihovima nepoznatoga židovskog pjesnika. Tematika pjesme može se shvatiti na različite načine: kao ljubavna, (anti)ratna ili egzistencijalistička

Bobić je jedan je od najzaslužnijih za uvođenje studija tambure na Umjetničkoj akademiji u Osijeku. Tambura je tako prvi put u povijesti stavljena u akademske okvire te je time dobila legitimno mjesto među ostalim solističkim instrumentima. A *Concertinato* kao jedan od prvih primjera literature njezina „klasičnog“ repertoara potvrđuje taj njezin status. Spoj tradicionalnoga tamburaškog idioma i Bobićeva stila rezultirao je efektinim, sjajnim djelom. Skladba je trodijelna. Krajnji su dijelovi brzi s istom tematskom građom, dok je srednji dio smireniji, liričan, polifon i namijenjen tamburi bez klavirske pratnje. Na kraju drugoga dijela nalazi se solistička kadenca koja uvodi zaključni dio. Skladba je nastala 2018, a posvećena je Mariju Zbiljskom i Konstantinu Krasnitskom.

Capriccio Obed Edom napisan je za saksofon i klavir. Na dva mjesta skladatelj, međutim, koristi i šofar, stari židovski obredni instrument napravljen od ovnujskoga, kozjeg ili antilopina roga. Skladba je trodijelna s *codom*. Prvi i zadnji dio uvodi šofar. Oba se temelje na istoj melodijskoj građi, samo što su u zadnjem promijenjeni tonalni centri te je skraćen ulaskom u *codu*. Središnji dio je pokretniji, poliritmičan i donosi fragmente varirane melodije prvog dijela. Neprestana prisutnost dvaju tonalnih središta (jedno u saksofonu, drugo u klavirskoj pratnji), kao i njihanje između njih te njihova izmjena tijekom skladbe, zatim često dijatonska „harmonijska“ osnova i kromatska melodija te prirodna ugodba roga životinje i kultivirana ugodba saksofona opreke su koje

možda ukazuju na dvosmislenost koja se veže uz porijeklo Obed Edoma ili pak na njegovo porijeklo i predanost židovskoj vjeri. Prisutnost šofara s druge strane može se povezati s ulogom Obed Edoma kao glazbenika u jeruzalemskom hramu. Skladba je posvećena saksofonistici Ani Kovačić, no prvu izvedbu 2012. u Eisenstadtu duguje Petri Horvat.

Klavirska skladba *Bubot* (Lutke) nastala je 2018. Posvećena je Luciji Čehok, koja ju je prvi put javno izvela na skladateljevu slavljeničkom koncertu uz njegovu 50. obljetnicu. Skladba je trodijelna s *codom*. Težište je na središnjem brzom dijelu u kojem se nižu ljestvični pasaži, glisanda, fragmenti melodije iz prvog dijela, brzo izmjenjivanje klastera između lijeve i desne ruke. Uokviren je *adagiom* u kojem dominira krhka melodija kratkog daha. Skladbu zaključuje *coda* u frenetičnom izmjenjivanju klastera kao reminiscenciji na glazbenu građu koja se provlači kroz sve dijelove.

Energičan *capriccio* za klarinet i klavir dobio je naslov (*Mezuzah*) po ukrasnoj kutijici u kojoj je smješten pergament ispisan stihovima židovskih molitva. Pričvršćuje se na gornji dio desnog dovratka ulaznih, ponekad i ostalih vrata kuće i simbol je božje zaštite. Prema tonalnim centrima (G-E-D/Gospodin-Elohim-Deus) skladba se može podijeliti u tri dijela iako se kroz sva tri modificirano provlači ista glazbena građa, pri čemu je srednji dio u dionici klarineta smireniji. Glavni tematski materijal ima prizvuk židovske tradicionalne glazbe, a donosi ga klarinet na samom početku skladbe. Klavirska je dionica s jedne strane bobićevski postavljena u funkciju udaraljkaške sekcije, a s druge je nositelj tonalne nestabilnosti i melodijske razigranosti. Djelo je iznimno virtuozno za oba instrumenta. Nastalo je 2013, a posvećeno je Ani Horvat.

Prorok Jeremija živio je u jednom od najkritičnijih razdoblja židovske povijesti. Vrijeme je to kad je propasti Jeruzalema s jedne strane prijetila loša politika učestala mijenjanja vođa, dok se s druge strane izraelski narod sve više okretao prema poganstvu. Iako su se Jeremijina proročanstva ostvarila, on je u židovskom narodu ostao stup utjehe, vjere i pouzdanja. Skladba *Glas Jeremije* nosi intenzitet jednak onom prorokova života. Melodiju čini isječak modusa, često varirana, s različitim ishodišnim tonovima ili vođenim iz glasa u glas. Tijekom skladbe tonalni se centar mijenja, no u pozadini, na različite načine, uvijek ostaje prisutan ton H (JaHve). Za djelo je karakteristična poliritmičnost, česta uporaba sekundi i tritonusa, premještanje glazbenog materijala iz dionice u dionicu te repetirajući ritmički obrasci. Središnji, kontrastni te liričniji dio je reminiscencija na uvod i kratkotrajno smirenje prije ponovnog „nevremena“. Djelo je posvećeno triju Amadeus koji ga je i prouzveo u Hrvatskom glazbenom zavodu 2009.

Midraš je tumačenje religioznih tekstova u rabinskom židovstvu. Riječ je hebrejska i izvedena je iz osnove *drš*, što znači tražiti i/ili istraživati. Nije zato slučajnost da ton D pulsira kroz gotovo cijelo djelo u za Bobića karakterističnom, neprekinutom osminskom tijeku. S druge strane naslov sama djela upućuje na skladateljski proces istraživanja i rezultat tog procesa. Naime, u samoj srži djela skladatelj istražuje različite zvukovne boje kroz modulacije na tonu D, istodobno stupnjujući napetost postupnim dodavanjem tonova u klasterske tvorbe. Druga, melodičnija linija upućuje na napjeve/moduse karakteristične za židovsku glazbu. Struktura je trodijelna. U drugom se dijelu tonalno središte pomiče na ton A (dominantu). Pred kraj drugog dijela dva se osnovna tona susreću u klasterskom protupomaku, vodeći u skraćenu i variranu reprizu prvog dijela. Skladba je posvećena Dunji Čolić, koja ju je i prouzvela 2012. uz klavirsku pratnju Konstantina Krasnitskog.

Skladba *Symphoneo* posvećena je Budimpeštanskom klavirskom kvintetu koji ju je i prouzveo na Osorskim glazbenim večerima 2004. *Symphoneo* znači skladno zvučati, a u biblijskim tekstovima odnosi se na skladan odnos između dvoje ljudi. Skladba se u tom smislu sastoji od dva dijela. Prvi dio je polagan, tih, prozračan i donosi tematsku građu koje je tonalno središte ponovo H, a okosnica intervali h-fis i h-e (JaHve). Drugi je dio u brzom tempu i tu istu građu ritmički i dinamički intenzivira, melodijski razrađuje proširujući njezin registarski opseg do krajnjih granica sastava, da bi je nakon vrhunca postupno vratio na ishodišnu poziciju skladbe.

Pjevački i glumački izazovi

Postavljanjem monodramske opere *Dnevnik Anne Frank* na pozornicu Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu, u interpretaciji sopranistice Marije Lešaja i Orkestra mladih glazbenika pod umjetničkim vodstvom Matije Fortune i Stjepana Vugera, a u režiji Ozrena Prohića, varaždinski teatar staje uz bok međunarodnih opernih kuća koje se ne libe izvoditi djela takva sadržaja

Piše Sofija Cingula

Dnevnik Anne Frank jedno je od najpoznatijih književnih svjedočanstava novijega doba, simbol stradanja židovskog naroda tijekom Holokausta. Danas, u kontekstu globalne ugroze virusom COVID-19, kada su mnogi od nas u trenucima (samo)izolacije upućeni na vlastito preispitivanje smisla i introspekciju, čini se da više no ikad možemo u njezinu životu pronaći utjehu i nadahnuće jer pisati, čitati ili dodatno se informirati o Anne Frank uvijek je aktualno, bez obzira na povijesni trenutak u kojemu se nalazimo.

Temeljna je strahota našega postojanja činjenica da su Holokaust uzrokovali ljudi: stradanje židovskog naroda koje je prouzročila sablasna ljudska ideja u ljudskoj je povijesti teško pojmljivo i neprihvatljivo. Danas je gotovo nemoguće uopće staviti se u situaciju straha i ugroze tadašnjeg vremena, iako je biološka ugroza koju iskušavamo u svojoj zbilji donijela promjenu koja je preko noći na dulje i nepoznato razdoblje promijenila naše živote. Osjećaji nemoći, straha, neizvjesnosti, različitih kontradiktornih emocija u trenucima nemogućnosti komuniciranja s vanjskim svijetom, sužen krug ljudi s kojima je dopušteno komunicirati i svojevrсна prisila na unutarnje monologe, iskustva su koja se donekle mogu poistovjetiti s dnevničkim zapisima koje je svijetu u nasljeđe ostavila hrabra djevojčica Anne Frank.

Ono što ostaje kao trajni ideal zbog kojeg je poruka Anne Frank bezvremenska i univerzalna te od nje i danas možemo i moramo učiti jest naizgled jednostavan, a teško dosežan način na koji se to mlado biće nosilo sa životnim nedaćama.

Ne čudi stoga što su dnevnički zapisi Anne Frank nadahnuli skladatelja Grigorija Samuiloviča Frida da pretoči u note i uglazbi neka od promišljanja plemene židovske djevojčice nastala tijekom jednog od najokrutnijih razdoblja ljudske povijesti. Uglazbljeni *Dnevnik Anne Frank* svestremenskim značenjem nudi važno promišljanje i prisjećanje na jezive povijesne događaje, a u žarište stavlja mikrokozmos mladoga bića koje se s njima pokušava suočiti i njima usprkos svijetu dati samo najbolje od sebe. Monoopera *Dnevnik*

Anne Frank šezdeseti je broj u skladateljevu opusu te se smatra jednim od vrhunaca njegova rukopisa. Frid tijekom pedeset i pet minuta glazbe kroz četiri scene opisuje dvadeset i jednu epizodu iz života u skloništu u kojem borave obitelji Frank i Van Pels (u *Dnevniku* Van Daan) te suvremenim muzičkim tehnikama prikazuje širok raspon emotivnih stanja naslovne protagonistice. Izvorni *Dnevnik* sadržava stotinu sedamdeset i tri zapisa, od kojih je prvi unesen 12. lipnja 1942, a posljednji 1. kolovoza 1944. Za potrebe postavljanja na scenu nužno je bilo skratiti i prilagoditi navedene zapise te ih u nekim segmentima čak i kronološki preraspodijeliti. Prilagodba književnoga predloška u funkcionalan i dramaturški spretno strukturiran operni libreto djelo je sama skladatelja, Grigorija Samuiloviča Frida. Epizode uglazbljene u operi naslovljene su: Preludij, Rodendan, Škola, Razgovor s ocem, Gestapov poziv, Skrovište, Na prozorčiću, Ljudi kažu, Očaj, Sjećanje, San, Interludij, Duet bračnog para Van Daan, Lopov, Recitativ, Mislim na Petera, Na ruskom frontu, Racija, Usamljenost, Passacaglia, Finale.

Djelo je praiizvedbu doživjelo uz klavirsku pratnju (prvotna, originalna verzija) u Moskvi, u svibnju 1972. Zanimljivo je da se i više od stotinu godina nakon rođenja skladatelja te pola stoljeća nakon praiizvedbe *Dnevnika Anne Frank*, Fridova glazba i dalje percipira kao suvremena, moderna, čak i nepoznata. Fascinira činjenica da glazbena povijest i publika (pa i velik dio interpretata) modernima i suvremenima smatraju djela stara gotovo cijelo stoljeće.

Uz spomenutu, izvornu, verziju za glas i klavir postoje i redakcije u orkestraciji za komorni orkestar ili za devet solista te inačica iz 2012, za klavir, kontrabas i udaraljke. Koncertna praiizvedba orkestralne verzije izvedena je 1977. u Kislovodsku (Rusija), a scenska u Jekaterinburgu te iste godine. Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu za izvedbe u tekućoj kazališnoj sezoni odabralo je verziju za devet solista, koja je praiizvedena 1999. u Braunschweigu. Za svaku je pohvalu da se opera *Dnevnik Anne Frank* ponovno uprizoruje u Hrvatskoj (2006. izvedena je u Zagrebu) jer je to redovita praksa u mnogim državama koje su osviještene i senzibilizirane s tom važnom tematikom (Njemačka,

Austrija, Rusija...), a HNK u Varaždinu time se programski stavlja uz bok velikim opernim kućama poput bečke Državne opere ili kazališta Theater an der Wien. Pomalo se i u nas stvara prostor za bitne teme i važnu literaturu što simboliziraju jedno od najtežih razdoblja ljudske povijesti, a odjeka u medijima i kulturnoj stvarnosti trebalo bi biti i mnogo više. Tako je, primjerice, prije dvije godine izvedena i opera za djecu *Brundibar* Hansa Kráse, na libreto Adolfa Hoffmeistera, u dvorištu Prve tvornice ulja, u kojoj se nakon obnove smjestio Centar za promicanje tolerancije i očuvanja sjećanja na Holokaust.

Premijera *Dnevnika Anne Frank*, održana 28. listopada 2020. u HNK-u u Varaždinu, pokazala je da je riječ o ozbiljnom i ambicioznom projektu. Producentica Iva Hraste Sočo u programskoj je knjižici napisala: „Postavljanje monodramske opere ‘Dnevnik Anne Frank’ na pozornicu Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu u izvedbi sopranistice Marije Lešaje i Orkestra mladih glazbenika pod umjetničkim vodstvom Matije Fortune i Stjepana Vugera u režiji Ozrena Prohića, ima dvojako značenje: teatar nastavlja svoj put prema ishodištima glazbeno-scenskog kazališta koje je u svojoj povijesti njegovalo kao tradiciju, ali i ustanovljuje novi pravac – suvremenu operu – koja će, zasigurno, stvoriti nove publike u okruženju varaždinskog rafiniranog glazbenog ukusa.“

Orkestralni glazbenici regrutirani su iz udruge Orkestar mladih glazbenika. Riječ je o mladim sviračima koji su zahtjevnu i intenzivnu partituru izvodili sigurno i uigrano uz oba glazbena voditelja ove produkcije te zaslužuju da spomenemo njihova imena: Georg Draušnik, violina, Tonko Marković, violončelo, Mihael Ros, kontrabas, Barbara Tomić, flauta/piccolo, Monika Popović, klarinet, Lovro Čutić, truba, Lovro Baričević/Vedran Vujec, udaraljke i Viktor Čičić, klavir.

Oba glazbena voditelja produkcije, dirigenti, Matija Fortuna (koji je suvereno ravnao premijernom izvedbom i prvom reprizom) te mladi i talentirani Stjepan Vuger (koji je čak na premijeri iznimno uspješno zamijenio odsutnog pijanistu Čičića, a ravnao zadnjim dvjema reprizama) znalački su vodili predstave i omogućili sopraniistici Mariji Lešaja izvrstan dijalog s orkestrom. U ovako kompleksnoj partituri to je od nemjerljive važnosti jer pjevačici daje šansu da pokaže i iskaže sve vokalnotehničke i glazbenoscenske težnje koje bi inače ostale zatomljene ili bi pale u drugi plan pred zahtjevnošću notnog teksta.

Jezgru autorskog tima svih recentnih opernih predstava HNK-a u Varaždinu čine redatelj Ozren Prohić i scenograf Žorž Draušnik, čija je estetika dobro poznata varaždinskoj opernoj publici. Ovaj put uz njih su i kostimografkinja Petra Dančević Pavičić, oblikovatelj rasvjete Marijan Štrlek i autor videoprojeksijske Iva Faktor. Libreto je prepjevala Karmen Belamarić.

Redatelj Prohić zna kako spretnim igrama svjetla i sjene, jednako na sceni kao i u videoprojeksijama, uz minimalne scenografske elemente, uspješno pojačati dramsku i glazbenu napetost, zbog čega publika može pratiti niz emotivnih stanja glavne junakinje. Naime, Anne Frank se tijekom predstave od zaigrane i bezbrižne djevojčice pretvara u mladu djevojku suočenu s okrutnom zbiljom, što predstavlja veliki glumački izazov za svaku pjevačicu koja se odluči uhvatiti ukoštac s Fridovom monooperom. Sopranistica Marija Lešaja pokazala se kao pravi izbor za ulogu Anne Frank. Zahtjevi koje uloga stavlja pred umjetnika koji je utjelovljuje iznimni su i kondicijski i interpretativno, i emotivno i vokalno. Glumačka transformacija i odrastanje lika bili su uvjerljivi i krajnje ganutljivi jednako pjevački kao i glumački, a vokalne sposobnosti vrsne pjevačice došle su do punog izražaja u svim interpretativnim izazovima koje je Frid stavio pred Anne Frank: od atonalnih dijelova partiture do ekspresivnog *Sprechgesanga*.

Velika je šteta što je izvedba *Dnevnika Anne Frank* u Zagrebu, planirana za 30. studenoga 2020, morala biti odgođena zbog preventivnih epidemioloških mjera. Ostaje nada da će zagrebačka publika u što skorijoj budućnosti ipak imati prilike doživjeti ovu tematski važnu, a glazbenoscenski dojmljivu predstavu.



Izvršna izvedba: Marija Lešaja kao Anne Frank (snimio Siniša Sović)

Varaždinski korijeni

Zavičaj Kálmánove majke

U biografiji slavnoga skladatelja Emmericha Kálmána njezin autor Stefan Frey otkriva kako se najpoznatiji stih planetarno popularne *Grofica Marice*, „Komm mit nach Varasdin“, u toj opereti nije naša slučajno. Jer skladateljeva majka Paula Koppstein rodila se u Varaždinu u židovskoj obitelji

Piše Igor Čolaković

Nitko u cijeloj povijesti Varaždina nije učinio toliko za njegovu promociju u svijetu kao što je to uspjelo mađarskom skladatelju Emmerichu Kálmánu, slavnim pozivom – Hajdmo u Varaždin, u glasovitoj opereti *Grofica Marica*. Nažalost, o velikom kompozitoru koji je širom svijeta pronio ime Varaždina u tom gradu nema ni spomena, iako je veliki majstor melankolije podrijetlom bio vezan upravo uz Varaždin.

Neki su Varaždinci smatrali da se njihov grad u libretu slavne operete našao slučajno, budući da se najpoznatiji stih planetarno popularne *Grofica Marice* – „Komm mit nach Varasdin“, savršeno rimuje s bojom mađarske zastave – Weiss, Rot, Grün, pa su baš ime – Varaždin, njegovi libretisti iskoristili bez nekog posebnog i dubljeg povoda.

No Stefan Frey u biografiji slavnoga skladatelja *Laughter Under Tears* (Smijeh uza suze), otkriva kako to nipošto nije bilo slučajno. Naime, kompozitorova majka bila je rođena Varaždinka.

Paula Koppstein, rođena Singer, rodila se u varaždinskoj židovskoj obitelji 29. lipnja 1853. Njezin otac Ignac Singer bio je trgovac suknenom i kratkom robom, a o njezinu odgoju posebno se skrbila njezina majka Rozalia, sve dok joj kći nije otišla na školovanje u Graz. Već u roditeljskoj kući u Varaždinu Paula Singer zaljubila se u glazbu i naučila solidno svirati klavir.

Udala se za Karolyja Koppsteina, budimpeštanskog veletrgovca iz poznate židovske obitelji, koja je dala niz uglednih rabina i učitelja. Karoly Koppstein se iz Budimpešte preselio u Siofok, gdje je na Blatnom jezeru vodio mali pansion, u kojem su ljeta provodili i poznati peštanski glazbenici.

U Siofoku se 24. listopada 1882. rodio Imre Koppstein, kao treće dijete u obitelji. Imao je dvije starije sestre – Vilmu i Belu te tri mlade – Rozsi, Milike i Ilonu, od kojih je za glazbu bila posebno nadarena najstarija Vilma, koja je svakodnevno marljivo svirala klavir. Mali Emmerich, skutren ispod sestričina klavira, satima je upijao svaki ton, pa je primjerice već kao četverogodišnjak napamet znao slavnu *Drugu mađarsku rapsodiju* Franza Liszta, i to od prve do posljednje note. Njegov izniman glazbeni

talent uočili su i poznati peštanski glazbenici koji su ljeta provodili u pansionu njegova oca na Blatnom jezeru. Mladić u Siofoku uči klavir, zanimaju ga knjige, na obali Balatona i okolnim pustama provodi sretno djetinjstvo sve do desete godine, kada odlazi na školovanje u evangeličku školu u Budimpešti, gdje, kao i mnogi drugi židovski mladići, prezime Koppstein mijenja u – Kálmán. Oduševljavaju ga Wagnerove opere, a Robert Schumann postaje njegov idol.

No sretni dani Emmericha Kálmána završili su već 1896. Otac je prisiljen proglasiti bankrot, njegov pansion odlazi na bubanj, Kálmáni ostaju bez prihoda i obitelj seli u mali stan u Budimpešti, a mladi Kálmán odlučuje kako će upravo „sveta glazba“ biti njegov životni poziv, koja će ga „spasiti od zle sudbine i propasti“.

Navodeći epizodu s očevim bankrotom, kojem je pretходило bezbrižno ljeto na pusti, Stefan Frey ističe kako upravo na tom kontrastu smijeha i suza počivaju slavne operete tog nenadmašnog majstora melankolije, posebice njegova najslavnija opereta *Grofica Marica*.

Upravo je najpoznatija Kálmánova opereta i najosobnije Kálmánovo djelo, prepuno autobiografskih detalja i nostalgicnih uspomena koje od mađarske puste sežu sve do Varaždina, rodnoga grada njegove majke. Stefan Frey tvrdi da se u liku osiromašenoga grofa Tassila zapravo skriva njegov bankrotirani otac, a Tassilo, koji želi zaraditi za sestrin miraz, može se povezati i s Kálmánovom odgovornošću prema vlastitim sestrama.

U Freyovoj biografiji navodi se kako je njegova majka Paula Koppstein bila vrlo duhovita žena, koja je uvijek imala spremne odgovore na pitanja svoga „ljubljenoga sina“, koji joj, kako je nerijetko isticala, „nikada nije otežavao život, već se dapače silno trudio učiniti nas sretnijima“.

Jedan od dvojice libretista slavne operete, Alfred Grűwald, koji je poslije na Broadwayju ostvario sjajnu karijeru i zaradio ozbiljan novac od tantijema, kao autor stihova poznatog jazz-standarda *Just a Gigolo*, koji su izvodili Louis Prima, Louis Armstrong i drugi veliki jazz-sastavi, uz pedeseti rođendan Emmericha Kálmána zapisao je da je „gospodu Koppstein krasio posebno šarmantan humor“.

Neodoljive Kálmánove operete proslavile su velikog skladatelja, zahvaljujući kojem se širom svijeta čulo i za



Majstor melankolije: Emmerich Kálmán

Varaždin, „malo hrvatsko županijsko središte“. Frey piše da je nakon bečke, trijumfalne premijere *Grofica Marice* u Burgtheatru, 28. veljače 1924, koja je doživjela frenetičan pljesak oduševljene publike, „odjednom cijeli svijet znao za Varaždin“. Rodni grad Kálmánove majke, zahvaljujući *Grofici Marici*, postao je važno mjesto svih operetnih vodiča, „poznat svakom studentu glazbe“.

Frey navodi i kako je tremu i uzbuđenje pred bečku premijeru *Grofica Marice* Kálmán kratko upravo zviždeći popularnu ariju – *Komm mit nach Varasdin*, koja je bila toliko zarazno melodiozna, da prema pričanjima suvremenika neki bečki skladatelji tjednima nisu komponirali jer se naprosto nisu mogli osloboditi te dopadljive arije.

Kálmánova je poetika bila nenadmašna, baš sve njegove operete doživjele su uspjeh, no *Grofica Marica*, koju je skladao u mondenom Bad Ischlu, doživjela je trijumf. Recept za uspjeh bio je naizgled jednostavan. Trebam jednostavnu priču iz koje izvire glazba, velike emocije, kontrastne efekte, mnogo boje i sjaja, ljubavi i romantike, objašnjavao je slavni majstor operete u intervjuu za magazin *Die Bühne* potkraj 1924. Snažne emocije bile su stalni pratitelj velikog skladatelja cijeloga života, tijekom kojeg je vjerno čuvao uspomenu na svoju majku i njezin rodni Varaždin, koji je proslavio u jednoj od najpopularnijih opereta svih vremena. Paula Koppstein umrla je u Beču 26. studenoga 1933. i pokopana na bečkom groblju.

Kulturna mitologija

Premda je teško utvrditi točne obiteljske veze obitelji Hedy Lamarr s varaždinskim Židovima, kojih danas gotovo da više i nema, pouzdano se zna da je jedan od njezinih rođaka bio i dugogodišnji varaždinski nadrabin Rudolf Glück, ubijen nakon uspostave ustaške države u logoru Jasenovac

Piše Boris Perić

Ne tako davno još je kružila šala kako bi jedini organ što bi ga muškarci voljeli imati što manji trebao biti mobitel. S pojavom pametnog telefona pitanje dimenzija možda se i promijenilo, no bio pametan ili samo mobilan, kulturna povijest tog elektroničkog fetiša, bez kojeg nas većina danas više ne može ni razmišljati o normalnom komunikacijskom životu, vodi u sasvim drugom smjeru. A tu je i misterij njegove namjene, jer komu je, ruku na srce, samo do telefoniranja i posvemašnje dostupnosti? Primjerice, slatka opsesija ovjekovječivanja sebe i sebi bliskih osoba ugrađenom kamerom u blago rečeno intimnim izdanjima, a potom, u žaru ekstaze, nerijetko i fatalno slanje tog kobnog MMS-a na pogrešan broj. No to je već problem ko-

risnika, jer to što mobitel na tom planu omogućuje tek je sitna novodobna erotika džepne izrade, dok će povijesni primat nad onom velikom, umjetničkom (kojoj će zaslon mobilnog telefona, ma koliki bio, uvijek biti odveć skućeno platno), ostati rezerviran za dive kakva je bila nezaboravljena Hedy Lamarr. A bez nje, ne zaboravimo ni to, danas mobitela najvjerojatnije ne bismo ni imali.

Stotinu i deset godina prošlo je otkako je švedski izumitelj Lars Magnus Ericsson u svoj automobil ugradio prvi pokretni telefon, ali taj je, ne bi li iole opravdao svrhu, još iziskivao zaustavljanje i prikapčanje na prvi telefonski vod. Svi dalji izumiteljski naponi bili su usmjereni na pretvaranje žičnog telefoniranja u bežično, bilo u vojne, bilo u mirnodopske, bilo naprosto u pomodne svrhe, i to je manje-više to što bi osviješten korisnik, nezainteresiran za razvoj teh-

Izvan holivudskih klišeja

nike i tehnologije, trebao znati o svom džepnom mezimcu, da se ove godine nije navršila još jedna obljetnica: dvadeset godina od smrti Hedwig Marije Kiesler (1913–2000). Znamo, slovila je kao prva žena koja se svukla na filmu, prva je pred kamerama odglumila orgazam i praktički izumila mobitel. Uz to, ostat će upamćena i kao „najljepša žena svijeta“, kako je ponosno razglasila holivudska propagandna mašinerija, nakon što ju je šef MGM-a Luis B. Mayer 1938. iz rodnog Beča doveo u SAD.

Pet godina prije toga, kći bečkog bankara Emila Kieslera i koncertne pijanistice Gertrud, rođene Lichtwitz, zablistala je u znamenitoj austrijsko-češkoj koprodukciji *Simfonija ljubavi*; danas bitno poznatijoj pod naslovom *Ekstaza* – faktografiji za volju, možda to i nije bio prvi film s golišavim scenama, ali sasvim sigurno prvi koji je sadržavao eksplicitne prizore seksualnih vrhunaca – i nije se morala previše truditi da postane legendom, jer za to se već bila pobrinula sumanuta posesivnost njezina tadašnjeg supruga, austrijskog industrijalca Fritza Mandla, u to vrijeme jednog od vodećih svjetskih proizvođača oružja. Uzaludnim nastojanjima da otkupi i uništi sve kopije *Ekstaze* Mandl je dao neizmjeran doprinos popularnosti filma, koji će se u europskim i američkim kinima svejedno još dugo

prikazivati, makar i u cenzuriranu izdanju. Doda li se tomu još i anatema koju je nakon prikazivanja *Ekstaze* na Međunarodnom filmskom festivalu u Veneciji 1934. izrekao papa Pio XI, planetarnom uspjehu filma, što će ga kritika prozvati „impresionističkom poezijom“, ali i njegove neodoljive protagonistkinje, ništa više nije stajalo na putu.

Daleko od suprugove ljubomore i starice Europe, tada već dobrano nagrizene zlom nacionalsocijalizma, čija se razorna militantnost hranila i oružjem iz hala pokrštenoga Židova Mandla, Hedwig – koja je, valja spomenuti, u mladosti nekoliko vrelih kontinentalnih ljeta provela kod rodbine u Varaždinu (nažalost, nije poznato je li tu već poznavala svog „ekstatičkog“ filmskog supruga Zvonimira Rogoza) – u Hollywoodu će zaživjeti kao potpuna nepoznanica. Novim imenom – Hedy Lamarr – Kieslerova će se prozvati 1937, a da do danas neće biti jasno da li je svoje umjetničko ime zamislila kao posvetu legendi nijemoga filma Barbari La Marr ili ga je, moru za ljubav, izabrala zato što je u trenutku odluke plovila pučinom Atlantika – elegantna tamnokosa diva izmicala je, naime, stereotipnoj kategorizaciji holivudskih žena, ne samo kad bi u pitanju bila enigma samosvjesne seksualnosti, demonstrirane još u *Ekstazi* krupnim planom celuloidnog orgazma. Odbivši glavne uloge u proslavljenim filmovima kao što su *Casablanca* ili *Gaslight*, zenit će doživjeti u *Samsonu* i *Dalili*, lišavajući neumoljivim biblijsko-frizerskim činom svog partnera Victora Maturea mitološke samsonovske muškosti.

Iako je najdojmljivije prizore *Ekstaze* snimila u prirodnom okolišu, pronoseći svoju голу ljepotu jezerima i šumama tadašnje Čehoslovačke, Hedy Lamarr, kaže kulturna mitologija, osjetno je uzdrmla temelje klišeja o neraskidivoj sprezi žene i prirode naspram ništa manje sudbinske nerazdvoivosti muškarca i tehnike, svrstavši se, da načas posegnemo za jezikom današnjice, tješnje uz hardver nego uz softver. Posljednje, dakako, i u doslovnom smislu, jer kad mit u svom nastojanju da objasni neobjašnjivo već ne može lagati, posve sigurno ne lažu ni patentni zavodi, gdje je diva, onkraj blještava svijeta trača i glamura, također uvijekovječila svoje ime.

Stekavši u tvorničkim postrojenjima bivšeg supruga solidan uvid u „muške“ poslove, poput proizvodnje torpeda, Hedy je ratne 1940. zajedno s američkim prijateljem Georgeom Antheilom – po struci, uzgred, skladateljem avangardne glazbe – izumila posve novu tehniku navigacije torpeda, kadru, kako je zamislila, „pomoći Velikoj Britaniji da premosti tehničku neravnotežu“ u mučnim pomorskim i zračnim bitkama s tada još nadmoćnom Hitlerovom Njemačkom.

Sustav za daljinsko upravljanje torpedima, imun – zahvaljujući sinkroniziranom mijenjanju frekvencije kod odašiljača i primatelja – na pokušaje ometanja radiovalovima, zaživjet će u tehničkom rječniku kao *frequency hopping*. U kolovozu 1942. potvrdit će ga pod brojem 2292387 Patentni zavod SAD-a, dok će već u listopadu *New York Times* konstatirati neprocjenjivu važnost njegove uloge u vođenju rata. Presudna ideja za realizaciju „tajnog komunikacijskog sustava“ sinula je Hedy i Antheilu za vrijeme zajedničke klavirske seanse: Antheil je sustav zasnovao na 88 frekvencija, što odgovara broju tipki na klaviru, posluživši se pri konstrukciji uređaja perforiranim papirnim trakama, kakve je i u sklopu svog znamenitog glazbenog djela *Baller mécanique* koristio za sinkronizaciju mehaničkih klavira. Uz osam klavira, mehanički balet, koji je sredinom dvadesetih što uspješno, što neuspješno prouzročio u Parizu i New Yorku, oslanja se, uzgred, na sinkroniziranu glazbu četiriju ksilofona, dvaju električnih zvona, dvaju avionskih propelera, četiriju bubnjeva, tamtama i sirena.

Prema Antheilovoj autobiografiji, njegovo intenzivno druženje s deklarirano najljepšom ženom svijeta započelo je, međutim, poduljim razgovorom o mogućnostima za povećanje grudi, za što se Hedy žustro zanimala, a što, kako sam priznaje, sasvim vizualno nije bilo lako izdržati. „Možete me tužiti zbog uvrede“, citirat će danas već pomalo zaboravljen skladatelj sama sebe, „ali s mog gledišta vaše grudi izgledaju savršeno.“ Nakon toga konverzacija je napokon poprimila politički ton: „Tijekom večeri razgovarali smo o ratu, koji je tog kasnog ljeta 1940. djelovao posebno tmurno. Hedy je rekla da joj se nimalo ne sviđa činjenica da sjedi u Hollywoodu i zarađuje hrpu novca, dok je čitav svijet u takvu stanju. Znala je mnogo o vrstama municije i tajnom oružju, a neko je navodno bila izumila sama. Rekla je da ozbiljno razmišlja o raskidu s MGM-om i odlasku u Washington, gdje će svoje usluge ponuditi netom osnovanu Komitetu izumitelja.“



Filmska zvijezda i inovatorica: Hedy Lamarr

Hedy Lamarr je kreirala sustav za daljinsko upravljanje, ali najviše se proćula golišavim prizorima u filmu *Ekstaza*, snimljenju 1933. Popularnosti tog filma kumovala je na svoj način i sumanuta posesivnost njezina tadašnjeg supruga, austrijskog industrijalca Fritza Mandla. Uzaludnim nastojanjima da otkupi i uništi sve kopije Mandl je dao neizmjeran doprinos popularnosti filma, koji će se u europskim i američkim kinima još dugo prikazivati, makar i u cenzuriranu izdanju

„Odgovorio sam da to nije dobro, jer će u Hollywoodu biti od daleko veće koristi za javni moral“, nastavlja Antheil, čija je višetjedna vojno-tehnološka suradnja s Hedy Lamarr urodila mnogim ljubomornim ispadima njegove družice Boski: „Ali čuo sam dovoljno da se uvjerim kako spominjanje njezinih izuma ni u kojem slučaju nije bilo šala. Hedy je zaista bila sklona izumljivanju novih vrata oružja – tu sklonost imala je još prije mnogo godina, kad je bila udana za Fritza Mandla, vlasnika najveće tvornice oružja u Austriji. Neprestance je slušala kako sa svojim stručnjacima raspravlja o novom oružju i te je stvari zadržala u svojoj lijepoj kovrčavoj glavi, dok je Mandl vjerovao da ona o tome nema pojma. Jedna od njezinih ideja bila je tako dobra da sam predložio da je damo patentirati i ponudimo vladi SAD-a.“

Nažalost, intrigantan izum filmske zvijezde i avangardnog skladatelja do kraja Drugoga svjetskog rata nije dočeka primjenu, već će do punog izražaja doći tek u doba kubanske krize. Tada, međutim, kao sustav za komunikaciju među američkim ratnim brodovima uključenim u pomorsku blokadu Kube, otporan na svaku vrstu neprijateljskog prisluškivanja.

Ranih osamdesetih *frequency hopping* napokon na velika vrata ulazi i u civilnu sferu, prije svega u domeni razvoja bežičnih i mobilnih telefona. Potencijalni novi mit, koji bi, ništa manje enigmatičan od onog o filmskom orgazmu, mnogim korisnicima mobitela mogao podariti presudan impuls za totalnu erotizaciju tih zvrndavih i piskutavih džepnih naprava, neospornu kulminaciju pronalazi u činjenici da se otkriće nezaboravne Hedy danas ubraja među

temeljne funkcije GSM-sustava, jer ih – kao nekoć torpeda i brodske radiostanice – štiti od opasnosti neželjenih valova i njima prouzrokovana prisluškivanja razgovora.

Nakon šokantne neautorizirane autobiografije *Ekstaza i ja* (1967), krcate pikantnim detaljima i aferama, čije bi tajne trebali čuvati zidovi spavaćih soba i pismohrane sudova, Hedy Lamarr povukla se iz javnog života, nastupajući tek tu i tamo s repertoarom vlastitih pjesama u klubu u Greenwich Villageu. Od svoga izuma nikad nije imala financijske koristi, jer je patent istekao 1959, dugo prije nego što će globalna elektronička industrija prepoznati njegovu komercijalnu stranu. Utoliko više raduje podatak da su Hedy i Antheil za svoju inovaciju 1997. u San Franciscu nagrađeni *Pioneer Award* renomirane fondacije *Electronic Frontier*, nakon čega su uslijedili *Bulbie Gnass Spirit of Achievement Award* te prestižna Milstarova nagrada. U listopadu 1998. Hedy Lamarr odlikovana je i Medaljom Viktora Kaplana Austrijskog udruženja izumitelja, koja slovi kao najviše odličje što ga njezina stara domovina dodjeljuje za tehničke inovacije.

Iako je doprinos što ga je Hedy Lamarr dala razvoju vojne tehnologije, a posredno i novih telekomunikacijskih medija, dosad uglavnom drijemao na tamnoj strani njezina javnog imidža, pažnju znatizeljnika zgodimice bi ipak plijenili pokušaji da se njezino neskriveno zanimanje za tu specifičnu vrstu tehnike dovede u svjesnu, nesvjesnu ili, pak, naprosto sudbinsku vezu s generalnom percepcijom motiva i okolnosti njezina ne sasvim sretna života. Dok ju je Andy Warhol u svom uratku *Hedy* (1966) prikazao tek kao palu zvijezdu i posrnulu ikonu, izvodeći je zbog krađa u trgovinama pred sud, čija se porota sastojala od njezinih šest muževa, švicarsko-njemačko-kanadski dokumentarac *Hedy Lamarr – Tajne holivudske zvijezde* (2006) nastojat će epohalni izum „preskakanja frekvencija“ na bitno dubljoj razini prokazati kao logičku konsekvencu njezine životne samoinscenacije.

Tajna komunikacija, napomenut će Barbara Obermaier, jedna od autorica filma, „označava znanje o djelovanju skrivenih odnosa, kalkulacija s mogućnostima tajnog sporazumijevanja, korištenja nesvjesnih kanala komunikacije. Sve to vrijedi za specifičnu dinamiku glumice Hedy Lamarr: dinamiku slike žene i seksualnog zračenja koje je utjelovljivala, dinamiku nastupa na filmu i u životu, dinamiku tehničkih izuma, koja se zasniva na njima.“ Svojevrsna tajna komunikacija obilježavala je i svijet holivudskih filmskih studija tridesetih godina, nudeći se kao jedina moguća alternativa nadzoru nad zvijezdama, čije su tajne erotske afere i seksualne pustolovine neprestance morale ostati skrivene, dok se potajna konkurencija slavila kao javno prijateljstvo. Nakon Drugoga svjetskog rata tomu se pridodala i kontrola što ju je nad stranim glumcima i umjetnicima provodio FBI. „Način na koji je Hedy Lamarr isprobavala svoje djelovanje“, nastavlja Obermaier, „kako se poigravala s njim, sustavno podilazeći razdoru između stvarnosti i medijskog privida, navodi na zaključak da je, za razliku od Marlene Dietrich, koja se kretala u istim oprečnostima, to udvostručenje doživljavala kao osobni izazov.“

Koliko takvih nimalo ugodnih istina danas prati zvrndavo vibriranje vašeg mobitela, morat ćete, nažalost, procijeniti sami, ukoliko baš dokraja ne podlegnete iskušenjima potrošačkog mentaliteta, pa prisjećanje na Hedy Lamarr zapečatite urešavanjem njegova zaslona ponekim zavodljivim prizorom iz *Ekstaze*. Slike katkada zaista govore više od riječi, a njihovo šifriranje na tajnom jeziku skakutavih frekvencija tada duboko zadire u svijet osobnih podvojenosti i razdora, što ih vaš džepni čuvar tajni također zorno utjelovljuje. A da ga bez „najljepše žene na svijetu“ zacijelo ne bi ni bilo, pritom je nadasve dobrodošao podatak.

Uzgred, mobitel u vašem džepu nije jedina dodirna točka između novih medija, njihovih tehnologija i fatalnih filmskih diva staroga kova. Godine 1996. Hedy Lamarr je, naime, podigla tužbu protiv kanadskog softverskog koncerna Corel, koji je kutiju svog crtačkog programa Corel Draw 8 ukrasio njezinim kompjuterskim portretom, što ga je iste godina za potrebe Corelova dizajnerskog natječaja izradio američki umjetnik John Corkery. Dvije godine poslije Hedy je zbog poniženja i povrede privatnosti zatražila sudsku zabranu korištenja svog lika, a od tvrtke odštetu u iznosu od četvrt milijuna dolara. Do kraja godine, bilježe mediji, osporavani odštetni zahtjev popeo se na 15 milijuna dolara, ali mu nije udovoljeno.

Osamljena i napuštena, Hedwig Maria Eva Kiesler umrla je 19. siječnja 2000. u svom stanu nedaleko Orlando, u Floridi, ostavivši za sobom šestoricu supruga, trideset i

šest filmskih uloga, skandaloznu autobiografiju, niz sudskih postupaka, bezbroj nezaboravnih scena te najmanje jedan međunarodno priznat i uvažan patent, koji možda nije bio presudan za spas Velike Britanije, ali je itekako odredio tokove suvremenoga tajnog i javnog komuniciranja. Ako nam je do istinske ekstaze, bio bi red da je se prisjetimo kad sljedeći put mobitelom pokušamo navoditi torpedo ili nešto slično. Odnosno, kako je to zabilježio Antheil: „Hedy koju mi poznajemo nije ona Hedy koju vi poznajete. Vi poznajete nešto što je lukavo izmaštao propagandni odjel MGM-a. Takva Hedy ne postoji. Ne bi li joj dali dovoljno seksepila, odlučili su je prikazati pomalo glupom. Ali Hedy je pametna. U usporedbi s većinom ho-

livudskih glumica koje poznajemo, Hedy je intelektualni div.“

O danas svakako tajnovitim, a nekoć vjerojatno sasvim normalnim, premda ne i nezapaženim boravcima intelektualne dive u Varaždinu legende se ispredaju već desetljećima, a u novije vrijeme u žarište javnog interesa vratile su ih dvije izložbe, jedna o židovskom životu u gradu baroka (*Židovi i Varaždin*, 2019) te jedna posvećena upravo njoj u Bečkom židovskom muzeju (*Lady Bluetooth. Hedy Lamarr*, 2019–2020). Iako je teško utvrditi točne familijarne veze Hedyne obitelji s varaždinskim Židovima, kojih danas gotovo da više i nema, pouzdano se zna da je jedan od njezinih rođaka bio i dugogodišnji varaždinski nadrabrin

Rudolf Glück, ubijen, poput mnogih varaždinskih Židova, nakon uspostave tzv. NDH i proglašenja „rasnih zakona“, u koncentracijskom logoru Jasenovac. „Često smo vidali rabina Glücka kako iz Židovske općine izlazi u pratnji jedne lijepe žene“, glasi jedno dokumentirano predratno sjećanje, koje se u tom kontekstu često citira: „Kad smo se raspitali o kome se radi, saznali smo da je to glumica Hedy Lamarr.“ Kako se 2021. obilježava osamdeseta godišnjica progona Židova iz Varaždina, u povodu koje će se održati brojni prigodni programi, Gradski muzej Varaždin, saznajemo od njegova ravnatelja Ivana Meseka, odlučio se u tu obljetnicu uključiti izložbom o Hedy Lamarr, koja će se realizirati u suradnji s Bečkim židovskim muzejom.

Pjesnički svijet

Nelly Sachs

SOL JE MOJA BAŠTINA

(u povodu 50. obljetnice smrti)

Piše Zdravko Zima

Nelly Leonie Sachs rođena je 10. prosinca 1891. u Berlinu kao kći tvorničara Williama Sachsa i Margaret Karger. Krhko zdravlje i rane psihofizičke krize – potencirane neuslišanom ljubavlju – u sprezi sa židovskim podrijetlom, u znatnoj su mjeri definirale njezinu sudbinu, ali i njezin pjesnički put. Osim stihova, Nelly Sachs pisala je i drame, a njezine prve pjesme, objavljene u berlinskom listu *Vossische Zeitung* u kronološkom smislu koincidirale su s njezinim tekstovima za kazalište lutaka. Nakon što je Hitler postao kancelar, a pogotovo nakon Kristalne noći i imena Sara, koje je prihvatila pod prinudom, prebjegla je s majkom u Švedsku, u Stockholm. U toj je zemlji i u tom gradu nastao najveći dio njezina opusa, a ondje je našla i posljednje počivalište. S obzirom na biografske datosti i židovski indigenat, nije teško pretpostaviti da u njezinu stvaralaštvu, kanaliziranu u poeziju i dramske radove, nije bilo svjetlijih tonova. Mnogi stihovi Nelly Sachs zarana su prevedeni na švedski, ona sama radila je za vrijeme rata kao prevoditeljica u Komitetu za demokratsku izgradnju, prijateljujući s piscem Johannesom Edfeltom, finskim skladateljem Mosesom Pergamentom, njegovom suprugom Ilse i drugima. Godine 1950. umrla je njezina majka, a u to vrijeme Nelly Sachs upoznala je *Zohar*, najopsežnije i najvažnije djelo kabale. Božji smisao *Zohar* fiksira u jeziku; analogno tomu, može se zaključiti da je Nelly Sachs svoju intimnu patnju i patnju židovskog etnosa fiksirala u stihovima i dramskim tekstovima u kojima je, u spoju s koreografskim i muzičkim dodacima, nastojala rekreirati estetiku mitskih prikazanja.

Dok je za vrijeme Hitlerova terora utočište i novi dom našla u Švedskoj, poslije Drugoga svjetskog rata počeo je njezin makar posredni povratak u zemlju u kojoj se rodila i na čijem je jeziku pisala cijeloga svog vijeka. Godine 1950. berlinski časopis *Sinn und Form* objavio je dvije njezine pjesme. Doduše, bio je to časopis koji je izlazio u istočnom dijelu jednog podijeljenog grada i isto tako podijeljene zemlje koji je signalizirao neke nove vjetrove, pokazujući samim tim da književnost živi samo u komunikaciji i da je nesvodiva na bilo kakve političke ili ideološke projekte. S postupnom denacijom Njemačke, u godinama mučnog razračunavanja s djedovskom i očinskom nacifašističkom baštinom, o čemu je možda najinspirativnije svjedočio Peter Sloterdijk, proces pjesničke repatrijacije Nelly Sach dobivao je sve veći zamah. Godine 1956. u Hamburgu su objavljene njezine pjesme iz zbirke *U nastambama smrti* (*In den Wohnungen des Todes*), a godinu poslije pjesme iz knjige *I nitko ne zna kako dalje* (*Und niemand weiß weiter*) publicirane su u časopisu *Texte und Zeichen* u Darmstadtu u saveznoj pokrajini Hessen. Mnogo je razloga zbog kojih se Darmstadt ne čini kao slučajna lokacija. U tom gradu rodio se veliki Georg Büchner, autor znamenitoga *Hesenskog glasnika* (*Der Hessische Landbote*), obilježena parolom „Mir kolibama, rat palčama“, stanovnici Darmstadta među prvima su prihvatili nacističke naputke o progonu Židova, 30. srpnja 1940. grad su bombardirale snage savezničke avijacije, a da kraja rata ponovile su to 34 puta. Taj grad poslužio je kao pokusni kunić za prakticiranje onda inovativne tehnike *vatrene oluje*, korištene u razornim atacima na

Dresden, a sastojala se od kombinirana bacanja zapaljivih i eksplozivnih bombi. O čemu se uistinu radi, otkriva podatak da je za posljednjega bombardiranja poginulo oko 12 tisuća stanovnika Darmstadta, oko 70 tisuća ih je ostalo bez domova, dok su tri četvrtine grada potpuno uništene.

U isto vrijeme u koje su joj pjesme tiskane u časopisu *Texte und Zeichen* Nelly Sachs postala je dopisna članica Njemačke akademije za jezik i pjesništvo u Darmstadtu. Otad datira i početak korespondencije s Paulom Celanom, velikim pjesnikom i Ahasverom, čiji je opus jednako tako impregniran povijesnom dramom židovskog naroda. Gotovo nevjerojatno: Celan je svojevremeno skončao svoj život 20. travnja 1970. u Parizu, a dvadesetak dana poslije, 12. svibnja, u Stockholmu je umrla Nelly Sachs. Premda se nikada nije vratila u Njemačku, sastajala se s Hansom Magnusom Enzensbergerom, sa Celanom se našla u Zürichu, na „ničijoj“ zemlji, a u šezdesetim godinama prošlog stoljeća, paralelno s njezinim sve većim ugledom u Njemačkoj i drugim dijelovima svijeta, manifestirali su se znaci njezine psihičke bolesti. U to doba u Dortmundu je utemeljena nagrada s njezinim imenom, u povodu 70. rođendana slavni Suhrkamp, onda u Frankfurtu a/M, a danas u Berlinu, objavio je knjigu u njezinu čast, u Dortmundu joj je izvedena drama *Eli (misterij o patnji Izraela)*, a 1963. postala je dopisna članica Bavarske akademije lijepih umjetnosti u Münchenu. Godine 1966. dobila je Nobelovu nagradu *ex aequo* sa Šmuelom Josefom Agnom, romanopiscem rođenim u Ukrajini, koji je dio svog vijeka isto tako proveo u Njemačkoj, ubrzo je postala počasna građanka zavičajnog Berlina, a pjesme su joj prevedene na mađarski, japanski, korejski i ine jezike.

Njezine su najvažnije knjige stihova *U nastambama smrti*, *Pomračenje zvijezde*, *I nitko ne zna kako dalje*, *Bijeg i preobrazba*, *Još slavi smrt život te Žarna zagonetka*, dok se među dramama izdvajaju *Eli (misterij o patnji Izraela)*, *Beryll vidi u noći ili izgubljeni i ponovno nađeni alfabet*, *Samo jedna minuta svijeta* i *Općinjenost*. Truda Stamač, marna i harna prevoditeljica Nelly Sachs na hrvatski, prenosi tvrdnju njezinih prijatelja koji su objašnjavali da je trajno balansirala u svojevrsnu ambisu, na granici između života i smrti, kako bi što više potaknula pjesničku inspiraciju. Kao što se glumac prije izlaska na scenu pokušava identificirati sa svojim kazališnim likom, tako se njemačko-židovska poetesa poistovjećivala s onim što su joj namrli njezini preci, njezin odgoj, njezine predilekcije i njezina poviješću diktirana sudbina. Premda je pisala i ljubavne stihove u kojima manjak preteže nad viškom, praznina nad ispunjenjem, u pojedinostima i cjelini opus Nelly Sachs ponajprije je u znaku smrti. Kao da je cijeloga svog vijeka smišljala jedan te isti rekvijem i skladala ne jednu te istu notu. Rođenjem i odgojem Njemica, ona je tek u vrijeme Holokausta aktivirala svoje obiteljsko i povijesnim olujama provocirano židovstvo. Jasno je da je u jednom času morala pobjeći iz Njemačke i da ju je Hitlerova ideologija traumatizirala preko svake mjere, ali kao individua i kao poetesa nije se htjela svoditi isključivo na židovsku komponentu, nalazeći u tome jednostranost koja nije imanentna kreativnom biću i štiteći se na taj način od pretpostavke da su pohvale



Azilantska sudbina Nelly Sachs

na račun njezina djela oblik svojevrsne kompenzacije za nacističke zločine. Tako je to s onima čija je sudbina sve prije nego jednoznačna i linearna. Tamo gdje je došla na svijet, u Berlinu, više nije mogla o(p)stati, ali je postala počasna stanovnica toga grada, što se redovito događa onima koji nisu rođeni Berlinčani. Da Hitler nije došao na vlast i da se nije dogodilo ono što se dogodilo, Nelly Sachs ostala bi možda poznata (ili nepoznata!) kao autorica romantičnih spjevova, legendi i marionetskih predstava, spisateljica bolećiva i apartna, zakopčana u svoje strahove i nikad ostvarene čežnje. Ali sve ono što je napisala prije Drugoga svjetskog rata odbacila je kao neželjenu djecu ili ono što je Gundulić nazvao *porod od tmine*. Koliko god se opirala svode-nju na jedan dio vlastite biografije, činjenica je da je publici dostupan samo onaj dio njezina opusa koji je nastao u egzilu i za koji je poslije svega dobila mnoga priznanja. Polazeći od mističnog i kabalističkog vjerovanja da slova, a samim tim i riječi, nose u sebi tajnu sveukupnog svemira, Nelly Sachs prihvatila se svog poziva s konzekventnošću redovnice dopirući u krajnjoj liniji do samoće i apsolutne tišine.

Kao što je napisala u jednoj pjesmi, sol je njezina baština, a sol je simbol trajnosti i nepokvarljivosti utjelovljene u poetskim slikama i dramskim refrenima. Jestu kruh i sol, za Židove znači uspostaviti neraskidivo prijateljstvo. Nelly Sachs uspostavljala ga je posredno, s pomoću jezika, osvjetljavajući u bunaru svog srca ono što je najvažnije i najkrvavije. Zvuči bizarno ali i istinito; otkrivanje njezinih tugaljivih i makabričnih stihova provocira svjetlo, neku vrstu prvobitnog stanja u kojem riječ i (s)misao bivaju jedno te isto.

ZBOR LUTALICA

MI LUTALICE

Svoje putove vučemo za sobom ko prtljagu
Odjenuti u krpicu zemlje
Na kojoj smo otpočnuli
Hranimo se iz lonca jezika
Što smo ga plaćući naučili.

Mi lualice,
Na svakom križanju čekaju nas po vrata
Iza njih srna, sirootooki Izrael među životinjama
Nestaje u svojim šumnim šumama
A ševa kliče ponad zlatnih njiva.
More samoće zastaje s nama
Gdje mi zakucamo.
O čuvari naoružani plamenim mačevima,
Zrnca pijeska ispod naših putnih nogu
Počinju već tjerat krv u našim unucima
O mi lualice pred vratima zemlje,
Od pozdravljanja u daljinu
Naši su šeširi već zapalili zvijezde.
Poput palčanog metra tijela nam leže na zemlji
I odmjeravaju obzor
O mi lualice,
Gmizavi crvi za nadolazeće cipele,
Naša smrt ležat će ko prag
Pred zatvorenim vašim vratima!

ZBOR NEVIDLJIVIH STVARI

NOĆI, ZIDU PLAČA!

U tebe su ukopani psalmi šutnje.
Tragovi nogu što su se punili smrću
Poput jabuka u zrenju
U tebi su našli put kući.
Suze što vlaže crnu tvoju mahovinu
Već su pokupljene.

Jer došao je anđeo s košarama
Za nevidljive stvari.
O pogledi silom rastavljenih ljubavnika
Nebotvorni, svjetorodni
Kako ste blago ubrani za vječnost
I prekriveni snom umorena djeteta,
U čijoj toploj tami
Klijaju čežnje novih krasota.
U tajni jednog uzdaha
Može klijati nepjevana pjesma mira.
Noći, zidu plača,
Možeš biti smrvljen munjom jedne molitve
I svi koji su prespavali Boga
Bude se iza tvojih srušenih zidova
Za njega.

O VI ŽIVOTINJE!

Sudbina vam se vrti poput sekundne kazaljke
malim koracima
u čovječanstva neiskupljenom satu.

I samo pijetlov krik,
udešen prema mjesecu,
možda zna
pradavno vam vrijeme!

Kao da je kamenom popločena za nas
vaša razdiruća čežnja
i ne znamo što urla
u staji zapušenoj oproštajem
kad tele od majke
otrgnu.

Što šuti u elementu patnje
otimljuće ribe između vode i kopna?

Koliko je puzavog i krilatog praha
na našim potplatima,
što stoje ko otvoreni grobovi u večeri?

O tijelo konja razneseno ratom
koje neupitno bodu muhe
a razlićak raste kroz prazne duplje!

Tumač zvijezda Bileam
nije znao vašu tajnu,
kad je njegova magarica
uočila anđela!

ZEMLJO IZRAELSKA,
tvoje širine, izmjerene nekoć
tvojim svecima, koji nadvisivali su obzor.
Zrak tvojih jutara ispunjen govorom Božjih
prvaka,
tvoja brda, tvoji grmovi
zahvaćeni plamenim dahom
strahovito primaknute tajne.

Zemljo Izraelska,
izabrana zvjezdana mjesta
za nebeski poljubac!
Zemljo Izraelska,
sad kad ti narod nagorio od umiranja
ulazi u doline
a sve jeke praotačkog blagoslova
zovu na povratak,
objavljajući im, gdje je u nezasjenjenu svjetlu
Ilija s ratarom išao za plugom
a velenduh rastao u vrtu
i već uza zid raja
gdje je uska ulica vodila između ovdje i tamo
tu, gdje je On davao i uzimao kao susjed
a smrt nije trebala žetvenih kola.

Zemljo Izraelska,
sad kad se tvoj narod
zaplakan vraća iz zakutaka zemlje
da bi u tvom pijesku iznova ispisao psalme
Davidove
te pretprazničku riječ *svršeno je*
pjevao u predvečerje svoje žetve
stoji već možda jedna nova Ruta
držeci u siromaštvu svoju sabirnicu
na križopuću svojih lutanja.

NIJE SAMO ZEMLJA Izrael!

Od žedi u čežnju,
od crveno potpaljenog ponoćnog korijenja
kroz vrata poljskoga zrna
do sablasno plavih pilaca daha
iza milosti ustrzalog sljepačkog poveza.
Krila proroštva
na ramenima pustinskog pijeska.
Jašuci tvojim bilima u noćnoj oluji
gvozdeno noge
tvojih brda što otpuhuju vječnost
galopirajući
sve do djetinjih molitava
mliječno bijelih pjena.

Kružeći meridijani tragova tvojih nogu
U soli istočnoga grijeha,
korijeni tvojih zelenih blagoslova zadrije-
mali
u izmučenom nebu pustinje,
otvorena Božja rana
u perju zraka

OKAMENJENI ANĐEO

orošen kapima sjećanja
na prijašnji neki svijet
bez vremena
luta ženskim odjelom
u jantarskom svjetlu
zatvoren s posjetom glasa
predsvjetovnog bez ugriza jabuke
raspjevanog u zoru
od istine

A druge češljaju kosu od nesreće
i plaču
dok gavrani vani
razmataju svoju crninu do ponoći.

JOŠ SLAVI SMRT

život u tebi
luđakinjo u spirali hitnje
svakim korakom dalje od dječjih sati

i sve više i više zahvaćena vjetrom
tim razbojnikom čežnje
U štovanju dižu se kreveti i stolice
Jer nemir je postao morski

i vrata
ključ postavljen na obranu
mijenja smjer ispustom prema van

Bijele sestre okupane u zvijezdama
od dodira znaka iz tuđine
od njega koji ovdje hrani žile
iz podzemnih svojih vrela žedi
gdje se prikaze do sita imaju napiti

POSVUDA JERUZALEM

SKRIVENO u tobolcu
i ne odaslano strijelom
i sunce vazda crno oko tajne
i pognuta tridesetšestorica u djelu patnje

Ali ovdje
trenutno
je kraj
Sve pričuvano za razdiruću vatru
njegove odsutnosti

Jer
u bolesti
provrića do vidovitosti
proročica udari štapom
u bogatstvo duše
Tu je ludo zlato skrito

VI MOJI MRTVI

Vaši su snovi postali siročad
Noć je prekrila slike
Leteći u šiframa vaš jezik pjeva

Bjegunačko jato misli
vaša lutajuća ostavština
prosi na mom žalu

Nemirna sam
vrlo uplašena
primiti blago malim životom

Sama vlasnik trenutaka
kucanja srca rasanaka
smrtnih rana
gdje je moja baština

Sol je moja baština

(s njemačkog prevela Truda Stamać)

NOVI OMANUT

Prilog židovskoj povijesti i kulturi

Broj 4 (149) Zagreb, listopad-studen-prosinac 2020 / tišrei-hešvan-kislev-tevet 5781 – ISSN 1331-8438

Časopis izlazi tromjesečno

Nakladnik: Židovska općina Zagreb

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

Za nakladnika: Ognjen Kraus

Sunakladnik: Kulturno društvo Miroslav Šalom Freiburger

Savjet časopisa: August Kovačec, Arijana Kralj, Viktor Žmegač

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), Josef Kodet (Jihlava), Mirjam Steiner-Aviezer (Tel Aviv)

Lektorica: Saša Vagner

ISSN: 1331-8438

Zagreb, 2020.

Sva prava pridržana.

Kontakti:

Glavni urednik (novi.omanut@yahoo.com)

Nakladnik +385 1 4922692, mail: jcz@zg.t-com.hr, www.zoz.hr

Sunakladnik +385 1 4817 655, mail: kulturno.drustvo.freiburger@zg.t-com.hr, www.kd-miroslavsalomfreiburger.com

Godišnja pretplata za 4 broja iznosi 60, 00 kn / za inozemstvo EUR 25, 00

Žiro račun kod IBAN **HR4223600001101558364**

Devizni račun: HR4923600001500260173

Swift: ZABAHR2X

NOVI OMANUT izdaje se financijskom potporom Savjeta za nacionalne manjine RH