

NOVI OMANUT

PRILOG ŽIDOVSKOJ POVIJESTI I KULTURI

Godište XXVIII. broj 3 (156), Zagreb, srpanj-kolovoz-rujan 2022 /tamuz-av-elul 5782 – tišrei 5783

Pod lupom

Zašto se ubio Primo Levi

Među onima koji su preživjeli logorski pakao, a onda se odlučili za suicid, najpoznatiji su Tadeusz Borowski, Paul Celan, Jean Améry, Piotr Rawicz, Primo Levi i Bruno Bettelheim, premda je stvarni registar takvih imena neusporedivo veći i zlokobniji

Piše Zdravko Zima

Za Božidara Malinara

Među Camusovim najcitiranijim rečenicama svakako je ona iz *Mita o Sizifu* (*Mythe de Sysiphe*), u kojoj tvrdi da je samoubojstvo jedini uistinu ozbiljan filozofski problem. Posebna tema su samoubojice koji su se na takvo što odlučili nakon što su preživjeli ratne torture i nacističke logore. Kao da je količina užasa koju su konzumirali nadišla sve granice, pa više nisu mogli podnijeti užas svakodnevice, u kojoj lice-mjerje i rutina, spojeni su vazda tinjajućom agresijom, nisu najbolji saveznici. Pogotovo nisu saveznici slabih, a takvi su u logorskom žargonu, kako piše Primo Levi, identificirani kao *Muslimani* (njem. *Muselman*), dakle, nemoćni i nespretni koji se u uvjetima teško zamislive borbe za goli opstanak nisu mogli nadati ničim dobrom. U tom smislu sudbina bivših zatočenika usporediva je sa sudbinom vojnih veterana izloženih posttraumatskom stresu. Nakon što su bili žrtve visokorizičnih ili ekstremnih situacija, u njih se budi osjećaj nesigurnosti i straha, a traumatične epizode iz prošlosti repetiraju se nenadano i nepredvidljivo u snu, ali i na javi. Poput pacijenta koji je u automobilskoj nesreći slomio nogu, pa se boji da više neće hodati kao nekad, ex-logoraši nose u sebi traume koje možda nisu vidljive, ali su nerijetko gore i pogubnije od fizičkih ozljeda. Među onima koji su preživjeli logorski pakao, a onda počinili samoubojstvo, najpoznatiji su Tadeusz Borowski, Paul Celan, Jean Améry, Piotr Rawicz, Primo Levi i Bruno Bettelheim, premda je stvarni registar takvih imena neusporedivo veći i zlokobniji. Kao inženjer kemije i čovjek koji, po vlastitom priznanju, nije znao uzvratiti udarac, u infernalnom ambijentu Auschwitza Primo Levi (1919.-1987.) nije imao prevelike šanse. Pa ipak je preživio da bi se, nekoliko desetljeća kasnije, odlučio na suicid. Mladen Machiedo, koji se iscrpno bavio Levijem, definirao je njegov čin kao judeo-kršćansko samoubojstvo. Premda su tek Hitlerove hekatombe do neke mjere provocirale Levijevo židovstvo, on sam nikada nije bio vjernik. Štoviše, logorsko iskustvo osnažilo je njegovo bezbožništvo, a osjećaj žrtve koji je baštiniu u Auschwitzu kanalizirao je u osjećaj vlastite krivnje. Teško je u ovom slučaju zaobići Pasolinijevo ubojstvo, tim više što se ono po mnogim svojim detaljima doima kao pomno režirano samoubojstvo. Smisao svog djelovanja, ili svoje egzistencije i esencije, Pasolini je vidio u mogućnosti autentičnog preobražaja vlastitog bića, u transhumaniziranju koje vodi prema svetosti i uzdizanju iznad tjelesne ograničenosti. Zato se utjecao antičkim i biblijskim mitovima, zato se deklarirao kao nepomirljiv kritičar katoličke i kapitalističke hipokrizije, iako se iza njegove brutalne iskrenosti krila duboka i nekonvencionalna religioznost, manifestirana u odnosu prema proleterima, marginalcima i besprizornima, u tretiranju svoje majke Suzanne (koja je to ime dobila po svojoj poljsko-židovskoj prabaki), a koju je u filmskim vizijama predstavljao kao Madonu, ali jednako tako u ideji žrtve koju je vlastitim primjerom ovaplotio do kraja. To što mu je otac Carlo Alberto bio poručnik u talijanskoj kraljevskoj vojsci, što je uhićen zbog kockarskih dugova i što je bio uvjereni fašist, nudi se kao psihoanalitički obrazac o mladiću koji je stasao u opoziciji prema svom represivnom ocu, onom tko u tradicionalno pojmljenoj sredini figurira kao *padre padrone*. Poslije svega, teško se oteti dojmu da Pasolini nije ubijen, nego da se naprosto dao ubiti. Tome u prilog svjedoče činjenice: ubojstvo se dogodilo na nogometnom igralištu, koje simulira viziju drevnog rimskog amfiteatra, dogodilo se na Dan mrtvih, 1. studenoga, u nedjelju, koja je za katolike sveti

dan, na lokaciji na kojoj su se nekoć prinobile žrtve, u gradiću Ostia (*hostia*, lat. = žrtva), smještenom 23 kilometra jugozapadno od Rima. Možda u svemu tome ima neke vražje simetrije; jer koliko je kontroverzan bio Pasolinijev život, toliko je kontroverznom i diskutabilnom ostala njegova na standardne obrasce nesvodiva smrt. Živio je da bi umro, gorio da bi sagorio, šireći za sobom tajnovitost i svjetlost svojstvenu ponajprije svecima, na koje u svojoj enervantnoj pojavnosti nije nimalo sličio.

Levi je svetost, ako je takvo što oportuno spominjati, drukčije je sorte. Valja se distancirati od velikih riječi, ali u nekom ljudski mjerljivom obliku svetosti se makar iz najveće daljine približava onaj tko sumnja u vlastite postupke, tko ne pati ni od kakvog trijumfalizma i tko poslije sezone u paklu, kako bi rekao Rimbaud, čuti krivicu jer je taj pakao preživio. Takav svetac bez ambicije i bez ikakve primisli o nečem sličnom bio je Levi. Rodio se 1919. u Torinu, a svojim građanskim habitusom i studijem kemije koji je završio s najvišim ocjenama (*summa cum laude*) bio je predodređen za uspješnu karijeru. Ali njegova diplomatska dokumentacija odmah je stigmatizirana upozoravajućom oznakom: Židov. Bizaran je na svoj način podatak da mu je u torinskoj gimnaziji (*Liceo Classico D'Azeglio*) talijanski jezik predavao Cesare Pavese, znameniti pjesnik koji je isto tako počinio samoubojstvo, popivši preveliku dozu barbiturata. Na takav čin odlučio se zbog američke glumice Constance Dowling u koju se zaljubio, ali koja je ostala ravnodušna na njegove zavodničke pokušaje. Poslije pada Mussolinijeva režima, Levi se priključio tajnom pokretu otpora i s manjom skupinom partizana, među kojima su bile Vanda Maestro, Luciana Nissim, Aldo Piacenza i Guido Bacchi, prebacio u Col di Joux. Ali ondje su prokazani i uhapšeni te premješteni u tranzitni logor u Fossoliju, šest kilometara o Carpia kod Modene. Početkom 1944. godine, točnije, 22. veljače, Vanda, Luciana i Primo deportirani su u Auschwitz, kamo su stigli nakon petodnevnog trpljenja. Ostalo je povijest, fiksirana u Levijem tekstovima i njegovu najpoznatijem romanu *Zar je to čovjek* (*Se questo è un uomo*). Putešestvije preživjelog logoraša koji se vraća u svoju domovinu beletrizirao je u romanu *Primirje* (*La tregua*). Prema tom romanu Francesco Rosi snimio je 1997. istoimeni film s Johnom Turturrom i Radetom Šerbedžijom u jednoj od važnijih uloga. Pod pseudonimom Damiano Malabaila tiskao je 1966. zbirku od 15 pripovijedaka s okusom znanstvene fantastike *Storie Naturali* (*Prirodoslovi*). Pripovijetke je objavio *Einaudi*, koji je postao njegov ekskluzivni nakladnik, premda je dva desetljeća ranije odbio roman *Zar je to čovjek*. Među ostalim naslovima izdavaju se *Periodički sustav* (*Il sistema periodico*), zbirka od dvadeset i jedne pripovijesti, svake nadahnute drugim kemijskim elementom iz periodičkog sustava, roman *Zvezdasti ključ* (*La chiave a stella*), posvećen pustolovinama Libertina Faussonea, radnika specijaliziranog za montažu dizalica, roman *Ako ne sada, kada?* (*Se non ora, quando?*) i zbirka ogleđa *Utopljenici i spašeni* (*I sommersi e i salvati*) koja se, s obzirom na dataciju i autorovo skorašnje samoubojstvo, pokazala kao svojevrsni testament. Za svoj opus primio je mnoga priznanja, među inim i najveću talijansku nagradu *Strega*. Englesku verziju *Periodičkog sustava* s oduševljenjem je recenzirao Saul Bellow. Nakon toga Bellow je doputovao u Torinu i intervjuirao Levija za *The New York Review of Books*.

Rođeni Pijemontez i Torinez, stasao u obitelji oca biznismena i majke pijanistice, Levi možda i ne bi bio pisac da nije apsolvirao mračno logoraško iskustvo. Preostali vijek po po-

vratku iz Auschwitza proživio je u znaku naslovne sintagme svog najpoznatijeg romana *Zar je to čovjek*. To pitanje ponavljao je svakog dana, u stvarnosti i u snu, sebi i drugima, žrtvama i krvnicima, onima koji su ga razumjeli i onima koji su se skanjivali nad njegovim svjedočanstvima, hineći da su gluhi i slijepi. Unatoč najgorim spoznajama do kojih može dovesti boravak u nacističkim tvornicama smrti, Levi nije postao žrtvom estradnih lamentacija i crno-bijelih simplifikacija. Pitanje iz naslova romana ponavljao je u mnogim varijacijama, pitajući se o svojim krvnicima, implicitno i o njemačkom narodu, ali i o sebi samom. Na koncu, refleksije o logoraškoj prošlosti dovele su ga do uvjerenja da ni on nije čovjek, da nije Primo Levi, sin oca Cesarea i majke Estere, da nije Torinez i inženjer kemije, nego goli statistički uzorak, broj 174 517, koji mu je ucrtan u lijevu podlakticu i kojim je zavazda žigosan kao *verdammter Jude*, prije ili kasnije predodređen za klanje. Usput, za svog sužanjstva u tamnici u Readingu, Oscar Wilde bio je sveden na šifru C 33, a kako svjedoči u pismu *De profundis*, u tom razdoblju nerijetko je pomišljao na samoubojstvo. Već na početku knjige koja mu je priskrbila neželjenu slavu, Levi objašnjava da ju je napisao zbog „unutarnjeg oslobođanja“. Kad je došao u Auschwitz, bio je to za njega samo toponim lišen značenja. Kad je izišao, mogao je pomisliti ili ponoviti ono što je u eksploziji svog lucidnog defetizma konstatirao Kertesz; naime, da je Bog stvorio svijet, dok je čovjek stvorio Auschwitz. Kao emancipirano biće, upućeno u različite discipline, a ne samo u prirodne znanosti ili u kemiju (koju su ustaše zvali *lučba*), Levi se višekratno pozivao na Dantea, ali je bio svjestan da mu manjkaju riječi kojima bi iskazao „ovo uništenje čovjeka“. Zajedno s drugim logoraškim supatnicima sveden je na tetoviran broj na pokožici, što će ga Peter Sloterdijk pretvoriti u prisposobu, neophodnu u traženju uporišnih točaka u koje se sa svojim naraštajem, rođenim nakon Drugog svjetskog rata, htio ili mogao pouzdati. Sloterdijk je aludirao na pogubne tradicije, a poslije sloma Hitlerove Njemačke, on i njegovi vršnjaci bili su tetovirani užasom i kao takvi osuđeni na autodidaktiku. U dubini svoje urođene osjetljivosti, Leviju su strane bombastične riječi, a samim tim i naturalističke deskripcije onoga što je logorsku panoramu u svakom času izjednačavalo s gubilištem.

Iluzorno je dokazivati da je u logorima na najdoslovniji način prakticiran zakon jačega. Levi je o tome pisao i u knjiži eseja *Utopljenici i spašeni*; u prvom slučaju ta distinkcija označava one koji su zbog onemoćlosti osuđeni na likvidaciju, u drugome one koji su zbog fizičkih predispozicija ili zato što su bili krojači, mehaničari i postolari, nužni za elementarno funkcioniranje logora, imali mnogo veće izgleda za spas. Teško bi bilo pretpostaviti da je i Levi spadao među ove potonje. Bio je „previše“ civiliziran, sklon vaganju svakog čina, nije svikao na teške fizičke poslove, a još manje je bio u stanju uzvratiti udarac ili uvredu, što se u takvom ambijentu gotovo imperativno pretpostavljalo. Osim svih nedaća, logoraški užas uvećavao je rat svijetu protiv svih (*bellum omnium in omnes*). Unatoč tome, Levi je preživio. Premda su se neobrazovani, oni koji nisu imali potrebu za racionaliziranjem ili traganjem za svrhom, lakše snalazili u danim uvjetima, njegovu spasu u znatnoj je mjeri pridonijela njegova struka. Najprije je namješten u *Kommando 98* u Buni, a kasnije u kemijskom laboratoriju u kojem je radio na vrećama fenilbeta-tana, kemikaliji koja se koristi u proizvodnji sintetičke gume. Paradoksalno ali istinito, u takvim uvjetima samoubojstvo mu nije bilo ni nakraj pameti. Ili kako je objašnjavao, pokraj svih nevolja, pokraj gladi i hladnoće nije se više osjećao dovoljno živim da bi imao snage i volje za definitivno samouništenje. Povijest je stala, satovi su se okretali u obrnutom smjeru, sve konvencije su zbrisane, a Levi je osjećao bijes zbog gladi i sram zbog poniženja na koja je kao ljudska jedinka, a ne tek kao talijanski Židov i antifašist, bio sveden. Kako god bilo, krvnik ostaje krvnik, žrtva ostaje žrtva. Za razliku od

mnogih zatočenika, Levi je imao tu sreću (sreću?) da ostane živ, premda je opetovano konstatirao da uvreda ostaje ono što jest, da je neizlječiva i neuništiva kao opsesija, odzvanjajući iz daljine kao potmul i teško podnošljivi eho. Naravno, gadarije su se smjenjivale u logoru kao na kakvoj pozornici, a Levi nije mogao zaboraviti kapoa koji je ima prljave ruke, a onda mu se u njegovoj izopačenoj fantaziji učinilo najjednostavnijim da ih obriše o njegovo rame. Mnogo toga nije mogao zaboraviti, a kako i bi? U atmosferi u kojoj je ljudski život svodiv na krhkost maslačka ili trajnost ivanjske krijesnice, i u kojoj se budućnost sluti kroz krematorijski dimnjak, Levi je razmišljao o nečem takvom kao što su nokti. Dakako da logoraši nisu imali škarice, pa su nokte na rukama grickali zubima, dok je za pedikuru dostajalo malo žesće trenje prstiju u cokulama.

Tko se makar i ovlaš našao u dodiru s Levijem sudbinom, neizbježno se suočio s pitanjem: zašto je poslije toliko godina učinio ono što je učinio? Koliko god neizbježno, to je pitanje koje u svojoj eksplicitnosti i racionalnosti izmiče jednoznačnim odgovorima što ih takav akt u množini svih relevantnih, pa i kontradiktornih silnica bez dvojbe podrazumijeva

Beščutnost na koju su bili osuđeni zatočenici, multiplicirana je beščutnošću koja je vladala među njima samima. Svatko je u logoru bio sam. I Levi je bio sam u strahovima i sumnjama koje su ga permanentno izjedale, ali nije bio lišen podrške. Najbolji prijatelj bio mu je dvije godine mlađi Alberto Dalla Volta (1921.-1945.), s kojim je radio u odjelu za kemičarske stručnjake. Ali u svojoj najpoznatijoj knjizi poseban respekt iskazuje prema Lorenzu Perroneu (1904.-1952.), koji mu je je pribavljao hranu i odjeću te pomagao u komunikaciji s obitelji. Ipak, ne radi se samo o tome. Jer kako svjedoči Levi: „Ne znam koliko ima smisla htjeti pojašnjavati uzroke zbog kojih je baš moj život među tisućama podjednako vrijednih, mogao odoljeti kušnji, ja vjerujem da upravo Lorenzu dugujem što sam danas živ; i ne toliko zbog njegove materijalne pomoći, koliko zato što me ustrajno podsjećao, svojim prisustvom, svojim tako tihim i lakim načinom da bude dobar, da još uvijek postoji pravedan svijet izvan našega, nešto i netko još čist i cjelovit, neiskvaren i pitom, kome su mržnja i strah strani; nešto odveć teško određivo, neka iskonska mogućnost dobra, radi čega se ipak isplati sačuvati život.“ I dalje: „Zahvaljujući Lorenzu, dogodilo mi se da ne zaboravim da sam i ja čovjek.“ Po završetku rata Lorenzo se vratio u svoj zavičajni Fossano, također u Pijemontu, radeći i dalje kao zidar. Ipak, iskustvo Auschwitza ga je potpuno obilježilo ako ne i slomilo, „oduzevši mu radost življenja“. Levi ga je posjetio nakon što se vratio u Torino i pokušavao mu bezuspješno pomoći. Umro je 1955. godine. Nezaboravnom Lorenzu u spomen, svojoj kćerci (rođenoj 1948.) Levi je dao ime Lisa Lorenza, a svom sinu (rođenom 1957.) Renzo. Godine 1998. u Yad Vashemu Lorenzo Perrone proglašen je Pravednikom među narodima.

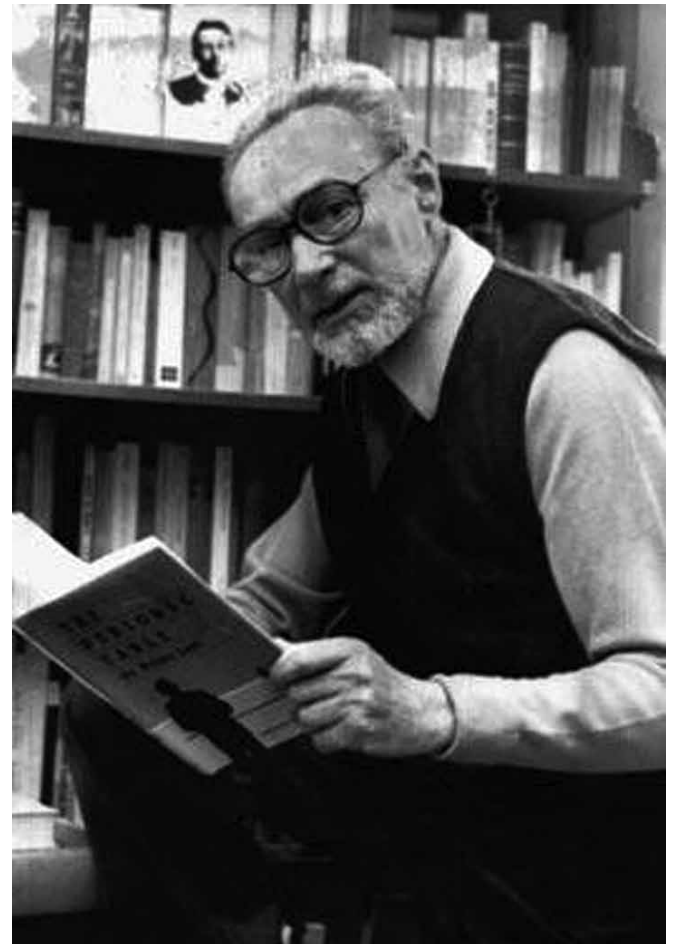
Tko se makar i ovlaš našao u dodiru s Levijem sudbinom, neizbježno se suočio s pitanjem: zašto je poslije toliko godina učinio ono što je učinio? Koliko god neizbježno, to je pitanje koje u svojoj eksplicitnosti i racionalnosti izmiče jednoznačnim odgovorima što ih takav akt u množini svih relevantnih, pa i kontradiktornih silnica bez dvojbe podrazumijeva. U mnogim prilikama Levi je objašnjavao da oni koji su preživjeli Holokaust nisu najbolji svjedoci. Nisu najbolji baš zato što su preživjeli, oni su „nenormalna manjina“, za razliku od „normalnih“, ergo, mrtvih, koji mogu svjedočiti samo u spiritističkim seansama u kojima se pomiču teški stolovi i diže veo među svjetovima. Problem je očito i u tome što Levi nije bio od onih koji su skloni trijumfiranju na prvu loptu. Zadovoljstvo proizašlo iz spoznaje da je preživio Auschwitz, gotovo istog časa prometnuo je u osjećaj vlastite krivnje, baštinjen u najdubljim korijenima judeo-kršćanske civilizacije, neovisno o tome što se on sam nikada nije deklarirao kao vjernik i neovisno o tvrdnji da ga je logorska kalvarija još dodatno učvrstila u njegovu bezbožništvo. Za razumijevanje takvih i sličnih dvojbi važna je knjiga Levijevih autobiograf-

skih eseja *Utopljenici i spašeni*, posebno esej pod naslovom *Sram*. Iz razorene i poražene Njemačke, Levi se nije vratio sa zastavom u rukama, nije se vratio s aureolom pobjednika ili mučenika koji očekuje aplauze, a još manje tantijeme za sve što je u nepunih godinu dana izdržao u Auschwitzu. Istina, u svoju domovinu i svoj rodni grad vratio se živ, ali dubinski poražen u svom poimanju ljudskosti. Možda je najbolje citirati njega samoga: „Preživjeli su oni najgori, odnosno oni koji su se najlakše prilagodili; svi najbolji su mrtvi. Mrtav je Chajim, urar iz Krakova, bogobojazni Židov koji se usprkos svim jezičnim poteškoćama zdušno trudio da se sporazumijemo i da meni, strancu, objasni osnovna pravila bitna za preživljavanje u onim prvim presudnim danima zatočeništva; mrtav je Szabó, šutljivi mađarski seljak visok gotovo dva metra, i stoga najgladniji od svih, koji usprkos tome nije oklijevao, dok je god imao snage, pomagati slabijim drugovima da tegle ili guraju; i Robert, profesor sa Sorbonne, koji je zračio hrabrošću i povjerenjem, govorio pet jezika i mučio se da sve zabilježi u svom nevjerojatnom pamćenju; da je preživio, znao bi odgovoriti na sve one «nedoumice» na koje ja ne znam odgovoriti; mrtav je i Baruch, lučki istovarivač iz Livorna, koji je umro odmah, prvoga dana, jer je šakama odgovorio na prvi dobiveni udarac zbog čega su ga tri kapoa, udružena, premlatila na smrt. Oni, i bezbroj drugih, nisu umrli usprkos vlastitoj vrsnoći već upravo zbog nje.“

U ratu, kakav god bio, nema apsolutnih pobjednika i apsolutnih gubitnika, osim u totalitarnim mozgovima i isto takvim režimima. Levi se vratio u sredinu u kojoj su mnogi do jučer očijukali s Duceom, vratio se s popudbinom mrtvih logoraša i izgubljenih prijatelja, a sad je valjda trebao plesati pobjedničko kolo i klicati novom svijetu koji je nicao iz pepela netom pokopanih ili na gomile nabacanih žrtava. A u njemu je prije svega dominirao sram. Sram što ga osjeća pravednik pred tuđom krivnjom, sram težak kao megalit, sram zato što je živ umjesto nekog drugog i plemenitijeg, sram zato što je svatko Kajin svom bratu, sram zato što su preživjeli najgori, među koje je u napadu svog moralizatorskog mazohizma ubrojio i sebe sama, sram zbog šutljive većine koja je uvijek u pravu, premda je nepogrešivo u krivu i premda je u svom oportunističkom i podrepaštvu u stanju perpetuirati kozmičku količinu boli, sram zbog uništenja o kojem bi trebali svjedočiti oni koji su isto tako uništeni, dakle, mrtvi, pa se njihovo svjedočenje po svemu sudeći neće dogoditi nikada. Jedan film na tu temu, s istim naslovom, *Sram* (švedski: *Skammen*), i istim ili sličnim dilemama, snimio je 1968. Ingmar Bergman. Švedski redatelj istraživao je pitanje moralnog propadanja, izdajstva i gađenja nad samim sobom s onom vrstom odlučnosti s kojom si je Mishima negdje potkraj 1970. rasprijo trbuh. Zato trenutak oslobođenja za Levija nije bio veseo ili trijumfalan nego je u njemu – kakvim ga je Bog dao – u dekoru opustošene Europe, na grobovima gubitnika ali i pobjednika, provocirao katarzu i duboko sedimentirane sumnje. Dakako, sumnje u čovjeka, koje je boravak u Auschwitzu doveo do točke krajnjeg i teško podnošljivog usijanjanja.

Tek što je Hitler postao njemački kancelar, u Mounierovom časopisu *Esprit* Emmanuel Levinas objavio je tekst u kojem je objašnjavao da barbarski aspekti nacional-socijalizma nisu nikakva slučajnost, ni usputni nesporazum, nego da proizlaze iz *elementalnog zla* (francuski: *Mal élémental*) s kojim se zapadnjačka filozofija nikada nije stvarno razračunala. Europska povijest? Dovoljno se podsjetiti kako su se zahvaljujući konkvistadorima proveli indigeni stanovnici Latinske Amerike. A nacistički logori i staljinistički gulazi nisu u krajnjoj liniji ekskluzivna izmišljotina novoga doba. Tukididov *Spis o ratu Peloponežana i Atenjana* važan je ne samo kao pionirski pothvat te vrste, nego zato što je Tukidid u tom ratu sudjelovao i zato što je za svoja svjedočanstva konzultirao obje sukobljene strane. U sedmom dijelu svog spisa, slavni povjesničar piše o jednoj od najokrutnijih epizoda koje su zadesile antički svijet. Godine 413. prije naše ere atensku armadu pokorili su Sirakužani u svim borbama na kopnu i na moru. Protivnici su pobijeni, ili podavljani, a neki su pretvoreni u robove. Najgore se provelo oko sedam tisuća vojnika koji su odvedeni u sicilijanski kamenolom Latomije. Sirakužani su dobro znali da su Latomije najsigurniji i najstrašniji zatvor, koji čini kamena usjeklina duga dva kilometra i duboka tridesetak metara. Ako je vjerovati Tukididu, Atenjani koji su se našli u toj stupici gorko su proklinjali sudbinu i zavidjeli svoji mrtvim suborcima. Zatočenike kamenoloma nitko nije trebao kontrolirati ni mučiti. Mučio ih je okoliš u kojem se nije moglo disati, dok je mogućnost bijega graničila s fantazijom. Dani su bili nepodnošljivo vrela, noći studene, leševi su se gomilali na sve strane, pa je između panorame mrtvih i živih mrtvaca izbrisana gotovo svaka razlika. Uz glad i žed, slijedile su zarazne bolesti, a količina obroka bila je takva da je samo intenzivirala glad i produžavala ionako goleme

patnje. Već onda, prije 2 500 godina, čovjek je do krajnosti razvio patološku potrebu za mučenjem svoga bližnjega. A Levi? Tko je prošao ono što je prošao Levi, tko je konzultirao sve moguće knjige, pa tako i Tukidida, u sprezi svih koncentriranih i vlastitom kožom verificiranih iskustava, nije se mogao dobro čutjeti na ovom svijetu.



Sezona u paklu: Primo Levi

Ako je povijest trauma, ili teško izbjegiva mistifikacija kojom se opija svaki narod, onda ne treba zaboraviti da negdje daleko, u prvom stoljeću poslije Krista stoji Masada. Dakako, tvrdava ali i jedna od uporišnih točaka židovske povijesti. U Prvom židovsko-rimskom ratu, u 73. godini poslije Krista, nakon višemjesečne opsade Rimljani su se probili u tvrđavu. Ne želeći pasti u ropstvo, ali i zato da ne bi bili pogubljeni od neprijateljske ruke, 960 Židova u Masadi počimilo je samoubojstvo. Nakon toga dogodila se dijaspora. Za židovski narod Masada je značila izgubljenu nezavisnosti, opet ostvarenu tek 1948. Premda su od te tvrđave ostale samo ruševine, a više od toga povijest možda ni nije, Masada je vječna. Kao što je vječna sramota koju je u utrobi, na svom licu i na svom ramenu, nakon što ga je na onakav način ponizio logorski kapo, osjećao Levi. Imao je razloga da živi, ali duboko u sebi osjećao je i one druge razloge, protivne. Bilo mu je jasno da se povijest nacističkih logora može ponoviti, kao kakva teatarska repriza s još virulentnijim i vragometnijim epilogom. Bilo mu je jasno da je prošlost prošla, ali da će prije ili kasnije opet proviriti iza ugla. Bilo mu je jasno da se Holokaust globalizira, da se na neki način konfektionira i komercijalizira, jer nema toga što zakon oligarhijske kaste neće pretvoriti u blještavo upakirani proizvod iza kojeg, kao najveći adut, slijedi profit. Možda Levi nije zaboravio sudbinu dvojice mladih, na smrt osuđenih partizana iz njegove ilegalne grupe, Fulvija Oppezza i Luciana Zabaldonea, premda on nije sudjelovao u odluci o njihovoj egzekuciji. Možda nikada nije zaboravio Vandu Maestro, partizanku i kolegicu po struci, a kako bi je zaboravio kad je bio mlad i zaljubljen u Vandu, kad je s njim završila u Auschwitzu, a onda ujesen 1944. skončala u Birkenauu. Dakako, ništa od toga Levi nije htio, a ni mogao zaboraviti. Jer da je zaboravio, ne bi poduzeo ono što je poduzeo. Nije mogao zaboraviti ni Améryja, a u knjizi *Utopljenici i spašeni* krajnje skrupulozno, kao da glavinja na tankom ledu, komentirao je njegov samoizabrani kraj. Je li u tom času, kad je objavio tu knjigu, znao ili slutio da će se nepunu godinu kasnije i sam naći na tom istom, definitivnom putu? U ogledu pod naslovom *Heureka*, Kertéz je zaključio da poslije svega Auschwitz nije demantiran. Tu rečenicu potpisao bi i Levi. I on je, poput svog prijatelja Lorenza, izgubio radost življenja, pa je onda i završio kako je završio. Tražiti istinu za takvu individuu bilo je neizbježno, ali i nepodnošljivo bolno. Je li ga ta bol gurnula na onu drugu, mračniju stranu? U širokoj skali ekspliciranih i intuiranih pretpostavki, svaka tvrdnja je točna, ili netočna, u zatvorenom krugu pitanja signiranih tankim i jedva vidljivim cezurama koje dijele svjetlost od tame, a jednako tako i život od smrti.

(ulomak)

Istraživanja

Krleža i Židovi

Moša Pijade bio je jedan od malobrojnih uzvanika na Krležinu vjenčanju 14. studenog 1919. u crkvi svetoga Blaža u Zagrebu. U svjetlu te činjenice kao i spoznaje da ga je tridesetih godina posjetio u mitrovičkoj kaznionici, Krleža je bio razočaran zbog izostanka Pijadine pomoći u spašavanju dr. Đure Vranešića poslije Drugoga svjetskog rata

Piše Božo Kovačević

Miroslav Krleža jedan je od hrvatskih književnika koji su predmet minucioznog izučavanja naraštaja povjesničara književnosti i književnih kritičara. U enciklopedijskim izdanjima obrađene su osobe o kojima je Krleža pisao, koje su pisale o Krleži i s kojima se on družio. Među njima spomenuti su i mnogi Židovi. Ipak, unatoč činjenici da postoji velika biblioteka radova o različitim aspektima Krležina djela i života, neke pojedinosti o njegovu odnosu prema Židovima manje su ili gotovo nikako obrađene u publicističkim i znanstvenim djelima.

Ivo Goldstein bavi se poviješću Židova u Zagrebu, a Krležu samo usput spominje. Krleža se tako skandalizirao kad je književnik Ivan Nevistić u pozitivnom kontekstu pisao o incidentu u kojem je pijani Ulderiko Donadini napao nepoznatoga Židova na Jelačićevu trgu u Zagrebu (Goldstein 2004:385). Goldstein spominje i to da su poznati antisemiti Krležu proglašavali „glavnim propagatorom židoboljševičkih ideja“ (402). Kad spominje Zvonimira Richtmanna, „najistaknutijeg židovskog intelektualca ljevičarske orijentacije u Zagrebu i Hrvatskoj“ (293), Goldstein ne spominje i Miroslava Krležu s kojim je Richtmann bio izrazito blizak kao jedan od najistaknutijih suradnika u Krležinu časopisu *Pečat*. Upravo su Richtmannovi „revizionistički“ članci bili jedan od glavnih razloga za napade hrvatskih i jugoslavenskih staljinista na Miroslava Krležu.

Nešto opširnije o Krležinu odnosu prema Židovima Goldstein govori u knjizi *Antisemitizam u Hrvatskoj*. Ondje je, između ostalog, komentirao osobne Krležine lektorske intervencije u različitim izdanjima njegovih djela. U izdanjima iz dvadesetih godina upotrebljavao je imenicu Jevrej, a poslije ju je zamijenio imenicom Židov, a isto je bilo i s pridjevom jevrejski, odnosno židovski. U izdanjima poslije Drugoga svjetskog rata, kad god je to bilo moguće, izbacivao je i tu imenicu i taj pridjev slijedeći onodobnu političku korektnost. Uzevši u obzir cjelinu Krležina opusa i javnog djelovanja, njegove reakcije na antisemitske ispade kao i brojne optužbe hrvatske katoličke desnice da je Krleža boljševičko-židovski antihrvatski agent, Goldstein je zaključio da je Krleža „u neku ruku bio filosemit, ali je imao i zlobnih primjedaba o Židovima (kao i o Hrvatima, a ipak je bio veliki patriot)“ (Goldstein 2022:173). Kao potvrdu Krležinih simpatija za Židove Goldstein citira ono što je Krleža o Židovima rekao Enesu Čengiću. Krleža je pričao o tome kako je „rastao sa židovskom djecom, među Židovima je imao mnogo prijatelja, uvijek ih je volio, i danas Židove voli. Oni s kojima se družio bili su divni ljudi, poštenu, karakterni, iskreni. To je zanimljiv narod koji je čovječanstvu dao bezbroj velikih ljudi“ (173–174).

U članku *Krležini Židovi* (2012) Predrag Matvejević spominje Richtmanna. Naravno, nije mogao ne podsjetiti da se Krleža divio slikarskom talentu istaknutoga komunističkog revolucionara Moše Pijade. U knjizi *Deset krvavih godina*, toj razornoj kritici vidovdanske ideologije i potpunoj demontaži rojalističkog načina vladanja u prvoj jugoslavenskoj državi, Krleža je objavio emfatički članak o Moši Pijadi, koji tada služi dvanaestogodišnju kaznu robije. Prikazujući njegov umjetnički i politički portret, Krleža kao da u Pijadi vidi razrješenje problema kojima je sam neprestano bio zaokupljen i o kojima će žučljivo raspravljati u okviru sukoba na književnoj ljevici: „Od Münchenskog slikara postao je revolucionar, od nacionalista internacionalist, od estete političar lenjinist. Krug je logično zatvoren, sredenost je stopostotna i unutarnjeg psihološkog raskola više nema; razvoj od estetskih, isključivo solipsističkih diferencijacija do potpune negacije subjektivizma je završena“ (Krleža 1990:287).

U svom časopisu *Književna republika* Krleža je 1927. objavio autoportret Moše Pijade, „koji je kasnije umnožio i širio kao dopisnicu. To je bio portret robijaša, čovjeka koji je u to vrijeme robijao u Srijemskoj Mitrovici“

(Očak 1982:130). Premda je bio impresioniran Pijadinim zatvaranjem kruga i odbacivanjem individualizma, Krleža se svojih solipsističkih diferencijacija nikako nije htio odreći pa je to, izazivajući bijes socrealističkih ortodoksa, demonstrativno pokazao u romanima *Povratak Filipa Latinovicza* i *Na rubu pameti*, a negaciji subjektivizma i prava na slobodu stvaranja dosljedno se suprotstavljao u svojim manifestima i polemikama od *Predgovora Podravskega motiva* pa do *Dijalektičkog antibarbarusa*. To je potkraj tridesetih godina dovelo do razlaza između dvojice drugova, koji je Krleža ovako opisao:

„Sjedio sam u kavani s Krstom Hegedušićem i Zvonimikom Richtmannom. Nailazi Moša, ja ga pozdravljam, on ništa. Ustanem, priđem stolu gdje su sjedili još Galogaža i Prica, pa kažem Moši:

‘Ja Te pozdravih, a Ti okrenu glavu od mene. Zanima me što to znači?’

‘Neću da te pozdravim kad sjediš s onim mangupima!’

‘Da, a Ti ovdje sjediš s engleskim lordovima!’

Poslije rata ponašao se kao da se ništa nije dogodilo...“ (Čengić 1 1990:292)

Taj incident dogodio se stoga što uvjereni staljinist Pijade nije mogao podnijeti da se Krleža javno solidarizira i da sjedi s nepokolebljivim revizionistom Richtmannom. Židovstvo Pijade i Richtmanna i za njih dvojicu i za Krležu u tom je kontekstu bilo potpuno irelevantno. Ali nedvojbeno je da i Pijade i Richtmann pripadaju među, kako ih je Matvejević nazvao, Krležine Židove.

Uzevši u obzir cjelinu opusa i javnog djelovanja, Krležine reakcije na antisemitske ispade kao i brojne optužbe hrvatske katoličke desnice da je boljševičko-židovski antihrvatski agent, Ivo Goldstein zaključio je da je Krleža „u neku ruku bio filosemit, ali je imao i zlobnih primjedaba o Židovima (kao i o Hrvatima, a ipak je bio veliki patriot)“

Matvejeviću u vrijeme pisanja članka možda nije bio poznato da je Pijade bio jedan od malobrojnih uzvanika na Krležinu vjenčanju 14. studenog 1919. u crkvi svetoga Blaža. U svjetlu te činjenice kao i činjenice da je Krleža Pijadu već 1925. neuspješno pokušao posjetiti u zatvoru i da ga je tridesetih godina posjetio u mitrovičkoj kaznionici, takav odnos Pijade mora da je Krležu jako pogodio. Namjerno ili nenamjerno, Matvejević je prešutio Krležino razočaranje zbog izostanka Pijadine pomoći u spašavanju dr. Đure Vranešića od strijeljanja poslije Drugog svjetskog rata.

Rekao je Krleža da se Moša Pijade poslije rata ponašao kao da se među njima ništa prijelomno nije dogodilo. No tako se ponašao i sam Krleža. Kad mu je bilo predloženo da napiše predgovor biografiji Moše Pijade, razmišljao je o tome kako da to napravi, kako da istakne dilemu koju je Pijade trebao riješiti: posvetiti se umjetnosti ili revoluciji? U dnevničkom zapisu od 3. veljače 1958. Krleža se ne prisjeća scene iz kavana kad ga je Pijade odbio pozdraviti. Radije se prisjetio razgovora vođenih davno prije tog incidenta: „Od Münchenskih kolega neki su mu odriicali svaki dar, a drugi opet bili su sumnjičavi da li je vrijedilo da žrtvuje svoj talent. O toj njegovoj krizi nije progovorio nitko, to je bilo predmetom naših razgovora, davno“ (Krleža 1977 5:39).



U židovskom krugu: Miroslav Krleža

Matvejević opravdano nije zaboravio ni Oskara Daviča. No nije naveo da je upravo Davičo odveo Krležu – ne znajući pritom koga zapravo vodi – na konspirativni susret s Mošom Pijadom u zatvorskoj bolnici u Beogradu 1937. Navedeno je samo to da su Davičove pjesme objavljene u *Pečatu*. Nije spomenuto da je u *Dijalektičkom antibarbarusu* o Oskaru Daviču Krleža ustvrdio da je „izvan svake sumnje najnadarenije pero koje se pojavilo na lirskoj ljevici u posljednjih pet-šest godina“ (Krleža 1983:242). A Krleža i Davičo, ili Oketa kako ga Krleža naziva u dnevnicima, intenzivno su se družili privatno i službeno.

Inu Jun Broda je s Krležom povezivalo prijateljstvo i pripadnost lijevoj inteligenciji, a ne samo to što je ona prevodila njegove knjige na njemački, kako to spominje Matvejević.

Mirko Mirković (Hermann Friedmann) ponašao se u životu znatno drukčije negoli je nekima možda sugeriralo njegovo ime koje je uzeo poslije Drugog svjetskog rata. Suradnik komunističkog pokreta između dva svjetska rata i logoraš u Njemačkoj, u komunističkoj Jugoslaviji dopijeva na Goli otok. Kao poliglotu Krleža mu je omogućio zaposlenje u Leksikografskom zavodu, gdje je Mirković radio do umirovljenja. Premda se divio Krležinu talentu, stvaralačkoj snazi i erudiciji, u kratkom opisu pojedinih epizoda izrazio se ne uvijek sasvim pohvalno o Krleži kao nerijetko čudljivu, hirovitu i napornu direktoru Leksikografskog zavoda (Mirković 2008). Kao član hrvatske sekcije PEN-a ukazivao je na pojave rehabilitacije ustaštva u Republici Hrvatskoj devedesetih godina.

Kao jednog od Krležinih Židova na svom nevelikom popisu Matvejević evidentira i Danila Kiša. Krleža je svojom intervencijom pripomogao objavljivanju poznate Kišove knjige *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Osvrnuo se Krleža i na Kišovu polemičku knjigu *Čas anatomije* u razgovoru s Enesom Čengićem i Čedom Kisićem 2. veljače 1979: „Recimo, u Času anatomije Kiš je neke stvari dokazao, i dokazao ih je veoma umješno. Ali prije svega Kiš je izvanredan poznavalac jezika. Ima dobro uho. Zatim, izvanredan je stilist i polemičar. Pretjerao je u nekim stvarima, dakako, ne vodeći računa pravi li ili ne verbalne injurije, izvrijeđao je ljude oko sebe verbalno potpuno suvišno, ali ih je dotukao i knjiga je dobra“ (Čengić 1990 3:147).

Znamo da su Kiša i sudski gonili zbog njegovih *verbalnih injurija*. Što li je Krleža, govoreći o Kišu, mogao misliti o svojim nerijetko vrlo uvredljivim i, katkad, sasvim namjerno neistinitim tvrdnjama i objedama, primjerice, u knjizi *Moj obračun s njima*. U *Dijalektičkom antibarbarusu*, koji je vrhunac Krležina neponovljivoga polemikaškog umijeća, uvreda je bilo napretek. S obzirom na to kako je organizirani pokret socijalne literature – pod egidom još bolje organizirana mehanizma partijske inkvizicije u ime staljinizma, a protiv trockizma, nadrealizma i revizionizma – nasilnički pokušao onemogućiti Krležu i njegov časopis *Pečat*, razumljiv je Krležin gnjev i njegovo užasavanje nad mogućnošću da takvi arbitri ukusa i kontrolori dijalektičkog pasoša doista dođu na vlast. Ako su svoju staljinističku ortodoksiju bili spremni javno istjerivati u uvjetima ilegalnog rada svoje partije/crkve, kakva li se perspektiva za umjetnost, za znanost i za ljudsku slobodu otvarala mogućnošću da oni jedanput ovladaju državom!? Na osnovi svega što se već tada znalo o razmjerima progona i o broju žrtava sovjetskih logora, o ponižavajućim uvjetima života u prvoj zemlji socijalizma, o potpunoj instrumentalizaciji umjetnosti i kulture u interesu vladajuće klike u Moskvi te o vanjskoj politici Sovjetskog Saveza koja nikakve veze nije imala s idealima u koje je i Krleža svojedobno vjerovao podvo-

deći ih pod i njemu samu nejasnu Lenjinovu formulu, mogla se steći pouzdana predodžba o tome kakav sustav vrijednosti zagovaraju Krležini protivnici. Osjećajući se pozvanim prosvjedovati protiv prikriivanja čudovišnih zločina i protiv kanonizacije njihovih počinitelja kao socijalističkih bogova i svetaca, Krleža je aktivirao svoju neiscrpnu kreativnost, svoj polemički dar i upućenost ne samo u potankosti estetskih rasprava nego i u suvremena epistemološka, ontološka, sociološka, psihološka i ideološka pitanja koja je staljinistički dijamatski katekizam sveo samo na pitanje poslušnosti direktivama obznanjivanim u uvodnicima partijskog glasila *Proleter*. Nedvojbena Krležina superiornost baš na svakom od područja onodobnog ideološkog i informacijskog rata na ljevici iznjedrila je i verbalne injurije koje nisu imale drugu svrhu nego da uvrijede protivnike. Jedna od njih je i ona o „neorealističkom škopcu Zogoviću“ (Krleža 1983:247).

Tragično je da je *Dijalektički antibarbarus*, kao vjerojatno najvehementniji, najelokventniji, najtalentiranije pisan i erudicijom najbogatiji ljevičarski polemički obračun sa staljinističkom ortodoksijom u onodobnoj Europi ostao nezapažen i nezabilježen u povijesti kulturne politike Kominterne. Noviji kroničari detektirali su tek poslijeratnog Krležu kao predvodnika u razlazu sa staljinističkom estetikom: „Drugim riječima, temelj je bio uspostava ‘nestaljinističke’ verzije socijalizma. Ta nova verzija nije ostavljala prostor za osobito ozloglašeni staljinistički izum, kao što je bio socijalistički realizam. Opovrgavanje socijalističkog realizma u Jugoslaviji našlo je svoj najpoznatiji izraz u govoru Miroslava Krleže na Trećem kongresu jugoslavenskih pisaca u Ljubljani 1952. godine, gdje je on ustvrdio da je glavna zadaća jugoslavenske



Umjetnost i revolucija: Moša Pijade

socijalističke literature bila obrana jugoslavenskog socijalističkog statusa quo da tako osigura nacionalno i kulturno preživljavanje Jugoslavije“ (Glaser, Lee 2020:425). Poslijeratni Krleža svjesno se stavio u službu opravdavanja vlasti upravo onih ljudi koji su tridesetih godina poticali napade ljevičarskih neofita na njega. Koliko god bile burne, prijeratne rasprave na jugoslavenskoj ljevici nisu pobudile zanimanje inozemnih istraživača. Tek Titov razlaz sa Staljinom imao je svjetski odjek, a u sklopu interesa za to dotad nezabilježeno i iznimno uspješno disidentstvo dojučerašnjih jugoslavenskih staljinista zapažen je i Krležin doprinos. Nažalost, nije detektirano ono u estetskom pogledu znatno bolje i heuristički daleko važnije Krležino antistaljinističko prosvjetljenje u *Dijalektičkom antibarbarusu*. Kišov Čas anatomije, knjiga koja je očito pisana s namjerom da bude što sličnija

davnom Krležinom primjeru prave polemičke literature, nije povlačila egzistencijalne rizike kakvima se izložio autor *Dijalektičkog antibarbarusa*. Tomu je tako bilo i zbog toga što je jugoslavenski socijalizam, u čijoj izgradnji je Krleža tako zdušno sudjelovao, ipak, barem na području kulture i umjetnosti, imao jasnu antistaljinističku legitimaciju.

Citirana literatura

Čengić, Enes (1990), S Krležom iz dana u dan 1-6, Sarajevo: Svjetlost

Glaser, Amelia M.; Lee, Steven S. (ed)(2020), Comintern Aesthetics, Toronto University Press

Goldstein, Ivo (2004), Židovi u Zagrebu 1918-1941, Zagreb: Novi Liber

Goldstein, Ivo (2022), Antisemitizam u Hrvatskoj, Zaprješić: Fraktura

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

Krleža, Miroslav (1983), Dijalektički antibarbarus, Sarajevo: Oslobođenje

Krleža, Miroslav (1988), Pisma, Sarajevo: Oslobođenje

Krleža, Miroslav (1990), Deset krvavih godina, Sarajevo: Veselin Masleša

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

Mirković, Mirko (2008), Što može pisac na ovoj velikoj pozornici luđaka?, Zagreb: Durieux

Očak, Ivan (1982), Krleža-Partija, Zagreb: Spektar

Tajne identiteta

Odeski mit na ekranu

Velika ukrajinska redateljica židovskih korijena Kira Muratova, koju su po službenoj dužnosti nastanili u Odesu, ne pripada onima koji su taj grad opjevali. Njena Odesa je neuređena, prljava i puna smeća. Svoj stav o gradu u kojem je provela više od pola stoljeća ironično je sažela u formulaciji *Odesica, ljubica, prljavica*

Piše Ivana Peruško

Po mišljenju povjesničara Borisa Gavrilova, upravo se u crnomorskoj luci ukrajinske Odese prije više od sto godina odvila ključna etapa prve ruske revolucije (1905.–1907.) koja je predodredila budućnost revolucionarnih zbivanja u Rusiji – 27. lipnja (po starome kalendaru) 1905. godine dogodio se ustanak na oklopnjači *Knez Potjomkin-Tavričeskij* (translit. Potëmkin-Tavričeskij) ili u skraćenoj verziji samo *Potjomkin*. Pobunu posade koja je oklopnjaču proglasila „teritorijem Slobodne Rusije“ isprovocirao je navodno pokvareni boršč pripremljen od truloga mesa. Protest zbog loše hrane ubrzo se prometnuo u borbu za slobodu i dokidanje tiranije carske vlasti u Rusiji. Iako je pobuna izazvala metež i nered diljem Odese, Gavrilov tvrdi da je revolucionarna Odesa, nakon što je saznala razloge zbog kojih je oklopnjača pristala u luku, radosno dočekala pobunjenike te moćne ruske ratne mornarice koji su pak po pristanku u Odesu ukrali brod revolucionarnim parolama. Taj bi događaj, bez obzira na njegov značaj, možda dospio u ropotarnicu sjećanja da se za njega nije pobrinuo Sergej Ejzenštejn (translit. Ejzenštejn) – čuveni ruski redatelj židovskih korijena (redatelj je otac Mihail Ejzenštej, odnosno Mojsije Ajzenštejn, bio arhitekt i inženjer iz židovske trgovačke obitelji koji je radio u Rigi te koji je potom prešao na kršćanstvo). Taj je filmski velikan, o kojemu je na brojnim svjetskim jezicima posvećeno toliko studija koliko nije posvećeno nijednom drugom ruskom redatelju, revolucionarnu pobunu posade na brodu *Potjomkin* u Odesi ovjekovječio u jednome od najboljih filmova svih vremena – *Oklopnjači Potjomkin* (1925.).

U svjetskoj kinematografiji malo je tako upečatljivih scena kao što je to bio kadar u kojemu uplakano djeteta u kolicima juri niz stepenice u vlastitu smrt, za koju su odgovorni carski vojnici koji su na stubama izveli masakr običnoga puka. Spomenutu scenu Ante Peterlić s pravom naziva antologijskom, uzme li se u obzir činjenica da je posrijedi prizor koji je zbog tzv. ekspaniranoga vremena itekako utjecao na razvoj kinematografije. Ne samo da je opisana scena prera-

sla u simbol nepravde i zla nego su čuvene stube, koje danas nose naziv *Potjomkinove stube* i koje povezuje stari grad s lukom, stekle svjetsku slavu i postale kinematografski topos *par excellence*. Ruski filmski teoretičar Naum Klejman odgovarajući na prozivke onih koji su optuživali Ejzenštejna da je scena s pucnjavom na stubama obična izmišljotina (u Odesi se uistinu nije dogodio masakr na stubama) objašnjava da je čuveni redatelj prenio prikazivanje okrutnosti i tiraniju carske vlasti na odeske stube. Štoviše, ideja da se

žestoki nemiri prenesu s broda i luke na stube vjerojatno je potaknuo crtež odeskoga stepeništa u talijanskom časopisu *Via Nuova* s kojih je okupljeno mnoštvo gledalo ratni brod u odeskoj luci, gdje se i odvijala većina sukoba i nemira.

Ejzenštejnov glavni estetski *credo* u ranoj fazi stvaralaštva 1920-ih godina čine uglavnom pokret i masa, čije je frenetično kretanje gurnuo po prvi puta u centar drame, žrtvujući tako klasičnoga junaka/junakinju u svojstvu glavnih likova i nositelja radnje. Povijesnu je pobunu posade ratne mornarice u Odesi pionir sovjetske revolucionarne kinematografije iskoristio da ostvari i pokaže posve novi tip umjetnosti – umjetnosti kojoj je zadatak bio dokinuti tradiciju komercijalne kinematografije. Ejzenštejnova je revolucionarna umjetnost društveno osjetljiva; ona propagira pravičnost, temelji se na ideji dokumentarnosti te negira koncept izmišljenih intriga kojima se obično potpiruje dramatika. Stoga je legitimna tvrdnja da je revolucija *per se* osigurala redatelju dramatikom tako što je ona sama postala sižea filma. Doduše, u Ejzenštejnovom remek-djelu snimljenom u Odesi, nema tradicionalnoga sižea jer je on strukturiran kao kronika, no Ejzenštejnov je cilj bio da *Potjomkin* izgleda kao



Scena iz filma *Astenični sindrom*

kronika, ali da na gledatelje djeluje kao drama, što je zahvaljujući avangardnoj i nelinearnoj *montaži atrakcija* u konačnici i postigao. Štoviše, u *Oklopnjači Potjomkin* Ejzenštejnu je pošlo za rukom ostvariti jedinstvo (revolucionarne) forme i (revolucionarnoga) sadržaja. Filmski teoretičar Semjon Frejlih (translit. Semën) opravdano naglašava važnost tzv. ekstatične kompozicije u Ejzenštejnovom *Potjomkinu* koju ovaj ostvaruje pomoću prekomjernoga patosa. Jer – kako je pisao i sam Ejzenštejn – *upravo je patos ono što će gledatelje natjerati da odskoče sa svojih naslonjača*.

Sudeći po interaktivnoj filmskoj karti Odesa za koju je zaslužan Oleg Jelagin, ta se crnomorska luka uistinu može smatrati pravim blagom svjetske filmske kulture, uzme li se u obzir činjenica da je u 20. stoljeću u njoj snimljen čak 421 film! U Odesi su snimljeni i neki holivudski filmovi novijega datuma, poput *Legende o pijanistu* (1998) ili *Sve je rasvijetljeno* (2005) o mladom američkom Židovu koji putuje u Ukrajinu. Ipak, kudikamo su zanimljiviji i važniji oni filmovi u kojima Odesa nije samo kulisa, nego u kojoj ona "progovara" kroz svoje ulice, zgrade, ljude... Stoga ne samo da se *odeski tekst* kao svojevrsna opozicija *peterburškome tekstu* (ruski semiotičar Vladimir Toporov definira *peterburški tekst* kao sintetički nadtekst preko kojeg progovara i sam grad, koji na taj način iskače iz realnoga u sferu simboličkog) legitimizira u književnim tekstovima (od Babelja i Bagrickoga sve do njujorškoga ukrajinskoga Židova Kaminskoga) nego to čini i u filmskim narativima.

Iz pozamašnog spiska redatelja koji su svojim filmskim narativima dogradili ili nastavili put književnoga *odeskog teksta* valjalo bi smjesta izdvojiti dvoje velikana. Prvi je čuveni ukrajinski redatelj Oleksandr Dovženko po kojemu je i nazvan Odeski filmski studio umjetničkih filmova. Dovženko je svoju karijeru započeo upravo u spomenutom studiju u Odesi gdje je snimio svoje prve filmove, uključujući i kulturni nastavak njegove čuvene ukrajinske trilogije – film *Zvenigora* (1927) koja vrvi odeskim kadrovima. Druga je Kira Muratova – velika ukrajinska redateljica židovskih korijena koju su po službenoj dužnosti nastanili u Odesu. *Ja sam nastojala Odesu analizirati, proučavati. Ne pripadam onima koji su Odesu opjevali, trudila sam se pokazati je, i to što detaljnije, što vjernije. Odesa je prljav grad, pun smeća, neuređen* – govorila je Muratova u jednom od svojih posljednjih intervjua za novine *Novaja gazeta*. Stoga ni ne čudi što Muratovoj nije bilo svojstveno prikazivanje tzv. lijepe Odesa, nego one prljave, drugačije, apsurdne, marginalne. Upravo su zbog toga odeske vedute u filmovima Kire Muratove najčešće melankolične, rubne, oronule – uvjetno rečeno, ružne. Takva je, primjerice, Odesa u njezinome *Asteničnom sindromu* (1989) – jednoj od ponajboljih sovjetskih egzistencijalnih drama koja zahvaća razdoblje perestrojke te u kojoj se grad percipira kao ruinirano poprište, što dokazuju prizori zapuštenih tramvajskih stanica na periferiji grada, derutni prolazi, oronule tvornice i prizori svekolikoga siromaštva. Svoj je stav prema gradu u kojemu je provela više od pedeset stvaralačkih godina Muratova ironično sažela ovako: *Odesica, ljubica, prljavica!*

Međutim, već se krajem 1970-ih godina Odesa, a posebice njezin židovski dio, s obala Crnoga mora seli na obalu Atlantskoga oceana, točnije u njujoršku četvrt Brighton Beach. Zahvaljujući sovjetskim emigrantima trećega vala 1970-ih i 1980-ih godina, među kojima su dominirali upravo ruski i ukrajinski Židovi, Brighton Beach postaje neka vrsta vezivnoga tkiva između staroga i novoga doma, Sovjetskoga Saveza i Amerike. Štoviše, u drugoj polovici 1970-ih je Brighton Beach, koji je imao svoga britanskoga imenjaka (mondeni obalni Brighton na jugozapadu Engleske), dobiva posve novo ime zahvaljujući svojim novim žiteljima – Mala Odesa (Little Odessa). Njegova duža verzija podrazumijeva dodatak koji, doduše, baš i nema puno smisla – Mala Odesa uz more (što pogrešno upućuje na to da prava Odesa nije imala more). I tako je 1980-ih godina njujorška četvrt, koja je godinama služila kao utočište imigrantskim židovskim obiteljima iz Ukrajine i Rusije, postala prava sovjetska enklava. Iako neki tvrde da se u Maloj Odesi nije ni približno nastanilo toliko Židova iz Odesa kao što sugerira njezino ime, naglašavajući također da njujorška četvrt ni u arhitektonskom ni u kulturnom smislu nije bila nalik crnomorskoj prijestolnici po kojoj je dobila ime, treba ipak reći da je njujorška dvojica utjelovila prepoznatljivi *genius loci* Odesa s početka 20. stoljeća. Osim što se na relativnom maloj površini oformila prava mala multietnička zajednica (pritom mislim na narode nekadašnjih sovjetskih republika), kao što je bio slučaj s dorevolucionarnom Odesom, Mala Odesa je preuzela južnjački *joie de vivre*, odnosno dominaciju dionizijskoga načela koje se očitovala u prekomjernome banče-



Tim Roth u filmu *Mala Odesa*

nju. To objašnjava zašto su njujoršku Malu Odesu preplavile gostionice i restorani u kojima se uz votku pjevalo do zore, što je, dakako, samo pridonijelo imidžu raskalašene slobode i potpirivalo atmosferu neprestane, beskonačne gozbe.

No ništa nije utjelovilo tzv. odesijanstvo na jugu Brooklyna, u Brighton Beachu, onako kao što je to činio kriminal. Ako je prava Odesa početkom 20. stoljeća uistinu bila prijestolnica kriminalaca i nevaljalaca na temelju kojih su Babelj, Ilf i Petrov stvarali svoje književne zlikovce, njezina je njujorška dvojica krajem 20. stoljeća kriminal s ulica prenijela na ekran. Bio je dovoljan jedan film da se tzv. ruska mafija geografski situira u Brighton Beach te da preraste u mit. Kada je mladi njujorški redatelj židovsko-ukrajinskih korijena, James Gray, 1994. godine odlučio snimiti svoj prvijenac o rusko-židovskom odmetniku s Timom Rothom i Vanessom Redgrave u glavnim ulogama, nije ni slutio da će njegova *Mala Odesa* (kako je naslovio film) u kolektivnoj svijesti Njujorčana postati sinonim za rusku mafiju (koja je dug niz godina bila zajednički nazivnik za sve zločinačke grupacije različitih nacionalnosti, no sa sovjetskim predznakom). Ne samo da je film *Mala Odesa*, inače dobitnik Srebrnoga lava na Venecijanskom filmskom festivalu 1995. godine, stekao značajnu reputaciju nego je pokrenuo i značajan trend – postsovjetska je mafija preplavila američke ekrane. Tako je Hollywood na neki način stvorio suvremene inačice čuvenih odeskih gangstera, poput Miške Japončika i njemu sličnih.

Kada je mladi njujorški redatelj židovsko-ukrajinskih korijena, James Gray, 1994. odlučio snimiti svoj prvijenac o rusko-židovskom odmetniku s Timom Rothom i Vanessom Redgrave u glavnim ulogama, nije ni slutio da će njegova *Mala Odesa*, kako je naslovio film, u kolektivnoj svijesti Njujorčana postati sinonim za rusku mafiju

Međutim, u Grayjevoj *Maljoj Odesi* nema mjesta za čuveni odeski humor i karikaturu; posrijedi je ozbiljna komorna drama o bezizlaznosti, a radnja koje se odvija u zabačenim uličicama Brighton Beacha, u njegovim tajnim prolazima, mračnim i derutnim haustorima, na neuređenim gradskim površinama ili pak u dvorišnim predjelima kuća i zgrada u kojima se odigrava većina scena nasilja i hladnokrvnih ubojstava. Glavni junak, odmetnuti sin iz skromne ali pristojne židovske imigrantske obitelji, Joshua Shapira, introvertirani je ubojica melankolična lica koji je kao srednjoškolac ogrezao u organizirani kriminal i koji predstavlja svojevrsni hibrid između Raskoljnikova (translit. Raskolnikov) iz *Zločina i kazne* Dostojevskoga (translit. Dostoevskij) i mladoga Corleonea iz Scorseseova *Kuma*. Kroz cijeli se film, također, suptilno provlači tema židovstva pa ne čudi da je jedna od najboljih scena filma antologijski razgovor između starijeg brata (Joshua) i mlađega (Reubena):

Kamo ideš? – pita ga Reuben.

Mi smo Židovi, mi lutamo. – Odgovori mu Joshua. – *Nisu te to naučili u židovskoj školi?*

Tu heterotopiju Male Odesa, koja već u svome nazivu nosi potvrdu "drugosti" te koja je u jednome mjestu uspostavila više prostora, odnosno zajednica smještenih na rubu grada, čime je postala svojevrsni prostor iluzije (nove sovjetske zajednice), prepoznao je i iskoristio pokojni *enfant terrible* suvremene ruske kinematografije – Aleksej Balabanov. Taj je skandalozni ruski redatelj, koji se u svojim filmovima nije libio prikazivati nasilje, okrutnost, surovost i degradaciju društva u kojemu je živio, stekao kulturni status zahvaljujući prvome ruskom postsovjetskom blockbusteru – filmu *Brat* (1997.) o mladome plaćenom ubojici Danili Bagrovu. Balabanovljevi Danila prerastao je u pravi sociološki fenomen, postavši jednim od najvoljenijih, najpopularnijih i najutjecajnijih antijunaka suvremene ruske kulture uopće. Balabanov je u drugom dijelu svoje filmske duologije – *Bratu 2* (2000) – učinio značajan iskorak premjestivši radnju iz Sankt-Peterburga najprije u Moskvu, a potom u Ameriku, i to većim dijelom upravo u Malu Odesu, odnosno Brighton Beach. Balabanovljevi *Brat 2* ne samo da ne pokušava destabilizirati ili opovrgnuti stereotipnu sliku Male Odesa kao prijestolnice ukrajinske i ruske mafije, kakvu znamo iz američkim filmovima i serijala, nego ustraje upravo na takvom imidžu njujorške četvrti u koju smješta svoje ruske likove. Danila Bagrov tako odmah po slijetanju u New York sjeda na taksi i odlazi ravno u Brighton Beach – mjesto koje je toliko slično, no istovremeno toliko različito i daleko od tranzicijskoga postsovjetskoga svijeta u kojemu i započinje svoju kriminalnu karijeru. Melankolični i prigušen tonovi koji dominiraju u Grayjevoj *Maljoj Odesi* u Balabanovljevom *Bratu 2* bivaju potisnuti šarenom paradom tipiziranih likova koji utjelovljuju svekolike stereotipe o ruskim i ukrajinskim doseljenicima te iskričavim i karnevaleskim likovima (na granici grotesknoga) koji postaju nositelji prepoznatljivih vrijednosti, točnije, mana. Tako je upravo u Maloj Odesi Balabanov smjestio antologijsku scenu u kojoj karikaturni Židov po prezimenu Kujbišev (engl. Kuybyshev) nagovara naivnoga i lakovjernoga Danilu na kupnju dotrajalogo i karamboliranoga automobila, uvjeravajući ga da kupuje pouzdano i sigurno vozilo:

Mlađicu! Zanimarite kako on izgleda! Da samo znate kakav mu je motor! Kao u moje Sonje, ma s njim možete i do Kijeva!

A do Chicaga?

Ma možete i do San-Francisca i natrag!

Dakako, nakon svega nekoliko sati, kada se automobil ugasio ne dajući znakove života, karikaturni je Židov ispunio svoju funkciju. A u kolektivnom je sjećanju posljednja – i, k tome, patriotski intonirana – fraza brajtonovskoga Židova kojom je i pridobio lakovjernoga Danilu postala je svojevrsna krilatica: *My, russkie, ne obmanyvaem drug druga* (*Mi Rusi ne varamo jedni druge*). Da stvar dovede do grotesknih granica, Balabanov je svome junaku podario govornu mane, točnije poremećaj izgovora glasa R, zbog čega je ta domoljubna parabola zvučala ne samo neuvjerljivo nego i smiješno: *Mi Guski ne vagamo jedni dguge* (*My, gusskie, ne obmanyvaem dgug dguga*).

Na marginama *Grobnice za Borisa Davidoviča* I knjige imaju svoju sudbinu

Prije gotovo pola stoljeća objavljeno je prvo izdanje *Grobnice za Borisa Davidoviča*. Nakon tiskanja te zbirke pripovijedaka njen autor, Danilo Kiš, izvrnut je bjesomučnoj hajci grupe srpskih pisaca na čelu s Draganom M. Jeremićem i Miodragom Bulatovićem, koji su ga optuživali da je plagijator. Na koncu krivotvoriteljima su se pokazali Kiševi denuncijanti, a Harold Bloom uvrstio je Kiševu zbirku u *The Western Canon* kao neizostavni dio riznice svjetske književnosti

Piše Nenad Rizvanović

Kiš, Danilo

Danila Kiša (1935.–1989.) bilo je lako voljeti jer je bio šarmantan, pametan, načitan i elokventan. Žene su ga, naravno, obožavale. No postojao je i boemski, kafanski Kiš koji je bio grub, neugodan i neotesan, često arogantan i vulgaran, koji je neumjereno pio, iako nije bio pijanac. Kišu se očito sviđao taj balkanski *lifestyle*, što mu baš nije pomoglo u književnoj karijeri. I sam se mnogo puta požalio na vlastitu žestoku narav, na svoj temperament „koji reaguje sa žestinom na uvrede, žestinom zbog koje se često kajem, tera me da po mogućstvu ne poduzimam u afektu nikakve korake“.

Knjiga

Grobnicu za Borisa Davidoviča Harold Bloom uvrstio je u svoj *The Western Canon – the Books and School of the Ages* (1994) i danas je ta Kiševa knjiga dio riznice svjetske književnosti. Engleski je prijevod izašao 1980. u ediciji *Pisci* iz druge Evrope, koju je uređivao Philip Roth. Samo u Americi 1980. *Grobnica* je prodana u više od 50.000 primjeraka. Zna se da do pada Berlinskog zida *Grobnica* nikada nije prevedena ni na jedan istočnoevropski jezik

Prve kritike Igora Mandića i Predraga Matvejevića bile su izvanredno povoljne, a čak je i beogradski *Komunist* objavio pozitivan osvrt. Danas, gotovo pedeset godina poslije, *Grobnica za Borisa Davidoviča* još slovi kao jedna od najboljih jugoslavenskih proznih knjiga 20. stoljeća.

Grobnica je bila drsko remek-djelo lišeno naklona lokalnoj ili nacionalnoj tradiciji, bez ulagivanja književnim bardovima i autoritetima. Stil Kiševe proze zgusnut je i melodramatičan, naracija eliptična, često u formi opisnih scena. Kiš lako i stilistički uvjerljivo dokumentarnu građu pretiče u izvanrednu literaturu. Kakva je to bila superiorna književna inteligencija koja bi u nepreglednoj šumi pročitanoga uočila fragment – koji bi prerađen postao dio posve nove priče.

Kiševa kompleksna spisateljska mašinerija ukida mogućnost slučajne omaške i neplanirana propusta. Upravo obrnuto, u Kiševoj je prozi sve pažljivo isplanirao. U tekst ove knjige uloženi su fascinantni književni, stilistički i intelektualni rad i trud.

Likovi

U *Grobnici za Borisa Davidoviča* sve vrvi od revolucionara, kriminalaca, doušnika, izdajica, ubojica. Ili progonitelja i progonjenih. Kostik Koršunidze teški je gruzijski kriminalac, Karl Taube ili Kiril Bajc liječnik i revolucionar kojeg hapse i osuđuju na smrt, pa mu je kazna preinačena u dvadeset godina tamnice. Goulda Verskojlsa (za kojega je Irska „krmača koja proždire svoj okot“) hapse nakon što je nadređenog obavijestio da sovjetski agenti pokušavaju preuzeti vlast. Sudbina mu je bila izvjesna: „Njegov zaleđeni leš, vezan žicom, okrenut naglavce, bio je izložen pred logorskim ulazom kao opomena onima koji su sanjali nemoć.“

Čeljustnikova hapse pod optužbom političke sabotaže i podrške trockistima. Novskog pak hapse u Kazahstanu 1930, a njegov isljednik, stanoviti Fedjukin, isljeđuje ga „najdubljim zakonima psihologije“. Izloženi torturi i na samrtnim mukama, Kiševi likovi bore se za čistoću vlastite biografije, baš kao i Kiš.

Podnaslov

Podnaslov *Sedam poglavlja jedne zajedničke povesti* – jasan je autorov signal da su priče u *Grobnici za Borisa Davidoviča* dio istog koncepta i da ih je moguće čitati i kao roman. Kiš je napisao da se priče događaju na geografskoj liniji Bukovina – Poljska – Irska – Španjolska – Francuska – Rusija.

Na prvi pogled svi su junaci tih priča Židovi ili komunisti – Boris Davidovič dolazi iz Rusije, Karl Taube iz Mađarske, Hana Križevska je Poljakinja, Mikša je iz Bukovine (Ukrajine). Sam kraj knjige zbiva se na Cetinju.

Grobnica se ne događa u Jugoslaviji (osim sama kraja), no kad čitamo bilo koji njezin dio – lako možemo zamisliti da se događa u Slavoniji, Bačkoj, Mačvi ili Semberiji. Svijet konclogora, građanskih ratova, ratnih zločina, ideoloških izdaja – sve su to zajednička iskustva, i aktualna, jer Kiš u pričama nije muzealizirao prošlost – već ju je učinio tako živo stvarnosnom da je svejedno da li ste priče čitali 1976, 1983, 1992, 1997. ili 2009. godine.

Izvori

U knjizi *Grobnica za Borisa Davidoviča* navedeni su mnogi izvori, pravi i lažni, „argumentalni“ i „ornamentalni“, ne samo listovi i časopisi, knjige, hronike, istorije (iz prve ili druge ruke), nego i imena, prava i lažna. „Gul, Burnikel, Andre Bali, Daladje, Djetmar od Merzeburga, gospar od Boplana, Konstantin Porfirogenit, dr. Tamaš Ungvari, izvesni K. Š., Karl Fridrihovič, Taraščenko, Terc, Granatova enciklopedija, Hopt, Oskar Blum, Levin, Olimski, Majsnerova, Mikulin, A. L. Rubina, Snaserev, Kaurin, Taube, Diverno, Žan-Mari Vidal, Ignacije fon Delinger, Žak Furnije, Borhes, Olga Forš, Makovski itd.“ (Danilo Kiš).

Borges, Luis Jorge

Borges je Danilu Kišu bio najveće književno otkriće nakon Joycea. Prvi put ga je čitao u francuskom prijevodu početkom 1960-ih. Mark Thompson u knjizi *Izvod iz knjige rođenih – priča o Danilu Kišu* piše da je Jorge Luis Borges (1899–1986) Kiša oslobodio terora romaneskkih psiholoških klišeja. Kiša su Borgesovoj literaturi privlačile izmišljene i stvarne biografije, intertekstualnost, miješanje stvarnih i lažnih dokumenta, citati iz nepostojećih knjiga, sažimanje, strogost, čudesna narativna jasnoća, distanca, eklektičnost, ruganje nacionalnoj koncepciji književnosti i divljenje europskoj književnosti. „*Grobnica za Borisa Davidoviča*“ – piše Kiš u *Času anatomije* – „koristi se izvesnim prosedeima koje je inaugurisao u prvom redu Borhes, a ti prosedei nisu ništa drugo do majstorstvo korišćenja i trikovanja dokumentarne građe. *Grobnica za Borisa Davidoviča* zasnovana je na istoričnosti, dokumenti su tu da otkriju tu istoričnost.“

Borhesovski kompendij činjenica i mašte Kiš je podvrgnuo povijesnoj svijesti – ponajprije o revoluciji i totalitarizmu. Odlučnu ulogu igraju upravo zgusnuti autorski sažeci i citati, i ta primjena Borgesovih tehnika na sovjetski sistem u *Grobnici za Borisa Davidoviča* izvanredno je lucidna i uspješna izvedena.

Jugoslavija

U 1990-ima mnogima se činilo da je Danilo Kiš neka vrsta jugoslavenskoga magičnog stvorenja čija je smrt bacila kletvu na Jugoslaviju. Kiš se izjašnjavao kao Jugoslaven i sebe je vidio kao jugoslavenskog pisca. Tvrdio je da je Jugoslavija jedino rješenje nepomirljivih nacionalnih suparništva. Jugoslaviju i književno jugoslavenstvo Kiš je vidio na strani kozmopolitizma i svjetske književnosti, a kao antipod etničkom nacionalizmu i šovinizmu, palanačko-provincijalnom mentalitetu.

Staljinizam

Književna čaršija priča da u svojoj knjizi Danilo Kiš kolje zaklano janje. „Ja dakle koljem i derem siroto jagnje staljinizma, koje ne samo što je jagnje, nego pošto je bivše, ono je i mrtvo jagnje, agnec Božji, pa sam na taj način proglašen još za strvodera, koji kolje posvećen po svim verskim propisima“ (Danilo Kiš).



Nisu mu oprostili talent: Danilo Kiš

Izdavač

Danas je jasno da 1970-te nisu bile sjajno vrijeme za objavljivanje knjige kakva je *Grobnica*, a da je 1976. godina zbog nečega bila posebno zloćudna. Zlatko Crnković – urednik Biblioteke Hit – znao je da bi mu *Grobnica za Borisa Davidoviča* mogla stvoriti probleme. Kalkulirao je, zbog čega je poslije požalio, jer da je objavio *Grobnicu za Borisa Davidoviča*, bio bi to najslavniji naslov u biblioteci Hit. Crnković nije želio odbiti Kiševu novu knjigu (premda nije baš jasno koliko je bio svjestan njezine vrijednosti) i ponudio je Kišu da objavi knjigu u vješto vođenoj ali ipak rezervnoj biblioteci ITD, što je Kiša poprilično naljutio. Krleža je nazvao Slavka Goldsteina (SNL Liber), koji nije dvojio da *Grobnicu za Borisa Davidoviča* treba objaviti odmah.

Kleveta

Kazneno djelo protiv časti i ugleda koje se sastoji u iznošenju ili prenošenju nečega neistinitog o drugome što može naškoditi njegovoj časti ili ugledu.

Bulatović, Miodrag

Danas uglavnom zaboravljen pisac, a nekada „samoproglašeni genij“, „gonkurovac“ „neokrunjeni car čaršije“ Miodrag Bulatović Bule (1930–1991), autor *Heroja na margarcu* i *Ljudi s četiri prsta*, tipičan je primjer balkanskog genija-idiota: literarno darovit, premda je njegova literatura – svako egzotična – bila nekako neuredno prljava, zarsla i divlja. Bule si je dao oduška u životu: sitni prevarant, doušnik, provincijalac (rođen u Bijelom Polju), barbarin i šarlatan, napabirčeni znalac, poslije Miloševićev ljubimac i jedan od osnivača Socijalističke partije Srbije... Nije nikakvo čudo da se divio i pisao o kriminalnom i političkom polusvijetu. U mladosti je drugovao s Kišem i tim prije se priključio hajci na *Grobnicu za Borisa Davidoviča*. Ako već nije bio inspirator hajke, Bule je sigurno bio najgorljiviji podstrekač.

Mirko Kovač jednom je u nekom hotelu pitao Bulatovića postoji li pisani trag da on Kiša smatra plagijatorom. „Ne, ne postoji“, rekao je Bulatović. Kovač mu je predložio da „ispadne gospodin“ i da izjavi da Kiš nije plagijator. „Ali ja nisam gospodin, ja sam ološ“, odgovorio mu je Bulatović.

Jeremić, Dragan M.

Dragan M. Jeremić (1925–1986). Diplomirao filozofiju i estetiku na Filozofskom fakultetu u Beogradu, gdje je i doktorirao 1971. Pisao je kritike i eseje s područja filozofije i književnosti. Još je bio: sveučilišni profesor, predsjednik Udruženja književnika Srbije u nekoliko navrata, predsjednik Srpske književne zadruge, član i predsjednik žirija nekoliko važnih književnih nagrada, urednik *Savremenika* i *Književnih novina*. Objavio je knjige *Savremena filozofija Zapada*, *Kritičar i estetski ideal*, *Perom kao skalpelom*. Iza uredne biografije naizgled neumorna književnog radnika krio se demon koji je pokrenuo zloćudnu hajku na Danila Kiša nakon izlaska *Grobnice za Borisa Davidoviča* i sipao luđačke uvrede („harlekinska literatura, sačinjene od delića preuzetih iz tuđeg stvaralaštva“). Utvarao si je da će „pokopati“ Kiša jednom zauvijek, no Kiš ga je u *Času anatomije* raskrinkao kao zaostala književnog primitivca, anakrona poluinteligena, provincijalnoga književnog pajaca i „simbola zlobne i uobražene osrednjosti“. Nakon knjige *Čas anatomije* nitko nije čitao *Narcisa bez lica* (1981), njegov odgovor Kišu, kao ni bilo koju drugu njegovu knjigu.

Dragan M. Jeremić bio je književni moćnik koji dodjeljuje i književne nagrade. Jeremićeve spletke oko Andrićeve ili Oktobarske nagrade 1976. godine danas su nevažne, no ipak je bizarno da je Jeremić uspio diskvalificirati *Grobnicu za Borisa*

Davidovića i uglednu Oktobarsku nagradu dodijeliti vlastitoj knjizi (imbecilnih) aforizama.

Golubović, Dragoljub

Golubović Pižon (iliti Pigeon, kako mu tepa Kiš), bio je novinar skandaloznih rubrika i kritičar diletant koji se dokopao pariškog dopisništva preko udbaških veza. U suštini neznalica, Golubović (1924 – 1994) je valjda mislio da će se proslaviti tekstom *Grobница za Danila Kiša – Ogrlica od tuđih bisera* – tekstom koji su u mu uostalom izdiktirali Bulatović i Jeremić. Njegova matična redakcija *Duga* nije ga željela objaviti (pročitani Nikola Milošević i Borislav Mihajlović Mihiz), no Pižon je bio uporan i tekst je objavljen u zagrebačkom *Oku* i tako je počela polemika. Pomalo je jezovito da je Golubović tokom Drugoga svjetskog rata bio u Ljotićevu logoru u Smederevskoj Palanki za skojevce i antifašiste, koji se po surovosti mogao uspoređivati sa sovjetskim logorima.

Plagijat

Jeremić i Bulatović tvrdili su, javno ili prikriveno, da je *Grobница za Borisa Davidovića* plagijat, i taj masni trač brzo se širio čaršijom. Ideja da je Kiš plagijator isprva se činila toliko nevjerovatnom, da se nije mogla izbjeći pomisao da u tom traču možda ima istine. Je li moguće da je Kiš – onako pismen, ambiciozan, načitan – zapravo drski prepisivač? Na Kiša se srušila lavina đubreta iako, naravno, nije prepisao knjigu niti je bilo što književno ukrao. No njegovi su protivnici svejedno uporno ponavljali da je „cela knjiga uostalom prepisana“ i „od Kiša je ostao samo lepak“.

Optužili su ga da zaboravlja citirati ili da „nepotpuno citira“, da deformira, laže ili piše o onom što nije proživio, da je falsifikator, lažljivac i opsjenar. Za Kiša to nisu bile obične uvrede (ako uopće postoji nešto kao obična uvreda), već su to bile Uvrede nad Uvredama – jedna od onih podmuklih paklenih prljavih užasnih podvala koje čovjeka ujedu za srce. Ništa se gore nije moglo reći o knjizi koja je zapravo bila originalna, visprena, smjela i briljantno napisana. Kiš je shvatio da je za njega ta polemika pitanje života i smrti. Ili će on završiti na književnom smetlištu ili oni.

Slično likovima u *Grobnici za Borisa Davidovića*, Kiša su tjeroali da prizna zločine koje nije uradio ili da proguta lažne optužbe, da pokaže snishodljivost prema pakosnoj sredini koja ga je svela na vašarskog medvjeda. Igraj, medo! Kišu se to naravno nije ni najmanje dopalo.

Povod

U vrijeme izlaska *Grobnice za Borisa Davidovića* Kiš je četrdesetogodišnjak i više nije samo talentirani, načitan i elokventni „dečko koji obećava“. Čak i da nije dobio Ninovu nagradu za roman *Peščanik* 1973, bilo bi jasno da je najbolji prozni pisac u jakoj konkurenciji (Borislav Pekić, Mirko Kovač, Filip David, Slobodan Selenić, Dragoslav Mihailović i drugi) i da je kandidat za jugoslavenski književni Panteon dotad rezerviran samo za Andrića, Crnjanškog i Krležu.

Nikada nećemo saznati jesu li Kišev status, uspjeh i talent bili povod za brutalan napad na njegovu knjigu, ili možda čak (prikriveni) antisemitizam. Kiš se ne uklapa niti se želi uklopiti u bilo koji od klišeja. Nije bio disident, nije želio biti prvak nacionalne književnosti, nije pisao protiv Tita i Jugoslavije, iako je srčani antikomunist. U jednom se trenutku činilo kao da se Kiš zaratio sa svima – mrski su mu bili marksistički ideolozi, nacionalisti i prikriveni desničari, no brzo se uvidjelo tko su mu pravi neprijatelji. Kad se hajka zahuktala, Bulatović je poručio Kišu da je sve preozbiljno shvatio, što ga je dodatno zastrašilo i naljutilo. Možda su u pravu oni koji tvrde da je Danilo Kiš naprosto živcirao beogradsku čaršiju.

Hajka

Hajka (polemika, ljutit isljednički i inkvizitorski medijski linč ili naručeno književno ubojstvo?) trajala je pune tri godine, od rujna 1976. do listopada 1979. Danilo Kiš nije postao samo žrtva svoje knjige, već je doživio sudbinu sličnu sudbini likova iz *Grobnice za Borisa Davidovića*. O svom slučaju nije napisao novu priču, već knjigu *Čas anatomije*.

Nacionalizam

Tema polemike bio je „plagijat“, no pravi je povod ipak bio nacionalizam. Preporku s nacionalizmom Kiš je započeo još 1973. u intervjuu s Borom Krivokapićem (*Doba sumnje*, poslije više puta preštampavanim). Dio u kojem govori o nacionalizmu Kiš započinje čuvenom rečenicom: „Nacio-

nalizam je pre svega paranoja.“ U tom intervjuu Kiš prvi put uvodi „Sartrovog Žila, koji je porodična i društvena nula, čija je jedina osobina da ume da prebledi na pomen jedne jedine teme: Engleza“. Baš povodom intervjuu Kiš se posvađao s Dragoslavom Mihailovićem u Strasbourgu 1974. Mihailović je u svađi rekao Kišu da je „nacionalizam njegova privatna paranoja“, da ne pretvara nacionalizam u „opštevažeći književni princip“. Usput mu se narugao da je „francuski intelektualac“, što je Kiša isprovociralo da mu otpovrne: „Mihailoviću, ti si jedan komunist, nacionalist i antisemit.“

Kiš je bio sposoban nanjušiti nacionalista i nacionalizam još ranih 1970-ih – kada se činilo da je nacionalizam pokopan. Mark Thompson u svojoj knjizi piše da tajni ili barem prešutni savez nacionalista i komunisti nikada nije prekinut. Do kraja 1980-ih taj će savez pervertirati u dvoglavu „nacional-komunističku“ aždaju, no čitatelju početkom 1970-ih vjerojatno nije bilo baš jasno kakve veze imaju plagijati i nacionalizam. No *Grobница za Borisa Davidovića* drska je negacija nacionalne kulture. U *Času anatomije* Kiš je dovršio esej o nacionalizmu. „Nacionalizam je ideologija banalnosti ... nacionalizam je totalitarna ideologija... nacionalizam je posljednja ideologija i demagogija koja se obraća narodu (...) Nacionalizam je kič.“

Pakt

Mark Thompson tvrdi da komunistički režim nikada nije prestao šurovati s nacionalistima, no da ta suradnja sredinom 1970-ih očito nije još toliko uznapredovala da bi Jeremić i ostali dobili podršku u polemici s Kišem. No nacionalno-komunistički spoj očito je već u 1970-ima funkcionirao jer kako bi inače Dragan Jeremić – za kojeg se znalo da je notorni srpski nacionalist – postao onakav književni moćnik. Za Bulatovića, Golubovića i Jeremića znalo se da su srpski nacionalisti i vjerojatno su svi bili suradnici Udbe. Mirko Kovač piše da je hajka krenula iz „udbaškog podzemlja“, no isto tako brzo ispostavilo se da se na Kiša nije okomio režim.

Kiš sigurno nije bio komunist, premda je simpatizirao Sartrea i Krležu, a posebno je bio blizak s Predragom Matvejevićem. Kiš bi se vjerojatno mogao definirati kao antikomunistički ljevičar. Nacionalizam je tokom 1980-ih jačao kako je komunizam slabio, sve dok nacionalističko-komunistički spoj nije nepovratno oblikovao zloćudne nacionalne identitete.

Krleža, Miroslav

„Nisu Vam oprostili talenat“ – piše Krleža Kišu. Dio o talentu je shvatljiv – nitko Kišu nikada nije osporio književno talent – no tko su oni? Nacionalisti? Komunisti? Malograđani, mediokriteti, bagra? Gotovo bismo rekli da bismo umjesto *oni* mogli staviti *svi*.

Miroslav Krleža (1893–1981) odigrao je ključnu ulogu u spašavanju rukopisa *Grobница za Borisa Davidovića*. Nazvao je Slavka Goldsteina nakon što je Crnković odbio objaviti knjigu u Biblioteci Hit. Uzor *Časa anatomije* svakako je bio Krležin *Moj obračun s njima* premda tu postoji zaista bitna razlika: u usporedbi s Bulatovićem, Jeremićem, Golubovićem, Krležini književni polemičari Josip Bach, Kalman Mesarić, Josip Horvat slatka su mala, dobro odgojena dječica.

Polemika

Boro Krivokapić u antologiji *Treba li spaliti Kiša* (Globus, 1980) dokumentirao je tu prljavu, tvrdu i nesmiljenu književnu polemiku. Kiša su zajednički napali novinar Golubović, profesor Jeremić, pisac Bulatović uz podršku Branimira Šćepanovića, Eriha Koša i „uglednog prevoditelja“ Jeana Descata ili Joce Daske iliti Nacha Jotse („on peva Oj Moravo bolje od bilo kojeg Srbina“), koji je poslije preveo sabrane govore Slobodana Miloševića

Dakle, šest na Kiša. Istina je da su mnogi ustali u njegovu obranu, ponajprije Predrag Matvejević, no Kiš se branio kao da je sam i reagirao je točno onako kako se razgovara s ološem i bagrom – primitivno, vulgarno, ali književno kompetentno i stilistički virtuozno. Književni ološ – ne samo njih šestorica – bio je „iznenađen i uvređen“ Kiševim književnim teoretskim maljem koji ih je pomeo.

Kiš je ismijao Jeremićevu romantičnu viziju književne originalnosti, njegovu potragu za izmišljenom autentičnošću (koja neumitno dovodi do političke reakcionarnosti), njegovu ideju da bi pisac trebao pisati samo što je proživio. Kiš konstatira da urotnici nisu slučajno „palankaši“, balkanski nacionalisti i književni inkvizitori koji naciju

smatraju „svojom duhovnom prćijom“, koji su „nacionalnu kulturnu tradiciju posisali s majčinom mlijekom“ te preziru „sumnjivu“ erudiciju, židovstvo i ideal svjetske književnosti.

Proces

Umjesto da Kiš tuži Jeremića, Bulatovića, Golubovića i druge zbog očitih kleveta, u apsurdno-komičkom obratu Golubović tuži Kiša zbog uvreda. Istina je da je Kiš Golubovića počastio spektrom živopisnih uvreda (pig, pigeon, svinja, dinja, pileći mozak, vlah) i da se Golubović žalio na Kišev jezik i uvrede. No Golubović se na sudu prenemagao: kako bi on, kao književni amater, mogao nekako naštetiti piscu kakav je Danilo Kiš.

Golubovićeva tužba – po mnogo čemu komična – pala je i na zagrebačkom i na beogradskom sudu, a još je interesantnije što Kiš nije uzeo odvjetnika nego se na sudu branio sam. Nakon završetka Kiš se seli u Francusku. Napisao je još jednu knjigu priča (*Enciklopedija mrtvih*), razbolio se i umro.

Revolucionar

Većina tih vojnika revolucije prije smrti spozna istinu. Suprotno od očekivanog, olakšanja i odrješenja nema. Spoznaja da su prevareni samo im još zagorčava smrtni čas.

Razgovor

Godine 1976. Brežnjev, Leonid Iljič (1906–1982) bio je u službenom posjetu Jugoslaviji i požalio se Titu na antisocijalističke pisce koji objavljuju u Jugoslaviji. Anegdota dalje navodi da je izvadio neku knjigu iz svoje crne kožne torbe. Moguće je da je to bila baš *Grobница za Borisa Davidovića*. Tito je Brežnjevu ležerno odgovorio da „državnici ne trebaju gubiti vrijeme na pisce“. Samo u diktatorskim i totalitarnim režimima vlast ozbiljno shvaća pisce. U tzv. demokratskim režimima vlast se ne bavi piscima jer su nebitni.

Ubojstvo

Marie Darrieussecq u knjizi *Policijski raport* piše o trima sličnim pokušajima književnog ubojstva (uključujući, naravno, i Kišev slučaj). Majakovskog su optužili da je sakrio rukopise Hlebnikova (koji je umro 1922) i da objavljuje njegove pjesme kao svoje. Paula Celana je proganjala Claire Goll, udovica Iwana Golla (kod nas ponajprije poznat kao suradnik Zenita), koja je pokrenula čak tri kampanje (1953, 1960. i 1962), optužujući Celana da je plagirao poeziju njenog (pokojnog) muža. Arkady Gornfeld je Mandeljštama optužio da mu je ukrao prijevod, pri čemu je Gornfeld zaista radio na prijevodu *Tilla Eulenspiegela*, no pogreškom izdavača ispušteno je njegovo ime na objavljenju knjizi. Gornfeld je svejedno tvrdio da je Mandeljštam krivac i ta je kleveta Mandeljštama skupo koštala. Mandeljštam, navodni plagijator i lopov, nakon te „afere“ nije mogao više surađivati sa sovjetskim književnim institucijama.

Claire Goll i Arkadyja Gornfelda Marie Darrieussecq naziva književnim ubojicama jer su te afere Majakovskog i Celana dovele do samoubojstva. No za razliku od Majakovskog, Mandeljštama, Celana, Kiš se odlučio suprotstaviti hajci i boriti. Jugoslavija nije bila SSSR i Kišu nitko nije branio da se brani kako zna i umije. Kiš je mislio da je afera proizvedena da se „likvidiraju pisac i knjiga“ i bio je potpuno u pravu. To je bio pravi atentat i naručeno književno ubojstvo.

Grobница

Kiš je umro 15. listopada 1989, i nije doživio pad Berlinškog zida, koji je pao 9. studenog 1989.

Borislav Pekić negdje je napisao da je Kiš naposljetku sahranjen u masovnoj grobnici jer je pokopan u Aleji velikana u zajedničkoj grobnici s umjetnicima Lubardom, Aralicom i kiparom Matijom Vukovićem. Jezovito je da su u neposrednoj blizini pokopani Miodrag Bulatović i Dragan Jeremić.

Kiš je dugo bolovao i neposredno uoči smrti izabrao vjerski pravoslavni pokop (kršten je u pravoslavnoj crkvi). Vjerojatno nije računao da će procesiju voditi Amfilohije Radović, kao što nije mogao znati da će Slobodan Milošević poslati njegovoj porodici telegram saučesća. Na Kiševu sahranu došli su njegovi prijatelji i prijateljice, ali i „deset hiljada svakovrsnih oportunisti, čitavo krdo političke stoke, novopobuđenih pravoslavaca, šovinista, umjetničkog šljama iz Miloševićevih štala“. (Mirko Kovač)

In memoriam

Patrijarh avangardnog teatra

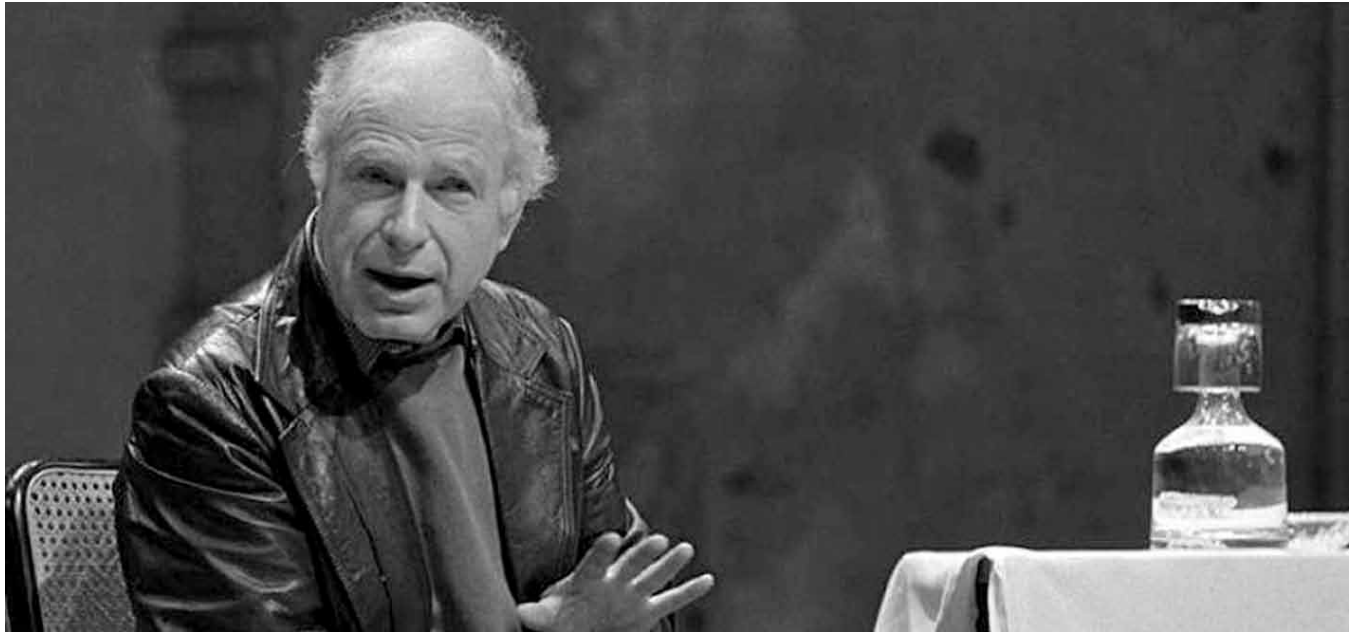
U svim svojim kreacijama Peter Brook uvijek je bio nov, drukčiji i kada se približavao devedesetoj godini života raspolagao je golemom energijom, a strast prema eksperimentima nije ga napuštala. Baveći se kazalištem neprestano je učio, uvijek je radije birao ulogu učenika nego učitelja, ushićujući se i sam i druge je ushićivao

Piše Jaroslav Pecnik

U Parizu je preminuo Peter Brook, velikan i ikona avangardnog kazališta kojem je „cijeli svijet bio pozornica“. Tijekom duge karijere iz korijena je reformirao kazališnu umjetnost, tako da su i danas njegove inovacije inspirativne vodećim imenima svjetskih teatar; stoga, slobodno ga možemo svrstati u galeriju najistaknutijih kazališnih umjetnika 20. stoljeća poput Konstantina Stanislavskog, Vsevoloda Mejerholjda, Maxa Reinhardta, Jerzyja Grotowskog, Giorgia Strehlera ili Joan Littlewood, majke modernog teatra, koji su obilježili cijelu epohu eksperimentalnog, avangardnog teatra. Praktično nema područja kojim se Brook nije bavio; režirao je tragedije, komedije, vodvilje, mjuzikle, opere, filmove i TV-serije, skladao je glazbu, dizajnirao kostime, pisao knjige i teorijske radove..., ali ne samo to: svojim genijem dotaknuo se i antropoloških dimenzija suvremenoga teatra tražeći nove mogućnosti ljudske komunikacije koja se ne oslanja isključivo na jezična iskustva nego i na samo fizičko, ljudsko tijelo, zvuk/glazbu, svjetlo i prostor. To traženje univerzalnog aspekta kazališnog jezika, koji može funkcionirati i bez riječi ili dramatskih, tekstualnih predložaka (i jasna scenarija) dovelo ga je do rada s kazališnim skupinama koje su rušile sve rasne, jezične i(li) kulturološke barijere i predrasude. Svoje umjetničke, prije svega redateljske, sposobnosti Brook je usmjerio traženju raznih oblika komunikacije čak i između najudaljenijih kultura i tradicija; maksimalno je zadirao u nama daleke, nepoznate svjetove, prepoznavao kulturne različitosti, približavao nam ih i time se nametnuo kao jedan od najvažnijih nositelja humanističke tradicije ne samo 20. stoljeća. Kao scenograf popunjavao je „prazan prostor“, scenu (a ona je doslovno mogla biti sve), provokativnim likovnim elementima „objavio je čudo praznog prostora“ i ukazao na njegov potencijal oživljavajući ga igrom. Upravo taj Brookov „povratak skromnosti“, traženje sredstava izražavanja u samoj biti naše imaginacije, učinio ga je neponovljivim magom i filozofom kazališne avangarde čija su djela, ma o čemu govorila, uvijek bila aktualna.

Brook je odbijao epitet angažiranog umjetnika. Zapravo, bio je opčinjen „igrom i mogućnostima praznog prostora“, tu je želio iznaći niti koje spajaju redatelja i glumca, pronaći i naglasiti fantaziju magičnoga, kazališnog rituala, učiniti ga realnim i za tzv. običnog čovjeka. Bio je uvjeren da je to moguće, a djelima je to i dokazao. Napisao je: „Praviti predstave da bi se predlagalo nekakvo političko rješenje podrazumijeva biti u pravu, a čest je slučaj da stvarna socijalna nepravda biva samo povod za ispunjavanje osobnih frustracija... Kazalište ispunjava svoju legitimnu funkciju iznošenjem skrivenih kompleksnosti date situacije; političko kazalište suprotno je od politike. Političar iznosi obećanja, ali ako mu poslije ne trebaju, lako ih se odriče. U kazalištu, naprotiv, svaka tvrdnja mora sadržavati nešto od mesa i krvi realnosti, trenutka koji izražava.“

Nitko nije tako majstorski poput Brooka povezivao različite tradicije u jedinstveno dramsko umijeće i, kako je to naglašavano u brojnim komentarima njegova stvaralačkog genija, „preko sedamdeset godina, dakle cijeli jedan ljudski vijek on je neprestano razotkrivao tajne veze između naizgled kontradiktornih fenomena: istine i laži, herojstva i kukavičluka, a njegova kreativna imaginacija bila je nepresušna“. Neki su mu prigovarali da je odveć



Jedinstvo u različitosti: Peter Brook

eklektičan, ali zapravo je bila riječ o „gomilanju znanja“, koje je on redateljskim umijećem samo na specifičan način teatarski i teatrološki oblikovao. U svim kreacijama uvijek je bio nov, drukčiji, i kada se približavao devedesetoj godini života raspolagao je golemom radnom energijom i strast prema eksperimentima nije ga napuštala. Baveći se kazalištem neprestano je učio; uvijek je radije izabirao ulogu učenika negoli učitelja i, kako je napisao P. Taylor u *The Independentu* (2008): „Ushićujući se i sam i druge je ushićivao i stoga ne čudi da su ga prozvali najvećim kazališnim redateljem 20. stoljeća.“ A sam je Brook svojedobno rekao: „Svakihi dvadeset godina kazalište se okreće poetici, potom opet politici, ali njegova osnova, njegov instrument, jest igra. Trenutak igre je trenutak čistog zadovoljstva i ona objedinjuje sve kazališne forme.“

Peter Brook rođen je 21. ožujka 1925. u londonskoj četvrti Chiswick kao drugo dijete Simona i Ide (Jansen), židovskih imigranata iz Latvije; dok je njegov stariji brat Alex postao poznati psihijatar, Peter se po uzoru na bliskog rođaka Valentina Plučeka (ravnatelj Kazališta satire u Moskvi) okrenuo teatru. Po svršetku srednje škole upisao je studij komparativne književnosti na Magdalen College u Oxfordu, a istodobno je počeo pisati TV-scenarije, pa je tako jedan od njegovih prvih radova bila adaptacija romana *Sentimentalno putovanje* Lawrencea Sterna, a već 1944. počeo se baviti filmom. Kao kazališni redatelj počeo je s radom 1943. i prva njegova predstava bila je inscenacija *Doktora Fausta* Christophera Marlowea u londonskom Torch Theatreu. Dvije godine potom prihvatio se rada na *Paklenom stroju* (*La Machine infernale*) Jeana Cocteaua u Chanticleer Theatreu, a prvi Shakespeare u njegovoj režiji bio je *Kralj John* u kazalištu u Birminghamu, nakon kojeg je na red došao *Čovjek i nadčovjek* Georgea Bernarda Shawa. Nakon kratka zadržavanja na poziciji šefa Birmingham Repertory Theatrea, tijekom 1946. otišao je u Stratford upon Avon, gdje je radio kao asistent režije drame *Romeo i Julija* mjesnoga Shakespeare Memorial Theatrea, u kojem je privukao pozornost gledatelja unošenjem vizualnih inovacija po uzoru na slavnoga francuskog slikara Jeana Antonina Watteaua. Zatim je prešao u London, gdje je nastavio eksperimentirati sa scenskim efektima, a senzaciju je izazvao inscenacijom *Pomračenje Mjeseca* Howarda Richardsona. Od 1949. do 1950. djelovao je kao umjetnički direktor Kraljevske opere u Covent Gardenu. U tom je razdoblju bio i njegov operni debi, režirao je *Borisa Godunova* Modesta Musorgskog, a veliku pozornost izazvao je kontroverznom predstavom *Salome* Richarda Straussa, za koju je scenografiju priredio Salvador Dali. Ne treba zaboraviti ni Puccinijevu *Boheme* izvedene na izvornim kulisama iz 1899. To je i vrijeme njegova izraženog interesa za scenografiju, što je posebno došlo do izražaja u operi *Faust* Charlesa Gounoda i *Jevgenij Onjegin* Petra Čajkovskog u Metropolitan Operi u New Yorku. U međuvremenu se 1951. i oženio glumicom Natashom Parry (umrla je 2015) s kojom je imao dvoje djece: Irinu (glumicu) i Simona (redatelja). Posvetio se režijama Shakespeareovih djela, a posebno

su u tom razdoblju zapamćene predstave *Titus Andronik* (1955) i *Kralj Lear* (1962), koje su samo potvrdile kako mu je engleski literarni klasik cjeloživotna okupacija. Od 1962. do 1971. Brook je bio redatelj i upravitelj Royal Shakespeare Company i upravo je tu u predstavi *Kralj Lear* počeo razvijati svoju filozofiju „praznog prostora“, koja je podrazumijevala minimalističku scenu lišenu dekoracija, a glumci su igrali u nestiliziranim kostimima, bez ikakvih pomoćnih rekvizita.

Brook je bio oduševljen idejama francuskog pisca i teatrologa Antonina Artauda i usvojio je osnovne postavke njegova „kazališta okrutnosti“. Tijekom 1964. Brookova „kraljevska družina“ u suradnji s Akademijom glazbene i dramske umjetnosti u Londonu pokrenula je projekt istraživanja „sposobnosti glumaca da brzo mijenjaju ritam predstave“; sva ta iskustva ukomponirao je u predstavi *Paravani* Jeana Geneta, a još više u jedan od svojih najčuvenijih kazališnih postava *Marat/Sade* (Petera Weiss), poslije i u filmskoj verziji. Potkraj 60-ih upoznao je poljskog redatelja Jerzyja Grotowskog, čije su ideje na njega ostavile snažan dojam. Odlučili su udružiti snage i zajedno su postavili predstavu *US* (1966) o ratu u Vijetnamu, koju publika nije najbolje prihvatila. Ali to Brooka nije obeshrabrilo, nastavio je raditi u sličnom tonu Senekina *Edipa* (1968), Shakespeareov *San ljetne noći* (1970), a u njegovim su predstavama često glumili Laurence Olivier, John Gielgud, Paul Scofield, Orson Welles, Glenda Jackson... U to se doba prihvatio i režije mjuzikla *Slatka Irma*, koji je doživio više od 1500 izvedbi. Kritičar *The Guardian* Michael Billington u eseju *Sa kraljevskom Shakespeareovom družinom od Leara do Sna (ljetne noći)* zaključio. „Suvremena kritika karijeru Petera Brooka percipira kroz dvije jasne suprotnosti. Jedna je Brook Englez, a druga, Brook poslije 1971. – internacionalist. Ali postoji i Brook tradicionalist i eksperimentator, mađioničar, čovjek zabave koji se lako (o)kreće između londonskog West Enda, Stratforda i Covent Gardena, a tu je i Brook asket, istraživač pod utjecajem Artauda, Grotowskog i Samuela Becketta. U svakom od tih stanovišta ima nešto istine.“ Opisujući ga kao inovativnog, nekonvencionalnog i kontroverznog autora Billington je upozorio da zapravo predstavom *Marat/Sade* Brook čini definitivni otklon od klasičnog poimanja teatra. S odlaskom u Pariz (na poziv Jeana Louisa Barraulta), gdje počinje režirati pod okriljem Teatra Nacija, progresivno razvija i dovodi svoje ideje do apsurdna, a u radu se uz Artauda sve više oslanja na Bertolta Brechta i njegovu socijalnu, političku pozadinu. Ipak, s odlaskom u Pariz nije prekinuo veze sa svojom šekspirovskom družinom. Po izbivanju studentskih nemira 1968, kada je odlukom francuskih vlasti iz navodno sigurnosnih razloga raspušten Teatar Nacija, Brook se povezuje s Micheline Rozan i počinje pod pokroviteljstvom UNESCO-a rad na osnivanju Centra za kazališna istraživanja (Centre international de recherche théâtrale) koji je prošao nekoliko faza, a svaka je obilježila povijest novodobnog europskog teatra. Dok je Grotowski tražio maksimalnu posvećenost glumca i redatelja umjetnosti kao takvoj, Brook je pokušao naći ravnotežu između umjetnika i čovjeka,

koji uz glumu ima i druge životne obveze, ali složio se s Grotowskim da se glumac ne smije prepustiti sigurnosti i konformizmu jer to znači smrt umjetnosti. Brook je 1974. otvorio svoje pariško kazalište (Theatre des Bouffes du Nord) u zgradi koju je rekonstruirao u obliku antičkog amfiteatra; njime je rukovodio sve do 2008. radikalno eksperimentirajući s različitim kazališnim formama. Tu je režirao više od sto predstava, a sve sa ciljem da „publici osmisli prostor za maštu“, tako da se općenito smatra kako je u Francuskoj postavio svoja najmonumentalnija ostvarenja koristeći se uslugama glumaca različitih nacija, kultura i iskustava. O svemu tomu pisao je i u svojim brojnim knjigama, a među najvažnijim su *Prazni prostor* (*The Empty Space*, 1968), *Prijelomna točka* (*The Shifting Point*, 1987), *Otvorena vrata* (*The Open Door*, 1995) i memoari *Niti vremena* (*Threads of Time*, 1998), od kojih je svakako najpoznatija prvo spomenuta. U njoj je ustvrdio da redatelj može uzeti bilo koji prazan prostor i nazvati ga otvorenom scenom. Između ostalog još je zapisao: „Netko se kreće u tom praznom prostoru, dok ga netko drugi promatra i to je sve što nam treba da bi se postavilo kazalište.“ Tom je rečenicom „oslobodio kazalište komplicirane scenografije, kostima i blještavila“ i sve je moguće od tvornice do kamenoloma predstaviti kao teatar. Jednom je prilikom rekao: „Postoji veliki nesporazum u kazalištu, a to je uvjerenje da je ono što pisac ili kompozitor stave na papir sveti oblik. Virtualni oblici koje u sebi nose veliki tekstovi nemaju granica. Život u kazalištu je čitljiviji i intenzivniji, jer je zgusnut. Ako je ritam u kazalištu pogrešan, pozornost publike nestaje i stoga iskra života mora biti prisutna u svakom trenutku. Uloga publike nije pasivna, ona je suučesnik u radnji.“ U knjizi *There Are Not Secrets* Brook tvrdi da u „kazalištu nema tajni, a istodobno da je tajna skrivena u onom trenutku kada publika i glumci dišu kao jedno biće“.

U 70-im godinama minulog stoljeća Brook je zajedno s piscem Jean-Claudeom Carrierom počeo raditi na velikom projektu postavljanja na scenu indijskog epa *Mahabharata* i pripreme su trajale deset godina (neko vrijeme proveo je u Indiji) da bi ga na festivalu u Avignonu (1985) konačno i izveo, uz napomenu da predstava u izvornom obliku traje devet sati. U premijernoj predstavi sudjelovalo je šesnaest glumaca različitih nacionalnosti, a poslije je Brook taj ep preradio u mini-seriju. Tijekom 2015. iznova ga je preradio i u novoj postavi izveo pod naslovom *The Battlefield* u londonskom teatru Young Vic, a uz Carrieru u realizaciji je sudjelovala Marie-Hélène Estienne. Važno je podsjetiti i na Brookovu trogodišnju istraživačku turneju s multinacionalnom skupinom glumaca (među kojima se nalazila i tada mlada glumica Helen Mirren), plesača, glazbenika i performeru po zemljama Bliskog istoka i Afrike. Tada su sudjelovali na festivalu u iranskom Shirazu (na ruševinama staroperzijske metropole Perzepolisa), gdje su izveli prvi dio eksperimentalne predstave *Orghast*, potom i drugi dio na arheološkom lokalitetu Naqsh-e-Rustam, a nakon toga otišli su na američku turneju, gdje su predstavili improvizacije s temom perzijske poeme iz 12. stoljeća *Ptičji*

saziv Farida al-Din Attara. Interes za Afriku i afričku kulturu kod Brooka se p(r)obudio nakon što je upoznao afričkog borca protiv apartheida Athola Fugarda i njegovo djelo *Otok* na temelju kojeg je radio predstave *Pleme*

Brookov svijet produženi je peripatetički eksperiment. On je filozof, pjesnik, čudotvorac i veliki putnik koji je strasno želio doći do cilja, a cilj je susresti sama sebe i suočiti se s tkivom života, zaključio je njegov biograf J. C. Trewin

Ik i *Sizwe Banzi je mrtav*. Tu se bavio pitanjima identiteta, ali je razmatrao i pitanja rasizma, isključivosti, nasilja; zanimljivo je napomenuti da je sve te tegobne probleme na kazališnim daskama prikazao u ironijsko-komičnoj dimenziji, smatrajući da će time najsnažnije djelovati na gledatelje. Brook je priznao kako je gledajući izvedbe afričkih umjetnika Johna Kanija i Winstona Ntshona, njihove gestikulacije i njihaneje tijelom koje prije toga nikada nije vidio i ni sa čime nije mogao usporediti, shvatio svekoliku fizičku slobodu i jednostavnost za kojima je i sam stalno tragao, a sada ih je u Africi i pronašao kroz tragičnu priču o odnosu neokolonijalnih gospodara i domorodaca. U jednom je tekstu zapisao: „Kada u nekom afričkom selu pripovjedač dođe do kraja priče, dlanom pritisne zemlju i kaže: Svoju priču spuštam tu da bi je jednog dana netko drugi preuzeo.“ Upravo je to i želio postići „svojim kazalištem“, svojim stvaralaštvom: ostaviti trag kojim će netko drugi nastaviti njegova istraživanja.

Tijekom 2005. Brook je režirao *Tierno Bokar*, na osnovi adaptacije knjige Amadou Hampâté Bâa (pri čemu mu je pomagala Marie-Hélène Estienne), a to je zapravo priča o malijskom sufiji koji je život posvetio borbi za vjersku toleranciju. Na temelju toga Brook je na američkom sveučilištu Columbia organizirao četrdesetak radionica i okruglih stolova na kojima se raspravljalo o vjerskoj toleranciji, ali i islamskoj tradiciji Zapadne Afrike, u kojima je sudjelovalo nekih četiri tisuće osoba.

Ipak, iznad svih Brookovih impresivnih ostvarenja u njegovu je radu dominirao interes za Williama Shakespearea; u knjizi *Sušтина milosrđa* (*The Quality of Mercy; Reflections on Shakespeare*) ispisao je pravu odu engleskom klasiku kojeg je najviše volio, cijenio i izvodio. Često je ponavljao: „Shakespeareovo djelo nikada ne zastarijeva, nema granica u tomu što možemo pronaći kod toga pisca.“ Isticao je njegovu jedinstvenu, endemsku posebnost i stalno se pitao: tko je zapravo taj genijalni pisac? Zašto njegova djela nikada ne zastarijevaju? Bez ikakve dvojbe Brook je njime bio fasciniran; od djetinjstva, još kao dječak, režirao je lutkarske igre na šekspirovske teme za svoje roditelje i prijatelje i sam je pravio lutke, osmišlja-

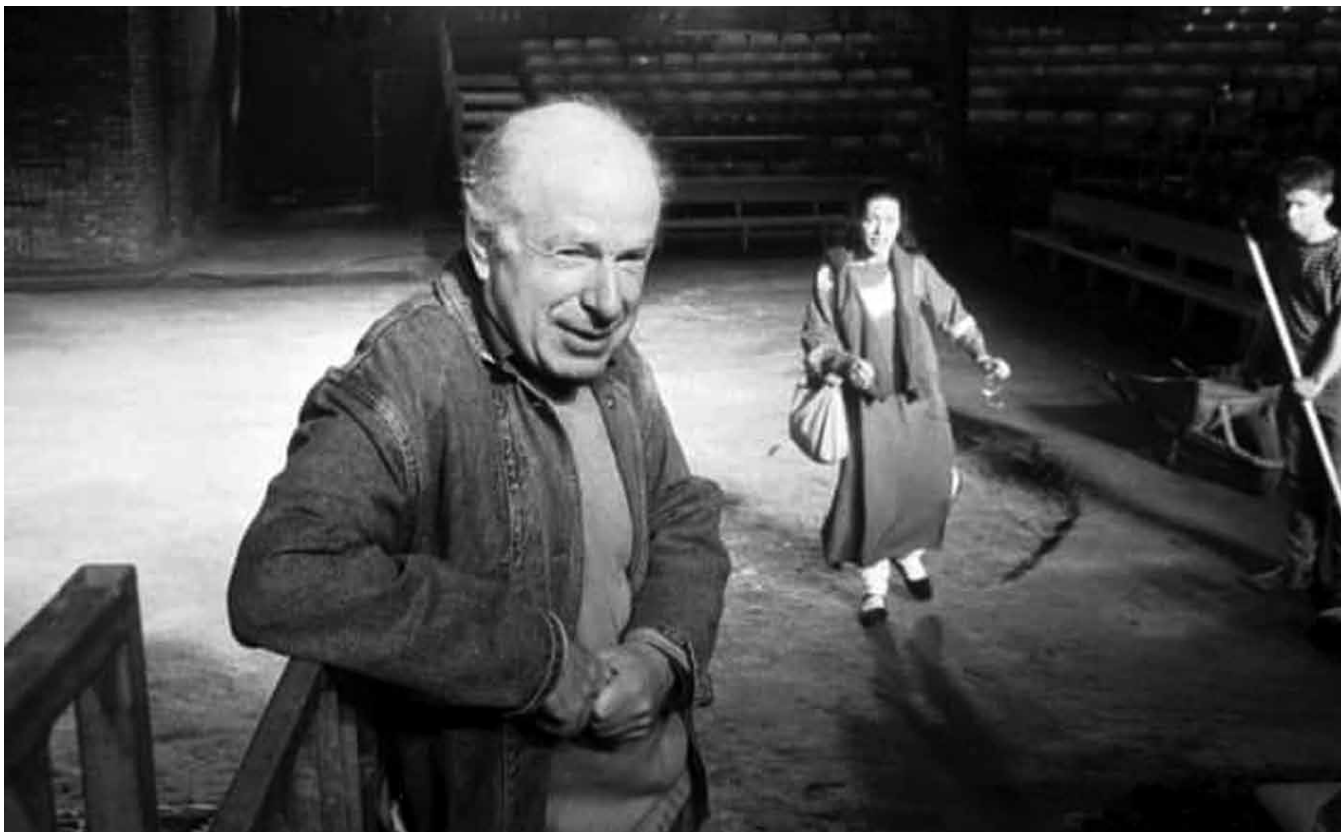
vao scenografiju. Među kultne režije djela književnog klasika pripadaju *San ljetne noći*, *Hamlet*, *Kralj Lear*, *Antonije i Kleopatra*, ali zanimljivo je da je odbijao režirati *Macbetha*, jer navodno taj tekst prati „loša karma“; uvijek bi se pri svakoj novoj adaptaciji dogodila neka nesreća.

Osim sa Shakespeareom, Brook je vodio dugogodišnji dijalog s Antonom Pavlovičem Čehovom (njegova inscenacija *Višnjika* danas se smatra kanonskom). Za Čehova je govorio da u njegovu djelu „nalazimo isto ono bogatstvo kao i kod Shakespearea; razlika je jedino u formi“ i nastavio bi: „Tu bi nastala zagonetka, jer upravo u Rusiji se razvila velika i razorna ideja forme, što je paradoksalno, jer baš su Rusi dokazivali kako ona nije važna i jedino pomaže da se izraze najdublja značenja.“ Poseban odnos imao je prema djelu Alfreda Jarryja *Kralj Ubu*, koje kao da je i (na)pisano upravo po njegovu ukusu i mjeri. Sam Brook priznao je i isticao veliki utjecaj judaističke kulturne tradicije i židovske mistične filozofije te grčko-armenskog mistika Georgija Gurdijeva na njegovo djelo: „On je u 20. stoljeće unio dotad skriveno znanje o čovjeku i čovječanstvu. Istraživao je žed za znanjem, nužnost da se sve spozna; kao što sam i ja, posebice je pred kraj života istraživao vlastite židovske korijene, želeći se tako približiti ‘duhu svojih roditelja’, kako bi ih shvatio i svu njihovu nesebičnu ljubav koju su mi cijelog života bezrezervno pružali, oslanjajući se tiho i skriveno na Toru kao izvor moralne snage i samopoštovanja. A Gurdijev je poput Marxa, Freuda i Einsteina ovladao najširim znanjima, čak ih je i nadišao, jer je svladao univerzalnost znanja, do kojeg su moji roditelji došli drugim, samo nazgled skromnijim putem, putem ljubavi i razumijevanja za sve one koji nose teške ožiljke na duši, bez obzira da li tuđom ili vlastitom krivnjom.“

Brook je s predstavama gostovao i u našim krajevima; u Dubrovniku je postavio *Hamleta*, gdje je glavnog junaka tumačio tamnoputi Adrian Lester, u Zagrebu smogli gledati *San ljetne noći*, boravio je u Ljubljani i Sarajevu, ali najviše i najčešće u Beogradu; prvi put 1957. s *Kraljem Learom*, zatim 1962. s *Titusom Andronikom*, velikom predstavom u kojoj su nastupali Laurence Olivier i tadašnja njegova supruga Vivian Leigh. U nekoliko navrata sudjelovao je i na BITEF-u.

Kao filmski redatelj debitirao je (u punom smislu te riječi) mjuziklom *Prosjakača opera* (1953), adaptacijom opere Johna Gaya, a poslije je za film i televiziju prilagodio vlastita kazališna ostvarenja kao što su *Marat/Sade*, *Kralj Lear*, *Hamlet*... Poseban interes pobudila su njegova dva eksperimentalna filma: *Moderato cantabile* (1960) prema romanu Marguerite Duras (koja je bila i scenaristica), a glumili su Jeanne Moreau i Jean Paul Belmondo, koji je u zadnji čas uskočio umjesto Richarda Burtona. Drugi film, *Gospodar muha* prema romanu Williama Goldinga, u velikoj je mjeri Brookov pokušaj da izričaj francuskog novog vala, ali i ideje velikoga talijanskog redatelja Michelangela Antonionija unese u svoje stvaralaštvo. Tijekom 1979. snimio je film *Susret sa znamenitim ljudima* prema autobiografskom djelu Georgija Gurdijeva i u svom radu rukovodio se geslom: stvaralaštvo ne smije biti konvencionalno, mora biti provokativno, neočekivano, a zadaća je i filma i kazališta da nas dovede do istine, najbolje putem iznenađenja, uzbuđenja, igrom i radošću.

Za svoj rad Brook je primio brojna priznanja: nagrade *Tony* i *Emmy*, Nagradu Laurencea Oliviera, nagradu talijanske televizije *Prix Italia*, visoka britanska, japanska i indijska priznanja, a Francuzi su mu dodijelili i orden Legije časti. Na nekoliko svjetski uglednih sveučilišta primio je počasne doktorate, bio je član akademija znanosti i umjetnosti; no nije isuviše mario za nagrade, već je bio opsjednut radom, malo je nedostajalo da doživi stotu godinu, a sve je vrijeme intenzivno radio. Kada sagledamo cjelinu njegova monumentalnog opusa, shvaćamo da je taj iznimni umjetnik za sobom ostavio veličanstveno, organsko djelo, koje se kretalo u široku rasponu od koncepta „praznog prostora“, preko ideja „univerzalnog jezika“ do vizija „oslobodenog kazališta“ (ali i filma). Kroz svoju umjetnost tražio je putove potpunog oslobođenja izričaja od svega što je pretjerano, suvišno i dekorativno, a sve sa ciljem: dokučiti ono bitno u čovjeku i životu i p(r)obuditi najbolji dio nas samih. Ili prema riječima Brookova biografu J. C. Trewina: „Njegov je život produženi peripatetički eksperiment; on je filozof, pjesnik, čudotvorac, mag, veliki putnik koji je strasno želio doći do cilja, a to je da susretne sama sebe i da se suoči sa samim tkivom života.“



Brook u svom elementu

Figure mišljenja

Svijet od etosa do biosa

Pred nacističkim prijetnjama Hans Jonas emigrirao je u Jeruzalem, gdje je predavao na Židovskom sveučilištu u krugu vodećeg teologa Gershoma Scholema. Početkom Drugoga svjetskog rata postao je dobrovoljac u Britanskoj vojsci, a 1945. vratio se u Njemačku. S osnivanjem države Izrael priključio se njegovoj borbi za nezavisnost kao aktivni vojnik. Godine 1950. preselio se u Kanadu, a od 1955. do kraja svog vijeka živio je i radio u Sjedinjenim Državama

Piše **Žarko Paić**

Hans Jonas (1903–1993), njemačko-židovski teolog i filozof zacijelo pripada u najvažnije mislioce 20. stoljeća. Njegova su djela pokušaj odgovora na temeljna pitanja suvremenosti i uistinu obuhvaćaju bit filozofijske intervencije u stvarnost koja u znaku Holokausta, atomskoga naoružanja, posvemašnje krize ljudskosti i suočenja s promjenom same ljudske prirode u tehnološkim konstrukcijama umjetnog života (*A-life*) obilježava našu pojedinačnu i skupnu egzistenciju. Njegov intelektualni razvitak iznimno je zanimljiv. Misaono kretanje, naime, pretpostavlja u njegovu slučaju istraživanje gnosticizma kasne antike, potom naturalističku filozofiju života, a vrhunac predstavlja etika globalne ekološke odgovornosti. Jonas je rođen u Mönchengladbachu, u obitelji njemačko-židovske visoke klase, a postao je cionist već u mladosti. Na njegovo mišljenje u ranoj fazi veliki je utjecaj imao Edmund Husserl, osnivač fenomenologije. No ključnu je ulogu odigrao Martin Heidegger u Freiburgu te se Jonas ubraja, uz Hannu Arendt, Herberta Marcusea i Karla Löwitha, u njegove najmissonije židovske učenike. Ovdje svakako valja dodati i Rudolfa Bultmanna s njegovom metodom egzistencijalnoga tumačenja i „demitologiziranja“ Novog zavjeta. U toj ranoj fazi objavio je 1934. prvi svezak utjecajnoga djela *Gnosis und Spätantiker Geist*. Napustio je Njemačku pred nacističkom prijetnjom i emigrirao u Jeruzalem, gdje je podučavao na Židovskome sveučilištu u krugu Gershoma Scholema, vodećeg židovskoga teologa. Godine 1939. postao je dobrovoljac u Britanskoj vojsci, a 1945. vratio se u Njemačku. Majka mu je ubijena u Auschwitzu. Godine 1949. priključio se borbi za nezavisnost Izraela kao aktivni vojnik. Napustio je Izrael početkom 1950-ih i otišao u Kanadu, a 1955. dobio je mjesto profesora filozofije na glasovitome sveučilištu New School for Social Research u New Yorku.

Dostojanstvom života u suvremenoj filozofiji kao etičkim pitanjem u doba apsolutne vladavine tehnologije bavio se navlastito upravo Heideggerov učenik – Hans Jonas. Uz Emmanuela Lévinasa i njegov etičko-politički obrat spram bezuvjetnog prava Drugog (čovjeka), čini se da je Jonas dao najvažniji prilog razumijevanju etike kao bioetike iz horizonta „filozofijske biologije“. Dok je za Lévinasa pokretač jedne etike Drugoga u elementarnome suosjećanju s patnjama bližnjega, za Jonasa se ono etičko u doba vladavine planetarne tehnosfere razumije iz „načela odgovornosti“. Umjesto nastojanja oko „dostojanstva bitka“, prijelaz na „dostojanstvo života“, bez kojeg danas uopće ne možemo zamisliti pravno-političke i religijske rasprave o mogućem zajedničkom svijetu ili *ethosu* u globalno doba, otvara iznova temeljno pitanje u dvama smjerovima: (1) što je život i (2) kako mu se može dostojno i dostojanstveno pristupiti s da ga se ne svede na nešto bezivotno ili, pak, da ga se razmatra objektivistički, me-



Načelo odgovornosti. Hans Jonas

hanicističko-vitalistički kao puki predmet u izvanjskome svijetu izjednačen s logikom stroja. Ukoliko je za Jonasa bjelodano da se život pojavljuje kao ono što samo sebe potvrđuje i izgrađuje u postajanju, onda je već unaprijed jasno da se ovdje ne radi ni o kakvoj „primijenjenoj etici“ ili „ontologizmu života“. Nema ovdje nikakva nadomjeska za kraj filozofije nestankom bitka u čistoj informaciji. Život postaje posljednjom zagonetkom bitka u ujedno njegovom dekodiranom šifrom.

Dostojanstvo čovjeka ne proizlazi iz njegove bitne razlike spram biljaka i životinja, jer je život uvjet mogućnosti jednakosti između vrsta/rodova od ameba do „umjetnoga uma“. Jednakost ne može biti tek puka politička kategorija demokracije. Bilo je to bjelodano i Platonu kad se bavio analizom nastanka *polisa* u Grka. U dubljem smislu, ali uistinu paradoksalno, jednakost pripada deontologijskome shvaćanju prirode. Zašto paradoksalno? Zbog toga što jednakost nije kategorija horizontalnoga izjednačenja životnih mogućnosti kao sposobnosti za neku drugu svrhu izvan samozadane prirode. Životinje ne mogu postati ljudi, iako se mogu „udomačiti“. Ljudi ne mogu postati životinje, premda mogu preživjeti među divljim zvijerima. Mogu biti čak i nalik njima. *Ekspressionistički film Wenera Herzoga Kaspar Hauser govori o „divljem dječaku“ i njegovu zagonetnome umorstvu. To je slika suvremene civilizacije. Ona se spram Drugoga odnosi uvijek tako da joj „humanitarizam“ služi kao izlika za „animalizam“ duboke „bestijalnosti“ čovjeka u vladavini nad prirodom. Samo u modelu koji stvaranje unosi u imanenciju život postaje formom samostvaranja i samovođenja. Ono što proizlazi iz Jonasa priloza u suvremenome mišljenju zapravo je ključno za pitanje o tome kako živa bića mogu uopće opstati i očuvati dostojanstvo u već bitno opustošenu zajedničkom svijetu (*težno-ethosu*). Je li biosfera kao ekosfera uvjet mogućnosti slobode ljudskoga djelovanja koje iz brige za nadolazeće naraštaje živih bića nastoji promijeniti zbiljsko stanje sadašnjosti ili je to možda još jedno nastojanje koje, kako sam Jonas kaže u Predgovoru svojem životnome djelu *Načelo odgovornost: pokušaj jedne etike za tehnološkijsku civilizaciju* (*Das Prinzip Verantwortung: Versuch einer Ethik für die Technologische Zivilisation*), skriva u sebi „implicitni utopizam, tendenciju, ako ne i program“ što proizlazi iz tehnološkijske dinamike napretka? (Hans Jonas, *Das Prinzip Verantwortung: Versuch einer Ethik für die Technologische Zivilisation*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1984, str. 9.)*

Problem s kojim se suočava etika u 20. stoljeću kako je to možda najbolje pokazao Lévinas u refleksijama o kraju teodiceje nakon užasa Auschwitz, atomske bombe nad Hirošimom i projekata genocida nad čitavim narodima i rasama jest iščeznuće dovoljnoga razloga za održanje pojma svijeta. Bez svijeta kao otvorenosti horizonta smisla u situaciji kraja metafizike uopće, ono što preostaje etičkome odnosu u razorenome svijetu nije uzaludnost izgradnje

„novih“ svjetova na istim metafizičkim temeljima. Beskorsna patnja umirućih u koncentracijskim logorima, poput Židova stradalih u Holokaustu, zahtijeva radikalnu promjenu perspektive (etičkoga) mišljenja. Umjesto toga sve postaje krhkim projektom odnosa spram Drugoga. Iz bezuvjetne nužnosti suosjećanja spram njegovih patnji Drugi asimetrično određuje što jest osoba i tko jest čovjek. A to u konačnici nije tek pitanje čovjeka u postapokaliptičkome „svijetu“, nego i pitanje svih drugih živih bića. Ovdje je znakovito da Jonas etičku teoriju radikalno otklanja iz zagrljaja religije kao posljednjeg opravdanja moralnoga djelovanja iz Božje egzistencije. Etika za budućnost ne može biti izvedena iz nečega „višega“ u smislu tradicionalne metafizike koja je Boga ako ne dokazivala ontologijski, a onda barem moralno postulirala. Jonas misli ono etičko iz autentične otvorenosti samoga života kao bitka, a ne iz bilo kakva derivativnog odnosa „utemeljenja“ ili „redukcije“ na transcendentnu sferu. Čemu inače „nova“ etika ako je njezina zadaća da opravda samo ono što „jest“? A što ukoliko to što „jest“ nije više priroda niti život u iskonskome značenju te riječi, već je u svojoj biti čudovišno neljudsko i artifičijelno samo po sebi? Već je odatle otvoren put u središte problema. Nema sumnje da je Jonasova pobuda za korak k etici budućnosti u nezadovoljstvu i nelagodi sa sadašnjim stanjem. Nećemo ga imenovati proskribiranom riječju „kriza“, jer je to prekratko razumijevanje biti stvari. Ništa nije „u“ krizi, pa ni svijet. Kriza pokreće ovaj svijet i njegov pogon koji se kreće od novoga vijeka do danas u istome, ali promijenjenome smjeru „razvitka“ i „napretka“ onoga što Heidegger naziva postavom (*Gestell*). Tri su različita modusa ili načina kojima se razotkriva „bit“ tehnike na putu do posvemašnjega kraja u epohi planetarnoga nihilizma. To su: (1) tehnika, (2) tehnologija i (3) tehnosfera. Tehnika označava početak modernoga doba u kojem prirodne znanosti kao metoda i sustav istraživanja prirode u cjelini njezine predmetnosti postaju apsolutna moć određivanja „što jest bitak“ i „kako se bitak označava“.

Heidegger je u svojim predavanjima, raspravama i spisima od kraja 1930-ih do kraja 1960-ih neprestano rasvijetljavao mijenu biti tehnike od sredstva do svrhe unutar kauzalno-teleologijskoga modela metafizike, da bi uvođenjem pojma postava (*Gestell*) najavio kibernetički obrat unutar metafizike same. Kada tehnologija u svojem „trojstvu“ računanja, planiranja i konstrukcije u potpunosti preuzme svijet u svoje ruke, tada znanosti više ne služe „čovjeku“, već su i same postale „slugom“ tehnike kao tehnologije. Sredstvo ili instrument u smislu učinkovita uzroka (*causa efficiens*) postaje povratnom spregom (*feedback*) procesa postajanja ili nastanka informacije u zatvorenom krugu značenja. Na taj se način ono prvo i posljednje uključuju i uzajamno isključuju. Umjesto uzroka i svrhe nastanka nečega „novoga“ sve je u tome kako se taj proces može kontrolirati unutar binarnih opreka sustava i njegove okoline.

Prijelaz iz tehnologije koja obuhvaća sustave moderne tehnike (stroj plus organizacija proizvodnje) u tehnosferu otpočinje uvođenjem kompjutera u „život“. Tehnosfera otuda označava autopoietičko proizvođenje „umjetnoga života“ na temelju djelovanja kibernetičkoga sustava upravljanja procesima života. (Žarko Paić, *Tehnosfera I-V*, Sandorf i Mizantrop, Zagreb, 2018–2019.)

Ako etika nastaje zbog smisla ljudskoga djelovanja, onda je njezin paradoks što tog „smisla“ više nema. Nadomjestila su ga mnoštva privremenih značenja. Kontekst i situacija postaju označitelji nestabilne etike događaja. Jonas je otvorio Pandorinu kutiju deontologizma etike. Kada više nema „prirode“ (*physis, natura*) na koji se svodi tehnička konstrukcija bitka, u „prazno središte moći“ uvukao se život. *Ethos* nije više nadređen životu kao um kolektivnoj odgovornosti čovjeka u političkoj zajednici. *Bios* postaje obitavalište novoga *ethosa*, a ujedno su bioetička pitanja ništa drugo negoli odgovori na moć nužnosti tehnološke civilizacije. U tom zatvorenome krugu ontologije i etike Jonasi nije preostalo ništa drugo negoli da pokuša otvoriti mogućnosti jedne nove „filozofijske biologije“ kao posljednjeg utočišta dostojanstva mišljenja o životu bez pada u biologizam i tehnicizam novoga kova. Život je za Jonasa temeljni ontologijski problem suvremenosti. To je očigledno u svim očitovanjima njegove zagonetke: od smrtnosti pojedinca do problema medicinske i etičko-pravne definicije smrti u modernim društvima. *Ako je stoga smrt kao konačnost postala zaobilazna ono što postavlja pitanje o biti života sama, tada se susrećemo u drugome obratu i s pitanjem je li priroda kao priroda i kao „ljudska priroda“ nešto nedodirljivo, pripadno području „svetosti“ s kojim su sve velike etike bile metafizički opravdane u ideji transcencije „ovoga“ života „sada“ i „ovdje“? Složena situacija postaje utoliko nerazrješivom ukoliko se smrtnost u fizičkome smislu procvatom novih medicinskih tehnologija implantata, presađivanja srca, biokemijskim i biogenetskim sredstvima nastoji prevladati i tako utopijske fikcije književnosti ozbiljiti u tehnostvenim eksperimentima produženja (ljudskoga) života u drugoj formi tjelesnosti.* Metafizičko pitanje o „ljudskoj prirodi“ s obzirom na konačnost pojedinačnoga života, na njegovu singularnost i kontingenciju, postaje zapravo tehničko pitanje. O njemu suvereno razglabaju prirodne znanosti, medicina i etika. (Hans Jonas, *Technik, Medizin und Ethik: Zur Praxis des Prinzips Verantwortung*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1985.) To je situacija koju nazivam *posthumanim stanjem*, a glavna mu je značajka vladavina logike *tehnosfere* nad biosferom i ekosferom. Hans Jonas postavlja stoga zacijsko pitanje iz horizonta suvremene filozofije tako što postavlja staro pitanje etike na nov način u svjetlu vladavine tehnološke civilizacije. Zašto je nužno da čovjek uopće treba biti? Ili, još radikalnije, čemu još čovjek u doba *tehnosfere* ako se njegov smisao više ne može izvesti iz njegove definicije koja je vladala gotovo od početka metafizike do danas: da je, naime, njegova „bit“ u tome što je riječ o *animal rationale*?

Ono što je presudno za Jonasa „etiku budućnosti“ (*Zukunftsethik*) ima stoga tri prethodne forme u razdoblju povijesti metafizike od Grka do Kanta. To su: (1) vođenje

života na Zemlji uz žrtvovanje ljudske sreće u „sadašnjosti“ za vječno blaženstvo duše u nadolazećem; (2) briga zakonodavaca i državnika za buduće zajedništvo (*ethos*); (3) politika utopije kao pripremnost da se spriječi korištenje živih bića u sadašnjosti za neki cilj u budućnosti koji bi bio „nužan“ zbog blagodati čovječanstva (primjer revolucionarnoga marksizma). *Naposljedku, svaka je etika pitanje religije i politike, pa čak i u sekularnoj inačici utopije kao eshatologije: od stava o dobrovoljnome usmrćivanju tijela (eutanzija), etičkoj dopustivosti transplantacije organa do reproduktivnoga kloniranja.* Umjesto uma u središte dolazi želja ili ono tjelesno kao heteronomno što iznutra potkopava čitav poredak metafizičkoga utemeljenja moralnoga djelovanja. Najbolje je to formulirao Jacques Lacan u *Spisima (Écrits)* s figurom mišljenja radikalne suprotnosti: *Kant sa Sadeom*. (Jacques Lacan, „Kant avec Sade“, u: *Écrits*, Seuil, Pariz, 1966, str. 765–790.) Kada želja zasjeda na tron uma, tada se djelovanje koje nastoji biti vođeno idejom bestemeljne slobode i pravednosti orijentira kao želja za slobodom i pravednošću iz logike same želje, a ne iz nečega što želji određuje smjer i apriorno joj govori što i kako da čini. U obama slučajevima, međutim, u Kanta i u Lacana, čovjek je ostao u središtu onoga što se naziva bezuvjetnom etikom djelovanja. Um i/ili želja su samo binarne opreke istoga metafizičkoga okvira djelovanja. A time se uopće ne čini ništa drugo osim subverzije poretka kategorija. Zato je Jonas morao učiniti nešto posve drukčije i dijelom „radikalnije“ u mišljenju pokušaja jedne etike za tehnološku civilizaciju. Kategorički imperativ te nove „etike budućnosti“ sada glasi: „Djeluj tako da učinci tvoga djelovanja ostave trajan trag istinskoga života na Zemlji. [...] Ili negativno: Djeluj tako da učinci tvoga djelovanja nisu razaralački za buduću mogućnost takva života“ (Hans Jonas, *Das Prinzip der Verantwortung*, str. 36).

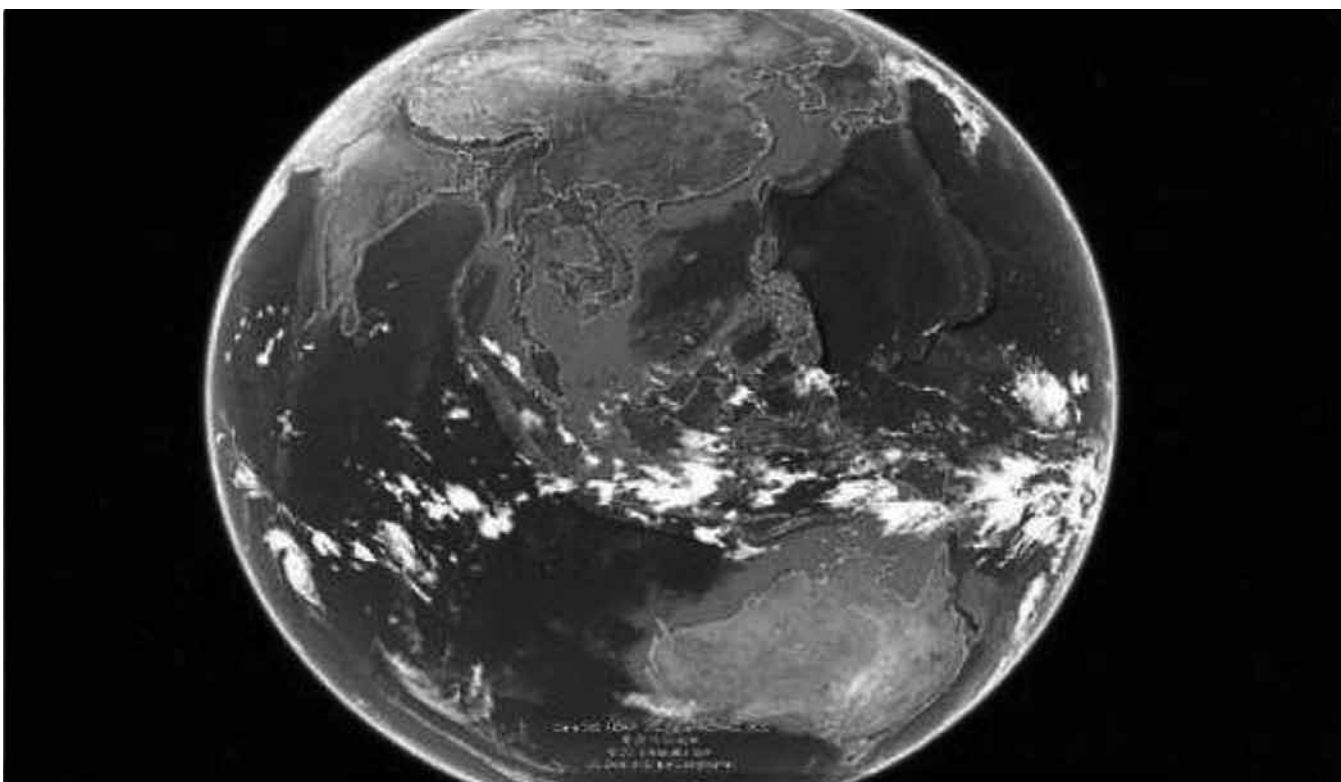
Scena je kao iz Biblije. Samo što umjesto Noe i njegove arke pred opasnošću velikoga potopa Zemlje sada stoji egzaktnost predviđanja teorijske fizike i biologije. Ono glasi: vrijeme koje preostaje ovome životu ovdje i sada jest pri kraju. Ako je vrijeme Zemlje i života pri kraju, preostaje napustiti Zemlju ili prijeći u drugu formu egzistencije, u tehnosferu. Trećeg nema

Svaka etika za postmetafizičko doba pati od „ontologijske frustracije“. Od nostalgije za apsolutom do težnje za događajem radikalne promjene svijeta prolazi tzv. zbiljski život. Pritom se podrazumijeva da čak i filozofijske tvorbe liberalne politike na novim etičkim načelima poput Rawlsove *Teorije pravednosti (A Theory of Justice)* pretpo-

stavljaju minimalnu suglasnost da aksiomi, postulati i regule o dobrom životu više ne dolaze iz transcendentnih načela da bi se zbilja određivala prema njihovim nacrtima bolje budućnosti. To je doba iza nas. Nakon Lévinasova pokušaja da etici vrati izgubljeno „dostojanstvo“ njezinim preokretom iz metafizike u novu „prvu filozofiju“ nije se dogodilo ništa novo osim što je porasla osjetljivost u zapadnjačkim liberalno-demokratskim društvima spram položaja Drugoga u najširem smislu neodređene ontologijske kategorije u koju može ući gotovo sve: od potlačenih subjekata/aktera svjetske povijesti (robova, žena, rasnih, rodno/spolnih manjina) do nepriznate egzistencije životinje kao nesvodivosti živoga bića koje je najbliže čovjeku. *Kada više nema uzvišenih načela određenja ljudskoga djelovanja koje su etici podarivale „glas savjesti“ na granici između uma i srca, očigledno se mora potražiti novi put mogućega preusmjerenja djelovanja iz carstva uma u logiku suosjećanja s patnjama Drugih. No to nije dovoljno za istinsku „etiku budućnosti“.* Život u svoja tri modusa metabolizma (biljke), opažaja-osjećaja (životinje) i fantazijske sposobnosti čovjeka kao *homo pictora* ima u sebi zagonetnost samoorganiziranja i postajanja, u kojem se djelovanje u budućnosti ne može zamisliti bez kumulativnosti znanja iz prošlosti.

*Ethos biosfere predstavlja postulirano zajedništvo globalnoga svijeta. Ovaj je svijet ugrožen rizikom tehnološke civilizacije s njezinim krajnjim ciljevima poput iskorištavanja prirode, povećanja racionalnosti djelovanja u interesu kapitalističkoga „razvitka“ i „napretka“ do produljenja života i prelaska u posthumano stanje (umjetnoga života). Eutanazija, kloniranje, korištenje ljudskih organa u medicinske svrhe, nova definicija smrti, suosjećanje s patnjama životinja, nadziranje ekološke ravnoteže Zemlje, briga za demografski rast u granicama održivoga razvitka – sve su to današnja „aktualna“ pitanja odnosa tehnostvenosti i etike. U svojim promišljanjima Hans Jonas doveo ih je do bitnih pitanja suvremenosti. Slika koju smo opisali plastično pokazuje današnji krajolik borbe za preživljavanje u svijetu i nastojanja na njegovu spašavanje. No tko su istinski „subjekti“ mišljenja pretočena u konkretne političke akcije za zaustavljanje apokaliptičke sudbine Zemlje? Je li možda „subjekt“ biosfera Zemlje ili bi to možda bio kraj svake mogućnosti etičke teorije u doba vladavine *tehnosfere*? Tko uistinu postulira odgovornost čovječanstva za buduće događaje neizvjesnosti tehničke sudbine Zemlje mora naposljetku izvesti i najradikalniju moguću, a ujedno utopijsko-realističnu scenu spašavanja čovječanstva i života u cjelini (biljaka, stijena, životinja, ljudi). Jonas to nije mogao izvesti zbog toga što je ostao zatočen granicama metafizičkoga mišljenja povijesti. A ono uvijek, čak i kada destruktivno prilazi ideji vječnosti i nepromjenljivosti svijeta, očekuje od budućnosti, kao i sve religije svijeta – konačan spas. Nije li možda ironično što su takvu scenu spašavanja života mnogo obzirnije i bez filozofijske geste utopije i mesijanstva navijestili kozmolozi i fizičari, teoretičari velikoga praska svemira i entropije Zemlje, poput Stephena Hawkinga? Scena je kao iz Biblije. Samo što umjesto Noe i njegove arke pred opasnošću velikoga potopa Zemlje sada stoji egzaktnost predviđanja teorijske fizike i biologije. Ono glasi: vrijeme koje preostaje ovome životu ovdje i sada jest pri kraju. Ako je vrijeme Zemlje i života pri kraju, preostaje napustiti Zemlju ili prijeći u drugu formu egzistencije – *tehnosferu*. *Tertium non datur*.*

Hans Jonas u svojem misaonome obratu od ranog utjecaja njemačke fenomenologije Husserla i egzistencijalne filozofije Heideggera do kasne post-Holokaust teologije otvorio je pitanje o novoj etici za tehnološku civilizaciju koja je već odavno osvojila ljudsku povijest i sada postaje zrak koji udišemo. Dva najveća mislioca etičkoga obrata u 20. stoljeću, Jonas i Lévinas, sačuvali su nasljeđe židovske eshatologije i mesijanstva u diskursu suvremene filozofije preoblikujući njezina temeljna ishodišta i pojmovne sklopove. Ako je za Lévinasa problem Drugoga ostao tajnom susreta pod zvijezdama, za Jonasa je etički imperativ današnjice postao pitanje života kao bioetičkoga dijaloga između vrsta i kao sudbonosno duhovno očitovanje onog što čini bit ljudskoga dostojanstva. Nije smisao života kao dostojanstva egzistencije ni u tehničkome znanju ni u moći nad Drugim. Naprotiv, mišljenje koje misli događaj stvaranja, nastanka i nestanka života u kozmologijskome smislu zahtijeva drukčije parametre sreće i uspjeha. Takvi su parametri postavljeni već u iskonu civilizacije kao čvrsti ekološki branici čovjeka od jeze i terora u zatiranju Drugoga, a proizlaze iz ljubavi i mudrosti čovjeka. Filozofija i teologija s Jonasom poprimaju stoga zavjet čistoće mišljenja i vjerovanja izvan svake dogme, doktrine i ideologije.



Zemlja pred rizikom tehnološke civilizacije

Persona non grata

Uvijek provokativan Krauss

Etnograf, folklorist i slavist Friedrich Salomon Krauss u svojim istraživanjima nije štedio Južne Slavene, pripisujući im kulturnu razinu kakvu su drugi narodi Europe davno ostavili iza sebe. Primjera radi, Hrvate, što ih u svojim knjigama naziva *Chrowoten*, opisivao je kao narod već dobro na izdisaju

Piše Boris Perić

Tko bi olako pomislio da je marketinško pravilo *sex sells* vrijedilo baš uvijek i na svakom području ljudskog obitavanja trebao bi se svakako pozabaviti slučajem danas već prilično zaboravljena Požežanina Friedricha (Miroslava) Solomona Kraussa (1859–1938), čije bismo životno djelo, dakako ono znanstveno, ugrubo mogli utisnuti u filološku, etnografsku i seksološku ladicu, pri čemu se druga i treća neprestance prelijevaju jedna u drugu. No krenimo kronološki, biografski. Rođen u imućnoj trgovačkoj obitelji, nakon gimnazijskog školovanja u Požezi Krauss, kao i mnogi drugi suvremenici, odlazi na studij u Beč, gdje studira klasičnu filologiju i povijest, 1882. doktorira, a nedugo nakon toga objavljuje prijevod *Tumačenja snova* grčkog pisca i gataoca Artemidora iz Daldisa, na koje će se, što nikako nije nebitno, u svom istoimenom epohalnom djelu, objavljenom 1900, uvelike pozivati i Sigmund Freud.

Blago rečeno frojdovski bit će, naime, intonirana i Kraussova etnološko-folkloristička istraživanja, što ih je po nalogu bečkog Antropološkog društva, a pod sponzorstvom austrougarskog prestolonasljednika Rudolfa, provoditi u Bosni, Hercegovini, Slavoniji, sjeverozapadnoj Hrvatskoj i Dalmaciji. Tu će, navode škrte biografske natuknice, prikupiti više od 200.000 stihova guslarske poezije, no temeljni predmet njegova znanstvenog zanimanja bit će i ostati seksualnost, poglavito ona narodna, južnoslavenska, o kojoj se kroz bajke i mitove – što će ih 1883. objediniti u knjizi *Bajke i predaje Južnih Slavena* – dobro naslušao još kao dijete.

Iako je Kraussov doprinos etnografskom istraživanju prostora što smo ih tijekom posljednjih tridesetak godina navikli nazivati *ovima* nedvojbeno vrijedan i nezanimariv, duhovna elita istih tih prostora nije mu bila nimalo naklonjena. Krauss, što ga znanci i suradnici opisivahu kao čovjeka „čudi osorne, pravedne i nemirne, žestoke i naprasite, ali ipak prilagođene narodu“, Južne Slavene ni s obzirom na spolni moral, ni u pogledu narodne epike i na njoj izniklih vjerovanja i običaja nije, naime, štedio, pripisujući im kulturnu razinu kakvu su drugi narodi Europe davno ostavili iza sebe. Same Hrvate, što ih u svojim knjigama naziva *Chrowoten*, opisivao je, primjerice, kao narod već dobro na izdisaju, koji je – premda, kako ističe, s etnografskog stajališta različit od Srba – svoj jezik i narječja u doba ilirizma žrtvovao srpskom.

Na drugom pak mjestu anticipirat će, pišući o „Ujedinjenom kraljevstvu Hrvatske i Slavonije“, jednim citatom svoje kasnije kritičare i ustvrditi da Hrvati „poput razmažene djece, iako ih udes i drugi narodi i nisu razmazili“, neprijateljem doživljavaju svakog „koji u čem drukčije misli i koji ih kori“. Uz to, neće se libiti isticati kako je iz rodnog kraja, posebice iz školske klupe, u svijet ponio uglavnom neugodne uspomene, koje će kod njega trajno izazivati „ogorčenje i nenaklonost prema svemu što sebe naziva *chrowotisch*“. Iako će čitatelj njegovih radova u takvim karakterizacijama uzalud tražiti nešto poput političkog stava, stereotipa ili predrasude, jasno je da će u hrvatskoj znanosti za njega ostati rezervirani mahom negativni pojmovi, čiji bi se spektar ugrubo mogao omeđiti tuđicama *enfant terrible* i *persona non grata*.

Tako ne čudi ni da se njegovo ocrnjivanje nije zaustavilo na znanstvenoj kritici i odbijanju njegova pristupa etnografiji, već je, primjerice, njegovo javno prisjećanje na gimnazijskog profesora Franju Messnera, koji da bi „poslije noćnih bančenja prijepodne u školi prespavao, a poslijepodne do krvi batinao dječake po golom tijelu te rado primao mito“, u onodobnoj hrvatskoj javnosti dočekano na nož i smjesta poopćeno kao napad na nacionalnu čast. Kao što istoj časti, uzgred, iz vizure

čuvara nacionalnog ćudoređa na čast nisu mogle poslužiti ni mnoge Kraussove znanstvene opservacije u vezi s liričnosti svakodnevnne pučke naracije, od kojih bismo (što ilustrativno, što da napokon raščistimo odakle nam zapravo ta fraza) ovdje mogli navesti jednu: „Ne sviraj kurcu rekne se, kad se hoće ko da naruži što drobi koješta. Priča se, kako je neko nekoga pitao: ‘Šta radiš?’ — ‘Sviram kurcu’ rekao je onaj. — ‘Pobro, kad odsviraš svome, dođi pa odsviraj i mome!’“

Citirani štiklec objavljen je 1904. u prvom svesku časopisa *Anthropophyteia*, što ga je kao „godišnjak za folkloristička istraživanja i razvojnu povijest seksualnog morala“ Krauss pokrenuo u Beču, a tiskao u Leipzigu, okupivši oko njega respektabilan broj uglednih suradnika, među njima i sama Sigmunda Freuda. Uz to, „otac psihoanalize“ u jednom se pismu Kraussu osvrnuo i na njegovu zbirku narodnih erotskih pošalica: „Erotske šale i anegdote što ste ih prikupili i objavili nastale su i ponavljane su samo zato što pričinjaju zadovoljstvo kako svojim pripovjedačima, tako i slušateljima (...) Te pripovijesti daju nam izravnu informaciju o tome koji su partikularni seksualni nagoni kod određene skupine ljudi ostali sačuvani kao posebno učinkoviti pri generiranju užitka.“

Sigmund Freud se u jednom pismu, poslano na Kraussov adresu, osvrnuo na njegovu zbirku narodnih pošalica i zaključio doslovce: „Erotske šale i anegdote što ste ih prikupili i objavili nastale su i ponavljane su samo zato što pričinjaju zadovoljstvo kako svojim pripovjedačima, tako i slušateljima“



Die anmut des frauenleibes ...

Friedrich Salomo Krauss

Ljupkost ženskog tijela



Enfant terrible: F. S. Krauss

No ne treba biti psihoanalitičar da se zna kako pučki generiran užitak kod moralne elite – opravdano ili ne – voli polučiti zazor i stid, tako da je i Kraussov godišnjak (izlazio je do 1913) – uz učestala „kritička“ predbacivanja „pornografičnosti“ – ubrzo postao predmetom sudski naloženih zapljena (iako izvorno nije bio ni predviđen za prodaju u knjižarama, već „samo znanstvenicima“). Ništa bolje nije prošla ni Kraussova tada aktualna, fotografijama obnaženih žena bogato ilustrirana knjiga *Ljupkost ženskog tijela*, iako je, bit će ne toliko iz znanstvenog interesa, koliko zarad ilustracija, rasprodana u rekordnom roku. Uostalom, psihoanaliza se, od Freuda do novovjekovnih njegovim učenjem nadahnutih filozofa, u međuvremenu dovoljno raspisala o Balkanu kao „nesvjesnom Europe“, što, kako tada, tako i danas, možemo interpretirati kako nas volja, pa i u svjetlu Kraussovih otrovnih zamjedbi da se „u Bosni govori o muslimanskom i kršćanskom, hrvatskom i srpskom mirisu, ne bi li se objasnila međusobna odbojnost“ ili, pak, kako „tjedan zazora od pranja kod prave Chrowotice traje 305 dana“ (*Ljupkost ženskog tijela*).

Bilo kako bilo, Miroslav-Friedrich Solomon Krauss – koji je, uzgred, od 1891. do 1901. obnašao i funkciju tajnika bečkog ogranka globalne Alliance Israélite – s vremenom se sve više okreće problemima spolnosti, 1908. zajedno sa znamenitim njemačko-židovskim liječnikom i seksologom Magnusom Hirschfeldom, osnivačem Instituta za seksualno znanost i jednim od inicijatora globalne seksualne reforme, pokreće *Časopis za znanost o seksualnosti*, prvu znanstvenu serijsku publikaciju te vrste u povijesti. „Neće biti pretjerano reći da je Friedrich S. Krauss znanosti o seksualnosti izgradio siguran temelj“, napisat će Hirschfeld u prvom broju časopisa i kao jedan od rijetkih pohvaliti Kraussova folkloristička istraživanja, pa i ona nad kojima se javnost dotad uglavnom užasavala.

Kao Kraussov najvažniji doprinos seksualnoj znanosti danas se navodi činjenica da se zalagao (i na kraju uspješno založio) da se u znanstvenu uporabu spram dotad uvriježena, u osnovi ipak diskriminatorna pojava perverzije, kakav se, primjerice, rabio u *Seksualnoj psihopatologiji* njemačkog psihijatra Richarda Krafft-Ebinga, uvede *parafilija*, definirana kao „otklon od (uvriježene) seksualne preferencije“, odnosno skupni naziv za sve vrste seksualnog ponašanja kojima cilj nije prokreacija. Iako je pojam parafilije, što u znanstvenoj, što u svakodnevnoj upotrebi, do danas doživio niz modifikacija, znanost se uglavnom slaže da parafiliju valja strogo lučiti od devijantnosti i perverzije s jedne, diseksualnosti (u seksualnosti izražena socijalnog zakazivanja) s druge, te seksualne delinkventnosti s treće strane, što će naposljetku, bar u nekim društvima, rezultirati i postupnom

dekriminalizacijom određenih oblika seksualnog ponašanja, kao i njihovim izuzimanjem iz medicinske dijagnostike.

Iako će Kraussovo ime dotad već uvelike prekriti prašina zaborava, parafilija će si – dakako, uza sve konotacije senzacionalizma – šezdesetih godina 20. stoljeća sasvim unosno prokrčiti put i do žarišta medijskog interesa, primjerice, u „dokumentu o seksualnoj izopačenosti našeg doba i obaveznoj lektiri za svaku misleću osobu, nevjerojatnoj knjizi, koja će vas šokirati i zadiviti u isti mah“ iz pera njujorškog novinara Michela Leigha, objavljenoj među mekim koricama u SAD-u 1963. kao *Baršunasto*, a 1967. u Velikoj Britaniji kao *Bizarno seks-podzemlje*. Od predviđenog podnaslova *Parafilija u SAD-u* autor i nakladnik očito su odustali, no od onodobnih novinskih recenzija do današnjih enciklopedijskih natuknica o toj svojedobno svakako razvikanoj knjizi nema nijednog prikaza knjige u kojem riječ parafilija ne bi zablistala na istaknutom mjestu.

Šarena zbirka svjedočanstava o orgijanju, razmjeni partnera, fetišizmima svih boja i predznaka, sadizmu, mazohizmu, homoseksualnim praksama i drugim mračnim zabavama, kadrim draškati javnu maštu turbulentnih šezdesetih, riječju se, dakako, ne referira na Friedricha Solomona Kraussa, a ako se iz današnje vizure zaista može promatrati kao dokument nečega, onda činjenice da se parafilija u medijskom zrcalu, unatoč svim znanstvenim naporima da se od njih razgraniči, ponovno počela izjednačavati s perverzijom i devijantnošću. Ipak, obećani spektakularni uvidi u seksualni moral američkih ložnica i podruma bar donekle podsjećaju na istraživanja što su ih među Južnim Slavenima provodili Krauss i njegovi suradnici, tek s razlikom što je zgranutost javnosti ovaj put uglavnom izostala.

No, kako bi priča o Kraussu na kraju ipak dobila svoj „bizaran“ zaokret, valja se prisjetiti i da je jedan bačen primjerak istraživanja posvemašnje američke parafilic-

nosti negdje na njujorškim pločnicima kasnih šezdesetih pronašao tada relativno nepoznat rock-glazbenik (uzgred, i profesor književnosti) Lewis Allan Rabinovitz i, listajući je, odlučio da naslov knjige upotrijebi kao ime vlastite grupe – The Velvet Underground. Lewis Allan, nepotrebno je isticati, planetarnu će slavu potom steći kao Lou Reed. Iako bi bilo preuzetno tvrditi da jedne od zasigurno najpoznatijih avangardnih grupa svih vremena bez Kraussa pod tim imenom ne bi bilo, teško je poreći da se u tekstovima Reedovih pjesama – sjetimo se samo mazohističke *Venere u krznu* – može pronaći i dosta krausovskog prizvuka. Zaključimo stoga radije da se nešto što nas dan-danas intrigira kako znanstveno, tako i medijski, a u posljednje vrijeme nažalost i sve političkije, bar tračak svog traga vuče i od požeškog znanstvenika, što su ga suvremenici tako rado nazivali izrodom i blatiteljem nacionalne časti. A da ja za sve to kojim slučajem znao Andy Warhol, eh, nemojmo pretjerivati!

Kazalište

Velika tema i mala predstava

U komadu *Kamen* njemačkog autora Mariusa von Mayenburga, u koprodukcijom partnerstvu Zagrebačkog kazališta mladih i Beogradskog dramskog pozorišta, sažeta je njemačka povijest od tridesetih godina prošlog do početka ovog stoljeća

Piše Igor Ružić

Prije gotovo dvadeset godina u Bostonu sam gledao poluamatersku predstavu za koju sam pomislio kako je veliku i kvalitetnu temu uspjela svesti na obiteljski krug, a temeljna životna pitanja na naizgled jednostavnu binarnost istine i laži. Dramski tekst Stevena Bogarta *Conspiracy of Memory (Zavjera sjećanja)* prati posljednje dane već prilično dementna oca i djeda, liječnika čija je karijera stekla ugled za cijelu obitelj. Starac još nešto lucidno komunicira, ali većina njegovih iskaza već su odjek podsvijesti i nesvjesnog. Iz nepovezanih rečenica najudaljeniji unuk, jedini koji zbog mladosti i samosvijesti ne pristaje na obiteljski teror uobičajenosti, rituala i lažnog poštenja, shvati što umirući djed na kraju mora reći prije nego što se oprosti i prije nego što si oprosti. Obiteljski kanonizirana priča kaže da je djed preživio nacistički koncentracijski logor i iz Europe se preselio u Sjedinjene Države. Imao je tetovažu i taj dio njegove priče nije upitan, ali jest onaj drugi: uspio je preživjeti baš onaj logor u kojem je eksperimentirao dr. Mengele. Djed ga se sjećao, često je o njemu govorio, o njegovim ledenim očima i glasu te finim manirama u odnosu prema medicinskom osoblju kao i prema živom ljudskom materijalu korištenju za užas pretvoren u medicinu i obrnuto. Mlad i zdrav muškarac, međutim, nije bio podvrgnut nijednom pokusu. Unuk na koncu shvati što već gotovo potpuno nerazumljiv djed zaista pokušava reći obitelji i svijetu. On želi oprost jer je, kako ne bi postao žrtva, pristao biti pomagač krvniku. Djed je, drugim riječima, bio produžena ruka zla, ali je zahvaljujući tomu izbjegao uobičajenu sudbinu logoraša. Ostaviti takvo nasljeđe onima kojih ne bi bilo bez te žrtve znači istodobno biti iskren prema njima i ucijeniti ih nemilosrdno, bez prilike za popravak. Jedino što obitelj može nakon toga jest teorijski raspravljati o tome kakva vrsta moralne pogreške, i kolika želja za samoodržanjem, ostaje u njima ne samo hereditarno nego i nominalno, samim saznanjem prave strane obiteljske legende. Jer tuđi dug, čak i kad im je ovako ispostavljen, ionako ne mogu platiti.

Slično iskopavanje obiteljske prošlosti okosnica je komada *Kamen* njemačkog dramatičara Mariusa von Mayenburga, od prosinca 2021. na repertoaru Zagrebačkoga kazališta mladih (ZKM) u koprodukcijom partnerstvu s Beogradskim dramskim pozorištem (BDP). Dramaturg berlinske Schaubühne, nekadašnji viđeniji predstavnik takozvane europske nove drame, u tom je tekstu sažeo njemačku povijest od tridesetih godina prošlog do početka ovog stoljeća, s jednom vilom u Dresdenu i nekoliko generacija njezinih bivših i sadašnjih stanovnika. Logika je slična onoj iz primjera: njemačka obitelj koja je vilu stekla tijekom Drugoga svjetskog rata ima priču koju njeguje i ponavlja, ali se, slučajnošću i novostvo-

renim prilikama, ona raspada pod težinom otkrića i priznanja. Ukratko: dok je obiteljski kanonizirana priča glasila da je *pater familias*, riskirajući ugled, karijeru i sigurnost, od kolege Židova otkupio tu vilu kako bi on i njegova obitelj mogli pobjeći iz Europe okupirane od nacista, tata je zapravo kolegu i njegovu obitelj denuncirao kako bi preuzeo i vilu i karijeru. Pritom je, naravno, bio i član nacističke stranke, a ne njezin gorljivi protivnik, kako također tvrdi obiteljska predaja. To ključno otkriće samo je pogonsko gorivo za sve obrate koji slijede, a koji vilu pune različitim stanarima još nekoliko puta tijekom ostataka njemačkih povijesnih, društvenih i ekonomskih turbulencija. Vila stoji, djeca se rađaju, a priče se modificiraju prema potrebi, pa mogu odgovarati i Istoku i Zapadu, i njemačkoj žrtvi i njemačkoj krivnji, sve do ujedinjenja, ali i nakon njega. U tome čak ni euro nije pomogao.

Predstava je pristojno odjeknula: jedni hvale temu, drugi izvođače, treći suradnju ZKM-a i BDP-a, četvrti o predstavi imaju svoje mišljenje ali znaju da je potrebna i važna, peti je gledaju kao napeticu u stilu: „ulovite nacista!“. Od početka je, naime, nekako svima jasno da je o tome na kraju krajeva riječ. Velika povijesna tema, sublimiranje sedamdesetak godina povijesti fokusom na jednu obitelj koju proganja laž, majka koja zakopava sanduk s nacističkim simbolima u vrt kako bi ga kći mogla poslije otkopati i pitati je što je to, kao da svastika nije svjetski prepoznatljiva gotovo kao i logo najpopularnijeg gaziranog pića ili lanca brze prehrane, i tako dalje... I u životu se spoznavanje i posljedično odrastanje odvija brže, ali drama i dramski tekst vjerojatno imaju svoje zakonitosti. Ipak, ne zvuči li to sve kao najbolje skrojena uspješnica, kao recept po kojem poslije može Igor Štikis pisati *Brašno u venama*, a Tena Štivičić *Tri zime?* Ipak, nije tako. Samo zato što je još jednostavnije: recept sigurno nije Mayenburgov, nego je, naprotiv, isti otkad postoji kazalište, ili čak i ranije, otkad postoji priča koju netko smišlja pa onda možda i izgovara. Neka vrsta zamke mora postojati, obrat je integralni dio svake naracije, a uloga publike jest da se ponovno iznova svemu tome čudi. Sva sreća da su Aristotel i Coleridge, između ostalih, najprije opisali, a zatim i propisali, to stanje recipijenta kao ne samo poželjno nego i nužno za punu percepciju i recepciju fikcije. Staromodnije bi se to nazvalo i uživanjem, kao da je riječ o narkotiku, ali zapravo i jest riječ o tome, jer kako se drukčije ponovno sjetiti da prošlost nosi grijehe, da je vrlo vjerojatno i osobna obiteljska povijest puna rupa s kamenjem ili materijalom još gorim, težim i utuživim po još većem broju ljudskih i onih drugih zakona. Uostalom, da je i vlastito postojanje uglavnom takvo, pomnoženo s indeksom godina života, plus-minus broj živih potomaka.

Kamen u režiji Patrika Lazića, s mješovitim ansamblom sastavljenim od članova obaju koproducenta, ne samo



Doris Šarić Kukuljica i Mirjana Karanović u predstavi *Kamen*

da govori o tome nego i sam jest to. Sve otkriva unaprijed i nada se da nitko neće primijetiti kad se iznenađeno otkrije ono što je teško nazvati istinom nakon toliko vremena, i povijesnog i scenskog. Koliko je zaista teško pogoditi što će se dogoditi potkraj tridesetih godina u Njemačkoj između židovske i njemačke obitelji, i kakve će to, ne samo iz današnjeg rakursa, posljedice ostaviti na obje? I koliko propedeutički ambiciozan mora biti autor koji to piše u odnosu na kasnija događanja u toj istoj Njemačkoj, na činjenicu da je zemlja podijeljena i da je desetljećima živjela u različitim društvenim uređenjima i da će njezino ponovno strastanje zato biti sve samo ne bešavno? Ali to je i dalje zanimljivo, jer Mayenburgov *Kamen* i dalje postavljaju, najčešće tamo gdje je potrebno ponovno postavljati ista pitanja. I gdje odgovor na njih, pod uvjetom da do njega uopće dođe, ostaje u potrošenom rupčiću bačenu u kantu za smeće na izlazu iz kazališta. To je vrsta refleksije na koju ovaj komad računa, jer zapravo i ne nudi ništa više od jednog obrata i nekoliko suza pokajanja. Drugim riječima, izbor ovog teksta može biti samo izlika, čak ne ni isprika (a bolje da to drugo i nije), za ozbiljan i težak razgovor o strani i stranama tijekom velikih i malih povijesti koje se međusobno optužuju i istodobno ispričavaju. Takav je sam po sebi, čak i u njemačkom kontekstu, koji nije da se dramski nije bavio prošlošću na konkretniji način, a pogotovo je takav kad se rabi kao marketinški adut za koprodukciju beogradskog i zagrebačkog kazališta.

Suradnja između dviju metropola samostalnih država na polju kulture već se godinama, a zapravo desetljećima, događa i bez takva programiranja. Od najranijih dolazaka beogradskih kazališta na riječki Festival malih scena, koji jesu zaobilazili Zagreb ali ne i Zagrepčane, preko gostovanja u sklopu dana ove ili one kulture, festivalskih poziva i individualnih posjeta, neovisnih i sasvim institucionalnih kanala, sve je to već odavno uhodan posao. U tom smislu, činjenica da je *Kamen* nastao u suradnji ZKM-a i Beogradskog dramskog, koji se iz višegodišnje letargije probudio kako bi odjednom sklapao suradnje sa svima, svakakvima i svagdje, ali pod uvjetom da imaju EU-putovnicu, u poslovnom i marketinškom smislu nije neka ekskluziva. ZKM je već imao i gostujućih redatelja i gostujućih glumaca, a u Beogradu je ionako dočekivan

gotovo s jednakim oduševljenjem s kakvim su u Zagrebu dočekivani svi: od Ateljea i Zvezdare do Narodnog i Jugoslovenskog dramskog. Ono što koprodukciju Mayenburgova *Kamena* čini posebnom njegova je tema, a ona je naivna i ziheraška, usto i potrošena. U kazališnom smislu neučinkovita i jalova, pogotovo prezentirana na način koji nije bitno drukčiji.

U umjetničkoj strani ove koprodukcije najveći je ulog ipak onaj BDP-a, a to je njihova relativno nova uzdanica Mirjana Karanović, glumica neprijeporne karizme i značaja u cijelom „ovdašnjem prostoru“, regiji ili regionu, ovisi o tome kako već i s koje strane pokušavamo izbjeći spominjanje Jugoslavije, pa makar i s predznakom *eks*. Popularna „Mira“ ovdje je ipak podigrana, vjerojatno namjerno, jer je postavljena u ulogu koja se cijeli život sebe zapravo srami, ali je prisiljena preživljavati unatoč svijesti o svojoj nedoličnosti. Kontrapunkt joj je Doris Šarić Kukuljica, koja snagu crpi

Tema Mayenburgova *Kamena* naivna je i ziheraška, usto i potrošena. U kazališnom smislu neučinkovita i prezentirana na način koji nije bitno drukčiji

iz tragičnosti sudbine svojeg lika. Njihove zajedničke scene stoga su najuspjeliji dijelovi ove predstave, jer sve ostalo dijaloški je poluprazno, čak i u prizorima „iznenađujućih“ otkrića ili u naznakama suočavanja. Djelomično je za to kriv i sam autor, koji namjerno miješa vremenske perspektive i slojeve, samo zato da bi s druge strane opravdao svoj status nekadašnje velike zvijezde takozvane nove europske drame. Jer osim preslagivanja vremenskih planova, koje je redatelj Lazić ipak morao imenovati konkretnom godinom, sve ostalo u

komadu nije uzbudljivo nego tek, u najboljem slučaju, didaktično. Kad je i režija takva, a scenografija gotovo namjerno neinspirativna i školska u lošem smislu, ni ostali izvođači nisu mogli biti više od marioneta koje služe za prepričavanje radnje i pripreme za sljedeću scenu između dvije glavne i zapravo jedine glumice s barem naznakom zadatka. Samo u njihovoj interakciji može se osjetiti i onaj politički moment, jer se kroz jezične razlike priča o prošlosti ipak, barem na trenutak, može prevesti i u današnjicu.

No sve to ipak je daleko od predstave koja bi zaista impresivno i inspirativno mogla govoriti ne samo o Njemačkoj, nacizmu i Holokaustu nego i o nekim i vremen-ski i zemljopisno bližim temama. To, naprotiv, u slučaju ove koprodukcije, nikomu nije bilo u interesu. Zato je *Kamen* lako voljeti kao nezahtjevan primjer teatra koji se unaprijed kloni svake prljavštine, bez obzira je li ona umjetničkog, tematskog, političkog, povijesnog ili estetskog podrijetla. Iz istog ga je razloga još lakše zaboraviti.

Muzički vremeplov

Zaboravljeni maestro Bruno Walter

Prije 60 godina na Beverly Hillsu u Kaliforniji umro je Bruno Walter, skladatelj, pijanist i jedan od najvećih dirigenata 20. stoljeća. Dirigentskim umijećem ispunjavao je jaz između Artura Toscaninija i Wilhelma Furtwänglera, a njegove interpretacije Mahlerovih simfonija pridonijele su definitivnom, iako donekle zakašnjelu prihvaćanju tog iznimnog skladatelja

Piše Sofija Cingula

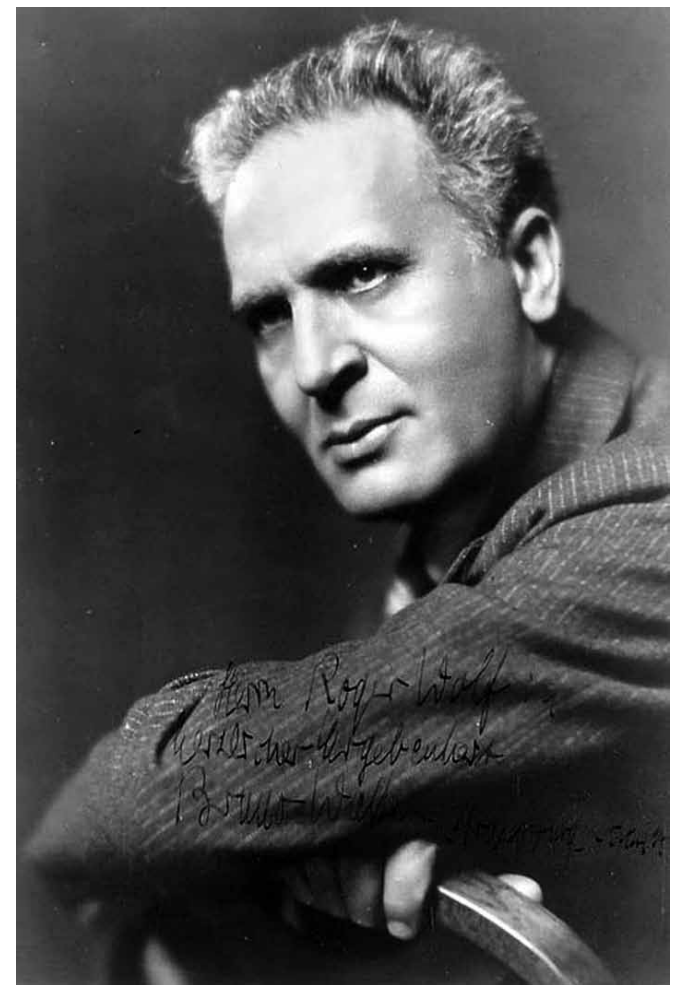
Ugledni američki dirigent, pijanist i skladatelj njemačkog podrijetla Bruno Walter, punim imenom Bruno Walter Schlesinger, rođen je 15. rujna 1876. u židovskoj obitelji srednje klase u Berlinu, a preminuo 17. veljače 1962. na Beverly Hillsu. U umjetničkom svijetu ostavio je trag i bio poznat ponajprije po interpretacijama Bečke škole. Iako kažu da nije držao korak s trendovima dvadesetog stoljeća, bio je tako dobar glazbenik da je postao velika figura, popunjavajući široki jaz između ekstreme svog vremena, Artura Toscaninija i Wilhelma Furtwänglera. Njegove su snimke od povijesnog i umjetničkog značenja, a mnogi ga smatraju jednim od najvećih dirigenata dvadesetoga stoljeća. Njegove interpretacije Gustava Mahlera pridonijele su konačnom, iako donekle kasnom, prihvaćanju velikog skladatelja, dok je generacija operne publike bila počašćena njegovim izvedbama Wagnera i Straussa. Bruno Walter bio je iznimno vješt pijanist koji je povremeno dirigirao Mozartove koncerte uz klavir i pratio pjevače, uključujući Kathleen Ferrier. Njegove skladbe, koje uglavnom datiraju iz prvog desetljeća ovog stoljeća, uključuju dvije simfonije, simfonijsku fantaziju, zborna djela, komornu glazbu i pjesme.

Glazbeno obrazovanje započeo je u dobi od osam godina na Konzervatoriju Stern u rodnom Berlinu. Opisujući ga, jedan od Walterovih učitelja rekao je da je „svaki centimetar ovog dječaka glazba“. Kad mu je bilo devet godina, prvi put se javnosti predstavio kao pijanist. Na istome je konzervatoriju učio i kompoziciju, kod Roberta Radeckea. Kao skladatelj bio je aktivan do otprilike 1910. Usprkos pijanističkim i skladateljskim uspjesima, nakon što je svjedočio dirigiranju Hansa von Bülowa (1889) te nakon posjeta Bayreuthu (1891), odlučio je da ni pijanizam ni skladanje neće biti njegova budućnost. Odlučio za dirigentsku karijeru. Ili kako je sam konstatirao: „Odlučio sam o svojoj budućnosti. Sad sam znao za što sam stvoren. Više nisam mogao razmatrati nikakvu glazbenu aktivnost osim one orkestralnog dirigenta.“

Bruno Walter prvi put je angažiran kao umjetnički voditelj u Operi u Kölnu 1893, a ondje je i debitirao kao dirigent Lortzingovim *Waffenschmiedom*. Sljedeće godine odlazi u Hamburšku operu, gdje radi najprije kao zborovoda, a potom kao asistent Gustava Mahlera. Walter je Mahlera smatrao glazbenim genijem i duhovnim mistikom. Duboko ga je cijenio i kao glazbenika i kao čovjeka. Jednako je bio zadivljen njegovim skladateljskim i dirigentskim kreacijama te je svoj život posvetio promicanju glazbe tog velikog majstora. Bio je uz njega i u posljednjim trenucima skladateljeva života.

Kad je imao devetnaest godina, Walteru je, na Mahlerovu preporuku, ponuđeno mjesto ravnatelja glazbenog kazališta u Vroclavu, gdje mu je tadašnji direktor kazališta, Theodor Loewe, predložio da promijeni ime (Schlesinger). Biografi Erik Ryding i Rebecca Pechesky navode da je u pismu bratu Walter napisao kako je predložio nekoliko varijanti novog imena koje je Mahler zapisao i predao Löweu. On je ugovor vratio s imenom Bruno Walter. Sam Walter roditeljima je napisao da je mijenjanje prezimena bilo „grozno“. Do danas nije poznato je li Löweov prijedlog o promjeni imena bio povezan i s namjerom da se prikrije njegovo židovsko porijeklo. Godine 1897. Walter je postao šef dirigent gradske opere u Pressburgu (današnja Bratislava). Grad mu je bio depresivan i na njega je ostavljao dojam provincije pa je 1898. preuzeo poziciju šefa dirigenta opere u Rigi. Tijekom boravka u Rigi obratio se na kršćanstvo. Nakon sezona u kazalištima u Vroclavu, Bratislavi i Rigi vratio se 1900. u Berlin, gdje je dirigirao praznovodnom *Der arme Heinrich* Hansa Pfitznera, čije je opere tijekom života Walter vjerno promovirao, a s Pfitznerom njegova doživotni prijateljski odnos. Nekoliko godina poslije preselio se u Beč, gdje se pridružio Gustavu Mahleru u Dvorskoj operi. Smatrao je da je bečka Državna opera pod Mahlerovim vodstvom doživjela ne samo muzičke nego i neslućene dramske vrhunce. Sam Walter u kući je debitirao ravnajući Verdijevom *Aidom*. Sljedećih godina, koje su bile formativne za Walterovu međunarodnu karijeru, pozivali su ga da dirigira u Pragu, Londonu te u Rimu. U Londonu je 1910. dirigirao Wagnerovom operom *Tristan und Isolde* i *The Wreckers* Ethel Smyth u Covent Gardenu.

Nekoliko mjeseci nakon smrti Gustava Mahlera (1911) Walter je predvodio praznovodnu *Das Lied von der Erde* u Münchenu, a sljedeće godine u Beču prvu izvedbu *Devete simfonije*, pripremvši i partituru za tisak. Godine 1911. postao je austrijski državljanin, službeno promijenivši prezime Schlesinger u Walter. Nakon toga preselio se u München kako bi postao muzičkim direktorom Bavorske državne opere, gdje je ostao do kraja 1922. Ryding i Pechesky navode da je „Walterov doprinos povijesti Wagnerovih izvedbi važniji nego što mnogi misle. Festival u Bayreuthu prekinut je nakon 1914. i nastavljen tek 1924. Tijekom tih devet godina München je bio središte autentičnih izvedbi Wagnerovih djela. Prinzregenttheater bio je oblikovan po uzoru na Festspielhaus u Bayreuthu, a Münchensko nacionalno kazalište doživjelo je svjetske premijere opera *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Das Rheingold*, *Die Walküre* i *Tristan und Isolde*. Walter je veći dio tog razdoblja bio gradski glazbeni direktor i ravnao je većinom vagnerijskog repertoara.“ U siječnju 1914. dirigirao je prvi koncert u Moskvi. Iste



Između Europe i Amerike: Bruno Walter

godine u Münchenu započelo je i njegovo prijateljstvo s Thomasom Mannom. Tijekom Prvoga svjetskog rata ostao je aktivan kao dirigent, ravnajući praznovodnima Korngoldovih opera *Violanta* i *Der Ring des Polykrates* te Pfitznerovom operom *Palestrina*. Godine 1920. ravnao je praznovodnom operom *Die Vögel* Waltera Braunfela. Tijekom boravka u Münchenu prijateljvao je s kardinalom Eugeniom Pacellijem, budućim papom Pijem XII.

Ranih 1920-ih München je sve više padao pod utjecaj nacističke stranke. Kao ravnatelj Bavorske državne opere, a time i središnja figura u glazbenom svijetu grada, Walter je često bio izdvajan u žestokim i klevetničkim napadima. Konačno je i smijenjen. Stranački list *Völkische Beobachter* izvijestio je: „Walter je jednostavno bio, jest i uvijek će biti drukčijeg senzibiliteta. Nije imao smisla za njemački način života; uvijek je promovirao umjetnike s istoka; suprotstavljao se umjetnicima koji su živjeli u Münchenu i koji su imali njemački stil i senzibilitet.“

Godine 1923. posjetio je SAD kako bi dirigirao Simfonijskim orkestrom u New Yorku te je ponovno bio angažiran za sljedeću sezonu. Dalja gostovanja u Europi uključivala su nekoliko nastupa s amsterdamskim orkestrom Concertgebouw. Walter je u Londonu bio šef dirigent njemačkih sezona u Covent Gardenu u razdoblju od 1924. do 1931. Godine 1922. započela je njegova dugogodišnja suradnja sa Salzburškim festivalom, gdje je razvijao interes za Mozartova djela.

Nakon uspješne turneje po Americi (1923), ponuđeno mu je mjesto u Leipzigu, gdje je dirigirao nekoliko godina, tijekom kojih je intenzivno nastupao i u obližnjem Berlinu. U Berlin se vratio 1925. kao glazbeni direktor u Gradskoj operi (Städtische Oper u Charlottenburgu, danas Deutsche Oper Berlin). Naposljetku nije uspio izbjeći nacističkoj represiji. U svojim govorima Adolf Hitler ogorčeno se žalio na prisutnost židovskih dirigenata u berlinskoj operi te je nekoliko puta spomenuo i Bruna Waltera, dodajući njegovu imenu riječi „alias Schlesinger“.

Godine 1929. Bruno Walter napustio je Berlin i otišao u Leipzig, kako bi naslijedio Wilhelma Furtwänglera na mjestu direktora u orkestru Gewandhaus. Dana 19. ožujka 1933. zakazani koncert u Leipzigu otkazan je zbog prijetnji nasiljem. Walter je uspio odraditi dio proba, no na dan koncerta generalni je pokus „zabranjen u ime Ministarstva unutarnjih poslova“. Strahujući od sličnog događaja na koncertu četiri dana poslije u Berlinu, Walter je zatražio policijsku zaštitu, ali je taj njegov zahtjev odbijen. Goebbels je obavijestio vodstvo Berlinske filharmonije da bi na koncertu moglo doći do „neželjenih demonstracija“. I Walter se povukao uz riječi „ovdje više nemam što tražiti“. Nakon što su intenzivni naponi da se Furtwängler angažira za izvedbu propali, uspjeli su uvjeriti Richarda Straussa da zamijeni Waltera, koji je dospio na crnu nacističku listu. Iako je Strauss poslije uvijek inzistirao na tome da je poziciju prihvatio isključivo u interesu glazbenika orkestra, kojima je očajnički trebao novac, i Walter i sami nacisti stvari su vidjeli drukčije. Walter nikada nije oprostio Straussu to što je spremno dirigirao umjesto njega, a *Völkische Beobachter* proglasio je koncert „pozdravom novoj Njemačkoj“.

Godine 1933, kada je politička situacija za njega postala nemoguća, Walter se isprva preselio u Beč. Ali i u Beču je trpio sve veće prijetnje i napade. Idućih nekoliko godina Austrija će biti središte njegovih aktivnosti. Tijekom tog razdoblja bio je i čest gost dirigent amsterdamskog orke-

stra Concertgebouw (od 1934. do 1939). Brojna ostala gostovanja uključuju i godišnje posjete Njujorškoj filharmoniji od 1932. do 1936, a u Firenci je dirigirao 1936. U bečkoj Državnoj operi bio je gost dirigent od 1935. i umjetnički savjetnik od 1936, a imao je isti ured u kojem je svojedobno djelovao Gustav Mahler.

Osim brojnih muzičkih uzora, u zrelih godinama ponovo je postao učenik upućujući se u antropozofiju i filozofske tajne Rudolfa Steinera. Prema Walterovu svjedočanstvu, time se pomlađivalo njegovo biće, ali isto tako i njegovo muziciranje

Kad je 1938. nacistička Njemačka anektirala Austriju, Walter je bio u Nizozemskoj dirigirajući orkestrom Concertgebouw. Njegova starija kći Lotte bila je u to vrijeme u Beču, a uhitili su je nacisti. Ipak, Walter je uspio iskoristiti svoj utjecaj da je oslobode. Također je tijekom rata ishodio siguran smještaj u Skandinaviji bratu i sestri. *Anschluss* je za Waltera bio novi udarac te je odlučio napustiti Europu i preseliti se u Sjedinjene Države. Najprije je dobio francusko državljanstvo, a 1939. nastanio se u Sjedinjenim Državama. Odlično je govorio engleski i bio je dobro upoznat s američkim stilom života, koji je otuđio mnoge njegove kolege emigrante. Još relativno mlad, zdrav i na vrhuncu moći, uživao je u glatku prijelazu na život u novom ambijentu. Živio je na Beverly Hillsu u Kaliforniji, gdje je među brojnim njegovim susjedima iseljenicima bio i Thomas Mann.

Tijekom američkih godina ravnao je Simfonijskim orkestrom Chicaga, Filharmonijskim orkestrom Los

Angelesa, NBC-jevim simfonijskim orkestrom, Njujorškom filharmonijom (bio je i njezin glazbeni savjetnik od 1947. do 1949) i Orkestrom Philadelphije. Od 1941. do 1959. dirigirao je i u Metropolitan operi. Imao je mnogo muzičkih uzora, dok u svom djelu *Of Music and Making* (1957) spominje dubok utjecaj filozofa Rudolfa Steinera. Zapisao je: „Pod stare dane imao sam sreću da budem iniciran u svijet antropozofije i tijekom proteklih nekoliko godina temeljito proučavam učenja Rudolfa Steinera. Ovdje vidimo živo i na djelu to izbjavljenje o kojem govori Friedrich Hölderlin; (...) pa je ova knjiga ispovijed vjere u antropozofiju. Ne postoji dio mog unutarnjeg života koji nije iznova osvijetljen, ili koji nije bio potaknut uzvišenim učenjima Rudolfa Steinera. Duboko sam zahvalan što sam bio tako bezgranično obogaćen (...) Veličanstveno je ponovno postati učenik u ovom trenutku života. Imam osjećaj pomlađivanja cijelog svog bića, koje daje snagu i obnovu mom muziciranju, čak i mome muzičkome stvaranju.“

Od 1946. nadalje često se nanovo vraćao u Europu, postavši važna glazbena ličnost u ranim godinama Edinburškog festivala te u Salzburgu, Beču i Münchenu. U rujnu 1950. vratio se u Berlin prvi put nakon otkazanoga koncerta 1933. Dirigirao je Berlinskom filharmonijom, a na programu su bila djela Beethovena, Mozarta, Richarda Straussa i Brahmsa. Na zahtjev studenata održao je i predavanje na svom nekadašnjem Konzervatoriju Stern. Njegov kasni život obilježen je stereosnimkama s Kolumbijskim simfonijskim orkestrom, ansablom profesionalnih glazbenika koje je za snimanje okupio Columbia Records. Posljednji koncert uživo održao je 4. prosinca 1960. s Filharmonijom iz Los Angelesa i pijanistom Vanom Cliburnom. Posljednja snimka Bruna Waltera bila je serija Mozartovih uvertira s Kolumbijskim simfonijskim orkestrom potkraj ožujka 1961.

Gostovanja

Svaki susret s dobrom glazbom svojevrsan je praznik druženja i veselje za sva osjetila, a takav je zacijelo bio i koncert grupe Sfatayim održan 6. srpnja 2022. na Kazališnom trgu u Varaždinu

Piše Davor Brđanović

Današnji Varaždin mnogi zovu, smatramo posve opravdano, gradom kulture, napose misleći na onu glazbenu. Taj je imidž grad, a tu se podjednako misli na gradske institucije u kulturi poput Varaždinskih baroknih večeri i varaždinskog Koncertnog ureda kao i na pojedince, glazbene entuzijaste i poznate glazbenike potekle iz Glazbene škole u Varaždinu, poput Ruže Pospiš Baldani, Višnje Mažuran, Lane Kos ili Tomislava Mužeka - brižno, ponekad namjerno, a ponekad slučajem - gradio desetljećima.

Glazba, odnosno muzika (kako je kome draže) u svojoj sadržajnoj interdisciplinarnosti (znanstveni pogled) i zvučno-vizualnoj čaroliji (pogled za koji je važna duhovnost, otvoren osobni razvoj i kreativna percepcija uz posjedovanje slobodnog vremena za dokoličarenje) pobuđuje razum, maštu, slušateljevo svjesno i nesvjesno na mnogobrojne kako očekivane tako i sasvim neočekivane načine.

Dobra glazba povezuje, a loša razdvaja. Dobra glazba prenosi dobro, lijepo i istinito, potiče razmišljanje. Loša glazba uspavljuje razum i budi negativno u čovjeku.

Svaki susret s dobrom glazbom svojevrsan je praznik druženja i veselje za sva osjetila, a takav je posve sigurno bio koncert grupe Sfatayim održan 6. srpnja 2022. na Kazališnom trgu u Varaždinu u organizaciji Koncertnog ureda Varaždin. Bio je to dobar trenutak i za glazbu i za prisutnu publiku, jedan od onih glazbenih trenutaka tijekom kojih se protok vremena subjektivno ubrza pa ono neprimjetno klizi izvan svijesti slušatelja zaokupljenog glazbom koju sluša. Nastup grupe Sfatayim u Hrvatskoj zajednički su organizirali veleposlanstvo Države Izrael i veleposlanstvo Kraljevine Maroko. Ovaj projekt, kao rezultat dobrih odnosa između te dvije države, potaknut je

Univerzalni jezik glazbe



Izraelski i marokanski melos: grupa Sfatayim

zajedničkom povijesnom vrijednošću - aktivnom zajednicom marokanskih Židova i njezinom glazbom.

Članove glazbene skupine Sfatayim čine Izraelci marokanskih korijena, a samo ime grupe - Sfatayim - na hebrejskom ima nekoliko značenja pa se može koristiti u značenju *usta*, ali i *jezik*. Primjereno je to ime za grupu putem čijih se usta na posebnom marokanskom dijalektu prenosi i čini živom kako glazbeno-povijesna tako i suvremena priča o miješanju marokanskih i izraelskih kulturnih posebnosti i utjecaju jedne kulture na drugu.

Varaždin se, pored Samobora u kojem je grupa Sfatayim tijekom svoje mini-turneje u Hrvatskoj također nastupala, čini kao odlično mjesto za njihov koncertni nastup i s kulturnog i s povijesnog aspekta. Tijekom vremena i u Varaždinu se broj pripadnika židovske zajednice, kao i u Maroku, smanjio i zapravo se može reći - sveo na vrlo mali broj. Tako se danas uglavnom mogu pratiti samo povijesni tragovi jedne kulture - poput starog groblja na istočnom ulazu u grad koje Varaždinci zovu *Židovskim grobljem* ili nekadašnje sinagoge u samom centru Varaždina. Oni stoje kao podsjetnik na neko prošlo vrijeme. Tu veseli što se staroj sinagogi, koja je u prošloj državi imala funkciju kina, nakon godina zapuštenosti uz angažiranje Grada i uz pomoć Države Izrael vraća nekadašnji

arhitektonski sjaj. Tome će, nadamo se, slijediti i sadržajna osmišljenost koju i takav objekt i Varaždin zaslužuju. Sfatayim izvodi pjesme na judeomarokanskom arapskom i na hebrejskom jeziku. Iako taj jezik varaždinska publika ne razumije, kao i mnogo puta ranije i na ovom se koncertu pokazalo da univerzalni jezik glazbe i ljudima prirodni osjećaj za ritam ne poznaju granice i uspješno dopiru do slušatelja različitih jezika i kultura. Kombinacija marokanskog melosa, izraelskog glazbenog utjecaja i američkog rock & rolla kao rezultat ima skladbe živog plesnog ritma, prijemčive melodije uz izražene uloge bubnjeva i bas gitare. Dodatno, ova se glazba na varaždinskom koncertu dobro povezala s otvorenim prostorom u kojem je izvedena - ljepotom gradskog parka, zgradom Narodnog kazališta, fontanom i posebnim ugođajem koji je stvorio postupni prelazak iz dnevnog u noćni ambijent tijekom koncerta. Na otvorenoj sceni kao stvorenoj za bogati glazbeni doživljaj i publika i izvođači zajedno su ostvarili poseban glazbeni trenutak - izvođači nadahnutom svirkom, a publika uživiljenošću i odobravajućim reakcijama.

Kao i nakon svakog vrijednog koncerta - nakon što je glazba završila i njezini odjeci utihnuli - ostalo nam je poželjeti neki novi susret s grupom Sfatayim.

Iz londonske blizine

O gubitku, jednom pa drugom

Bilo je u mom životu, kao i svakom drugom, raznih gubitaka, uvijek ih bude, mnogo sam novaca u kavanama ostavio i svaki čas nešto izgubio. Kakva su vremena, bolje je sve što imam što prije potrošiti, a i pivo dok je još hladno popiti

Piše Predrag Finci

1.

Jedan dan sam dugo šetao, u šetnji izgubio krupnu novčanicu. Bio ljut na sebe, kako sam tako neoprezan, nisam više pri parama, penzija tanka, vremena sve teža, trebao sam paziti, valja platiti račune, a mislio sam svratiti i u kavanu, na jednu. Onda rekoh sebi „Izgubljeno je, i gotovo“, pa se smirih. Kasnije mi dođe još bolja misao: obradovao sam onoga koji je novčanicu našao, neočekivan prihod niotkuda, a još ako je taj kakav siromah, onda sam učinio i dobro djelo. Pa se razveselih, mogao bih i u kavanu s onim što mi je ostalo, izaći će za pivo, možda i dva. I bolje da nemam baš mnogo novaca, inače bih se možda napio. Dok sam pio pivo, ono jedino, mislio: svaka ozbiljna kriza potvrdi prividnu vrijednost materijalnih stvari, a i lažnog prijateljstva. Bilo je u mom životu, kao i svakom drugom, raznih gubitaka, uvijek ih bude, mnogo sam novaca u kavanama ostavio (pa mi u ratu bilo drago što mi nisu imali što oteti), svaki čas nešto izgubimo, život je zbirka gubitaka, nekad nam to teško padne, a nekada je bilo i dobro što sam se otarasio nekih ljudi i stvari, svaki takav gubitak me bogatio, ali sam, jesam, još mnogo toga izgubio, mnogo važnijeg od svakog novca i posjeda, ama srećom uvijek našao i stekao nešto drugo, ponekad i bolje i ljepše, nešto što ničim ne mogu platiti i, iznad svega, poslije svih gubitaka shvatio: mnogo je važnije biti nego imati. Kakva su vremena, još bolje je sve što imam što prije potrošiti, a i pivo dok je još hladno popiti.

2.

Ne znam kako sam tri godine poslije ovoga izgubio ključeve od kuće. Morao sam to prijaviti policiji, jer su na privjesku za ključeve bile kartice od radnji u kojima kupujem i lokalne biblioteke, ako mi je ključeve ukrao neki lopov („Jesam, bio sam u autobusu, jedan stajao do mene, gurnuo me, možda mi je on ukrao ključeve“), naći će moje podatke, može mi provaliti u kuću, zato sada moram mijenjati sve brave. Nazvao sam majstore, brzo će, za pola sata doći, „ništa ne brinite“, sve će oni srediti. Na lancu s mojim ključevima bila je i amajlija, koju Židovi nazivaju Hamsa, a mu-



Londonska noć

slimani Fatimina ruka, možda je baš zato „sretni nalaznik“ ključeve prisvojio ili ih u bijesu bacio. Poklonila mi tu amajliju Nermina, moja kuma, njoj je za vrijeme rata u Sarajevu dala slavna američka spisateljica S., ja tu ruku, tih „pet prstiju“ koji navodno štite od „zlog oka“ i donose sreću, ali nadasve kao lijepu uspomenu dodao na lanac s mojim ključevima, onaj isti lanac koji sam imao odavno, u svom rodnom gradu. Moja kuma više nije od ovoga svijeta, nije ni američka spisateljica,

a više nemam ni ključa oko vrata. Ako su mi ključevi ukradeni, još jednom su ukradeni, ako sam ih izgubio, ponovo sam ih izgubio. Nikad lopov ne zna potpuno vrijednost ukradenog, a ni nalaznik nađenog. O svemu tome, a ni o drugim gubicima, ništa nisam rekao policiji, ni majstorima, to njih ne zanima, ni drugima to ne treba spominjati, bez potrebe ne treba o tome pričati, to je moja rana, neka samo ovdje bude zapisana.

NOVI OMANUT

Prilog židovskoj povijesti i kulturi

Broj 3 (156) Zagreb, srpanj-kolovoz-rujan 2022 / tamuz-av-elul 5782 – tišrei 5783 – ISSN 1331-8438

Časopis izlazi tromjesečno

Nakladnik: Židovska općina Zagreb

Zagreb, Palmotićeva 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), Predrag Finci (London), Mirjam Steiner-Aviezer (Tel Aviv)

Lektorica: Saša Vagner

ISSN: 1331-8438

Zagreb, 2022.

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.freiberger@zg.t-com.hr, www.kd-miroslavsalomfreiberger.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