

NOVI OMANUT

PRILOG ŽIDOVSKOJ POVIJESTI I KULTURI

Broj 1 (162) Zagreb, siječanj - veljača - ožujak 2024 / tevet - švat - adar 5784 ISSN 1331-8438

Pod lupom

Povijest jednog osporavanog pape

Piše Zdravko Zima

Što je to revizionizam? Ovisi o vremenu i prilikama u kojima se taj i takav pojam aktualizira: potkraj 19. stojeća pod revizionizmom podrazumijevala se struja unutar radničkog pokreta, čiji su lideri odustali od revolucionarne borbe jer su bili uvjereni da je reforma kapitalističkog svijeta ne samo poželjna nego i moguća. Jedan od vođa njemačkih socijaldemokrata, Eduard Bernstein, prvi je iznio revizionističke teze u djelu pod naslovom *Pretpostavke socijalizma i zadaće socijaldemokracije* (1899), temeljeći ih na iskustvima države sa snažnom socijaldemokratskom strankom u parlamentu i opsežnim socijalnim zakonodavstvom koje je poduprla vlast na čelu s kancelarom Bismarckom. Njegove teze radikalno su nijekali Rosa Luxemburg, Karl Kautsky i drugi. S povijesnim mijenama i onima koji su ih inicirali i revizionizam je bio podvrgnut revizionizmu. Opetovane procjene nekih događaja iz dalje ili bliže prošlosti izazvane su otkrićem novih, dotad nepristupačnih podataka ili promjenom političkih okolnosti koje su implicirale opasnost da se delikatne činjenice (re)interpretiraju u skladu s imperativima netom uspostavljena establišmenta. U komunističkoj Jugoslaviji sarajevski atentat na austrougarskoga prestolonasljednika Franju Ferdinanda tretiran je kao herojski čin. Ali s rušenjem Berlinskog zida i propašću komunizma kao globalnog projekta to je stajalište revidirano. U zapadnim dijelovima globusa taj atentat nikada i nije bilo shvaćan drukčije nego kao zločin, a na Balkanu je prvotno stajalište revidirano svagdje osim u Srbiji.

Godine 1932. i 1933. po nalogu sovjetskih vlasti u Ukrajini, sjevernom Kavkazu i zoni oko donjeg toka rijeke Volge izazvan je *holodomor* (prema ukrajinskom *golodomor*), umjetno izazvana glad zbog koje je umrlo između tri i sedam milijuna Ukrajinaca. Neki povjesničari tvrde da je *holodomor* uzrokovao čak deset milijuna žrtava, a poljski odvjetnik Raphael Lemkin nazvao je taj zločin klasičnim genocidom. *Holodomor* je bio tek jedan od načina, možda najdrastičnijih, kojima se Staljin obračunavao s onima koji nisu prihvaćali njegovu ideju prisilne kolektivizacije. Službena je Ukrajina *holodomor* u dvama navratima proglasila genocidom sovjetskoga komunističkog režima. Kad je predsjednik Ukrajine postao Viktor Janukovič (2010), u dogovoru s ruskim predsjednikom Dimitrijem Medvjedevom tvrdnje o genocidu zamijenjene su neutralnijim izrazima, koji ipak nisu pomogli da se na taj zločin stavi točka.

Takve i slične asocijacije pobuđuje knjiga *Ured, Židovi Pija XII.* (izvorno: *Le Bureau – Les Juifs de Pie XII*), koju je napisao Flamanac i Belgijanac Johan Ickx, a u Hrvatskoj publicirala nakladnička kuća Ljevak iz Zagreba (s francuskog prevela Ivana Šojat). Nad velikim ličnostima nerijetko se natkriljuju velike kontroverze, a slučaj Pija XII. pokazao se još delikatnijim jer je njegov pontifikat u znatnoj mjeri koincidirao s erom Hitlerove strahovlade. Pravim imenom Eugenio Pacelli, Pio XII. izabran je za papu prvoga dana konklave 2. ožujka 1939. Kako tvrdi Eamon Duffy, pobožnošću i vanjstvom, koja je asocijala na likove s El Grecovih platna, utjelovljavao je predodžbu o idealnom katoličkom svecu. Dok je kao nuncij djelovao u Njemačkoj, Kaiser Vilim II. tretirao ga je kao savršen uzor, a u vihorima Drugoga svjetskog rata vatikanski prelati držali su da je Pio XII. alias Pacelli izbor koji pozicija rimskog pontifeksa u tako delikatnim vremenima upravo pretpostavlja. Iz čega je onda niklo uvjerenje da je Pio XII. bio ravnodušan prema nacističkim zločinima, koje je u drugoj polovici 20. stoljeća bilo osobito zastupljeno u zemljama komunističkog lagersa? Razlozi nisu jednostavni ni jedno-

značni. Papin uspon na vatikanski tron započeo je zapravo u Njemačkoj, njegova sklonost prema njemačkoj kulturi bila je velika i neupitna, premda to ne znači da je prihvaćao i rasističku teoriju, ali između njemačkoga fašizma i boljševičkoga komunizma, papa je ipak drugi shvaćao kao najveću prijetnju europskom i svjetskom poretku. Godine 1919. u Münchenu je izbila komunistička pobuna. Grupa buntovnika prijetila je Paccelliju pištoljima, što je dodatno uvećalo njegovu odbojnost prema bilo kakvoj ideji socijalizma ili komunizma.

Papa s takvom biografijom saveznicima je bio unaprijed sumnjiv, tim više što je pokušavao biti neutralan, objašnjavajući da se mirom ništa ne gubi, dok se ratom može izgubiti sve. Najviše kontroverzi tiče se njegova odnosa prema genocidu nad Židovima. Do kraja 1942. Pio XII. nije izričito osudio genocid, ali je izdvojio goleme količine zlata da bi se zaštitili rimski Židovi. Kada je ipak osudio nacističke zločine, saveznicima su njegove riječi djelovale odveć šifrirano, dok su Mussolini i njemački ministar vanjskih poslova Ribbentrop zaključili da je papa napokon



Nove spoznaje: Johan Ickx

Nakon što je drama *Der Stellvertreter* objavljena, uprizorena u Berlinu, a potom prevedena na mnoge jezike, Hochhuthova slika Pija XII. poprimila je dimenzije apsolutne istine. U svojoj knjizi Johan Ickx tvrdi da su dramu financirale sovjetske tajne službe, a početkom 1964. papa Pavao VI. imenovao je četvoricu isusovaca da istraže dokumente u vezi s teškim inkriminacijama na račun njegova prethodnika

prestao hiniti neutralnost. Polemike oko njegova ponašanja za vrijeme Drugoga svjetskog rata kulminirale su 1963. godine, kada je Rolf Hochhuth objavio dramu *Der Stellvertreter (Zastupnik)*, u kojoj je Pija XII. prikazao kao antisemita, nespremna da uloži bilo kakav napor u spašavanju Židova. Svojedobno Hochhuth je bio iznimno popularan, možda više zbog naslova nadahnutih nacionalsocijalističkom prošlošću (među inim, napisao je i dramu *Soldaten*, potaknutu Churchillovim zračnim napadom na Dresden), a manje zbog njihove scenske kakvoće. Napokon, na temelju Hochhuthove drame *Der Stellvertreter*, Costa Gavras snimio je 2002. godine film *Amen*, u kojem je na svoj način tematizirao kontroverze u političkim i diplomatskim odnosima između Vatikana i u Drugom svjetskom ratu antagonističkih strana. O čemu se radi u filmu koji je na festivalu u Berlinu nominiran za *Zlatnog medvjeda*? Kurt Gerstein, esesovski časnik zaposlen u Higijenskom institutu, istraživao je program za uništavanje štetočina i pročišćavanje voda. Ali ostao je zaprepasten kad je shvatio da se ciklon B, koji je trebao poslužiti za iskorjenjivanje tifusa, koristi za ubijanje Židova i pripadnika drugih nacistima nepoželjnih etniciteta. O svojim spoznajama Gerstein je pokušao obavijestiti papu, ali je naišao na zid šutnje. Jedini

koji ga je razumio, ili jedini koji ga je htio razumjeti, bio je mladi isusovački svećenik Riccardo Fontana.

Ipak, i nakon što se Fontana obratio samom papi, Vatikan se sa zadržkom ogradio od Hitlera i nacističke Njemačke. U daljem slijedu zbivanja isusovac je apelirao na papu da zaustavi židovske deportacije, ali on se oglušio na tu molbu, objašnjavajući da bi time prouzročio nevolje kršćanima koji žive u zemljama pod nacističkom vlašću. Ni Hochhuthova drama ni Gavrasova ekranizacija ne prezentiraju Vatikan u ružičastom svjetlu, a još manje daju povoda za optimističke projekcije u svijetu u kojem se borba između dobra i zla uvijek iznova perpetuira. Odlučan da demantira tvrdnje o kolaboracionizmu Pija XII. s *Führerom*, nakon oluje izazvane Hochhuthovom dramom, Vatikan je angažirao ekipu povjesničara koja će istražiti i objaviti svu relevantnu dokumentaciju u vezi s Vatikanom u vrijeme nacizma. Dakako, oni koji su htjeli po svaku cijenu ocrniti Svetu Stolicu spominjali su nacističke glavešine kao što su Klaus Barbie, a možda i šefovi Gestapa, Martin Borman i Heinrich Müller, koji su tajanstvenim kanalima iz vječnoga grada transferirani u Latinsku Ameriku. Nema dvojbe o tome da su pronacistički klerici iz Francuske, Austrije, Hrvatske i drugih zemalja asistirali nacističkim zločinima u nastojanjima da izmaknu ruci pravde, ali to ne znači da zbog toga aktivnosti Pija XII. za vrijeme Trećeg Reicha valja vidjeti u negativnu ili striktno negativnu svjetlu. Nakon što je drama *Der Stellvertreter* objavljena, uprizorena u Berlinu, a potom prevedena na mnoge jezike, Hochhuthova slika Pija XII. poprimila je dimenzije apsolutne istine. U svojoj knjizi Johan Ickx tvrdi da su dramu financirale sovjetske tajne službe, a početkom 1964. papa Pavao VI. imenovao je četvoricu isusovaca da istraže dokumente u vezi s teškim inkriminacijama na račun njegova prethodnika.

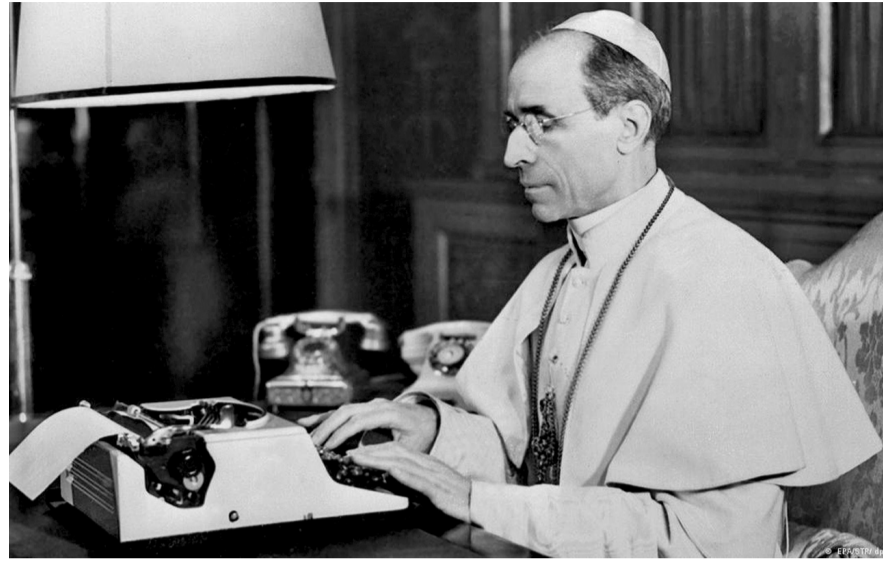
Johan Ickx ravnatelj je povijesnog arhiva Odjela za odnose s državama tajništva Svete Stolice. Objavio je radove o mnogim temama iz povijesti Katoličke crkve od srednjeg vijeka do naših dana, a istraživanja arhiva u vezi s pontifikatom Pija XII. objedinio je u knjizi od 18 poglavlja. Premda je motive nalazio u diplomatskim notama, službenim predstavkama i promemorijama svih mogućih razgovora, Ickx je svoja poglavlja nazvao pričama ili kronikama. Zbog čega? Priča je u krajnjoj liniji isto što i pripovijetka, prozni oblik koji se može interpretirati na različite načine, dok je kronika jedan od najstarijih književnih rodova koji vuče korijene iz biblijske predaje. Za razliku od znanstvenih

tekstova, koji podrazumijevaju egzaktnost, priča je podložna svakojakim tumačenjima, pa je pitanje nije li Ickx svjesno ili nesvjesno koketirao s Boccacciom? Dok se njegov *Dekameron* sastoji od stotinu priča nastalih u Firenci u doba kuge, Ickxovih 18 priča događa se u Rimu i u svijetu (uostalom, *aeterna citta* je supstitut za svijet) u doba društvene kuge koju su utjelovljavali fašizam i komunizam, odnosno ruski boljševizam. U svom bez dvojbe delikatnom radu autor se rukovodio potrebom da oživi Rimsku kuriju iz Drugoga svjetskog rata „bez onečišćujućeg utjecaja poslijeratne književnosti i interpretacija istraživača“. Koliko god time implicira da je iznosio autentična papina stajališta, iz prezentiranih dokumenata Pio XII. najčešće progovara posredovanjem svojih suradnika, glasnogovornika i tajnika, koji su mu bili bliski, ali koji se ipak javljaju kao interpreti. Unatoč opsežnosti knjige i usprkos iznimnom obrazovanju vatikanskih diplomata i prelata, izravnih i izvornih izjava Pija XII. ipak je mnogo manje nego što ih jedno takvo istraživanje u osnovi pretpostavlja.

Ickx piše da njegove „priče i kronike otvaraju vrata koja vode u hodnike i salone Ministarstva vanjskih poslova Vatikana i njegovih veleposlanstava – nuncijatura“. S obzirom na to, Ickxova knjiga doima se katkad kao krimić s brojnim labirintima u kojima se kriju ili u kojima traže sreću njegovi akteri. Istražujući golemu zbirku Židovskih dosjea (*Serie Ebrei*) autor se suočio s isto tako nepreglednom količinom pojedinačnih i kolektivnih sudbina nad kojima se nadvio vihor rata i nacističke totalitarne prakse. *Serie Ebrei* sadrže 2800 molbi za pomoć koje su slali Židovi ili njihovi zaštitnici, nudeći uvid u sudbine 4000 Židova, među kojima su neki prakticirali židovsku vjeru, iako su većinom bili kršćani izraelitskih korijena. Sveta Stolica smjela je intervenirati ili posredovati samo ako su posrijedi bili katolici, neovisno o njihovoj matičnoj državi. Tako su pretpostavljali pravni i diplomatski uzusi, a nacisti su se unatoč svojoj zločinačkoj politici itekako rado pozivali na zakon i red (*Recht und Ordnung*). Objavljena korespondencija otkriva da su Sjedinjene Države primile veći broj izbjeglica, premda s one strane Atlantika, posebno u protestantskom lobiju, Vatikan nije bio osobito simpatiziran. Na ovaj ili onaj način, dosje demantira teoriju o papinoj benevolentnosti prema Hitleru, a samim tim demantira i Hochhuthovu dramsku verziju o njegovu ponašanju za vrijeme Drugoga svjetskog rata. Neovisno o prijateljstvu između Pija XII. i predsjednika Roosevelta, teško je i pomisliti da bi Sjedinjene Države pristale na ponovno uspostavljanje diplomatskih odnosa da je njihov predsjednik vjerovao u bliskost između rimskog primasa i nacističkog kancelara.

Sumnje u Pija XII. proizašle su s jedne strane iz vatikanske načelno neutralne i nadnacionalne pozicije, a s druge iz već spomenute činjenice da je u bezbožničkom komunizmu papa ipak identificirao veću opasnost nego u fašizmu. Njemačka i Italija istupile su iz Lige naroda, koja

se pokazala nemoćnom pred ratnim izazovima, a odnose među sukobljenim stranama na starom kontinentu nije mogla održavati ili koordinirati ni jedna međunarodna organizacija. Nije to mogao nitko, izuzev Vatikana. Jedna epizoda Ickxove knjige tiče se Opatije, u koju je 1939. dospjela obitelj Ferenczy, gospođa Maria Gerda, njezin suprug Oskar i njihova osamnaestogodišnja kći Manon Gertrude. Oni su bili Austrijanci židovskih korijena i premda se nisu tako osjećali i premda su bili katolici u nekoliko naraštaja, morali su tražiti spas pred nacističkim hordama. Maria Gerda slala je očajnička pisma papi, a njezin dosje naslovljen je *Signora Gerda Maria Ferenczy – Israelita*. Nakon što njihova Manon Gertrude zbog svog



Vatikanske kontroverze: Pio XII.

Serie Ebrei sadrže 2800 molbi za pomoć koje su slali Židovi ili njihovi zaštitnici, nudeći uvid u sudbine 4000 Židova, među kojima su neki prakticirali židovsku vjeru, iako su većinom bili kršćani izraelitskih korijena. Sveta Stolica smjela je intervenirati ili posredovati samo ako su posrijedi bili katolici, neovisno o njihovoj matičnoj državi

dvojnog pedigrea više nije mogla pohađati školu, Ferenczyjevi su napustili Austriju. Prvo utočište pružio im je u Zagrebu nadbiskup Stepinac, ali kad su lokalne vlasti prihvatile nacističku ideologiju, nije im bilo druge nego da otputuju preko talijanske granice. Jedno od posljednjih poglavlja ili priča posvećeno je Mariju Finziju, talijanskom doktoru prava koji je djelovao kao predstavnik Izaslanstva za pomoć židovskim emigrantima. U pismu adresiranu na Pija XII. taj Finzi moli za pomoć u spašavanju osmogodišnje djevojčice iz Jugoslavije koja se zove Maja Lang. Maja i njezina obitelj spašeni su, 1945. vratili su se u Jugoslaviju, a tri godine poslije emigrirali su u Izrael. Ali nije se spasio Finzi, koji je isto tako bio Židov. U ožujku 1944. bio je uhićen i deportiran u Auschwitz, a umro je vrlo brzo poslije oslobođenja.

To su Ickxove priče i kronike, što ih je nakon istraživanja vatikanskih arhiva prezentirao u opsežno dokumentiranoj knjizi. Ne sumnjajući u njegove namjere, činjenica je da je prošlost teško rekonstruirati jer su takvi pokušaji provizorni i jer ovise o brojnim tumačenjima. I kad je lišen bilo kakvih predrasuda, ili ideologijskih hipoteka s ovim ili onim predznakom, istraživač piše povijest, književnu ili intertekstualnu tvorevinu u kojoj se dotiču umjetnost i znanost, zbog čega je teško ustanoviti ili reaktualizirati ono što se zbivalo u prošlosti. Hayden White drži da je cjelokupna povijest, ili historija, verbalna fikcija, što će reći da je uvijek u nekoj mjeri i izmišljotina. Ickxova istraživanja na jedan će način prihvatiti ultramontanci i vjerski zeloti, a na drugi ateisti ili oni koji Vatikanu a priori nisu skloni. U raspravama o relativnosti istine nerijetko se spominje Kurosawin film *Rašomon*, snimljen prema dvjema novelama njegova japanskog sunarodnjaka Ryūnosukea Akutagawe. Nekoliko izravnih i posrednih svjedoka iznosi verziju jednog zločina, svaka od tih verzija zvuči uvjerljivo, svjedoci polaze od oprečnih stajališta i svako za zločin optužuje drugog. Kurosawin film, koji je ubrzo nakon snimanja proglašen remek-djelom, neki su tumačili kao alegoriju na poraz Japana u Drugom svjetskom ratu, a neki kao alegoriju na atomsku bombu. Graham Allison, harvardski politolog i pomoćnik ministra obrane Sjedinjenih Država, tvrdio je da mu je osnovni orijentir u pisanju knjige *Bit odluke* (*Essence of Decision*), u kojoj je iz tri različita aspekta rekapitulirao priču o kubanskoj raketnoj krizi 1962. godine, bio upravo Kurosawin *Rašomon*. Dovoljno kao argument da se Ickxova knjiga uzme bez zazora, ali i sa sviješću da je povijest vječna igra svjetla i tame, istine i privida te da nam takva – u skladu s Heraklitovom dosjetkom o rijeci u koju ne možemo dvaput kročiti – uvijek u nekoj mjeri izmiče iz ruku.

U retrovizoru

Zvijezda bez premca

Piše Martina Petranović

„Najviše volim dugačke uloge, pa mogu dugo ostati na pozornici“, izjavila je svojedobno Lea Deutsch (Dajč), djevojčica (i) glumica koja je najveći dio svoga kratkog životnog puta proživjela upravo na pozornici ili u njezinoj neposrednoj blizini, počevši od ožujka 1929. kada je kao glazbeno i scenski neobično nadarena dvogodišnjakinja tijekom purimskih svečanosti u dvorani društva Makabija prvi put javno nastupila pred publikom, do svibnja 1943, kada je kao pripadnica židovskoga naroda preminula u vlaku na putu za koncentracijski logor Auschwitz. Smjestivši je negdje između „zagrebačke Shirley Temple“ kako su joj već zarana tepali novinari i „zagrebačke Anne Frank“, kako ju je prozvala kasnija historiografska refleksija, povijesni usud kao da je Lei Deutsch doista namijenio „dugačke uloge“, bilo da je riječ o glumačkim ulogama dražesnih junakinja koje je tijekom tridesetih godina 20. stoljeća s lakoćom svladavala i tumačila na zagrebačkim kazališnim pozornicama, bilo da je riječ o društvenoj ulozi tragično stradale heroine koju igra sve do danas ne samo u povijesti hrvatskoga kazališta nego i u povijesti nacionalne kulture, ako ne i šire, katkada snažno obasjana pozornošću medijskih i/ili historiografskih reflektora, katkada gurnuta u mrak i tišinu izvan njihova dosega.

U razdoblju koje je posebno snažno favoriziralo dječje glumačke zvijezde, na svjetskoj razini otjelovljene u holivudskome sjaju Shirley Temple, „malu“ su Lea Deutsch i kazalištarci i publika i mediji prigrlili kao nacionalni pandan međunarodnoj zvijezdi i domaću inačicu „čuda od djeteta“. Rano naslutivši da je riječ o djevojčici izvanserijskih umjetničkih talenata za glumu, pjevanje i ples, već ju je najuža obitelj – majka Ivka Singer, pasioni-



Wirklich ein Wunderkind: Lea Deutsch

rana ljubiteljica kazališta, otac Stjepan Deutsch, zaljubljenik u fotografiju, i majčina sestra Vera Singer, pijanistica i glazbena pedagoginja – gurala u smjeru izvedbenih umjetnosti, omogućujući joj stjecanje praktičnih vještina u scenskim, plesnim i glazbenim nastupima na zabavama, raznim priredbama i radijskim emisijama te u teatru, izobrazbu u različitim umjetničkim područjima i druženje s kazališnim umjetnicima koji su se rado okupljali u obiteljskoj kući Deutsch u Gundulićevoj ulici 29. Među mnogim je kazališnim umjetnicima, kao što su Josip Bach, Nina Vavra, August Cilić, Tito Strozzi, Rudolf Habeduš Katedralis, Lea Deutsch od najranije dobi uživala poštovanje i naklonost, a s nekima je razvila i duboka prijateljstva. Glumica Milica Mihičić vidjela je u njoj budućnost zagrebačke scene, a njezine je interpretativne mogućnosti cijenila i spisateljica Ivana Brlić-Mažuranić – njezine je riječi Lea Deutsch također interpretirala na sceni, briljirajući kao Gita u *Čudnovatim zgodama Šegrta Hlapića*; na zabavnim je večerima pjevala s tada popularnim operetnim tenorom Milanom Šepecom, a u uprizorenju Bersina *Ognja* pozornicu je dijelila i s glazbenom divom Zinkom Kunc. Tijekom desetljetnoga scenskog života Lea Deutsch uspješno je surađivala s više redatelja različitih prosedea i poetičkih obilježja, kao

Među mnogim kazališnim umjetnicima svoga doba, kao što su Josip Bach, Nina Vavra, August Cilić, Tito Strozzi, Rudolf Habeduš Katedralis i drugi, Lea Deutsch od najranije dobi uživala je poštovanje i naklonost, a s nekima je razvila i duboka prijateljstva

što su Slavko Batušić, Hinko Nučić, Tito Strozzi, Branko Gavella ili Kalman Mesarić, no ponajviše s Alfonsom Verlijem. Pozivana je i na gostovanja u druge gradove (Varaždin, Split, Samobor, Petrinja, Sisak...), među ostalim i u Beograd, gdje su je zapazili i glumci iz Sofije pozvajući je na gostovanje u Bugarsku, no ono na koncu ipak nije realizirano. Njezinim su se nastupima oduševili i pripadnici kazališne trupe Habima prilikom gostovanja u Zagrebu, ponudivši joj priliku da dođe u Tel Aviv usavršiti kazališno obrazovanje, kao što su joj svojedobno i predstavnici filmskoga studija Pathé, koji je o Lei Deutsch snimio i kratki film, uputili poziv da dođe u Pariz učiti francuski i pripremati se za karijeru u francuskom kulturnom prostoru. Spomenute pozive Lea Deutsch redom je odbijala, odlučivši se za karijeru u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu, u vlastitome gradu i pred vlastitom publikom koja ju je, barem neko vrijeme, obožavala.

Naime, čim je stupila na scenu, Lea Deutch postala je miljenica zagrebačke publike, koja je na pojedine predstave odlazila samo zbog njezinih nastupa, te se često mogla čuti i opaska da Lea Deutsch ima svoju publiku kao malo koji scenski izvođač, a kazališne kritike prenosile su riječi kazališnih posjetitelja za koje je Lea Deutsch bila „frac slatki“, „Wirklich ein Wunderkind“ ili „hercig!“ Drugim riječima, nastupi Lee Deutsch mamili su gledatelje u teatar i pomagali financijsku stabilnost zagrebačkoga kazališta, koje se tridesetih godina suočavalo sa smanjenjem državnih subvencija, pritiskom oslanjanja na prihod od prodanih ulaznica te širom ekonomskom krizom i novčanim neprilikama zbog kojih se repertoar morao okretati zahtjevima šire publike. Naslovi novinskih članaka stoga su u više navrata bilježili da „Mala Lea spašava kazališnu blagajnu“ ili nešto tomu slično, a publika je punila gledalište jer je željela gledati Leu Deutsch, obasipala ju je pohvalama, cvijećem, darovima i slatkišima, skupljala njezine fotografije i autograme, pa i nastojala ostvariti neki kontakt s njom. Pritom je važno napomenuti da je, kako je zabilježila kritika, Lea Deutsch često dobivala pljesak na otvorenoj sceni čak i potkraj tridesetih, kad se polako počela afirmirati u dramskim ulogama koje izlaze iz kategorije isključivo dječjih nastupa. Golemoj popularnosti Lee Deutsch, kakvu nije uživao ni jedan tada aktivan dječji izvođač u Hrvatskoj, nedvojbeno su kumovali onodobni mediji, odnosno novinska i časopisna kritika te zabavna štampa, koji su mnogo i učestalo pisali o njoj, a zacijelo i fotografski studiji u kojima je Lea Deutsch fotografirana, poput fotostudija Franje Mosingera, osiguravajući popratni materijal uz napise o Lei Deutsch, kao što je to činio i njezin otac Stjepan Deutsch. Novinska je kritika redovito izvještavala o njezinim nastupima, kako u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, o čemu je pisano najviše, najopsežnije i s najvećim epitetima, ali i svim njezinim drugim angažmanima, a ilustrirane revije i časopisi poput *Ženskoga lista*, *Kulise*, *Svijeta*, „revije za film i kino“ *Cinema* kao i „ozbiljnije“ novine poput *Jutarnjega lista*, *Novosti* ili *Politike*, donosile su intervjue i reportaže o njezinim ulogama, gostovanjima, dogovorštinama pa i načinu na koji provodi praznike. U medijskim stupcima stekla je status „čuda od djeteta“, uspoređivana je i s Mozartom, opisivali su je kao „malu djevojčicu“, ali „veliku umjetnicu“, „senzaciju svoje vrste“, „magnet koji će sigurno privlačiti legije gledalaca“, „čudo dječje glume“ i „poglavlje“ ili „fenomen“ za sebe te je nazivali „malim starom zagrebačkoga kazališta“, „pravim Wunderkindom“ ili „utjelovljenim teatarskim instinktom“, gotovo kao da su se natjecali tko će smisliti ljepši i snažniji kompliment za darovitu, zabavnu i umiljatu umjetnicu.

U vrijeme aktivnoga bavljenja kazališnom praksom držana hrvatskom Shirley Temple, danas apostrofirana hrvatskom Anne Frank, a između nijekana kao zvijezda ugasla sjaja, Lea Deutsch više je od svih dosad spomenutih i izvana nametnutih društvenih i kulturnih uloga upisanih u šire kolektivno pamćenje, uživala u svojim glumačkim ulogama u teatru u kojem se, kako je ponavljala, „najbolše zabavljala“ i u kojem se osjećala „kao da se doma igra“. Svoje kazališne uloge igrala je uporno i ustrajno, strastveno i posvećeno, ne obazirući se ni na gdjejkoju dobrodušnu ili manje dobrodušnu primjedbu da prekomjerni nastupi možda nisu najbolji za njezino tjelesno i duhovno zdravlje, ni na gdjejkoji zajedljiv komentar da kazalište pomalo pretjeruje s iznalaženjem uloga za nju i njezina glumačkoga kolegu Bracu Reissa.

U desetak godina koliko ih je aktivno provela na zagrebačkoj sceni, od 1932, kad je uskočila u ulogu djevojčice Priske u Freudenreichovim *Graničarima* nastupajući uz Mariju Ružičku Strozzi i Milu Popović Mosinger, do 1941, kad je odigrala svoju posljednju ulogu u *Živoj šahovskoj igri* Rudolfa Habeduša Katedralisa i B. Pavlovića, Lea Deutsch odigrala je dvadesetak kazališnih uloga, od kojih su mnoge bile glavne, naslovne i nosive, pa i pisane upravo za nju. Većinu njih odigrala je na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u

Zagrebu, no uz to je kontinuirano nastupala i izvan „velikoga“ kazališta te je pjevala, glumila, recitala i/ili plesala na zabavnim ili dobrotvornim priredbama židovske zajednice i drugih organizacija u Zagrebu i izvan nje, na matinejama, dječjim i školskim priredbama te na zabavnim večerima pojedinih izvođača ili udruga, u radijskim emisijama Radija Zagreb, u radijskom programu i kazališnim predstavama Dječjega carstva, u nastupima plesne škole plesača i koreografa modernih plesova Roda Rifflera (Rudolfa Ungara), kod kojega je usavršavala plesne vještine, među ostalim i *step*, te u posebnim programima kazališta kao što su obiljetničke i svečane proslave u čast nekog od glumaca ili izvođača, odnosno gostovanja zagrebačkoga kazališta diljem Hrvatske. Među brojne primjere tih kratkih dječjih točki možemo, primjerice, ubrojiti, nastupe na zabavama Židovskog ženskog udruženja WIZO u Zagrebu i Židovske ženske zajednice WIZO u Osijeku, u zabavama i priredbama Židovskog akademskog društva u Zagrebu, na purimskoj svečanosti židovske zajednice u Karlovcu. Na Silvestarskoj pak zabavi udruženja glumaca 1932. Lea Deutsch oduševila je okupljenu publiku i izvođače kao gejša odjevena u kimono i potom izvedbom *Pjesme o lutki* koju je i poslije izvodila na svojim nastupima, na zabavi društva Hrvatska žena u Petrinji plesala je, pjevala i glumila, na predstavi *Crvenkapica* 1939. u izvedbi učenica Državne III. realne gimnazije igrala je Crvenkapicu, a sudjelovala je i u drugim školskim priredbama i koncertima. Katkada je priređivala i samostalne koncerte ili zabavne večeri (ne jednom uz pratnju Lovre Matačića), iskoristivši takoreći svaku priliku da nastupi pred publikom, pa je tako i prilikom jednog oporavka od bolesti u Rimskim toplicama priredila koncertnu večer.

Najveće i najzapaženije uspjehe ipak je ostvarila u sklopu repertoara Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, dijeleći pozornicu s najistaknutijim dramskim, operetnim i opernim umjetnicima svoga vremena. Podjednako je uspješno nastupala u dramskim i glazbenoscenskim predstavama, uključivši pored operetnih uloga i ulogu u opernoj predstavi (Blagoje Bersa, *Oganj*). Uspjesi u manjim ulogama, a napose duhovita interpretacija Molièreove Louison u *Umišljenom bolesniku* otvorili su joj put ka većim ulogama, u kojima je nerijetko nastupala uz drugoga zapaženog dječjeg glumca toga vremena Bracu Reissa: Lea i Braco vodili su glavnu riječ u predstavama *Tonček* i *Točkica* Ericha Kästnera (1933), *Čudnovate zgodne šegrta Hlapića* Ivane Brlić-Mažuranić (1934), *Naša deca* Branislava Nušića (1934), *Robinzon ne smije umrijeti* Friedricha Forstera (1937). Ocjenjujući nastupe Lee Deutsch, kritika je isticala njezinu nepogrešivost u memoriranju golemih količina teksta, energičnost kontinuirane pa i višesatne glumačke prisutnosti na sceni, prirodnost nastupa i užitak u igri, razumijevanje i proživljavanje situacija koje tumači i rečenica koje izgovara, usklađivanje riječi, geste, mimike i tona te, posljednje ali ne i najmanje važno, umijeće u „probijanju“ kazališne rampe i ostvarivanju žive komunikacije i interakcije ne samo s partnerom na sceni nego i s publikom u gledalištu.

Kulminacija popularnosti Lee Deutsch i scenska sublimacija svih njezinih talenata bila je (ili je trebala biti) opereta *Čudo od djeteta* (1935), za koju je libreto napisao Tito Strozzi, a glazbu Josip Deči: bila je jer je djelo pisano za nju i po njezinoj mjeri; trebala je biti jer je kritika gotovo jednodušno ustvrdila da su samo Lea Deutsch (i scenograf Marijan Trepše)

U desetak godina koliko ih je aktivno provela na zagrebačkoj sceni, od 1932. godine kad je uskočila u ulogu djevojčice Priske u Freudenreichovim Graničarima, nastupajući uz Mariju Ružičku Strozzi i Milu Popović Mosinger, do 1941, Lea Deutsch odigrala je dvadesetak kazališnih uloga, od kojih su mnoge bile glavne, naslovne i nosive, pa i pisane upravo za nju

bili na razini zadatka te da je predložak efemeran i zabavljačke naravi, a predstava nedostatno doručena. No Lea Deutsch je interpretacijom Ele ispunila sva umjetnička očekivanja i pokazala svu raskoš svoga mnogolikog glumačkog, pjevačkog i plesaćkog talenta, a uza sve dosad rečeno o stilu njezinih izvedbi, u njezinu je nastupu ovaj put apostrofirana i „apsolutno pouzdana i precizna muzikalnost“ te „čista intonacija, sigurna ritmizacija i u pjesmi i u plesu“, kako se izrazio Lujo Šafranek Kavić. U prilog vrsnoći izvedbe Lee Deutsch vrijedi dodati i da je skladatelj Josip Deči u intervjuu danu časopisu *Komedija* o premijeri *Čuda od djeteta* naglasio da mu dječji glas Lee Deutsch možda nije dopuštao „velika eksperimentiranja što se tiče njenog opsega glasa“, ali „njena ritmička sigurnost i njezina prirodna muzikalnost dopustile su ipak, da pređe okvir pjesama, koje se inače pišu za djecu“.

U slučaju operete *Čudo od djeteta* Lea Deutsch je osim spomenutog povoda bila na neki način i tema ili glavni sadržaj glazbenoscenskoga komada, a nešto se slično ponovilo i s operetom *Ženidba Mickey Mousea* (1937), u kojoj je tumačila ulogu Minnie i koja je također napisana i skladana za nju. Taj put, međutim, kazalište nije pokazalo zanimanje za još jednu operetu po njezinoj mjeri te je predstava premijerno izvedena u dvorani Kina Luxor. Bio je to na neki način i znak ili signal svojevrсна prijeloma u glumačkoj karijeri Lee Deutsch, koja se na pozornici otad pojavljuje nešto rjeđe nego na vrhuncu slave sredinom tridesetih i u znatno manjim ulogama, a to su ujedno uloge ponešto drukčijega sadržajnog i stilskog predznaka. Iako je za djevojčicu Leine dobi, a tada je tek prešla desetetu, možda bilo preuranjeno govoriti o putu ka glumačkoj zrelosti, kritika se o njezinim nastupima očitovala upravo u tim kategorijama i tom terminologijom dajući do znanja da je interpretacijama likova kao što su Mamilije u *Zimskoj priči* Williama Shakespearea (1939), Mela Dulska u *Moralu gospođe Dulske* Gabriele Zapolske (1939), Anjutka u Tolstojevoj *Moći tmine* (1939) ili Silvija u *Spisu br. 516* Gene Senečića (1940) ostvarila i umjetnički glumački napredak i stvaralački izvedbeni iskorak od glumačkih, pjevačkih i plesaćkih rola talentiranoga djeteta prema složenijim glumačkim zadacima i zahtjevnijim dramskim ulogama koje zahtijevaju drukčiji glumački pristup izgradnji lika na sceni. Tako o *Moralu gospođe Dulske* kritika bilježi da je interpretacija Lee Deutsch bila potresna i uvjerljiva priskrbivši joj i pljesak na otvorenoj sceni kao i pola godine poslije, kad je

igrala Anjuttu, a širi sud kritike, kakav će se javljati unutar tih godinu-dvije, jezgrovito je sazeo Ivo Hergešić u simptomatičnoj formulaciji: „Nesnosni Wunderkind razvija se u pravu glumicu.“

Daljem razvoju Lee Deutsch u „pravu glumicu“ stale su na put društveno-povijesne okolnosti kojima se sama nije mogla oduprijeti, a unatoč potpori iz obitelji bliskih kazališnih krugova, osnutak Nezavisne Države Hrvatske i zakonski propisi koji su nedugo nakon njezina utemeljenja stupili na snagu (tzv. Rasni zakoni) zapriječili su joj sudjelovanje u kazališnom životu, pa čak i odlazak na kazališne predstave, odnosno puki ulazak u kazalište.

Posljednje i često citirane riječi koje je Lea Deutsch izgovorila na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu u ulozi voditeljice igre u predstavi *Živa šahovska igra* (1941) – „Zato za nagradu: Eto vam vaših lovor vijenaca i s time je naša igra svršena!“ – kao da su pretkazale i najavile njezin skori silazak ne samo s kazališne nego i sa životne pozornice. Nedugo nakon premijere kazalište je Lei Deutsch, kao i mnogima koji su se zbog nacionalnosti i/ili vjeroispovijedi pokazali nepoželjnima, ili pak nesprenima pristati na nova društvena i kazališna pravila, postupno zatvorilo vrata. Lea Deutsch je u ulozi Igre zamijenila druga glumica, a njoj je ostalo tek da nijemo sjedi na klupi ispred kazališta i sa židovskom oznakom na prsima promatra kazališnu kuću u kojoj se čitavo desetljeće osjećala „kao da se doma igra“, voljena i od kazališta i od kritike i od publike.

Imajući u vidu članak 6. Zakonske odredbe o rasnoj pripadnosti koji je omogućavao stjecanje arijskih prava onima koji su se prije travnja 1941. zalagali za interese hrvatskoga naroda, obitelj Lee Deutsch je već 27. lipnja 1941. uputila pismo Rasnom odjelu Ministarstva unutrašnjih poslova Nezavisne Države Hrvatske u kojem se, pozivanjem na dugogodišnju

popularnost i postignuća Lee Deutsch na polju unapređenja hrvatskoga kazališta i kulture, nada stjecanju prava potrebnih za nastavak Leina djelovanja u kazalištu. Molbu kojoj su priložene i važnije kazališne kritike i članci o Lei Deutsch supotpisali su, među ostalima, Jakov Gotovac i Nina Vavra, no molba nije pozitivno riješena, a nije pomogao ni prelazak Lee Deutsch na rimokatoličku vjeroispovijed.

Lea Deutsch umjetničkim je postignućima obilježila jedno kazališno razdoblje, podjednako se dobro snalazeći i u zabavnom repertoaru komercijalnijega predznaka kakav je kontinuirano obilježavao kazališni i društveni život tridesetih godina (T. Strozzi, J. Deči) i u djelima književnih klasika, kako Shakespearea i Molièrea tako i L. N. Tolstoja, G. Hauptmanna i M. Maeterlincka, i u dramama suvremenih hrvatskih autora (M. Ogrizović, I. Brlić-Mažuranić, Z. Kolarić Kišur, G. Senečić, R. Habeduš Katedralis) nerijetko pisanim u duhu novoga realizma ili pučkoga i popularnoga komada tipična za razmatrano razdoblje. U tom je kazališnom repertoaru odigrala veći broj „dugačkih uloga“ kakve je prema vlastitome priznanju najviše voljela, a „dugačku ulogu“ u povijesti hrvatskoga kazališta i hrvatske kulture igra još i danas. Dok se ne napiše nova, obuhvatnija i inkluzivnija povijest hrvatskoga kazališta koja će zahvatiti i integrirati sve ono što je iz nje izbačeno ili zane-mareno, bilo zbog kazališno-povijesnih i kazališno-historiografskih, bilo zbog društveno-povijesnih i ideoloških razloga, Lea Deutsch nastavlja sa svojom možda i najvažnijom ulogom, ne samo kao „kamen spoticanja“ kakav je kao podsjetnik na njezinu glumačku veličinu i tragično stradanje postavljen 2020. ispred kuće u kojoj je stanovala, već i kao jedan od važnih umjetničkih „kamenčića“ u bogatom mozaiku hrvatskoga glumišta 20. stoljeća, kojemu i hrvatsko kazalište, i hrvatska kazališna historiografija, i hrvatska kultura, duguju više nego što su uvijek bili spremni priznati.

Uz 150. obljetnicu rođenja: Karl Kraus

Glasnik apokaliptične inspiracije

Piše Marijan Bobinac

Karl Kraus, jedan od najznamenitijih, ujedno i najkontroverznijih autora novije austrijske književnosti, rođen je 1874. u češkom Jičínu u obitelji imućnoga židovskog tvorničara, no odrastao je i školovao se u Beču, gradu u kojem je kao književnik i publicist, poslije i kao neka vrsta moralne instance, djelovao sve do smrti 1936. godine. Isprva se zauzima za socijalnokritički angažiranu književnost njemačke naturalističke moderne, istodobno se oštro protivio esteticističkoj poetici svojih austrijskih vršnjaka, predstavnika Mladog Beča, s kojima će ostati u trajnoj zavadi. Kao devetnaestogodišnjak obrušava se tako na Hermanna Bahra, persiflirajući njegov poznati programatski spis *Die Überwindung des Naturalismus* (*Pobjeda nad naturalizmom*, 1891) u eseju pod naslovom *Zur Überwindung des Hermann Bahr* (*Prilog pobjedi nad Hermannom Bahrom*, 1893). S bečkim esteticističkim modernistima jednako se silovito obračunava i u satiri *Die demolirte Literatur* (*Demolirana književnost*, 1897), tekstu koji je napisao u povodu rušenja čuvene bečke kavane Griensteidel, okupljališta modernističkih pisaca.

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

Svoju životnu zadaću Kraus je u prvom redu nastojao ostvariti putem časopisa *Die Fackel* (*Baklja*), koji je osnovao 1899. i potom ga uređivao i najvećim dijelom ispunjavao vlastitim priložima sve do smrti 1936. godine. U svakom broju – vrlo cijenjena i čitana – časopisa Kraus je u obliku glose objavio nebrojene citate kojima je, uz kratke popratne komentare, nastojao ukazati na moralnu, političku i ekonomsku korumpiranost suvremenika. Zanimljivo je pritom da je oštricu satire najčešće usmjeravao na vodeće liberalne novine poput bečkih *Neue Freie Presse* i na utjecajne liberalne krugove, uz koje su se vezivali brojni tadašnji gospodarski skandali (tek po raspadu Habsburške Monarhije, kada su liberali izgubili na snazi i utjecaju, glavna su mu meta postale novine i političari kršćansko-socijalne orijentacije). Za razliku od većine suvremenih književnika koji su po izbivanju rata ušutjeli ili se pak



Bespoštedni kritičar: Karl Kraus

otvoreno stavili u službu ratne propagande, Kraus je „frazu“ nastojao demaskirati i u razdoblju rata – dakako, kao ratnu frazu, frazu što do izražaja najviše dolazi u raznim oblicima lažnog patriotizma, ali jednako tako i u parolama poput „duhovnog ushita“ i „unutarnje obnove“.

Brojne priloge koje je u godinama Prvoga svjetskog rata objavio u časopisu *Die Fackel* Kraus je uključio i u svoj opus magnum, „tragediju“ *Die letzten Tage der Menschheit* (*Posljednji dani čovječanstva*), apokaliptičnu scensku viziju ratne katastrofe. Taj dramski tekst, golemim opsegom jedinstven u svjetskoj književnosti, zapravo je gigantski satirični kolaž što mnoštvo dokumentiranih iskaza i činjenica sjedinjuje s fikcionalnim dijalozima u kojima se jetkoj satiri izlažu mnoge povijesno autentične i fiktivne osobe. *Posljednji dani čovječanstva* prvo su u ulomcima tiskani u autorovu časopisu 1918. i 1919., a kompletno izdanje u obliku knjige objavljeno je 1922. godine.

U predgovoru „tragediji“ Kraus ističe da bi njezin „opseg prema zemaljskome mjerenu vremena ispunio otprilike deset večeri“, okolnost koju „ovosvjetski kazališni posjetitelji ne bi uzmogli izdržati“, te je zato „zamišljena za kazalište na Marsu“. Ne čudi stoga što on, tematizirajući rasap ljudskog razuma naočigled najvećega ratnog sukoba u dotadašnjoj povijesti, svojom dramom razara i temelje

tradicionalne, aristotelovske koncepcije drame i kazališta. U modernom razdoblju naime, smatra Kraus, stanje se u potpunosti promijenilo: naočigled činjenice da su suvremenici prestali racionalno misliti i humano se ponašati (a na što su ih, kako je Kraus čvrsto vjerovao, najviše potaknuli novine i novinari), naočigled amorfnog beznađa što je ovladalo – ionako moralno korumpiranim – svijetom, dramatičar mora u potpunosti odbaciti zatvorenu dramsku formu i preglednu dramsku priču te, jednako tako, odustati i od mjesta radnje što odišu dostojanstvom i od junaka što izazivaju divljenje i suosjećanje. Umjesto konvencionalnih dramskih formi Kraus stoga nudi dramsku radnju koja „odvodi u stotinu prizora i paklenih krugova“ i koja je „neizvediva, rascjepkana i bez junaka kao i oni“, tj. krugovi pakla – jer pakao, dakako, nema junaka nego samo đavle na jednoj i grešnike na drugoj strani.

Među stotinama likova što se pojavljuju u *Posljednjim danima čovječanstva* nalazi se velik broj fiktivnih, ali i mnoštvo povijesno autentičnih osoba; zanimljivo je pritom da se fiktivni likovi nerijetko doimaju kao da su preslikani iz suvremene stvarnosti, primjerice likovi pozadinskih časnika, bečkih malograđana i bludnica, dok povijesne osobe, poput austrougarskog cara Franje Josipa, njemačkog cara Wilhelma II, šefova generalštaba Conrada i Hindenburga

ili pak poznatih književnika Ludwiga Ganghofera i Huga von Hofmannsthal, djeluju bizarno, čak i apsurdno. I koliko god se apsurdnim činilo ono što u drami govore politički i vojni moćnici ili njihovi miljenici na medijskoj i kulturnoj sceni, riječ je – i Kraus posebno inzistira na tome – o doslovno prenesenim izjavama: „Najnevjerovatniji razgovori koji se ovdje vode bili su doslovce izgovoreni; najzvučnije su izmišljotine citati.“

U *Posljednje dane čovječanstva* Kraus je unio golemu količinu citata, no njihov se kvantitativni udjel u „tragediji“ ne može odrediti s potpunom sigurnošću. Istraživači su uspjeli identificirati brojne članke objavljene u suvremenim novinama koje je Kraus, tek minimalno ih promije-

Ni na jednoga od poznatih židovskih intelektualaca na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, s iznimkom Otta Weininger, ne može se tako precizno primijeniti često spominjana oznaka *jüdischer Selbsthass* (mržnja Židova prema sebi samima), kao što je to moguće u slučaju Karla Krausa

niš, unio u dramski tekst. Citirao je i iz raznih drugih izvora, ponajviše iz vojnih izvještaja, zapisnika i drugih dokumenata. Osim onoga „pročitano“, u dramu je unio i silnu količinu onoga što je – oslušujući izjave svojih (anonymnih) suvremenika – „čuo“, onoga što se također može smatrati citiranim materijalom, premda se citati te vrste, dakako, ne mogu potkrijepiti jednoznačnim navodima. Citiranje se općenito može označiti kao središnji Krausov postupak u *Posljednjim danima čovječanstva*: ukupnost montiranih citata pokazuje o čemu se u ratnim godinama govorilo i pisalo – a time i što se stvarno događalo – na području sila Osovine, tj. Austro-Ugarske i Njemačke (dijelom i na područjima koje su one okupirale, ali ne i na području sila Antante – osvrnt na tamošnja zbivanja Kraus je prepuštao kolegama iz tih zemalja). Mnogi prizori „tragedije“ smješteni su na frontu, podjednako istočnu, zapadnu te dvije na jugu, tj. srpsku i talijansku, no naglasak ipak stoji na zbivanjima u pozadini, prije svega u Beču i Berlinu, gradovima u kojima se i tijekom rata govorilo i pisalo, i to uglavnom – kako pokazuje Krausov gigantski scenski kolaž – u „frazama“.

Uzaludan bi bio pokušaj prepričavanja radnje *Posljednjih dana čovječanstva*, jer „tragedija“, kako je rečeno, nema konvencionalnu dramsku priču ni konvencionalne dramske junake. Iza nepreglednosti prikazanog događanja i amorfnosti dramske forme ipak se raspoznaju jasni naponi strukturiranja golemoga tekstualnog materijala, i to ne samo u podjeli drame na predigru, pet činova i epilog. Strukturiranost se, primjerice, pokazuje i u tome što se svaki od činova odnosi na jednu od četiri godine trajanja rata, i što se u svakom činu pojavljuju neki od važnih likova, u prvom redu likovi Optimista i Gundala. Dok Optimist naivno vjeruje u sve što je pročitao u novinama, njegov kontrahent Gundalo, u mnogome Krausov *alter ego*, bespoštedno razotkriva sve novinske, a time i političke i vojne laži. To su samo neki od elemenata koji se redovito ponavljaju i svojom simetričnom smještenošću u tekstu, poput neke vrste provodnih motiva, pridonose organiziranju nepregledna dramskog materijala.

Navedene likove, a i niz drugih – bilo da je riječ o povijesnim osobama poput Moritza Benedikta, glavnog urednika vodećega bečkog dnevnika *Neue Freie Presse*, i ekstravagantne novinarkice Alice Schalek ili pak o fiktivnim likovima nekritičkih čitatelja bečkih novina poput Optimista – Kraus nije zasnovao kao *dramatis personae* u tradicionalnom smislu riječi. U koncipiranju likova historijski autentičnih novinara Benedikta i Schalekove, o kojima postoje brojna svjedočanstva suvremenika, bez dvojbe se može govoriti o procesu reduciranja višedimenzionalnosti povijesne osobe na jednodimenzionalnost „glasnogovornika“. Zapravo, Krausu nije ni bilo stalo do stvaranja plastičnih, životno uvjerljivih, usto i kritički koncipiranih likova novinara, kao što je to u svojim dramama činio – njemu također omraženi – suvremenik Arthur Schnitzler; naprotiv, Kraus na pozornicu dovodi „glasnogovornike“, recitatore šupljih fraza, osobe u kojima se institucija suvremenoga novinarstva pogona personificira u svoj svojoj ispraznosti.

U mnoštvu dramaturških obilježja *Posljednjih dana čovječanstva* ističe se autorovo nastojanje da se apokaliptičko zbivanje Prvoga svjetskog rata na pozornici posreduje i nepreglednim žamorom različitih glasova. Kao jezični virtuozi i nadareni imitator jezičnih stilova i dijalekata, Kraus u „tragediji“ daje nešto što bi se moglo nazvati akustičkom fizionomijom vremena koja nastaje iz kakofonije uzvika kolportera i uličnih prodavača, vojničke dernjave i zloradih tračeva bečkih (malo)građana. Tom kaleidoskopu glasova pridružuju se – uvijek, razumije se, na kritičkoj podlozi – i specifični bečki i pruski humor, razni njemački, osobito austrijski dijalekti, a posebno često i govor bečkih Židova, onih iz nižih slojeva, nerijetko kriminalaca, kao i onih iz visokih krugova društva. Upravo je prema pripadnicima bogatoga liberalnog građanstva poput Moritza Benedikta, gotovo bez iznimke *Židovima, Kraus odapinjao najotrovnije strelice. Riječ je, dakako, o jednom od najdelikatnijih aspekata Krausova djela, o nečemu što bi se moglo nazvati antisemitizmom iz pera Židova: ni na jednoga od poznatih židovskih intelektualaca na prijelazu stoljeća, s iznimkom Otta Weininger, ne može se tako precizno primijeniti često spominjana oznaka *jüdischer Selbsthass*, dakle mržnje Židova prema sebi samima, kao što je to moguće u slučaju Karla Krausa. Razumije se po sebi da se Krausov specifični antisemitizam ne može poistovjetiti s antisemitizmom koji su u posljednjim desetljećima Dunavske Monarhije zastupale masovne nacionalističke stranke austrijskih Nijemaca. Naprotiv, njegova se gledišta trebaju promatrati kao dio*



proturječnoga, ali u sebi uvjerljivo i dosljedno zastupana stava koji se može smatrati i nekom vrstom radikalnog modernizma.

Apokaliptični naslov „tragedije“ smatrao je Kraus aktualnim i po okončanju rata, u vremenu u kojem je postalo jasno da su monarhija i velika austrijska država doduše propale, ali da se sve ostalo nije nimalo promijenilo, tako da se stjecao dojam da se ratni poraz nije ni dogodio: „Jer svekoliku sramotu rata nadilazi sramota ljudi koji više ništa ne žele znati o njemu.“ Stoga tema Krausova djela nije samo Prvi svjetski rat u svojoj besmislenosti i strahovitosti, nego jednako tako i kao konzekventni nastavak nazadovanja i propadanja jedne kulture, proces koji adekvatni izraz – po Krausu – nalazi u senzacionalističkom, pohlepnom i pohotnom tisku. Stoga se rat i ne može zaključiti mirom, nego jedino – kaže Kraus kroz usta Gundala – „ratom kozmosa protiv ovoga planeta koji je poput bijesnog psa!“

Kraj *Posljednjih dana čovječanstva* pokazuje dvostruko lice – jedno iskričljivo od užasa, drugo od smijeha. U epilogu „tragedije“, naime, građanska se kultura stare Austrije u alegorijskom *danse macabreu* suočava sama sa sobom: pojavljuje se povorka duhova ratnih hušaka i žrtava, smrznutih vojnika, utopljenih konja, veselih krvnika, muškaraca i žena pod plinskim maskama – i svi pjevaju i plešu uz veselu glazbu. Kritičari su zarana zapazili da Kraus poznatu formulu prema kojoj je stanje doduše ozbiljno, ali ipak nije beznadno (a koju su kroničari ratnog zbivanja smislili upravo potkraj Prvoga svjetskog rata), u *Posljednjim danima čovječanstva* izvrće u suprotnost prema kojoj je stanje doduše beznadno, ali ne i ozbiljno. Davno prije dramatičara poput Friedricha Dürrenmatta Kraus tako u stanju potpune bezizlaznosti preporučuje komiku kao jedinu prikladnu umjetničku reakciju na društvenu zbilju.

Komičnima se pritom ne pokazuju samo brojni dijalozi, odnosno njihovi konteksti, nego komičnost Krausove

„tragedije“ proizlazi i iz odlučnosti kojom mnogi njezini likovi, ignorirajući opasnost skore propasti, ne dopuštaju da im se pokvari njihovo dobro raspoloženje. Upravo u toj osobini brojnih svojih suvremenika, u njihovu bezbrižnom veselju *što graniči s debilnošću, u načinu življenja koji se očituje u prijetvornoj veselosti i ispraznosti, u frazerstvu i maskaradama, u jezičnom siromaštvu i duhovnom propadanju, autor nazire glavni uzrok skorašnje kataklizme. Doduše, Krausovi likovi pokazuju iznimne znakove vitalnosti, no intelektualno oni su – kako autor nedvojbeno pokazuje – već odavna mrtvi. Tragedija koja bi sve skamenila u užasu i potom tu spoznaju nastojala posredovati gledateljima, Krausu, prosvjetitelju apokaliptične inspiracije, očito nije bila dostatna, pa stoga tragični okvir *Posljednjih dana čovječanstva* dopunjuje elementima vedrih scenskih formi, formi poput lakrdije ili operete, koje je u njihovim produhovljenim verzijama iz pera Johanna Nestroya ili Jacquesa Offenbacha iznimno cijenio. Upravo posezanjem za strukturama tih žanrova, a što do izražaja ponajviše dolazi u karakterističnom ozračju bezbrižne vedrine i u likovima koji su se davno oprostili od razuma i morala, dodatno se podcrtava uvjerljivost scenskog prikaza strahovitih okrutnosti i bezumlja rata. Kao malo koji književnik Kraus je oštru društvenu kritiku i snažnu proturatnu poruku znao iznijeti u obliku satire prožete komikom i sarkazmom. Smijeh pak, a za nj ima povoda na gotovo svakoj stranici, čitatelju će često zapeti u grlu.*

Valja naposljetku napomenuti da je hrvatska kulturna javnost bila vrlo promptno informirana o Krausovoj „tragediji“, i to iz pera njegova najvećega ovdašnjeg štovatelja – Miroslava Krleža. Naime, Krležin prvi esej o bečkom modernistu koji je pod naslovom *Karl Kraus o ratnim stvarima* objavljen 1929. godine (drugi, znatno opsežniji esej, ujedno i nekrolog posvećen Krausu, izašao je 1938. pod naslovom *Uspomeni Karla Krausa*), u osnovi se može promatrati kao esejistička recenzija *Posljednjih dana čovječanstva*. U „tragediji“ Krleža se ponajviše divi autentičnosti književnog prikaza rata u formi montaže dokumentiranih izjava suvremenika, pri čemu on – kao i Kraus – odgovornost za ratne strahote prije svega pripisuje korumpiranosti političkih elita i novinara. Upozoren na taj članak i osjećajući da je hrvatski autor u potpunosti shvatio njegovu intenciju, Kraus je njemački prijevod Krležina članka objavio u časopisu *Die Fackel* 1930. napominjući pritom da je riječ o „važnom svjedočanstvu iz inozemstva“. Zanimljivo je da je na svojim brojnim javnim nastupima Kraus u više navrata čitao i ulomke iz Krležina eseja. O tome su dvojica književnika, kako se doznaje iz Krležine napomene u drugom eseju o Krausu, razgovarali u prigodi predavanja koje je austrijski književnik održao u Zagrebu 1934.

Hrvatska kulturna javnost bila je promptno informirana o Krausu iz pera njegova najvećega ovdašnjeg štovatelja Miroslava Krleža. Njegov prvi esej o tom bečkom modernistu u osnovi se može shvatiti kao esejistička recenzija Krausove drame *Posljednji dani čovječanstva*

Snažan Krausov utjecaj na Krležu raspoznaje se i u načinu i stilu izlaganja i u političkoj i intelektualnoj angažiranosti, napose u esejističko-polemičkim radovima hrvatskog autora. Usto, protivljenje besmislu svjetske ratne katastrofe te nesposobnim i nekompetentnim vojno-političkim elitama koje iz nje crpe korist potvrdilo je i hrvatskoga i austrijskog autora u njihovu načelno negativnu sudu o Habsburškoj Monarhiji. Krausovo bespoštedno izokretanje habsburških vrijednosti Claudio Magris tumači kao kritičku varijantu mita o Dunavskoj Monarhiji, fenomena koji talijanski autor u njegovoj afirmativno-nostalgičnoj inačici detektira u stvaralaštvu brojnih austrijskih autora, od Franza Grillparzera do Stefana Zweiga. U *Dunavu* (1986) Magris i Krležu, dovodeći ga u vezu s njegovim velikim uzorom Krausom, ubraja u predstavnike kritičkog oblika habsburškog mita, jer i „Krleža je nesmiljen i polemičan u odnosu na podunavsko carstvo, ali njegov je prosvjed prožet i kulturom onoga svijeta, kao što otkriva njegov esej o Karlu Krausu, glas habsburške civilizacije što se buni protiv sebe same“.

Paralelni vulkani

Kafka i Murnau

Piše Boris Perić

„U mraku ulice, pod stablima, jedne jesenje večeri. Pitam te, ti mi ne odgovaraš. Kad bi mi odgovorio, kad bi se tvoje usne rastvorile, mrtvo oko oživjelo i odjeknula meni naminjena riječ!

(...)

Svjetlo zasja poput tvrda udarca, razdere tkaninu rasprostrtu na sve strane, nemilosrdno proprži preostalu praznu mrežu širokih očica. Dolje se, poput zatečene zvijeri, zemlja trzne i zaustavi. Obuzeti jedan drugim međusobno se pogledaše. A treći, izbjegavajući susret, uzmakne ustranu.“

(...)

Što je ovo? Pa, Franz Kafka, više-manje. Skice, bilješke, fragmenti, objedinjeni u ostavštini pod naslovom *Plava školska bilježnica*, za jedne dokaz da je majstor „kafkaesknosti“ u kasnim godinama umio pisati i nevezano, bez vidne namjere i jasna programa, za druge znaci onog što će ostati nenapisano. Tu Kafka svoje dane već uvelike provodi po sanatorijima i liječi sušicu kojoj će naposljetku podleći. Ako nekomu sušica i zvuči kao deminutiv imenice suša, u njegovu duhu takva očito nije vladala. Na nama je pak da zamislimo priče koje bi na ovim komadićima teksta mogle iznići. Koje su mogle iznići, ali nužno nisu morale, kao što u konačnici ne znamo kraj ni onom što smo poslije nazvali romanima, kao što uostalom *Procesu* ne možemo odrediti ni pouzdan slijed poglavlja. A što je tek s naprasno odsječnim *Dvorcem*, čiji tekst prestaje doslovce usred rečenice? Samo domaći ljudi umiju pronaći njegov nastavak? Moguće, ali tko su oni? Stanovnici sela koje s dvorcem čini cjelinu? Stanovnici dvorca koji čini cjelinu sa selom? Činovnici u svojim izbama? Geometar K. i njegovi naporni pomoćnici? Posljednji vjerojatno ipak ne.

Kad sam svojedobno preveo *Dvorac*, mnogi su me pitali zašto sam se odlučio za taj naslov umjesto mnogo tajnovitijeg *Zamka*. Pa vjerojatno zato što riječ dvorac mnogo bolje udovoljava zahtjevima metonimije nego zamak. A shvatimo li to nimalo gotičko, a ipak zastrašujuće zdanje i tjeskobno selo podno njega kao cjelinu, Dvorac i nije drugo doli vlastita metonimija. Dvorac zapošljava i Dvorac sudi, Dvorac hrani i Dvorac ubija. Dvorac je ono što Sigmund Freud naziva oralnom majkom, njegova je nijema riječ posljednja, samo što ćemo je u tekstu tražiti uzalud. Kad sam pak godinama poslije pisao svoj roman *Kafkin podrum*, sinulo mi je bar u jednom trenutku da bi svaki fragment koji se može pronaći po pišćevim tekama i ceduljicama mogao voditi prema svršetku *Dvorca*, koji, to se ipak može



Filmovi strave: F. W. Murnau



Židovska mistika: Franz Kafka

reći, nikako nije trebao biti sretan. A kad sam godinama prije pisao svoj roman *Vampir*, nisam ni pomislio na Kafku. A trebao sam, upravo zbog dvorca i radi dvorca.

Okej, ne mislim sad na zle dvorce poput onog Drakulina, izmaštana negdje u transilvanijskoj nedodijzi, ne mislim čak ni na pazinski Kaštel, jer Kafkina „gotika“ nije gotika horora, kao što Kafkin „horor“ nije horor gotike, ona je, što bi rekli Gilles Deleuze i Félix Guattari, „rizomatska“, duboka i zamršena, punija podruma i slijepih hodnika nego ikoji transilvanijski ili otrantski zamak, koji, ako ćemo pravo, nisu ni smišljeni da svojom arhitektonikom stvaraju poštene površine. A Kafka ih stvara, poput onih što ih u prirodi stvaraju mahovina i lišajevi, gljive i lopoči na zrcalu kakva skrovita jezerca. Jest, varljiva su to izranjanja i nekako daju misliti na živi pijesak, vilinska svjetla za koja njemački jezik ima lijepu riječ *Irrlicht* i lažne šumske puteljke za koje isti jezik ima lijepu riječ *Holzweg*, a opet, ona su jedino za što se možemo uhvatiti, poput uspaničena utopljenika koji očajnički traži poslovičnu slamčicu spasa ili simpatičnog baruna Münchhausena dok sam sebe za kosu izvlači iz močvare.

Ne treba putovati u Tatre da se zamisle geometar i nosferatu, kako se negdje na ledenoj noćnoj vjetrometini između dvorca i sela ne susreću, već šutke i neopazice mimoilaze, kao što su se pred ljetnim izdanjem iste te kulise jednoga kolovoskog dana 1921. mimoišli gospodar sumraka i gospodar snova, Friedrich Wilhelm Murnau i Franz Kafka

Za barunove fantastične zgrade i nezgode hrvatska je poezija, istina, lansirala dobar pandan u terminu „praksa laži“, sračunatu otprilike na formulu „riječi su proizvoljne, lagati – zašto ne?“, no uzmemo li da je fikcija ionako samo istina laži – mogli bismo sad na Bergsonovim krilima udariti koju i o opreci stvarnog i realnog, ali nećemo – ne vidim razloga da se ona ne primijeni i na prozu. Ili, recimo, na film. Ima, naime, jedan pseudoekspresionistički triler koji se zove *Kafka* (SAD, Francuska, 1991, režija: Steven Soderbergh), istina, kritika za njega kaže da se „postojano poslužuje kod Kafke, dočim mu ništa ne vraća vlastitim idejama“, ali to ovdje možemo glatko zanemariti. Ono što je bitno jest da Kafka (Jeremy Irons) u tom filmu u dvorcu nailazi na ominoznog dr. Murnaua (Ian Holm), koji ondje provodi bogohulne eksperimente s ljudskim mozgovima. U redu, reći će netko, Franz susreće Mary Shelley, pa onda malo nemilih sjećanja na nacističke eutanazijske programe i eto ti jada, da ne kažem kiča. Ali ni to nije toliko važno koliko činjenica da se genijalni zlikovac preziva upravo Murnau, kako se – gle slučajnosti! – prezivao i onaj njemački ekspresionistički redatelj (Friedrich Wilhelm) koji je 1922. pod naslovom *Nosferatu* prvi ekranizirao planetarni bestseler *Drakula* Brama Stokera.

I što sad? Reći da je susret Franza Kafke, i F. W. Murnaua proizvoljna konstrukcija od koje ni film ni gledateljstvo – a napose Kafkini čitaoci – nemaju nikakve koristi? Naravno da ne, jer ako i jest proizvoljna, nije laž, a ako i jest laž, nije nimalo proizvoljna. Glupost, reći će netko upućen u kronologiju, pa Kafka – inače nimalo nesklon filmskoj umjetnosti – u to vrijeme već dobrano narušena zdravlja jedva da je više i odlazio u kino, a premijeri filma 4. ožujka 1922. u Berlinu nije ni mogao pribivati, jer, eto, nije bio u njemačkoj metropoli, kamo će se preseliti tek 1923. Ali upravo u tome i jest stvar, jer Kafka je 27. siječnja 1922. iz Praga otputovao na oporavak u Špindlerův Mlýn u Krkonoše, gdje je tijekom trodnevna boravka među ostalim napisao skicu scene večernjeg dolaska i ukonačenja u tom

Figure mišljenja

Vrijeme je rijeka bez obala

Piše Žarko Paić

Marc Chagall, izniman nadrealistički slikar-pjesnik, godinama me obuzimao svojim metafizički snovitim, emotivnim i simboličkim figurativnim slikama. Naslov njegove apsolutno najdojmljivije slike koja se datira 1930–1939. glasi *Vrijeme je rijeka bez obala* (*Le temps n'a point de rives*). Riječ je o ulju na platnu 100 x 81,2 cm. Mnogi autori cjelokupnu njegovu slikarsku umjetnost uobičajeno određuju epitetima čudesnih i atmosferskih kompozicija koje izazivaju osjećaj blaženstva, sreće i nostalgije. Spomenut ću samo da Ingo F. Walther i Rainer Metzger u monografiji naslovljenoj *Marc Chagall 1887–1985 Malerei als Poesie*, B. Taschen Verlag, Köln, 1987, str. 58. navode riječi njegova biografa Franza Meyera da „Picasso označava trijumf inteligencije, a Chagall svetkovinu srca“. Već je otuda razvidno da formalni prijepor slikara izvorno bliskih kubizmu a poslije nadrealizmu ima spoznajno-estetske posljedice i za čitavu povijest moderne slikovne umjetnosti. Analitički precizna konfiguracija boje i oblika u Picassa i poetski nadahnuta struktura mitsko-mesijanskih prizora sa Chagallovih platna s miješanjem židovsko-kršćanske simbolike ukazuju na razdvajanje i spajanje onog što je tradicionalno u povijesti zapadnjačke civilizacije bilo iskazano pojmovljem uma i osjećaja. Pred mnogim Chagallovim slikama u spokojstvu muzejske tišine ne možemo, doduše, prigrabiti koljena kao pred njegovom slikom Kristova raspeća iz 1938. u maniri židovsko-bjeloruske narodne predaje koja ima tragove hasidizma, ali stoga možemo satima motriti u vlastitoj opuštenosti u zagonetnost figurativnoga plavetnila te *rijeka bez obala* s ribom-pticom, drvenim satom i zagrljenim ljubavnicima što nadilaze svu vremenost i vremenitost svijeta jer čistoća ljubavi nije „od ovoga svijeta“.

Uz ezoterične oblike, izrazito jarkih boja – ujedno prirodnih i simboličkih – njegove slike uistinu postaju svojevrsne alegorije uzvišene kozmičke perspektive. Sam je Chagall smatrao da je „umjetnost iznad svega stanje duše“. Ako je, dakle, taj produktivni psyché ili duša svijeta ono što pokreće umjetnost u svim njezinim preobrazbama, onda se ovo kozmičko-ljudsko utjelovljenje u oblicima i snovima pokazuje kao smisao sveze ljubavi i stvaranja svagda novoga u svijetu bez nasilne redukcije života na idejne kalupe i modele. Dostatno je, primjerice, uroniti u magično okrilje slike *Vjenčanje* iz 1944. iz koje zrači aura sveze neba i zemlje u ljepoti sama čina sjedinjenja i začudne simbolike figura na slici koje prizivaju u pamćenje židovsku hasidsku predaju njegove rodne Bjelorusije. Da bismo razumjeli stil i značenje njegova složenoga djela koje možda ima u hrvatskome novijem slikarstvu analogiju u fascinantom opusu Nives Kavurić-Kurtović, čini se uputnim protumačiti ono što slika *Vrijeme je rijeka bez obala* emanira u svojem oniričkom putovanju kroz rijeku sjećanja. No prije toga nužno je ponešto kazati o njegovu životopisu koji pripada na vlastit način tragici i mesijanskoj otvorenosti 20. stoljeća s njegovim radikalnim obratima, revolucijama, misaonim subverzijama i raskolima, estetskim i umjetničkim hirovima i preusmjeravanjima onog što pojmovi modernizma i avangarde i danas označavaju unatoč tome što smo zapali u stanje tehnološkoga nihilizma i efekta ponavljanja onog što je već bilo i dogodilo se.

Marc Chagall rođen je 1887. u židovskoj obitelji u blizini Vitebska, danas u Bjelorusiji, ali u to vrijeme pripadao je Ruskome Carstvu. Prije Prvoga svjetskog rata putovao je između Sankt Peterburga, Pariza i Berlina. U tom razdoblju stvara vlastitu sinkretički stil u korpusu moderne umjetnosti, zasnovan na idejama prijenosa istočnoeuropskoga i židovskog folklora u imaginarij destruirane slike svijeta koju je Ortega y Gasset u svojem amblematskome eseju nazvao procesom *dehumanizacije umjetnosti*. Godine Prvoga svjetskoga rata proveo je u rodnoj Bjelorusiji, postavši jedan od najuglednijih umjetnika te zemlje i pripadnik avangarde, utemeljivši znamenitu Vitebsku umjetničku školu. Nakon Oktobarske revolucije preživljavao je radeći različite poslove umjetničkoga karaktera, prije nego što je ponovno otišao u Pariz 1923. Može se ustvrditi da je razdoblje od 1930-ih do 1948. njegovo zlatno doba autentičnoga stvaralaštva, u kojem sve svoje motive i temat-

ska okružja, simboličko i alegorijsko slikarstvo dovodi do najviše metafizičke razine osmišljavanja svijeta koji upravo tada hrli u vjor apokaliptičkih zbivanja. Tijekom Drugoga svjetskog rata pobjegao je iz okupirane Francuske u Sjedinjene Države, gdje je živio u New Yorku sve do povratka u Francusku 1948. Umjetnički kritičar Robert Hughes opisao je Chagalla kao „istinskoga židovskog umjetnika 20. stoljeća“. Prema povjesničaru umjetnosti Michaelu J. Lewisu, Chagall se smatrao „posljednjim preživjelim iz prve generacije europskih modernista“. Desetljećima je bio cijenjen kao svjetski najistaknutiji židovski umjetnik. Koristeći se medijem vitraja, stvorio je niz remek-djela za katedrale u Reimsu i Metz, kao i za Fraumünster u Zürichu, prozore za UN i Institut za umjetnost u Chicagu te Jeruzalemske vitraje u Izraelu. Također je radio velike slike, uključujući dio stropa pariške Opere. Imao je dvije osnovne reputacije, kako to naglašava Lewis: kao *začetnik modernizma* i kao *veliki židovski umjetnik*. „Zlatno doba“ modernizma doživio je u Parizu, gdje je sintetizirao umjet-

Koristeći medij vitraja, Marc Chagall stvorio je niz remek-djela za katedrale u Reimsu i Metz, kao i za Fraumünster u Zürichu, prozore za UN i Institut za umjetnost u Chicagu te Jeruzalemske vitraje u Izraelu. Prema Lewisu, imao je dvije osnovne reputacije: kao začetnik modernizma i kao veliki židovski umjetnik

ničke forme kubizma, simbolizma i fovizma, a upravo je utjecaj fovizma iznjedrio nadrealizam. Ipak, kroz te faze njegova stila ostao je eminentno židovski umjetnik, čiji je rad bio jedno dugo sneno sanjarenje o životu u njegovu rodnom selu Vitebsku. „Kad Matisse umre“, rekao je Pablo Picasso 1950-ih, „Chagall će biti jedini slikar koji će razumjeti što je zapravo boja“. Chagalova su djela posve prožeta njegovim židovskim nasljeđem, često uključujući sjećanja na njegov dom u Vitebsku i impresivnu narodnu kulturu. Te teme su one kojima se Chagall neprestano vraća. Neki su tvrdili da je njegov stil slikanja nakon rata bio suzdržaniji, sklon melankoliji, čak se prisjećajući vremena postimpresionizma, ali kao i uvijek, njegovo je stvaralaštvo jedinstveno i neponovljivo šagalovsko. Tijekom duge i plodotvorne karijere možemo jasno prepoznati njegovu poetiku u svim fazama njegova rada. Kasno djelo od 1950-ih do smrti 1985. rekapitulira sav grandiozni opus tako što daruje svakoj slici, poput primjerice *Koncerta iz 1957.*, ono univerzalno u singularnosti. Sve iznova postaje uzneseni smiraj nesvodivo čiste ljepote koja nas meditativno krijepti i u strahotnome času iščeznuća. Ipak, njegov je rad razotkrio dublje razine rezonantne, lirske emocionalne estetike, kao i glazbe i kulture, tog dubokog razumijevanja židovske baštine uopće.

Vratimo se sada slici *Vrijeme je rijeka bez obala*. Temeljni razlog njezine paradigmatike auratičnosti zacijelo valja pripisati nečemu što je značajka Chagalova navlastita nadrealističkoga onirizma. Nije, naime, posrijedi tek unošenje Bretonova zahtjeva za poniranjem u nesvjesno područje snova kako to iskazuje u *Manifestu nadrealizma*. Snovi i snovitost u slikarskome imaginariju Chagalla proizlaze iz kolorističke alegoričnosti njegove ideje umjetnosti kao duše svijeta. Ono što Picasso tvrdi da je jedini Chagall nakon Matisse shvatio smisao boje u modernome slikarstvu nije vidljivo tek u načinu korištenja jarkih crvenih boja i svih nijansi zagasito plave. *Boje su uvijek unaprijed određene svojim metafizičkim otajstvom i simboličkim značenjem. Od Platona do Plotina i Goethea, od rimskih fresaka do vitraja u katedralama i židovskim sinagogama sveudilj Europe i Zapada, boje emaniraju smisao ideje i zbilje.* Bliskosti i razlike kulturnih izvora grkstva, židovstva i kršćanstva



Marc Chagall: Vrijeme je rijeka bez obala

moju se uočiti u tome što je baš Marc Chagall možda i ponajbolji primjer sinkretizma i hibridnosti u modernoj umjetnosti. Da bi boje omogućile učinak stvaranja duševnih raspoloženja melankolije i nostalgije za djetinjstvom kao iskonom svijeta, nužno je njihovo auratiziranje prizora koji nisu slučajni kaos preobrazbi života, već su spoj mitsko-religiozne reinterpetacije onog iskustva duhovnosti koje je uistinu obilježilo židovsku kulturu istočne Europe. Naravno, sve to je moguće samo iz hasidske tradicije koju je na svoj način utjelovio i veliki poljski pisac Bruno Schulz u proznim djelima poput *Dučana cimetne boje* i *Sanatorija pod klepsidrom*. Likovi koji se pojavljuju na Chagallovim slikama u svim stadijima njegova poetskoga onirizma prisutni su i u Schulzovim pripovijestima, ali uz jednu važnu razliku. Ljubavnici i muzikanti, folklorno prikazan život obješenjaka i duhovnjaka, u prostorima koji su ograđeni rustikalnim stilom života ovog naroda na rubu svjetova, ne bi nikad bio toliko prihvaćen kao koloristički okvir kolektivnoga stereotipa življenja u sjeni stradanja i uništenja da Chagall ne unosi u sliku ono što filozof Jean-François Lyotard naziva sublimnim iskustvom „prikazive neprikazivosti“.

Chagall stoga u svojem fantastičnom i nadrealističkom stilu vodi promatrača na vizualno putovanje koje briše sve postojeće granice između stvarnosti i svijeta snova. Slika *Vrijeme je rijeka bez obala* prenosi nas u svijet apsolutnoga vremena mašte. Već iz naslova slike postaje bjelodano da je riječ o nadilaženju prostorno-vremenske zbilje. Ako rijeka nema obala, onda to i ne može biti zbiljska rijeka koja teče zemaljskim prostorom od izvora do ušća. No nije stvar u zbiljskoj rijeci, već o metafori za razumijevanje vremena onkraj granica zadane stvarnosti. Slika, dakle, ne prikazuje realni prostor i vrijeme kakvo jest, pa i ne može simbolički predstavljati nešto uistinu realno iz životnoga iskustva čovjeka. Njezina je nakana da poremeti sve parametre zbilje tako da je uzdigne na razinu snoviđenja i mašte. Zato je nadrealnost prizora s ove slike nužno u dekonstruiranome rasporedu uprostorenja ribe-ptice, drvenoga sata i zagrljenih ljubavnika. Čudesni likovi, lebdeće kuće i nebeska tijela u kombinaciji sa Chagallovim majstorstvom poteza kistom stvaraju osjećaj nezemaljskog svijeta koji fascinira ljubitelje umjetnosti. Dodatni razlog veličajnosti te slike u slikarstvu 20. stoljeća nastaje iz njezine višeznačne simboličke otvorenosti za dalja tumačenja. Jednom je sam Marc Chagall rekao da slikar ne smije nikad slikati tako što će apriorno nastojati unijeti u strukturu slike ono neiskazivo i neprikazivo, ono simbolično što sjedinjuje metaforičnost i alegoričnost. Svi ti preostaci metafizike s njezinim davnim sjajem mita i religije sada se pojavljuju kroz snoviđenje i nadilaženje granica između stvarnosti i mašte. Drugim riječima, ono što se ne može jezikom iskazati ulazi u prostor osjećanja svijeta s pomoću simboličkoga upućivanja na figure i znakove arhetipa židovske hasidske metafizike. Ta slika uključuje mnoštvo simbola da bi prenijela skrivene poruke o ljubavi, duhovnosti i ljudskoj egzistenciji u stanju raskola i raskorijenjenosti. Ponavljajući motiv zagrljenih ljubavnika slika *Vrijeme je rijeka bez obala* otvara problem

moći vječne ljubavi, dok one lebdeće kuće predstavljaju međupovezanost između sjećanja i realnoga svijeta. Chagallov kolorizam obuhvaća nijanse plave, crvene, žute i zelene boje. Emocionalnost koju stvara taj sklop kontrastnih boja pridonosi tomu da se vizualna kompozicija pojavljuje kao snovita glazba uzvišenih sfera.

Chagalovo vješto korištenje boja daje umjetničkom djelu osjećaj života i energije, čineći ga doista nezaboravnim. Prikaz pokreta i toka rijeke na slici još je jedan razlog njezine posebne slave. Chagall majstorski prenosi osjećaj kretanja kroz vrtložne poteze kistom i elemente koji se preklapaju. *Vrijeme je rijeka bez obala* Marca Chagalla paradigmatička je slika europskoga modernizma, uz Picassove *Gospođice iz Avignona*, Cézanneov ciklus *Planine st. Victoire*, Kleeovu sliku *Angelus Novus* i možda još De Chiricovu *Misterij i melankoliju ulice*. Želimo li intuitivno razumjeti bit vremena koje je prohujalo i ostavilo iza sebe blistave tragove majstorstva, patnje i uzvišenosti u onome što je 20. stoljeće krasilo za razliku od ovog trijumfa „beskonačne brzine“, kako to pokazuju Deleuze i Guattari u spisu *Što je filozofija?*, onda nam hermeneutičko bavljenje slikarstvom nije ni u kakvoj funkciji teksta i književnosti. Naprotiv, slika

Uz Picassove *Gospođice iz Avignona*, Cézanneov ciklus *Planine st. Victoire*, Kleeovu sliku *Angelus Novus* i De Chiricovu *Misterij i melankoliju ulice*, Chagalovo *Vrijeme je rijeka bez obala* paradigmatička je slika europskog modernizma

postaje autonomnom riznicom smisla čak i kad je tehnički objektivirana kao u fotografskome snimku trenutka u stvarnosti. Chagalova slika s tako nadmoćnim naslovom istinska je slika viška oniričke transcendencije s kojom vrijeme koje je sagorjelo u vlastitoj imploziji ostavlja još samo znakove bijega ljudske egzistencije iz zatočenosti prazni-

nom i banalnošću žrvnja tehnički vođene svakodnevice. Ljubavnici i glazba nadilaze svojim nebeskim poslanstvom sve muke i besmisao trajanja, razaranja svijeta i uništenja ljudskosti uopće. Imamo umjetnost, zar ne, da bismo uživali u onoj istini koja nas ne prisiljava na logiku apsolutne racionalnosti, već nas otvara misteriju življenja kao poetske uzavrelosti i pohvale slici koja ne završava s narcističkim ništavilom.

Umjesto toga, Chagall svetkuje zanosne i žarke boje ozarenosti koje i svu melankoliju povijesti dovodi do sreće što smo poput ribe-ptice i drvenoga sata iznad svih trivijalnosti prolaznosti, sami i zajedno s Drugima, što s njima dijelimo osjećaj neponovljiva trenutka kad plavetnilo slike *Vrijeme je rijeka bez obala* prožima dušu svijeta i kad znamo da je toj i takvoj duši namijenjeno ugasnuće pod svodom jedne proživljene vječnosti koju ne možemo drukčije iskazati doli užitkom u pogledu na ono što boji daruje svjetlost, *Ono* nosi i uvjetuje bit slikarstva i kad je sve pusto i prazno. *Ono* što jezik više ne iskazuje, a slika još možda pokazuje samo ako smo emocionalno ugođeni na toliko ljepote što Chagalovo djelo *Vrijeme je rijeka bez obala* pruža i današnjem pokloniku slikarstva.

30. obljetnica smrti: Eugène Ionesco (1909–1994)

Život kao teatar apsurdna

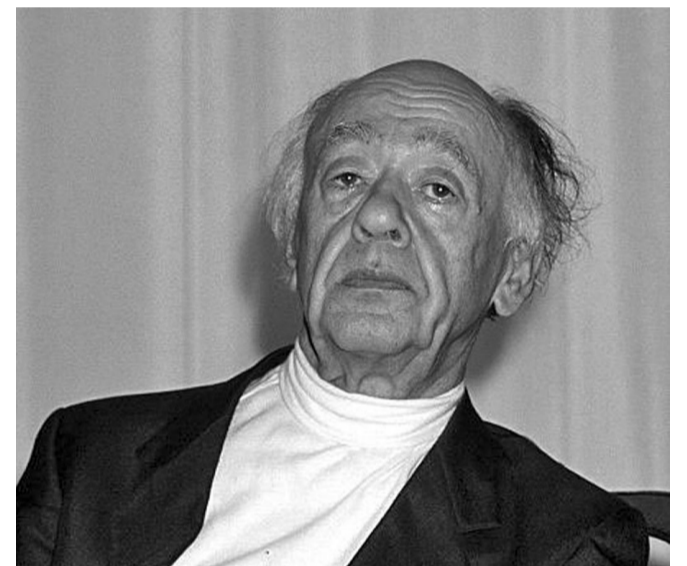
Piše Jaroslav Pecnik

Francuski pisac rumunjskih korijena Eugène Ionesco danas se smatra klasikom modernoga kazališta i uz Samuela Becketta reprezentativan je predstavnik glasovitoga francuskog Nouveau Theatra. Dakle jedan je od tvoraca tzv. apsurdnog (anti)teatra, ili kako to neki kritičari i teoretičari književnosti često govore, u djelima je, najčešće skečevima, jednočinkama, u početku pod utjecajem dadaizma, a poslije nadrealizma, tražio i našao vlastiti, originalni literarni put i narativ, a sve neprestano posredovanjem humora i ironije „ratujući“ protiv ustaljene društvene logike, društvenih stereotipa i (malo) građanskih, tradicionalnih i konzervativnih konvencija. Pritom je u književnom tekstu istodobno artikulirao svoje teorijske poglede o svijetu u kojem dominiraju patnja, bol, tjeskoba, opsesivni strah (prije svega od smrti, kao i životne neizvjesnosti koja čovjeka prati od „kolijevke pa do groba“), tragedija, ali i razni oblici fanatizma koji nas poput demona opsjedaju, a ujedno ugrožavaju i nište našu egzistencijalnu sigurnost, duhovne vrijednosti i moralne norme i tako pridonose formiranju beznadne i tragične vizije svijeta. A upravo je takav svijet opisivao Ionesco, često ga identificirajući s teško shvatljivim „divovskim, bezličnim mehanizmom“ koji nas iz dana u dan beskrupulozno uništava; naravno sve pod licemjernom egidom borbe za našu, navodno prosperitetniju i perspektivniju budućnost, boljitak i dobrobit(ak) čovjeka. Njegovi su tekstovi prepuni maestralnih, „vrckavih“, heretičkih misli i ironično-sarkastičnih komentara, a jedinu mogućnost čovjekove (samo)obrane pred svim tim prijetećim „silama nemjerljivim“ vidio je u humoru, ruganju i ismijavanju svih „nedodirljivih svetinja“, podjednako onih ideoloških, religijskih i moralističkih kako bi, što je moguće više, potencirao apsurd svijeta u kojem živimo. Upravo taj apsurd naime najjasnije, posebice u tzv. graničnim situacijama, otvara i oslikava svekoliku psihopatologiju patnje, navodi nebrojene „kataloge destrukcija i neizvjesnosti“ s kojima se čovjek svakodnevno sudara i koji ga oblikuje kao biće koje očajnički traži izlaz iz labirinta, iz kojeg zapravo izlaza nema. Ionescova literatura nije ništa drugo do strastveni pokušaj da se to traženje na neki način pokuša osmisliti, da se s pomoću iluzije koju nazivamo umjetnost olakša (u) zaludnost života kojeg se tako grčevito držimo, (ne)svjesni da vodimo unaprijed izgubljene bitke. I u toj borbi protiv vlastite uzaludnosti, svih zala s kojima se na tom putu suočavamo, krije se smisao besmisla ljepote koja nas usprkos svemu oplemenjuje i čini čovjekom u punom smislu te riječi. Samo onaj tko se hrabro bori za unaprijed izgubljene stvari, tko vodi unaprijed izgubljene bitke, dostojan je poštovanja, pripada neuništivoj, povlaštenoj „aristokraciji duha“ koja upravo kada gubi, paradoksalno ali istinito, zapravo dobiva i pobjeđuje. Ionescove (anti)drame

svojevrsan su pokušaj bijega iz zamke osamljenosti koja nam je Bogom ili Đavlom (do)suđena, one su memento protiv otuđenosti, političkih instrumentalizacija kojima je čovjek našeg doba trajno izložen. Od humornih vratolomija, preko jezičnih kalambura do gotovo klaunovskih gegova, Ionesco je postupno oblikovao kozmos fascinantnog imaginarija, beskonačni prostor igre iz koje je izgradio impresivnu katedralu metafizičkog apsurdna utemeljenu na gotovo nepodnošljivoj skepsi, izazovnoj smjesi komedije i tragedije, nadrealizma i groteske, ali ujedno kritički snažno usmjerene razobličavanju banalnog konformizma, tzv. palanačke filozofije u kojoj se gubi smisao komunikacije ili se svodi tek na puku, ispraznu frazu, parolu koja znači sve i ništa, ali što je bitno: nikoga ništa ničim ne obvezuje. To je svijet bez istine, jer tamo gdje istina može biti sve nje naprosto nema; puka je fatamorgana. Laž tako samo dobi-

Ionescovi antikomadi u početku nisu privlačili veću pozornost, sve dok o njegovu radu nisu počeli pisati Jean Anouilh i Raymond Queneau. Nakon toga našao se pod reflektorima francuske i svjetske javnosti i gotovo svaka drama postigla je senzacionalan uspjeh

va dodatnu snagu i (sve)moć „uvjerljivosti“ i tako se rađa i funkcionira svijet bez odgovornosti, elementarnog morala, etičkih normi koje se besramno izokreću i licemjerno gaze. Utoliko je za Ionesca samo „iracionalno“ kazalište, u kojem je gledatelj suočen s dramskom situacijom u kojoj „tragično uvijek postaje komično i obratno“, ujedno i ljekovito kazalište, jer omogućava neku vrstu katarze, koja nikada nije potpuna i do kraja iskrena. Uvijek je ograničena, ali i dokaz da smo još, usprkos svemu, ostali ljudi i da u borbi za opstanak humanijeg i boljeg svijeta, ali i vlastitog „ja“, još nismo prokockali sve šanse. U njegovim djelima ne postoji tradicionalni zaplet; po uzoru na tzv. novi roman Alaina Robbe-Grilleta, u kojem nema fabule, ali se mijenjaju beskonačne mogućnosti postupaka dramskih likova koji se „simultano transformiraju i tako postaju polivalentni“, ruše se tzv. principi dosljednosti karaktera, da bi na koncu njegovi protagonisti, antijunaci, definitivno izgubili vlastiti identitet. Dijalog se u njegovu dramskom tekstu svodi na banalne konvencije, a uporabom klišeja i automatizmom ponavljanja svakodnevnih navika, iste demagoške retorike, svaki razgovor gubi smisao i (p)ostaje jalovo nadmudrivanje u kojem ne(do)staje istinske ljudske



Glasnik avangarde: Eugène Ionesco

komunikacije. Piščevi su likovi nalik marionetama lišenim individualnosti; dezintegrirana, duhovno (is)prazna bića koja se postupno dehumaniziraju i pretvaraju u karikature, (samo)degradirane, obogaljene ličnosti. Glasovita Ionescova „tragedija govora“ zapravo je spoj bizarnog i grotesknog, s jasnim implikacijama sve izraženije i prisutnije agresivnosti i uopće posvemašnje destruktivnosti koja poput Damoklova mača prijete našem zarobljenom biću i zatvorenom svijetu u kojem se krećemo i na koji smo osuđeni: vječnim kretanjem u krug, ponavljanjem uvijek istih zabluda i pogrešaka. Ionescova su djela prevedena na više od četrdeset jezika, a kazališni komadi već desetljećima uživaju veliku popularnost i izvode se diljem svijeta. Kako je konstatirao jedan od najboljih poznavatelja njegove literature, Eugen Simion (1933–2022), ugledni profesor književnosti na sveučilištu u Bukureštu: „Što vrijeme više prolazi, on postaje sve aktualniji i životniji.“ Paradoksalno, ali sve u duhu života i djela tog istinskog velikana pisane riječi naše epohe.

Iako se Ionesco rodio 26. studenog 1909. u malom rumunjskom gradiću Slatina, on je, kako bi se prikazao najmlađim članom književne družine kojoj je na početku spisateljskog puta pripadao, a i kako bi mu se datum rođenja podudarao s godinom smrti velikoga književnog uzora Iona Luce Caragialea (1852–1912), kojem se beskrajno divio, iz puke taštine i mistifikacije vlastitoga životopisa, navodio 1912. kao godinu svog stvarnog rođenja. Otac mu je bio ugledan odvjetnik, pariški doktor prava, strog i zahtjevan roditelj pred kojim se Eugène neprestano morao dokazivati, dok je majku Theresu Ipcar, francusku Židovku i kćer u stručnim krugovima uvažavana inženjera, koji je rukovodio izgradnjom željezničke infrastrukture u Rumunjskoj, naprosto, čak pomalo bolesno, obožavao. Tijekom 1911. Eugène je dobio sestru Marilinu, a iduće godine i brata Mirceu, koji je ubrzo preminuo. Uoči Prvog svjetskog rata obitelj se preselila u Pariz, u kojem je budući pisac živio sve do 1925. godine. U međuvremenu otac je napustio obitelj, vratio se 1916. u Rumunjsku i ponovno oženio stvarajući uspješnu poslovnu karijeru generalnog inspektora rumunjskih

Iz drugog rakursa

Mit o vječnom povratku

Piše Dragan Markovina

Iako njih dvojica nemaju nikakve poetske, pa ni ideološke veze, što nije nevažno u njihovim životnim izborima, kad god razmišljam o Goranu Babiću padne mi na pamet naslov kultne knjige rumunjskog egzilanta Mircee Eliadea, *Mit o vječnom povratku*. Jer, koliko god se ta tema preskaka s jedne strane, napadno isticala s druge ili tek usputno navodila s treće strane, činjenica jest da je Babićev trajni beogradski egzil i odlazak iz Hrvatske ona točka koja je odredila ne samo način na koji ga šira javnost promatra i moment koji će biti nezaobilazan u budućim studijima o njemu, nego mu je i osobno odredila i život i vizuru kroz koji promatra svijet, ali i dobar dio književnih, poetskih i intelektualnih preokupacija.

Istina je i to da se njegov beogradski egzil može promatrati i u ključu svojevrstna povratka, imajući u vidu činjenicu da mu je majka Beogradanka, jedna od rijetkih pripadnika nekoć velike jevrejske zajednice u tom gradu, koja je zahvaljujući partizanskom ratovanju u Dalmaciji preživjela Holokaust. Štoviše, tema Holokausta i nestanka njegove židovske familije Babićeva je druga ključna tema nakon one koja se odnosi na Hrvatsku i na pitanja jugoslavenstva, hrvatstva, nacionalizma i ljevice. No razlika između tih dviju njegovih tematskih preokupacija jest u tome što ga je druga spomenuta zaokupljala cijeloga života, dok mu je tema odnosa s Hrvatskom usmjerena raspadom Jugoslavije, što je utjecalo i na njegovu posvećenost neretvanskom zavičaju, koji je od tada zapravo izgubio.

Nakon što je djetinjstvo i formativne godine proveo u Mostaru, a potom kratko vrijeme u Rijeci, Goran Babić preselio se u Zagreb, u kojem se formirao kao književno i političko ime, kao jedan od najboljih polemičara i, napokon, kao netko tko je trajno stigmatiziran kao staljinist, antihrvat i režimski pijun

Ako to iz nekoliko uvodnih rečenica i nije postalo jasno, pojednostavnjeno govoreći, Goran Babić netko je tko se ne može jednostavno predstaviti, jednako kao što nije riječ o čovjeku jednog intimnog ili profesionalnog identiteta, nego o kompleksnoj ličnosti, intelektualcu i umjetniku, koliko i čovjeku politike koji jest važna i nezaobilazna kulturna činjenica i Hrvatske i čitavog jugoslavenskog prostora, kao i Zagreba, Beograda, Mostara i Dalmacije.

I kao da mu je već samo rođenje u partizanskoj oazi na Visu 1944. odredilo životnu sudbinu, koju možemo gledati kroz natuknice: antifaziizam, egzil, Jugoslavija, Dalmacija, Tito, zavičaj.

No da bih u ovaj tekst pokušao uvesti malo reda, potrebno je doista krenuti od početka i suho faktografski. Goran Babić rođen je kao partizansko dijete na Visu, od oca iz opuzenskog kraja i majke iz Beograda koji su se na studiju zbližili, zahvaljujući čemu je jednako u doslovnom, koliko i u metaforičkom smislu, dijete Jugoslavije, lijevog pokreta i antifaziističke borbe.

Nakon što je djetinjstvo i formativne godine proveo u Mostaru, a potom kratko vrijeme u Rijeci, u kojoj je studirao, Goran Babić preselio se u Zagreb, u kojem se formirao kao poznato književno, uredničko i političko ime, kao jedan od najboljih polemičara i pjesnika ovog našeg jezika različitih naziva i, napokon, kao netko tko je trajno stigmatiziran kao staljinist, antihrvat i režimski čovjek, kojem su čak prišili kraticu KGB, što je imalo značiti „književnik Goran Babić“. U stvarnosti Babić je bio veliki pjesnik i polemičar, dugogodišnji urednik časopisa za kulturu *Oko*, jest bio partijski angažiran, ali u poraženoj frakciji Stipe Šuvara i svakako nije bio antihrvatski raspoložen, već je upravo zbog hrvatskog porijekla bio izrazito osjetljiv na hrvatski

nacionalizam, a vjerojatno je zbog kombinacije autentičnog predosjećaja i svijesti o tome da mu je gotovo cijela majčina obitelj skončala u Holokaustu u Beogradu naslućivao kataklizmu koja dolazi i o tome pisao.

Takvo nešto – posebno s obzirom na način pisanja i na stil kakvim je Goran najavljuvao užase – malotko je bio spreman tada čuti, posebno u ozračju novoga buđenja nacionalizma. Zbog toga je već

u drugoj polovici osamdesetih, a suprotno uvriježenom mišljenju, Babić već na neki način postao stranac u Zagrebu, ostvarujući egzistenciju tako što je pisao za medije po drugim jugoslavenskim republikama i objavljujući knjige uglavnom kod malih izdavača. Pojednostavnjeno govoreći, bez obzira što je fizički bio prisutan u Zagrebu, njega je taj grad na neki način već ostracirao ili otkazao, da bi onda Babić to isto napravio Zagrebu u trenutku izvjesnosti da će početi rat.

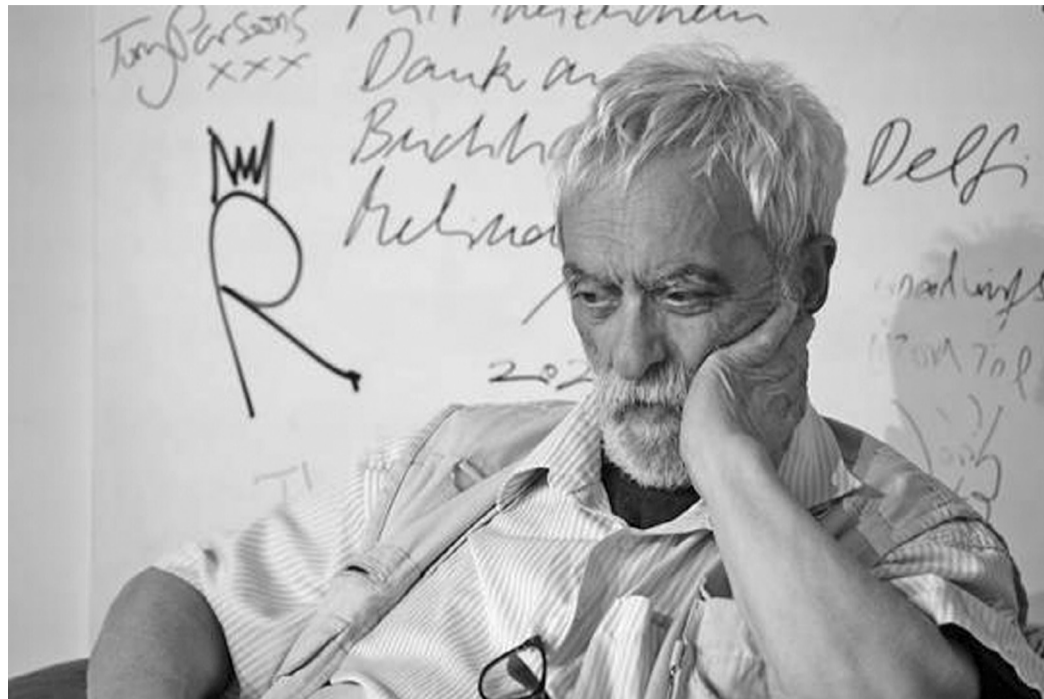
Zašto je to napravio tako da je otišao u Beograd, objasnio je i on sam u više navrata, pa i u razgovoru koji smo vodili za zagrebački *Jutarnji list*, a nešto je o tome rekao i Pero Kvesić, jedan od rijetkih s kojima je ostao blizak do kraja. Bilo je u toj odluci raznih motiva, ali možda ponajprije onaj što je, a to se ispostavilo tragično pogrešnim, vjerovao da je još moguće spasiti Jugoslaviju, i to baš iz Beograda, a potom i to što je dolazak u taj grad bio na neki način povratak majčinih korijenima i neka vrsta ispravljanja povijesne nepravde.

I suprotno od zlonamjernih zaključaka onih koji su o njemu i dalje govorili u Hrvatskoj, Babić je u Beogradu živio teško, daleko od režima, družeći se sa starim partizanima, egzilantima u sličnoj poziciji i objavljujući knjige uglavnom kod malih izdavača. I to knjige koje su tematski i sadržajno bitne za razumijevanje ovoga što nam se u 20. stoljeću dogodilo, a koje je malo tko čitao i uopće znao za njih. Desetke važnih i sjajnih knjiga objavio je Babić, jedan od najvećih i najsvestranijih radoholičara na našoj intelektualnoj i književnoj sceni, uložio je čitav jedan život u pjesništvo, polemike, romane, drame i publicistiku, a istraživanje te biblioteke u široj javnosti tek nas čeka. Među najvažnijim stvarima koje je objavio u egzilu, a iz kojih se vidi presjek njegovih interesa, jest knjiga *Jugoslavija u Hrvatskoj*, stenogram rasprave u Institutu za historiju radničkog pokreta u Zagrebu, nakon izlaska knjige *Pregled istorije SKJ*. Potom knjigu o Crvenku, odnosno životu jednog revolucionara koji je pola života odrobijao u Albaniji Envera Hodže, zatim roman o Holokaustu i vlastitoj obitelji *Samo ti sinko radi svoj posao*, dramu *Fijuk vjetra ili tri mrtva Hrvata*, o dijalogu trojice partizanskih drugova, među kojima je i njegov otac, pokopanih na katoličkom groblju u Mostaru, dok na groblje dolijeću granate. I na koncu roman *Nebesna o djetinjstvu* u Opuzenu i dolini Neretve te nezaobilaznu knjigu *Imena* posvećenu prijateljima i znancima, sve određena javnim ličnostima druge Jugoslavije.

U toj knjizi imena progovorio je i o Slobodanu Praljku i čudnom prijateljskom i familijarnom odnosu između njih dvojice, o čemu se najviše može saznati u posljednjem dokumentarnom filmu Pere Kvesića *Kuća na Kraljevcu*.

Posljednje dvije knjige objavila mu je zagrebačka Prosvjeta, što je na neki način bio čin simboličkog, ali opet manjinskog povratka Zagrebu, da bi se onda u posljednje dvije godine dogodilo čudo koje se rijetko događa. Posebno nekome toliko osporavanu i desetljećima marginaliziranu kao što je Goran Babić. Desilo se, ukratko to da je praktično u razmaku od godinu dana Babić dospio u *mainstream*, odnosno na veliku scenu i u Srbiji i u Hrvatskoj.

I to na način da mu je prvo najveći izdavač u Srbiji, beogradska Laguna, objavila autobiografsku knjigu *Vidno*



Književnost i ideologija: Goran Babić

polje, da bi potom jedan od najvećih i najuglednijih hrvatskih izdavača, zaprešićka Fraktura, objavila knjigu *Živeći s Caligulom*, u kojoj je sabran i kritički revaloriziran njegov kompletan pjesnički opus, od prvih dana pa sve do posljednjih knjiga, što je bio i neki pravi autorski povratak u Hrvatsku. Uz to, RTS je napravio ozbiljnu dokumentarnu emisiju o njemu, a i osobno sam napravio veliki i dosta gledan razgovor s njim za sarajevski O kanal.

Fizički će se Babić u Hrvatsku teško više ikad vratiti, makar i prolazno. Ima tu svega. I kaprica i protoka previše vremena i njegovih lucidnih zahtjeva da će doći nakon što mu se Sabor ispriča zbog svih uvreda koje su na njegov račun izrečene u tom domu početkom devedesetih. Ima tu i nekakve svijesti da je za bilo kakav povratak svakako kasno, a i želje da se ostane dosljedan.

Govorio mi je kako je posljednjih godina znao doći u Mostar i čak na ljetovanje u Neum, jedini bosanskohercegovački grad na Jadranu, koji je od njegova Opuzena udaljen jedva nekoliko kilometara. Mnogo puta mislio sam o tome kako je moguće doći tako blizu a da te ne ponese želja da prijedeš tu granicu, ali neke stvari možda je najbolje ostaviti neizgovorene.

U razmjerno kratku roku dogodilo se čudo. Najprije je najveći izdavač u Srbiji, beogradska Laguna, objavila Babićevu autobiografsku knjigu *Vidno polje*, da bi potom jedan od najuglednijih hrvatskih izdavača, zaprešićka Fraktura, objavila knjigu *Živeći s Caligulom*, u kojoj je sabran i kritički revaloriziran njegov pjesnički opus

U jednom od naših brojnih razgovora za mojih dolazaka u Beograd posljednjih godina, na pitanje što mu najviše nedostaje iz Zagreba, rekao je da mu fale druženja s Danijelom Dragojevićem, kulturnim pjesnikom koji je upravo u poznoj dobi preminuo i koji je također bio iz drugog i poetskog i idejnog svijeta u odnosu na Babića. Ali dijelili su talent, ironiju i neki dječji odnos prema zavičaju. I bez obzira na to što će sam Babić i danas ukazati na onih svojih pet knjiga političkih i kulturnih polemika iz osamdesetih kao na ključne knjige, pa i bez obzira na to što će ga netko uvijek gledati samo u ideološkom ključu, na kraju će možda i najdirljivije ostati pjesništvo posvećeno zavičaju koji je trajno izgubio 1991, ono iz knjige *Pusta zemlja*, koje sam već jednom citirao i što vrijedi ovdje ponoviti: „Napustili smo otoke / znajući zapravo, da se više nikada / nećemo vratiti. / Toliko je veliki ocean. Ali, / nismo prodali kuće, ni djedovu zemlju, ni lozu. Nismo / prodali ništa. / Neka propada, neka se ruši krov. / Neka se prlja čatrnja. Jednom, / ako ushtjedne, kozorog će, / uvečer, zastati pred ruinom / i reći – to je moj dom.“

Sudbine

Pionirka istraživačkog novinarstva

Piše Igor Čolaković

Fascinantan životni put novinarka i spisateljice Marije Leitner započeo je 19. siječnja 1892, u varaždinskoj Dućanskoj ulici 74, gdje je Marija rođena kao najstarije dijete u obitelji mađarskih Židova. Njezin otac, Leopold Leitner, te je godine u Varaždinu preuzeo poznatu trgovačku tvrtku, Grünwald i Schwartz u Dućanskoj ulici, gdje je otvorio dućan sa skladištem nirnberške robe. Njezina majka Olga, rođena Kaiser, u Varaždin je pak došla iz mađarskog Veszprema, a njezina teta Ema (rođena Tuschkau) bila je udana za Vjekoslava Leitnera, varaždinskog veleposjednika i trgovca željezom, koji je proizvodio i poznati pjenušac, jer su Leitneri imali i velike vinograde na Varaždinbregu.

Varaždinski ogranak obitelji na glasu je još od prve polovice 19. stoljeća, kada je Samuel Leitner, predak te najbogatije i najutjecajnije židovske obitelji u Varaždinu, 1830. godine utemeljio tvrtku S. Leitner und Sohn. Albert Leitner, jedan od njegovih sinova, u varaždinskoj povijesti ostaje zapamćen kao veliki ljubitelj glazbe, a već spomenuti Vjekoslav Leitner nastavio je očevo obiteljski posao. Stariji Varaždinci možda još pamte da je u njihovoj kući na uglu Kukuljevićeve i Preradovićeve ulice sve donedavno bio „železni dućan“.

Krajem 19. stoljeća Marijin se otac u tadašnjim varaždinskim novinama reklamira kao trgovac „železnom i različitim robom“.

Nakon Marije, potkraj 1892. godine, rođen je njezin brat Kristian Maxo (Miksa), a 1895. i mlađi brat Ivan, odnosno János.

Već 1896. taj ogranak obitelji Leitner odlazi iz Varaždina i nastanjuje se u Budimpešti, na adresi Iszabella utca 76, gdje Marijin otac nastavlja posao trgovca željeznom robom. U Pešti Marija polazi djevojačku školu, a uz redovne predmete uči i jezike – njemački, mađarski, engleski i francuski, ali i sanskrt te stenografiju.

Nakon djevojačke škole u Budimpešti Marija Leitner studira povijest umjetnosti u Beču i Berlinu, gdje u berlinskoj galeriji Paula Cassirera odrađuje i stručnu praksu. U toj su galeriji suvremene umjetnosti izlagana djela njemačkih kubista, ali i Paula Cézannea i Vincenta van Gogha. Marija je imala sjajno obrazovanje, pa se dobro uklopila u tadašnje berlinske intelektualne i umjetničke krugove, progresivne i antimilitaristički umjerene.

Kao poliglotkinja sa završenim studijem povijesti umjetnosti, ali i sa završenom stenografskom školom, Marija je imala sve potrebne alate da započne ozbiljnu novinarsku karijeru. Već 1913. piše za peštanski *Az Est* (Večer), a aktivna je članica studentske organizacije Galileov krug (Galilei Kör).

Tijekom Velikog rata izvještavala je iz Stockholma, a nakon povratka u Budimpeštu piše o mađarskoj revoluciji koju je vodio Béla Kun i uspostavi Mađarske Sovjetske Republike. U ranim novinskim tekstovima piše o traumatičnim sudionika Prvog svjetskog rata, ponajviše stradalnika i razvojačenih vojnika, koji su se teško snalazili u kaosu koji je doživjela Mađarska nakon rata i raspada Monarhije. Marija već tada ima jasno izraženu svijest o društvenoj nepravdi i već iz njezinih prvih tekstova možemo iščitati empatiju, koja je obilježila cijeli njezin život.

Nakon propasti Mađarske Sovjetske Republike, koja je trajala samo 133 dana, uslijedila je strahovlada u kojoj se nemilosrdno obračunavalo sa svim političkim neprijateljima. U tom bijelom teroru likvidirano je više tisuća ljudi, a Marija i njezina braća od progona bježe u egzil. Naime, njezin najmlađi brat János, koji je bio teški plućni bolesnik, odlučio se žrtvovati i počinio atentat, jedan u nizu, na predsjednika vlade Istvána Tiszu. Kako János nije bio vičan oružju, nije ostvario svoj naum, pa Marija s braćom mora bježati iz Mađarske, prvo u Beč, a potom u Berlin.

János poslije odlazi u Ameriku, gdje u New Yorku uređuje novine na mađarskom jeziku, a Marija sudjeluje na drugom kongresu Kominterne, koja je održana u Moskvi u ljeto 1920. godine, kao izaslanica Komunističke omladine Mađarske, iako poslije o sebi piše da nikada nije bila članica nijedne političke stranke. Nakon toga u Berlinu nastavlja pisati za tamošnje novine, uglavnom lijeve orijentacije.

Već 1923. objavljen je njezin prijevod *Tibetanskih bajki*. Iste je godine napisala i prvu novelu, *Zrno pijeska u oluji*, a prevela je i novelu Jacka Londona *Željezna peta*.

Jedna od tada najvećih izdavačkih kuća u Berlinu, liberalno-demokratske i proameričke orijentacije, *Ullsten-Verlag*, šalje ju u Sjedinjene Države, kako bi izvještavala o toj „obeznačenoj zemlji“, koja je navodno svakomu pružala mogućnost za uspjeh.

U razdoblju od 1925. do 1929. u Americi je bila zaposlena na više od osamdeset radnih mjesta. Radila je kao sobarica u hotelu Pennsylvania, tada najvećem njujorškom hotelu, koji je imao 2200 soba. Radila je i kao čistačica u njujorškim automatiziranim restoranima brze hrane, pa kao sobarica u kući krijumčara alkohola u vrijeme prohibicije, zatim u tvornici cigara, u tvornici slatkiša i najvećoj tvornici cipela. Radila je najteže i najslabije plaćene poslove, zajedno s najnižim slojevima tadašnje Amerike i izvještavala o njihovoj tužnoj svakodnevnici.

Već tada pokazuje nevjerojatni dar da u samo nekoliko rečenica, pišući o sudbini pojedinca, maestralno ilustrira širu situaciju i stanje društva.

Nakon što joj 1925. umre brat János, Marija kreće na put kroz američke provincijske gradove prema američkom jugu. Bez novca odlazi u Virginiju, Sjevernu i Južnu Karolinu, sve do Floride, otkud izvještava o segregaciji, koja

Marija Leitner, novinarka i spisateljica koja se otvoreno suprotstavljala nacističkom režimu, rodila se potkraj 19. stoljeća u najbogatijoj i najutjecajnijoj židovskoj obitelji u Varaždinu, a njezin kratak i buran životni put završio je 1942. u Marseilleu

je bila posebno izražena na američkom jugu, a o kojoj se u Europi tada malo znalo, posebno o teroru Ku Klux Klana i patnji tamošnjega crnačkog stanovništva.

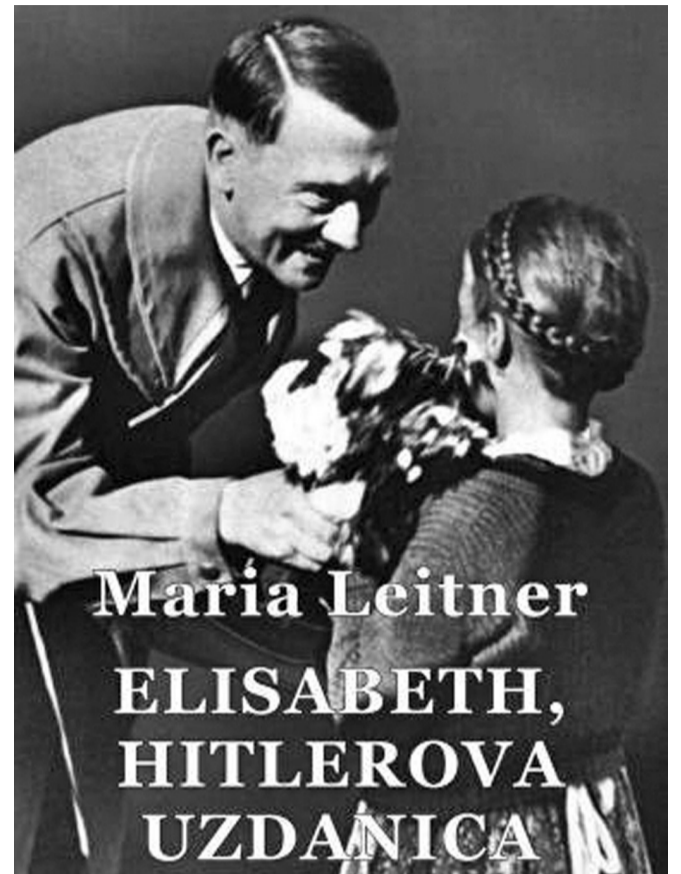
Izvršna zapažanja o tadašnjem životu siromašnih Amerikanaca objavljuje u svom prvom romanu, *Hotel Amerika*, koji je tiskan u Berlinu 1930.

Te godine ponovo odlazi u Novi svijet, no ovoga puta putuje sjeverom Južne Amerike, po tadašnjim europskim kolonijama, otkud odlazi i na Karipske otoke te u Britansku, Nizozemsku i Francusku Gvajanu. U Francuskoj Gvajani odlazi i na Vražji otok, gdje se nalazila zloglasna kažnjenička kolonija, koju poznajemo iz filma *Leptir*, sa Steveom McQueenom i Dustinom Hoffmanom u glavnim ulogama. Marija je svjedočila o nehumanim uvjetima i teškim patnjama onih koji su izdržavali zatvorsku kaznu. Ponovo piše o obespravljenima, a pišući o teškim i tužnim sudbinama kopača zlata, dijamanata ili boksita u džunglama Južne Amerike, čitateljima daje širu sliku o eksploataciji tih zemalja, o nesmiljenoj naravi kapitalističkog sustava i američkih naftnih korporacija. Reportaže s tog egzotičnog putovanja objavila je 1932. u knjizi *Žena putuje svijetom*, a te godine u nastavcima objavljuje i svoj antikolonijalistički roman *Odupri se, Akato*.

Od 1933, kada je na vlast u Njemačkoj došao Hitler, Marija Leitner piše isključivo o temama iz njemačke svakodnevnice. U ruralnim područjima Njemačke, gdje je NSDAP dobio najviše glasova na parlamentarnim izborima, u razgovorima s ljudima istražuje uzroke Hitlerove popularnosti, a svjedoči i o neregularnostima na izborima u srpnju 1932.

Početkom 1933. piše seriju članaka pod naslovom *Žene u oluji vremena*, u kojoj opisuje teške živote berlinskih žena.

Već te godine uvrštena je na listu nepoćudnih autora, njezine se knjige spaljuju, a ona, proskribirana književnica, novinarka i protivnica nacionalsocijalizma, ponovo odlazi u egzil.



Naslovna stranica romana Marije Leitner

Tako nakon Praga odlazi u Pariz, gdje se pridružuje krugu njemačkih književnika koji su se sastajali u *caffeu Mefisto*. Njezina financijska situacija postaje sve lošija, pa traži stipendiju od Američkog udruženja njemačkih književnika u egzilu. Pismu prilaže i jamstva drugih njemačkih kolega, koji o njoj pišu kao o jednoj od „najhrabrijih njemačkih novinarki i najboljih spisateljica“.

S krivotvorenom putovnicom i pod lažnim imenom, Marija Leitner iz Francuske odlazi na tajne zadatke po Njemačkoj, pokazujući ponovo izniman dar za istraživačko novinarstvo, ali i nevjerojatnu hrabrost. Piše o ratnim pripremama Njemačke, koje su se u to vrijeme odvijale daleko od očiju europske javnosti. Tako, primjerice, piše i o velikoj eksploziji 27 tona TNT-a u tvornici eksploziva WASAG u Reinsdorfu, koju je Hitlerov režim nastojao zataškati ili barem umanjiti njezine razmjere. Piše i o užurbanoj proizvodnji u Opelovim tvornicama, gdje se proizvodilo sve više vojnih vozila. No prvenstveno nastoji proniknuti zašto Nijemci podupiru nacizam i Hitlera te raskrinkati zlu čud nacističkog režima. Marija Leitner piše o tim temama, dok drugi o njima šute. Njezini članci živo su svjedočanstvo o Njemačkoj u počecima nacističkog režima, kada mnogi nisu prepoznavali nacističku opasnost koja je prijetila Europi.

U *Pariser Tageblattu* 1937. u nastavcima objavljuje roman *Elisabeth, Hitlerova uzdanica* (*Elisabeth, ein Hitlermädchen*), koji je integralno prvi put objavljen u DDR-u tek 1985, a sada je preveden i objavljen u izdanju nakladničke kuće Disput kao prvo i zasad jedino njezino djelo na hrvatskom jeziku. Roman prati put mlade Berlinčanke Elisabeth, zaslijepljene nacionalsocijalizmom, od zanosna novom ideologijom koju dijeli s mladim pripadnikom SA odreda, u kojeg se zaljubljuje, preko iskustva u radnodgojnom logoru, gdje na vlastitoj koži prepoznaje užas nacističke ideologije pa sve do potpunog razočaranja u Hitlerov poredak. Iako je neprikrivena replika na demagoški i propagandistički roman Helge Knöpke *Joest-Ulla, Hitlerova uzdanica* iz 1933, roman nije plošna kontrapropaganda, već je riječ o slojevitom, izvrsno napisanu romanu, s vještom karakterizacijom likova. Marija Leitner uspjela je s pomoću nekoliko rečenica ocrtati karaktere i sudbine likova, njihove osobne tragedije i tako pronicavo dočarati širu sliku tadašnjega njemačkog društva i nacističkog režima.

Svoj zadnji tekst, o židovskim izbjeglicama u Gdanjsku, objavila je 1939, jer je ubrzo internirana u logor de Gurs, jedan od najvećih logora u Francuskoj. Odlukom zapovjednika logorašice su ipak puštene, a Marija uspijeva stići do Toulousea, a potom i do Marseillea, u nastojanju da se dočepa broda kojim bi izbjegla u Sjedinjene Države. No nije uspjela dočekati vizu. Osiromašena, tjelesno slaba i teško bolesna, ostala je u Marseilleu, gdje je preminula 14. ožujka 1942. Fascinantni životni put i hrabrost rođene Varaždinke svakako zaslužuju da se pomnije istraži povijest obitelji Leitner i njezin doprinos gospodarskom i kulturnom životu Varaždina.

Svijet proze

Jevrejkin koji se subotom ne moli Bogu

Piše Isak Samokovlija

Znate, gospodine, baš mi ova vaša rakija prija. Tako mi je toplo oko srca. Živjeli, živjeli! A što vi tako malo pijete? – Dakle, znate gospodine, ja stanujem u svojoj kući odijeljeno. Imam sobu za se. Ne volim spavati u krevetu pa i nemam kreveta u sobi. Meni kaže žena da sam rakijaš. Ima pravo. Zar nije tako? Ja pijem malo – ali subotom pijem mnogo. Subotom pijem, pijem, gospodine moj!

Juso ustade, dohvati tronožac i sjede. Opruži noge, ruke metnu u džepove od panatalona, sagnu glavu da mu se brada dotakne prsiju, pa zažmiri:

Subotom pijem rum... rum... I otkad imam sobu za se, spavam cijele subote. Toga dana jedem malo, malo, velim vam, ali pijem zato. I ne pijem rakiju nego rum. Rum, gospodine moj! Vi mislite da ja griješim. Eto, vi ste pametan čovjek, učen. A recite vi meni: zar ne griješe i drugi? He, he! Ja se molim cijele nedjelje bogu – blagoslovljeno budi ime njegovog – a subotom se odmaram. Cijele se nedjelje molim bogu za sve što mi daje, za sve što me u životu sreća, za zdravlje, za sreću, za dobru ženu, za djevojke, za sina, za cipele od laka, za kutijice, zardale britve, pantiljke, šešire, češljeve i sve drugo što ovuda po kasabama prodajem. Za sve to ja hvalim bogu, molim mu se za milost cijele nedjelje; šest punih dana. Molim se ujutro, molim se u podne, molim se uveče. Pa, eto, kade svi drugi Jevreji mole bogu lijepo podiššani, umiveni, obučeni u subotnja odijela, ja se odmaram. Ja se subotom ne molim bogu. Subotom se odmaram, ležim na dušek, i pijem rum. Subota je svetac. Nemojte se ljutiti, gospodine, vi ste razuman čovjek i vi znate šta je svetac. Eto, *Pesah* je svetac. I to veliki svetac. Na *Pesah* se ne smije piti rum. Na *Pesah* se pije vino. Bijelo, crveno ili crno. Vino „šel *Pesah*“. Moše Rabenu nas je spasio iz Egipta. Zato je *Pesah*. I zato što slavimo *Pesah* spašćemo se i ostalog zla. Tako je. I treba da se spasemo. Jer zlo je zlo. A ima ga mnogo. Svi smo grešnici. Varali jedan drugoga, mrzimo jedan drugoga, lažemo jedan drugoga. Ono jest, mi to sve krijemo – zakopali smo duboko u sebi – ali svejedno. Zlo je tu. I raste. Da jednog dana iziđe napolje – sačuvaj bože! – Stoga se u mojoj kući slavi *Pesah* od srca. Da bi se spasili zla kao što smo se spasili ropstva... Prije mi je bilo teško da dočekam *Pesah*. Morao sam sve da zaradim: i brašno, i paskvalne hljebove, i brašno za macu, i jaja, i zeitin, i meso, i koju kokoš, i jednu lijepu ribu. I zelje, prasu, datulje, bademe, suho grožđe, vino, šećer i naranđe. I opet jaja, i opet zeitin, i opet kokoš, i opet ribu, i opet meso. Da, moj gospodine! To je bio jedan trošak, a drugi je bio: djeci je trebalo kupiti odijela, košulje, čarape, cipele. I ženi je trebalo. Ja sam to dobro znao. Ali, bože moj, čovjek zatvori jedno oko da ne vidi šta sve treba. Pa i sebi trebalo je da kupim jednom fes, drugi put cipele. Samo dijete, muško dijete – ah, djeca su muška, velim vam gospodine, srećni darovi božji. Sinu nije trebalo ništa. On je dobijao od dobrotvornog društva svakog *Pesaha* i odijelo, i cipele, i čarape, i fes. To je bila milina. Dođe dijete i nosi. Rasporedi sve po sobi, pa skače od radosti. Lupa nogama po kući kao malo ždrijebe. To je prva radost koju donosi *Pesah* u moju kuću.

Da, da, sve sam ja to morao nabavljati i donositi kući. I znajte da je bilo teško. Danas je drugačije. Danas ja jednostavno donesem – ne, ja ne nosim danas ništa, ja šaljem poštom: odavde dvadeset dinara, odande deset, trideset, koliko se nađe i pišem na uputnici: za *Pesah*. I ja putujem.

Bio sam u Zenici, bio u Maglaju, idem iz mjesta u mjesto, iz kasabe u kasabu, prodajem igle, ogledala, konac viks-kremu, potkove, klince, napršnjake, lončice, bopke... sve neke sitnarije, gospodine, sitnarije što mi trgovci u Sarajevu daju možda onako, možda na kredit, da, da, na kredit. Ja prodajem i šaljem novac za *Pesah*.

Ali dodite u Sarajevo na *Pesah*, pa da vidite! Soba gdje mi je familija vrlo je lijepo namještena.

Kreveti su od tvrdog drveta, ormari isto tako. Stolice su sa sjedalom od kože. Ima i ćilim. Kažem vam, gospodine, imate gdje ući. Dođite, recite da sam vas ja pozvao. Ja ću biti u svojoj sobi.

Kod nas je na *Pesah* lijepo. Naveče kad dođem iz hrama kući jedva se usudim da uđem. Imam i ja čiste cipele i dobar fes, pa nosim i kravatu. I obrijan sam, ali znate, moje su djevojke tako lijepe, imaju crvene usne, lijepo su fine kao bogataške kćeri. A žena moja? Ja vidim, to vas interesira da znate. Ali vjerujte, ja se ne usuđujem da je pogledam. Uzmem knjigu i molim kiduš, pa kad svršim molitvu, eto zaboravim se pa iskapim cijelu čašu, ne ostavim ništa da bi oni okusili blagoslovskog vina. Zaboravim se. Oni me grde pogledima. Ja gledam ispod oka. Žena je moja mala, ali je krupna. Obrazi su joj ostarjeli. U bokovima je široka i ima oble ruke. Gledam ispod oka, pa sjednem za sto i, kako

Kod nas je na *Pesah* lijepo. Naveče kad dođem iz hrama kući jedva se usudim da uđem. Imam i ja čiste cipele i dobar fes, pa nosim i kravatu. I obrijan sam, ali znate, moje su djevojke tako lijepe, imaju crvene usne, lijepo su fine kao bogataške kćeri. A žena moja? Ja vidim, to vas interesira da znate. Ali vjerujte, ja se ne usuđujem da je pogledam. Uzmem knjigu i molim kiduš, pa kad svršim molitvu, eto zaboravim se pa iskapim cijelu čašu

znate, na *Pesah* se treba sjesti i nasloniti se. Ja sjednem, uzdahnem duboko, naslonim se i počnem da pjevam hagadu.

Hagada je lijepa. Sjećate se kako se u njoj pjeva: Tora govori o četiri sina: o mudrom, rdavom, maloumnom i o sinu koji ne zna da pita. Vidite, za svoga vam sina mogu reći: on spada u mudre. Ja to kažem, njegov otac. A nekad me muči: bože moj, šta li je moj otac mislio o meni kad je čitao hagadu. U koju me je vrstu strpao? Šta vi velite, gospodine? Uostalom, to je sad svejedno. Tako mi slavimo *Pesah*. Ja pjevam hagadu i polažem veliku važnost da i žena i djevojke kažu: *Pesah*, maca i gorko zelje. To mora biti. Nek znaju: *Pesah* je oslobođenje, maca su hljebovi, pogache, koje su naši stari jeli na putu kad su izašli iz Egipta. A gorko



Sefardska Bosna: Isak Samokovlija

zelje znači: ovako je gorak život, to jest ovako je gorak bio njihov život u ropstvu. Tako je to. Žena i djevojke govore te riječi nek jedu, nek žvaću, nek znaju kako je život gorak. Onda pijemo vino. Pijemo propisno. To jest, ja pijem propisno, a oni ga miješaju s vodom. Mislim da se na *Pesah* ne smije vino miješati s vodom. Zar nije tako?

Onda jedemo ribu, čorbu s knedlama, pjevamo pjesmu „o jaretu“ i idemo spavati. Ja idem u svoju sobu. Jezik mi zapliće od vina, ležim na leđima, na dušek, i sanjam. Sanjam i prosto vidim: preda mnom sjedi na zlatnoj stolici Faraon. Njegova je brada crvena kao izrezan duhan. Oči su mu zelene kao trava. U ruci drži srebrn štap za zlatnom krunom. Kraj njega stoje oficiri s medaljama na prsima i zelenim perjanicama na glavi. Nasred velike dvorane mangala, na mangali jedan crven kamen, sjajan kao biljur, a do njega prava živa žeravica. Jedna lijepa djevojka golih mišica i sa briljantima u kosi vodi dijete. I među dijete pred mangalu da vide šta će uzeti: dragi kamen ili žeravicu. Znate, gospodine, to je naš Moše Rabenu. I vjerujte mi, ja sav zadržim. Znam, ako uzme kamen, odmah će mu odsjeći glavu. I drhtim, znojim se, i eon, pametno dijete, hoće da dohvati baš kamen, jer vidi: žeravica je žeravica. Pametno dijete, a ne zna šta ga čeka, ne zna da je to iskušenje, zamka. I vjerujte mi, gospodine, ja vidim odjednom anđela, leti s neba, leti pa uzima djetinju ručicu i nosi je ka žeravici. I zamislite, ta to je divno, spasen je, uzima žeravicu i nosi je u usta. Divno, ja se probudim, pružim ruku, tražim da se rukujem, da se radujem s nekim, da, da, tražim nekog... Ah, *Pesah* je divan. Treba znati izabrati i vino. Nekad je bilo bolje od crnog i crvenog. I moja žena voli bijelo vino. Ona kaže: ne mrljaju se čaršafi. Moja žena ima široke bokove – Šta je? Zar hoćete da idete. Zar vas nije strah u to doba?

Probudio sam handžiju. Upregao mi je konja. Kiša je bila već prestala. Oblaci su se cijepali. Po njihovim gustim rubovima ukazivao se srebrnast sjaj. Mjesec je bio još potpuno zastrt. Veliki komadi neba bili su vedri i zvijezde su se caklile. Svjež i hladan vazduh udari mi u lice i čelo. Dihao sam duboko. Juso je zašao pred han. Pričao je kako je lijepa noć, i trljao ruke. Kao kakav bolesnik uvlačio je u se vazduh. Dihao je sad na nos, sad na usta, i ispravljao se, produživao, izdizao na prstima.

Sjeo je u kola, ogrnuo se ćebetom i prihvatio uzde:

E, Juso, daj ruku, laku noć! – Baš idete? – reče, prilazeći mi. – Šta ćete, mora se. Život je to. A možda vas senjora čeka. Kako se ono zove, ja, Simha – radost. Pa tako je to. Žalost – radost. Svega mora da ima. Zar ne, gospodine? Laku noć. Ja sam pričao mnogo, Nekada se razveže jezik – rakija, šta li, pa se govori, govori. Ugrije se srce. A recite mi... vi... eto, kad dođete kući s puta... vi... spavate s vašom senjorom... kako da kažem... vi nemate posebne sobe... e... sigurno nemate... tako je to... to je, šta ćete, život... prosto život... laku noć... srećan put... pozdravite senjoru... senjoru... moja se zove Luna...

Ošnuo sam konja dok je Juso govorio posljednje riječe gotovo stidljivo i predišući. Vidio sam još kako mu se male oči sjaje. Odmičući za okuku, čuo sam zvižduk na prste. Snažno, ali isprekidano razlijegao se zvižduk u noć. Mali bijeli oblaci putovali su nebom, zastirali i otkrivali zvijezde.

Isak Samokovlija

Isak Samokovlija (1889. - 1955.) bosanskohercegovački je književnik židovskih korijena, najpoznatiji po novelama i romanima vezanim za ambijent sefardske Bosne. Rodio se u Goraždu, gradiću koji je koncem 19. stoljeća bio dio Austro-Ugarske monarhije. Njegovi preci doselili su se u Bosnu iz Samokova u Bugarskoj, po čemu su i dobili prezime Samokovlija. Poslije djetinjstva, provedenog u zavičajnom Goraždu, s obitelji se preselio u Sarajevo, gdje je završio gimnaziju. Studij medicine diplomirao je u Beču, a kao profesionalni liječnik radio je u Goraždu, Fojnici i Sarajevu. U književnosti se oglasio u zrelih godinama kao pisac koji nije pokazivao znakove početništva. Njegova prva pripovijetka *Rafina avlija*, tiskana u *Srpskom književnom glasniku* (1927.), razbijala je mit o Židovima kao ekonomskim moćnicima, otkrivajući jedan univerzum u rvanju sa svakodnevnim bijedom i nespokojstvom. To je univerzum sefardske Bosne čije krivudave i neizvjesne labirinte Samokovlija slijedi kao vlastitu viziju minulog vremena. Liričan, sklon psihološkom portretiranju i analizi unutrašnjih stanja, s izvornim jezikom, Samokovlija je osvjetljavao dramu tog svijeta u najbitnijim egzistencijalnim stanjima. Bio je pjesnik i kroničar borbe za opstanak koja nije samo ekskluzivno židovska nego općeljudska jer je u toj borbi pojedinac mnogo češće gubitnik nego pobjednik. Nakon završetka Drugog svjetskog rata koji je, unatoč ustaškom teror, uspio preživjeti, radio je kao urednik časopisa *Brazda* i urednik u izdavačkoj kući *Svjetlost*. Umro je u Sarajevu, a o njegovoj književnosti s velikim komplimentima izrazili su se Ivo Andrić, Meša Selimović i drugi.

Izbor iz djela: *Od proljeća do proljeća* (1929.), *Pripovijetke* (1936.), *Nosač Samuel* (1946.), *Tragom života* (1948.), *Solomonovo slovo* (1949.), *Đerdan* (1952.), *Priča o radostima* (1953.), *Hanka* (1954.).

Film

Kad nebo pocrni

Piše Daniel Rafaelić

Das Interessengebiet područje je oko logora Auschwitz na kojem su bile smještene gospodarske i administrativne zgrade. Među njima jedna je bila i kuća upravitelja logora Rudolfa Hössa. Upravo je ta interesna zona (a ne, kako je naš distributer preveo, „zona interesa“) scenografsko polazište istoimenoga ledenog, jezivog a velikog filma Jonathana Glazera. Kuća pored logora motiv je koji je prominentno upotrijebio još Steven Spielberg. U *Schindlerovoj listi* Ralph Fiennes kao Amon Göeth također živi u scenografski razigranoj kući tik uz logor Płaszów. Stravu njegova obitavanja predstavila je sekvenca njegova ustajanja iz kreveta, urešena golim grudima njegove ljubavnice, mokrenja te uzimanja snajpera i arbitrarnog pogubljenja logoraša. Upravo je ta sekvenca, koja je započela prepoznatljivo svakodnevno, a završila u neprepoznatljivoj stravi jedne druge, prošle, svakodnevice ostala upamćena kao jedna od najsnažnijih sekvenci kinematografije devedesetih uopće. Baš je ona bila jezgra iz koje je nastala Glazerova *Zona interesa*. U njoj Höss (Christian Friedl) i njegova žena (Sandra Hüller) žive sa svojom djecom gotovo arkadijski. Vrt, sjenica, bilje, okolne livade, rijeka, šuma i životinje podloga su svojevrsne njeemačke pastorale. Kao u najboljim romantičarskim djelima, ili onim kasnosrednjovjekovnim, i ta je pastoralna opterećena nečim opakim. Iako u Glazerovoj ne obitava Strijelac vilenjak, zmaj ili koji od Niebelunga, ipak se ovdje rijeka povremeno zagadi ljudskim ostacima, po djeci povremeno kiši pepeo, a noć umjesto mjesečine obasjava odsjaj peći u punom pogonu. Dok se sve to u filmu vizualno naslućuje, sve se to isto retorički čuje. Pucnjevi, zapovijedi, pokoja eksplozija, koraci, vrisak, urlici, udarci... zvučna je to kulisa filma i Hössova doma. Drama je, dakle, pomaknuta od središta naših pogleda. Ona se događa Drugima i daleko, iako je to daleko – tek s druge strane zida. Podijeljena smo, dakle, fokusa. Filmski nas draška da vidimo užase s druge strane – jer to je radnja filma, zar ne? – ipak, znamo kakvi su ti užasi pa, dok ih slušamo a ne vidimo, svjedočimo onoj banalnoj dramati. Banalnoj nama, ne i likovima. Höss dobiva premještanje, a njegova supruga ne želi napustiti dom koji je tako dugo ukrašavala. I dok on, unatoč premještanju, uspijeva ishoditi njezin ostanak, Glazer uvodi u film i novo očišće – Hössovu punicu. U njezinu razgovoru s kćeri razotkriva se čitava paleta građanske aberacije njemačkoga društva toga vremena. Njegov nehumani, anticivilizacijski impuls za eksterminaciju onih kod kojih su do jučer bili služinčad, prikrivena društvena trauma relativno nedavne inflacije i jezivoga siromaštva, kao i osjećaj superiornosti, polaganja prava na stvari i ljudske sudbine te stravična radikalizacija takva društva – sve se to izbacuje u gotovo svakodnevnom, ni po čemu zapravo posebnim rečenicama koje majka i kći brehtovski distancirano izgovaraju. Tek kad padne noć iluminirana narančastim odbljescima peći u kojima nestaju ljudi, majka bez opraštanja napušta Auschwitz, ne mogavši oprostiti prvenstveno sebi. Koliko je tadašnje njemačko društvo bilo odmaknuto od empatije prema Židovima, a uronjeno duboko u propagandu i nacističku ideologiju, najbolje pokazuje sekvenca u kojoj Hedwig Höss, u muževoj odsutnosti, pregledava stvari oduzete logorašima s druge strane njezine bukoličke vizije vlastitog doma. Roba, zlatni zubi, ogrlice... premalo je tih infernalnih darova za tadašnji standard, pa to ostavlja posljedice i na brak Hössovih. Njihov je seksualni život usmjeren prokreaciji (petoro djece), ali i zabavi, opet kao opreka Hössovim „izletima“ s logorašicama. Jasno, *Noćni portir* Liliane Cavani druga je metafimska referencija koju Glazerov film evocira.

Sam izgled filma posebno je zanimljiv. Blaga pistacija-zelena i utihnuta crvena snimane najčešće širokokutnim objektivom vizualno nas transportiraju u njemački film ranih četrdesetih. AGFA-kolor 35mm caruje tada u kinima, pleše se i pjeva uz Mariku Röck i *Žene su bolji diplomati*, uživa uz Hansa Albersa u *Pustolovinama baruna Münchhausena* i strahuje nad sudbinom Kristine Söderbaum u *Zlatnom gradu*. Svi ti filmovi pršte bojom, novim uzbuđljivim kinematografskim premazom u kojem eskapizam od crno-bijele stvarnosti ima bolje rezultate od propagande same. Privatno oni imućniji na malim filmskim formati-



Christian Friedl kao Rudolf Höss

ma 8mm i (rjeđe) 16mm snimaju vlastitu svakodnevnicu. Najpoznatiji su svakako snimci u boji iz Berchtesgadenu, gdje Führer snima, ali je i sniman u intimnom društvu (u kojem čak i zapleše). Upravo je ta filmska, snimljena svakodnevnica odgovornih za milijune mrtvih treći metafilm-

Pucnjevi, zapovijedi, poneka eksplozija, koraci, vrisak, urlici i udarci čine zvučnu kulisu Glazerove Zone interesa. Drama je pomaknuta od središta naših pogleda. Ona se događa Drugima i daleko, iako je to daleko tek s druge strane zida

ski rebus *Zona interesa*. Ona je bila osnova i za plakat filma, spomenutu *ošvjenčimsku* idilu na kojoj, međutim, nedostaje nebo. Ono je crno. Dugim je crnilom i počeo sam film. Nešto kraće crvenilo cijeloga filmskog ekrana također će se pojaviti u filmu. Boja, njezina dominacija i odsutnost kao metafora života filmskih likova.

Filmske nagrade koje je film sakupio u godini dana čine impresivan popis. *Grand prix* filmskog festivala u Cannesu (dok je *Zlatna palma* otišla još jednom filmu sa Sandrom Hüller, *Anatomiji pada*) kao i FIPRESCI te nagrada za zvuk, BAFTA-e za najbolji britanski film, zatim film koji nije na engleskom jeziku te zvuk, šest nominacija za Europske filmske nagrade uz onu osvojenu za dizajn zvuka, tri nominacije za *Zlatne globuse*, niz nagrada udruženja filmskih kritičara te čak pet nominacija za *Oscar* (film, režija, adaptirani scenarij prema romanu Martina Amisa) uz dva osvojena: najbolji film i najbolju zvuk u filmu. Ta impresivna lista potvrdila je da je evidentno riječ o posebno vrijednu filmu s posebno vrijednom montažom zvuka. No, ako bi se uz filmsku zvučnu kulisu jedna sekvenca filma morala izvaditi kao *pars pro toto*, koji *Zonu interesa* izdvaja i odvaja od filmova slične tematike, onda je to svakako kraj. Filmski kritičari neskloni su otkrivanju ključnih momenata filmova kako bi ipak ostavili pokojem neupućenom gledatelju priliku da sam otkrije filmsku magiju ili, u našem slučaju, filmsku alkemiju.

Ona je sadržana u navedenoj sekvenci u kojoj gledamo Hössa kako se nakon sastanka, na kojem mu je povjerena organizacija eksterminacije mađarskih Židova zbog koje će biti vraćen na mjesto zapovjednika Auschwitza, spušta stubama u crnilo. Zastaje, gleda on kroz dugačke prazne hodnike, neuspješno se bori s nagonom za povraćanje, penje se pa se ponovno spušta. Gledamo zatim kako se, u sadašnjosti, muzej u Auschwitzu čisti, kako se s izložaka, jezivih podsjetnika nezamisliva užasa, skida prašina da bi zatim ponovno gledali Hössa kako se spušta u danteovsko crnilo. Posljednje nije metafimska referencija. Ona je metacivilizacijska.

Nedavna, devedeset šesta po redu, dodjela *Oscara* u nekoliko se aspekata ticala konteksta našeg filma. Sama je dodjela kasnila nekoliko minuta jer glavne zvijezde nisu stigle u *losanđeleski* Dolby Theatre. Naime, pred samim se kinematografom održavao protest koji je zahtijevao prekid vatre u Gazi, a brojni su uzvanici na reverima nosili bedževe s istom porukom. Posebnu je pozornost zato izazvao govor Jonathana Glazera dok je za *Zonu interesa* primao *Oscar* za najbolji strani film. Govor je odmah medijski odjeknuo, a sam je Glazer napadnut da se odrekao svog židovskog porijekla. Ono što je, pak, Glazer rekao jest: „Odražavamo se u našim odabirima, ali se danas s njima i suočavamo. Ne zato kako bismo rekli ‘vidi što su tada radili’, nego zato da kažemo ‘vidi što danas radimo’. Naš film pokazuje kamo vodi dehumanizacija, u svom najgorem obliku. Ona je oblikovala svu našu prošlost i sadašnjost. Upravo sada, stojimo ovdje kao ljudi koji odbijaju da im židovsko porijeklo i Holokaust otme okupacija koja je dovela do sukoba toliko nevinih ljudi. Žrtve 7. listopada u Izraelu kao i žrtve napada na Gazu koji još traju, žrtve su te dehumanizacije. Kako joj se oduprijeti? Aleksandra Bystron-Kołodziejczyk, djevojka koja sjaji u filmu, odlučila se oduprijeti. Ovu nagradu posvećujem njoj i njenom otporu.“

Aleksandra Bystron-Kołodziejczyk preživjela je užas logora, a odglumila ju je Julia Polaczek. Dok kao pripadnica pokreta otpora tijekom noći logorašima ostavlja hranu, u filmu je prikazana kao jedini filmski lik koji donosi zraku humanosti. Ali ključna nije bila njezina gluma, nego način snimanja. Ona je, naime, snimljena termografskom kamerom, po noći. Efekt koji je redatelj Glazer htio u potpunosti je postignut. Ona je metaforički ali i doslovno, slikovno, sjala na filmskom platnu. Jedina je to nada koju je *Zona interesa* ostavila gledateljima. Gledateljima koji se i sami polako spuštaju niz crno stubište.

Književnosti i film

Holokaust jučer i danas

Piše Nikola Petković

Na pitanje zbog čega ustraje na temi Holokausta, Martin Amis citirao je njemačkog autora, W. G. Sebald: „Nitko ozbiljan ne razmišlja ni o čemu drugome.“ Kada je riječ o Holokaustu, sam spomen Hanne Arendt i Theodora Adorna zvuči pohabano. Naravno, ne zbog njih dvoje, dapače, već zbog lijenih „umova“ koji rabe isključivo dva mjesta iz njihova opusa: onaj o uglavnom pogrešno apliciranu konceptu banalnosti zla (Hannah Arendt) te ono Adornovo „pitanje svih pitanja“: kako pisati poeziju nakon Auschwitz, odnosno, preciznije, da bi pisati poeziju nakon Auschwitz bio krajnji barbarizam. Ne znam bi li ili ne bi, jer ako bi, odnosno ako jest, riječ je o barbarizmu velikih brojeva. Naime, nakon Auschwitz napisano je toliko toga – ne samo „poezije“ generalno, već i o samome barbarstvu Auschwitz partikularno, da se ne-barbarin među stvaraočima mora pitati: je li nešto u nama duboko barbarsko da nas nešto tako i toliko barbarsko toliko i tako nezajažljivo u Holokaustu nadahnjuje?

Optimizam mašte, ali i sjećanja, želi mi reći da je ipak riječ o imperativu borbe protiv zaborava nečega što ljudsko biće teško može i zamisliti, u mucu opisati, a nikako, ukoliko želi i pritom može ostati čovjekom, objasniti. Nije li, uostalom, i sam Claude Lanzman, autor serijala *Shoah*, na primjedbu koju mu je, rekavši kako je on to sve lijepo prikazao, ali da ništa nije objasnio, jedan od kritičara uputio, poprilično zapanjen, no miran, rekao: „Kada bih se i na trenutak pretvarao da to što se dogodilo mogu razumjeti i objasniti, ja više ne bih bio ljudsko biće.“

Nakon Holokausta itekako treba pisati. Pisati iz dužnosti. Treba pisati baš fikciju više nego bilo što drugo. Fikciju treba pisati iz fikciji jasnih razloga: ona ne piše *onako kako je (bilo) već kao da* ili nešto *jest*, ili je nešto *moglo biti*. Specifikum je pisanja o Holokaustu u tome što, kada se o njemu piše, nekako kao da se sam problem sfere *kao da* eliminira. Problem kada *kao da* temi Holokausta nije potreban, a nije jer je ono *kako je (bilo)* nezamislivije od bilo čega što se i u najizopačenijoj mašti čitatelja dade zamisliti.

Možda je jedan od razloga zašto se na Holokaust gleda kao na neponovljiv zločin, nešto što Martin Amis određuje kao isključivost i posebnost „higijene okrutnosti“ Trećega Reicha; Zona (interesa) u romanu jest mjesto na koje su (i) Židovi dopremani ili da bi robovski radili ili da bi bili pogubljeni plinom. Njihove ostatke, amorfne gomile mesa bivših ljudi, hrpimice su odlagali na *Proljetnu livadu*, nakon čega su se njemački časnici i njihove, kako su uz rakiju voljeli govoriti, „rasne i rasplodne žene“, čudom čudili, što

Prizor iz Glazerova filma *Zona interesa*

to i odakle tako odvratno smrdi. Toliko je smradno da se jedan od pripovjedača u Amisovu romanu pita, „kako je moguće da nešto što radimo tako dobro, tako odvratno smrdi?“

U romanu dominiraju glasovi *Obersturmführera* Angelusa (Golo) Thomsena, Paula Dolla i *Sonderkommandoführera* Szmula. Golo Thomsen je omiljeni nećak Martina Bormanna, čovjeka koji nadzire Knjigu Dostavljača (jasna je starozavjetna aluzija na dotad nedoživljenu blizinu Knjige Postanka i Knjige Nestanka). Dostavljač je jedno od „ime-

ment kojim Ured raspolaže glasi: što manje živih, manje brige o samoobrani.

Frustrirani Doll kaže kako nije jednako odlagati mlade i stare; slagati njihova trupla. Za to treba „posebna snaga i nesvakidašnje vrline“: „fanatizam, radikalizam, okrutnost, nepogrešivost, temeljitost, hladnokrvnost, bešćutnost... Na kraju krajeva, netko to mora raditi – kada bi bili upola u prilici u kojoj smo mi danas, Židovi bi, to svi znaju, radili nama.“

Treći koji priča je *Sonderkommandoführer* Szmul. Na čelu je *Sondersa*, židovskih logoraša koji su pomagali nacistima da, između ostaloga, u krematorije ubacuju tijela ugušenih plinom. Szmul, koji je dio koji alegorijski predstavlja cjelinu tog okrutnog stanja u koje je biće u sudbinskoj zajednici gurnuto – *Sonderkommanda*, portret užasa koji nađe načina kako cjelinu bića zalediti i prikovati za indiferentnost kao posljednji prostor preživljavanja u jedinom preostalom subjektivnom svemiru: onome osnovnih postavki. Ulazak u taj prostor svijeta, u limb, označi trenutak kada se pitanja poput ovih: zašto su odabrali baš mene, zašto u kolektivnu grobnicu bez oznake gurajući svoje bližnje sudjelujem kao posrednik na putu samouništenja, prestanu postavljati. I nastavi se raditi od tebe traženo da bi se preživjelo, jer, baš kao i u slučaju Paula Dolla, i to netko mora raditi. „Naše“ *kao da* je „njihovo“ *nezamislivo jest – nezamislivo jest Sonderkommanda*. Hiberniran u indiferentnosti, Szmul preživi. Sve što je zapisao *kako je bilo*, skrivao je u termosici odloženoj u grmu. Gledajući u nju, rekao je: „Evo, tu leži razlog tomu što neće baš svi dijelovi mene umrijeti.“

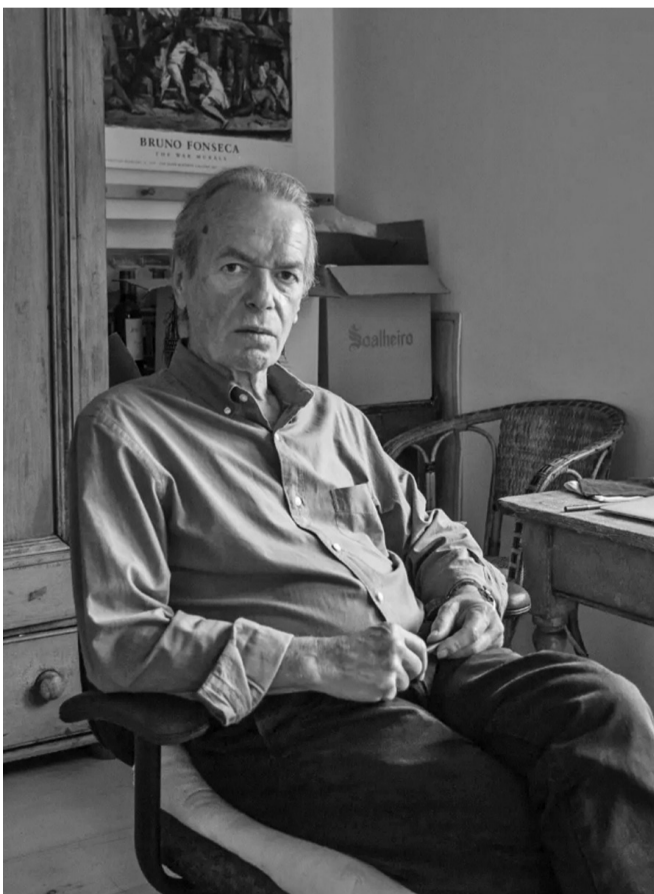
Nakon rata Golo Thomsen biva preodgojen: „reformirani Nijemac“. De-nacificiran! Radi s Amerikancima na projektu izrade smjernica za ratnu reparaciju radnog naslova Pravda žrtvama. Negdje je našao da će njemačka nova himna biti *Ich wusste nichts über Es* (*Nisam ništa znao o Tome*) No, reformi usprkos, Thomsen se ne može sabrati: on ne može doći (natrag) k sebi. Nemogućnost naknadnog samoispunjenja (smislom valjda) Golo vidi kao najveći nacionalni neuspjeh projekta Trećega Reicha. O sebi govori kao o grupnome subjektu. Osjećam se, kaže, podvojen; i ja sam i nisam ja; ali ima i neki budući ja preda mnom... valjda, ali nakon ovog rata, uvjeren je Thomsen, „ja sam prepolovljen“. Zaista banalno točno.

Pričanje Holokausta priča je o istinitosti nezamislive činjenice. Dokument je nove normalnosti. Ali na neki način i energija koja je otvorila vrata za niz novih normalnosti koje su se toliko unormalile da nam se čine i predstavljaju potpuno normalnima. Na kraju *Zone interesa* Amis se prisjeća epizode iz života-nakon-života još jednog u nizu raspućenih-preživjelih, Prima Levija, koji je u svojim memoarima iz Auschwitza ljudski i odviše ljudski upitao njemačkog čuvara: „Zašto?“, a ovaj mu je odgovorio:

Na kraju romana *Zona interesa* Amis se prisjeća epizode iz života nakon života još jednog u nizu raspućenih-preživjelih, Prima Levija, koji je u svojim memoarima iz Auschwitza ljudski i odviše ljudski upitao njemačkog čuvara: „Zašto?“, a ovaj mu je odgovorio: „Ovdje nema zašto“

na“ onoga-kojega-se- imenom-u-romanu-ne-spominje – Adolfa Hitlera. Thomsen je bespogovorno poslušao režimu; običan je čovjek, onakav kakav i dalje omogućuje ionako hipertrofiranu zloupotrebu prilično ne-jednostavne eksplikacije „banalnosti zla“ (Arendt), ali neka na toj primjedbi, što se ovog eseja tiče, tako i ostane... Golo, svoje poslanje u *Finalnoj soluciji* vidi ovako: „Mi smo *Mitläuferi*. Idemo sa strujom. Radili smo sve što se od nas zahtijevalo, sve što smo mogli, samo da se nastavimo kretati, da za sobom i dalje vučemo stopala. Bilo ih je stotine tisuća nalik nama; a možda i milijuni ljudi kakvi smo bili mi...“

Drugi pripovjedač, Paul Doll, nije sretan. A nije nesretan zato jer stanuje u predvorju Pakla, Ka Zet I, konclogora, ne osjeća se loše jer žena od njega pravi budalu, a pretpostavljeni ga, osjeća, zlostavljaju. Tjeraju ga da radi više no što može podnijeti i pritom ga ponižavaju. Doll nadgleda pošiljke deportiranih: Dostavljač je sve revniji, tako da iz svoje sigurne zone u Zonu interesa šalje sve više i više ljudi osuđenih na smrt. Nije Paulu lako sa ženom koja ne razumije zahtjevnost njegova posla: banalnost zla, ako je banalno i shvatimo, mogla bi se svesti i na nerazumijevanje. Supruga ne shvaća kako je to kada te s jedne strane naganja Krovni ured ekonomske administracije kojemu treba što više radne snage, jer rat je pobogu, a s druge ti za vratom koji ti još glavu drži na ramenima puše Središnji ured sigurnosti Reicha, koji bi što više mrtvih i spaljenih. Argu-



Higijena okrutnosti: Martin Amis

„Ovdje nema zašto.“ Da li je ubijanjem pitanja „Zašto“ i taj čuvar odlučio preživjeti!? Možda je eliminacija „Zašto“ jedino moguće „Zato“ Holokausta?! Naravno, pod pretpostavkom da ijedno njegovo Zato uopće i zaslužuje biti upisano u postojanje.

O knjizi *Zona interesa* ponovno se počelo pisati nakon uspjeha filma oskarovca Jonathana Glazera. Za razliku od polifonije s naglašenim troglasjem pripovjedača u Amisovu romanu, polifoniju naracije filma čine četiri jezika: njemački, jidiš, engleski i poljski. I peti glas, zapravo najglasniji dvojac: tišina uparena s odgodom reprezentacije: jeza, kao i duša, šuti, a ono najgore: iskrcavanja iz prepunih stočnih vagona, selekcija, silovanja, ukrcavanja u plinske komore i utrpavanja u krematorije... kamera ne bilježi. Užas filma je u njegovoj odsutnosti: film naslućuje, sluti, sugerira, ali ne više: podsjeća na to da se nakon Auschwitzta poezija itekako piše: tiho, dostojanstveno, s himnom: „Svi smo znali što se događa“. Dok se događalo, obitelj komandanta Hössa svoj je familijarni raj živjela doslovno iza kapije sekularnog pakla, uzgajala djecu i cvijeće, povijesno zaokružena Zonom interesa, eksperimentirajući svoju naci-pastoralnu *Lebensraum* utopiju.

Za taj je film redatelj, Jonathan Glazer, dobio *Oscar* za najbolji strani film. Na dodjeli, doslovno drhteći, rekao je:

„Svaki naš izbor, sve što smo odlučili raditi, učinjeno je da nas odrazi ali i međusobno suoči u sadašnjosti. Ne govorimo samo o tome što su oni učinili onda; radije pogledajmo što mi činimo danas. Naš film govori dokle nas dehumanizacija, i to u najjezivijem obliku, može dovesti. Ona oblikuje svu našu prošlost i našu sadašnjost.

U ovome trenutku mi se ponašamo kao ljudi koji se odriču svojega židovstva, a sam Holokaust otela je okupacija, što je dovelo do sukoba mnogih nevinih ljudi.

Radilo se o žrtvama sedmog oktobra u Izraelu, ili o napadu na Gazu koji traje, svi smo žrtve iste dehumanizacije. Kako se tomu oduprijeti?“

Glazer je snimio film. Film je to otpora. Odupire se tako da se govori istina: ne istina činjenica svijeta u stvaranju i razaranju: istina fikcije koja se teksturom teksta obraća tkanju života i progovara iz trenutka vremena u kojemu se stvara, obraćajući se Vremenu u kojemu, iz kojega i kome stvara. Ne verzija priručnih istina politike i projekata koji namjerom, zahvatom, opsegom i dosegom nadilaze jedan jedini ljudski život, već ona životna – Istina u punome i jedinom istinskom značenju i života i istine. Jer život je i cilj i ishodište i tražilište istine ma koliko se ona javljala u verzijama. A istina u smislu iskrenosti o njemu imperativ je stvaranja. Pa nije slučajno Jonathan Glazer, na pitanje koje je na kraju govora na dodjeli *Oscara* postavio i sebi i svima nama: kako se oduprijeti, posvetom jednome životu, univerzalizirao ničim mjerljivu i ni sa čim usporedivu snagu pojedinačne egzistencije: „Aleksandra Bystron Kolodziejczyk, djevojčica koja u filmu ima rukavice, ono što je ona učinila, što je odabrala činiti... ovo posvećujem uspomeni na nju, na njezin otpor.“

I na tragu Glazera emocionalnog govora postavimo još jednom pitanje, o svrsi pisanja nakon Holokausta. Ali ne onoga učinjenog nekad; ovih danas, holokausta tu i sada... Ime zločina manje je važno od njegova sadržaja. Da, holokaust je jedinstven iz više razloga od kojih onaj „znanstveni“, „medicinski“, „eugenički“ kao matrica opravdanja za



Lažna idila: scena iz Glazeraova filma

istrebljenje ljudskih bića pretječe sve druge. No, gledajući nedjela i nečovječnost svijeta tu i sada, koliko ima smisla biti memorijski zamrznut u najmračniju točku dvadesetog stoljeća, okretati glavu od zločina koji i ovaj vijek s kojim se su-vremenimo, boje u crno?! Odgovor je jednostavan: nema. Pa nije li to rekao i sam oskarovac Glazer koji je svakom scenom filma žudio i vapió Mir.

Zašto se dakle, i danas, dok se naočigled svijeta zlo-čini—naočigled istoga svijeta koji je godinama uoči Drugoga svjetskog rata, kao i za njegova trajanja, šutio pred deportacijama, internacijama, medicinskim eksperimentima nad ljudima, krematorijima, svim mogućim licima dehu-

utekao i „Holokaust“) zasuo je verbalnom tiradom o jedinstvenosti i neponovljivosti Holokausta. Da. Genocidu u Srebrenici nije prethodila pseudoznanstvena matrica o narodu, grupi, gamadi; nitko nije pripremao teren za istrebljenje tako da je inaugurirao i prakticirao eugeniku, nije se radilo o klasičnoj *Lebensraum*-ideji, više onako po putu... ali je rezultat bio jednak. Nije li?

Za razliku od Wiesela, „otac“ logoterapije koja se temelji na tome da je preduvjet za zajednicu svega (što jest) i svih (koji jesu) i to na tragu grčkoga *kosmopolisa* – smisao (tako tumačen *logos*), pisac i psihijatar čija je obitelj nestala u Holokaustu, Viktor E. Frankl, rekao je da se riječ „Holokaust“ treba itekako izgovarati i ponavljati s ufanjem da snaga njezine monstroznosti može rezultirati time da se nešto nalik tomu nikada više ne ponovi.

I letimičan pogled na ratove koji su nam svaki dan i fizički bliži, govori nam da su, nažalost, obojica bila u pravu. Viktor E. Frankl koji je tu zauvijek i s pravom žigosanu riječ htio do u beskraj ponavljati, u zaludnoj mu nadi da će se čuti i ne ponoviti. Ali u pravu je bio i Elie Wiesel koji je čvrsto smatrao da je Holokaust, kao i ekskluzivno autorsko pravo na žrtvu, samo i jedino u vlasništvu Židova bez obzira s koje strane žice se stvara ili promatra povijest.

Ponovljiv ili ne, Holokaust je ono najveće zlo. Bestijalno i neljudsko i istovremeno, na užas čovječnosti, a nepodnošljiva lakoća egzekucije to potvrđuje: ljudsko i „odveć“ ljudsko. A ljudsko je jer je, valjda, banalno.

Vratit ću se književnosti i pisanju još jednom podsjećajući na jedinstvenost trenutka u vremenu u kojemu problem *kao da* nije potreban i kada je ono *kako je (bilo)* nezamislivije od *kao da se moglo dogoditi*. A upravo iz užasa jedne takve „rezonantne kutije glas“ obraćaju nam se i Amis i Glazer. I sami znajući da se ništa neće i ne smije ponoviti osim ako mu se dopusti da hoće. I to je taj pogled u prezent strave i neljudskog na kojega je aludirao Amis i na kojega je apelirao Glazer.

O knjizi *Zona interesa* ponovno se počelo pisati nakon uspjeha filma Jonathana Glazera. Za razliku od polifonije s naglašenim troglasjem pripovjedača u Amisovu romanu, polifoniju filmske naracije čine četiri jezika: njemački, jidiš, engleski i poljski

manizacije cijele jedne skupine ljudi, milijuna i milijuna njih i dalje nastavlja nastojati na Holokaustu kao jedinstvenom i neponovljivom zločinu?

Oko ponovljivosti i neponovljivosti riječi Holokaust sporili su se vrhunski intelektualci koji su ga preživjeli i čije su obitelji nestale u nesumjerljivoj manifestaciji i provedbi Zla u dvadesetom stoljeću. Elie Wiesel, recimo, običavao se zgražati uzaludnim zazivanjem riječi Holokaust. Sudionike tribine na Sveučilištu Texas u Austinu koji su se usudili reći da je u Srebrenici počinjen genocid (valjda je nekomu

NOVI OMANUT

Prilog židovskoj povijesti i kulturi

Broj 1 (162) Zagreb, siječanj - veljača - ožujak 2024 / tevet - švat - adar 5784 ISSN 1331-8438

Časopis izlazi tromjesečno

Nakladnik: Židovska općina Zagreb

Za nakladnika: Ognjen Kraus

Sunakladnik: Kulturno društvo Miroslav Šalom Freiburger

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

Žiro račun kod IBAN HR4223600001101558364

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

Kontakti

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

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

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

Lektorica: Saša Vagner

Grafička priprema: Gordana Hren

Tisak: Offset tisak

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 EUR 25, 00

Žiro račun kod IBAN HR4223600001101558364

Devizni račun: HR4923600001500260173

Swift: ZABAHR2X

NOVI OMANUT izdaje se financijskom potporom Savjeta za nacionalne manjine RH