

# NOVI OMANUT

## PRILOG ŽIDOVSKOJ POVIJESTI I KULTURI

Broj 4 (165) Zagreb, listopad-studenti-prosinac 2024 / tišri-hešvan-kislev 5785 ISSN 1331-8438

Pod lupom

### U početku bijaše preljub

Piše Zdravko Zima

Ova storija, katkad vesela i groteskna, katkad turobna i nevjerojatna, mogla bi početi epizodom čiji se glavni junak zove Carl Schmitt. Premda je bio u drugom braku s Duškom Todorović, gospodom srpskih korijena, potonji je svoju ozakonjenu vezu strogo lučio od prakticirane erotike. Schmitt je seks uzimao kao drogu koja ga je stimulirala u javnim nastupima ili u procesima pisanja, a poslije avantura sa studenticama i prostitutkama, kad se rezignirano vraćao doma, poput ratnika s bojnog polja, Duška ga je morala tješiti i stabilizirati da bi bio oran za nove koliko intelektualne, toliko i one druge, tjelesno zahtjevne pothvate. Možda to zvuči infantilno, ali Schmitt nije bio ulični anonimus. Studije prava završio je Berlinu i Münchenu, doktorirao je u Strasbourgu, a u svoje vrijeme figurirao je kao glasoviti pravni, ustavni i politički teoretičar te istaknuti član Nacističke stranke. Godine 1916. oženio se Hrvaticom Pavlom Dorotić, od koje se rastao kad je shvatio da je njeno grofovsko podrijetlo lažno. Predavao je na mnogim sveučilištima, ponajviše u Berlinu, a o njegovom nacionalnom furoru dovoljno svjedoči podatak da se za vrijeme Prvog svjetskog rata dobrovoljno javio u vojku. Dakako, Schmitt nije jedini čiji je javni lik renomiranog profesora i političkog teoretičara u raskoraku s njegovom privatnom biografijom ili onim što pretpostavljaju advokati konvencionalnog morala. Poslije sloma nacizma uhapsili su ga američki vojnici, potom je godinu dana proveo u logoru i vratio se u zavičajni Plettenberg, ali nije se nikada pokajao zbog svoje nacističke prošlosti, odbijajući svaku pomisao o denacifikaciji. S obzirom na njegovu ideološki intransigentnost, nije teško pretpostaviti da ni u svom privatnom životu nije vidio ništa sporno. Tumačenje grijeha uvijek je podložno tradiciji, duhu vremena i određenom skupu religijskih regula. Iz katoličke perspektive Schmittovo ponašanje je notorni grijeh, ali premda se u mladosti legitimirao kao veliki vjernik, nakon Prvog svjetskog rata svoje je katoličanstvo proglašavao „detotaliziranim“.

Gottfried Benn, znameniti pjesnik i liječnik, također Nijemac, specijalist za kožne i spolne bolesti, ali isto tako specijalist za ljubavne veze s glumicama, pjevačicama i uciviljenim udovicama, šokirao je javnost svojim stihovima u kojima se nije libio opjevavati najmučnije prizore iz prosekture. Istina, tek je završio jedan rat, a već se slutio drugi, u svojoj ordinaciji Benn se svakodnevno suočavao s trošnošću ljudskog tijela, a njegova književna ostavština i njegov privatna biografija tek su jedan od pokazatelja da eros i tanatos uvijek plešu svoju bespoštednu, katkad očekivanu ali nikad posve objašnjivu ili ukrotivu igru. Bennove ljubavnice vjerojatno ne bi uspio pobrojati ni on sâm. S jednom od njih, Elinor Büller, bio je u dugogodišnjoj vezi, a kad mu je ona predložila da se vjenčaju odgovorio joj je da je brak „institucija za paraliziranje seksualnog nagona“. S Bennom bi se bez dvojbe složio i sveučilišni profesor Schmitt. I ne samo on. Dvadesetih godina minulog stoljeća Benn je već bio sredovječni gospodin, udovac, kćerku je poslao u Dansku, dok mu je brat bio osuđen na smrt zbog ubojstva jedne žene. Savršen predložak za film koji bi bio mješavina melodrame, horora i pornotopije s potpisima zaboravljenog Douglasa Sirka i našem vremenu bližih Johna Carpentera i Larsa von Triera. S liječničkim statusom, više nego pjesničkim, Benn je privlačio žene, pogotovo one frustrirane, nesretne i same. Svatko je među njima nešto davao, nešto uzimao u vrtočljivoj mješavini razuma i strasti, tražeći trenutak sreće ili toliko sanjanog raja. Jedne večeri Benn je nazvala njegova ljubavnica Lili Breda, umorna od života i nerealiziranih nada, u velikoj mjeri vezanih za njenog sugovornika. Ali Lilina naglo sklopljena slušalica nije slutila na dobro, Benn je odjurio do njena stana, a kad je stigao, Lili je ležala mrtva na

pločniku. Na sprovodu u zimskim danima skupilo se jedva dvadesetak znanaca, Benn je kondolirao Lilinoj najboljoj prijateljici Elinor Büller, a dva tjedna kasnije našli su se zajedno u krevetu. Pjesnik i liječnik za spolne bolesti zaključio je samokritički: „Kruna stvaranja, svinja, čovjek“. Potkraj 1929. godine dizajnerica i kostimografkinja Mopsa Sternheim, kćerka dramaturga Carla Sternhima i spisateljice Tee Sternheim, prijateljica Klause i Erike Mann i, što nije nevažno, borbena antifašistkinja, udala se za morfinista Rudolpha von Rippera. Njen vjenčani kum nije bio nitko drugi nego Gottfried Benn, pjesnik s kojim je bila u burnoj vezi i liječnik koji joj je ispumpavao trbuh nakon pokušaja samoubojstva. Teško je ući u sve fine Bennova ljubavnog života, tim više što je bio stručnjak za ono što Francuzi rafinirano zovu *ménage à trois*: usporedo s Elinor Büller, bliskom prijateljicom svoje pokojne ljubavnice Lili Breda, održavao je vezu s nekadašnjom suprugom Franka Wedekinda glumicom Tilly Wedekind. Dvostruki život s Elinor i Tilly funkcionirao je godinama, a da njih dvije o tome nisu ništa ni slutile.

I tu nije kraj. Nakon Hitlerova dolaska na vlast, kad se beskrupulozni ženoljubac Benn počeo dodvoravati nacistima,



Izvan žanrovskih obrazaca: Florian Illies

**U knjizi *Ljubav u doba mržnje (Liebe in Zeiten des Hasses)* njemački pisac i povjesničar umjetnosti Florian Illies inzistirao je na zanemarenoj, katkad vješto skrivenoj strani pojedinačnih biografija koje potvrđuju ono notorno: da je eros u svim manifestacijama, kanoniziranim i anatemiziranim, u temeljima ljudskog bića**

među njemačkim emigrantima u Parizu nastala je panika. Käthe von Porada, modna novinarka koju je portretirao Max Beckmann, otputila se iz Pariza u Berlin u svetoj misiji Bennova obraćenja ili, drugim riječima, povratka na pravi put. Käthe i Benn našli su se u Berlinu, nakon drugog susreta završili su u kinu i vrlo brzo u ljubavnom klinču. Po povratku u Francusku, jednom od najglasnijih i najdosljednijih pisaca koji su protestirali protiv Hitlera, a to je bio Klaus Mann, Käthe von Porada ipak nije priznala istinu o onom što se događalo u Berlinu. A Bertolt Brecht, deklarirani lijevičar i promotor epskog teatra koji je s *Operom za tri groša*, nastaloj u tandemu sa skladateljem Kurtom Weillom, stekao svjetsku slavu? Ljubavne zavrzlake u Ibsenovim ili Strindbergovim dramama prava su limunada spram onih koje je u svom privatnom okruženju režirao Brecht. U proljeće 1929. u *Teatru na Schiffbauerdammu*, neobaroknom zdanju u kojem je Brecht dvadeset godina kasnije osnovao *Berliner Ensemble*, održana je premijera predstave *Pioniri u Ingolstadtu* koju je potpisala njegova ex-ljubavnica Marieluise Fleisser. Desetog travnja iste godine oženio se Helenom Weigel, bečkom glumicom židovskih korijena s kojom je već imao sina Stefana. Ali odmah poslije vjenčanja Brecht je odjurio na *Kolodvor Zoo* i skrušeno priznao svojoj ljubavnici Caroli Neher da se oženio Helenom Weigel. Da bi farsa bila potpuna, ni gospođa Neher nije bila bez obligacija. Bila je udata

za pjesnika Klabunda, autentičnim imenom i prezimenom Alfreda Henschkea, koji je u Davosu živio svoje zadnje dane, a ona je putovala do Berlina samo zato da bi saznala da joj je Brecht opet dao nogu. Nije se bolje provela ni Elisabeth Hauptmann, još jedna od njegovih trofejnih dama s kojom je ljubovao u to isto vrijeme. Poslije svega gospođa Hauptmann pokušala je samoubojstvo, a kad je opet došla k sebi upustila se u pisanje kazališnog teksta pod naslovom *Happy End*. I toj drami, makar papirnatoj, pečat je opet dao Brecht jer je u predstavi jedne ljubavnice (Elisabeth Hauptmann) glavnu ulogu tumačila druga ljubavnica (Carola Neher). I umjesto finala: glavnu mušku ulogu u tom komadu preuzeo je Theo Lingen, novi partner Brechtove prve supruge Marianne Zoff. Kako se moglo i predvidjeti, Brechtov brak uskoro je zapao u krizu, premda je kriza, ako ćemo pravo, bila njegovo trajno stanje. Glavnu ulogu u svom manje poznatom komadu *Majka* namijenio je supruzi Heleni Weigel, dok je sluškinju igrala Margarete Steffin, 24-godišnji djevojčurak iz radničkog miljea, komunistkinja i borkinja za novi svjetski poredak koja je duhom i tijelom korespondirala s Brechtom. Takvo što teško je zamisliti i u najluđoj komediji zabuna, koja nema veze s onom manje poznatom Shakespeareovom dramom (*The Comedy of Errors*). Mlada i neiskusna Margarete, slične onoj u Goetheovom *Faustu*, bolovala je od tuberkuloze, glumi zapravo i nije bila vična, pa je dični Brecht odlučio da joj satove dikcije daje njegova supruga Helene. Uostalom, opće je poznato da je zbog Helene počeo Trojanški rat. Brecht je uvlačio Margarete u svoje stanove, a Helene se morala brinuti da zaštiti djecu od moguće zaraze. U zmršenoj trijadi Elisabeth je figurirala kao tajnica, Helene kao supruga, Margarete kao inspiracija. Ovu potonju vodio je sa sobom na putovanja, pišući usput poeziju krcatu hormona i testosterona, sve dok Margarete nije zatrudnjela i pobacila. Po čijem nagovoru, jasno je i bez dodatnih objašnjenja.

Godine 1938. Brecht je proveo nekoliko romantičnih tjedana u društvu s Ruth Berlau u Švedskoj. Ta danska dama bila je glumica, spisateljica, redateljica i fotografkinja, a niski pobrojenih vokacija (ako je to vokacija) valja svakako dodati da je bila Brechtova ljubavnica. I njena sudbina sve je prije nego obična. Kao trinaestogodišnja djevojčica ostala je u drugom stanju, pa je morala prekinuti školovanje. Reputaciju glumice stekla je ulogom Anne u Brechtovim *Bubnjevim u noći*. Biciklom je obilazila Sovjetski Savez, po povratku se priključila komunističkoj partiji Danske, a sudjelovala je i u Španjolskom građanskom ratu. Brechta je slijedila svugdje, i u

Sjedinjene Države, a Helene Weigel ju je stavila na crnu listu poslije Brechtove smrti 1956. godine. S Brechtom je objavila zbirku kratkih priča *Svaka životinja to može* (Jedes Tier kann es) koja svjedoči o fizičkoj ljubavi na način koji ne korespondira s građanskim moralom. Otvorenost i duhovitost, pogotovo ako je posrijedi seksualnost, uvijek su djelovale subverzivno, pa ni književni i ljubavni dvojac Berlau-Brecht nije mogao računati na pretjeranu popularnost te knjige.

Ovakve i slične, teško odredive epizode, stari Zagrepčani rekli bi štikleci, ili pikanterije, u knjizi *Ljubav u doba mržnje* (*Liebe in Zeiten des Hasses*) nisu iznimka nego pravilo. Štoviše, njen autor, njemački pisac i povjesničar umjetnosti Florian Illies inzistirao je upravo na toj drugoj, uglavnom zanemarenoj, katkad vješto skrivenoj ali vazda provokativnoj strani biografija koje u konačnom zbroju pokazuju ili potvrđuju ono notorno: da je eros u svim manifestacijama, društveno prihvaćenim i onim drugim, kanoniziranim i anatemiziranim, u temeljima ljudskog bića. U idealiziranom obliku seksualno sjedinjenje je utjelovljenje sklada, znak plodnosti i harmoniziranja suprotnosti. U svojoj srži ono ne znači ništa manje nego beskraino repetiranje iskonske hijerogamije, zagrljaja neba i zemlje u kojem su rođena ili će se roditi sva bića. Oni i one o kojima svjedoči Illies, a koji su u europskoj i svjetskoj kulturnoj povijesti 20. stoljeća ostavili velik trag, ne bi bili to što jesu da u pozadini njihovih pregnuća nije tinjao erotski žižak. Katkad taj žižak nije tinjao nego je plamtio, a to što su njihovi privatni životi ostali u sjeni njihove javno fiksirane ili pomno retuširane slike, pitanje je koje zavređuje posebnu elaboraciju. Kako god bilo, Illies je napisao knjigu koju nije jednostavno smjesti u bilo koji od postojećih i žanrovski legaliziranih pretinaca. Ako je takvo što uopće nužno. Njegova *Ljubav u doba mržnje* (hrvatski nakladnik *Fraktura* iz Zaprešića, prevoditelj Goran Schmidt, godina izdanja 2024) po mnogočemu je bez presedana jer izbjegava jednu vrstu predrasude iz koje slijedi da o djelu treba suditi isključivo kao o djelu, neovisno od kontekstu i biografskim faktima, dok se s druge strane ne spušta na razinu frivolnosti i prizemnog senzacionalizma, toliko svojstvenog masmedijskom svijetu koji je, nošen imperativnom potrebom za profitom, izgubio toliko potrebno dostojanstvo. A ako su činjenice trač, ako Carl Schmitt, Gottfried Benn, Bertolt Brecht i drugi nisu poduzimali ono o čemu svjedoči *Ljubav u doba mržnje*, onda je Illies najveći spletkar u europskom dijelu svijeta koji, unatoč svom stoljećima njegovanom pedigreu, gubi nekadašnji sjaj. Kad piše o intimnim epizodama iz života svojih junaka ali i junakinja, Illies je duhovit na način koji ne prelazi granicu dobrog ukusa i, premda je posvećen onom što se događa unutar četiri zida, između dvoje, možda troje ili tko zna koliko partnera i partnerica, piše tako da je jasno kako o objektima svog zanimanja zna praktički sve, a pogotovo ono zbog čega su velikim slovima upisani u enciklopedijama europske i ne samo europske kulture.

Kao već spomenuti Benn, Louis Ferdinand Céline, bio je liječnik, ali je isto tako bio veliki pisac i deklarirani antisemit. Jedna njegova ljubavnica zvala se Elizabeth Craig, druga Erika Irrgang. S potonjom je bio u strastvenoj vezi, pa joj je jednom zgodom poslao 250 franaka kako bi iz Vroclava doputovala k njemu u Pariz. Ali nekoliko dana prije nego što je Erika stigla, u *Café de la Paix* upoznao je 27-godišnju učiteljicu gimnastike Cillie Pam iz Beča. Dva tjedna Céline i njegova nova izabranica obilazili su Pariz. Cillie mu je na koncu priznala da je udana i da je Židovka, ali u tom slučaju židovstvo se nije pokazalo kao prepreka njegovim seksualnim apetitima. Uostalom, premda mu je Hannah Arendt bila učenica i ljubavnica, u kasno otkrivenim *Crnim biljež-*

*nicama* i Heidegger se deklarirao kao otvoreni antisemit. Intimna putanja pisca slavnog romana *Berlin Alexanderplatz*, Alfreda Döblina, još jednog profesionalnog liječnika i specijalista za nervne bolesti (rođenog u obitelji asimiliranih Židova u Stettinu ili, točnije, Szczecinu, baltičkom gradu koji danas pripada Poljskoj), bila je s jedne strane tipična, a s druge bizarna. Ono prvo zato što se spram svoje supruge Erne, koja mu je pila krv na slamku i kinjila ga svojim ljubomornim ispadima, ponašao kao papučar, ono drugo zato što je godinama održavao vezu s Yolli Niclas. Vezu koju je Alfred tumačio na jedan, Erna na drugi, a Yolla na treći način. Toj dvadeset godina mlađoj fotografkinji, Židovki, u kavani *Unter den Linden* dan za danom čitao je ulomke iz romana *Berlin Alexanderplatz* koji je nastajao u sutonskim godinama Weimarske republike. Što je govorio svojoj Erni kad se vratio doma, ne zna valjda ni Illies. Döblin je Yollu

**Među ženskim protagonistkinjama koje se nisu libile bračnih izleta, heteroseksualnih, lezbijskih, pa i incestuoznih veza izdvajaju se Erika Mann, Tamara Lempicka, Alma Mahler, Anaïs Nin, Marlene Dietrich, Leni Riefenstahl, Greta Garbo, Mascha Kaleko, Thea Sternheim, Simone de Beauvoir. Impozantna lista za veliko poglavlje europske ili svjetske umjetnosti novoga doba, ali isto tako trofejni zbroj čarobnica i zavodnica koje se idealno uklapaju u Illiesov sentimentalno-seksualni mozaik**

predstavio svojoj obitelji, pa je postala redovita gošća u njihovoj kući. Yolla ga je fotografirala, njemačke novine revno su objavljivale te portrete, Erna je kiptjela kao Pretisov lonac, a sredovječni pisac koracao je stopama svoga oca koji je u istoj dobio upoznao svoju ljubavnicu. Jabuka ne pada daleko od stabla, pa nije daleko pao ni Döblin sin, iako se nije rastao od Erne, za razliku od njegova oca koji je napustio obitelj kad je mali Alfred bio desetogodišnjak. U noćnim urama, dok su njihovi sinovi spavali, Erna je tipkala dijelove romana koje će *Papa* sutradan čitati svojoj ljubavnici. I tako u krug. Kad je napisao novi kazališni komad, na premijeru u Leipzigu Döblin je putovao sa suprugom i ljubavnicom. Da bi farsa bila potpuna, komad se zvao *Brak*. Nakon paljenja *Reichstaga*, sa svojom obitelji emigrirao je u Pariz. Bez obzira na narogušenu suprugu, izvjesno je da ga je na tom putu kao sjena slijedila i Yolla.

Intimna legitimacija nobelovca Hermanna Hessea, pisca *Siddharthe*, *Stepskog vuka* i *Igre staklenim perlama*, koji

je osvajao srca čitateljske republike, osobito adolescentske, nije manje zanimljiva od njegovih romana. Hesse se rodio u gradiću Calw u jugozapadnom dijelu Njemačke, ali je od 1911. do kraja svog vijeka živio u Švicarskoj. Simptomatično: Ninon Dolbin, Židovka iz Černivcija, grada u zapadnoj Ukrajini, u blizini Rumunjske, u kojem su rođeni Wilhelm Reich i Paul Celan, zaljubila se u Hesseove knjige onako kao to biva u godinama kad se djetinja nevinost prepleće s prvim mladenačkim zanosima. Ambiciozna Ninon, po struci povjesničarka umjetnosti, divila mu se više od dva desetljeća i premda je Hesseova potreba za samoćom bila ultimativna (bila je zapravo *conditio sine qua non* njegove književnosti), dopustio joj je da mu se približi. Igra je bila višestruka, tim više što ga je Ninon zavodila – ako je to prava riječ – u vrijeme kad je bila udana. Njen bivši iako još zakoniti muž, Benedikt F. Dolbin, bio karikaturist i scenograf. Hesseu nije bilo mrsko da ima obožavateljicu koja mu se želi posvetiti bez ostatka, ali primat pred ljubavlju imala je samoća. Ili njegova autonomija. I kad je napokon ušla u njegov život i njegovu kuću u Montagnoli u kantonu Ticino, ostali su na distanci. Hesse je stolovao na gornjem katu, u sunčanom dijelu kuće s raskošnim pogledom na jezero Lugano, dok je Ninon tavorila u memljivom suterenu. Imala je status gošće ili dvorkinje, reagirajući tek na gospodareve zahtjeve za hranom. Tko zna čega se sve bojao i pred čime se užasavao slavni pisac? Bio je već otac jednog djeteta ali se za svaki slučaj dao sterilizirati prije nego što se Ninon usuljala u njegov švicarski azil. Onda ju je ipak oženio, ali kuća koju je gradio morala je imati dva zasebna objekta. *A honeymoon* je bio sve prije nego meden. Gospođa Ninon, rođena Ausländer, bivša Dolbin i sadašnja Hesse, otputovala je spavaćim kolima u Rim, a njen 54-godišnji izabranik u Baden, na liječenje. Ostarjelom mužu Ninon je sređivala rukopise i brinula se za njegovu korespondenciju. Umjesto željene disertacije i još željenijeg biološkog potomstva, vodila je računa o svakom Hesseovom hiru, čak i poslije njegove smrti. Ako se itko mogao poistovjetiti s mit-skom Penelopom, onda je to Ninon.

Plesačica i glumica Ilse Jutta Zambona rastala se od svog muža da bi se udala za Ericha Mariju Remarquea. Ali prema priznanju koje je ovaj potonji dao svojoj sestri, nije se oženio zato da bi usrećio sebe, jer on sretan ne može biti, nego zato da bi usrećio nekog drugog. Koliko je u tome uspio, možda otkriva činjenica da su se umjesto za djecu odlučili za irskog setera. Vrlo brzo Jutta je počela avanturu sa scenaristom Franzom Schulzom, ali nakon što je prebio svog konkurenta, a pogotovo nakon golemog uspjeha romana *Na zapadu ništa novo*, koji mu je priskrbio velike tantijeme, Remarque se upustio u aferu sa svojom agenticom Brigitte Neuner. *Dolce con utile*, rekli bi Talijani. I Brigitte je bila u braku, doduše umirućem, a Jutta i Remarque rastali su se jednako brzo kao što su se brzo i vjenčali. Nakon povratka s europskih lutanja, Remarque je u salonu Betty Stern našao novu ljubavnicu, devetnaest godina mlađu Ruth Albu, lijepu glumicu i još uvijek suprugu sina Arthura Schnitzlera. U Porto Roncu pokraj jezera Maggiore, u južnoj Švicarskoj, zaljubljeni dvojac otkrio je vilu koja je pripadala Arnoldu Böcklinu. Istog časa Remarque je kupio vilu: u pripremanju za useljenje zajednički su sudjelovale bivša supruga Jutta Zambona i nova ljubavnica Ruth Albu, dok mu je u financijskim transakcijama asistirala agentica i bivša ljubavnica Brigitte Neuner. Istina je, ljubav ne poznaje granice. U proljeće 1936. Remarque se zatekao u Budimpešti. Osim što je ondje dospio sa svojom ljubavnicom Margot von Opel, bio je među prvima koji su u rezidenciji baruna Ferenca von Hatvanyja vidjeli Courbetovo platno *Podrijetlo svijeta* (*L'Origine du monde*), koje nije prestalo sablažnjavati čudorednu publiku. U tim godinama, dok je Hitler divljavao i spremao se za rat, svi putovi vodili su u Sjedinjene Države.

S onu stranu bare Remarque je očijukao s Marlene Dietrich koja se narogušila kad je ustanovila da se ovaj po drugu put oženio za Juttu Zambonu. Doduše, Remarque je to učinio zato da bi je kao udanu gospodu spasio od progona. Mnogo godina kasnije njih dvoje sretno su se rastali po drugu put. Osim s Marlene Dietrich, slavni pisac bio je u vezi s glumicom Heddy Lamar (glavnom junakinjom *Ekstaze*), meksičkom glumicom Dolores del Rio i glumicom Paulette Goddard koja mu je 1958. postala i zakonita pratilja. U odnosu s Marlene Dietrich, najveći rival nije mu bio njen suprug Rudolf Sieber, ni u nju vječito zaljubljeni redatelj Joseph von Stenberg, nego lezbijska supruga nekog milijunaša i svjetska vedeta u utrkama glisera Joe Carstairs. Ako je vjerovati kuloarima, i onom što tvrdi Illies, Marlene Dietrich imala je aferu s mladim Johnom F. Kennedyjem, ali i njegovim ocem Josephom P. Kennedyjem. I tako dalje.

U labirintima ljubavnog namigivanja, koketiranja, prevara i preljuba najslabije se snalazio Walter Benjamin. Tom piscu rijetke mudrosti i neusporedivog stila u kontaktima sa ženskim svijetom pamet nije bila od velike koristi. Benjamin je u



Berlin jučer i danas

Bernu upoznao Doru Sophie Pollak s kojom se oženio i dobio sina Stefana Rafaela. Ali taj brak nije bio dugog vijeka. Negdje 1924. godine, na otoku Capriju, Benjamin se zagledao u latvijsku glumicu i redateljicu Asju Lacin, fanatičnu komunistkinju koja ga je približila marksizmu. Asja je bila jezičac na vagi koji je preteggao u odluci da otputuje u Moskvu, a njoj je posvetio i svoju aforističku knjižicu *Jednosmjerna ulica (Einbahnstrasse)*. Nije imao sreće ni s Julijom Cohn, njegova draga prijateljica Margarete Karplus udala se za Adorna, Olgu Parem šarmirao je svojom duhovitošću i elokvijom, ali za nešto više od usputnog ljubakanja na ibizi (gdje je Benjamin tražio mir i spas od nadirućeg nacizma) ta njemačka Ruskinja nije bila spremna. Rođen u zodijačkom znaku raka, stidljiv i uporan, zabrinut za sina koji nije bio samo Židov nego i komunist, Benjamin je završio onako kao je završio. Strahujući da će ga španjolske vlasti repatrirati i šutnuti nacistima, 26. rujna 1940. otrovao se morfijem u katalonskom gradiću Portbou u provinciji Girona. Ono što bi bilo pogrešno zaključiti ogleda se u pretpostavci da su sentimentalnim univerzumom o kojem svjedoči Illies u dvadesetim i tridesetim godinama minulog stoljeća diktirali isključivo muškarci. Diktirali su do one mjere do koje su im to tolerirale njihove partnerice, koje nisu bile manje promiskuitetne od svojih zavodnika i bračnih drugova. Uostalom, za ljubav je potrebno dvoje, katkad troje, ovisno o afinitetima i moralnim skrupulama. Za preljub isto tako. Među ženskim protagonistkinjama koje se nisu libile bračnih izleta, heteroseksualnih, lezbijskih, pa i incestuoznih veza izdvajaju se Erika Mann, Tamara Lempicka, Alma Mahler, Anaïs Nin, Marlene Dietrich, Leni Riefenstahl, Greta Garbo, Mascha Kaleko, Thea Sternheim, Simone de Beauvoir. Impozantna lista za veliko poglavlje europske umjetnosti novoga doba, ali isto tako trofejni zbroj čarobnica i zavodnica koje se idealno uklapaju u Illiesov sentimentalno-seksualni mozaik. Ako bi Illiesova knjiga ikoga ispunita bez ostatka, onda je to Pedro Almodovar. Ne samo zato što Illiesove dokumentirane i na svoj način režirane storije savršeno korespondiraju s du-

hom Almodovarovih filmova, nego zato što nude takvu razinu inventivnosti i autorskog umijeća zbog kojeg će se čitatelji ili gledatelji intimizirati s njihovim junacima, koliko god oni "nastrani" bili. Spisateljica i glumica Erika Mann udala se a onda ekspresno rastala od glumca Gustafa Gründgensa, jer su u njima ionako bujali homoseksualni instinkti, glumica Pamela Wedekind, kćerka njemačkog dramatičara Franka Wedekinda, bila je djevojka Erike Mann i zaručnica njena brata Klause Manna, nimfomanija Hitlerove redateljice Leni Riefenstahl bila je precizno sinkronizirana s potrebom za pro-

**Umjesto *Ljubav u doba mržnje*, Illiesova knjiga mogla se zvati *Vodič kroz razvratni život*. Nešto slično pošlo je za rukom njemačkom piscu Konradu Haemmerlingu koji je 1931. objavio *Vodič kroz razvratni Berlin (Führer durch das lasterhafte Berlin)*. Objavio ga je pod pseudonimom Curt Moreck, ali nakon Hitlerova dolaska na vlast, završio je na lomači**

fesionalnim probicima, osim njenog muža Huga, u krevetu Anaïs Nin našli su se njen psihijatar Otto Rank, njen prijatelj Henry Miller i njen otac Joaquin Nin, a Marlene Dietrich nije birala samo muškarce nego i žene, među kojima se izdvajaju

američka pjesnikinja i dramatičarka Mercedes de Acosta te nadaleko slavna Greta Garbo.

Legendarna Alma Mahler, žena triju isto tako znamenitih muževa, zavodnica koja je izluđivala i svoje zakonite partnere i svoje ljubavnike, aplaudirala je nacistima, a antisemitskih ispada nije se libila ni pred svojim trećim suprugom Franzom Werfelom koji je, dakako, bio Židov. U deset godina na koje se referira Illies, od 1929. do 1939, propala je Weimarska republika, Hitler je postao kancelar, u *Reichstagu* su izglasani rasni zakoni, zaredali su *Anschluss* Austrije i Kristalna noć, a Hitlerovim napadom na Poljsku 1. rujna 1939. počeo je Drugi svjetski rat. U isto vrijeme dogodio se preljub, ne jedan. Napokon, u početku europske civilizacije bijaše preljub jer je Trojanski rat počeo kad je lijepu Helenu, suprugu kralja Menelaja, oteo Paris, sin trojanskog kralja Prijama. Alternativna povijest, intimna i subverzivna, uvijek je izazovnije od one kolektivne i službene, uokvirine mitovima i lažnom pozlatom. Illies je to shvatio i kao pravi voajer zavirio iza kulisa, tamo gdje se skidaju maske i gdje se veliki ideali tope pred uznemirujućom energijom ljubavi koja poprima religijsko značenje. Dramski pisac Bertolt Brecht prakticirao je poligamiju, identificirajući svoju sudbinu s nepatvorenom melodramom. A što je poduzeo židovski kralj David kad se zagledao u lijepu Betsabeju čiji je muž Urija bio na ratištu? Kako je svoje prilježnice tretirao Henrik VIII? A Donald Trump i ini prodavači magle koji su okupirali svijet, a samim tim i njegovu žensku polovinu? Umjesto *Ljubav u doba mržnje*, Illiesova knjiga mogla se zvati *Vodič kroz razvratni život*. Nešto slično pošlo je za rukom njemačkom piscu Konradu Haemmerlingu koji je 1931. objavio *Vodič kroz razvratni Berlin (Führer durch das lasterhafte Berlin)*. Objavio ga je pod pseudonimom Curt Moreck, ali nakon Hitlerova dolaska na vlast, završio je na lomači. Jest, Njemačkoj je u to doba dostajao samo jedan vodič, jedan *Führer*. Unatoč novom konzervativizmu i novom fašizmu, još tinja nada da takva sudbina neće zadesiti i Illiesove tekstove.

Esej

## Crno-žuti Roth

Piše Marijan Bobinac

Među piscima koji su Austro-Ugarsku Monarhiju u djelima, nastalima nakon njezine propasti, prikazivali u pozitivnom svjetlu, u smislu retrospektivne utopije, posebno važno mjesto zauzima Joseph Roth (1894–1939). Upravo Rothu – uz Stefana Zweiga i Franza Werfela – velik dio svoje argumentacije o „habsburškom mitu“ u austrijskoj književnosti posvećuje Claudio Magris u knjizi *Il mito absburgico nella letteratura moderna austriaca* iz 1963. godine, nedavno objavljenoj i u hrvatskom prijevodu. Jer, smatra čuveni talijanski književnik i germanist, Roth je svijet iščezloga multietničkog carstva opisao na najprecizniji i najzbuđljiviji način. Taj tematski kompleks, koji se najčešće vezuje uz Rothovo najpoznatije djelo, roman *Radetzky marš (Radetzky marsch, 1932)*, Magris na neizravan način prepoznaje i u autorovoj pripovjednoj fikciji iz 1920-ih, razdoblja u kojem je pisac na propast Austro-Ugarske gledao kao na „neumitan kraj svih zdravih i čvrstih životnih mogućnosti“, no uglavnom ostajući „na tom negativnom stavu“. Tek se Rothova djela iz vremena nakon 1930. godine, smatra Magris, mogu označiti kao „nostalgican povratak negdašnjoj uređenoj Austriji“, kao izraz „usrdne privrženosti habsburškom carstvu“, ali nikako ne i kao „uzaludno veličanje izgubljene prošlosti“.

Habsburška nostalgija koja Rotha, porijeklom Židova iz Galicije, obuzima potkraj 1920-ih naočigled jačanja radikalnih masovnih ideologija, napose nacionalsocijalizma, u mnogim se aspektima može smatrati idealiziranjem prošlosti i rezigniranim okretanjem od prekarne socijalnih i političkih prilika u suvremenosti. Egzistencijalno uporište pripovijedanja u *Radetzky maršu* i drugim Rothovim djelima nazire se upravo u bijegu iz stvarnosti: autor se s čežnjom prisjeća Galicije, siromašna, ali prisna i sigurna židovskog štetla kao mikrokozmosa u okviru znatno šireg poretka, poretka velikoga podunavskog carstva pod zaštitom kojega je njegova zavičajna zemlja dugo stajala. Objavljujući ulomke *Radetzky marša* u svom stalnom organu, poznatim liberalnim novinama *Frankfurter Zeitung*, popratio ih je uvodom u kojem je svoje sentimentalne uspomene na potonulo carstvo opisao ovako: „Volio sam ju, tu svoju domovinu, jer omogućila mi je da istodobno budem patriot i građanin svijeta.“

Piščeva naklonjenost prošlosti s vremenom je poprimila snažne habsburško-legitimističke političke konotacije, te je Roth naposljetku bio uvjeren da se Austrija može spasiti jedino restituiranjem u monarhiju. Taj začudni konzervativizam, u mnogome u opreci prema onodobnim društvenim i političkim tendencijama, Roth je dosljedno zastupao sve do svoje rane smrti u pariškom egzilu 1939. U egzilu napisao je i veći broj fikcionalnih i novinsko-esejističkih tekstova koji se mogu čitati kao navlastita mješavina nostalgična žalovanja za Habsburškom Monarhijom te kritičkog osvrta na suvremenu politiku i kulturu, okolnost koja se na posebno znakovit način očituje u dvama kasnim djelima: romanu *Kapucinska grobnica (Die Kapuzinergruft, 1938)*, djelu u kojem autor preludira niz tema i motiva iz *Radetzky marša*, i u seriji dijarijskih zapisa *Crno-žuti dnevnik (Schwarz-gelbes Tagebuch, 1939)*.

„Bit Austrije nije njezino središte nego periferija“, tvrdi grof Chojnicki, jedan od važnih likova *Kapucinske grobnice*, a njegova se stajališta u mnogočemu poklapaju sa stavovima istoimenog lika iz romana *Radetzky marš*, ali jednako tako i s gledištima autora. Tu tvrdnju poljski aristokrat iznosi kao reakciju na izjavu jednoga drugog lika romana o tome kako je čudno



Habsburški mit: Joseph Roth

što Slovenci, unatoč poniženjima kojima su izloženi u Monarhiji, ipak svečano obilježuju rodendan cara Franje Josipa: „U toj monarhiji“, tvrdi Chojnicki, „ništa nije čudno“, naprotiv, „to takozvano čudno za Austro-Ugarsku je zapravo razumljivo samo po sebi“, a „ta samorazumljivost neobičnom izgleda tek Europi nacionalnih država i nacionalizama“.

Okolnost što ta i druge izjave Chojnickog upadljivo nalikuju političkim stajalištima Josepha Rotha, jasno se potvrđuje uvidom u brojne autorove esejističke i novinske tekstove iz 1930-ih: i autor i njegov fiktivni lik naglašavaju razliku između imperijalnih državnih formacija i nacionalnih država, pri čemu obojica pozitivno konotiraju etničku i kulturnu raznolikost imperija, a negativno, za razliku od njih, konotiraju etničku i kulturnu homogenost nacionalnih država u suvremenoj Europi. Pišući o potonulim multinacionalnim carstvima i njihovim državama sljednicama Roth se, dakako, koncentrira na Dunavsku Monarhiju i austrijsku

Prvu Republiku, i to ne samo stoga što je izvrsno poznao nekadašnji habsburški svijet, od Galicije kao njezine najistočnije periferije do imperijalnog središta Beča, nego i zbog spomenutoga političko-publicističkog angažmana za Austriju, a naposljetku i zbog zalaganja za restauraciju Monarhije.

Koliko su tematski aspekti imperija i nacionalne države, ali i aspekata središta i periferije, relevantni za roman *Kapucinska grobnica*, vidljivo je u citiranoj, ali i nizu drugih izvjava grofa Chojnickoga. On – kao i protagonist romana i pripovjedač u prvom licu Franz Ferdinand Trotta – pripada skupini imućnih bečkih dokoličara koji se u vremenu uoči Prvog svjetskog rata susreću u različitim kavanama dunavske metropole. Premda svi redom pripadaju privilegiranoj visokom društvu imperijalnog središta, oni podupiru kritičke stavove poljskoga grofa o stanju u Monarhiji, napose u vezi s njezinim odnosom prema manjim habsburškim nacijama. Da bi Austro-Ugarska trebala priznati više nacionalnih prava svojim slavenskim narodima, uvjeren je i protagonist romana Franz Ferdinand Trotta, i sam izdanak slovenske obitelji. Dakako, okolnost što nosi ime Franz Ferdinand nije slučajna, dobio ga je prema austrijskom prestolonasljedniku koji se u okviru svog plana za trijalističko teritorijalno uređenje Monarhije zalagao za slavenski entitet i čijem je najužem krugu pouzdanika, kako se doznaje iz Trotta pripovijedanja u prvom licu, pripadao i njegov otac.

Taj tematski kompleks, a i protagonistovo obiteljsko ime, književna je kritika otpočeta tumačila kao ključnu indiciju da se *Kapucinska grobnica* treba smatrati nastavkom *Radetzky marša*. Premda je i autor tako usmjeravao očekivanja čitatelja, *Kapucinska grobnica* ipak se ne može smatrati „koherentnim nastavkom“ *Radetzky marša*. Razlog tomu je, ali ne jedini, i posve drukčija pripovjedna koncepcija: u *Kapucinskoj grobnici* Roth naime napušta sveznađu, autorsku perspektivu pripovijedanja, karakterističnu za njegovu dotadašnju fikciju, i priču dosljedno izlaže u prvom licu, iz perspektive protagonista Franza Ferdinanda Trotte. Uz to, kritičari su upozorili i na činjenicu da se u *Radetzky maršu* Monarhija prikazuje slojevito i nijansirano, u sjaju i bijedi, te da se, posebno s obzirom na tragičnu sudbinu glavnih likova, neizravno podvrgava kritici; nasuprot tomu, u *Kapucinskoj grobnici* Monarhija je prisutna tek kao „povijesno sjećanje“, „gotovo kao religija“, kako to i sam Roth zapaža u *Crno-žutom dnevniku* 1939.

Junak *Kapucinske grobnice* Franz Ferdinand Trotta predstavlja se kao dalji rođak „solferinskog junaka“, mladog časnika Josepha Trotte koji je – kako Roth prikazuje u *Radetzky maršu* – spasio život caru Franji Josipu u Bici kod Solferina 1859, a kao priznanje za taj pothvat dodijeljeno mu je nasljedno plemstvo, koje se prenosi na njegova sina i unuka. Od Franza Ferdinanda doznaje se da i njegova grana obitelji Trotta vuče porijeklo iz slovenskoga (fiktivnog) sela Sipolja, no da su njezini pripadnici, bogati bečki građani, izgubili kontakt sa zavičajem, pa tako i s potomcima „solferinskog junaka“. Razliku između dviju grana obitelji Franz Ferdinand prije svega vidi u tome što su „plemeniti Trotte bili poslušni i odani sluga

**Habsburška nostalgija koja Rotha, porijeklom Židova iz Galicije, obuzima potkraj 1920-ih naočigled jačanja radikalnih masovnih ideologija, napose nationalsocijalizma, u mnogim se aspektima može smatrati idealiziranjem prošlosti i rezigniranim okretanjem od prekarnih socijalnih i političkih prilika**

Franje Josipa“, dok se njegov otac iskazao kao „buntovnik“, ali istodobno i kao habsburški „patriot“, te je, kako je spomenuto, aktivno sudjelovao u prestolonasljednikovu projektu reforme Dvojne Monarhije.

I dok „plemeniti Trotte“ umiru zajedno s Habsburškim Carstvom i carem Franjom Josipom, Franz Ferdinand vraća se iz rata u Beč i potom nastavlja svoj raniji način života, obilježen bezbrižnošću, pasivnošću i dekadencijom. Poput likova povratnika u Rothovim ranim romanima, primjerice u *Hotelu Savoy* (*Hotel Savoy*) i *Pobuni* (*Die Rebellion*), ni Franz Ferdinand ne uspijeva se uklopiti u poslijeratno društvo: njegovo znatno obiteljsko vlasništvo propada, uglavnom zbog njegova nehaja i spekulacija bliskih ljudi, raspada mu se i brak, napušta ga žena, a brigu o njihovu djetetu preuzimaju prijatelji. U maloj Republici Austriji bolno mu nedostaje uređeni poredak stare Monarhije, no okrećući se prošlosti, on gubi interes za zbivanja u suvremenosti, posebno za politiku. Stoga Trotta, potpuno zatečenu njemačkom okupacijom Austrije 1938, ništa drugo ne pada na pamet osim simboličnog odlaska do Kapucinske grobnice, posljednjeg počivališta Habsburga, gdje pred zaključanim ulazom zastaje s rezigniranim pitanjem na usnama: „Kamo ću sada ja, jedan Trotta?“

Trottina zaprepaštenost i potresenost priključenjem Austrije Trećem Reichu povezana je očito s njegovom odlukom da – na pozadini postupnog potkopavanja i uništenja austrijske državnosti – napiše kritički izvještaj o svome dotadašnjem, kako mu se sada čini, posve prodraženom životu. Razdoblje neposredno nakon *Anschlussa* u ožujku 1938. može se stoga promrediti kao vremenska pozicija iz koje on retrospektivno izvještava o postajama svog života. Prostorna smještenost priče pak u mnogome je identična mjestima radnje ranijih autorovih romana, što u osnovi sežu između dunavske metropole i istočnog ruba Monarhije, s povremenim pogledom na njezin jugozapad.

Kontrast između imperijalnog središta i perifernih zona pokazuje se važnim strukturnim elementom romana *Kapucinska grobnica*: i taj roman, kao i *Radetzky marš*, konstitutivno određuje geopolitička smještenost u trokutu između metropole Beča, Galicije na sjeveroistoku i slovenskih zemalja na jugozapadu Carstva. Ta prostorna konstelacija proizlazi iz prijateljskih veza protagonista Franza Ferdinanda Trotte s drugom dvojicom važnih likova romana: s njegovim bratićem, pečenjarem kestena Josephom Brancom Trottom iz slovenskog sela Sipolja, mitske postojbine obitelji, i sa židovskim fikakeristom Manesom Reisingerom iz Zlotogroda u Galiciji. U Zlotogrodu, kamo se otputio na Reisingerov poziv, Franza Ferdinanda zatječe i vijest o izbijanju rata, te se on spontano priključuje galicijskoj postrojbi u koju su unovačena i njegova dvojica prijatelja. No netom po dolasku na frontu Trotta trupa pada u rusko zarobljeništvo. Svjetski rat, njegovi uzroci i tijek u Trottinu su izvještaju gotovo posve izostavljeni, ratno zbivanje tematizira se tek u odnosu na privatnu, načelno apolitičnu sferu protagonista i njegovih dvojice prijatelja. Veliki društveni lomovi što nastupaju potkraj rata, revolucije, raspad imperijalnih poredaka, nastanak novih nacionalnih država – sva ta

zbivanja mimoilaze Franza Ferdinanda Trotta te on, vrativši se u Beč, i nadalje vodi „život u historijskom vakuumu, kao što je to činio i prije rata“.

Retrospektivno svjestan svoje tadašnje zaslijepljenosti, protagonist se prisjeća lucidnih kritičkih zapažanja koja je o postimperijalnim austrijskim prilikama u to vrijeme iznio brat poljskoga grofa Chojnickog. Glavnim uzrokom raspada Austro-Ugarske i političko-društvene bijede Prve Republike Josef Chojnicki, inače dugogodišnji pacijent bečke umobolnice, smatra velikonjemački nacionalizam: jer, tvrdi on, nisu Monarhiju izdali „naši Česi, naši Srbi, naši Poljaci, naši Rusini“, učinili su to „naši Nijemci, državotvorni narod“. Ta se politika, smatra on, nastavlja u njemačkom nacionalizmu političkih elita male alpske republike, osobito u politici socijaldemokrata, a upravo je ona bitno pridonijela potkopavanju austrijskoga državnog suvereniteta: „Socijaldemokrati su proglasili da je Austrija sastavni dio njemačke republike. Kršćanski alpski glupani priključili su se socijaldemokratima. Na brdima vlada glupost.“ Duševno rastrojen Chojnicki, čije izjave u mnogočemu podsjećaju na beskrajne tirade likova iz djela poslijeratnoga austrijskoga pisca Thomasa Bernharda, izgovara pritom rečenicu koju će, gotovo identično formuliranu, Roth uključiti i u jedan prilog u *Crno-žutom dnevniku* u veljači 1939. godine: „Austrija nije država, nije domovina, nije nacija. Ona je religija.“ Od Austrije – slažu se Chojnicki i njegov autor – ne može se stvoriti „takozvana nacija“, jer „mi smo nadnacija, jedina nadnacija koja postoji na svijetu“.

U fikciji romana te se riječi ne mogu shvatiti samo kao nostalgično sjećanje na habsburško multinacionalno carstvo nego – ima li se na umu vrijeme nastanka *Kapucinske grobnice* – i kao žaljenje za Republikom Austrijom koju su istodobno okupirale Hitlerove trupe i – uz odobravanje mnogih Austrijanaca – „vratile u Reich“. Ozbiljnost novonastalog stanja Franz Ferdinand je, kako samokritički priznaje, shvatio tek na dan *Anschlussa*, kada je svoju stalnu kavanu, uvijek dobro posjećenu, zatekao sablasno praznu. Zaputivši se u hladnoj noći prema Kapucinskoj grobnici, usput mu je izgledalo da se suočava s posve promijenjenim svijetom, svijetom čiji smisao nije mogao dokučiti. „Nepoznati križevi“ što su mu se pritom pričinjali na nebu nedvojbeno su imaginirani kukasti križevi Hitlerovih nationalsocijalista, političke snage što je od tog trenutka zavladao Austrijom. Trotta doduše primjećuje „stare svjetiljke koje još, još u toj noći, nisu ugasle“, no jasno je da će na njegovu zemlju vrlo skoro pasti tmina.

Za usporedivom slikom Roth poseže i u prvom novinskom tekstu koji je objavio nakon njemačke okupacije Austrije, tekstu koji je pod naslovom *Totenmesse* (*Misa zadušnica*) izašao 19. ožujka 1938. u pariškom emigrantskom časopisu *Das Neue Tage-Buch*. Za razliku od svoga apolitičnog junaka Trotte kojemu se na nebu ponad Beča ukazuju njemu nepoznati križevi, Roth – nekoliko dana nakon *Anschlussa* – vidi da će se „toranj katedrale sv. Stjepana“, simbol grada Beča, postavljanjem kukastog križa vrlo skoro „pretvoriti u ne-simbol“. Dok je bečka stolna crkva – podsjeća autor, imajući na umu slavnu prošlost Habsburškog Carstva i njegove stoljetne ratove s Osmanlijama – „ostala pošteđena polumjeseca“, štekću nad njim, ali i nad „blagim podnebljem u čijem svodu i u čijim oblacima lebde melodije Beethovena i Mozarta i Brucknera“, „od sada čelične ptice Njemačke, pruske grabežljivice“, dok se „nad Kapucinskom grobnicom vijori stara crno-bijelo-crvena neprijateljica“.

U *Misi zadušnici*, gorkom rekvijemu austrijskoj državi, mogu se uočiti još neka tematsko-motivska težišta *Kapucinske grobnice* i drugih autorovih djela iz razdoblja emigracije što se argumentacijski referiraju na postimperijalnu situaciju u Srednjoj Europi, u prvom redu na opreku između pozitivnog određenja imperija i negativnog određenja nacionalne države. S tim u vezi Roth se ponovo osvrće i na suprotnost između središnjega i rubnih područja u imperijalnim (i postimperijalnim) državnim formacijama, naglašavajući etničku, kulturnu i vjersku raznolikost imperija za razliku od uniformnosti nacionalnih država. U isti mah on upućuje i na opasnost od radikalno desnih i radikalno lijevih političkih tendencija, osobito na „borusificiranje“ Njemačke pod nationalsocijalističkim režimom i njegove imperijalističke pretenzije, prije svega prema Austriji.

Rothovi biografi naglašavaju da se politički angažman austrijskoga pisca u egzilu nije ograničio samo na publicističku djelatnost, već da se on u 1930-im – na čuđenje, a dijelom i podsmijeh niza suvremenika – entuzijastično uključio u političke aktivnosti legitimista okupljenih oko Otta Habsburškog, pretendenta na austrijsko prijestolje. S tim u vezi često se spominje Rothov – dakako uzaludan – pokušaj da po nalogu legitimista u Beču, samo nekoliko dana prije *Anschlussa*, pokuša kancelara Schuschnigga nagovoriti da vlast u Austriji prenese na prestolonasljednika Otta, čime bi se – kako su se legitimisti nadali – stvorila mogućnost otpora nadirućim trupama Hitlerove Njemačke.

Mnogi su taj, s današnjeg gledišta prilično skurilan politički angažman tumačili naivno-potentnom hirovitošću hvalevrijdnog pisca i pritom ga, povrh toga, dovodili u vezu i s njegovom kroničnom ovisnošću o alkoholu. No ne smije se s uma smetnuti činjenica – kako se to često navodi i u kritičkoj literaturi – da Roth, za razliku od brojnih kolega književnika, od početka nije imao iluzija o dvjema totalitarnim ideologijama 20. stoljeća, Hitlerovu fašizmu i Staljinovu komunizmu. Uz to, on se već zarana distancirao i od austrijskoga socijaldemokratskog pokreta zbog njegove velikonjemačke politike, a kritički je stav imao i prema austrijskom klerikalizmu.

Različiti tragovi te biografski uvjetovane autorove dispozicije mogu se pronaći u seriji članaka *Crno-žuti dnevnik* koje je u posljednjim mjesecima života, od veljače do svibnja 1939, Roth objavio u legitimističkom emigrantskom časopisu *Die österreichische Post* u Parizu. Jasnije je da Roth pritom naglasak stavlja na – kako je u proljeće 1939. izgledalo – nezaustavljiv uspon nationalsocijalističkog imperija u Srednjoj Europi, koji je u to vrijeme već pregazio dvije zemlje sljednice Dunavske Monarhije, Austriju i Čehoslovačku, da bi nekoliko mjeseci poslije – što Roth više neće doživjeti – napadom na Poljsku započeo novi svjetski rat. Stoga ne čudi što Roth u dnevničkim zapisima multietničko Habsburško Carstvo ističe kao pozitivnu suprotnost u odnosu na Treći Reich, u njegovim očima apsolutni vrhunac „borusijskog germanizma“.

Na početku *Crno-žutog dnevnika*, 15. veljače 1939, Roth energično ističe svoje opredjeljenje za austrijski identitet, na što se, kako nastavlja, ne osjeća ponukan samo zbog negiranja Austrije od strane velikonjemačkog nacionalizma nego, jednako tako, i zbog načelnog nerazumijevanja za austrijsko pitanje kod Nijemaca, čak i onih dobrohotnih. Tako u prvom dnevničkom zapisu izvještava o razgovoru koji je dan prije vodio „s jednim njemačkim piscem, valja naglasiti, porijeklom iz Reicha“, očito emigrantom poput njega sama, koji ne samo da osuđuje *Anschluss* nego, „za razliku od većine svojih zemljaka i kolega, vjeruje da Austrijanci nisu Nijemci“, jer, kako on to objašnjava a Roth prenosi: „Austrijanci su Latini. Oni su narodić (*Völkchen*). Mi smo narod.“ Bijesan zbog „podcjenjivačkog stava“ njemač-

koga kolege koji „Austrijancu njemačkog jezika“ pripisuju „površnost“ i „lakoumnost“, Roth podsjeća na to da „austrijskom svijetu 1918. nisu bili amputirani samo udovi, to jest krunske zemlje, nego i srce“. Stoga „Austrijanac njemačkog jezika nije latinski ‘površan’ nego je ispunjen boli, upravo tragičan“; jer, ističe Roth, „kao što središnji živčani sustav i dalje trpi bolove amputiranih udova, tako i mi trpimo bolove svih plemena i naroda Monarhije. Iz tih bolnih sjećanja napaja se austrijski karakter, kao što se nekada napajao od naroda, dok su još živjeli s nama. I tada je bilo bolno biti Austrijanac, često i vrlo bolno.“ Primjedba njegova njemačkog sugovornika da takvom argumentacijom zapada u sentimentalnost nije ga, kako se čini, iznenadila jer on je – ironično poentira Roth – „kruti čovjek sa sjevera“.

Rothu je bilo jasno da njegov strastveni pleoaje za utemeljenje nove podunavske monarhije nema nikakvih izgleda za ostvarenje u političkoj realnosti, u kojoj se upravo počela širiti njegova suprotnost, velikonjemački Reich, i to upravo na račun nekadašnjih habsburških zemalja. Unatoč tomu Rothovi kasni novinski radovi poput *Crno-žutog dnevnika* – zanemare

**I pisac i njegov fiktivni lik naglašavaju razliku između imperijalnih državnih formacija i nacionalnih država, pri čemu obojica pozitivno konotiraju etničku i kulturnu raznolikost imperija, a negativno etničku i kulturnu homogenost nacionalnih država u suvremenoj Europi**

li se habsburško-legitimistička spekulativna razmatranja – nude oštroumne analize političkih, društvenih i kulturnih prilika u Europi. Kao u svojim ranijim publicističkim radovima, on i u kratkim i poentiranim dnevničkim zapisima polazi od naizgled slučajne, ali zapravo karakteristične slike iz svakodnevice, na podlozi koje potom razvija tezu, često je pritom formulirajući na dvosmislen način. Oštrina njegova analitičkog pogleda vidi se i u pristupu totalitarnim političkim porecima, prije svega dakako Hitlerovoj Njemačkoj, onomu „Nesvetom Carstvu“ koje se u suvremenoj Europi ponaša sve agresivnije i očito sprema za novi veliki ratni sukob.

U zapisu od 1. ožujka 1939. Roth primjećuje da se „rat takoreći počinje miješati s mirom“, „sa svim njegovim jezivim simbolima“. Nastojeći taj fenomen učiniti zornim, pisac poseže

za slikom sirena za uzbunu koje, kako objašnjava, u Parizu odzvanjaju „svakog četvrtka u dvanaest sati“, zavijajući „kao što kerberi zavijaju, ali život grada za to ne mari“; taj postupni prijelaz iz mira u rat, „sa svojim ‘lokalnim’ građanskim ratovima, sa svojim žrtvama, poginulima, prognanicima“, navodi Rotha na zaključak da su „diktatori donijeli odluku da prekinu svjetski mir“.

Na vijest o njemačkoj okupaciji „ostatka Češke“ 15. ožujka Roth reagira drastičnom slikom: u trenutku dok se „boa constrictor ovija oko praških Hradčana“, srednjoeuropski bi narodi trebali biti solidarni i „jednom zauvijek zaboraviti“ sve ono što se u posljednje vrijeme nepromišljeno izreklo, posebno parolu „Bolje Hitler nego Habsburg“ koja se izvikivala u Čehoslovačkoj: „U nevolji postali su naša braća, kao što su to bili i u staroj Monarhiji.“ Jer, nastavlja Roth, nikada „od prevrata 1918. godine, koji ste vi [Česi] pozdravili uskogrudno i lakomisleno, nismo bili tako bliski jedni drugima!“ Okolnost što je „Nesveto Carstvo postalo jezovitom zbiljom“ trebala bi povezati sve stanovnike Srednje Europe: „Vezani smo jedni za druge, Česi, Austrijanci, Hrvati, Slovaci! I Mađari!“

Premda osvjedočen legitimist, Roth se pokazuje i kao branitelj demokracije u trenutku u kojem je u većini europskih zemalja uveden autoritarni poredak ili ih je – poput Čehoslovačke – okupirao Treći Reich. U verbalnim napadima na suvremene diktatore ne preže ni od najgorih pogrd – tako je Mussolini, koji izgleda „poput žabarskog Golema“, već izdao Austriju i sada svojom agresivnom politikom ugrožava južni krak nekadašnje k.u.k.-Monarhije. I na tome se, ističe Roth, jasno vidi kako je pogrešna bila odluka o raspuštanju Habsburškog Carstva i osnivanju slabih nacionalnih država: „U trenutku u kojem je od ključnog dijela Europe načinjena kaša naroda, kaša država, nestalo je i mira na tom kontinentu. Protjeran je dvoglavi orao, a stigli su strvinari...“

Posljednji zapis u *Crno-žuti dnevnik* Roth je unio 1. svibnja 1939, tri tjedna prije smrti. Pono-vo je riječ o znakovitoj slici, ovaj put slici kojom evocira nepresušni češki humor. „Jedan češki frizer“, piše Roth, „stavio je na vrata svog lokala obavijest“: ‘Ovdje njemački vojnici imaju gratis brijanje. Zadovoljit ćemo se nipojnicom.’ Germanski šmokljan sa svojim tenkovima ne može ništa češkoj ironiji.“ U svojoj zlobnoj zaključnoj poenti Roth „jezovitu ozbiljnost“ nacista prikazuje inferiornom u usporedbi sa češkim humorom: „jednim jedinim plakatom češki je frizer nadmudrio slikara“ – misli se, dakako, Hitlera – „koji bi još prije trideset godina bio sretan da je mogao izraditi plakat za češkog frizera. Vjerojatno ih je i radio. To se više ne može dokazati. On je u istoj mjeri odlučan zamračiti svoju prošlost, kao što se isto tako trudi da zamrača našu sadašnjost.“

In memoriam: Yehuda Bauer (1926-2024)

## Povjesničar svjetskog ugleda

Piše Jaroslav Pecnik

Osamnaestoga listopada ove godine u Jeruzalemu je umro Yehuda Bauer, izraelski povjesničar svjetskog ugleda, jedan od vodećih i najviše citiranih stručnjaka u proučavanju geneze Holokausta, kao najstravičnijega zločina genocida u povijesti čovječanstva, ali i kompetentan istraživač povijesti antisemitizma, odnosno načina kako ta pogubna ideologija do danas utječe na društvenu zbilju. Bauer je pokušao pojasniti uzroke i razloge kako i zašto se ta ideologija stoljećima uporno obnavlja i u čemu je tajna njezine zlokobne „fatalne privlačnosti“ među pripadnicima najrazličitijih socijalnih slojeva. U jednom od brojnih tzv. *Praških eseja* (*Razmišljanja o Holokaustu*, Prag, 2009) posvećenih političkoj, ekonomskoj, kulturološkoj i uopće društvenoj fenomenologiji Holokausta, Bauer je ponovio tezu koju je gotovo proročanski elaborirao još 1980: „Antisemitizam, kao što znamo, iracionalan je odgovor na racionalne izazove. Javlja se u kriznim razdobljima, kao rješenje ‘prećicom’, čime se izbjegava potreba da se stvarni problemi rješavaju realnim djelovanjem. Čini se da je spoj niza velikih svjetskih kriza idealno pogodno tlo za oživljavanje antisemitskih stereotipa.“ Dakle, Holokaust i antisemitizam kao kompleksni fenomeni rođeni su unutar radikalne, genocidne ideologije; postupno su se tijekom povijesti razvijali i širili, da bi u nacističkoj izvedbi poprimili definitivno najstrašnije sadržaje i monstruozno obličje. Stoga je važno shvatiti da se svaka takva ili slična ideologija može ponoviti, a da je tomu tako svjedoči nam niz etničkih, rasističkih, vjerskih i inih tragičnih pogroma diljem svijeta od svršetka Drugoga svjetskog rata do danas. Bauer je možda prvi, u svakom slučaju među prvima, upozorio na refleksije antisemitizma i Holokausta koje se i danas manifestiraju u najrazličitijim formama i stoga je fenomenologiju Šoe potrebno detaljno proučiti. Riječ je o cijelom jednom kozmosu u kojem treba mapirati tradiciju, kulturu, povijest, političke i socijalne okolnosti, sastav stanovništva i društveni kontekst područja gdje se zločin dogodio i stoga bi svaki ozbiljan istraživač morao vladati jezicima sredine koju istražuje. Kako to izgleda u praksi, potvrdio je osobnim primjerom. Recimo, kako bi osvijestio situaciju u Litvi uoči i tijekom Holokausta nad tamošnjim Židovima, Bauer je konzultirao golemu literaturu i brdo dokumenta i ostale arhivske građe na njemačkom, poljskom, ruskom, litavskom, hebrejskom i jidišu. Uz nabrojene jezike izvrsno je

govorio engleski, francuski, češki i slovački jezik, a služio se i talijanskim i španjolskim. Osim nužne stvaralačke erudicije, to je za Bauera bio preduvjet da bi nepristran istraživač posvećen predmetu istraživanja ne samo znanstveno-kritički propitao specifična obilježja i fenomene genocida nego i pokušao uvući se pod kožu žrtve, ali i njezinih krvnika. Na taj način osvijestio bi traumatična iskustva židovske, ali i šire zajednice na prostorima gdje se zločin dogodio i koja je na različite načine (od odobravanja, preko ravnodušnosti do istinskog zgražanja) reagirala na masovnu, brutalnu eksterminaciju susjeda s kojima je desetljećima, pa i stoljećima mirno koegzistirala.

Samo se tako može, tvrdio je Bauer, formirati „slika svijeta mračnoga 20. stoljeća“ i opisati sunovrat svih moralnih vrijednosti i etičkih načela do kojih je u „novodobnom sumraku civilizacije“ došlo, a sve u ime nekakvih imaginarnih

**Yehuda Bauer doktorirao je na Hebrejskom sveučilištu u Jeruzalemu, a na Institutu za suvremeno židovstvo Avrahman Harman djelovao je više od trideset godina. Od 1995. do umirovljenja bio je ravnatelj Međunarodnog instituta za istraživanje Holokausta u Yad Vashemu**

stereotipa i banalnih, fantazmagoričnih rasističkih mitova kojima se i danas slaboumno i licemjerno pokušavaju opravdati strašni nacifašistički zločini, normalnom ljudskom umu neshvatljivi i upravo stoga još užasniji i stravičniji. Bauer se snagom argumenata, uz posjedovanje enciklopedijskog znanja, također oštro suprotstavljao svim pokušajima negiranja Holokausta i njegovoj sve češćoj relativizaciji. Jasno i precizno strukturirao je činjenice i u sadržajnom i formalnom smislu „oslikao stvarne događaje, bez ikakva uljepšavanja“, jer je samo tako moguće pregledno i objektivno artikulirati svekoliku tragediju Holokausta, kao najveće sramote i posvemašnje emanacije zla u povijesti naše civilizacije.



Mračno 20. stoljeće: Yehuda Bauer

Yehuda Bauer rođen je 6. travnja 1926. u Pragu, gdje je pohađao češku osnovnu školu na Vinohradima, u elitnom dijelu grada u kojem je stanovao s dobroteljnim roditeljima koji su pripadali cionističkom dijelu tamošnje židovske zajednice. Pohađao je i nastavu na engleskom jeziku u uglednom internatu u Ječnoj ulici, inkubatoru uglednika iz češkog i slovačkog javnog i akademskog života. U komunikaciji s roditeljima služio se njemačkim, a na ulici i školi češkim i slovačkim jezikom. Otac mu je bio inženjer, ali se bavio unosnijim poduzetničkim poslovima, dok je majka bila domaćica koja se više iz hobija bavila šivanjem, zapravo kreiranjem mondene odjeće za prašku elitu i tako podebljavala kućni budžet. Yehuda je imao guvernantu koja ga je učila francuskom jeziku, a u okvirima lokalne židovske zajednice učio je osnove hebrejskog, kojim je poslije, po dolasku u Izrael, ovladao do savršenstva, što je posebice došlo do izražaja u njegovu virtuoznom pisanju, jer se Bauer bavio i književnim radom. U tom su pogledu posebice zanimljivi njegova autobiografija i književni eseji o židovskom, primarno intelektualnom Pragu. Još i prije polaska u školu Yehudini su roditelji uočili njegovu izvrsnu memoriju i blistavu inteligenciju, a tijekom školovanja i lakoću kojom je savladavao nastavno gradivo. Najveću je pak sklonost pokazivao za učenje stranih jezika, pa je tako iz hobija naučio jidiš, latinski i starogrčki jezik. Yehudin otac stalno je sanjao o odlasku s obitelji u Palestinu. Početkom 30-ih godina posjetio je rodbinu koja se već tamo smjestila kako bi pripremio teren

za vlastito preseljenje, ali ga je stalno odgađao u nakani da što bolje financijski pripremi i buduće poslovanje u novom domu. Okolnosti su ga ipak prisilile da preko noći, u zadnji čas, legalnim putem pribavi vizu i 15. ožujka 1939, neposredno uoči nacističkog upada i okupacije Čehoslovačke, s obitelji napusti zemlju. Preko Poljske i Rumunjske dokopao se broda za Mandatnu Palestinu, kojom je upravljala britanska administracija. Češki su Židovi jako dobro znali, pa tako i Bauerovi, za kalvariju kroz koju prolaze njemački Židovi pod Hitlerovom diktaturom, jer su im o tome svjedočile brojne izbjeglice koje su spašavale živu glavu pred razularenim antisemitizmom i nacističkim jurišnicima. O tom „filmskom“ bijegu Bauer je u *Autobiografiji* zabilježio: „Kupili smo karte za posljednji večernji vlak, 14. ožujka 1939, dok još nacisti nisu ušli u Prag. Ujutro sljedećeg dana stigli smo u Moravsku Ostravu, na granični prijelaz prema Poljskoj, kada su u vlak pun Židova s imigrantskim papirima i čeških i njemačkih socijaldemokrata koji su strahovali da će ih nacisti uhititi, ušli Hitlerovi jurišnici s oznakama SA na rukavima smeđih košulja i gestapovci, tako da smo shvatili kako su zapravo tijekom noći njemačke postrojbe okupirale Čehoslovačku. Počeli su kontrolirati ustrašene putnike i njihove dokumente, tražeći one koji nisu imali uredne izbjegličke 'papire' (a takvima je pripadao i prijatelj Yehudina oca, poznati književnik Max Brod), ali pomogao nam je češki otpravnik vlakova; namjerno se oglušio na zapovijed smeđeokošuljaša i bez pitanja podigao svoju palicu i time vlakovođi dao zeleno svjetlo za polazak, odnosno dozvolu za prijelaz granice. Nijemci su morali na brzinu napustiti kompoziciju i tako je nepoznati šef ostravske željezničke postaje spasio velik broj Židova, koji bi inače bili 'skinuti' s vlaka jer nisu imali ispravne ili nikakve dokumente. Nažalost, otac nije uspio srediti dokumente za svoje i majčine roditelje, tako da su nastradali u logorima smrti, jedino smo saznali da je baka s majčine strane bila transportirana u Terezín, a potom u lager Baranovic (u današnjoj Bjelorusiji), gdje joj se izgubio svaki trag, dok za druge nikada ništa nismo saznali, gdje su, kako i kada bili umoreni.“

Po dolasku u Palestinu Bauerovi su se smjestili u Haifi, gdje je Yehuda nastavio školovanje, a u gimnaziji pod utjecajem profesorice Rachele Krulik zaljubio se u povijest i odlučio za studij historiografije. Ipak, prije toga pridružio se pod lažnim imenom postrojbama Palmacha (elitni, udarni odredi Hagane, tijekom Drugoga svjetskog rata obučavali su ih britanski vojni instruktore) kako bi prošao vojnu obuku, a nakon toga je 1946. dobio stipendiju za studij na sveučilištu u Cardiffu, Wales. U *Autobiografiji* je pomalo ironično (u tipičnom diskurzivnom stilu) zapisao: „Pod lažnim imenom su me britanske vlasti u Mandatnoj Palestini uhitile i na kraće vrijeme utamničile zbog povezanosti s Palmachom, a pod pravim sam imenom od njih dobio stipendiju.“ Ali kada je 1948. počeo rat za neovisnost Izraela, privremeno je prekinuo studij i napustio Britaniju kako bi mogao ratovati i sudjelovati u borbama za obranu novonastale židovske države. Po završetku rata vratio se u Cardiff i potkraj 1948. diplomirao, ubrzo potom (1950) i magistrirao. Nakon povratka u Izrael oženio se Shulom Bauer, par je uskoro dobio dvije kćeri i mlada se obitelj nastanila u kibucu Shoval (socijalističkom kolektivu u pustinji Negev), gdje se 1952. Yehuda politički aktivirao kao član socijalističkog Mapama, koalicijskog partnera vladajućih laburista, odnosno stranke Mapai. Ali brak je ubrzo zapao u krizu, a potom se i raspao, jer je Bauera daleko više od privatnog života ili lukrativne politike privlačila znanost. Intenzivno se posvetio istraživanjima o britanskoj upravi nad Mandatnom Palestinom i na toj temi 1960. doktorirao na Hebrejskom sveučilištu u Jeruzalemu, gdje je iduće godine postao profesor na Institutu za suvremeno židovstvo Avrahman Harman i gdje je radio dulje od trideset godina. Potom, od 1995. pa sve do umirovljenja (2000) bio je ravnatelj Međunarodnog instituta za istraživanje Holokausta u Yad Vashemu. I poslije, kao savjetnik i kao profesor emeritus i dalje je, gotovo do smrti, intenzivno radio, pisao i predavao, a često je posredovanjem videolinka šarolikom auditoriju diljem svijeta držao popularna javna predavanja o brojnim židovskim povijesnim i aktualnim temama, na različitim svjetskim jezicima. Na zamolbu Roberta J. Williamsa, za potrebe arhiva Soah Foundation, snimio je petosatni razgovor u kojem je na fascinantno način svjedočio o bitnim pitanjima i nedoumicama o Holokaustu. Zaslužan je za formiranje International Holocaust Remembrance Alliance (IHRA/Međunarodni savez za sjećanje na Holokaust), gdje je neko vrijeme pomagao kao akademski savjetnik, da bi poslije bio promoviran u počasnoga doživotnog predsjednika te važne organizacije. Godine 1993. po drugi se put oženio, Ilanom Meroz, s kojom je posvojio tri dječaka (Gal, Ran i Eyal), a uz njih je imao još i šestoro unučadi i isto toliko prauočadi. Bauer je bio čest gost-profesor brojnih, svjetski uglednih akademskih institucija (Yale, Oxford, Harvard, Sorbonne, Freie Universität/Slobodno sveučilište u Berlinu, Brandeis University,

Clark University, Richard Stockton College), a poznat je i kao utemeljitelj uglednih znanstvenih časopisa (primjerice *Journal for Holocaust and Genocide Studies*). Bio je glavni urednik *Enciklopedije Holokausta* koju je tiskao Yad Vashem 1990. Objavio je pedesetak knjiga i bezbroj znanstvenih članaka i publicističkih priloga, navodimo kapitalne: *From diplomacy to resistance: A history of Jewish Palestine* (1970), *They chose life: Jewish resistance in the Holocaust* (1973), *Rescue operations through Vilna* (1973), *My Brother's Keeper: A history of the American Jewish Joint Distribution Committee*, u tri sveska (1974), *Flight and Rescue* (1975), *The Holocaust in Historical Perspective* (1978), *The Jewish Emergence from Powerlessness* (1979), *The Holocaust as Historical Experience* (1981), *American Jewry and the Holocaust* (1982), *Antisemitism today* (1985), *Antisemitism in Western Europe* (1988), *Jewish reactions to the Holocaust* (1989), *Out of the ashes* (1989), *Antisemitism and anti-Zionism* (1990), *The Holocaust, religion and Jewish History* (1991), *Rethinking in Holocaust* (2001), *The Death of the Shtetl* (2010), *The Jews: A Contrary People* (2014), *The World and the Jews* (2021). Primio je brojna domaća i inozemna priznanja: 1998. državnu nagradu *History of the Jewish People*, 2001. postao je članom Izraelske akademije društvenih i humanističkih znanosti, 2008. primio je priznanje Yakir Yerushalayim (počasnog građanina Jeruzalema), a neko se vrijeme s njegovim imenom licitiralo i kao s mogućim laureatom Nobelove nagrade za mir ili za književnost.

Na pitanje kako se počeo baviti istraživanjem Holokausta Bauer je odgovarao da je za to najveće zasluge imao litavski partizanski heroj i vođa židovskog antinacističkog pokreta otpora u getu u Vilni, cionistički prvak i izraelski pjesnik Abba Kovner (1918–1987). Dugo je strahovao da nije dorastao tako teškom i zahtjevnom zadatku. Ali nakon razgovora

**Tvrдио je da je najveće zasluge za njegovo istraživanje Holokausta imao litavski partizanski heroj i vođa židovskog antinacističkog pokreta otpora u getu u Vilni, cionistički prvak i izraelski pjesnik Abba Kovner**

s Kovnerom, shvatio je da je od životne važnosti za židovski narod da u detalje prouči Holokaust, kao najvažniji događaj u njegovoj svekolikoj povijesti, i da je to „polazna i završna točka“ (Abba Kovner) njihove povijesti od koje sve polazi i u koju se sve vraća. Stalno se rukovodio riječima iz Kovnerova manifesta, koji je 31. prosinca 1941. u ime Ujedinjene partizanske organizacije uputio zatočenicima geta u Vilni, pozivajući ih na otpor nacističkim ubojicama: „Židovska mladosti, ne vjerujte onima koji vas pokušavaju prevariti. Hitler planira uništiti sve Židove Europe. Nećemo biti vođeni kao ovce na klanje; istina, slabi smo, bespomoćni, ali jedini odgovor na to je pobuna, otpor i tako pasti kao slobodni ljudi.“ Sam je Kovner bio osebjuna, fascinantna i ludo hrabra ličnost; pod njegovim vodstvom litavski Židovi (kao antistalinisti, odbijali su se povezati s ruskim partizanima), njih tristotinjak, koji su pobjegli iz geta, izveli su niz uspješnih diverzantskih akcija, pobili dvjestotinjak pripadnika njemačke soldateske, spasili od sigurne smrti sedamdesetak sunarodnjaka, a sve to pod Kovnerovom egidom da Židovi mogu steći samopoštovanje samo borbom. Neposredno po završetku rata s pedesetak pristasa namjeravao je za odmazdu otrovati na tisuće nacističkih zatvorenika i esesovaca u savezničkim logorima oko Nürnberga, ali netko je saveznicima odao plan. Uhitili su ga, ali ubrzo je pobjegao, nestao, da bi se uskoro pojavio u Mandatnoj Palestini, gdje je sudjelovao u borbama za formiranje i očuvanje izraelske države. Ostalo je zapamćeno i njegovo impresivno svjedočenje na suđenju Adolfu Eichmannu 1961. u Jeruzalemu. Bauer je upravo zahvaljujući Kovneru ustrajao na stajalištu da „povijest ne trpi nikakvo političko prekrjanje historijskih činjenica“, kako Holokaust nije nikakvo „mistično iskustvo koje izmiče ljudskom razumijevanju“. Odbacio je do danas uvriježeno mišljenje da je većina Židova odlazila u smrt pasivno, fatalistički pomirena sa sudbinom. Upravo suprotno, tvrdio je Bauer. Ako se zna u kakvim su ponižavajućim i nehumanim uvjetima Židovi istočne Europe trpjeli njemačku okupaciju, onda je neobično da je otpora uopće i bilo, jer otpor nacistima nije se sastojao samo u fizičkom suprotstavljanju, nego i u svakoj aktivnosti koja je porobljenim i ekskomuniciranim židovskim

zajednicama, u tim nepojmljivo užasnim vremenima, davala ljudsko dostojanstvo. U tom je smislu Bauer odbijao kritike na račun Rudolfa Kastnera i Odbora za pomoć i spašavanje koji nije objavio izvješće (napisano na šezdesetak gusto ispisanih stranica) Rudolfa Vrbe (Waltera Rosenberga) i Alfreda Wetzlera o stanju u Auschwitzu, nakon što su iz njega u travnju 1944. na čudesan način uspjeli pobjeći i time alarmirali svijet o užasima u nacističkim logorima smrti (Vrba je prije toga bio dvije godine zatočen u Majdaneku), čime su navodno mogli spriječiti masovnu deportaciju mađarskih Židova u već spomenuti Auschwitz-Birkenau i time im na vrijeme omogućiti bijeg iz Budimpešte i ostalih mađarskih gradova.

Bauer je dokumentirano tvrdio da su okolnosti bile takve da je objavljivanje *Protokola Vrba-Wetzler* bila nemoguća misija. Također je smatrao da se nepotrebno mistificira čuvena konferencija nacističkih glavešina u Wannseeu (siječanj 1942), kada je dogovoreno tzv. konačno rješenje židovskog pitanja; po njemu to je čista mistifikacija, glupost, jer je Hitler bio ključna figura koja je odavno osmislila plan kolektivne fizičke eliminacije Židova. Bauer je također upozorio da je Hitler tijekom 1941. izdao niz zapovijedi (usmeno) koje su pozivale na genocid nad cijelom židovskom populacijom, o čemu zorno svjedoči zapis u Himmlerovoj bilježnici (18. prosinca 1941), u kojoj je naveo da mu je Führer, na pitanje što učiniti sa Židovima u Rusiji, odgovorio: istrijebite ih kao partizane. Bauer se često sporio s nizom istaknutih istraživača Holokausta, osporavajući njihove ključne teze: primjerice optužio je Daniela Goldhagena za „germanofobni rasizam“ jer je tvrdio da je Holokaust rezultat „jedinstvene eliminacijske antisemitske kulture“, Gideonu Greifu zamjerao je da se u brojanju židovskih žrtava nacističkog ludila poslužio „sumnjivom statistikom“, dok je američkom povjesničaru Henryju Friedlanderu prigovarao „zamjenu teza“. Po Baueru, Romi i osobe s mentalnim i fizičkim poremećajima nisu bili žrtve Holokausta, već genocida, a to razlikovanje bitno je za jasnoću same definicije pojma Šoa. Kod Saula Friedländera problematizirao je stav da se Hitler prvenstveno obračunavao s Židovima u želji da im konfiscira bogatstvo, zapostavivši dobar dio konteksta u kojem su se pogromi provodili. Po Baueru je zabranjeno olako baratati činjenicama i stoga ne možemo „mirne savjesti“ generalizirati fakte, sve dok pojedinosti nismo u totalitetu istražili, dok nemamo puno znanje o njima. To jest sizifovski posao, ali bez njega nikada nećemo doći do pune i prave istine, ma kakva ona bila. Ponovno se vraćajući problemima dokumentiranja Holokausta u moru „fabriciranih“ dokumenata, upozoravao je da se sačuvalo malo autentičnih dokumenata koje treba znati prepoznati, ali i kako sve to daje zlonamjernim interpretatorima priliku da prema vlastitom nahođenju pojašnjavaju, odnosno negiraju ili relativiziraju najveći zločin u povijesti čovječanstva. Ako i nema „papirnatih“ dokaza, pisao je Bauer, ne nedostaju svjedočanstva ljudi o tome što se stvarno dogodilo. No i tu treba biti oprezan jer i „usmena povijest“ zna biti neprecizna. Često je ponavljao: „Moramo znati što se stvarno događalo, a ja sam uvjeren kako Holokaust nije bio unaprijed planiran, razvijao se i širio u etapama. Holokaust nije jedinstven, može se ponoviti, ne samo Židovima nego i svakom drugom narodu. Može ga počinuti bilo tko, bilo kada.“ U tekstovima je Bauer, u vodećim tiskovinama i znanstvenoj periodici, poticao raspravu o takvim temama, a posebice je bila žučna ona 2012. o tome što su tijekom Drugoga svjetskog rata vlada i američki Židovi mogli učiniti, a nisu, kako bi spasili europske Židove. Upozoravao je i da se tema Holokausta zlorabi i u pojedinim izraelskim krugovima kao političko oruđe i u tom je pogledu oštro kritizirao politiku premijera Benjamina Netanyahua i njegove vlade, a još 2003. upozoravao je da „postoji mogućnost genocida u oružanom sukobu između Izraela i Palestinaca, ako jedna strana izrazito ojača“. Opominjao je da svako etničko čišćenje rezultira masovnim ubijanjem, a na objema duboko traumatiziranim stranama, i kod Židova i kod Palestinaca, u visokom postotku prevladavaju snage koje žele riješiti sukob upravo na takav radikalni način. Bauer je opetovano inzistirao: „Vratimo se činjenicama i objektivnosti, bez ikakvih ideoloških predrasuda i mistifikacija“, imperativno je tvrdio da treba služiti istini. Pritom mu nikada nije nedostajalo specifično židovskoga (samo)ironičnog humora kad je pomalo šeretski govorio: Mi Židovi jesmo izabrani narod, ali ne uznosimo se, to je više kazna no blagodati. Možda jesmo drukčiji od ostalih naroda, ali ne zaboravimo, nismo ništa bolji od drugih. Na koncu, upitajmo se koliko je Bog dobar i pravedan, koji tom svom „izabranom“ narodu nanosi Šou? Jedno je važno: svijet treba neprestano upozoravati na Holokaust kako bi se osiguralo da se zlo i tragedija ne zaborave, odnosno kako se nikada više nikomu ne bi ponovili. Na pitanje vjeruje li da je to moguće, u svom je stilu odgovarao: Molim se Bogu svakog dana da usliši moje molitve, ali znate i sami koliko vriede nevjernikove molitve.

## Glazbeni vremeplov

## Zaboravljeni Jozefović

Piše Jelena Sviben

Oskar Jozefović danas je gotovo nepoznat. Kada kažemo da je *gotovo* nepoznat, to znači da o njegovu životu i djelovanju ipak nije izgubljen svaki trag. Spominju ga tako u svojim pregledima povijesti hrvatske glazbe dvojica možda najutjecajnijih domaćih historioografa glazbe, Josip Andreis i Lovro Županović, a zapis o njemu nalazimo u *Muzičkoj enciklopediji* Leksikografskog zavoda, kao i u novijem članku *Hrvatskoga biografskog leksikona*. Ali sve to jedva da je više od knjiškog podatka. U glazbenom je životu domaće sredine Oskar Jozefović nevidljiv. Njegove skladbe ne čuju se na koncertnim podijima, radijske su snimke rijetke i nedostupne, o komercijalnim snimkama da se i ne govori. Prve pokušaje da se njegova raznolika djelatnost osvijetli i otme zaboravu učinili su muzikolozi. Zasluženu pozornost posvetila mu je muzikologinja Eva Sedak, kako u svojim radovima, među kojima se ističe monografija o povijesti hrvatske glazbe 20. stoljeća, tako i kao mentorica diplomskog rada Snežane Jarić, koji do danas ostaje najpodrobnijim prikazom Jozefovićeve skladateljskog rada. Pojedini dijelovima njegova skladateljskog opusa bavila se Rozina Palić-Jelavić, dok se Tamara Jurkić Sviben u radu o glazbenicima židovskoga porijekla u Hrvatskoj, uz Jozefovićevo skladanje, osvrnula i na druga područja njegova djelovanja, dirigentsko i glazbenopublicističko.

Sva istraživanja pokazuju u kakvu je raskoraku današnje Jozefovićevo mjesto u glazbenoj svijesti ovdašnje sredine u odnosu na vrijeme u kojemu je živio. Oskar Jozefović jedan je od glavnih protagonista zagrebačkoga glazbenog života između svjetskih ratova. Rođen u Karlovcu 22. rujna 1890, odrastao je u obitelji s još četiri starije sestre. Majka Jelka umrla je kad su mu bile tek dvije godine, a otac Julije bio je kantor u karlovačkoj sinagogi. U mladosti učio je svirati violinu i klavir u tamošnjem Gradskom glazbenom zavodu, a u Zagrebu je pohađao gimnaziju i svirao violinu u srednjoškolskom orkestru koji je djelovao u sklopu tadašnje Donjogradske gimnazije. Po završetku srednje škole od 1909. do 1911. studirao je teoriju glazbe kod Hermanna Graedenera na Sveučilištu u Beču. Sljedeće dvije godine provodi na Konzervatoriju u Pragu, gdje uči dirigiranje kod Františka Spilke i kompoziciju kod Vítězslava Nováka, u čijoj je klasi i diplomirao godine 1913. Na diplomskom koncertu izvedena je njegova *Sonata za violinu i klavir*, najranija poznata skladba u njegovu opusu. Prema riječima Eve Sedak, Jozefovićevo rano djelo slijedi tradiciju zrele njemačke romantike, napose Brahmsa, u težnji da se glazba koncipira na temelju dosljedno provedenih razvojnih postupaka, što je bila dobra osnova i za iskorak u smjeru tadašnjih modernističkih nastojanja.

Od velike važnosti za Jozefovićevo umjetnički razvoj bio je njegov odlazak u Pariz 1914. Na tamošnjem je Konzervatoriju studirao orkestraciju kod Charles-Marie Widora, skladatelja i orguljaša u crkvi Saint-Sulpice, a susreo se i s Vincencem D'Indyjem i Claudeom Debussyjem, čija su djela na nj ostavila snažan dojam. Jozefovićevo pariški boravak prekinut je početkom Prvoga svjetskog rata, kada se zbog vojnih obaveza vraća u domovinu. No po završetku rata, 1919. godine, ponovno odlazi u Pariz. Ondje provodi čitavu narednu godinu studirajući, a upoznaje i Marcelu Žigrović, studenticu francuskog jezika rodom iz Koprivnice kojom će se poslije oženiti. Radi braka s Marcelom Jozefović je prešao na katoličanstvo.

U tome razdoblju sklada kantatu *Na Nilu* za soliste, zbor i veliki orkestar. Iako je nastalo relativno rano, u skladateljevom dvadesetim, djelo skladano prema pjesničkom predlošku Vladimira Vidrića ističe se kao reprezentativna Jozefovićeve skladba. Vidrićevim impresionistički intoniranim stihovima Jozefović je podao „glazbeno ruho punine i teatralnosti“, kako je zapisala muzikologinja Rozina Palić-Jelavić. U opsežnom djelu, čija izvedba traje oko sat i pol, važno izražajno sredstvo čine kasnoromantička harmonija i bogata, koloristička orkestracija, a karakterističan je i naglasak na dramatskom, gotovo scenskom aspektu teksta. Zbog emocionalne ekspresije zbora i naglašene uloge solističkih dionica autorica čak ustvrđuje da je riječ o maloj operi. Kantata je prai-zvedena u Zagrebu na društvenom koncertu Konzervatorija 2. lipnja 1919, a izvedbom je dirigirao sam Jozefović. Božidar Širola tom je prigodom u *Jutarnjem listu* opisao kako u skladbi „prevladavaju žarke boje... izražaji su pojačani, uvećani, bujni su zvukovi, što nas zaokupljaju i pobudjuju vazda

nove ugodjaje“ (*Jutarnji list*, 8/1919, 2702, 6). Milan Graf je pak zapisao da je Jozefović moderni muzičar, upućen u sve tajne miješanja orkestralnih boja i majstor instrumentacije, premda mu se ta instrumentacija mjestimice činila i odveć gustom. Grafov članak daje nam zanimljiv uvid u proces nastanka skladbe: „Pisana je prije šest godina u Pragu. Za vrijeme rata, izgubio je Jozefović na ratištu I. dio. Na dopustu je I. dio ponovno instrumentirao, pa kad je svršio taj mučni posao, predao je hrv. kazalištu na izvedbu, gdje je dakako ostalo ležati. Kad je konačno Jozefović slao svog vojnika-slugu po partituru u Zagreb, to je taj dobar čovjek putem izgubio sve! Svjedoči o nevjerojatnoj energiji, pamćenju i ljubavi Jozefovića za stvar, da je lane u Pragu djelo ponovno napisao i posvetio Vit. Novaku, svome učitelju“ (*Novosti*, 13/1919, 153, 5).

Godine 1920. Jozefović se vraća u Zagreb, gdje je aktivan u glazbenom životu. Zapošljava se u Narodnom kazalištu, u kojemu je tijekom radnog vijeka obavljao razne dužnosti. Bio je korepetitor i dirigent, a radio je i administrativne poslove. Tako je bio član porote za ocjenjivanje originalnih muzičko-scenskih djela (1927), sekretar (1934), tajnik (1395/36) te zamjenik direktora Opere (1936). Uz rad u kazalištu, Jozefović je dvadesetih i tridesetih godina povremeno dirigirao izvedbama klasičnih i romantičkih djela koja je izvodila Zagrebačka filharmonija, što uključuje i prai-zvedbe nekih djela hrvatskih skladatelja, kao i njegovih vlastitih. Suradivao je i s pjevačkim društvima i pisao skladbe koje su zborovi izvodili na svojim nastupima. Bio je drugi zborovođa pjevačkog društva Kolo, a vodio je i pjevačko društvo Mladost. Privatno

**Unatoč tome što je u hrvatskoj glazbenoj povijesti između dva svjetska rata ostavio znatan trag, o skladatelju i dirigentu Oskaru Jozefoviću (1890-1941) danas malo tko išta zna. Prve pokušaje da se njegova raznolika djelatnost osvijetli i otme zaboravu učinili su muzikolozi, ponajprije Eva Sedak**

je radio s mnogim opernim pjevačima kao što su Srebrenka Jurinac, Zinka Kunc, Dragica Martinis, Dragutin Bernardić te Marijana i Gregor Radev, a suradivao je i s privatnom baletnom školom Ane Maletić, kao i u emisijama Radio-Zagreba. Uza sve to, Jozefović je glazbenom životu Zagreba pridonio i povremenim objavljivanjem tekstova u tadašnjim časopisima posvećenima kulturi, kao što su *Kazališni list*, *Comedia*, *Teater*, *Komedija*. Najčešće je prikazivao operna djela koja će se izvesti u zagrebačkom kazalištu ili izvještavao o glazbenim događajima kojima je prisustvovao u Hrvatskoj i inozemstvu. Iako je poslovno bio povezan sa Zagrebom, Jozefović je redovito pratio i inozemna glazbena događanja te odlazio na studijska putovanja u München (1921), Pariz (u nekoliko navrata od 1922. do 1938), Beč (1924–25), Salzburg (1935) i Rim (1937), a godine 1925. bio je supotpisnik osnivačke skupštine Jugoslavenske sekcije Međunarodnoga društva za suvremenu muziku (ISCM).

Kada je riječ o Jozefoviću kao skladatelju, suvremenici su često isticali njegovu znalacku orkestraciju, uspoređujući je katkad sa Straussom, zatim moderne skladateljske tehnike, ali često i odnos prema folklornim elementima. Na primjer, u članku o prai-zvedbi kantate *Na Nilu* Božidar Širola piše da Jozefović dobro poznaje nove smjerove, misli, nastojanja i tekovine moderne muzike (*Jutarnji list*, 8/1919, 2702, 6), a o izvedbi pjesme *Jablanovi* za bariton i orkestar ističe skladatelj istančan smisao za orkestraciju (*Obzor*, 63/1923, 126, 1). No činilo mu se da orkestar ipak ima preveliku ulogu u skladbi *Dvije obrade pučkih popijevki* za zbor i orkestar, izvedenoj na istome koncertu, jer se tako gubi prvotni dojam jednostavnosti pučke popijevke. Uz izvedbu simfonijske pjesme *Osvit*, Lujo Šafranek-Kavić također ističe Jozefovićevo temeljito i suvereno poznavanje moderne orkestracije, dok je o djelu zapisao da u jakoj gradaciji razvija dvije glavne teme skladane u narodnom duhu (*Obzor*, 71/1930, 30, 2). A Nikola Polić je na temelju iste skladbe zaključio da



Skladatelj i dirigent: Oskar Jozefović

Jozefović „odaje vještu i spremnu ruku dirigenta, koji veoma znalacki poznaje orkestar R. Straussa“ (*Vijenac*, 6/1928, VIII/3, 124). Pišući o Jozefovićevu *Gudačkom kvartetu*, Lujo Šafranek-Kavić ističe njegovu klasičnu formu, teme nacionalnog obilježja te dojam prirodnosti i glatkog toka glazbe. Kao glavnu karakteristiku djela izdvaja otmjen i ozbiljan stil uz ocjenu da, zanimljiv, neusiljen i suvremen, autor ostaje u granicama dobra ukusa (*Obzor*, 17/1930, 30, 2). O tiskanom izdanju skladbe *Jagoda* za bariton i klavir, što ga je objavila naklada Albini 1936, pisao je Branimir Ivakić. Prema njegovu sudu, općenit je dojam Jozefovićeve muzike štrausovski, dok je u samoj skladbi modulacija „toliko obilna, da djelo bez prestanka prelazi iz jednog prijemeta u drugi, pa čovjek napokon nije na čistu, u kojem je zapravo prijetetu djelo“. Također uočava da je za volju skladanja u narodnom stilu, koji Ivakić u ono vrijeme smatra nužnim, Jozefović jedan stih „udesio sasma sevdaljijski“. No skladatelju ipak zamjera što uglazbljenje teksta nije izradio s pomoću slobodnog razvitka melodije, nego je postupao na moderan način, pa je vodio pjevačku dionicu na osnovi jezičnih fleksija (*Obzor*, 76/1936, 157, 2).

Prema popisu Snežane Jarić, Jozefovićevo poznati skladateljski opus sadrži 73 djela, među kojima su zastupljene vokalne (17 popijevki i 16 zborova), instrumentalne (jedna solistička, 4 komorne i 4 orkestralne) i vokalno-instrumentalne skladbe (8 popijevki za glas i orkestar, 2 zbora uz orkestar te jedna kantata), kao i 25 scenskih glazbi. No postoje tek malobrojna notna izdanja. Osim nekih zbornih skladbi, sačuvanih zahvaljujući pjevačkom društvu Kolo koje je litografski umnažalo njegove skladbe za potrebe vlastitih izvedbi, Jozefovićevo je djelo imalo tek šest objavljenih izdanja. Tri zborna skladbe uvrštene su u zbirku *Muški i mješoviti zborovi* koju je 1923. izdao Savez hrvatskih pjevačkih društava. Popijevku *Jagoda* objavile su Muzikalije Albini sredinom 1930-ih godina, a popijevka *Hrastovački nokturno* uvrštena je u zbirku *Hrvatska popijevka od B. Berse do Z. Grgoševića*, koju je Prosvjetni sabor Hrvatske izdao 1985. godine. *Gudački kvartet* objavljen je 2019. u izdanju MIC-a. Notni zapisi pojedinih skladbi izgubljeni su, dok se preostale nalaze u ostavštini koja se čuva u knjižnici Hrvatskoga glazbenog zavoda, u arhivu Simfonijskoga orkestra Hrvatske radiotelevizije te u Zbirci muzikalija Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

Pojedini su autori nastojali okarakterizirati Jozefovićevo skladateljski opus u cjelini. Tamara Jurkić Sviben istaknula je da Jozefović, iako židovskoga porijekla, u svojim djelima ne pokazuje povezanost sa židovskom glazbenom tradicijom, već se u njima očituje njegova integracija u europsku umjetničku glazbu njegova vremena, kao i u hrvatsku kulturnu sredinu, koja je u međuratnom razdoblju obilježena neprestanim i sve urgentnijim pozivima na povratak tradicijskim obras-

cima koji bi trebali služiti kao dokaz nacionalnog identiteta glazbe. Tim je zahtjevima sam Jozefović išao ususret. Studirao je u Pragu, usavršavao se u Parizu i pratio događanja u različitim europskim gradovima, no djelovao je u hrvatskoj, zagrebačkoj sredini, koja je u to vrijeme većinski zagovarala nešto što se zvalo nacionalnim smjerom u glazbi, čemu se Jozefović, očito i inače praktična i prilagodljiva karaktera, kao skladatelj nastojao prikloniti. I to postupno: dok se njegova rana djela, poput *Sonate za violinu i klavir*, pojedinih popijevaka i kantate *Na Nilu*, uklapaju u nadnacionalna strujanja glazbene moderne, u skladbama nakon povratka u Zagreb, kao što su simfonijska pjesma *Osvit* i *Simfonijski scherzo, Gudački kvartet* i većina zbornih djela, Jozefović vlastiti glazbeni jezik nastoji prilagoditi novim zahtjevima.

Stoga se u pojedinim radovima o Jozefoviću njegova skladateljska pozicija razumije i kao svojevrsan *procjep* (Eva Sedak) između nastojanja bliskih onodobnoj glazbenoj modernosti i pokušaja da se udovolji i lokalnim zahtjevima, što je u njegovim kasnijim skladbama, naročito u ambicioznijima, kao što su *Gudački kvartet* ili *Osvit*, rezultiralo zaustavljanjem onih energija koje su pokretale njegova rana djela. Umjesto razvijanja ishodišnih glazbenih motiva, u njima se susreće tek statično kruženje i ponavljanje građe, njezin se folklorni prizvuk nastoji očuvati tako da se s njom zapravo ništa ne čini, jer se smatra da bi je svaki skladateljski zahvat mogao lišiti prepoznatljivosti u smislu nacionalnog markera.

Još je jedan oblik oslušivanja potreba vlastite sredine scenska glazba nastala u vrijeme Jozefovićeva rada u kazalištu. Iako su notni zapisi tih djela danas uglavnom izgubljeni, u tekstu *Moje scenske muzike za drame Ponoć i Vučjak*, objavljenu 1924. u reviji *Pravda* (20/1924, 73, 2), Jozefović je opisao vlastiti pristup skladanju glazbe za drame Josipa Kulundžića i Miroslava Krležu. Iako mu u početku nije bilo jasno koja je svrha scenske glazbe, radeći na njoj shvaća da je „kadra zahvatiti u potpunosti samu glavnu radnju, postavši tako u potpunosti njen integralni dio“.

Jozefović je najviše komponirao u mladosti i u tom je razdoblju ostvario najreprezentativnija djela. Zbog dirigentskih obaveza, kasnije više nije stizao skladati koliko je možda i htio. Tako je za članak *Galerija zagrebačkih kompozitora (15 dana, 2/1932, 1, 2)* izjavio da se „radi nedostatka vremena ne može posvetiti komponiranju većih opusa“. Štoviše, Kazimir Krenečić u članku o dirigentima zagrebačke opere Jozefovića spominje kao *bivšeg* skladatelja koji je u početku karijere ostvario zavidne uspjehe, ali je napustio skladateljski rad te se bavio

jedino scenskom glazbom i instrumentacijom (*Narodne novine*, 100/1934, 293, 9). Glavni dio karijere, od 1920. do 1940. godine, Jozefović provodi djelujući u Narodnom kazalištu u Zagrebu i upravo je po dirigentskoj djelatnosti za života bio najpoznatiji. Suvremenici su ga cijenili kao vrsna dirigenta zahtjevnih i novih opernih djela. Kazimir Krenečić zapisao je da „G. Jozefović spada među one dirigente, koje operna uprava zaposluje s onim djelima, koje mnogi iz pukog komoditeta ne žele izvoditi“ (*Narodne novine*, 100/1934, 293, 9) te naglašava da je Jozefović dirigirao mnogim opernim premijerama. A slično piše i Zlatko Grgošević, ističući da „Jozefović stalno dirigira opere koje ostali dirigenti baš ne priželjkuju“ te da je „veoma spretan muzičar i savjetnik naših autora“ (*Obzor*, 75/1934, 117, 5). Među premijernim naslovima kojima je Jozefović dirigirao ističu se *Krenekova opera Johnny svira* i zagrebačka premijera Verdijeve opere *Simone Boccanegra* 1931. godine, kao i djela hrvatskih skladatelja kao što su *Medvedgradska kraljica* Luje Šafraneka-Kavića iz 1927. i *Udovica Rošlinka* Antuna Dobronića iz 1934. Dirigirao je i Wagnerovim djelima *Lohengrin*, *Parsifal* i *Ukleti Holandez*, a Krenečić ga

**U teškoj depresiji, potenciranoj uvjerenjem da neće dobiti odgovarajuću zaštitu, u atmosferi novoosnovane ustaške države Jozefović je počinio samoubojstvo**

spominje i kao stručnjaka za izvođenje francuske glazbe. Kao Jozefovićevu kvalitetu ističe i njegov apsolutni sluh koji mu omogućuje da s lakoćom interpretira čak i najkompliciranije partiture. Jozefović je kao dirigent očito bio precizan i odgovoran, tako da ga Krenečić svrstava i „u red onih dirigentata, koji muziku previše dociraju“, ističući da je vjeran partituri „i ni za jednu 'komu' u tome ne popušta“.

Posljednja stanica na Jozefovićevu životnom putu bio je Split. Godine 1940. u Zagreb stiže vijest o potrebi za dirigentom opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu. Tadašnji intendant Ivo Tijardović izražava želju da na to mjesto dođe upravo Jozefović, koji ponudu, iako navodno nevoljko, na kraju prihvaća. Posljednja Jozefovićeva operna izvedba u Zagrebu bila je Mascagnijeva *Cavalleria rusticana*. U svom

osvrtnu na taj događaj Krsto Odak nazvao ga je jednim od naših najboljih dirigentata, izražavajući žaljenje zbog Jozefovićeve odlaska iz zagrebačkog kazališta. U Odakovu članku nazire se i naklonost koju je Jozefović uživao kod publike, koja je „u subotu navečer ispunila cijelo kazalište i burno aklamirala g. Jozefoviću za dirigentskim pultom“ (*Zagrebački list*, 2/1940, 541, 2).

Jozefovićeva prilagodljivost sredini te otvorenost i praktičnost u načinu razmišljanja dolaze u Splitu još jednom do izražaja. Preuzevši mjesto ravnatelja splitske opere, Jozefović u glasilu splitskoga HNK-a objavljuje tekst *Pred otvorenjem splitske opere* u kojemu iznosi svoju zamisao o radu kazališta. Zalaže se za izvođenje djela domaćih, točnije splitskih skladatelja kako bi imali priliku prisustvovati izvedbama vlastitih djela, ali i upoznati važna djela svjetske operne literature. Tako će se, smatrao je, razviti i mlađi naraštaj umjetnika, a pridonijet će se i rješavanju socijalnog pitanja grada, budući da novo kazalište podrazumijeva i otvaranje novih radnih mjesta. Jozefović se zalagao za otvorenost kazališta prema širokim slojevima publike pa čak razmišlja o seljaku ili radniku kao skladatelju neke buduće opere. Doticaj s publikom iznimno mu je važan, pa spominje i ankete putem kojih bi kazalište održavalo stalni kontakt s publikom te na kraju ustvrđuje da „definitivni oblik opere uopće ne postoji“, već je „njena zadaća da se stalno proširuje, izgrađuje i usavršuje“ (*Kazalište*, 1/1941, 7, 3).

Rad splitske opere pod Jozefovićevim vodstvom započeo je izvedbom Zajčeve opere *Nikola Šubić Zrinski*. Iako se u profesionalnom smislu u Splitu vrlo dobro snašao, privatno se nije dobro osjećao. Okolnosti su bile takve da je Jozefović zadnje mjesec života proveo u sumornu raspoloženju. Dok je boravio u Splitu, njegova je supruga ostala u Zagrebu, a i on sam nadao se povratku u Zagreb. Iako je tada već bio prešao na katoličanstvo, splitski redatelj i dramaturg Vojmil Rabadan navodno je ukazivao na Jozefovićevu židovsko porijeklo. U listopadu 1941. Jozefović šalje pismo Dušanu Žanku, intendantu zagrebačkoga HNK-a, želeći saznati što će biti s njim nakon premještanja u Split, hoće li nastaviti raditi ili će biti umirovljen. Ministarstvu nastave predao je molbu da mu se prizna „počasno arijevstvo“, uz želju za povratak u Zagreb, no dobiva odgovor da njegovu molbu rješava Židovski odsjek u Ministarstvu unutarnjih poslova, na što ne mogu utjecati ni Žanko niti Ministarstvo nastave. Suočen s beznadnom situacijom, u teškoj depresiji, ubio se bacivši se pod vlak 6. studenoga 1941.

## Književni datumi

# Zagonetke jednog insekta

**Piše: Boris Perić**

Za početak malo općenitog zanovijetanja. Kod prevedenih književnih djela, ma kolikog opsega i koje forme bila, katkada je teško otkriti baš sve detalje bitne, da ne kažemo ključne za njihovo što bolje razumijevanje, ako na bilo koji način – makar i pojašnjenjem u fusnoti – nisu uključeni u prijevod, što bi, dakako, od prevodilaca iziskivalo studioznije bavljenje izvornim tekstom nego što su mu počesto skloni. Ne bi li, primjerice, kod pripovijetke *Smrt u Veneciji* Thomasa Manna bilo zgodno napomenuti da je sveprisutni motiv smrti sadržan već u prezimenu glavnog lika Gustava von Aschenbacha (njem. *Asche* – pepeo + *Bach* – potok = bacanje pepela u potok, dakle, sahrana)? Ili da je u *Pustoj zemlji* Thomasa S. Eliota nizom začahurenih „okultnih“ motiva zapravo ispričana i legenda o Gralu? Ili pak da je inicijal K. kojim Franz Kafka imenuje protagonista svog čuvenog *Procesa* zapravo starorimska pravna oznaka za klevetnika (*kaluminator*), što već u prvoj rečenici daje naslutiti tko je zapravo taj tajnoviti „netko“ koji „mora da je oklevetao K.-a“?

Kako ovo nabranje, kojem bi se svakako mogao nadodati još sijaset zgodnih primjera, nije mišljeno kao kuđenje prevodilaca, već prije svega kao utiranje puta prema Kafki, kojem je jubilarina godina, eto, na izmaku, zadržimo se na njemu. I to ne toliko na *Procesu* koliko na pripovijetki *Preobražaj* (napisanoj 1912, a objavljenoj 1915), što je mnogi autori smatraju jednim od najvažnijih literarnih tekstova 20. stoljeća, obilježena – ne samo dvama svjetskim, jednim hladnim i mnoštvom lokalnih ratova – između ostalog i definiranjem, etabliranjem, ali i notornim gaženjima ljudskih prava. Ako bi se zainteresirani čitalac sad ne bez razloga zapitao nije li utiskivanje političkih konotacija u tekst što ga neki trpaju čak i u ladice književne fantastike, a „školska“

teorija uglavnom tumači kao metaforu otuđenja, malčice preuzetno, da ne kažemo nategnuto, moglo bi mu se, donekle s pravom, odgovoriti da se fantastika često diči političkim metaforama, dok je otuđenje, ne samo s marksističkog i egzistencijalističkog gledišta, itekako politički pojam, ali to nas u konkretnom slučaju zapravo i ne vodi u srž problema.

**U noveli *Preobražaj* mnogi autori nazreli su odraz onodobna antisemitizma, neki čak i svojevrsnu anticipaciju Šoe, što Kafki možda i nije bila izvorna nakana, ali se kao pripadnik cijelog mozaika manjina u Pragu svog vremena – nacionalno židovske, jezično njemačke, a i spisateljske unutar činovničkog staleža – zasigurno nagledao nemale palete obrazaca diskriminatornog ponašanja**

Srž problema razotkriva se u ne baš tako nesvakidašnjoj simbiozi filozofije, ponajvećma one biopolitičkog predznaka, i znatnosti o književnosti, kojoj se tijekom posljednjih decenija u žarište zanimanja svojim „začudnim“ tekstovima utrpao upravo Kafka. Radilo se pritom o deridijanskom „dekonstrukcijskom aparatu“ u Kafkinoj *Kažnjeničkoj koloniji*, fukoovskim strukturama moći u cjelokupnom mu opusu, pravno-političkim konotacijama „golog života“ iz analiza Giorgia Agambena ili



Prvo izdanje novele *Preobražaj*

pak svemu što su praškom piscu kao jednom od najvažnijih predstavnika, pa i kuma termina „male književnosti“ u svojim radovima atestirali Gilles Deleuze i Félix Guattari, Kafka je političan, katkada i na sasvim neočekivanim razinama svoje literarne „rizomatike“. Primjerice, na onoj u Kafkinu djelu sveprisutnih humorističkih i ironijskih momenata, bez kojih se, kako jednoc zgodno zamijeti Deleuze, o zakonu, pa onda valjda i politici općenito, ne može pravo ni govoriti.



Humorom i ironijom, shvaćali ih mi u metafizičko-etičkom govoru o zakonu platonistički silazno ili kantovski uzlazno, ne oskudijeva ni *Preobražaj*, što bi trebalo biti razvidno već na prvoj stranici pripovijetke i to iz same preobrazbe (hoćemo li, dekonstrukcije) subjekta/signifikanta Gregora Samse u nešto što smo na temelju dosadašnjih hrvatskih prijevoda navikli nazivati „golemim kukcem“. Nažalost, to će prije biti slučaj u izvorniku negoli u prijevodima, jer se, da malo posegnemo za Agambenom, „golemi kukac“ (hrušt, žohar, što li?) u ulozi žrtve „suverene moći“ koja mu se bezobzirno upleće u „goli život“ i čini ga u najboljoj maniri rimskog prava „prokletim“ ili „svetim čovjekom“ narativno može naći samo slijedom apsurda, s kojim se pridjev „kafkijanski/kafkaesko“ nažalost odveć često brka. Točnije, može se naći samo biološki, na meti svemoćna insekticida, a da *bios* nije jedini život kojim čovjek – kakvim Gregor ipak ostaje do kraja – raspolaze, nego tu postoji i nešto zvano *zoë*, to znamo još od antike, recimo, od Aristotela. Kao i da ta dva pojma – shvaćena otprilike kao specifičan život određenog bića i puka činjenica fizičkog života – valja lučiti jedan od drugog, ne bismo li shvatili i njihova zgodimična međusobna prožimanja.

Isto tako, iz lika „golemog kukca“ nećemo samo tako shvatiti zašto su mnogi autori u tekstu i kontekstu *Preobražaja* nazreli odraz onodobna antisemitizma, a neki čak i svojevrsnu anticipaciju Šoe, što Kafki možda i nije bila izvorna nakana, ali se kao pripadnik cijelog mozaika manjina u Pragu svog vremena – nacionalno židovske, jezično njemačke, a i bivanje piscem unutar činovničkog staleža svakako je manjinska pozicija – zasigurno nagledao nemale palete obrazaca diskriminatornog ponašanja, sračunata ugrubo na odbijanje i izopćavanje. U izvorniku ćemo, dakle, naići na frazu „ein ungeheueres Ungeziefer“, koja, istina, podrazumijeva sve vrste gadljive gamadi, ali nijednu poimence. Da problem bude veći, *Ungeziefer* je zbirna imenica, ali ovdje stoji u jednini (što je u njemačkom bez daljnijeg moguće), dok bi se pokušaj iznalaženja jednine za zbirnu imenicu *gamad* u nas pokazao prilično jalovom nakanom. Uz to, gamad ne zrcali širinu spektra konotacija što ih u izvorniku ima *Ungeziefer*, posebice ako se, što prijevodu sigurno ne bi štetilo, malo zamislimo nad etimologijom te stare njemačke riječi, kao i nad činjenicom da je Kafka po struci ipak bio pravnik.

Ukratko, *Ungeziefer* vuče porijeklo od starovisokonjemačke riječi *zebar*, koja je označavala žrtvenu životinju. S prefiksom *un-* on je, dakle, netko ili nešto tko ili što se ne može obredno prinijeti bogovima kao žrtva, a takva žrtvovanja nedostojna bića obično su se nazivala i nečistima. Ali ni to nije sve, jer pojam ima svoju pravnu dimenziju koja Kafki nikako nije mogla biti nepoznata. U rimskom pravu naići ćemo na termin *homo sacer*, koji se, rekostmo, može prevesti i kao *svet* i kao *proklet čovjek*, a doslovce označava nesretnika koji ne može biti žrtvovan (pravno sankcioniran), ali zato njegovo ubojstvo nije kazneno djelo. Mi bismo rekli – čovjeka za odstrel. O *homo saceru* kao žrtvi „suverene moći“ koja mu se slijedom vlastita suvereniteta – sjetimo se samo Carla Schmitta i njegove čuvene definicije prema kojoj je „suveren onaj koji odlučuje o stanju izuzeća“ – nesmiljeno i nekažnjeno upleće u „goli život“ kao posljednji zalog njegove ljudskosti u svojoj je istoimenoj knjizi iscrpno pisao Giorgio Agamben, napominjući između ostalog da taj obrazac nesretna usuda nikako nije samo relikv drevnog Rima i eventualno srednjeg vijeka, već se od koncllogora i gulaga do mnogih zatvorskih režima današnjice održao do u naše tobože prosvijećeno i humano doba.

Nešto slično mora da je na umu imao i Kafka kad je – u najboljoj maniri svog jezično itekako izbrušena stila, koji se ne odlikuje toliko leksičkom širinom, koliko dubinom i preciznošću – svog Gregora Samsu preobražajem izopćio ne samo iz ljudskog svijeta nego i iz svijeta ljudskosti kao takve, izbavivši mu time na zastrašujući način iz takta kako *bios* tako i *zoë*. Preobražaj, o čijim uzrocima iz sama teksta ne saznajemo ništa, ali ih na osnovi zgodimičnih napomena o Gregorovu „ljudskom životu“ možemo donekle naslutiti, zapravo i nije ništa drugo doli proglašenje stanja izuzeća koje njegovo žrtvovanje (u oba smisla riječi, jer Gregor nije samo objektivna žrtva svojih životnih okolnosti, već se za njih subjektivno i žrtvuje) čini nemogućim, a eliminaciju nekažnjivom. Nositelja „suverene moći“ pritom ima dovoljno, od radnog mu mjesta, reprezentirana likom prokurista – koji će ga prvi proglasiti životinjom – do obitelji, koja mu, doduše, dopušta da i dalje živi u zajedničkom stanu, ali ga sve manje doživljava kao punopravnog člana. Sasvim jezično ovdje valja napomenuti da njegovo izuzimanje iz obitelji ne kulminira u poznatom prizoru u kojem ga otac u svojem nemoćnom gnjevu gađa jabukama, već u momentu kad sestra Greta, koja mu je, uz majku, isprva još sklona, počinje o njemu govoriti u srednjem rodu.

Srednjeg roda, međutim, u njemačkom nije samo imenica *Untier* (nakaza, neman) – kako Gregora na kraju sestra i naziva, zapečaćujući time definitivno njegovu sudbinu – nego i

imenice *Ungeheuer* (neman, čudovište) – koja se u prvoj rečenici pripovijetke pojavljuje kao pridjev, zbog čega to u što se Gregor preobrazio nikako ne bi trebalo nazivati *golemim*, nego radije čudovišnim – i *Ungeziefer*, za koju se sad sasvim logično nameće hrvatska inačica *nečist*. Štoviše, „čudovišna nečist“ u koju se Gregor nakon buđenja iz nemirnih (*unruhig*) snova „našao preobražen“ otvara prostor i za malo psihoanalize. Još jedna intrigantna njemačka riječ s prefiksom *un-*, koja se u pripovijetki doduše ne javlja, ali se svojim konotacijama itekako provlači kroz njezino tkivo, jest pridjev *unheimlich*, kojem je Sigmund Freud svojevremeno posvetio cijelu studiju. Iako se u nas obično prevodi kao *jezivo*, *nelagodno* ili *zastrašujuće*, za njegovu leksičku strukturu istkanu oko imenice *Heim* (dom) potpuni se ekvivalent ne može pronaći ni u jednom jeziku, jer *heimlich* u njemačkom može značiti i *domaće*, *prisno* i *potajice*, *kriomice*. Kako se pritom očividno radi o nečem u isti mah poznatom i nepoznatom, Freud čuvstvo što ga njemački jezik naziva *unheimlich* definira kao sučeljavanje s nečim odavna poznatim i prisnim, što smo sublimacijom potisnuli u nesvjesno, a sad s nelagodom naslućujemo njegov povratak u sferu svjesnog.

Onkraj želje za dubljim ulaženjem u frejdovske teorije, neosporno je da je *unheimlich* temeljno ozračje u kojem Gregor promatra i doživljava svoje novo, preobraženo izdanje. Sasvim tjelesno ono doista udovoljava svim zahtjevima entomološkog opisivanja, što bi – u drugom redu – možda i dopuštalo predodžbu o nekom nedefiniranom kukcu čudovišnih dimenzija, ali tu se otvara pitanje zašto li se Kafka onda tako žestoko protivio da taj bude na bilo koji način prikazan na koricama knjige? U pismu uredniku H. G. Meyeru iz nakladničke kuće Kurt Wolff Verlag praški je pisac, naime, 25. listopada 1915, pozivajući se na svoje „bolje poznavanje pripovijetke“, napisao: „To ne, molim, to ne! (...) Sam insekt ne može se

**Sasvim tjelesno njemačka riječ „unheimlich“ doista udovoljava svim zahtjevima entomološkog opisivanja, što bi možda i dopuštalo predodžbu o nekom nedefiniranom kukcu čudovišnih dimenzija, ali onda se otvara pitanje zašto se Kafka tako žestoko protivio da taj bude na bilo koji način prikazan na koricama knjige?**

nacrtati. Ne može se prikazati čak ni izdaleka.“ Kafkinjoj želji udovoljeno je, tako da na koricama prvog izdanja *Preobražaja* (s postdatacijom 1916) možemo vidjeti lik očajna oca, okrenuta leđima prema odškrinutim vratima Gregorove sobe, čijim mrakom gmiže i plazi upravo ono što bi Freud s pravom nazvao *das Unheimliche*. Pa ako je Freud u svojoj analizi – temeljenoj na fantastičnim pripovijetkama poput *Pješčuljka* E. T. A. Hoffmanna – *unheimlich* i doveo u vezu s kastracijskim strahom, zasigurno nećemo pogriješiti prepoznavo li nešto slično i u nelagodni oca Samse, koji je sa sinovom preobrazbom i sam doživio nenadanu transformaciju u ulogu obiteljskog alfa-mužjaka, u kojoj se baš i ne snalazi najbolje.

Što je, dakle, nečist, što insekt, a što preobražaj, koji je – uzmemo li u obzir učestale promjene Gregorova duševnog stanja, pa i postupni gubitak dara govora kao posljednje mogućnosti artikulirane obrane – ipak progresivniji proces nego što bi se na prvi pogled reklo? Je li preporučljivo govoriti o metafori kao što je to slučaj u mnogim „školskim“ tumačenjima pripovijetke, iako se zna da je Kafka prema standardnim metaforama gajio popriličnu odbojnost? Ili je neuhvatljiv lik insekta, „koji se ne može prikazati čak ni izdaleka“, zapravo jedna od teško odgonetljivih, ali i očividno karikaturnih kafkijanskih alegorija poput Kipa slobode koji se na početku *Amerike* s mačem u ruci nadvio nad njujorškom lukom ili božice pravde koja je u *Procesu* prikazana s krilima na petama? Ima li u *Preobražaju*, ako mu već atestiramo političnost, humora koji bi napokon mogao dostojno zamijeniti okoštalu predodžbu o apsurdu kao temeljnoj značajki Kafkina pisanja?

Naravno da ima i to onog crnog, koji je i sama Kafku tjerao na smijeh kad bi u društvu obitelji ili prijatelja čitao vlastite tekstove, odnosno, kako reče Deleuze, humora koji je Sokratove učenike ponukao da svog učitelja u građansku smrt otprate s prigušenim smijehom. U svojoj analizi protomazohističke

novela *Venera u krznu* Leopolda von Sacher-Masocha, koja s *Preobražajem* ima više dodirnih točaka nego što bi se isprva pomislilo, Deleuze, štoviše, korelat humora pronalazi u mazohizmu, koji se, što i ne bi trebalo čuditi, također može manifestirati kao neka vrsta političke prakse (za ironiju u tom je kontekstu rezerviran sadizam). Ukratko, dok sadist, povodeći se za platonističkom pretpostavkom da dobro svojim „isijavanjem“ definira zakon kao takav (samo dobar zakon je zakon), nastoji ga srušiti ironičnim ruganjem s pozicije nekog drukčijeg dobra (ili zla), mazohist, kojem je Kant ispraznio nebesa, pa mu zakon logikom svoje prazne forme određuje što je dobro, a što nije, poštuje zakone ismijavajući ih humoristički uživanjem u vlastitu neuspjehu ili propasti što ih ta pretjerana lojalnost vuče za sobom. Humor je to Gregora Samse, kao uostalom i protagonista *Venere Severina* Kusiemskog, koji po potpisivanju ropskog ugovora sa svojom gospodaricom uzima sužanjско ime Gregor (!), tako da neki autori čak i prezime Samsa tumače kao neku vrstu anagrama prezimena Sacher-Masoch.

Možda je doista privilegij „svete nečisti“ da „suverenu moć“, ma koje prirode bila, ismijava vlastitim izuzećem iz sfere ljudskog života, kao što to bjelodano čini Kafkin Gregor. Moguće je također i da se u tom podsmijehu mogu nazreti naznake onog tipično „židovskog humora“ koji – sjetimo se samo poznatoga praškog novinara Egona Erwina Kische i njegove konstatacije kako su Nijemci u Pragu, dok su bili na vlasti, diskriminirali „Čehe i nas“ (Židove, nap. a.), a potom Česi „Nijemce i nas“ – ne može, a da mazohistički ne reagira na latentni kakanijski antisemitizam. Žalosna je, međutim, ironija da su nacionalsocijalisti i drugi radikalno desničarski krugovi i zdrugevi u svojoj destruktivnoj protužidovskoj retorici – dakako, bez imalo humora – također rado koristili riječ *Ungeziefer*. I ne bismo li onda spektar konotacija od izuzimanja i izopćavanja do obespravljenosti i eliminacije prije pronašli u riječima kao što je *nečist* negoli u šarolikom svijetu realnih *kukaca*? Pridodamo li tomu i naš sinonim za čudovište *neman*, koji, doduše, nije srednjeg roda, ali je zato etimološki srodan glagolu *mniti* i isprva je označavao „ono o čemu se ne smije ni misliti“, slika *homo sacera* (*homo succer*?) Gregora Samse dodatno se zaokružuje i izoštrava u svojoj nepojmljivosti.

Za kraj još malo o humoru, ironiji, mazohizmu i sadizmu. Glavni link koji sugerira da se *Venera u krznu* u nekom trenutku morala naći na popisu Kafkine lektire istraživači njegova djela dosad su gotovo unisono pronalazili u uokvirenoj novinskoj fotografiji „dame u krznu“, kojom Gregor Samsa ne samo da misaono erotizira sestru Gretu, već njezino staklo i sasvim konkretno, da ne kažemo u masturbacijskom zanosu, „pruža ugodu njegovu vrelom trbuhu“. Sacher-Masochov protagonist pristaje pak ugovorno biti rob svoje gospodarice Wande, pod uvjetom da ona, dok ga zlostavlja, bude odjevena u krzno. I pritom svoje građansko ime Severin – bilo ono grčkog porijekla i značilo *strog*, *ozbiljan* ili pak slavenskog, koje bi ga kao *sebra* degradiralo u čovjeka nižega društvenog ranga – ironično mijenja u ropsko ime Gregor, dakle, prema grčkoj etimologiji, „onaj koji se svojom izvrsnošću izdvaja iz krda“, što, priznat ćemo, baš i ne opisuje potlačena sužnja. Pa, ako dvojica Gregora nisu tek puki literarni imenjaci, Sacher-Masochova onomastička pošalica nedvojbeno je uspjela i Kafki. Kako je bez fusnote utisnuti u prijevod, pritom je sasvim drugo pitanje.

Shvatimo li je, međutim, i kao izraz lukavstva, koje ni jednom ni drugom Gregoru ne možemo samo tako odreći, dobar naputak za čitanje *Preobražaja* pronaći ćemo i kod Theodora W. Adorna: „Nije Kafka propovijedao poniznost, nego najoprobaniji način ponašanja protiv mita – lukavstvo. Njemu je jedina, najslabija, najmanja mogućnost toga da svijet ipak ne zadržava pravo ona da mu dade za pravo. Poput najmlađeg u bajci čovjek treba biti neupadljiv, malen, učiniti se bespomoćnom žrtvom, ne inzistirati na vlastitomu pravu prema običaju svijeta (...) koji neprestance reproducira nepravdu. Kafkin humor želi pomirenje s mitom kroz neku vrstu mimikrije. I u tome on slijedi onu tradiciju prosvjetiteljstva koja od homerskog mita seže do Hegela i Marxa, kod kojih je spontani čin, čin slobode, izjednačen s provedbom objektivne tendencije.“ Pobuna je to *nečisti*, čudovišne, svete ili proklete, svejedno. Nikako golemih žohara čiji bi gmizav prizor zagonetku preobražaja, kako reče američki pisac Kingsley Amis, zaista sveo na „literarni prikaz mamurluka“, a neispričanu predradnju pripovijetke na jedno pošteno pijanstvo. Poentirao je sve to, uzgred, u svojem pogovoru jednom od američkih prijevoda *Preobražaja* (2014) i kanadski redatelj David Cronenberg, zapitavši se sasvim metodički: „Je li Gregorova transformacija smrtna presuda ili na neki način fatalna dijagnoza?“ Naposljetku, ne kaže li i protagonist njegova filma *Muha* na jednom mjestu: „Ja sam insekt koji je sanjao da je čovjek i volio je to. Ali sad je san završio i insekt je budan.“

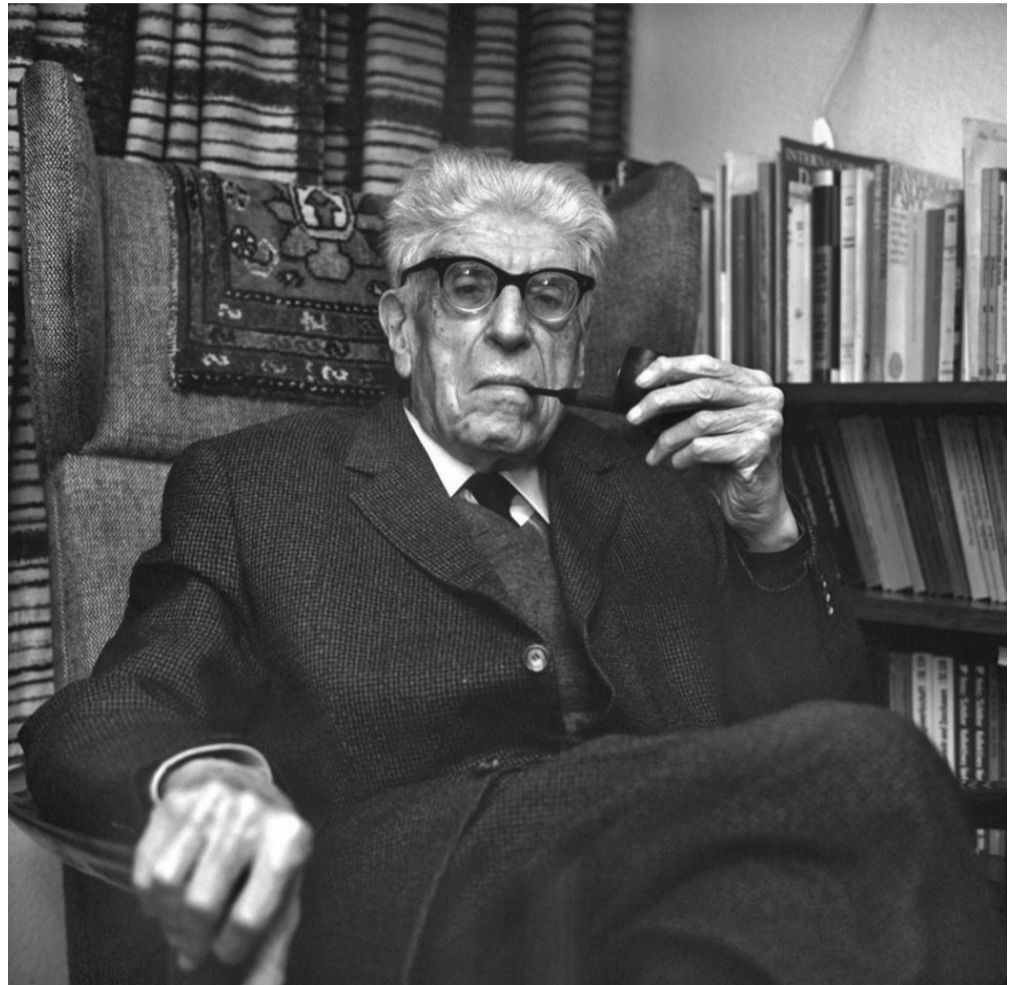
Figure mišljenja

## Glazba kao mesijansko iskupljenje

Piše Žarko Paić

Što stoji „iza“ glazbe? Na to pitanje nakon iskustva neoavangarde s Johnom Cageom zacijelo da odgovor neće biti da stoji Bog ili neka onostrana snaga koja podaruje smisao i svrhovitost svakom glazbenome djelu od iskona do suvremenosti. Naime, u jednom je predavanju sam Cage ustvrdio da umjesto glazbe imamo društvene odnose i težnju za življenjem u onakvu modelu društva koji odgovara našem shvaćanju glazbe. (David Revoll, *The Roaring Silence: John Cage, a life*, Bloomsbury, London, 1992, str. 243.) Iako to zvuči kao onaj drevni Konfucijev iskaz da je država onoliko loša koliko je loša glazba koja se u njoj svira, stvari stoje drukčije. Ne treba nas uopće zanimati ni država ni glazba, već kako uopće dolazi do toga da se tzv. društveni odnosi i apologija društvene jednakosti pojavljuje u drugoj polovini 20. stoljeća kao nadomjestak za tzv. referencijalni okvir koji je glazbi povijesno-epohalno u različitim, ali srodnim simboličkim formama, određivao njezine pojavne granice i cilj muziciranja. A kako je glazba najuzvišeniji metafizički lik u kojem se umjetnost pojavljuje, onda je posve jasno da je sve do kraja 19. stoljeća, baš kao i u slikarstvu i arhitekturi, ono „iza“ bilo određeno iz razumijevanja božanskoga, svetog, mesijanskog, mističnog, misterioznog. Pitati što slušamo kad slušamo Händelove oratorije ili Bachove fuge znači isto što i pitati što vidimo na slici Mantegne koja tematizira oplakivanje Kristove smrti na križu. Samorazumljivo je da se stoga u doba kibernetike, informela i performativne umjetnosti 1960-ih godina u središte više ne postavlja ljepota i uzvišenost tzv. božanske muzike čistih sfera i apsolutne harmonije. Umjesto ionako usmrćena Boga nakon Nietzschea u decentrirano središte glazbene reprodukcije dolazi upravo najradikalniji neoavangardni način kojim se bit glazbe zapravo rekontekstualizira, odnosno profanizira do mjere svojevrsne utopije ili revolucije društvenoga bitka čovjeka. Tzv. socijalna participacija u umjetnosti i arhitekturi postala je toliko uobičajena, da je govor o banalnosti, trivijalnosti i običnosti glazbe kakvu John Cage ima u vidu ništa drugo negoli eksperimentiranje s ništavilom. Uostalom, što je drugo činio sam Cage sa svojim glazbenim performativima, aleatorikom i drugim sredstvima „instaliranja“ tišine u prostoru izvedbe, ili je, pak, prije radikalne mahovitosti rock-skupine Who i njihove ritualne destrukcije instrumenata na sceni dovodio publiku do straha neće li u svojem nastupu demolirati i taj jedan jedini skupocjeni Steinway, kao u Zagrebu na Bijenalu, o čemu je otmjenim ironičnim stilom pisao hrvatski književnik, anglist i prevoditelj Antun Šoljan.

No što je društvena participacija drugo negoli nadomjesna mesijanska utopija koja kroz glazbu otvara prostor dolaska *Novoga*. Nemojmo misliti da je ono što je činio u vizualnoj umjetnosti neoavangarde njemački „šaman“ Joseph Beuys nešto drukčije od glazbenih „reformatora“ aleatorike i enformela. Kao što je poznato, 1972. godine na predavanju, a zapravo velikome performativnome događaju u sportskoj dvorani u Essenu, Beuys je na pitanje zdvojnoga studenta povijesti umjetnosti i filozofije zašto neprestano govori o Bogu, a ne o umjetnosti, odgovorio: *Bog je umjetnost*. Ipak, vratimo priču o Bogu, revoluciji, utopiji i



Filozofija muzike: Ernst Bloch

pokretačka žudnja poboljšanja ljudskih životnih odnosa, a ne puko kršćansko očekivanje spasonosnoga iz nadolazeće budućnosti. Čovjek kao biće prakse živi neprestano u stanju još-ne-svijesti, a to se očituje u fenomenu sanjarenja s očekivanjem promjene stvarnoga stanja. Naravno, taj utopijski horizont budućnosti nije promišljen iz destrukcije tradicionalne ontologije kao što je to učinio Heidegger u *Bitku i vremenu* iz 1927. godine. Bloch „antropologizira“ Marxa i pojam čovječnosti čovjeka shvaća iz sinkretičkoga mišljenja židovske i kršćanske teologije bez institucionalne instrumentalnosti religije u službi ovostranoj moći kapitalizma. Čovjek je, dakle, biće čije dostojanstvo prethodi padu u otuđenje i postvarenje u povijesti, a besklasno društvo pojavljuje se kao preduvjet za posvemašnje humaniziranje životnih odnosa u svijetu. Za njega je ideja *Heimata*, opet suprotno od Heideggera, ne povratak u iskonsku zavičajnost smisla bitka iz nadolazeće budućnosti, već na Marxovu tragu uspostavljena zajednica kao „carstvo slobode“ u kojoj ljudi rade samo zato da bi smisljeno i sretno živjeli, a ne žive da bi tegobno radili. U tom smislu Bloch preispituje brojne primjere tzv. društvenih utopija s težnjom da čovjeku otvore mogućnost mišljenja i življenja u zajednici po mjeri njegove istinske biti, koja se očituje u zajedništvu s Drugima. No utopija nije puko snatrenje o svijetloj budućnosti. Umjesto toga ona se u radu kao i u onome što pripada umjetnostima, arhitekturi i religiji kao i tehnologiji neprestano realizira, jer inače ne bismo mogli govoriti o napretku i razvitku ljudske civilizacije. Zbog toga pojam nade postaje korelativ utopiji, iako valja kazati da Bloch pojam nade misli izvan tradicionalno shvaćene kršćanske usmjerenosti u nadolazeću budućnost kao ispunjenje kraljevstva Božjega. Znamo da je Bloch nakon 1945. predavao u dogmatskome okružju najtvrdokornijeg uporišta „dijalektičkoga materijalizma“, naime u DDR-u na Sveučilištu u Leipzigu, Bachovu gradu. Nakon knjige *Princip nade* proglašen je revizionistom u marksizmu i prisilno umirovljen. Što se u 21. stoljeću više sam pojam utopije banalizirao i postao pukim pseudoljevičarskim brendom u borbi protiv sveprodiruće distopije suvremenoga kapitalizma i svijeta svekolika raščovječenja, ne bih rekao da ponovno dolazi tzv. Blochovo vrijeme u mišljenju, jer je i prije njegov način uvida u filozofiju bio u najmanju ruku nesuvremen i često odveć hermetično mističan, a u tumačenju Hegela posve dogmatski, dok se u razumijevanju Marxa nalazio u blizini s Lukácsom i *praxis*-filozofijom, što znači da nije dospio do uvida u to da je suvremenost u znaku vladavine totalne znanstveno-tehnološke racionalnosti i neutraliziranja i suspendiranja ideje „revolucije“, to će se njegov „duh utopije“ vraćati kao neka vrsta nostalgije za izgubljenim apsolutom, da parafraziram naslov jedne knjige eseja Geoga Steinera. No najvažniji razlog njegove moguće re-aktualizacije ne leži ni u kakvoj ontologiji, političkoj filozofiji i etici, već u estetici odnosno filozofiji muzike.

Što je za Blocha ključno u razumijevanju glazbe? Očigledno to da je glazba sveza svrhovitosti ljudskoga bitka i njegove usmjerenosti u ono što pripada ekstazi vremenitosti budućnosti kao još-ne. Glazba, paradoksalno, u ontologijskome smislu ne prikazuje i ne predstavlja ono što jest, dakle bitak, u njegovoj postojanosti i trajnosti u smislu naturalizirane društvene ovjekovječenosti. Umjesto tog „pasivnoga“ ontologizma smisao je glazbe u ozbiljenju autentične čovječnosti koja nije negdje već iskonski postojala kao takva, iako je grčki *polis* prvotni *topos* iskonske glazbe kao mita i religije politeizma. Ona dolazi iz budućnosti kao *Heimat*, pa stoga nije nimalo začudno što Bloch u *Duhu utopije* (*Geist der Utopie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2018) navodi Nietzscheove riječi da čežnja za zavičajem koju stvara glazba ne dolazi kao čežnja za prošlošću, već za budućnošću. Budući da su za Blocha sve umjetnosti, a nadalje muzika, forme objave ili otkrivenja, onda postaje bjelodano da taj mesijanski židovski sklop ideje pravednosti i istine nosi sav patos mišljenja kako život nikad nije svediv na carstvo nužnosti, već je carstvo slobode uvjet mogućnosti i cilj njegove težnje za *Novim*. U knjizi se

**Budući da su za Blocha sve umjetnosti, a nadalje muzika, forme objave ili otkrivenja, onda postaje bjelodano da taj mesijanski židovski sklop ideje pravednosti i istine nosi sav patos mišljenja kako život nikad nije svediv na carstvo nužnosti, već je carstvo slobode uvjet mogućnosti i cilj njegove težnje za *Novim***

mesijanstvu glazbe u 20. stoljeću u okrilje jednog mišljenja o filozofiji muzike koje se čini da je danas gotovo ostalo zaboravljeno, to jest još i gore, kao da o osnovnim postavkama tog *Musik-Messianismusa* itko više osim rijetkih povjesničara estetike i filozofije muzike išta zna. A samo prije nešto više od tridesetak godina o autoru uz kojeg se opravdano povezuju svi ti religiozno-revolucionarni i utopijsko-mesijanski izrazi *Novoga* i *Nade* bilo je neprestano govora ne samo u tzv. suvremenoj marksističkoj misli nego i u diskursu kulture i umjetnosti općenito. Njegovu je misaonu hermetičnost 1990-ih godina nakon kraja komunizma u potpunosti nadomjestilo ponovno otkriće spisa Waltera Benjamina, a nastojanje oko drukčijeg uvida u mesijanski određenu nadolazeću budućnost autoritativno je pripalo francuskim „postmodernistima“ etičko-političkoga obrata kao što su to Emmanuel Lévinas i Jacques Derrida. Jasno je, dakle, da je riječ o Ernstu Blochu, filozofu koji nije pripadao Frankfurtskoj školi, pa je njegovo mišljenje nakon Drugoga svjetskoga rata na začudan način bilo istodobno nekritički slavljeno kao alternativa dogmatskom marksizmu i od 1989. nadalje čitav taj utopistički silni zanos s komunizmom kao realizacijom mesijanskoga događaja, ali shvaćena ne politički kao danas u dijalektičkome materijalizmu Alaina Badioua, već estetički i poetološki gotovo mistično, kao da se srušio nepovratno u bezdan. Usput, u 68. bilješci teksta *Rad i bog* Sutlićeve *Prakse rada kao znanstvene povijesti* u kojoj se raspravlja o nemogućnosti „marksističke filozofije prirode“ polazeći od mitologike, autor spominje kako je Habermas nazvao Blocha „marksističkim Schellingom“ (Vanja Sutlić, *Praksa rada kao znanstvena povijest*, Globus, Zagreb, 1987, drugo, prošireno i popravljeno izd., str. 155.)

No ovdje se ne bavim Blochovim ontologijskim mišljenjem tzv. *principa nade* (v. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1985), već njegovim ranim djelom i nedvojbeno najmisaonijim uopće u kojemu je razvio navlastitu filozofiju muzike. Već sam naslov djela je simptomatski i programatski za razumijevanje odnosa teologije i filozofije, mesijanstva i revolucije na tragovima ne samo Marxa nego i svih milenarističkih pokreta u srednjem vijeku s jasnim društvenim ciljem stvaranja apsolutne slobode za čovječanstvo kao što je to bio pokret Thomasa Münzera, pa sve do socijalutopista 19. stoljeća, te anarhista i anarhosindikalista.

Prije negoli izložim njegovu analizu filozofije muzike, potrebno je ipak ukratko iznijeti neke njegove temeljne postavke za razumijevanje onog što stoji iza glazbe. Prvo, za Blocha je nada

razmatra ideja filozofije muzike polazeći od onog što Bloch naziva *Mitwissenheit*, a to bismo mogli prevesti kao su-znanje ili zajedničko znanje koje uvijek djeluje unutar nekog društva i vodi to društvo do konačnoga cilja ljudske utopije. Budući da glazba ima moć pred-sjaja (*das Vor-Schein*) onog nadolazećega u sadašnjosti, ona omogućuje da se na tragovima budućeg očitava naša zajednička prošlost koja pada u područje totalne moći iskupljenja. Sve to možemo naći i u fragmentima Benjaminovih tekstova početkom 1920-ih o mesijanstvu i kraju povijesti. Pritom je jasno da je ne samo čitao Blochov *Duh utopije*, koji se pojavio 1918. godine, nego i da je u dijalogu s utopijskim zanosom njegova autora inkorporirao neke njegove postavke kao i one iz knjige Franza Rosenzweiga *Zvijezda iskupljenja (Stern der Erlösung)* iz 1921. godine. (V. o tome Žarko Paić, *Andeo povijesti i Mesija događaja: Umjetnost-Politika-Tehnika u djelu Waltera Benjamina*, FMK, Beograd, 2018.)

Kad analizira Beethovenove posljednje kvartete, onda Bloch dolazi do ključne postavke kako je upravo fragmentarnost bit njegove muzike. Paradoks je u tome što „dovršenost sama... tako duboko skrivena u apsolutu, postaje fragmentom“ (str. 220). Zašto je tomu tako? Iz jednostavna razloga što su fragmenti u svojoj nedovršenosti ono što za razliku od Derridina koncepta ne uključuje dekonstrukciju značenja, već sklop svojevrsnog eshatologijskog kaleidoskopa. Na taj način filozofija muzike nije tek jedna od estetika koja se bavi umjetnostima, poput, primjerice, estetike književnosti ili estetike slikovnih umjetnosti. Njezina je navlastitost da u sebi obuhvaća ono što Bloch hegelovski naziva načelom svijeta (*Weltprinzip*). Tonovi glazbe su nadilaženje onog što je u zbilji vidljivo i ograničeno iskustvom vremena. Zbog toga se u njima nalazi element posvemašnje neodređenosti. U razlici spram boja koje čine bit slike i koje su postojane u svojim preobrazbama, tonovi ne označavaju ništa fiksno i nepromjenljivo. Iz njih proizlazi mogućnost nečeg što duboko u ljudskoj biti upućuje na putovanje subjekta kao Sebsta od stanja nesvjesnoga do mesijanskoga toposa *Heimata*. Pogledajmo taj luk. Što pripada sferi duhovne supstancije, to se zahvaljujući glazbi još više produhovljuje, ali ne u instrumentalnome smislu. Glazba je samosvrhovitost ljudskoga bitka i kao pred-sjaj bu-

**Sve veliko prolazi kroz žrtvenik povijesti i u svojem posljednjem trenutku kairoa kao apokalipse ostaje u bezgraničnosti glazbe zauvijek. I kažimo to kao zaključnu riječ Blochovim naslovom jedne od njegovih najlucidnijih knjiga: glazba je experimentum mundi**

dućeg stanja svijeta ima u sebi mogućnost realizacije „umjetnosti budućeg kraljevstva“ (str. 141). Ono što nas posebno ovdje zanima jest Blochov pojam *principa*. Uz *princip nade*, ono što označava *princip svijeta* odnosi se na glazbu koja nije *mimesis*, već ponovno nastajanje svijeta u drugoj formi egzistencije. I zato u analizi Bacha, Mozarta i Beethovena muzika nužno ima moć nadilaženja granica u vremenu kao prolaznosti onog sada. Nije riječ o ovjekovječenju sretnoga trenutka, *kairoa*, već o ponavljanju glazbenih fraza, onog što u nekoj sonati ili klavirskom koncertu raskida s linearnošću kompozicije i sve se vraća na ishodište kao u vječnome vraćanju jednakoga samo zato da bi u finalnoj furioznosti kao u Beethovenovoj *IX. simfoniji* glazba postala govor apsolutnoga duha, ali ne tako da bi time Bog progovorio kroz „glazbu sfera“, nego tako da bi se metafizički sve sintetiziralo promjenom života kao takva. Na kraju, dakle, glazbene kompozicije nije kraj u smislu metafizičke linearnosti. Ne, muzika je totalitet u fragmentima i od kraja otpočinje proces sjećanja koji uzdiže ljudsku osjetilnost s njegovom moći slušanja zvukova-tonova-melodije u ono bezgranično i ono uzvišeno.

Najvažnije mjesto Blochove filozofije muzike proizlazi ponajprije otuda što on, a to se nazgled ne očekuje, za razliku od Adorna ne vidi u glazbi uvijek neku društveno-ekonomsku i

progresivnu crtu osvajanja prostora estetičke negacije otuđenoga i postvarenog svijeta. Otuda ona briljantna formulacija koja zaslužuje svaki moj respekt, unatoč tomu što u Blochovu mišljenju nikad nisam pronalazio bitnu točku duhovne orijentacije. Naime, u *Duhu utopije* kad glazbu analizira kao neku vrstu sažetka senzibiliteta, ali ne i duha epohe, on tvrdi da „veliki pojedinci postaju kategorije“ (str. 42). To znači da su Bach, Mozart i Beethoven *kategorije*. Kakav je odnos između *principa svijeta* i *pojedinaca kao kategorija*? Nije to romantična estetika genija. Umjesto toga susrećemo se s nečim što povezuje sve mogućnosti utopijskoga mišljenja izvan jezika i slike, jer glazba predstavlja ono što pripada povijesti svijeta kao *iskupljenju*. Evo, sada vidimo bitnu razliku između klasične grčke estetike koja je s Aristotelovim pojmom katarze u okviru dramskoga kazališta i izvedbe tragedija označavala uvijek postojanost ljudske ukorijenjenosti u prostor zavičajnoga obitavališta kao što je *polis*. Riječ koja drži zajednicu svetom i neraskidivom jest sloboda utemeljenja u tragičnome susretu ljudi i bogova u prošlosti koja postaje vječna sadašnjost. Taj susret omogućuje u izvedbi drame dva temeljna osjećaja u gledanju tragedija – *strah* i *suosjećanje*. Etička dimenzija prevladavanja zbiljskoga svijeta u jeziku Sofoklove *Antigone* svagda ostaje vezana uz sveto tlo zajednice, grčki *polis*. No židovska eshatologija i mesijanstvo ne može biti više ograničena prostorom-vremenom izvornosti zajednice kao trajne prisutnosti, grčki *parousia*. Razaranje države, uništenje Hrama i progon naroda u sukcesivnim valovima Holokausta tijekom povijesti dovodi do toga da je od riječi i slike živo samo sjećanje na ono što je nepovratno izgubljeno, a ono što jedino omogućuje stvaranje *Novuma* i *Heimata* proizlazi iz kraljevstva Božjeg u budućnosti i to ne više kao postojane i ukorijenjene Riječi, već kao glazbe koja znači simboličku i stvarnu realizaciju eshatologijske vizije povijesti nakon njezina kraja. Umjesto slobode i jednakosti koja je bila u temelju grčkoga iskustva umjetnosti, pa tako i duha glazbe koji je mladi Nietzsche prepoznao kao bit tragedije, u Blochovu je shvaćanju muzike ono što zamjenjuje pojam katarze temeljna riječ-pojam teologije kao teleologije dolaska Mesije u svijet – *iskupljenje (Erlösung)*. No nije ovdje posrijedi nikakva redukcija na židovsko mesijanstvo kad se umjesto proroka i genija umjetnosti najveća imena austrijsko-njemačke muzike poput Bacha, Mozarta i Beethovena smatraju *kategorijama*. Mogli bismo okrenuti poredak ontologijskih pojmova i sada postaviti stvari ovako. Muzika nije nikakav *mimesis* i *reprezentacija*, nikakva estetsko-etička katarza s drugim sredstvima društvene artikulacije Moći, nego ono što pripada „fragmentarnom apsolutu“ – *događaj mesijanskoga iskupljenja*. Pogledajmo najvažnija djela Bacha koja to potvrđuju, potom Mozartovu operu *Requiem* s onom tragičnom misom koju zbog smrti nije uspio dovršiti te Beethovenovu operu *Fidelio* izvedenu u Beču u dramatičnim okolnostima jer je na premijeri 20. studenoga 1805. bilo poluprazno gledalište zbog toga što su Napoleonove trupe bile tik pred Bečom. Ništa od svega toga ne pripada mirnoj kontemplaciji i spekulaciji. Posve suprotno, suočavamo se s totalnom dramom iskupljenja od zbiljske tragedije bitka.

Kategorije glazbenih performativa velikih kompozitora klasične epohe stoga su istinski princip svijeta kao nastajanja Novoga i kao velike drame iskupljenja čovječanstva. Glazba se ne obraća partikularnome mnoštvu, već smjera na kozmopolitskoga građanina koji nije ovdje i sada stvarno prisutan. Njegovo je mjesto u nadolazećoj budućnosti, u utopijskom Heimatu realizirane umjetnosti i zato je njezina posljednja tajna onkraj zapalosti u društvo, politiku, etiku. Za Blochovu filozofiju muzike nitko nema većeg autoriteta i kategorijalne singularnosti od Beethovena. Zato je njegov slučaj razračunavanja s apsolutom s pomoću fragmenata, s pomoću veličanstvenih sonata i monumentalnih simfonija, paradigmatički slučaj mišljenja u tonalitetu svjetskoga duha koji za razliku od Hegelove teodiceje pretpostavlja težnju za iskupljenjem i samilošću. Duh utopije jest utopija svjetskoga duha u njegovoj glazbenoj drami metafizičkoga putovanja od Vor-Scheina do Heimata. Život je događaj tog kategorijalnog obrata u samoj biti metafizike koji zahtijeva smrt, ludilo i gubitak orijentacije u osjetilnome svijetu. Sve veliko prolazi kroz žrtvenik povijesti i u svojem posljednjem trenutku kairoa kao apokalipse ostaje u bezgraničnosti glazbe zauvijek. I kažimo to kao zaključnu riječ Blochovim naslovom njegove jedne od meni najlucidnijih knjiga: glazba je experimentum mundi!

## Filozofija

# Vrijeme Šestova tek dolazi

## Piše Jaroslav Pecnik

Lav Šestov je 1905. u *Apotezi iskorijenjenosti*, svom prvom, čisto filozofskom djelu, (podnaslov *Pokušaj adogmatiskog mišljenja*) i možda najintrigantnijem misaonom pothvatu bogata i raznovrsna stvaralaštva, pregnantno iskazao *credo* vlastitih teorijskih promišljanja. Poručio nam je: ako želimo doći do istine, a to i jest (s)misao i zadaća filozofije, odnosno ako je želimo spoznati, barem fragmentarno, jer nam je njezin totalitet nedostupan (što evidentno dokazuje cijela povijest naše civilizacije), onda moramo svom silinom (samo) kritičkog uma iskoračiti iz „povlaštene zone racionalne logike“, koja nas na tom putu sputava i(li) u konačnici zavodi tradicionalnim predrasudama i idolima (sofizmima i paralogizmima) i tako odvraća od traganja za „skrivenom očevidnošću“ koja je tu, oko nas, samo do nje treba znati, htjeti i moći doći. A bez intelektualne hrabrosti i viška stvaralačke „ludosti“ usidrene prije i iznad svega u umjetnosti (dijelom i u vjeri) naše suočavanje sa sve do danas prevladavajućim banalnim, tradicionalnim razumskim stereotipima oslonjenim na općeprihvatljiva pravila novodobnoga prosvjetiteljstva (čije su pretpostavke utemeljene još u antičko doba) neće polučiti željene rezultate; ostat ćemo dragovoljnim zatočenicima platonovske pećine u kojoj nam se sjene nameću kao jedino moguća i postojeća stvarnost, dok nam „prava, realna zbilja“ izmiče ili se čini „košmarnim, nedokučivim



Strast za istinom: Lav Šestov

snoviđenjima“. Takvih i sličnih provokativnih teza pregršt je u filozofiji Yehude Leiba Schwarzmana, odnosno Lava Isakoviča Šestova (simptomatičan pseudonim oblikovan prema ruskoj riječi koja se odnosi na burlaka koji veslima tjera lađu suprotno riječnoj matici), tako da nije ni čudno što se oko njega nakupilo kontroverzi kao oko malo kojeg mislioca prije, ali i poslije njega. Približava ga to velikanima poput Friedricha Nietzschea, Fjodora M. Dostojevskog ili Sorena Kierkegaarda, koji su ga nadahnuli da i sam gradi fascinantan, samosvojno, originalno djelo, nažalost u nas još zapostavljeno, pa i u velikoj mjeri nepoznato. V. N. Iljin (ne treba ga miješati sa slavijim prezimenjakom i filozofom Ivanom Aleksandrovičem) pripadao je plejadi široke ruske intelektualne elite, prvenstveno one u egzilu, koja je Šestova smatrala najoriginalnijim ruskim filozofom uopće koji se isticao savršenim stilom, misaonom jasnoćom, efektivnim aforističkim zapisima, sklonošću paradoksima i ironičnim komentarima, minucioznim analizama. Tako je Šestov zakoračio u prostore u kojima još nitko nije boravio, neprestano ponavljajući: do istine nećemo doći uz pomoć razuma i znanosti. Doduše, trebamo i njihovu pomoć, ali „bez bure i obilja božanskog smijeha i ljudskih suza“, bez „drskosti i odvažnosti za novo“, zastat ćemo na pola puta i nikada se, nikakvim podvizima ni dobrim djelima „nećemo izbaviti iz zadanosti doživotnog tamnovanja“. Onda nam može biti jasno zašto ga je Benjamin Fondane, jedan od njegovih učenika nazvao „negativnim Voltaireom“. Krasila ih je naime ista strast za istinom,

kao i skeptična ironija i razorna moć „rasudne snage“ u promišljanjima svijeta i čovjeka. Racionalna logika, smatrao je Šestov, nije ništa drugo do „tromost principa i aksioma“ koji nam onemogućavaju da se služimo veličanstvenom snagom imaginacije i fantazije kao krajnjeg iskaza slobode našeg duha, bez čega će nam bitak istine ostati nedostupan. Tako ćemo i nadalje morati živjeti u lažima i opsjenama postojeće civilizacije, bez stvarnih mogućnosti da dohvatimo „autentičnost“ istine, za kojom tako strastveno žudimo, ali od koje jednako tako, ako ne i više, strahujemo. Otkrivajući je, naime, otkrivat ćemo i „neuljepšanu“ istinu o nama samima, a veliko je pitanje hoćemo li se znati na pravi način nositi s teretom koji preuzimamo. Dosad smo sva bitna pitanja naše egzistencije spretno „gurali pod tepih“ znanosti i morala, zanoseći se iluzijom da imaju „vlastite“, nama (samo)razumljive kriterije, a ako smo ikada išta naučili iz povijesti, to je da nikada ništa nismo naučili. Racionalizam je ovjencan lažnim sjajem slobode, on nas ne oslobađa već sputava. Po tome je Šestov bio žestoki oponent Henrija Bergsona i njegove „apologije intuicionizma“, jer je usprkos svemu dopuštao, branio snagu i potrebu racionalnih obrazloženja i time (ne) svjesno zatvarao put religijskom promišljanju svijeta kao „nove dimenzije slobode“ koja nije nužno, čak ni primarno, isključivo konfesionalna, već ima daleko dublji i širi duhovni sadržaj. U završnom djelu svoga magnum opusa, *Atena i Jeruzalem* (tiskano 1938. na njemačkom jeziku, a tek potom, 1951. prevedeno u Parizu na ruski) Lav Šestov se do kraja „razgoliti“ (a istodobno i Nietzscheov imoralizam i ateizam) i obrazložio zašto se tako strasno protivi tradicionalnoj filozofiji razuma (iako je visoko uvažavao misao Barucha de Spinoze): kartezijanski racionalizam daleko je više usmjeren prema proučavanju svijeta, a premalo prema čovjeku. A tajna i zagonetka života kriju se u čovjeku. To je ujedno razlog zašto se s vremenom i sam Šestov od „filozofije života“ okretao „filozofiji tragike“, jer su strepnja, strah, očaj, zabrinutost, otuđenost... izvorišta za „dubinsko“ poimanje naše (ne)čovječnosti i nasušne potrebe za humanošću. Na tragu Plotina i njegove ekstaze kao ishodišta modernog pojma intuicije, paradoksa Blaisea Pascala, imoralizma i individualizma Nietzschea, odnosno (prije svega) *Zapisa iz mrtvog doma* Dostojevskog, a poslije i djela Kierkegaarda (opsjednutost Abrahamovom žrtvom), ruski je filozof do krajnjih granica „rastegnuo“ pojam iracionalizma, zbog čega su ga brojni povjesničari filozofije (u Rusiji, ali i na Zapadu) zaobilazili u širokom luku ili ga nepravedno, po nekakvoj inerciji i „slobodnoj“ procjeni „zatvarali“ u unaprijed određene filozofske, najčešće egzistencijalističke ladice.

Nisu prepoznali da je riječ o izvanserijskom misliocu, pobunjeniku, „prosvjetiteljskom“ heretiku koji je protiv svakoga filozofskog apsolutizma racija, jer za njega filozofija nema, niti smije imati, išta zajedničkog s modernom pozitivističkom znanošću. Po Šestovu, filozofija je objava/otkrivenje spontaniteta mišljenja, pa tako u njegovoj interpretaciji i sama vjera gubi isključivo konfesionalna obilježja i postaje novom dimenzijom „mišljenja iskorijenjenosti“. Napuštaju se prostori poznatog i započinje istraživanje nepoznatog; otvara se *terra incognita* kao novi, nepoznati kontinent kojem tek predstoji osvajanje. Poznatom i općeprihvaćenom redu suprotstavlja se kaos u koji tek treba proniknuti, a *ratio* nam je tu od slabe pomoći, jer nam nekakvu „točku ravnoteže“ u nepoznatom svijetu može osigurati samo ono što ga nadilazi, a to je radikalna skepsa kojom jedinom možemo pomicati granice. Opsjednut strašću za istinom, uvjeren da je sam čin filozofiranja i čudo i zagonetka kojima se uvijek treba vraćati, odlučio je filozofiji postaviti nesvakidašnji izazov posebnim, originalnim čitanjem književnosti i umjetnosti uopće. U njihovim se djelima naime skriva ono najdublje i najintimnije što karakterizira čovjeka, ono do čega se u ostalim sferama znanja i duha ne dopire ili se o tome šuti. Ispod „ideologije“ koja prekriva svaku misao, pa tako i onu izmaštanu u književnosti i umjetnost uopće, nalazi se tragičan, tegoban, zagonetan sloj osobne prirode o kojem nitko ne želi otvoreno govoriti, jer ga se izravno dotiče. Kada ga pojedinci i artikuliraju, to čine pod maskom i stoga je Šestov neprestano ponavljao: „Svi lažu, nepodnošljivo lažu“. Jedino su autentična umjetnost i genijalni umjetnici sposobni izreći ono o čemu i filozofi šute, jer se jedini do kraja i ostatka predaju „čudima bića“ i tada su spremni razotkrivati i kazivati najmučnije istine o sebi, ali i oni „tek onda kada ne govore izravno o sebi“. Početak mudrosti, po mišljenju tog suptilnog filozofa snažna, ali i profinjena stila i izričaja nisu, kako se to obično misli, „udivljenje ili strah“, već čisto, nepatvoreno očajanje, uzrokovano životom u svijetu koji je sam po sebi sudbinski pakao, univerzalan i općeljudski, bez čega ne bi ni bilo ni umjetnosti, ni filozofije. Iz samo nekoliko nasumce odabranih fragmenata njegova rukopisa moguće je razabrati zašto su ga Albert Camus, Georges Bataille, Lucien Levy-Bruhl, Emile Cioran, Issaiah Berlin, David Herbert Lawrence,

Nikolaj Berđajev ili Sergej Bulgakov toliko uvažavali i smatrali jednim od najoriginalnijih mislilaca u cjelokupnoj povijesti filozofije. Između ostalog on je u knjizi *Atena i Jeruzalem* elaborirao svoju ključnu tezu: „Čovjek je biće okruženo vječnom tajnom“, a prije toga u *Apoteozi iskorijenjenosti* anticipirao (puškinovsku) misao koju je poslije detaljno analizirao, pita-

**Yehuda Leib Schwarzmann, odnosno Lav Isakovič Šestov (simptomatičan pseudonim oblikovan prema ruskoj riječi koja se odnosi na burlaka koji veslima tjera lađu suprotno riječnoj matici), tvorac je opusa oko kojeg su se nataložile brojne kontroverze. To ga približava velikanima kao što su Friedrich Nietzsche, Fjodor M. Dostojevski i Søren Kierkegaard, koji su ga nadahnuli da i sam gradi fascinantno, samosvojno, u nas još zapostavljeno, pa i slabo poznato djelo**

jući se i odmah odgovarajući zašto „nema pravde na zemlji, ali je nema ni na nebu“. Po Šestovu, „zadaca je filozofije da nas pripremi na život u neizvjesnosti... a filozofija nam nastoji prokrciti put kroz lanac logičkih zaključivanja kako bi nas približila realnosti“, ali on ujedno upozorava da je „u granicama čistog uma moguće izgraditi znanost, moral i religiju, ali se ne može naći Bog“.

Racionalizacijom se vjera (*credo ut intelligam*) faktički pretvorila u odbacivanje vjere, odnosno zamijenjena je bogoslovljem, čime je „ukinuta“ vjera kao nova dimenzija mišljenja. Stoga je

**Po Šestovu, početak mudrosti nisu, kako se to obično misli, „udivljenje ili strah“, već čisto, nepatvoreno očajanje, uzrokovano životom u svijetu koji je sam po sebi sudbinski pakao, univerzalan i općeljudski, bez čega ne bi ni bilo ni umjetnosti ni filozofije**

Šestov, kako tvrdi Vasilij Zenjkovski, „odlučno odbio prihvatiti autonomiju razuma, jer se ona odmah pretvara u tiraniju razuma“. Dakle, znanost pretvara stvarno u nužno, odnosno izokreće stvarnost, zamjenjuje je svojim teorijama i apsolutiziranjem istine, mi relativiziramo čovjeka/biće. Zaboravljamo pritom da je osnovna crta života misterij i dok nas um vodi nužnosti, vjera nam širom otvara vrata slobode i stoga je bitno „ne ugušiti svoje osjećaje dominacijom racija“, jer je „istina s one strane razuma“. Razum traži samo ono nužno, a time odbacuje sve neponovljivo (u čemu se i krije bitak ljepote), a o čemu nešto suvislo može reći jedino umjetnost i djelomično filozofija, ali ne „preodjevena“ u estetiku, već snagom etičkih sadržaja i pouka. Lav Šestov, pravim imenom Yehuda Leib Schwarzmann, rođen je 13. veljače 1866. u Kijevu, u imućnoj židovskoj obitelji koja se bavila trgovinom i poduzetništvom i imao je dva mlađa brata i četiri sestre. Otac Isak Mojsejevič (1832–1914) bio je ugledno ime kijevske židovske zajednice, zagovornik cionističke ideje, redovito je obavljao vjerničke dužnosti u sinagogi i slovio za vrsna znalca judaističke vjere i tradicije. U tom je duhu odgajao i djecu, pa je tako Yehuda u ranoj dobi dobro naučio hebrejski, dok se u obitelji govorio jidiš. Ruski je naučio tek u školi. Zapravo, s vremenom razvio se u pravog poliglota, uz starogrčki i latinski odlično je pisao i govorio njemački i francuski, a solidno i engleski. Ali mladoga su Yehudu sve više privlačile „slobodoumne“, pa i revolucionarne ideje, što je naravno dovodilo do oštrih rasprava s ocem, a odnosi su postali dramatični kada je zbog buntovnog „političkog aktivizma“ bio izbačen iz kijevske gimnazije. Gimnaziju je 1884. morao dovršiti u Moskvi, gdje je potom upisao studij matematike, da bi ubrzo prešao na studij prava,

s kojega je, opet iz političkih razloga, bio udaljen, tako da je 1889. diplomirao u Kijevu, ne bez poteškoća. Naime, odbili su njegovu doktorsku disertaciju uz obrazloženje da u njoj „brani neprihvatljive revolucionarne ideje“. Na koncu, preradivši dijelove rada, ipak je postao doktor pravnih znanosti. U međuvremenu se u veljači 1897. oženio Anom Jelizarovnom Berezevskom, ali kako bi se mogli vjenčati, morao je konvertirati na pravoslavlje. U suprotnom njezini roditelji ne bi dopustili sklapanje braka (u kojem su rođeni dvije kćeri i sin), što je dakako zamalo rezultiralo raskidom odnosa s ocem. Sam Šestov nije držao do službene vjere i institucionalne crkve/sinagoge; tvrdio je da monoteističke religije, tj. kršćanstvo različitih denominacija i judaizam (o islamu se nije izjašnjavao), pate od sličnih slabosti i nedostataka. U svom djelu *Potestas calvium* pokušao je obrazložiti tu suzdržanost: „Kao što je nekada katoličanstvo oduzelo iz ruku poganizma ključeve vlasti, tako se isto to danas trudi znanost kako bi sve željene prerogative vlasti preuzela iz ruku katoličanstva, ali pravoj vjeri i znanosti ključevi vlasti nisu potrebni.“ Nakon vjenčanja, koje je u Moskvi diglo popriličnu prašinu, sa suprugom se preselio u Petrograd, uvjeren da će u novoj sredini imati više mira za rad i pisanje.

Tijekom 1898. Šestov se priključio poznatom petrogradskom kružoku istaknutih umjetnika i intelektualaca (Berđajev, Dmitrij Mereškovski, Sergej Djagiljev, Vasilij Rozanov) i objavio prve radove u časopisu koji su izdavali, a prva njegova knjiga posvećena životu i literaturi Williama Shakespearea tiskana je 1899. Nakon toga uslijedila su „filozofska“ djela *Dobro u učenuju grofa Tolstoja* i *Nietzschea i Filozofija tragedije; Dostojevski i Nietzsche*, a intenzivno je objavljivao brojne tekstove u vodećim ruskim časopisima za kulturu i umjetnost ali i dnevnim, tjednim i mjesečnim tiskovinama. Prije odlaska u Freiburg 1908. Šestov je objavio već spomenutu *Apoteozu iskorijenjenosti* i s komparativnim istraživanjem ruske i europske literature izazvao na ruskoj javnoj sceni pravu buru oduševljenja, ali i žestokih negacija u kojima su se njegovi kritičari s izraženim antisemitskim invektivama doticali i njegovih židovskih korijena, prigovarali mu da zagovara nihilizam, odbacuje snagu razuma i važnost metafizike. Sve to poslije je Šestova i otjeralo u prvu, „dragovoljnu“ emigraciju na Zapad, uz poznati komentar da je „za Židove premalo, a za kršćane previše Židov“ i da nema vremena niti ima namjeru uzalud trošiti vrijeme na „prazne priče frustriranih i netaleantiranih nikogovića“. Nakon dvije godine iz Freiburga se preselio u Švicarsku (Coppet, kanton Vaud), gdje je intenzivno pisao i 1911. objavio knjigu sabranih članaka naslovljenih *Počeci i završeci*, a ubrzo potom i drugu knjigu slična formata, *Velika predvečerja*. Tijekom Prvoga svjetskog rata, nakon vijesti da mu je na bojišnici poginuo sin Sergej (1915), vratio se u Rusiju i nastavio živjeti i pisati u Moskvi, a to je i vrijeme kada se intenzivno počeo baviti religijskom filozofijom u kojoj je po općem sudu ostavio možda najoriginalniji i najdublji trag od svih ruskih tzv. filozofa religije. Nakon što su boljševici preuzeli vlast 1917. godine, Šestov više nije bilo dopušteno objavljivanje, a zabranili su mu i tiskanje knjige *Potestas clavium*, jer nije bila u „marksističkom duhu“. Smio je predavati na sveučilištu u Kijevu, ali samo klasičnu grčku filozofiju. Nezadovoljan statusom, a još više boljševičkom diktaturom, Šestov je nakon nekoliko neuspjelih pokušaja uspio napustiti sovjetsku Rusiju i nastanio se u Parizu, gdje je nakon nekog vremena počeo predavati na Sorboni. U Parizu se povezao s liberalnom strujom ruske emigracije i u njihovim časopisima (*Suvremeni zapisi* i *Ruski zapisi*) objavio velik broj dragocjenih priloga, u široku spektru od filozofije i teologije, preko povijesti i politike do književnosti, slikarstava i glazbe. Posebno su važni tekstovi posvećeni Edmundu Husserlu i Vladimiru Solovjevu. Objavio je zavidan broj knjiga, od kojih ću spomenuti samo najvažnije: *Na Jobovim vagama*, *Vlast izvora*, *Kierkegaard i egzistencijalistička filozofija*, *Vlast i ključevi*, *Sola fide* (djelo posvećeno hermeneutičkom čitanju svetih spisa), a postumno je tiskano (1951) njegovo nedovršeno djelo *Spekulacija i otkrovenje*. Podsjećam i na kapitalnu, već spomenutu studiju *Atena i Jeruzalem*, objavljenu neposredno uoči njegove smrti 19. studenog 1938. u Parizu. Prije toga objavio je studije o Martinu Lutheru, starozavjetnim prorocima i srednjovjekovnim misticima. Šestova i njegovo osebujno i razgranato djelo iznimno je uvažavao i sam Sigmund Freud, posebice eseje poput *Spekulacije* i *Apokalipse*, *Getsemanska noć* i tekstove posvećene Pascalu, dok ga je Czesław Miłosz smatrao jednim od „najzavodljivijih pisaca čiji se savršeni stil odlikuje strogošću forme, preciznošću i jasnoćom jezika te autentičnošću sadržaja i vjerodostojnošću misli i izričaja“. I gotovo je proročki zaključio: vrijeme Lava Šestova tek dolazi, jer oni koji razmišljaju u istinskom i suštinskom očajanju vremena tragedija i dramatičnih, epohalnih promjena imaju privilegij doći do istina koje su drugima nedostupne. A Šestov je jedan od rijetkih koji su pripadali tom povlaštenom klubu, istodobno obilježenu Božjom kaznom.

Zagrebački seminar

## Prošlost u sadašnjosti

Piše Vesna Domany Hardy

U povodu 86. obljetnice Kristalne noći, 11. studenoga 2024. u zagrebačkoj Kinoteci u Kordunskoj 1 održan je seminar pod naslovom *Povijesni revizionizam, poricanje i iskrivljavanje Holokausta* (organizirao ga je Centar za promicanje tolerancije i očuvanje sjećanja na Holokaust, uz potporu Veleposlanstva Republike Njemačke, Velike Britanije i Sjeverne Irske i Grada Zagreba).

Pozdravljajući prisutne, direktorica Centra Nataša Popović naglasila je koliko je važno provjeravanje činjenica u vremenu u kojem cvijeta kultura laži i poricanje povijesnih istina.

Budući da Velika Britanija trenutno predsjedava Međunarodnim savezom sjećanja na Holokaust (IHRA), koji okuplja 35 zemalja članica, stručnjake akademskih zajednica i civilnog društva u svrhu jačanja i unapređivanja obrazovanja o Holokaustu te istražuje i njeguje kulturu tog sjećanja, publici se na besprijekornom hrvatskom obratio britanski diplomat Andreas Capstack. On je naglasio važnost takve promidžbe u današnjem polariziranom i podijeljenom svijetu u kojem se teško može razaznati teorije zavjere i dezinformacije od stvarnosti. Britanski diplomat spomenuo je da je na 86. obljetnicu Kristalne noći još važnije isticati istinu o Holokaustu, kad su nacisti i njihovi suradnici sistematski ubijali europske Židove, Rome, Slavene, LGBT-osobe i druge političke protivnike.

Premda sam svjesna da čitateljima *Omanuta* nije potrebno propovijedati o onome što dobro znaju, ipak mi se čini važnim navesti riječi mladoga britanskog predstavnika, osobito danas, s obzirom na hrvatski politički okoliš, pa i zbog toga što u njegovim riječima prepoznajem nadu, posebno kad ističe da je o Holokaustu važno učiti, ne samo jer je važna povijest koja se ne smije zaboraviti nego i zato jer je to naša zajednička, europska povijest. Holokaust se nije dogodio u nekoj dalekoj zemlji, u neko davno vrijeme, već pred našim očima, na našem kontinentu, u svim okupiranim europskim zemljama u izvedbi nacista i njihovih suradnika. Holokaust nije započeo u plinskim komorama Auschwitza ni na poljima smrti Jasenovca, već daleko prije nego što se uopće moglo i zamisliti taj užas. Holokaust je izrastao na temelju antisemitizma, na ulicama, u kavanama, u školama i političkim kampanjama. Počinitelji nisu bili čudovišta iz bajki, nego su to često bili takozvani normalni ljudi, sve dok nisu počinili najžurnije zločine zatrovani konceptom o čistokrvnosti nacije. Zato Capstack poručuje da ne smijemo zaboraviti da se ono što se jednom dogodilo može ponoviti. Sve je više onih koji žele revidirati povijest Holokausta u svrhu zlonamjernih političkih ciljeva te se trude umanjiti

**Holokaust nije započeo u plinskim komorama Auschwitza ni na poljima smrti Jasenovca, već daleko prije nego što je bilo moguće i zamisliti taj užas. Holokaust je izrastao na temelju antisemitizma, na ulicama, u kavanama, u školama i političkim kampanjama**

ti počinjene užase relativizirajući ih u usporedbi s drugim zločinima, ili naprosto zaboraviti. Zamjenik veleposlanika SR Njemačke Andreas Lang istaknuo je da je Šoa, ubojstvo šest milijuna europskih Židova u režiji nacističke Njemačke i njezinih pomagača, najgori zločin protiv čovječnosti u povijesti, činjenica koja se ne može i ne smije poricati. Pa ipak poricanje se događa i ponavlja sve češće, čak i u Njemačkoj, gdje je poricanje Holokausta kažnjivo s pet godina zatvora. Lang je podvukao da je antisemitizam inkompatibilan s osnovnim europskim vrijednostima jer znači prijetnju židovskim zajednicama i njihovu načinu života. Tu nije riječ samo o prošlosti nego o tome tko smo i što smo, o našoj budućnosti. Kad smo toga svjesni, razumijemo da su opće neznanje i ravnodušnost prema Holokaustu nepodnošljivi s različitih stanovišta jer omogućuju porast antisemitizma i ostalih oblika netolerancije. Stoga je na nama odgovornost da ne prestanemo informirati i obrazovati mlade, ali i starije generacije. Posebno je to važno danas, dok su još živi pripadnici generacije koja je na svojoj koži iskusi Holokaust, a kad njih više ne bude, prenošenje osnovnih lekcija na buduće generacije bit će još teže.

Osobno me Langov govor duboko dirnuo, kao i način kojim se poslijeratna Njemačka, ili barem njezin zapadni dio, suočio s najtežim mogućim teretom prošlosti. Takvo suočavanje nije se nažalost dogodilo u današnjoj takozvanoj demokratskoj Hrvatskoj. Recimo, nedavno je za dan memoriranja Holokausta Britansko-hrvatsko društvo u Velikoj Britaniji planiralo prikazivanje dokumentarnog filma u produkciji Centra *Vesnina priča*, o stradanju, pogibiji i deportaciji moje židovske obitelji u Zagrebu za vrijeme NDH. Hrvatsko veleposlanstvo nije odobrilo prikazivanje u svojim prostorijama, uobičajenom mjestu za raznovrsna događanja iz hrvatske povijesti, kulture ili privrede koje ponekad organizira Veleposlanstvo ili dobrotvorna udruga British Croatian Society. Razlog je u ambivalentnom odnosu hrvatskih vlasti prema Holokaustu, pa stoga i zločinima NDH. Premda vlasti ne mogu poreći da se Holokaust dogodio (vidi dubioznu poruku spomenika žrtvama Holokausta u Zagrebu), dogodio se negdje drugdje i bez našeg sudjelovanja, dok istovremeno stranka na vlasti priznaje samo žrtve komunizma i antifašizma.

Organizatorima seminara bilo je važno pred pretežno mladu publiku dovesti još žive svjedoke Holokausta, stoga se pod podnaslovom *Prošlost u sadašnjosti* razgovaralo s preživjelima: Nevenkom Končar, koja je nakon što su joj 1941. ustaše ubili roditelje i ostalu srpsku obitelj na Kozari, prošla kao četiri godine stara djevojčica strahote dječjeg logora u Sisku, da bi je na kraju posvojila obitelj iz Mošćeničke Drage. Darko Fischer je na svoj šarmantan način iznio sjećanja na vrijeme kad je kao dječak s obitelji pobjegao pred ustaškim terorom iz Slavonije te se nekoliko godina skrivao na raznim adresama u Budimpešti, privukavši apsolutnu pozornost mlade publike. Oleg Mandić ispričao je kako je kao dječak s obitelji 1944. zatočen u Auschwitzu, odakle je kao jedan od posljednjih zatočenika oslobođen kao jedanaestogodiš-



Britanski diplomat Andreas Capstack

njak. Kao jedna od četvero preživjelih na panelu ukratko sam ispričala kako sam kao jednogodišnje dijete nakon ustaške egzekucije oca i djeda, sukcesivne deportacije ostalih članova obitelji i rastanka s majkom spašena deportacije i sigurne smrti posredovanjem zagrebačke obitelji Fuchs, koja me skrivala sve ratne godine kao usvojeno dijete s Kozare. S preživjelima je o njihovu iskustvu razgovarao Seid Serdarević.

U okruglom stolu *Revizionizam u povijesnim narativima o Drugom svjetskom ratu* sudjelovali su hrvatski povjesničari Ivo Goldstein i Goran Hutinec te rumunjski povjesničar Emanuel Marius Grec. Preostali sudionici okruglog stola složili su se da je po svojim značajkama povijesni revizionizam politički aktivizam koji se ne temelji na istraživačkom radu, ali da se uvijek nanovo aktivira u političke svrhe, a ponekad čak radi profita pojedinih izdavača.

Povjesničari su naveli primjere mitova i stalnih revizionističkih pokušaja iskrivljavanja i negiranja povijesnih činjenica u svim istočnoeuropskim zemljama u posljednjih desetak godina. Hutinec i Goldstein istaknuli su da zastupljenost revizionističkog stava prema NDH u hrvatskom društvu nije marginalna pojava jer nalazi potporu u vrhovima vlasti.

Na kraju jednosatnog razgovora zaključeno je da takav stav koči uključivanje Hrvatske u političke i intelektualne tekovine europske zajednice.

Mnogo se moglo naučiti i iz izlaganja rumunjskog povjesničara, koji je opisao prilike u svojoj zemlji, gdje se također relativizira uloga Rumunjske u Drugom svjetskom ratu. Pod vodstvom tadašnjeg diktatora Antonescua zemlja je pristupila silama osovine da bi s brojnim postrojbama rumunjske vojske sudjelovala u Hitlerovu planu Barbarossa u napadu na Sovjetski Savez. Bila je to četvrta najmoćnija vojska unutar Sila osovine. Uz to je Rumunjska cijeli rat opskrbljivala Wehrmacht petrolejom. Napadom na Sovjetski Savez 1941. rumunjska je vojska oslobodila Besarabiju i okupirala dio Ukrajine koji je paktom Ribbentrop–Molotov nešto ranije bio pripojen Sovjetskom Savezu. Akteri povijesnog revizionizma i populisti u Rumunjskoj danas veličaju diktatora Antonescua kao velikoga narodnog vođu premda je 1946. bio osuđen i strijeljan kao ratni zločinac. Antonescuova politika prema Židovima bila je ambivalentna jer su Židovi koji su živjeli u Rumunjskoj bili pošteđeni Holokausta. Antonescu je osigurao svojevrstu samostalnost jer Rumunjska nije bila okupirana, pa nije došlo do deportacija ni getoizacija. Ali njegova zaštita nije obuhvatila Židove u Ukrajini i Besarabiji ili rumunjske Rome. Riječ je o strašnim progonima, deportacijama i smrti njih 400.000 stradalih u Holokaustu.

Na kraju seminara prikazan je film *Poricanje (Denial)* snimljen 2016. prema istinitom događaju u kojem je samozvani britanski povjesničar, obožavatelj Hitlera i negator Holokausta David Irving tužio američku profesoricu Deboru Lipstadt da ga je oklevetala u svojoj knjizi kao antisemita i negatora Holokausta.

(Podrobnije o tom izvrsnom filmu savjetujem pročitati iscrpni esej *Revizionizam i Holokaust* autora Luke Draganića u *Novom Omanutu* br. 3/ 2024.)

Likovna scena

## Svijet je pozornica

Piše Frano Dulibić

Izložba *Teatralije* bila je dio programa Europskih dana židovske kulture i baštine. Od 26. listopada do 6. studenog 2024. održana je u Galeriji Kranjčar u Zagrebu, koja je postala nezaobilazna za likovnu kulturu, a posebno za suvremenu hrvatsku likovnu scenu. Autorica projekta Europskih dana židovske kulture i baštine, Mira Wolf, s neizmjenom predanošću i pažnjom radila je u organizaciji i postavu izložbe u svim njezinim fazama. Iako su Klema Švarc-Požgaj i Duško Šibl pripadnici različitih generacija i nemaju gotovo ništa zajedničko u likovnom izrazu, osmišljavajući izložbu s dvoje autora, osim poveznice židovskoga porijekla, Mira Wolf istaknula je njihovu drugu važnu poveznicu, a to je kazalište. Oba autora, svaki na svoj način, vezani su uz kazalište i iz njega dolazi poticaj za radove koji su na ovoj izložbi prikazani. Svesrdnu pomoć u realizaciji izložbe pružila je Elvira Kranjčar s malim timom suradnika.

Klema Švarc-Požgaj (Zagreb, 4. listopada 1896–25. svibnja 1982) rođena je u uglednoj židovskoj obitelji kao Klementina Schwarz. Njezin otac Albert Schwarz sudjelovao je u izgradnji zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta te je bio njegov prvi tehnički direktor. Studij na Akademiji likovnih umjetnosti završila je u Zagrebu 1920. u klasi profesora Ljube Babića. Prije 1940. karikature je samostalno izlagala tri puta (Zagreb, 1919. i 1932, Beograd, 1933) i četiri puta poslije Drugoga svjetskog rata (Zadar, 1948; Zagreb, 1975, 1978. i 1980). Iako je za života bila popularna i u prijeratnom razdoblju često zastupljena u tiskanim medijima, danas je gotovo zaboravljena. Prije ove izložbe posljednji put publika je imala priliku vidjeti njezine crteže 1995, kada je Marina Baričević priredila izložbu njezinih karikatura u Galeriji židovske općine Zagreb.

Klema Švarc-Požgaj imala je zanimljiv život, koji treba sagledati u kontekstu vremena. Rodila se i odrastala u vrijeme Austro-Ugarske Monarhije, pohađala je Kraljevsku višu školu za umjetnost i obrt (današnju Akademiju likovnih umjetnosti) u Zagrebu te priredila nekoliko samostalnih izložbi karikatura u vrijeme Kraljevine Jugoslavije. U braku s Ottom Blühweissom rodila je sina. Ubrzo se razvela i udala za arhitekta Zvonimira Požgaja. Drugi svjetski rat proživjela je uglavnom skrivajući se od ustaša. Nakon rata kratko je vrijeme radila kao voditeljica zadarske Galerije umjetnina, od njezina osnutka 1948. do 1949. te je nastavila crtati, objavljivati i izlagati karikature gotovo do kraja života. Dio njezina opusa sačuvan je u Zavodu za književnost i teatrologiju HAZU, zbirci Kovačić-Mihoćinec te u zbirci dr. Igora Blivajsa.



Plesači iz novog ciklusa Duška Šibla

ljene linije, koje su na najuspjelijim karikaturama sve povučene u jedinstvenom, temperamentnom ritmu, usklađenu s karakternim osobinama prikazane osobe. Povremeno je uporabom pastelnih boja dodatno pojačala njihove karakteristike. Postoje primjeri kada istu osobu karikira u razmaku od desetak i više godina te se na kasnijim prikazima može opaziti trag vremena na licu, ali karakter osobe u cjelini ostaje nepromijenjen. U više navrata objavila je i autokarikature na kojima se nije štedjela, znala se našaliti na vlastiti račun. Nikada nije imala namjeru nekoga povrijediti već ju je, kako je tvrdila, „vodio čisti umjetnički užitak, da dađem ljudima prilike, da se u sadanja teška vremena malo nasmiju i da vide, da i ta zapostavljena vrsta slikarstva može donijeti dio naše unutrašnjosti, dio naših osjećaja i proživljavanja“ (iz intervju objavljena 1932. u časopisu *15 dana*).

Prolaskom vremena dio karikiranih osoba više nije prepoznatljiv ni starijoj generaciji, a mladima gotovo nitko. Ono što ostaje doista su dobre portretne karikature, dobri crteži, galerija zanimljivih likova. Osim toga, sve dok postoji potreba da se sjetimo vremena svojih prethodnika, da odamo počast ljudima koji su stvarali kulturu na ovom prostoru, Klema Švarc-Požgaj sa svojim karikaturama posreduje u evokaciji proteklih vremena i sjećanja na generacije umjetnika koji su pridonijeli stvaranju onodobne kulture, ponajviše kazališnih predstava i koncerata, a šaljivim prikazima tadašnjih protagonista podsjeća nas da oni čine velik dio nekadašnjega kulturnog identiteta kao temelj brojnim djelima koja danas nastaju.

Dugogodišnja prisutnost i prepoznatljivost likovnog rukopisa Duška Šibla na našoj likovnoj sceni rezultat je njegova kontinuirana rada, brojnih samostalnih i skupnih izložbi te zastupljenosti u medijima i likovnoj kritici. U likovnim kritikama o Šiblovu radu možemo naći da je blizak drugom valu ekspresionizma u slikarstvu, da ga vezanost uz motiv figure u pokretu povezuje s futurizmom ili da se u njegovu opusu mogu vidjeti odjeci opusa poznatih prethodnika kao što je to djelo Francisa Bacona. Iako je sve navedeno na asocijativnoj razini doista smisleno, i iako je razumljivo da je kontekst svjetske, a podjednako i britanske suvremene likovne scene utjecao na Šiblov razvoj, uvjereni smo da su mnogo bliže sveobuhvatnijem sagledavanju Šiblova opusa oni koji su zaključili da slika vlastitim unutarnjim impulsom, gonjen vlastitom strašću. Sažeti prikaz dosadašnjih likovno-kritičkih osvrta na

**Premda su pripadnici dviju različitih i međusobno dalekih generacija, osim židovskog podrijetla, drugu važnu poveznicu između Kleme Švarc-Požgaj i Duška Šibla čini kazalište**

Kada je 1919. priredila svoju prvu izložbu karikatura na Gospodarevićevu kupalištu na Savi u organizaciji Društva savskih spasavalaca, privukla je golemu pozornost javnosti i medija. Međuratno razdoblje bilo je zlatno doba hrvatske karikature, vrijeme u kojem se formirala generacija izvrsnih karikaturista, među kojima su, poput Kleme, mnogi bili studenti Mencija Clementa Crnčića. Među javnosti poznatim muškim kolegama samo su se Klema Švarc i Anka Krizmanić uspjele afirmirati kao jednako zanimljive karikaturistice. Naravno, već od druge Klemine izložbe crteža održane 1932. u Zagrebu, pojavljuju se kritike koje joj nisu uvijek naklonjene. I doista, među njezinim crtežima vidimo da u portretima ne uspijeva postići izraz psihološke karakterizacije kao kod karikatura. Kao inteligentna žena, vjerojatno je bila svjesna svojih ograničenja te se gotovo u potpunosti tijekom života posvetila karikaturi, u kojoj je uspijevala karikirati ne samo fizički izgled osobe, nego je uspijevala dočarati i psihološki karakter. Karikature su joj objavljivane u velikom broju časopisa i novina. Nije se bavila situacijskim karikaturama, a kada je riječ o portretnoj karikaturi, uglavnom se orijentirala na prikazivanje ličnosti iz svijeta kulture, posebice umjetnike iz kazališnih i glazbenih krugova, koje je očito dobro poznavala i s kojima se družila. S obzirom da su joj roditelji bili vezani za kazalište, logično je da je zarana ušla u teatarske krugove. Njezina galerija karikiranih ličnosti dočarava nam karaktere poznatih režisera, glumica i glumaca, dramskih pisaca i pjesnika, kompozitora, dirigenata i glazbenika kojih odavno nema među nama. To je i razlog što je danas teško prepoznati osobe kada je riječ o manje poznatim kulturnim dje-latnicima.

Crtajući karikature, Klema Švarc linije prilagođava karakteru osobe te postiže dojam živa karaktera. Često su to ekspresivne, zakriv-



Klema Švarc-Požgaj: Pero Kvrčić

**Na novoj izložbi u Galeriji Kranjčar Duško Šibl predstavio se motivima iz kazališnog repertoara, posebno komedije, s četiri ulja na platnu i dvadesetak kolaža. Kolaž je tehnika kojom se sve češće služi, a upravo u toj tehnici pokazao je sasvim drugačije karakteristike**

Šiblovo djelo, kao i interpretaciju cjelovitog opusa, istražila je i monografski obradila Iva Körbler 2020. (izdanje Art studio Azinović). To što je Duško Šibl osoba široke kulture i diplomirani povjesničar umjetnosti prednost je, ali i teret za ostvarivanje vlastitoga likovnog izraza, koji je moguće nadvladati samo predanim i promišljenim radom. Šibl je svjestan bogata nasljeđa slikarstva 20. stoljeća ispunjena intenzivnim traganjem za novim oblikovnim i interpretativnim mogućnostima, kao i beskrajnim varijacijama u području transformacije prostora i ljudske figure.

Na izložbi u Galeriji Kranjčar Duško Šibl predstavlja se motivima iz kazališnog repertoara, posebno komedije, s četiri ulja na platnu i dvadesetak kolaža. Kolaž je tehnika kojom se sve češće služi, a baš u toj tehnici pokazuje sasvim drugačije likovne karakteristike. Kolaže je počeo raditi od 2019. iz posve praktičnih razloga, kako sam kaže, kada je u skućenim uvjetima mogao samo „suho slikati“. Kolaži predstavljaju Šibla u jednostavnom, sažetom te bojom i ritmom oblika atraktivnom likovnom izrazu. Šibl je za taj ciklus odabrao ime prema Shakespeareu, koje mu savršeno pristaje: „All the world's a stage, and all the men and women merely players“ (Cijeli je svijet pozornica i svi su muškarci i žene tek glumci) iz komedije *Kako vam drago*.

Šibl evocira likove koji potječu iz *commedie dell'arte*, koja se razvila u 16. stoljeću, a korijene vuče iz ranijih vremena. Likove iz davnina Šibl izvodi relativno novom tehnikom kolaža, koja se pojavila tek 1912. u radovima Georges Braquea i Pabla Picassa. Takav pristup omogućio mu je da izađe iz svog slikarstva u tehnici ulja na platnu, prepoznatljivu po izražajnim, širokim i dugim potezima kista koji su zajedno s figurama odrazi različitih emotivnih stanja. Za Šiblove kolaže karakteristična je pročišćenost, geometrizacija i jednostavnost oblika. Bjelina pozadine pridonosi koncentraciji na konstrukciju, dekonstrukciju i rekonstrukciju

figure i njezina pokreta. Kazališna igra pod maskama, s glazbom i plesnim pokretima te snažnim, čistim bojama kostima, prenesena je na plohu papira i simboličkom transformacijom povezala je kazališnu i likovnu igru sa životnom igrom, koju, uglavnom nesvjesno, igramo svakodnevno. Samodostatnosti ritmične igre kolaža pridonose česte ravne obrise linije pojedinih oblika, nerijetko i oštri kutovi i oštri detalji (prsti na rukama, kosa). Čvrstoća oblikovanja pomaže ekspresivnosti i dramatičnosti te izražavanju strasti. Upravo je to efekt koji privlači i zaokuplja; promatrajući Šiblove kolaže, uvučeni smo u tu igru. Ponekad je to brža i dramatičnija igra (ili scena), ponekad nježnija i sporija, a svaka za sebe scena iz drame koja može sadržavati i ponešto komično. Šiblovi kolaži nose u sebi odraze ili čak fuziju odraza drugih umjetnosti, glazbe, drame, komedije i plesa, koje se reflektiraju u njegovu likovnom izrazu, u njegovoj slici. Upravo kolaž kao tehnika koja se koristi konstrukcijama brojnih većih i manjih dijelova koji se ponekad preklapaju, konstrukcijama oblika koje ponekad spajaju naizgled nespojivo, kao da je tehnika najpogodnija za takav doživljaj životne strasti umjetnošću.

U Šiblovim uljima na platnu energija pokreta i energija slikarskog poteza povezane su. Pokreti figura u kolažima u kontrastu su s pozadinom, a ritam pokreta i odjeće tvori pročišćenu i čvrstu kompoziciju. U pokretima se odražava karakter osobe, životna strast, po-

zitivne i negativne misli ili osjećaji te bezbroj nijansi između krajnosti emotivnih stanja. Kada kažemo da je netko „zauzeo stav“ o bilo čemu, iste riječi vrijede i za tijelo: stav tijela. Opće je poznato da stav tijela (govor tijela) odražava misao i emotivno stanje osobe, a upravo jezik tu povezanost potvrđuje. Stavovi tijela (ili geste) koji se zauzimaju na kazališnoj pozornici često su naglašeni, ekspresivni, i upravo takvima Šibl ih interpretira na svojim platnima i u kolažima. Iako su njegova platna i kolaži potpuno različiti u smislu oblikovanja, oni se zapravo bave istim: izražavanjem emocije pokretom. Problem bilježnja pokreta u slici ima iznimno dugu povijest, posebno zanimljivu otkako postoji „pokrenuta slika“, odnosno medij filma i televizije. Zapravo, tek otkako smo preplavljeni pokretnim slikama, prikazati, odnosno interpretirati pokret u slikarstvu, pružiti mu nov značaj, postao je pravi izazov. Novim ciklusom kolaža Šibl je odgovorio tom izazovu te načinio i korak naprijed u svom stvaralaštvu, pročišćivši vlastiti izraz te kroz redukciju formi i boja pružio drukčiju, jasnu viziju scenskog pokreta. Ritam pokrenutih ekstremiteta, okretanje glave u različitim smjerovima, maske na licima, isprepletanje figura s naznakama plesnih elemenata, povezao je uz pomoć nekoliko čistih ploha boje u dinamičnu igru koja simbolizira život. Pokreti su to koje ne vidimo samo na pozornicama, nego su to i pokreti u svakodnevnim situacijama, kojih možda i nismo svjesni.

Iz bečke Albertine

## Chagallovo veliko oko

Piše Monika Herceg

Valjalo bi priču o slikaru započeti s pjesnikom, Paulom Celanom. Postoji, naime, pjesma posvećena slici Marca Chagalla koju su iz privatne zbirke, među ostalima, također izložili u Albertini – *Zelena oko*. Na spomenutoj slici veliko oko s pročelja tavana seoske kuće bdije nad ženom koja muze plavu kravu, krajolik je u pastelnoj zelenoj, kuća je zelena, pa čak i oko, kako ime slike sugerira. Jedino je krava u cijeloj slici pariški plava, gotovo kao da vrišti nešto što ne razumijemo, kao da pokušava reći nešto o svom postojanju pod budnim okom za koje nam se može učiniti da je možda slikarevo, ako već ne božje. Oko uznemiruje, oko u nama postavlja pitanja, veća nego plava krava. Smiraj hladnoće zelene umiruje onoga tko se pred slikom nađe, ali ga i ostavlja s jasnom nelagodnom, koja je možda čak konkretnija u današnje vrijeme, kada nam se čini da čak i sve što izgovorimo netko uvijek čuje, nego 1944, kada je slika nastala i kada Drugi svjetski rat ide u zadnju etapu. Čije je to oko koje nas neprestano promatra, pred kojim se događa cijeli prizor, a čini nam se, u trenutku kada se nađemo pred slikom, i naš život? Je li to ono što bismo mogli nazvati božanskim, ili je riječ o nečem prizemljenom, profanom – politici koja sustavno nadgleda živote, kako tada tako i sada?

Izvlačim i sjećanje koje mi je ovdje bitno.

Prvi sam se put susrela sa slikama Marca Chagalla u srednjoj školi i tada je, na izložbi u Zagrebu, zahvaljujući entuzijazmu srednjoškolske profesorice, rođena moja ljubav prema Chagallovim slikama. Ipak, ono što nosim iz tog susreta jest samo oduševljenost slikarstvom: živošću boja, neobičnim motivima, nježnošću, povremenom infantilnošću prizora. Sjećam se, primjerice, kako nisam mogla razumjeti motiv pijetla, za koji mi se činilo da nije nimalo uzvišena ni elegantna životinja. Pijetli koje smo imali kod kuće bili su, kao i sve kokoši, prizemljeni potragom za hranom i šepurenjem među kokošima, nerijetko agresivni.

Ono što mi se nameće, što me opsjeda od trenutka kada ulazim u Albertinu jest činjenica da se ne sjećam od tada ni priče o Chagallovu podrijetlu, njegovu židovstvu, ne sjećam se konteksta njegovih slika, inspiriranih pogromima, ne sjećam se postavljanja umjetničkog djela u kontekst vremena i prostora. Tada sam, kao srednjoškolka, itekako mogla razumjeti i shvatiti veličinu zločina tijekom Prvog i Drugoga svjetskog rata, ali sam gledajući te žarke boje bila tek oduševljena raskošnom i neobičnom imaginacijom – nisam razumjela tko je Chagall i zašto bi mi trebao biti bitan osim zbog lijepih slika. Jesam li osjetila pozadinu tragedije stradanja ispod radosnih boja, koju možda i nije moguće vidjeti ako ne znamo priču koja je također integralni dio slike? Nisam.

Tada nisam znala ništa o slikarevu siromaštvu, o Bjelorusiji, pa ni o godinama staljinizma, o Holokaustu. Sve je to ostalo izvan nas, čak i izvan mene koja sam već od osnovne škole slikala i pisala, i itekako pokazivala interes kako za književnost, tako i za slikarstvo. Chagalla smo vidjeli, ali kao da zapravo nismo, što shvaćam tek kada ga gledam ponovo.

Tri sata koliko sam provela hodajući Albertinom, pokušavajući u dijalogu sa Chagalom razumjeti i osjetiti kompleksne prizore unutar vremena i povijesnog konteksta, povijesti stradanja Židova, ponajviše sam osjećala potrebu da upotpunim sliku, da sve to povežem u smislenu cjelinu. Njegova

je upornost u pričanju vlastite priče, uvijek iznova, i te proživljene boli i ljubavi, nešto što je možda nemoguće opaziti ako ne razumijemo pozadinu. Chagallove se slike desetljećima nisu znatno mijenjale. Prolazi mi glavom i ovo: način na koji pristupamo umjetnosti ili znanosti, tako potpuno odvojen od ostalih stvarnosti, možda je upravo i jedan od izvora današnje nekritičnosti, nemogućnosti da prihvatimo vlastitu odgovornost. Ako nismo bili primorani suosjećati, ili čuti priče o onima kojih bi nas se patnje trebale ticati jer smo dio istog čovječanstva, ili barem jer stojimo pred njihovim djelima, kako uopće možemo spoznati dubinu i kompleksnost svevremenog zla, koje je stalna mrena na našim očima?

Kako učiti i pokušati izbjeći strahote u budućnosti, ako je naše znanje potpuno lišeno povijesti boli, povijesti ljudskih stradanja?

**Iako će nam se učiniti da boje i živost kontrasta nužno govore o sreći, o intenzitetima nježnosti ili dobrote, slike Marca Chagalla začudna su kontradikcija. One su pune boli, nerijetko su okrutne i jezive, ako sami sebi dopustimo putovanje kroz njih**

Ne sjećam se da sam u tim godinama osjećala bol misleći na Drugi svjetski rat; to je još nešto o čemu mislim dok prolazim uz Chagallove slike. Memorirala sam godine, zapamtila bitke, ali već tada nismo čitali čak ni *Dnevnik Anne Frank*. Učili smo povijest napamet, takoreći štrebali, cijelu osnovnu školu, ne znajući što je Holokaust zaista, potpuno nesposobni shvatiti suštinski tu tragediju.

U srednjoj nam je školi povijest predavao čovjek koji je poslije javno prokazan kao negator postojanja dječjeg logora u Sisku tijekom Drugoga svjetskog rata.

Marc Chagall rođen je 1887. u Bjelorusiji, kao najstarije od devetero djece siromašne židovske obitelji. Upravo je Vitebsk, njegovo rodno mjesto, ostalo vječna tema njegovih slika, mitsko mjesto kojem se pokušavao vratiti. Chagall je otišao prema Rusiji, tamo je studirao umjetnost, ali je s obitelji brzo pobjegao prema Parizu jer je njegova umjetnost bila neprihvatljiva sovjetskoj propagandi; nije bila politička, nije bila staljinistička. Zaista, što plave krave mogu reći o socijalizmu?

Iako mu se činilo da će Pariz postati njegov novi Vitebsk, uhićen je brzo nakon što je Francuska okupirana, ali je uspio pobjeći u svoje drugo izbjeglištvo – u Ameriku. Chagall je tako bio onaj koji je neprestano pokušavao oživjeti dom i zajednicu na slikama, dok mu je stvaran dom neprestano izmicao. Gledam u živopisne prizore njegova izmaštana sela i promišljam riječ *dom*, riječ *izbjeglica*, kao i misao Hanne Arendt o nužnosti doma za ljudsko biće.

Chagall je morao ponovno započeti nekoliko puta, i pitam se je li to razlog zašto su njegove slike ostale u istim tračnicama, u kontinuitetu motiva i kontrasta, u stalnom izmicanju nečega što je pokušavao uhvatiti prstima.



Postojanost motiva: Marc Chagall

Iako će nam se učiniti da boje i živost kontrasta nužno govore o sreći, o intenzitetima nježnosti ili dobrote, slike Marca Chagalla začudna su kontradikcija; one su pune boli, nerijetko su okrutne i jezive, ako se samo malo pažljivije gledaju, ako dopustimo sami sebi putovanje kroz njih. Mnoge su prikazivale nasilje i teror nad Židovima, njihovu bol i patnju, ali i kritizirale politiku toga vremena u Rusiji, a poslije i Holokaust. Iza lijepih boja krije se pakao.

Kultura sjećanja podbacila je. Gledajući Chagallove slike, sjetim se svog gotovo turističkog posjeta logorima Auschwitz-Birkenau. Gledajući krikove koji bi povremeno glasno skočili u moje uho iz slike, osjetila sam potrebu vratiti se natrag na ta užasna mjesta, pokušati zaostati za grupom, pokušati čuti duhove mimo priče vodiča koji kao da su nas zaista vodili turističkom turom.

Mnogo je toga pošlo po zlu, kako s našim obrazovanjem, tako i s činjenicom da su se vrata pakla, ulaz u Birkenau, pretvorila u mjesto za selfi. Da nismo plakali, a morali smo, da nismo vidjeli i osjećali, a morali smo. I kao uvijek, vraćam se na osobne priče, na osobne gubitke, na činjenicu da je to ono što nas prisiljava da osjećamo, da razumijemo. Čovjekovo pamćenje potpuno je indiferentno na činjenice, pokazuju istraživanja, ali ne i na priče. Priče pamtimo, iz priča učimo.

Nisam religiozna, ali i dalje me proganja veliko oko sa Chagallove slike. Jer ništa nismo naučili, jer i dalje stojimo nemoćni pred nasiljem, pred patnjom nevinih, pred duhovima onih kojima ponovno treba objasniti kako je moguće sve čemu svjedočimo danas. Jer nije pitanje kako pisati poeziju nakon Auschwitz, nego kako vjerovati u čovjeka kada je moguće da takve patnje i takvo nasilje iznova ponavljamo.

Umjetnost ne može živjeti bez konteksta, niti vjerujem da je umjetnik odvojiv od vlastite umjetnosti. Završit ću sa stihovima Paula Celana iz pjesme *U Pragu*: „Pola smrti, / othranjene našim životima.“

U retrovizoru

## Pod marksističkim kišobranom

Piše Ivan Silobrčić

Voltaireov lutak Candide, usprkos svemu što je pretrpio, tvrdio je da je ovo najbolji od svih mogućih svjetova. Usprkos svim smaknućima, mučenjima i rastancima kojima je svjedočio u Njemačkoj, Nizozemskoj, Portugalu, Argentini, Paragvaju, El Doradu, Surinamu, Francuskoj, Engleskoj, Veneciji, sve dok nije završio kao razočaran vrtlar u *Kosmosstadt Constantinopolisu*, Istanbulu, koji je glava carstva s dvama krilima, dvama poluotocima, anatolijskim i balkanskim. Candide (što znači *bijelo* na latinskom, odnosno *naivno*) naprosto ustajava da su ga naučili da nije moguće da ovaj svijet nije najbolji od svih mogućih. Zašto bi ga Bog inače stvorio? Povijest samo napreduje; sadašnjost je uvijek bolja od prošlosti, koja se, što je dalja, čini sve tamnijom. To je veselje djeteta budućnosti koje zaboravlja prošlost. To što Candide vidi, i kako on reagira na to, njemu je samu *nebitno*; tako su ga učili, tako je tvrdio Gottfried Wilhelm Leibniz (po Voltaireu), a tko je Candide da se suprotstavi autoritetu poput njega. To je lenjinistički pogled na katastrofe povijesti; rat nije ljudska tragedija koliko je pokretač povijesti, novih socijalnih poredaka.

Sociolog i književni teoretičar Lucien Goldmann (1913–1970) promatrao je povijest, i povijest ideja, marksistički – teze i antiteze međusobno se prepleću, *Drugo* nikada ne nestane, samo postane dio nove norme. Pridodan i vektor *napretka*, da klasni odnosi, koji su motor zajedničkog ljudskog zbivanja, *napreduju* da sve ide k *boljemu*. Zato je Hegel, shematsko vrelo Marxa, vjerovao da tamo gdje živi u trenutku gdje živi (u Pruskoj, u napoleonovskoj Njemačkoj) upravo vrhunac povijesti. Multipliciranje točaka gledišta (ili točaka *bojišta*) marksizma legendarne su; jedini je način da se nađu dva suglasna marksista da plaća prvoga ovisi o dobroj volji drugoga. Dogmatizam je upravo izvrnuti intelektualizam, a kada se marksisti svađaju, svađaju se (kako je to napomenuo Isaac Deutscher pišući o Trockom) kao talmudisti, oko svakog najsitnijeg detalja, svaka riječ mora biti precizna, čista i vruća kao igla. Do razgraničavanja marksizma došlo je još za Marxova života. On je, iscrpljen time, i rekao o ideološkim divergencijama u obliku nekonzistentnih parola unutar Pariške komune (tog prvog nacra socijalističke države), da „ce qu'il y a de certain c'est que moi, je ne suis pas marxiste“ (ono što je izvan sumnje jest da ja nisam marksist). Rekao je to zetu, filozofu Paulu Lafargueu. Goldmann proizlazi iz takve grane marksizma.

Goldmann je jedan od brojnih rumunjskih kulturnih ek-sporta iz međuraća. Najviše njih importirao je u Francusku međuratni voditelj Francuskog instituta u Bukureštu Alphonse Dupront. Importirao je Eugènea Ionesca, Emila Ciorana i Mirceu Eliadea (koji je onda, zbog neuspjeha u Francuskoj nakon rata emigrirao u Chicago). Goldmann je otišao iz Rumunjske, te vječno jadne zemlje (Cioran ju je proglasio svjetskim prvakom u neuspjehu), preko međuratnih marksističkih i strukturalističkih akademskih kanala (Constantin Brâncuși je pobjegao ranije, Rodinu, kao Meštović). Taj široki kulturni prostor marksizma, neravnomjerno grčevit zbog tendencije dogmatizmu, ti smjerovi kojima su kročili Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Herbert Marcuse i bezbroj drugih iz manje-više doslovno svih zemalja svi-



Teze i antiteze: Lucien Goldmann

**Po svemu sudeći, Lucien Goldmann bi sama sebe objasnio kao rumunjskog Židova koji je zbog objektivnih historijskih razloga pobjegao iz Rumunjske, zemlje koja će sve više kipjeti od nacifašizma i čiji je marksizam neovisan o njegovim književnim ukusima**

jeta dobiva skicu, pogled izdaleka u Goldmannovoj knjizi *Marxisme et les sciences humaines* (*Marksizam i humanističke znanosti*), gdje autor superponira razgraničavanje strukturalizma s već razgranatim marksizmima. Lucien Goldmann nije bio slobodan od zadrnosti. O tome svjedoči ton kojim kruži i zaobilazi gigantsku pojavu Jean-Paula Sartrea, njegova studija o književniku, povjesničaru umjetnosti i ministru kulture Andréu Malrauxu, prozivanjem tko jest i tko nije revolucionaran.

Za filozofa, sociologa, istraživača koji se smjestio ispod kišobrana marksizma (kišobran koji je držao Sovjetski Savez), njegovi književni interesi bili su izrazito kreativni. Nije se bavio samo europskim romanom, što je postalo središte zanimanja, recimo, Györgya Lukácsa (roman kao buržujski ep; jasno je zašto su se masovno štampali Balzac, Maupassant, Gorki i Tolstoj u socijalističkim državama, čak u Maovoj Kini), kojeg importira u cirkulaciju (krvotok, kanalizaciju, infrastrukturu, ovisi o perspektivi) francuske povijesti ideja studijom *Pour une sociologie du roman* (*K sociologiji romana*). Goldmann se bavio i francuskom književnošću klasicizma, i to dramatičara

i pjesnika Jeana Racinea (*Fedra*) i filozofa Blaisea Pascala (*Misli*), u djelu *Le Dieu caché* (*Skriveni bog*). Emil Cioran je zapazio u čemu je Goldmannov nedostatak: u razgovoru o Pascalu, Cioranu je čeljust pala do poda kada mu je Goldmann objašnjavao da su se ekonomski i socijalni uvjeti promijenili od Pascalova doba do *les trentes glorieuses* (veličanstvenih trideset godina) nakon Drugoga svjetskog rata, da nema razloga usredotočiti se na Pascalovu osobnu *tjeskobu* kao izvor stvaralaštva. To treba samo usporediti s vizijom povijesti Gerschoma Scholema, o „anđelu povijesti“ koji preplavljuje svijet suzama očajanja svih ljudi i naroda.

Povijest književnost ima vječni problem da se *priča* kao nacionalni mit, čas se jedna epoha rasvjetljuje, čas se druga tamni, ovisno o količini i usmjerenosti (organizaciji, ulančavanju) anegdota. Uspostavljanje sustavna proučavanja književnosti Goldmann je uspio marksističkim obratom: sociološki, proučavanjem valova povijesti svjetske književnosti. Svojim čitanjem Baudelaireove pjesme *Les chats* (*Mačke*) u *Structures mentales et création culturelle* (*Mentalne strukture i kulturno stvaralaštvo*) udaljava od analize Claudea Lévi-Straussa i Romana Jakobsona, koji ne nastoje rekonstruirati Baudelaireovu *viziju svijeta*. A i njegovo *objašnjenje* slikara Marca Chagalla židovskim podrijetlom redukcionističko je, zato što djeluje deterministički. Zato se nasljednici prava Emmanuela Levinasa bore oko neobjavljenih rukopisa o judaizmu; objave li se, Levinas će biti kategoriziran *odveć uredno*. Ali u tome i jest njegova metoda. Književno djelo sadrži autorov svjetonazor, autor je spojica ili, kako kaže Andrić za čupriju nad Drinom, *gumb*, koji spaja i drži zajedno jednu epohu s drugom. Stoji da bi Goldmann sama sebe *objasnio* kao rumunjskog Židova koji je pobjegao zbog objektivnih historijskih razloga iz Rumunjske koja će sve više kipjeti od nacifašizma i čiji je marksizam neovisan o njegovim književnim ukusima. Tako objašnjava druge, *homologijama* (homologija je termin, kao mnogi drugi u humanistici, preuzet iz biologije, a to je fenomen koji ima srodne oblike širom organizma, kao što su, takoreći, *etimološki* jednake kosti prisutne u vrlo različitim vrstama), da se književnost sastoji od sustava i podsustava, ladica i biblioteka homologija, „transindividualnih mentalnih struktura“ zbog ekonomske i socijalne prirode povijesti koja, kako neki kažu, ne da se ponavlja, već *rimuje*. Ovdje je Lukács, Goldmannova referentna točka, kao i Lévi-Strauss, od koristi: mitska je mašinerija spora, romaneskna je brza, prateći njih može se organizirati gomila podataka od čega se sastoji *povijest književnosti*. Kroz ritmove povijesti, po slici Lévi-Straussa, formiraju se etnološki ciklusi, dugi ciklusi (godišnji, sezonski) i kratki ciklusi (mjesečni, dnevni), habitualno. Priče se pričaju i kvare pokvarenim telefonom, kroz zglobove vremena. Ali ono što ostane jest *struktura*, to jest red ili sklad; dok će povjesničar religija Georges Dumézil gledati na naracije kao naracije same za sebe, bez naknadne svrhe. Goldmann će im pridavati vrijednost sustava koji generiraju *svjetonazore klase*. U književnim djelima Goldmann je vidio emanacije vremena, najvećeg ljudskog izuma koji nema definiciju u fizici. *Vrijeme*, koje predstavlja jedinicu povijesti (svakoj znanosti treba *jedinica* kojom može *mjeriti* svoju materiju); povijesti ideja, koje se izražavaju u polju književnosti, kao i povijesti kolektivnih svijesti. Tako je umrežio humanističke znanosti.

## NOVI OMANUT

Prilog židovskoj povijesti i kulturi

Broj 4 (165) Zagreb, listopad-studenti-prosinac 2024 / tišri-hešvan-kislev 5785 ISSN 1331-8438

Časopis izlazi tromjesečno

Nakladnik: Židovska općina Zagreb

Za nakladnika: Ognjen Kraus

Sunakladnik: Kulturno društvo Miroslav Šalom Freiberg

Zagreb, Palmotićeve 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), 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: kdmsf.jcz@gmail.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