

NOVI OMANUT

PRILOG ŽIDOVSKOJ POVIJESTI I KULTURI

Broj 4 (161) Zagreb, listopad - studeni - prosinac 2023 / hešvan - kislev - tevet 5784

Pod lupom

Zbog čega se zlo uvijek iznova perpetuira?

Piše Zdravko Zima

Posebno mjesto u nepreglednoj literaturi o Holokaustu pripada mađarskom piscu Imreu Kertészu. Ne samo zbog toga što je i sam bio zatočen u Auschwitzu nego zato što je o nacističkim tvornicama smrti sudio na način koji nadilazi konvencionalna svjedočanstva o jednom od najmračnijih razdoblja europske i svjetske povijesti. S jedne strane našli su se kritičari Hitlerova Trećeg Reicha, apodiktiki u osudama nacifašističkog režima i onoga što je poduzimao, implicirajući konačno rješenje židovskog pitanja (*Endlösung der Judenfrage*), pakleni plan zasnovan u glavi Heinricha Himmlera, o čemu je definitivno odlučeno na konferenciji održanoj 20. siječnja 1942. u vili Wannsee u Berlinu. Nakon Hitlerova poraza, s godinama koje su prolazile, znanstveni, beletristički i ini tekstovi o tim temama dobivali su sve veće dimenzije, prerastajući u svojevrsnu konjunkturu koja je nakon rušenja Berlinskog zida i sloma komunizma dobila svojevrsni apogej u nečem posve suprotnom. Paralelno s propašću Sovjetskog Saveza i Varšavskog bloka ubrzano je retuširanje povijesti, kojega se karikaturnim reprezentantom pokazao David Irving. Taj engleski povjesničar ili, točnije, revizionist, uporno je nastojao dokazati da u Auschwitzu nije prakticirano istrebljenje Židova u plinskim komorama, ali je nakon dugogodišnjega prodavanja magle, i sudskog spora s američkom povjesničarkom Deborah Lipstadt i izdavačkom kućom Penguin, materijalno i moralno bankrotirao.

Revizionistički vjetrovi nisu mimoišli ni nove države nastale na tlu bivše Jugoslavije, a među onima koji su pokušavali revidirati sliku Paveličeve NDH i sličnih kvislinskih tvorbi našli su se Josip Jurčević, Igor Vukić, Stjepan Razum, Roman Leljak i drugi. Slučaj Imrea Kertésza, ako se uopće može zvati slučajem, po svemu je egzemplaran. Takvim ga čini iznimna snaga njegova beletrističkog svjedočanstva, ali isto tako činjenica da Kertész svoju optužnicu zbog Holokausta nije fiksirao isključivo uz Hitlera i nacifašistički režim. U jednom od brojnih eseja on objašnjava da svodenje Auschwitzu na puko njemačko-židovsko pitanje nije ništa drugo nego degradiranje. Ili pojednostavnjivanje. Kertész je nepokolebljiv u uvjerenju da teorija i praksa nacističkoga konačnog rješenja proizlaze iz prirode zapadnjačke civilizacije. Zato je kao pisac poznavao samo jednu jedinu temu, zato je ponavljao da Auschwitz za njega nije prošlo vrijeme, zato je tvrdio da smo nakon Auschwitzu ostali sami, zato je napokon zaključio da je Holokaust „posljednja postaja velike pustolovine kamo je europski čovjek stigao na svojemu dvije tisuće godina dugome putu kroz svoju etičku i moralnu kulturu“. U relativno maloj književnosti kao što je slovenska najpoznatiji roman o Holokaustu napisao je Boris Pahor. I sam zatočenik nacističkih logora Natzweiler-Struthof, Harzungen, Dachau i Bergen-Belsen, Pahor je u *Nekropoli sažeo* sjećanja na najmračnije poglavlje svoga (i ne samo svoga) života. Premda se može čitati kao beletristika i kao autentično svjedočanstvo, svjestan da je logoraško iskustvo i uz najbolju volju teško transferirati u prozu, Pahor je s dovoljno razloga konstatirao da ni smrt ni ljubav ne podnose svjedoke!

Roman *Nekropola* tiskan je davne 1967. godine, na hrvatskom je publiciran 2012. u prijevodu Jagne Pogačnik, a mnogo godina poslije Pahora iste teme prihvatio se još jedan slovenski pisac, Branko Šömen (1936). Doduše, Šömen je do neke mjere i hrvatski autor: bio je jedan od scenarista Grličeva filma *Samo jednom se ljubi*, predavao je na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, a među inim naslovima objavio je i *Povijest slobodnog zidarstva u Hrvatskoj* u kojoj, toj potonjoj, živi četrdesetak godina. Novinarsku i književničku karijeru počeo je na ljubljanskom

radiju. Šömen je u mladosti objavljivao pjesme i humoreske, no najvažniji dio njegova opusa čine scenariji i romani. Među posljednjima izdvajaju se *Peto godišnje doba*, *Med u kosi*, *Panonsko more*, *Koncert za samoću*, *Hod po vodi* i *Usporedno nebo*. U eri takozvanog realnog socijalizma održavao je bliske veze s mnogim intelektualcima i piscima, mahom disidentima, ne samo iz Jugoslavije nego i iz Mađarske, Čehoslovačke i Poljske. Tako je nastala i knjiga Češki sanjar Vaclav Havel, objavljena 2012. i u hrvatskoj verziji. Njezinih sedamdeset i sedam poglavlja po svemu sudeći aludiraju na *Povelju 77*, glasoviti dokument iz 1977. kojim su čehoslovački intelektualci pledirali za veće građanske slobode, a desetak godina potom trasirali su put u višestranačje, legitimirajući se kao protagonisti baršunaste revolucije. Koncem 2023. nakladnička kuća Fraktura iz Zaprješća objavila je zbirku Šömenovih pripovijedaka *Molitva za Jasenovac*. S obzirom na naslov, nije teško pretpostaviti o kakvim je pripovijetkama riječ. Knjiga se na neki način nadovezuje na Šömenov roman *Tišina za oči*, tiskan 2021. u izdanju zagrebačke kuće Stilus.

Neobičan je način na koji je nastao taj roman, ali je važan za razumijevanje *Molitve za Jasenovac*, s kojom je u gotovo blizanačkoj vezi. Za vrijeme višegodišnjeg boravka u Sjedinjenim Državama, u Los Angelesu, Šömen je prijateljevao

U pojedinostima i cjelini Šömenova zbirka pripovijedaka *Molitva za Jasenovac* implicira filmske postupke, možda zato što je Šömen znatnim dijelom svog autorskog bića scenarist, a možda i zato što je neke proze svjesno zamišljao kao predloške za potencijalne ekranizacije

s Brankom Lustigom i na njegov nagovor napisao scenarij s temom Holokausta. Scenarij je prihvatila jedna producencka kuća, čitao ga je i Miloš Forman (čija je majka završila u konclogoru), ali do realizacije filma nikada nije došlo. Poslije svega Šömen je scenarij shvatio kao roman *in statu nascendi*. Tako je nastala *Tišina za oči* s drastičnim prizorima masakriranja i ubijanja koji ostavljaju dojam dijaboličnog i teško podnošljiva sna. Čitajući takvu prozu neizbježno se nameće sintagma *banalnost zla*, koju je za vrijeme suđenja Eichmannu u Jeruzalemu lansirala Hannah Arendt. Što ona podrazumijeva? Samo to da fanatizam i opsesivne ideje, kanalizirane u ideologiju, rezultiraju zlom čije su dimenzije apsolutne, takve zapravo da se čine neizbježnim ili u krajnjoj liniji banalnim. U tom romanu ili nerealiziranom scenariju Šömen je prikazao nacistički logor koncem 1944. i pripadnike *Sonderkomanda*, logoraše zadužene za najgore poslove, za izvlačenje i spaljivanje leševa u krematorijima. Impresivan je lik Erike koju su njezini kompanjoni, da bi je spasili, preodjenuli u muškarca. U ambijentu nacističkih logora smrt je jedina izvjesnost. Ili kako je na jednome mjestu napisao sam autor, sve je u toj knjizi izmišljeno, osim smrti. Nešto slično može se zaključiti za zbirku pripovijedaka *Molitva za Jasenovac*, koju je pohrvatio Božidar Brezinščak Bagola, pjesnik, romanopisac, esejist i marni prevoditelj sa slovenskog jezika. (Bagola je zapravo bilingvist, ali to je posebna tema.)



Dostojanstvo pisca: Branko Šömen

Izuzimajući introdukcijsku crticu *Spomen-ploča*, zbirku čini šest novela: *Treći hram*, *Homilija*, *Kavez*, *Rezanje kamenja*, *Romski krematorij* te *Romeo i Julija iz Jasenovca*. Zašto šest? Možda zato što je Bog šest dana stvarao svijet, kako to u jednoj prilici spominje protagonist novele *Homilija*, pater Anzelmo iz Košaka. Ali Boga je u ovoj knjizi teško naslutiti. Napokon, ako je Bog tako jedinstveno i po svemu superiorno biće, što sugeriraju vjernici, kako to da dopušta tako goleme razmjere zla koje se u pravilu obrušava na nevine i one koji se zlu, kad bi i htjeli, ne mogu oduprijeti? To je argument kojim najčešće barataju ateisti. Dostojevskom nije bilo jasno zbog čega su na patnje osuđena i djeca, dok zeloti objašnjavaju da se patnjom pojedinac čisti od grijeha te da je trpljenje kušnja kojom Bog uvijek iznova testira čovjekovu vjernost. Kako god bilo, u Šömenovoj zbirci pripovijedaka više nego Bog u ponoći svoje bezuvjetnosti otkriva se sotona, kojega je u krajnjoj konzekvenci isto tako kreirao Bog. U nekoliko pripovijedaka spominju se masoni, što i nije čudno ne samo zato što su ih nacisti progonili nego i zato što je Šömen objavio nekoliko knjiga o povijesti slobodnog zidarstva u Hrvatskoj. U masonskoj simbolici *Treći hram*, kako je naslovljena prva pripovijetka, zapravo je hram smrti, na koju je u Paveličevoj državi osuđen ugledni zagrebački liječnik Rudi Rosner, naravno, zato što je Židov. Pripovijest je ispripravljena u prvom licu, narator je Slavko, književnik, koji svoj bezuspješan pokušaj da spasi bliskog prijatelja zaključuje riječima: „Nisam izgubio samo prijatelja. Izgubio sam vjeru u čovjeka.“

Homilija je posvećena sedmorici slovenskih svećenika koji su također zaglavili u Jasenovcu. I svećenik Anzelmo iz Košaka u jednom času priznaje da je izgubio vjeru u život i da vjeruje samo u smrt. U trećoj noveli, pod naslovom *Kavez*, istražitelj maltretira zatočenika osumnjičena da je član masonske lože. Novela završava morbidnim prizorom u kojem zatočenika opsjedaju milijuni sićušnih mrava, za koje se zapravo ne zna jesu li mravi ili ustaški ubojice. Ako se neka literatura ne preporučuje publici jer je klasificirana kao pornografija, četvrtu storiju, *Rezanje kamenja*, isto bi tako trebali čitati samo rijetki, i sa zadržkom, jer je u svojoj srži i potrebi da što doslovnije prezentira nacističku praksu ubijanja svedena na pornografiju zla. Teško je reći dokle u malignosti može dospjeti zločinačka mašta i dokle joj može ili mora parirati pisac, spreman da cjelinu literarnog postupka izjednači s dokumentarnošću Jasenovca. Nakon

svoga monstrozni koljač ispovijeda se logorskom liječniku. U tom času žrtva i krvnik u neku ruku mijenjaju uloge, jer krvnika počinje proganjati naknadno probuđena savjest. *Romski krematorij* je pripovijest s elementima horora i groteske, dok *Romeo i Julija iz Jasenovca* već naslovom sugerira ljubav između pripadnika dvaju nespojivih ili krajnje zavađenih entiteta. U potonjem slučaju ljubav se rađa između Crnog Petra (čitaj: crnog ustaše) i Židovke Hane. Uzimajući u ruke Šömenovu, premda ne samo njegovu knjigu, čitatelj se u nedoumici pita zbog čega se zlo uvijek iznova perpetuira? Odgovor na to nije jednostavan, tim više što religije u načelu propovijedaju poniznost, milosrđe i ljubav prema bližnjemu. Odgovornost za zlo kršćanstvo je transferiralo na praroditelje ljudskog roda, Adama, Evu i njihovu neposlušnost. Jer, prema Bibliji, sve što je požuda očiju, požuda tijela, oholost i zloba, nije od Svevišnjeg, nije od onog nego od ovog, zemaljskog svijeta.

Pitajući se o svemu tome, Hannah Arendt navodi da je katalog ljudskih poroka iznimno bogat, ali da se ignorira sadizam ili, drugim riječima, ignorira se užitak u nanošenju i promatranju patnje. Premda apostrofira mnoge, čak i nevinije poroke, Biblija također zapostavlja sadizam, što je možda razlog zbog kojeg Tertulijan i Toma Akvinski među rajske užitke ubrajaju gledanje patnji onih koji su prokleti! Za divno čudo, prvi koji se nad time zgrozio bio je Nietzsche, iako je njegova misao u bližoj i daljoj prošlosti bila izložena svim mogućim krivotvorenjima i reinterpetacijama. U pojedinostima i cjelini Šömenova zbirka pripovijedaka implicira filmske postupke, možda zato što je Šömen znatnim dijelom svog autorskog bića scenarist, a možda i zato što je neke proze svjesno zamišljao kao predloške za potencijalne ekranizacije. Bez obzira na istovjetnost teme, pa i činjenicu da je već spomenut Branko Lustig producent *Schindlerove liste*, Šömenove proze nisu u radijusu tog Spielbergova filma, koji je s jedne strane dočekan panegiricima i bombastičnim komplimentima, a s druge krajnjim rezervama (Claude Lanzmann, Imre Kertész). Naturalističkim deskripcijama u pojedinim novelama, usporedivim sa scenama iz klaonice, osobito u *Rezanju kamenja*, Šömen kao da je evocirao Zafranovićevu *Okupaciju u 26 slika*, a korištenje narativne forme u prvom licu zaziva *Saulova*

sina, film kojim su se proslavili László Nemes i tumač glavne uloge Géza Röhrling. Nemesov film dolazi iz Mađarske, koju bije loš glas zbog ksenofobije i rasizma, a Šömenove knjige *Tišina za oči* i *Molitva za Jasenovac* prevedene su i objavljene u zemlji u kojoj povijesni revizionizam ide ruku pod rukom s neoustaškim mistifikacijama od kojih se vlast ne ograđuje ili tek hini da se ograđuje.

Na koncu, što je nagnalo Branka Šömena da se u poznoj fazi svoga stvaralaštva tako dosljedno prikloni beletrizaciji zla s velikim ili malim početnim slovom? Možda su ga na to potaknule neformalne američke sjedjeljke u Los Angelesu, u kojima je jedan Branko, Lustig, evocirao logoraške užase u Auschwitzu, dok je on, Lustigov imenjaka, njegova sjeća-

Ako se neka literatura ne preporučuje publici jer je klasificirana kao pornografija, četvrtu storiju, *Rezanje kamenja*, isto bi tako trebali čitati samo rijetki, i sa zadržkom, jer je u svojoj srži i potrebi da što doslovnije prezentira nacističku praksu ubijanja svedena na pornografiju zla

nja istog časa derivirao u narativne ili filmske slike. Možda je Šömen poslije pustih godina, od najranijeg djetinjstva, kad je instinktivno oćutio dah fašizma, do mladosti i zrele dobi, proteklih u znaku rigidnog komunizma i virtualnog disidentstva, naprosto zatvorio krug, osjećajući u dnu duše eho onog potmulog, davno pobijeđenog i ponovno probuđenog fašizma. Možda je povjerovao da se sve uvijek vraća, pa se vraća i zlo koje je neuništivo i koje niče poput korova. A možda se prihvatio zla jer je ono za pisca provokativnije od neke druge i neutralnije teme. Na zlo fašističkih logora koji poništavaju život i elementarno ljudsko dostojanstvo



Naslovna stranica Šömenove knjige

Šömen je odgovorio dostojanstvom pisca. Sasvim dovoljno za književnost, pa i za vrijeme u kojem se rekreiranje fašizma kao europske tekovine prvoga reda na različitim punktovima staroga kontinenta tek sporadično naziva prvim imenom.

Istraživanja (6)

Krleža i Židovi

Piše Božo Kovačević

Ako bismo sudili ne samo po učestalosti spominjanja u dnevnicima nego i po načinu na koji ih se Krleža sjeća, onda su članovi brojne obitelji Singer sigurno bili *njegovi* Židovi. On je, naime, godinama bio njihov stanar i susjed u Kukovićevoj 28. Kako to kaže jedan kroničar, on je „stanovao u dvorišnoj zgradi kod Singerovih“ (Mirnik 1995:105). Osim oca Lavoslava Singera, Krleža spominje njegova sina Alberta, ali i kćerku Zoru udanu Dubsky. Od šestero Lavoslavove djece, njih troje je stradalo u Holokaustu, kao i on sam. U kolovozu 1942. Krleža sanja tada već mrtva Alberta Singera: „Opet u Kukovićevoj 28, u kući Poldija Singera, u Albertovoj spavaonici. Umire stari Lavoslav, titra uljenica u smeđem svjetlomraku, a stari krklja: 'Salz, Salz!'“ (Krleža 1977 2:203).

Krleža je sa Singerovima morao biti u prisnim odnosima ako je poznao Albertovu spavaonicu koja mu se ukazala u snu. Doduše, Lavoslav nije umro u Albertovoj spavaonici, nego u Auschwitzu 1944. Singerovi se pojavljuju u jednom nadrealističkom opisu sna iz svibnja 1943. godine. „U Kukovićevoj 28, u dvorištu, Jaro i Albertova Bara razgrću piramide snijega. Bara je gola kao od majke rođena, ona je kostur, njeni kralježnjaci su naoštreni čelični bodljikavi čavli, spuštam se prstom od kralješka niz plastičnu Barinu hrptenicu kao po iglama, a pod mojom rukom njena se kičma savija, mislim, 'čudna je to kičma od čudne nemetalne materije'. Nije gumija, nije kaučuk, nije meso, pa ipak vidim, Barina kičma je plehnata šipka.“ (Krleža 1977 4:257).

Znamo da je Jaro Dubsky suprug Zore rođene Singer. Znamo tko je Albert, ali ne znamo tko je Bara. Ona nije ni Albertova supruga Lila, rođena Weiss, ni kći Nada. Ali svi su oni, zajedno s Krležom, u snijegom zasutu dvorištu na adresi Kukovićevo 28. Nekoliko dana poslije on vidi stan iz Kukovićeve koji je scenskom mehanikom sna premješten u zgradu maksimirskoga biskupskog ljetnikovca. U tom pomaknutom stanu ili na sočnoj livadi „točno na onome mjestu parka maksimirskog gdje danas zavijaju pavijani i hijene u zvjerinjaku“ Krleža srce „bljutavu supu, sasvim tanku, od

šljivinog kompotu i razgovara(m) sa Zorom Dubsky“ (264). Ta Zora Dubsky, rođena Singer, pojavila se u njegovu snu i u siječnju 1968. Tad je sanjao da prilazi kući u Kukovićevoj 28 i da vidi „na prozoru Zoru Dubsky. Ustala je ugledavši me, nestala je sa prozora, očito da mi otvori vrata“ (Krleža 1977 5:302). Ta Krleži važna i draga žena, vrlo susretljiva prema njemu, opet je, zajedno sa suprugom, u njegovu snu u svibnju iste godine kada Krleža bilježi: „San: Jaro-Zora. Sentimentalni scenarij. Uvijek neke neprilike, nikad ne sti-

O kakvim šansama govori Krleža? Možda o nedoigranim sentimentalnim scenarijima? Možda je naprosto imao na umu činjenicu da su Singerovi u ratu izgubili imovinu i da više nisu bili bogati kao u tridesetim godinama 20. stoljeća. A možda mu se potkrao strah da bi ovaj put, ako se dogodi katastrofa, on mogao mnogo toga izgubiti.

žemo na vrijeme, a bilo bi važno da se neke stvari svrše već jedanput u životu uredno.“ (425).

Ne znamo kakvi su se sentimentalni scenariji odigravali između njih troje. Ili možda samo između Krleže i Zore? Aludira li Krleža na nastojanja svoje tete Pepe, u čiji su se stan u Singerovoj kući on i Bela uselili nakon njezine smrti, da Krležu zbliži sa Singerovima ženidbom s njihovom kćeri Zorom? (Bogišić 2015:293). U svakom slučaju, ona mu je često pohodila snove. I onda, čini se, stvarni objed s preživjelim Singerovima, s njih četvero, a Zora i Jaro su



Stvarnost i san: Miroslav Krleža

među njima, 10. siječnja 1969. Dogovorili su se da će se sresti i u Parizu. Ne znamo zašto, ali oni su svi „više-manje u strahu, kao 1941. kad su počeli progoni“ (497). Zar je moguće da su pod dojmom sovjetske okupacije Čehoslovačke, što se dogodilo nekoliko mjeseci prije toga, oživili sjećanja na najmračnije razdoblje europske povijesti i svojih života? Možda je, naprosto, riječ o strahu od smrti jer taj objed i to srdačno pozdravljanje na kraju Krleža doživljava kao sprovod i izražavanje sućuti jer „proigrali smo sve svoje šanse“ (497). O kakvim šansama govori Krleža? Možda o nedo-

igranim sentimentalnim scenarijima? Možda je naprosto imao na umu činjenicu da su Singerovi u ratu izgubili imovinu i da više nisu bili bogati kao u tridesetim godinama 20. stoljeća. A možda mu se potkrao strah da bi ovaj put, ako se dogodi katastrofa, on mogao mnogo toga izgubiti.

U neobičnom, a za njega izrazito traumatičnu, kontekstu Krležu se sjetio Singerovih 29. siječnja 1968. Rasprave o *Deklaraciji o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika* bile su tako žestoke da ih je on doživljavao kao rat. Zaokupljen tjeskobnim razmišljanjem o tome „kako je slaboumno da se uopće moglo dogoditi da se ovaj jezik ne zove hrvatski“ (Krleža 1977 5:330) Krležu odjednom uskače u san u kojem se pojavljuje Kukovićevo 28: „Stigao sam iz trgovačkog kassina od partije preferansa, kada je stari Poldi (Lavoslav Singer, op. B. K.) na kartama dobio ovu kuću pošto se u našem stanu ustrijelio zet starog Kolmara, doktor Schmerz-Bolski“ (330). Ušavši u stan, Krležu učvršćuje rešetku na prozoru i traži revolver. Vjerojatno zato da se brani od neprijatelja u tom ratu oko Deklaracije. Ili, možda, da učini ono što je Lebnach napravio u drugom činu drame *U agoniji* ili doktor Schmerz-Bolski u dvorišnoj zgradi Kukovićeve 28? Jesmo li u toj dnevničkoj zabilješci o političkoj krizi potkraj šezdesetih i snu o vremenu s početka tridesetih godina našli aluziju na mogući stvarni događaj koji je Krležu nadahnua za pisanje druge drame iz glombajevskog ciklusa? Kao sasvim glombajevski koncipiran lik Lavoslav Singer pojavljuje se u Krležinu snu 26. srpnja 1942: „Gouvernement, tu vlada general-feldmaršal Ante Lipošćak, a stari Poldi (Lavoslav Singer) liferuje Anti rakiju za dizel-motore. Kad nema petroleja, bit će dobra i naša rakija, glavno je da se jednoga dana već krene, pa da kadeti povjeruju da se rat može dobiti i bez dizel-motora.“ (Krleža 1977 3:138).

Gotovo četvrt stoljeća poslije, 6. lipnja 1968, Krleži se u snu opet ukazao isti glombajevski lik: „U snu: puna plastika osornosti starog Lava S.(ingera).“ (Krleža 1977 5:460).

Singerovih se Krležu, u nimalo sentimentalnom kontekstu, sjetio u razgovoru o jugoslavenskim ekonomskim problemima 4. travnja 1976. godine. Singerovi su bili „glavni dobavljači kraljevskog dvora, od sapuna do automobila“, sjeća se Krležu. Raspolagali su golemim kapitalom, ali nijedan od njih nije mogao potpisati nalog za izdatak veći od dvadeset tisuća dinara bez supotpisa njihova šefa financija gospodina Muncha. Zbog tako skrupulozna poštivanja struke i pravila Singerovi nisu mogli doći u stečaj. Jugoslavenska je ekonomija zapala u krizu jer se upravljači prema državnom novcu nisu odnosili onako kako su se Singerovi odnosili prema svom novcu. No tom zgodom rekao je Krležu i po-

U Kukovićevoj ulici, danas Hebrangovoj, Krležu je živio u najbližem susjedstvu sa Singerovima i Dubskyjevima, dijeleći s njima privatne trenutke, ali jednako tako nedoumice i nevolje kojih ni u ono doba nije nedostajalo

nešto o odnosu Singerovih prema sebi: „Kad sam stano- vao u Kukovićevoj ulici broj 28, u dvorišnoj zgradi, u kući s ulice stanovali su čuveni židovski bogataši Singeri. Znali su da sam pisac i da sam komunist, ali oni se nisu bavili politikom pa to što sam komunist njima nije smetalo, ali im je imponiralo da se o meni stalno u novinama piše, da moje drame igraju, knjige se štampaju i slično, pa su me veoma cijenili i poštovali.“ (Čengić 1990 2:98).

Je li Krležu njih cijenio i poštovao ne samo zbog njihova poslovnog uspjeha i dobre upravljačke prakse? Zašto nije spomenuo da je stanovao u Singerovoj kući? Od svoje tete Josipe Horvat Navratil Krležu 1922. nije naslijedio stan u Kukovićevoj 28 jer stan nije bio u njezinu vlasništvu. Krležu je ondje naslijedio stanarsko pravo, a to je bilo moguće zato što su se kućevlasnici Singerovi suglasili s tim. Da se osjećao povezanim s njima, svjedoči i njegovo pismo Beli iz Beograda u svibnju 1928, kad s dozom kajanja ustvrđuje: „Zaboravio sam potpuno na svadbu Zore S.“ (Bogišić 2015:61). A Singerovi su se s pažnjom odnosili i prema Beli. Potvrđuje to njezino pismo Krleži o dočeku u stanu u Kukovićevoj 28 nakon njezina povratka iz Švicarske u kolovozu 1932. Dočekali su je majka i druge žene iz njezine obitelji, a ondje je bilo i cvijeće koje je, uz poruku dobrodošlice, poslala Angela, supruga Dragutina Singera, zamjenika direktora Prve hrvatske štedionice. Uskoro se osobno pojavio još jedan Singer: „Jedva što sam se okupala došao Albert u ime ‘opštine’ da me pozdravi.“ (Bogišić 2015:129). Slavko Singer je u Beogradu vodio vlastiti novčarski zavod i on je „1933. kreditirao pokretanje *Danasa*“ (293).

Na osnovi svega toga pouzdano možemo reći da su Singerovi i Dubskyjevi, s kojima su Krležu godinama dijelili dvorište u Kukovićevoj 28, baš pravi Krležini Židovi.

Literatura

Bogišić, Vlaho (2015), *Krležu. Bela, dijete drago*, Zagreb: Ljevak

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

Krležu, Miroslav (1977), *Dnevnik* 1–6, Sarajevo: Oslobođenje

Mirnik, Ivan (1995), *Obitelj Alexander ili kratka kronika izbrisano vremena*, Zagreb, Radovi Zavoda za hrvatsku povijest, sv. 28, str. 96–127

Otkrića

Izbrisani iz memorije

Piše Koraljka Kos

Među židovskim intelektualcima kojih je djelatnost obogatila hrvatski glazbeni život početkom dvadesetog stoljeća valja se prisjetiti Ernesta Schulza (1866–1943) i Olge Schulz r. Granitz (1875–1941). Za razliku od Dragana Plamenca i Pavla Markovca, oni su gotovo zaboravljeni. Čak ni u Židovskom biografskom *leksikonu* nema njihovih imena.

Njima je posvećen ovaj osvrt, prvi cjeloviti *hommage* sačinjen od krhotina razasutih podataka i uvida u bibliografiju Ernesta Schulza.

Ernest Schulz, školovani muzičar i glazbeni kritičar rođen je kao sin Moritza i Eleonore Schulz 7. ožujka 1866. u Pragu, gdje je na konzervatoriju stekao odličnu glazbenu naobrazbu. Odlučio je, potaknut savjetom Gustava Mahlera, postati dirigent: „Krenuo je svojim putem... daleko od Praga... jedan od mnogih... bezimen... Musikus...“ (završetak dnevnika *Sjećanja jednog praškog glazbenika*).

Tako je poput mnogih čeških glazbenika koji su tijekom 19. stoljeća došli u Hrvatsku i pridonijeli profesionalizaciji glazbenog života, Ernest pokušao pronaći egzistenciju u Za-

Tijekom 24 godine boravka u Zagrebu, u doba izgradnje Donjega grada u secesijskom stilu i profesionalizacije glazbenoga života, Ernest Schulz razvio je mnogostranu djelatnost kao zborovođa, kritičar i organizator

grebu. Stigao svakako prije 1894, od kada je ravnatelj pjevačkog društva Kolo, što iduće godine spominje Ivan pl. Zajc u posveti na fotoportretu koji mu je darovao. Ambiciozni tridesetogodišnjak zaposlio se 1896. u tiskari zagrebačkog industrijalca i mecene Ignjata Granitza (1845–1908), na odgovornoj poziciji prokurista, očito uz povjerenje vlasnika. Iste je godine oženio njegovu kćer Olgu i tako postao suvlasnik tiskare. Posao je nastavio i nakon Granitzove smrti.

U Zagreb je Ernest došao vjerojatno istovremeno s bratom Rikardom, koji je 1901. oženio Olginu mlađu sestru Zlatu. Oni nisu imali djece, dok su Ernest i Olga 1896. postali sretni roditelji kćeri Mire. Njihov brak očito je bio skladan. Imali su mnogo srodnih interesa: rado su zajednički muzicirali, uživali na koncertima i u operi i družili se s umjetnicima. Na jednoj fotografiji vidimo ih kako sviraju klavir četveroručno. U krugu njihovih prijatelja posebno je mjesto pripadalo skladateljici Dori Pejačević (1885–1923).

Olga Schulz sprijateljila se s Dorom nakon što se obitelj Pejačević za banovanja Dorina oca Teodora 1903. preselila u Zagreb. Povezalo ih je muziciranje u krugu Hrvatskoga glazbenog zavoda. Na programu koncerta 5. siječnja 1907, na kojem su nastupile mlade umjetnice, uz proficu Lillu Pejačević, pokroviteljicu društva, i profesore, nalazimo njihova imena:



Olga i Ernest Schulz

Dora je svirala vlastita glasovirska djela i kao violinistica sudjelovala u izvedbi Beethovenova *Klavirskog kvarteta* u Es-duru, dok su pijanistički očito odlična Olga i Hugo pl. Mihalo- vić okrunili koncert Wagnerovim *Kasom Walküra* na dva glasovira. Dora je Olgi i Ernestu posvetila neke od skladbi: bračnom paru Schulz *Sonatu za violončelo i glasovir* u e-molu, op. 35, skladanu 1913, a Olgi *Dva intermezza* za klavir, op. 38 iz 1916.

Sestre Granitz dobile su u obitelji široko srednjoeuropsko obrazovanje prožeto duhom slobodoumlja i tolerancije. Tako je bila odgajana i Dora Pejačević, pa je očito da su nju i Olgu osim glazbe povezivali i svjetonazori. Njihovo doživotno prijateljstvo bilo je trajno nadahnuto glazbom. Olga je povremeno posjećivala skladateljicu u Našicama i tada bi zajednički muzicirale: Dora bi svirala violinu, a Olga ju je pratila na klaviru. Dora je vjerovala Olginu istančanu ukusu i redovito bi joj svirala svoje nove skladbe. O tome svjedoče i pisma: u kolovozu 1920. piše prijateljici i budućoj zaovi Rosi Lumbe (1889–1977) u Kosovu Horu (Češka): „Danas dolazi jedna stara znanica iz Zagreba – vrlo muzikalna gospođa koju iščekujem s veseljem, jer njezin mi je sud vrlo mjerodavan, svirat ću joj dakle sve nove stvari. Što li će reći za drugi nokturno?“ Ovdje ona aludira na drugi od *Dva nokturna* za klavir, op. 50, jedno od njezinih najboljih djela. Kao osoba od povjerenja Olga je za Doru Pejačević obavljala i važne poslove. Tako uoči prve izvedbe u Zagrebu njezinih popjevaka *Liebeslied* i *Verwandlung* (u proljeće 1917) ona nosi note dirigentu Fridriku Rukavini.

Dvokatnica obitelji Granitz podignuta 1886. u tadašnjoj Margaretskoj ulici, poslije Preradovićevu trgu br. 6 (srušena 2009), bila je poznato sastajalište zagrebačke kulturne elite. Ignjat Granitz, tipični pripadnik europskoga prosvijećenog građanstva, okupljao je u svom domu, tom prvom zagrebačkom „salonu“, glumce, slikare, glazbenike (Milka Trnina, Hermann Bollé, Vlaho Bukovac), uz goste građanskog i aristokratskog porijekla, a dobrodošli bili su i suradnici *Agramer Zeitung*, koji je Granitz, kao što navodi Lelja Dobronić, tiskao od 1879. i izdavao od 1896. Tu je povremeno, za boravka u Zagrebu, odsjedala i Dora Pejačević.

Tijekom 24 godine boravka u Zagrebu (do 1919), u doba izgradnje Donjega grada u secesijskom stilu i profesionalizacije glazbenoga života, Ernest Schulz razvio je mnogostranu djelatnost kao zborovođa, kritičar i organizator. Među njegovim neostvarenim idejama nalazimo i prijedlog za osnivanje festivala slavenskog opernog stvaralaštva u Zagrebu (u članku *Agram, ein kroatisches Bayreuth*, *Agramer Zeitung*, 76/1901, 288, 1–2). Njegovo ime javlja se opetovano uz imena istaknutih skladatelja i umjetnika, a to znači da je bio cijenjen kao kritičar i glazbenik. Zato i ne iznenađuje što u opusu Maksimilijana Vanke, uz portrete istaknutih ličnosti, nalazimo i njegov portret iz 1919. (Grafička zbirka NSK, crvena kreda na papiru).

O ugledu Ernesta Schulza u glazbenom Zagrebu govori činjenica da je 1897, uz Hermanna Bolléa, Antuna Gogliu, Karla pl. Mihalovića i druge, bio među osnivačima Odbora za unapređivanje komorne muzike (gdje je djelovao do 1918). Bio je i među glazbenicima koji su potkraj Prvoga svjetskog rata, u sveopćoj reorganizaciji glazbenoga života, pokrenuli inicijativu za njegovo unapređenje. U Društvu hrvatskih književnika okupili su se, u okviru zasebne sekcije, Dragutin Siebenschein (Plamenac), Franjo pl. Lučić, Dora Pejačević, Franjo Dugan stariji, Hugo pl. Mihalović, Svetislav Stančić, Oskar Jozefović, Ernest Schulz, Andrija Brlić i Kazimir Krenedić. Sekcija se nakon nekoliko mjeseci osamostalila pod imenom Hrvatska filharmonija s ciljem promicanja hrvatske, jugoslavenske i slavenske glazbe i zaštite staleških interesa glazbenika.

Uza sve navedene aktivnosti Schulz je nalazio vremena i za zabavu: od 1894. do 1919. bio je član šaljivoga kluba Kvak (s nadimkom *Zbiljokvak*, njem. *Ernst*, ozbiljno), pa je za kvakački repertoar napisao nekoliko šaljivih pjesmica i kupleta, a u tiskari koje je bio suvlasnik objavljivao je skladbe i tiskovine kluba. Plodan kao glazbeni kritičar, Schulz je između 1895. i 1918. objavio oko 250 kritika: do 1912. pisao je u *Agramer Zeitungu*, naj-

Nakon 1918. Schulz naglo nestaje sa zagrebačke glazbene scene. Još tijekom te godine piše kritike (posljednja je objavljena u *Jutarnjem listu*, 7/1918, 2423), sudjeluje u projektu osnivanja Hrvatske filharmonije), surađuje u Odboru za unapređivanje komorne muzike. Njegova žena Olga još je 1920. u Zagrebu i posjećuje Doru Pejačević u Našicama. Vjerojatno su nakon toga supruzi Schulz otišli u München. Tu su bili bliže kćeri Miri, koja je kao karakterna plesačica bila angažirana u kazalištu u Lübecku, Ernestovu bratu Rikardu i Dori Pejačević, koja se udala za Ottomara von Lumbea, te je nakon kratkotrajnog boravka u Dresdenu, zajedno sa suprugom živjela u Münchenu. Ništa manje važna bila je blizina Bayreutha, kultnoga mjesta Schulzova idola Richarda Wagnera. A možda Schulz nije htio živjeti u Kraljevini SHS, budućoj Kraljevini Jugoslaviji? No nakon nekoliko godina tamne su se sjene nadvile nad njihov život.

Dora Pejačević umrla je 5. ožujka 1923, nakon rođenja prvog djeteta, sina Thea. Schulzovi su u svibnju te godine sastavili popis njezinih djela. Bila je to posljednja ljubav, pažnja koju su iskazali dugogodišnjoj prijateljici. Iste godine zadesila ih je osobna tragedija: u dobi od 27 godina umrla im je kći Mira, a 1929. i brat Rikard. Ernest i Olga povukli su se u osamu u slikoviti bavarski alpski gradić Garmisch. Posjet starog prijatelja, književnika Gustava Meyrinka, već obilježena znakovima bliske smrti, oživio je sjećanja na stari Prag. Schulz je osjetio potrebu da zabilježi prizore iz tog zauvijek nestala svijeta: vratio se svojim uspomnama, koje je tridesetih godina i objavio anonimno u knjižici *Erinnerungen eines Prager Musikers* (Sjećanja jednog praškog glazbenika). Živim i plastičnim stilom i kritičkim pogledom iz perspektive zrelih godina, prikazuje doba svoga odrastanja i glazbenog školovanja u Pragu, i to u širem kontekstu, prisjećajući se prilika na konzervatoriju i u operi, kao i dojmljivih nastupa velikih umjetnika (Hans von Bülow). Kao student glazbe (*Musikus*) govori o sebi u trećem licu, te bilježi bitne obrate u svom profesionalnom obrazovanju. Tijek izlaganja prekida lirskom epizodom: opisom čarobnog parka i dvorca Vrchtovy Janovice južno od Praga, gdje je njegova gospodarica (Sidonija Nádherný od Borutina), okupljala umjetnike poput Karla Krausa, Rainera Marie Rilkea i skladateljice Dore Pejačević. Posljednje poglavlje evocira autorove susrete s Gustavom Mahlerom. Pri zadnjem razgovoru, mučen sumnjama u vlastite sposobnosti, moli umjetnika kojem je vjerovao, za savjet kojim putem da krene. Mahler mu odlučno reče: „Ostavi sve, postani dirigent!“ Nakon posljednjih riječi dnevnika kojima je popratio odlazak iz Praga, autor se potpisuje šifriranim potpisom u notama:



Napišemo li nazive notiranih tonova, e e s c h, dobivamo autorove inicijale (E. Sch.), kojima je potpisivao svoje kritike.

No to nije sve. Autorov šifrirani potpis krije još jednu zagonetku: apstrahiramo li ton es1, dobivamo u motivu e1 – c2 – h1 početak motiva ljubavnog napitka, središnjega provodnog motiva iz „radnje u tri čina“ *Tristan i Izolda* Richarda Wagnera!

Tako je Ernest Schulz u svojim kasnim godinama, na kraju sjetne evokacije mladenačkoga praškog razdoblja, a desetak godina prije tragičnoga kraja, još jednom pokazao svoju duhovitost uz pozdrav najdražem skladatelju.

A kada je u Njemačkoj tridesetih godina počeo bujati nacionalsocijalizam, i kad su počeli progone Židova, Schulzovi su vjerojatno pretpostavili da prijetnja neće stići do tadašnje Jugoslavije, pa su se vratili u Zagreb. No osnutkom marionetske države NDH stegnuo se obruč. Olga je poginula na Silvestrovo 1941, kao kolateralna žrtva policijske potjere. Izdahnuća je na pločniku Preradovićeve ulice, nedaleko od mjesta gdje je stajala kuća njezine obitelji. Ernesta je u rujnu 1943. iz njegova podstanarskog stana u Jurjevskoj 27 odveo Gestapo i vjerojatno je stradao u Auschwitzu. Istoga je dana iz svoga stana u Demetrovoj 5 trebala u logor biti odvedena i Olgina sestra Zlata. No ona se u trenutku kada je u kuću ulazila policija ubila cijankalijem. Sudbina je poštedjela jedino najstariju kćer Ignjata Granitza, Janku, udatu za bilježnika i odvjetnika Slavka Wolfa (umro 1936). Njihov sin bio je filozof i pjesnik Pavao Vuk-Pavlović, otac, iz braka s Leljom Dobronić, Stanimira, danas jedinoga predstavnika obitelji. Kada je Janka Wolf 1941. odvedena u zatvor na Savskoj cesti u Zagrebu, izbavili su je odani bivši studenti njezina sina, tako da je umrla prirodnom smrću 1957. u Zagrebu.

Tako se ugasila izuzetna obitelj koja je desetljećima bila prisutna na hrvatskoj kulturnoj sceni.

Literatura

Bezić, Nada, Zagrebački klub „Kvak“ i glazba s posebnim osvrtom na razdoblje od osnutka 1879. do 1907., *Arti musices* 43/1 (2012), 3-34.

Bibliografija rasprava i članaka (ur. Marija Kuntarić), Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984., II. svezak, struka VI: Muzika

Dobronić, Lelja, Ignjat Granitz: Hrvatski industrijalac, dobrotvor i mecena, *Povijesni prilozi* 15 (1996), 189-198.

Goglia, Antun, *Komorna muzika u Zagrebu*, Zagreb 1930.

Jelčić, Dubravko, Početak ljetopisa Društva hrvatskih književnika (danas: Društvo književnika Hrvatske) 1900-1919, *Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU*, VI/17 (1980), 3-64.

Kos, Koraljka, Privatno i javno. Prilozi biografiji Dore Pejačević, u: *Glazba, migracije i europska kultura*, Svečani zbornik za Vjeru Katalinić, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2020, 201-217.

Vuković, Jelena, *Glazbeni život Zagreba od 1890. do 1920. u orisu glazbene kritike na njemačkom jeziku*, diplomski rad na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1998, Knjižnica Muzičke akademije, br. 1585.

Prijateljstvo Olge Schulz i Dore Pejačević bilo je trajno nadahnuto glazbom. Olga je povremeno posjećivala skladateljicu u Našicama, i tada bi zajednički muzicirale: Dora bi svirala violinu, a Olga ju je pratila na klaviru. Dora je vjerovala Olginu istančanu ukusu i redovito bi joj svirala svoje nove skladbe

starijim zagrebačkim novinama namijenjenima građanima koji su govorili njemački, kao i židovskim intelektualcima; a između 1912. 1918. objavljivao je kritike i najave u *Jutarnjem listu*. Iz bibliografije njegovih članaka, koje je potpisivao inicijalima E. Sch., vidljivo je da je pisao o većini koncertnih i glazbenoscenskih priredaba, uključujući inozemna gostovanja i važne premijere, kao što je bila izvedba opere *Porin* Vatroslava Lisinskog, opere oratorija *Prvi grijeh* Ivana pl. Zajca, *Salome* i *Kavalira s ružom* Richarda Straussa, Mozartova *Figarova pira*, i opere *Vilin veo* Petra Konjovića, pa tako iz njegovih tekstova dobivamo plastičnu sliku zagrebačkoga glazbenog života potkraj devetnaestog i u prva dva desetljeća 20. stoljeća. Bio je kritičar od formata, nakon Antuna Gustava Matoša i Milutina Cihlara Nehajeva najistaknutija kritičarska osobnost: pisao je profesionalno i objektivno. Neke njegove kritike prerasle su u prave male studije o skladbama koje su za tadašnji Zagreb bile nove. Povremeno se u skladu s dinamikom koncertnog repertoara doticao i izvedbi djela Dore Pejačević, tako i u osvrtu na koncert 5. veljače 1916, kada je bio izveden njezin *Glasovirski koncert*. O tome piše u članku *Prvi simfonijski koncert hrvatskih skladatelja* (*Jutarnji list*, 5/1916, 1398, 2–3), ulazeći u pojedinosti izvedenih djela, jer je očito prije koncerta studirao partiture. Od šestoro tada predstavljenih skladatelja – a to su bili Krešimir Baranović, Svetislav Stančić, Dora Pejačević, Franjo Dugan stariji, Božidar Širola i Antun Dobronić – naročito ga zanimaju posljednja dvojica i njima posvećuje najviše prostora. Prepoznaje znakove moderniteta u njihovoj glazbi i proriče im važnu ulogu u hrvatskoj glazbi. Njegovo je izlaganje, kao uvijek, imanentno glazbenom djelu, europsko i slobodno od svake ideologije.

Profesionalnost i širinu pogleda pokazuje i kritikom dviju popjevaka iz vokalnog ciklusa *Trois poèmes de Ch. Baudelaire* Dragana Plamenca nakon njihove praižvedbe 1. travnja 1916. Članak pod naslovom *Koncertat Glazbenog kluba „Lisinski“* objavljen je u *Jutarnjem listu*, V/1916, 2. IV, 1448, 5–6. Dok je većina kritičara ostala zbunjena ili revoltirana avangardnim i za ono vrijeme u našoj sredini iznimnim glazbenim slogom Plamenčeve vokalne lirike, Schulz uvodno piše: „Dočim kod ostalih naših mladih i najmlađih modernih kraj sve slobode forme proviruju tuj i tamo principi stare nauke o harmoniji, razbija Plamenac smionom desnicom sve, čemu smo dosad bili privikli, te si stvara vlastiti svoj sviet misli, koji je tako bizaran, da se ne da više složiti s onim, što od muzikalne logike očekujemo i čemu smo već privikli.“ U nastavku upozorava na značajke njegova stila: pravilnu akcentuaciju, logiku gradacija, bogat kolorit. Ističe i skladateljevju ranu zrelost: „Plamenac je za čudo zrio, rekli bismo, prerano zrio, a to je ono što uznemiruje kraj njegove nedvojbeno osobite nadarenosti.“

Važna je i Schulzova kritika *Kompoziciono veče Dore Pejacsevich* (*Jutarnji list*, 7/1918, 2182, 6). Dok ugledni kritičar Petar Konjović, nakon pohvala skladateljčinu umijeću, ipak žali što u njezinoj glazbi nema nacionalnih značajki, Schulz je usredotočen na samu glazbu. Opisuje značajke skladateljskog postupka: rast makroforme uvođenjem nove građe, tematski rad, bogatu kontrapunktiku. Sve ga to podsjeća na Brucknera. Posebno hvali osebujnu harmoniju Dore Pejačević. Zaključno predlaže da se domaćim izvođačima (napose Hrvatskom kvartetu) pruži prilika za afirmaciju. Ta bi Schulzova kritika mogla svojom profesionalnošću opstati i danas.

Likovne teme

Protagonist hrvatskog *Gründerzeita*

Piše Petra Vugrinec

Albert Moses, poslije Mosé, rođen je u Varaždinu 25. prosinca 1835, a umro prije 120 godina u Beču, 1903. Spomenuta obljetnica prigoda je za podsjetnik na važnog, no pomalo zaboravljena umjetnika čije je djelovanje obilježilo utemeljiteljsko razdoblje hrvatske kulture i likovne umjetnosti.

Albert Moses tek je 1857. promijenio prezime u francusku inačicu Mosé te je ta dvojnost njegova imenovanja unijela dodatnu zbrku i pridonijela slabu poznavanju slikareva opusa. Ipak, njegova djela uvrštena su u funduse brojnih hrvatskih muzejskih zbirki, od domicilnog Muzeja grada Varaždina, Muzeja grada Zagreba, Nacionalnoga muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu, Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu te Muzeja grada Karlovca. Iako je Mosé portretirao neke od najvažnijih ličnosti svojega doba, poput hrvatskoga kardinala i zagrebačkog nadbiskupa Jurja Haulika, Ivana i Kornelije Kukuljević Sakcinski, a za Gradsku vijećnicu u Varaždinu naslikao i portret Franje Josipa I, iako je portretirao članove uglednih varaždinskih (Leitner) i zagrebačkih (Frank) obitelji, kao i skladatelja Ivana Straussa ili karizmatičnog violinista i skladatelja Franju Krežmu, njegov je opus, razasut po poznatim i nepoznatim fundu-

Iako je Albert Mosé portretirao neke od najvažnijih ličnosti svojega doba, poput hrvatskog kardinala i zagrebačkog nadbiskupa Jurja Haulika, Ivana i Kornelije Kukuljević Sakcinski, a za Gradsku vijećnicu u Varaždinu naslikao je portret Franje Josipa I, iako je portretirao članove uglednih varaždinskih i zagrebačkih obitelji, kao i skladatelja Ivana Straussa ili karizmatičnog violinista i skladatelja Franju Krežmu, njegov je opus, razasut po poznatim i nepoznatim fundusima, ostao monografski nezabilježen

sima, ostao monografski nezabilježen. Rođen u razdoblju prve polovice 19. stoljeća na razmeđu bidermajera i historizma u vrijeme kada umjetnici još stvaraju pod okriljem crkve, feudalaca i bogatih građana, Moséov je život, baš poput života i stvaralaštva suvremenika, ispunjen lutanjem kako bi se školovao i putovanjima kako bi se održavao, te će ga povjesničari umjetnosti teško pratiti na putu prekrivenu događajima raznovrsnih zemljopisno-povijesnih sredina i mijena.

Mosé je jedan od prvih hrvatskih dosljedno školovanih slikara. Prvu je poduku dobio već u Varaždinu od učitelja risanja Stjepana Lypolda. Godine 1850. odlazi u na Akademiju likovnih umjetnosti u Beču te postaje student Karla von Blaasa (1815–1894), slikara čije je stvaralaštvo obilježeno utjecajem talijanske renesanse i nazarenskog slikarstva, posebice ključnog člana Friedricha Overbecka. Nakon Blaasa pohađa klasu Petera Johanna Nepomuka Geigera (1805–1880), umjetnika posljednje faze bidermajerskog slikarstva, ilustratora Goetheovih, Schillerovih i Shakespeareovih djela i minijaturista.

Navodno će se na Akademiji školovati do 1856, a poslije polazi Architekturschule te boravi na studijskom putovanju u Italiji. Od 1872. član je bečkog udruženja umjetnika Künstlerhaus te sudjeluje na izložbama udruženja 1873. i 1874. U drugoj polovici sedamdesetih godina 19. stoljeća boravi u Zagrebu te dolazi u kontakt s utemeljiteljima: predsjednikom Akademije dr. Franjom Račkim i biskupom Josipom Jurjem Strossmayerom. U izlogu zagrebačkog salona pokućstva Bothe predstavlja djelo *Glava Krista*, otisak Kristova lica na Veronikinu rupcu nadahnut čuvenim dje-

lom austrijskog slikara češkog podrijetla Gabriela von Maxa *Veronikin rubac*. Djelo je izazvalo znatan odjek u tisku, osobito nakon što ga je otkupio nadbiskup Josip Mihalović, kojega je Mosé navodno također portretirao.

Iako je Moséovo stvaralaštvo u počecima obilježeno bidermajerskim stilom, po uzoru na bečku sredinu u kojoj se formira uz umjetnike posljednje bidermajerske generacije, u kasnijim djelima uočit ćemo elemente historijskog klasicizma te orijentalizma. Taj će razvoj dugovati vjerojatno i usavršavanju u Italiji, ali i boravku u Zagrebu u razdoblju poslije Nagodbe i za banovanja Ivana Mažuranića te reformama na području kulturnog života koje se manifestiraju na dvjema ključnim izložbenim smotrama na kojima je Mosé sudjelovao.

Umjetnik će biti dionik Prve umjetničke izložbe u Zagrebu 1874. te Izložbe Društva za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu 1891. Obje izložbe svojevrstni su prijelomni događaji te markiraju utemeljiteljsko doba domaćeg kulturno-umjetničkog razvoja. Prvu su organizirali mladi napredni intelektualci kako bi se stalo na kraj stagnaciji na području kulture i umjetnosti te u čast utemeljenju ključnih kulturnih institucija. Geslom Lacka Mrazovića *Skrajnje je vrijeme* (Vienac, 1874) naglašena je uloga umjetnosti u izgradnji nacionalnog identiteta i otvoreno novo poglavlje hrvatskoga *Gründerzeita*, dok ga je paradigma *Kako da nam se domovina obogati?* Kršnjavoga povezana s drugom spomenutom izložbom definirala i zaključila.

Mosé je bio jedan od devetorice slikara koji su se te 1874. godine predstavili u Narodnom domu u Opatičkoj 18, u velikoj dvorani Jugoslavenske akademije. Izlagao je uz pionire utemeljiteljskog razdoblja poput Isidora Kršnjavog i Nikole Mašića. Predstavio se *Studijom za portret gđice Korač* i kompozicijom danas nepoznate ubikacije *Dvije prijateljice* te *Portretom Cecilije Frank*, žene dr. Josipa Franka, koji se danas nalazi u Muzeju grada Zagreba. U *Obzoru* od 29. prosinca iste godine Mrazović će zapisati. „sa tri portreta nalazimo zastupana G. Mosea, rodnom Varaždinca. On je svršio akademiju u Beču, te si je prisvojio mlaki način bečkih akademičara. Njegovi portreti izrađeni su sa najvećom skrupuloznošću, do najzadnjeg detalja – izglađeni kao porculan – kao lik od voska.“

Dva portreta koji se čuvaju u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti i jedan u zagrebačkoj privatnoj zbirci dr. Bože Grgića odaju sasvim drugo lice, senzualno naličje hladnog akademskog umjetnika

Na izložbi Društva za umjetnost i umjetni obrt iz 1891. Mosé izlaže *Portret slikara*, *Bečanku* i *Portret skladatelja Ivana Straussa*.

Rani Moséovi portreti, poput Julije i Samuela Leitnera, uglednih članova varaždinske trgovačke obitelji (Leitner und Sohn) iz 1854. ukočeni su prikazi muškarca i žene u elegantnoj odjeći i namještenoj pozi s atributima građanskoga blagostanja i napredovanja na društvenoj ljestvici. Mosé će naslikati nakit (zlatni lanac za sat, naušnice i broš) i odjeću od skupocjenih materijala (čipka ili satenska vrpca) te će ih izvesti u suzdržanoj gami s ponekim kolorističkim akcentom. Slične su izvedbe i *Portreti žene i muškarca* u fundusu Muzeja za umjetnost i obrt iz istog razdoblja. No dva portreta koja se čuvaju u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti i jedan u zagrebačkoj privatnoj zbirci dr. Bože Grgića odaju drugo lice, senzualno naličje hladnog akademskog umjetnika.

Godine 1867. Mosé će naslikati *Portret djevojke s crvenim turbanom*, djelo iznimne ljepote i kvalitete. Iz neutralne pozadine izranja lijepo i senzualno lice uokvireno karminski



Albert Mosé - Dama s krinkom, oko 1880., privatno vlasništvo

crvenim turbanom bogatih nabora. Slikovitost prizora dodatno upotpunjuje okrugli uškrobljeni okovratnik, poput reminiscencije na nizozemsko barokno slikarstvo, dok su nabrani rukavi i svojevrstna seljačka talijanska nošnja ovjekovječena nebrojeno puta u 19. stoljeća u rustičnim motivima *Contadina* pod utjecajem talijanske renesanse. Ono što zapanjuje ljepota je klasično komponirana lica, slikar s minimumom sredstava, ali i velikom vještinom *metiera*, kao i igrom osvjetljenog i osjenčanog, postiže maksimum senzualnosti i ljepote. Hladnoća oponašanja stvarnosti ne oduzima izrazito slikarske karakteristike po svemu nesvakidašnjem djelu.

U istom muzeju, nekadašnjoj Modernoj galeriji, čuva se i možda najpoznatije Moséovo djelo, *Dama s hermelinom*. Lijepa u svojoj eleganciji i suglasju boja te komplementarnih parova svijetloplave i indijski žute s naročitom vještinom raznolikosti tekstura, osobito mekoće i podatnosti hermelina, a glatke faktografije ta je slika možda najvažnije djelo Moséova opusa.

Povod ovom tekstu, osim obljetnice, još je jedno važno otkriće. U jednoj od najvrednijih te najstarijih hrvatskih kolekcija umjetničkih predmeta iz Hrvatske i cijele Europe, svojevrsnom kabinetu čudesa (*Gabinetto delle Meraviglie*) nalazi se *Portret djevojke s krinkom*, navodno budimpeštanske operne primadone, koji je izveo slikar o kojemu je ovdje riječ. Na neutralnoj pozadini tamnoga smeđeg tona naslikana je ljepotica, lica okrenuta prema promatraču (*en face*), tijela u poluprofilnoj impostaciji. Lijepo i nježno mliječnobijelo lice uokviruje dignuta plava kosa privezana ružičastom vrpcom s mašnom na vrhu te vrpčama koje padaju niz gola leđa. Iste je boje i haljina, pastelnoružičaste nijanse, ali i krinka koju je na tren sklonila s lica kako bi bila prikladna za pozu modela i otkrila lice za portret. Krinka je, suprotno od nježnog izraza modela, oštro karikirana.

Riječ je o jednoj od najljepših Moséovih slika, koja uz navedene dvije iz NMMU-a upotpunjuje priču o zaboravljenom umjetniku, čija je uloga u razvoju hrvatske umjetnosti višestruko zanemarena i neprepoznata. Dok se opusi rijetkih hrvatskih umjetnika kojih stvaralaštvo u cjelini ili većim dijelom pripada 19. stoljeću, poglavito Kršnjavoga i Mašića, pa i nešto starijeg karlovačkog slikara Vjekoslava Karasa, revaloriziraju i donekle rezimiraju, u slučaju umjetnika iz Varaždina Alberta Moséa taj posao tek slijedi. Kvaliteta njegovih malo poznatih radova izdvaja ga iz prosjeka te svakako pobuđuje istraživačku znatiželju, a članak u prigodi obljetnice njegova rođenja idealan je poticaj.

Figure mišljenja

Stvaralačka kozmogonija života

Piše Žarko Paić

Kako opisati značenje arhetipa za umjetnost? Možda baš ovako kako je to uspjelo Bruni Schulzu u intervjuu s poljskim avangardistom Stanislawom Ignacyjem Witkiewiczem objavljenim u časopisu *Tygodnik Ilustrowany*, br. 17/1935, koji je Schulz sam napisao, a potom je Witkiewicz dopisao Uvod. Ljepota ovog uvida književno priziva slike iz ranoga djetinjstva jer se u njima, kaže pisac *Republike mašte*, kristalizira smisao svijeta. Tim slikama pripada kod mene još slika djeteta kojega otac nosi kroz prostor duboke noći, dok ono razgovara s tamom. (...) Takve slike predstavljaju program, ozakonjuju željezni kapital duha, koji nam je u obliku predosjećaja i napola svjesnih doživljaja dan vrlo rano. Čini mi se da nam čitav ostatak života protječe u interpretaciji tih introspekcija, u njihovu lomljenju u cjelini sadržaja koji prihvaćamo, i njihovo se provođenje „kristalizira kroz čitav raspon intelekta koji uopće posjedujemo. Umjetnicima te rane slike zacrtavaju granice njihova stvaralaštva.“

Djetinjstvo je imaginarni raj svijeta. U njemu se slikovno otvara prostor mašte kao jedine prave spoznaje i zato su slike o kojima tako dojmljivo zbori Schulz misaoni arhetipi. Sve se u njima taloži kroz sazrijevanje čovjeka i napokon na kraju životnoga puta sve se ono prvotno i začeto vraća, ali ne više kao mašta, već kao halucinacija koja postaje više od traume tzv. stvarnosti. Prvo i posljednje nije ono isto. *Arché* određuje, doduše, svoj *eschaton*. Ali to se ne može objasniti logikom dostatnoga razloga i zakonom kauzaliteta. Slike iz djetinjstva žive su samo kao selektivno pamćenje onog što je čisto u svojoj fikciji poput arhetipa djeteta kojeg otac nosi kroz noć dok razgovara s tamom. U *filozofiji 20. stoljeća nitko drugo negoli sam Heidegger pripada ovoj struji povratka u djetinjstvo povijesnoga svijeta njegovim oživljavanjem smisla za razumijevanje bitka u njegovoj izvornoj čistoći u predsokratskih Grka. Sve nakon tog događaja postaje nekovrslom agonijom mišljenja s jezikom koji se estetizira, ali ne može više nikad biti tako jednostavan i nepretenciozan kao u fragmentima Heraklita i Parmenida. Slike nas, dakle, prate i čuvaju od te duboke tame, jer su istodobno mimesis i umjetnička transfiguracija stvarnosti poput onih koje je i sam Schulz kao crtač i ilustrator učinio opsesivnim tragom opscenosti i teatralizacije života u maniri židovske hasidske tradicije. To je ono gotovo nadrealno stapanje grotesknoga i oniričkoga kao djelo herezizarha što izokreće svijet gledajući ga očima djeteta i lunatika, genija i očajnika kao iz njegove najbolje pripovijesti *Dučani cimetne boje*. Kao što, međutim, u Kafke figura oca ima značenje autoritarnoga Zakona koji neprestano tlači sina, tako se posve suprotno u Schulzovoj imagologiji otac pojavljuje kao harlekin i razigrani umjetnik koji sinu predaje u baštinu zrno ludosti i magiju stvaralaštva bez koje život biva praznom pločom i ništavnim brojanjem dana i godina u radu i dokolici. Kafkine su slike izrazito prožete filmskim jezikom, dok Schulz ne može pobjeći od slikarske atmosfere i njezinih imaginarnih ploha. Arhetip tog proživljenoga djetinjstva označava želju da se nikad ne izađe iz njegova misaonog okvira u kojem se kristalizira smisao svijeta.*

Brunu Schulza ubio je lokalni nacist na ulici drohobyczskoga židovskoga geta u studenom 1942. Navodno ga je ubojica prepoznao kad je prolazio starom kaldromom do svoje kuće, onako zgrbljen i gotovo ropski ponizan, i postavio samo ovo pitanje prije no što mu je pucao u glavu: *Du bist Schulz?* Slike su ipak traumatske i ne govore više od tisuću riječi. Jezik nas oslobađa neposrednosti doživljaja zato što mu je temelj u arhetipskim slikama koje s vremenom blijeđe i postaju čista forma mišljenja bez svojeg predmeta. U *Republici mašte* čitav se slijed tih slika iz djetinjstva duboko urezanih u pamćenje opisuje kao umjetnička egzegeza Knjige, ali ne postanka ili kraja svijeta, već samoga života kojemu jedino umjetnost daje smisao. *Pitanje je samo jesu li te slike egzegeza izvornoga Jezika, onog humboltovskoga Ur-Sprache ili su čiste fikcije mašte koja ostaje ljudska čežnja za izgubljenim rajem u noći koju prožima duboka tama, dublja od svake metafore i od svake figure koju naše mišljenje uopće može zamisliti.*

U zbirci pripovijedaka Brune Schulza *Sanatorij pod klepsidrom* iz 1937. nalaze se i ove čudesne rečenice za beskrajni užitek u čitanju. Sporost je nužna da bismo dosegli iskustvo fascinacije: sporost i tišina tek nakratko prekinuta

lepetom krila rode što oblijeće naše krovove, visoko uzdignuta nad ovim dnom jer to je ptica koja poput ludog Artuda gleda izravno u Sunce. Schulz, dakle, piše:

Jer knjige su obično poput meteora. Svaka od njih ima jedan trenutak, moment u kojemu s krikom uzlijeće poput feniksa, plamteći svim stranicama. Kasnije ih volimo zbog tog jednoga jedinog trenutka, zbog tog jednoga jedinog momenta, premda su tada već samo pepeo. I ponekad gorko razočarani putujemo kasno tim ohlađenim stranicama, prevrćući drvenom lupom, kao krunicom, njihove mrtve formule.

Knjige su „pepeo trenutka“. One nas opsjedaju tlapnjama i unatoč svemu što znamo o svijetu, potrebne su nam njihove „mrtve formule“ poput kruha svagdašnjega. Knjige vidaju duševne rane i s njima se odlazi u bijelu prazninu ništavila. Schulz je u svojim književnim djelima imao neprestano u vidu različita značenja pojma i ideje Knjige. Tako u njegovim refleksijama pronalazimo i grčku i židovsko-kršćansku metafiziku za koje Knjiga znači uzvišeno poslanstvo i spas čovjeka u povijesti, ali isto tako i razlikovanje onog izvornoga i autentičnog i onog vulgarnog i lažnog. Nije, dakle, svejedno kako razumijemo moć i vladavinu Knjige nad poviješću, iz eshatološke ili pragmatične perspektive. Navedeni ulomak iz njegove Knjige još je i filozofijski poticajan jer upućuje na radost trenutka kao sjećanja na ono što je Knjiga svojim značenjem teksta ostavila zauvijek. No Schulz kao pisac, pripadnik židovskoga naroda u Poljskoj uoči strašnih nacističkih pogroma, te kao čitatelj drugih knjiga nije uvjeren da povijest teče poput mrtve rijeke zaborava, već se zbiva u rezovima i otklonima od svakog kontinuiteta. Stoga Knjiga nije ono Jedno koje se umnaža u

Kao pisac, pripadnik židovskoga naroda u Poljskoj uoči strašnih nacističkih pogroma te kao čitatelj drugih knjiga, Bruno Schulz nije uvjeren da povijest teče poput mrtve rijeke zaborava, već se zbiva u rezovima i otklonima od svakog kontinuiteta

Mnoštvu. Umjesto ontologijskoga „zakona“ drevne metafizike s njezinim poklonstvom božanskom redu i postojanošću, Schulz rastemeljuje idilu i moć zakonomjernosti. Sve se zbiva u znaku divnoga kaosa singularnosti, koji ponajbolje simbolizira lik Oca-herezizarha iz njegove amblematske knjige pripovijedaka *Dučani cimetnih boja*. Zbog toga su Knjige nužno međusobno isprepletene kao mreža različitih tekstova. One ne opovrgavaju izvor kao izvor, već njegovu zapovjednu strukturu govora zabrane. Knjige su sloboda i prosvjed protiv pretvaranja knjiga u svetu laž i idolopoklonstvo mnoštva. Kad čitamo druge knjige, ulazimo u nesvodivu zonu Drugoga. No ono najvažnije od svega jest da jedino s Knjigom ispod ruke možemo krenuti pod prvo stablo i čitati bez prestanka ove riječi.

Prije najstarije pripovijesti koju ste čuli bile su druge koje niste čuli, bili su bezimni prethodnici, romani bez naziva, ogromne epopeje, blijeđe i jednolične, bezoblične biline, amorfnu trupla, giganti bez lica što prekrivaju obzorje, tamni tekstovi pod večernjom dramom oblika, a još dalje – knjige-legende, knjige nikad napisane, knjige-vječni pretendenti. Zalutale i izgubljene knjige *in partibus infidelium*.

Sjetimo li se ideje Schulzove refleksivne proze/romana *Dučani cimetne boje* i neognostičke verzije herezizarha koji objavljuje pohvalu ljepote oblika s najvećim dosezima estetskoga privida, postat će nam odmah jasno nešto uistinu „subverzivno“ u shvaćanju ideje književnosti. Pisanje nije oponašanje svijeta kakav već uvijek jest. Kada piše, pisac ne slika ono već stvoreno u „realističkoj“ maniri slikara. Uostalom, slikar je utoliko lošiji ukoliko vjernije nastoji dočarati tzv. dekor izvanjskoga svijeta. Pisanje, usuprot tome, pretpostavlja čin kontingentne otvorenosti svijeta. Ništa nije još dovršeno. Štoviše, bez mitizacije književnosti u mnoštvu njezinih diskurzivnih formi svijet bi ostao



Mudrac i obješenjak: Bruno Schulz

premazan bojama lažnoga sjaja stvarnosti. Svjetovnost svijeta proizlazi iz „slučaja“ kao „događaja“. Sve ono što u svojim najvećim dosezima filozofijskoga mišljenja 20. stoljeća iskazuju Heidegger i Wittgenstein o jeziku, ali na tragu Nietzschea i osebujne verzije neognostičke tajne stvaranja nosi patos književne alkemije Brune Schulza. Pisati znači misaono drhtati u neiskazivoj patnji/radosti stvaranja. Sve je podređeno činu te tjeskobne slobode. Svaki trenutak lebdjenja iznad stvari teži prijeći u okamenjeno stanje „drugoga života“.

U pismu Andrzejju Plésniewicz 4. ožujka 1936. stoga se upućuje na pokušaj povratka u stanje koje naziva ponovnim dosezanjem djetinjstva s pomoću oživljavanja „genijalne epohe“ i „mesijanskih vremena“. Sjećanje na događaj tvori iskustvo slike; pamćenju je, naprotiv, nužan osustavljeni poredak jezika na najvišoj razini diskurzivne moći. Ako je u ičemu ovdje na djelu dašak židovske eshatologije, onda je to zacijelo u nauku o mesijanskome iskustvu vremena. Nalazimo ga pomno izvedeno u Benjaminovoj teoriji konstelacija vremena s pripadnom moći fantazmagorije i aure u doba tehničke reproduktivnosti. No, u slučaju Schulza, dostatno je uvidjeti sličnosti i razlike s Kafkom i njegovim shvaćanjem pisanja da bismo pokazali zašto se u *Dučanima cimetne boje* i *Sanatoriju pod klepsidrom* otklanja bilo kakva mogućnost utopijskoga svijeta. Vrijeme se vremenuje u igri *kairosa* i *apokalipse*. Sam je Schulz svoju opsjednutost ljepotom kao fetišem začarane predmetnosti iz koje nema izlaza zato što umjetnost isključuje djelovanje prema načelu nabačaja budućnosti objasnio mazohizmom iz estetske pobude. Djelo je, dakle, uvijek otvoreno za tumačenje jer je bitno zatvoreno kao forma. Ono što joj daje prednost pred klasičnim načinom pripovijedanja jest slikovna nenalikovina na bilo što u izvanjskome svijetu. Uistinu, u njegovim prozama ne pripovijeda se „o“ nečemu, čak i kada se upućuje simbolički na autobiografsku pozadinu života u provinciji. Eksperimentalna je proza onoliko poetska parodija realističke forme „života“ koliko u svojoj stilskoj ljepoti zavodi metaforom bez predmeta. Same riječi koje se oslobađaju prikovanosti za stvari plešu ponad bezdana. Čine to spontano u ravnoteži između neba i zemlje. Neognostička se tajna stvaranja udvostručuje u fragmentima koji persifliraju učenu raspravu nalik Talmudu, Spinozinoj *Etici* i kritičkome razračunavanju s jezikom tehničkoga nihilizma. Pisanje ne oslobađa ni od čega. Ono je eksperiment života koji služi gotovo terapijski da čovjek ne završi u velikim kolima depresije prepušten na milost i nemilost praznoj homogenosti trajanja. Ako je Kafka umjesto mahnitosti posegnuo za zavjetom spaljivanja rukopisa, posve uzaludno se pouzdajući u riječ prijatelja Maxa Broda, za Schulza je zavjetno polje riječi istovjetno tragu slike. Između ne postoji ništa drugo osim duboke praznine.

Takve slike predstavljaju program, ozakonjuju željezni kapital duha, koji nam je u obliku predosjećaja i napola svjesnih doživljaja dan vrlo rano. Čini mi se da nam čitav ostatak života protječe u interpretaciji tih introspekcija, u njihovu lomljenju u cjelini sadržaja koji prihvaćamo, u njihovu provođenju kroz čitav raspon intelekta koji uopće posjedujemo. Umjetnicima te rane slike zacrtavaju granice njihova stvaralaštva. Njihovo je stvaralaštvo dedukcija iz gotovih pretpostavki. Nakon toga ne otkrivaju ništa novo, uče samo kako da bolje razumiju tajnu koja im je povjerena na početku i njihovo je stvaralaštvo neprestana egzegeza, komentar jednom jedinom stihu koji im je bio zadan. Uo-

stalom, umjetnost tu tajnu ne rješava do kraja. Ona ostaje neriješena.

U Schulzovu avangardnome postupku stvaranja eksperimentalne forme na djelu je ono isto što čini u filozofijsko-povijesnoj genealogiji modernoga kapitalizma Walter Benjamin, osobito u pokušaju začaravanja-raščaravanja stvarnosti kao „dijalektičke/misaone slike“ (*Denkbild*). Stvari iz materijalnoga okružja industrijske proizvodnje nisu tek korisni predmeti koji zamjenjuju jednokratnu i nepovoljivu ljepotu auratske naravi umjetnine. To su stvari s dušom, istina već bitno promijenjene jer su nastale „udjelom grešnoga tvorca“ kao simulakruma praideje. Schulzov je medij kazivanja hibridan jezik proze i filozofije. Što mu podaruje estetsku moć zavođenja jest ponajprije poetizacija života. U svim područjima stvaralaštva to dolazi do izraza. Jezik stvara svijet. Zbog toga posjeduje filozofijsku moć refleksije o činu stvaranja. Slika, tomu nasuprot, pokazuje veličinu i ništavnost sama djela. Prijelaz iz logike jezika u semiotiku slike koja za Schulza ima karakter oslikotvorenja ovog zavodljiva, „manekenskoga“ i „krokodilskoga“ paviljona sjena i privida konačan je proces desupstancijaliziranja života. Sve je pogođeno tim razaralačko-stvaralačkim procesom, pa čak i to da umjetnost sada može očuvati tragove istine jedino ako preuzme na sebe lik šarlatana i podrugljivca, ako se posve izgubi u oživotvorenju slike sama svijeta umjesto da iskazuje ono što već uvijek jest ovako i onako. Tajna „drugoga stvaranja“ jest u tome što je ono eksperiment sama života kao reproduktivne moći estetskoga privida. U tom pseudosvijetu, međutim, postoji ipak nešto platonski nerazorivo – čista forma. Zato je Schulzova književnost od početka do kraja performativno-konceptualni događaj mitiziranja života. Daleko od središta, u vlastitoj drami postojanja, pisanje ne služi nikomu i ničemu. Osim što bez njega ništa nema smisla.

Tradicija istočnoeuropskoga misticizma u židovskome razumijevanju odnosa profanoga i svetoga, osobito u Poljskoj i Litvi, utjecala je na Schulzovo pripovijedanje. To se odnosi na sklonost bizarnom i fantastičnom, opscenom i refleksivnom. Naime, prema nauku hasidske metafizike kao svojevrsna heretičkoga pokreta narodne tradicije protiv elitističkoga shvaćanja židovske vjere – Talmud, košer, sinagoga – iskupljenje putem grijeha temelj je te profane metafizike svetoga. Paradoksi i aporije unutar mističnoga razumijevanja svijeta savršeno se uklapaju u Schulzovu strategiju humorističke dekonstrukcije pseudomesijanstva. Otuda je

Sve ono što u svojim najvećim dosezima filozofijskoga mišljenja 20. stoljeća iskazuju Heidegger i Wittgenstein o jeziku, ali na tragu Nietzschea i osebujne verzije neognostičke tajne stvaranja, nosi patos Schulzove književne alkemije

odnos spram povijesne avangarde ambivalentan. S jedne se strane radi o preuzimanju nekih njezinih dostignuća kao u futurističkome „zvjezdanome jeziku“ Hljevnikova, a s druge, pak, o ironiziranju njezina kulta bezuvjetnoga napretka u znanosti i tehnici. Pripadnost Schulza dekadenciji pak nije nipošto samorazumljiva bez unutarnjega odnosa spram ideje koju je razvio modernizam s Baudelaireom u figuri umjetnika kao pobunjenika i boema, heretika i otpadnika od društvenih normi. U liku herezizarha, oca Jaku-

ba, utjelovljen je hasidski prototip mudraca i obješenjaka, sveca i razvratnika. Stoga se čini da je prihvaćanje hasidizma i dekadencije u pripovijesti *Kometa* osebujna kritika avangarde. Ali to vrijedi samo s obzirom na njezin pseudomesijanski i pseudoapokaliptički zov revolucije. Bruno Schulz je u tom pogledu baštinik i stvaralački eksperimentator s jezikom u svim aspektima preoblikovanja tradicije i modernosti. Ne može ga se svoditi ni na jednu estetsku ili poetičku odrednicu tradicija međuratnoga razdoblja u 20. stoljeću. Poput Kafke, prošao je između čekića i nakovnja avangarde i dekadencije, okrnut mistikom židovske predaje, Nietzscheom, Buberom i Freudom. Posrijedi je stvaralačko prisvajanje ideja, a ne eklektizam bez stava.

U pismu Romani Halpern 30. kolovoza 1937. Bruno Schulz dojmljivo iskazuje bit navlastita odnosa spram pisanja i umjetnosti uopće.

Čini mi se da je svijet, život, za mene važan samo kao materijal stvaralaštva. U trenutku kada ne mogu život stvaralački koristiti – postaje on za mene ili strašan i opasan, ili umiruće-jalov. Održati u sebi znatiželju, stvaralački poticaj, oprijeti se procesu jalovljenja, dosade – to je za mene najvažnija i najhitnija zadaća. Bez tog životnog začina zapast ću u smrtnu letargiju – još za života.

Pisati znači misliti i ostavljati trag stvaranja u beskonačnoj pustinji koja se širi i sažima. Bez pisanja umiremo. Polako, u ravnodušnosti spram svijeta i njegovih novotarija, sami i „odloženi među akte – arhivski broj u velikoj registraturi neba“. Tako završava Schulzova pripovijest *Kometa*. Pisati znači umjeti dovršiti djelo koje je neiskazivo poput slika iz djetinjstva i njihova varljiva sjaja. Zaustaviti se na rubu teksta, na vrijeme, bez žaljenja za onim što bje svršeno jednom i zauvijek. Pisati znači omeđiti svoje vrijeme riječima jačim od sveprisutnih sutona knjige.

Prije 50 godina umro je Max Horkheimer

Korifej Frankfurtske škole

Piše Jaroslav Pecnik

Cijela 2023. u Njemačkoj je protekla u znaku obilježavanja važne obljetnice: 50 godina otkako je preminuo jedan od najvažnijih filozofa 20. stoljeća, Max Horkheimer, svojevrsni *spiritus rector* i korifej tzv. kritičke teorije društva, poznate u svijetu još i pod imenom Frankfurtska škola. Diljem Njemačke, ali i ostatka Europe, te u SAD-u, organizirane su brojne tribine, na uglednim sveučilištima tamošnji predavači tom su intelektualcu visokog formata posvetili niz seminara, a objavljen je i velik broj studija i knjiga o tom politički angažiranu misliocu i enciklopedijski obrazovanu čovjeku koji je svestranim, dijalektički koncipiranim djelima i „kritički trezvenim“ djelovanjem stekao zasluženi ugled, ne samo u akademskim krugovima nego i daleko šire; (p)ostao je znanstveno i kulturološki nezaobilazna društvena činjenica na kojoj se temelje novodobna filozofija i sociologija. Među svim tim silnim naslovima o djelovanju Maxa Horkheimera posebnu je pozornost privukla knjiga filozofskih eseja Arna Münstera *Der junge Horkheimer* (Karl Alber Verlag; Baden-Baden, 2023), danas profesora emeritusa na sveučilištu Amiens, u Francuskoj, u kojoj je na maestralan način identificirao teorijske korijene i izvore kritičkog mišljenja, kako u sama filozofa, tako i u sklopu Frankfurtske škole kojoj se godinama nalazio na čelu i davao presudan ton, bez obzira što je sastav suradnika bio i više nego respektabilan (Theodor Adorno, Erich Fromm, Herbert Marcuse...).



Permanentna pobuna: Max Horkheimer

Antisemitizam i autoritarnost nacističkog režima Max Horkheimer dobro je osjetio i na vlastitoj koži. To mu je obilježilo život, zbog toga je morao emigrirati iz rodne Njemačke i cijelog života podnositi uvrede, ne samo prononsiranih antisemita i šovinista nego i dijela židovske zajednice

Münster je analizirao Horkheimerov rani angažman u istraživanjima problema žrtve u socijalnim, političkim i ekonomskim sustavima prinude, kao i sve sustave u kojima su sloboda i dostojanstvo ličnosti bezočno (po)gaženi grubom silom i represijom, gdje su ljudi proganjani i diskriminirani, po bilo kojoj osnovi. Posebnu je pozornost posvetio njegovoj borbi protiv autoritarne države, totalitarizma, ali i antisemitizma, o čemu je ispisao više nego nadahnute, zapravo epohalno važne stranice. Pišući o Horkheimerovim „ranim radovima“, Münster se uglavnom oslanjao na njegove novelističke tekstove i dnevničke zapise, u kojima je otkrivao i „prve marksističke tendencije“, posebice u zbirci aforizama koja je poslije postala poznata pod naslovom *Dämmerung* (*Svanuća*); zapravo u obzir je uzimao brojne članke napisane do 1945, da bi na koncu poziciju „mladog“ Horkheimera nazvao „heterogenim marksizmom“. Po Münsterovu mišljenju,

ali i nekih drugih dobrih znalaca i istraživača Horkheimerova djela, u njegovu se razvoju mogu razlikovati četiri faze: pretkritička (1922–1926), zatim rana faza „kritičke teorije“, ali i teorijski heterodoksne orijentacije, godine emigracije u SAD-u i, na koncu, kasna filozofijska misao, uglavnom tijesno povezana s Adornom, prije svega u nastojanju da se što je moguće više usredotoči na „kritičku teoriju“ i njezino propitivanje fenomena postvarene svijesti u visoko tehniciziranu i automatiziranu društvu i u obrani autonomije i slobode individue u suočavanju sa svim formama totalitarizma: fašizmom, nacizmom i staljinizmom. A u pozadini u fokusu je uvijek analiza uzroka i posljedica antisemitizma kao jedne od najopasnijih i najopasnijih društvenih bolesti, svojevrsni lakmus psihopatologije novodobnoga čovječanstva. Taj interes nikoga ne bi trebao posebice začuditi, budući da je Horkheimer kao Židov antisemitizam, ali i autoritarnost režima, dobro

osjetio i na vlastitoj koži; to mu je obilježilo život, zbog toga je morao emigrirati iz rodne Njemačke i cijeloga života podnositi uvrede, ali ne samo prononsiranih antisemita i primitivnih šovinista nego i dijela židovske zajednice, posebice dok je živio u Americi, koja nije željela čuti ni jedne kritičke riječi na svoj račun. A on se nije libio, dapače, smatrao je svojom dužnošću upozoriti na neprihvatljive stavove i istupe nekih, posebice ortodoksnih krugova koji izvan „zadanih judaističkih premisa“ nisu mogli, niti željeli razmišljati i to ih je dovelo do „zida plača iza kojeg nisu smjeli čak ni zaviriti“, smatrajući da bi time oskvrnuli smisao Bogom zadane izuzetnosti i (samo)izabranosti. Četrdesetih godina minuloga stoljeća Horkheimer je formulirao tezu po kojoj „onaj tko o kapitalizmu ne želi govoriti trebao bi (zauvijek) šutjeti i pred fašizmom, jer je riječ o sustavu spojenih posuda, a onaj tko to ne vidi, slijep je i pored zdravih očiju“. Tu je tezu poslije proširio i na oštru, ali i duboko pesimističku kritiku naše civilizacije, a dok je živio u Americi (Pacific Palisades, dio Los Angelesa, u Kaliforniji), zajedno s Adornom (u po svemu prevratničkoj knjizi *Dijalektika prosvjetiteljstva*) formulirao je možda najmračniju dijagnozu zapadne civilizacije i njezina mišljenja. „Dijalektika prosvjetiteljstva željela je pokazati da transportni vlakovi puni deportiranih Židova u Auschwitz nisu nikakav raskid s civilizacijom prosvjetiteljstva, već samo njezina tragična, ali zakonita posljedica. Totalitarizam je programiran duboko u kod vladanja vanjskom i unutrašnjom prirodom prosvjetiteljstva, koje je željelo ukinuti mitske slike svijeta, ali one su se vratile natrag u obliku naivnog scijentizma, kao novi mit. Istodobno je počela i dekonstrukcija svijeta zaodjenuta magijom i to kroz strasnu čežnju za genuinim mitskim mišljenjem, a svaka racionalnost iz vlastitih proturječnosti rađa pogubno romantično-konspirativno zujanje.“ Iste 1947. godine kada je objavljena *Dijalektika prosvjetiteljstva (Dialektik der Aufklärung)* Horkheimer je tiskao i *Kritiku instrumentalnog uma (Zur Kritik der instrumentellen Vernunft)*, u kojoj je nastavio na sličan način argumentirati svoju filozofiju „kritičke teorije“: prosvjetiteljstvo kao „hladna“ racionalnost oslobođeno je ambicija da

U četrdesetim godinama 20. stoljeća Horkheimer je formulirao tezu po kojoj „onaj tko o kapitalizmu ne želi govoriti trebao bi zauvijek šutjeti i pred fašizmom, jer je riječ o sustavu spojenih posuda. Onaj tko to ne vidi, slijep je i pored zdravih očiju“

čovjeka/pojedinca oslobodi okova. Čovjek i priroda učinjeni su predvidivim, izmjerenim, administrativnim i (zlo)uporabljenim. Individua je svedena, degradirana, samo i isključivo na nositelja funkcije koji se prilagođava tehnikalijama za koje je vezan na poslu. Tehnicizirani i automatizirani/robotizirani svijet sa svim svojim aparaturama pravi je košmar i već tada je Horkheimer upozoravao na budućnost koja će izlaz potražiti u tzv. umjetnoj inteligenciji i koja će sa sobom donijeti daleko više problema i pitanja nego rješenja.

Horkheimer nije bio nikakav prorok, ali je zahvaljujući znanju i poznavanju totalitarnih sustava daleko više i bolje vidio nego većina njegovih suvremenika. Novo doba upućeno na „hladnu“ racionalnost kao najviši domet civilizacije vodi neminovno „gašenju duha“, ali usprkos svemu Horkheimer je, za razliku od Martina Heideggera, bio dostatno „dijalektičan“ da uvidi i pozitivne strane tehnike, čime se bitno razlikovao od tzv. radikalnih antimodernista koji su razmišljali na Heideggerovu tragu. Uoči smrti, u intervjuu za *Der Spiegel*, Horkheimer je zaključio: „Moramo biti teorijski pesimisti i praktični optimisti. Moramo se pribojavati najgorega, ali usprkos svemu, uporno i dosljedno činiti dobro.“ A nešto ranije (1969), u razgovoru za *Le Monde*, ustvrdio je da bi idealno bilo u djelovanju i razmišljanju kombinirati pesimizam Arthura Schopenhauera i optimizam Ernsta Blocha. Zapravo, borba protiv antisemitizma, protiv autoritarne države i borba za bolji i pravedniji, u svemu solidarniji i humaniji svijet, naša je ljudska, civilizacijska zadaća. I dok to ne osvijestimo, dok svijet, barem za početak, ne učinimo razumnijim, loše nam se piše. Stoga jedini je mogući put „otrežnjavajuće pobune“; to je unutrašnja duhovna, permanentna pobuna, koja mora imati i praktičke implikacije. U protivnom ostat će i dalje zanosna, ali „hladna racionalnost“, bez smisla, svrhe i cilja.

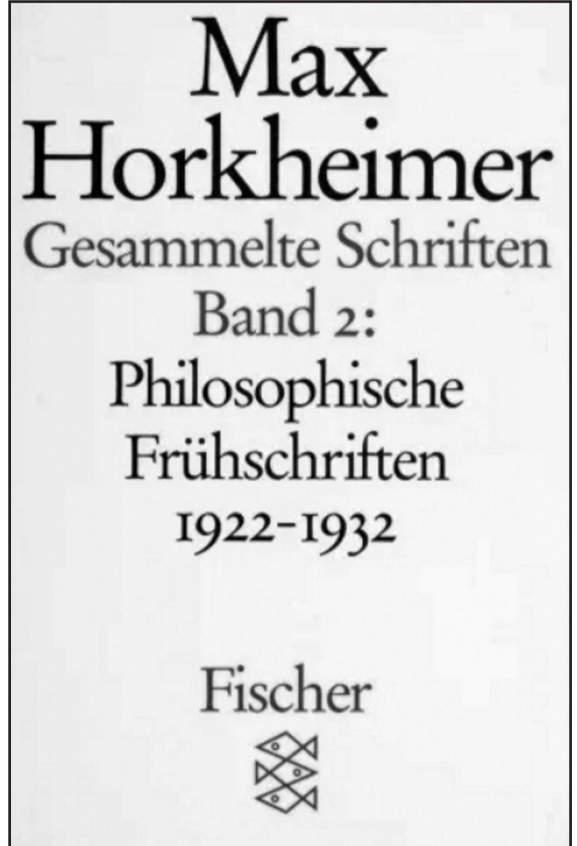
Max Horkheimer rođen je 14. veljače 1895. u Zuffenhausenu (danas dio Stuttgarta), u bogatoj, ortodoksnoj židovskoj obitelji; njegov otac Moritz posjedovao je nekoliko tvornica tekstila i želio je da ga sin naslijedi u poslovanju, ali Max je imao posvema druge planove. Već kao mladić grozio se ratne retorike, a Prvi svjetski rat doživio je kao konačni poraz i pomračenje uma i sa oduševljenjem se priklonio socijalističkim i komunističkim idejama Rose Luxemburg, Karla Liebknechta, Franza Mehringa, Clare Zetkin i drugih koje su govorile o plemenitijem i humanijem društvu. Odlučio se za studij filozofije, političke ekonomije i psihologije u Münchenu, a potom, nakon što ga je policija zamijenila za komunističkog aktivista i pisca Ernsta Tollera i uhitila (1919), po izlasku iz zatvora nastavio je školovanje u Frankfurtu i Freiburgu kod Hansa Corneliusa i Edmunda Husserla, a tijekom studija upoznao je i Heideggera, koji je na njega ostavio snažan dojam. Doktorirao je kod Corneliusa disertacijom naslovljenom *Zur Antinomie der teleologischen Urteilskraft*, a 1925. habilitirao s temom *Über Kants der Urteilskraft als Bindeglied zwischen theoretischer und praktischer Philosophie*, točnije o Kantovoj *Kritici rasudne snage* kao vezi između *Kritike čistog uma* i *Kritike praktičkog uma*, čime je „započeo produbljivati svoj kritički stav i povijesnu refleksiju u odnosu na povijesni život“, da bi ga u *Kritische Theorie* (1968) dovršio formuliranjem antropološkog pitanja: „Kako prevladati zbiljnost koja se pojavljuje kao neljudska, jer sve ljudske sposobnosti koje volimo u njoj propadaju i bivaju ugušene.“ Nakon toga počeo je predavati kao privatni docent, da bi se 1926. oženio Rosom Rieker, koja mu je bila vjerna pratilja kroz sve Scile i Haribde koje su zajedno mukotrpnim prolazili do 1969, kada je nakon duge i teške bolesti preminula. Ali nikada nije zaboravio naglasiti da mu je put u složena filozofska pitanja otvorio upravo Hans Cornelius i priznao je da ga je on naučio kritički misliti upozoravajući ga na važnost poznavanja i prirodnih znanosti, ali i umjetnosti, posebice glazbe, pa čak i komponiranja, jer bez sluha za otkrivanje i modeliranje skrivenih značenja nema ni „stvaralačke filozofije“, već se svodi na puku struku i školsku disciplinu. U početku svoju filozofiju Horkheimer je „gradio“ nasuprot mišljenju Oswalda Spenglera, Heinricha Rickerta, Nicolaia Hartmanna i drugih tada utjecajnih mislilaca,

a Karl Marx i Arthur Schopenhauer bili su i ostali njegova cjeloživotna fascinacija i inspiracija. Pisao je o Niccolóu Machiavelliju, Thomasu Hobbesu, Thomasu Moreu, Tommasu Campanelli, Girolamu Savonaroli, Michelu Montaigneu, Henriju Bergsonu, Maxu Scheleru, Karlu Mannheimu, i jasno je stavio do znanja njemačkoj akademskoj zajednici, tada vodećoj u Europi, da posjeduje iznimno opširno znanje i nesvakidašnju imaginaciju polihistora.

Istina, potkraj života, intenzivno se baveći analizama fašizma i staljinizma, zauzeo je nešto kritičniji stav prema Marxu, smatrajući da ipak nije dosegno Hegelovu razinu i da je njegovo „carstvo slobode“ isuviše utopijski koncipirano i stoga njegovu misao treba bitno dopuniti i kritički razložiti i razraditi. Dok je fašizam držao kulminacijom dekadencije građanske civilizacije koje je pala u barbarstvo, staljinizam je smatrao izdajom ideja Oktobarske revolucije, koja je otvorila svijetu viziju humanijih

odnosa, da bi na koncu svršila u totalitarnom barbarstvu novog lika, ali staroga kova. U Staljinovoj Rusiji Marx je doživio potpuni poraz, njegove su ideje posve kompromitirane, a marksizam kao ideologija postao je puka funkcionalizacija/racionalizacija u službi vlasti, instrument politike, čime je čovjek (iznova) sveden na puki objekt, bez „dodira s autonomijom bilo koje vrste“, izuzev slijepe poslušnosti autoritetu partije i Vođe. Ne treba zaboraviti da su 30-ih godina minuloga stoljeća bila objavljena kapitalna djela marksističke filozofije: *Povijest i klasna svijest* Györgya Lukacsja i *Marksizam i filozofija* Karla Korschja i uz upravo tada objavljene *Ekonomsko-filozofske rukopise* Karla Marxa imala su gotovo prevratnički utjecaj u Horkheimerovu misaonom sazrijevanju i odvela ga na staze „čistog“ kritičkog mišljenja i formiranje cijele jedne filozofijske, marksističke orijentirane škole koja je u teorijskom smislu uvelike oblikovala našu epohu. Kako se u Frankfurtu, gdje je dobio mjesto redovitog profesora socijalne filozofije na tamošnjem sveučilištu, intenzivno družio s intelektualcima lijeve, pretežito komunističke provenijencije, okupljenim oko Instituta za socijalna istraživanja (Institut für Sozialforschung), osnovana 1923. na inicijativu K. A. Gerlacha, i sam se zainteresirao za probleme koje su istraživali. A kada je Carl Grünberg, profesor bečkog sveučilišta i izdavač *Arhiva za historiju socijalizma i radničkog pokreta*, 1930. zbog bolesti napustio mjesto direktora Instituta, prve organizirane znanstvene ustanove u zapadnoj Europi koja se bavi (la) izučavanjem marksizma, na čelo Frankfurtske škole kritičke teorije došao je Max Horkheimer, koji je cijelom Institutu dao nov polet: obogatio je njegovu postojeću izdavačku djelatnost, prije svega „osuvremenio“ je poslije slavan *Časopis za socijalna istraživanja (Zeitschrift für Sozialforschung)*, kao središnju znanstvenu publikaciju. S dolaskom Hitlera na vlast 1933. jedna od prvih mjera koju su donijeli nacisti bila je zatvaranje Instituta zbog navodne „neprijateljske djelatnosti“, a zgradu i biblioteku konfiscirali su. Iste je godine i Horkheimer emigrirao u Švicarsku, gdje je u Ženevi, svjestan rigidne nacionalsocijalističke politike, još dvije godine prije osnovao podružnicu Frankfurtske škole. Do 1940. *Časopis za socijalna istraživanja* izlazio je u Parizu, a sam Horkheimer 1934. otišao je u SAD, gdje je na sveučilište Columbia u New Yorku preselio, sada Institute for Social Research, koji je tako nastavio s radom. Nakon rata, 1949, Horkheimer se vratio u Njemačku, na sveučilište u Frankfurtu obnovio je rad Instituta, a on je sam u razdoblju 1951–1953. obavljao i dužnost rektora, i to kao prvi Židov čelnik neke njemačke visokoškolske ustanove. Potom se vratio u SAD, gdje je od 1954. do 1959. na sveučilištu u Chicagu predavao filozofiju. Posljednje godine života proveo je u Ticinu, u Švicarskoj, a umro je u Nürnbergu 7. srpnja 1973.

U svojim istraživanjima Horkheimer je naglašavao pitanja praktične filozofije, ali i društvene probleme i njezinu socijalnu funkciju. U tom je pogledu pravio otklon od teorijskih istraživanja prirode i svijeta, kao i od ontoloških i metafizičkih ambicija filozofije; ono čemu je težio bilo je prevladavanje raspolućenosti između teorije i prakse, znanja i njegova predmeta. Oštricu svojih lucidnih kritika usmjeravao je prema pozitivističkom mišljenju u filozofiji, ali jednako tako susprezao se i od znanstvene i metodičke instrumentalizacije i „postvarenje svijesti“. Bio je uvjeren da filozofija i općenito „otrežnjavajuće“ mišljenje i borba protiv „pomračenja uma“ moraju imati pozitivnu društvenu funkciju i pomagati u razvoju „slobodnog, umnog društva“, a ne biti u službi nepravednog i nehumanog poretka. Filozofija nije, niti smije biti, *ancilla* politike, pa makar ona bila i istinski liberalna, jer svaka politika u konačnici u sebi krije zloslutnu ambiciju za stjecanjem moći i vlasti, dokidanjem demokracije u njezinu autentičnom smislu. I u tom smislu Horkheimer je u svim svojim djelima afirmirao dijalektičko i kritičko mišljenje kao jedini oblik mišljenja koji može istinski pokazati put izlaska iz krize u kojoj se čovječanstvo nalazi. Za kritičko mišljenje nema vječnih istina, ni vječnih znanstvenih i (li) religijskih dogmi; jednostavno ništa nije zauvijek, sve se uvijek iznova mora kritički propitivati. Smisao Horkheimerove kritičke teorije čini materijalističko poimanje povijesti, tzv. historijska dijalektika koja jedina relevantno može „probiti“ blokadu razuma nataloženu stoljećima kulturom i mitovima naše civilizacije. Može i mora adekvatno analizirati fenomene naše prošlosti i suvremenosti i barem donekle precizno anticipirati vrijeme koje nam dolazi ususret, koje je uvijek velika neizvjesnost i nepoznanica. Zahvaljujući kritičkoj teoriji društva, strah od budućnosti može se, ako ne anulirati, a ono ipak dostatno „otrežnjavajuće osvjestiti“. Svojim je istraživanjima učinio veliki iskorak



u odnosu na Marxove stavove i intencije; definirajući kulturu „kao ukupnost sila“ koja nosi snagu revolucionarnih promjena (dakle, proletarijat više nije subjekt revolucije), ukazao je na nedostatnost materijalističkog shvaćanja ekonomije, na pojednostavnjenu tezu klasika marksizma kako su svi društveni procesi uvjetovani „samo ekonomskom osnovom i njezinim razvojem“. Kako bi ukazao na „strategijsku“ razliku između kritičke i tradicionalne teorije (*Traditionelle und kritische Theorie*, 1937), sučelio je tradicionalnu dekartovsku paradigmu, koju ponajprije karakterizira formalno-logičko mišljenje i koja računa na stabilan, nepromjenjiv poredak vrijednosti, smisla i istine, s kritičkim mišljenjem, i tako je razotkrio paradoks građanskog, prosvjetiteljskog društva. Dok kritička teorija i mišljenje polaze od dijagnoze krize postojećeg (društva), tradicionalna se paradigma skriva u građanskom; uzdižući prosvijećenost zapostavlja klasnu podjelu koja stabilizira nejednakost i „bijeg od slobode“. Tako je Horkheimer, baveći se umom, došao do distinkcije subjektivnog i objektivnog uma, ali problem je u tome što oba, u pojedinim fazama povijesnoga razvoja, mogu pridonijeti porobljavanju čovjeka i dehumanizaciji društva.

Znatan dio istraživanja Horkheimer je posvetio pitanjima autoriteta i porodice, posebice je važna istoimena studija objavljena u zbirci *Studien über Autoritet und Familie* (1936), poslije dorađivana i proširivana, u kojoj je postavio bitno pitanje: kako je obitelj postala „filijala“ modernog društva koje „proizvodi“ karaktere podložne autoritetu, koji se pokazao pogubno poticajnim u procesima rađanja i razvoja fešizma? U sferama iracionalnosti, u obliku „modernih“ moralnih i religijskih predodžbi koje proizlaze iz struktura patrijarhalne obitelji i još čine jezgru tradicionalne kulture, rađaju se stereotipi opasne socijalne kohezije koji nas žele uvjeriti u postojanost našeg sustava vrijednosti. Na tom mjestu Horkheimer je u svoje kasnije rasprave o tim pitanjima uključio i rezultate danas klasične studije *The Authoritarian Personality* (1950) Adorna i suradnika, koja je trebala obrazložiti specifične oblike karaktera podložna autoritetu koji ovladava srednjom klasom; nabrajajući ih, posebice je naglašavao nekritičku identifikaciju s obitelji, konvencionalni odnos s roditeljima, podvrgavanje autoritetu oca i zapostavljanje (čak do prezira) majke, agresivnost, sve to uz socioekonomske i kulturološke fenomene omogućava brzo širenje i „prihvatanje“ represivnog totalitarizma i stoga ne čudi da su nacisti širili ideologiju obitelji, a istodobno na nju i nasrtali, jer to je bio put masovnog „odstupanja od slobode“, prijelaz pojedinca u zagrljaj kolektiva/partija, nacija i ta se sup-

stitucija (iz)vršila gotovo banalno, na svim razinama života i strukture društva. Često se citiraju Horkheimerove riječi: „Za najveći broj javnih zala novije povijesti u najmanju ruku kriva je jednako aktivnost zlih kao i neaktivnost boljih.“

U svojim tekstovima o antisemitizmu, cionizmu, judaizmu i oćenito Židovima (posebice onim „njemačkim“), njihovoj nepripadnosti, tegobama asimilacije, formiranju „liberalnog“ židovstva ili židovstva kao konfesije, neprestano je naglašavao: koliko god da je antisemitizam potekao iz religioznog, on u bitnom više nije religijska pojava, već opasno, i u konačnici uvijek s tragičnim ishodom, sredstvo manipulacije, posebice u vremenima kada se svaka ekonomska kriza ili poteškoća može koristiti za jačanje i „tvrde“ organiziranje „tuđeg nacionalizma“. Cionizam se rodio onda kada su Židovi prestali vjerovati u mogućnost pluralizma i kulturu autonomnog pojedinca u Europi, tako da je cionizam ne samo poziv na povratak u „staru domovinu“ nego ujedno i radikalna, rezignirana reakcija židovstva na (malo)građanske nemogućnosti otvorene u 19. stoljeću. Hitler je istrebljenje Židova uzdigao do monstruoznog programa i u razgovorima s Hermannom Rauschningom izjavio: „Ne mogu postojati dva izabrana naroda, mi Nijemci smo narod Božji.“ Stoga se morao gotovo zakonito roditi Holokaust, Židovi su (p)ostali žrtve i vezani uz nasilje kojem su stoljećima bili izloženi, smisao katastrofe gotovo se upisao u DNK njihova bića, duhovnosti i kulture. Obogotvorenje nacionalnog bića proizašlo je iz ambivalentne okolnosti da je ono samo po sebi problematično i stoga nije čudno da se s tako nepodnošljivom lakoćom zamjenjuju krvnik i žrtva. Nije kriv ubojica, već ubijeni: da nije izazivao, ne bi stradao. To je postao kliše antisemitizma i tko tako rasuđuje nije spreman vlastito mišljenje postaviti kao problem; ono negativno uspijeva racionalizirati, ali ne i prevladati, i tako se obnavljaju podloge budućih progona i pogroma. Antisemitizam je obrazac, paradigma zla koje ne prestaje. I gdje je onda rješenje, pitao se Horkheimer i odmah odgovorio: „Ljudi moraju postati osjetljivi, ne samo na nepravdu prema Židovima, nego prema nepravdi uopće, ne prema progonu Židova, nego prema progonu uopće; u nama se mora probuditi poštovanje prema svakom, bilo kojem pojedincu; mora se u nama nešto pobuniti da se takve stvari više nikome ne događaju.“ To je ta otrežnjavajuća pobuna o kojoj je tako nadahnuto pisao Max Horkheimer i koja je ostala zadaćom naše epohe. Svekoliko njegovo djelo velika je priča o vremenu pomračenja uma, o krizi i sunovratu civilizacije i mogućnostima kako se tomu suprotstaviti.

Izložbe

Bourekova narav čarobnjaka

Piše Željka Čorak

Iz bezbrojnih faseta likovnog stvaralaštva Zlatka Boureka, koje obuhvaća kiparstvo, slikarstvo, grafiku, crtani film, scenografiju, kostimografiju, lutkarstvo, a sve se to ponekad prepleće i s verbalnim medijem, izložba u zagrebačkoj Galeriji Kranjčar (otvorena 24. listopada 2023) usmjeruje na ono što bi uobičajenije kazališno iskustvo nazvalo lutkama, a sam Bourek „figurama“. Te figure, naime, gledane u rasponu od lutke do glumca, nekako su bliže glumcu, nekako punije tajnoga života, nekako gotovo osamostaljene i od vlastitog autora, onako kako se dogodilo majstoru Geppettu kad je njegovu drvenom stvoru zakucalo srce. Rađene nevjerovatnom brižnošću, a naizgled surovim rukopisom trajne i sveobuhvatne, uglavnom dobrohotne rugalice, svemu, svačemu i svakomu, izravno i neizravno – te se figure znadu kopitnuti i prema vlastitom autoru, što je osobita potvrda njihove životnosti.

Jezgrovitost njihova volumena potječe iz dobre škole Koste Angelija Radovanija, kao, uostalom, i jezgrovitost skulptura Zvonimira Lončarića, Bourekova likovnog sudruga. Bourek je sebe prvenstveno smatrao kiparom. Ali Kosta Angeli Radovani nije prestupio u pokret, nisu ga animirali novi mediji, niti zanimale narativne pojedinosti. Njegovu umjetnost tražanja nije dotaknula umjetnost prolaženja. Statiku pročišćenog (figurativnog) volumena, njegovu baštinu, učenici su mogli razvijati u dodiru s novim poticajima; ono što je učitelj apsolvirao oni su mogli ispitivati iznova i vraćati u drugo. Svečanu poziciju kipa dokraja su lišili patetike, ikonografiju okrenuli svagdašnjici, stilizacije proželi humornim i sarkastič-



Najbolja baština: Zlatko Bourek

Vedrina, iskričavost, erotika, krupno veselje... pretežno je u govoru o Boureku to nekako iskakalo u prvi plan. Pa ipak, kad se bolje pogledaju njegovi prizori, kad se za početak uoči uloga sive boje u njima, sa stanovitom tjeskobom počne se primjećivati da Drava nije samo zavičajna zemljopisna činjenica nego i da teče poput Stiksa, da su lađari i preodjeveni Haroni, da su golemi hljebovi kruha poput tijesta oko leševa, da radodajne žene jesu i kostimirane smrti... Sve što je Bourek u vlastitoj režiji radio otkriva se kao golem i nadasve human podvig pretvorbe, pretvorbe kolektivne traume židovskog naroda i one pojedinačne vlastitog djetinjstva u neki prihvatljiv zajednički svijet, gdje gorčina klizi preko sarkazma u grotesku, preko groteske u humor, preko smijeha ponekad u smiješak... Na ovoj izložbi prisutna je samo jedna Bourekova slika. To je portret slikara Felixa Nussbauma i njegove strašne sudbine. Slika je ovdje kao ključ koji neće pomutiti vedru recepciju Bourekovih figura, ali će ih osvijetliti do punog značenja.

Kad se sjetim nekih silno dojmljivih vizualnih doživljaja iz osobne povijesti kazališta, na primjer prizora u kojemu se leluja srebrni lim u Brookovu *Snu ljetne noći*, ili onoga u kojemu se rasprskava Atačev konjanik u Krležinu *Banketu u Blitvi*, možda najjače zatreperi u meni ipak sjećanje na Bourekovu scenografiju *Orašara* u Hrvatskom narodnom kazalištu. Zanimljivo, ta se scenografija ne spominje baš često kao ostala Bourekova kazališna ostvarenja. A to je nešto najčarobnije što se na pozornici moglo vidjeti: sve se micalo, lazilo, lepetalo, svjetlucalo, palilo se i gasilo, živjelo na rubu ili preko ruba ovoga svijeta. Raskrivalo je srž Bourekove naravi, naravi čarobnjaka. I kad govori najteže stvari, čarolija je ono što nam ostavlja. Pa smo i danas ovdje zato što znamo po što smo došli, po svoju najbolju baštinu.

Umjetnikovi likovi su smiješni i htjeli bi biti ružni, a nisu. Teatar nakaza posjeduje svoju nezatajivu ljepotu. Ona je proizašla iz ishodišnog elementa koji se ne da ukrotiti nikakvim konceptualnim nakanama, a to je autorovo proizvodno veselje

nim osjećajem svijeta. I obojica su živjela između volumena i plohe, između kipa i slike: ne samo zato što su oblikovali jedno i drugo, nego zato što su na kipovima vibrirale slikarske površine, a na slikama se raspoređivali ideogramizirani volumeni. Razlike između dvojice ipak su velike i ovom zgodom nisu predmet razmatranja. Svakako je Bourekov poseg u život sočniji, tjelesniji i dramatičniji.

Ove figure dolaze iz dviju međusobno prožetih povijesti: iz one virtualne, književne, kazališne: tu su Hamlet, onaj oštećenik života na kolicima, i Goropadnica. Zatim iz one stvarne u kojoj je sav svijet pozornica, iz života sama: iz povijesti koja se još daje opipati, u kojoj Hitler Židovu Šlomu obećava nagradni, dobar smještaj. Postoje i one treće, što tvore imaginarij Bourekove autobiografije: zavičajni likovi, Slavonac, pop iz Dalja, Hrvat, jedre žene koje grabe i daju; one figure čijoj se patnji svijet rugao, poput Isusa, i one koje rug nadgledaju i orkestriraju, poput Vraga. Svi su ti likovi smiješni i htjeli bi biti ružni, a nisu. Teatar nakaza posjeduje svoju nezatajivu ljepotu. Ta je proizašla iz ishodišnog elementa koji se ne da ukrotiti nikakvim konceptualnim nakanama. A to je autorovo proizvodno veselje. Bourek se smijao svojim likovima, i oni njemu. Oslikavajući ih on ih je škakljao, a oni bi mu se češali iza leđa. On ih je obasipao svim bojama, radeći na razrokosti, a boje su se kao nepogrešive silnice magnetskog polja slagale u sklad.

Max Reinhardt (1873–1943)

Svijet je pozornica

Piše Marijan Bobinac

Max Reinhardt bitno je obilježio kazališnu kulturu 20. stoljeća na raznim njezinim područjima – estetskom, izvedbenom, produkcijskom, komercijalnom, organizacijskom, pedagoškom. Svestranost njegova djelovanja u kazalištu i predstavljačkim umjetnostima vidi se u nizu zadaća koje je tijekom karijere preuzimao, u početku kao glumac, potom kao redatelj, producent, teoretičar i pedagog, kao utemeljitelj, u isti mah i čelnik i vlasnik raznih oblika kazališnih institucija, od kabareta i komornih scena preko reprezentativnih velikih kazališnih kuća do arena i pozornica na otvorenom. Osobito je bio upućen u klasičnu dramsku umjetnost i njezina je vrhunska djela svojim inscenacijama umio približiti suvremenoj publici, bilo da je riječ o antičkim dramatičarima, komediji *dell'arte*, Shakespeareu, Molièreu ili pak njemačkim klasicima Goetheu i Schilleru. Reinhardt se istaknuo i kao poticatelj suradnje sa suvremenim dramatičarima, kompozitorima, scenografima i predstavnicima drugih kazališnih struka. Od velike je važnosti bila i njegova povezanost sa suvremenim kazališnim piscima, od Gerharta Hauptmanna, Hofmannsthala, Karla Gustava Vollmoellera do ekspresionističkih autora i ranog Brechta, autora čija su djela svoje praizvedbe često imala upravo na Reinhardtovim pozornicama. Usto, Reinhardt je od samih početaka sudjelovao i u filmskim produkcijama, dajući važne impulse nastanku nove predstavljačke umjetnosti na njemačkom jezičnom prostoru, poslije i u Hollywoodu.

Rođen u Badenu kraj Beča 1873, Reinhardt – pravim imenom Maximilian Goldmann – trebao je, kao najstariji sin bečke trgovačke obitelji, nastaviti obiteljsku poslovnu tradiciju. Uočivši da sin pokazuje malo zanimanja za trgovačku profesiju, ali da ga silno zaokuplja kazališna umjetnost, roditelji su mu omogućili privatnu glumačku poduku, te je već 1890, kao sedamnaestogodišnjak, počeo nastupati na bečkim prigradskim pozornicama, uglavnom u popularnom pučkom repertoaru. No glumački je zanat – kako se poslije prisjećao – najbolje naučio redovito pohađajući predstave bečkog Burgtheatera, „neke vrste sveučilišta za mladog glumca“. Godine 1893. uslijedio je angažman na kazalištu u Salzburgu u kojem će ostati tek jednu sezonu, no u taj će se grad često vraćati i u njemu ostvariti znatan dio svojih umjetničkih dosega. To je ujedno i vrijeme u kojem nadarenost mladoga glumca zapaža vodeći njemački redatelj Otto Brahm te ga poziva da se pridruži ansamblu Deutsches Theatera u Berlinu, kojemu je upravo postao intendant.

Brahm se početkom 1890-ih afirmirao kao zastupnik socijalno angažirane naturalističke dramaturgije kojom je u njemačkoj kulturi započelo razdoblje moderne i kojom se novi naraštaj kazališnih ljudi, nadahnutih Ibsenovim djelom, odlučno distancirao od anakronističkoga historicizma etabliranih pozornica. Sredinom tog desetljeća, kada i Reinhardt dolazi u Berlin, Brahmov inscenacijski stil postaje *mainstream*: premda vođen nastojanjem za „istinitošću“ i „autentičnošću“ prikazanoga i utoliko inspirativan za kazalištarce poput Reinhardta, mladom se glumcu i njegovim istomišljenicima činilo da Brahmovo inzistiranje na ekstremnom iluzionizmu i mimetizmu, napose na prikazu bijede donjih društvenih slojeva, sputava kazališnu umjetnost. Godine 1902. Reinhardt je jednom kolegi povjerio da je već tada sanjao o teatru koji ljude raduje, teatru „koji ih iz bijede sive svakodnevice izvodi na vedri i čisti zrak ljepote. Osjećam da su ljudi zasićeni stalnim prikazivanjem bijede u kazalištu i da čeznu za svjetlijim bojama i uzvišenim životom.“ Koliko ga je god zadovoljstvom ispunjavala činjenica što je postao član vodećega kazališnog ansambla, što je svakodnevno stjecao nova znanja i što mu je Brahm povjeravao sve važnije uloge, ambiciozni je Reinhardt osjećao da u kreativnom smislu stagnira. Svoje zamisli o drukčijim kazališnim formama pokušavao je ostvariti na turnejama, a u jednoj takvoj prigodi 1900. godine, na gostovanju u Budimpešti, prvi je put naveden kao redatelj (riječ je bila o izvedbi Ibsenova komada). S istomišljenicima koji su, poput njega, bili nezadovoljni

dominacijom naturalističkoga inscenacijskog stila, u to je vrijeme pokrenuo kabaretsku scenu sa satiričnim repertoarom.

Ostavši još neko vrijeme član Brahmova ansambla, Reinhardt je sa svojom glumačkom skupinom berlinski kabaret doveo do vrhunskih umjetničkih dosega, ponajprije u dvama važnim segmentima kabaretske dramaturgije: u parodiji i jezičnoj kritici (to jest u kritičkom tematiziranju scenskog jezika). Schall und Rauch (Zvuk i dim), kako se ta družina, osnovana 1901, prozvala, ponajviše se proslavila parodijom komada *Tkalci* Gerharta Hauptmanna. Parodija paradigmatškoga naturalističkog komada pokazala se uvjerljivom, ponajprije time što su citati iz Hauptmannova djela u Reinhardtovoj predstavi dobili tako apsurdan prizvuk da su naposljetku, lišeni socijalno političkih konotacija, poprimili posve drukčija, oprečna značenja. Desetak godina nakon praizvedbe Hauptmannova komada na Brahmovoj pozornici koju su obilježili nasrtaji cenzure i burni politički skandali, *Tkalci* su u kabaretu doživjeli parodiju koja je, paradoksalno, proizišla iz istog kazališnog ansambla koji je prvi izveo njezin predložak. No inicijativa Reinhardtove glumačke skupine nije se temeljila samo na nezadovoljstvu – u njihovim očima shematiziranu – naturalističkom kazališnom praksom, svoju kritičku oštricu ona je jednako tako usmjerila i prema konzervativnom ukusu građanske kazališne publike, ponajprije ukusu utjelovljenu u liku cara Wilhelma II, koji se nemuštim izjavama često uključivao u suvremene estetske diskusije.

Vrlo skoro pokazalo se da Reinhardtov otklon od etabliranog teatra nije bio vođen željom za nepretencioznom zabavom nego da je njegov kabaret u prvom redu bio

Od velike je važnosti bila Reinhardtova povezanost sa suvremenim kazališnim piscima, od Gerharta Hauptmanna, Hofmannsthala, Karla Gustava Vollmoellera do ekspresionističkih autora i ranog Brechta, autora čija su djela svoje praizvedbe često imala upravo na njegovim pozornicama. Osim toga, Reinhardt je od samih početaka sudjelovao i u filmskim produkcijama, dajući važne impulse nastanku nove predstavljačke umjetnosti na njemačkom jezičnom prostoru, a poslije i u Hollywoodu

mjesto na kojem su postavljeni temelji za dubinsku reformu njemačkog kazališta, mjesto na kojem se iz malog, intimnog kazališta pripremao pohod u osvajanje velikog kazališta. Kabaret Schall und Rauch, smješten u dvorani na aveniji Unter den Linden, Reinhardt je već 1903. prozvao Kleines Theater, malo kazalište, u kojem se počinju izvoditi cjelovečernji komadi. Iste te godine na njegovoj je pozornici postavljena legendarna njemačka premijera komada *Na dnu* Maksima Gorkoga. U Kleines Theateru Reinhardt je iskušao koncepciju intimnoga, komornog kazališta, postavivši na njegovu scenu niz važnih (pra) izvedbi vodećih suvremenih dramatičara poput Oscara Wildea (*Salome*), Franka Wedekinda (*Zemni duh*) ili Hofmannsthala (*Elektra*). Godine 1903. zakupio je i svoje sljedeće kazalište, Neues Theater am Schiffbauerdamm (od 1950-ih: Berliner Ensemble), i na njegovoj sceni ugradio pokretnu pozornicu, spektakularnu kazališnu inovaciju.

Godine 1905. Reinhardt od Brahma preuzima Deutsches Theater, a godinu poslije kupuje zgradu tog kazališta s okolnim zemljištem te na njemu gradi manju



Velika karijera: Max Reinhardt

dvoranu u koju smješta Kammerspiele, komornu scenu koja je otvorena već 1906. s izvedbom Ibsenovih *Sablasti*. Sljedećih godina Reinhardt je preuzeo još pozornica u Berlinu, a potom i u Münchenu, Salzburgu i Beču, te naposljetku stvorio neku vrstu teatarskog imperija koji su suvremenici prozvali Reinhardtovim koncertom. Redom su to bila privatna komercijalna kazališta vrlo različitih veličina i namjena, pozornice koje je Reinhardt uspješno pretvarao u mjesta za izvedbu raznovrsnog repertoara, namijenjena svim slojevima društva. Za svoja kazališta Reinhardt je redovito uspijevaio angažirati najbolje glumce, od kojih su mnogi izgradili zavidne karijere, a i najbolje redatelje, scenografe i predstavnike drugih kazališnih struka. Jednaku je pažnju posvećivao kazališnoj tehnici te promptno uvodio najnovija dostignuća, primjerice proscenij, rotacijsku pozornicu ili nove vrste scenskog osvjetljenja.

Suvremenici su zarana zapazili i kritički komentirali Reinhardtov smisao za postizanje komercijalnog uspjeha u kazalištu, ali i njegovu sklonost da – redovito vrhunske – umjetničke domete realizira na različitim lokacijama, s različitim repertoarskim izborom i u skladu s različitim redateljskim koncepcijama. Za razliku od Brahma, koji je kazališni rad dosljedno temeljio na naturalističkoj dramaturgiji i socijalno političkom angažmanu, Reinhardt se nije vezivao uz određene estetske norme niti se ravnao prema ideološkim i političkim, dakle izvankazališnim intencijama, već se isključivo vodio željom da u gledatelja proizvede vrhunski estetski užitak. S jedinstvenom svestranošću iskušavao je i primjenjivao raznovrsne scenske mogućnosti, posebno one koje je naturalistički teatar sputavao, ponajprije fantaziju, emocije i čulnost. Upravo u Reinhardtovu naglasku na tim segmentima kazališne umjetnosti može se uočiti crvena nit što povezuje njegovu, vrlo heterogenu, kazališnu estetiku.

Modernost Reinhardtova pristupa vidljiva je i u želji za dokidanjem distance između pozornice i auditorija: „Otkako sam u kazalištu, slijedila me i naposljetku odredila misao o tome da povežem glumce i gledatelje, da ih što je više moguće zbijem jedne uz druge.“ Da bi ostvario taj cilj, sagradio je ili rekonstruirao niz kazališnih zgrada, od malih scena s ugođajem privatnog druženja i komornih kazališta do pozornica za mase u golemim halama i arenama. Već prilikom uređenja dvorane za kabaret Schall und Rauch dao je izgraditi stepenice što su povezivale scenu i gledalište, a to je načelo primijenio i pri izgradnji pozornice za *Kammerspiele* (i riječ *Kammerspiel* Reinhardtova je invencija). Od njegovih pozornica za masovnu publiku treba istaknuti nekađajnu berlinsku halu Zirkus Schumann, koju je prema

projektu ekspresionističkog arhitekta Hansa Poelziga zamislio kao polukružni auditorij za 3200 gledatelja sa scenom podijeljenom u četiri segmenta s prostorom za orkestar, dva spustiva proscenija i glavne pozornice s kupolom. U toj kući, koju je nazvao Großes Schauspielhaus i koja nakon 1947. nosi ime Friedrichstadt-Palast, postavio je niz znamenitih predstava između 1918. i 1933. godine. Istovremeno pošao je i korak dalje od gradnje novih i rekonstrukcije postojećih kazališnih građevina te je za izvođenje svojih monumentalnih produkcija pronalazio nove, dotad neuobičajene prostore – izložbene i svečane dvorane, cirkuske šatore, crkve, gradske trgove, ulice i parkove.

Nekoliko markantnih primjera može potkrijepiti tu epohalnu prekretnicu u kazališnoj umjetnosti koju je inicirao Reinhardt. U ljeto 1910. postavio je predstavu Sofoklova *Kralja Edipa* u Münchenskoj koncertnoj hali koju je za tu prigodu preuredio u arenu, a potom tu produkciju s velikim uspjehom ponovio u Berlinu te drugim europskim i američkim gradovima, obično u lokalnim cirkuskim arenama. U berlinskom Zirkusu Schumann Reinhardt je 1911. postavio dvije predstave koje će se pokazati njegovim trajnim uspjesima – Eshilovu *Orestiju* i Hofmannsthalova *Svatkovića*. Iste je godine u londonskom Olympia Hallu dao izgraditi pozornicu u obliku gotičke katedrale i na njoj postavio predstavu prema komadu Čudo (*Das Mirakel*) Karla Gustava Vollmoellera, koja će se pokazati dugotrajno uspješnom. Riječ je o modernoj verziji srednjovjekovnog mirakula s glazbom i pantomimom, ali bez riječi, i stoga razumljivoj publici širom svijeta. Produkcija dua Reinhardt-Vollmoeller 1924. je čitavu godinu s velikim uspjehom prikazivana na Broadwayu te položila temelje kasnijoj Reinhardtovoj američkoj karijeri. Njegovo se ime vezuje i uz Salzburške svečane igre, koje je, u suradnji s Hofmannsthalom i Richardom Straussom, utemeljio 1920. i kao početnu predstavu postavio Hofmannsthalova *Svatkovića* na dašćanoj pozornici ispred katedrale, komad čije se izvedbe na istom mjestu, dakako u novim postavama, izvode do danas. U jednoj salzburškoj crkvi Reinhardt je 1922. postavio posebno za tu prigodu napisan Hofmannsthalov komad *Veliki salzburški teatar života*, modernu parafrazu Calderónova djela. U počecima Reinhardtova uspješnog rada na monumentalnim predstavama stoji jedno Shakespeareovo djelo: komedija *San ljetne noći* koju je prvi put inscenirao u Theateru am Schiffbauerdamm 1905. uz spektakularnu primjenu novougrađene pokretne pozornice i poslije postavljao i na raznim otvorenim prostorima, posebice u šumovitim parkovnim krajolicima, primjerice u Berlinu 1910. te Firenci i Oxfordu 1933. Reinhardtovi eksperimenti s otvorenim scenskim prostorima nedvojbeno su pokazali da se kazalište što teži za zajedništvom glumca i gledatelja ne mora nužno vezati uz kazališne zgrade već da se može zbivati na svakom mjestu na kojem se okuplja publika: svijet može biti teatar.

Reinhardt nije bio osamljen u predodžbi o kazalištu kao svečanosti; tu su koncepciju zastupali i na razne načine primjenjivali kazališni teoretičari i praktičari suprotstavljenih političkih, ideoloških i vjerskih usmjerenja, od nacionalističkih preko socijaldemokratskih i komunističkih do kršćanskih. Zajedničko im je polazište bilo da se kazalište treba ostvariti kao „svečana igra“. No za razliku od ideološko-politički inspiriranih zastupnika te ideje, Reinhardt je svečanost značila oslobođenje od zamorne svakodnevice, a publici kao kolektivu suprotstavljao je osobnost glumca kao kreativnog pojedinca, okolnost koja upućuje na njegovu privrženost građanskoj kulturi. Bio je pritom svjestan činjenice da obrazovni građanski slojevi nisu spremni prekoračiti granicu između kazališta i stvarnosti i tako sami postati dijelom scenske igre. Stoga je za svoju ideju kazališta kao svečanosti pokušao pridobiti i novu, „naivnu“ publiku, a ta ga je namjera navela na ideju o „pučkim svečanim igrama“. Tu je svoju nakanu nastojao ostvariti već spomenutim predstavama za mase poput Čuda, *Orestije* ili *Sna ljetne noći*, prikazujući ih pred tisućama gledatelja u, kako ih je nazivao, „kazalištima za pet tisuća“. Neki su suvremeni kritičari u tim produkcijama uočili temelje novoga pučkog teatra, no u tom mišljenju implicirana socijalna tendencioznost Reinhardta, kao što je spomenuto, nije zanimala.

Reinhardtova sklonost prema konceptu kazališta kao svečanosti najsnažnije je do izražaja došla u njegovim projektima svečanih igara, napose Salzburških svečanih igara. Po završetku Prvoga svjetskog rata Reinhardt



Dvorac Leopoldskron u Salzburgu

važno tržište svoga kazališnog rada prenosi u Austriju, ponajprije zbog dubokih promjena u berlinskom kazališnom pogonu nakon 1918, promjena koje su sve više dovodile u pitanje njegovu dotad nespornu dominantnu poziciju. Na pozadini snažne politizacije društva nakon propasti carstva i proglašenja republike Reinhardtovi su konkurenti, poput Leopolda Jessnera i Erwina Piscatora, poslije i Bertolta Brechta, svoje dramaturške koncepte snažno temeljili na političko-ideološkim promišljanjima i u velikom dijelu publike naišli na snažan odziv. Nesklon naglašavanju političkoga i ideološkoga u teatru, ali i pokoleban slabim uspjehom nekih svojih projekata, Rein-

Modernost Reinhardtova pristupa vidljiva je i u želji za dokidanjem distance između pozornice i auditorija: „Otkako sam u kazalištu“, objašnjavao je, „slijedila me i naposljetku odredila misao o tome da povežem glumce i gledatelje, da ih što je više moguće zbijem jedne uz druge“

hardt je znatno reducirao svoje umjetničko djelovanje na berlinskim pozornicama, no one su i dalje ostale u njegovu vlasništvu. Definitivno se iz Berlina povukao nakon dolaska Hitlera na vlast 1933. i glavninu svoje umjetničke djelatnosti prenio u Austriju. Nije prihvatio ponudu nacista da kao „počasni arijac“ ostane u Njemačkoj, s pravom predosjećajući što bi mu se, kao Židovu, moglo dogoditi u novim političkim prilikama.

Uz vodeću ulogu u organiziranju svečanih igara, Reinhardt se u Salzburgu za scenske aktivnosti koristi i jedinstvenim interijerima i eksterijerima tamošnjeg dvorca Leopoldskrona, koji je kupio 1918. U Beču pak potiče rekonstrukciju i revitalizaciju jedne od okosnica kazališnog života austrijske metropole, Theatera in der Josefstadt, a u svome zavičajnom gradu utemeljuje 1928. i potom neko vrijeme vodi glumačku i redateljsku akademiju Reinhardt-Seminar (koja poslije postaje dio bečke Visoke škole za glazbu i predstavljачke umjetnosti i pod izvornim naslovom djeluje sve do danas). Nakon *Anschlusa* 1938. nacističke vlasti oduzimaju svu njegovu imovinu u Austriji, baš kao što su to prethodno učinile i s njegovom imovinom u Njemačkoj.

Godine 1938. Reinhardt odlazi u emigraciju u SAD, no za razliku od neizvjesnosti s kojom su se suočavali mnogi drugi bjegunci pred nacističkim režimom, on je, kao internacionalno afirmiran kazališni i filmski umjetnik i

producent, mogao računati s uspješnim nastavkom karijere. Uostalom, u 1920-im i 1930-im ostvario je niz velikih uspjeha u Americi, osobito s vrlo omiljenom predstavom Čudo. No Reinhardtova nadanja u mogućnost produktivnoga umjetničkog djelovanja u Hollywoodu i New Yorku, gradovima u kojima je koncentrirao svoje aktivnosti, samo su se djelomično ispunila. To vrijedi podjednako za njegov projekt glumačke škole u Hollywoodu (*Max Reinhardt Workshop*) kao i za njegove filmske projekte za koje je razradio ideje i napisao scenarije koji ipak – s iznimkom *Sna ljetne noći* iz 1935. – nisu bili realizirani. Nekoliko kazališnih predstava koje je postavio na Broadwayu (primjerice praižvedbu komada Irwina Shawa *Sinovi i vojnici*) nije moglo ponoviti nekadašnje uspjehe. Uspješnom se međutim pokazala spektakularna predstava *Vječni put* u New Yorku, koju je Reinhardt 1937. još prije definitivnog dolaska u emigraciju, režirao prema tekstu Franza Werfela i glazbi Kurta Weilla. Djelo koje je suvremena kritika prozvala židovskim „teatrom svijeta“, pandanom Hofmannsthalovu *Salzburškom velikom teatru svijeta*, općenito se smatra najvećim uspjehom njemačkoga emigrantskog kazališta.

Max Reinhardt bio je utemeljitelj i zacijelo najplodniji predstavnik moderne redateljske umjetnosti. Režiju i inscenaciju nije shvaćao, kao što je to bio slučaj prije, a nerijetko i nakon njega, kao tehničko-organizacijski rad već kao subjektivno oblikovanu povezanost raznovrsnih osjetilno-estetskih komponenti na temelju kreativne analize dramskog predloška. Znakovito je pritom da Reinhardtovo shvaćanje kazališta – pregnantno formulirano u predavanju *Govor o glumcu* koje je održao na Sveučilištu Columbia u New Yorku 1928. – u znatno većoj mjeri znači iskazivanje poštovanja prema glumcu i njegovoj ulozi u predstavi nego što nudi opis uloge kazališne režije i inscenacije. „Redateljski teatar“ o kojem se govori od druge polovice 20. stoljeća u velikoj se mjeri može smatrati rezultatom Reinhardtova revolucionarnog djelovanja. Kako se kreativno mogu povezati razni registri predstavljачke umjetnosti, pokazao je u mnogobrojnim produkcijama. Već u njegovu ranom projektu, u radu na komadu *Elektra*, ta se povezanost pojavljuje na egzemplaran način: tekst je za Reinhardtovo kazalište i za glumicu Gertrud Eysoldt, koja će potom postati jednom od vodećih u svojoj struci, napisao Hofmannsthal; nije to bio samo početak uspješne suradnje vrhunskog redatelja i dramatičara, nego će se to kreativno umjetničko zajedništvo uskoro proširiti skladateljem Richardom Straussom i u sljedećim godinama iznjediti djela što će trajno obilježiti kazališnu kulturu. Većina glumaca njemačkog jezika prve polovice 20. stoljeća prošla je kroz Reinhardtovu školu, primjerice Fritz Kortner, Tilla Durieux i Marlene Dietrich. Ne smije se, naposljetku, zaobići ni Reinhardtov rad na filmu, koji je doduše bio sporadičan, no iz čijeg su okružja potekli brojni redatelji koje će poslije obilježiti holivudsku produkciju, primjerice Fritz Lang, Ernst Lubitsch i Otto Preminger.

Na rubu

Izgubljeni u prijevodu

Piše: Boris Perić

Otkako je u rujnu 2023. u varaždinskom HNK-u praižvedena, opereta *Grofica Marica* poznatoga mađarsko-austrijsko-židovskog (ruku na srce, ovo je pomalo kao da pokušavamo pobliže odrediti identitet Franza Kafke) skladatelja Emmericha Kálmána zagospodarila je kulturnom samorazumljivošću kratkotrajne hrvatske prijestolnice osjetno više nego što je to i prije već činila, ponajviše, što nije teško pogoditi, zbog svoje duhovite arije *Komm mit nach Varasdin*, koja se i u tzv. širim, da ne kažemo globalnim razmjerima odavna udomačila kao šlager, odnosno evergrin. Pa, ako ćemo pravo, tko bi zamjerio ikojem gradu da se ponosi spomenutošću u toliko poznatoj opereti pa da imenom vrc-kave mađarske aristokratkinje koja, bar na početku operete, gleda kako da se što efektinije obrani od gomile udvarača, nazove i svoju središnju kavanu, pa onda valjda i odgovarajuća pića i slastice, a u perspektivi možda lansira i neku prigodnu barbiku plave plastične krvi. Kálmánu – rođenu 1882. u mađarskom Siófoku kao Imre Koppstein – svakako bi bilo drago, to više što je u Varaždinu imao i rodbinu po linije majke Paule, rođene Singer.

E, sad, ako su se mediji u povodu praižvedbe operete – u njezinu kvalitetu na varaždinskim daskama ne treba sumnjati – već raspisali kako se „grofica Marica napokon vratila u Varaždin“, netko bi, a bome ima ih, olako pomislio da je ta uistinu bila Varaždinka te, što bi bilo još dalje od istine, realna osoba. No sama opereta, u kojoj su likovi redom fiktivni, uči nas drukčije. Grofica Marica, naime, ni u kojem slučaju ne čezne za Varaždinom, nego za mirom od najezde pomahnitih prosaca, pa u novinama oglašava zaruke s izmišljenim barunom Kolománom Zsupánom. Ali kako to u operetama, koje su uglavnom ujedno i komedije (u ovoj sekvenci posrijedi je svakako atipična komedija zabuna s elementima *fake newsa*), voli biti slučaj, ispostavlja se da Kolomán ne samo da postoji, već je i voljan uskočiti u ulogu koju mu je slučaj namijenio, pa se nenadano i uprizoruje na sceni, snubeći – kao ugledni varaždinski veleposjednik i svinjar – groficu spomenutom arijom *Hajd'mo u Varaždin*, koja se, iako je duet, na kraju pokazuje prilično jalovom, neuslišanom željom.

Moguće bi danas ishod snubljenja bio drukčiji (ma što moguće, sigurno), ali u vrijeme odigravanja radnje operete – a to je, što nije rijetkost, ona famozna nedefinirana epoha kad je svijet još bio lijep, čitav i u redu – grofičino srce ne može smekšati ni svinjareva romantična ponuda da združivanjem njegove prasadi (brojkom: 50.000) s njezinom (brojkom: 20.000) naprave „najveću svinjariju“ nadaleko. Istina, u doba liberalnog kapitalizma kakav nam obilježava današnjicu takav bismo brak mogli nazvati neprijateljskim preuzimanjem ili čak povlačiti paralele s privatizacijom INA-e, ali to bi nas ipak odvelo predaleko od merituma, a

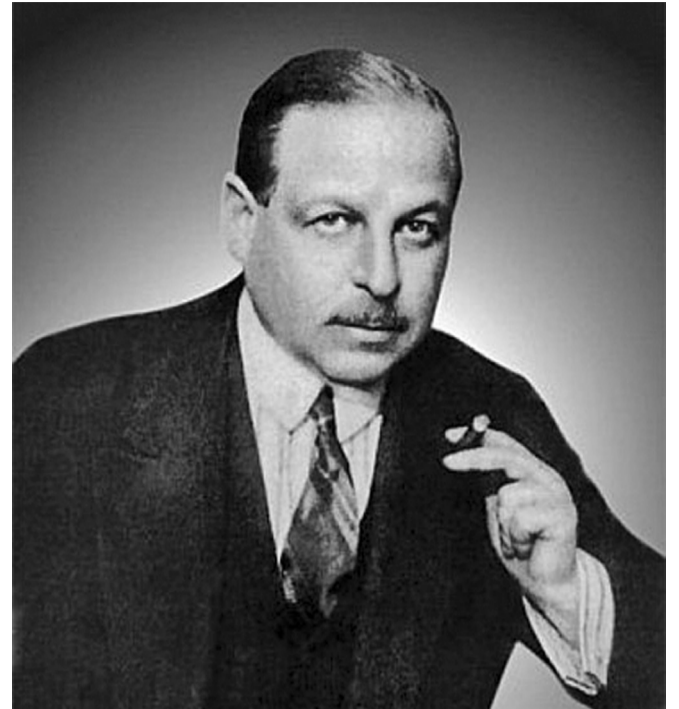
taj nije mutno muljanje s Orbanovom autokracijom, nego i dalje Varaždin, u kojem, kaže u hrvatskom prepjevu refren arije, „cvate ružmarin“ i „tam' sretni bit ćemo, ah, ja i ti“. U originalu, što ga potpisuju austrijski libretisti Julius Brammer i Alfred Grünwald, stvari ipak stoje pomalo drukčije, jer se isplativost života u Varaždinu – hotimice ili nehotice – politizira. U gradu, koji sebi inače voli tepati i kao „malom Beču“, cijeli svijet, naime, ne samo da je još lijep, čitav i u redu, nego je „još uvijek crveno-bijelo-zelen“ (*dort ist die ganze Welt noch rot-weiß-grün*).

E, sad, daltonistima među nama neće biti naodmet spomenuti da to nisu boje hrvatske trobojnice, već one susjedne,

Nije nepoznat podatak da je jedan od gorljivijih obožavatelja Kálmánovih skladbi svojedobno bio stanoviti Adolf Hitler iz gradića Braunau na Innu u Gornjoj Austriji, kao ni da je isti taj u ulozi firera nakon anšlusa Austrije svom omiljenom skladatelju ponudio status „počasnog arijca“, što je Kálmán s indignacijom odbio i emigrirao iz Beča

protiv čijeg smo se političkog naturanja nekako u isto vrijeme kad se odigrava i radnja operete ovdje borili rukama, nogama i paljenjem *iste*. Iako možemo opravdano pretpostaviti da je Kálmán znao u kojoj se zemlji nalazi grad majčine mu obitelji, kao i da je libretistima za to bilo prilično svejedno dokle god rime štimaju, teško je previdjeti da smo se u slučaju prepjeva za potrebe plasiranja turističkog proizvoda poslužili tehnikom poznatom kao „gubljenje u prijevodu“, svojstvenom u nas širokoj paleti društvenih djelatnosti, od novinarstva do dječje književnosti. No, kako se svijet oko nas – ne samo onaj Orbanov – u svojem okretanju oko vlastite osi evidentno sve više naginje nadesno, turistički se proizvod mogao korigirati i sukladno tome.

Nije, naime, nimalo nepoznat podatak da je jedan od gorljivijih obožavatelja Kálmánovih skladbi svojedobno bio stanoviti Adolf Hitler iz gradića Braunau na Innu u Gornjoj Austriji, kao ni da je isti taj u ulozi firera nakon anšlusa Austrije Njemačkom Reichu svom omiljenom skladatelju ponudio status „počasnog arijca“, što je Kálmán časno i s indignacijom odbio i odselio se iz Beča prvo u Pariz, a potom u SAD (poslije rata vratio se u Pariz, gdje je 1953. umro). Na tragu takva činjeničnog stanja mogli bismo –



Varaždinske veze: Emmerich Kálmán

istina, prilično perverzno – zamisliti „vođu“ kako s Evom Braun u badecimeru svog berlinskog bunkera pjeva *Komm mit nach Varasdin*, koji su mu njegovi ideolozi, egzekutori, okupatori i kvislinzi moguće 1941. mogli i spomenuti kao prvi „judenfrei“ grad u tzv. NDH. Nažalost, teško je rekonstruirati kakva je sudbina u paklu Holokausta zadesila Kálmánovu varaždinsku rodbinu, premda je – ako je suditi po genealoškom softveru i odgovarajućim internet-skim servisima – većina djece varaždinskog trgovca Ignáca Singera i supruge mu Rozálie sahranjena u Beču, pa bi se moglo pretpostaviti da ga u Varaždinu nisu ni dočekali. Ali da je u židovskom svijetu tih tragičnih godina nešto poput „hajd'mo u Varaždin“ moglo odjeknuti samo kao nadasve kobna prijetnja također je bjelodano.

Da ironija bude veća, sjećam se dobro jednog od posljednjih javnih nastupa pokojnog Slavka Goldsteina, ne kojem se, između ostalog, moglo saznati da ona nesretna opereta što su je ustaše tjerali uprizoriti jasenovačke logoraše – a poslužila je i kao traljav alibi mnogim ovdašnjim negatorima ustaških zločina – zapravo nije bila *Mala Floramye* Ive Tijardovića, već upravo *Grofica Marica*. Kako bi reagirao Kálmán da je u svom američkom egzilu u to doba slučajno saznao za to, lako je pogoditi. Srećom, Hitlerove simpatije i jasenovačka adaptacija samo su crni obrub kulturne povijesti operete koja je ipak svijetom pronijela ime Varaždina, makar i kao posljednjeg istinskog „crveno-bijelo-zelenog“ grada, idealnog za okrupnjeno svinjogojstvo i diskretnu sreću udvoje. A dok se ne razriješi enigma zašto su ga Kálmánovi libretisti točno proglasili takvim, valja se nadati da Varaždin slijedom kakva kobnog tipfelera u turističkim bedekerima neće dodatno legitimirati kao grad baroka i Horthy-kulture.

Film

Slučaj Mortara

Piše Dragan Jurak

Poslije Holokausta slijedili su pogromi. Tako bi se mogli rezimirati prvi mjeseci nakon kraja Drugoga svjetskog rata u oslobođenoj istočnoj Europi. U istočnoj Ukrajini pogromi su izbili već u ljeto 1944. i nastavili se žestokim neredima u Kijevu u rujnu 1945, točno četiri godine nakon pokolja u Babij Jaru. U Poljskoj u prva četiri mjeseca nakon oslobođenja ubijeno je 150 Židova, a do travnja 1946. broj ubijenih penje se na 1200. Do napada manjih razmjera dolazi i u Slovačkoj i Mađarskoj, a najgori pogrom dogodio se u poljskom Kielceu 4. srpnja 1946, tijekom kojeg su ubijena 42 Židova i ranjeno mnogo više. Pogrom su izazvale glasine o otmici i ritualnom umorstvu kršćanskog djeteta. Od oslobođenja Auschwitzza prošlo je tek nešto više od godinu i pol. Peći krematorija još se nisu ohladile, a u Europu se već vratila stara pogromaška glasina o Židovima kao otmičarima i ubojicama kršćanske djece.

Otet Marca Bellocchija, film iz službene konkurencije ovogodišnjeg kanskog festivala, priča je o otetom dječaku. U Bologni 1858. žandari noću ulaze u dom židovske obitelji Mortara. Ne zbog glasina da se u kući nalazi oteto dijete, već zbog optužbe da je jedan od dječaka neposredno nakon rođenja kršten. Bologna je u to vrijeme pod Papinskom Državom, a inkvizitorske vlasti traže da se maloljetni Edgardo (6) oduzme obitelji.

Kao razlog takva postupka lokalne vlasti navode mogućnost da kršćansko dijete bude „žrtvovano“ u ritualne svrhe. Slijedeći antisemitske glasine o otmicama kršćanske djece, Papinska Država otima židovskog dječaka kojeg je navodno s nekoliko kapi vode pokrстила obiteljska sluškinja. Otmičari nisu Židovi, već Vatikan. U trenutku očaja otac pokušava dječaka baciti kroz prozor, ali već iste noći Edgardo u pratnji svećenika i dvije časne sestre odlazi prema Rimu, svom novom „ocu“, papi Piju IX.

Kao i povijesni događaj iz polovine devetnaestog stoljeća, i Marco Bellocchio (1939) dolazi iz prošlosti. Šezdesetosmaški talijanski klasik debitirao je još 1965. filmom *Šake u džepu (I pugni in tasca)*, a proslavio se 1967. filmom *Kina je blizu (Cina e vicina)*. Njegova ljetošnja premijera u Cannesu bila je iznenađenje za mnoge, ako ne i za sve. Ali opet, ni Bellocchio ni njegova povijesna priča nisu zakasnili. Otmica Edgarda Mortara govori o pretholokaustnom antisemitizmu koliko i o postholokaustnom antisemitizmu. Psihološki učinak koji su glasine o otmicama kršćanske djece imale na ne-Židove, i isto tako psihološki učinak koji je otimanje krštene djece imalo na židovske roditelje, i danas imaju razornu emocionalnu eksplozivnost i svoje varijacije. Vidimo iz poratnih mjeseci i godina da ni užas Holokausta nije uspio detonirati glasine o ritualnim žrtvovanjima djece. Isto tako, vidimo da je u suvremenoj Americi teorija zavjere o otmicama djece i pedofilskom lancu demokratskih liberala već godinama pogonsko gorivo američke *alt-desnice*.

No *Otet* nije film o otmicama nego o instituciji. Marco Bellocchio cilja na krupnu ribu: Katoličku crkvu, Vatikan i papu Pija IX. Otmicu slijedi preodgoj, bolje reći dresura šestogodišnjeg dječaka. Uz molitve na latinskom koje ne razumije djetetu židovskih roditelja objašnjava se da su Židovi ubili Sina Božjeg. I tu pouku dječak razumije. Vrhunac psihičkog razbijanja djeteta jest san u kojem Edgardo razapetom Isusu izvlači iz ruku i stopala klinove kojima su nakon osude Židova rimske vlasti pribile Sina Božjeg na križ. Marco Bellocchio za zlostavljanje Edgarda optužuje čitavu crkvenu hijerarhiju. Od bolonjskog inkvizitora, preko časnih sestara i svećenika koji provode noćnu otmicu, vjeroučitelja i osoblja katekumenata, do tajnika Papinske Države kardinala Giacoma Antonellija. No glavna je meta papa. U Bellocchijevoj režiji ima nesigurnosti, u filmu se povremeno osjeća drhtava staračka ruka i takozvana „televizijska režija“. No gađajući papu Bellocchio cilja zapovjedni vrh hijerarhije. I pritom redateljska ruka nije zadržala. Prizor u kojem se papa s učenicima katekumenata pokušava igrati skrivača, skrivajući Edgarda pod papinske skute onako kako ga je majka skrivala od žandara, vrhunac je povijesne perverzije. Prefiguracije uloga ovdje su višestruke: vrtovi Vatika-

Prizor iz Bellocchijeva filma *Otet (Rapito)*

Godine 1858. u Bologni žandari ulaze u dom židovske obitelji Mortara. Ne zbog glasina da se u kući nalazi oteto dijete, već zbog optužbe da je jedan od dječaka neposredno nakon rođenja kršten. Bologna je u to vrijeme dio Papinske Države, a inkvizicijske vlasti traže da se maloljetni Edgardo oduzme obitelji

na kao tamnica i lažni raj, crkvena hijerarhija kao otmičarska organizacija, Sveti Otac kao lažna majka...

Bellocchio odraslog Edgarda prikazuje kao histeričnu osobu, razapetu između pokornosti Crkvi i potisnute mržnje spram svojih otmičara. Kada prosvjednici napadnu procesiju s lijesom umrlog pape, Edgardo čas brani pogrebnu kočiju, čas s masom viče „bacite svinju u Tiber“. Edgardo Mortara doživio je duboku starost. Umro je kao svećenik Katoličke crkve početkom četrdesetih u Belgiji, doživjevši devedeset godina. Svaka od tih godina otkako je odveden iz roditeljskog doma jedna je godina u životu dubinski razorene osobe. Za Edgarda Crkva je bila ne-majka, krštenje ne-spas.

Papa Pio IX. umro je nakon pada Papinske Države 1878. Njegov položaj *Pontifex Maximus* od 1846. do 1878. službeno je najduži u povijesti. Blagoslovljen i dugim životom i dugim pontifikatom papa Pio IX. naposljetku je blagoslovljen i crkvenom beatifikacijom. Trećega rujna 2000. papa Ivan Pavao II. proglasio je Giovannija Mariju Mastaija Ferrettija blaženikom Crkve. Tako završava „slučaj Mortara“. To da je sto četrdeset godina nakon otmice papa Pio IX. beatificiran ujedno je i najteža osuda Katoličke crkve.

(*Otet, Rapito*, 2023, redatelj Marco Bellocchio, scenarij Marco Bellocchio, Susanna Nicchiarelli, Edoardo Albinati, uloge Fausto Russo Alesi, Barbara Ronchi, Paolo Pierson, Enea Sala, Leonardo Maltese, Filippo Timi, Fabrizio Gifuni)

Iz londonske blizine

Intimni dodiri druge vrste

Piše Predrag Finci

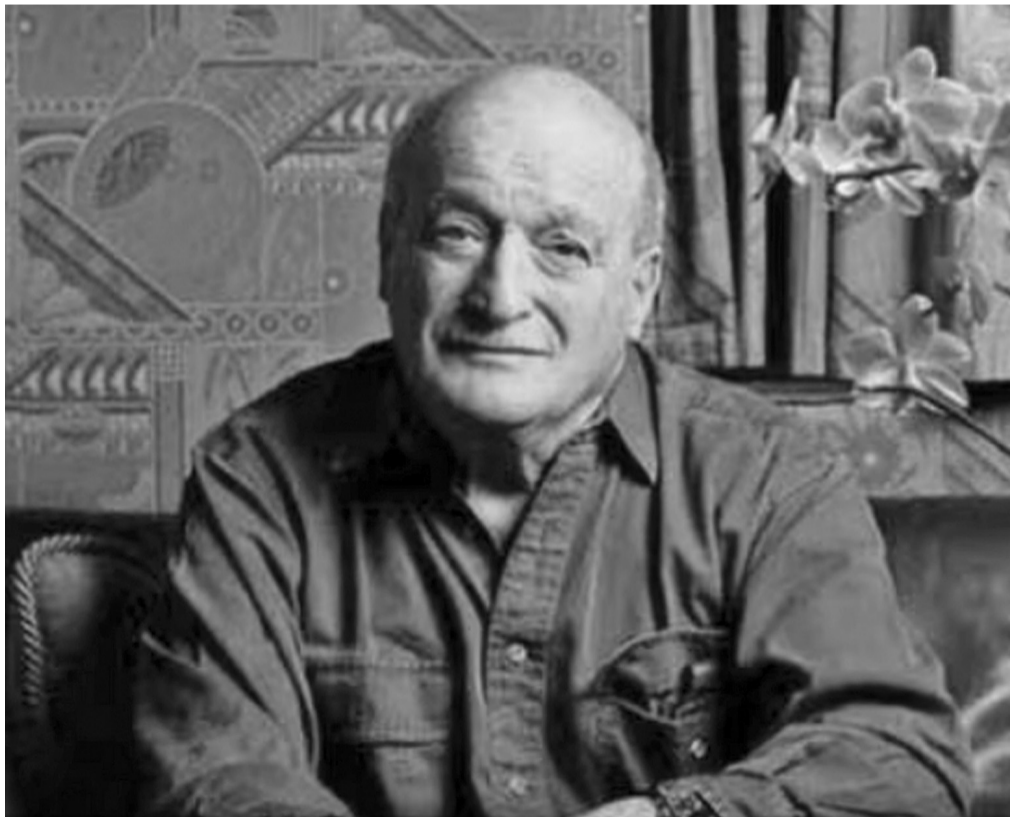
Gotovo svaki dan vraćao sam se kući podzemnom željeznicom, a onda još desetak stanica autobusom. Te godine još sam stanovao u Londonu, u kojem je sve daleko, a meni u neka doba postalo je sve teže ići bilo kamo. Još pola sata do kuće, a taj dan sam bio jako umoran, nisam mogao čitati knjigu koju sam imao u džepu, čak ni novine koje se dijele besplatno. Ispred mene proćelava glava govori londonskim akcentom. Jako lijep rječnik. Zato prisluškujem. Govori dvjema mlađim djevojkama o nekom piscu, nisam čuo kojem.

U gradu Sarajevu, u Stipinoj knjižari na pultu vidio sam knjigu crnih korica. Naslov: *Okrutni Bog*. Autor: Al Alvarez. Pisao sam svoj magistarski rad o odnosu umjetnosti i slobode u Camusovu djelu, u tome naravno pisao i o samoubojstvu, pa mi je ta studija o samoubojstvu baš dobro došla. Kupih knjigu, pročitao je isti dan, svrstao u „literaturu korištenu u radu“. Pitao jednog starijeg kolegu zna li tko je Al Alvarez. Zna, upoznao ga je u Londonu, fin čovjek.

Kada je Daco Džamonja radio u nekim nedjeljnim novinama, zamolio me da napišem tekst, ja napisao o kockanju. Poslije sam u Londonu naišao na odličnu Alvarezovu knjigu o kockanju, dogovorio s urednikom jednog književnog časopisa da Alvarez i ja o tome objavimo svoje tekstove, on će s nama napraviti razgovor, još bolje ako nas dvojica o tome razgovaramo, nazvao urednik Alvarez, ovaj mu rekao da će mu biti drago, on voli govoriti o svim vrstama hazarda, a i drago mu da će biti u društvu s tim piscem iz Bosne, i on je predavao na fakultetu, slična su porijekla, a i interesa, bit će to zanimljiv susret. I ja se radovao susretu, konačno ću upoznati tog pisca, a činilo mi se da ga već dobro znam iz njegovih knjiga. Čekao sam da se javi urednik, poslije mjesec dana shvatio, neće ništa biti od toga, ili je pisac ili urednik od svega odustao, ne znam zašto. Pomislio sam da nazovem

pisca, ali nisam. Nije ovdje običaj nazivati ljude ako ih nisi upoznao, jednom ćemo se valjda već sresti, pa ću mu onda sve što imam reći, o *Okrutnom Bogu*, a i o drugim životnim okrutnostima i interesima. Tako i bi. Već sljedeće godine pozvani smo obojica na neko književno veče, no ja, nažalost, zbog zdravstvenih problema nisam mogao doći, a iz istih razloga ni on. „Bit će prilike“, pomislih, „sad smo u istom gradu, družimo se sa sličnim svijetom, jest ovo veliki grad, ali susrest ćemo se prije ili poslije.“

Pričam to u knjižari svom znancu dok listam Alvarezovu knjigu o noći, kupit ću je, jer sam u mladosti vjerovao



Pjesnik i esejist: Alfred (Al) Alvarez

Radovao sam se susretu s piscem koji je isto tako živio u Londonu i kojeg sam, kako mi se činilo, već dobro znao iz njegovih knjiga. Ali susret, onaj fizički, nije se nikada dogodio

i dokazivao da se pravi život dešava noću. „On je neko vrijeme imao problema s alkoholom“, kaže neki čovjek

koji stoji do nas. „Pa šta?“ velim malo iritiran, jer sam tada i sam još pio: „Pio je i Baudelaire, i Poe, i Thomas, sve veliki pjesnici.“ Čovjeku malo neprijatno. „Jeste li i vi pjesnik?“ upita, snebivajući se. „Sort of“, kažem.

Proćelavi čovjek reče da izlazi, njegova stanica, dvije mlade djevojke kažu: „Žao nam je, baš je bila zanimljiva priča“, ja ga pogledah kroz prozor. Poslije koji minut shvatih: Al Alvarez.

Umro je 2019. U enciklopediji sam pročitao da se rodio 5. septembra. I ja sam. A možda se rodio 5. augusta, tko zna. Ne znam ima li to neke veze s ovom mojom pričom.

Pogled u retrovizor

Jedna izbjeglička priča

Piše Vesna Domany Hardy

British Croatian Society i Odjel slavistike Londonskog sveučilišta održali su panel-diskusiju posvećenu književnom radu Dubravke Ugrešić. Razgovor je vodila Celia Hawkesworth, prevoditeljica Dubravkinih knjiga. Sudjelovali su profesor istočnoeuropske povijesti Bojan Aleksov, moderator je bio Roy Cross, svojevremeno engleski lektor u Zagrebu, koji je potkraj sedamdesetih godina prošlog stoljeća podučavao i Dubravku, a ja sam govorila o poznanstvu s Dubravkom, koju sam intervjuirala i prikazala neke njezine knjige. Na kraju nas je profesor Aleksov obavijestio da mu uskoro izlazi knjiga *Jewish Refugees in the Balkans, 1933–45* (*Židovski izbjeglice na Balkanu, 1933–45*), koju će promovirati početkom prosinca.

Tema mi je poznata još otkako sam prije mnogo godina upoznala Bečanina Imrea Rochlitzu i njegova sina, režisera dokumentarnih filmova. Oni su u Reformističkoj sinagogi u Londonu prikazali dokumentarno biografski film o Imreovu bijegu iz Beča stricu u Zagreb nakon *Anschlusa*. Imre je tada imao petnaest godina. Nakon dolaska NDH na vlast 1941. bio je kao Židov zatvoren u Jasenovcu. Od sigurne smrti spasila ga je sretna okolnost da mu je drugi stric u Prvom svjetskom ratu bio ratni drug njemačkog komandanta u Zagrebu, generala Horstenauea, koji ga je na molbu svoga ratnog druga izvukao iz jasenovačkog logora. Zahvaljujući tomu Imre se uspio domoći Dalmacije pod talijanskom okupacijom, gdje je bio interniran u koncentracionom logoru na Rabu. Nakon kapitulacije Italije i raspuštanja logora 1943. pridružio se partizanima. Već me dugo intrigira priča još jednoga židovskog bjegunca pred nacizmom koji je našao spas i privremeno utočište u Kraljevini Jugoslaviji. O tom čovjeku dugo namjeravam pisati, kao i o neobičnu putu kojim je njegova priča došla do mene. Sve se sud-



Foto: Korespondencija: George Orwell

U nekoliko navrata poklopile su se sudbine mog strica Roberta Domanyja i Helmuta Klosea, židovskog bjegunca pred nacizmom. Najprije u Sarajevu, gdje je Robert pohađao oficirsku školu u vrijeme kad je Helmut Klose ondje boravio kao izbjeglica, potom u Španjolskom građanskom ratu u kojem su se obojica borila na strani Republike i, na koncu, u logoru Gurs u Francuskoj, u koji su bili internirani

bine onih koji su preživjeli Holokaust razlikuju, ali je svima zajedničko zlostavljanje. Statistike govore o 55.000 židovskih izbjeglica u Kraljevini Jugoslaviju iz drugih europskih zemalja od 1933. do 1941. Neki su otišli dalje i spasili se, ali mnogima se tu izgubio trag.

Devedesetih godina prošlog stoljeća, istovremeno kad sam u Londonu radila s djecom koja su kao izbjeglice došla iz Jugoslavije, bila sam angažirana i kao prevoditeljica u nekim haškim istragama ratnih zločina počinjenih na tlu bivše Jugoslavije. Potresena stravičnim iskustvima svjedoka čije sam iskaze o etničkom čišćenju slušala i prevodila, prepoznala sam u njihovim iskazima sudbinu Židova (i ne samo njih) u Drugom svjetskom ratu. Povijest se ponavljala, jedino što su tada žrtve ludila zvanog etničko čišćenje, uz bosanske Hrvate, većinom bili bosanski ili kosovski Muslimani i na kraju svega i hrvatski Srbi.

Njihove su me priče slikovito suočile i sa sudbinom članova moje obitelji kojih je nestanak u pokretu otpora ili Holokaustu obilježio moj život. Suočena na taj način sa zločinima etničkog čišćenja dala sam se u potragu, razgovarala s još rijetkim svjedocima koji su poznavali članove moje obitelji, tragala za njima u arhivima, putovala na mjesta gdje su živjeli u potrazi za bilo kakvim znakovima njihova postojanja. Put me vodio i u Španjolsku. Proučavala sam Španjolski građanski rat, a možda zvuči paradoksalno da tom ratu na neki način dugujem svoje postojanje.

Moja majka je kao mlada djevojka u Sarajevu primala pisma iz zaraćene Španjolske od prijatelja koji se borio u Internacionalnoj brigadi. Kad je 1938. policija zaplijenila ta pisma, bila je sudski proganjena i kažnjena zabranom školovanja u Kraljevini Jugoslaviji. Kako nije mogla završiti gimnaziju, s roditeljima se doselila u Zagreb, gdje se zaposlila. U sindikatu SBOTIČ upoznala je mog oca Rudolfa. Njegov je brat, Robert Domany, sudjelovao u Španjolskom građanskom ratu, a nakon poraza Republike čamio u francuskim logorima. Pisma iz Španjolske zblížila su moje buduće roditelje, koji su se vjenčali, pa sam se ja rodila kad je već počeo rat.

U vrijeme kad sam istraživala kratke i ratom presječene životne putove braće Domany, upoznala sam u svom londonskom susjedstvu Geralda Howsmána, profesora likovnih umjetnosti koji je istraživao povijest Španjolskoga građanskog rata sa specifičnim zanimanjem za sovjetski utjecaj na sudbinu Španjolske Republike. Objelodanio je da je Španjolska republikanska vlada zlatne zalihe morala predati Sovjetima u zamjenu za oružje, koje se na terenu uglavnom pokazalo neefikasno, često neuporabljivo, jer je većina topova i drugog naoružanja bila zastarjela. Istraživanja je objavio u knjizi *Oružje za Španjolsku: neispričana priča Španjolskoga građanskog rata*. Mnoge podatke crpio je iz ruskih arhiva, koji su postali dostupni nakon Perestrojke. Howsman mi je dao dotad nepoznate podatke o Robertu Domanyju, o kojem su, baš kao i o ostalim pripadnicima Internacionalnih brigada, Sovjeti držali dosje u arhivima. Spomenuo je

još jednog veterana Španjolskog rata, Helmuta Klosea, i upoznao me s njegovim sinom Radom Kloseom i njegovom ženom Mary, koji još stanuju u mom susjedstvu u Greenwichu. Ubrzo smo ustanovili da su se sudbine moga strica Roberta Domanyja i Radova oca Helmuta Klosea u nekoliko navrata poklopile. Najprije u Sarajevu, gdje je Robert pohađao oficirsku školu u vrijeme kad je Helmut Klose boravio tamo kao izbjeglica, obojica su se borila na strani Republike u Španjolskom građanskom ratu, a poslije su bili zatvorenici u logoru Gurs, u koji su ih internirali Francuzi. Sada mi, njihovi potomci i rođaci, živimo dvije ulice udaljeni u jugoistočnom Londonu, gdje su nam djeca pohađala isti razred osnovne škole.

Rado mi je pričao o svom ocu, tada već nekoliko godina pokojnom, koji se borio u Španjolskoj u anarhističkoj brigadi i bio u Barceloni kad je došlo do raskola između komunista s jedne i anarhista i članova POUM-a s druge strane. Razdor su sponzorirali sovjetski komesari, jer pobjeda Republike nije bila Staljinovu u interesu. Rado o tome nije znao dok je Helmut bio živ, jer mu otac o tome nije govorio. Nakon očeve smrti naslijedio je pisma koja je otac u ratnim godinama slao obitelji. Ispod sofe izvukao je stari kožni kovčeg pun pisama i zamolio me da mu ih prevedem. Nažalost moje znanje njemačkog je rudimentarno, stoga nisam bila u stanju odgonetnuti sitni, uredni rukopisni tekst. U hrpi pisama bila su i mnoga što ih je George Orwell pisao Helmutu, s kojim je prijateljevao. Vezalo ih je zajedničko ratno iskustvo iz Španjolskoga građanskog rata.

Pričajući mi o svom ocu, Rado je spomenuo kako je on 1933. s dolaskom Hitlera na vlast pobjegao iz Njemačke u Jugoslaviju. Poslije Drugoga svjetskog rata osnovao je obitelj, nastanio se u selu blizu Cambridgea, gdje je radio u kemijskom laboratoriju, i mirno proveo ostatak života.

Od susreta s Radom prošlo je mnogo godina kad me iznenada, za vrijeme karantene zbog pandemije, nazvao i zamolio da mu prevedem dokument o njegovu ocu pisan ćirilicom. Dokument je bio iz policijske arhive Kraljevine Jugoslavije. Prevela sam dokument i kad sam potražila na internetu više podataka, pokazalo se da je policijski dokument dio većeg teksta o Helmutu Kloseu, objavljen u sarajevskom časopisu *Journal* prije nekoliko godina.

Tako se presudni dio Helmutove životne priče, u godinama nakon dolaska Hitlera na vlast, zrcali u policijskoj arhivi Kraljevine Jugoslavije nakon što je predao molbu za dozvolu boravka u Kraljevini. U Beogradu su ga odbili pa je otišao u Sarajevo, gdje mu je boravak odobren, da bi mu 1937. nakon zaoštavanja opće političke situacije bio uskraćen.

Njegovu molbu za dozvolu boravka čuvaju u policijskoj arhivi Kraljevine Jugoslavije, uz zapis u kojem on na sudski zahtjev, prije izгона, piše o svom životu.

Držim da je Helmutovu priču, kako ju je sam napisao za potrebe suda, najbolje prenijeti doslovno, bez interpretacije. Sud mu je uskratio daljnji boravak u zemlji zbog primanja štampe Španjolske Republike jer je sa stanovišta tadašnje vlasti širenje lijeve štampe bila propaganda koja je ugrožavala Kraljevinu.

Policijska uprava Sarajevo

Ni 34041-33

6. listopada 1933.

Predmet Helmut Klose, njemački izbjeglica, dozvola boravka

Čast mi je predstaviti molbu njemačkog izbjeglice Helmuta Klosea, rođena u Jankemühleu, Njemačka. Gornje imenovani stigao je u našu državu 29-7-1933, a u Sarajevu je od 14. 8. iste godine. Po zanimanju je pisac. Dopisnik je i suradnik nekoliko stranih novina. Budući da je gornje imenovani Mojsijeve vjere,

predlaže se u smislu Kraljevskog okružnog administrativnog naloga od 08/06 1933 objavljenog u broju 130660/33 da mu se odobri boravak. Pristojna je po-
našanja.

Potpis

zamjenika direktora policijske uprave.

Tom dokumentu priložen je rukom pisan zahtjev za dozvolu boravka što ga je Helmut uputio šefu sarajevske žandarmerije. U zahtjevu navodi datum rođenja 14-8-1904 u Jankemühleu, da je Mojsijeve vjere i po zanimanju pisac te da će u Sarajevu živjeti od pisanja jer je dopisnik nekoliko njemačkih novina.

Kako nije bilo nikakvih razloga za protivno, Žandarmerijska uprava u Sarajevu izdala mu je dozvolu na neodređeno vrijeme.

No kako se politička situacija tridesetih godina prošlog stoljeća mijenjala, tako su se nakon izbijanja građanskog rata u Španjolskoj promijenile okolnosti njemačkih izbjeglica u Jugoslaviji. Helmut je privukao pažnju sarajevske policije i optužen je da prima anarhokomunistički bilten iz Barcelone te osumnjičen da je član Komunističke partije. Uz tužbu su priložena tri primjerka časopisa *Libertat* iz Barcelone adresiranih na Klosea. Klose je ispitivan na sudu pa je za potrebe suda morao sastaviti svoj životopis sačuvan u policijskoj arhivi.

Helmut Klose piše:

Kao što sam rekao, rođen sam u malom mjestu Jankemühle, u kojem je bio samo jedan mlin, za koji je moj otac kao mlinar imao dozvolu. Kad sam imao dvije godine, moji su se roditelji preselili u Noizelle, okrug Gruben, gdje sam pohađao osnovnu školu. Nisam završio svih osam godina osnovne škole jer je započeo Prvi svjetski rat, kad je moj otac je bio mobiliziran. Morao sam pomagati majci jer su osim mene imali još četvero mlađe djece. Prvo sam radio za bogatijeg seljaka, a kasnije u raznim tvornicama za vojne potrebe. Već na početku rata moj je otac poginuo negdje na ruskom frontu. Živio sam s majkom do 1921, kad sam napustio roditeljski dom jer više nije bilo posla i jer sam htio postati inženjer rudarstva. Otišao sam u Šleziju, gdje sam se zaposlio kao rudar. Tamo sam radio dvije godine, ali me majka preklinjala da napustim taj opasni posao zbog čestih nesreća u rudnicima. Njoj za ljubav tako sam učinio i pošao u Breslau, gdje sam se zaposlio u tvornici odječe i istovremeno pohađao večernje kursove. Nakon godinu dana otišao sam u Nürnberg, gdje sam se zaposlio u tvornici za proizvodnju raznih kiselina. Tu sam ostao do 1928. i čitavo vrijeme pohađao večernje tečajevе, s naglaskom za njemački jezik i narodnu ekonomiju,

U kožnom kovčegu krcatu pismima što ih je sinu ostavio Helmut Klose pronađena su mnoga koja mu je slao George Orwell, također jedan od aktera Španjolskoga građanskog rata

tako da sam 1926. privatno položio maturu. Nakon položenog ispita dobio sam posao predavača njemačkog jezika na pučkom sveučilištu. U to sam vrijeme počeo pisati eseje i kratke priče i na taj način više zarađivao, tako da sam 1926. odlučio putovati u Jugoslaviju jer me zanimala i zato što sam znao malo srpski jer je moja majka bila Srpkinja iz Lužica. Osim toga privukla me činjenica da u Jugoslaviji živi dosta Nijemaca koji su sačuvali svoj jezik.

Stigao sam u Jugoslaviju vlakom preko Praga i Beča, od tamo do Rijeke i Sušaka. Odatle sam brodom krenuo u Kotor, a odande se vratio u Dubrovnik i vlakom krenuo u Sarajevo, Beograd, Novi Sad, Vršac, Pančevo. Nakon tri mjeseca putovanja vratio sam se u Nürnberg i nastavio raditi kao predavač na pučkom sveučilištu do 1928, kad sam otišao u Berlin. Tek nakon tog putovanja počeo sam se politički angažirati jer sam shvatio da je udruga Fremdschaft pod maskom njemačke kulture zapravo političko tijelo koje koristi Nijemce izvan zemlje da bi među njima fermentirala nezadovoljstvo zemljom u kojoj žive. To me u tolikoj mjeri ogorčilo da sam im počeo oponirati na kulturnoj osnovi.

U Berlinu sam radio za mali časopis *Pacifist* i istovremeno objavljivao u drugim časopisima i listovima, većinom književne napise, a kasnije i političke, uvijek oponirajući imperijalizmu i nacionalsocijalizmu. Držao sam i predavanja na tu temu. Ostao sam tamo do 1933. i Hitlerova dolaska na vlast. Tada sam morao pobjeći iz Njemačke da izbjegnem zatvor ili nešto još gore.

S lažnim pasošem prešao sam granicu u Čehoslovačku te stigao u Austriju i Jugoslaviju. U Beogradu mi nisu dali dozvolu boravka, pa sam 14. kolovoza 1933. otputovao u Sarajevo, gdje od tada živim.

Ovdje sam počeo podučavati njemački jezik, a zaposlio sam se i u agenciji Putnik kao turistički vodič za strance. Davao sam instrukcije njemačkog studentima i privatnim zaposlenicima koji su mi plaćali po 300 dinara mjesečno, neki više, a neki manje. Mjesečno sam zarađivao 5000–6000 dinara. U ljetno doba prihod bi mi porastao zbog stranih posjetilaca, pa sam kao vodič zarađivao još oko 1500 dinara mjesečno.

U Španjolskoj imam nekoliko prijatelja njemačkih emigranata koji su tamo izbjegli istovremeno kad i ja i koji su profesionalni pisci, a jedan je geolog. Svi su bili u Kataloniji, no jedan je otišao u Madrid i Sevilju, ali je i od tamo morao emigrirati jer je taj dio Španjolske sad pod generalom Francom. Bio sam s njima u kontaktu, u stvari u prepisci s jednim mojim prijateljem u Barceloni koji surađuje s jednim listom. To je list sindikata blizak vladi te povremeno izdaju bilten o stanju stvari posebno u Kataloniji. Taj mi je prijatelj u dva navrata poslao svoje novine jer su otkrili materijale koji potvrđuju Hitlerovu vezu s Francovom pobunom u Španjolskoj. On misli da bi me to moglo zanimati. Obično mi šalje



Prošlost i sadašnjost: Sarajevo

po jedan primjerak, a jednom dva ili tri koje sam dao drugim emigrantima da pročitaju, no nisam im dao da šire dalje. Čitali su kod mene jer sam se bojao da bi se to moglo vidjeti u drugačijem svjetlu budući da moja dozvola boravka isključuje bilo kakvu političku aktivnost uz obećanje da se neću miješati u politiku. Međutim, kako je od tada prošlo dosta vremena, malo sam se opustio. Osim u toj prilici nije bilo nikakva drugog korištenja tih novina.

Od 1933. nisam odlazio iz Sarajeva osim u jednoj prilici (1935), kad sam pokušao raditi tri tjedna u Kukavici, rudniku blizu Rogatice, ali sam se brzo vratio u Sarajevo.

To je sve što o tome imam reći.

Zaključeno i potpisano

Kasnije istog dana

Po završetku sudskog postupka Klose je dodao:

Kako sam obaviješten od strane ove vlasti o odluci da moram napustiti teritorij Jugoslavije u određenom vremenu, spreman sam to učiniti. Međutim kako je određeno vrijeme danas isteklo, čak ako sam i ranije bio spreman otići, zadržan sam ovdje na policijskom ispitivanju, stoga vas molim da me za to ne krivite i istovremeno vas ljubazno molim da mi policija ili administrativno osoblje izda pisanu potvrdu da sam od 1933. bio rezident u i radio u Jugoslaviji, što mi je potrebno kao dokaz za vlast u bilo kojoj zemlji u koju odem da me ne bi smatrali kriminalnim tipom i da me ne zatvore dok te vlasti vrše svoju istragu. Isto tako molim da mi se dozvoli da sam nabavim svoju putnu kartu bez policijske pratnje, kao i da mi se izda dokument za legalni prelaz granice.

No Helmut je nadmudrio policiju jer mu se nakon toga izgubio svaki trag da bi nakon nekog vremena policija zaplijenila njegovo pismo sa španjolske granice upućeno njemačkom prijatelju u Sarajevu.

Na internetu sam našla njegovu sliku iz tog vremena i biografsku crticu u kojoj piše da je

Helmut Klose nepoznati njemački emigrant koji se borio u Španjolskom građanskom ratu, a od 1939. nastanio se u Velikoj Britaniji. Detalji o njemu nepoznati su.

U tekstu se tvrdi da je kao adolescent pristupio anarhosindikalističkoj Freie Arbeiter Union Deutschland FAUD (Slobodni savez njemačkih radnika), postao profesionalni hobo i pisac. Iz Njemačke je pobjegao u Austriju nakon što je hapšen nekoliko puta, da bi 1933. pobjegao u Jugoslaviju, odakle je protjeran 1937. zbog antifašističkog djelovanja i posjedovanja španjolske anarhističke literature.

Novinarka i američka anarhistička aktivistkinja Emma Goldmann izvještava 1937. iz Španjolske:

Još jedan uhapšenik je Helmut Klose, član CNT FAI. Uhapšen je 2. srpnja. Nikakva optužba do danas nije podignuta niti mu je još suđeno. U Španjolsku je stigao u ožujku. Pridružio se graničnoj službi u FAI, u bataljonu De la Costa. Nakon raspuštanja tog bataljona u lipnju bio je demobiliziran i upisan u službu poljoprivrednog kolektiva San Anderes. Na zahtjev te grupe on je reorganizirao krojački kolektiv emigrantskog komiteta. Optužbe koje je ČEKA podigla protiv njega da je razoružao oficire dok je bio u graničnoj službi u Figueresu potpuno su neosnovane.

U zatvoru je bio do 1938, a zatim interniran u logoru Gurs na jugu Francuske, gdje je uključen u komitet koji su osnovali anarhisti radi pobijanja staljinističke kontrole nad većinom zatvorenika. Uz pomoć jednoga njemačkog prijatelja i britanske slikarice Hedde Carrington uspio je 1939. doći u Britaniju. Kad je izbio rat, kao Nijemac interniran je na otok Man, a onda otpremljen u Kanadu do kraja 1941. U logoru u kojem je bio interniran sprijateljio se s njemačkim zoologom Hansom Wernerom Lissmannom.

Prema nekim informacijama, zaposlio se na farmi blizu Cambridgea i oženio djevojkom koju je ondje upoznao. S njom je podigao veliku obitelj. Dobio je posao asistenta u Lissmanovu institutu u Cambridgeu, gdje se specijalizirao za rad sa životinjama. Bio je Orwellov prijatelj, o čemu svjedoči obilna prepiska. Helmut Klose umro je 1987.

Obljetnice

Lotman je vizitkarta Estonije

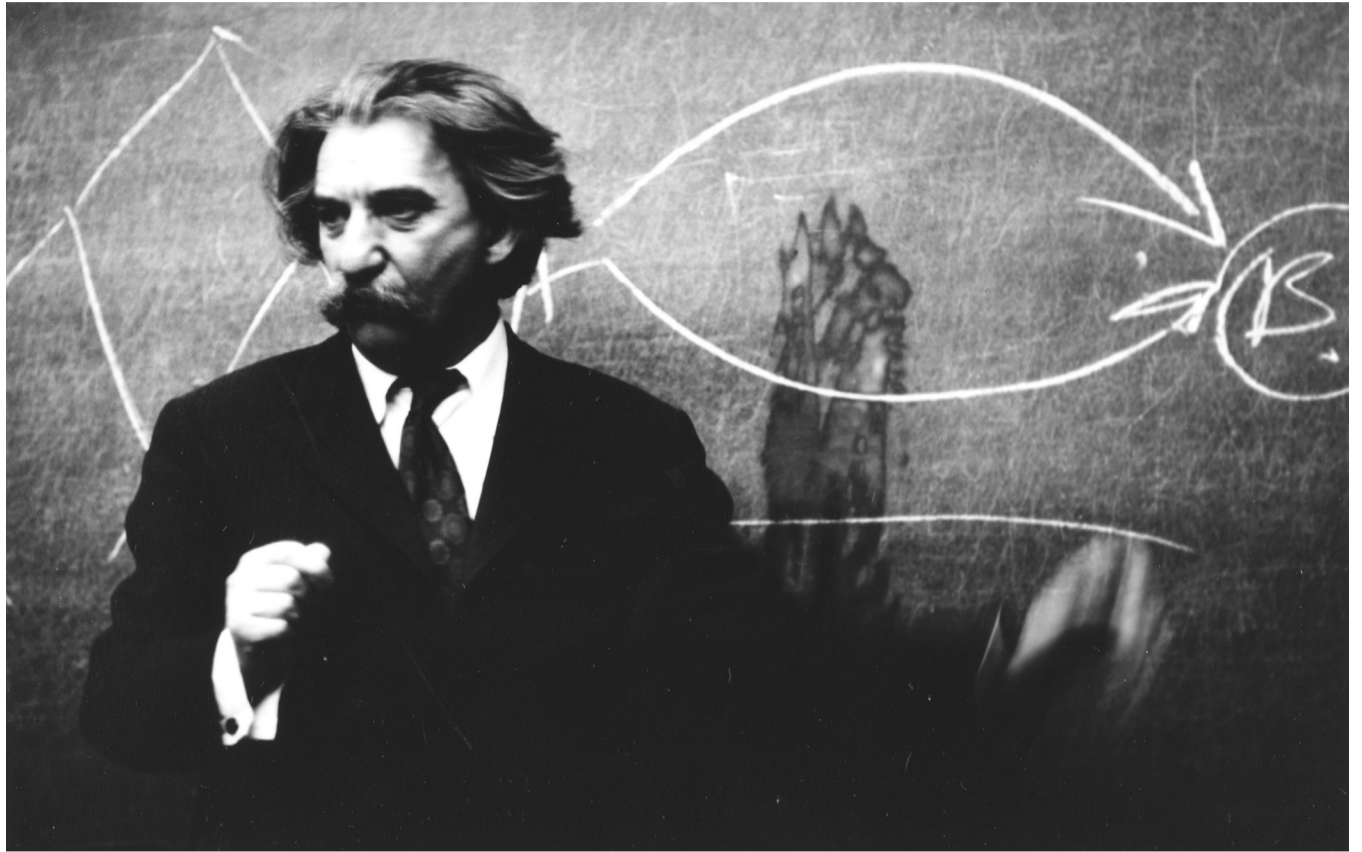
Piše Ivan Silobrčić

Prije 30 godina umro je Jurij Mihailovič Lotman (Юрий Михайлович Лотман, 1922–1993), rusko-estonski semiotičar svjetskoga glasa, kulturolog, specijalist za rusku književnost 18. stoljeća, i jedan od najoriginalnijih mislilaca prošlog stoljeća. Rodio se 1922. u Petrogradu, ondašnjem Lenjingradu, u židovskoj obitelji odvjetnika Mihaila Lotmana i stomatologinje Aleksandre Lotman. Diplomirao je na Lenjingradskom državnom sveučilištu, ali kako u rodnom gradu zbog antisemitizma nije mogao ostvariti akademsku karijeru, 1950. preselio se u Estoniju i zaposlio kao predavač ruske književnosti na Sveučilištu u Tartuu, gdje je postao i šef katedre.

Lotman se bavio semiotikom (semiotika je spoj izučavanja jezika i književnosti), današnjim vokabularom, reklo bi se da je to interdisciplinarna znanost. Kako je objašnjavao Umberto Eco, semiotika je današnje ime za filozofiju. Srž je semiotike izbjegavanje zamke bukvalizma, odnosno plitkog, nezanimljivog čitanja svijeta, jer svijet je knjiga koja se nastoji čitati. Bukvalizam je dakle isključivanje dijela svakodnevice koji dekodira, najveće dostignuće totalitarizma, koje sve što može boji sivilom. Književnost je vježba koja liječi od toga sivila, to je paralelan život koji olakšava življenje pravog života. Moguće je i previše značenja nalaziti u tekstu (ili u svemu ostalome što se da čitati kao tekst), što onda vodi nečemu prekrasnom: generiranju obilatosti značenja, bogatstva. I tu su stariji tekstovi, na jezicima koji su vidljivo nesuvremeni, najbogatije polje traženja samih sebe. Zato što je jezik drukčiji. Zato što autor, obično slabo poznat (ili u slučaju Shakespearea, zaista slabo poznat), ne može kontrirati našem čitanju, i to je sloboda gubitka u interpretiranju ljudske riječi. Problem sa suvremenom književnošću jest da autori to mogu raditi; čak i ako ne sudjeluju u komentiranju vlastitih dijela, neugodno je to što *moгу* sudjelovati. Biti semiolog, kao Lotman, znači biti arheolog tekstova, i razmišljati s pomoću svega što se može dekodirati, a to je umjetnost i svekoliko ljudsko iskustvo.

Rastavljanje teksta da se dođe do tkiva, koje nije vidljivo kada tekst teče, metoda je koja je visoko razvijena u djelima (mnoga od njih su prevedena) Jurija Lotmana. Ima više faza rastavljanja tekstova u toj tekućini koja je semiotika; jedno je shematizacija pokreta, odnosno premještanja, kako kaže Lotman, po semantičkim poljima, to jest definiranje događaja kao pomak pojma kroz, preko, u i iz mnoštva značenja u druga značenja. Jedno poglavlje u knjizi *Struktura umetničkog teksta* (Beograd 1976, prev. Novica Petković) nosi naslov: *Umetnost kao jezik*, sintagma koja u tri riječi opisuje njegov profesionalni interes. Za razliku od mađioničara, Lotman objašnjava ono što radi; njegova predavanja na Sveučilištu u Tartuu, u Estoniji, bila su legendarna, i oni koji su sudjelovali bili su povlašteni.

Poput Jorgea Luisa Borgesa, Umberta Eca, Johana Huizinge i Pascala Quignarda, Lotman je od rijetkih autora svestranih interesa koji su svojim opusom u pojedinosti-



Kako čitati znakove: Jurij Lotman

ma i cjelini očarali publiku. Takvi pisci i mislioci najbolja su moguća antiteza hiperspecijalizaciji, neznanju, apatiji i zatvaranju u strogo omeđene okvire.

Drugi svjetski rat mladi Lotman proveo je na fronti. Dok se kao radiotelegrafist borio protiv nacizma, prevodio je njemačkog i židovskog pjesnika Heinricha Heinea na ru-

Biti semiolog, kao Jurij Lotman (1922–1993), znači biti arheolog tekstova, i razmišljati s pomoću svega što se može dekodirati, a to je umjetnost i svekoliko ljudsko iskustvo

ski, Heinea zbog kojeg je Borges naučio njemački i koji je Lotmanu u paklu Trećeg Reicha bio i ostao simbol humanosti. Po sovjetskoj klasifikaciji naroda i narodnosti, Lotman je bio „kozmpopolit“ (ili: kozmpopolit bez korijena), odnosno Židov, i zbog toga teže nalazio posao i teže se upisivao na studij u ruskom dijelu SSSR-a. Prešavši unutrašnju granicu i dospjevši do susjedne Estonske Sovjetske Socijalističke Republike, koja je u ratu proglašena *judenfrei*, i gdje je nakon rata oko 90.000 građana poslano u logore u Sibir – što je oko deset posto stanovništva te

male zemlje, dakle nema obitelji koja nema osobnu priču iz toga vremena – našao je dom u Sveučilištu u Tartuu. To sveučilište, slavno i prije njega, danas je najpoznatije po Lotmanu.

U razgovoru s filozozima jednog od dvaju arhiva Lotmanove ostavštine (Sveučilišta u Tallinnu – drugi je dio arhiva u Tartuu), pitao sam ih o Lotmanovu odnosu prema raspadu SSSR-a, kako je *to* pročitao. On je doživio raspad zloglasnoga sovjetskog kaveza, i vidio je grde godine koje su bile kraj 1980-ih i početak 1990-ih. I, svjedoči filologinja koja je bila bliska suradnica Lotmanova, i kojoj je diktirao posljednje tekstove, on sam nije znao što da misli o tome. Ostao je zbunjen pred tim uvelike mirnim kolapsom. Raspadanje samo po sebi nije poželjno, zato što je to kidanje ne samo otrovnih odnosa nego i životnih. Strepio je od etnizacije Estonije i zatvaranja samih sebe u nove države. Danas pred Estonijom stoje novi upitnici, među kojima je i mogućnost putinovske agresije. U dubini svoje intelektualne posebnosti, Lotman se nadao da Sovjetski Savez može konvertirati u pristojnu zajednicu. No stječe se dojam da znakove povijesti nije umio pročitati. To je i razumljivo: jer filolozi se bave prošlošću i sadašnjošću, a ne predviđanjem. Lotman je razumio 18. stoljeće kao malo tko, ali kraj dvadesetog i početak 21. možda i nije.

Prvi predsjednik novooslobođene Estonije, Lennart Meri, jednom je izrekao lijepu misao: Lotman je vizitkarta Estonije.

NOVI OMANUT

Prilog židovskoj povijesti i kulturi

Broj 4 (161) Zagreb, listopad-studen-prosinac 2023 / hešvan-kislev-tevet 5784 ISSN 1331-8438

Časopis izlazi tromjesečno

Nakladnik: Židovska općina Zagreb

Za nakladnika: Ognjen Kraus

Sunakladnik: Kulturno društvo Miroslav Šalom Freiburger

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), Živko Gruden, Ivan Mirnik, Spomenka Podboj

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

Lektorica: Saša Vagner

Grafička priprema: Gordana Hren, Zagreb

Tisak: Offset tisak

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

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

Godišnja pretplata za 4 broja iznosi EUR 25, 00

Žiro račun kod IBAN HR4223600001101558364

Devizni račun: HR4923600001500260173

Swift: ZABAHR2X

NOVI OMANUT izdaje se financijskom potporom Savjeta za nacionalne manjine RH