

# NOVI OMANUT

## PRILOG ŽIDOVSKOJ POVIJESTI I KULTURI

Godište XXVIII. broj 2 (155), Zagreb, travanj-svibanj-lipanj 2022 /nisan-ijar-sivan 5782

Pod lupom

### Danilo Kiš ili metafizički užas istine

**Teško je zamisliti pisca koji je svoj autorski i moralni integritet branio s rezolutnošću i dosljednošću koje su u krajnjoj konzekvenci, kao u sudbini njegovog junaka Borisa Davidoviča, dopirale do granice samouništenja. Jednako tako, Kiševu korespondenciju u ovakvoj formi, pomno sortiranu i komentiranu, s fusnotama koje kontekstualiziraju svako pismo, na gotovo volšeban način mogla je prezentirati samo**  
**Mirjana Miočinović**

#### Piše Zdravko Zima

Pismo je civilizacijski imperativ jer se pojavilo u času kad je organiziranost društva dosegla razinu koja je zahtijevala intenzivniju komunikaciju. Isprva je imalo pikto-grafske, odnosno slikovne karakteristike, a s obzirom da Gutenbergova galaksija polako ali sigurno uzmiče pred najezdom digitalne, nije nemoguće da će se ljudski rod u osvit trećeg milenija opet vratiti slikovnim modelima priopćavanja. I kao što se čovjek pod stare dane katalpultira u djetinjstvo, što će reći da pomalo rebambiška, sva je prilika da nas množina cybersurferskih mogućnosti vraća u blaženo doba prehistorijske nepismenosti. Pismo implicira bliskost, intimnost, ali s konačnom integracijom instinktivnog i duhovnog, kako objašnjava Ellul, bit će dovršeno zdanje tehničkog univerzuma, u kojem više nećemo moći ništa izgubiti ni dobiti. Nećemo moći dobiti ni pismo! Zato nema sumnje da je klasično pismo, skriveno u kuverti i propisno frankirano, a pogotovo parfimirano, ako je ljubavno, tek više ili manje zavodljiv relikv prošlosti. Dakako, i danas se pišu pisma, uglavnom u digitalnoj formi, ali čari novovjekove tehnike, ono zapravo što je Andrew Keen prepoznao kao katastrofu izobilja, promijenile su odnos prema prostoru i vremenu i, što je još važnije, ukinule ljepotu čekanja zbog čega je pismo, koliko god to paradoksalno zvučalo, bilo ponajviše i važno. Beckett je čekanje pretvorio u središnji motiv svoje najslavnije drame, no tamo gdje je ukinuto čekanje, ukinuto je vrijeme i sve što ono podrazumijeva. U svoje doba mogućnosti epistolarnе komunikacije do savršenstva su doveli Francuzi, a ljepota salonske konverzacije i talent za pisanje pisama tretirani su kao najviša društvena, pa i pomodna konvencija. Mnogi pisci ostavili su za sobom bogatu korespondenciju (Rabelais, Montaigne, Racine, La Fontaine, Diderot, Rousseau), Voltaire je napisao oko 10 tisuća pisama, svojim pismima proćule su se isto tako mnoge znamenite dame (Madame de Savigny, Madame de La Fayette), a među epistolarnim romanima najpoznatije su Goetheove „Patnje mladog Werthera“, Laclosove „Opasne veze“ i Bellowljev „Herzog“.

Danilo Kiš, jedan od najvećih pisaca koji se u 20. stoljeću rodio u jugoistočnom kutku Europe i kojeg je teško smjestiti u neku strogo omeđenu fioku, kako bi to rekli Mađari, ne samo zbog njegove izričite odbojnosti prema nacionalnim mistifikacijama („ne znam koja je bila moja rodna kuća, ne sećam se više gde sam živio u detinjstvu, jedva znam na kojem sam jeziku govorio“, piše u noveli „Apatrid“), nego i zbog Balkana koji je u množini svojih emanacija teško svodiv na limitirane plemenske obrasce, svoj je opus u krajnjoj liniji fiksirao za jedno pismo. Nije ga sročio Danilo nego njegov otac, Eduard Kohn/Kiš, a u spletu svih okolnosti, koje su rezultirale očevim nestankom u paklu Auschwitzta, gubitkom, a onda opet otkrićem tog istog pisma, što ga je otac 5. travnja 1942. poslao svojoj sestri Olgi, ono je poprimilo dimenzije legende. Pismo je objavljeno na kraju „Peščanika“, kao svojevrsni epilog ili ključ za čitanje tog Kiševog najslavnijeg romana, shvaćenog vrlo brzo kao njegov autorski

apogej i njegov zaštitni znak. Potraga za ocem, koji je bio žrtva nacionalsocijalističke zločinačke prakse, u osnovi je Kiševе literature. Posredno o tome svjedoči i jedan simptomatičan detalj. Negdje 1986. godine, kada je Branko Kukić pripremao specijalni broj časopisa „Gradac“, u cijelosti posvećen životu i djelu Danila Kiša, ovaj potonji mu je poslao odgovarajuću foto-dokumentaciju, u kojoj se nalazila i osobna karta njegova oca. U popratnom pismu adresiranom Kukiću izričito je naglasio: „Molim Vas da mi obavezno sačuvate ovu Legitimaciju. Stavljam je Vama na dušu“. Usuprot onim piscima koji u romanima ubijaju svoje pretke, makar i verbalno, Kiš je svog oca reinkarnirao i učinio (ko)autorom svog najpoznatijeg romana.

Još za života Kiš je za svoj opus dočekao najveća moguća priznanja. Bio je nominiran i za Nobelovu nagradu, ako to više išta znači u svijetu proliferirajućeg spektakla i svjetlu činjenice da to priznanje nisu dobili mnogi veliki pisci (Borges, Philip Roth, Kundera, Bernhard, Barnes). Ipak, teško je zaobići argumentaciju poljskog komparatista Wladimira Krysinskog, koji je u ime Sveučilišta iz Montreala pledirao za Kiša. U pismu poslanom na adresu Nobelova komiteta, Krysinski je ustvrdio da je riječ o jednom od najvažnijih pisaca u globalnim razmjerima, piscu koji je u mračnu tematiku svojih romana i pripovijedaka ucijepio dah neusporedive poezije. A u ime Filološkog fakulteta iz Beograda, onog istog na kojem je diplomirao Kiš, objavio se Nikša Stipčević. Rezimirajući poznate vrline Kiševa opusa, taj danas pokojni povjesničar književnosti posebno je apostrofirao istraživanje forme, zaključujući da njegova književnost „iako veoma moderna, svojom čistotom, svojom jednostavnošću, svojim skladom, svojom perfekcijom odiše dubokim klasicizmom“. Poslije Kiševе smrti ideološka i svaka druga slika svijeta strelovito se promijenila, ali na njegovu ostavštinu to nije imalo negativne reperkusije. Uslijedila su reprintirana izdanja, nepoznate novele i takozvane postile koje je Kiš u svojoj skrupuloznosti držao u ladici, a nakladnička kuća Arhipelag iz Beograda objavila je knjigu „Iz prepiske“ koju je, kao i sve druge knjige koje su tiskane poslije piščeve smrti, priredila Mirjana Miočinović (urednik izdanja je Gojko Božović). Na više od 600 stranica, u tri zasebna poglavlja, „Po-etika“, „Život sam po sebi“ i „Život, literatura“, tiskana su Kiševa pisma, ali i pisma njegovih kolega, prijatelja, prevoditelja, domaćih i inozemnih izdavača te nepoznatih ali ne i anonimnih čitatelja.

Nema dvojbe da su pisma u kojima je funkcionirao kao adresant, ali i ona druga, u kojima je imao „pasivnu“ ulogu, jer je bio adresat, dragocjen dodatak za razumijevanje Kiša i njegova opusa. U usporedbi s očevim pismom sestri Olgi, koje je etiketirao „kao jedinu prćiju svog detinjstva“, sve druge poslanice doimaju se kao statisti u odnosu na glavnog junaka ili kao pijuni na šahovskoj tabli u odnosu na svoga kralja. Ali i statisti se u danom času mogu prometnuti u protagoniste, a ako se sjetimo Borgesa, odnosno njegove tvrdnje da mu je čitanje možda i važnije od pisanja, onda o važnosti pisma kao formi komunikacije (i književnosti je „samo“ to,



Dah neusporedive poezije: Danilo Kiš

komunikacija) nema ni najmanjeg spora. Ali nije stvar u pismima nego u karakteru: Kiševom, dakako! Premda pisac, mnogo radije pristajao je na ulogu adresata nego adresanta, što praktički znači da je volio primati pisma, ali ih je manje volio pisati. Ako je kasnio s odgovorima, isticao je pravo na lijenost (što je naslov spisa, „Le droit à la paresse“, koji je potkraj 19. stoljeća objavio Paul Lafargue), u više navrata ispričavao se svojim korespondentima, objašnjavajući da ne zna pisati ni pjesme ni pisma, primjerice, u obraćanju spisateljici i prevoditeljici Ilmi Rakusi, iako te konstatacije ne treba uzeti zdravo za gotovo. Ako ćemo pravo, gospođa Rakusa bila mu je jedna od idealnijih sugovornica. Rodila se u Slovačkoj kao dijete Mađarice i Slovenca, rane dane provela je u Ljubljani, Budimpešti i Trstu, studirala je u Zürichu, Parizu i Petrogradu i, osim kozmopolitske biografije, po inklinacijama prema mađarskoj, ruskoj i francuskoj književnosti doima se kao njegova posestrima, a njenu disertaciju o motivu samoće u ruskoj literaturi bez krzmanja bi potpisao i Kiš. Uz visok stupanj korespondentnosti koja izvire iz njihove prepiske, u jednom obraćanju gospođi Rakusi Kiš razotkriva distinkciju između političkog pisca i pisca kojem je politika samo moguća tema. Suštinu te dileme problematizirao je na slučaju Vladimira Nabokova koji je politiku mogao shvatiti kao odskočnu dasku, parazitirajući na poziciji žrtve i pretvarajući je u svojevrsni kapital, ali se othrvao tim iskušenjima i očuvao svoj integritet, ostajući prije svega *homo poeticus*. Ali mnogi kritičari, ne samo iz nekadašnjih komunističkih zemalja, zanemarivali su poetski i kreativni aspekt Kiševih knjiga, inzistirajući na ideologijskoj matrici koja je piscu bila važna, ali mu je služila tek kao podtekst da bi demonstirao ono što se zove *l'art de raconter* (umijeće pripovijedanja). Od etikete političkog pisca Kiš je bježao kao vrag od tamjana, a skeptičan je isto tako bio spram strogo nacionalnih fiksacija.

Premda nije tajio svoje židovstvo, nije se htio deklarirati kao židovski pisac jer je tvrdio da bi valoriziranje njegove književnosti u tom slučaju bilo podređeno činjenici



da je taj narod bio žrtva Holokausta. Nije se htio izjašnjavati ni kao srpski pisac jer se grozio nacionalizma, vjerujući da takva kvalifikacija u velikom svijetu ne sugerira bog-zna-što i jer su mu nacionalisti, manipulirajući neznačajki „Grobnicom za Borisa Davidoviča“ radili o glavi, da bi vrlo brzo poslije njegove smrti u Beogradu i u Srbiji preuzeli vodeću riječ. Na koncu, predstavljao se kao jugoslavenski pisac, premda nije volio Jugoslaviju u onoj mjeri u kojoj je iskazivala totalitarne natruhe. Takav kakvim ga je Bog stvorio, doimao se kao utjelovljenje svih mogućih kontradikcija koje mnogi, a pogotovo oni koji su ga mrzili, nisu htjeli ili nisu mogli shvatiti. Danilo Kiš? Pisac koji tvrdi da je lijen, iako danonoćno bdije nad svojim rukopisima, Židov koji zastupa kozmopolitizam, ali ne voli Jugoslaviju, protagonist srpske književnosti koji nije Srbin – jer je po majci Crnogorac – pripovjedač čijem se jeziku i stilu dive francuski i ne samo francuski kritičari, ali koji se svog materinskog jezika ne bi odrekao ni po koju cijenu, hedonist kad mu se prohtije i asket kad je to potrebno, osjetljiv kao mimoza i strog do krajnosti, nerijetko prema sebi, ali isto tako prema onima kojima je beščašće u opisu radnoga mjesta. Kiš je pred sebe postavljao najviše estetičke ali i etičke zahtjeve, ponašajući se pritom kao nepopustljivi svetac. I u tome je jedna od samo njemu svojstvenih kontradikcija, tim više što je tvrdio da je ateist. Bio je opčinjen životom, smrću možda još i više, o čemu izričito svjedoče naslovi njegovih novela i romana. U mladenačkom pismu Engleskinji Jean McCrindle, u koju se kao osamnaestogodišnjak zaljubio na ljetovanju u Makarskoj, deklarirao se kao pjesnik, iako je pjesme pisao rijetko, što ne niječe tu tvrdnju jer je njegov opus u pojedinostima i cjelini poezija u najboljem značenju te riječi. Svojoj ljetnoj simpatiji Kiš je poslao nekoliko pjesama i esej o Crnoj Gori, a više od 60 godina kasnije te tekstove u Janinoj kući u Londonu, u blizini Arsenalovog stadiona Emirates, držao je u rukama engleski povjesničar i Kišev biograf Mark Thompson. I tko onda tvrdi da se povijest ne ponavlja? Najprije je Kiš junior tragao za pismom Kiša seniora, koje je nestalo i opet nenadano uskrsnulo, a potom je jedan engleski povjesničar otkrio Kiševo pismo u Londonu. Otkrio ga je poslije mnogo godina, kad se već i njegov pošiljalac, nekadašnji Kiš junior, preselio na drugi svijet i kad je na to pismo i njegovu romantičnu priču pala debela prašina zaborava. I kako onda pisma ne bi bila važna? Ili književnost isto tako? Pozivajući se na francuskog pisca i teoretičara Jeana Ricardua, na je to upozoravao i Kiš. Jer bez literature ni smrt jednog djeteta možda ne bi imala važnost veću od smrti neke beštije. Time se zapravo sugerira da je literatura ta koja smrt, samu po sebi teško shvatljivu i prihvatljivu, izdiže iz anonimnosti, dajući joj dostojanstvo imenovanja, ako ne i svojevrsne utjehe. Pisma Engleskinji Jean McCrindle zanimljiva su zbog još jednog detalja. Kiš ih je pisao na srpskom, a na engleski ih je prevodio Franc Žižek, čija je majka bila Amerikanka, a otac Slovenac. Taj podatak zaziva asocijacije na Rostandova „Cyrana de Bergeraca“. Kao što je poznato, u toj drami prikazana je kob znamenitog pjesnika i mačevaoca Cyrana koji se zagledao u lijepu Roxanu, ali u ostvarenju ljubavničkih snova ispriječio se njegov mamutski nos. Na koncu, Roxana se vezala za Christiana; zaljubila se u njegova pisma, ne znajući da je Christian tanak na riječima i ne sluteći da se iza tih pisama krije zlosretni Cyrano. Ispada, dakle, da se Roxana zaljubila u fikciju, a Rostandova priča, ili drama, tek je jedan dokaz o moći riječi, a samim tim i moći literature. Pisma koja je pisao, kao i ona koja je dobivao, dragocjen su izvor za razumijevanje Kiševa života i njegova djela. Jednako kad se obraćao Skupštini grada Beograda, dajući neopozivu ostavku na članstvo u savjetu *Kamerne scene Ateleja 212*, prosvjedujući protiv skidanja s repertoara komada Aleksandra Popovića i osuđujući arbitriranje politike u pitanjima o kojima bi trebali suditi pisci, jednako kad je komentirao Célineovu knjigu „Bagatele za jedan pokolj“ („Bagatelle pour un massacre“), ne zaneamarujući njegove antižidovske invektive, ali ne niječući zbog toga njegov stil ni jezičnu bravuroznost, jednako kad je pisao da glagol „obradovati“ možda nije adekvatan za njegovu duboku usađenu melankoliju, jednako kad je objašnjavao da se njegove knjige ne prepjevavaju nego prevode, zaključujući da je u nekim slučajevima zvučnost riječi važnija od njenog doslovnog značenja. Sušta suprotnost Kišu, čija je sklonost prema primanju pisanja bili u kontradikciji s njegovom spremnošću da ih piše, bio je Borislav Pekić. Osim što je objavio knjigu „Pisma iz tuđine“, Pekić je u pedesetak dana svojoj ženi

iz Beograda u London poslao 24 pisma. Pisao je toliko lako i ekstenzivno da se u jednom času počeo zavaravati, falsificirajući paginaciju i pišući brojeve unatrag, kao da je zagovornik nekog kabalističkog nauka, dok se Kiš u svojoj potrebi za komprimiranjem i čim većom sažetosti čudio samome sebi kad je uspio smisliti dvjestotinjak stranica.

Grozio se svakog fanatizma, premda je i sam bio fanatik, ali jedino u onom što se ticalo kompetencija i nikad zatumljenih pretenzija da svaki autorski projekt dovede do perfekcije. U obimnoj korespondenciji s Drenkom Willen, prevoditeljicom i urednicom u nekadašnjoj njujorškoj nakladničkoj kući *Harcourt Brace Jovanovich*, Kiša nisu zanimala samo njegova američka izdanja, nego je otkrio da su mu osim prijevoda važni dizajn knjige, oprema, slog i vrsta slova, sve krupnice i sitnice nužne da bi se jedna knjiga pojavila u ravnoteži sadržajnih i formalnih elemenata. Njegovi korespondenti bili su isto tako Oskar Davičo, Mirko Kovač, Miodrag Bulatović, Milan Milišić, Marija Čudina, Frano Cetinić, Karlo Štajner, Miroslav Krleža, Dragoslav Mihailović, Vida Ognjenović, Lela Zečković, Charles (Dušan) Simić, Lajos Kassák, Bulat Okudžava, Sergej Dovatov, Piotr Rawicz, Susan Sontag, David Rieff, Mark Strand, Milan Kundera, Bernard-Henri Lévy, Daniel Halpern, Dina Katan Ben-Cion, Barbara Lönnquist i drugi. U povodu američkog izdanja „Enciklopedije mrtvih“, Kišu se obratila prevoditeljica i urednica „The New Yorkera“ Linda Asher. U svom pismu objašnjava da je u nekim slučajevima „smatrala potrebnim da se poboljša tok radnje ili vremena neznatnom promenom rečenica“. Moguće je samo pretpostaviti kako je reagirao Kiš, kad je shvatio da gospođa Asher ima potrebu „poboljšavati“ njegove proze. Jest, urednici postoje zato da bi upozorili autora na nedostatke i opravdanost stanovitih izmjena, ali postoje i zato da shvate kad pred sobom imaju makulaturu, a kad rukopis koji treba respektirati do zadnjeg zareza. Slavni urednik Maxwell Perkins imao je goleme zasluge za uspjeh mnogih američkih pisaca. Smatra se da je on zaslužan što se „Veliki Gatsby“ na koncu pokazao kao remek-djelo, promovirao je Hemigwaya kad su ga svi drugi ignorirali, a u radu na romanu „Pogledaj dom svoj, anđele“ vodio je svakodnevnim rat s Wolfeom, izbacujući hrpu stranica, sve dok rukopis nije dobio najbolji mogući oblik. Ali niti je Linda Asher urednica Perkinsova kova, a još manje je Kiš pisac koji je patio od redundantnosti i čije je tekstove trebalo svoditi na odgovarajuću mjeru. Najveći urednički *faux pas* počinio je Zlatko Crnković, odbijajući 1975. rukopis „Grobnice za Borisa Davidoviča“ koju su nakon toga objavili jedan beogradski i jedan zagrebački nakladnik. Pohvale koje su uslijedile bile su u skladu s vrijednošću knjige, a u kratkom pismu na autorovu adresu Oto Bihalji-Merin je upotrijebio dvije sintagme: „metafizički užas istine“ i

„muzika velike slobode“. Koliko točno, toliko u skladu s Kiševim poetičkim zahtjevom koji glasi: manje je više (*moins est plus*).

**Kiš je pred sebe postavljao najviše estetičke ali i etičke zahtjeve, ponašajući se pritom kao nepopustljivi svetac. I u tome je jedna od samo njemu svojstvenih kontradikcija, tim više što je tvrdio da je ateist. Bio je opčinjen životom, smrću možda još i više, o čemu izričito svjedoče naslovi njegovih novela i romana**

U pismu nastalom sredinom 1984. godine, kanadska spisateljica Chrystine Bouillet obraća se Kišu: „Bila sam potpuno očarana i iznenađena dobivši ‘Rane jade’. Očarana jer je ova zbirka pravi biser! Tvoj način pisanja gotovo je zbudujuće osjećajnosti, kadre da uskladi senzualnost i jednostavnost, koja bi trebala uvek da postoji, ali je malo pisaca koji se njome mogu pohvaliti.“ Wladimir Krysinski vjerovao je da je Kiš odveć velik pisac da bi promašio Nobelovu nagradu, Marrianna D. Birnbaum vidjela ga je kao jednog od najvažnijih, ako ne i najvažnijeg aktera suvremene svjetske proze, a Richard Millet je primijetio da su „retki tekstovi koji tom silinom bacaju svetlost na opsesivnu temu smrti, a da se pritom ne svode na prizivanje očajanja“. Ne treba zaboraviti Matvejevića, ne samo zbog toga što je njih dvojicu vezivalo blisko prijateljstvo, nego i zato što je u pismu datiranom koncem 1981. u New Yorku zaključio da je poštovanje koje je gajio prema Krleži, poslije smrti ovog potonjeg transferirao na Kiša. U pismu Višnji Špiljak, čija se disertacija odnosi na Camusa, Bellowa i Kiša, ovaj treći je rezimirao svoj odnos prema pisanju, podcrtavajući da literatura nije opijum za narod i da u svojoj srži podrazumijeva bankrot svih iluzija. Ili, drukčije, literatura, ona prava, nema zabavlačku, nema obmanjujuću nego otrežnjavajuću ulogu. Dakako, pisma uvijek legitimiraju one kojih ih smišljaju, a u jednoj prilici, obraćajući se upravo citiranoj gospođi Špiljak, Kiš je ocrtao svoj vjerodostojni (auto)portret: „Ja, za razliku od Vas, ne umem da se smejem, dakle, ni da se radujem. Kakve bore, kakvi bogovi! A što se tiče Vašeg ‘sjajno’, sramota je, ali Vam moram reći da ja to ‘sjajno’ ne vidim i ne osećam, sve me to gnjavi, sve me to ne veseli, sve to ja ne vidim i ne čujem. Jedino što je u meni večno živo jeste osećanje grizodušja zbog propalih planova, zbog nerada.“

U jednom gradu, Beogradu, i u jednoj zemlji, Jugoslaviji, inkluzivno i Srbiji, Kiš je nosio prokletstvo hibridne biografije, ali isto tako svoje ljudske i autorske egzemplarnosti nesvodive na palanačke obrasce. Teško je zamisliti pisca koji je svoj integritet branio s rezolutnošću i dosljednošću koje su u krajnjoj konzekvenci, kao u sudbini njegovog junaka Borisa Davidoviča, dopirale do granice samouništenja. Jednako tako, Kiševu korespondenciju u ovakvoj formi, pomno sortiranu i komentiranu, s fusionsotama koje kontekstualiziraju svako pismo, na gotovo volšeban način mogla je prezentirati samo Mirjana Miočinović. Doktorirala je tezom o kazališnim teorijama Antonina Artauda, snagom akribičnosti i argumentiranosti njene studije o Krležinim dramama nadilaze većinu radova na te teme, s Kišem je među inim prevela i priredila Lautréamontova sabrana djela, a njihova privatna i profesionalna kohabitacija dobila je logičan nastavak u brizi za Kiševu ostavštinu, brizi u kojoj srce i um nisu samo to, nego su istodobno supstitut za slobodu koja u mreži svoje paradoksalnosti uvijek iznova implicira i odgovornost. Motiv pletera, prepoznatljiv u Da Vincijevoj i Dürerovoj umjetnosti, u znatnoj mjeri omeđuje egzistencijalnu i intelektualnu putanju tog velikog tandema srpske književnosti. Nije slučajno da je Kiš svoj najpoznatiji roman, „Peščanik“, posvetio Mirjani. Nije slučajno ni da je u tom romanu objavljena slika Rubinove vaze. Na toj slici dva sučeljena ljudska profila simuliraju obrise vaze. I obratno. Od „Peščanika“ do knjige epistolarnе proze ili, drugim riječima, od sada do vječnosti, u tim profilima zrcale se njih dvoje, Danilo Kiš i Mirjana Miočinović.



Naslovna stranica Kiševe korespondencije



Tajne identiteta: Odesa

## Između nostalgije i mitomanije

**Jedna od najvažnijih komponenti mita o Odesi njezina je multikulturalnost i multietničnost. Odesa takva nije postala; ona je takva od najranijih početaka; dovoljno je spomenuti da se u prošlosti u Odesi neko vrijeme sporazumijevalo ponajprije na talijanskome jeziku. U Odesi su od pamtivijeka živjele ukrajinske, ruske, židovske, grčke, talijanske, njemačke i brojne druge zajednice, dok su se njihovi predstavnici uglavnom predstavljali kao stanovnici Odeše**

**Piše Ivana Peruško**

Da je ljudski identitet ovisan o prostoru, odnosno konkretnome mjestu, poručio je filozof Jeff Malpas u knjizi *Mjesto i iskustvo: filozofska topografija (Place and Experience. A Philosophical Topography)*, a da ne bude svi prostori u nama iste emocije, naučio nas je pak geograf i predvodnik „humanističke geografije“ Yi-Fu Tuan. Neki u nama bude topofiliju, a drugi topofobiju, odnosno neke volimo voljeti, dok druge mrzimo jer u nama bude strah ili nelagodu. Bachelardova *Poetika prostora* uči nas da se čovjekovo ja razotkriva upravo u procesu otkrivanja pojedinoga mjesta, a kada ono poprimi oblik, tj. prostornu strukturu grada, čini mi se da filija i fobija u nama postaju još snažnije, a pitanje identiteta izražene. Neki su gradovi načinjeni od mitološkoga materijala. Pariz, Veneciju, Berlin, New York i Sankt-Peterburg s lakoćom možemo prozvati gradovima-mitovima pa čak i „gradskim tekstovima“, koji istodobno imaju dvije funkcije po mišljenju Jurija Lotmana i Vladimira Toporova – funkciju sama teksta, ali i mehanizma koji stvara tekstove.

Upravo je takva i ukrajinska Odesa. Počevši od kontradiktornih povijesnih teorija i uzavrelih sporova oko toga tko ju je i kada osnovao, odnosno svojatanja u svrhu dokazivanja „čija je“ i „komu pripada“ pa sve do pitanja tko je, kada i kako u njoj živio te – što je kudikamo važnije – tko ju je i kako opisao, opjevao ili ovjekovječio, Odesu možemo s pravom prozvati jednim od najmitologiziranih gradova bivšega Sovjetskoga Saveza (iako je kudikamo starija od njega). Štoviše, američka povjesničarka Patricia Herlihy u pionirskoj studiji o toj važnoj crnomorskoj luci *Odesa: povijest, 1794–1914. (Odessa: A History, 1794 – 1914)* iz 1986. podsjeća da je grad procvat doživio potkraj 19. stoljeća, kada je po broju poliglota i kozmopolitizmu daleko nadmašivao sve gradove carske Rusije. S druge strane, Odesi su prva sovjetska desetljeća donijela uglavnom nesreću – štrajkove, revolucije, antisemitizam, pogrome Židova, ekonomski pad te izolaciju.

Odesa je mnogo više od grada; ona je složena narativna struktura utemeljena na nekolicini mitologema koje imaju uporište u Židovima, kriminalu, književnosti, jeziku i humoru. Stoga neki kulturolozi, poput profesora Joachima Schlöra, drže da je ona tek ideja koju je nemoguće pronaći u materijalnoj stvarnosti, kao što je to bio Berlin 1920-ih ili Sankt-Peterburg Puškina, Gogolja i Dostojevskoga, odnosno bilo koji drugi grad proslavljen u književnim djelima. Možda je ta materijalna neuhvatljivost danak koji mora platiti zbog mitološko-imaginacijske potentnosti. Jedna od najvažnijih komponenti mita o Odesi njezina je multikulturalnost i multietničnost. Odesa takva nije postala; ona je takva od najranijih početaka (dovoljno je spomenuti da se u prošlosti u Odesi neko vrijeme sporazumijevalo ponajprije na talijanskome jeziku). U Odesi su od pamtivijeka živjele ukrajinske, ruske, židovske, grčke, talijanske, njemačke i brojne druge zajednice, dok su se njihovi predstavnici uglavnom predstavljali kao stanovnici Odeše (unatoč zatvorenosti pojedinih zajednica pa čak i unatoč sukobima među pojedinih zajednicama, na koje ukazuje među prvima Patricia Herlihy), tvoreći tako nešto što bih nazvala *odeskim kodom* (Schlör ga definira kao svojevrsno *odesijanstvo*).

Posrijedi je mješavina nostalgije i mitomanije koja se očituje u specifičnom odeskom mentalitetu i jeziku, u načinu na koji se svijet doživljava i na kojemu se s njime

komunicira. Na to ukazuje i jedan od najvažnijih živućih američkih pjesnika, židovski Ukrajinac Ilya Kaminsky, 45-godišnji emigrant iz Odeše, suvremeni Odisej koji je već kao dijete u rodnome gradu izgubio većinu sluha da bi ga potom u Americi, u koju se doselio 1993, djelomično vratio. U nastojanju da dočara Odesu svoga djetinjstva Kaminsky se svjesno utječe mitologizaciji kao jedinom mogućem postupku pa u lovorikama ovjenčanoj zbirci poema *Plešući u Odesi (Dancing in Odessa, 2004)*, zbog koje mu je dodijeljena laskava titula mladoga Czesława Miłosza, kaleidoskopski umnožava različite nijanse „gluhe“ životnosti odeskoga jezika i karnevalesknoga duha te multietničke luke na jugu Ukrajine:

Rođen sam u gradu koji je nazvan po Odiseju / I nijednu naciju nisam slavio;

**Odesu s pravom nazivaju kolijevkom židovske kulture i epicentrom moderne židovske književnosti. Hajim Nahman Bjalik, otac moderne hebrejske poezije, živio je u Odesi 21 godinu prije nego što se doselio u Tel Aviv, u kojemu danas, uz još neke velikane iz Odeše, ima svoju ulicu. U Odesi je živio i Ahad Ha'am (Asher Ginzberg), utjecajni pisac, esejist i cionistički mislilac koji se suprotstavio osnivaču političkoga cionizma Theodoru Herzlu. Osim njih valja spomenuti i niz književnika, izdavača, novinara i kulturnih djelatnika, kao što su E. Levinsky, J. Klausner, L. Pinsker, Y. H. Rawnitzki**

U početku bijaše more – u našem smo dahu čuli pljusak valova, sigurni da u našim venama teče morska voda. Naš je grad čuven po svojim pijanim krojačima, ogromnom mauzoleju rabina, po vlasnicima konja i njihovim kradljivcima, ali prvenstveno je poznat po punjenoj i pečenoj ribi. U Odesi je jezik pretpostavljao gestikulaciju – bilo je nemoguće pitati nekoga za smjer u slučaju da su mu ruke bile zauzete. Jednom sam to učinio: pitao sam čovjeka koji je držao dvije velike lubenice, svaku u jednoj ruci. No kako sam postavljao pitanja, njegovo je lice postajalo sve rumenije i ah! jedna je lubenica pala na pod (...) On se tomu nasmijao kao najozbiljnije dijete koje sam ikada vidio i ispričao mi je priču o zemlji u kojoj je svatko bio gluh. (mrežni izvor, prevela I.P.)

Svaki je pokušaj povratka u prošlost već unaprijed izgubljen, ali nije li to bit književnih povrata? Da se to svaki put iznova potvrdi? Toga je Kaminsky bolno svjestan pa se već u naslovu eseja iz 2018. *U potrazi za izgubljenom Odesom i gluhim djetinjstvom (Searching for a Lost Odessa — and a Deaf Childhood)* opet utječe sjetnoj mitologizaciji, a vlastiti auditivni hendikep pretvara u moćno oružje:



Židovski Ukrajinac i američki pjesnik: Ilya Kaminsky

Oče, ja sam u Odesi. Godina je 2018, prošlo je 25 godina otkad smo je napustili. Ovamo sam se vratio kako bih isključio slušna pomagala i zaustavio vrijeme. Kada stavim svoje ruke na zid – čujem buku taksija koji se zaustavljaju na semaforu, zveckanje kolica, žene koje se svađaju na ulici. Kada maknem svoje ruke sa zida – ne čujem ništa. Ruke na zidu – lavež pasa, zvuk sirene koji dopire s avenije. Kada spustim ruke – ništa. Godina je 1993. Tišina se ne upisuje u koncept vremena. (mrežni izvor, prevela I.P.)

„Sada je 1941. i Odesa je grad ispražnjen od svojih Židova“, piše Kaminsky u već spomenutu eseju. Iako joj danas više nema ni traga, to ne znači da se u židovsku Odesu koja danas živi kroz vlastiti mit ne bi trebalo vratiti. O kulturnoj povijesti Židova iz Odeše napisan je pristojan broj studija, no prva i najrelevantnija pripada Stevenu Zippersteinu, koji je 1985. objavio knjigu *Židovi iz Odeše. Kulturna povijest, 1794–1881. (Yews of Odessa. A Cultural History, 1794 – 1881)*. Ne samo da je Zipperstein naglasio da je posrijedi bio suvremeni megalopolis kakvu nije bilo ravna među drugim ruskim gradovima nego je upravo Odesa bila ključna postaja na putu do Izraela. Taj put nije lišen kontroverzi, odnosno radikalnih političkih ideja (Schlör podsjeća da je ideja o židovskoj Palestini rođena upravo u Odesi, i to na konceptualnim krilima *novoga čovjeka*, točnije *novoga Židova*), no u ovom je radu mnogo važniji drugi put – put tekstova. Odesu s pravom nazivaju kolijevkom židovske kulture i epicentrom moderne židovske književnosti. Hajim Nahman Bjalik, otac moderne hebrejske poezije, živio je u Odesi 21 godinu prije nego što se doselio u Tel Aviv, u kojemu danas, uz još neke velikane iz Odeše, ima svoju ulicu. U Odesi je živio i Ahad Ha'am (Asher Ginzberg), utjecajni pisac, esejist i cionistički mislilac koji se suprotstavio osnivaču političkoga cionizma, Theodoru Herzlu. Osim njih valja spomenuti i niz književnika, izdavača, novinara i kulturnih djelatnika, kao što su E. Levinsky, J. Klausner, L. Pinsker, Y. H. Rawnitzki, svi članovi društva Hovevei Zion.

Stoga nije pretjerano kazati da je za mnoge židovske književnike i intelektualce Odesa bila važan *topos*. U svojoj povijesnoj studiji Patricia Herlihy ustraje na toj tezi potkrepljujući je radovima izraelskih povjesničara književnosti Josepha Klausnera i Dana Mirona, koji su među prvima jasno artikulirali činjenicu da je suvremena židovska književnost nezamisliva bez Odeše, s obzirom na to da je velik dio u njoj nastao ili je iz nje potekao. Pomnu čitatelju to potvrđuju već prve stranice romana *Priča o ljubavi i tmini* (2005) Amosa Oza – književnoga velikana koji po očevoj liniji vuče također odeske korijene („Klausnerovi vuku podrijetlo iz Odeše“ – piše Oz) pa u romanu opisuje kako se upravo u odeskim ulicama, i to konkretno u stanu njegovog čuvenog i utjecajnog strica Josepha Klausnera, okupljala buduća židovska književna i intelektualna elita: „U Odesi, u Ulici Rimislinaja, njihova je kuća (...) postala kulturno okupljalište i sjedište cionista i književnika kao što su Mendele, Nahum Slošec, Lilienblum, Usiškin, Žabotinski, Bialik i Černihovski“ (Oz 2019: 99).

Ipak, jedan od najiskričavijih i najuspjelijih likova Ozove autobiografske epopeje, koji žovijalnim duhom, vedrinom, humorom, južnjačkom temperamentnošću i avanturizmom odudara od preostalih junaka, njegov je djed Aleksandar Klausner. Oz ga je već na početku romana slikovito portretirao: „Otkad pamtim, djed Aleksandar stajao je zorom na verandi u potkošulji i papučama i



svom snagom mlatio posteljiniu kao Don Quijote koji navaljuje na mješine vina, zamahivao kloferom i udarao opet i opet po posteljini sa svim žarom svojeg jada ili oćaja” (2019: 53). Taj šaljivdžija, trgovac, kicoš i vragolasti ženskar iz Odese koji se zabavljao pišući (nemušte) stihove na ruskom jeziku utjelovljuje upravo mediteranski *genius loci* Odese:

Dok se stric Joseph ustrajno školovao u Odesi (...) i briljirao bez stanke (...) djed Aleksandar zanemario je svoje školovanje već kada mu je bilo petnaest godina i počeo se okušavati u raznim oblicima sitne trgovine, nešto bi kupio i zatim prodao, noću je pisao pjesme ispunjene nemirom na ruskome, napajao žedne oči na izlozima trgovina, na gomilama dinja, grožđa i lubenica i pute-nim južnjačkim ženama, jurio kući da nastavi s pisanjem pjesama prepunih osjećaja i opet izlazio na ulice Odese vozeći bicikl uredno zavezane kravate, u pomno odabranoj odjeći.

Nije čudno što djed Aleksandar Klausner odudara od većine drugih likova u romanu Amosa Oza jer upravo on utjelovljuje brojne karakteristike koje se pripisuju književnim junacima odeskoga teksta, kao što su opuštenost i humor. Da je humor važan dio odeskoga mita i njegove karnevaleskne prirode, zorno potvrđuje činjenica da se najvažniji blagdan u Odesi obilježava prvoga travnja, a ne dvadeset i petoga prosinca. Riječ je o festivalu smijeha, satire i humora Humorina (ukr. Gumorina) koji se održava od 1973. godine. Međutim, humor je u Odesi proslavila književnost, i to prvenstveno ona židovskoga podrijetla. Štoviše, ako je vjerovati velikome formalistu Viktoru Šklovskom, proslavila ju je cijela jedna književna škola na jugozapadu Ukrajine. Tako je i naslovio svoj članak 1933. godine, ne skrivajući aluziju na čuvenu zbrku Jugo-zapad (1928) ruskog pjesnika židovskog podrijetla iz Odese, Eduarda Bagrickoga: „Jugo-zapad – to je geografska Odesa (...) jugo-zapadna škola jest škola ruske književnosti koja se ostvarila na ukrajinskom teritoriju“ (Šklovski, 2018: 45).

Ne samo da se odeska škola može nazvati *odeskim tekstom* po uzoru na *peterburški tekst* ruske književnosti, koji je na konkretnim primjerima peterburških djela Puškina, Gogolja, Dostojevskoga i drugih predstavnika među prvima usustavljeno predstavio ruski filolog Vladimir Toporov, nego se može tumačiti kao njegova suprotnost. Štoviše, zamjena. Bez obzira na diskrepanciju između uporne imperijalističke glorifikacije Sankt-Peterburga kao (ruske i svjetske) književne prijestolnice u odnosu na relativno nepoznat fenomen književne Odese (inače grada s impresivnim brojem književnih spomenika!), kojoj je posvećeno relativno malo studija, to ne mijenja činjenicu da je upravo taj sunčani mediteranski tekst rođen na jugozapadu Ukrajine svojom svježinom i humorom „spasio“ rusku sovjetsku književnost 1920-ih i 1930-ih godina. Dovoljno je reći da je Odesa svjetskoj književnosti podarila I. Babelja, čuveni duo I. Il'fa i E. Petrova, ali i majstora ornamentalne proze – J. Olešu, zatim V. Kataeva, E. Bagrickoga, V. Z. Jabotinskoga (rus.

Žabotinskij), L. Grossmana, L. Ginzburg te pjesnikinje V. Inber i A. Ahmatovu. To su samo književnici rođeni u Odesi, a njima bi valjalo pridodati i cijelu plejadu pisaca i intelektualaca koji su u njoj proveli dio života (kratko je u njoj boravio i o njoj pisao čak i A. S. Puškin), među kojima je od sovjetskih književnika K. Paustovskij svakako najzvučnije ime.

Siromašni su ruski Židovi bili ti koji su svojim tekstovima i likovima „spasili“ rusku književnost od monolitnoga i normativnoga socrealizma te itekako obogatili svjetsku književnost. Tu prvenstveno mislim na I. Il'fa (pravo ime Iehiel-Lejb Ar'evič Fajnzil'berg), koji je za razliku od E. Petrova bio Židov („Ionako će o meni napisati da sam se rodio u siromašnoj židovskoj obitelji“ – pisao je Il'f). Ne čudi što je najpustolovniji antijunak i najšarmantniji kriminalac ruske književnosti, „veliki kombinator“ Ostap Bender (i on vjerojatno židovskoga podrijetla; vjeruje se da je stvarni židovski pustolov Osip Šor bio jedan od prototipa toga čuvenog junaka iz romana *Dvanaest stolova* i *Zlatno tele*) proizašao iz pera odeskih autora te se i on sam može smatrati dostojnim utjelovljenjem jugozapadnoga odeskoga teksta.

Iako je Šklovskij bio taj koji je koncept *Jugo-zapada* postavio kao književno-znanstveni problem 1933. godine, to ne bi bilo moguće bez njegovoga utemeljitelja – Isaaka Babelja, autora zbirke *Odeske priče* (iako je većina priča



Spomenik Ostapu Benderu u Odesi

objavljena 1920-ih godina, zbirka je prvi put objavljena tek 1931) u kojima se taj siromašni ruski Židov i majstor stila virtuožno poigrava dočaravajući i sjaj i bijedu života u Odesi početkom 20. stoljeća. Ne samo da je Odesa za Babelja vrelo inspiracije i svojevrsni svijet u minijaturi nego je ona za njega ključan faktor u europeizaciji Rusije. Da je za Babelja ona važna književna tema, dokazuje i njegov zaboravljeni esej-manifest iz 1916. *Odesa* (rus. *Odesa*), u kojemu Babelj suprotstavlja dva lica grada – bijedu i siromaštvo židovskoga geta te slatke proljetne večeri uz tamno more iznad kojega sjaji mjesec neodređene boje; ružnoću i ljepotu življenja; dva lica Rusije: sivi Petrograd i sunčanu Odesu. Upravo sunce valja u Babelja metaforički pojmiti kao sastavni element *odeskoga teksta* i osnovni razlikovni element *peterburškoga teksta*. Upravo će u tmurni Petrograd odeska književnost, baš poput njezinih crnomanjastih muškaraca koje opisuje u eseju, „donijeti sa sobom malo sunca i lakoće“. Štoviše, Babelj je u svojim *Odeskim pričama* prvi postulirao dva osnovna odeska mita – kriminal i humor.

Upravo je Benja Krik – ruski Židov i šarmantni gangster – središnji junak Babeljevih priča iz Odese, grada koji je početkom 20. stoljeća slovio kao prijestolnica kriminala (otuda i čuvena izreka da je *Rostov tata*, a *Odesa mama* ruskoga *krimi* miljea). Štoviše, mnogi su uvjereni da je fiktivni Benja Krik imao i svoga stvarnoga prototipa – čuvenoga odeskoga kriminalca, Židova koji je bio poznat pod imenom Miška Japončik. Kako objasniti Babeljevu fascinaciju svijetom kriminalaca, poznatih odeskkih gangstera? Sovjetskoj je književnosti nedostajalo egzotike – do Babelja ona nije znala za takve živopisne i neuhvatljive likove koji su se opirali moralnim i inim klasifikacijama. Sovjetskoj je književnosti bio nasušno potreban pustolovni duh koji bi je oslobodio od vlastitih ograničenja i dogmi. Nasilje, seksualnost, erotika, neobičan jezik Babeljevih junaka te obilje humora uistinu su podarili ruskoj književnosti toliko potreban život. I živahnost. Da nije bilo odeskoga teksta Babelja, Il'fa, Petrova i Oleše, ruska satira 1920-ih godina bila bi kudikamo mračnija. U svakom slučaju, ne bi se toliko proslavila.

**Da je humor važan dio odeskoga mita i njegove karnevaleskne prirode, potvrđuje činjenica da se najvažniji blagdan u Odesi obilježava 1. travnja, a ne 25. prosinca. Toga dana održava se festival smijeha, satire i humora Humorina (ukr. Gumorina). Humor je u Odesi proslavila književnost, i to ponajprije ona židovskoga podrijetla. Ako je vjerovati velikome formalistu Viktoru Šklovskom, proslavila ju je cijela jedna književna škola na jugozapadu Ukrajine. Tako je Šklovski naslovio i svoj članak iz 1933. godine, ne skrivajući aluziju na čuvenu zbrku Jugo-zapad (1928) Eduarda Bagrickoga, ruskog pjesnika židovskoga podrijetla iz Odese**

Poslije 800 godina

## Antisemitizam nekad i danas

**Premda bi mnogima moglo izgledati neobično da se tolerantna Anglikanska crkva, koja se u 15. stoljeću odvojila od Rimske crkve, u 21. stoljeću ispričava za postupke svoje katoličke prethodnice, nije naodmet razmotriti povijesne razloge isprike, posebno zato što se virus antisemitizma opet razmahao**

**Piše Vesna Domany Hardy**

U svibnju ove godine u Katedrali Isusa Krista u Oxfordu održano je izvanredno bogoslužje za ispriku Židovima zbog posljedica koje su pretrpjeli nakon odluke Oksfordskog sinoda održana prije osam stoljeća. Vodeći klerici



Isprika Židovima: Oxford



Anglikanske i Katoličke crkve Velike Britanije u toj misi održanoj dva tjedna poslije Uskrsa ispričali su se Židovima za ulogu koju je Engleska crkva odigrala u propagiranju antisemitizma i progonu Židova od 13. stoljeća do današnjih dana.

Premda bi mnogima moglo izgledati neobično da se tolerantna Anglikanska crkva, koja se u 15. stoljeću odvojila od Rimske crkve, u 21. stoljeću ispričava za postupke svoje katoličke prethodnice, nije naodmet razmotriti povijesne razloge isprike, posebno zato što se virus antisemitizma opet razmahao, što je u biti u pozadini isprike. Jer povijesna uloga i utjecaj Oksfordskog sinoda iz 1222. nisu bili pogubni samo za Židove u srednjovjekovnoj Engleskoj već su isto tako odgovorni za iniciranje stoljetnih predrasuda, progona i netrpeljivosti prema Židovima u cijeloj Evropi.

Kad se sa svršetkom problematične vladavine kralja Johna početkom 12. stoljeća Stephen Langton vratio u Englesku iz rimskog progonstva kao crkveni poglavar, odnosno nadbiskup Canterburyja, on se s velikim zanosom bacio na reformiranje Crkve nakon nešto ranije održana Lateranskog sinoda. Langton je posebno bio zaokupljen „problemom“ Židova i njihovim miješanjem s kršćanima, što mu je bio glavni razlog da dva tjedna nakon Uskrsa 1222. sazove Sinod u Oxfordu.

Nakon samo nekoliko tjedana zasjedanja Sinod je zaključen uvođenjem niza protužidovskih zakona u kanonsko pravo. Zakoni su zabranjivali Židovima gradnju novih sinagoga, zabranu zapošljavanja kršćana u židovskim kućama, pohranjivanje dokumentacije financijskih transakcija i imovine u crkvama i zabranu bilo kakva ulaska u crkve. Provedba tih zakona u praksi nanijela je mnogo zla Židovima i njihovim zajednicama, jer nisu mogli pohranjivati dokumentaciju financijskih transakcija, nisu mogli pohranjivati ni svoje vrijednosti, što ih je izlagalo opasnostima učestalih napada i pljačke. Štoviše, jedan od tih zakona nametnuo im je obavezu nošenja posebnih obilježja. Time je Engleska postala prva zemlja koja im je zakonom nametnula degradirajuću i ponižavajuću praksu. Sinod je čak propisao da oznaka mora predstavljati ploče zakona koje je Mojsije primio na Sinaju u obliku dvije pruge napravljene od sukna ili pergamene, dva prsta široke i četiri duge i drukčije boje od odjeće, da ih kršćani mogu lakše raspoznavati.

Premda se ne može tvrditi da je Sinod sam po sebi promovirao antisemitizam, izvjesno je da je utemeljio buduće odnose između Židova i kršćana, ne samo u Engleskoj. Razlog za današnje ispričavanje za srednjovjekovne zakone dio je prihvaćanja i širenja znanja unutar Engleske crkve da je kršćanski antijudaizam ključni, ako ne i jedini izvor današnjeg antisemitizma.

Godine 2019. Anglikanska je crkva dokumentom obznanila prihvaćanje rezultata istraživanja koje je počevši od 1920-tih prošlog stoljeća poduzeo radikalni anglikanski svećenik James Parkes, koji je proveo cijeli radni vijek zastupajući Židove prije, za vrijeme i poslije nacističkog razdoblja.

Kad se Parkes suočio s agresivnim antisemitizmom kakav je prevladavao na većini europskih sveučilišta, odlučio je istražiti korijene te mržnje. No rezultate istraži-

vanja objavio je tek 1969. u autobiografiji, priznavši da nije bio spreman suočiti se sa saznanjem da je isključivo kršćanska crkva preokrenula uobičajenu ljudsku ksenofobiju, ili normalne manje-više trpeljive odnose među zajednicama u jedinstveno zlo antisemitizma.

To su činjenice što ih je nadbiskup Welby istaknuo u isprici, uz napomenu da je 2019. Anglikanska crkva prihvatila Parkesova istraživanja i objavila ih u dokumentu o kršćansko-židovskim odnosima, zaključujući da je posljednja isprika samo dodatak tom dokumentu.

**Povijesna uloga i utjecaj Oksfordskog sinoda iz 1222. nisu bili pogubni samo za Židove u srednjovjekovnoj Engleskoj nego su odgovorni i za iniciranje stoljetnih predrasuda, progona i netrpeljivosti prema Židovima u cijeloj Evropi**

Komentirajući događaj, londonski tjednik *Jewish Chronicle* navodi da je uvođenje protužidovskih zakona u srednjovjekovnoj Engleskoj analogno rasističkim Hitlerovim zakonima iz Nürnberga.

Optužbe i klevete za ritualna ubojstva također su se najprije pojavile u Engleskoj, u vrijeme kad su ionako već preveliki nameti upropaštavali pojedince i cijele židovske zajednice. Građanski rat koji je izbio 1260. pružio je mnogima dodatnu i nekažnjivu priliku za pokolje i pljačke Židova. Prije konačnog izгона 1290. svakih nekoliko godina Židovima su bili nametani još veći porezi, dok ih konačno kralj Edvard III. nije dekretom prognao iz zemlje, u čemu je Engleska i opet bila prva.

Nedavno sam prvi put posjetila Lincoln. Ponosna na ljepote svoje nove okoline, kći me odvela u taj njoj obližnji privlačni engleski grad u kojem se glavna ulica strmo uspinje između drevnih tradicionalnih kuća, od kojih poneke datiraju iz doba dinastije Tudora, pa i ranijih stoljeća. Ulica vodi na prostrani trg s čije je jedne strane zidom opasan dvorac, a s druge gotička katedrala iz 11. i 12. stoljeća, jedna od najljepših gotičkih građevina na otoku. Lagano uspinjanje pružilo mi je priliku da kćeri pričam o okrutnim srednjovjekovnim progonima, po kojima se Lincoln pamti u židovskoj povijesti.

Slučaj je htio da smo upravo tada prolazile pokraj kame- ne kuće s lijepo dekoriranim romaničkim ulazom i dojm- ljuvim natpisom *Jewish House*. Iz dvorišta kuće nekoć se navodno ulazilo u sinagogu. Katastarska dokumenta- cija pokazuje da je do 1290. vlasnica kuće bila imućna Židovka Belaset, kći Salamona iz Wallingforda. Godine 1290. Belaset je obješena nakon što je osuđena za obrezi- vanje rubova zlatnika ili srebrnjaka, *coin clipping*, zločin za koji se u srednjovjekovnoj Engleskoj često optuživalo Židove. Treba naglasiti da je ograničenje nametnuto od strane Rimske katoličke crkve, koje je kršćanima branilo

posuđivanje novca uz kamate, pa je novčarstvo (ili kamatarenje) prepušteno Židovima kao jedno od rijetkih zanimanja koje su mogli obavljati.

U 11. stoljeću, nakon što su Normani osvojili Englesku, doselila se u Lincoln mala židovska zajednica iz Rouena. Budući da u Engleskoj nisu postojala geta kao drugdje u Evropi, Židovi su se nastanili u trgovačkim centrima, najčešće u blizini katedrale, ili nekog kraljevskog dvorca, u nadi da će tu biti bolje zaštićeni zbog omraženih zani- manja kojima su se morali baviti kao novčari ili utjeriva- či dugova i poreza u ime krune, plemstva ili crkve.

U to vrijeme odavde je krenula kleveta da Židovi koriste krv kršćana za pripremanje vina i macesa za ritual Pesaha. Ta kleveta utjerivala je stoljećima smrtni strah svim židovskim zajednicama posvuda jer bi redovito služila kao predtekst za pogrome i pljačku njihove imovine. Prva registrirana optužba na račun te klevete datira iz 1144. u engleskom gradu Norwichu, a 1255. uoči Uskrsa u Lincolnu su optužili Židove za otmicu i ubojstvo kršćanskog dječaka Huga, čije su tijelo navodno bacili u otpadni bunar u podrumskoj sobi kuće Židovski dvori (*Jew's Court*) u istoj ulici. Drži se da je vlasnik te kamene kuće u normanskom stilu bio Aaron iz Lincolna (1190–1268), poznati židov- ski novčar i financijaš kralja Henrika III. U nacionalnom arhivu postoji dokument iz Colchestera iz 1277. na čijoj je margini karikatura Aarona iz Lincolna, uz zapis na latinskom „Aaron sin đavla“. Nacrtna je s obilježjem koje su Židovi nakon Oksfordskog sinoda morali nositi na odjeći da bi ih se razlikovalo od kršćana.

Povjesničar Simon Shama u *Povijesti Židova* posvećuje cijelu stranicu tragičnim događajima iz Lincolna:

„Otkriće tijela devetogodišnjeg dječaka Huga nakon tri tjedna traganja dobilo je posebno značenje zbog vjenčanja kćeri najbogatijega lokalnog Židova na koje su bili pozvani ugledni gosti iz raznih dijelova zemlje. Kralj Henrik III. upravo se tu zatekao i zahtijevao da se smjesta pronađe krivac. Nakon brutalne torture iznuđeno je priznanje lokalnog Židova, kojeg su vukli kaldrmom vezana za repove konja, da bi ostatke njegova izmrcvarena tijela stavili na vješala. Lokalni Židovi odmah su zatvoreni i odvedeni u London na suđenje. Osamnaestero optuženih tražilo je miješanu porotu, sastavljenu od Židova i kršćana, no njihov je zahtjev uzet kao znak priznanja krivice pa su umjesto suđenja odmah obješeni. Ostale su nakon nekog vremena pustili iz zatvora na zahtjev vojvode Richarda od Cornwalla, koji je već bio poslovao sa Židovima, baš kao i kralj, samo što je taj bio malo razumniji. Mali Hugo u Lincolnu je pokopan u raskošnom sarkofagu u katedrali koju su morali platiti Židovi, poimence Aaron iz Lincolna. Hugo je zatim kanoniziran i ovjekovječen na vitraju u katedrali u Canterburyju. Priča je stoljećima pokretala antisemitizam, koji se manifestira u turističkoj literaturi čak i na početku 20. stoljeća. Otac engleske književnosti, Geoffrey Chaucer, reciklirao je klevetu u *Priči o poglavari- ci samostana* u *Pričama iz Canterburyja*.“

Nakon obilaska katedrale svojevrсно olakšanje pružila mi je mjedena pločica na grobu dječaka Huga, na kojoj je ugravirana isprika Židovima za lažnu optužbu. Na kraju isprike piše *Shalom*.

U povodu 90. rođendana

## Profesionalac od formata

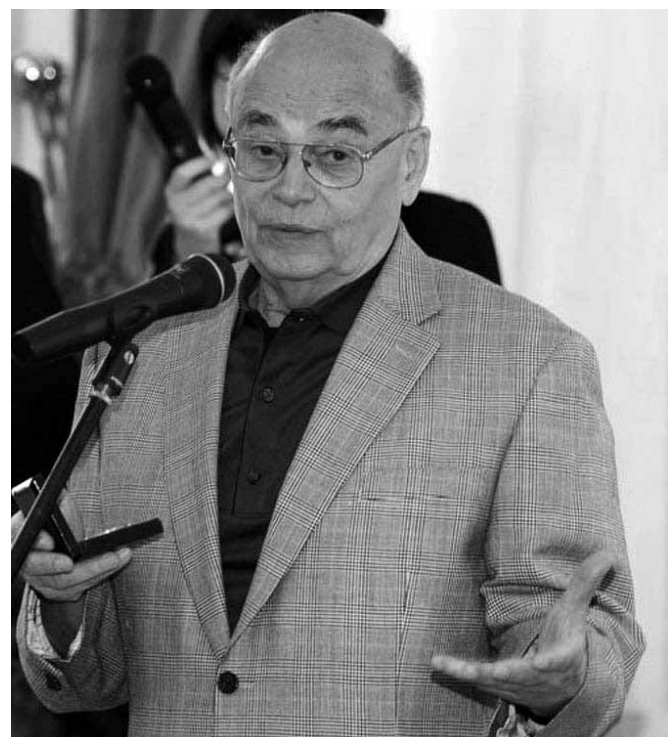
**Sa svime što je poduzimao u dugoj i bogatoj karijeri Živko Gruden novinar je kojeg ne treba braniti, ni od njega, ni od drugih. Sve je sam o sebi napisao. Nitko ga nije mogao navesti, a kamoli natjerati, da nekomu prebraja krvna zrnca, da mu nameće što će misliti, ni kako će biti u trendu. Kao novinar bio je i ostao cijepljen protiv takvih zaraza**

**Piše Mirko Galić**

U Hrvatskoj je i u mirnijim profesijama teško dosegnuti dob Živka Grudena (rođena 22. veljače 1932. u Dugom Selu). Pogotovo je to teško postići na poslovima na kojima je naš novinarski doajen proveo cijeli radni vijek. Doživio je 90 godina uza sve nedaće koje ga nisu mimoilazile. U nedemokratsko vrijeme novinare su – kad bi ulazili u profesiju – plašili da moraju tražiti povlašteni staž, kao rudari. Kad je Gruden bio na početku, prosječni životni

vijek novinara bio je 47 godina. Radili su pod pritiskom, što izvana, što iznutra, a nisu svi poput Grudena bili otporni i na najjače pritiske. Kad je došla demokracija, novinarima nije postalo lakše, jer su im opet nametnute različite obveze discipline i vjernosti, ali u težim uvjetima rata i mržnje koju je tranzicija masovno proizvodila. Opet je Živko Gruden našao svoj kut i svoj put, ne samo da preživi nevrjeme nego da sačuva obraz.

Raditi u dvjema državama i u dvama sistemima bilo bi teško i čistaču ulica, jer bi morao mesti različite otpatke.



Novinarski doajen: Živko Gruden



A između toga proživjeti rat i izdržati silu koju su nametalu iz Beograda, a u Zagrebu prihvaćali, svakom je novinaru bilo dvostruko teže: nosio je prtljagu iz bivšeg sistema, koju su nove vlasti carinile, a nije mogao znati kamo ga vode okolnosti, na koje uglavnom nije mogao utjecati. Velikog izbora nije bilo, dok je zemlja bila pod agresijom; kad su se čistile ruševine, postavljalo se pitanje savjesti: Gruden u tome nije zgriješio. Kao svjedok, kao kroničar i kao analitičar pratio je uspone i padove socijalizma, uspjehe i propast Jugoslavije, sjaj i bijedu hrvatske demokracije. Ostati uspravan nije bila mala stvar.

Proći dva rata bilo je najteže za svakoga pojedinca koji je držao do sebe; u prvome je Gruden bio mlad, da bi mogao braniti zemlju, narod, ljude, vrijednosti od zla koje se bilo sručilo i na Hrvatsku. Bio je dovoljno odrastao da upamti o čemu se radilo, i da do kraja života znade prepoznati zlo, kad bi dizalo glavu, misleći da se sat vraća unatrag. Trebalo je imati dobre senzore, pa prepoznati da Hrvatska u prošlosti – koja ju je jednom preskupo stajala – ne može tražiti budućnost. Nekad je trebalo i hrabrosti da se na to ukaže. Tko bi Hrvatsku vraćao na ustaško doba i uvjeravao druge da treba biti „Za dom spreman“, ugrožavao je temelje demokratske države. U zaštiti (hrvatskoga) antifašizma Gruden se nikad nije kolebao. Objavio je o tome i knjigu posebnih članaka, u kojima je jednom i mene zakačio; lako smo se razjasnili, kao istomišljenici u toj stvari.

U drugome ratu Živko Gruden bio je dovoljno star da mu nitko ne gura pušku u ruku i dovoljno iskusan i mudar da se na pravi način i za prave stvari bori perom. To je njegovo jako oružje. Pisao je koliko je mogao i koliko su mu dali da piše, ne dovodeći u pitanje hrvatsku borbu za državnu neovisnost, ali pazeći skrupulozno da Hrvati ne ostanu opet bez slobode i da opet izgube demokraciju. Svaki kritički, samostalni glas u uvjetima ugroženosti i euforije vrijedi barem koliko svaki zbor, ili i više. Kad god se javljao, Gruden to nije činio sa zlom nakanom, ili na provokativan način, misleći na sebe; mislio je prije svega na ljude oko sebe, na društvo; jedno se raspadalo, drugo se teško formiralo.

Prije nego što je za stalno došao u *Vjesnikovu* kuću, kod najmoćnijeg novinskoga izdavača na prostoru od Beča do Atene, Živko Gruden pisao je kraće u *Komunistu*. Tko nije čitao što je pisao, mogao bi pomisliti da je pripadao među ideološke aždaje koje su jele živu djecu ako su drukčije mislila; takav je dojam u dijelu naših nacionalista o komunistima da bi oni trajno izbacili Krležu iz školske lektire, a Picassa iz svih muzeja. Slavni slikar plaćao je do kraja života komunističku članarinu, a odbijao Legiju časti francuske države! Je li Gruden ostao u članstvu hrvatske KP do kraja njezina života, kako su ga isključivali i vraćali, nije ni važno. Najmanje drugima. Važnije je da se nije priključio strankama koje su u tim transferima najviše profitirale, ili u ljudstvu, ili u drugome materijalu. Doživio je demokraciju kao vrijeme izbora i slobode. Tako je i pisao, koliko je imao gdje pisati. Milost nije tražio, niti ju je davao. Kad je završio s novinama, u židovskoj zajednici našao je svoj mali prostor javnog djelovanja. Rado sam se odazivao njegovim pozivima; jedino mi je bilo teško podnositi njegove hvalespjeve. Nije svatko Živko Gruden.

Dok je u *Večernjem listu* uređivao najvažniji sektor unutrašnje politike, Gruđenov rukopis dao se očitati po umjerenosti kojom se služio u prezentaciji i procjeni političkih ličnosti i događaja. Čvrsto je stajao na zemlji, što god se treslo. Nije upadao u euforiju kad se Hrvatska zanosila da će diktirati uvjete Titu, niti je zapadao u depresiju kad je Tito zavodio represiju. Bilo je to teško vrijeme koje smo zajednički podnosili u *Vjesniku*, a zaključili u *VUS-u*, kad smo morali priznati poraz. Gruden je bio važan kao pisac koji pažljivo barata riječima, a sve kaže, koji ne izvlači teške zaključke, a ne ostaje dužan, koji se ne zalijeće, ali nije oportunist. Nije bio u političkoj milosti tadašnjih vladara: uza svu prošlost novinara *Komunista* i režimskoga *Vjesnika*, nije odlazio po mišljenje u „Kockicu“, usprkos svim nedaćama vremena koje je egzistiralo na velikim obećanjima; branio je ugled svoga zanata. U redakcijskim razgovorima bio je traženi sugovornik, najviše zato što nije zastupao konvencionalna mišljenja. Ponekad je iz njega trebalo izvlačiti riječi; tko je imao strpljenja, nije dangubio. Bio je temeljit analitičar.

Na položaj glavnoga urednika *VUS-a* Živko Gruden postavljen je kad se činilo da ga ni on ne može spasiti. Čistka nakon Karađorđeva teže je oštetila glavni hrvatski politički tjednik nego najvažniji dnevni list. *Vjesnik* je životario pod partijskom kontrolom, a *VUS* doslovno umirao, jer je ostao bez pogonskoga goriva, bez ljudi i bez ideja. Izgubio je povjerenje, pa je postao suvišan. Gruden je znao da politički tjednik počiva na slobodnom i kritičkom novinarstvu, što je *VUS-u* bilo sistematski oduziman. Započeo je temeljitu obnovu, i uređivačku i kadrovsku, da bi list vratio u život. Stvorio je jaku redakciju, u kojoj su bili Igor Mandić, Ivo Lajtman, Franjo Kiseljak, Nenad Ivanković, Josip Pavičić, Zoran Bošnjak, Milan Ivkošić... Neki će postati glavni urednici *Vjesnika* i *Večernjeg lista*, neki dopisnici iz inozemstva. Prihvatio sam i ja Gruđenov poziv i postao član *VUS-ova* kolegija.

Činilo se da je *VUS* na dobru putu oporavka. Počela mu se povećavati naklada, što je najteže s listovima kad padnu u nemilost čitatelja, a postajao je politički relevantniji, jer je otvarao teme koje bi politika radije izbjegla. Zbog takva je pristupa „završio na smetlištu“, kako je zaprijetio jedan partijski rukovodilac, koji je slovio za zaštitnika *Oka*. U tome listu za kulturu, poznatu po ideološkoj rigidnosti i sektaštvu, Goran Babić napao je *VUS* za *vustaštvo*. Kvalifikacija je bila opasna koliko su mogle biti otrovne optužbe za ustaštvo. *VUS* nije imao ništa s ustašama, niti je igrao na tu kartu, da bi skretao pozornost. Kritičnost je bila uperena na tadašnju vlast, što je očito smetalo *Oku* i njegovim pokroviteljima.

Na takve optužbe *VUS* nije htio šutjeti, što je sugeriralo rukovodstvo *Vjesnika*, vjerojatno po političkim uputama iz partijskih stožera. Glavni urednik bio je odlučan u obrani svoga novinarskog integriteta i integriteta lista, i s podrškom kolegija odgovorio *Oku* i Goranu Babiću, kako je to dolikovalo uredništvu i listu koji drži do sebe. Sve drugo bilo bi kapitulacija pred sektaškim klanom koji je terorizirao intelektualne i liberalne krugove u tadašnjoj Hrvatskoj. Redakcijski odgovor napisao je i Igor Mandić, što znači da je bio oštar i pismen. Kolegij je podržao tekst u cjelini. Tako je izišao posljednji broj *VUS-a*, uoči Božića 1977. Neposlušnost redakcije i njezina glav-

noga urednika kažnjena je ukidanjem lista. Za javnost je nađeno opravdanje u ekonomskoj nerentabilnosti; *VUS* je ukinut zato što nije htio slušati.

Nakon gašenja *VUS-a* Gruden je, s većinom redakcije, premješten u *Vjesnik*, po kazni. Kako se vrijeme liberaliziralo, to su i kazne ublažavane, pa smo Zoran Bošnjak i ja izabrani za dopisnike u SAD-u i u Francuskoj, a poslije Bošnjaka u New York je upućen i Živko Gruden (a Nenad Ivanković u Bonn). Rad u *VUS-u* počeo se naknadno cijeniti; u posljednjoj redakciji bila su novinarska imena koja je glavni urednik pokupio na svoj autoritet i na programu koji je izazvao bijes vlasti. Nije to bio Gruđenov neuspjeh, naprotiv, s *VUS-om* je uspio dokazati da novinarstvo nije osuđeno da bude sluga vlasti i politike. Tako je pisao i dok je bio zaposlen u *Vjesnikovoj* kući, tako je pisao i iz mirovine, u drugim listovima, koji su rado objavljivali njegove tekstove. Nije bio opterećen ni jednim od apsoluta iz tadašnje političke ljestvice, ni strankom, ni nacijom, ni državom. Zanimalo ga je što je s čovjekom.

S Gruđenom sam surađivao dobrih dvadesetak godina. Pisao je za *Danas* iz Amerike i slao vrijedne analize američke politike, malo drukčije nego što je to radila većina dopisnika. Nije robovao vanjskopolitičkim klišejima. Bio sam kod njega nekoliko dana u New Yorku, nije stanovao daleko od Harlema, vodio me da vidim slavnu burzu, kao centar nove moći. Drugo je prepustio meni i mome interesu. Pomogao mi je da za *Danas* uoči Univerzijade dobijem intervju s glavnim tajnikom UN-a Perezom de Cuellarom. Tada sam vodio list koji je bio u sličnoj situaciji kao i *VUS* kad se s Gruđenom na čelu borio za povratak povjerenja i za opstanak. Promijenilo se vrijeme, pa *Danasu* nije mogla presuditi jednostranačka politika. Presudila je demokratska država i završila s drugim neposlušnim listom.

S Gruđenom sam imao i privatno dobre odnose. Tko je Židov, a tko Hrvat ili Srbin, nikad nismo postavljali kao pitanje između nas ni kad su se ljudi tako svrstavali i dijelili. Kad me stao pozivati u Židovsku općinu nisam tražio nikakvu vezu takve vrste. Htio sam, s njegovom inicijativom, stati na stranu židovske zajednice. Hrvatski Židovi prošli su teško razdoblje u Hrvatskoj; Hrvati, etnički i politički, to ne bi smjeli zaboravljati. Kao što je Andre Glucksmann govorio za sebe da je Židov kad se javlja antisemitizam, svaki bi Hrvat trebao imati razumijevanja za osjetljivost židovske zajednice, koja je prošla užasna stradanja. Biti s njome na istoj strani stvar je etičke i političke odgovornosti, prije svega pojedinca, a onda i države. O tome je Gruden pisao beskompromisno kad bi se to pitanje nalazilo na dnevnome redu.

Nitko Gruđena nije mogao navesti, kamoli natjerati, da nekomu prebraja krvna zrnca, da mu nameće što će misliti, ni kako će biti u trendu. On je novinar koji je cijepljen protiv takvih zaraza. Za duge karijere pisao je u mnogim listovima. Suradivao je potkraj karijere i sa *Slobodnom Dalmacijom*, kad se tamo u ono vrijeme moglo slobodno pisati, i u *Feralu*, kad je taj satirični tjednik osvjetljavao mračne strane hrvatske politike. Sa svime što je poduzimao u dugoj i bogatoj karijeri, Živko Gruden je novinar kojeg ne treba braniti, ni od njega, ni od drugih. Sve je sam o sebi napisao.

## Jubileji

# Glazbenik s mnogo lica

**Premda je diplomirao arhitekturu, plodnošću i raznovrsnošću skladateljskog opusa Alfi Kabiljo s razlogom stoji uz bok Ivanu pl. Zajcu. Pokazao je to i koncert koji je, njemu u čast, održan u zagrebačkom kazalištu Komedija**

**Piše Jagoda Martinčević**

U subotu, 26. ožujka 2022, u prepunoj dvorani zagrebačkog kazališta Komedija, Alfi Kabiljo obilježio je 85.

godišnjicu života i 60. godišnjicu umjetničkoga rada. A znamo li tko je nakon Ivana pl. Zajca (s oko 1200 djela) najplodniji hrvatski skladatelj? Onaj o kojem se u ovoj sezoni najviše govorilo i pisalo: Alfi Kabiljo, koji je s više od sedamsto skladbi zakoračio u 86. godinu, autor mjuzikla *Jalta, Jalta*, koji je upravo obilježio 500. izvedbu u kazalištu Komedija, a skladateljeva je ladica još puna neizvedenih djela! Usporedba s omiljenim Zajcem ne čini se nimalo neumjesnom. Štoviše, zajedničko im je mnogo toga osim golemih opusa: prije svega opća omiljenost Zajčeve opere *Nikola Šubić Zrinjski* i Kabiljove *Jalte*, raznovrsnost žanrova od vedre glazbene scene do one ozbiljne, popijevke, komorna glazba pa i simfonijska, a da je Kabiljovo vrijeme bilo i Zajčevo, zacijelo bi se i Zajc, marljiv, poletan i zaljubljen u glazbu, bavio i dječjom, filmskom, radijskom i televizijskom pa i glazbom za svjetska sportska natjecanja, kako je to nanizao njegov mlađi kolega!

Bogatstvo stvaralaštva nije dakako jamstvo vrijednosti (osim u Johanna Sebastiana Bacha, koji je mjerilo sam po sebi), no ako iz tako brojnih opusa kakve imaju i Zajc i Kabiljo bar nešto ostaje *naj* i nije do danas nadmaše-



Bravo, maestro: Alfi Kabiljo

no, tada je doista riječ o majstorstvu vrijednu velikog poštovanja. Uskoro ćemo Zajca ostaviti za neku drugu prigodu, uz još jednu ne manje važnu usporedbu. Zajc je u Beču i Zagrebu svojedobno skladao niz popularnih opereta, svojevrsnu zabavnu glazbu toga doba; u Zagre-



bu se nakon operetnog razdoblja (danas je opereta prisutna još samo u tragovima) rodio mjuzikl, novi žanr po uzoru na Broadway i West End. Kralj mjuzikla postao je Alfi Kabiljo, moglo bi se reći unuk ili praunuk plemeni-tog Zajčeka.

Vedri početak priče o Kabilju u skladu je s njegovom osobnosti zabavna i duhovita čovjeka, dobronamjerna i omiljena među kolegama, svestrana sportaša, skijaša, plinara, plivača i još uvijek tenisača, svjetskog putnika, napokon i uz njegovu samozvanu titulu predsjednika Svjetske hedonističke stranke kao vrsna poznavao i ljubitelj finih vina. Moglo bi se reći: pravi je iskonski hedonist okružen pažnjom i ljubavlju supruge, kćeri, sina i četiri unuke. Sretan čovjek! No je li tako uvijek i bilo?

U ranom zagrebačkom djetinjstvu baš i nije. Rođen u obitelji sefardskih Židova, kao dječak je u vrijeme NDH bio nekoliko puta u zatvoru, obitelj opljačkana, a velik dio bliskih rođaka stradao je u ustaškim logorima. Ubijena mu je baka, a jedna teta pobjegla je iz vlaka i otišla u partizane. Ipak obiteljske traume uspio je prevladati uz odrastanje uz roditelje intelektualce, velike ljubitelje glazbe i njihovo društvo koje je često muziciralo. Radio, gramofon, zbirka majčinih ploča bili su mu prvi učitelji sve do dolaska legendarnoga skladatelja, violončelista i sportaša Rudolfa Matza i njegove žene, pijanistice i čembalistice Margite, popularne Macice, od kojih je dobio prve pouke. Poslije su došli i drugi: Branimir Sakač, Božidar Kunc, Stanko Horvat, dr. Hubert Pettan, Tihomil Vidošić, upoznao je Štolcera Slavenskog, pohađao glazbene škole Pavla Markovca i Vatroslava Lisinskog, istraživao veliku obiteljsku knjižnicu s brojnim notnim izdanjima, posjećivao koncerte, odlazio u operu, kupovao ploče, divio se Šostakoviču, Prokofjevu, Stravinskom. Pa ipak, diplomirao je na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu.

Nikad nije postao arhitekt, ali je već u vrijeme studija napisao nekoliko zabavnih pjesama, a 1961. dobio i dvije nagrade na festivalu Zagreb '61, žirija za *Pisano u noći*, dok je pjesma *Cvrčak i mrav* proglašena najpopularnijom. Ostalo je povijest, put dug šest desetljeća na kojem je postao naš najnagrađivaniji skladatelj kod

kuće i u inozemstvu. Nemoguće je sve nabrojiti pa izdvajam najvažnije: prvonagrađena šansona *Parkovi* 1965. s Terezom Kesovija u Zagrebu, a tri godine poslije pobjeđuje i na Malti, ovaj put s Tatjanom Gross. Već iduće godine opet je na Malti pobjednik s *Balalajkama* u izvedbi Radojke Šverko, koja mu 1971. u Rio de Janeiru donosi prvu nagradu za pjesmu *Svijet je moj*. Godine 1977. *Give Me A Good-Bye Kiss* s Krunoslavom Slabincem prva je u Tel Avivu, a deset godina poslije i *Sleep Well My Love* s Radojkom Šverko u Curaçau. Nitko od naših autora nije takvo što postigao. Domaćih je nagrada na području zabavne glazbe bilo sijaset, nema pjevača koji nije pjevao Kabilja, uz posebno dragocjenu suradnju s legendarnim Vicom Vukovom. Nisu ga zaobilazile ni filmske nagrade, među tridesetak filmskih glazbi dobiva *Zlatne arene za Seljačku bunu*, *Banović Strahinju* i *Neka ostane među nama*, a *Porina za Lea i Darija*. *Porina* kao i priznanje *Status* zasluženno dobiva za životno djelo. I u inozemstvu uspješno sklada glazbu za desetak filmova te dobiva priznanje za špicu filma *Sky Bandits* na kompilaciji najbolje filmske glazbe u povodu 25. godišnjice najjače diskografske kuće za filmsku glazbu Varese/Sarabande. Hrvatska glazbena struka dodjeljuje mu nagrade *Josip Štolcer Slavenski* i *Boris Papandopulo*, što je poveznica između zabavnog i klasičnoga koja ga svrstava u svestrane autore.

Posebno su poglavlje u Kabiljovu stvaralaštvu mjuzikli. Skladao ih je jedanaest. Jedan (*Krapci*) nije izveden, a u pripremi su *Madam Hamlet* (o Sari Bernhardt), *Marilyn Monroe* i *Krađa Mona Lise*. I tko zna što još, jer kod Kabilja se nikad ne zna što će još iz ladice izroniti. Jedino je sigurno da su naslovi i libreta začudno raznorodni, a glazba upravo zarazno poletna. Stoga ne čude brojke o *Jalti*, koja je samo u Zagrebu izvedena petsto puta, a igrana je i u Rijeci. Osijeku, Zenici, Beogradu, Trstu na talijanskom, Subotici na mađarskom i Oslu na norveškom jeziku! Dragocjena suradnja s libretistom Milanom Grgićem urodila je svestremenom uspješnicom. Urnebesna komedija *Car je gol* o istinitom nudističkom kupanju Edvarda VIII. i gospođe Simpson na Rabu igrana je 91

put, *Car Franjo Josip u Zagrebu* imao je 124 izvedbe, *Tko pjeva zlo ne misli* 104, *Vjenčani list* na libreto Ephraima Kishona 108... Sve čega se Kabiljo u kazalištu prihvaćao bilo je sjajno, umjetnički vrijedno, stvarao je zagrebački mjuzikl, slijedili su ga neki kolege, no nitko mu do danas nije oduzeo titulu kralja naše vedre glazbene scene. Na onoj *ozbiljnoj* okušao se dva puta, baletom *Kentaur XII* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu i komičnom operom *Casanova u Istri* u HNK-u Ivana pl. Zajca u Rijeci.

I tako stižemo do Kabiljova opusa klasične glazbe, koju volimo zvati ozbiljnom. To je ona glazba koja ga je u mladosti toliko fascinirala, a do nje je stigao nešto kasnije pokazavši izvanredan dar glazbenika koji osobnom erudicijom oplemenjuju brojne skladbe. Među mnogima u žanru komorne i solističke glazbe dragocjena je i sjetna suite za violinu solo *Guslač na ulici* posvećena slavnom Yehudiju Menuhinu, koji je svirao pred sarajevskom sinagogom a da ga nitko ga nije prepoznao, posebne su i *Dvije Chagalleske* za violinu i glasovir, koje otkrivaju Kabiljov istančani osjećaj za slikarstvo Marka Chagalla, njegovu suprugu Bellu i rodni Vitebsk, kao i sve skladbe u kojima flauta igra glavnu ulogu. Fascinacija tim glazbalom obogatila je našu literaturu višestruko, od suite *Putujuća flauta* koja govori o autorovim globtroterskim sjećanjima do bravurozne suite za deset flauti *Anunnaki* inspiriranoj drevnom sumerskom riječi koja označuje „one koji su s Neba došli na Zemlju“. Mnogo je toga Kabiljo još skladao za naše glazbenike, a i danas ga mladi opsjećaju: Maestro, dajte mi nešto napišite, znajući da će dobiti prvorazrednu glazbu od pravog poznavatelja glazbala i njegovih mogućnosti. Sve što je učio u mladosti diveći se velikim majstorima stiglo je na pravo mjesto, u pravo vrijeme.

I na kraju, iz žanra orkestralne glazbe izdvajam simfonijsku posvetu *Voda i vatra za Georga Friedricha Händela*, duhovito i znalački osmišljenu skladbu koja je dostojno predstavljala Hrvatsku na EBU u povodu obljetnice 250 godina smrti velikoga baroknog majstora.

Skladatelj, dirigent, pijanist, aranžer, Alfi Kabiljo glazbenik je s mnogo lica. I svako je pravo. Bravo, maestro!

## Kazalište

**Nastala 2009. godine, drama *Naš razred* poljskog pisca i teatrologa Tadeusza Słobodzianeka već je iste godine igrana u Londonu da bi nakon toga u kratku roku postala svjetski hit**

**Piše Igor Ružić**

Povijest koja se ponavlja, i povijest kojoj nema kraja, unatoč filozofskim predviđanjima koje se iz današnje perspektive mogu podvesti pod milenijsku groznicu, i dalje je kazališna tema. Unatoč činjenici da nam, konkretno, ovih dana povijest ubrzo korak, na način koji nije uvijek najugodniji. Zato je i Dramsko kazalište Gavella, u programskim šaranjima koja podsjećaju na rute kojima vodi svoju publiku po zagrebačkim legitimnim, ali i sasvim alternativnim izvedbenim prostorima, nastavilo taj svoj osebujni niz predstavom koja zaslužuje ne samo gledanje i osvrt nego i nešto više vremena. Riječ je o naslovu *Naš razred*, dramu ne samo po njoj, ali ipak najviše po njoj međunarodno prepoznata pisca i teatrologa Tadeusza Słobodzianeka.

Napisan 2009. komad je već iste godine igran u Londonu s velikim uspjehom, da bi nakon toga postao doslovno svjetski hit. Hrvatskom kazalištu trebalo je nešto duže da prihvati *Naš razred* u repertoarnom smislu, iako se tekst u prijevodu Mladena Martića uvelike čitao, nudio, o njemu se čak i pisalo te je bio zanimljiv i dramskim pedagogima. Nije to čudno, s obzirom na to da je riječ o istodobno važnu i potresnu, ali i relativno produkcijski nezahtjevnju materijalu, politički i sudbinski provokativnu, a opet dokumentarnu, kratko: gotovo pa savršenu, skuhanu po receptu za uspješnicu funkcionalnu na svim stranama svijeta. Zasnovan je na povijesnim činjenicama: u ljeto 1941. u poljskom selu Jedwabno lokalno je katoličko poljsko stanovništvo, bez izvanjske pomoći i organizacije, gotovo kao mobu ili kao združenu komunalnu akciju, izvelo najprije ponižavanje, a zatim i brutalni pokolj židovskog stanovništva. Brojke kažu da je tog dana ubijeno po jednoj verziji 1600, a po drugoj

„tek“ 340 ljudi, neki u kućama ili na ulici, a ostali u finalnoj buktinji štale u koju su nagurani obiteljski, bez obzira na spol, dob i ostale karakteristike. Posljedične istrage i suđenja nakon završetka Drugoga svjetskog rata otkrivali su detalje, vodili računa o imenima, godinama rođenja, trenutku i načinu smrti, ali i o imovini prije i nakon rata onih koji su na koncu sjeli na optuženičku klupu. Sve je to Słobodzianek upisao u svoju dramu i zato ona jest donekle i dokumentarna, ali je sudbinama dodao i nešto dramskog začina, posebice u godinama nakon sama događaja.

*Naš razred* je u Gavelli postavio Jasmin Novljaković, redatelj osebujne, iako iz metropolske perspektive i dalje pomalo, a nezasluzeno, nevidljive karijere. Riječ je o Siščaninu koji se u alternativnim, ili takozvanim alternativnim krugovima još osamdesetih godina prošlog stoljeća proslavio kao član kulturne izvedbene skupine Daska. Pored braće Borojević, Novljaković je bio onaj treći član koji je kazalište vjerojatno shvaćao najozbiljnije, a inicijaciju ruskom avangardom prihvatio kao podlogu za slavenofilski teatrološki, prevoditeljski i redateljski angažman. Studirao je režiju u Varšavi pa mu je upravo poljska dramatika, ali i kultura, a posebno kazališna kultura, svojevrsni putokaz u radu, bilo da prevodi i postavlja poljske komade bilo da i njih ali i ostale režira tako da konačni proizvod bude odjek onoga najboljeg što je ta zemlja, i pripadna kultura, dala izvedbenoj umjetnosti u prošlom stoljeću. Drugim riječima, Novljaković je i kao redatelj i kao pedagog sljedbenik Kantora i Grotowskog; njegove su predstave jednostavne, nerijetko crne, zasnovane na glumačkoj igri i posebnom stanju izvedbenoga subjekta, govore jezikom tijela i krika u jednakoj mjeri kao i uobičajenim scenskim pokretom i govorom, a produkcija je tehnički nezahtjevna, u onom smislu u kojem siromaštvo možda i jest romantično. Pored toga, Novljaković je kao profesor glume na osječkoj

## Daleko nam lijepa Poljska!

akademiji već prokušao svoju interpretaciju, ili interpretacije, *Našeg razreda*.

Nije stoga bilo logičnijeg izbora za prvo institucionalno postavljanje tog teksta u domaćem kazališnom kontekstu. Glumačka predstava koja upošljava solidan dio ansambla, a opet jednostavna i lako seljiva, jer zbog nemogućnosti igranja u matičnoj dvorani Dramsko kazalište Gavella izvodi je u Centru za kulturu Trešnjevka i Kulturnom centru Travno, upravo je ono što ne samo to kazalište treba u i sasvim partikularno, ali i generalno kriznim vremenima. Pored toga, sama tematika *Našeg razreda* takva je da joj pogoduju manje dvorane, bliže publici ili čak publici pred nosom. Jer ovdje nije riječ o kazalištu s velikim K, koje fascinira scenskom pirotehnikom, kostimima i svjetlom, raskošnom scenografijom i ostalim čudima, nego o nevelikoj i gotovo „svakodnevnoj“, ali upravo zato i učinkovitijoj produkciji. Ona i jest namijenjena takozvanoj običnoj publici, jer u njoj nema ni autorskih invencija u smislu eksperimentiranja s formom, nepodudaranja forme i sadržaja, nema skokova ni odučavanja: sve je čista, pravocrtna priča, cijela na pozornici sa svim svojim lijepim i manje lijepim detaljima, koja se, unatoč trajanju, gleda, kako se kaže, „u jednom dahu“. Redateljski se Jasmin Novljaković u tome nije daleko odmaknuo od uobičajenih rješenja u kojem školske klupe igraju sve, od zida do cijele kuće, kuhinjskog stola i ulične klupice, pa sam potpisuje i scenografiju, dok su kostimi Jasminke Petek Krapljan tek povijesno točni i ilustrativni, a njezin scenski pokret funkcionalan kako u mladenačkom plesnom zanosu na glazbu Šimuna Martića tako i u eksplozijama divljaštva. Słobodzianek je tekst i napisao kao *ready made* ili „spreman za uporabu“, dok su redatelji, a među njima i Novljaković, shvatili da nema potrebe izmišljati toplu vodu i komplicirati nešto što se samo nudi.

*Naša klasa*, kako glasi izvornik, može značiti mnogo toga ne nužno potpuno različitog, ali ne i istog, baš kao i „razred“ u hrvatskom prijevodu. Ta igra riječi i jest temelj kako same radnje tako i njezine razrade. Priča prati



desetak učenika u lokalnoj školi poljskog sela potkraj tridesetih godina prošlog stoljeća, adolescenata kojima tjelesne žudnje i uobičajena formativna zafrkancija više znače od slutnje svjetskog sukoba, koja do njih zapravo i ne dopire. No kako je Poljska jedna od onih država na vjetrometini ratnih zbivanja u svakom europskom ratu, a ponekad i između njih, to se osjeća čak i u selu čije ime znači „svila“. Pubertetsku idilu tako počinje dijeliti najprije sovjetska, a onda i nacistička okupacija, a silnice ideologije i društvenog uređenja razdvajaju dotad kolegijalno i prijateljski, ljubavnički ili tek zaljubljenički, združene Poljake i Židove. Događaji nisu kaotični, nego sasvim logični, ne samo zato što proverbijalno „svaka ptica svome jatu leti“, već i stoga što je nagučće pojedinca određeno ne samo njegovim moralnim kompasom, osjećajem za dobro i pošteno, nego i obiteljskim nasljeđem. Njega pak autor na početku svjesno izbjegava, jer jedino tako može ocrtati početnu razrednu idilu, odnosno ideal neopterećena suživota, i mračnu slutnju činjenice, koju poslije podcrtava, da je taj i takav ideal moguć jedino u *in vitro* uvjetima odrastanja, tj. kod onih

**Predstava provocira različita pitanja, među inima, nije jasno zbog čega je tekstu koji problematizira brutalan pokolj Židova, što su ga 1941. u nekom anonimnom poljskom selu izveli lokalni stanovnici, trebalo toliko vremena da dospije na službene agramerske pozornice**

## Film

**O Newtonu svjedoče pjevačice Marianne Faithfull i Grace Jones, glumice Isabella Rossellini i Charlotte Rampling, manekenka Claudia Schiffer, urednica Voguea Anna Wintour i druge gospođe iz svijeta šoubiznisa**

**Piše Feđa Gavrilović**

Na ovogodišnjem festivalu filma o umjetnicima, pod naslovom *Arteria*, održanu u zagrebačkom Kulturno informativnom centru od 22. do 26. ožujka, prikazan je dokumentarni film njemačkog redatelja Gera von Boehma *Helmut Newton: The Bad and the Beautiful*, ili u našem prijevodu *Perverzija i ljepota*. Poznati modni fotograf Helmut Newton rođen je u Berlinu kao Helmut Neustädter 1920, a umro je 2004. od posljedica srčanoga udara dok je vozio automobil u Los Angelesu. Film je u distribuciju izašao 2020.

Film je strukturiran kao niz izjava Newtonovih modela i jedne urednice o njegovim fotografijama i o iskustvima tih žena s fotografom. O njemu svjedoče pjevačice Marianne Faithfull i Grace Jones, glumice Isabella Rossellini i Charlotte Rampling, manekenka Claudia Schiffer, urednica *Voguea* Anna Wintour i druge gospođe iz svijeta šoubiznisa. Usto filmom se provlače arhivske snimke Newtona koje je većinom snimala njegova supruga June Newton na kućnoj kameri 1990-ih, gdje vidimo njegovu svakodnevicu, njega pri radu, a čujemo i neka njegova prisjećanja na vlastiti život. Sve skupa rezultira dosta loše povezanom cjelinom u kojoj su izjave Newtonovih modela najzamorniji dio filma, a daleko su najzanimljiviji dio njegove reminiscencije.

Netko naviknut na žovijalnost i mačo stavove fotografa u odnosu prema modelima bit će prilično iznenađen i ličnošću Helmuta Newtona i iskazima brojnih manekenki i glumica, koje su isticale njegovu veliku pristojnost prilikom snimanja (nerijetko erotskih) fotografija. Newton se na snimcima pokazao kao simpatičan i duhovit stariji gospodin, pun blage ironije, ali i nježnosti (možda je tu bitno da je većinu arhivskih snimaka snimala njegova supruga). Ta nježnost kao da se ne uklapa u viziju koju stvara njegov rad – njegove visokoseksualizirane fotografije žena, pune BDSM (odnosno sadomazo) ikonografije. Vrijedan arhivski snimak pokazuje Newtonovu raspravu sa Susan Sontag u francuskoj te-

koji još nisu odrasli. Problematična je to teza iza koje bi se mnogo toga moglo sakriti, ali Tadeusz Słobodzianek je koristi kako bi što efektinije ispisao, ili „tek“ raspisao, biografije protagonista sve do kraja života.

Iako bez pauze, predstavu logično dijeli kulminacija, opis tog strašnog dana u srpnju 1941. i pokolja koji prati sve one koji su ga na ovaj ili onaj način preživjeli. Sa židovske strane takvih nema mnogo, i upravo je izbor njih najzanimljiviji jer ilustrira dvije oprečne, ali jednako te-gobne odluke i nastavlja se na liniju koja tematizira takozvanu krivnju preživjelih. Njezin je paradoks u tome što je više osjećaju oni koji su stradanju bili najbliži, a u *Našem razredu* to su muškarac koji je slučajno izbjegao pogrom, ali nije čak ni pokušao spasiti svoju trudnu suprugu, i žena koju zapravo spasi Poljak zaljubljen u nju, koja preživi zahvaljujući tome što je ostatak života odustala od sebe, na mnogi ako ne i svaki način. Njega igra Janko Rakoš, nju Natalija Đorđević, oboje u boljim svojim izdanjima, izvođački sigurni i lomljivi upravo onoliko koliko uloga zahtijeva. Što ne znači da su ostali slabiji, od Filipa Križana i Hrvoja Klobučara kao glavnih egzekutora, preko Ivana Grčića i Enesa Vejzovića koji čine ono što se mora, kad se mora i koliko se mora, pa sve do Antonije Stanišić-Šperanda koja je u tome čak i uspješnija od njih. Razredna razračunavanja i junoska koškanja prerastaju u rasističko maltretiranje postupno, po sasvim jasnim i poznatim principima polagana oduzimanja građanskih i ljudskih prava, sve do pokolja, dok se kasnije, poratno razdoblje promatra iz pripovjedačke perspektive. Michael Billington iz britanskog *The Guardian* stoga s pravom zaključuje da bi drama bila snažnija bez tog drugog dijela, kad se sudbine preživjelih, ali i zločinaca, prelamaју tako da svi protagonisti na ovaj ili onaj način loše završe, najjednostavnije rečeno, i da im život ipak jest, više ili manje, obilježen onim što se



*Povijest nema kraja: prizor iz zagrebačke predstave*

dogodilo, čak i ako su se formalno „izvukli“. Autor se ovdje čak pomalo i igra Boga, cinici bi rekli da je upravo preuzeo osvetnički nerv Jahve, jer svaka je sudbina na svoj način tragična, a kletva se prenosi čak i na potomke počinitelja, ali i, možda paradoksalno, preživjeloga koji svoju traumu pokušava riješiti osvetničkim žarom.

*Naš razred* stoga, iako se gotovo do kraja igra s idejom zatvorene zajednice školskog odjeljenja, ipak nije didaktična predstava. Njezin se tijek uspostavlja kao kronika, kao niz sudbinskih izbora protagonista koji se dijele na počinitelje i žrtve, gdje je situacija najjasnija s onima koji su pali prvi. Zato nije nevažno istaknuti je kao poželjni repertoarni dodatak zagrebačke kazališne ponude, nedvojbeno zanimljiv ako ni zbog čega drugog onda zato što je riječ o međunarodnoj uspješnici. Koliko u nekom drugom smislu radi, tj. koliko je zaista namijenjena onima sklonim zaboravu, ovdje i danas, drugo je pitanje. Na njega se može početi odgovarati usporedbom Hrvatske i Poljske, na razne načine i u raznim povijesnim okolnostima, što ova predstava ipak ne čini osim zaobilazno, samom činjenicom da je takvu tekstu s takvom tematikom toliko trebalo da dođe i do agramerske službene pozornice.

## Blaženi među ženama



*Perverzija i ljepota: Helmut Newton*

**Jedan arhivski snimak otkriva Newtonovu raspravu sa Susan Sontag u francuskoj televizijskoj emisiji, gdje ga ona optužuje za objektivizaciju žena, za mačizam i mizoginiju, što sve iščitava iz njegovih fotografija, dok on smireno opovrgava te optužbe**

prema kozmopolitskom Berlinu 1920-ih Newton zamjenjuje gorčinom kada se prisjeća Hitlerove vladavine, straha i progona kojima su bili izloženi njegova obitelj i njegovi prijatelji Židovi. Ipak, unatoč svemu tome, pratio je rad Hitlerove najbolje propagandne fotografkinje i režiserke i visoko ga cijenio. Zaista postoji nešto što povezuje fotografije Helmuta Newtona s oni-



ma Leni Riefenstahl. Visoka estetizacija ljudskog tijela te distanca i hladnoća koju obadvoje postižu na snimcima osvijetljenjem i ukočenim pozama modela izazivaju osjećaj monumentalnosti. To je zrno neobičnog (ili – perverzno) divljenja nasilju i strahu koje osjećamo u Newtonovim fotografijama.

Potkraj godine 1938, kako bi se spasila od nacističkog režima, obitelj Neustädter bježi iz Njemačke. Sam Helmut preko Trsta odlazi brodom, najprije u Singapur (želio je ići u Kinu, ali je zapeo na tom otoku), a potom u Australiju. Tamo je anglicizirao svoje prezime u Newton, upoznao buduću suprugu June, s kojom je

ostao od 1948. do kraja života, i započeo blistavu fotografsku karijeru.

Nažalost, film ovdje završava s kronološkim praćenjem njegova života. Velika je šteta što se u njemu ne daju barem okvirne vremenske i društvene koordinate nastanka nekih najpoznatijih Newtonovih fotografija – recimo njegova *Krokodila koji jede balerinu* iz 1983. ili njegovih modnih snimki rađenih na noćnim pariškim ulicama. Film daje kontekste nastanka tek nekoliko fotografija, o kojima su modeli mogli dati izjave – to su fotografije spomenutih glazbenica, glumica i manekenki. Od njih je svakako najekspresivnija foto-

grafija Davida Lyncha koji promatra Isabellu Rossellini poput skupocjena predmeta na snimanju *Plavog baršuna* (filma puna spoja svega perverzno i lijepog, koji se zasigurno dojmio fotografa).

Unatoč kompozicijskim nezgrapnostima i blagoj nedorečenosti, iz filma se ipak može iščitati misao koja je vodila Helmuta Newtona kroz njegovo stvaralaštvo. Ona kaže kako su perverzija i ljepota vječno povezane i međuovisne. U svakoj ljepoti ima perverzije, i obrnuto. Na toj je postavci izgrađen njegov opus, koji do danas nastavlja snažno utjecati na modnu (ali i na erotsku) fotografiju.

## Filmski vremeplov

**Prije osamdeset godina snimljena je *Casablanca*, jedan od najslavnijih naslova u povijesti filmske umjetnosti. Dijaloge su napisali blizanci Julius J. i Philip G. Epstein, a završna replika, „Mislim da je ovo početak jednog divnog prijateljstva“, ubrzo je ušla u popularnu kulturu i postala dio svakodnevnice konverzacije**

### Piše Daniel Rafaelić

„Pisanje dijaloga, pisanje scenarija ne možeš naučiti. Dijaloge jednostavno čuješ. Nema tu neke posebne metode, ili strukture. Stvar je vrlo jednostavna – ili si pripovjedač (*storyteller*), ili nisi“ – tako je Julius Epstein (1909–2000) nadobudnim studentima dramaturgije i režije, na brojnim američkim fakultetima, demistificirao vlastiti *tih obrt*. U svom dugom životu imao je priliku čak i ovoj suvremenoj, digitalnoj generaciji svjedočiti o počecima američkog zvučnog filma, o zlatnom dobu Hollywooda, o svom najvećem trijumfu *Casablanci*, koji je do smrti smatrao u najmanju ruku prosječnim filmom te o svom bratu blizancu Philipu, s kojim je stvarao neke od najljepših, najzabavnijih, najciničnijih i najsubverzivnijih stranica američke filmske povijesti.

Prvi sam ih put susreo kao dijete, jasno, ispisane na televizijskom ekranu. Bili su scenaristi *Casablance*, jednog od „onih“ filmova koje ste gledali stotinu puta (ovo ne pišem metaforički), i uvijek ste im se vraćali. Filmovi su to koji počnete gledati od bilo kojeg dijela, i ne možete prestati. Uvijek otkrivete nove scenarističke, glumačke, ali i redateljske slojeve. Jednostavno, filmovi su to za višestruko gledanje, budući da obilje motiva i višeslojnost priče priječi da ih konzumirate odjednom – i samo jednom. *Casablanca* je film koji se često spominje kao djelo „velikog Michaela Curtiza“, iako je taj zaista velik redatelj u tom filmu najmanje velik. Uz nezaobilazne protagoniste, Humphreyja Bogarta koji je još donedavno tragao za *malteškim sokolom* i glumio grubijane i razbojnice, te Ingrid Bergman, koja je još donedavno glumila u nacističkoj Njemačkoj, film je bio napučen sporednim likovima od kojih je baš svaki donio fragmente bogate filmske tradicije. Od Britanca francuskog imena Claudea Rainesa, svojedobno profesora glume Laurenceu Olivieru i Johnu Gielgudu, preko Petera Lorrea – svojedobno *Mördera* Fritzna Langa, a zatim i popularnoga Mr. Mota, pa sve do kaligarijevskog Conrada Veidta, jedne od najvećih filmskih zvijezda koje su svojevremeno posjetile – Karlovac. Svima njima braća Epstein napisala su dijaloge, ali i nezaboravne *one-linere* koji su ubrzo ušli ne samo u popularnu kulturu nego su postali dio svakodnevnice konverzacije, od čega je „Mislim da je ovo početak jednog divnog prijateljstva“ svakako najpoznatiji.

Ono što sam, pak, ja zapamtio iz prvog gledanja *Casablance*, na stranu opća mjesta, čudesan je dijalog koji su, inspirirajući se istoimenom dramom Murraya Burnetta i Joan Allison, stvorili Epsteini, a koji je svjež i danas. U scenama koje prikazuju stanje duha u marokanskom gradu nad kojim se viju ratne zastave redatelj Curtiz nam prikazuje njemački bračni par koji bježi u Ameriku. Oni sjede za stolom u Rick's Caffeu i pred barmenom vježbaju osnove engleskog jezika, koji će im uskoro zatrebati u novoj domovini.

Herr Leuchstag: Liebchen... Sweet...and-salt... What watch?

Frau Leuchstag: Ten watch.

Herr Leuchstag: Such much?

Upravo je ta jezična igrarija nešto što sam u život najintenzivnije ponio od braće Epstein. Taj veliki napor koji postariji bračni par ulaže ne samo kako bi naučio strani jezik nego iznad svega hinjenje građanske ležernosti na stranom jeziku – zaista je sukus onoga što je Julius Epstein jednom rekao opisujući sebe: „romantik i cinik“. Emigrantski ton dao je filmu svjetsku prepoznatljivost i uspjeh. Ne radi se ovdje samo o američkim apatridima... ovdje gledamo i Francuze, višijevske i degolovske, Čehe, Mađare, Poljake, Arape, Židove, Britance i Nijemce, dakle, cijelu zaraćenu Europu kao simbol otpora nacističkom užasu. Svjesna su toga bila i braća Epstein (u Americi fonetski Epstein, u nas fonetski Epštajn), blizanci, potomci židovskih emigranata iz Europe, koji su se naselili u New Yorku. Oni su još na fakultetu postali boksački prvaci, no njihov literarni dar vrlo je brzo prepoznat, pa je ulaznica u Hollywood bila samo pitanje vremena. Od konjušnica koje su vodili njihovi roditelji na istočnoj obali pa sve do holivudskih studija, zanat su kalili u susretima sa cijelim spektrom američkog *melting-pota*, pa i ne čudi da su likovi koje su stvarali doslovno postajali ogledala stotinjak sličnih, koje smo vidali u stvarnom životu. Upravo zbog toga, kao i fascinantnoga europskog literarnog nasljeđa, posebno izbrušena na Pennsylvania State Universityju, bilo je moguće braći Epstein osvježiti, intelektualno produbiti i cinično podbadati ono što se smatra(lo) Amerikom.

Njihov je kreativni duh i nevjerojatan talent možda najviše došao do izražaja 1942. u jednom od najsubverzivnijih filmova ikad snimljenih u SAD-u. Nikad dovoljno valoriziran *Arsenic and old lace* (kod nas doslovno, a loše, preveden kao *Arsen i stare čipke*), nastao prema istoimenoj drami Josepha Kesserlinga (kod nas, između ostalog, sjajno prevedena kao *Fine strine s Opatovine*), na samu je početku Drugoga svjetskog rata američkoj publici podmetnuo sve ono što ratni cenzori nisu dopuštali: američko se društvo sastoji od ubojica, pljačkaša, trovača, kriminalaca svake vrste, lažnih kritičara društva, ljudi koji zlorabe plastične operacije, nezakonite djece, ludih

predsjednika, shizofrenih stanovnika i općeg lažnog građanskog morala. Kroz ovu filmsku satiru, Epsteini su adaptirali Kesslerlignov dramski tekst posebno u scenariju naznačujući da su izravno nadahnuti Agathom Christie – točnije Mrs. Marple. Uvjet nastanka filma bio je završetak kazališnog života predstave, no kako se predstava pretvorila u golemi hit, premijera filma morala se održati tek 1944. godine. Sukus njihova scenarija svakako je scena u kojoj Mortimer (Cary Grant) otkriva da je u škrinji ispod prozora leš. Jasno, kao počinitelja vidi svog bratića Teddyja (koji misli da je Theodore Roosevelt), no ubrzo shvaća da su krivci njegove tete Abby i Martha.

MORTIMER

(viče)

U škrinji ispod prozora je leš!

ABBY

Da, dragi. Znamo.

*Mortimer je šokiran više nego prije. Njegove tete nastavljaju postavljati stol kao da se ništa nije dogodilo.*

MORTIMER

Znate?

MARTHA

Naravno.

ABBY

Ali to s Teddyjem nema nikakve veze.

*Mortimer želi progovoriti, ali ga Abby zaustavlja.*

ABBY

Dakle, Mortimere. Zaboravi sve to. Zaboravi da si ikad ugledao tog gospodina.

MORTIMER

Da zaboravim?

ABBY

Nismo ni sanjale da ćeš zavirivati.

MORTIMER

Što dovr... tko je to?

ABBY

To je gospodin Hoskins. Adam Hoskins. To je sve što znam o njemu, osim da je metodist.

MARTHA

Oh! On je metodist? Pa nije li to krasno?

MORTIMER

To je sve što znate? Ali što on radi ovdje? Što mu se dogodilo?

*Mortimer je sve više i više šokiran, dok njegove tete, vrlo mirno, nastavljaju na stol postavljati srebrninu.*

MARTHA

Umro je.

MORTIMER

Gle, teta Martha, ljudi jednostavno ne ulaze u škrinje i umru.

ABBY

Ne, dragi. On je najprije umro.

*Mortimer uhvati tete za ruke kako bi ih zaustavio u postavljanju stola.*



Zlatno doba Hollywooda: Curtizova *Casablanca*



MORTIMER

Dakle, stanite! Zaustavite se!

*Uzima Abbinu ruku.*

MORTIMER

Drage moje, kako je on umro?

ABBY

Oh, Mortimere, ne budi toliko znatiželjan. Gospodin je umro zato jer je popio malo vina s otrovom.

MORTIMER

Ali, kako je otrov dospio u vino?

MARTHA

Pa mi smo ga stavile u vino jer se tako manje primijeti. Kada se stavi u čaj, ima vrlo specifičan miris.

MORTIMER

To znači da ste vi...

*(viče)*

Vi ste stavile otrov u vino?

ABBY

Tako je, a ja sam stavila gospodina Hoskinsa u škrinju, jer nam je taman dolazio velečasni Harper.

*Mortimer je korak do nesvjestice.*

MORTIMER

Ohh! Pogledajte me, drage moje.

*Ponovno uzima Abbinu ruku.*

MORTIMER

Vi ste dakle, vi ste dakle znale što ste učinile i niste željele da velečasni Harper vidi tijelo?

ABBY

Nikako, bar ne dok pijemo čaj. To ne bi bilo lijepo.

*Abby se vraća postavljajući stola, a Mortimer se drži za jedan njegov kraj.*

MORTIMER

Ohh! Pa to je ubojstvo s predumišljajem.

ABBY

Dakle, Mortimere, sad kad sve znaš o tome, zaboravi na to. Martha i ja imamo valjda pravo na svoje male tajne.

*Martha odšće do kuhinjskih vrata, ali se zaustavi i okreće.*

MARTHA

Oh, Abby, svratila sam do gospođe Schulz dok sam bila vani. Mnogo je bolje, ali želi da Juniora ponovno vodimo u kino.

ABBY

Moram, svakako, sutra ili dan poslije.

MARTHA

Da, ali ćemo ovaj put ići kano mi želimo. Junior me neće ponovno odvući na još jedan horor.

*Sestre ulaze u kuhinju.*

ABBY

Nikako. Netko bi trebao zabraniti snimanje takvih strašnih filmova.

To je bitna scena koja je, uspoređena s originalom, njemu gotovo identična. Ipak, čitaju li se filmski scenarij i dramski tekst jedan uz drugi, sva genijalnost braće Epstein dolazi do izražaja. Oni, naime, izvorni tekst sadržajno ne mijenjaju, niti ga znatnije *štrihaju*. Njihova originalnost, kao vrhunskih adaptatora, jest cizeliranje.

**Casablanca je film koji se često spominje kao djelo „velikog Michaela Curtiza“, iako je taj zaista velik redatelj u tom filmu najmanje velik**

Tek će pokoju riječ, ne i rečenicu, promijeniti, skratiti ili dopisati, zadržavajući vjerno smisao, duh i sadržaj predložka, ali otvarajući ga, usput, filmskom mediju. Njihova je snaga upravo u onom neizgovorenem na filmskom platnu. Oni, naime, detaljno ulaze u kazališne didaskalije, promišljaju ih te ih prilagođavaju za film. Dok Joseph Kesserling dosta toga podrazumijeva, braća Epstein dižu ionako izvrstan dramski tekst na novu razinu, te njihov scenarij tako postaje zasebna, kvalitetna, literatura. Posebno je to razvidno u završetku citirane sekvence, koja u kazalištu funkcionira tek kao podsjećanje publike da postoji nešto izvan kazališta što se zove „horor-film“, dok transpozicijom te rečenice na filmsko platno, kada o tome govore glumice Jean Adair (Martha) i Josephine Hull (Abby), to postaje metamjesto koje intelektualno zadovoljava jednako glumce, publiku te filmske kritičare i povjesničare. I dok će Kesserlingu biti važno publici progovoriti o suvremenim kazališnim horor-uspjehovima, i time odškrinuti vrata metaizričaju, Epstein će preuzeti taj diskretni kazališni trenutak i od njega napraviti filmsku metaironiju koja u filmu, zapravo, vrvi od ljubavi (Mortimer – Elaine; Martha i Abby – Mortimer; Teddy – Martha i Abby) i time savršeno utjelovljuje spomenutu egidu Epsteinovih: romantik-cinik. Dok su u *Casablanci* bili primorani mijenjati kraj drame, pa time upali u toliko puta opisan problem završetka filma, ovdje su pokazali da se, uz redateljski genij Franka Capre, *Arsen* braće Epstein može uzeti samo jednom – a njegovo djelovanje na nesprijetna gledatelja može lako postati trajno.

## Figure mišljenja

## Od teorije filma do teorije propagande

**Ono što danas čini posttotalitarna propaganda Putinova zločinačkoga stroja, u nastojanju da raskomada Ukrajinu i krene u preoblikovanje geopolitičke karte svijeta s vodećom ulogom Rusije, ima teoretsko razjašnjenje u Kracauerovim tekstovima**

**Piše Žarko Paić**

Uz Theodora W. Adorna i Waltera Benjamina zacijelo je Siegfried Kracauer (1889–1966) jedan od najvažnijih njemačkih intelektualaca židovskoga podrijetla povezanih sa znamenitom Frankfurtskom kritičkom teorijom društva, koji je teoretskim uvidima pokazao kako kultura u formi novih medija poput fotografije i filma presudno oblikuje individualnu i masovnu svijet modernoga čovjeka. Iako su još za života njegove knjige poput *Weimarskih eseja* i *Teorije filma* bile itekako čitane, čini se da je Kracauer upravo u 21. stoljeću postao nezaobilaznim kulturalnim teoretičarem, i to ne samo u području filmskih studija i filozofije filma. Kad je, naime, ugledni njemački izdavač Suhrkamp 2013. tiskao njegove neobjavljene tekstove, bilješke, skice, koje je pisao u egzilu od 1936. do 1937/38. u Francuskoj, pod naslovom *Totalitarna propaganda* s kritičkim pogovorom Theodora W. Adorna s nadnevkom 5. ožujka 1938. napisanim u New Yorku, postalo je bjelodano kako je posrijedi nabačaj nečeg toliko važnog za razumijevanje ne samo nacizma i njegova zloknog totalitarnoga ispiranja kolektivne svijesti Nijemaca od 1933. do 1945. godine. Štoviše, tim se priložima uspostavilo misaono posredovanje između totalne politike i kulture unutar i izvan nacističkoga kruga zatiranja svih oblika humaniteta u povijesti zapadnjačke civilizacije. Kracauer je na uistinu dojmljiv način spojio svoje esejističke tekstove o masovnoj kulturi u doba prije dolaska Hitlera na vlast u Njemačkoj s filmskom produkcijom koju će upravo nacisti u ratnom pustošenju Europe i Sovjetskog Saveza dovesti do kristalizacije apsolutnoga zla. Ono što danas čini posttotalitarna propaganda Putinova zločinačkoga stroja u nastojanju da raskomada Ukrajinu i krene u preoblikovanje geopolitičke karte svijeta s vodećom ulogom Rusije ima teoretsko razjašnjenje upravo u Kracauerovim tekstovima.

Naime, Siegfried Kracauer razvio je jedinstven način estetsko-političkoga mišljenja u ogledima 1920-ih i 1930-ih

godina. Među inima zacijelo je studija o njemačkome filmu od ekspresionizma do nacističke propagande paradigmatika za razumijevanje drukčijega puta do tajne učinka ideologije u totalitarnim porecima. Knjiga *Od Caligarija do Hitlera: psihološka povijest njemačkoga filma* otvara problem odnosa između estetike i politike s obzirom na masovni utjecaj novoga medija kao što je film. (Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, New Jersey, 1947/2004.) Blizina i isprepletenost refleksija o fotografiji i filmu, novome načinu kojim masovno društvo u industrijskome svijetu postaje subjektom-objektom događaja umjetnosti, te sveze između totalitarizma i ideologije kao estetsko-političkoga pokreta često dovodi do toga da se Kracauerova estetska teorija razmatra u ovisnosti od Benjaminove i Adornove. No posve je jasno da je Kracauerov prilog razjašnjenju funkcioniranja nacističke propagande moguće razumjeti tek iz njegove estetike. U nju su uključeni teorija filma i teorija masovne kulture. Pojmovi „masovnoga ornamenta“ i „ekspresije stvarnosti“ imaju status kinematičke tvorbe života kao *pokreta*. (Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1995.)

Propaganda nikad nije puka manipulacija osjećajima i stavovima naroda, društvenih skupina i pojedinaca. Kracauer jasno pokazuje da je propaganda u totalitarnome poretku moguća samo zbog toga što je riječ o preobrazbi političkoga subjekta u masu. Ključne riječi modernog industrijskoga društva su *pokret* i *masa*. Mobilizacija otuda pretpostavlja neprestano kretanje spram nekoga cilja. Ali u tom kretanju nije riječ o pojedinačnome. Radi se o agregaciji objekata u prostoru i vremenu trenutačnosti, aktualnosti, onome „ovdje“ i „sada“. U tom sklopu masa se pojavljuje snagom buduće akcije. Ulazak masa u moderno društvo jedan je od najvažnijih događaja 20. stoljeća uopće. Sve kulturalne borbe kao sukobi ideologija mogući su tek onda kada umjesto razdvajanja na pojedinca i kolektiv



Kritika naci-propagande: Siegfried Kracauer

u samo središte dolazi pojam mase u značenju amorfnosti. A njezina je neograničena moć u ekspresivnoj snazi razaranja (*Kulturkampf*). Bit nacističke propagande stoga se sastoji u pokušaju da masa kao pokret određuje što je smisao kretanja i kamo uopće smjera ideja permanentne borbe za životni prostor (*Lebensraum*) njemačkoga naroda (*Volk*). Za Kracauera je odlučujuće u naci-propagandi oblikovanje specifičnoga „fašističkoga totaliteta“. Ili ga doseže totalno mobiliziranje masa, ili ga uopće ne doseže“. (Siegfried Kracauer, *Totalitäre Propaganda*, Suhrkamp, Berlin, 2013, str. 43.)

Pod totalitetom se shvaća ono što čini jezgru totalitarnoga poretka. Cjelina života ne dopušta nikakva razlomljenja. Jednako tako ono što povezuje kapitalizam, modernost i fašizam/nacizam nalazi se u sprezi tehnike kao totalne



mobilizacije i ideologije kao propagande. Već je otuda bjelodano da ideologija ne može biti samostalna duhovna moć. Totalitet života zahtijeva totalnu kontrolu nad odvijanjem i razvitkom životnoga svijeta. Dokidanje razlike privatnoga i javnoga u svakodnevnome životu samo je izvanjska posljedica razaranja liberalne ideje autonomije građanskoga društva. Posrijedi je sada totalno razaranje te prividne autonomije. Umjesto nje na djelu je posvemašnja transparentija života bez razlike između privatnosti i javnosti. Totalitet se života kontrolira zato što totalitarni poredak počiva na strahu od unutarnjih i vanjskih neprijatelja, budući da pojam mase u svojoj homogenosti nije lišen opasnosti razaranja jedinstva naroda i Partije, mase i Vođe. U tom pogledu jasno je da nacizam koristi kinematiku moć modernoga doba kao sredstvo iluzije i maskiranja stvarnosti i kao svrhu totalne mobilizacije masa. Između terora i rata nalazi se neutralni svijet svakodnevice. Prikazuju ga filmovi u nizu scena banalnosti i trivijalnosti, ali s osjećajima pokušaja dosezanja onoga sublimnoga. Razlog je u tome što film nije tek tehnički medij umjetnosti onoga realnoga, već prije svega ekspresija života u kretanju. Film stoga sjedinjuje dvije temeljne moći estetike modernoga doba – politiku i religiju. U nacizmu politika poprima značenje politizacije kao nadomjeska za religiju i mit. Religija, pak, postaje političkim događajem estetizacije svijeta. Nacistički mitinzi, vojne parade i sletovi, svetkovine i veličanje kulta tijela i prirode pripadaju u taj sklop. Moderni totalitarni pokreti po tome imaju zajedničke značajke jer gotovo svi ono sublimno projiciraju kroz tri temeljne ideje i prakse novoga života s onu stranu građanskoga svijeta: *prirodu – tijelo – masu*. Propagandni film u totalitarnoj državi onoliko je uspio koliko čitavu stvarnost prikazuje kao totalnu mobilizaciju masa. U tom smislu nije slučajno da su najvažniji filmovi avangarde 20. stoljeća ujedno i paradigmatički filmovi propagande komunizma i nacizma – *Krstarica Potemkin* Sergeja Eizenštejna i *Trijumf volje* Leni Riefenstahl.

Pokretne slike, kinematički način proizvodnje druge stvarnosti nalik realitetu, događaj zajednice promatrača koji su ujedno ono konkretno i ono apstraktno, pojedinci i masa, sve to govori u prilog Kracauerove postavke da je film u nacizmu bio više od propagandnoga sredstva veličanja mistike osvajačkoga rata. I nacistički filozof Ernst Kriek na jednom mjestu tvrdi, a Kracauer ga navodi u članku *Totalitarna propaganda*, da u nacionalsocijalizmu ni Partija ni program nisu od presudne važnosti. Na vrhu je nova forma mobilizacije, čisti pokret masa. Što je zapravo bit pokreta? Zašto ta riječ/pojam savršeno odgovara totalitarizmu iako je nastala u 19. stoljeću iz ideja koje su bliže jedinstvu rada i oslobođenja od prisile kapitalističke eksploatacije negoli mitu o organskoj svezi naroda i prirode? Poznato je, naime, da pokret odgovara stvaranju sindikalnih organizacija u antikapitalističkoj borbi. Fašizam u Italiji u nastanku izravno je povezan s anarhosindikalnim pokretom, a naziv Hitlerove stranke NSDAP ukazuje na savez nacije i radništva kao novoga demokratskoga načela političke borbe protiv liberalno-demokratskoga poretka Weimarske republike.

Za Kracauera je poslanstvo nacističke propagande u tome da se ljudi uvjere u novu stvarnost ideološke konstrukcije svijeta. Nisu važne činjenice, već pokret, masa i akcija. Sve ono što je na početku djelovanja najavljivao futuristički manifest F. T. Marinettija u simboličkome smislu, nacistička propaganda pretvara u zbilju. Tehnički svijet medija odbacuje zastarjele načine komunikacije. Rat postaje čista mistika žrtvovanja i svrha totalne države. A neprijateljstvo spram prošlosti kao lažne tradicije preobražava se u političko-estetsko insceniranje mitske prošlosti kakva nikad nije postojala. Ne smijemo nikad zaboraviti da je u nacističkoj ideji umjetnosti na početku, prije zloglasne Goebbelsove izložbe *Izopačena umjetnost (Entartete Kunst)* iz 1938, postojala blizina s avangardnim tendencijama ekspresionizma. Kada Goebbels kaže da je „propaganda umjetnost“, onda taj iskaz valja shvatiti dalekosežno. Kracauer pokazuje u svojim promišljanjima da se bit propagande stoga ne odnosi na puko sredstvo moći Hitlerove diktature. Cilj propagande nije primarno politički. Njezina je nakana u „promjeni psiho-fizičke strukture čovjeka“. (Siegfried Kracauer, *Totalitäre Propaganda*, str. 40)

U vjerojatno najznamenitijem ogledu Siegfrieda Kracauera iz weimarskoga ciklusa naslovljenu *Masovni ornament* iz 1927. autor nastoji objasniti tajnu kapitalističke epohe upućivanjem na tvrdnju Maxa Webera o procesu *rašćaravanja (Entzauberung)*. Razum koji ovdje vlada jest per-

**Propaganda nikad nije puka manipulacija osjećajima i stavovima naroda, društvenih skupina i pojedinaca. Kracauer jasno pokazuje da je propaganda u totalitarnome poretku moguća samo zbog toga što je riječ o preobrazbi političkoga subjekta u masu**

vertirani ili pomračeni razum. Max Horkheimer ga naziva instrumentalnim umom. Apstrakcija suvereno vlada u društvenim odnosima. Umjesto neposrednosti ljudskoga ponašanja u interakciji između jednakih osoba, suočeni smo s totalnim posredovanjem, što znači da se racionalnost kao instrumentalnost pokazuje glavnim mjerilom ljudskoga života. Kapitalizam je duh apstrakcije. Upravo stoga je u estetskome pogledu svojevrsna pobuna tijela u svojoj životnosti otpočela s dolaskom zvučnoga filma potkraj 1920-ih i teatralizacijom masovne potrošnje u propagandnim filmovima i predstavljajkim umjetnostima. Taj je učinak u estetskome smislu Kracauer nazvao *masovnim ornamentom*. Odlukuje ga nastanak hibridne forme performativnosti-u-pokretu. Kretanje mase samo je po sebi na rubu kaotične spontanosti. To je bila i temeljna riječ anarhosindikalizma Georgesa Sorela. Mistika spontanoga nasilja u borbi protiv kapitalističkih krutosti apstrakcije nadilazi povijesni pokret. No masovni ornament na sceni kao drugome životu nešto je s onu stranu razlike spontanosti i racionalnosti. Posrijedi je udivljenje publike prizorima kontrolirane spontanosti i racionalne ekstaze.

U čemu se ogleda lucidan smjer novosti Kracauerove kritike nacističke totalitarne propagande? Jednostavno, njezina je osnova estetsko-politička. A u tome je dosljedno izvedena iz nečega što se olako zaboravlja u analizi masovne kulture. Masa nije, naime, tek nešto homogeno u modernim društvima kojima vlada logika kapitalističke proizvodnje i potrošnje. Paradoks je u tome što se poimanje mase može izvesti tek iz njezine heterogenosti. Masovni su pokreti bitno različite političke i kulturalne orijentacije. Na taj su način opravdane kritike koje ukazuju na to da kultura u masovnome društvu ne može biti samo neutralna i trivijalna jer odgovara na zahtjeve prosječne publike za psihološkim rasterećenjem umjesto duhovne katarze. Naprotiv, kao što su masovni pokreti ideološki-politički obojeni, lijevi ili desni, anarhistički, radnički, socijalistički, nacionalistički, fašistički... tako je i kultura koju nazivamo masovnom obilježena heterogenošću stilova i nikad se ne može svesti na zajednički nazivnik. No osim toga masa i njezini akteri nisu drugo negoli izvršitelji naloga koji dolazi izvana, čak i kad se govori o primarnoj spontanosti pokreta. „Veliki Drugi“ određuje njezine ciljeve, načine pritiska na institucije vlasti kao i trenutak promjene političkoga smjera. Kracauer pokazuje u minucioznoj analizi da je „prezir masa“ unutarnja logika totalitarne vladavine. Ona je duboko antiegalitarna i stoga logika vladavine novih ekonomsko-političko-kulturalnih elita mora biti zapovjedna. Ono što karakterizira vojsku i policiju, a to je hijerarhija moći u svim aspektima, vrijedi i za cjelokupnu organizaciju NS-države. U tom pokretu kao novome poretku mase služe svrsi samo ako izvršavaju dvije primarne funkcije: (1) podrške Vođi od fanatične odanosti i sljedbeništva do vjere u njegovo božansko ili povijesno poslanstvo i (2) žrtvovanja bez ikakvih pitanja o svrsi takve politike apokalipse bez kraja.

Siegfried Kracauer u knjizi *Od Caligarija do Hitlera: psihološka povijest njemačkoga filma*, koja je prvi put objavljena 1947. u SAD-u, svoju teoriju filma primijenio je na objašnjenje paradigmatičkoga slučaja totalitarne (nacističke) propagande. Važno je napomenuti da se u toj knjizi razmatraju temeljna načela, kategorije i pojmovi tehničke konstrukcije nove estetske konfiguracije u tim filmovima. Uz to, Kracauer kritički razvija pretpostavke za razumijevanje odnosa između ideologije i njezinih metoda djelovanja u masovnome društvu, gdje upravo totalitarna država usmjerava kulturnu politiku prema ideji pokreta spram ciljeva osvajačkoga rata u Europi i ujedinjenja (*Gleichschaltung*). Posljednji je pojam stvoren 1933. Tada NSDAP i Hitler dolaze na vlast u Njemačkoj. Masovna propaganda bila je nezamisliva bez novoga tehničkoga medija kao što je radio i bez novoga estetskoga načina začaravanja masa kao što je filmska produkcija. Kracauer se posebno bavio

totalitarnom propagandom s obzirom na dokumentarne filmove NS-poretka nastale nakon 1939. Tada Njemačka otpočinje ratni pohod u Poljskoj i na zapadu Europe (*Blitzkrieg*). Tri su filma najvažnija: (1) tjedni žurnali kao kompilacija različitih fragmenata o napredovanju Hitlerovih trupa u Francuskoj, Nizozemskoj i Belgiji (*Blitzkrieg na Zapadu*); (2) film o osvajanju Poljske (*Feldzug im Polen*) i (3) *Pobjeda na Zapadu (Sieg im Westen)* o pokoravanju Francuske. Pritom je riječ o trima temeljnim načelima. Kracauer ih smatra presudnim za filmove njemačke ratne propagande. To su, prvo, istina posvjedočena u realnosti i to na samoj vatrenoj liniji fronte. Dokumentarni film *Feldzug im Polen* iz 1940. bavi se vojnim osvajanjem Poljske, ali tako da gledatelju pruža dojam kao da se i sam nalazi u zoni borbenih djelovanja. Realističke slike razaranja, prizori ratnih zbivanja bez kulisa, sve je to bila svojevrsna estetsko-tehnička inovacija. Nemojmo zaboraviti da je današnja vjerodostojnost TV-snimki stvarnih događaja rata i terora ona koja jedino ima pravo javnosti. Zahvaljujući opskurnoj realističnosti postaje mjerilo prikaza istine događaja. Drugo, u neprestanom „filanju“ novim vijestima s bojišta stvara se učinak napetosti i potpune predanosti slici kao informaciji o događaju. Ponavljanje onoga što čini bit informacije ostvareno je govorom, a ne slikom. Govor je ujedno propagandni komentar i umjetnički performativni događaj jer zahvaljujući njemu slike dobivaju novo tumačenje. U NS-propagandnim filmovima govor služi učinku derealizacije onoga vidljivoga. Zato nije neobično da su ti filmovi bili početak jedne tehnike ili metode ideološkoga začaravanja promatrača medijskoga događaja. To je osobito bilo potvrđeno u neoavangardnome filmu s onu stranu svih određenja žanra kao što je to bio teorijski film Guya Deborda *Društvo spektakla* iz 1973. Umjetnik-teoretičar, naime, izgovara u filmu temeljne postavke svojeg istoimenoga djela. Bez govora slike ostaju prazne. Kao što u suvremenoj vizualnoj kulturi sama vizualnost postaje prikazivanje-predstavljanje onoga što slici omogućuje osjetilno-kognitivno djelovanje. To je jezik kao mjesto za dosezanje sublimnoga objekta. Naposljetku, ono treće, postaje zapravo bit totalitarne propagande i istodobno temeljni pojam medijskoga doba informacija – *brzina*. U naci-filmovima sve je snimano iz zrakoplova, tenkova, bojnih kola. Tako da se ono što Kracauer naziva „dinamičkom procedurom“ odvija usporedno s radijskim prijenosom izravne bitke na bojištu. (Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*, str. 276.)

Tri načela filmova nacističke totalitarne propagande nesumnjivo su inovacija moderne tehnike u sprezi s psihološkim metodama manipulacije svijesću. Film se pokazao idealnim medijem propagande. Ponajprije zbog toga što utjelovljuje dvije strategije estetskoga oblikovanja svijeta u industrijsko doba. Riječ je o politici i religiji. Za Kracauera su tri načela NS-propagandnih filmova, ponovimo to sažeto, *realističnost slike, višak informacija i brzina djelovanja*. Sve se to uklapa u ideološku strukturu nacionalsocijalizma kao pokreta u doba masovne kulture. Pokret zahtijeva sliku svijeta koja u sebi pohranjuje „dinamičke procedure“ istine. Iz njih proizlaze slike stvarnosti koje poprimaju „vjerodostojnost“ tek psihološkim tehnikama manipulacije svijesti. Govor pritom preuzima funkciju manifestne objave istine o djelovanju-u-pokretu. Sve što se tomu suprotstavlja osuđeno je na uništenje bez milosti. Naravno, njemački vojnici na fronti nepobjedivi su i neustrašivi. Prikazani su herojima uzvišene nacije koja ima poslanstvo povijesti da očisti svijet od degenerativnih bolesti društva poput svega onoga što se pripisivalo Židovima, a to su „financijsko mešetarenje“, „unutarnje razaranja nacije-države“ i „lažni kozmopolitizam“. Kracauer je precizno pokazao da se čitava operacija ideološkoga iskrivljavanja stvarnosti u propagandnim filmovima osvajačkoga rata prikazuje kao borba ili pravedni rat za njemački životni prostor (*Lebensraum*) ugrožen od najezde Židova i Slavena. U tehničkome pogledu radi se o reduciranju informacija na sugestiju ili suptilni nagovor na ono što sugerira govorni komentar. Sukladno tome, Kracauer izvodi klasifikaciju NS-propagandnih filmova na: (1) komentar, (2) vizualnost i (3) zvuk. Time nastaje totalni učinak derealizacije stvarnosti.

Čista ideologija u filmu funkcionira besprijekorno upravo zato što sjedinjuje medijsku neposrednost događaja kroz sintezu radija i filma. Poznato je da se „Goebbelsov genij“ smatra primjenom nacističke propagande s pomoću radija. Uobičajeno je govoriti da bi nacizam bio još moćniji u manipulativnim tehnikama ovladavanja svijesću masa da je Goebbels imao na raspolaganju televiziju. To je kriva pretpostavka. Televizija je vizualni medij koji se zasniva



na mozaičnoj slici. Ona ima značajke difuzije informacija kao vijesti u najgledanijoj formi političkoga dnevnika. Totalitarni poreci komunizma u svijetu nakon Staljinove smrti televiziju su pretvorili u glavni medij ideologijske propagande. Bilo je to moguće zbog apstraktne forme televizijske slike, koja odgovara onomu što i jest struktura komunističke propagande. Fašizam/nacizam nemoguće je uopće zamisliti u toj formi medija jer realističnost slike, protok informacija i brzina pokreta zahtijevaju filmski događaj insceniranja stvarnosti, a ne prikazivanje-predstavljanje same stvarnosti. Zato je Goebbelsov iskaz da „propaganda jest umjetnost“ prava istina avangardne uloge filmova o užasu osvajačkih pohoda njemačke vojske diljem istočne i zapadne Europe potkraj 1930-ih godina.

Što je bila glavna nakana tih propagandističkih filmova? Za Kracauera nije stvar u psihološko-strategijskoj funkciji osvajačkoga rata. Naprotiv, filmovi su trebali ispuniti prazninu u onome simboličkome. To je ono što masu u stanju ekstatičnoga događaja pokreta spram objavljenoga cilja pokoravanja komunizma i liberalizma (SSSR i Velika Britanija) kao prijetnje organskoj prirodi mita o njemačkoj naciji drži u grozničavoj napetosti. Pokret ne može zastati. U tome je bliskost između nacističke i komunističke ideje „permanentne revolucije“ kakvu je zagovarao i Lav Trocki. Ali ono što je ovdje odlučujuće za novu funkciju ideologije kao propagande određeno je prodorom mase u moderno društvo. Radi se, naravno, o kulturi kao totalnoj mobilizaciji kolektivne svijesti. Osnovu Kracauerove teorije propagandnoga filma u nacističkoj Njemačkoj čini produbljena analiza odnosa slike i jezika. Vizualnost i komentari određuju filmove nakon 1939. U razlici spram estetike tjelesne ekstaze NS-poretka kao mistike stroja onoga neljudskoga u filmu Leni Riefenstahl *Trijumf volje*, dokumentarni filmovi o osvajačkome ratu u Poljskoj i Francuskoj usmjereni su na brzinu i totalnu mobilizaciju percepcije. Sada ideologija više nije ono sublimno u mističnoj volji za mitskom projekcijom povijesti kao izvorom moći. Ona postaje ostvarenim ciljem zaposjedanja teritorija fantazmatskoga i simboličkoga. Gledatelj aktivno sudjeluje u akciji ratne drame. A ona zapravo ne prikazuje ništa osim tehničkoga razaranja teritorija kojeg opsjedaju i zauzimaju SS-trupe i vojnici Wehrmachta. Ta psihološka strategija bit će temelj svih budućih propagandnih filmova kao i učinka suvremene liberalno-demokratske ideologije. U izravnome televizijskome prijenosu terorističkoga napada al-Qaide 11. rujna 2001. na Svjetski trgovački centar (WTC) u New Yorku kamere CNN-a bile su usmjerene na objekte razaranja, ali su prikile stvarne

**U nacizmu politika poprima značenje politizacije kao nadomjeska za religiju i mit. Religija, pak, postaje političkim događajem estetizacije svijeta. Nacistički mitinzi, vojne parade i sletovi, svetkovine i veličanje kulta tijela i prirode pripadaju u taj sklop. Moderni totalitarni pokreti po tome imaju zajedničke značajke jer gotovo svi ono sublimno projiciraju kroz tri temeljne ideje i prakse novoga života s onu stranu građanskoga svijeta: prirodu – tijelo – masu**

žrtve toga čina. Naravno, propaganda uvijek pretpostavlja akt cenzure. Država i njezini ideologijsko-politički aparati kreću u takvu akciju iz razloga samoobrane od moguće negativne reakcije vlastitih građana. U tome je bitna razlika između liberalnih demokracija i totalitarnih poredaka. U prvima postoji uvijek mogućnost otpora i subverzije spram sustava, a u potonjem je tako nešto nemoguće naprosto stoga što je građansko društvo pokoreno i pretvoreno akcijama ujednačenja (*Gleichschaltung*) u nacizmu, primjerice, u potporu državi, Partiji i Vođi. Građani ovdje nisu participativni. Oni su podanici poretka. Odane sluge umiru za svojeg diktatora čak i kad unaprijed znaju da će na kraju biti izigrani i prevareni.

Simbolička je funkcija ideologije u tome da realno prikaže kao drugu stranu svijesti, a istinu demaskira time što je prebacuje u sferu zbroja mnoštva tzv. empirijskih činjenica. U postmodernome svijetu razlika i heterogenosti, gdje je svaki događaj već uvijek medijska konstrukcija, ideologija može imati svoj učinak samo ako vizualno komentira ono što je derealizirano. Drugim riječima, prikrivanje i maskiranje stvarnosti sada se služi demaskiranjem istine pod izlikom opravdanoga straha od psiholoških posljedica za mase. Ono čega nema u vizualnome komentaru jest ono realno. Ali ne kao odsutno, nego kao traumatsko. Žrtve osvajača i njihova strategija začaravanja događaja tra-

umatsku prirodu zbivanja brišu iz obzorja vidljivoga. U biti je totalitarne propagande da se filmom osvaja ono nesvjesno. Tako se cinizmom može smatrati perverzija starija stvari. U spomenutim su filmovima njemački vojnici prikazani u trenucima nostalgije za domom, uz narodne pjesme, prizore iz seoske idile domova odakle su najvećim dijelom potjecali, do čežnje za djevojkom koja piše pismo svojem dragome na fronti. Žrtve nisu stvarne žrtve, dakle poljski i francuski narod u ovim filmovima. Nijemci kao organska cjelina postaju fantazmatskim žrtvama u zrcalu propagandne perverzije. Izokretanje poretka kategorija u stvarnosti odgovara biti ideologije.

Kracauer pod pojmom „psihološka povijest“ njemačkoga filma misli na svezu između tehnike i simbolički nesvjesnoga. Zanimljivo je da je jedan od najvažnijih teoretičara medija u doba posthumanizma, Friedrich Kittler, povezo analize kulturnih tehnika od pisma, gramofona do kompjutera s Lacanovom psihoanalizom i Foucaultovim pojmom diskursa. (Friedrich A. Kittler, *Die Wahrheit der technischen Welt: Essays zur Genealogie der Gegenwart*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2013.) Očigledno je da se film kao propagandističko sredstvo začaravanja masovne svijesti bitno oslanja na postavke psihoanalize. Ali ono nesvjesno koje se strukturira kao jezik, kako glasi poznat Lacanov aksiom, u masovnome se društvu pojavljuje kao slika. Taj vizualni komentar u naci-filmovima nakon 1939, prema Kracaueru, odgovara obratu koji se dogodio ne samo u tehničkome smislu razvitka zvučnoga filma nego prije svega obratu u shvaćanju filma kao političko-estetskoga medija promjene društvene svijesti. Mase vjeruju u ideologiju kao novu kulturu organizirane laži ili „prosvijećene lažne svijesti“ iz dva razloga. Jedan je zbog totalne moći poretka kao diktature bez subjekta, jer Vođa je sekularni izvršitelj sublimne moći mitske projekcije države. A drugi je razlog bezuvjetne vjere taj što totalitarni poredak obećava pojedincu kao pripadniku masovnoga pokreta da će ga od amorfnoga dijela rulje pretvoriti u subjekta/aktera „novoga poretka“, „nove države“, „novoga carstva“. Između elite i mase, dakle, postoji savez ekonomije, politike i krvi. To je posljednja istina ideologije u totalitarnome poretku suvremenoga svijeta, gdje je fašizmu, nacizmu i staljinističkome komunizmu zajedničko čak i ono što ih razdvaja. Kracauer je to gotovo intuitivno sagledao kao problem nadolazeće epohe kad se svijest pretvara u stroj laži i posvemašnje destrukcije. No film nadilazi granice propagande jer je začaravajući život umjetnosti kao događaja s kojim estetsko udivljenje postaje više od života i više od smrti.

## Književni vremeplov

**U romanu *Gola godina*, jednom od nedvojbenih remek-djela ne samo ruske nego i novodobne svjetske književnosti, Piljnjak je prvi u lancu velikana koji su kritički pisali o fenomenu ruske revolucije i svega što je ona značila za Rusiju i svijet upozorio da se rađa novo doba, nešto veliko i nepoznato, ali krajnje opasno i neizvjesno**

### Piše Jaroslav Pecnik

U brojnim leksikonima, enciklopedijama i književnim priručnicima Boris Piljnjak, pravim imenom Boris Andrejevič Wogau, svrstavan je uz Jevgenija Zamjatina, Mihaila Bulgakova, Vladimira Nabokova i Gajtu Gazdanova u tzv. novorealiste, neformalnu književnu školu formiranu u ratnim i poratnim društvenim okolnostima; dakako, misli se na razdoblje Prvoga svjetskog rata i Oktobarske revolucije, tj. rušenja carizma i uspostavu boljševičke vlasti, koja se gotovo odmah pretvorila u žestoki klasni teror, tzv. diktaturu proletarijata, iz koje je poslije izrastao Staljinov zločinački režim i uopće staljinizam kao politički pokret i proces koji je za sobom ostavio stravičan, krvavi trag milijuna nevinih žrtava. U knjizi *Gola godina*, nedvojbenom remek-djelu ne samo ruske nego i novodobne svjetske književnosti, Piljnjak je kao prvi u lancu književnih velikana koji su kritički pisali o fenomenu ruske revolucije i svega što je ona značila za Rusiju (ali i čitav svijet) upozorio da se rađa novo doba, nešto veliko i nepoznato, ali i krajnje opasno i neizvjesno. Revolucija je bila, pisao je Piljnjak, i šansa i nada za istinski preobražaj i Rusije i svijeta, ali slijed događaja, revolucionarna stihija koja je sve pred sobom uništavala dotad nepoznatom žestinom, a njezini nositelji, boljševici, krvavo se obračunavali sa svim protivnicima vjerujući da im je u izgradnji novoga svijeta sve

dopušteno, nisu bili svjesni kako se taj vihor lako može okrenuti i protiv njih samih i istom se divljačkom snagom okomiti i na same nositelje revolucije i pomesti ih s povijesne scene na koju su tako gordo i samouvjereni stupili, ne pitajući za cijenu koju pritom svi drugi, pa i oni sami, moraju platiti. Bili su uvjereni da će njihova „veličanstvena vizija i ideja“ opravdati sva zla koja su „moralni“ počinili i u tom pogledu Piljnjakov roman *Gola godina* nije bio samo prvi književni uradak o ruskoj/sovjetskoj revoluciji, nego je i prvi otvorio stranicu posve nova književnog pristupa „tehnicima gledanja“ na rusku literaturu i prvi je počeo istraživati tokove svijesti čovjeka suočena s tragičnom stvarnošću, što prije njega nitko nije (u) radio. Taj je postupak poslije proširio i dodatno ga produbio u kratkom romanu, zapravo priči, *Ivan Moskva* (1927), prikazujući sukob racionalnog i iracionalnog.

I uistinu, Piljnjak je moćnom akribijom, bez ikakvih uzora u ruskom kulturnom i duhovnom prostoru prvi, do kraja i bez ostatka, propitivao iracionalne sile i motive koji nose čovjeka, pokrete, ideje, na koncu čitave društvene grupe da se tako silovito i nepredvidivo međusobno obračunavaju, gotovo do istrebljenja. Revoluciju je doživio kao radikalno (ne)kontrolirano kidanje i rušenje do jučer vladajuće društvene rutine i nepravedne svakodnevice; tvrdio je da se revolucija začeta opijenošću iluzijama ubrzo pretvorila u krvavi pir i nitko tko je u tom „ritualu“ sudjelovao nije mogao biti pošteđen.

## Vapaj očajnika u pustinji



Znakovi vremena: Boris Piljnjak

Svi oni koji su revoluciju zagovarali i teorijski „razrađivali“ ili u njoj s oružjem u ruci sudjelovali, bez obzira pripadali „crvenima“ ili „bijelima“, strada(va)li su, a dakako najviše su stradali oni najbrojniji koji se u svemu tomu nisu snašli. Svi su bili zahvaćeni tom nepojmljivom silinom nalik olujnoj sibirskoj mećavi koja sužava vidokrug i u kojoj se ljudski usudi u brzom ritmu mijenjaju, kao što se čudesnom brzinom mijenjala i sama stvarnost. Piljnjak nam je dao monumentalnu sliku tragedije naše epohe; upravo stoga što on u svom rukopisu nije samo opažao, konstatirao i zapisivao što je vidio, već je sve to kritički problematizirao, pitajući se je li revolucija



uistinu bila neizbježni povijesni usud Rusije, je li baš sve što se događalo i moralo biti tako kako se dogodilo, ili je sve to trebalo i moglo drukčije? To pitanje ostalo je otvoreno do danas, ali Piljnjak je čitavom svojom književnom strukturom, pa čak i onda kada mu je postalo kristalno jasno da se revolucija definitivno okrenula protiv sebe same i počela „jesti vlastitu djecu“, bio uvjeren da se taj povijesni besmisao totaliteta zla mora zgrabiti u cjelini; treba ga fragmentirati kako bi se shvatila njegova bit, uvjeren kako zlo sadržajno uvijek ostaje isto, bez obzira na ideološku promjenu naziva ili barjaka pod kojim se revolucija kao radikalni imperativ promjene svijeta odvija. Piljnjak zaključuje da obično prvi stradavaju nevini, oni koji imaju hrabrosti istini pogledati u oči i o tome javno progovoriti. A da bi pogled na revoluciju bio adekvatan stvarnosti, taj se pogled mora „iskositi“, sagledati iz neke druge i drukčije optike i tek onda kada se formira „antislika“ tzv. golop stvarnosti možemo zabilježiti, registrirati pravu sliku najbližu mogućoj „realnoj stvarnosti“. Ili, kako je to o fenomenu Piljnaka i njegove proze zapisao Aleksandar Flaker u magistralnoj *Ruskoj avangardi*: „Piljnakova *Gola godina* postala je u to posljednjem revolucionarnom vrijeme onim djelom o kojem se najviše govorilo. Naime, bio je to zasigurno prvi pokušaj da se izmijenjenim oblikom romana ponovo zahvati u povijesni totalitet revolucionarne Rusije 1919. godine. Činilo se da je tip romana što ga je stvorio Piljnjak ponajviše odgovarao revolucionarnoj dinamici povijesti... *Gola godina* nije više priznala ni 'junake', njezini su likovi bili tek skicirani, pojavljivali su se da bi nestali u onome što je određeno trima riječima: Rusija. Revolucija. Mečava.“

U početku, pristajući uz revoluciju, čini se da Piljnjak nije bio svjestan uz što to zapravo pristaje; kako se revolucionarna dinamika razvijala, sve se brže i više od svjedoka revolucije pretvarao u njezina suputnika, pisca koji s gorčinom ukazuje na rastakanje revolucionarnih snova i ideja i tako se sve više od nje udaljavao. Od onog koji svjedoči pretvarao se u onoga koji optužuje i proziva boljševike za sve bezrazložne zločine koji su poprimali strašne razmjere terora, nove Apokalipse kojoj se ne vidi kraja. Istinoljubiv kakav je bio, Piljnjak nije pristajao na trule kompromise; istina, znao se privremeno povući i sagnuti glavu, ali nikada nije odustajao od svojih ideja i to ga je na koncu i došlo glave. Staljin ga je sav bijesan, nezadovoljan njegovim tekstovima, nazvao „nihilističkom ništarijom“ i time mu zapečatio sudbinu. Policija ga je uhitila 28. listopada 1937, a mjesec dana potom bila je uhićena i njegova supruga, jedna od najboljih učenica slavnoga filmskog redatelja Sergeja Ejzenštejna, koja je ipak preživjela staljinske čistke (za razliku od muža) i u sibirskim gulazima provela osamnaest godina. U zatvoru je Piljnjak bio mučen, a budući da nije želio „surađivati“, ubrzo i likvidiran; navodno je umro u nekom od gulaga 21. travnja 1938. Prema drugoj verziji pojedini su ga zatočenici navodno viđali po raznim logorima još 1940. i danas službena verzija glasi da je smaknut tek 9. siječnja 1941. Tu je informaciju Vrhovni sud SSSR-a 1990. dao Piljnakovim sinovima Borisu i Andreju i kćeri Nataliji Sokolovoj, koja je i objavila dojmiva sjećanja na oca. Oni su godinama prije toga pokušavali utvrditi što se uistinu zbilo s njihovim ocem, ali čini se da ta zagonetka još nije dokraja riješena. U svakom slučaju, nakon što su dijelom otvoreni arhivi sovjetske tajne službe, zna se više o onome što je pretходило njegovu uhićenju, ali nedavno preminuo Vitalij Šentalinski, veliki istraživač arhiva NKVD-a i KGB-a, tvrdio je da je ušao u trag dokumentima o cjelini Piljnakova slučaja, ali nažalost to nikada nije objavio.

Boris Andrejevič Piljnjak rođen je 11. listopada 1894. u Možajsku; otac mu je bio ugledni veterinar Andrej Wogau, povolški Nijemac židovskih korijena, a majka kći bogatoga tatarskog trgovca iz Saratova. Zbog čestih antisemitskih pogroma u carskoj Rusiji otac je više isticao njemačke, a manje židovske obiteljske korijene, ali je sina odgajao u duhu vjerske i vjerničke tolerancije upućujući ga i u osnovne judaističke kulture i tradicije. Pred početak Prvoga svjetskog rata obitelj Wogau preselila se u Njižni Novgorod, gdje je Boris 1913. završio gimnaziju, a dvije godine potom objavio i prve književne radove u časopisu *Zetva*. Tijekom 1916. u časopisu *Ruska misao* tiskao je prvu priču *Čitav život* i sam je pisac tu godinu navodio kao početak ozbiljna bavljenja literaturom. Oktobarsku je revoluciju „dočekao“ u Kolomni, a kako su to bile „gole godine“ ratnih neimaština i revolucionarnih previranja, Boris se počeo baviti novinarstvom, ali i sitnim švercom. Na koncu, 1920. diplomirao je na Moskovskom trgovačkom institutu, ali se nastavio baviti novinarstvom, a sve više i književnim radom, u kojem su se prepoznavali utjecaji Andreja Belog, Alekseja Remizova, Nikolaja Gogolja, Ivana Bunjina, Nikolaja Ljeskova. Odmah u početku odlikovao se prepoznatljivim tzv. ornamentalnim stilom, koji je poslije postao simbolom njegova svekolikog stvaralaštva. Ta se ornamen-

talnost manifestirala u mikrostrukturi, ali i sintaksi teksta, čime je, po riječima češkog rusista Františka Brablika (objavio je među prvima u svijetu 1968. opsežnu monografiju o piscu), „dosegnuo ljepotu zvjezdanih staza ruskog jezika“ i utabao staze ruske avangarde. A upravo koncem tih 60-ih godina minulog stoljeća počelo se ozbiljnije pisati i ukazivati na „prevratnički značaj njegova rukopisa“; lenjingradski povjesničar književnosti Jurij Andrejev objavio je djelo *Revolucija i književnost* (1969) u kojem je studiozno analizirao uzroke i razloge Piljnakovih „nesporazuma“ s tada vladajućom boljševičkom nomenklaturom i potražio odgovor na pitanje: zašto je revoluciju okarakterizirao kao anarhiju i zašto je namjerno pojednostavnjavao „priče o revoluciji i revolucionarima kao ljudima posebna kova, željezne volje“, a zapravo ih prikazivao kao bešćutne i opasne tipove koji samom svojom pojavom svima oko sebe utjeruju strah u kosti.

Komesari u kožnim mantilima negativno su simbolizirali ideju revolucije; oni su predstavljeni kao ljudi bez morala, točnije rečeno, iznad svakog morala. Revolucija se sve više udaljavala od svojih proklamiranih ideala; nered i kaos vodili su bezumlju i silnim zločinima koji se više ničim nisu dali opravdati. Stoga ne čudi da se Piljnjak ubrzo našao na indeksu sumnjivih autora (tomu je svakako pridonijelo i njegovo židovsko podrijetlo prema kojem su boljševički komesari gajili permanentni zazor), a nakon njegova smaknuća knjige su mu zabranjene i povučene iz biblioteka. Istina, usprkos tomu kolale su tajnim kanalima, a i poslije, nakon službene rehabilitacije u eri destalinizacije, situacija nije bila ništa bolja, tako da je do ponovnog, pravog upoznavanja njegova djela došlo tek u vrijeme perestrojke Mihaila Gorbačova. Tijekom 1987. Piljnakova djela postala su pravim otkrićem za poslijeratne generacije ruskih/sovjetskih čitatelja.

Kao novinar Piljnjak je proputovao čitavu Rusiju, 1922/23. boravio je u Engleskoj i Njemačkoj, a poslije, početkom 30-ih, posjetio je i Kinu, Japan, Mongoliju, Tursku i Grčku. Dobar dio vremena (1931) boravio je u SAD-u kao suradnik jedne od velikih holivudskih filmskih kompanija, a kada mu je MGM ponudio rad na novom scenariju i produljenje ugovora, Boris, kojega se Amerika nije dojmila, nije prihvatio ponudu i bez obzira ne sve njegove zamjerke boljševicima vratio se u svoju zemlju, bez koje nije mogao.

**Nakon što je po povratku iz Velike Britanije objavio *Engleske priče*, koje je kritika popratila pohvalama, objavljivanjem romana *Mašine i vuci* pokrenuta je hajka na Piljnaka. Kritičari su mu prigovarali kako širi „pesimističke tonove neprihvatljive revoluciji“, umjesto da nagovještava sretniju i optimističniju budućnost, tako da ga je na koncu počeo braniti čak i partijski ideolog Anatolij Lunačarski**

U književnom je smislu prijelomna bila 1921, kada je objavio remek-djelo *Gola godina*, odnosno 1922, kada je izašlo drugo, dopunjeno izdanje. Prije toga (1920) objavio je zbirku priča *Trava zaborava*, a šest je priča iz te knjige uvrstio u *Golu godinu* i one su mu bile temelj zamišljene epopeje o ruskoj revoluciji. Kada se pojavila *Gola godina*, u javnosti i kritici dočekana je kao istinski literarni novum, knjiga nove poetike udaljene od tradicije, a opet joj na neki način tako bliske. Roman je bio radikalni eksperiment u kojem se linija rukopisa „lomila“, preciznije, bila je premrežena brojnim poetičnim rukavcima, kako je to napisao Brablik, „goleme i nepregledne književne Volge“. Fragmentarnost strukture i brojni epizodni likovi simbolizirali su neuhvatljivost revolucije, a da bi se ona shvatila, tvrdio je Piljnjak, pisac se mora distancirati od čvrste fabule, jer revolucija nema jednu, već bezbroj fabula. Ona je mozaik, „montaža atrakcija“ koja se najbolje iskazuje „ritmizacijom teksta“. U tom je smislu i pokušao poslije *Golu godinu* tematski povezati sa svojim novim djelom *Mašine i vuci* (1925) ili, kako je podnaslovio svoj roman, „knjigom o kolomenskim krajevima, o vučjoj lagodnosti i mašinama, o crnom kruhu, o Rusiji, Moskvi i Revoluciji, o ljudima komunistima i o mnogo čemu drugom koju su napisale 1923. i 1924. godina“. Poznati je književni kritičar i teoretičar Struve tvrdio da je Piljnjak romanom *Gola godina* postao rodona-

čelnik cijele škole pisanja, ali se taj pravac u sovjetskoj prozi nije udomaćio, ugušen je Staljinovom intervencijom. Tek godinama poslije, uoči i nakon raspada Sovjetskog Saveza, javili su se nastavljači njegova djela, uz napomenu da ga je stanoviti broj ruskih pisaca u egzilu prihvatio, pokušao ići njegovim tragom, ali to su više bile marginalne pojave onkraj matice duhovnih i književnih strujanja.

Nakon što je po povratku iz Velike Britanije objavio *Engleske priče* (1924), koje je kritika popratila pohvalama, objavljivanjem romana *Mašine i vuci* pokrenuta je hajka na Piljnaka. Kritičari su mu prigovarali da širi „pesimističke tonove neprihvatljive revoluciji“ umjesto da nagovještava sretniju i optimističniju budućnost, tako da ga je na koncu počeo braniti čak i Anatolij Lunačarski, partijski ideolog i komesar za kulturna pitanja, jer je, bez obzira na međusobna razilaženja, iznimno cijenio Piljnakov talent. Ali kada je u časopisu *Novi svijet* objavio *Pripovijetku o neugašenom mjesecu* (1926), počela je kalvarija, koja uz male predahe nije prestajala praktički do njegova uhićenja i smaknuća. Naime, nakon što je Piljnjak obradio slučaj generala Mihaila Frunzea – koji je tijekom građanskog rata ugušio nacionalistički pokret Simona Petljura i anarhista Nestora Mahna u Ukrajini, a potom porazio bjelogardeje generala Vrangela i izbacio ih s Krima te je slovio kao veliki boljševički vojskovođa, a samim se time zamjerio Staljinu, koji je u njemu vidio opasna konkurenta i protivnika u borbi za vodeću funkciju u partiji – iz vrhova režima počele su stizati sve veće zamjerke na piščevu „ideološku orijentaciju“. A kada je tijekom operacije (zbog velikih doza narkoze) u listopadu 1925. Frunze preminuo, Piljnjak je Staljina (ne)izravno optužio da snosi odgovornost za njegovu smrt i tako pao u nemilost budućega nedodirljivog sovjetskog vođe. Nakon toga uredništvo *Novog svijeta* ogradilo se od teksta i povuklo časopis iz prodaje; ispričalo se za „počinjeni grubi pristup“, a autora priče službena je kritika razapela kao „predvodnika i ideologa nove buržoazije“. Piljnjak je na koncu bio prisiljen objaviti samokritiku i nakon nevoljkoga posipanja pepelom, pod pritiskom i ucjenom, sam je prihvatio stav redakcije koja ga je „oštro ukorila“.

Nakon toga, 1927, objavio je jedno od svojih najboljih djela, *Ivan Moskva*. Iako „ideološki suzdržano“, jasno je nagovijestilo neizbježnost tragičnih posljedica uzrokovanih revolucionarnim eksperimentom koji se „oteo kontroli“. Tijekom 1928. počeo je s pripremama za tiskanje svojih sabranih djela, ali nakon objavljivanja prve dvije knjige naglo je došlo do zastoja, jer je staljinska kritika zaključila da to njegova djela ne zaslužuju. Formalni povod za to bila je priča *Namještaj od mahagonija* (1929), koja je istodobno trebala biti objavljena u moskovskim *Crvenim novinama* i egzilnoj izdavačkoj kući Petropolis u Berlinu. No nakon intervencije članova RAPP-a koji su ga optužili kao klasnog protivnika koji surađuje s „neprijateljima Rusije u emigraciji“, moskovski izdavač sugerirao mu je da privremeno odustane od napisanoga teksta i da ga doradi. U međuvremenu su ga rapovci izbacili iz članstva i, shvaćajući kamo ga to može odvesti, Piljnjak se pokušao ograditi tvrdnjom da priča nije bila zabranjena, već samo povučena na doradu, te da nije mogao utjecati na izdavače u emigraciji i onemogućiti objavljivanje u inozemstvu. Bez obzira na sve, nije se želio odreći priče smatrajući je vrijednim književnim eksperimentom, koji „može poslužiti za otklanjanje negativnih pojava u sovjetskom životu“. Njegov je tekst zapravo bio „vapaj očajnika u pustinji“, ali nekim čudom hajka se protiv njega privremeno utišala i tijekom 1930. objavljeno je još šest svezaka njegovih sabranih djela. U tomu je svakako pomogla i pojava njegova novog romana *Volga se ulijeva u Kaspijsko more* (1930), koji je bio prihvaćen kao velik doprinos razumijevanju socijalističke izgradnje. Paradoks je bio u tome što su se pojedini dijelovi teksta iz prokazanog *Namještaja od mahagonija* našli i u novom romanu, a da to nitko nije problematizirao. Spomenutim djelom Piljnjak je postao i prvi sovjetski autor knjiga s problematikom socijalističke izgradnje, poslije su mu se pridružili autori poput Leonida Leonova, Ilje Erenburga i Valentina Katajeva, tako da je postao čudnim spojem rodonačelnik romana o ruskoj revoluciji, ali i romana o socijalističkoj izgradnji.

Kako bi ublažio kritike na svoj račun, Piljnjak je kao novinar prihvatio ponudu i otišao u sovjetski dio Srednje Azije, ubrzo potom u SAD, a po povratku u domovinu (1932), objavio je knjigu reportaža *O'kej*, koja je bila dobro primljena u javnosti. I dalje su ga optuživali za revitalizaciju građanskih vrijednosti, ali ga nisu zabranjivali u cijelosti, tako da je i dalje živio u svojoj dači u povlaštenom podmoskovskom naselju Peredelkinu, gdje je uglavnom boravila sovjetska kulturna i znanstvena elita. Tijekom 1936. zajedno sa A. Beljajevom objavio je roman *Meso*, i ne znajući da je tajna policija protiv njega pokrenula postupak. Još je početkom 1937. objavio no-



velu *Majstori* i to je bilo posljednje djelo objavljeno za piščeva života, jer ubrzo je nakon toga bio uhićen. Predosjećajući što mu se sprema grozničavo je pisao posljednji roman *Skladište soli*, a kada je bio upozoren da može biti uhićen, rukopis je zakopao u vrtu kuće, pa je pronađen tek nakon dvadeset godina. Naravno, uoči uhićenja obratio se Savezu pisaca (iz kojeg su ga 1934. izbacili), pokušavajući im pojasniti kako se njegovi tekstovi pogrešno tumače, ali bez uspjeha. Kao što je bio prvi u pisanju romana o revoluciji i socijalističkoj izgradnji, Piljnjak je bio i među prvim žrtvama velike staljinske čistke (1937), odnosno „Velikog terora“, i to je bio razlog zašto se njime poslije intenzivno bavio poznati ruski kroničar staljinizma i povjesničar u emigraciji Mihail Geller. Fasciniran Piljnjakovim djelom osobno je rekonstruirao njegov roman *Dvojnici*, fragmentarno objavljen 1933, iz kojeg je, kako bi izbjegao škare cenzure, pisac izbacio čitave dijelove za koje je mislio da ga mogu dodatno kompromitirati. Zanimljivo je, kako se stezao obruč oko Piljnjaka, tako su se i množile antisemitske etikete, a on se i sam (ne)svjesno sve više okretao židovskoj tradiciji, tražeći u njoj neku vrstu utjehe pred sve okrutnijom stvarnošću i neizvjesnijom budućnošću.

Usprkos svim ideološkim zamjerkama komunističkih kultkomesara, danas znamo i vidimo kako je Piljnjakov doprinos avangardnoj književnosti bio velik i važan. Već od samih

početaka književnoga stvaralaštva, u pričama *Smrt* (1915), *Snjegovi* (1917), a zatim 1919. *Stvari* i *Nasljednici*, suočavao se s burnim (pred)revolucionarnim godinama, odbacivao je tradicionalizam koji pritišće i sputava život te se na dotad nepoznat način „odmaknuo“ od klasičnih proznih formi i stereotipa. Priče je pisao koristeći se metodom jednostavna ponavljanja kako bi tako naznačio narativ vječnoga vraćanja istog, vremena koje se ne da zaustaviti, a ni promijeniti. Smatrao je da pisac mora prepoznati znakove vremena, spoznati fazu povijesti u kojoj živi, jer samo se tako može približiti totalnom poimanju životnih procesa i historijskoga kretanja. U tom pogledu roman *Gola godina* ilustrira ta nastojanja, a motivi kojima se služi okupljeni su oko tematskih krugova djela kojima je želio ilustrirati (ne)postojeću zbilju. *Gola godina* dotiče se života degenerirane plemićke obitelji Ordijnin, Kitaj-Goroda kao trgovačkog središta Moskve, a taj mu toponim ujedno služi kao metafora ruskog azijatstva; bavi se anarhističkom komunom, opisuje zabačenu željezničku postaju Mar na kojoj se ukrštaju vlakovi i ljudi, govori o ruskom seljaštvu i njegovim prastarim poganskim obredima, vjerovanjima i običajima; sve mu to služi kako bi naglasio napetost i proturječnost epohe, ali i nelogičnost povijesnih situacija koje su kulminirale revolucijom. Iako se roman čini rastrganim i fragmentiranim, čak nepovezanim, *Gola godina*

ima snažnu kompozicijsku građu, jasnu idejnu i simboličku sliku koju je malo koji pisac uspio ostvariti kao što je to uspjelo Piljnjaku. *Gola godina* sastoji se od sedam poglavlja „različitih karaktera“; prva četiri moguće je shvatiti kao pogled na Rusiju s različitim motrišta, iduća dva pojašnjavaju noseće silnice koje su pokretale revolucionarnu epohu, a u posljednjem, bez naslova, zapravo je zaokružio radnju cjeline romana trima ključnim riječima svoga svekolika stvaralaštva: „Rusija. Revolucija. Mečava.“ Mnogi pronalaze sličnosti između Karamazova i Ordijnin, ali Piljnjak, iako je visoko cijenio Dostojevskog, nije bio ničiji epigon, niti ih je sam imao; naprosto ih nije ni mogao imati, jer je bio posvema drukčiji od ostalih autora toga doba i daleko ispred svoga vremena. U tomu je bila i njegova veličina i njegova tragedija. Mihail Slonjinski je u *Knjizi uspomena* možda najbolje okarakterizirao tko je i što je bio Piljnjak: „Kao burlak u krvi i znoju, vukao je konopac našega prvog sovjetskog književnog broda, vukao ga je prema revolucionarnom koritu spotičući se, padajući i ponovo ustajući. Tražio je nove revolucionarne putove u najranijem dobu rađanja sovjetske književnosti, kada još mnogo toga ni izbliza nije bilo jasno. Obuzet je bio velikom ljubavlju prema Rusiji i revoluciji, i njegove su riječi bile rođene u grčevima; tragično je izgubio život i nažalost nije uspio doreći sve ono što je još mogao.“

Prije 100 godina objavljen je *Uliks*

## Vječno živi Joyce

S POUNDVIM CANTOSIMA, ELIOTOVOM PUSTOM ZEMLJOM I JOYCEOVIM ULIKSOM VRHUNAC DOSEŽE MODERNA, A ZAVRŠAVA ANTIČKA KNJIŽEVNOST. SVOJEVREMENO JE SMATRANO SKANDALOM PREDLOŽITI JOYCEA ZA NOBELOVU NAGRADU, A DANAS SE SMATRA SRAMOTOM DA MU TA NAGRADA NIJE DODIJELJENA

Piše Predrag Finci

1.

Sto je godina otkako je James Joyce objavio svoj čuveni roman *Uliks*. Na sve strane spremaju se za blagdan veledjela. Izložbe, predavanja, posebne emisije, nova izdanja slavnog djela. Svake godine ljudi se obuku kao *Uliksovi* junaci, šetaju ulicama grada, čitaju odlomke iz djela, slave Bloomov dan u Dublinu. A tek kako će ove... Mnogo je izložbi, radijskih i televizijskih emisija, tekstova i knjiga o djelu Jamesa Joycea. Portret je pisca i na novčanici. Na sve strane pojavljuju se restaurirane fotografije: Joyce s povezom preko oka, za klavir, u društvu uglednih i slavni, sa svojom Norom. Sačuvan je i snimak melodičnoga glasa pisca. Sve ćemo to ponovo vidjeti, sve što je bio njegov život i djelo bit će ponovo, iz našeg Sada, interpretirano, jer nam je njegovo djelo bilo i ostalo važno. Jedan od rijetkih pisaca iz prošlih vremena koji je još živa zagonetka i predmet golemo interesa.

Slavni irski pisac (1882–1941) rodio se u predgrađu Dublina. Otac mu je neko vrijeme bio imućan, poslije u financijskim problemima, a i sklon alkoholu, majka vrlo religiozna, lijepo svirala klavir. Često su se selili, što će poslije biti i Jamesov slučaj. On je bio najstariji od njihovo desetero djece. Neko vrijeme mislio je biti svećenik, ali je napustio isusovačku školu, studirao i diplomirao jezike (1898), poslije studirao medicinu, prekinuo studij i napustio sa svojom ljubavlju Norom rodni grad. Postao je dobrovoljni izgnanik, živio u mnogim europskim gradovima, od Pule i Trsta preko Pariza, u kojem je proveo dvadeset godina, do Züricha, u kojem je umro. Promijenio je u svom emigrantskom životu dvije stotine adresa. Irsku je napustio jer se htio osloboditi svakog pritiska, konvencija i dogme. Svuda je imao problema, ali je uvijek pisao. Govorio je da nema prijatelja, volio samo svoju obitelj, ali je imao dobrih suradnika, poštovalaca, a i galantnih sponzora, što mu je pomagalo u koliko-toliko neometanu radu na knjigama. U doba Prvoga svjetskog rata pisao je *Uliksa*, u osvit Drugoga ponovo je bježao, ponovo se osjećao osamljenim, plašio se da njegovo djelo nitko neće čitati. U njegovoj bibliografiji navode ova djela: *Komorna glazba* (pjesme, 1907), *Dublinci* (priče), *Portret umjetnika u mladosti* (autobiografski unutarnji monolog), *Prognanici* (drama, 1918), *Uliks* (1922), *Bdjenje nad Finneganom* (1939) te pisma i kraći spisi. Već mu je prva knjiga, zbirka priča pod naslovom *Dublinci*, bila zapažena. To je Joyceova najčitanija knjiga, najpoznatije njegovo djelo svakako je *Uliks*, najteže, složeno i možda najbolje *Bdjenje nad Finneganom*.

2.

Ovdje bih samo ponešto htio reći o *Uliksu*. Prosto mi je neprijatno govoriti o čemu se radi u tom temeljnom djelu europske književnosti, jer je kazivanje o *Uliksu* postalo zbirka općih mjesta. Ipak, za svaki slučaj: *Bdjenje nad Finneganom*

je knjiga o noći, san o snu, kazivanje podsvijesti pripovjedača; *Uliks* je priča o svakodnevnom, o javi jednog dana, 16. lipnja 1904. Tog dana James Joyce prvi se put sastao a Norom, svojom životnom ljubavlju. U priči o tom danu Joyce je odlučio predstaviti Dublin svijetu. Njegov Dublin nije idealizirana slika „lokalnog patriota“, ni sjećanje nostalgичnog pisca, ni prilog turističkom vodiču (a bilo bi baš bizarno običi svoj rodni grad s turističkim vodičem!), nego grad stvarnog života. Kažu da je Joyce imao iznimnu memoriju. Jasno se sjećao mnogih detalja iz djetinjstva, pamtio sve što je imalo ikakva značaja u njegovu životu. Zato je bio u stanju u djelu rekonstruirati grad iz kojeg je jednom zauvijek otišao. Dublin je kulisa događaja. Radnja romana događa se u Dublinu u jednom danu, od 8 ujutro do 3 sata poslije ponoći, od Dedalusova doručka, Bloomova prisustvovanja sahrani, posla, razgovora u kavani, posjeta knjižnici, kazivanja o koncertu, bolnici, javnoj kući, sve do Mollina preljuba i sna. Studija Stuarda Gilberta o *Uliksu* (1963, str. 38) nudi rješenje sheme romana: u osamnaest poglavlja smjenjuju se sati, mjesta, tjelesni organi, boje, duhovne discipline (umjetnosti), simboli i spisateljske tehnike, a svako poglavlje korespondira s jednom epizodom Homerove *Odiseje*. U Joyceovoj priči Stephen Dedalus je Telemah (a zapravo Joyce), Leopold Bloom je Odisej, koji luta ulicama Dublina i ne ide kući, jer ga žena vara, a nevjerna Molly Bloom jest Penelopa, kojoj pripada „zadnja riječ“ u knjizi, što može biti shvaćeno kao piščev prinos razbijanju „patrijarhalnog narativa“.

Joyce nije napisao mnogo, bio je po mnogo čemu marginalan pisac, avangardist i modernist, a postao je centralno mjesto naše književnosti. To govori o promjeni vrijednosnih kriterija, shvaćanja estetskih vrijednosti, a i o osvajanju novih sloboda. Od školskih dana imao je problema sa svojim „vulgarnim jezikom“, cenzori su tražili da se njegova djela ne objavljuju, irski časopis na zahtjev uznemirene publike prestao je objavljivati njegove *Dublince*, teško su mu izlazili tekstovi, a ni jedan renomirani izdavač nije htio objaviti *Uliksa*. Ta danas slavna knjiga u cjelini je prvi put objavljena 1922. u Parizu, i to u izdanju tek osnovane, a i danas aktivne kulturne knjižare Shakespeare and Company, u Americi i Engleskoj *Uliks* dugo je bio na listi nepoželjnih, pa i zabranjenih knjiga, a Joyceova posljednja knjiga *Bdjenje nad Finneganom* nije stekla naklonost čak ni njegovih najodanijih poštovalaca i sponzora... Iako su ga hvalili mnogi veliki pisci njegova doba, nije dobivao društvena priznanja, ni naklonost publike. Svojevremeno je smatrano skandalom predložiti Joycea za Nobelovu nagradu, danas se smatra sramotom da mu ta nagrada nije dodijeljena (napokon, svaka nagrada se obruka jednom s onima kojima je dodijeljena, a još češće s onima kojima nije). Nedostatak javnih priznanja nije umanjio Joyceovu golemu unutarnju vjeru. Bio je izuzetno samosvjestan. Pokazalo se da je bio od onih rijetkih koji je bio u pravu. To kažem, jer sam sreo mnogo pisaca koji su o sebi samima i svom pisanju mislili sve najbolje, ali se pokazalo da za to nisu imali pokrića u djelu.



Putnik i pisac: James Joyce

Joyce je u životu mnogo toga učinio u osobnom odnošenju prema vjeri, najprije u svojem razočaranju u kršćanstvo, što je rezultiralo prekidom njegovih studija i barem dijelom utjecalo na njegov odlazak iz Irske, a potom je svakako bila presudna njegova unutarnja vjera, vjera pisca kojeg ništa nije pokolebalo u stvaranju njegova djela. Pound, Eliot i Joyce bili su fascinirani grčkim dobom. S Poundovim *Cantosima*, Eliotovom *Pustom zemljom* i Joyceovim *Uliksom* vrhunac dostiže moderna, a završava antička književnost. Za Joycea završava tako da se sa starim mitovima poigrava. On u djelima piše o običnim ljudima, jer njih smatra pravim predmetom književnosti, a za senzacije i junake kaže da ih „treba prepustiti novinama“. Ono što ostaje nezapaženo u razumijevanju njegova djela jest njegov odnos prema vremenu. Od kada je Kant nedvojbeno pokazao u analizi transcendentne estetike da je vrijeme, kao i prostor, stvar subjektivnog opažaja, dakle subjektivna kategorija, ono postaje bitno u mišljenju svakog subjekta i razumijevanju njegovih spoznaja i postojanja. Tema vremena (trajanja) dominira u filozofiji Henrija Bergsona, ima golemo značenje u svim filozofijama koje govore o povijesnom karakteru ljudske egzistencije, a označava i djela velikih pisaca tog doba, Prousta, Eliota, a svakako i Joycea. U njegovu *Uliksu* vrijeme je vrijeme jednog dana, onakvo je kako ga njegovi likovi doživljavaju, jer je trajanje njegovo trajanje.

Joyce je pisao *Uliksa* sedam godina, od 1914. do 1921. Knjiga je još i prije nego se pojavila kao cjelina izazivala skandale. Dijelovi koji su izlazili u časopisima bili su cenzurirani, a autor optuživan za opskurnost i pornografiju. *Uliks* je od prvog izdanja smatran kontroverznim djelom, a takav je i danas, samo što je to sada kontroverzni klasik. U kritičkom izdanju namijenjenju studiju, koje je preda mnogom (Penguin Books, 2011) odstranjene su mnoge slovne pogreške, koje su mijenjale smisao nekih riječi, a novo izdanje je luksuzno, s krupnim slovima, s detaljnim predgovorom Declana Kiberda, s više od 900 strana Joyceova teksta i 200 stranica korisnih napomena i objašnjenja. Sve to govori o intrigantnosti i značenju knjige. Knjige koja je sada moderni klasik.

Joyce je bio pisac i putnik, učitelj jezika i glazbe, uporan čovjek i dobar Norin muž. Jedan engleski interpretator njegova života i djela kaže da je Joycea njegova žena voljela „usprkos tome što je bio genij“. Pisao je knjige koje nisu imale komercijalnog uspjeha, ali su odmah bile razvikane kao vrsta „skandala“, bile cijenjene od znalaca i nekih njegovih prijatelja, a što je piscu bilo naročito važno, i od njegovih sponzora. Pisao je sporo, što zbog zauzetoosti drugim stvarima, što zbog zdravstvenih problema (imao je



25 operacija očiju i pod kraj života nije vidio gotovo ništa), a i čestih lumpanja (kažu da je bio vrlo galantan, ali često i dužan), imao česte stvaralačke krize, jer se uvijek suočavao s novim spisateljskim izazovima. Malo je napisao, ali je o njemu mnogo pisano. Njegova bibliografija nabrāja samo šest knjiga, o njegovim knjigama napisane su stotine knjiga. Ostavio je dubok trag u europskoj književnosti. I danas je avangarda. I danas „rušitelj ploča vrijednosti“, baš onakav kako je stvaraoca opisao Nietzsche. Učitelj za mnoge pisce. Humor, cinizam, dekompozicija, tok svijesti, u kojem svjedočimo onomu što junaci njegovih djela misle, jezik (zapravo jezici, u kojima je Joyce upotrebljavao nevjerovatnih trideset tisuća riječi!), sve je u Joyceovu djelu na djelu. Uzdrmao je temelje književnosti i ponovo ih sazdao, otvorio potpuno novo područje izričaja, promijenio stil mnogih pisaca.

Čak je i o Židovima pisao drukčije od drugih. U njegovo doba antisemitizam je bio (kao da danas nije) raširena pojava, a on je ipak gospodina Blooma učinio glavnim junakom svog djela. Bloom je po ocu Židov. Joyce je svagdje prijateljevao sa Židovima, posebno u Italiji s Italom Svevom, a poslije u Francuskoj s Paulom Léonom. U to doba u Irskoj je bilo oko dvije tisuće Židova. Joyce po svoj prilici nije dobro poznao ni jednog od njih, premda neki spominju da mu je jedno slučajno poznanstvo moglo biti inspiracija za lik Leopolda Blooma. Drugi iz dobrih razloga misle da u liku Leopolda Blooma ima ponajviše osobina velikoga talijanskog pisca Itala Sveva, napola Židova, pisca Joyceu slična senzibiliteta, što dokazuje njegovo djelo *Zenova svijest*. Talijanski pisac bio je izvor podataka o običajima i kulturi Židova za svog irskog kolegu. Joyce i Svevo često su zajedno šetali, uvijek mnogo razgovarali. Obojica su bili ovisnici, Svevo strasni pušač, Joyce alkoholičar, obojica relativno nepoznati pisci, obojica elokventni, obojica poliglotti (Joyce je kao mladić naučio danski da bi čitao Ibsena u originalu), obojica uposlenici na poslovima do kojih im nije bilo stalo, obojica pomalo tuđi vlastitoj sredini, obojica u potrazi za novim putovima u književnosti. Danas je, uz Shylocka u Shakespeareovu *Mletačkom trgovcu* i Dickensova Fagina u *Oliveru Twistu*, Leopold Bloom najslavniji židovski lik u književnosti pisanoj na engleskom jeziku. Ira B. Nadel u knjizi *Joyce i Židovi* (1996) ukazuje na piščevu upotrebu jezika, odnos prema imenima (u što spada i izostavljanje važnih mu imena), a posebno njegovu vjeru u tekst i smisao pisma. I Joyceova tema egzila može biti shvaćena kao „židovska tema“, a i sam je Joyce govorio o paraleli irske i židovske sudbine, u rijetkoj izjavi o *Uliku* rekao da je to „ep o dvjema rasama“, pa Terence Killeen govori

o dilemi je li središnja ličnost *Uliksa* Leopold Bloom židovski Irac ili irski Židov (*The Irish Times*, 16. 6. 2003). Takvu dilemu osjetili su često mnogi Židovi u svim zemljama u kojima su živjeli. Može li Bloom, po ocu Židov, po majci protestant, tri puta kršten Irac, biti Dublinac, a ne uvijek i nakon svega Židov? Ili će ga uvijek netko svrstavati, kao Židova opisivati, poradi svojih frustracija i usvojenih predrasuda vrijeđati kad god hoće i može? Tri puta je Bloom kršten, no on ipak nije kršćanin. Znao je otrpjeti i antisemitske uvrede. I pored toga, ponekad ipak kaže „mi“, solidarizira se sa svojim irskim znancima, što nacionalistima nikada nije dovoljno. Bloom ostaje za njih „tuđinac“. Kao što im je iz drugih razloga ostao stran i sam pisac *Uliksa*. A i mnogima, siguran sam, čak i kada ga slave nije sasvim blizak ni razumljiv. Joyceov junak je Irac jer se u Irskoj rodio, a Židov jer bi to bio gdje god bi bio. Baš kao što je Joyce bio Irac, ali pisac koji se po mnogočemu od svojih sunarodnjaka razlikovao. Joyce je rušio sve klišeje, bio protiv svih predrasuda. To i njegov Bloom, njegov Odisej, dokazuje.

Joyce je rijetko davao intervjuje, nije htio govoriti o sebi, a posebno nije htio objašnjavati svoje djelo. U jednom od rijetkih intervjuja rekao je da je njegov glavni junak morao biti stranac, osoba prema kojoj se ljudi odnose kao prema neznanom. U svakom piščevu junaku ima i pisca, a potom i njegova čitatelja. Svakoga često privuče njemu blizak ili sličan junak. Svaki put kada u nekom djelu prepoznavamo nešto sebi slično, postavljamo i sebi pitanja. Nije nužno riječ o identifikaciji i uživljanju. Mi tražimo sebi bliska djela. I sebi bliske junake. Bloom je, kao i Joyce, samotna figura u Dublinu, otpadnik, neka vrsta stranog elementa u konzervativnoj tradiciji, unutarnji emigrant, čovjek koji luta, obilazi ulice Dublina kao što se obilazi svijet, i *priča taj svijet* kako nitko prije njega nije. Prema starim mitovima Joyce se odnosi s humorom, cinizmom i ironijom. Homerov ep bogova i junaka postao je u *Uliku* pričom o običnom i svakodnevnom. Tako je Joyce stvorio moderni ep. Ep o nebitnom, običnom, očiglednom, svakodnevnom životu. Novi ep.

Joyce je napustio svoj grad, odlučan da bude pisac. Odbacivao je i stvarao istodobno. Prvo je odbacio svoju tradiciju, pa klasičnu formu, na koncu pokušao stvoriti i svoj jezik. Netko je tko je smješten u tom gradu, ali mu ipak ne pripada, iako je sve što je on baš vezano za taj grad. Koji divni paradoks! Joyce je otišao iz Dublina, poslije dolazio samo nakratko u tri navrata, ali mu je njegov rodni grad ostao „centralno mjesto“. U pisanju bio je vezan za Dublin, grad mu je često bio centralno mjesto,

baš kao što je Balzacu Pariz, Ozu Jeruzalem, Jergoviću Sarajevo ili Pamuku Istanbul. Joyce je živio u Austro-Ugarskoj, najprije u Puli, predavao engleski u Trstu, usvojio mnoge vrijednosti tog svijeta. I poštovanje prema srođnicima Rotha i Zweiga. U jednom su svi oni bili srodni: u zastupanju univerzalnih vrijednosti i otporu prema svim oblicima destrukcije i nihilističkog odnosa prema kulturnim vrijednostima. To je jedinstveni spomenik koji nam ostavljaju ta različita djela.

3.

A sada jedna osobna bilješka: Joyce je usvojio ideju kružnog kretanja povijesti od Giambattiste Vica. Ideja o stalnom vraćanju istog jedna je od najljepših bezbožničkih ideja o vječnosti. A u vječnosti će „svi dani susresti svoj kraj“. I životi. I kulture. I sve što jest. Ali baš te konačnosti vode ka vječnom i stvaraju vječnost. Joyceovo djelo to dokazuje.

Htio sam, kao *hommage* velikom piscu ovaj tekst napisati u jednom danu. Ali taj mi dan dolazi svaki čas, jer mi se vraća misao na *Uliksa*. Uostalom, Joyce je taj dan opisivao sedam godina. Toliko je trajao. A traje još i duže, jer je u vječnosti sve Sada. Svi se dani dogode u jednom danu, jer su u jednom, u svakom mogućnosti svih dana, a na kraju se u sjećanju svi pretvore u jedan dan, koji nazivamo svojim životom. U tom jednom danu naša je kratka vječnost. Jedina naša vječnost. Ona koju znamo, koju smo živjeli, doživjeli, proživjeli. Ako se ona umnožava, onda se ponavlja, ponovo događa. Zato je u našoj vječnosti sve Sada, sve se Ovdje događa. U obilasku znanog nam života. Meni često, ponekad u jednom danu, bude sve što je život bio: osvjetljenje, bljesak mladosti, zenit zrelosti, sumrak pozne dobi. U meni bude i preda mnom se ukaže sve što je bilo i što bi moglo biti. Kada mi je izašla knjiga *O kolodvoru i putniku* na talijanskom, jedan dobroćudni čitatelj me upitao jesu li zadnje stranice u toj knjizi o Homerovu Odiseju u čast Joycea! Joyce je postao sinonim za Odiseja. Nikakvo čudo, jer mi sve čitamo iz naše perspektive, pa i Homera iz rakursa irskog modernista. Ili zajedno s njim i novim dobom. Iz svog dana razumijevamo i vječno.

4.

Joyce je najveći dio života proveo u tuđini, i umro je, i grob mu je u tuđini, ali je tvrdio da nikada nije napustio Irsku. Pripadao je svojem Dublinu, baš kao što je Itaka pripadala Odiseju. Odisej se, kažu, poslije dugog putovanja, vratio u domovinu. Joyce je svoju ponovo u djelu stvorio. I jedan i drugi ostali su stanovnici svojih postojbina. Pisanje je, kao i život, putovanje, a djelo piščevu udomljenje.

## Književni labirinti

**Potomak oca Židova, Leopold Bloom je odrastao među Židovima, naučio je njihove običaje i obrede, u pokušaju da se uklopi u relativno homogeno dablinsko društvo napokon se i krstio, prihvaćajući protestantsku, a potom i katoličku vjeru. Kozmopolit, vjerski dezintegriran i seksualno inhibiran, Bloom je arhetip i individuum, istodobno Dublinac i strendžer, domorodac i prognanik. Kao i njegov duhovni otac James Joyce**

### Piše Zdravko Zima

Ako je ikoji pisac na svoj način rezimirao i reciklirao povijest svjetske književnosti, pa i filozofije, onda je to argentinski mag J. L. Borges. U svojim pjesničkim i proznim tekstovima referirao se na Heraklita, Homera, Averroesa, Dantea, Camõesa, Cervantesa, Paracelsusa, Spinozu, Pascala, Swedenborga, Samuela Johnsona, De Quinceyja, Blakea, Coleridgea, Keatsa, R. W. Emersona, Whitmana, Poea, Melvillea, Flauberta, Carrolla, Wildea, Conrada, G. B. Shawa i druge. Nije zaboravio ni Joycea, štoviše, posvetio mu je dvije pjesme koje objavljujemo u našem časopisu u povodu 100. obljetnice prvog izdanja njegovog *Uliksa*, jednog od najvažnijih romana novije doba koji i poslije toliko godina zrači gotovo istom, nepatvorenom snagom. *Uliks* je objavila izdavačka kuća *Shakespeare and Co* na čelu s Amerikankom Sylyijom Beach koja je najznatniji dio svog vijeka provela u Parizu, proživši se prvim izdanjima mnogim naizgled nepoćudnih, a danas slavni i etabliranih autora, među kojima su D. H. Lawrence, Ernest Hemingway, Ezra Pound, T. S. Eliot, Valery Larbaud, Gertuda Stein i Man Ray.

U romanu od 18 poglavlja Joyce se prihvatio najteže moguće zadaće, atakirajući na neki način na vrijeme, razbijajući njegovu cjelovitost na sate i minute, ponašajući se u krajnjoj liniji kao znatizeljno dijete koje razbija igračku ne bi li otkrilo njenu skrivenu srž. Za razliku od svog suvremenika Marcela Prousta, koji uranja u vrtloge sjećanja (gdje se krije jedina idila!), Joyce se pomoću mitološkog vremena obraća sadašnjosti, a samim tim i vječnosti.

Usuprot mnogim piscima koji prošlost tretiraju kao muzej, za Joycea je prošlost izazov i provokacija u kojoj traži vlastitu mjeru. *Uliks* je roman o jednom danu i jednom gradu, premda je zapravo roman koji u manje od 24 sata sažima vrijeme, dok Dublin i njegov *genius loci* utjelovljuje cijeli svijet. Novum koji ga je najviše proslavio zove se unutarnji monolog koji je Joyce baštiniio od Édouarda Dujardina, pisca romana *Les lauriers sont coupés* (*Lovori su posječeni*), mišljenog poput muzičke kompozicije. U dugoj povijesti europske književnosti nitko nije romanu omogućio takvu slobodu, ali mu nitko nije nametnuo ni takvu disciplinu kao Joyce. *Uliks* se može shvatiti i kao svojevrstni rječnik. Teško je naći roman s takvim rasponom jezičnog fundusa. U romanu tog obima autor u prosjeku upotrijebi 5 000 riječi, dok *Uliks* sadrži oko 30 000 (od 260 430 riječi upotrijebljenih uopće). Joyce je poznao petnaestak jezika, uključujući i laponski, zbog Ibsena je učio norveški, a u svojim prozama inzistirao je na katalogu imena, parodijama, retoričkim te zvučnim ili muzičkim efektima. O važnosti ovog potonjeg svjedoče naslovi njegovih dviju knjiga pjesama: *Chamber Music* (*Komorna muzika*) i *Pjesme za groš* (*Poems Pennyeach*).

Svi junaci *Uliksa* su transponirane ličnosti iz Homerove *Odiseje*: Leopold Bloom (*Uliks*), Molly Bloom (*Penelopa*), Stephen Dedalus (*Telemah*) i tako dalje. Leopold Bloom je tridesetogodišnji Dublinac čiji cjelodnevni obilazak grada 16. lipnja 1904. godine, na dan kada je Joyce imao prvi sastanak sa svojom budućom suprugom Norom Barnacle, tvori narativnu srž romana. Leopold je novovjekni Odisej, a kao Židov i sin imigranta.

## U jednom danu svi su dani

on je tip stranca u sredini koja ga ne želi u potpunosti prihvatiti i s kojom se, neovisno vlastitoj volji, nikada neće ili ne može identificirati. Dok luta Dublinom, Bloom je obuzet mislima o nevjeri svoje žene Molly (Marion), brigama za petnaestogodišnju kćer Milisent te žalosti zbog smrti sina Rudyja i samoubojstva oca Rudolfa. U šestom poglavlju Bloom odlazi na groblje, na sahranu Paddyja Dignama, a čitateljska svijest o Bloomovoj izoliranosti drastično se pojačava zbog načina na koji se prema njemu odnosi okolina. Ostatak dana luta gradom jer se ne želi vratiti kući i suočiti s nevjernom ženom. Na kraju devetog poglavlja na stepenicama Nacionalne biblioteke Bloom susreće Stephena Dedalusa i Bucka Mulligana. U epizodi *Kiklop* Bloom se suprotstavlja ksenofobičnom građaninu u nekom pabu a onda, u epizodi *Nausikaja*, masturbira na žalu dok promatra Gerty MacDowell. Možda je najpoznatije ili najčitnije završno poglavlje romana. U *innerer Monologu* koji teče kao rijeka i slijeva se u finalnu riječ *Da*, u himnu životu i svim njegovim manifestacijama, u nezaustavljivom *tour de forceu* komponiranom od 20 000 riječi, bez interpunkcije, bez zastoja i bez pardona, senzualna Molly obraća se svijetu koji je takav kakav jest i koji drukčiji ne može biti. U godini u kojoj je objavljen



Muzički efekti: James Joyce





kitice u obliku golubice  
poput aleksandrijskih knjižničara.  
Pepeo je trud naših ruku  
a žarka vatra bi naša vjera.  
Ti, međutim,  
u gradovima izgnanstva,  
izgnanstva što bješe  
tvoje mrsko i birano glazbalo,  
oružje tvog umijeća,  
podignu svoje zapletene labirinte,  
bezgranične i beskonačne,  
čudesno oskudne,  
napučenije od povijesti.  
Umrijet ćemo ne uspjevši razlučiti  
dvoliku zvijer ili ružu  
što su u središtu tvoje građevine,  
ali pamćenje ima svoje talismane,  
koristi vergilijanske odjeke,  
pa po noćnim ulicama sveudilj traju  
tvoji sjajni pakli  
i tolike kadence i metafore tvoje,  
zlatu tvog mraka.  
Što znači naša plahost ako na zemlji  
postoji makar jedan junak,  
što znači tuga ako postojate netko  
tko se smatrao sretnim,  
što znači moj izgubljeni naraštaj,  
to zrcalo nejasno,  
ako ga tvoje knjige opravdavaju.  
Ja sam drugi. Ja sam svi oni  
što ih tvoja tvrdoglava strogost iskupi.  
Ja sam oni koje ne poznaješ a koje si spasio.

(sa španjolskog preveo Tonko Maroević)

*Uliks* (1922.), tiskano je prvo izdanje Eliotove *Puste zemlje*. Eliot je svoju poemu podupro komentarima da bi čitateljima na neki način olakšao prohodnost kroz gustoću njegovog višeslojnog i različitim aluzijama impregniranog teksta. Engleski profesor i prevoditelj Stuart Gilbert i francuski pjesnik Valery Larbaud (koji je *Uliksa* preveo na francuski), popratili su Joyceov roman odgovarajućim fusnotama, ali ih ovaj nije htio autorizirati, ne zato što do njih nije držao, nego zato da bi se roman shvatio kao otvoreno djelo (*open work*), dostupno svim mogućim, pa i najnevjerovatnijim značenjima. Premda mu je otac Židov, u striktnom smislu

i po židovskoj tradiciji, Leopold Bloom nije bio Židov. Odrastao je među Židovima, naučio je njihove običaje i obrede, u pokušaju da se uklopi u relativno homogeno dablinsko društvo napokon se i krstio, prihvaćajući protestantsku, a potom i katoličku vjeru. Kozmopolit, vjerski dezintegriran i seksualno inhibiran, Bloom je arhetip i individuum, istodobno Dablinac i strendžer, domorodac i prognanik. Kao i njegov duhovni otac James Joyce. U jednom danu sadržani su svi dani, demonstrirao je taj nevjerovatni Irac svojim romanom, a u pjesmi repetirao ili parafrazirao njegov jednako veliki argentinski parnjak.

## J. L. Borges

### JAMES JOYCE

U jednom ljudskom danu svi su dani vremena, još pod dana početnoga, kada odluka nekog strašnog Boga prolaznost i smrt zauvijek obznani, pa sve do dana krajnjeg, kada rijeka vremena zemnog svom se vrelu vrati Vječnomu, pa kad Sada obuhvati svu prošlost i svu budućnost dovijeka. Čitava povijest tek od zore traje do mraka. Usred noći mogu čuti kako se Žid mi stopama uputi, Kartagom lutat il Paklom i Rajem. Gospode, daj mi hrabrosti i duha Da i tom danu dospijem do vrha.

Cambridge, 1968.

### ZAZIVANJE JOYCEA

Rasuti po raznim prijestolnicama,  
osamljeni i mnogi,  
Izigravismo Adama  
koji nadjenu ime stvarima.  
Po širokim padinama noći  
što ih je rubila zora.  
tražismo (još se sjećam) riječi  
za mjesec, za smrt, za jutro  
i druge ljudske navade.  
Bijasmo imažizam, kubizam,  
grupice i sekte  
kojima lakovjerna sveučilišta odaju počast.  
Izmislismo pisanje malim slovima,  
uklanjanje interpunkcije,

### ISPRIKA

U tekstu pod naslovom „Svijetli lik u mračnim vremenima“, objavljenom u 147. broju časopisa *Novi Omanut*, Siniša Bjedov među ostalim piše: „Nitko od Osječana nije se okitio medaljom Pravednika među narodima svijeta.“

Taj podatak nije točan jer je primarijus dr. Joza (Josip) Jagodić, zavičajnik grada Osijeka, također nosilac povelje Pravednika među narodima svijeta.

Ispričavamo se članovima Jagodićeve obitelji zbog tog nemjernog propusta.

Uredništvo časopisa  
Novi Omanut



## NOVI OMANUT

### Prilog židovskoj povijesti i kulturi

Broj 2 (155) Zagreb, travanj-svibanj-lipanj 2022 / nisan-ijar-sivan 5782 – ISSN 1331-8438

Časopis izlazi tromjesečno

**Nakladnik:** Židovska općina Zagreb

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

**Za nakladnika:** Ognjen Kraus

**Sunakladnik:** Kulturno društvo Miroslav Šalom Freiburger

**Savjet časopisa:** August Kovačec, Arijana Kralj, Viktor Žmegač

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

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

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

Lektorica: Saša Vagner

ISSN: 1331-8438

Zagreb\*, 2021.

Sva prava pridržana.

**Kontakti:**

**Glavni urednik (novi.omanut@yahoo.com)**

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

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

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

Žiro račun kod IBAN **HR422360001101558364**

Devizni račun: HR492360001500260173

Swift: ZABAHR2X

**NOVI OMANUT izdaje se financijskom potporom Savjeta za nacionalne manjine RH**