

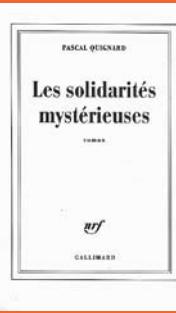
A dense, abstract geometric pattern is set against a solid orange background. The pattern consists of numerous thin, white lines forming various shapes: triangles, zig-zags, and interconnected circles. A prominent feature is a large, circular arrangement of lines radiating from a central point on the left side, resembling a sunburst or a molecular structure. The word "RECEIVE" is integrated into this pattern, with its letters appearing as part of the geometric shapes. The letters are rendered in black outlines, which stand out against the white lines of the pattern.

RECEIVE

## Pascal Quignard ili staviti riječi tamo gdje one manjkaju

Dok su hrvatski pisci stvorenici od publike, Quignard publiku stvara

Nenad Ivić



Pascal Quignard: *Solidarités mystérieuses* (Tajnovite solidarnosti), Gallimard, Paris, 2011, 253 str.

**V**alja poznavati jezike dubinski, barem još jedan uz svoj, unatoč kritičarima. Možda bi se tada, pročitavši dobar roman na francuskom, talijanskom ili njemačkom, moglo problematizirati, ozbiljno, bez papagajskog ponavljanja i besramno besmislene adulacije kojoj je par isto takva besramno besmislena kritika, ono što je u našem jeziku i s tim jezikom učinjeno, tj. kakva se književnost na njemu piše. Možda bi se tada moglo zaključiti da, suprotno modernoj književnosti koja nalazi riječi tamo gdje one manjkaju, hrvatska književnost samo ponavlja ono što se govori. U književnosti koja se danas ovdje piše sve je već poznato, teme, načini i začini: kad govoristi o ratnim iskustvima, prenosi opća utješna mjesta od "svi su isti", preko "pojedinca u vrtlogu povijesti" do "mi barem imamo opravdanje"; kad govoristi o povijesti kolažira i lažira poznato, nadajući se da će stavljanje zajedno stvoriti cjelinu; kad se laća satire, na tom pladnju iznosi hranu koju su kavanski analitičari već odavno prožvakali i pljunuli. Ukratko, našu književnost piše publika. Stoga imena nisu važna, premda ih knjige ponosno nose, Jergović, Petlevski, Košec, Simić Bodrožić, Gašić ...: autori suvremenih romana u našoj kulturi zovu se *svatko*. Svatko piše na svacijem jeziku; ništa ne markira razliku između onog što se zove književnošću i onog što ona nije. Književnost

koju *svatko* piše, moderna i postmoderna, sa svojim smjelim projekcijama i projektima, potpuno je usahla, kržljava, nemoderna, iako se oslanja na internet, koji dilatira publiku do beskrajnih prostora.

Blaise Pascal je zapisao u *Mislima*: "Vječna me tišina tih beskrajnih prostora užasava".

### Priroda književnosti je u kvaliteti odmaka

U jeziku u kojem lingvisti gladni medejske pažnje odvajaju prirodno od neprirodног, ponavljanje je priroda prirodnosti. Na razini globalne poetike, koja prelazi tradicionalno odijeljene žanrove znanošt i književnosti, ponavljanje je izjednačeno sa zdravim razumom (talogram predrasuda konkretiziranih u istine) i upravlja književnom produkcijom. Prirodnost jezika ne ostavlja nikakvu priliku prirodi književnosti. Unatoč svemu, stanovita priroda književnosti ipak postoji; ona je, bez obzira na teme i načine, u kvaliteti odmaka, onog što je neponovljivo, neprikladno i nesuvremeno, *unzeitgemäß*. Nesuvremeno nije nemoderno; ono stoji uvijek kraj njega, kao primjer, kao cvat i bujanje, kao upozorenje, kao nada budućnosti i budućnost prošlosti. "Zbog toga se uvijek može ostati u dubini samoga sebe kao u zaduženosti iskazivanja tereta i istodobno posvećivanja života pokretu da se život ispregne. To su knjige. Može se ispregnuti" (Pascal Quignard, *Vie secrète*, str. 291)

Ima, naravno u nas i iznimki. Može se ispregnuti. Iznimke imaju imena, ne govorite ono što je publika već izrekla, ne nalaze u jeziku ništa prirodno, u stalnom su odmaku. Iz neprirodnosti jezika mukotrpno kuju svoju vlastitu (jezičnu) prirodnost. One su od životnog značenja za pravilo. Ali njih je malo; fizički su istjerane iz sredine ili zatvorene u vlastiti, umutarnji egzil. Opatuje ih pravi *cordon militaire* koji puni, neutralizira odmak, kao da se radi o zarazi, poput aidsa, koju treba pod svaku cijenu zaustaviti jer se još ne može liječiti.

"Neprekidno sam se trebao suzdržavati da sve ne zaniječem. Upravo to Horacije zove *ductus obliquus*. Trebalj je staviti ne na sve riječi da ih izrečem ne izričući ih./U sebi sam se borio da ne stavim ne posvuda./Nije trebalj biti ni priznat, ni prihvaćen, ni primljen./Kasnije mi je pisanje dopustilo da izričem ne govoreći" (*Vie secrète*, str. 294). Književnost proizlazi iz nijekanja; to su znali još i Valéry i Sartre. Književnost nema ništa s priznanjem i prihvaćanjem od strane publike jer publika može prihatiti samo ono što već zna, kaže otprilike Valéry. Književnost nema ništa s govorom publike, jer se njezin jezik postavlja protiv govora publike: to je značenje Quignardova obrata poznate, svakodnevne fraze "govoriti a da se ništa ne kaže" (*parler sans rien dire*). Književnost može izricati samo ako ne govori (*dire rien sans parler*) jezikom publike. Odavno je Valéry isticao da književnost nema ništa za reći ali da mora izreći to ništa: ništa nije izraz nemoći već ono što stoji pored i u jeziku publike, kao poziv na invenciju – Flaubert je sanjao o knjizi koja izlazi iz ničega.

Nezamisliv projekt u našim književnim prilikama. Da parafraziram Danijela Dragojevića, Wittgenstein ne umire u Omišu.

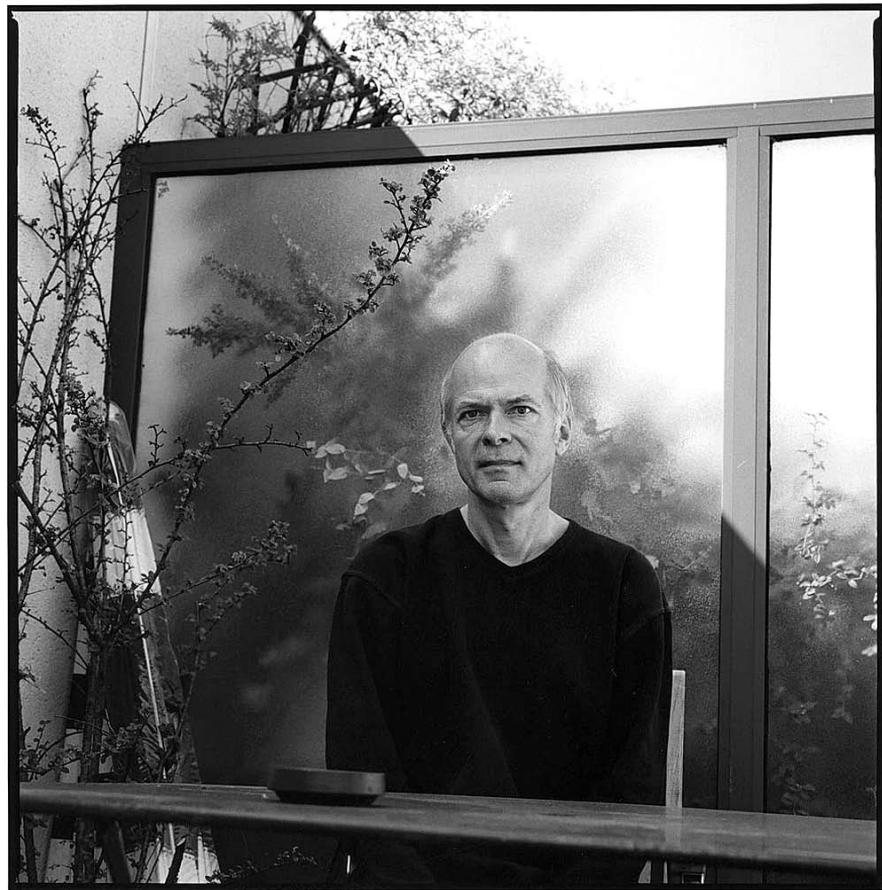
"Ono što nas neprestano tjeri da otvaramo najrazličitije i najneizvjesnije knjige, ili da završavamo knjige čak i kad nas njihovo čitanje ne zadovoljava, je nesttoplivo vjerovanje da će nam isporučiti znanje koje nismo zamišljali" (Pascal Quignard, *Petits traités II*, str. 120). U kulturi u kojoj svako znanje, svaku fikciju, svaki ogled, čitatelj može jednako zamisliti i sam bolje izmaštiti, ključno je poznavati druge jezike da ipak, možda, nabašemo na znanje koje ne možemo zamisliti ili izmaštiti.

### Književnost koja isporučuje znanje koje ne možemo izmaštiti

Zamisliti, maštati znanje je paradoxalna formula. Znanje se stiče, ono je rezervoar završenih najrazličitijih misaonih

procesa, povezanih uzletima mašte. Zna-  
nje se može posjedovati ali se ne može za-  
misliti poput zapleta romana, ili fikcional-  
nog lika u njemu. Ako se zamišlja, onda  
više nije znanje, nego roman, koji je ta-  
kođer znanje, ali drugačije. Književnost,  
naravno, nije znanje, iako je nekad bila i  
to. U antici, ono što mi prevodimo kao li-  
teratura ili književnost, tj. *litterae*, znači-  
lo je sve što je napisano; u srednjovjekov-  
nom francuskom to je *escript*. XVII. stolje-  
će čak fiziku zove pravom književnošću.  
Književnost – ono što podrazumijeva fik-  
ciju, stanoviti stil i stanovite tipove zaple-  
ta – relativno je nov pojam, konačno sta-  
biliziran početkom XIX. stoljeća. "Slike  
imaju potrebu za pronađenim riječima kao  
i ljudi, kod kojih jezik dolazi kao drugi, ne-  
prekidno potpadaju pod nužnost da budu  
preuređene jezikom – da se iznova navi-  
knu na ideju jezika, moraju ponovo pro-  
naci jezik; to jest istinski jezik; to jest je-  
zik gdje je stvarno klonulo, gdje se pakao  
uzdiže istodobno s Euridikom, gdje ih od-  
bijanje prati u stopu, gdje žudnja za no-  
vim uspravlja tijelo prema naprijed, oso-  
vljuje; to jest jezik u kojem riječ manjka"  
(Quignard, *Le nom au bout de la langue*, str.  
74). Zamisliti, maštati znanje otkriva knji-  
ževnost kao palimpsest istovremenih sin-  
kronih značenja i smislova riječi, od an-  
tičke davnine koja nas je formirala, do naj-  
suvremenijeg trenutka u kojem sudjeluje-  
mo. Trenutka u kojem, unatoč publici i  
njezinim riječima, riječi manjkaju, kao što  
su svakoj suvremenosti manjkale da se  
znanje izmašta ili zamisli.

Pascal Quignard je pisac književnosti  
koja isporučuje znanje koje ne možemo  
zamisliti i izmaštati. Njegova je književ-  
nost na više načina vezana uz jezik, pisa-  
nje i čitanje. Kad piše o čitanju, Quignard  
polazi od čitanja sebe sama. Dubinsko je  
pronicanju iskustva jedino moguće u ono-  
me koji proniče. Svaki njegov tekst je, u  
stanovitom smislu, autobiografski, bilo  
da govori o glazbenicima XVII. stoljeća po-  
put Marina Maraisa ili našim suvremenici-  
ma, poput Némie iz *Tajnog života* (*Vie secrète*) ili Claire iz nedavno objavljenog  
romana *Tajnovite solidarnosti* (*Solidarités mystérieuses*). Njegova autobiografija je naš



život, a naš život njegova autobiografija:  
u tom vrtlogu tajnovitih solidarnosti čita-  
telja i piscu, njegovi romani postaju auto-  
biografija (njegova, moja, vaša) koju ne  
možemo zamisliti i izmaštati.

### Predjezično stanje djeteta

Autobiografizam je uvijek osporen  
nemoći jezika. Jedan od čestih Quignardo-  
vih motiva je predjezično stanje djeteta,  
onoga koji još ne govori; on drži ulaz u dru-  
gog otvorenim: "Ostatak djetinjstva (*in-  
fantia*) u čovjeku: stari poredak tišine.  
Upravo se to stresa u šaputanju ljubavnika  
kao i u šutljivoj intonaciji svojstvenoj  
književnosti" (*Vie secrète*, str. 278). *Infantia*  
nije iskon kojem se treba vraćati i koji bje-  
ži, to je vrelo, izvor, izvorište govora, "bez-  
oblična, nemušta, neznačеća regija gdje  
se jezik može oslobođiti" (Michel Foucault,  
*Les mots et les choses*, str. 395), gdje jezik pre-  
staje robovati vlastitom porijeklu i može  
ugostiti, oslobođiti drugog. Drugi i odnos

prema njemu, zastrašujuća tišina njego-  
vih beskrajnih prostora, uvijek je znanje  
koje ne možemo izmaštati ili zamisliti, ko-  
je nam čitanje, književnost treba isporu-  
čiti i za koje uvijek manjka riječi.

Dvije usputne opaske. U našoj knji-  
ževnosti, koja je žigosana devetnaestosto-  
ljetnim konceptom jezika kao glavne od-  
rednice nacije i nacionalnosti, Quignardo-  
va se književna avantura čini nemogućom.  
*Infantia* ne može postojati u hrvatskoj knji-  
ževnosti jer onda ona prestaje biti hrvat-  
ska i književnost. Hrvatski književnik je  
uvijek samo hrvatski književnik. Za njega  
je vrelo izricanja jednako podrijetlu, isko-  
nu govora. Iz toga proizlazi potpuna ne-  
osjetljivost te iste književnosti naspram  
drugog, njezina nemogućnost otvaranja  
drugom i podržavanja te otvorenosti, na  
različite načine, kao izraza poštovanja pre-  
ma drugom. Za suvremenu hrvatsku knji-  
ževnost drugi jednostavno ne postoje. To-  
ga se postaje bolno svjestan čitajući auto-  
re koji pišu u drugim kulturama. Ti auto-

ri, poput Quignarda, nisu na best-seller listama, iako su cijenjeni. Poput Quignarda to nisu mnogo prevodenici autori (Quignard je više prevoden na hrvatski nego na engleski ali prijevodi su loši). Oni traže dubinsko poznavanje jezika na kojem su napisana njihova djela, taj prvi znak priznanja, otvorenosti, gostoprivmstva drugog, znanja koje ne možemo zamisliti ili izmaštiti.

Quignardove priče, traktati, romani i ogledi isporučuju znanje o nama koje ne možemo sami zamisliti i izmaštiti. Quignard je okrenut prošlosti, koju zove Nekoć (*Jadis*). To nije prošlost povijesti, to je nostalgični povrat zaborava prošlosti u jeziku: "pisati, to je dati si vremena izgubljenom, dati si vremena povratku, pridodati se povratku izgubljenog. Tad emocija ima vremena oživjeti sjećanje; sjećanje ima vremena za povratak, riječ ima vremena biti pronađena; iskon ima vremena iznova ošinuti; izgled ponovo pronalazi lice" (*Le nom au bout de la langue*, str. 92-93). Ne radi se o pronalazeњu nestala vremena; Quignard nije Proust. Njegova madeleine rastvorena u lipovom čaju je riječ rastvoren u vlastitoj prošlosti, u pisanju, na stranici, u onom što je *littera et scripta*. Quignard kao da doslovno shvaća slavnu Mallarméovu izreku *Pred papirom nastaje umjetnik*. Kod njega se sve događa pred papirom i na papiru, slika i emocija, ošinutost slikom i emocijom koju pisanje traži, gubi, i gubljenjem pronalazi.

Quignard ima reputaciju teškog, hermetičnog autora. *Mali traktati*, svesci *Konačnog kraljevstva*, *Tajni život osupnjuju erudicijom*. Erudicija je posebna načitnost koja uživa u detalju, pojedinosti. Quignardova tema su *minutiae*: ono malo, nevidljivo, nezamjetljivo, poput riječi zbgom: "Ono što sam volio, premda sam to uvijek izgubio, uvijek ću voljeti. Možemo se smjestiti zauvijek u nekom uzvišenom zakutku, sa stalnim iznenađenjem, sa vazda obnovljenim snom, i za mene je to bio zakutak gdje sam uvijek bio sam i gdje se jezik cio povjeravao tišini. Šutjeti, voljeti, pisati, to je stalni trijumf u svemu što se tiče zbogom" (*Vie secrète*, str. 433).

"Nema bijele stranice" (*Vie secrète*, str.27). Quignardovi fragmentarni zapisi djeluju poput bilješki na marginama dalekih, davnih, nestalih, ali i bliskih, modernih knjiga i partitura: "Divio sam se u potpunosti onome što su Montaigne, Stendhal, Rousseau, Bataille pokušali. Miješali su mišljenje, život, fikciju, znanje, kao da se radi o jednom jedinom tijelu" (*Vie secrète*, str. 286). Quignard se ugleda i na La Bruyèrea čije je pisanje analizirao u *Nelagodi fragmenta*, analizirajući, istodobno, samog sebe kao piscu. Poput djeteta što ostaje bez riječi, zatravljen i ošinuto metamorfozama na kapljici, pisac je u potrazi za riječima koje okrutno manjkaju zatravljenosti, ošinutosti čitanjem svijeta i svijetom čitanja. Pronađene riječi su, kako kaže Dominique Rabaté, "gotovo hapax, jedinstveno iskazivanje koje se ne može reproducirati" (*Pascal Quignard. Etude de l'oeuvre*, str. 31), neponovljiv, nezamjenjiv, jedinstven potpis ošinutosti i trag njegova gubitka.

### Pisati za čitatelja iz 1640. godine

Kao svaki dobar tekst, Quignardovi tekstovi imaju u sebe upisan pristup. Komentaru Quignardova djela okrutno manjkaju riječi. To pokazuje količina postojećih komentara. Komentar je stalno u opasnosti da razori delikatnu arhitekturu teksta, da neutralizira neponovljivost čitanja, da, pokušavajući, kao na palimpsestu, doći do onog što je iza, do potpisa, poput istraživača drevnih rukopisa XIX. i dobrog dijela XX. stoljeća, upotrijebi tehnike koje uništavaju ono što je ispred, tekst sam, "gdje znakovi počinju tragati u zoni koja se smješta na granici idioma" (*Vie secrète*, str. 278). Ako se upustimo u komentar, on mora započeti čitanjem. Quignarda valja čitati jednakom neutaživom glađu kao što on čita. Tekst čitatelja pisca traži od svojeg čitatelja da komentira glad: da proživi čitanje ali ne kao ponavljanje erudicije, već kao stvaranje ošinutosti manjkom, zaboravom, gubitkom, nestankom i odsutnošću, metamorfozom jezika u jeziku.

Nesuvremenim pisac piše, kao što kaže, za čitatelja iz 1640. godine. Njegovo je pisanje salustijanski sažeto i naglo, *sallustiana brevitatis et abruptum sermonis genus* (Quint. 4.2.15). Stil je *abruptus*, nagao, naprasit, nagla kraja. Uglaćan do oštchine i hrapavosti, hermetičan do pristupačnosti, težak do lakoće. Salustijanska naglost njegova teksta naglost je povjesničara, poput Ronalda Symea, kad piše o Tacitu: "sreća i je povlastica u mogućnosti dugogodišnjeg druženja s povjesničarom koji je znao ono najgore, otkrio malo razloga za bezbrižnost, nadu ili povjerenje, a ipak vjerovao u ljudsko dostojanstvo i slobodu govora" (Ronald Syme, *Tacitus*, Oxford 1958, str.vi). Kao što je Syme znao transformirati erudiciju i jezik izvora u naprasit i nagao jezik povijesti, jednakom naglošću i sažetošću Quignard preobražava erudiciju u naprasite fragmente pripovijesti vlastitog, našeg života. U Quignardu su naprasitost povijesti i književnosti tajnovito solidarne. Njegova sloboda govora ponovo uspostavlja tu solidarnost, uspostavljenu u antici, preispitivanu onoliko koliko se preispituje umijeće govora i res literaria.

To djelo nema mnogo zajedničkog niči sa suvremenom si publikom, iako u njoj erudita ne manjka. Quignard stvara publiku. Hrvatski pisci nemaju baš ništa s time: stvoreni od publike, kad posežu za erudicijom, ona je gotovo uvijek na razini esej-a za ispit zrelosti: tri fabularne linije u Balzacovom romanu *Stari Goriot* izravno vode proglašavanju hrvatskih pisaca Balzacima. Takva erudicija ne stvara publiku, ostavlja je onakvom kakva je bila, izgubljenom u vlastitim tjelesinama i tminama.

Quignardovo je djelo raznovrsno. Autor hibridnih formi piše sve, od poezije do romana, ili sve žanrove rastvara, ogleda u ogledu. Čak i njegovi romani, ili ono što nosi *grossō modo* tradicionalne označke romana, poput, novijih *Američke okupacije* (*L'Occupation américaine*, 1994) i *Villa Amalia* (2006) u stanovitom su smislu ogledi, ogledi o jeziku, prostori u kojima se autobiografija ogleda s onim što je čini.

Simfonija je odavno mogla biti roman. *Tajnovite solidarnosti* su roman skladbe, kompozicije, simfonije, suglasja u doslovnom smislu. Simfonija konstruira glasove koji nisu glasovi onih za koje se izdaju. Claire, razočarana žena koja dolazi na armoričku obalu, nije Claire Méthuen, Simon, njezina fatalna ljubav iz djetinjstva, nije Simon, Paul, njezin otuđeni brat nije Paul. Kao što je u simfoniji glas kukavice uvijek zvuk nekog instrumenta, tako je i u romanu glas junaka uvijek glas pripovjeđača, tuđa riječ u potrazi za izgubljenim predmetom, što pripovijeda priču o izvoru ljubavi koji nije njezino krvno podrijetlo, o tajnovitoj solidarnosti što može biti ispričana samo u muzičkom vremenu. Simfonija kao da riječima konstruira finale opere, gdje su, kao u Bellinijevoj *Normi*, skupljeni svi sudionici, solisti i zbor, u trajanju arije *Moriamo insieme*. To se nezgodno i nesuvremeno *umrimo zajedno* zbiva u našem svijetu, muzičko vrijeme započinje nekoliko godina prije 2011. i završava nekoliko godina kasnije, komentarom zbora: "Siguran sam da će je se sjetiti. Ali ne nije kao ličnosti. Hoću reći da mi ona ne manjka, ne manjka mi osobnost gospode Méthuen, i sl. Našim satima manjka njezino tijelo. Njezino tijelo već manjka mjestu, stjenama. Ona manjka stepeništu La Clarté kojim se jedina penjala i kojim se do kraja jedina bez napora uspinjala. Manjka zakucima i skrovištima odakle je nadgledala gnijezda, brloge, barke i brodove na moru" (*Solidarités mystérieuses*, str. 250). Kao da je ošinutost i zatravljenost krajobrazom jedino mogla biti pokazana pričom, pričom o ljubavi i smrti, pričom koja jednom napisana i pročitana, bolno upozorava na stalnu manjkavost jezika, jezika koji manjka ošinutosti i zatravljenosti.

## Zaboravljeni *divljak*

O jednom prinosu poznавању života i rada Miloša Krpana

Ivica Miškulin



Miloš Krpan: *Izabrani spisi*, uredio Dejan Dedić, predgovor Hrvoje Jurić, DAF, Zagreb, 2010, 263 str.

**N**ema nikakve dvojbe oko toga kako hrvatska društveno-politička povijest pati od brojnih nedostataka. Jedan od najizraženijih je njezina često manjkava istraženost, odnosno izostanak relevantnih radova o čitavom nizu pojavnosti. Autoru ovih redova čini se kako povijest nekih termina – iza kojih se, jasno, kriju određene političke i društvene ideje i pokreti, s kojima se danas s nevjerojatnom lačicom koristimo, a da ih često ne razumijemo do kraja – u tom smislu posebno upada u oči. Sasvim sigurno, u tu vrstu ulaze termini poput socijaldemokracija, socijalizam, komunizam i sindikalizam. Smatram kako se radi o važnom znaku upozorenja koji upućuje na nedovoljnu istraženost onoga što bismo, uvjetno govoreći, mogli nazvati poviješću lijeve ideje u hrvatskim zemljama. Nepovoljne povijesne okolnosti su, nedvojbeno, učinile svoje, ali danas se takvo opravdanje više uopće ne može smatrati relevantnim.

Povijest anarhističke ideje u hrvatskim zemljama sigurno ulazi u red takvih neistraženih tema. Imajući vjerojatno to na umu, u ožujku prošle godine tiskana je knjiga pod nazivom – *Miloš Krpan: Izabrani spisi*. Četiri su osnovna dijela ove knjige: predgovor Hrvoja Jurića, najvažniji (i priredičima jedino dostupni) Krpanovi tekstovi, podijeljeni u tri osnovne cjeline (članci objavljivani u novinskoj periodici, dvije njegove knjige i tri opsežnija, do da-

nas neobjavljena teksta), dva priloga o njegovom djelovanju i Krpanova biografija, čiji je autor ujedno i priredivač knjige Dejan Dedić. Tomu je pridodana i Krpanova bibliografija te popis korištene i konzultirane literature.

Tko je, dakle, bio Miloš Krpan? Kako bismo dali odgovor na ovo pitanje treba krenuti upravo od Dedićevog priloga. Glavni junak ove knjige ličko je dijete, rođeno 27. srpnja 1862. u selu Lipe, nedaleko Gospića. Učiteljsko zanimanje očito je bilo jedini mogući izlaz iz tamošnje sirotinje, pa je Krpan 1880. u Gospiću završio nižu realnu gimnaziju, a tri godine kasnije, 1883., i učiteljsku školu u Petrinji. Prvo zaposlenje našao je iste godine daleko od rodne Like, u slavonskom seocetu Duboviku, nedaleko Slavonskog Broda (odnosno Broda na Savi, kako je do tridesetih godina prošlog stoljeća bilo ime tog grada). Dedićev prilog dokumentirano i uz brojne detalje donosi glavne trenutke očito burnog i zanimljivog života ovog čovjeka. Krpan je, naime, u politički život stupio u vrijeme kada je vrhovna vlast bila olijena u osobi mađarskog upravitelja Hrvatske, grofa Dragutina Khuen-Hédervárya (1883-1903). Priklonio se nejakoj Socijaldemokratskoj stranci Hrvatske i Slavonije, u čijem glavnom glasilu često objavljuje. Središnje mjesto u njegovim istupima zauzima borba za nacionalnu emancipaciju (u užem, hrvatskom, i širem, jugoslavenskom okviru) te građanska i socijalna prava, posebno nastajućeg radništva. Najvažniji izrazi tih istupa su zalaganje za opće pravo glasa i pokušaji organizacije štrajkaških aktivnosti. Očita oporbena aktivnost dovodi ga pod udar režima, a umješnost njegova branitelja, pravaškog čelnika Josipa Franka, spašava ga zatvora; oslobođen je svih optužbi (veleizdaja, uvreda članova carske i kraljevske obitelji, smetnje javnog reda i mira) te je potkraj 1897. upućen na promatranje u Kraljevski zemaljski zavod za umolbine u Stenjevcu. Nakon izlaska iz Stenjevca, u veljači 1898. odlazi iz Hrvatske, pa iduće razdoblje, sve do povratka u Dubovik potkraj 1898., provodi u Beču i Zürichu. Odmah je ponovno uhićen i ponovno završava u Stenjevcu, i opet Frankovom za-

slugom. Uslijedilo je, nakon izlaska iz bolnice i umirovljenja 1899., razdoblje frenetičnog Krpanovog djelovanja: neumorno agitira među posavskim radništvom i seljaštvom, istupa na javnim skupštinama, uključuje se u brojne štrajkaške aktivnosti i dolazi u sukob s vodstvom socijaldemokrata koji završava odmetništvom i osnivanjem posebne grupe. Ionako bijedne prilike u kojima je živio dodatno pogoršavaju i brojne osobne tragedije. U vrijeme Prvog svjetskog rata također je u sukobu s vlastima zbog kritike njemačkog napada na Belgiju. U monarhističkoj Jugoslaviji pridružuje se komunistima (Socijalističkoj radničkoj partiji Jugoslavije – komunista, odnosno Nezavisnoj radničkoj partiji Jugoslavije). Nastavljuju se i sukobi s vlastima; u lipnju 1930. njegova, kako navodi Dedić, bogata biblioteka bila je predmetom žandarske premetačine. Bio je to posljednji obračun vlasti s ovim očito nemirnim čovjekom; u drugoj polovici studenog 1931. Krpan je umro.

Ovih nekoliko spomenutih critica iz Krpanova života ne odgovaraju u potpunosti na ranije postavljeno pitanje. To nas, pak, upućuje na Krpanove tekstove koje je odabrao priredivač. Iz njih proizlazi nekoliko činjenica. Krpan je, ponajprije, dobar kroničar opće materijalne i duhovne bijede kontinentalne Hrvatske na prijelazu stoljeća; u tom smislu, njegovi tekstovi jasno i nedvosmisleno upućuju na stvarno stanje zapuštenosti, ali i na nesretnu vrstu rješenja koja se traži kao izlaz iz takvog stanja. Tako Krpan u veljači 1893. piše: "Medjutim, da nastavimo i bacimo kratak pogled na Slavoniju. Današnje stanje ovađasnog seljaka prava je podrtina njekadnjeg njegova blagostanja. Patrijarhalne su zadruge razorene, zidanice kuće provrgoše se u tamne kolibice, polje leži na ugaru ili je u rukama lihvara ili je za porezni dug u rukama erara. Seljak, ni sam ne vjeruje niti razumije u što je pao, pak se baca očajno u naručaj špiritusa."<sup>01</sup> Krpanovi tekstovi su, kako je dobro uočeno, svjedočanstvo promjena društvenih, ekonomskih i političkih odnosa koje se događaju na margini jednog multinacionalnog carstva. Je-

dan od aspekata tih promjena je svakako i pojava industrijskog radništva, nove društvene klase čije će osobitosti – pogotovo težak materijalni položaj – Krpan dobro uočiti, u čijem će organiziranju i djelovanju, uostalom, prepoznati mogućnost vlastitog prostora akcije, ali i u kojemu će vidjeti i pojavu nove snage koja bi mogla postati nositelj nužnih modernizacijskih procesa. Upravo je to, nedvojbeno, i razlog zašto je baš Socijaldemokratsku stranku Hrvatske i Slavonije odabrala za sredstvo svog društveno-političkog angažmana. Krpan, stoga, postaje neumorni propagator radničkog udruživanja u svim oblicima i organiziranja različitih prosvjednih akcija. Događanja u brodskoj Posavini u nemirna vremena 1903. nose, između ostalog, i njegov osebujni pečat. Objavljeni Krpanovi tekstovi to jasno pokazuju. Ipak, Krpan je i više od toga, odnosno njegovi već tada izgrađeni radikalni stavovi idu i dalje od službenog političkog programa Koraćevih socijaldemokrata. Neka obilježja tog radikalizma su oštra kritika građanskog društva te protivljenje kapitalističkom uređenju ekonomskih odnosa. Dok bi problem nezrelog građanstva riješio upornim prosvjjetnim radom, temeljenim na prirodnim znanostima, kapitalizmu pristupa znatno oštريje. On je za Krpana univerzalna vrsta krvica; svugdje oko sebe on vidi sustav čije je osnovno obilježje isključivo nezajažljivo bogaćenje pojedinaca i sveopća bijeda većine. Krpan vidi i lijek takvom stanju: "europejski socijalizam", čiji broj "obiju sekta neprestano raste i oni se medjusobno sve više približavaju, pošto imaju zajedničkog neprijatelja: kapitalizam".<sup>02</sup> Nedvojbeno, ovako postavljena dihotomija između socijalizma i kapitalizma predstavlja opasno pojednostavljenje. Smatram kako je ovakvo Krpanovo stajalište izravna posljedica najmanje dva ju čimbenika. Najprije, njegovog općeg prezira prema novcu koji je, prema Krpanu, "pokvario ljude i ustanove; učinio je od zemlje pustoš, a od ljudi slabice i neprijatelje".<sup>03</sup> Krpanova kritika, dakle, usmjerena je ka novcu općenito, a ne, što bi bilo preciznije, njegovoj zloupotrebi. I, drugo, njegovom poistovjećivanju stanja

ekonomskih odnosa u jednoj zaostaloj mađarskoj pokrajini s općim stanjem kapitalističkih ekonomija svugdje u svijetu. Netočna pojednostavljenja uvijek vode zamgljivanju stvarnosti, a time i onoj vrsti rješenja koja se temelje na jednostavnim strastima. Nije, onda, nikakvo čudo što se Krpan ubrzo razočarao u socijaldemokrati, odnosno u njihovu politiku suradnje s Hrvatsko-srpskom koalicijom i, jednako tako, i tipično za njega, zaključio kako je "parlamentarizam preživljena uredba i podpuna obsjena".<sup>04</sup>

Nekadašnji Krpanov socijaldemokratski sudrug Vitomir Korać opisao ga je kao osobu prilično nesređenih nazora. Objavljeni tekstovi pokazuju kako je ta ocjena točna. Najprije, nejasno je da li je Krpan bio revolucionarno nastrojen u smislu izravne akcije. Prema mišljenju stenjevačkog psihijatra nije: "Spomenuti moramo da on nigdje neizjavljuje da bi zato potreban bio kakav nagli revolucionarni pokret... U Miloša Krpana postoji neodoljivi nagon da svoje ideje i svoje osebujne filozofičke i znanstvene nazore u govoru i pismu razširuje, pošto se on smatra izabranim nosiocem novih ideja čovjekoljublja i zaštitnikom sirotinje".<sup>05</sup> Ipak, nakon 1918. postaje istaknuti član i agitator grupacije kojoj je osnovna zadaća bila upravo radikalna – revolucionarna – promjena stanja društvenih, političkih i ekonomskih odnosa tj. postaje dio komunističke skupine. Istina je, po svemu sudeći, negdje u sredini: Krpana bi, u tom smislu, najvjerojatnije trebalo odrediti kao nepatvorenog narodnog proroka borbe protiv nepravde čija je revolucionarnost ponajviše bila svedena na neagresivno širenje ideja promjene. To je očito kod Krpana bila univerzalna osobina, a odabir komunista – u nejasnoj situaciji nakon nestanka Austro-Ugarske i nastanka zajedničke jugoslavenske države – stvar trenutka.

Proroka prilično neuhvatljivih stajališta. Jer, kako drugačije objasniti to da je Krpan, nedvojbeno osoba sklona promjeni postojećeg stanja, osoba koja je na stanovači način prezirala svaki oblik vlasti i

<sup>01</sup> Dejan Dedić, ur., Miloš Krpan. Izabrani spisi, Zagreb, DAF, 2010., 13. <sup>02</sup> Isto, 69.-70. <sup>03</sup> Isto, 90. <sup>04</sup> Isto, 175. <sup>05</sup> Isto, 251.

materijalni probitak koji je ona odabranima omogućavala, osoba koja je iskreno poboljšanje položaja siromašnih i neimućnih smatrala ključnim uvjetom nastanka negog sretnijeg društva, godine 1920. postala načelnikom općine Podvinje (nedaleko Broda na Savi)? Što nas dovodi do ključnog trenutka ove knjige: može li se ovog čovjeka ubrojiti u hrvatske anarhiste i, ukoliko je tako, gdje je Krpanovo mjesto u povijesti anarhističke ideje u Hrvatskoj? Odgovor na to pitanje predstavlja je, čini se, stanovit problem i za priređivača i za autora predgovora knjige Krpanovih izabranih spisa. Jurić, tako, zaključuje kako činjenica da se Krpan na više mjesta, i eksplisitno, deklarira kao "komunistički anarhista" predstavlja dovoljan dokaz da se nedvojbeno zaključi kako je on anarhistički orijentiran. Kao konačni dokaz Jurić dodaje pokušaj osnivanja, kako sam Krpan navodi, anarho-komunističke kolonije u Duboviku 1909. i 1910. Ostale aspekte Krpanova djelovanja, odnosno njegovo sudjelovanje u socijaldemokratskim i komunističkim partijama te stanoviti "nacionalni naboj" nekih njegovih tekstova Jurić smatra nužnim Krpanovim ustupcima datostima trenutka. Zaista, sam Krpan 1897. zapisuje: "Mi sljedbenici anarhizma kažemo naš anarhizam jest čisti humani, a naša oplemenjena savjest, bit će budući oblik naše vladavine u našoj zajedničkoj domovini, koja će sizati od pola do pola, od mora do mora, nebude zapovjedajućih niti robujućih, žderućih niti gladujućih, već sretno i ravnopravno čovječanstvo po radu i uživanju".<sup>6</sup> Očito, Krpan je, pored ostalog, bio i osoba anarhističke orijentacije. Ali, kakve? Dedić tako zaključuje kako se, što se Krpanovog anarhizma tiče, mogu uočiti elementi i utjecaji kršćanskog anarhizma, anarhosindikalizma i anarhokomunizma. Jedan od problema ove, inače korisne, knjige vidim upravo u tome. Nejasno je pozicioniranje Krpanovog anarhizma u okvire onog europskog ili svjetskog i jednako je nejasna raščlamba samog Krpanovog anarhizma – dakle, ukoliko su se već uočili, koji su to elementi njegova kršćanskog anarhizma, anarhosindikalizma i anarhokomunizma? Koji od njih pre-

vladava, u kojem trenutku Krpanova djelovanja? Jasno, odgovor na ovo pitanje podrazumijeva izradu znanstvene studije o Krpanu, a to nije bila namjera priređivača. Ipak, više, kako se danas ubičajilo reći, kontekstualizacije Krpana, ne bi škodilo. Tome treba dodati kako bi sigurno bilo dobro da je ili autor predgovora ili priređivač knjige prikazao, makar u kratkim crtama, razvoj anarhističke ideje u XIX. i XX. stoljeću i u Hrvatskoj i izvan nje kako bi se znatiželjni čitatelj lakše snašao. I, kako bi, onda makar i sam, Krpana bolje razumio.

Još mi se nekoliko detalja čine spornim. Čudno je da niti Jurić niti Dedić nisu, u svrhu boljeg razumijevanja Krpana, pozvali u pomoć pronicljivo i ironično pero Miroslava Krleže. Ovaj dobar poznavatelj povijesti i unutarnjih odnosa hrvatske revolucionarne ljevice smatrao je, tako, kako se, pored ostalog, ona sastojala i, kako je naveo, od čitavog niza *neukrotivih pojedinača*. Glavni junak ove knjige, barem se tako čini autoru ovih redaka, izvršno se uklapa u ovu definiciju. Krpan je zaista bio, reklamno, nesređen pojedinac čije su misli često nepovezane i nekoherentne, a u ideološkom smislu nejasne. Sam Jurić, uostalom, spominje kako Krpana karakterizira i uočljiva *iskričavost uma*. Čini mi se kako je i tom čimbeniku pridano manje pažnje negoli ga on zavređuje. Nema nikakve sumnje kako su neke Krpanove ideje i zamisli aktualne i danas: borba protiv društvene nepravde stvar je univerzalne i svevremene vrijednosti. Ali, poput Krpana, i Jurić je podlegao iskustvu pojednostavljivajućeg poistovjećivanja. Tako navodi kako neke Krpanove analize "funkcioniraju i danas", i to "čak do te mjere da bismo u nekim njegovim pasažima 'Austro-Ugarsku' mogli zamijeniti 'Europskom unijom', 'magjaro-ne' našim današnjim 'euro-euforicima', dok je kapitalizam od Krpanova vremena do danas postao, doduše, sofisticiraniji, ali njegova suština je ista".<sup>7</sup> Točno je, dakako, da neki oblici kapitalizma – jedan od njih je i ovaj današnji – prije svega pokazuju lošu stranu svoje prirode. Ali, to nije jedina njegova osobina; primjeri iz nekadašnje Zapadne Njemačke ili današnje Skandinavije govore upravo suprotno. Niti je, uostalom,

kapitalizam jedini koji zna pokazati svoju lošu stranu. Krpanovu zabludu ipak je trebalo nekako jasnije naglasiti.

Nekoliko tehničkih nedostataka također upada u oči. Uobičajeno je prilikom objavljivanja ovakvih djela izraditi kazalo. Poželjno bi bilo da je priređivač tekstove opremio jednako ubičajenim znanstvenim aparatom i drugim popratnim tekstovima. Jednostavnije, ne bi bilo loše kada bi čitatelji mogli – u nekoliko rečenica, jasno – saznati pokolu informaciju o Socijaldemokratskoj stranci Hrvatske i Slavonije, Vitomiru Koraču, Jurju Demetroviću, Josipu Franku, socijaldemokratskoj *Slobodi*, brodskoj *Posavskoj Hrvatskoj*, Socijalističkoj partiji Jugoslavije (komunista) itd.

Zaključno, izabrani spisi Miloša Krpana donose vrijedne i nove podatke o stanju društveno-ekonomskih odnosa u kontinentalnoj Hrvatskoj na prijelazu dvaju stoljeća, o mukotrpnom nastajanju radništva u Hrvatskoj i još mukotrpnjim pokušajima njihova organiziranja, o razmišljanjima i stavovima još jednog u nizu nesređenih, ali i nadarenih hrvatskih pojedinaca i o još jednoj nesretnoj sudbini obilježenoj bijedom, ali i, upravo zato, neiscrpnim energijom. Da, izabrani spisi Miloša Krpana donose također i vrijedne i nove podatke o hrvatskoj ljevici, uključujući i one o nejasnom i neizgrađenom, ali – ipak i – anarhističkom pokušaju jednog zaboravljenog divljaka.

Ivica Miškul je rođen u Slavonskom Brodu 1979., doktorirao 2009. na tematiki odnosa međunarodne zajednice i Republike Hrvatske u razdoblju 1990–1995. (djelovanje Europske zajednice, Ujedinjenih naroda, mirovna operacija Ujedinjenih naroda – UNPROFOR, UNCRO i sl.). Za 2012. priprema manju studiju upravo o osobitostima mirovne operacije UN-a u jednoj od zaštitnih zona – onoj u zapadnoj Slavoniji. Od studenoga 2011. zaposlen na mjestu docenta Studija povijesti Hrvatskog katoličkog sveučilišta. Prethodno devet godina radio na mjestu znanstvenog novaka, asistenta i višeg asistenta na Hrvatskom institutu za povijest u Zagrebu – Podružnica za povijest Slavonije, Srijema i Baranje u Slavonskom Brodu. Podružnica zanimanja: hrvatska politička i društvena povijest XX. stoljeća, s posebnim naglascima na regionalnoj povijesti i povijesti zaboravljenih i pomalo divljih pojedinaca.

<sup>6</sup> Isto, 235. <sup>7</sup> Isto 9.

## Ceci n'est pas un peintre<sup>o1</sup>

Slično kao što je nekoć Auguste Rodin na razne načine oblikovao Balzaca, Josip Vaništa naslikao je na kraju i riječima Krležu

Vesna Cvitaš

Josip Vaništa: *Skizzenbuch 1932 – 2010; Iza otvorenih vrata*, Kratis, Zagreb (Sveta Nedelja), 2010, 302 str.



**Z**ima je bila pred vratima 15. prosinca 1981. godine. U večernjim satima, kada je vani već pao mrak, u jednom zagrebačkom ateljeu nastao je posljednji portret Miroslava K. Crtačeve ruke imale su pedeset i sedam godina, već gotovo trideset godina on je poznavao pisca koji mu je bio i prijatelj. A sada, shrvan i oslabljen, teško bolestan Miroslav K. ležao je u Vinogradskoj bolnici sluteći ili možda znajući da će uskoro umrijeti. "Ne враćам се," hladno proročanski rekao je crtaču koji ga je došao posjetiti nekoliko sati prije, koji ga je gledao. I doista se nije više vratio kući. Dovršeni crtež na listu papira prikazivao ga je u nekoliko poteza upravo tako, na bolesničkoj postelji. No tko li je bio crtač? Portretirao ga je već mnogo puta, a ponkad, kroz godine, dok bi još bio pod dojamom, znao je bilježiti i njihove razgovore. Razgovore i šutnje. Ili skice. Bio je prije svega slikar.

*Derrière chaque peinture il y a toujours un livre.<sup>o2</sup>* Godine 2010. akademski slikar i umirovljeni profesor zagrebačkog Arhitektonskog fakulteta Josip Vaništa objavio je u izdavačkoj kući Kratis memoare pod naslovom *Skizzenbuch 1932 – 2010. Iza otvo-*

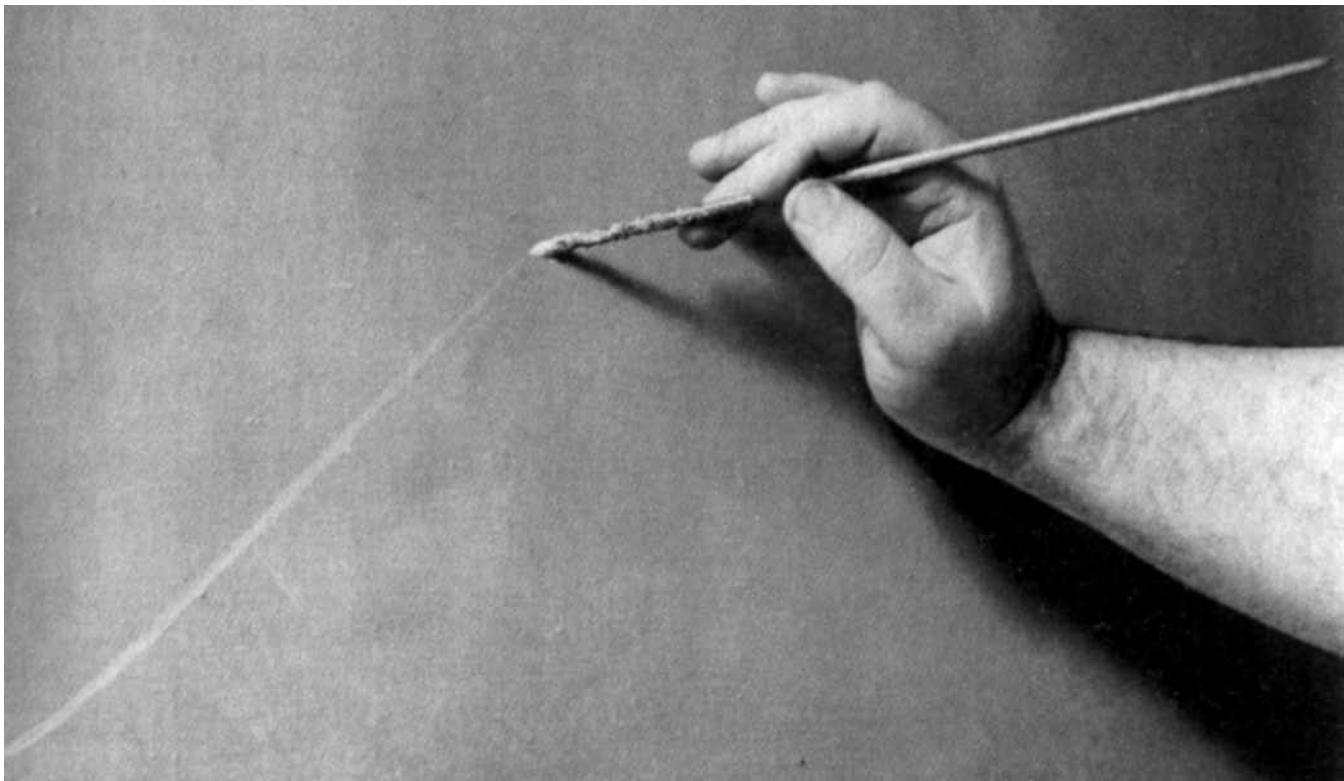
*renih vrata*. Nije to prvi tekst koji je izrađao iz njegovih rukopisa: dugo je revno skupljao razne bilješke od kojih su se najznačajnije našle u dvije knjige *Zapis*a još 1988. i 1995. godine. Premda je *Skizzenbuch* pomalo drugačiji, on ipak fungira kao neka vrsta nastavka na tekstove koji su mu prethodili. Sastoji se od šesnaest poglavlja u obliku fragmenata, razmišljanja su to o slikarima, piscima i njihovim djelima, koja prate reprodukcije, jedan predgovor i tri studije autorova djela. Zapravo je knjiga vrlo kompaktna i može se čitati kao uvod u umjetnikov put. A upadljivo najopsežnije poglavlje, koje sadrži najviše dijaloga i na neki način strši tvoreći srednji dio knjige, njezinu okosnicu, naslovljeno je Krleža. Vaništa je upoznao Krležu na svojoj prvoj izložbi, 1952. godine, kada ga je već dugo volio čitati. Tek osamnaest godina poslije, pripremajući u suradnji s priređivačem izbor iz svojega djela za ediciju *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, pisac ga je zamolio da izradi njegov portret. *Skizzenbuch* nije roman, ali u mnoštvu raznovrsnih likova koji se u njemu pojavljuju, samo u prolazu ili pak da bi se zadržali, zapisani i reinterpretirani u autorovu pamćenju, iz glavnog junaka progovara najčešće Krležu, pa ču ga nazvati Miroslav K.

Što se to nalazi s one strane slikarstva? "Riječ zamjenjuje sliku," kaže Vaništa na početku poglavlja o Gorgoni, umjetničkoj skupini nekoliko prijatelja koju je pomoćao osnovati početkom šezdesetih godina, "Javlja se interes za nešto što je s one strane slikarstva." (str. 208) Njegov je stil pisanja veoma karakterističan, rečenice su uglavnom jednostavne, gole, često lišene glagola i poprilično je sklon parataksi. Gotovo neprimjetno nastaje tako plastična dubina, potom melodija i ritam. Glazba, možda jedini oblik umjetnosti o kojemu tekst namjerno šuti, izvire ustvari iz njega samoga i boji atmosferu. Boji jer je čine uglavnom slike: "Prošetao sam gradom. Vjetrovito i hladno predvečerje. Poneki prolaznik, djevojke i mladići na korzu, prve lampe

Pred crkvom prosjakinja. Orgulje. Svibanjska je pobožnost. Tornjevi crkava, fasade kuća i dvorišta našeg baroka. Na još zelenom dijelu neba lastavice. Odlaze nekud prema Dravi. Sve se nudi pogledu, ali slika nema." (str. 38) Naravno da slikara ima, on budno čuči u promatraču. Vaništa pri povijeda neprekidno slikajući, čak i kada zaboravi slikati pripovijedajući. *Skizzenbuch*, čiji sam naslov spaja sliku i tekst, naličuje malome impresionističkom muzeju sjećanja i razgovora u kojemu su neke slike dovršene, neke tek skice ili ideje koje ne govore mnogo već samo vise na zidu i nadopunjaju zbirku. Kao slikar on može biti istovremeno i pisac zato što je pisac uvijek već slikar; njegova se knjiga sastoji od slika jer se iza slike uvijek krije knjiga.

Šarenilo brojnih poznatih lica, pokoja su pripadala poznanicima ili čak prijateljima: tu su Miljenko Stančić, Ljubo Babić, Leo Junek, Marino Tartaglia, Ivo Steiner, ali i inozemni umjetnici, živi i mrtvi, poput Van Gogha, Becketta, Chagalla, Hugoa i drugih. Neki su dobili vlastito poglavje, ostali samo u prolazu ostavljaju trag. Na zagrebačkoj Likovnoj akademiji u aktosalu na katu pojavljuje se mladi Miljenko Stančić. "Desetak mladih ljudi koji su se našli ovdje iz raznih krajeva zemlje. Svi u nekom nejasnom očekivanju. Među njima jedan, gotovo dječak, visok i nespretan, u plavom odijelu željezničara, velikih očiju koje ironično gledaju oko sebe. Stoji povučen, u kutu, bez riječi." (str. 35) Ali Vaništa se sjeća i njihova posljednjeg susreta, poslije kojega jednoga dana prima obavijest da je Stančić umro. Realističan opis tada kao da se raspline, ostaje privid, sjećanje na rubu nestajanja. Često tako autorovi fragmenti završavaju naizgled sanjarski, kao u nekoj izmaglici, gdje je on sam veoma prisutan, premda ne govori uopće o sebi. "Prošlo je nekoliko mjeseci. U polju, u hladnoj sobi, pred nekom slikom, na putu, mislim što bih rekao, čujem ga ili čutim kao prisutnost u tami." (str. 38) A riječi slaze baš onako kako ga je Marino Tartaglia,

<sup>o1</sup> Francuski slikar René Magritte volio se igrati u prostoru koji tvori jaz između predmeta i njegova prikaza. Naslikavši lulu, koja je postala vjerojatno njegovo najpoznatije djelo, dosjetio se ispod same slike napisati "Ovo nije lula". Što se na prvi pogled doima kontradiktorno, zapravo je istina: "Možete li je napuniti, tu moju lulu? Ne možete, zar ne, ona je tek prikaz, slika," dometnuo bi. Analogno tomu Josip Vaništa ovdje nije slikar; ako slika riječima, on je pisac koji se prikazuje kao slikar, a prikaz slikara znade iznjedriti prikazu. <sup>o2</sup> "Iza svake slike postoji uvijek knjiga," kaže Pascal Quignard u *Le sexe et l'effroi*.



Ruka Miljenka Stančića – ilustracija iz knjige

kod kojega je završio slikarsku školu, učio slikati: "Crtež je osnova, govorio je. Boja je pratnja. Sve se može izraziti crnom, bijelom i s malo smeđe boje. Postoji način slikanja kao što postoji način mišljenja. Ne igrati se bojom i oblicima. Korigirati emociju razumom. Prva linija na platnu je petalinijska. Bit nije u gledanom predmetu, nego u gledanju." (str. 44) Kada je opis osnova, a priča ili intriga pratnja, kada je prva rečenica na papiru peta rečenica, Vaništa je u svojem elementu, upravo tada ide mu najbolje i uspijeva uhvatiti vrijeme pa ukomponirati sadašnje u prošlo.

"Varate se," govorio bi Miroslav K., često bi to govorio. (str. 142, 152, 153, 160, 161) Glavni lik memoara doima se poprilično impozantno, debeo je i samouvijeren, čini mi se ponekad i arogantan. On je pojava, zna biti teatralan dok dolazi do izražaja, većinom u dijalozima, u razgovorima koje vodi s autorom. Mišljenja su to i promišljanja, rjeđe o političkim situacijama, dosta odrješite prosudbe raznih umjetnika, nekolicine slikara i mnogih pisaca hrvatske moderne. Pripovjedač se ovdje pretvara u pozornog slušača, a tekst koji je isple-

ten od nakupljenih bilježaka o druženjima s Krležom postaje puno konkretniji, ali nekako gubi na snazi. Nenajavljen počinju dijalazi u kojima stoga katkad nije posve jasno tko izgovara što. Valjda je na čitatelju da rekonstruira izgovoreno. No Miroslav K. ima i nježnije naličje: meni je najljepši kada govorí o Beli ili kada joj piše pisma nakon što se razboljela, kada tekst smiruje, iako pritom dirljivo uznenimirava. Kratke crtice njezina karaktera: "Nikad nije ogovarala ljude, voljela ih je ili ih nije voljela. Ali je u zadnje vrijeme govorila nesmiljeno i oštro o mnogima, o nekimima upravo neprijateljski." (str. 167) "Danas mi se javila Bela. Čuo sam njen glas. Telefonirala mi je iz sobe liječnika, gdje su je prenijeli; ona ne može na noge. Držala se herojski. U svemu je bilo i nešto od njenog glumačkog iskustva. Čuo sam glas za koji sam vjerovao da ga više neću čuti." (str. 167) I nije se nikada više vratila na Gvozd gdje su stanovali. "Belina smrt mračna je rupa bez dna u koju tonem. Potpuno sam izgubljen, mogao bih plakati cijelo podne." (str. 184) Miroslav K. nije poživio dugo poslije njezine smrti. A Vaništa, gotovo arhitektonski, kao što ga je započeo,

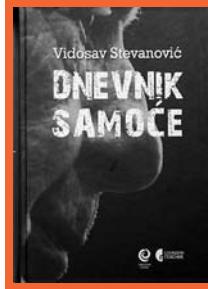
poglavlje Krleža završava portretom, posljednjim njegovim portretom.

Odmakнуvši se od svojega protagonista, pripovjedač-slikar suptilno se vraća u prvi plan. Još samo nekoliko poglavlja kako bi knjigu uokvirio svojim ispisanim slikama u kojima je uvek prisutan, ali tiho i diskretno. Nešto poput posljednje proštiorije u koju čitatelj ulazi u svojem obilasku muzeja. *Skizzenbuch* zatvara ulomcima o hrvatskim slikarima, o ratu i poraću, opisuje "vrijeme u kojem glazbi nije do melodije, priči do opisa, slici do predmeta". (str. 200) Pogledavši onda unazad, prema početku, zanimljivo je kako veliki dio teksta koji ocrtava bliskoga prijatelja, iako autor nije tamo najvjesteji, ipak ostaje upotpunjiv i dragocjen jer ga nadopunjava, poput slabe točke pretvorene u prednost. Možda je zapravo Miroslav K. nastao u sjećanju kao rezultat posljednjeg poziranja, kao prikaza. Slično kao što je nekoč Auguste Rodin na razne načine oblikovao Balzac-a, Josip Vaništa naslikao je na kraju i riječima Krležu. Ali on slikar ovdje nije, slikara jednostavno nema.

## Odraz u mutnom ogledalu

Dnevnički zapisi književnika Vidosava Stevanovića donose sliku miloševićevske Srbije koja je višestruko problematična

Slavko Petaković



Vidosav Stevanović:  
*Dnevnik samoće; Izbor  
fragmenata 1988-1993,*  
Službeni glasnik, Beograd, 2010, 660 str.

Nedavno se, u biblioteci *Svedoci epoha* Službenog glasnika iz Beograda, pojavio *Dnevnik samoće* književnika Vidosava Stevanovića. Odmah po izlaženju knjiga je izazvala polemiku i kontroverze među čitaocima zbog autorovog bavljenja osetljivim pitanjima iz nedavne prošlosti. *Dnevničke samoće* je isповest pisca koji u smutnim vremenima predvečerja raspada SFRJ bira duhovnu samoću, otiskuje se ka unutrašnjem stranstvovanju, tražeći neku vrsta spasa od potresa na političkom i istorijskom horizontu, vrtloga koji moralni talog podiže sa dna. Račvanje misaonih tokova ima zajedničko ušće – želju pisca da se, odrekavši se balasta bilo kakvog identiteta sa predznakom nacionalnog – ideološkim, političkim i kriminalnim zloupotrebnama obesmišljenog krajem dvadesetog veka – vrati svojoj iskonskoj zavičajnosti, literaturi. Dnevnički zapisi su, dakle, savršeni medij za ovekovečenje dubokog intimnog poniranja u sebe, no, jednovremeno oni su sredstvo koje poništava samoću zarad profetskog poduhvata autora da objavi ishodište lične katarze.

Fenomen samoće na nekoliko mesta promišlja autor – ona je unutrašnje iskustvo proisteklo iz neponovljivog puta sa-mospoznanja ljudske duše, “nešto poput vere ili pojedinačnih mističnih otkrića”, što ima vrednosti “samo onome koji je do-

življava”. Samoća može imati i dublje značenje – “patnje, očišćenja i saznanja”, ali pod uslovom da “sve drugo mora biti odstranjeno iz nje, osim nje same [...] osim te supstance ničega”. Takođe, autor sažimajući misli o dnevniku koji vodi, ističe da on liči “ispovesti pod hipnозом”, sa vrvovnim imperativnom – da prenese autentične zapise duhovnog putovanja, po cenu da deluje kontradiktorno i da se ogreši o ličnosti koje evocira u samoći – “Biće nepravedne prema mnogima ove stranice koje ispisujem [...] ali će zato biti istinite u najvišem mogućem stupnju [...] ako nešto važno zadržim u sebi, preskočim, sakrijem ili prečutim, to će škoditi meni koliko i ovom dnevniku.” Ne sme se prenebregnuti da autor iskazom o mogućem ogrešenju o druge i neporecivoj verodostojnosti dnevničkih “odlivaka” svojih refleksija, emocija, najšire obuhvaćeno – predstava o sebi i drugima, uspostavlja temelje konцепције knjige, ali suštinski ograničava svoju tačku gledišta upozoravajući da ona ne mora obavezujuće verno da prikaže u punoći realne događaje i ljude, već samo odraz njihovih pojava u duševnoj optici autora. Ovakva logika uzdrmava objektivnost kao konceptualno uporište. Objektivnost postaje fluidan fenomen čineći da pitanje autentičnosti fiksiranja doživljenog u *Dnevniku* ostane van rasprave, budući da jedini pozvan da izrekne prvu i poslednju reč o tome jeste Stevanović. Međutim, problem objektivnosti slike o drugima ostaje otvoren, a širi ga u neku ruku i aksiomsko polazište da se verodostojno mora prikazati jedino unutrašnje stanje autora, tj. refleks pojavnje stvarnosti, ali ne i ona sama. Uz to, od naročitog je značaja opredeljenje autora da izostavi faktografsko rasvetljavanje okolnosti koje su generisale zbivanja na prostoru SFRJ, što je, valjda, trebalo da bude amortizovano sugestivnošću neposrednog svedočenja autora. Iskazi autora tako odražavaju meru verodostojnosti onoga o čemu se piše i o čemu se prosuđuje u *Dnevniku*. Izbor da gotovo potpuno budu isključene činjenice – istorijske, socio-kulturne itd. iz *Dnevnika*, ili da u maloj meri budu uključene, pri čemu autor određuje stepen propustljivosti za njih, možda je došao iz uverenje o opštepoznatosti do-

gađaja koji oblikuju povesni usud negdašnje države jugoslovenskih naroda. Kako bilo, škrt prisustvo faktografske podloge ne može ni prividno da uspostavi širu i dublju perspektivu o složenosti dešavanja u SFRJ, što je ključno kada se u razmatranje uzme koncepcija *Dnevnika*. Osim ovoga, mesto, na kome autor u *Dnevniku* opisuje trenutak kada je dobio na čitanje “jedan dnevnik iz Sarajeva koji pošteno opisuje prilike u bombardovanom gradu, bezmalo iz dana u dan”, može poslužiti za sagledavanja koncepcije Stevanovićeve knjige. Svoj čitalački utisak o rukopisu iz Sarajeva opisuje u *Dnevniku* Stevanović: “[...] dosada me spopada posle svake stranice [...] Činjenice, činjenice, činjenice [...] To ne uzbuduje, ne potresa, ne izaziva gnev ni tugu. Nigde uzleta, nigde munje koja osvetljava nočni predeo.” Kontrastivno posmatrano, *Dnevnik*, oslobođen suvišnosti činjenica, verovatno treba da “osvetli nočni predeo” sugestivnom interpretacijom vizure autorovog unutrašnjeg oka.

### Površnost i plitkost

Iako na mahove rasut unutrašnjim tokovima – posvećenim fenomenu diktatorstva, mehanizmima začinjanja i ukorenjivanja totalitarnog režima, nacionalizmu kao njegovom unutrašnjem supstratu, literaturi i savremenicima – *Dnevnik* je suštinski mozaična konstrukcija što u žižnu tačku sabira predstavu o srpskom nacionalizmu i politici Slobodana Miloševića iza koje stoji kao ideolog Dobrica Ćosić. U prostrani plan utisnuti su, kao mikroceline što podržavaju sugestivnost slike, zaključci autora o ulozi SANU, SPC i drugih nacionalno-kulturnih institucija u kreiranju državne politike, kao i skice za biografije pojedinih znamenitih ličnosti – nešto manje iz srpske politike, a najviše iz kulture, tj. književnosti. U takvom ramu naziru se oblici temeljne platforme Stevanovićevog ugla gledanja, koji ulogu najviših institucija, političara, znamenitih književnika i drugih ličnosti u vremenima previranja krajem dvadesetog veka u Srbiji dovodi u sazvuciće tumačeći ih i oštrot prošuđujući o njima.

Kada je u pitanju predstava o društveno-političkom kontekstu kao zaledu vremena koje evocira Stevanović, sve se svodi na nanošenje beskrajnih slojeva crne i bele boje u prvi plan, čime se pozadina slike čini neprozirnom. Utisak je da se sve gubi u površnosti i plitkosti širine zahvata koji je trebalo da uokviri predstavu o prelomnom dobu. Ovaj nedostatak ne bi mogao da ublaži ni prigovor da autor, "ispovedajući se" kao "pod hipnozom", nije ni imao namjeru da u dokumentarnom ključu predstavi vreme i ljude, već sebe, jer težina zaključaka o pojedinim ličnostima i interpretacija šireg sklopa zbivanja obavezuju na svestrano promišljanje i dublju perspektivu zaleda koje je iznadrilo određene posledice. Izostajanje takvog oslonca svodi Stevanovićeve zapise u ravan individualnog iskustva, čiju relevantnost apsolutizacija, kao dominantna karakteristika metodologije zaključivanja, u najmanju ruku relativizuje. U nedostatku ozbiljnijeg zahvata u činjenice kojima bi se uspostavile bar konture istorijsko-političkog konteksta, prevažnog za razumevanje toka stvari u svim republikama SFRJ, autor *Dnevnika* poseže za uopštenim komentarima koji bez složenije postavke stvari deluju kao parola čije gromoglasno izgovaranje treba da prikrije suštinsku ispraznost njene idejne platforme. Na opštem planu markirani su srpski i hrvatski nacionalizam kao nosioci destruktivnih impulsa u agoniji SFRJ, dočim prvome pripada prvenstvo u odgovornosti za teško rasplitanje zajedničke istorije. Iako različiti po usmerenosti (srpski nacionalizam je "disperzivan i nejedinstven, on je protiv svih suseda i njihovih suseda i prijatelja", a hrvatski "monolitan jer je zdušno antisrpski"), esencijalno su istovetni ("Franjo Tuđman je Miloševićev raznosemeni brat blizanac i jedan bez druge ne mogu. Na istoj ideologiji su se odgajili. [...] Strukture vlasti su im kao odslikane u nekom demonskom ogledalu [...]"], obojica "su podelili ulogu Tita i svako ga glumi na svoj način"), pri čemu, na više mesta ističe to naročito Stevanović, srpski nacionalizam prednjači, a hrvatski ga sledi. Neretko se pritom nagoveštaji kompleksnijeg poimanja istorijsko-političkog konteksta u knji-



zi završavaju aporijama, koje deluju kao nakalemljeni dekor za razvijanje glavne ideje o odgovornosti srpskih nacionalista za rasplet u SFRJ. Tako je zaključak da je rat nastao "iz unutrašnjih uzroka i pre svega zbog srpskog nacionalizma kome se pridružio hrvatski", dok je u stvari bio deo većeg projekta, kao "laboratorijski opit za ono što će se događati u Sovjetskom Savezu, u Rusiji", nejasan u svojoj osnovi. Ostaje nedokučeno ko je tvorac "projekta", kavka je suština tog poduhvata, u kakvoj vezi je on sa "unutrašnjim uzrocima", itd. Prema sličnoj matrici, lapidarno svođenje zaključaka o uzrocima rata na nedorečene, protivurečne pretpostavke ili gotove sudove bez trunke analitičkog uvida, go-

vor ili o besprimernom uprošćavanju sudova Stevanovića o najkrupnijim zbivanjima, ili o njegovoj nezainteresovanosti da se njima ozbiljno bavi.

Kada piše u *Dnevniku o Srbiji*, stiče se utisak da je ona krajem dvadesetog veka bila jedinstveni blok sledbenika Miloševića, dok je gotovo usamljeni reflektor koji osvetljava kolektivnu hysteriju nacionalizma, pisac Stevanović. U skladu sa tim, nebrojene strane *Dnevnika* introvertna su istraživanja sopstvenog bića, hronika borbe protiv nepravde, istrajnosti u raskrinkavanju sila zla, posmuća, sumnji u sebe i druge, ali neuništive žilavosti u nameri da se pravda brani. Čitaoce, međutim, mo-

že umoriti gotovo neprekidna piščeva usredsređenost na demaskiranje srpskog nacionalizma, što, pored svega, prelazi u monotoniju, ali osnovni izvor takve recepcije ne leži samo u nekumulativnosti autorove predstave, već u naglašenoj apsolutizaciji, koja je nezaobilazni princip u *Dnevniku*. Čitavo društvo u Srbiji deveđesetih otrovano je nacionalizmom, i čitav taj sistem ima dva lica na vrhu piramide – Slobodana Miloševića i Dobrica Čosića, prvi je vođa, drugi je neka vrsta spiritus agensa, dok osnovu čini umreženi sistem nosilaca snage vlasti – institucije i pojedinci, spojeni tkivom iste ideologije. Ipak, arhitektura, unutrašnja geneza i svi temelji sistema ostaju neprepoznatljivi jer se Stevanovićevo viđenje stvari iscrpljuje u zgušnjavanju utisaka i arbitarnih zaključaka čime se sve simplificuje i preseže u nepodnošljivost. Prema Stevanoviću, gotovo čitava intelektualna elita (ovo “gotovo” je uvedeno jer u svetu *Dnevnika* izuzima samo autora i nekolicinu njegovih bliskih) opijena je nacionalizmom, podržava je Miloševića, poklanjajući svu svoju veru bez ostatka diktatoru – “U glavama beogradske inteligencije Srbija nije više država [...] Postala je biće. Veštačko i moćno biće [...]. Ako se izuzmu retki pojedinci, “prokazani i difamirani”, srpska inteligencija “zaluđena sopstvenim snovima o velikoj i moćnoj državi, stvara diktatora”. Zdušnu pomoć nalazi Milošević u crkvi što “ne voli život na zemlji i ne boji se boga na nebesima”, u SANU, među piscima i, generalno, u svim porama života Srbije. Beograd je postao srce monstruoznog bića nacionalizma – Srbije, koje proždire ceo Balkan. Apsolutizacija u stavovima Stevanovića o odgovornosti za jačanje zla gotovo da nema granica i dobija nedogledne razmere apsurda. Kada, na primer, razmišlja o konfesionalnom supstratu nacionalnog bića Srba i Grka, dolazi do zaključka – “srpski i grčki vernici sličniji su nego njihove crkve i narodi [...] Ni od jednog vernika nisam čuo da osuđuje zločine koji se u ime vere i naroda čine drugima, pre svega nad nevinima”, što se proteže potom na širi kontekst – “Praktikovanje vere većinu Balkanaca čini neosetljivim za patnje drugih, otupljuje im savest [...]”, dočim sve

uobručava tezom da je nacionalizam gotovo genetski nedostatak Slovena – “Sloveni uživaju u svom razmetljivom propaganju, zato i drugima želete sve najgore, istu nasladu samoponižavanja [...]”, “Dostojevski je primetio da komunisti vole svoju imovinu više nego išta na svetu. Ne znam da li je primetio koliko nacionalisti vole tuđu. Naročito slovenski, naročito misteri i umetnici.” Gledano prema užim kategorijama unutar srpskog korpusa, nacionalizam je bolest koja je zahvatila svakoga. Kada je “izbila pomama nacionalizma”, književnici su se redom, sa neznatnim izuzecima, opredelili za politiku Slobodana Miloševića, ali, otkriva kuriozitet Stevanović, najradikalniji su bili pesnici za decu, među kojima “nije bilo izuzetaka”! I srpski sportisti koji žive i rade u Grčkoj bili su svi do jednog zaneseni Miloševićem, oličavajući devizu “u zdravom telu bolestan duh”! Kad, pak, kolektiv ne može da se odupre virusu, teško je očekivati da je pojedinac, kadar za takav poduhvat. Najdublje se u ovo uverio autor *Dnevnika* na privatnom planu. Njegova dva kuma postali su nacionalisti, što je značilo automatski raskid sa njima, a više sreće nije imao ni sa prijateljima jer prilikom biranja pouzdanih pojedinaca koji bi se brinuli o sprovodenju piščevog testamenta, krug se suzio na dvojicu, ali, ispostavilo se na kraju da su i oni “besni nacionalisti”. Do beskraja je rastegljivo poigravanje klackalicom kvazideduktivnog i kvaziinduktivnog procesa zaključivanja. Naizmenično se polazi od opštег stava o skoro biološkoj prirođenosti nacionalizma Srbima, što se potom dokazuje individualnim primjerima, ili se od pojedinog slučaja dolazi do zaključka koji korespondira sa vrhom narednog kvazideduktivnog talasa.

### Pisci ili kolebljivci ili nacionalisti

Dok je nezainteresovan da osvetli istočnisku podlogu vremena o kome piše, Stevanović pažnju posvećuje predstavljanju slojewe ukorenjenosti nacionalizma u kolektivnom biću Srbija. Stoga se u *Dnevniku* pribegava raznovrsnom “demaskiranju” srpskih pisaca, mada se ozbiljnost meha-

nizma prikriva prividnom disperzivnošću i usputnošću mesta gde se evociraju uspomene na susrete Stevanovića sa kolegama savremenicima. Ipak, jednoobrazna matrica – svođenje biografskih krokija mnogih pisaca na isticanje jedne dominantne, zajedničke crte – sklonosti ka nacionalizmu, nedvosmisleno pokazuje htenje da se ovi prikažu kao najocijijii reprezentanti kulture, artikulisane taloženjem nacionalnog u kolektivnoj svesti. Iznoseći svoja sećanja na susrete sa pojedinim piscima Stevanović kao da nastoji da pokaže kako je srpska kultura fundamentalno utemeljena na nacionalnom i vazda pripravna da snažno podupire nacionalističku ideologiju. Valja naglasiti pritom da detalji izneti u vezi sa pojedinim piscima ne u malom broju slučajeva dolaze posredstvom svedočenja autora *Dnevnika* o međusobnim susretima u četiri oka, telefonskim razgovorima sa njima, ili prenošenjem utisaka osoba bliskih Stevanoviću o piscima. Svi pomenuti srpski književnici, prema načinu kako su predstavljeni u *Dnevniku*, pripadaju dvema grupama – ili su kolebljivci spremni da poviju vrat pred politikom zvanične vlasti, ili su zajapureni nacionalisti koji svoje pravo raspoloženje kriju proturajući u čaršijsko-estradnim vodama lažne predstava o sebi.

Analiza svake pojedinačne skice srpskih pisaca u *Dnevniku*, na primer Danila Kiša, Borislava Pekića, Dobrice Čosića, Miodraga Bulatovića, Stevana Raičkovića, Antonija Isakovića, Milorada Pavića, Slobodana Seleneća, Dragoslava Mihailovića i drugih bio bi zametan posao, zato se mogu uzeti dva slučaja kao paradigmatski egzemplari. Prema iskazu Stevanovićeve supruge o susretu sa piscem na jednom prijemu u Parizu, Kišovo ponašanje je tom prilikom izazvalo veliku zbunjenost i razočaranje u njoj. Naime, pisac za koga je očekivala da je disident, u prisustvu predstavnika srpske ambasade najednom je postao plašljiv i suzdržan. Na tvrdnju svoje začuđene supruge da je bila ubedena da je Kiš disident i antinacionalista, Stevanović odgovara: “Tako je u njegovim i čaršijskim pričama.”, i dodaje: “Stvarnost je drugaćija.” Potom “raskrinkava” Kiša kao lažnog

disidenta, iznoseći na svetlost "istinu" o piščevom nacionalnom opredeljenju: "Pošto ne može biti jevrejski pisac – majka mu je Crnogorka – izabralo je Kiš da bude srpski [...]" . Svodeći kasnije u *Dnevniku* Kišov portret, Stevanović konačno "demaskira" pozadinu piščevog udvaranja srpskom nacionalizmu. Tokom razgovora sa Stevanovićem Dobrica Čosić mu je priznao da je Kiš primljen u SANU na sledeći način: "Prišao nam je. Pošto je teško bolestan, dopustili smo mu da umre kao srpski akademik."

### Primjer Miodraga Bulatovića

Uzoran primer koji bi mogao ilustrovati relativnost objektivnosti vizure Stevanovića u vezi je sa ličnošću Miodraga Bulatovića, tačnije, sa načinom kako je on predstavljen. Naime, Bulatović, negda vođa književne generacije, veli Stevanović, općinjen ličnošću Slobodana Miloševića i njegovim nacionalnim programom, kopni kao pisac, tone u površnost i postaje neka vrsta karikature. Sve ovo otkriva Stevanović evocirajući nekoliko anegdota – susreta sa Bulatovićem kada je ovaj goreo u nacionalističkom patosu, ali značajkaje ista – svedok je Stevanović i sam je jemac istine. Međutim, otkriva Stevanović još jedan veliki detalj Bulatovićeve biografije – nekom prilikom uz času rakije u Rovinju, razgovarao je autor *Dnevnika* sa psihijatrom koji leči Bulatovića. Lekar je otkrio da je decenijama piščev terapeut, ozdravljenje je na vidiku, ali sa visokom verovatnoćom da će biti praćeno gubljenjem kreativnosti pacijenta. Na kraju razgovora lekar je zamolio sagovornika za diskrekciju u vezi sa izrečenim. Čuvao je, kaže Stevanović "Buletovu tajnu koliko i on sam" (valjda je važnost štampanja *Dnevnik* ukinula obavezu), ali znakovita je zapitanost koja je trajno ostala u psihijatrovom sagovorniku – pitao se da li je "cenjeni psihijatar možda izmislio čitavu priču, dopala mu se rakija kojom sam ga poslužio". Dakle, svedočenje drugih dovodi se u pitanje, dok je sopstveni iskaz vazda veran istini?!

Interesantno je pogledati, letimično jer bi opsežniji pokušaj oduzeo mnogo vremena, kakav autoportret uspostavlja Stevanović u *Dnevniku*. Na osnovu nekoliko elementa može se videti sa koliko pažnje Stevanović formira sopstveni portret, sačinjen o d mnogo više valera u odnosu na pojednostavljene skice drugih srpskih književnika. Jer, dok su drugi najčešće prikazani jednodimenzionalno, samo kao nacionalisti, sam Stevanović je nezavisni intelektualac, složenog duševnog života, u većiton koštacu sa rđavom sredinom. Započeo je studije književnosti, ali se ubrzo uverio da ne pripada novoj sredini: "[...] profesori nisu odgovarali na pitanja koja sam postavljao, a studenti među kojima sam se našao behu bez dara, mladići i devojke slučajno zalutali na književnost [...]" . Kasnije se profesionalno ostvario u izdavaštvu, bivajući kolegijalan svagda: "Činio sam sve za moje kolege, preko svih obaveza i profesionalnih pravila, više nego drugi i ne tražeći ništa za uzvrat [...]", što mu nije uzvraćeno, svedoči ogorčeno, kada su došla teška vremena: "Ne mogu se oteti utisku da pomalo uživaju u tom odbijanju usluge čoveku koji im je do juče činio svačaku uslugu koju su tražili." U solilokviju-mu se, tokom mučnih časova, seća humora koji ga je negda krasio: "Nekada si ga imao za čitavu tvoju književnu generaciju [...]", a iščezao je u novim okolnostima, kada su pisca Stevanovića i disidenta pri-like saterale u tesnac, između književnih nacionalista i postmodernista, kojima ne pripada, čime je osuđen na propast: "Znaci ja, u ovom trenutku jedino ja – onoliko koliko sam pobunjenik, jeretik, koliko neću, koliko sam drukčiji – moram prestat da postojim. Zato me toliko uporno i dosledno brišu iz literature, iz spiskova, iz bibliografija." O prošlosti kaže: "Nisam poznavao srpskijeg pisca od mene, ni doslednjeg poštovaoca srpske kulture i tradicije.", dok kasnije, postaje razočaran, proganjan od srpskih nacionalista, čarsije u Beogradu, podjednako kao u Parizu: "Čaršnlija ima dovoljno i ovde da bi mi zagorčavali život [...]."

Na mnogim mestima u *Dnevniku* je sa podsmehom autor opisivao mehanizam delovanja "čaršije", neoficijelne društvene mreže u čijim čvorovima je zarobljen kulturni život, i "čaršnlija", čiji se duh krepi proturanjem glasina, opanjkavanjem i raznolikim diskreditovanjem svakog pojedinca koji ne pristaje na njihova pravila ponašanja. Opisujući svoje savremenike u *Dnevniku* demonstrirao je zavidnu ovladlost svim sredstvima čarsije, iskazujući se kao njen autentični pripadnik.

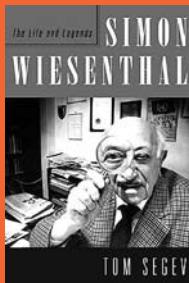
Traumatična zbivanja na prostoru bivše Jugoslavije zahtevaju, zbog razmera tragedije u koju su vodile, kritičko preispitivanje i objektivni sud istorije. Rasvetljavanje tokova koji su predodredili da SFRJ, osmišljena kao federacija čvrstih temelja cementiranih nadnacionalnom ideologijom, postane inkubator snažnog nacionalizma, biće dug proces. Verovatno će biti duži nego povesni hod događaja koji su iznedrili krvavi rasplet. Taj poduhvat pripada istoričarima svih zainteresovanih strana i njihovom dijalogu. Međutim, *Dnevnik* samoće teško da može doprineti u ozbiljnoj meri tom plodotvornom višeglasju jer nije svedočanstvo o epohi, već svedočanstvo o utiscima Vidosava Stevanovića o epohi. A sam Stevanović nije ključna istorijska figura, niti relevantni svedok velikih događaja. Dakle, *Dnevnik* je izraz lične, samodovoljne katarze autora i njegov autoportret. Ništa manje. Ništa više.

Slavko Petaković, 1973, docent na Katedri za srpsku književnost sa južnoslovenskim književnostima Filološkog fakulteta u Beogradu, gde predaje Istoriju književnosti renesanse i baroka i Poetiku književnosti renesanse i baroka. Objavio više stručnih i naučnih priloga posvećenih književnosti starog Dubrovnika. Bibliografija na: <http://www.fil.bg.ac.rs/katedre/skjsk/biblio/spetakovic.html>.

## Covjek suprotnosti

*Istina, pravda i sjećanje ne pripadaju svecima nego manjkavim ljudskim bićima – biografiju Simona Wiesenthala napisao je izraelski povjesničar Tom Segev*

Susan Jacoby



Tom Segev: *Simon Wiesenthal; The Life and Legends (Simon Wiesenthal; Život i legende)*, Doubleday, 2010, 482 str, cijena 35 \$

**S**imon Wiesenthal, lovac na naciste i strastveni samotnjak, postao je legendarna ličnost zbog svoje uloge u pronalaznju stotina nacističkih ratnih zločinaca, prije svega zloglasnoga Adolfa Eichmana. Wiesenthalova smrt 2005. godine, u dobi od 96 godina, označila je kraj čitave jedne generacije ljudi koji su preživjeli Holokaust i koji sada napuštaju Zemlju. Što bi se još moglo reći o tome?

Podosta, ako je suditi prema knjizi *Simon Wiesenthal* izraelskog novinara Toma Segeva. Kolumnist za novine *Haaretz* i autor brojnih knjiga, Segev je jedan od velikana svjetskog istraživačkog novinarstva, uistom rangu s krvoslijednicima poput Seymoura Hersha i pokojnoga Davida Halberstama.

Predmet ove biografije nije samo Wiesenthal nego i promjenjivi odnos američke, izraelske i europske kulture nakon Drugog svjetskog rata prema onome što danas poznajemo kao Holokaust, ali što tijekom prva dva desetljeća porača nikada nije bilo zvano tim imenom. Segev smješta Wiesenthalov život u kontekst gotovo nezamisliv Amerikancima koji su danas mlađi od pedeset godina i koji obilježavanje Holokausta uzimaju zdravo za gotovo. Malo

je poznato – čak i među mladim Židovima – da je singularna sudbina evropskih Židova pod nacistima dugo nakon završetka rata bila marginalizirana i da američka vlada nije bila osobito gorljiva u hvatanju nacističkih ratnih zločinaca koji su se sklonili u Ameriku. Segev primjećuje da je Holokaust bio “obavijen velom tišine” i u mlađoj izraelskoj državi i da su mnogi Izraelci koji su prije rata emigrirali u Palestinu ocrnjivali preživjele zato što su “ostali u Europi čekajući pokolj i ne čineći ništa da ga sprječe”.

Iz takvog konteksta Wiesenthal izrađujući kao covjek suprotnosti: usamljeni detektiv čvrsto povezan s izraelskim i američkim tajnim službama; cionist koji je poslije rata odabrao živjeti u Beču, a ne u Izraelu; čovjek koji se borio za produljivanje roka zastare za nacističke zločine u Austriji i u Njemačkoj, ali i sprijateljio s Albertom Speerom – jedinim optuženikom u nürnbergskim suđenjima koji je priznao krivnju – nakon što je ovaj izašao iz zatvora 1966. godine.

Povrh svega, bez obzira na to što nitko nije bio uporniji od njega u proganjanju nacista koji su ubijali Židove, Wiesenthal je bio humanist koji je odbacivao koncept kolektivne krivnje te je i svoje vlastito preživljavanje djelomice pripisivao pomoći pojedinih “dobrih Nijemaca”.

Cinjenica koja možda najviše otkriva u ovoj biografiji jest ta da je Wiesenthal samo tri tjedna nakon oslobođenja iz logora Mauthausen američkim vlastima predao popis od 150 ratnih zločinaca koje je osobno poznavao. To je bio prvi list u dosjeu koji je poslije narastao na više od 300 000 dokumenata. Jedna zanimljiva fotografija, snimljena u njegovu rodnom gradu Bučaču u istočnoj Galiciji, danas Ukrajini, prikazuje Wiesenthala, vođu cionističkog omladinskog pokreta, u običnoj jakni i kravati okruženog uniformiranim dječacima. Još kao dijete, prisjećao se, mrzio je uniforme.

Jedan od razloga zašto je Wiesenthal postao kontroverzan u židovskom establišmentu bio je u tome što je napuhavao postignuća koja nije bilo potrebno napuhavati. Segev, pozivajući se na dosad nedostupne dokumente izraelske tajne službe, uvjerljivo dokazuje da je 1953. godine – sedam godina prije nego što je Mossad pronašao Eichmanna – Wiesenthal izraelske vlasti izvjestio da se taj nacistički zločinac nalazi u Argentini. No mnogi su Izraelci smatrali da je Wiesenthal, gladan publiciteta, prisvajao zasluge za Eichmannovo privodenje koje su zapravo trebale ići vlasti – premda mu je Jad Vašem, izraelska organizacija zadužena za obilježavanje Holokausta, čestitala na njegovu “izvanrednom postignuću”.<sup>01</sup>



Simon Wiesenthal – usamljeni detektiv (ili detektiv sa šest milijuna kljenata – kako ga je nazvao New York Times u portretu objavljenome 2. veljače 1964.)

<sup>01</sup> Vidi napomenu Branka Matana u prilogu.

No postoji i dublji razlog za dvosmisljen odnos koji mnogi međunarodni židovski vode imaju prema Wiesenthalu. U dugotrajnoj debati o tome da li je Holokaust bio jedinstven zločin neusporediv s bilo kojim drugim, Wiesenthal se priklonio strani koja je, ne poričući posebnost židovske patnje, ipak zauzela više univerzalistički stav.

Tijekom sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća, kada je Elie Wiesel predsedao odborom za planiranje izgradnje današnjeg Američkog memorijalnog muzeja Holokausta, on i Wiesenthal našli su se na suprotnim stranama u raspravi o tome trebaju li Romi – koji su također bili istrebljivani – biti zastupljeni u odboru. Wiesel se protivio njihovu sudjelovanju. Segev je opis vrlo osobne i često sitničave prirode njihova suparništva (autor citira izravno iz pisama koja ne tvore lijepu sliku ni o jednome ni o drugome) neće okrijepiti vjeru onih koji štiju svjetovne svece. No možda to i nije tako loše; možda je upravo to osnovno postignuće ove sveobuhvatne biografije – prihvatići da istina, pravda i sjećanje ne pripadaju svecima nego manjkavim ljudskim bićima.

PREVELA: Dunja Horvat

Izvornik – Susan Jacoby: *Avenging 6 million murderers*, The Washington Post, 31. 10. 2010.  
URL: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/10/29/AR2010102907584.html>

Susan Jacoby, 1946, autorica je više knjiga, među najpoznatije se ubrajamaju *Freethinkers; A History of American Secularism* (*Slobodni mislioci; Povijest američkoga sekularizma*), 2004, *The Age of American Unreason* (*Doba američkoga nerazuma*), 2008.

Tom Segev, 1945, povjesničar, publicist i novinar. Autor veoma čitanih knjiga o ključnim razdobljima formiranja i postojanja izraelske države. Ubraja ga se u grupu "novih povjesničara" (Benny Morris, Ilan Pappé, Avi Shlaim, Shlomo Sand, Hillel Cohen, Baruch Kimmerling). Pripadnici te grupe – ili orientacije – revidirali su neke uobičajene stavove o izraelskoj povijesti (primjerice da su u doba uspostavljanja države, u ratu 1948., Palestinci "dobrovoljno" napuštili svoje domove, dok su zapravo – prema "novim povjesničarima", pa i prema povjesnim činjenicama – bili protjerani).

## Kako je pronaden Adolf Eichmann?

Branko Matan

**S**ve što Susan Jacoby u ovome odlomku kaže uglavnom je točno (osim tvrdnje da je "Mossad pronašao Eichmanna"), međutim iskaz je kao cjelina stiliziran na način da sugerira nešto što ne odgovara povijesnim činjenicama. Wiesenthal nije sudjelovao u ključnim dogadjajima koji su doveli do hvatanja Eichmanna i nema za to hvatanje nikakvih *izravnih* zasluga.

Wiesenthalove *neizravne* zasluge (ili postignuća) mogu se svesti na ovo:

1) Potkraj godine 1947. Eichmannova supruga predala je sudu u Bad Ischl zahtjev da se – "radi dobrobiti djece" – Adolfa Eichmannu proglaši mrtvim. Stanoviti Karl Lukas iz Praga sudu je pod zakletvom posvjedočio da je vidio kako je Eichmann strijeljan. Wiesenthal je odlučio istražiti tko je taj svjedok, u tome je uspio te je u posljednji trenutak obavijestio sud da je Lukas zapravo suprug sestre Eichmannove supruge (tj. Adolfov šogor). To što je spriječio da se Eichmannu proglaši mrtvim Wiesenthal je uvijek držao svojim najvažnijim prilogom Eichmannovu hvatanju.

2) Potkraj 1948. sudjelovao je u pokušaju austrijske tajne službe da se dočepa Eichmannu. Očekivalo se da će u silvestrovskoj noći Eichmann na kratko doći u Altaussee da bi se susreo sa suprugom (koja je tamo živjela). U operaciju su bili uključeni i izraelski agenti. Pokušaj nije uspio jer se Eichmann nije pojavio. Wiesenthalova uloga u dogadjajima prilično je maglovita, kao što je maglovito što se u Altausseeu uopće – i kada – dogodilo. Čini se da je austrijska zamisao bila da se Eichmannu uhvati i proda za 5000 dolara Izraelcima. Wiesenthal u svojoj knjizi o Eichmannu iz 1961. slučaj premešta godinu dana unaprijed, na Silvestrovo 1949. Krivnju za neuspjeh svaljuje na jednog od izraelskih agenata za kojega tvrdi da se uoči akcije u glavnom hotelu obližnjega Bad Ausseea javno, u baru, hvastao svojim podvizima u borbi za uspostavljanje izraelske države. Tako da se lokalnom usmenom predajom munjevitno proširio glas da su Bad Aussee i Altaussee "puni Izraela-

ca". Nasuprot tome, sačuvano izvješće jednog od tih agenata identične prigovore iznosi na račun upravo Wiesenthala.<sup>01</sup>

3) Godine 1953. došao je do uvjerljive i – kako se kasnije pokazalo – točne informacije da je Eichmann živ i da se nalazi u Buenos Airesu. O tome je pismom od 24. 3. 1953. obavijestio izraelske vlasti. S obzirom da se hvatanje nacističkih zločinaca nije uklapalo u tadašnju državnu politiku Izraela, pismo je arhivirano i ostalo je, po svemu sudeći, nepročitano. U to doba u Mossadu nije čak ni postojao odjel za naciste. Godine 1954. istu informaciju dostavio je Svjetskome židovskom kongresu (Nahumu Goldmannu), rezultat je bio sličan.

4) Wiesenthal je hvatanje Eichmanna držao jednom od svojih glavnih zadaća, neuromno ga je tražio i ima goleme zasluge što Eichmann pedesetih godina nije zaboravljen. Komplementarne zasluge ima Tuviah (Tuvia, Tadek) Friedmann, koji je Eichmanna trajno gurao u onodobne medije.

5) Početkom veljače 1960. Wiesenthal je – rutinski prateći objavljuvanje osmrtnica u novinama njemačkoga govornoga područja – uočio da je umro Eichmannov otac. Poslao je na pogreb dva svoja suradnika da fotografiraju sve koji će se pojaviti. Analizirajući snimljeno – i usporedujući nove slike sa starima – učinilo mu se da Otto Eichmann, Adolfov brat, fizionomijom dosta podsjeća na Adolfa te je zaključio da bi u vizualnom identificiranju Adolfa mogla pomoći novija bratova fotografija. Slike je dostavio Mossadu i one su doista korишene od agenata koji su u ožujku u Buenos Airesu počeli raditi na provjeri Eichmannova identiteta. Osim tih fotografija Wiesenthal je tada – na molbu Mossadovih agenata – odgovorio na iscrpan upitnik o Eichmannovim biografskim podacima.

Do hvatanja Eichmanna došlo je posve neovisno o Wiesenthalovim aktivnostima. Potankosti o hvatanju nisu široko poznate (a ni lako dostupne), možda neće biti loše da se ovdje navedu osnovne činjenice.

U Buenos Airesu godine 1957. Eichmanna je identificirao Lothar Hermann, slijepac, njemački polu-Židov, bivši logoraš iz Dachaua, emigrant iz 1938 (tj. od Kristalne noći). Hermannova kći Sylvia (Sylvia) hofirala je potkraj 1956. s Klausom Eichmannom<sup>02</sup> (Adolfovim

<sup>01</sup> Segev je epizodu detaljno istražio i izvrsno opisao, vidi – Tom Segev: *Simon Wiesenthal; The Life and Legends*, Jonathan Cape, 2010, str. 21-28. Koliko je slučaj maglovit najbolje ilustrira činjenica da je sam Segev osamdesetak stranica kasnije zaboravio vlastite zaključke te pogrešno naveo godinu u kojoj se dogodaj odigrao (1949. umjesto 1948), vidi str. 100.

Wiesenthal je, inače, pola godine kasnije, ljeti 1949, postao agent Mossada. To je, na razne načine, bio desetičićima. S. Jacoby podatak ne spominje, premda je posrijedi jedno od važnijih Segevijevih otkrića.



Silvia Hermann, pedesetih godina

sinom, koji je – za razliku od oca – koristio svoje pravo prezime<sup>03)</sup>). Na temelju nekoliko susreta s mladićem, razgovora s kćeri i članka u tamošnjim njemačkim novinama (*Argentinisches Tageblatt*), članka o sudskim postupcima protiv nacista u Frankfurtu u kojima se spominjalo ime Adolfa Eichmanna, Hermann je zaključio tko bi mogao biti otac kćerina hofiranta. Sjeo je i izdiktirao pismo koje je poslao frankfurtskim tužiteljima.

Pismo je u Frankfurtu došlo na stol Fritzova Bauera, tužitelja pokrajine Hessen i istaknutoga istražitelja nacističkih zločina. Bauer je procijenio da je posrijedi kredibilna dojava te je odgovorio Hermannu i poslao mu podatke o Eichmannu kojima je raspolagao (elemente tjelesnoga opisa, ratnu biografiju, podatke o supruzi i djeci, posljednje poznate adrese i jednu staru, mutnu fotografiju). Zamolio je Hermannu da pokuša ustanoviti Eichmannovu adresu.

To nije bilo jednostavno jer se obitelj Hermann u međuvremenu iz Buenos Airesa preselila 500 kilometara južnije, u Coronel Suárez u pampama. Ipak, otac i kći su krenuli na put u Buenos Aires, plan im je bio da hodaju ulicama onoga dijela grada u kojem se Silvia sastajala s Klausom (a koji joj, u doba dok je veza trajala, nikada nije kazao gdje živi), te eventualno susretu Klausu ili nekoga tko bi mogao znati kako do njega. U svojoj

namjeri su uspjeli, Silvia je naišla na zajedničkoga prijatelja i od njega je dobila adresu, odmah se uputila tamo i sama pozvonila na vrata. Bila je puštena u stan, svi su bili kod kuće, razgovarala je i s Klausovim ocem. Nakon dosta kratkoga boravka izašla je iz stana uzbudena, preplašena i uvjerenja da je razgovarala s Adolffom Eichmannom.

Lothar Hermann je Eichmannovu adresu odmah javio u Frankfurt, a Bauer je zatim – poučen prethodnim nepovoljnim iskustvima s njemačkim institucijama – u rujnu 1957. informaciju proslijedio Izraelu (počinivši tako, usput govoreći, čin izdaje prema vlastitoj državi). Nakon toga stvari su se odvijale ovim redom:

1) Šef Mossada Isser Harel odlučio je poslati jednoga od svojih agenata da ispita slučaj. Golemi Bauerov ugled, povrh toga činjenica da se radilo o Eichmannu, silili su Mossad na reagiranje. Međutim agent, zvao se Emanuel Talmor (ili Yoel Goren), poslan je tek četiri mjeseca kasnije, u siječnju 1958. Proveo je u Buenos Airesu dva tjedna, zanemario očite indikacije i vratio se u Tel Aviv sa zaključkom da Eichmann ne može biti Eichmann i to zbog toga što su stambene prilike na naznačenoj adresi preskromne za takvoga nacističkoga glavešinu.



Lothar Hermann, 11. 11. 1901, Quirnbach, Njemačka – 1. 7. 1974, Coronel Suárez, Argentina

Izvor: James Bramel, Jad vašem (Yad Vashem), arhiv fotografija, Jeruzalem

2) Saznavši što je Mossad učinio, Fritz Bauer je bio iznimno nezadovoljan i zahtijevao je da se napravi ozbiljna provjera dobivene informacije. U ožujku 1958. jedan od najpoznatijih izraelskih policajaca, Efraim (Ephraim) Hofstetter, zamoljen je od Mossada da iskoristi svoj odlazak na sastanak Interpola u Argentini i razgovara s Lotharom Hermannom. Hofstetterovo izvješće o Hermannu i njegovoj kćeri bilo je u potpunosti pozitivno, jedino što je i on izrazio nevjericu nad uočenim stambenim prilikama.

3) Tada je došlo do možda najnevjerojatnijih događaja cijele "operacije Eichmann". Umjesto da prihvati zaključke iz Hofstetterova izvješća i smjesta pošalje u Argentinu ekipu svojih vrhunskih agenata, šef Mossada pozvao se na Hofstetterov stambeni komentar i zaustavio sve aktivnosti. Od Hermanna je za traženo da sam prikupi dokaze da je Eichmann doista Eichmann, posebno da dostavi kopiju njegove legitimacije i otiske prstiju. Jedna od glasovitih, moćnih tajnih službi toga vremena zahtijevala je od slijepca i umirovljenika da krene u operaciju koja je uključivala desetsatne vožnje vlakom do Buenos Airesa i da tamо traži "dokaze za svoje tvrdnje". Ispostavilo se da Hermann na kraju nije bio u stanju dostaviti te dokaze, koliko

**02** Ili očijukala, ili pak – prema nekim – bila u ljubavnoj vezi. Ili se samo družila s njime. O Silviji Hermann i njezinu životu, tada i poslije, veoma se malo zna. Navodno je rođena 1941. pa bi, prema tomu, u doba imala 15 godina. Klaus je rođen 1936. **03** Ta je činjenica bila presudna: da je kojim slučajem cijela obitelj promijenila prezime, Eichmann najvjerojatnije nikada ne bi bio prepoznat i uhvaćen. U kasnijim saslušanjima izraelski istražitelji pitali su ga o tome, Eichmann je odgovorio da nije znao kako promijeniti identitet ostatku obitelji. On je živio kao Ricardo Klement (s dokumentima koje su mu još u Evropi bili priskrbili vatikanski spašavatelji nacista), supruga i djeca zvali su se Eichmann. Nabavljanje novih dokumenata za njih u Argentini nadmašivalo je, čini se, njegove sposobnosti.

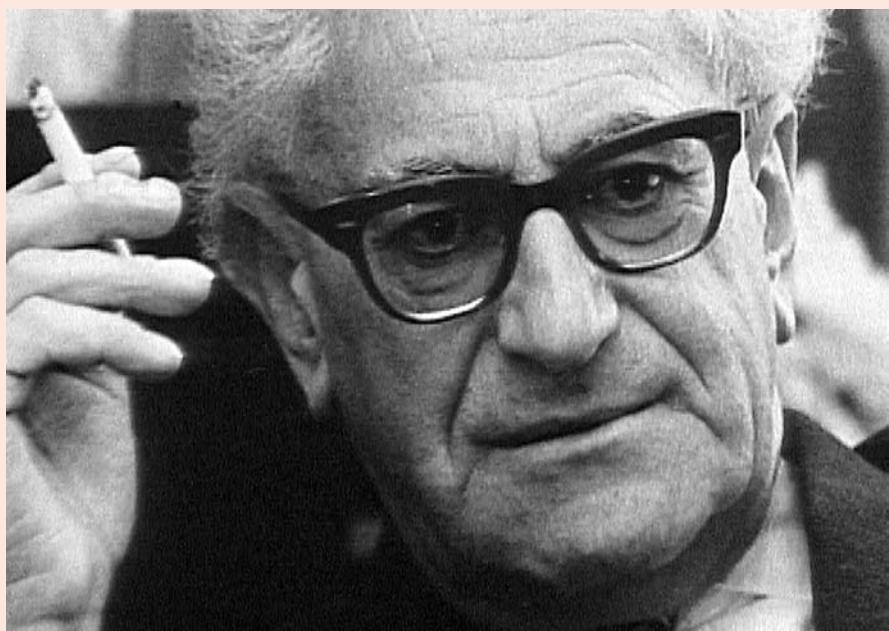
god uporno, gotovo očajnički, do njih pokušavao doći. Šest mjeseci kasnije, u rujnu 1958, Mossad je "zaključio slučaj".

4) Godine 1959. Hermannu je polako postajalo jasno da Izrael nije zainteresiran za hvatanje Eichmanna. U listopadu se stoga pismom obratio Tuviju Friedmannu, tada možda najaktivnijem svjetskome "lovcu" na Eichmanna, voditelju minijaturnoga – i nedržavnoga – Dokumentacionoga centra u Haifi. Potkraj prosinca o svojem otkriću izvjestio je i Gregorija Schurmana, predsjednika DAI-e, saveza židovskih organizacija Argentine (dakle "prvoga Židova Argentine").

5) Istodobno, u prosincu 1959, Fritz Bauer u Frankfurtu saznaje da je Eichmann početkom pedesetih pobjegao s dokumentima na ime Ricardo (Riccardo) Klement. Prisjeća se da je Lothar Hermann u pismima iz 1957. naveo da se na električnome brojilu u kući u kojoj su živjeli Eichmannovi nalazilo prezime Klement. Istoga časa Bauer se javio glavno-mu izraelskom javnom tužitelju Haimu Cohnu (Cohenu), obavijestio ga da stiže u Jeruzalem te zamolio da na sastanak pozove šefu Mossada Harelju. Na Cohnovu sugestiju na sastanak je pozvan i Zvi Aharoni, agent u kojega je Cohn imao puno povjerenje. Sastanak je većim dijelom bio neugodan jer je Bauer iznosio prigovore Izraelcima i nije skrivaо svoj gnjev. "Ovo je naprosto nevjerojatno! Tu je ime Klement. Spominju ga dva posve neovisna izvora, ljudi koji ne znaju jedan za drugoga. Bilo koji drugorazredni policijac bio bi u stanju slijediti takav trag."<sup>04</sup> Harel je na kraju popustio i pristao iznova otvoriti slučaj, a Zvi Aharoni je određen da vodi istragu.

6) Aharoni je 1. ožujka 1960. stigao u Buenos Aires, 19. ožujka javio je u Tel Aviv: "Klement je Eichmann". Grupa agenata strpala je Eichmanna u automobil 11. svibnja 1960, 22. svibnja bio je u Izraelu.

Kako se iz ove kronologije vidi, Mossad nije Eichmanna ni tražio ni otkrio. Mossadovu je "operaciju Eichmann" – na temelju otkrića Lothara Hermanna – iznudio Fritz Bauer. U svemu što se događalo u dvije i pol godine (od rujna 1957. do proljeća 1960), agenti i šefovi Mossada nisu bili na razini svoje javne reputacije. Gotovo na svakome koraku očitivali su na nekompetenciju i šeprtljavost, podsjećali su ne toliko na svjetske špijunske asove i "super-agente", koliko na operetne žandare ili junake kakve priproste parodije.



Fritz Bauer, 16. 7. 1903, Stuttgart – 1. 7. 1968, Frankfurt na Majni.

Od godine 1968. dodjeljuje se Nagrada Fritz Bauera (*Fritz-Bauer-Preis*), a godine 1995. u Frankfurtu je osnovan Institut Fritza Bauera za povijest i posljedice Holokausta (*Fritz Bauer Institut zur Geschichte und Wirkung des Holocaust*)

Čak ni razmjerno jednostavan zadatak fižičkoga svladavanja Eichmanna – 11. svibnja u blizini njegove kuće – nisu bili u stanju pristojno izvesti. Stvar se izrodila u "potpunu zbrku" koja je "trajala beskrajno".<sup>05</sup> Dojam je da je jedino završna faza otmice, tj. prebacivanje Eichmanna avionom u Izrael, izvedena koliko-toliko korektno.<sup>06</sup>

Pritisak Fritza Bauera bio je ključan, možda i dovoljan, da se potakne nedvosmisleno utvrđivanje Eichmannova identiteta. No odlika da se krene u Eichmannovu otmicu te zatim sudjenje u Izraelu donesena je u vrhovima države, na razini predsjednika vlade. Tada je to bio David Ben-Gurion. O okolnostiima koje su mogle utjecati da se izraelska politika promijenila – da se odjednom stvorila "politička volja" tamo gdje je nije bilo cijelo desetljeće, da se uz Eichmanna, zakratko, nastojalo uhvatiti još ponekog od najistaknutijih nacista – iznošene su razne hipoteze. Ovdje ću navesti dvije.

U nedavno objavljenoj rekonstrukciji tih davnih događaja u novinama *Haaretz* – a u povodu okrugle, polustoljetne obljetnice – jedan od posljednjih živih sudionika argentinske operacije, Jakov (Yaakov) Gat, sugerirao je slijedeće: "Dakako da je Bauer vršio priti-

sak, no vjerujem da su američki Židovi bili ti koji su od Ben-Guriona tražili da Izrael izvede akciju odmazde u ime židovskoga naroda, te da je to bio pravi izvor pritiska na Issera."<sup>07</sup>

Hannah Arendt, koja je značajan dio šezdesetih godina provela baveći se "repovima" svoje glasovite knjige *Eichmann u Jeruzalemu*, u pismu Karlu Jaspersu od 14. ožujka 1965. kaže: "(...) i kao dosad zapravo sam sigurna da je Ben Gurion kidnapirao Eichmanna jedino zbog toga što su isplate reparacija iše kraju pa se željelo na Njemačku izvršiti novi pritisak za daljnje isplate – u obliku krediva ili isporuka oružja".<sup>08</sup>

Bilo kako bilo, Lothar Hermann svoje je otkrivanje Eichmanna skupo platio. Posljednjih četraest godina života proveo je u ogorčenju nad postupcima izraelske države prema njemu. Osnovno je bilo ovo: Izrael se ponašao kao da ga nema, kao da uopće nije postojao. Iskoristio je njegovo otkriće, a zatim ga prekrižio. Sačuvana Hermannova pisma upućivana na razne izraelske adrese – pa i odgovori koje je dobivao, ili nije dobivao – nisu ugodna lektira.

Položaj Izraela poslije otmice nije, dakako, bio jednostavan. Izrael je očito kršio međuna-

**04** Sjećanje Zvija Aharonija, vidi – Zvi Aharoni i Wilhelm Dietl: *Operation Eichmann; Pursuit and Capture*, Cassell, 1999, str. 85. **05** Aharoni, str. 138. **06** Premda je u Izraelu opet krenulo po starome. Nakon što je avion sletio u Tel Aviv, ustanovilo se da nitko od vodećih ljudi dvije uključene tajne službe, Mossada i Shin Beta, nije razmišljao o tome kamo će se Eichmanna s aerodroma odvesti i gdje će ga se smjestiti. (Aharoni, str. 166) **07** Avner Avrahami: "Maybe" was not an option, *Haaretz*, 6. 5. 2010. URL: <http://www.haaretz.com/weekend/magazine/maybe-was-not-an-option-1.288771> **08** Hannah Arendt, Karl Jaspers: *Briefwechsel 1926 – 1969*, prir. Lotte Köhler i Hans Saner, Piper, 1993, navod sa str. 621-622.

rođno pravo (premda je istodobno imao i valjanih argumenata za to kršenje). Osim toga zapleo se u prilično nepromišljena službena obrazloženja. U odgovoru na zahtjev argentinske vlade da se njihov oteti građanin vrati u Argentinu, izraelsko ministarstvo vanjskih poslova oglasilo se improviziranom diplomatiskom notom u kojoj gotovo ništa nije bilo istinito, u kojoj se lagalo na dosta naivan način (nota od 4. 6. 1960). U noti se tvrdilo da je akciju izvela grupa dobrovoljaca, nepovezana s državnim institucijama.

Međutim, u svjetskoj javnosti bilo je jasno što se dogodilo, tj. da iza otmice stoji Mossad. Mediji su doduše bili puni kojekavkih spekulacija, pa i proizvoljnisti, no divljenje nad izraelskim podvigom, nad "otkrićem i otmicom Eichmanna", bilo je veoma prošireno. Gradio se kult Mossada, kult koji traje do danas, a Isser Harel plivao je u svojem trijumfu. Bizarna priča o slijepcu koji je sâm otkrio nacista-kapitalca nije nimalo odgovarala ni Harelovoj taštini ni izraelskim državnim interesima (barem kako su ih vidjele tadašnje vlasti).

Hermann bi bio, sudeći prema njegovim pismima, vjerojatno prihvatio ono što je tada bilo razumno očekivati: diskretno priznanje i zahvalu iza kulisa, s neke više državne pozicije, možda samo usmenu. Ne bi bio neskoriman, ne bi tražio ništa pretjerano (koliko god bio, kako se iz pisama također vidi, kvargav i ne baš jednostavan čovjek). Uz zahvalu poželjna bi bila i stanovita državna suzdržanost u samohvali, eventualno i poneka izjava u stilu: "Još je prerano da se sve ispriča, neki sudionici trebaju zasad ostati nepoznati za javnost".

Ništa od toga, Izrael je Hermannu ponudio cinizam, izrugivanje, prezir. Neki od vođećih pojedinaca u zemlji pokazali su se kao ljudi bez ikakvih moralnih skrupula.<sup>9</sup>

Posebno ružan oblik ponižavanja iskazan je u odbijanju da se isplati iznos nagrade od 10 000 dolara koja je potkraj pedesetih raspisana i objavljena u cijelome svijetu (nagrade onome tko priskrbi informaciju o tome gdje se nalazi Eichmann). Aharoni kaže da se tri puta obraćao Harelu i molio ga da se "Hermannu izrazi naša zahvalnost". Hermann

je tada živio u "ponižavajućoj bijedi", ali "Harel bi svaki put osorno odbacio moj prije-dlog". Aharoni takve reakcije pripisuje "psi-hološkim razlozima", činjenici da je Harel "tada posvuda bio slavljen". Završna Aharonijeva formulacija glasi (memoari su pisani devetdesetih godina): "Tada su se naši putovi razili. Potpuno sam izgubio poštovanje prema svojemu bivšemu šefu. Danas više ne razgovaramo."<sup>10</sup>

Opstrukciju Lothara Hermanna prekinula je Golda Meir, koja je kao predsjednica vlade godine 1972. dala nalog da se obećana nagrada napokon isplati (dvije godine prije nego što će Hermann umrijeti, 1974).

No tu nije bio kraj nevoljama koje je Hermannu donio njegov čin. U ožujku 1961. argentinska policija ga je uhapsila pod optužbom da on nije taj za koga se izdaje, nego da je zapravo Josef Mengele. To se dogodilo u Coronel Suárezu, pušten je dosta brzo.<sup>11</sup>

Napokon, u to je doba, u strahu od nacističke, tacuarističke ili peronističke odmazde, kćer poslao u SAD. I od tada je više nikada nije bio vidio. Silvia je i danas živa, u Americi, odbija sve kontakte s novinarima i istraživačima. Kada je jedan od njih otkrio njezino prebivalište i javio joj se, doimala se "užasnutu zbog toga što [su je] uspjeli pronaći".<sup>12</sup>

Hermannov strah, inače, nije bio bez osnove. Nakon što je objavljeno da je Eichmann otet i prebačen u Izrael, na cijelome kontinentu buknulo je nasilje: gorjeli su škole, dizale se u zrak sinagoge, razvaljivala se groblja, pucalo na restorane. U nizu većih gradova održani su fašistički mimohodi i prosvjedi, osuđenici s Nürnberških procesa javno su slavljeni. U Argentini je Graciella Sirota – kći čovjeka koji je, čini se, iznajmio Izraelcima "sigurnu kuću" u kojoj je držan Eichmann – oteta na putu u školu, zatim mučena, te joj je na grudi užarenim željezom utisnut kukasti križ. Djekočka koja je agentima donosila hranu, Merta Penjerek, naprsto je smaknuta.

Dosta sudionika "operacije Eichmann", uglavnom izraelskih agenata, napisalo je svoja svjedočanstva o dogadajima – ta su svjedočanstva u značajnoj mjeri međusobno kontradiktorna, dijelom i polemična. Vjerojatno je najbolje među njima ono Zvija Aharo-

nija, očito najsuvislijega sudionika operacije. (Aharoni je nedavno, 26. svibnja 2012., preminuo).<sup>13</sup>

U novije doba objavljena je knjiga novinara i publicista Neala Bascomba *Hunting Eichmann*, živahan rad s nizom vrlina, no daleko od definitivne monografije. Među vrijednostima knjige ističu se autorova intervjuiranja sudionika i svjedoka (ukupno ih je 23), među manama fatalna je orientacija da se Izrael i Mossad uvijek prikazuju u najpovoljnijem mogućem svjetlu.<sup>14</sup>

U knjizi *Eichmann* Davida Cesaranija tema pronalaženja i otmice zauzima tek nekoliko desetaka stranica, no te stranice daju dobar i koristan sažetak. (Knjiga, usput rečeno, ima neobičnu lošu stranu, nastojanje da se H. Arendt uvijek prikaže u nepovoljnome svjetlu).<sup>15</sup>

Tema ima i svoju *teoriju zavjere*. Tvorac teorije je Gaby (Gabriele) Weber, njemačka slobodna novinarka, rođena 1953, suradnica ARD-a (što će reći: sustava njemačkih lokalnih, javnih radio-stanica, a ne prvoga programa javne televizije), dugogodišnja dopisnica iz latinoameričkih zemalja. Prema G. Weber ništa se nije dogodilo onako kako se čini da se dogodilo (i kako je ovdje opisano), sve je bilo drukčije, u bitnome i u detaljima, a "slučaj Eichmann" služio je globalnoj obmani za potrebe skrivenoga upravljanja svijetom. Većinu svojih teza G. Weber godinama je iznosila u zapisima koji su imali neuobičajene forme, ponekad i "literarne" (poput scenarija radio-drama), uz to i loše pisanih, tako da je bilo razmjerno teško razabratи što zapravo autorica osporava i na temelju čega. Godine 2012. o temi je napokon objavila publicističku knjigu<sup>16</sup>, prema fragmentima koji su digitalno dostupni – a i prethodnim njezinim tektovima – čini se da ključna teza ide ovako: Eichmannovo boravište i identitet bili su još od 1952. dobro poznati nizu tajnih službi, godine 1960. te su ga službe, odnosno jedna ili neke od njih, odlučile iskoristiti kao sredstvo kojim će se svjetskoj javnosti odvratiti pažnja od onoga što se događalo na jugu Južne Amerike. A to što se tamo događalo bilo je da su Sjedinjene Američke Države izvodile u Argentini tajne nuklearne pokuse, tj. podzemne eksplozije atomskih bombi, eksplozije

<sup>9</sup> Zainteresiranoga čitatelja upućujem da, primjerice, pročita dopis koji je Hermannu 31. ožujka 1961. uputio ministar pravosuđa Pinchas Rosen, kao odgovor na njegovo pismo od 3. veljače 1961. Oba pisma dostupna su na portalu Izraelskoga državnog arhiva, URL: [http://www.archives.gov.il/ArchiveGov\\_Eng/Publications/ElectronicPisum/EichmanTrial/EichmanTrialB.htm](http://www.archives.gov.il/ArchiveGov_Eng/Publications/ElectronicPisum/EichmanTrial/EichmanTrialB.htm). <sup>10</sup> Aharoni, str. 181. <sup>11</sup> U literaturi se o slučaju iznose raznovrsne pretpostavke. Poznati argentinski novinar Uki Goñi, istraživač Perónova spašavanja nacista, kaže da je posrijedi vjerojatno bio "okrutan čin osvete antisemitskih elemenata u argentinskoj policiji koja je znala za Hermannovu tajnu ulogu u hvatanju Eichmanna" (Uki Goñi: *The Real Odessa; How Perón Brought the Nazi War Criminals to Argentina*, Granta, 2003, str. 318). <sup>12</sup> René Martens: *Bekenntnisse eines Schreibstiftäters, die tageszeitung*, 24. 7. 2010. URL: <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=fl&dig=2010%2F07%2F24%2Fa0038&cHash=4a4aae094>. <sup>13</sup> Zvi Aharoni i Wilhelm Dietl: *Der Jäger; Operation Eichmann: Was wirklich geschah*, DVA, 1996. (englesko broširano izdanje – Zvi Aharoni i Wilhelm Dietl: *Operation Eichmann: Pursuit and Capture*, preveo Helmut Bögl, Cassell, 1999). <sup>14</sup> Neal Bascomb: *Hunting Eichmann; How a Band of Survivors and a Young Spy Agency Chased Down the World's Most Notorious Nazi*, Houghton Mifflin Harcourt, 2009. <sup>15</sup> David Cesarani: *Eichmann; His Life and Crimes*, Heinemann, 2004. <sup>16</sup> Gaby Weber: *Eichmann wurde noch gebraucht; Der Massenmörder und der Kalte Krieg*, Das Neue Berlin, 2012, 224 str. (uz print-izdanje postoji i Kindle-verzija)

velikoga intenziteta, te da je 22. svibnja 1960. u južnom Čileu, kod Valdivije, došlo je do najjačega ikada na svijetu zabilježenoga potresa, magnituda mu je bila 9,5. Izazvao je "pomicanje planina i nestajanje otokâ". Američko političko vodstvo, na čelu s predsjednikom Dwightom D. Eisenhowerom, uhvatila je paniku da će se saznati za pokuse te Ameriku optužiti da je izazvala potres. U tim okolnostima odlučeno je da se "aktivira" Eichmann - odatle i naslov knjige, *Eichmann je još bio potreban*.

S tezom ima više problema, jedan je vidljiv na prvi pogled: kronologija događaja ne odgovara tezi, potres koji je izazvao "aktiviranje" Eichmanna dogodio se u vrijeme kada je Eichmann već odavno "aktiviran". U vrijeme potresa on se nekih desetak sati nalazi na izraelskome tlu.

Za autoricu to nije prevelika smetnja, ona nam kaže da Ben-Gurion ionako "nije bio zainteresiran za Eichmanna" (što je, dakako, točno za prethodne godine, ali ne za svibanj 1960), te od čitatelja traži da povjeruje kako je otmica izvedena bez jasnoga cilja i smisla (te da je smisao – održavanje spektakularnoga suđenja Eichmannu – stigao naknadno, telefonskim pozivom iz Bijele kuće, ili na neki sličan način).<sup>17</sup>

Ljeti 2010. u Njemačkoj je prikazana televizijska doku-drama Raymonda Leya *Eichmanns Ende – Liebe, Verrat, Tod (Eichmannov kraj – ljubav, izdaja, smrt)*, dramu je snimila tvrtka doc.station iz Hamburga, koproduksijski partneri bili su njemački kanali NDR i SWR te izraelska IBA, Prvi kanal. Premda film pati od više slabosti karakterističnih za formu doku-drame, premda su u odnosu na faktografiju na više mesta stvari nepotrebno pojednostavljivane i premda je napravljeno nekoliko manjih pogrešaka, dominiraju dobre strane: u prvoj planu su – u skladu s činjenicama – obitelj Hermann i Fritz Bauer, osobitu svježinu daju autentične argentinske lokacije.<sup>18</sup>

U kolovozu 2012. pedeset i dvije godine nakon što je Eichmann uhvaćen, novinska agencija JTA, specijalizirana za židovske teme, objavila je članak o javnim priznanjima Lotharu Hermannu u Coronel Suárezu: židovske organizacije Argentine (DAIA) odale su mu počast zbog njegova otkrića Eichmanna ("stavio je život vlastite kćeri na kocku"), izraelski ambasador u Argentini poslao je pismo zahvale, a gradske vlasti Coronel Suárezu izvijestile su da su na groblju uspjele pronaći njegov zapušteni, anonimni grob te da će odsada taj grob biti tretiran kao dio lokalnoga "povijesnoga nasljeda".<sup>19</sup>

## Knjiga privrženosti

Prilog hrvatskoj epistolarnoj književnosti

Ladislav Tadić



Dušan Karpatský:  
*Epistolar*, Izdanja  
Antibarbarus - Sa(n)  
jam knjige u Istri  
- University Press,  
Zagreb-Pula-Sarajevo,  
2010, 529 str, češki i  
slovački pisana pisma  
prepevala Dubravka  
Dorotić Sesar

**K**njigu u koju je Dušan Karpatský okupio pisma primljena od mnogobrojnih korespondenata u velikom vremenskom rasponu od pedesetak godina, a koju je jednostavno naslovio *Epistolar*, doče-kao sam s radošću i s velikim zanimanjem. Najave, doduše, rijetke i šture, koje se na internetskim portalima pojavljuju tako da izvorna verzija biva prenesena na nekoliko mesta u nepromijenjenu obliku, nisu otkivale mnogo, ali ipak su navješćivale skoro pojavljivanje knjige i kao da su sugerirale akademskoj javnosti da knjigu potpisuje poznati češki kroatist, pa, u skladu s tim, potencijalni čitatelji valja da se pripreme za njezin izlazak. Prvi je, ako se ne varam, pulski Sa(n)jam knjige u Istri odasao obavijest o predstavljanju *Epistolar* u redovitu terminu svoga održavanja. Premda bi takvim najavama zainteresiran čitatelj poželio informativnost veću od postojeće, one i takve kadšto mogu biti korisne.

Stigavši u moje ruke svezak me se dojmio vanjskom opremom kako se inače čitatelja doimlju knjige opremljene decentno i u doslihu s dizajnerskom suvremenost: crne korice ukazuju na otmjenost i ozbiljnost, a kolorirane su samo autorovim likom na gornjoj polovici prednje strane, pa se autorov profil, koji lebdi u bestezinskem stanju crne boje, nadaje kao pogled u prošlost, ali i kao prisutnost u svakidašnjici. Uspio suizdavački pothvat zagrebačkih Izdanja Antibarbarus, pulskoga Sa(n)jam knjige u Istri i sarajevsko-

<sup>17</sup> U njemačkoj javnosti knjiga G. Weber uglavnom se ignorira. Čini se da je objavljen samo jedan prikaz u nekom od većih ili poznatijih glasila, onaj Svena Felixa Kellerhoffa u dnevniku *Die Welt* (u kojem je Kellerhoff urednik za suvremenu i kulturnu povijest). Prikaz daje poraznu ocjenu knjige, kaže da je posrijedi "pamflet kakav uobičajeno ne bi zaredivao trud čitanja", međutim da o njemu ipak treba pisati iz dva razloga: zbog toga što mu je tema Eichmann, i to navodno "nove informacije" o njemu, te zbog toga što je knjiga izvrsna ilustracija "načina na koji funkciraju teorije zavjere". Vidi – Sven Felix Kellerhoff: *Sollte Eichmann-Coup US-Atomprogramm decken?; Noch 50 Jahre nach der Hinrichtung Adolf Eichmanns blühen Verschwörungstheorien: Mit seiner Enttarierung hätten die USA von Atomtests in Südamerika ablenken wollen*, behauptet ein neues Buch, *Die Welt*, 14. 5. 2012.

URL: <http://www.welt.de/106292772> <sup>18</sup> *Eichmanns Ende* besplatno je dostupan na portalu Dokujunkies.org, URL: <http://dokujunkies.org/dokus/geschichtepolitik/zweiterweltkrieg/eichmanns-ende-liebe-verrat-tod-dtv-xvid.html>.

<sup>19</sup> (an): *Man who identified Eichmann in Argentina is honored posthumously*, JTA, 14. 8. 2012. (preneseno u nizu međia) URL: <http://www.jta.org/news/article/2012/08/14/3104006/man-who-identified-eichmann-in-argentina-is-honored-posthumously>.

Grad Coronel Suárez utemeljen je godine 1883., prema popisu iz 2001. u njemu živi nešto više od 22 000 stanovnika. Ime je dobio prema pukovniku Manuelu Isidoru Suárezu, 1799–1846, junaku argentinskoga rata za neovisnost. Pukovnik Suárez pradjed je Jorgea Luisa Borgesa.

**Bilješka o razgovoru s  
Miroslavom Krležom**  
Zagreb, 29. kolovoza 1966.

Dušan Karpatský

**U** Epistolaru Dušana Karpatskoga stoji napomena da svoje razgovore s Miroslavom Krležom nije zapisivao; iznimku (spomenuto na str. 44) čini kratka bilješka Krležina kazivanja o nevoljama u koje je upao poslije oslobođenja 1945. Karpatský je, na temelju očitovana interesa recenzenta, bilješku ustupio za objavljivanje u češkom izvorniku i u hrvatskom prijevodu (op. L. T.)

Krleža: 1945 – smluveno vyd. spisů s Oreškovićem, po Gembajich zakázáno a

nakladatelství znárodněno. Jmenován do red. Republiky – napsal Knj. danas – nechteli mu na agitpropu povolit otištění, nakonec vyšlo. Zogović bengál, chtěl polemizovat. K. k Titovi, že by to bylo pokrač. polemiky z 1939/40 – Zogović nepolemizoval. Nakl. zavod Hrv. – spisy po 4 svazcích nevycházejí dál. – 1947 – po premiére Agónie v Bgd. (v lednu) Mitra Mitrović – min. kultury, žena Dijilasova – zakázala další uvádění. Beseda v Borbě (M. Stilinović, Velibor Gligorić, Bogdanović, Finci, Zogović – hra dekadentní). K. v té době v Bgd. Djilas ho pozval druhý den na oběd, aby mu vysvětlil, proč se A. zakázala. Po r. 1945 se zbytky K. knih vydávaly (komise) z odborářských knihoven.

Prijevod:

Krleža: 1945. – ugovorenem objavljanju (sabranih) djela s Oreškovićem, nakon izla-

ska iz tiska Gembajevih dalje objavljinje zabranjeno i izdavač nacionaliziran. (MK) imenovan u uredništvo Republike – napisao (esej) Književnost danas – Agitprop nije htio dozvoliti tiskanje, najzad je tekst ipak objavljen. Zogović je digao galamu, htio je polemizirati. K. otišao Titu i rekao da bi to bio nastavak polemike iz g. 1939/40 – Zogović nije polemizirao. Nakladni zavod Hrvatske – djela nakon 4 objavljena sveska ne izlaze dalje – 1947 – nakon premijere Agonije u Beogradu (u siječnju) Mitra Mitrović – min. kultury, Dijilasova žena – zabranila je dalje izvodjenje. Razgovor u Borbi (Marijan Stilinović, Velibor Gligorić, Milan Bogdanović, Eli Finci, Radovan Zogović – drama dekadentna). K. u to vrijeme u Bgd, Djilas ga je sutradan pozvao na ručak da mu objasni zašto je Agonija zbranjena. Poslije 1945. g. komisije su izbacivale Krležina djela iz sindikalnih knjižnic.

ga University Pressa (s težištem na prvom) vidljiv je i u formatu knjige, koji je obuhvatilo 529 stranica, pritom ne opteretivši čitateljeve ruke.

Kako sam već rekao, najave knjige pišama češkoga kroatista potencijalne su čitatelje pripremale na skoro pojavljinje novoga sveska, predmijevajući čitateljsko znanje o autorovu dosadašnjem radu i o njegovim prinosima češko-hrvatskim književnim i kulturnim vezama. Ali, i same su donijele gdjekoji informaciju: o autoru rođenju 1935. u istočnoslovačkom Trebišovu; o njegovim prijevodima svih najvažnijih djela hrvatskih pisaca na češki; napose o antologijama češkoga odnosno hrvatskoga pjesništva, koje je Karpatský sastavio i sa svojim suradnicima preveo s češkoga odnosno s hrvatskoga: *Zlatna knjiga češkoga pjesništva* (Zagreb, 2003) i *Koráborálový; Tisíc let charvátské poezie v díle stovky básník* (Korablja od koralja; Tisuću godina hrvatske poezije u djelu stotinjak pjesnika, Prag, 2007). Premda bohemist i kroatist (koji je onodobnu serbokroatistiku studirao na Filološkom fakultetu Karlova sveučilišta u Pragu), Karpatský je kao prevoditelj prisutan i u drugim južnoslavenskim književnostima: uz ona hrvatskih, najviše je prevodio djela bosanskohercegovačkih pjesnika i prozaika, srpskih i crnogorskih, iznimno slovenskih i makedonskih. Dugo-trajnu i kontinuiranu suradnju, uz ostalo,

na velikim priređivačkim i prevoditeljskim projektima, gotovo neostvarivima bez kontaktaka s kolegama iz srodnih strukovnih sfera, autor je odlučio prikazati sabravši pisma od kojih je složio knjigu.

Otvorivši stranicu kojom se autorov proslov započinje, čitatelj se obavešćuje o motivima kojima je Karpatský bio vođen u sastavljanje Epistolara: "Tijekom tih pedesetak godina moga radnoga vijeka kupilo mi se u arhivu poprilično pisama za koja smatram da ne bi trebala jednom zauvijek propasti, kad ja odem polagati račune mome zajedničkom židovskom i kršćanskom Bogu. Čitajući sad ponovno ta pisma, skenirajući njihove strojopise i prepisujući karakteristične, čitke i manje čitke, rukopise, utvrđio sam da su ona s jedne strane svjedočanstvo o suradnji, prijateljstvu i čak ljubavi svoje vrste, a s druge strane mnoga od njih spadaju u pravu književnost" (Epistolar, 5).

Knjiga, kako se dâ naslutiti, okuplja mnoštvo pisama velikoga broja korespondenata, stočetrdesetjednoga, od kojih ovde je izdvajam samo neka imena (kao minijaturnu ilustraciju brojnosti, ali i različite strukovne i svjetonazorske zastupljenosti adresata): Branko Belan, Jan Beran, Miodrag Bulatović, Stjepan Čuić, Dobrica Čosić, Pascale Delpech, Vladan Desnica, Dubravka Dorotić Sesar, Aleksandar Flaker,

Ivo Frangeš, Albert i Simona Goldstein, Vlado Gotovac, Václav Havel, Ljudevit Jonke, Miroslav Krleža, Jiří Kuděla, Arnošt Lustig, Ranko Marinković, Marijan Matković, Slavko Mihalić, Magdalena Obradović Vodopija, Mladen Oljača, Jiří Pelán, Zdenka Pozaić, Radovan Radovinović, Jaroslav Seifert, Meša Selimović, Milivoj Slaviček, Oleg Sus, Josef Škvorecký, Nikola Šop, Hussein Tahmišić, Jan Zábrana. Suženu izboru imena dodajem i prepisku između Karpatskoga i jedne institucije, beogradske Zadužbine Ive Andrića, o kojoj će također nešto reći.

\* \* \*

Epistolar čitam s osjećajem razumijevanja ponajprije stoga što ga doživljujem kao autorovo umijeće susretanja i komuniciranja s mnogobrojnim, međusobno po mnogočemu različitim ljudima, pa sam, nakon uvida u cjelinu i nakon kasnijih mjestimično pomnijih začitavanja, promjenio prvobitnu namjeru da pojavi Karpatskýje knjige popratim rutinskim pričaznim tekstom, jer je posrijedi nesvakidašnji epistolar, nesvakidašnji u mjeri u kojoj se izdvaja iz korpusa označena pojmom "epistolarna književnost", premda se, naravno, poda nj vrstovno podvodi. Elan, međutim, sličan onome koji stimula čitanje prepisaka značajnih korespon-

denata, koji se pojavljivao u časovima dok sam se začitavao u pojedinačna pisma, po-nešto se transformirao kad sam, nakon uvida u cjelinu u koju su pisma složena, zamijetio vrijednost cjelovitosti veću od fragmentarne. Pisma su, naime, složena tako da u slučajevima kad ih se nađe mnoštvo na jednome mjestu čine skupine čitavih malih epistolara, kakvi su oni sastavljeni od pisama Miroslava Krleže, Vojislava Kuzmanovića ili Marijana Matkovića. Posrijedi su, dakle, epistole i epistolari. (Inače, u češkom i u hrvatskom riječu *epistolar* označuje se uglavnom isti predmet: svezak pisama, češki *listář* ili *epistolář*, što Karpatský u proslovu, naravno, ne propušta objasniti.)

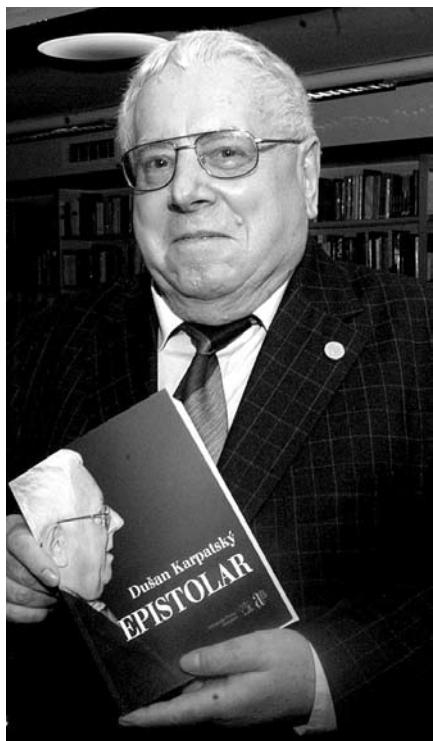
Memoarski proemiji, postavljeni kao dodaci uvodnoj (fotografskoj) bilješci o svakom korespondentu, služe kao objašnjenje relacioniranosti prema svakoj osobi s kojom se autor dopisivao; oni imaju iznimnu vrijednost ne samo kao pojašnjenje odnosa adresat – adresant, nego i kao narativne digresije kojima je dometnut i gdje koji autobiografski element. Ipak, Karpatský je – po svemu sudeći, očito iz skromnosti – pribjegavao redukciji narativnih ekskursa, provodeći ih samo minimalno. Mislim da je to šteta, ne stoga što je čitatelj ostao uskraćen za koji bitan podatak, nego ponajprije stoga što su sadržaji tematski zanimljivi i pripovjedno iznimno vrijedni. Pogotovo su takvi kratki (već objavljeni ili neobjavljeni) eseji, doduše, ne mnogobrojni, postavljeni ispred pisama ili pak iza njih; na primjer, onaj o pjesničkom opusu Vladimíra Holana, naslovljen *Indenfor Murene*, predviđen kao pogovor za hrvatsko izdanje, koji je zatražio urednik Igor Zidić, a kasnije ga ipak u knjigu nije uvrstio “pod izgovorom da bi knjiga bila predebela” (*ibid.*, 113). Vrstovno sličnih dodataka ima još nekoliko; među njih, u formi nekrologa, ulazi i onaj signiran naslovom “*Moj* Pavel Janský” (*ibid.*, 251-2), ili pak popratni tekst uz mali izbor iz dnevničkih zapisa Jana Zábrane (kojem je Karpatský, uz Manju Hribar, supriredivač) objavljen u zagrebačkom *Europskom glasniku* (11/2006, br. 11) pod naslovom *Invenias disiecti membra poetae* (*ibid.*, 318-20).

Interpolacije, međutim, pjesničkih fragmenata unutar proemija dobro pristaju Karpatskýjevim uvodnim bilješkama. Jedna je takva dometnuta ispred potresna pisma Olega Susa (češkoga teoretičara i književnoga kritičara, koji je zbog političke nemilosti bio lišen literature, pa se njo-me posredno opskrbljivao); ispred njega stoji Karpatskýeva bilješka o posljednjem Susovu pismu od 21. rujna 1982: “Dva mje-seca nakon tog pisma stigla je osmrtnica s mottom iz pjesme Susova kolege i pri-jatelja Jana Skácela o smrti” (*ibid.*, 345): *pri-mam tu vrpcu s pozlatom / jer jedino je ona moja / dugo se hrval s anđelom / i umoran sam od tog boja*. Ili, nekoliko pjesama Jiříja Šotole, od kojih navodim prvu, naslovljenu *Kako se tjera sreća* (*ibid.*, 92): *Načini ribnjak od spaljene vode, / stani u sredinu, budi od ka-menja, / visok, sjajan, / savršen rad. // Riješit ćeš se buha. I sreća, pjegava drolja / zbrisat će drugamo. / Na tašte pak grickaj svoje srce / i čući tamo / i poslije smrti* (prepjevala Dubravka Dorotić Sesar).

*Torzo ljetopisne druženja* – kako Karpatský parafrazirajući naslov pjesničke zbirke Františeka Halasa *Torzo nade*, intimno nazivlje svoj *Epistolar* – obiluje dodacima koji pismima daju ne samo nužna objašnje-nja (bez kojih bi sadržaji pisama čitatelju bili samo djelomično razumljivi), nego i informacije korisne za zanimanje sadržajima koji čitatelju omogućuju traganje za novim spoznajama: pažljiv čitatelj iz njih se obavešće o mnogim zajedničkim pri-ređivačkim projektima, o prijevodima i prepjevima, o kazališnim izvedbama, o re-cenzijama, predgovorima, pogovorima, prikazima i osvrtima. Ukratko, faktografske obavijesti i memoarski proemiji, koji ma su gdješto dometnuti pjesnički fragmeneti i kratke eseističke digresije, tvore izvrsne uvode u čitanje pisama svakoga Karpatskýjeva korespondenta. Dakako, i u autorova, premda malobrojna, samo iznimno dodana primljenim pismima.

\* \* \*

Pisama koja svojom zanimljivošću za-vređuju pažnju veću od uobičajene u Epi-



stolaru ima poprilično, a gdješto i u izobi-lju. Ona koja, barem na ovome mjestu, ne bi smjela biti prešućena, stigla su iz Zagreba u Prag u različitim povijesnim interva-lima: posrijedi su epistole Miroslava Krleže, Marijana Matkovića i Dubravke Doro-tić Sesar.

Prisnu osobnu relacioniranost Kar-patskoga i Krleže zamjećujem najprije u proemiju kojim se dio knjige posvećen Kr-ležinim pismima započinje. S Krležinim se djelom Karpatský počeo upoznavati još za studija na praškome Filološkom fakultetu ranih pedesetih godina, a osobna komunikacija potrajala je do piščeve smrti g. 1981. Od prvih prijevoda – eseja *Knjije-vnost danas* 1958. i *Na rubu pameti*, romana objavljenog u češkom prijevodu 1964. u za-sebnoj knjizi – Karpatskýjeva privrženost Krleži traje do danas: još za piščeva života Karpatský je preveo velik dio njegova opusa, opremio ga predgovorima i pogovori-ma, ukazivao na vrijednost djela književ-nika koji je još između svjetskih ratova u Češkoj bio prevoden i kritički recipiran. Povjerenje pak prema prevoditelju išlo je i dalje od odnosa pisac – prevoditelj, a posebno se očitovalo u Krležinoj želji da sređivanje svojih rukopisa – kasnije osta-

**Jan Grossman**

Jedan "zaboravljeni" tekst

**Dušan Karpatský**

**J**an Grossman (Prag, 22. 5. 1925 – Prag, 10. 2. 1993), češki književni i kazališni kritičar, redatelj, prevoditelj.<sup>01</sup> U jeku pravštoga ustanka pri kraju drugoga svjetskog rata jedan od osnivača dnevnika *Mladá fronta*, glasnogovornik skupine "dinamoarhist". Nakon komunističkoga prevrata 1948. isključen sa studija komparatistike i estetike. G. 1949–53. dramaturg i redatelj Državnoga kazališta u Brnu, 1953–56. u teatru E. F. Buriana, 1956–58. redaktor u nakladnom zavodu Československý spisovatel, no zbog svojih edicija i komentara otpušten. G. 1962–68. rukovodio dramom Divadla Na zábradlí u njegovu vrhunskom razdoblju i ovdje postavio na scenu i. o. Jarryjeva *Kralja Ubu*, Havelova *Službenu obavijest te vlastitu dramatizaciju Kafkina Procesa*. Nakon 1968. opet mu je zabranjeno objavljivati i režirati, no od 1975. smio je gostovati u zapadnoj Evropi. Od 1982. opet počinje raditi i u Pragu. U svojim je tekstovima o književnosti i kazalištu ispoljavao neideološki, analitički pogled na zbilju i umjetničko djelo. Izbor iz njih sadrže *Analýzy* (samizdat 1988, 1991, *Analyze*) te

*Texty o divadle* (2 sveska, 1999. i 2000, *Tekstovi o kazalištu*).

Upoznali smo se 1956, kad je došao u čitaonicu Slavenskoga seminara na Filološkom fakultetu u Pragu tražiti jugoslaviste koji bi njemu i još jednome njegovu pomoćniku mogli pronaći pogodne tekstove za dvije večeri montiranoga programa o Jugoslaviji pod naslovom *Básničí, jezděte sem* (Pjesnici, putujte ovamo). Kad smo obavili ovaj zadatak, pozvao me u redakciju, odveo glavnome uredniku književnoga mjesečnika *Nový život* Jaroslavu Janu i preporučio za suradnika. Objavio sam u *Novome životu* 2/1958 članak posvećen obljetnici bosanskohercegovačkoga prevoditelja češke književnosti i publicista Jovana Kršića, u broju 3/1958 pregled *Hrst fakt o kulturním životě v Jugoslávii* (Pregršt činjenica o kulturnom životu u Jugoslaviji) te u broju 7/1958 jubilarni tekst *Výročí předního jugoslávského spisovatele* (Obljetnica značajnoga jugoslavenskog pisca), posvećen 70. rođendanu Miroslava Krleže. Jan Grossman je, nakon što je izašao u *Světovou literaturu* 2/1958 moj prijevod Krležina eseja *Književnost danas*, od mene naručio izbor Krležinih eseja za novu biblioteku *Otzáky a názory* (Pitanja i mišljenja). No izbor nije mogao izaći, Grossman je protjeran iz redakcije, *Novi se život* ugasio. I ja sam otisao u vojsku.

Kao šef Divadla Na zábradlí Grossman me je 1963. g. upoznao s Václavom Havlem. I ja sam Marijanu Matkoviću preporučio da Grossmana pozove na dubrovački okrugli stol o "teatru na otvorenom", što je on i učinio.

U Pragu, 12. 7. 58.

Dragi prijatelju,

zahvaljujem Vam na obavijesti i iskreno čestitam završetak studijskih godina i promociju. Ako Vas bude volja, svratite kod mene u redakciju, rado ću Vas vidjeti. No sada odlazim na godišnji odmor i vraćam se prvoga tjedna u kolovozu.

Puno uspjeha u Vašem dalnjem nastojanju.

Uz pozdrave  
Jan Grossman

<sup>01</sup> Tekst koji se za priredivanja *Epistolara* bio "zametnuo" i ostao neobjavljen ovdje se na autorovu želju donosi na način na koji bi inače trebao stajati u knjizi. Na recenzentovu molbu, naime, autor je za objavljivanje ustupio bilješku o svom razgovoru s Krležom, a nešto kasnije uvidio je propust u knjizi i očitovalo želju da se i prilog o Janu Grossmanu – barem *post festum* – objavi. (LT)

vljeno Nacionalnoj i sveučilišnoj biblioteci – povjeri upravo Karpatskome. O tome postoje dva svjedočenja, ono Josipa Šentije (*S Krležom, poslije 71*) i Enesa Čengića (*S Krležom iz dana u dan*), doduše, ponešto različita: dok je prvi ponudio iskaz po kojem je Krleža Karpatskome poklonio povjerenje za sređivanje svoje rukopisne ostavštine, drugi je Karpatskome pripisao želju da taj posao obavi, pa Karpatský ne propušta afirmirati prvi iskaz, a drugi označuje kao sporan: "Čengić navodi da sam se ja Krleži ponudio za suradnika (što se ja nikad ne bih usudio), pa sam mu zbog toga svašta rekao" (*ibid.*, 54). Inače, Krležina naklonost prema Karpatskome vidljiva je i u pismima poslanima od 1958. do 1981.

Dugovjeko i intenzivno prijateljevanje Marijana Matkovića i Dušana Karpatskoga posve je u znaku korespondencije, inače ranije objavljene u dva navrata (*Kronika Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU*, 5/2002, br. 12; *Danas*, 6/1987, br. 284, 28. 7. 1987). Kombi-

nacije komentiranih ulomaka iz Matkovićevih pisama, kako su objavljene u *Danasa*, čitatelja koji ih prvi put ugleda doimlju se nepovezivima, ali pažljivim se čitanjem uočava kolažna struktura, pa veze među fragmentima pisama postaju objasnjive. Godine, pak, koje njihovu korespondenciju omeđuju, nije teško zapamtiti: jednostavnim premetanjem dvoju posljednjih znamenaka dobivaju se vremenske međe: 1958. i 1985, dakle, do časa Matkovićeve smrti. Ovdje navodim dva primjera iz *Epistolara*: jedan iz Karpatskýjeva proemija, a drugi iz Matkovićeva pisma.

Karpatský (*ibid.*, 36): "[...] nižem odломke iz pisama Marijana Matkovića, nadajući se da će neupućeni čitatelji iz njih moći pratiti poglede njihova autora, njegov entuzijazam i posvejludske krize, njegovu nesebičnu požrtvovnost s kojom je nastojao pomoći jednom stranom (hm, stranom) prevoditelju da što bolje upozna hrvatsku književnost, hrvatsku povijest, duh hrvatskoga naroda."

Matković (Mexico, 16. III. 1967): "Dragi Dušane, da ne kažem Silni, jer u tom slučaju zapravo si silna svinja! Šta se ne javiš? Šta ne gukneš koju? Smijuliš se u svoj brk – i šutiš! [...] Interesira me šta radiš? Kako ti je? Kako si proveo zimu? [...] Kakvi su Ti planovi? [...] Šta si uredio za ljeto? [...] Šta prevodiš? I jesili se potpuno pozagrepčio? Po šutnji, izgleda mi, da jesli! [...] Iako se držiš konspirativno – pratim preko Oceana Tvoje kretanje. Na svu sreću imam ljudе koji iako Zagrepčani nisu predukovci: pismeni su! Unatoč svemu voli te Marijan" (*ibid.*, 39)

Ugodaj dominantan u pismima Dubravke Dorotić Sesar odredio bih kao bremenitu radost prevođenja. Posao, naime, koji prethodi uspjelim prijevodima, obično je poprilično težak i zahtjevan; to je vidljivo i u pismima, barem u onima posvećenima zajedničkim projektima ili suradnji, što ih je D. Dorotić Sesar uputila Karpatskome: još za *Zlatnu knjigu češkoga*

pjesništva "prevela je gotovo 9000 stihova, onih najtežih", kao i "najljepše djelo najvećega pjesnika češke proze Vladislava Vančure, baladeskni povijesni roman *Márkéta Lazarová*" (*ibid.*, 450), a prije toga priredila antologiju *Iz češke preporodne poezije* (1996). Tako radost pobuđenu uspјelim prijevodima sadržavaju mnoga pisma smjerne i radine hrvatske bohemistice. Koja je i za *Epistolar* prevela sva pisma što ih je Karpatský dobio na češkome i slovačkome, odnosno prepjevala sve pjesme dometnute proemijima ili umetnute u pisma.

\* \* \*

Uz pojašnjenja osobne relacioniranoosti prema svakom korespondentu, Dušan Karpatský u sklopu memoarskih proemija predstavlja i svoje, barem okvirne, političke stavove. Naravno, oni su takvi da čitatelju ne dopuštaju prekomandiranje autora u ovaj ili u onaj politički, ideološki ili stranački tabor, ali ponešto otkrivaju o autorovim svjetonazorskim izborima i o njegovu neobičnu poštenju. O njima može posvjedočiti nekoliko ispravljanih zgoda. Jedna je ona s Jaroslavom Seifertom (*ibid.*, 176) koji Karpatskome, poslije sloma Praškoga proljeća, prigovara njegovo zagovaranje Gustáva Husáka, koji je od sredine 1969. već došao na čelo češke kompartije. Zatijelo, Seifertova je zamjerka bila prijateljska, Karpatský je priznao svoju lošu procjenu o Husáku kao poželjnu predsjedniku republike, a dvojica su prijatelja i nakon toga ostali u dobrom odnosima.

Bilo je i disonantnih tonova poput onih u sporenju s Milivojem Slavićekom u svibnju 1990. godine. U njemu je Slavićek Karpatskome "govorio da treba promjeniti ime Jugoslavenskoj akademiji i ja sam mu osporavao pravo da nešto takvo predlaže, budući da nije dao 50 000 dukača za dotičnu ustanovu kao njezin utemeljitelj. Raspravljalj smo i o ulasku u Evropu - Milivoj je govorio da ne želi u nju ući kao Jugoslaven, nego kao Hrvat, na što sam ja primijetio da meni nije važno hoću li u Europu ući kao Čehoslovak, Čeh ili Slovak; samo ne bih u nju želio ući kao bedak"

(*ibid.*, 393). Još je jedna bilješka osobito korisna za uvid u autorovu percepciju unutardruštvenih procesa i političkih zbivanja koji su prethodili balkanskim ratovima u prvoj polovici devedesetih, ona koja figurira ispred pisama Miodraga Bulatovića. Prepoznavši u Bulatovićevu djelu elemente koji udovoljuju književnoznanstvenim kriterijima, Karpatský je razlučio vrijednost djela od osobne vrijednosti autora, ponajprije od njegovih političkih preferencija ("Samo što je ono, što je mene od njega odbijalo, /Bulatović/ smatrao svojom vrlinom", *ibid.*, 222): zgoda kojom se razlučivanje ilustrira smještena je u 1986. godinu, u vrijeme otvorenja beogradskoga Oktobarskog susreta; tu je Bulatović, kao predsjednik Društva književnika Srbije, uz ostalo, načinio usporedbu Auschwitza i Jasenovca, zaključivši da je prvi logor bio "prava bolnica" u odnosu na drugi. Prosvjednom gestom napuštanja dvorane izrazio je Zvonko Maković neslaganje s predsjednikom, čemu je Karpatský dometnuo komentar da ne može prežaliti što Makovića nije slijedio. A bilješka se zaokružuje iskazom o jednoj Bulatovićevoj "zasluzi": zahvaljujući i njemu, Karpatský je 1990. odbio ponuđenu funkciju kulturnoga atašea češkoga veleposlanstva u Beogradu. Komentar je dragocjen zato što se iz pisma što ih je korespondent poslao Karpatskome ne razaznaje Bulatovićovo političko ili ideološko određenje, kao ni autorova kvalifikacija korespondenta. Poput njega, na primjer, prošao je i Dobrica Čosić (*ibid.*, 94), i to već u faktografskoj bilješci ("Jedan od glavnih tvoraca današnje srpske nacionalističke ideologije").

Priređujući veliku antologiju hrvatskoga pjesništva na češkom, već spomenuto *Korablu od koralja* za izdavača Fori Prague, suočio se Karpatský s teškoćom većom od administrativne. Naime, hoteći u antologiju uvrstiti nekoliko pjesama Ive Andrića - "Jediný jihoslovanský nositel Nobelovy ceny za literaturu" (*Koráb korálový*, 416) - zamolio je Zadužbinu Ive Andrića u Beogradu da mu pošalje Andrićev skeniran latinični potpis koji je namjeravao dodati izboru njegovih pjesama. Doznaoši da prevoditelj i priređivač namje-

rava Andrićeve pjesme uvrstiti u antologiju hrvatskoga pjesništva, Zadužbina je reagirala trima elektronskim pošiljkama (*Epistolar*, 492-4), pismima u kojima se priređivač osporava pravo na objavljanje Andrića u korpusu bilo koje književnosti osim u srpskom. Ne znam je li praški izdavač zbog uvrštavanja Andrića u hrvatsku književnost imao problema sa sudom, s kakvima su drugi bili suočeni, ali znam da je dobro što je prepiska Karpatský - Zadužbina objavljena, ponajprije kao vrijedan dokument.

\* \* \*

*Epistolar* Dušana Karpatskoga pogodan je za različite načine čitanja. Kako bilo, knjiga svjedoči ponajprije o širini i o dubini odnosa što ih je autor izgrađivao prema svojim korespondentima: sadržaji okupljenih pisama ukazuju da je posrijedi *ljepota druženja*, koja pak zahtijeva stonovit napor i motivaciju. Ni jednoga ni drugoga, čini se, autoru nije manjkalo u profesionalnoj i izvanprofesionalnoj sferi, pa *Epistolar*, uz sve što sam zamijetio i uz ono što nisam napisao, doživljujem i kao knjigu privrženosti, privrženosti koju su više od mene morali osjetiti sami Karpatskýjevi korespondenti. S druge strane, ovom je knjigom Karpatský dodao još jedan vrijedan prilog hrvatskoj (ovaj put epistolarnoj) književnosti.

Last but not least, za eventualno drugo izdanje poželio bih Antibarbarusu da s uspjehom većim od sadašnjega načini imensko kazalo (koje u ovom izdanju nije obuhvatilo sva imena navedena u knjizi, dok gdjeko - očito zbog ograničenih mogućnosti kompjutorskoga programa - nije ni pravilno prepoznato), a da fotografije, kojih je nemali broj, zadobiju tretman bolji od postojećega: one, naime, osim administrativne vrijednosti imaju i dokumentarnu, pa bi ih valjalo povećati, neke među njima i višestruko, a mislim da bi bilo prikladno da sve budu podijeljene u dvije ili u tri serije i otisnute na kunst-druck papiru. Takvo bih drugo izdanje volio dočekati, pa za nj pomalo i "navijam".

## Noćna mora

Nekompetentni publicist, koji drži dve najvažnije filmske katedre u Hrvatskoj, objavio je krajnje indolentno sročen pregled povijesti hrvatskog filma

Nenad Polimac



Nikića Gilić: *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Leykam International, Zagreb, 2010, 208 str.

**“***Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* zamišljen je kao pregled povijesti hrvatskog igranog filma, udžbenik za studente filozofskih, učiteljskih i srodnih fakulteta te filmskih i drugih umjetničkih akademija, ali i priručnik svim ljubiteljima sedme umjetnosti zainteresiranim za ovaj segment povijesti filma”.

Knjige Nikiće Gilića, koja započinje ovom naizgled bezazlenom rečenicom, očito se nećemo tako lako riješiti. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* aktualnog docenta na odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta, gdje je predstojnik katedre za filmologiju, i također docenta na Akademiji dramskih umjetnosti, po svoj će prilici biti desetljećima obavezna literatura za sve mlade ljude koji će na našim fakultetima i akademijama imati film u glavnim ili popratnim programima, ali i za sve slučajne namjernike u potrazi za popularnim kompendijem što nudi lak ulaz u slabo poznatu materiju. Gilić je odabrao i primjereno izdavača koji će mu omogućiti doseg do ciljne publike – Leykam International: potonje poduzeće na svojoj internet stranici objašnjava da se specijaliziralo za sveučilišnu i studentsku literaturu, a poseban naglasak stavlja na omjer "sadržaj-cijena-dizajn", što valjda znači da svoje znanstveno "vrijedne" knjige nudi u zgo-

dnoj grafičkoj opremi i po pristupačnim cijenama. S *Uvodom u povijest hrvatskog igranog filma* Leykam je očito postigao pun pogodak, jer je knjiga ekspresno objavljena u dva izdanja (jedino je zagonetno kako je ono drugo u tako kratkom roku već postalo "izmijenjeno").

Ta buduća "biblija" novih generacija akademaca i filmoljubaca posjeduje jedan veliki adut: možete je pročitati za najviše tri-četiri sata. Naime, ima samo 164 stranice, uz glavni sadržaj na kraju svakog poglavљa nadodane su natuknice kojima se sažima o čemu je upravo bilo riječi, uvršteni su karakteristični citati iz drugih izvora kojima se raspravljena tema dodatno obogaćuje, slijedi naizgled koristan filmološki i kontekstualni pojmovnik, sugerirana literatura i dva kazala. Poglavlja ima ukupno sedam (kada se oduzmu uvod i zaključak), a određuju ih kako društveno-politički sistemi, tako i stilski razdoblja.

Nakon što pročitate uvod, gotovo da biste usklknuli – korisna knjižica! Gilić, naime, u nekoliko kartica teksta obrazlaže svoju metodologiju, objašnjava da će se baviti samo hrvatskim cjelovečernjim igranim filmovima i svime što je bitno po njih i njihovu recepciju (primjerice, Pulski festival), upozorava na problem jugoslavenskog konteksta koji ponekad sprečava ljepljenje čisto nacionalnih etiketa, obećava da će se suzdržavati sudova o novim tehnologijama te definira dva dominantna stila u kinematografskim razdobljima, klasični narativni i modernistički.

## Zlonamjerno smišljeni prigovori

Dvije "sitnice" kvare obećavajući ton početka. Naime, u tom dijelu jedva da se spomenu produksijski sustavi koji su itekako određivali filmsko stvaralaštvo, što kasnije dobije i potvrdu u tek uzgrednom spominjanju načina na koji je kinematografija bila organizirana, a ponekad i u njihovom potpunom prešućivanju. Drugo, iz jedne opaske dade se naslutiti da će Gilić iskoristiti knjigu i za svođenje vlastitih



Monografija *Bauer*, objavljena 1985. u izdanju zagrebačkog Cekadea: po sudu autora *Uvoda u povijest hrvatskog igranog filma* kritičarska generacija okupljena oko časopisa *Film* očitavala je opus Branka Bauera iz rakursa hollywoodskog žanrovskog filma, što ne odgovara istini

računa. Tako on nadmoćno razglaba: "Teško je govoriti o konvencijama epohe ako ne uzmemo u obzir druge filmove što su ih autori i publika mogli imati u svom gledateljskom repertoaru, a ako se taj problem zadovoljavajuće sagleda (za što su, doduše, potrebna još mnoga istraživanja), rijetke će biti greške poput one kritičarskog naraštaja okupljenog oko kulnog časopisa *Film* koji je revalorizirao opus Branka Bauera. Naime, isprva se mislilo da je on svladao klasični fabularni film prema uzoru američkih filmova (njutjecajnijih klasično-fabularnih djela u vizuri *filmovaca* 1970-ih). No, s obzirom na eru u kojoj je Bauer odrastao, na njega su ipak pretežno morali utjecati klasično fabularni filmovi europskih zemalja kao što su Njemačka, Italija i manje srednjoeuropske države".<sup>01</sup> Budući da se primjedba odnosi na mene i moje kolege iz razdoblja 70-ih i 80-ih te da je bez ikakvih osnova, rekao bih da je Gilić naprosto zlonamjerno smislio prigovor generaciji koja je puno više napravila od njega na revalorizaciji hrvatskog filma. Ne ka pročita ponovno intervju s Brankom Bauerom u knjizi *Bauer*<sup>02</sup>, pa neka zaključi jesmo li bili gluhi kada je redatelj spominjao da mu je Židovka koju je skriva za NDH i s kojom je bio u ljubavnoj vezi otkrila no-

<sup>01</sup> Nikića Gilić: *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, str. 12. <sup>02</sup> Bauer, grupa autora, Cekade, Zagreb, 1985.

vi pogled na umjetnost pa i na film: sigurno ne američki, pogotovo ne u to vrijeme, nego vjerojatno francuski. A filmovi koje spominje s posebnim naglaskom tijekom razgovora? *Bjegunac engleskog redatelja Carola Reeda, Kradljivci bicikla* Talijana Vittoria De Sice (napravio im je posvetu u *Milionima na otoku*) i *Sedmi križ bečkog Židova* Freda Zinnemanna, koji unatoč hollywoodskoj produkciji nema tipičnu hollywoodsku glazuru. Kada je u pitanju film *Samo ljudi*, nismo Bauera salijetalni pitanjima o Douglasu Sirku (jer osim *Imitacije života*, *Potamnjelih anđela* i *Doba ljubavi i doba smrti* ništa drugo od njegova slavnog melodramskog opusa nije igralo u našim kinima), nego smo pozorno slušali što ima reći, budući da smo o njegovom svjetonazoru tada jako malo znali. Kada je naš kolega Slobodan Šijan pogledao *Samo ljudi*, rekao je: "izgleda kao neki solidan francuski film, to što ne sliči na jugoslavenske, veliki mu je kompliment". Nebojša Pajkić u analizi *Martina u oblacima* neprestano se koristi paralelom s *Apartmanom* Billyja Wildera, no i taj je redatelj duhovni izdanak srednjoeuropske sredine kojoj je u širem krugu pripadao i Bauer, što, uostalom, podvlači i sam Gilić.

Naredno poglavlje Počeci. *Pokušaji ravača kinematografije* gotovo da bi se moglo i preskočiti, budući da su cijelovečernji nijemi filmovi koje autor spominje (zasad) nepovratno izgubljeni, a bizarnim se doima njegov pokušaj da rekonstruira vizualni stil nečega što ne postoji. Zato se strano baca na dva srednjemetražna namjenskaigrana filma Jozе Ivakića – *Birtija i Grješnice: Macina i Ankina sudbina* – nastala u produkciji Škole narodnog zdravlja, ali prave razloge zašto Kraljevina Jugoslavija u tom razdoblju nije imala kinematografiju ne navodi. Njih čete pronaći u knjizi Dejana Kosanovića *Kinematografija i film u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji 1918–1941*<sup>3</sup>, a svode se na potkupljivost režima koji nije htio donijeti zakon za poticanje domaće filmske produkcije, preferirajući interes stranih, ponajprije hollywoodskih filmskih kompanija, zgroženih prijedlozima – tada čestih diljem Europe – da



*Ciguli Miguli* je za Nikicu Gilića "relativno blaga i vrlo loša satira", koja je 1952. bez razloga strpana u bunker naprotiv, film je za razdoblje u kojem je nastao bio iznimno provokativan – ponajprije zbog scenarija Jože Horvata – i opravdano je izazvao skandal. Suprotno Gilićevim tvrdnjama, afera nije rezultirala nikakvim smjena ni u Jadran filmu niti u drugim filmskim organizacijama

se dio njihova profita reinvestira u lokalne filmske naslove. Kako je Kosanovićev rad objavljen nakon izlaska Gilićeva knjige, nije ni mogao biti uvršten u popis sugerirane literature.

Reklo bi se da poglavlje *Uspostava državne kinematografije za totalitarnih režima* konačno nudi priliku autoru se iskaže, budući da se u njemu raspravlja o kinematografiji NDH i prvim filmovima FNRJ-a. Rezultat je mršav, jer kada se napokon dohvatio našeg prvog cijelovečernjeg zvučnog filma *Lisinski*, Gilić zaključuje da je taj "obiљežen nezanimljivom pričom neuvjerljivih likova i nevjeste glumljenih i režiranih dijaloških scena"<sup>4</sup>. Pri susretu s tako važnim ostvarenjem povjesničar se mora ponašati kao arheolog, a ne kritičar te pokazati nešto više entuzijazma, kao što on sam čini u slučaju s Ivakićevim "opusom". Srećom, o tom filmu postoji bar četiri-pet relevantnijih napisa, pa Gilićeva mudrovana naprsto treba ignorirati, kao i prično rutinske analize prvih poratnih jugoslavenskih filmova, *Slavica*, *Živeće ovaj narod* i *Zastava*. Još kad spomene da je prvi rasni jugoslavenski vestern, *Kapetan Leši Žike Mitrovića* (preteće su mu *Ešalon dok-*

*tora M* i *Mis Stone* istog autora) nastao po "Slavičinom modelu"<sup>5</sup>, pa još zguran u istu grupu s bosanskim filmom *Doktor Mladen Midhata Mutapdžića*, jasno vam je da imate posla s nekim tko krajnje proizvoljno kategorizira filmove.

Poglavlјima *Klasično razdoblje hrvatskog filma* i *Autorski i žanrovski film šezdesetih godina 20. stoljeća* Gilić napokon stiže do vrlo plodnih razdoblja hrvatske kinematografije, koja danas visoko figuriraju kod naše filmske kritike. Šezdesete tu reputaciju imaju već gotovo pola stoljeća, budući da je procvat autorskog filma dočekan s oduševljenjem kritike (nešto manje publike), a visoku poziciju zacementirao mu je Ivo Škrabalo u knjizi *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije 1896–1980*<sup>6</sup>, predstavivši ga kao svojevrsni vrhunac hrvatskog filma uopće. Petdesete su imale nešto drugčiju sudbinu. Naime, modernistički se stil dugo godina apriori preferirao klasičnom narativnom stilu, pa je izuzev nekoliko respektabilnih naslova – *Ne okreći se sine* Branka Bauera, *H-8* Nikole Tanhofera i *Vlak bez vozognog reda* Veljka Bulajića – sve drugo čamilo u zaboravu. Inicijalna kapsula bio je ciklus Po-

ratni hrvatski film – prvo desetljeće, koji su Hrvoje Turković i Zoran Tadić u svibnju 1976. organizirali u Galeriji zagrebačkog Studentskog centra, a koji je zatim bio povod za istoimeni tematski blok u časopisu *Film*<sup>07</sup>: uz Tadićev tekst o poratnim dokumentarcima i Turkovićev o animiranim filmovima nalazila se i moja analiza *Koncerta* Branka Belana. Naredni važan impuls bio je ciklus *Zaboravljeni domaći film* pripreman krajem 1978. i početkom 1979. za Televiziju Zagreb, gdje sam tada bio stalni honorarni suradnik: kako bih selektirao potencijalne kandidate, pogledao sam bar pedesetak filmova iz 50-ih i 60-ih i u sedam termina kao predstavnike hrvatske kinematografije ugurao Bauerov *Samo ljudi*, Hadžićevu *Abecedu straha* i Tanhoferov *Dvostruki obruč*, međutim, niz filmova koji su mi se tada dopali (pravilo je bilo da jedan redatelj ne može biti zastupljen s više naslova) emitirani su u drugim prigodama (*Tri Ane*, koji je svojedobno kraće vrijeme čekao na dozvolu za prikazivanje u sarajevskim kinima, čak i neposredno iza prvomajskih praznika 1982, što se smatralo važnim "političkim" terminom). Pravo otkriće Bauera spada u to razdoblje, pa sam s kolegama – kako časopis *Film* više nije izlazio – početkom 80-ih donio odluku da mu posvetimo monografiju. Naravno, riječ "otkriće" je relativna, jer je Rajko Grlić, posve neovisno od nas, također smatrao da je Bauerovo "zlatno razdoblje" s kraja 50-ih i početka 60-ih neopravданo zaboravljeno, pa insert iz *Samo ljudi* zapaženo figurira u njegovom filmu *U raljama života*. Česta televizijska emitiranja (uvrštavanje tih filmova u program zdušno su podržavali moji kolege iz filmske redakcije Televizije Zagreb, Josip Steiner i Vladimir Tomić, a i sam glavni urednik Nenad Pata) i monografija *Bauer*, napokon objavljena 1985., podigli su svijest o 50-ima kao važnom razdoblju hrvatske kinematografi-

je, možda i važnijem od bučno eksponiranih 60-ih<sup>08</sup>. Zoran pokazatelj novih strujanja bila je anketa o najboljim hrvatskim filmovima svih vremena koju je početkom 1990. u *Vjesniku* provela Branka Somen: na drugom mjestu našao se *Koncert*, film koji je ne tako davno bio potpuno zaboravljen, a na top listu od deset naslova probili su se i *H-8* i *Samo ljudi*.<sup>09</sup>

Tri desetljeća kasnije Gilić nije ponudio nikakav novi uvid u ta dva razdoblja. Pritom je pokazao i da njegova knjiga nije nikakva ozbiljna povijest, nego niz dužih i kraćih eseja o poznatim filmovima i redateljima, začinjenih ponekom uzgrednom anegdotom. Pedesete uokviruje previdljivom apoteozom Baueru (Belan je kod njega nešto lošije prošao, no koga briga, kada u pitanju nije osobito meritoran kritičar), a nešto zanimljivijom se tek čini rasprava o Vatroslavu Mimici u narednom poglavljju: ni "hičkokovci" (generacija kojoj su pripadali Ante Peterlić, Hrvoje Lisinski, Petar Krelja, Zoran Tadić i Vladimir Vuković) niti "filmovci" nisu strasno zagovarali njegov opus (izuzev Peterlića), donekle zbog deklarativnog modernizma filmova *Prometej s otoka Viševice*, *Ponedjeljak* ili *utorak i Seljačka buna* (*Kaja, ubit će te!*! *Dogadaj* opravданo su se smatrali Mimičinim vrhuncima), no problem je bio i u redateljevom "partijskom" pedigree: nijedna od te dvije kritičarske grupacije nije osobito njegovala prokomunistički žar. Za Gilića termin "podoban" (Mimica) nema istodobno i negativnu konotaciju, a "nepodoban" (Ante Babaja i Zvonimir Berković) pozitivnu, što je rijedak primjer njegove kakve takve kritičarske osvještenosti.

Svjestan da i njemu manjka poneko "otkriće", Gilić nalazi skrivene adute. Tako predlaže revalorizaciju ionako već poprilično revaloriziranog Obrada Glušč-

vića, no kada je uređivao *Filmski leksikon Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža*<sup>10</sup>, nije smatrao potrebnim da mu – osim biografiske natuknice – posebno izdvoji niti jedan jedini film. Mate Relja je bio nešto bolje sreće, njegov *Vlak u snijegu* bar je uvršten u *Filmski leksikon*, ali dok čitate u knjizi prikaz *Opasnog puta*, imate dojam da je to jedno od najvažnijih ostvarenja hrvatske kinematografije, koje se samo nekim čudnim previdom nije probilo u odbir filmova u ediciji pod Gilićevom uređničkom paskom. Vrhunac je pokušaj da se u kategoriju neopravданo zaboravljenih svrsta film Nikole Tanhofera *Svanuće* iz 1964, melodrama iz željezničarskog života zanimljiva uglavnom po tome što je kao filmsku glumicu pokušala promovirati pjevačicu Senku Veletanlić (godinu kasnije ipak je potvrdila svoju fotogeničnost u trećoj epizodi filma Aleksandra Petrovića *Tri*): "Vrijeme u većem dijelu filma prikazano je izrazito nelinearno; za neke se kadrove i ne zna u kakvom su vremenskom odnosu, odnosno je li riječ o prisjećanju/zamišljanju ili o običnoj retrospekciji. Čak se izlaganje zna podrediti perspektivi likova, na trenutak oponašajući dizajn fotografija u maniri Jean-Luca Godarda ... Kako se bliži kraju, ovo vizualno eksprezivno ostvarenje polako postaje akcijskim filmom s tučnjavom ... te kamionom koji progoni odbjegli vagon pa se junaci zbližavaju kroz radnju u najboljoj tradiciji francuskih i američkih trilera"<sup>11</sup>. Već iz Gilićevog oduševljenog izlaganja filma koji bez većeg razloga "eksperimentira s različitim izrezima slike"<sup>12</sup> dade se naslutiti kavka je papazjanija u pitanju.

### Prešućeni Pogačić

Najčudnije je da autor, koji inače precizno navede genealogiju svakog filmaša

<sup>07</sup> Film broj 5-6-7, Centar za film i filmsku kulturu Narodnog sveučilišta grada Zagreba, Zagreb, str. 47-71. <sup>08</sup> Još jedan vrlo važan činilac u stvaranju svijesti o važnosti 50-ih bila je Retrospektiva hrvatskog filma koju su od 1982. u tadašnjem Centru za kulturu i informacije u Preradovićevoj 5 u Zagrebu (današnji Kulturno informativni centar) zajednički organizirali ta institucija i Kinoteka Hrvatske. U razmaku od jednog ili dva tjedna prikazani su svi cjelovečernjiigrani filmovi snimljeni od 1947. godine. Posjetitelji su svaki put dobili prigodnu brošuru sa prijepisom špice filma i opširnim sadržajem, a nakon projekcije Petar Krelja vodio je razgovor sa članovima filmske ekipe koji su se odazvali pozivu. Razgovor se snimao i pohranjen je u Kinoteci. Neke su projekcije bile dupkom ispunjene (npr. *Ciguli Miguli* je tada prvi put javno prikazan), a posjećenost je u cijelosti bila vrlo dobra. Retrospektiva je prekinuta nakon nepune godine dana, jer se čelići ljudi tog projekta – Željko Lončar i Mato Kukuljica – nisu mogli dogovoriti čija je institucija važnija za organiziranje retrospektive. <sup>09</sup> *Vjesnik*, 50/1990, br. 15-17, 20. siječnja 1990, prilog *Panorama subtom* str. 10-11 (dotični broj tiskarskom je pogreškom datiran – 20. siječnja 1989). <sup>10</sup> Zagreb, 2003. <sup>11</sup> Gilić, ibid, str. 89-98. <sup>12</sup> Ibid, str. 89.



Jedna od rijetkih zanimljivih tema u Gilićevoj knjizi jest teza da Vatroslav Mimica nije manje važan umjetnik zato što je svojedobno bio blizak partijskim moćnicima, kao što ni Ante Babaja i Zvonimir Berković ne osvajaju posebne poene time što su mukotrpno dolazili do filmova: u sva tri slučaja u pitanju su izuzetni filmaši, a kritičari ih trebaju procjenjivati po njihovim ostvarenjima, a ne po izvanfilmskim okolnostima

ili kritičara bez hrvatskog domicila, ali važnog po naš filmski prostor, uporno ne spominje jednog od najvažnijih – Vladimira Pogačića. Taj ugledni beogradski redatelj i dugogodišnji direktor Jugoslovenske kinoteke rođen je u Karlovcu, studirao je u Zagrebu, a poslije je u Hrvatskoj režirao dva filma – *Pukotina raja* i *Čovjek s fotografije* – od kojih je prvi itekako važan za prodom temu urbanosti, intimnih odnosa i seksualnosti. Pokušavao je adaptirati i Krležin *Povratak Filipa Latinovicza* i napisao nekoliko verzija scenarija, ali je čudljivi pisac dugo bio nesklon ekranizacijama svojih djela, da bi poslije pristao da televizijski redatelj Mario Fanelli po njegovoj noveli *Cvrčak pod vodopadom* 1971. snimi minorni *Put u raj*. Izostaviti Pogačića u kontekstu hrvatske kinematografije je gaf, pogotovo što su čitave generacije zagrebačkih kritičara hrili na program Jug

slovenske kinoteke, koja je najprije imala vlastitu dvoranu u Ilici 42, a zatim je iznajmljivala filmove dvorane u Kordunskoj 1. Sa svojim sam kolegama u nekoliko navrata vodio s njim pregovore oko poboljšanja programa u Kordunskoj i da nije bilo tih intervencija, gledali bismo uvijek jedne te iste rutinske naslove.

Gilić vrlo neselektivno određuje što je važno, a što ne: recimo, naći će prostora da nas obavijesti kada je točno počela karijera našeg producenta Branka Lustiga, iako to po vrijednosni korpus hrvatske kinematografije, dakle niti za ovaku knjigu, nema osobitog značenja, ali će zato potpuno preskočiti događaj od dalekosežne važnosti po hrvatski film – uvođenje fondovske kinematografije 1967. godine (producentske kuće apliciraju pojedinim projektima na državna sredstva, što je sustav

koji je – s ponekim finesama – ostao na snazi sve do danas). Neke pak nove interpretacije poznatih događaja upravo su nakaradne. O slučaju filma *Ciguli Miguli* Branka Marjanovića piše: "Burna reakcija na relativno blagu i prilično lošu satiru mogla bi upućivati i na neke skrivene motive – možda se Joža Horvat zamjerio nekom partijskom kolegi, možda je pogrešno procjenio zbivanja u kulturnoj politici zemlje, no možda je došlo do nesretnog stjecaja okolnosti u kojima netko prvi počne vrištati o ugroženosti poretku, a svi drugi mu se pridruže da ne bi kasnije bili sumnjivi zbog suzdržanosti. Takve su histerične hajke tipične, premda ne i endemske, za totalitarne režime, a u ovom slučaju bi se moglo pripisati osjećaju izoliranosti i ugroženosti Jugoslavije, osjećaju koji je,

doduše, bio opravdan, ali ga je Tito dodatno njegovao kao važno oruđe homogenizacije naroda, partije i vojske. Zanimljivo je, međutim, da je zbog ovog ideološkog prekršaja došlo do niza smjena u zagrebačkim filmskim krugovima pa nije isključeno da je to zapravo i bio pravi cilj hajke na Marjanovićev i Horvatov film".<sup>13</sup>

O slučaju filma *Ciguli Miguli* opširno sam pisao 1981. u tadašnjem *Gordogantu*<sup>14</sup>, u kojem sam objasnio zašto se film ne može smatrati "relativno blagom satirom" i zašto 1952. nije dobio dozvolu za prikazivanje. Ideološke "propuste" precizno je i vrlo artikulirano naveo u svojim tekstovima u *Vjesniku* partijski censor u usponu Milutin Baltić. Joža Horvat naprosto je bio pod nekom vrstom staklenog zvona, smatrajući da mu je politička podrška tada još uviјek moćnog Milovana Đilasa dostatna i da nesmetano može progurati tezu o uključenju "purgera" u komunistički sustav, podsmjehivati se naličju "bratstva i jedinstva", aludirati na uklanjanje spomenika banu Jelačiću na zagrebačkom Trgu Republike i žigosati staljinizam, koji je – unatoč proklamiranim načelima – u nas pustio itekakve korijene. Drugo, zbog neprikazivanja tog filma nije došlo ni do kakvih smjena u zagrebačkim filmskim krugovima, bar ih se kompetentni sudionici tog razdoblja putem Vatroslava Mimice ne sjećaju.<sup>15</sup>

Gilić paušalno podmeće podatke i ocjene. Uporno nastavlja s konstatacijom preuzetom od Dražena Movrea<sup>16</sup> i Ive Škra-

bala<sup>17</sup> da su *Kameni horizonti* Šime Šimatovića iz 1952. napravljeni u maniri neorealizma, no ozbiljni tragovi tog već zamirućeg talijanskog pravca u jugoslavenskoj se kinematografiji mogu otkriti tek krajem tog desetljeća – najprije u filmu *Cesta duga godinu dana Giuseppea De Santisa*, zatim u Bulajićevom *Vlaku bez vozogn reda* i *Tri Ane*. U knjizi ovako malog opsega besmisleno je spominjati kratkotrajnu zbranu *Tri Ane* u Sarajevu, jer je posrijedi bio trivijalan prigovor pedagoških radnika zbog jedne replike u filmu, koje je tamošnje prikazivačko poduzeće nakon nekoliko dana odbacilo, ali i ne precizirati zbog čega je cijelovečernji prvijenac Ante Babaje doživio neuspjeh – ne zbog šikaniranja malog producenta Zora film ili zbog političke provokativnosti, nego zato što je širokoj publici bio neprijemčiv.

Naredna dva poglavlja – *Prijelazne 1970-e – žanrovski, modernistički i autorski film i kinematografija i Igrani film u dekadentnom desetljeću Jugoslavije* – manje-više ponavljaju poznatu matricu. Nekim se redateljem autor pobliže pozabavi jer njegov opus smatra iznimno važnim (Rajko Grlić, Zoran Tadić), nabraja filmove bez osobitog kriterija i ne izdvaja ono što bi za spomenuto razdoblje bilo karakteristično. Recimo, u 80-ima se uopće ne spominje vrlo uzorna institucija RSIZ-a kinematografije, koja nije samo raspisivala natječaje za nove filmove nego se brinula i za kino dvorane s posebnim problemima. Drugo, kada je u pitanju kritičarski prosede, Gilić pri-

pada u najboljem slučaju hrvatskom projektu. Zamislite da je ovakvu knjigu napisao netko poput slovensko-talijanskog kritičara Sergia Grmeka Germanija, koji je radio retrospektive hrvatskog filma za festival Alpe Adria u Trstu i za Subversive film festival održan 2010. u Zagrebu? Već nje gov ugao gledanja na filmove koje smo tko zna koliko puta vidjeli isključuje rutinu. Ne morate prihvati njegovo rezoniranje, može vam to biti i odbojno, ali ćete bar biti u strasnom dijalogu s nekim tko vam nude vlastito viđenje. Kod Gilića toga nema, u pitanju je recikliranje već ranije poznatih premissa i stavova.

### Neupućen u teme o kojima piše

Zato je prilično očito da se nije osobito uputio ni u jedno od razdoblja o kojima piše. Navest će najprije ono što znam iz vlastitog iskustva – okolnosti u kojima je prešao izlaziti časopis *Film*. Gilić je preuzeo pojednostavljenu interpretaciju inače pouzdanog Ive Škrabala iz knjige *Hrvatska filmska povijest ukratko*<sup>18</sup>, koji navodi da je časopis, kojem sam u to vrijeme bio odgovorni urednik, izgubio dotaciju zbog negativne recenzije Hrvoja Turkovića o režimski vrlo podobnoj *Okupaciji u 26 slika*. Taj je broj na naslovnoj strani imao grafiku Jaceka Malczewskog *Smrt* (tog se štosa dosjetio član redakcije i grafički urednik Goran Trbuljak), tako da smo točno znali što se spremaju, jer se sve zakuhalo puno prije, nakon skandala s *Poletom* u jesen 1978,

<sup>13</sup> Ibid, str. 62-63. <sup>14</sup> Slučaj "Ciguli Miguli", *Gordogan*, 5/1983, br. 13-14, str. 193-213, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1983. <sup>15</sup> Vatroslav Mimica nedavno mi je poslao e-mail u kojem se prisjetio tih događaja: "Na pitanje da li je u kinematografiji pa i u Jadran-filmu bilo nekakvih smjena nakon slučaja filma *Ciguli Miguli* bunkeriranog 1952. mogu sa sigurnošću reći da takvih smjena ili političke odmazde nije bilo. Pokušat ću rekonstruirati: U vrijeme puštanja u proizvodnju filma *Ciguli Miguli* bio sam generalni direktor Jadran-filma, a praktički i umjetnički direktor, jer je bivši umjetnički direktor Mirko Bašić već ranije dao ostavku. Jednoga dana donio mi je Joža Horvat (koji je ranije za Jadran-film radio s Marjanovićem *Zastavu*) tekst za komediju *Ciguli Miguli*. Inače, Joža je već bio poznat i kao humorist, jer je još u partizanima objavljivao razne humoreske. Nakon sto sam pročitao tekst, sastao sam se s Jožom. Kako sam često surađivao s *Ke-rempuhom* Fadila Hadžića, imao sam razvijen sluh za ono što ide a što ne ide, pa sam upozorio Jožu da njegov tekst ne bi mogao proći bez nekog višeg odobrenja. Nakon odredenog vremena došao je Joža opet kod mene i pokazao mi pismo Milovana Đilasa, u to vrijeme vrhovnog ideologa partije u Jugoslaviji, u kojem Đilas vrlo povoljno ocjenjuje njegov tekst, smatrajući ga korisnim i potrebnim. Bez ikakve daljnje rasprave ja sam nakon toga podnio scenarij na odobrenje umjetničkom savjetu Jadran-filma. Nakon premjere filma u Domu armije objavio je *Vjesnik* preko cijele stranice oštru negativnu kritiku (Frane Barbieri), a formirana je partijska komisija na čelu s Ankonom Berus. Ja sam u međuvremenu već bio napustio dužnosti u Jadran-filmu i otisao u slobodnu profesiju. Naime, nedugo nakon odobravanja *Ciguli Miguli*, ali potpuno neovisno od toga, pozvan sam u Beograd na jedan uži sastanak gdje je Veljko Vlahović, Đilasov zamjenik, iznio na raspravu ideju da filmski stvaraoci odu u slobodnu profesiju. Ideja je za to vrijeme bila revolucionarna, ali ja sam je zdušno podržao. U to vrijeme, u činovničkom statusu stvaraoca filma jedan se je dokumentarac radio i po nekoliko mjeseci, a o granom filmu da i ne govorimo. Ideja je u vrlo kratkom roku bila provedena, a ja sam – pustivši u proizvodnju i jedan Bauerovigrani film (*Sinji galeb*) podnio ostavku i otisao u slobodnu profesiju. Naravno, sve prije nego sto je buknuo slučaj *Ciguli Miguli*. Na slušanje pred partijsku komisiju Anke Berus bio sam pozvan i ja kao rukovodilac Jadran-filma u vrijeme kad je odobreno snimanje *Ciguli Miguli*. No razgovor je bio vrlo kratak, jer sam pokazao Đilasovo pismo koje je rješavalo sve. Dakle, da ponovim, nikakve smjene i političke odmazde nije bilo." <sup>16</sup> *Filmska enciklopedija*, str. 596, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1990. <sup>17</sup> *Dvanaest filmskih portreta*, str. 158, v/b/z, Zagreb, 2006. <sup>18</sup> *Hrvatska filmska povijest ukratko* (1896-2006), str. 136 i 139, v/b/z, 2008.

gdje je bombastični uvodnik koji je pozivao na bojkot Zafranovićeva filma, a tek donekle moja recenzija *Okupacije*, rezultirao smjenjivanjem redakcije. Atmosferu je iskoristila konkurentska redakcija *Filmske kulture* i koristeći svoj utjecaj u tadašnjim zagrebačkim "partijskim" krugovima smanjila nam dotaciju. Komunizam ipak nije bio tako strašan sistem: Slobodan Šnajder, šef izdavaštva u zagrebačkom Centru za kulturnu djelatnost, bio je spreman tiskati nadredni broj, razumno prepostavljajući da će se bura brzo stisati, ali sam u takvim okolnostima izgubio entuzijazam za uređivanjem časopisa, pogotovo stoga što me novi posao u filmskoj redakciji Televizije Zagreb sve više zaokupljao. O svemu tome pisao sam i govorio na javnim tribinama u nekoliko navrata, ali Gilić to valjda nije zanimalo: začudo, sve se to odigravalo na prijelazu 1978. na 1979. godine, a ne početkom prošlog stoljeća.

Budući da je pred raspad Jugoslavije Gilić bio već tinejdžer, ipak je neobično što zbivanja iz bivšeg sistema oslikava kao da se su odigrala na nekom drugom planetu. Pišući o slučaju novosadske produkcionske kuće *Neoplanta*, koja se iz najradikalnijeg filmskog središta pretvorila u najkonzervativnije te obznanila tu preobrazbu preko svoje organizacije Saveza komunista, Gilić objašnjava: "U drugoj Jugoslaviji, naime, u svim su tvrtkama i ustanovama, uključujući škole, bolnice, fakultete i vojne postrojbe, uz službenu strukovnu, odnosno administrativnu hijerarhiju, postojale i paralelne (a često itekako važnije) strukture Komunističke partije".<sup>19</sup>

Na stranu što se ta organizacija zvala Savez komunista, međutim, u kontekstu kinematografije ona nije funkcionirala kao paralelna struktura vlasti, nego kao sigurnosni ventil. U situaciji bez skandala ne bi ni znali da u nekom filmskom poduzeću postoji partijska organizacija, no kad producijska kuća navuče bijes države, SK smiruje situaciju – i to najčešće, kao u slučaju *Neoplante*, uz pomoć istih moćnika koji su i stvorili probleme.

Pogrešnih političkih procjena je bezbroj: veliki hit *Medeni mjesec Nikole Babića* nije bio toliko ideološki problematičan ("Film, naime, kao i Majdakov roman, detaljno prikazuje korumpiranost političke elite u uređenju u kojem su radnici tobže bili na vlasti")<sup>20</sup> koliko je bio uvredljiv i vulgaran za standarde građanske kulture, koja je, bez obzira na "partijsku arbitražu", određivala što je dozvoljeno, a što nije po mjerilima "dobrog ukusa" (zbog brojnih prizora seksa film je samo u Zagrebu vidjelo 130 tisuća gledatelja). Također, Gilić se ne čudi što je *Pad Italije* Lordana Zafranovića dobio 1981. Zlatnu arenu u Puli – po njemu solidnije i slojevitije ostvarenje od *Okupacije* u 26 slika – iako da se malo raspitao znao bi da je toj nagradi kumovalo predsjednik žirija, glavni urednik *Vjesnika* Pero Pletikosa, koji nije imao lak zadatak obrazložiti zašto je u drugi plan gurnuo favorite festivala – *Sjećaš li se Dolly Bell?* Emira Kusturice i Grlićev *Samo jednom se ljubi* (Tadićev *Ritam zločina*, bez obzira što je kasnije u spomenutoj Vjesnikovoj anketi izabran za film desetljeća, nije ni računao na eventualno pobjedičko priznanje) i promovirao – po sudu mnogih koji su se zatekli na festivalu – slabije ostvarenje režimski podobnog redatelja.

Pokušaji za revalorizacijom filmova koje dobro poznaju čak i mlađe generacije u predzadnja dva poglavlja sada već ukazuju na paniku: kad zaredaju panegirici opusu bivšeg scenografa Vladimira Tadeja – *Družba Pere Kvržice, Hitler iz našeg sokača i Tajna starog tavana*, čitatelj se uplaši da nema posla sa sveučilišnim profesorom nego s nekim zadrtim "fanom" koji u svakom hrvatskom filmu pokušava pronaći nešto poticajno. Ne spominjem "fanove" slučajno, jer Gilićev stil vrlo često sliči piškaranju vrlo niske razine nekog zaljubljenika u film. Autor se izražava bombastično i neprecizno, do besvijesti ponavlja pridjeve "sjajni", "zanimljivi" ili "kultni" (ako nešto zvuči nezgrapno, to je sintagma "kulturni tekstopisac Drago Britvić")<sup>21</sup>, ponkad i dvaput na istoj stranici, a kad vidite izraze kao "lutajuća kamera Branka



Nikica Gilić, Sferakon, 2009 – u ruci drži nagradu Sfera dodijeljenu za esej o znanstvenoj fantastici

Blažine"<sup>22</sup> ili "blistavi, dokumentarističko klasični filmovi"<sup>23</sup> (misli se na dva filma Branka Bauera napravljena po seriji *Salaš u Malom Ritu*), najradije biste zaklopili knjigu. Zašto nije malo više pazio na način pisanja? Bit će da su tekstovi u knjizi zapravo skice za predavanja, koja su uz nešto malo dotjerivanja pretvorena u *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*.

Također, ono što se činilo stanovitom prednošću, obilje citata i navođenje drugih izvora, pretvara se zbog neselektivnosti u čistu suprotnost. Da li biste htjeli pročitati knjigu u kojoj se izvodi ovakva analiza Babajne Breze: "Osvetljenja se menjaju iz prizora u prizor, tako da čak i u vizualnim oblicima možemo da primetimo one tako karakteristične unutarnje oznake i kvalitete samog doživljaja. Zato se narrativnost kombinuje sa analitičkim ispitivanjem odnosa između tih često grubih kontrasta i suprotnosti, kako bi se razjasnili svi oni činioci koji utiču na ovakvo ponašanje samih ljudi. (...) Ne podleže se emocijama, proučavaju se odnosi, rekonstruišu prizori, prelazi se preko određenih istina i doseže do suština koje mogu da predstavljaju i smisao filma"<sup>24</sup>. Ovo je ulomak

iz *Savremenog jugoslovenskog filma* Petra Volka<sup>25</sup> jednog od najmanje pouzdanih povjesničara te kinematografije, autora koji u pokušaju da pronikne u Brezu niže poetične besmislice. Bolje nije prošao ni Ivo Škrabalo, koji se u uvodu *101 godine filma u Hrvatskoj – 1896-1997*<sup>26</sup>, dopunjeno i proširenog izdanja knjige *Između publike i države*, ohrabrio u kontekstu razmišljanja o filmskoj umjetnosti usporediti Lenjina i Ivana Pavla II. Gilić je poput zlopamtila citirao njegov besmisleni traktat, iako bi najbolje bilo da su ga svi zaboravili: Škrabalo je ionako poslije napisao tekst *Njihov obračun sa mnom: podsjetnik na političku hajku na knjigu "Između publike i države"*, objavljen u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*<sup>27</sup>, koji je zapravo pravi uvod za njegovu knjigu, a bedastoće o Papi i lideru Oktobarske revolucije bolje da nikad nije ni napisao.

### Najgore poglavlje

Rođen 1973, Gilić je generacijski bio kao stvoren da se sočno pozabavi posljednjim važnim poglavljem u knjizi, naslovanim *Rat i tranzicija*. Kraljevina Jugoslavija je daleka prošlost kao i NDH, o socijalizmu puno ne zna, nepouzdane anegdote o tom razdoblju krivo interpretira, po-nešto i izmisli, no sada piše o vremenu kada je i sam počeo objavljivati prve tekstove o filmu i polako se uključivati u kinematografiju. Katastrofalno je, međutim, da je to najgore poglavlje u knjizi. Ni slovca o tranzicijskom razdoblju, prijelazu iz "socijalističke" u nacionalnu hrvatsku kinematografiju, o pogubnoj ulozi Antuna Vrdoljaka kao povjerenika za film tijekom devedesetih, o lošem imidžu hrvatskog filma koji se od miljenika publike iz 80-ih pretvorio u "otrov na kino blagajnama" (čast izuzecima poput Brešanovih komedija *Kako je počeo rat na mom otoku i Marshal*), o fenomenu Jakova Sedlara i prvom izravnom vezivanju filma i politike u produkciji *Četveroreda*, koji je trebao biti predizborni spot za kampanju HDZ-a potkraj 1999. godine, o velikoj popularnosti srpskog filma koji je do nas stizao na pirat-

skim video kazetama i sl. Pogrešaka je čak i na ovako poznatom terenu napretek (film *Kalvarija* Zvonimira Maycuga nikad nije distribuiran na video tržištu, redatelj je naštancao samo 60-tak kazeta za znance; *Vidimo se Ivana Salaja* zasigurno nije distribuiran u kinima iz straha od političkih kontroverzi, međutim, Gilić se zato pozabavio nečim drugim: "Za vrijeme Domovinskoga rata, dakako, financijska je situacija bila nepovoljna čak i za prosječno skupe projekte, o bulajičevskim velefilmovima da i ne govorimo. Situaciju je pogoršavala i tranzicija iz socijalističkog u kapitalističko gospodarstvo. Glavna hrvatska distribucijska tvrtka Kinematografi nije imala upravu sposobnu ili voljnu za privlačenje publike, što je ubrzalo uništavanje kina, olakšavši pritom uvođenje multipleksa. Srodnici kapitalistički mehanizmi zahvatili su i filmsku kritiku koja se tijekom prvog desetljeća samostalne Hrvatske dijelom spojila s filmskom distribucijom. Sukladno strujanjima u glazbenoj, pa čak i (naizgled nekomercijalnoj) književnoj kritici iz istog razdoblja, neki su djelatnici filmske distribucije glumili filmske kritičare i filmske novinare, a neki su kritičari stupili u (pre)bliske poslovne odnose s distributerima, potom čak i s hrvatskim producentima. Novac je bio moćniji od ideologije pa se prikriveno privatiziranje javnoga prostora pokazalo pogubnjim od pokušaja tzv. državnih kritičara i novinara da u devedesetima nastave modele političke kritike iz razdoblja Jugoslavije, samo s nacionalnim ili nacionalističkim ključem za vrednovanje filmova"<sup>28</sup>.

Postrani od pogrešnog pozicioniranja Kinematografa kao glavne distribucijske tvrtke (to je bila još od 50-ih pa sve do kraja 90-ih najjača prikazivačka tvrtka u Hrvatskoj, a distribucija je bila njezina prateća djelatnost) i činjenice da vjerojatno nikad nećemo doznati koji su to "djelatnici filmske distribucije glumili filmske kritičare i filmske novinare", rekao bih ne grijehim kada vidim sebe kao protagonista među onim kritičarima koji su stupili u "(pre)bliske poslovne odnose s distribute-

rima", jer sam 1991. bio formalni osnivač zagrebačkog Continental filma, uz Blitz film i video danas najjače filmsko poduzeće u Hrvatskoj. Distribucijom sam se bavio još osamdesetih u zagrebačkim Kinematografima (uostalom, i Claude Chabrol i Jean-Luc Godard, prva imena *Cahiers du cinéma*, radili su neko vrijeme u pariškim predstavništvima velikih hollywoodskih kompanija), jer sam jedino tako mogao zasnovati zadovoljavajući radni odnos (dojedilo mi je honorarčenje na televiziji, a prvo radno iskustvo u redakciji tjednika *Danas* u poduzeću *Vjesnik* nije me baš oduševilo, pa sam odbio poslije prijeći u dvo-tjednik *Start*). Kad sam svladao "tricks of the trade" (puno su mi pomogli Ivo Škrabalo, koji je tada isti posao radio u *Croatia filmu*, i moj prethodnik u Kinematografima Ivan Katušić), ostvario sam solidnu reputaciju u toj profesiji, pa me 90-ih Continental film, koji je vodio moj prijatelj Enver Hadžiabdić, bivši direktor Kinematografa, neprestano konzultirao za pitanja plasmana filmova. Kako sam najprije bio jedan od osnivača tjednika *Globus*, a kasnije *Nacionala*, nije mi padalo na pamet da se trajnije vratim u tu branšu. Kada sam u *Nacionalu* kasnije počeo pisati kolumnu *Filmski tribunal* (naslov je, dakako, smislio nepatvoreni senzacionalist Denis Kuljiš, koji mi je 80-ih povremeno pomagao oko smišljanja efektnih naslova za filme u distribuciji Kinematografa; *Karate policajac* i *Perverzna služavka* njegove su dosjetke), u nju nisam trpaо samo kritike filmova nego sam se bavio i svime što se oko njih zbiralo. Primjetio sam već tada da mnoge živcira što pišem o tržišnim uspjesima i podbačajima u sklopu prikaza nekog filma, no meni je to bio neodvojiv sastojak, začin koji nije zanemariv ni kada se razglaba o opusu Roberta Bressona. Kolumnе su bile, međutim, itekako čitane, a za njih sam potkraj 90-ih dobio nagradu *Vladimir Vučović Hrvatskog društva filmskih kritičara*. Na jedno sam, međutim, posebno pažio: film u distribuciji Continentala u mojoj kritičarskoj prizmi nije smio uživati povlašteni položaj i toga sam se dosljedno držao. Hadžiabdić se naljutio kada sam na-

<sup>25</sup> *Savremeni jugoslavenski film*, Institut za film, Beograd, 1983. <sup>26</sup> Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998. <sup>27</sup> *Hrvatski filmski ljetopis (IV)*, br. 15, str. 39-45, Hrvatski filmski savez, Zagreb. <sup>28</sup> Gilić, ibid., str. 142-143.

pisao negativnu recenziju filma *Godzilla*, koji je bio u njegovoj distribuciji, međutim, upozorio sam ga da su to pravila igre: moj kritičarski rad je jedno, a moji savjeti kako da se odnosi prema pritiscima Foxa ili Columbije nešto posve drugo.

Gilić, međutim, propušta spomenuti glavni razlog zašto je došlo do povećane interakcije kritičara s distributerskim i prikazivačkim poduzećima. U tom je razdoblju došlo do velikog potresa na novinskoj sceni: dnevničari i tjednici su propadali, a pisanje o filmu nikad nije bilo na nižoj cijeni. Unatoč tome što sam bio najprije suvlasnik *Globusa*, a zatim i *Nacionala*, morao sam trptjeti izbacivanje tekstova o filmu, jer je i meni samom bilo jasno da to nije nešto što osigurava visoku nakladu. Čak sam se privremeno zadovoljio pisanjem o filmovima što će se tek prikazati na televiziji u sklopu tv-programa (tradicija koju sam započeo osamdesetih u tjedniku *Studio*), samo da ne bih izašao iz šosa. Kako je tek bilo kolegama koji nisu bili u tako privilegiranoj poziciji? Zašto ne prihvatići mrvice koje im je nudila gomila novih video i kino distributera, bez ikakvog iskustva u tom poslu? Nisu oni time kupovali medijski prostor (malo tko im ga je tada mogao ponuditi, a *Continental* je ionako skupo plaćao objavljivanja oglasa za svoje filmove u *Globusu* i *Nacionalu*), trebali su know-how i osnove filmske kulture koji su im panično nedostajali. Razglabati o nekakvoj demonskoj sprezi kritike i filmskog biznisa čista je glupost. Kada sam 2004. upoznao u Vrnjačkoj Banji, na tamnjem festivalu srpskog filmskog scenarija, Klause Edera, šefa svjetske kritičarske udruge FIPRESCI, on je također govorio o potrebi strogog razdvajanja kritike i filmskog biznisa. Upozorio sam ga da je to mo-

žda lako u velikim zemljama poput Francuske ili Njemačke, no u malim sredinama kakve su Hrvatska ili Srbija svako je čistunstvo unaprijed osuđeno na propast. Eder na to nije ima kontra-argumenta.

### Kazna za negativnu recenziju

Zašto je Gilić smatrao potrebnim uvrstiti taj ulomak o kritici i filmskom biznisu, kao glavni negativni akcent u poglavljju o 90-ima? Valjda zato što me htio kazniti za izrazito negativnu recenziju njegova *Filmskog leksikona*, koju sam objavio u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*<sup>29</sup>. Rezoniranje mu nije bez vraga: moju je recenziju malo tko pročitao, a on će me trajno oblatiti pred narednim naraštajima, koji će htjeli-ne htjeli morati nabaviti njegovu knjižicu, ukoliko žele položiti upisane kollegije o filmu. I to je zapravo glavna sramota. Ovakvo krajnje indolentno sročen pregled povijesti hrvatskog filma – koji pritom uopće nije povijest – postat će fakultetski udžbenik (u međuvremenu je nominiran i za nagradu Kiklop kao znanstveno ostvarenje godine) i to bez ikakvog valjanog razloga, a napisao ga je nekompetentni publicist koji drži dvije možda najvažnije filmske katedre u Hrvatskoj. Najveći je paradoks što za takvom knjigom uopće nije bilo potrebe. Dovoljno je samo prelistati Škrabalovu vrlo preglednu knjižicu *Hrvatska filmska povijest ukratko*, koja nudi neusporedivo više podataka od Gičićevog *Uvoda u povijest hrvatskog igranog filma*. Vrijednosne procjene u njoj su i dale problem, kao i u dva prethodna izdanja, no što je to u odnosu na noćnu moru koja se zove *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*.

## Krugovi idiolektu jednog kapitalnog djela

Ako se zaista traži jedinstvenost plesnog jezika, nisam sigurna da je oslanjanje na gomilanje potrošenih literarnih usporedbi pravi put

Una Bauer



Laurence Louppé:  
*Poetika suvremenog plesa*, prevela Jelena Rajak, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2009, 411 str.

**U članku** Prevodeći Laurence Louppé objavljenom u britanskoj znanstvenoj publikaciji *Forum for Modern Language Studies*, u zanimljivom broju posvećenom diskursu o plesu, Sally Gardner upozorava na glavni problem globalne znanstvene scene i transnacionalnih izdavačkih korporacija. On se krije u anglosaksonskoj homogenizaciji diskursa i kolonizaciji do koje dolazi zbog promocije i afirmacije logike dominante misli koja se pronalazi u zahtjevima za znanstvenom objektivnošću. Globalno tržište proizvodi akademsku monokulturu. Nije stoga neobično što Sally Gardner otvara svoj tekst upravo tom tezom, kao nekom vrstom kontekstualne zaštitne opne za Louppé jer je očekivati da će recepcija njene *Poetike suvremenog plesa* objavljene još 1997. u Francuskoj ali tek prije nekoliko mjeseci prevedene na engleski, biti u najmanju ruku problematična, budući da se ona zaista ne uklapa u kanone angloameričkog znanstvenog diskursa (koji svoje standarde dobrog teksta smatra, jednostavno, objektivnima) zbog svoje nesistematičnosti, specifičnog idiolekta, i svojevrsne hirovitosti.

Tako Louppé ističe "doživljaj tezine tijela, fluidnost kontinuiranog pokreta, neanticipiranje nadolazeće geste", individu-

<sup>29</sup> Recenzija je objavljena u broju 37. iz 2004. godine (str. 175-180), no treba upozoriti da je Gilić o tom "sumraku" filmske kritike pisao još 2002., u tekstu *Tržišno i književno kodiranje rane i suvremene filmske publicistike u Hrvatskoj*, u zborniku *Komparativna povijest hrvatske književnosti* (Zbornik radova IV, Split). Ni tada nije osobito prouknuo u taj problem, ali mu je tekst bio manje zlonamjeran od ovoga odlomka u knjizi.

alizaciju tijela i geste lištenih modela kao izraz nezamjenjiva identiteta ili zamisli”,

Sličnom su zaštitnom opnom mudro obavile hrvatski prijevod Poetike *svremenog plesa*, objavljen krajem 2009. u sklopu biblioteke Kretanja Hrvatskog centra ITI, urednica biblioteke Iva Nerina Sibila, nje na prevoditeljica Jelena Rajak i stručna redaktorica Katja Šimunić na predstavljanju knjige, naglašavajući da je ona: “amblematsko djelo frankofonske misli o plesu” te da “nije teorija plesa, nije niti povijest plesa, i pritom se opire svakoj hijerarhizaciji plesnih djela i autora”.

Poetika zaista jest, kako i piše na njennom ovitku, bez sumnje kapitalno djelo upravo frankofonske misli o plesu, čije prevođenje svakako treba pozdraviti. (Ona ima i svoj, još neprevedeni nastavak *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, 2007.) Louppa pokušava plesu pristupiti iz perspektive koja nije ni antropološka, ni etnografska, ni sociološka već uskoplesna, odnosno specifično plesna, a da se opet ne radi ni o pukoj analizi plesnih figura već o razmatranju cjelovitosti koreografskog djelovanja. Louppa inzistira na nadrastanju svodenja plesa na njegov društveno-kulturni ili povjesni kontekst, na “simboličke artikulacije plesnih ‘slika’” ili na “ideološke mehanizme”. Ne mogu se oteti dojmu da je takav pristup dijelom posljedica i svojevrsne “traume struke”, odnosno pretjerane instrumentalizacije plesa u etnografskim i antropološkim istraživanjima. Neovisno o tome, svakako jest legitimno fokusirati se na moduse specifično plesne estetike, naprsto zato jer je svakoj disciplini potrebna ta temeljna artikulacija, možda jednostavno kako bi joj se opirala. Momenti koje Louppa smatra ključnima za suvremeni ples zanimljivo oživljavaju zbog poetičnosti njena jezika iako oko njih postoji stabilan konsenzus plesne misli. Tako Louppa ističe “doživljaj težine tijela, fluidnost kontinuiranog pokreta, neanticipiranje nadolazeće geste”, “individualizaciju tijela i geste lišenih modela kao izraz nezamjenjiva identiteta ili zamisli”, “proizvodnju” (a ne reprodukciju) geste na osnovi osjetilne sfere svojstve-

ne pojedincu”, “rad na tjelesnoj materiji”, “neanticipiranje oblika”, “važnost gravitacije kao poticaja na kretanje”, “bezданo tijelo, subjekt koji tuđoj percepciji nudi samo vlastito odricanje”. Kada pak spominje “duhovne vrijednosti” kao što su “osobna autentičnost, poštivanje tijela drugog, načelo nearogancije, nužnost ‘ispravnog’ rješenja” teško je ne primijetiti da se više ne radi o specifično plesnim kategorijama, već da smo duboko zašli u ideološke pozicije. Louppa je često vrlo perceptivna u svom izrazu, pa tako kada opisuje kako “Cunninghamov decentrirani prostor napušta (i to hotimice, u svojem traganju za prisutnošću u ravnini [...]]) poetiku volumena koja je bila toliko moćna u Graham ili Limona”, to je iznimno precizan sukus usporedbe ova dva koreografska polazišta. Ipak, ne mogu ne poželjeti da je nešto discipliniranija u potrazi za jedinstvenim govorom o plesu. Poetici bi svakako koristilo da je njeno originalno izdanje imalo posvećenijeg i odlučnijeg urednika, koji se ne bi dao impresionirati Laurence Louppa i njenom, očito iznimno važnom pojavom u kontekstu suvremenog francuskog plesa. Poneki dijelovi Poetike zvuče kao zalutali iz srednjoškolskih zadaćnica: “U estetici plesa vrijednost ‘uspjele’ predstave često je sporedna u usporedbi sa zalutalim blijeskom koji poput meteora proljeti plesnim trenutkom, nabijen onime što je u tijelima plesača i gledatelja bilo dirnuto. Svi mi tragamo za tim zvjezdanim trenucima. I za neizbrisivim tragom koji oni na nama ostavljaju, tragom razmjernim neuhvatljivoj prolaznosti njihova prolaska.” “Prolaznost prolaska” sasvim sigurno je najgori, ali ne i jedini grijeh prethodnog citata. Ako se zaista traži jedinstvenost plesnog jezika, nisam sigurna da je oslanjanje na gomilanje potrošenih literarnih usporedbi pravi put. Kada Louppa analizira kategorije kao što su dah, “težina kao primordijalno poetičko pitanje”, prostor i vrijeme, ili kada opisuje zašto je zrcalo u suvremenom plesu izbačeno iz dvorane, iznimno je inspirativna, ali kada odluta, primjerice, u mutne predjele “namjere djela”, kao da “troši” riječi sa slabim učinkom. Međutim, glavni je problem ove knjige u onome što je istovremeno i njena

velika snaga. Iako simpatiziram otpor prema pravocrtnoj narativnosti, dehijerharhizaciju i sve ostale fluidne, krvake, marginalizirane moduse tretmana jezika zamorno je i nezahvalno stalno se iznova kretati u krugovima nečijeg idiolektika koji se opire sistematizaciji i koji, zapravo, često odabija argumentirati ikakvu tezu već zapravo beskonačno opisuje. Argumentacija teze nipošto nije protivna analizi poetike neke discipline, čak ni onakvoj koja se ne želi baviti niti poviješću, ni teorijom, ali za to želi izbjegći hijerarhizacije pod svaku cijenu.

Koliko mogu procijeniti, čini mi se da je Jelena Rajak obavila pošten posao, dodatno obogaćen kratkim ali dirljivim pogovorom iz kojeg je jasno da se duboko saživjela s tekstrom kojeg je prevodila. Poetika je vrlo ozbiljan i odgovoran izdavački pothvat koji postavlja solidne temelje biblioteci Kretanja. Bilo bi još i bolje da je izrađen indeks pojmove, koji bi olakšao “udžbeničku” upotrebu ove knjige.

## Ne depilirajte stražnjicu, ako nemate veliki flaster!

*Charlotte Roche se ne zadovoljava duhovitošću i rušenjem stereotipa, već gradi šokantan, na momente bizaran i surovo naturalistički ženski manifest, iskreno i jasno progovaraajući o najdubljim seksualnim, psihološkim i emocijonalnim tabuima*

Zora Bjelousov



Charlotte Roche:  
*Vlažne zone*, s njemač-  
koga prevela Neda  
Paravić, Biblioteka  
Trn, izdavač Naklada  
Zadro, Zagreb, 2009,  
199 str.

**V**lažne zone mlade njemačke spisateljice Charlotte Roche totalno su otkačen i brutalan roman. No "ćaknutost" i "brutalnost" toga romana ujedno su temelj njegove izvrsnosti. Svaki čitatelj čistunac, nenaviknut na ekstremni naturalizam, nakon nekoliko bi stranica vjerojatno zavitlao knjigu kroz prozor, prekriživši se nekoliko puta od "teških" pornografskih momenata i gadljivih detalja. Ruku na srce, Vlažne zone nisu roman za one slabog želuca. Nema tu nasilja, horora ili jezovite napetosti, ali ima puno, jako puno, bavljenja tabuiziranim i "sramotnim" seksualnim motivima koji u maloj, zatucanoj, katoličkoj zemlji poput Hrvatske, mnogima lako mogu izmamiti moralno gađenje. Vjerojatno je upravo zbog toga, kod nas, ova sjajna knjiga prošla gotovo nezamjećeno, dok se o daleko klišeiziranijim, dosadnijim, nevažnijim i konvencionalnijim štivima pišu raskošni panegirici.

Kada su se Vlažne zone 2009. našle na europskom tržištu, bio je to totalni književni boom – u roku od nekoliko tjedana postale su jedna od najprodavanijih europ-

skih knjiga i među prvima na Amazonovoj listi. U Hrvatskoj je o knjizi, nakon što je prevedena, pisala tek nekolicina medija. To je doista šteta jer riječ je o važnom neofeminističkom djelu koje hrabro, provokativno, šokantno, ali i jako duhovito, razbija iritantne suvremene klišeje ljepote i ironizira antipatični diktat amerikaniziranog kulta savršenog ženskog tijela. Ulazi također i u delikatne sfere seksualnih maštarija i njihove realizacije te postavlja pitanje – je li "normalnost" uopće legitimna kategorija kada je riječ o udovoljavanju vlastitim seksualnim užicima (dakako, bez ugrožavanja tuđeg integriteta). "Uzgajam avokado", piše Roche i nastavlja: "To mi je jedini hobi, osim fukanja ... Koštica avokada izgleda kao jaje. Ona ima debeli i šiljasti kraj. Stavljam je u vodu. Deblji kraj mora gore viriti iz vode. Trećina gore na zraku, dvije trećine moraju biti pod vodom. Koštica tako ostaje nekoliko mjeseci. Uvodi se na njoj stvara sluzavi sloj koji mi je jako privlačan. U to vrijeme vadim je iz vode i stavljam je sebi unutra. Nazivam je svojim *biodildom*. Zahvaljujući svojim utreniranim vaginalnim mišićima koštici mogu poslije ponovno izbaciti ..."

Roche svojim romanom donosi jednu od onih bolno iskrenih i snažnih intimmih ispovijesti, kakvih nije bilo puno još od početka 70-ih godina prošloga stoljeća, kada je slavna feministička autorica Germani-

ne Greer napisala *Ženskog eunuha*. Eve Ensler i njeni *Vaginini monolozi* totalno su putomi prema *Vlažnim zonama*. Charlotte Roche, naime, ide puno dalje od Eve Ensler, koja je u *Vaginim monolozima*, istina, pokrenula revoluciju u percepciji ženskoga tijela, posebno u strogo katoličkim zemljama, saževši u uspješan i često izvođen dramski tekst niz vlastitih duhovitih i pronicljivih razmišljanja o kulturno i socio-loški još uvijek najpotiskivanijem tabuu – vagini – ali je to ipak napravila na jako ziheraški način. Charlotte Roche se, pak, ne zadovoljava duhovitošću i rušenjem stereotipa, ona gradi šokantan, na momente bizaran i surovo naturalistički ženski manifest, iskreno i jasno progovaraajući o najdubljim seksualnim, psihološkim i emocijonalnim tabuima.

Charlotte Roche ne bavi se političkim feminismom, već "feminizmom tijela" i razbijanjem dosadnih i ulickanih stereotipa ljepote ženskoga tijela ("Volim taj osjećaj kada usmine razvlačim uvijačem za trepavice pa, dok ih promatram, izgledaju kao šišmiševa krila ..."). Roche priopovjeda tužnu priču o tome što su mediji, kozmetička industrija i diktat ljepote učinili od žena – učvrstili percepciju da žene moraju biti sterilne i uglačane besprijeckorne lutke, strojevi za potrošnju tobože neophodnih proizvoda za tobože neophodnu higijenu i ljepotu ... S druge strane, priča



je to i o tome koliko je obitelj ključna u zdravom psihičkom razvoju tinejdžerki. Junakinja Rocheinog romana je osamnaestogodišnja Helen Memel koja leži na proktološkom odjelu bolnice u neimenovanu njemačkom gradu. Operirali su joj ozljedu nastalu brijanjem intimnih dijelova tijela i hemeroide koje ima "otkako zna za sebe" i intimno ih zove "karfiol". Zapravo je nitko ne posjeće. Helen pričeljkuje da joj se rastavljeni roditelji susretnu u njenoj bolesničkoj sobi i pomire. U očaju smišlja suludi plan kako bi što dulje ostala u bolnici: sama se tako snažno ozljedi da mora na hitnu operaciju. Međutim, roditelji i dalje ne mare za nju. U međuvremenu, razotkrije se i jedna strašna obiteljska tajna.

Tako šturo prepričan sadržaj romana *Vlažne zone* naoko ne otkriva po čemu je on toliko sablažnjiv, provokativan i uznemirujući; zašto je izazvao burne rasprave u njemačkoj i europskoj javnosti te je podijelio na one koji ga veličaju kao novi manifest ženske spolnosti i erotike i one koji ga smatraju pukom promišljenom pornografijom; zašto je podigao na noge zapadnoeuropske feminističke krugove i posvadio ih. *New York Times* je za *Vlažne zone* napisao: "Njemački su mediji sasvim pravilno njezinu prljavu, slobodoumnu romanesknu junakinju suprostavili oličenju čistunske ženstvenosti izvezenom iz Amerike: uvijek glatko bezdlakoj, poput breze tankoj, njemačkoj top manekenki Heidi Klum."

No nije riječ samo o stereotipima, krišnju posljednjih tabua, nego i dubljem problemu percepcije današnjeg stanja feminizma, kako su zaključili u *New York Timesu*: "Mlade europske i američke feministkinje suočavanju se sa starim temama. Eckhartova kaže da je to 'dosad u povijesti najobrazovanija generacija' koja se suočava s nepogodnostima i diskriminacijom (žena u društvu i radnoj okolini). Današnje su tridesetogodišnjakinje odgojene u duhu proklamirane jednakosti. Ali kad uđu u utakmicu svijeta rada, shvate da to nije stvarnost. U stvarnosti i danas npr. njemačke žene zarađuju 22 posto manje od

muškaraca. Helen podrobno pripovijeda o svome odnosu prema tijelu, postupanju sa svim tjelesnim izlučevinama, seksu kao i o, najblaže rečeno, neobičnim navikama i hobijima. Odrastajući uz, u pogledu čistoće i spolnosti, odveć rigidnu majku, Helen je postala njezina suprotnost: u svome ratu protiv amerikanizacije ženskog tijela, stvorila je prave rituale", zaključuje *New York Times*.

Doista, Helen je nova buntovnica protiv društva koje od žene traži da bude sterilna, izbjrijana, dezinficirana, bezmirisna ili umjetno namirisana, da se užasava onoga što je zapravo prirodno. Ovaj roman pobuna je protiv takvog tretmana ženskog tijela i zauzimanje za pravo žene da sama odluči kako će postupati sa svojim (intimnim) dijelovima tijela. "Budući da je moja guzica očito seksualna, podliježe modernoj prisili brijanja pa je brijem poput mufa, nogu, pazuha, nausnice, obaju nožnih palaca, pa i ristova. Nausnicu, dakako, ne brijem, nego dlačice čupkam, jer smo sve naučile da inače rastu sve gušći brkovi. Djevojke to naprsto moraju sprječiti. Prije sam bila vrlo sretna neobrijana, a onda sam počela s tim sranjem i sad više ne mogu prestati", piše Roche.

Mnogima je njen roman naprsto *too much* i ne vide u njemu ništa pametno i novo u smislu poruke, već samo u marketinškom smislu. U Charlotteinim naturalističkim opisima intimnih ženskih dijelova i njihovih izlučevina ne vide snažno feminističko pismo, već jeftini populizam i ističu kako je svojim romanom prvijencem namjerno išla na sigurnu kartu *sex sells*. No *Vlažne zone* su kao prvo odlično pisane, suviše hrabre i slojevite, a da bi bile trpane u isti koš s tipičnim *sex sells books* poput npr. *Sto poteza četkom prije spavanja* Melisse P., koja je svojedobno uzborkala europsku književnu javnost. Sama autorka, koja se otvoreno deklarira kao feministkinja, izjavila je da je njen knjiga vapaj protiv represivnog, obrijanog, depilanog, i općenito dezinficiranog svijeta modernih žena. Rocheovo ide na živce simbol ženske ljestvica koji u prvi plan, kao apsolut sjajnog izgleda, stavlja tipični

američki model mlade čosave sterilne anoreksičarke. U nekoliko intervjuja spisateljica je ponovila: "Zapravo, uvjerenja sam da mnoge žene danas imaju prilično zbrčkan odnos prema vlastitome tijelu. Opsjednute smo čistoćom, time da se otarasimo svih prirodnih izlučevina i svih dlaka. Stoga sam željela pisati o gadljivim dijelovima tijela. O onima koji vonjaju. O sokovima ženskog tijela. Da bih ispričala takvu priču, stvorila sam junakinju koja je razvila posve izvoran odnos prema vlastitom tijelu - nju koja nikad nije ni čula da ženama, navodno, smrdi međunožje. Posve je slobodoumna. (...) Moja knjiga govori o tjeskobi i represiji te o strahu od smrada, a za mene je pravi feminism to što netko izgrađuje odnos samosvijesti prema vlastitom tijelu."

#### O autorici

Charlotte Roche rodila se 1978. u engleskom gradu High-Wycombe. Dok je još bila posve mala, tvrtka u kojoj je radio njezin otac dobila je velik posao u Njemačkoj i obitelj se preselila. Tako je odgojena u Njemačkoj i na njemačkome. Charlotte Roche živi u Kölnu, udana je i majka je šestogodišnje djevojčice. Premda je već od osamnaesteta bila lice s malih ekrana – radila je kao voditeljica na televizijskom kanalu Viva, njemačkoj inačici MTV-a, da bi potom zbog osebujnosti pristupa dobila posao na ZDF-u gdje je imala svoj talk-show u kasni sat u kojem je poznatim osobama iz kulturnog i književnog svijeta postavljala provokativna pitanja. Sveopće popularnom postala je kada je 2008. objavila svoj roman prvijenac – *Vlažne zone* – koji je prodan u milijun i pol primjeraka za manje od godine dana, preveden na mnoge jezike i skandalozan za mnoge čudoredne duše.

## Iz uredništva

**U**na Bauer predaje na Poslijediplomskom specijalističkom studiju *Gluma, mediji, kultura* u Rijeci, kao istraživač sudjeluje u projektu *Corners of Europe* (<http://cornersofeurope.org/blog>), mentor je za izvedbene umjetnosti u sklopu projekta *Criticize this* (<http://www.criticizethis.org/>).

Na Londonskom sveučilištu (University of London, Queen Mary) doktorirala je s tezom *Post 1990s Dance Theatre and (the idea of) the Neutral*. Tekst je besplatno dostupan: URL: <https://qmro.qmul.ac.uk/jspui/bitstream/123456789/2333/1/BAUERPost1990s2011.pdf>

**B**oris Beck objavio je u elektronском облику dvije knjige: *Metak u srcu Svetog Augustina i Krila u koferu*; izdavač DPKM (tj. Društvo za promicanje književnosti na novim medijima) iz Zagreba. *Metku* je to četvrti izdanje (nakon Zagreba, Beograda i Sofije), a *Krilima* drugo.

Od prosinca 2010. je glavni urednik časopisa *Autsajderski*



fragmenti koji izdaje Institut Vlado Gotovac iz Zagreba. Časopis želi promicati stvaralaštvo mlađih kako bi održao kulturni kontinuitet na hrvatskoj sceni. Ljetni broj imao je temat o zatvorskoj poetici, a zimski donosi niz kritičkih tekstova teoretičarke Jadranske Brnčić o Crkvi.

Potkraj svibnja 2012. Beck je priveo kraju rad na doktorskoj disertaciji *Diskurs političkih biografija Josipa Horvata*.

**V**esna Cvitaš prevela je knjigu – Franz Thiard de Laforest: *Split i njegove starine (Spanien und seine Alterthümer)*, iz-

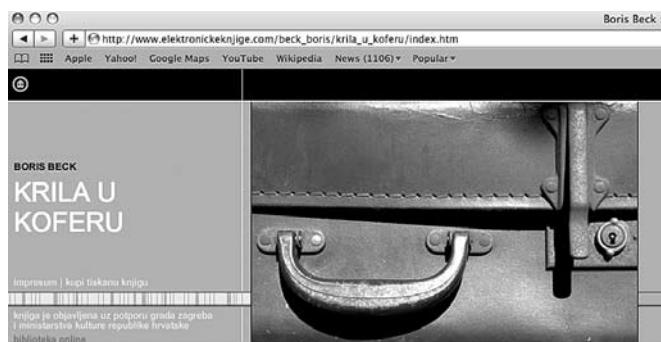
vornik je iz 1878., izdanje Lidije Laforest, izdavač Area d.o.o., Zagreb, knjiga je u tisku.

**S**tjepan Ćosić objavio je tekst *Topografske karte hrvatskih zemalja do početka 20. stoljeća*, prilog u knjizi – Stanislav Franješ, prir.: *Topografske karte na području Hrvatske*, Državna geodetska uprava, Zagreb, 2012, 296 str. (tekst se nalazi na str. 19-55).

Osim toga – *Mavro Orbini i raskol dubrovačkog patricijata, Radovi Zavoda za hrvatsku povijest*, 43/2011, br. 1, prosinac 2011, str. 37-56.

**N**enad Ivić objavio je – *Iščasena čudovišta ili teorijsko uho, Lingua Montenegrina*, Časopis za jezikoslovna, književna i kulturna pitanja, Institut za crnogorski jezik i književnost, Podgorica, 4/2011, br. 2 (8), 2011, str. 259-286. Ivićev rad nudi analizu invencije *ja (ego)* u tri teksta: fragmentu dnevnika Victora Hugoa *Choses vues 1870-1885 (Stvari videne 1870-1885)*, *Liedu* Gustava Mahlera *Rewelge (Budnica)*, te autobiografskoj kronici Carlosa Fuentesa *Diana o la cazadora solitaria (Diana ili samotna lovkinja)*.

**B**ranko Matan je u siječnju 2012. opsežno svjedočio o radu *Kugla glumišta* potkraj sedamdesetih i početkom osamdesetih godina. Svjedočenje je snimljeno na filmsku vrpcu za potrebe dokumentarnoga filma *Međani brodovi*, redatelj Željko Zorić, snimatelj Dragan Ruljančić, producent Studio Artless.



**T**atjana Paić-Vukić objavila je prošireno i na engleski prevedeno izdanje svoje knjige *Svetijet Mustafe Muhibbija, sarajevskoga kadije (The World of Mustafa Muhibbi, a Kadi from Sarajevo)*, The Isis Press, Istanbul, 2011, XXV+79 str, preveli Margaret Casman-Vuko, Tatjana Paić-Vukić i Miroslav Vuko).

TATJANA PAIĆ-VUKIĆ

THE WORLD OF MUSTAFA MUHIBBI, A KADI FROM SARAJEVO

THE ISIS PRESS  
ISTANBUL

Zajedno s Ekremom Čauševićem i Aylom Hafiz Kucukusta priredila je tursko izdanje putopisa Matije Mažuranića *Pogled u Bosnu*, BAL-TAM, Prizren, 2011, 240 str.

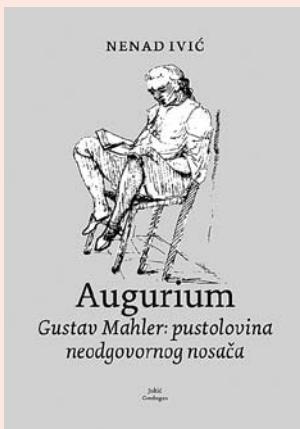
**Z**latko Uzelac u Osijeku je vodio istraživanja i obnovu *luttete* pred Vodenim vratima te započeo obnovu bastiona sv. Karla. Dovršio je i objavio projekt rehabilitacije i obnove dijela Tvrđave Koprivnica. Za časopis *Fort* napisao je *A short Introduction to Croatia's Fortifications Heritage (15-th to 19-th century)*. Na slici: pješački most, projekt novoga ulaza u Koprivnicu. .

Od siječnja 2012. Uzelac je pomoćnik ministricе kulture za zaštitu kulturne baštine.

## Biblioteka Gordogan

**U** listopadu 2012. u našoj Maloj ediciji izašla je knjiga:

Nenad Ivić: *Augurium; Gustav Mahler – pustolovina neodgovornog nosača*  
Suizdavač: Jukić, Sarajevo



U veljači 2013. će izaći:

Branko Matan: *Krleža; Scenski eseji i drugi zapisi*  
Suizdavač: Dobra knjiga, Sarajevo

Ladislav Tadić privodi kraju rad na svojoj opsežnoj bibliografiji časopisa *Gordogan*, stare i nove serije. Objavljivanje se očekuje čim se prikupe potrebna sredstva.

Pripremni radovi na najavljenim knjigama Nenada Polimca (*Filmski tekstovi, 1-2*) otegli su se preko svih očekivanja. Knjige neće izaći u 2012. godini.

