

Уметност ослобађа

У Берлину је 1946. године пред Судом уметника при Комисији за денацификацију спроведена прелиминарна истрага против Вилхелма Фуртвенглера (Wilhelm Furtwängler), најзначајнијег диригента Немачке у периоду нацизма. Писац Роналд Харвуд (Ronald Harwood) је у драми „На чијој страни“ (“Taking sides“ покушао да реконструише саслушања оптуженог и сведока, чији је крајњи резултат било ослобађање Фуртвенглера сумњи да је сарађивао са нацистима.¹

Диригент
Вилхелм Фуртвенглер:

Ја волим моју земљу и мој народ. Ту се ради о телу и души. Ја нисам могао да напустим моју земљу у најдубљој беди. Отићи 1933. или 34. било би срамно. Остао сам овде да пружим утеху, да се постарам да величанствена музичка традиција, чији сам верујем један од чувара, остане непрекинута, да буде недирнута када се будемо пробудили из кошмара. Остао сам јер сам веровао да ми је место уз мој народ. (135.)

Морате разумети ко сам ја и шта ја представљам. Ја сам музичар и ја верујем у музику. Ја сам уметник и ве-

Тужилац,
мајор Стив Арнолд:

Маните уметност и политику и симболе и та идими – дођими просеравања о слободи, човечности и правди. Преварили вас јесу, зато што су вас погодили тамо где сте били најрањивији (...) Прави разлог због кога ви нисте напустили земљу био је што сте се били уплашили. Плашили сте се да, ако се једном склоните, вас ће замесити „Чудесно дете“, дечак, двоструки члан Партије, гиздав, талентовани мали К.² (163.)

Вилхелме, ја мислим да сте ви остали зато што сте овде живели у рају... Нисте ви остали зато што сте осе-

¹ Сви citati su preuzeti iz: Ronald Harvud, Na čijoj strani, u: Ronald Harvud, *Drame*, (prev. Đorđe Krivokapić, predg. Zoran Paunović), Nolit, Beograd 1997. 101 – 176.

² К. је заправо Herbert von Karajan, чије име Furtvengler никада није желео да изговори.

рујем у уметност. Могло би се рећи да је уметност моја религија. Уметност уопште, а музика, наравно, посебно, за мене има мистичну снагу која храни човекове духовне потребе. Морам признати, међутим, да сам био крајње наиван. Много година сам инсистирао, све донедавно у ствари, на апсолутној одвојености уметности од политике. Ја искрено нисам имао никаквог интереса за политику, једва да сам читао новине, мој читав живот био је посвећен музици јер сам, а ово је јако важно, веровао да могу, кроз музику, да сачувам нешто практично. (...) Слободу, хуманост и правду.

Ја сам имао само једну намеру да докажем да уметност значи више од политике. (158.)

Покушавао сам да браним интелектуални живот од једне наопаке идеологије. Ја се нисам директно супроставио Партији зато, говорио сам себи, што то није био мој посао. Активним отпором ја не бих никоме користио. Али ја никада нисам крио своје мишљење. Као уметник био сам убеђен да ће музика, бар, остати недодирнута. Да сам активно учествовао ја не бих могао да останем овде. Молим вас да ме правилно схватите: један уметник не може да буде потпуно аполитичан. Он мора да поседује извесна политичка убеђења јер је он, коначно, људско биће. Дужност је уметника, као грађанина, да изрази та убеђења. Али као музичар, ја сам више од обичног грађанина. Ја сам грађанин ове земље у вечном смислу о чему сведочи гениј велике музике. Ја знам да је макар и

ћали неку приврженост према свом народу, нити зато што сте хтели да сачувате традиције чије сте, тако сте чини ми се рекли, ви били чувар, нити зато што сте веровали да су уметност и музика и култура били изнад политике. Схватате, ако бих ја рекао мојим другарима, ви сте главни у свом послу, миљеници првог човека у земљи, добићете све жене за којима жудите, добро сте плаћени, добијете феноменалну кућу и лично, приватно склониште у случају бомбардовања ако хоћете, шта ћете да урадите, да одете или да останете? Чујем како до мене допире један глас: *остајем!* (167.)

Били сте њихов момак, њихово створење. То је оно што је против вас, стари друже. За њих сте били као пропагандни слоган. Ево шта производимо, највећег диригента на свету. И ви сте се с тиме мирили. Можда нисте били члан Партије јер, уистину, Вилхелме, то вам није ни било потребно. (171.)

Јесте ли икад осетили мирис изгорелог меса? Ја сам га осетио на растојању од четири миље. Четири миље далеко, осетио сам га. И сада га осећам, осећам га и ноћу јер више не могу да спавам уз тај смрад у мојим ноздрвама. Осећаћу га док сам жив. Јесте ли видели крематоријуме и гасне пећи? Јесте ли видели гомиле иструлелих тела које мушкарци и жене који су их побили убацују лопатама у огромне кратере? Те ствари сам видео рођеним очима. Од тада то видим сваке ноћи, из ноћи у ноћ, и уз врисак се будим када их видим. Знам да више

једно извођење неког великог ремек дела јача и виталнија негација духа Бухенвалда и Аушвица него што су то речи. Људска бића су слободна где год се изводе дела Вагнера и Бетовена. Музика их је преносила у пределе где мучења и убиства нису могла да има науде. (172.)

Волим своју земљу, верујем у уметност, шта је требало да учиним? (173)

никада нећу моћи мирно спавати. Мени причате о култури и уметности и музици? Да ли ви то стављате на кантар, Вилхелме? Стављате културу и уметност и музику наспрам милиона које су ваши пријатељи побили? Пријатељи које сте могли да позовете да спасете пар Јевреја кад су хиљаде, милиони њих, били уништавани? Да ли ви то стављате на кантар? Да, кривим вас што вас нису обесили, кривим вас због вашег кукавичлука. Шепурили сте се и кочоперили, главни баца у говнари. Причате ми ту о ходању по конопцу између изгнанства и вешала, а ја вам кажем, лажи...(173.)

Да одважно делујете. Помислите само о правој храбрости, помислите шта су људи као Емин отац учинили, ризикујући своје животе, а не своје каријере...

У низу провокативних драмских текстова и сценарија, који су последњих деценија уздрмали европска друштва суочавајући их са наслеђем антисемитизма, расизма и национализма, Роналд Харвуд је 1993. године написао и драму „На чијој страни“. Током наредне деценије она је играна на позорницама широм света, а 2002. године по њој је Иштван Сабо (Istvan Szabo) снимео истоимени филм. Описујући истрагу која је вођена против чувеног диригента Вилхелма Фуртвенглера, Харвуд је суочио супротстављена тумачења ангажованог у уметности, идеолошког у култури и политичког у историји.

Крај снажног дијалога који је вођен између оптуженог и тужиоца, Харвуд је оставио Фуртвенглеру: „Зар ви стварно не схватате да снага уметности може да комуницира лепоту и бол и тријумф? Чак и ако то не можете да признате, зар не верујете да музика нарочито може да превазиђе језик и националне препреке и директно се обрати људском духу? Ако искрено верујете да је једина реалност физички свет, вама неће ништа друго преостати до прљавштине која је смрдљивија од онога што прожима ваше ноћи.“ Међутим, његове речи су после свега зазвучале као „смешно помпезне, шупље фразе“³. Диригент је

³ Zoran Paunović, Predgovor, u: *nav. izdanje*, 15.

клонуо потпуно скрхан и изговорио: „Ово стварно није поштено. Како сам ја могао да знам шта су они били у стању да учине? Нико није знао. Нико није знао да су били гангстери, гнусни, покварени. (...) Ох Боже, не желим да останем у овој земљи. Да, да, боље би било да сам отишао 1934, боље би било да сам отишао...“ (174.)

Фуртвенглеров завршни монолог вербализовао је спознају да су у 20. веку људи масовно спаљивани, спознају да све узвишене речи постале скарадне пред мирисом спаљеног људског тела, спознају пораза и онога што је Адорно изразио у чувеној реченици „Варварски је писати поезију после Аушвица.“

С друге стране, тужилац, мајор Арнолд никада није чуо за Фуртвенглера, није осетио снагу уметности и моћ музике. Управо је то и био разлог због кога је изабран да обави саслушања и бахатим наступом обесмисли суптилна размишљања диригента. Непремостиву празнину која је зјапила међу њима испунили су сведоци и истражитељи који су ставове градили упоређујући различите системе вредности и покушавајући да разумеју обе стране. Један од истражитеља – поручник Дејвид Вилс, иако Јеврејин који је морао да бежи из Немачке и чији су родитељи у рату убијени, после бруталних напада мајора Арнолда на Фуртвенглера, у тренутку када је остао сам са диригентом, искористио је прилику да му захвали, јер га је као дете слушао како диригује Берлинском филхармонијом: „Показали сте ми једно место на коме је постојало одсуство беде. Од када сам вас први пут чуо, музика је постала централна ствар у мом животу. Моја главна утеха. А утеха ми је била потребна.“ (137)

Драмски текст је одређен три пута варираном констатацијом, односно питањем „на чијој страни“ – којом је Харвуд покушавао да утврди ставове оптуженог, истражитеља и најзад, да определи саме посматраче, односно читаоце, упозоравајући да ће њихов коначни суд о томе шта је било оправдано, а шта не „зависити од тога на чијој су страни“. Преиспитујући могућност јасног одређења стајне тачке, он је супротставио различите светоназоре у оквиру којих су стране одређиване. Аргументовао је системе вредновања прошлости победника у рату (Арнолд), уметника у рату (Харвуд) и најзад жртве рата (Тамаре Закс, чијем је мужу Фуртвенглер као изузетном уметнику помогао да побегне из Немачке, али који је касније убијен у Француској). Њихови јасни, директно супротстављени ставови неминовно су релативизовани у свести читаоца.

Истовремено, они су били парадигме времена у коме је текст настајао – времена у коме су после пада Берлинског зида једни системи вредности одбачени, а други још неизграђени. После деценија личних диктатура, режима нацизма и стаљинизма и совјетизације, европска друштва неспремна за нове званичне верзије, конституисана су управо одређењем према прошлости. Промисањање нихилизма постмодерне изражено сумњом у могућност сазнања „праве истине“, разбијање глобалних облика и јачање неверице и несигурности у коначне ставове, обележило је епоху. Посебно снажно, у том смислу, свакако је

било питање које је Арнолду упутила Тамара Закс: „Како можете да сазнате истину? Тако шта не постоји. Ко је истина? Победници? Поражени? Жртве? Мртви? Чија истина? Не, не. Имате смо један задатак. Да одлучите ко је добар човек, а ко је зао. Само је о томе реч. Уништити сада једног доброг човека значило би будућност учинити немогућом... Немојте се понашати као они, молим вас. Знамо о чему причам, мало је добрих људи и они су ретки. Морате одати почаст добрима, нарочито ако их је мало. Као што је доктор Фуртвенглер. И деци добрих. Као што је *freulein* Штраубе.“ (124.)

Сумње су нужно повратиле веру у знање као једини предуслов за наставак рационалног друштва и јасно одређивање улога у јавности. Заузимање страна је подразумевало одређивање према прошлости, а брисани простор који је остао иза монолитних социјалистичких друштава Европе оставио је места новим трагањима за критеријумима који би верификовали аутентичност одређеног става и одбацили други.

Које тумачење прошлости изабрати и који став заузети? Који су предуслови за признавање валидности одређених ставова и за побијање других? Да ли су интервенције политичког кључне у одређивању аутентичности, или је управо обратно, и да ли заправо културни концепти конституишу идеологије?

Пораз Фуртвенглера је лежао у његовој немогућности да прихвати стварност у којој уметност није била изнад дневне политике и идеологије (тако приказаних речи у 20. веку). Напротив, култура и сви видови њеног испољавања у јавности креирали су идентитет заједница и свест појединаца и постајали њихов недељиви део. Фуртвенглерова увереност да ће музика изменити свет постала је обмана... Штавише, његова је уметност „упросторавала“ нацизам, репрезентовала режим према коме је он интимно, али и нескривено осећао одијум. Нацизам је са Фуртвенглером еманирао снагу, коју без њега није имао.

Осећај општег добра, који је Фуртвенглер веровао да чува и шири наставаљајући да ствара у монструозној држави, било је немогуће реализовати у времену општег зла. Друга виолина – Хелмут Роде, то време је разумео и описао као „владавину страха“ када је „читава индивидуална воља паралисана и једино што преостаје јесте једна послушна љуштура“. (144 – 145)

Фуртвенглер никада није колаборирао са нацистима. Он никада није свирао у окупираним земљама, никада није свирао под истакнутим нацистичким симболима, нити поздрављао присутне нацистичким поздравом. Физичка дистанца коју је успоставио требало је да означи његову моралну непоткупљивост и чистоћу. Али каква је била рецепција његовог рада? Чини се да је са становишта права то немерљива категорија, али је из перспективе историчара свакако одређујућа.

Верујући да остаје како би спасао слободу, хуманост и праведност, Фуртвенглер је спасавао десетине Јевреја. Зашто је онда суђено њему, а не фон Карајану, који се не једном, него чак два пута учланио у Нацистичку партију и

који је после Другог светског рата постао једна од најзначајнијих фигура светске музичке уметности? (Арнолд је на ово питање одговорио: „Не знам ја ко је тај, он није био мој случај.“ (134)) Зашто није суђено десетинама научника који су радили у корист Хитлерове ратне машинерије, већ су после 1945. године пребачени у Америку, да тамо наставе своја истраживања? (Арнолд је одговорио: „То је оно што ми називамо ратним пленом. Различите професије, различита правила.“) Зашто није суђено свима који су остали у Немачкој да праве колаче, да лече људе, да пишу историју, да поправљају сатове у времену које је стало? Зашто је Фуртвенглер изгубио право на јавни живот иако се знало да је највишим нацистичким представницима без страха изражавао неслагање са расном политиком и потискивањем Јевреја? Зашто, када се знало да је пред крај рата, чак био принуђен да напусти Немачку, јер више није био пожељан са својим морализаторским чистунством?

Фуртвенглер је себе ограничавао етичким и естетским критеријумима уметности, али је превиђао да се у јавном простору нацистичка идеологија између осталог представљала, а друштво конституише кроз извођења концерата које је дириговао. Уметности је немогуће судити, али је могуће тумачити – из перспективе уметника, из перспективе политичара, из перспективе историчара. Разумевање уметничке позиције у времену великог страха и потреба означавања уметника као посебног, отвара бројна тумачења и суптилне анализе (које је понудио Харвуд). С друге стране, политичару који неупитним проценама гради политички програм, нужно је јасно и недвосмислено одређење на беспоговорно „добре и лоше момке“.

Шта је са историчарем? На који начин за њега „случај Фуртвенглер“ постаје парадигма времена и феномена? Позиција уметника Фуртвенглера у Хитлеровом диктаторском режиму и начин на који је прихватао нове реалности били су потврда спровођења Кантовог категоричког императива „ради тако да максима твоје воље буде општим законом рада свију“, али и доказ да његова уметност није била изнад друштва, већ изнад њега самог. Фуртвенглер јесте контролисао своја појављивања и чувао музичке традиције и принципе и њену чистоћу у времену запланости. Он, међутим, није имао контролу над процесом њеног ширења и расподеле.

Пошто је немачком народу објављено да је Адолф Хитлер извршио самоубиство, радио је емитовао Адагио из Брукнерове Седме симфоније у извођењу Берлинске филхармоније под диригентском палицом Вилхелма Фуртвенглера. Био је то последњи блесак идеологије која је нестајала. Њене визуелне представе су у тим тренуцима уништаване, вербалне су потискиване. Готово парадоксално симболика музичке репрезентације је послала последњу поруку нацизма и неразлучиво везала Вилхелма Фуртвенглера и Адолфа Хитлера.

Одбијајући да призна утицај политичких идеологија у вредновању уметност, Фуртвенглер је превидео да је репрезентација уметности и њена дисеми-

нација одређујућа у конституисању лаичких идеологија. Штавише, начином на који је бранио музику, називајући је својом религијом, заправо је стварао сопствену идеологију – бескомпромисну, категоричну и искључиву према сваком другачијем систему вредности. Фуртвенглер је уметности признавао моћ моралне осуде и освете, али су његову веру да уметност ослобађа обесмислили злочини Другог светског рата.

Размишљајући о аутентичности доказа и могућности њиховог прихватања, историчар сагледава критеријуме у оквиру којих су настајали. Он разматра истинитост изјава тужиоца, сведока и оптуженог, али начин на који контекстуализује чињенице и тумачења увек је његова конструкција. Желећи да сачува своју неутралну позицију историчар не мора да се одреди и може да препусти читаоцу да сам заузме страну. У том случају, као и Фуртвенглер он оставља простор различитим тумачењима. Шта ће одлучити и да ли ће се одредити, зависи пре свега од одговора који ће дати на питања: да ли је Аушвиц означио смрт уметности, или она постоји независно и надживљава најтеже злочине човечанства?