

MEHORAH

COLLECTION OF PAPERS

Belgrade 5770 - 2010

МЕНОРА

ЗБОРНИК РАДОВА

Београд 5770 - 2010

Издавач

Универзитет у Београду Филозофски Факултет

Publisher

University of Belgrade Faculty of Philosophy

Уредили

Јелена Ердeљан Ненад Макуљевић

Editors

Jelena Erdeljan

Nenad Makuljević

Секретар

Вук Даутовић

Editorial coordinator

Vuk Dautović

Превод са енглеског

Александар Петровић

English translation

Aleksandar Petrović

Лектура и коректура

Весна Адић

Proof reader

Vesna Adić

Компјутерска припрема

Тијана Ђаповић

Technical editor

Tijana Đapović

Штампа

Colografx, Београд

Printed by

Colografx, Belgrade

ISBN 978-86-86563-87-3



САДРЖАЈ / SUMMARY

ПРЕДГОВОР / CONTENTS

РЕЧ УРЕДНИКА / A WORD FROM THE EDITORS /

ЕМА МАЈАН ФАНАР „Пут до света који долази“: размишљања о иконографији две јединствене некрополе у Галилеји 14

EMMA MAAYAN FANAR, The way to the “world to come”: some thoughts on iconography of two unique necropolises in Galilee

АЛЕКСАНДРА БУНЧИЋ Чувари приповијести: средњевјековне илуминиране хагаде 44

ALEKSANDRA BUNČIĆ, Guardians of story-telling: mediaeval illuminated Haggadot

**ТАМАР АЛЕКСАНДЕР - ЕЛИЕЗЕР ПАПО
Исцелитељске бајалице босанских сефардских жена**

*TAMAR ALEXANDER - ELIEZER PAPO, On the Power of the Word
Healing Incantations of Bosnian Sephardic Women*

МИЛАН КОЉАНИН, Између еманципације и нетрпељивости: Јевреји у Србији 19. века 119

MILAN KOLJANIN, Between emancipation and intolerance: the Jews in 19th century Serbia

РУДОЛФ КЛАЈН, СЕЦЕСИЈА: „UN GOÛT JUIF“? 133

RUDOLF KLEIN, SECESSION: "UN GOÛT JUIF"?

МИРЈАМ РАЈНЕР, Парохет као слика: Шагалов Table des Prieres (1908-1909) 176

MIRJAM RAJNER, Parohet as an image: Chagall's table des prieres

МЛАДЕНКА ИВАНКОВИЋ, Обнова верског живота код Јевреја после Другог светског рата у Југославији 203

MLADENKA IVANKOVIĆ, Renewal of Jewish religious life after the Second World War in Yugoslavia

ИСАК АСИЕЛ, Конверзија и питање Јеврејског идентитета 236

ISAK ASIEL, Conversion and the issue of Jewish identity



РУДОЛФ КЛАЈН

Универзитет Светог Иштвана, Мађарска

СЕЦЕСИЈА: ЈЕВРЕЈСКИ (НЕ)УКУС?

*Кроз читаву историју, архитектура је превазилазила просту материјално-функционалистичку раван и добијала значења ван досега структурално-тектонске стварности. Док је архитектура често отелотворвала метафизичко, наглашене идентитете, и представљала *itago mundi*, човеково самопоимање и поимање света, неизвесно је колико је могла да изрази религијске или етничке идентитете током 19. и 20. века. Уистину, и даље је питање колико се архитектонско дело може окарактерисати као „јеврејско“.¹ Ипак, око 1900. године, како у Бечу тако и у Будимпешти су такве одреднице биле водећи аргументи подједнако у антисемитским и филосемитским круговима, што оправдава настојање да се анализира оно што се назива „јеврејство“ у архитектури.*

Кључне речи:

сецесија, архитектура, Јевреји, модернизам, Аустро-Угарска, Беч, Будимпешта, оријентализам

Јасно је данас, да је означавање покрета и архитектонских дела „јеврејским“ било претерано што је створило изузетну осетљивост међу нејеврејима ка било чему што је повезано са овом мањином којој су се дивили, или је мрзели. Предложио бих пажљивију формулацију, и уместо покушаја да тачно одредим шта „јеврејство“ значи у одређеним архитектонским појмовима, поставио бих питање на други начин: Како су размишљање, став и историјско искуство еманципованих Јевреја утицали на архитектуру? Ова искуства можда покажу неке сличности са искуствима других етничких или верских група, али суштински или свеукупно, оно приказује то што се уобичајено сматрало јеврејским. Ови чиниоци и њихове комбинације обухватају аспекте као што су невезаност за поднебље или локалну традицију, једна врста несталности, склоност ка апстракција, игра, хибридизет, хумор, гротеска, искуство у дијаспори,² двојни идентитет, као и расцеп између

1 Чак се и расправља да ли исламска архитектура постоји као појам који се грана. Ипак, због дубоко укоренење религиозности, неки заједнички елементи повезују многе стране уметничког учинка исламских земаља по питању декорације, а чак и архитектонског простора у разним периодима што оправдава говорење о исламској архитектури, пре него о јеврејској. Види *Architecture of the Islamic World*, ed. G. Michell (London, 2002), стр. 10.

2 Појам искуства у дијаспори у пољу архитектуре је увео Питер Ајзенмен и одражава се у просторном концепту где посматрач доживљава међупросторно искуство „битисања између“. Ово није међупросторни доживљај који је познат из јапанске архитектуре и њеног



суштинског и појавног света итд.

Јевреји су, осим у старом и савременом Израелу, ретко били у позицији да наметну архитектуру другима. Њихова улога у постпросветитељским друштвима је првенствено била ограничена на поспешивање коренитих промена. Али како су модерна и модернизам укинули традиционалну кодификацију и донели отвореност и концептуалност у уметност и архитектуру, „јеврејски“ утицај је ојачао. Штавише, без обзира на Холокауст и скоро потпуно уништење западно/централноевропских Јевреја, овај утицај није нестао, већ је дошао на чело у структурализму средином двадесетог века и у покретима крајем двадесетог века, као што су постмодернизам и деконструкција.

Сматрам да је несразмерно велики допринос Јевреја авангардној уметности и архитектури 20. века произишао из сусрета западњачке модерне и „јеврејског“ искуства, као што предлаже Арнолд Тојнби.³ У овом чланку ћу анализирати утицај еманципованих Јевреја око 1900. године, и сажето назначити периоде који су претходили и следили, са освртом на модернизам 1920-30-их година.

Учешће Јевреја у секуларној архитектури у Хабзбуршкој монархији и државама које су је наследиле (изузимајући синагоге, гробља и грађевине јеврејских општина) се може поделити у четири различите фазе: (1) Рана фаза, од средине деветнаестог века до почетка 1890их, када су се Јевреји појављивали искључиво као инвеститори уз извесне архитектонске склоности или специфичне детаље⁴ који су се одражавали на фасадама или у ентеријеру (Рингштрасе улица у Бечу, Андраши улица у Будимпешти). (2) Сецесија од 1897. до око 1905., када се Јевреји појављују и као архитекте, посебно у Мађарској и Хрватској. Ово је период у ком се о „јеврејству“ архитектуре први пут јавно расправљало. (3) Касна или геометријска сецесија и протомодернизам, од око 1905. до 1920., када јеврејско

Ма простора, тј. између унутрашњости и спољашњости, већ између сличних просторних система. Ово се обично односи на постмодерну архитектуру и архитектуру деконструкције. Види: Gy. Kunszt, R. Klein, and P. Eisenman, *A dekonstruktivizmustól a foldingig, From Deconstruction to Folding* (Budapest, 1999), стр. 118.

3 D.C. Somervell, *A Study of History*, abridgement of vols. VII–X, with a preface by A. Toynbee (London/Toronto/New York, 1957); A. Toynbee, *A Study of History*, vol. XII: *Reconsiderations* (London/Toronto/New York, 1961). За више јеврејски наклоњену тачку гледишта види Y. Slezkine, *The Jewish Century* (Princeton, 2004).

4 Шосбергегр Палата у Андраши улици приказује један од најјединственијих јеврејских осврта тог периода. Две изрезбарене фигуре, Мојсије и Вулкан дочекују госте или намернике изнад улазне капије, представљајући Грчке и Јеврејске елементе културе Запада. Треба нагласити да Мојсије не носи само Таблице Закона, већ и бакљу: према поруци коју је уметник хтео да пренесе, Јевреји је требало да буду лучоноше *Gründerzeit*-а.





Андраши авенија у Будимпешти, 1870-1890. У првој секцији је била скоро искључиво јеврејска елита, индустријалци и банкари, који су преферирали нео-ренесансу, каткад са неким јеврејским мотивима

размишљање олакшава прихватање апстракције и приоритета простора над материјалом. И (4) Рани модернизам, од 1920. до 1944., када су архитекте јеврејског порекла играле битну улогу. О „јеврејству“ се ретко расправљало, осим у нацистичким изворима, али је спој јеврејског искуства односно начина понашања и неких аспеката модерне архитектуре неоспорив.

У периоду после Другог светског рата је остало премало Јевреја у овом региону да би се скупила критична маса, па су структурализам и пост-структурализам углавном карактеришу Западно Европу, Израел и САД⁵. Иако су и нацистички и совјетски теоретичари уметности брзо повезали модернизам са Јеврејима, тј. такозвани космополитизам, елитизам, и „вештачки начин размишљања“, много више одлика је карактерисало модерну архитектуру у међуратном периоду: заједнички садржалац многих традиција, како источњачких, тако и западњачких, укључујући и јудаизам са идејом повезаности простора и времена, не-репрезентацију/апстракцију,

5 Мађарска је можда мали изузетак. Како је уплетеност Јевреја у мађарски марксизам била велика, неке јеврејске архитекте и теоретичаре су подстицали да спроведу идеје Џорџа Лукача у дело, као што је Тибор Вајнер и Јанош Бонта.



и Месијанизам, поред интернационализма, отуђености од конкретног места и локалних традиција.⁶



Детаљ палате Шосбергер, Андраши авенија у Будимпешти, архитекта Арпад Фести, 1876. Изнад улаза се налазе две фигуре, Вулкан са чекићем и Мојсије са својим таблама, који симболизују симбиозу Јевреја и не-Јевреја (Немаца) у Мађарској. При томе је важно, да је Мојсије тај који носи бакљу

6 Уметничке теорије националсоцијалиста и комуниста су биле неоргиналне у осуђивању Јевреја: сличне идеје је у 19. веку изразио Карл Шнасе, додуше без расистичке ноте. (C. Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste* (2. Auflage, Düsseldorf, 1869).



СЕЦЕСИЈА И ЊЕНИ КОРЕНИ

L'art nouveau, или Sezession/szecesszió/secesija како се називала у хабзбуршким земљама, је представљала прелазни период између историјских стилова (заправо њиховог поновног буђења у 19. веку) и модернизма. Званично, то је било отцепљење, како назив бечке верзије овог покрета Sezession и предлаже, којим су уметници одвојили себе од академских традиција и историјских стилова. Ово се такође десило и другде у Европи (у Британији Arts and Crafts, француско-белгијски l'art nouveau, каталонски Estilo Gaudí), али је у Аустро-угарској специфична политичка слика променила положај уметничке елите и њихових наручилаца. Карл Шорске тврди да су политичке тежње тадашње средње класе у успону већим делом сузбијане у конзервативној монархији, па се њихова озлојеђеност одразила у уметностима. Иако Шорске не дискутује посебно улогу Јевреја у модерни у Хабзбуршкој монархији, његова разматрања су примењива и на вишу средњу класу Јевреја, тим више што су били двоструко искључени, не само као припадници буржоазије, већ и као нехришћани. Покрштавање је било од помоћи, али је јеврејско порекло и даље остајало стигма.

Модерни уметници су постајали носиоци отпора њихових (углавном јеврејских) клијената у Аустрији. У Мађарској је овај отпор био чак и националистички обојен, иако је тешко одредити стварне националистичке намере у мађарској сецесији или Magyaros Szecesszió, а и међу њеним јеврејским поборницима, о чему ће касније бити речи.

Са архитектонско-семиотичке тачке гледишта се може тврдити да се у историјским стиливима, као што су Романика, Готика и Ренесанса, више радило о проблематизовању традиционалних и унутрашњих питања у архитектури: решење конструкције, представљање тектонике, приказивање одлика грађевинских материјала, док су се у дискусијама занемаривали „спољни проблеми“, као што су метафизика и значење архитектуре. Ипак, дух времена је изронио и архитектура је имплицитно, а често и ненамерно, добијала друштвени и метафизички садржај.

Међутим, са појавом демократије и политичког плурализма после Француске револуције уметности су се заувек промениле. Плурализам је изазвао паралелну употребу различитих нео-стилова (поновно буђење историјских стилова) – неороманике, неоготике, неоренесансе и необарока, а могућност избора је отворила врата отелотворењу политичке, верске или етничке поруке у архитектури. Тако се, на пример, бечко неоготичко дело Фридриха Шмита Rathaus, веран пример хтења пан-германског, анти-семитског Карла Луегера, јер се нео-готика сматрала више немачким



(германским) него неоренесансни Burgtheater на улици Рингштрасе, чији је пројектант био либерал Готфрид Земпер. Појављивање национализма у повоју се поклапало са појавом нео-стилова у архитектури преко читавог континента који су отеловљавали идеале неких националних програма. После револуција године 1848., јеврејски идентитет није био изузетак овом правилу. Оријентални стил је представљао улогу/идентитет који су нејевреји придодали Јеврејима: „азијати Европе“. До краја 19. века Јевреји су престали да буду азијати Европе и постали катализатор модернизма као културне парадигме, а њихова везаност за сецесију (l'art nouveau или Sezession) је постала неминовна. Ипак, архитектонски утицај оријенталног расположења на Сецесију се не може преценити.

Неки критичари су, са правом или не, повезивали бечку Sezession, Magyaros Szecesszió, и хрватску Secesiju са присуством Јевреја у урбаним центрима Хабзбуршке монархије – Бечу, Будимпешти, Прагу, Брну, Лавову, Чернивцима, Загребу, Темишвару, Великом Варадину итд. Занимљиво је да је Хабзбуршка монархија приказала два лица Сецесије: израз модернизма и израз националног, културног, а можда чак и верског идентитета. Јевреји су се налазили у оба табора. Међутим, у оба случаја су Јевреји показивали слична идеолошка и формална решења која су се могла повезати са традиционалном нетрпељивошћу између јудаизма као неиконичке вере и архитектуре као визуелне дисциплине.

КВАДРАТУРА КРУГА: ЈЕВРЕЈИ ПОСТАЈУ АРХИТЕКТЕ

Јевреји су уплетени у архитектуру већ преко три миленијума. Постоје археолошки докази о њиховом грађевинском стваралаштву од антике али не постоји „историја јеврејске архитектуре“, тј. у архитектури коју су створили или која је створена за Јевреје недостаје било какав јасан континуитет или кохеренција. Однос између Јевреја и архитектуре је био проблематичан. Најпростије објашњење би било тврдити да су се Јевреји толико пута селили кроз историју да нису имали предуслове потребне за еволуцију архитектуре у континуитету. Али ово није тачно у потпуности: јеврејске посебности су у неким периодима и подручјима трајале довољно дуго за стварање делимично кохерентних жанрова, као што су синагоге на Иберијском полуострву пре Изгона из Шпаније, синагоге са шест или осам травеја у средњовековној средњој Европи, или синагоге са девет травеја у граничној линији која је одређивала простор за живот јевреја у Пољској и Руској царевини у раном модерном периоду. Међутим, ови жанрови нису дали потпун и издвојен скуп одлика нити су икад створили свеобухватну



архитектонску историју, чак ни мањег обима. Ове архитектонске одлике, чак и кад су постојале, нису имале континуитет од идеје до форме, што је предуслов за праву архитектуру. Ипак, постојали су краћи историјски интервали у којим је постојала интеракција између јудаизма и грађења.

Историјски гледано, архитектура се тешко могла сматрати „јеврејском дисциплином“ јер сликовно приказује свето, било програмски, као у неким монотеистичким системима, или у смислу Хајдегеровог *das Heilige*, неодређене светости која је претходила и политеизму и монотеизму.⁷ Такав концепт архитектуре се оштро супротставља библијској забрани стварања лика и наличја. Осим тога, како се подразумевало да су следбеници јудаизма описмењени, служба у синагоги се заснивала на индивидуалном читању/певању, па није било потребе за визуелним преношењем верског садржаја, као у случају неких других религија. Није чудо, с тога, да је архитектуру створену за Јевреје, или архитектуру коју су Јевреји створили засенила књижевност и музика као главни израз креативног јеврејског духа у дијаспори. У исламу су постојали слични проблеми у архитектури, па су често запошљавали градитеље из култура које су пријатељскије настројене према визуелном. То су у суштини били Копти или источни/византијски хришћани. Синан, Микеланђелов савременик, а вероватно и најславнији „исламски архитекта“, који је пројектовао Сулејманову џамију у Истанбулу, је био јерменин који се преобратио у Ислам.⁸ Тадашња османска ратничка класа, укључујући врховног вођу, Султана, је била очарана Аја Софијом, и прагматично занемарила опасност која је проистицала из пресликавања њеног, у основи хришћанског шаблона, на каснију градњу џамија. И заиста,

7 Мартин Хајдегер се делом у свом делу *Sein und Zeit*, а посебно у делу *Bauen, Wohnen, Denken* бавио утицајем претходно поменутог концепта на архитектуру. Његов приступ је можда означен као метафизички, или поетски, а имплицитно чак и као анти-јудаистички, али он боље него ишта друго истиче светост архитектуре у неким културама, или идолопоклоничку архитектуру са строго јеврејске тачке гледишта. Види М. Heidegger, *Bauen, Wohnen, Denken* (предавање одржано 1951.), у делу *Bauen und Wohnen, Martin Heideggers Grundlegung einer Phänomenologie der Architektur*, ed. E. Führ (München, 2000), стр. 31–49.

8 Турци су у 20. веку, пошто су уништили велики део јермена, позвали аустријске и немачке архитекте модернизма, као што су Клеменс Холцмајстер, Карл Лорхер, Херман Јансен, Роберт Орли, Ернст Енли и Петер Беренс, само да поменемо неке од миљеника Кемала Ататурка, иако овај пут без обавезног преобраћања у Ислам. Баш је Кемал Ататурк (*Ata-türk* = отац Турака), који је потицао из Солуна имао јаке прозападњачке побуде као и одбојност према традиционалном исламу. Према неким изворима рецитовао Шема Израел (Чуј Израел!) без грешке. Ово је изазвало спекулације о томе да је он можда тајно био делом јеврејског порекла. У својој Аутобиографији Итамар бен-Ави, син Елиезера бен-Јехуде, говори о приватној исповести Ататурка да је Шема Израел била његова права вера. *Encyclopaedia ha-ivrit* (Jerusalem, 1949).



првобитна чистоћа раних цамија је нестала. Бројне куполе, полукалите и пандантифи су после оправдавани ангеологијом, тј. односом, хијерархијом и поруком појединих анђела.⁹

На сличан начин чудан модус операнди је постојао у изградњи неких art nouveau сецесијских синагога, као рецимо оних у мађарским градовима, Сегедину (Szeged) и Суботици (Szabadka). Познати рабин и јавна личност, Имануел Лев (Immanuel Löw), син великог реформистичког Рабина Леополда Лева, је створио иконографију за велику синагогу у Сегедину која је надмашила све што су католици икад урадили по питању иконографије! Архитекта Леополд Баумхорн (Lipót или Leopold Baumhorn), који је пројектовао или обновио више од четрдесет синагога, је жудео за „научном“ потпором за своја хировита и еклектичка формална решења, а Имануел Лев му је то и обезбедио: декоративни елементи су постали повезани са библијском флором и пејсажом¹⁰. Због овога заправо нису били уметнички супериорнији. Архитекта Деже Јакаб (Dezso Jakab) је у Суботици идеологизовао своју брилијантну, самоносећу танку куполу органског облика као Шатор у пустињи или јутарње небо.

У архитектури, као и у многим другим пољима, модернизам је довео Јевреје на чело, због неких подударана између духа модернизма и јеврејске традиције и искуства. Модернизам, уметнички одраз модерне, је преиспитивао традиционалне вредности, ауторитете, и истине Запада, елементе који су претходно спречавали Јевреје да буду део главних токова друштва. Јевреји су у модернизму видели разрешење конфликта између њиховог наслеђа и уметности нејеврејског света. Штавише, у модерни, коју је донело доба Просветитељства и Француске револуције, они су видели историјско остварење, неку врсту „јерусалимизације“ читавог цивилизованог света, укључујући и њихове тадашње локације у дијаспори.¹¹ Најасимилованији

9 S. H. Nasr, *Islamic Art and Spirituality* (Albany, 1987), стр. 37.

10 Имануел Лев је био познат као реформистички рабин и оријенталиста, рођен је у Сегедину 1854., а образовао се уз помоћ свог оца Леополда и на *Lehranstalt für die Wissenschaft des Judenthums* у Берлину, дипломирао је као рабин и добио докторску диплому 1878. Исте године је постао рабин у Сегедину. Применио је знање које је стекао током студија у раду *Eretz Israel* које је претходно објавио у свом делу *Aramäische Pflanzennamen* (Беч, 1881). Без обзира на његов велики допринос мађарској култури, депортован је 1944., где је изгубио живот на путу за Аушвиц.

11 Фредерик Бедоар пише: Месијанско размишљање о „новом Јерусалиму“ је добило много светскије и универзалније тумачење и претворило се у предлог стварања новог политичког, друштвеног и верског поретка за јевреје и нејевреје подједнако. Име Јерусалима је замењено именом Париза. Десет заповести су изједначене са законима француске Републике, а Израел је сматран земљом револуције из 1789. Грец упућује на богатство тадашње књижевности, укључујући и дело Јозефа Салвадора *Paris, Rome et Jérusalem ou La question religieuse au XIXe siècle* (Париз, 1860). У овом делу, савремени Јерусалим се



Јевреји нису више тежили да се врате у Свету земљу већ су, уместо тога, хтели да претворе читав свет у своју обећану земљу.



Купола и тамбур синагоге у Суботици, архитекти Деже Јакоб и Марцел Комор, 1901-03. Следбеници Едена Лехнера настављују са употребом мађарског фолклора, али иду и даље: купола није традиционалног облика, него је тродимензионална верзија дводимезионалних фолклорних шара, направљена од модерне самонесеће конструкције – гипс и рабиц мрежа.

пореди са Паризом, који је такође град изграђен у долини и окружен планинама.. У радњи дела је требало да се изгради нови храм за универзални мир и све светске религије, а градске капије су требале бити посвећене Мојсију, Исусу и Мухамеду, али такође Брахми и Буди, па чак и Волтеру и Русоу. Види F. Bedoire, *The Jewish Contribution to Modern Architecture 1830–1930* (Jersey City, 2004), стр. 153–206.



Али јеврејска уплетеност у архитектуру модерног времена није била само верско и филозофско питање. Са нестанком еснафа, њихово искључивање од овог заната се завршило, а јеврејско асимиловање и почечи предузетништва, као и брз урбани раст и губитак урбаног топоса¹² су допринели „јудизацији“ архитектонског заната (по речима тадашњих конзервативаца) широм царства. Ови критичари, како ћемо касније видети, се нису жалили само због присуства јеврејских архитеката и њихови утицајни клијената ту, већ радије због промена које су Јевреји донели у архитектури, како у теорији, тако и у пракси.

БЕЧКА ПОЛЕМИКА: ЈОЗЕФ МАРИЈА ОЛБРИХ И ЈОЗЕФ ХОФМАН ПРОТИВ АДОЛФА ЛОСА

У Бечу је виша јеврејска класа била дубоко повезана са покретом Сецесије. Индустијски магнат, Карл Витгенштајн, отац филозофа Лудвига Витгенштајна¹³, је финансирао изградњу „Храма Светог пролећа“, грађевину звану Сецесија (Sezession), која је саграђена 1898. Утицајне Wiener Werkstätte (Бечке радионице, 1903.) је скоро у потпуности финансирао син јеврејског произвођача текстила, Фрица Варндорфера.

Поред пуке великодушности, Јевреји су играли улогу „интелектуалних бабица“ покрета Сецесије. Утицајни критичар уметности, Лудвиг Хевеши (Ludwig von Hevesi) је пропагирао Сецесију у новинама, заједно са Бертом Цукеркандл, која је била власница салона у којем се први пут расправљало о Сецесији.¹⁴ Покрет Сецесије је такође требао да буде Ver Sacrum (лат. Свето пролеће), што је био и наслов новина и слоган који је сликан на фасадама белих зидова зграда у Сецесији. На истој фасади би се могао прочитати и још по неки мото, као што је Der Zeit ihre Kunst; der Kunst ihre Freiheit (Добу дајте његову уметност, а уметности њену слободу), који је сковао

12 Под овим мислим на оно што конзервативни историчар уметности, Ханс Седлмајер назива Die Verlust der Mitte, или губљење центра, концентрације интелектуалне и политичке моћи у самом центру града пре модерног доба, око цркве и градске већнице. Уместо овога, у савременом времену, знање, уметности, финансије, и политичка моћ су одвојене једна од друге и стављене у различите демократски контролисани институције као што је Парламент, Опера, Универзитет, Берза, итд. на пример у бечкој улици Рингштрасе.

13 Лудвиг Витгенштајн се и сам упустио у архитектуру и саградио вилу за своју сестру Маргарет Стоунбороу Витгенштајн у сарадњи са архитектом Паулом Енгелманом, миљеником бечке јеврејске више класе и периоду између рагова.

14 S. Beller, *Vienna and the Jews, 1867–1938, A cultural history* (Cambridge, 1990), стр. 27.



Хевеши. Цукеркандл, снаја Пола Клемансоа (Жоржовог брата), је позвала Огиста Родена у Беч 1902. Ентеријер њеног стана је уредио Јозеф Хофман, најпопуларнији архитекта међу јеврејском клијентелом. Око 1900. отварање зграде Сецесије је довело Беч у жижу све ширег медијског интереса међу љубитељима уметности у Европи.



Зграда сецесије, Беч, архитекта Јозеф Мариа Олбрих, 1898. Површинска орнаментација се делимично повлачи и остаје бели, недекорисани зид, што антиципира модерну архитектуру после Првог светског рата

Најважнији експонат у згради је био Beethovenfries, ремек-дело Густава Климта, декоративног сликара који је спојио пуно традиција: Византијску плошност са израженом употребом злата, технику рашлањености људског тела, каква се може видети на дрворезима Утагаве Кунисаде¹⁵, а заправо и l'art nouveau каква је постојала у Француској и Белгији. Овај spoj је био јако привлачан вишим јеврејским класама, не само због своје модерности, декоративног карактера, и чистог еkleктицизма, већ и због технике

15 Занимљиво је упоредити дело Утагаве Кунисаде (1786–1864) *Figure in Kimono* (дуборез у боји) и Климтов *Пољубац* (1907–08): оба дела се одликују разливеним осветљењем, бледом бојом коже, плошношћу, и рашчлањивањем људског тела у декоративне слојеве.

декорпације, разчлањивања људског тела. Климт је одржао присне односе са јеврејским или делимично јеврејским клијентима/моделима, Маргарет Стонбороу Витгенштајн (сестром Лудвига Витгенштајна), Аделом Блох-Бауер, Сереном Ледерер, Елизабет Бакофен-Ехт (кћерком претходно поменуте, Хермином Галијом, као и са Фредерике Мариа Бером.¹⁶ Док се популарно сматрало да су радови Климта, еротични постери и представљају декаденти завршетак једне епохе, крах бечког fin de siècle по мојој предпоставци плошност и декорпација Климтових ликова на сликама, као што је Пољубац, претставља важну карику у развоју модерне уметности и архитектуре. Климт је неоспорно утицао и на архитектуру, пре свега архитектуру Ота Вагнера, на његову другу вилу (1912.), и на најамну кућу у Neustiftgasse 40. У оба случаја ранија пластика зидова је нестала и настала тотално равна фасада, нешто што је већ Вагнер иницирао у ентеријеру његове синагоге у Будимпешти у Румбах улици године 1871-72. Климтова „деконструкција“ је такође продрла до архитектуре Јозефа Хофмана у касној Сецесији, чија је Стоклет палата у Бриселу покривена мотивима квадрата који се понављају, што је детектонизовало архитектуру. Овај развој, који сматрам највишим формалним изразом Сецесије, је био благонаклоно настројен ка јеврејској традицији, како је постепено заменио тродимензионално представљање (како у сликарству, тако и у архитектури), дводимензионалним представљањем, равном окреченом фасадом, тј. постепено напустио рељефност и тектонику, декоришући површине ритмичким шарама. Ово можемо сматрати додекафонијом архитектуре.¹⁷

Климтово дело Beethovenfries је било мање еротско, а више митско, приказујући антагонизам генија у „плебејском“ окружењу, тј. бечки уметници и њихови паметни те профињени (јеврејски) покровитељи насупрот конзервативном хабзбуршком естаблишменту заједно са његовим главним потпорним стубом, Католичком црквом. Није онда изненађујуће, да је нека врста неопаганизма постала лајтмотив како грађевине тако и покрета сецесије у целисти. Ово је на неки начин било у складу са прослављањем природе у l'art nouveau покретима, укључујући и дело Антонија Гаудија, „католичког пантеисте“. Јако је занимљиво што су Јевреји гајили симпатије ка овом неопаганизму, или „модерном пантеизму“, који је чак могао и да се повеже са претходно истакнутим „јеврејским достигнућем“, идејом Баруха

16 Beller, Vienna and the Jews, стр. 28.

17 Додекафонија, односно 12-степенa музичка скала је изум Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg), бечког јеврејског композитора, са којим се деконструира традиционални дијатонични систем дур и мол скала, тј којим се децентрализује и хомогенизира тонални апарат, слично променама у простору током ране бечке модерне архитектуре. Видети касније.



Спинозе *Deus sive natura*, Богили природа, које је потпуна деперсонификација, а чак и „деконструкција Бога“ како је јеврејска традиција сматрала, што је на крају довело до Спинозине екскомуникације у 17. веку.



Купола синагоге у Румбах улици, Будимпешта, архитекта Ото Вагнер, 1872. Ово рано Вагнерово дело се може сматрати антиципацијом његовог сецесијског опуса.

Као што се често истиче, Сецесија је следила принцип *Gesamtkunstwerk*-а Рихарда Вагнера¹⁸ „тоталну уметност“, где музика, текст и све визуалне уметности чине органску целину. Вагнерова интерпретација Бетовена, као грађанског генија на спрам заосталих феудалаца такође била важно за Климта. Тврдим да је вагнеровски *Gesamtkunstwerk* преузео раније „мултимедијално“ искуство католичке цркве, стављајући га у световни или полусветовни милије. Наравно, баш у опери је буржоазија постављала услове, без обзира на (псеудо)религиозни карактер Вагнеровог дела *Parsifal* од *Tannhäuser*. Сам Вагнер је био пример особе која је заправо постављала услове према најистакнутијим представником старог поретка, Лудвигу II од Баварије, Вагнеровим обожаваоцем и издашним финансијером. Познато је да је овај владар толико био залуђен Вагнером да је наложио подизање

18 K. Frampton, *Modern architecture – A Critical History* (London, 1982), стр. 78–83.



малих светилишта у част његовог идола. Његови приземнији баварски поданици су били мање одушевлени овим генијалним распуштеником, који је завео емоционално нестабилног владара. Потоњи је чак намеравао да абдицира како би се посветио свом идолу, али је Вагнеру много више требао краљев новчаник него његове чари, па је одговорио његово височанство од силажења са престола.¹⁹

Сматрам да су Јевреји спремно опростили Вагнеру за антисемитски памфлет *Das Judentum in der Musik*²⁰ због његовог великог доприноса модернизму. Иако су пагански богови и богиње, обучени у крзно шетали по вагнеријанској сцени, носећи дуга копља, или су ходочасници покајнички оплакивали своје грехе у величанственим хроматским хорovima, или витезови Светог грала који су певали невине и заносне *Heldentenor* арије, сви су служили једној сврси-деконструкцији западњачке (хришћанске) музике, просторно путем екстремне хроматике, а метрички стварањем „бескрајне музике“. Како је Метју Бојден написао : „Вагнер ствара нарацију у музици из које су конвенционални појмови времена и простора избачени“.²¹ Његове бескрајне мелодије су се римовале са доминантном осом времена, слободног тока, у јеврејској традицији насупрот места (или метрума у музици) грчке антике и њених каснијих одјека: ренесансе, неокласицизма итд. Ово је можда било привлачно вишим јеврејским класама, заједно са очаравајућим хармонијама а каткад и ефектним ансамблима на позорници. Темељност и тоталитет Вагнеријанског *Gesamtkunstwerk*-а може се посматрати као *ersatz* (надоместак) темељности/тоталитета традиционалног религијског искуства

19 Размењивали су писма која сведоче о међусобној опчињености душом и телом оног другог, али тешко је пресудити колико је Вагнер био искрен. Насупрот уобичајеном виђењу, краљ није трошио велика богатства на свог идола. Неки прерачуни процењују да се радило о 500.000 марака, што је заправо трећина суме која је потрошена на краљеву свадбену кочију која је била узалуд направљена. Ипак, ова сума је много помогла Вагнеру, и испоставило се да је то паметније уложен новац од онога који је избачен за кочију.

20 Први пут га је објавио 1850. користећи псеудоним К.Фрајгеданк (слободоуман) у часопису *Neue Zeitschrift für Musik* који је основао Роберт Шуман. Занимљиво је да се нејевреин Шуман, већ преварен, нашао на Вагнеровој црној листи „недовољно германских“ композитора заједно са Феликсом Менделсоном Бартолдијем, унуком великог јеврејског филозофа Мојсија Менделсона. Године 1869. Вагнер је поново издао свој чланак у брошури на којој је стајало његово право име. Изјавио је да *der Jude* (Јеврејин) не може да *“weder durch seine äußere Erscheinung, seine Sprache, am allerwenigsten aber durch seinen Gesang, sich uns künstlerisch kundzugeben”* (у својој спољашњости, говору, и најважније у својим песмама да се уметнички изрази), иако он јако лако погађа праве жице укуса јавности. С тога се треба борити свим средствима против јеврејског напредовања. Међутим, Густав Фрејтаг је назначио *“Im Sinne seiner Broschüre erscheint er selbst als der größte Jude”* (у светлу ове брошуре се чини да је баш он највећи Јеврејин од свих).

21 M. Boyden, *Opera* (London, 1999), стр. 242.



из синагоге, од ког су еманциповани Јевреји брзо одустали да би касније стали у ред да искусе Вагнерове „музичке драме“. Ништа не доказује боље ову тезу него велика наклоност Теодора Херцла ка Рихарду Вагнеру.²² Штавише он је отворио Други ционистички конгрес са Вагеровим *Tannhäuser* увертиром! На Конгресу није само коришћена Вагнерова музика, већ су и илустрације Зигфрида како убија Фафнера биле на стољњацима и другим предметима. Заиста, Зигфрид је представљао младу, јеврејску будућност која ће погубити змаја старе Европе, и пробити се у нови и свеж свет.²³

Густав Малер, пореклом јеврејин, са контроверзном амбицијом да буде велики католик, је отишао још даље на вагнеријанском путу и преко Александра вон Землинског,²⁴ Арнолд Шоенберг ће завршити вагнеријанску деконструкцију западњачке музике са увођењем додекафоније, која је донела крај традиционалним музичким лествицама. Додекафонија је децентрализовала („деидолизовала“) дијатонску музику, начинивши лествице потпуно флуидним без уобичајених акцената и установила традиционални јеврејски идеал *ein sof*, бескрајног у музици. Шенберг је чак оставио и своје ремек-дело, оперу *Moses und Aron* буквално незавршену.

Поред вагнеријанског *Gesamtkunstwerk* и других уобичајених извора европског *fin de siècle*,²⁵ бечка и мађарска Сецесија су имале друго, мање познате корене: синагоге у оријанталном стилу Лудвига Форстера и Отоа Вагнера, као и многих других.²⁶ Заједнички именитељ оријенталних стилова (а заправо и исламске архитектуре) и сецесије је било коришћење јако декоративног фасадног платна, које је често било у структуралном погледу скоро потпуно независно од саме грађевине. Овај лебдећи независан слој сматран је одразом арапског и јеврејског духа, као и антитезом „хришћанске солидности“, споја идеја и облика пореклом из грчке филозофије. Немачки историчар уметности Карл Шназе је жалио што исламској архитектури фали „органична уједињеност хришћанске архитектуре.“ Он ово објашњава као „контраст између материјалне природе и духовно појмовног Бога“

22 Он је наводно много пута слушао *Tannhäuser* док је писао *Judenstaat*.

23 <http://crookedtimber.org/2005/04/02/wagners-antisemitism/>

24 Землински, трагичан и скоро заборављен лик, који повезује музику Малера и Шоенберга, се родио из брака аустријског племића и сефардске јеврејке пореклом из анексиране Босне.

25 Ово се односи највише на енглеске *Arts and Crafts* и француску *l'art nouveau*. По својим друштвеним намерама међутим, *Seцесија* је била доста различита, није била усмерена против буржоазије и имала је мало заједничког са псеудо-средњовековном духовношћу, пошто је просветитељска рационалност била плиће укоревана у Аустрији него у Западној Европи.

26 Види R. Klein, 'Oriental-Style Synagogues in Austria-Hungary: Philosophy and Historical Significance,' *Ars Judaica*, volume 2 (2006) стр. 117–134.





Фасада синагоге у Дохањи улици, Будимпешта, архитекта Лудвиг Ферстер, 1854-1859. Фасада призива исламску архитектуру у складу са идејом да су Јевреји Азијати Европе



(Gegensatz zwischen einem geistig gedachten Gott und der materiellen Natur), који је заједнички код Јевреја и Арапа.²⁷ У уводном чланку у *Illustrierte Zeitung* који коментарише архитектонски израз синагоге у Дохањи улици у Будимпешти, уредник конкретније помиње Јевреје, примећујући да се њихова нарав одразила и на њихову архитектуру. Према Шнасеу, јеврејска и арапска „духовност и окретање од природе“ и „безоблични спиритуализам као и вештачки начин размишљања“ (*gestaltloser Spiritualismus und erkünstelte Denkweise*), су произвели недостатак „хармоничног јединства идеја и облика“, што је карактеристично за готичку архитектуру.²⁸



Детаљ фасаде Мајолика хауз, Беч, архитекта Ото Вагнер, 1898. Појављује се равна површина коју знамо из његове оријенталистичке синагоге са репетитивним површинским орнаментом.

27 Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, стр. 404.

28 Види 'Die neue Synagoge in Pesth,' *Illustrierte Zeitung*, 34, бр. 864 (1860) стр. 48–49, аутор непознат, а ово дело цитира Х. Хамер-Шенк у делу *Synagogen in Deutschland. Geschichte einer Baugattung im 19. und 20. Jahrhundert (1780–1933)* (Hamburg, 1981), volume 1, стр. 255. Ове идеје су повезане са Семперовом теоријом Облагања и донекле предвиђају неке антисемитске аргументе у теорији уметности у 20. веку, по речима заговорника нацистичког концепта *Entartete Kunst* (дегенерисане уметности).

Претходни аргумент је износио и духовити јеврејски колумниста, Карл Краус, иако на простији начин и без поткрепљивања. Он је написао репортажу о Светској изложби у Паризу 1900, на којој су савремени бечки уметници и архитекте постигли велики успех, са формама на које су Парижани гледали као на јеврејску специјалност – укус или неукус –, “un goût juif.”²⁹

Док је Краус прихватио *goût juif* здраво за готово, Адолф Лос,³⁰ велики архитекта, *enfant terrible* и есејиста, дао је све од себе у речима и камену да унапреди оно што је сматрао мисијом модернизма, чији су јеврејски дух и јеврејска присутност недељиви делови били понекад чак заслуживши и прекор, како ће испод бити показано.

Лос је држао дуга, исцрпљујућа предавања која су често трајала скоро по три сата, наводећи на размишљање и збуњујући своју буржоаску публику широким и претенциозним закључцима у домену културне и архитектонске историје. Његов памфлет, *Ornament und Verbrechen* (Орнамент и Злочин) напада орнамент, укључујући и декоративизам у Сецесији, поистовећујући га са паганизмом и примитивизмом. Лос упоређује сецесионисте са Папуанцима који „тетовирају своју кожу, своје чамце, весла, укратко „све чега се могу дохватити“. Осим тога, он на псеудо-фројдовски начин хули на саму основу културе Запада, Хришћанство, повезујући орнамент, сексуалност и крст.

Први орнамент који је створен, крст, је еротски по свом пореклу. Прво уметничко дело, први уметнички чин, који је први уметник намазао на зид да би се ослободио вишка енергије. Хоризонтална црта – лежећа жена. Вертикална црта – мушкарац који је пенетрира. Човек који је створио крст је имао исти нагон као Бетовен, био је на истим небеским висинама на којим је као

29 В. Rukschcio и R. Schachel, *Adolf Loos, Leben und Werk*, (Salzburg 1982), стр. 70, нарочито погледати поглавље: “Die Weltausstellung in Paris 1900 und der “Goût juif”,’ цитирано из Бедаровог дела, *The Jewish Contribution*, стр. 342.

30 Артур Шницлер је написао недовршену драму под насловом *Das Wort* која је заснована на радњи једног другог дела, истакнутог у бечком *fin de siècle*, делу Хуга вон Хофманштала, о малој љубавној причи међу заговорницима бечке уметничке елите, Питера Алтенберга, Лине и Адолфа Лоса, Алфреда Полгара, Стефана Гросмана, Хајнца Ланга и самог Шницлера. Занимљиво је да су сви осим пара Лос били јевреји. Упркос томе, или баш због тога, деловало је као да је Лос један од најбољих познаваоца јеврејског духа, био је окружен обожаваоцима Јеврејима, критичарима и клијентима Јеврејима – Голдман, Салач, Штајнер, Вајс, Мандл, Хирш, Розенфелд, Бронер. Потом Карл Краус, Петер Алтенберг, Златко Неуман, Хуго Ерлих. Штавише, он је био есејист либералне (јеврејске) *Neue Freie Presse* и може се сматрати непозваним „органом јеврејске пропаганде“. Прво у свом писању, а касније и у читавом опусу, је покушао да дође до заједничког именитеља онога што се зове јеврејско искуство/држање и архитектура.



и Бетовен био кад је створио Девету симфонију. Али данашњи човек, који као одговор на унутрашњи нагон по зидовима маже еротске симболе, он је криминалац или је поремећен. Подразумева се да се овај импулс најчешће јавља код људи који имају такве симптоме поремећености у нужницима. Култура једне земље се може оценити по томе колико су зидови њених нужника измазани.

После још неколико тешких изјава он долази до свог великог, хегелијанског закључка о историји и примењеним уметностима.

Дошао сам до овог открића и дајем га свету: Отклањање орнамената са утилитарних предмета је синоним за еволуцију културе.

Ово такође говори да утилитарни предмети не означавају ништа друго до своје сврхе – тако на пример грчке вазе су само још један пагански чин „мазања“, а донекле и украшени грчки храмови исто тако. Иако се не помиње експлицитно хришћанска уметност, која представља отелотворење/осликавање светог током два миленијума, Лос је ставља у исти кош са „уметношћу из нужника“. За Лоса је забрана идолатријских слика представљала ослобођење чији је тренутак дошао. Он на месијански начин повезује недекорисане беле зидове са доласком Небеског Јерусалима:

Свако доба је имало свој стил, зар би само нашем добу требало одузети стил? Под стилем људи су подразумевали орнаменте. Онда сам рекао: Авај не! Видите, ту лежи величина нашег доба, у немогућности да створи нови орнамент. Ми смо прерасли орнамент, ми смо пробили свој пут до ослобођења од орнамента. Видите, тренутак је близу, остварење нас очекује. Ускоро ће градске улице сијати као бели зидови. Као Сион, свети град, рајска престоница. Онда ће остварење доћи.

У свим овим величанственим расправама о култури, Јевреји нису могли дуго да остану изван делокруга на дуго. Главна мета Лосовог заједљивог есеја *Die Emanzipation des Judentums* [Еманциповање Јевреја] је поново била Сецесија, која је за њега била превише украшена, превише старинска а што је важније бацала је лоше светло на еманциповане Јевреје. Ово се може протумачити као став који долази из љубоморе и огорчености, или рекламни трик, али познавајући Лосов приватни живот и његову приврженост јеврејским идеалима, овакво тумачење је мало вероватно. Лос је видео



Јевреје као пријатеље и истомишљенике, носиоце модернизма. Сматрао је да је опулентна Сецесија само још један вид кафтана који замењује кафтан оријенталног стила деветнаестовековних синагога, а који је опет заменио црни кафтан који су Јевреји носили пре еманципације:

Јеврејима, који су давно одложили своје кафтане, је драго да поново могу да се увуку у њих. Јер ентеријери Сецесије су само замаскирани кафтани, баш као што су и имена Голд и Зилберштајн, или Мориц и Зигфрид. И даље се могу препознати по њима самима. Истина је да има аријанских Морица и Зигфрида, као што има и аријанаца који су власници (Јозеф) Хофманових ентеријера. Постоје изузеци. Препознају се као такви. Немојте ме погрешно схватити. Ја немам ништа против јаког, снажног нагласка на јеврејским стварима. Немам ништа против човека који носи кафтан. Поштујем човека који себе назива Мојсије или Самуил. Али жалим човека који жели да одбаци свој кафтан и своје име, Самуил, и да га замени именом Олбрих или Зигфрид.³¹ То би нам донело старо место, у нови гето. А ови несрећници мисле да Олбрихом и Зигфридом еманципују себе од јеврејства. Није довољно само јести шунку.³²

Циљ би био, као и у било ком покрету ослободилачког модернизма, отклањање ових кафтана. Кафтан се овде не односи само на Јевреје, већ метафорички и на одбацивање свих старомодних декоративних слојева и поступака који прикривају суштину. Лос очигледно није разумео, или није желео да разбере, да је то што је називао кафтанима требало да чини грађевине „кошер“, тј. грађевине без идола на прелазу између касног еклектицизма/историзма (последњег грчко-римског оживљавања на Западу) и модернизма. Али изгледа да је био у праву у повезивању безкафтанског стања савремене архитектуре, чији су најватренији поборници били Јевреји,

31 Веома слична идеја се јавља у есеју Рихарда Вагнера *Judentum in der Musik* где он претпоставља да мора да је постојала генијална јеврејска музика „у чистом облику“ (тј пре живота у дијаспори), а да је музика каква је постојала у 19. веку у синагогама, само искривљено сећање. Осим гадне нацистичке формулације, Вагнеров аргумент је био усмерен и против наводне нечистоће, као рецимо код Лоса, Зигфрида и Олбриха. Занимљиво је да је Вагнер отео идеје од својих „нечистих“ композитора, Менделсона и Мајербира.

32 А. Loos, 'Die Emanzipation des Judentums,' in *Die Schriften 1897–1900*, ed. A. Opel (Wien, 1997) стр. 291, цитат из Бедоаровог дела, *The Jewish Contribution*, стр. 334–335.



како наручиоци тако и архитекте, а понекад и теоретичари, као на пример Зигфрид Гидион³³.

Као у Паризу или Бечу, Сецесија је такође привукла Јевреје и у Будимпешти, иако због прилично другачијих теоретских становишта. Док је сецесија заступала модерност у Аустрији, Чешким земљама, Галицији и Хрватској, у Мађарској (укључујући и Трансилванију, али не Хрватску) је овај стил такође постао инструмент националног пројекта у ком су Јевреји играли важну улогу још од Аустро-угарске нагодбе из 1867.

БУДИМПЕШТА И МАЂАРСКИ КРАЈЕВИ

Иако скоро увек мотрећи на Беч, мађарске архитекте су хтеле да иду аутохтоним путем. Међутим, и поред различитог политичког миљеа, (Шорскеовског отуђења буржоазије од политичке моћи у Бешу с једне стране, и с друге национално питање те јеврејска асимилација у Мађарској), сценарио је, архитектонски говорећи, био веома сличан. Ипак, мађарске архитекте су много више примењивале оријентализам и више њих су обично били практикујући Јевреји.

Док су у девентаестовековном Бечу архитекте углавном говорили немачки језик, а били су аустријског или немачког порекла (Данац Теофил Хенсен је изузетак), у Будимпешти су архитекте мађарског порекла биле изузетак. Велике „мађарске“ архитекте деветнаестог века су скоро искључиво биле немачког порекла: Јожеф Хилд (Hild József), Михаљ Полак (Pollack Mihály), Фесл Фригеш (Feszl Frigyes), Миклош Ибл (Ybl Miklós), Шаму Пец (Pecz Samu), Јожеф Каузлер (Kauszler József), Хаусман Алајош (Hauszman Alajos), а касније и Еден Лехнер (Lechner Ödön) и Карољ Кош (Kós Károly), да поменемо само најистакнутије. Данас их мађарска историографија убраја као Мађаре, а њихова имена се углавном користе у мађарском облику. Међутим, у оригиналним документима су се њихова имена и потписи често јављали на немачком.³⁴ У земљи у којој је до 1840их званични језик био латински, ово није требало да буде повреда

33 Гидеон је истакао у поглављу под називом ‘The Concept of Space-Time in Arts, Construction and Architecture,’ време и улогу симултаности, позивајући се на Ајнштајнову „Електродинамику покретних тела“. Види S. Giedion, *Raum, Zeit, Architektur* – која има много едиција од 1939., цитат је узет из дела *Простор, време, архитектура* (Београд, 1969.), стр. 280. Гидеон је упоређивао Пикасов *L’Arlésienne* са делом Волтера Гропијуса *Bauhaus in Dessau* – стаклени угао крила за радионице – по питању симултаног посматрања из различитих углова смештених један поред другог (стр. 314–315).

34 Потпис Јозефа Хилда на рачуну који је издала Пештанска заједница Израелитске веросиповести, у Мађарско-јеврејском музеју и Архиву, у Будимпешти, *A Dohány utcai zsinagóga iratai*.



националног поноса или културна аномалија. Ипак, у растућем ривалству између аустријског и угарског дела монархије у каснијем прериоду 19. века, од ових „мађарских Немаца“ се очекивало да буду „добри Мађари“. С тога, један од најистакнутијих, Фриц Фесл, је почео да осмисли елементе мађарске архитектуре од 1840их на даље.³⁵ Јевреји, који су се придружили редовима немачко-мађарских архитеката у последњој деценији 19. века су били у истом положају. Карољ Кош, водећи предстваник групе *Fiatalok* (Млади), се отвореније жалио у свом чланку *Nemzeti művészet* (Национална уметност),³⁶ да скоро да не може да нађе праве мађарске архитекте у земљи, наглашавајући да су већина архитеката углавном били страног порекла, обично немачког или јеврејског. И он сам је рођен у саксонској породици као *Karl Kosch* у Трансилванији. На исти начин, а отприлике и у исто време, млади Барток³⁷ се отворено жалио на културну доминацију Јевреја и Немаца: „права мађарска музика ће настати само ако буде постојала права мађарска [Барток овде ставља акценат] господска класа (*úri osztály*). С тога, ништа се не може урадити са публиком у Будимпешти. Свакакве врсте пробисвета и сумњиве немачке и јеврејске светине (*mindenféle szedett-vedett sehonnai német, zsidó népség*) су се тамо сакупиле, те то су у суштини становници града. Губљење је времена образовати их у националном духу. Хајде уместо тога да образујемо село!”³⁸ И заиста, композитор је на неко време пребегао из мађарске престонице на село, међу своје „вољене мађарске сељаци“ (*kedves magyar parasztságához*). Његов став према Јеврејима се нагло променио након афере са Штефи Гејер, виолинисткињом јеврејског порекла. После 1918

35 Али место које Фесл заузима у историји се заснива најпре на његовој посвећености мађарском националном изразу у архитектури. Он је 1874. израдио наруџбину која се састојала од стубова чији су капители били у мађарском стилу са главама животиња, хермама, каријатидама, и атласима који су подсећали на мађарске сеоске дечаке и девојке, а такође и витешке чворове, који се могу видети на северној фасади Редута (*Vigadó*) у Пешти. Већина ових потичу из 1870их, али други су старији, судећи по Фесловом дугорочном занимању за мађарски национални израз. Види *D. Komárik, Feszl Frigyes* (Budapest, 1993), стр. 35.

36 У *Magyar Iparművészet* (1910), стр. 141–157.

37 Барток се и родио и одрастао на територијама изван посттрианонске Мађарске. Његово родно место је *Nagyszentmiklós* (Велики св. Миклуш), који је постао Велики Семиклуш у Румунији. Он је живео у граду који се на мађарском зове *Nagyszöllös* (касније Виноградов у Украини), а онда у граду *Rozsony* (Пресбург, а касније Братислава), у Словачкој. С тога, мора да је интернализовао страхове представника средње класе који су говорили мађарским језиком а живели у етнички мешовитим територијама у хабзбуршком времену, али је после отцепљења Мађарске осећао носталгију према тој етничкој разноликости као етномузиколог и композитор. Као одрастао мушкарац, сањао је о јединству свих људи.

38 Бела Барток, писмо Ирми Јурковић, датира из 15. августа 1905. у Паризу. У *Nietzsche-Tár*, ed. S. Laczkó (*Veszprém*, 1996), стр. 131.



године Барток све више увиђа да су Јевреји, као поборници модерне, његови савезници. Иронично је, да Барток напушта про-фасиштичку Мађарску после увођења такозваног другог јеврејског закона године 1938, којим се знатно ограничавала економска и људска слобода Јевреја. У Сједињеним државма, ће му за чудо, исти они Јевреји које је у младости означио као сумњичаву руљу, или можда њихови потомци, помоћи да преживи.³⁹

Међутим, присуство Јевреја је много више иритирало људе правих „националних осећања“ (nemzeti érzelmű) него немачка живаљ. Док мађарско племство није имало замерки на присуство Немаца, сматрали су да Јевреји прете мирном току њихових свакодневних активности (лов, весели породични оброци, пијанке, одлазак на балове и „мушко понашање“ које се звало виртуш,⁴⁰ итд.), због трансформисања привреде и лица земље. Архивске фотографије племићких приватних ентеријера приказују огромну количину јеленских рогова окачену по зидовима да дочекају посетиоце, а скоро ни једну књигу. То сведочи о начину живота, о учесталости лова и запостављања читања. Испрва су високо и средње племство дочекали Јевреје као поспешиваче трговине и утемељиваче привреде, али чим су потоњи почели да показују оштрицу својих зуба – упливисање културе и свести људи – мишљење се променило. Ништа не осликава ову двојност боље него позната изјава Ференца Деака (Министра Правде и спроводитеља Аустроугарске нагодбе из 1867.): „Јевреји су као со, потребан вам је прстохват уз сваки оброк, али превише поквариће Вам јело“.⁴¹

Јеврејски напредак је још више сметао мађарској нејеврејској буржоазији него племству, јер су Јевреји преузели улогу средње класе. Највећи отпор средње класе према Јеврејима се осетио у северним мађарским градовима као што је град који се на мађарском звао Pozsony (нем. Pressburg, тј. Братислава) и Kassa (нем. Kaschau, тј Кошице) са позамашним немачким Bürgertum-ом.⁴² Међутим, уопштено говорећи, у поређењу са другим деловима монархије, Јевреји су у Мађарској играли знатно битнију улогу

39 Диригент Фриц Рајнер и виолиниста Јожеф Сигети (по рођењу Сингер), обојица мађарски Јевреји, Сергеј Кусевицки амерички јеврејин рођен у Русији.

40 Појам *виртуша* је тежак за превођење. Латинског је порекла (vir = мушкарац) а означава неке физичке изазове који потврђују храброст, али су иначе бескорисни. По својој природи величају мужевност, забављају и привлаче жене.

41 Ово цитира Ármín Beregi у *A zsidókérdés Magyarországon* [Јеврејско питање у Мађарској], ed. O. Jászai, (Budapest, 1917), стр. 48–51.

42 Кад је истраживан образац по ком су се Јевреји насељавали у мађарским градовима, постало је очигледно да док су на југу земље Јевреји могли да купе најбоље парцеле у градовима (Сегедину, Суботици и Новом Саду), на северу није било тако. У Кошицама мапи удео јеврејског власништва парцела показује да су Јевреје буквално држали ван центра.



него у неким аустријским провинцијама, како привредно тако и културно. Стога, Јевреји су мислили да треба да постану „исконски мађарски“ да би се супротставили могућем антисемитизму. У сваком случају, идеја националности је у аустријским провинцијама била флуиднија него у нешто хомогенијој Краљевини Угарској.

Претпостављена јеврејска претња није била само привредне, већ и културне природе.⁴³ Јевреји су почели да врше директан утицај на архитектуру при крају 19. века, када је већем броју јеврејских студената дозвољено да похађају одељење архитектуре на Техничком Универзитету у Будимпешти, а потом и добијали послове у великим архитектонским бироима. До 1900. удео јеврејских студената на Техничком Универзитету је досегао 44,46%! Најистакнутије мађарске јеврејске архитекте су били: Хенрик Бем и Армин Хегедиш, Золтан Балинт и Лајош Јамбор (Фромер), Липот Баумхорн, Алберт Калман Кереши, Тибор Сивеши, Давид и Жигмунд Јонаш, Марсел Комор и Деже Јакоб, Лајош Козма, Геза Маркуш, Жигмунд Квитнер, Ерне Роман, Артур Себешћен, Ласло Ваго и Јожеф Ваго, Емил Видор, Бела Лефлер и Шаму Шандор Лефлер, а после Првог светског рата и Лајош Козма и Алфред Хајош. На врху су били чувени Баухаус емигранти као што је Фред Форбат и Марсел Бројер као и уметник модернизма Ласло Мохоли-Нађ. Мађарска се уметничка сцена све више поларизовала – с једне стране су били Јевреји и остали модернисти, с друге стране конзервативци,

43 У периоду између 1900. и 1910., када је проценат јеврејске популације у мађарском друштву био око 5%, њихово присуство у привредном и културном животу земље је много премашивало овај број. Само 5.7% државних званичника су били Јевреји, али су они чинили (sic! / према оригиналу/отприлике) 45.2% адвоката, и (sic!) 62.1% приватних лекара. Њихов удео у књижевности и уметностима је такође био изузетан: 24% научника и писаца, 42.5% уредника и новинара, 16.5% сликара, 17.4% вајара, 32.6% певача, 15.4% музичара и 22.6% глумаца су били Јевреји. Поред интелектуалних занимања, проценат Јевреја у другим пољима је био следећи: у производњи основних добара (власници) 0.58%, у трговини и банкарству (приватно) 60.1%, службеници 54.8%, у помоћном особљу 33.1%. Међу трговцима и другим занимањима: гостионичари 41.7%, месари 24.1%, кројачи 21.0%, и штампари (sic!) 58.1%. Није било Јевреја међу наставницима гимнастике, полицајцима и војним официрима. Види *Magyar Zsidó Lexikon*, ed. P. Újvári (Budapest, 1929) стр. 562–564. Податак о проценту младих Јевреја у школству је много кориснији од изнад наведених. 1900. су на Мађарском краљевском Универзитету (*Magyar Királyi Tudományegyetem*) 32.4% студената права и политичких наука и 50.8% студената медицине били Јевреји. Процент јевреја на Краљевском Универзитету Јожеф на Техничким наукама (*Királyi József Műegyetem*) је био 44.46%, што је надмашивало и проценат католика (34%) и протестаната (12.5%). Види L. Venetianer, *A Magyar zsidóság története* [Историја мађарских јевреја], (Budapest, 1986), стр. 468–478. Подаци о криминалу међу јеврејима су познати само из каснијег периода (1920.) у Мађарској после Тријанонског споразума, према којим су јевреји чинили 5.93% читаве популације, али је ниво осуђиваних износио само 31.9% (4.1% по имовинским питањима, а 3.1% по личним).



племићки или народњачки.⁴⁴

Културни јаз је био толико дубок да су власници салона упоредо били такозвани „урбани“ (urbánusok), са једне стране, уз прилично велико јеврејско присуство, промовишући модернизам у књижевности, музици и уметностима. Са друге стране су били такозвани „народњаци“ (népiesek) или на немачком „Völkisch“, везани за народну традицију и „исконски национални идентитет“. Али чак и пре овог раздвајања, мађарски фолклор и предања о источњачком пореклу Мађара си играли важну улогу још од кад је Јожеф Хуска објавио своју збирку о мађарском фолклору 1880их, која је постала приручник архитектама од 1890их до краја Другог светског рата. Хуска је, без обзира на то што су га историчари уметности и етнологзи сматрали аматером, а чак и манијаком у хабзбуршким временима, био утицајан међу архитектама, које је мање бринула научна исправност његових смелих закључака, него примењивост одрживог каталога за архитектонско пројектовање. Еден Лехнер, отац мађарске (magyaros) сецесије је много користио ову збирку. Како су његови непријатељи волели да истакну, проводио је време седећи по пештанским кафеима загледајући лепе младе даме, уместо да је ишао по селима далеких Карпата ради проучавања исконске мађарске уметности.

Употреба Хускине збирке и саме идеје постојања ризнице „мађарских мотива“ преко које би „национално-поуздана“ уметност и архитектура биле остварљиве, су неминовно довеле до „неорганског приступа и неискрености“ , што је баш оно што су Рихард Вагнер и сви каснији критичари сматрали јеврејским.⁴⁵

Није чудо ако то посматрамо као део борбе за културну независност, да је оријентализам фигуришао као мађарска специфичност у царевини која се састојала од германске и словенске популације, обично сматране више западњачким. Угарска племена, која су се касније придружила европској породици нација, су показала нека азијатска одличја, културолошки, па чак и антрополошки гледано, данас углавном у неким забаченим карпатским селима, недирнутим историјом и етничким мешањем у Панонској низији од велике сеобе народа па надаље. Најочигледнији пример овога се налази у мађарској фолк музици која је често у петотонским музичким лествицама. Оријентализам је наглашавао источњачко порекло Мађара и на крају 19.

44 У неким ретким случајевима Јевреји су се појављивали и на конзервативној страни, као на пример архитекта Лајош Козма, који је каткад градио у званичном, државном стилу, нео-барока.

45 Чак и пре Вагнера се Хајнрих Хајне, јеврејин који је прешао у Протестантизам, жалио на недостатак наивности у Менделсоновој музици, што је аргумент који је Рихард Вагнер касније искористио код Ђакома Мајербера.



века је постао обавезан за све национално наклоњене архитекте, а пре свега Јевреје који су хтели да буду добри Мађари. Али чак и пре краја века, и Лудвиг Ферстер и Ото Вагнер су створили накићене синагоге у оријенталном стилу у Пешти, а не у Бечу, где би отворени оријентализам био потпуно јеврејски и до краја 19. века већ застарео међу јеврејским интелектуалцима. Фесл је отишао даље од Ферстера у ентеријеру велике синагоге у Пешти у Дохањевој улици, у којој декорација подсећа на мађарске форме његовог Редута, зграде коју је Теофил Ханзен, славни бечки архитекта назвао “Csárdás (Чардаш) уклесан у камен.”⁴⁶ Фесл је предао бакљу „мађарске архитектуре“ Едену Лехнеру, који је био најревноснији присталица оријенталног стила у Мађарској и у читавој монархији.



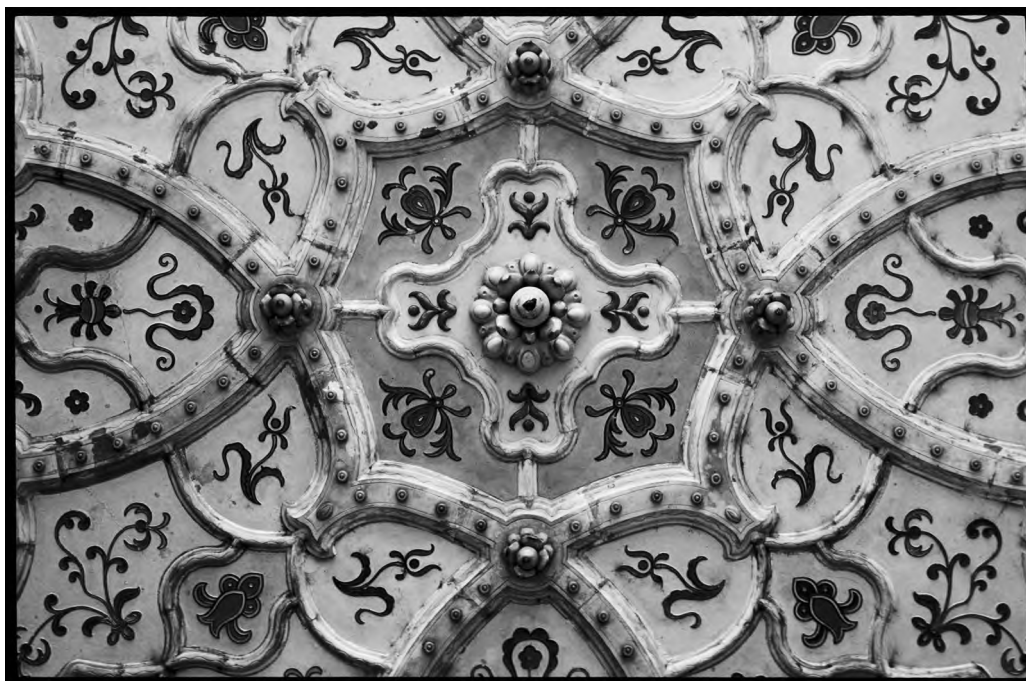
Редут у Пешти (Будимпешта), архитекта Фриц Фесл, 1864. Фесл је био први мађарски архитекта који се опробао у стварању националног стила. Редут је типична романтична, оријенталистичка зграда са елементима традиционалне мађарске војничке ношње.

46 Ханзен очигледно није довољно знао о *чардашу* пошто је рођен у Данској и преселивши у Беч, можда је чуо чардаш Јоханеса Брамса или Јохана Штрауса.



Наглашавање оријенталног порекла Мађара је олакшало прихватање Јевреја на основу наводног заједничког порекла нејевреја и „јеврејских Мађара“ (израз „јеврејски Мађари“ је почео да се користи у 19. веку, заменивши назив „Израелити“). Оријенталну повезаност Јевреја и Мађара је промовисао чувени оријенталиста Армин Вамбери, Јеврејин који се и покрстио.⁴⁷

Испрва је, Еден Лехнер пратио етос британских оријенталних здања која су била инспирисана колонијалном Индијом, као што се може видети на Музеју примењених уметности у Будимпешти (1891–96).



Детаљ стропа изнад улаза Музеја примењених уметности у Будимпешти, архитекта Еден Лехнер и Ђула Партош, 1893-1896. Сличну Вагнеру, и Лехнер користи површинску орнаментику на оријенталистички начин, али потоњи у „име народа“, мађарског фолклора.

47 Види I. D. Kalmar, 'Moorish Style: Orientalism, the Jews, and Synagogue Architecture,' *Jewish Social Studies*, 7 (2001) стр. 68–100.



Ото Вагнер је ову грађевину назвао „Палата циганског цара“ због индијско-оријенталне спољне декорације заједно са мађарским мотивима из Хускине збирке. Лехнер је касније избацио индијске мотиве које је видео у Енглеској и више се усредредио на мађарски фолклор који је имао неке оријенталне црте. Али, упркос свом овом труду исход је био контроверзан, завршивши се отуђеношћу народне архитектуре и њених од архитектонског елемената од оригиналног фолклорног милијеа. Ти су фолкорни мотиви после поново склопљени на оријенталан начин учесталим понављањем. Штавише, и размера је представљала проблем: народна архитектура се ограничава на мање објекте, сељачке куће и црквице, а урбана архитектура значи велике вишестамбене објекте и импозантне јавне зграде.

Лехнер у свом есеју *Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz*⁴⁸ (Није било мађарског језика архитектуре, али ће бити!) расправља да није довољно дати израз мађарском идентитету именима (словенска, немачка и јеврејска имена су прикладно „хунгаризована“), већ се о томе треба побринути и у архитектури. Он је национални идентитет поготову проналазио у мађарском фолклору и облачењу. Очигледно је да је њему свечана одежда (*díszruha*) представљала израз националног духа. Према њему неки елементи овог облачења су прешли у униформе коњица других народа. Поменуо је „грчки народни стил“ који се наводно појавио у класичној грчкој архитектури.⁴⁹ Уз то, макар за Лехнера и његове следбенике, успостављање мађарског архитектонског стила је наизглед постало изводљиво путем спајања фолклора и других аспеката националног наслеђа, које се пре није јавило у архитектури. Лехнер је наглашавао да језик форми врши огроман утицај на људе, што је много важније него утицај говорног језика.

Лехнер се жалио да се употреба говорног мађарског смањивала како је северна Мађарска постајала све више словакизована, а Трансилванија све романизованија (*A Felvidék lassan-lassan eltótosodik, a székelység eloláhosodik*).⁵⁰ У овом контексту, архитектура се сматрала јако делотворном пошто је могла да преузме улогу говорног језика у јачању „мађарских осећања“ чак и без читања и писања. (Занимљиво је да је оваква пропаганда у неким случајевима стварно деловала: Хрвати из Бачке, Буњевци⁵¹, су

48 У *Művészet* (1906) стр. 1–18.

49 Ово је погрешно, пошто је грчка архитектура потпуно тектонска без референци на текстил. Лехнер је можда погрешно схватио теорије Готфрида Семпера о материјалима и форми у архитектури.

50 Ова изјава заправо није била тачна по питању демографске статистике. А сама урбанизација је довела руралну популацију народних мањина у велике и мале градове, који су некад били насељени мађарским и германским становништвом, а који су кренули да мењају своја лица.

51 Ту не улазим у дебате да ли сз Буњевци Хрвати или не. У то доба они јесу важили



заиста прихватили мађарски језик већнице у Суботици, а чак и данас торањ суботичке Градске куће служи као симбол локалног идентитета Буњеваца).

Међутим, познавајући Лехнеров политички и национални либерализам, може се довести у питање искреност горе поменуте расправе и присписати је политичкој тактици у његовом напору да пласира на тржиште своју архитектуру, која је, узгред речено, у свом духу заправо више била модернистичка него национална.⁵² Младе асимиловане јеврејске архитекте су се скупиле око Лехнеровог табора, насупрот конзервативцима, дајући Јеврејима шансу да докажу своју верност већинској нацији. Адолф Лос би их прекоревало због враћања у кафтан, али за њега Мађарска уопште није била занимљива.

Штавише, архитектонски језик лехнеровског псеудо-фолклора се успешно супротставио превласти античког грчког језика дугог два и по миленијума „идолопоклонства архитектуре“ и увео независну површинску декорацију, семперовски *Bekleidung*,⁵³ и тиме отворио могућност за слободну игру форме а такође и мање цене изградње. Засигурно су и Јевреји са одобравањем посматрали његову повезаност са оријентализмом, како најнадаренији архитекта овог покрета, Бела Лајта и сведочи: пошто долази из ортодоксне јеврејске породице задивљавало га је површинско украшавање, које је организовао на оријентални начин, делом апстрактно, а делом стилизовано јеврејским верским симболима, уоквиреним на арапски начин. Неки противници ове „јеврејско-мађарске“ сецесије су ово повезивали са зидним сликарством у пољским и моравијским синагогама од 16. до 18. века. Ово зидно сликарство у синагогама је створило независтан слој преко носеће конструкције скривајући тектонску стварност и тако деконструисало целовитост архитектуре, везу између структуре и орнамента много пре модернизма у забаченим деловима источне и централне Источне Европе.

претежно као Хрвати, због икавице, католичанства и географског порекла. Данас се они деле на Буњевце и Хрвате према националном одређењу у зависности од актуалне политике – некада су били и „Југословени“ – али фактички то је иста живаљ.

52 Јанош Герле тврди да су Лехнер и неке друге велике личности тог доба, као што су Ендре Ади и Бела Барток, заправо били незаинтересовани за превирања националиста и интернационалиста, урбаних и народњачких табора (*urbánusok és népiesek*). Види Ј. Kovács, А. Kovács, I. Makovecz, *A Századforduló Magyar Építészete*, (Budapest, 1990), стр. 9.

53 Готфрид Семпер је створио појам *Bekleidungstheorie* (теорија облачења), према ком су грађевине имале независни завршни слој или „одело“ преко носеће структуре. Он је ово у својој теорији о грађевинским материјалима повезао са спојем немачких термина *Wand und Gewand* (зид и текстил). Ова теорија се налази у основи оријенталних стилова, а касније и у *Сецесији*, а чак и у архитектури 20. века.



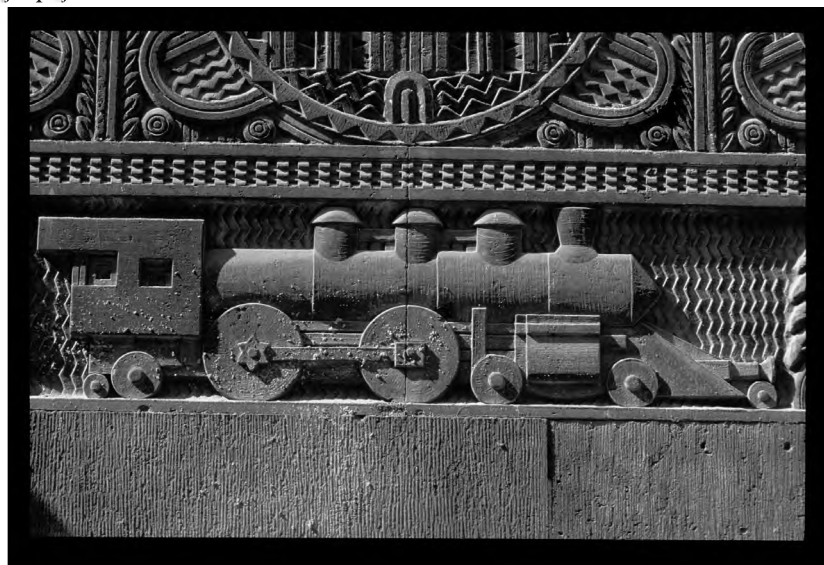


Трговачка школа у Ваш улици у Будимпешти, архитекта Бела Лајта, 1909-12. Између традиционалних кућа хисторизма се појављује сасвим равна, циглена фасада, која антиципира модернизам. Декорација се јавља само на веома ограниченим површинама.





Детаљ фасаде Трговачке школе у Ваи улици у Будимпешти, архитекта Бела Лајта, 1909-12. На фасади од фасадне опеке налазимо мање површине са каменом где се ређају Јеврејски симболи, меноре и шофари, асоцирајући на чињеницу да ову школу похађају јеврејска деца



Детаљ фасаде Трговачке школе у Ваи улици у Будимпешти, архитекта Бела Лајта, 1909-12. Локомотива симболизује индустрију и трговину. Једна он њених осовина има шараф облика Давидове звезде, асоцијација на јеврејско порекло градитеља



Међутим, била би огромна грешка у потпуности тумачити мађарску Сецесију на лосовски начин тј. тумачити је као нови кафтан који је последица кризе идентитета Јевреја или Мађара, или обе. Мађарска Сецесија је понекад ишла раме уз раме са модернизмом, који је такође био усмерен ка „деидололизовању“ архитектуре и деконструкцији историјске традиције. Изванредан пример овога је синагога у суботици која датира из 1901–1903., посебно унутрашња купола коју је израдио Деже Јакаб и Марцел Комор.⁵⁴

Док просторна организација ове синагоге произилази из карактеристичног центреалног уређења које је користио Леополд Баумхорн, а поступак изведен на спољним површинама прати Лехнерову комбинацију фасадне цигле и малтера, таласаста таваница, оградe и ентеријер су важан помак мађарске архитектуре у структуралном, конструктивном смислу. Архитекте су чак радо наглашавале колико је Лехнер био модеран, пре но што би се усредсредили на куполу. У једном новинском чланку налазимо следеће:

Не налазимо стереотипне венце и завршне венце који би нас убедили да су направљени од камена, а изграђени су од дрвета, лима и малтера у најбољем случају. У читавом храму не постоји ни један капител... 55 Нови грађевински материјали захтевају нову форму, нове конструкције се не смеју израђивати на стари начин. (...) Ту је и Рабиц конструкција: танка оплатна структура направљена од танких гвоздених жица и гипса. Читава таваница којом је храм засвођен је направљена на овај начин. Посматрањем се одмах запажа да је ово лака конструкција. Гвоздени стубови нису покривени тако да имитирају камен, већ танким слојем

54 Деже Јакаб и Марцел Комор су водили једно од најуспешнијих пројектних бироа у земљи. Заједно су пројектовали суботичку синагогу, синагогу у Марцалију (која је уништена), концертну дворану Фекете Шаш (Црни орао) у граду *Nagyvárad* (данас Орадеа), Градску концертну дворану (*Városi Vigadó*) у граду *Pozsony* (данашња Братислава), градску већницу, месну заједницу, Дом културе и позориште у граду *Marosvásárhely* (данас Тргу Муреш), Позориште Дева, Народну оперу (*Népopera*) у Будимпешти са Гезом Маркушем, седиште Радничког осигуравајућег друштва у Фиуме улици, бројне стамбене објекте, суботичку Градску већницу, Редут (*Vigadó*) на Палићу (као и пратеће зграде на обали Палићког језера: Женски шtrand, Главни улаз и Музички павиљон), санаторијуме Парк и Лигет, као и хотел Палас (данас Новотел) у Будимпешти. Такође су пројектовали неколико стамбених зграда за припаднике више јеврејске класе у Суботици и Великом Варадину.

55 Ова реченица наглашава растанак са историзмом и смелу иновативност Лехнеровог архитектонског израза који су пратили Јакаб и Комор. Капител стуба је најочигледнији антропоморфни архитектонски елемент који се морао уклонити како би се деидололизовала архитектура.



гипса па је континуитет орнамента очуван.⁵⁶ Спољашњи слој тесно пријања уз гвоздено језгро како би се постигла боља видљивост. Једина сврха му је заштита стубова у случају пожара.

Форма свода од рабица је таква да је немогуће било направити је од цигала или камена.⁵⁷ Свод је потпуно новог облика што прати финоћу материјала од ког је направљен. Читав ентеријер стилизовани шатор, листаста свод круне дрвећа (...) Вијугави листови се пењу уз стубове. Парапет галерије је површина која је богато украшена цветним мотивима. Доња ивица галерије је назубљена прелепим ритмичким линијама. А сво ово украшавање долази из ризнице народне уметности. Архитекте су позајмиле и стилизовале ове форме како би их ускладили са сврхом и карактером храма.

Листаста свод је метафора која је далеко од западњачке архитектонске историје. Она је заправо деконструкција идеје тешког засвојавања, док и даље има улогу свода.⁵⁸ Лишће и цветно украшавање су били троструко важни: били су у складу са *l'art nouveau*-ом, повезани са мађарским фолклором и били су подесни као библијска референца. Ова танка љуска не само да је налик на шатор, већ и личи на облике из мађарског фолклора. Што је најважније, ово је било конструктивно исправно решено и тектонички оправдано.

Новине из овог периода су хвалиле техничко достигнуће, вероватно пратећи технички опис аутора:

Попуно је бесмислено покушати да убедите неког да је рабица свод направљен од масивног камена и цигли, јер чак и лаици виде да то није истина. Виде се релативно танки зидови за које се не може ни претпоставити да могу да издрже толико тешку конструкцију. Ипак, наше архитекте обично примењују ово варљиво решење. Они праве капителе стубова од лима, фуге на луковима, а да би илузија била још савршенија, стављају мале стубове и лукове као да је неопходно свим средствима заштитити

56 Ово је цветни орнамент који се понавља и у спиралама по стубовима, као паразитске биљке које се пењу на стабло дрвета.

57 Примена новог материјала је важна јер омогућава ослобођење од кодификоване, тј. „идолатријске“ форме историје архитектуре.

58 Ране цамије су просторно повезиване са шумом, са великим бројем стубова поређаним у редовима, подсећајући на дрвеће. Ово је такође носило идеју повратка у природу/рај.



лажни свод од урушавања.⁵⁹

Како су грађевине мађарске сецесије почеле брзо да ничу, конзервативци, често немачке мађарске архитекте и конзервативни политичари су почели да протестују, занемарујући чак и техничка достигнућа неких од ових грађевина. Алајош Хаузман, професор у престижној школи архитектуре на Техничком Универзитету, расправља: „Национални карактер потиче из поднебља. Национално је оно што је историјски оправдано, оно што нам је предано традицијом”.⁶⁰ За њега је било логично да се национални карактер не може произвести. Данас можемо чак и појам националног карактера сматрати производом. Хаузман је заправо говорио против ривала Едена Лехнера, ког је спречио да добије катедру на Техничком Универзитету. Ипак, у његовом ремек-делу, К-згради Техничког Универзитета, неке мотиве је позајмио од Лехнера. Нешто потом су се чули и неки оштрији гласови: Јене Кишмарти Лехнер, конзервативни нећак Едена Лехнера је назвао нови стил јеврејоликим (*zsidós*). Ово је изазвало јаку јеврејску реакцију, наиме реакцију истакнутог јеврејског активисте, Армина Берегија (Бергера):

Еден Лехнер, наш велики учитељ архитектуре је 1890их започео „мађарски архитектонски стил“. Његови ученици су га прихватили и унапредили у садашње савршенство. Како су много младих мађарских архитеката модернизма Јевреји или бивши Јевреји, Јене Лехнер је назвао модернистички стил јеврејоликим [*zsidós*], на састанку архитекти и инжењера 1908. На овај начин се јеврејско питање појавило у мађарској архитектури...⁶¹

Најистакнутији политичари су такође имали улогу у овој кампањи. Барон Ђула Влашић (1852–1937), члан, а касније и потпредседник мађарске Академије наука (1898–1901), је током свог мандата као министар религије и културе, 1902. издао декрет који је забрањивао коришћење мађарске

59 У последњој реченици се препознаје ентеријер синагоге у Сегедину, али се такође односи и на бројне грађевине касног историцизма/еклектицизма. У ‘Az új zsidó templom. A Bácskai Hírlap eredeti tárcája [Нови јеврејски храм, Један оригинални есеј *Bácskai Hírlap*-а],’ *Bácskai Hírlap*, Szabadka, 30. септембар 1902. стр. 2–5. Есеј који се протеже на 4 странице описује нову синагогу у Суботици, прву сецесионистичку синагогу у Мађарској, и једину која је преостала, иако је данас у Србији. У есеју је вероватно цитиран технички опис архитектата, али потоњи није нађен. Није назначено ко је аутор, али је вероватно написао главни уредник др Карољ Чилаг (Штерн) или Хенрик Браун (Квазимодо), обојица Јевреји.

60 Цитирано по А. Moravánszky, *Építészet az Osztrák-Magyar Monarchiában* (Будимпешта, 1988.), стр. 141.

61 По аутору Á. Beregi, in *Zsidókérdés, asszimiláció, antiszemitizmus*, ed. P. Hanák (Будимпешта, 1984.), стр. 47.



Сецесије у зградама које су се финансирале из државног буџета. Он је означио овај архитектонски израз безукусним и ружним.⁶² Овим је Еден Лехнер склоњен са сцене, а његови ученици су бачени у илегалу што се јавних зграда тиче. Али приватно предузетништво им је дало још јачу залеђину, и неке важне грађевине, као што је Црни орао у граду Nagyvárad (данас Орадеа/Румунија), су настале, без обзира на све.⁶³ Занимљиво је да су се чак и неки активисти из јеврејских заједница придружили грчевитој кампањи против разнобојног архитектонског Еспанто-а Лехнерових поборника. Као коментар на учеснике у конкурс за планирани грандиозни Lirótváros храм, Шимон Мелер је написао:

Међу безазленим бућкуришима у кухињи вештица које мешају стилове [тј. историзам] нађе се и мало отрова: Мађарски национални стил, смртоносна опасност за нашу младу архитектуру, је дигла главу чак и на овом конкурс. Друга награда је додељена комплетно неважном, безукусном нацрту, очигледно због наводног мађарског националног стила. Нема довољно речи да се осуди ова уметничка перверзија. Не постоји, нити је икад постојао мађарски национални стил у архитектури, као што не постоји италијански, француски или немачки стил. Архитектура модерних нација подлеже заједничкој еволуцији. Европа препознаје романичку, готичку, ренесансну и барокну архитектуру, а неке засебне нације, укључујући Мађарску, су нашле за сходно да додају неке мање важне одлике. Само су нације које су далеко од европске културе имале засебне стилове, а Мађарска не жели да буде једна од њих! Лажни патриотизам је једино што издваја мађарски стил који је контрадикторан политичким настојањима од св. Стефана до Сечењија. Штавише, немогуће је створити архитектонски стил од неких скромних секељ [Székely] капија, ковчега на којим су насликане лале и извезених пастирских огртача. Али, чак и да је могуће, чак и да имамо традиционални национални стил, не би нам било дозвољено да га користимо у данашњој архитектури. Поштовали би реликвије тог стила као свете, али би се само трудили да развијемо мађарску нијансу европске културе. Ово је дужност мађарске уметности.⁶⁴

62 Касније у Хортијевој ери, он је постао председник мађарског Горњег дома и свесрдно подржавао сва антимодернистичка настојања у пост-трианонској Мађарској.

63 Црни орао или Fekete Sas је саграђен приватним новцем, али уз прећутно одобравање локалног политичког вођства. Постала је доминантна зграда на главном тргу, бацајући све цркве у сенку, Римокатоличку, Грчку-Католичку, као и оне удаљеније.

64 S. Meller, 'A budapesti új zsidó templom,' in *IMIT Évkönyv* (Будимпешта, 1900), стр. 28.



Тешко је докучити шта је св. Стефан, први мађарски краљ, мислио о архитектури у деветом веку, али је Сечењи засигурно први политичар који је негодовао због недостатка мађарског стила у архитектури, и вероватно је да су Феслова настојања била усмерена ка испуњавању жеља „највећег Мађара“, како је гласио Сечењијев надимак. Ништа не сведочи боље о овоме него Теофил Ханзен који пореди Редут са чарадашем, како је раније изнето. Вредно је помена да је Фесл имао подршку пештанске јеврејске заједнице и додељено му је да заврши велику синагогу пошто је Лудвиг Ферстер дао оставку.

Поред претходно поменутих поларизованих мишљења, постојало је и средње становиште, које се показало као најгоре по архитектуру суперхрама у четврти Липотварш. Неке јеврејске архитекте су примениле мађарску Сецесију на синагогама, пошто је наизглед нудила две погодности: решила је проблем стила у архитектури синагога, и повезала је сакралну јеврејску архитектуру са локалном мађарском уметношћу и културом. Шаму Хабер је написао у *Egyenlőség*-у (Једнакост), званичном гласнику пештанске јеврејске заједнице:

Маварски стил се, наравно, не може сматрати обавезним, још мање јер се Јевреји, који су поново постали слободни, стапају у материјални и интелектуални живот нација које су их усвојиле као своје синове. Јеврејска заједница овде у Будимпешти је назначила у пројектном задатку да модерна настојања треба реализовати ако је могуће са националним карактером у новом храму.⁶⁵

Хабер је пренео званично становиште одбора пештанске јеврејске заједнице, које је такође саопштено и архитектама. Ово је био „политички коректан“ али неухватљив пројектни задатак што је такође допринело несрећи овог такмичења. Конкурсни радови су били неспретни, гротескни и без идентитета, осим једног који је занемарио слово пројектног задатка.⁶⁶ И нејеврејска и јеврејска опозиција „мађарском стилу“ су ојачале. Водећа личност табора „мађарског стила“, Деже Јакаб је написао: „Архитекта који не гради у стилу свог доба [читај у стилу мађарске сецесије] чини велики грех. (...) Хтели смо да останемо мађарске архитекте а кад је било потребно,

65 S. Haber, 'A budapesti hitközség templomtervei,' *Egyenlőség*, 12. март 1899.

66 Ово је генијални али контроверзни конкурсни рад Беле Лајте, који је остављајући мађарску сецесију у којој је био јако успешан, одабрао монументални готички експресионаизам 10 година пре званичног експресионизма!



чак смо и вршили притисак на наше клијенте да прихвате овај покрет.⁶⁷

Његов партнер, Марсел Комор уредник *Vállalkozók Lapja* (Предузетничког журнала) бомбардовао је недељно јавност хваљењем националног стила под грандиозним псеудонимом Езреј, дуже од једне деценије. (Његово званично мађарско име Комор (буквално натмурен), одавало је јеврејско порекло и оригинално јеврејско име Кон. Насупрот томе Езреј је потекло од *ezeq*, хиљаду, са додатим “у” (ипсилон) што је особеност племићких презимена). Предузетнички журнал није био највише интелектуално достигнуће професије, али је био и неизбежан пошто је објављивао све конкурсе у области пројектовања и извођења. Комор, син либералног рабина, је реформулисао Лехнерове аргументе у политичкој мисији новог стила у вези са градњом градске већнице у Суботици 1912.: „Украсили смо највишу кулу ове равнице нашом аутентичном (!) културом [мађарском], древним мађарским слезом, како би разгласили са ове висине, што је даље могуће, племениту изражајност и величанствену магичност мађарског језика”. Под речју језик, вероватно је мислио на архитектонски језик ове грађевине, који је сматрао мађарским. Комор мора да је знао да долива уље на ватру својим инаугурационим говором међу национаним мањинама, Србима и Хрватима (Буњевцима) у Суботици, али изгледа да оно што је било битно овде није била права служба мађарској нацији, већ форсирање његовог пројекта и архитектонског програма. Архитектонски резултат је била монументална мешавина, нека врста изграђеног есперанта, занимљива компилација стварних фолклорних елемената, али отуђеним од оригиналног контекста, и изманипулисана новим синтаксичким правилима у њиховом састављању. Ова огромна градска већница је била лабудова песма мађарске сецесије у касној 1912. години. У међувремену, талентованији Лехнеров следбеник, Бела Лајта је напустио овај архитектонски идиом, и започео веома посебан, минималистички архитектонски језик, који је антиципирао модернизам после Првог светског рата.

ЗАКЉУЧАК: ЗНАЧАЈ „НОВОГ КАФТАНА“

Док прави кафтан представља епитом сталности, непромењене верности јеврејској традицији, Лосов кафтан Сецесије је управо супротно: наглашава прелаз, изражава двоструко стање, стварност прикривену велом, слој над слојем у архитектонском погледу. Жан Франсоа Лиотар, да се бавио овим феноменом можда би га повезивао са својим *condition postmoderne*,

67 D. Jakab, ‘Tervezők a városházáról,’ у *Városháza. Szabadka 1912.*, ed. H. Braun (Nagyvárad, 1912).



постмодерним стањем.⁶⁸ И заиста има неке сличности између *fin de siècle*-а око 1900. и оног другог око 2000. питању израженог учешћа Јевреја, што у другом примеру превазилази све што је западњачка култура створила до сада: деконструкција,⁶⁹ савремена филозофија која се такође може повезивати са Јудаизмом.⁷⁰ Ову филозофију је створио алжирски француски Јеврејин Жак Дерида, и она је продрла кроз читаво архитектонско стваралаштво током позних 1980-тих година, и њен утицај се јавља се чак и код оних архитеката, који експлицитно не подржавају овај покрет.⁷¹ Важно је нагласити да је Лосов „кафтан“ био неопходна фаза између историзма и модернизма, јер за превазилажење одређеног идентита је потребан јасно одређен идентитет који би се превазишао. Касни историзам је био толико широког спектра и толико флуидан да је његово превазилажење тешко замисливо у само једном покрету као што је модернизам. Сецесија је нудила јаснију платформу, са које је даља еволуција постала могућа.

Велико постигуће Лосовог кафтана или Сецесије, историјски гледано, је било мењање тока централно-европске архитектуре напуштањем грчко-римске архитектонске парадигме, представљање тектоничких идеја у изгледу грађевине. У исто време су друга људска представљања (као што су љуско тело и стуб, љуска глава и капител стуба, итд.) замењена системом референци на биљни свет. Другим речима, скоро сви покрети у периоду Хабзбуршке монархије су напустили „идолопоклоничке“ својствености грађевина које су раније приказивале антропоморфне облике у преношењу тектонске стварности архитектуре. У строго јеврејском погледу, ови покрети, заједно са модернизмом после њих су успешно деидолизовали архитектуру. Слично томе, у модерном сликарству је једнозначни визуелни садржај, фигурално представљање почело да нестаје у раду авангардних уметника, од којих су неки били Јевреји као Ел (Елиезер) Лисицки и Ласло Мохоли-Нађ. Њихови новонастали неутрални геометријски облици, нису

68 J. F. Lyotard, 'Answering the question: What is Postmodernism?,' in *The Post-Modern Reader*, ed. C. Jencks (London, 1992), стр. 138–150.

69 Највиши израз архитектонске деконструкције је отклањање значења из архитектуре, нека врста декорпорације коју ја зовем деидолизовање како бих је приближио јеврејском контексту. Види Kunszt, Klein, Eisenman, *From Deconstruction to Folding*, стр. 149

70 Ова одлика Деридине филозофије постаје очита у његовом познатом предавању о Јерусалиму, под називом *How to Avoid Speaking* које је одржао на отварању конгреса на тему *Absence et négativité*, у јуну 1986., на Јерусалимском хебрејском универзитету. Види J. Derrida, *Wie nicht sprechen – Verneinungen* (Wien, 1989).

71 Архитекта Жак Херцог, спремно признаје да је поред романтизма и великог интересовања за утицај грађевинских материјала „деконструкција утицала и на његово размишљање. Вероватно је највећи домет његово настојање да „претвори зид у простор“ преко чега је традиционална дихотомија простора насупрот зиду деконструисана.



више представљале конкретан садржај, већ су се могли тумачити на много начина као писани текст. Тако је апстракција произвела начинила визуелност (визуалне уметности) „кошер“ у контексту јеврејског наслеђа, еманципујући како уметнике тако и архитектуру у јеврејском контексту. Како је основни концепт (у архитектури тело грађевине) постао апстрактан, испоставило се да је кафтан сувишан: „гола грађевина“ плошна површина, фрагментована и постављена у простору, је престала да буде тело у класичном смислу, тј није била примамљива (за идолопоклонство), те више није подстицала на грех. Њено приказивање, заправо неприказивање, је постало прихватљиво по питању јудаичке традиције.

Док је у касном историзму, који је понекад називан и еклектицизам, имало нечег што се може сматрати јеврејском варијацијом⁷², много је мање био прожет јеврејским духом него сецесија, а у архитектонском погледу му је фалио и идентитет који су каснији покрети сецесије показали. Сецесија је одражавала неки идентитет (комплексан, контрадикторан и контроверзан додуше), било да је био јеврејски или не, који је послужио као одскачна даска за почетак великог пројекта модернизма у ком су се бројни Јевреји (Ерик Менделсон, Марсел Бреуер, Рихард Неутра, Оскар Кауфман, Фред Форбат), учествовали као архитекте, а Гертруда и Фриц Тугендхат за Мис ван Дер Роа, те Едгар Кауфман, Исидор Хелер, и Соломон Гугенхајм за Френка Лојда Рајта, као и Гертруда Штајн за Ле Корбизијеа као клијенти, а поред тога и Ласло Мохоли-Нађ и Зигфрид Гидеон као водећи теоретичари.

Адолф Лос, који је заправо био та одскачна даска, окружен Јеврејима, у многоме је допринео модернизму усвајајући простор као примарни садржај архитектуре, насупрот материјалу. Лосов Raumplan, концепт по ком архитекта не планира првенствено зидове и стропове, него простор, где је простор позитивни ентитет праћен материјалом, одражава поставке. Raumplan се може посматрати као корак даље од примарности опипљивог материјала ка примарности простора и времена, који, с тога, преноси апстракцију још даље. Простор, као и време, има изузетан значај у јеврејском мистицизму, а заправо и у мистицизму других традиција. Зигфрид Гидион, швајцарски јеврејски теоретичар, покровитељ архитектонског модернизма („зигфрид“ и у смислу Адолфа Лоса), је ажурирао јеврејско поимање простора, заправо јеврејски мистицизам, у његовом концепту простор-време, који је постао идеја водилца модернизма. Наравно, ово није једини коцепт простора и времена који је допринео модернизму. Постојао је

72 Фредерик Бедоар у својим истраживањима деветнаестовековних ентеријера за јеврејску вишу класу проналази склоност ка интензивној декорацији, неке преференције у намештају, што је блиско неким Лосовим и Хајнеовим запажањима. (Види Bedoire, *The Jewish Contribution to Modern Architecture 1830–1930.*)



пандан томе у будистичком простору који протиче, заснован на идеји света који је у сталном току. У строго архитектонско-просторном погледу, будистички мистицизам би вероватно био веома близак јеврејском,⁷³ (иако би се неки јеврејски научници, као што је Гершом Шолем⁷⁴ супротставили овоме), као што је и Ајнштајнова теорија квантума веома блиска јеврејском мистицизму.⁷⁵

Међутим, са у будистичком систему мисли теже је тачно одредити мистицизам код за западњака него у јеврејском погледу систему. Тако док су модерне архитекте само нагађале шта је будизам и инстинктивно пратиле његову архитектонску манифестацију, јудаизам је био ближи Западу, а посебно модернизму. Штавише, Јудаизам је био отворенији и плодотворнији за филозофију на западњачки начин него Будизам, непроходан за западњачкој спознаји. С тога је реално претпоставити да се идеја простор-време појавила из јеврејске традиције преко теорија Алберта Ајнштајна,⁷⁶ које је спремно преузео његов пријатељ из Берлина, архитекта Ерих Менделсон, како наглашава Фредерик Бедоар⁷⁷ и каснији модернисти.

Тако, напуштање Лосовог кафтана (Сецесије), није дејудаизовало модерну архитектуру, што је можда Лос желео, ни у раном модернизму, нити у каснијем структурализму и деконструкцији. Лосови „бели зидови Сиона“ су постали стварност у већем делу континенталне Европе 1920их и 1930их,

73 Јеврејски мистицизам, Тома Аквински, Зен и Суфизам имају заједнички поглед на божанско као на свето ништавило или празнину, тј. *простор* и с тога пре модернизма налазимо просторно оријентисану архитектуру раних цамија, готичких цркви и *Katsura Rikyu* у Кјотоу, на пример.

74 Шолем тврди да је јеврејски мистицизам тесно повезан са Јудаизмом и да се, с тога, не може сматрати још једним аспектом свечовечанског мистицизма. (G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, New York, 1954. стр. 6.) Међутим, Алберт Ајнштајн је био великодушнији према постигнућима нејевреја говорећи да су „све религије, уметности и науке гране истог дрвета“.

75 Ово се може оспорити, ако је Гидионово тумачење Ајнштајна тачно, али оно наглашава промену у архитектонском размишљању ка току јеврејског размишљања, што је раније било незамисливо.

76 Ајнштајнова квантна теорија за коју је добио Нобелову награду се често повезује са јеврејским мистицизмом. Кабала види универзум као мале делиће црне материје које окружују и држи на окупу светло које се назива *ein sof* (бесконечно, заправо аспект Бога); а квантна теорија види универзум као мале честице са позитивним и негативним наелектрисањем које окружују и држе на окупу 4 силе: гравитациона, електромагнетна, јака и слаба. Даље паралеле доводе до поређења.

77 Бедоар анализира *Mosse Building* Ериха Менделсона за *Berliner Tageblatt* и наглашава повезаност теорија два јеврејска научника, Алберта Ајнштајна и Хермана Минковског насупрот динамичности Менделсонове *Mosse Building*. У Минковском *Raum und Zeit* (Простор и време, 1908.) два концепта (простор и време) су „здружена у невидљивом континууму“. (Bedoie, *The Jewish Contribution*, стр. 280.)



осим у нацистичкој Немачкој и стаљинистичкој Русији. Сходно томе, грешка је тумачити модену архитектуру 20. века као потпуно секуларну, као исконско унуче просветитељског секуларизма. Чини се као да се свето, као и било који други конкретан садржај, повукао у скривање, иза новог, „невидљивог кафтана“. Мислим да је Жан-Франсоа Лиотар вероватно у праву тврдећи да је модернизам покушај „приказивања чињенице да неприказиво постоји“.⁷⁸ А ако је то истина, онда је значај јудаичке традиције за настанак модернизма тешко потценити



Кућа Goldman и Салач, Беч, Архитекта Адолф Лос, 1909-1910. За двојицу јеврејских кројача Лос гради најамну кућу са модним салоном у приземљу и на полуспрату. Бела, недекорисана фасада отеловљава Лосова учења о белим фасадама Циона, који ће доћи.

78 J. F. Lyotard, *Answering the question: What is Postmodernism?*, стр. 46. Цитат у целости гласи: “I shall call modern art which devotes its ‘little technical expertise’ (*petite technique*) as Diderot used to say, to present the fact that the unrepresentable exists. To make visible that there is something which can be conceived and which can neither be seen nor made visible: this is at stake in modern painting.”



RUDOLF KLAJN

SECESSION: JEWISH (DIS)TASTE?

This paper features the impact of Jewish patrons, artists and critics on art nouveau architecture in some Habsburg lands. It collects period philo- and anti-Semitic press on the supposed Jewishness of Viennese and Hungarian Sezession/Szecesszió, which serve as starting points for the scrutiny of stylistic features, political messages that may be related to Judaic sources, Jewish historic experience and the attitude of emancipated Jews of fin de siècle Vienna and Budapest. It finds some formal roots of Secession in 19th century oriental style synagogues, particularly the ones created by Ludwig Förster and Otto Wagner: flattened façade surface, the use of colour ceramics and the idea of Semperian cladding (Bekleidungstheorie). The paper analyses the writings of Adolf Loos, his view of the decoration in Sezession as a modern Caftan and modernism as the emancipation of Jews (and Gentiles too) from the “historic caftan”: decoration. In the conclusion the paper sums up the impact of Judaic thought on post-Secession and early 20th century modernism in Central Europe.

