

Lamed

*List za radoznale
Izabrao i priredio Ivan L Ninić*

Godina 11

Broj 2

Februar 2018

Hannah Arendt

Franz Kafka



Kad je Franz Kafka, Židov njemačkog jezika iz Praga, u dobi od četrdeset jedne godine u ljetu 1924. umro od tuberkuloze, njegovo djelo bilo je poznato samo malom krugu pisaca i još manjem krugu čitatelja. Otada mu je slava polagano ali postojano rasla; dvadesetih godina bio je već jedan od najvažnijih autora avangarde u Njemačkoj i Austriji; tridesetih i četrdesetih njegovo je djelo doprlo upravo do istih čitalačkih i književničkih slojeva u Francuskoj, Engleskoj i Americi. Specifična kvaliteta njegove slave nije se promijenila niti u jednoj zemlji i niti u jednom idućem desetljeću: naklade njegovih knjiga nisu bile ni u kakvom odnosu prema i dalje rastućoj literaturi o njemu ili dubokom i proširenom utjecaju što ga je njegovo djelo izvršilo na suvremene pisce. Izrazito je karakteristično za Kafkinu prozu da je najrazličitije »škole« nastoje prisvojiti za sebe; čini se kao da nitko, tko se smatra »modernim«, ne može proći pokraj tog djela jer je tu tako očito na djelu nešto specifično novo, što dosad još nigdje nije izišlo na svjetlo dana s jednakim intenzitetom i s jednakom bezobzirnom jednostavnošću.

To veoma začuđuje jer se Kafka, za razliku od drugih modernih autora, držao podalje od svih

eksperimenata i manirizama. Njegov jezik jasan je i jednostavan poput jezika svakodnevice, samo što je očišćen od nemara i žargona. Prema beskrajnoj raznolikosti mogućih jezičnih stilova Kafkin njemački odnosi se kao voda prema beskrajnoj raznolikosti mogućih pića. Njegova proza izgleda kao da je ne odlikuje ništa posebno, ona nigdje nije očaravajuća i omamljujuća sama u sebi; štoviše, ona je najčišće saopćenje, a jedina joj je karakteristika da se—ako bolje pogledamo—svaki put pokazuje kako se to što je saopćeno nije moglo saopćiti jednostavnije, jasnije i kraće. Manjak manirizma dotjeran je ovdje gotovo do granice lišenosti stila, a manjak zaljubljenosti u riječi kao takve gotovo do granice hladnoće. Kafka ne poznaje omiljene riječi, nema preferiranih sintaktičkih konstrukcija. Rezultat je nova vrsta savršenstva, koja kao da je podjednako udaljena od svih stilova prošlosti.

U povijesti književnosti jedva da postoji uvjerljiviji dokaz za pogrešnost teorije o »neshvaćenom geniju« od činjenice Kafkine slave. U tom djelu ne postoji niti jedan redak i niti jedna pripovjedna konstrukcija koji bi čitatelju, kakav se obrazovao tijekom prošloga stoljeća, izišli u susret u potrazi za »zabavom i poukom« (Broch). Jedino što čitatelja vabi i mami u Kafkino djelo istina je sama, a ta primamljivost Kafki je u njegovoj savršenoj lišenosti stila—svaki »stil« odvrtao bi vlastitom čarolijom pozornost od istine—pošla za rukom sve do nevjerojatnog stupnja na kojemu priče obuzimaju čitatelja čak iako isprva nije razumio njihov istinosni sadržaj. Kafkino istinsko umijeće sastoji se u tome da čitatelj jednu neodređenu, mutnu fascinaciju, sparenu s neizbježno jasnim sjećanjem na određene, isprva naoko besmislene slike i zbivanja izdržava toliko dugo i prima ih toliko presudno u svoj život da mu se u nekom trenutku, na temelju nekog iskustva, s obvezatnom snagom evidentnosti iznenada otkrije istinsko značenje priče.

»Proces«, o kojemu je tijekom dva desetljeća otkako je objavljen napisana mala knjižnica izlaganja, priča je čovjeka K., koji je optužen, a da ne zna što je učinio, protiv kojega se vodi proces, a da ne može

otkriti prema kojim se zakonima provode proces i presuda, i kojega na kraju ubijaju, a da nikad nije saznao o čemu se zapravo radilo. U potrazi za istinskim razlogom te zgrade, on prvo otkriva da iza njegova uhićenja »stoji jedna velika organizacija. Organizacija koja ne samo da zapošljava potkupljive stražare, neozbiljne nadglednike i istražne suce, koji su u najpovoljnijem slučaju skromni, nego održava i sudstvo visokoga, pa i najvišeg stupnja, s bezbrojnom, neizbježnom pratnjom sluga, pisara, žandara i drugih pomoćnika, možda čak i krvnika... A smisao te organizacije...? On se sastoji u tome da se uhićuju nedužne osobe, te da se protiv njih pokreće besmislen postupak, koji najčešće, kao u mojemu slučaju, ostaje bez ikakva ishoda. «

Kad K zamjećuje da takvi postupci unatoč besmislenosti ne moraju nužno proteći bez ishoda, on uzima odvjetnika, koji mu u dugim govorima tumači na koji se način čovjek najbolje može prilagoditi postojećim okolnostima i koliko je nerazumno kritizirati ih. K, koji se ne želi pokoriti i otpušta odvjetnika, susreće se sa zatvorskim svećenikom, koji mu propovijeda skrivenu veličinu sustava i savjetuje mu da više ne pita za istinu, jer »ne mora se sve smatrati istinitim, mora se samo smatrati nužnim«. Drugim riječima, ako se odvjetnik samo potrudio demonstrirati da je takav svijet; svećenik, kojeg taj svijet zapošljava, treba pokazati da je to svjetski poredak. Budući da K to drži sumornim mišljenjem i uzvraća: »Laž se čini svjetskim poretkom«, jasno je da će izgubiti svoj proces; a kako to, s druge strane, nije bio »njegov konačni sud«, pa je pokušao »tokove misli na koje nije bio navikao« odbijati kao »nestvarne stvari«, koje ga se u biti ništa ne tiču, on ne samo da gubi proces nego ga gubi na sramotan način, tako na kraju vlastitu pogubljenju nema suprotstaviti ništa drugo do stida.

Moć stroja, koji K-a grabi i ubija, nije ništa drugo nego privid nužnosti, koji se može ostvariti kroz ljudsko divljenje nužnosti. Stroj se pokreće, jer se nužnost smatra nečim uzvišenim i jer se njegov automatizam, koji prekida isključivo samovolja, uzima kao simbol nužnosti. Stroj se drži u pogonu lažima za volju nužnosti, tako da se kao puna posljedica toga na čovjeka koji se ne želi podvrgnuti tom »svjetskom poretku«, toj mašineriji, gleda kao na zločinca i prekršitelja neke vrste božanskog reda. Takvo podčinjavanje postignuto je kad pitanje krivnje i nevinosti u potpunosti zanijemi, a na njegovo mjesto stupa odlučnost da se u igri nužnosti igra uloga koju nam nalaže samovolja.

U slučaju »Procesa« podčinjavanje se ne postiže silom, nego jednostavno sve većim osjećajem krivnje, što ga kod okrivljenika K pobuđuje bezrazložno prazna optužba. Naposljetku, taj osjećaj, naravno, počiva na činjenici da ni jedan čovjek nije oslobođen

krivnje. U slučaju K-a, koji kao prezaposlen bankovni činovnik nikad nije imao vremena da si razbija glavu takvim općenitostima, osjećaj krivnje pretvara se uistinsku zlu kob; odvodi ga, naime, u onu zbunjenost u kojoj organizirano i zloćudno zlo svoje okoline brka s izrazom sve one općeljudsk ekrivnje, koja je bezazlena i zapravo nevinna u usporedbi sa zlom voljom koja »od laži čini svjetski poredak« i za sam taj svjetski poredak može koristiti i zloupotrebjavati opravdanu ljudsku poniznost.

Funkcioniranje zloćudno birokratskog stroja u koji se junak nevin zapleo, prati, dakle, jedan unutarnji razvoj, izazvan osjećajem krivnje. U tom razvoju on se »odgaja«, mijenja i obrazuje, dok se ne počne uklapati u ulogu koja se pretpostavlja i ne bude osposobljen sudjelovati u svijetu nužnosti, nepravde i jednostavno laži. To je njegov način da se prilagodi vladajućim prilikama. Junakov unutarnji razvoj i funkcioniranje stroja stapaju se, na poslijetku, u posljednjoj sceni pogubljenja, kad K bez otpora, pa i protuslovlja dopušta da ga se odvede i ubi je. Za volju nužnosti njega se ubija, za volju nužnosti i u zbunjenosti svijesti o krivnji on se podčinjava. A jedina nada, koja se munjevito pojavljuje na samom kraju radnje romana, jest sljedeća: »Činilo se kao da će ga sram nadživjeti.« Sram, naime, što je svjetski poredak, a on, K, makar i kao žrtva, njegov poslušni član.

Da »Proces« implicira kritiku birokratskih formi vladavine u staroj Austriji, čijim je mnogobrojnim, međusobno sukobljenim nacionalnostima vladala uniformna činovnička vlada, bilo je jasno odmah po objavljivanju romana. Kafka, zaposlenik društva za osiguravanje radnika i prijatelj istočno-europskih Židova, kojima je morao nabavljati dopuštenja za boravak u Austriji, veoma je dobro poznao političke prilike u svojoj zemlji. Znao je da je čovjek, ako se jednom zapleo u mrežu birokratskog aparata, ujedno već bio i osuđen. Vladavina birokracije donijela je sa sobom činjenicu da je izlaganje zakona postalo instrument bezakonja, pri čemu je kronična nesposobnost djelovanja tumača zakona kompenzirana besmislenim automatizmom niže činovničke hijerarhije, kojoj su prepuštane sve istinske odluke. Ali budući da dvadesetih godina, kad je roman prvi put objavljen, istinsko biće europske birokracije još nije bilo poznato u dovoljnoj mjeri, odnosno, da se zanemarivo malom sloju Europljana doista ispostavila kobnom, užas i šok koji u romanu dolaze do izražaja činili su se neobjašnjivima, a ujedno i nesukladnima njegovu sadržaju. Ljudi su se više plašili romana nego same opisane stvari. Tako je krenula potraga za drugim, naoko dubljim tumačenjima, koja je u skladu s modom vremena dovela do kabalizirajućeg prikaza religioznih realiteta, poput neke sotonske teologije.

Da su takve zablude bile moguće—a taj nespozum nije ništa manje fundamentalan, iako je manje vulgaran od nesporazuma psihoanalitičkoga tumačenja Kafke—stvar je, naravno, samog Kafkina djela. Kafka doista opisuje društvo koje se smatra zastupstvom Boga na zemlji i prikazuje ljude koji na zakone takva društva gledaju kao na božanske zapovijedi—koje se ljudskom voljom ne mogu mijenjati. Zlo svijeta u koji se zapleću Kafkini junaci upravo je njegovo obogotvorenje, njegova preuzetnost da predstavlja božansku nužnost. Kafki je stalo da razori taj svijet time što će više nego jasno ocrtavati njegovu odvratnu strukturu i tako međusobno suprotstavljati stvarnost i zahtjeve. Ali čitatelj dva-desetih godina, očaran paradoksom, zbunjen igrom suprotnosti kao takvih, nije htio slušati razum. Njegova tumačenja Kafke otkrivaju više toga o njemu samome negoli o Kafki; u njegovu naivnom divljenju jednom svijetu, koji je Kafka toliko nevjerovatno jasno prikazao kao neizdrživo odvratan, on je razotkrio svoju pogodnost za »svjetski poredak«, razotkrio koliko su takozvana elita i avangarda tog svjetskog poretka međusobno bile tijesno povezane. Kafkina sarkastično gorka primjedba o izgubljenosti i nužnom laganju—koji zajedno daju »božanstvenost« tog svjetskog poretka—koja tako jasno predstavlja isti ključ konstrukcije romana, jednostavno se previdjela.

Kafkin drugi roman »Dvorac« vodi nas u isti svijet, koji se, međutim, ovaj put ne promatra očima čovjeka koji nikad nije mario za svoju vlast i druga pitanja općenite prirode i stoga je bespomoćno izložen prividu nužnosti; nego očima jednog drugog K-a, koji u njega pristizhe po slobodnoj volji, kao stranac, i u njemu želi ostvariti određen naum: skrasiti se, postati sugrađanin, izgraditi vlastiti život, oženiti se, pronaći posao, ukratko, postati korisnim članom ljudskog društva. Ono što je karakteristično za radnju »Dvorca« jest činjenica da je junak zainteresiran samo za ono najopćenitije i da se bori samo za stvari koje se čovjeku zapravo čine zajamčene od samog rođenja. Ali dok on ne zahtijeva više od minimuma ljudske egzistencije, od samog početka jasno je da on taj minimum zahtijeva kao svoje pravo i da ga neće prihvatiti nikako drukčije nego kao svoje pravo. On je spreman podnijeti sve nužne molbe kako bi dobio dozvolu boravka, ali kao milodar on je ne želi; spreman je promijeniti zanimanje, ali ne može odustati od »sređena posla«. Sve to ovisi o odlukama dvorca, a K-ove nevolje započinju kad se pokaže da dvorac prava dijeli samo kao milodare ili privilegije. Budući da K želi steći prava, a ne privilegije, da želi biti sugrađanin stanovnicima sela i »uzmaći što je moguće dalje od gospode u dvorcu«, on odbija jedno i drugo, kako milodar, tako i izvrsne odnose s dvorcem: Na taj način, nada se, »zasigurno će mu se odjednom otvoriti svi putovi, koji, kad bi bio upućen samo na

gospodu gore i njihovu milost, ne samo da bi mu bili zatvoreni nego bi mu ostali i nevidljivi«.

Na tome mjestu stanovnici sela ulaze u središte radnje. Uplašili su se da K jednostavno želi postati jedan od njih, običan, jednostavan »stanovnik sela«, da odbija postati član vladajućeg društva. Neprestance mu pokušavaju rastumačiti da mu nedostaje općega svjetskoga i životnog iskustva, da ne zna kako izgleda i funkcionira taj život, odnosno, da u bitnome ovisi o milosti i nemilosti, da je blagodat ili prokletstvo i da niti jedan doista važan događaj nije razumljiviji ili manje slučajan od sreće ili nesreće. K ne želi razumjeti da su za stanovnike sela pravda i nepravda, odnosno biti u pravu i biti u krivu još uvijek dio sudbine, što valja prihvatiti, što se može ispuniti, ali se ne može mijenjati.

Od toga se mjesta tuđinstvo doputovaloga geometra K.-a, koji nije stanovnik sela, ali ni dvorski činovnik i stoga stoji izvan vladarskih odnosa svijeta koji ga okružuje, tek javlja u svojem istinskom značenju. U svojem inzistiranju na ljudskim pravima stranac postaje jednim koji još ima pojam o jednostavno ljudskom životu u svijetu. Specifično iskustvo svijeta stanovnika sela naučilo ih je da na sve to, na ljubav i na rad i na prijateljstvo gledaju kao na dar koji mogu primiti »odozgo«, iz regija dvorca, ali sami ni u kojem slučaju ne mogu gospodariti njime. Najjednostavniji odnosi tako su se uvukli u tajnovitu tamu; ono što je u »Procesu« bio svjetski poredak, ovdje se javlja kao sudbina, kao blagodat ili kao prokletstvo kojima se čovjek podvrgava interpretirajući ih sa strahom i strahopoštovanjem. K-ova odluka da na pravnom tlu sam stvori i priskrbi ono što spada u ljudski život stoga ni u kojem slučaju ne djeluje kao nešto što bi samo po sebi trebalo biti razumljivo, nego je u tom svijetu u svakom pogledu iznimka i kao takva skandal. K je stoga prisiljen boriti se za minimum ljudskih zahtjeva, kao da je u njima zaključen sumanut maksimum ljudskih želja uopće, a stanovnici sela odmiču se od njega, jer u njegovim zahtjevima ne mogu naslutiti ništa drugo doli bahatost koja ugrožava sve i svakoga. K im nije stran samo zato što bi kao stranac bio uskraćen za ljudska prava nego zato što dolazi i zahtijeva ih.

Unatoč strahu stanovnika sela, koji se u svakom trenutku pribjavaju da će K-a snaći katastrofa, njemu se zapravo ne događa baš ništa. On, doduše, ništa i ne postiže, a svršetak, koji je Kafka saopćio samo usmeno, predviđao je njegovu smrt zbog iscrpljenosti—dakle, jednu sasvim prirodnu smrt. Jedino što K postiže, postiže nenamjerno; uspijeva mu da samim svojim držanjem i prosuđivanjem stvari koje se događaju oko njega nekolicini stanovnika sela otvori oči: »Imaš začuđujući pregled... ponekad mi pomažeš riječju, bit će da je to zato što dolaziš iz tuđine. Mi, međutim, sa svojim žalosnim iskustvima i ne-

prestanim bojaznima prepadamo se, a da se od toga ne možemo ni obraniti, svaki put kad zaškrpi drvo, a kad se jedan prepadne, smjesta se prepadne i drugi, a ne zna čak ni pravi razlog za to. Na takav način čovjek ne može doći do ispravna suda... Kakve li sreće za nas što si došao.« K se opire toj ulozi; on nije došao kao »donositelj sreće«, on nema ni vremena, ni suvišne snage da pomaže drugima; tko bi od njega izričito zatražio nešto takvo, »zamrsio bi njegove putove«. On ne želi ništa drugo nego da unese reda u vlastiti život i održi ga urednim. Budući da se na tragu tog nauma, za razliku od K-a u »Procesu«, ne podvrgava onome što je naoko nužno, neće ga nadživjeti stid, nego sjećanje stanovnika sela.

Kafkin svijet nedvojbeno je užasan svijet. Da je on više od noćne more, štoviše, da je strukturalno nevjerojatno adekvatan stvarnosti koju smo prisiljeni proživljavati, danas vjerojatno znamo bolje nego prije dvadeset godina. Veličanstvenost te umjetnosti leži u tome da dan-danas može djelovati onako potresno kao nekoć, da užas »kažnjeničke kolonije stvarnošću plinskih komora nije izgubio ni trunčice neposrednosti«.

Kad Kafkina književnost doista ne bi bila ništa drugo doli predviđanje nekog budućeg užasa, ona bi bila podjednako jeftina kao i sva druga proročanstva propasti, koja nas salijeću od početka našega stoljeća, odnosno, bolje rečeno, od posljednje trećine devetnaestog stoljeća. Charles Péguy, koji je i sam često imao dvojbenu čast da ga se ubraja među proroke, primijetio je jednom zgodom: »Determinizam, ukoliko ga uopće možemo zamisliti, možda nije ništa drugo nego zakon zaostataka.« U tome se nalazi jedna veoma precizna istina. Ukoliko se život ionako neizbježno i na sasvim prirodan način zaključuje smrću, njegov kraj može se predvidjeti u svakom trenutku. Prirodan put uvijek je put propasti, a društvo koje se slijepo predaje nužnosti u njemu zaključenih zakona može samo propadati. Proroci su nužnosti uvijek proroci nesreće, jer se katastrofa uvijek može predvidjeti. Čudo je uvijek spasenje, a ne propast; jer samo spasenje, a ne i propast, ovisi o slobodi čovjeka i njegovoj sposobnosti da promijeni svijet i njegov prirodni tijek. Manija, proširena kako u Kafkino tako i u naše doba, da je čovjekov zadatak podvrgavanje procesu, sve jedno koje ga sile unaprijed odredile, može samo ubrzati prirodnu propast, jer u takvoj maniji čovjek sa svojom slobodom u isti mah pritiječe u pomoć prirodi i njezinim tendencijama propasti. Riječi zatvorskog svećenika u »Procesu« otkrivaju tajnu teologiju i najintimniju vjeru činovnika kao vjeru u nužnost uopće—kao da su uopće potrebni funkcionari da bi došlo do propasti i uništenja. Kao funkcionar nužnosti čovjek postaje krajnje suvišnim funkcionarom prirodnog zakona prolaženja, a s obzirom da je on više od prirode, on se time ponižava do oruđa aktivnog razaranja. Jer, koliko je sigurno da

će propasti kuća koju je čovjek sagradio po ljudskim zakonima čim je čovjek napusti i prepusti njezinoj prirodnoj sudbini, toliko je sigurno da će i svijet, što ga sagradiše ljudi i koji funkcionira po ljudskim zakonima, ponovno postati dijelom prirode i biti prepušten njezinoj katastrofalnoj propasti kad čovjek odluči da i sam ponovno postane dijelom prirode—i slijepo oruđe prirodnih zakona, koje će, međutim, raditi s najvišom preciznošću.

Za to stanje stvari razmjerno je svejedno vjeruje li čovjek opsjednut nužnošću u propast ili u napredak. Kad bi napredak doista bio »nužan«, kad bi doista bio neizbježan, nadljudski zakon, koji se podjednako proteže nad svim dobima naše povijesti i u čijoj je mreži čovječanstvo uhvaćeno bez mogućnosti bijega, moć i tijek napretka ne bi se, doduše, mogli opisati bolje i egzaktnije nego sljedećim rečima iz »Povijesno-filozofskih teza« Waltera Benjamina:

»Anđeo povijesti... okrenuo je lice prošlosti. Gdje se pred *nama* pojavljuje niz ulančanih događaja, *on* vidi jednu jedinu katastrofu, koja nezaustavljivo nakuplja ruševine na ruševinama i baca mu ih pred noge. On bi rado ostao, probudio mrtve i ponovno sastavio ono što je razbijeno. Ali oluja bjesni iz smjera raja, oluja koja se uhvatila za njegova krila i toliko je snažna da ih anđeo više ne može sklopiti. Ta oluja tjera nezaustavljivo u budućnost, kojoj on okreće leđa, dok hrpa ruševina pred njim raste do neba. Ono što nazivamo napretkom, *ta* je oluja.«

Možda je najbolji dokaz Kafkine nepripadnosti nizu novijih prorocatelja činjenica da nas pri čitanju njegovih najjezivijih i najokrutnijih priča, koje je stvarnost u međuvremenu ipak sve ispunila, ako ne i premašila, još uvijek obuzima osjećaj nestvarnosti. Tu su njegovi junaci, koji često nemaju čak ni ime, nego se navode samo početnim slovom. Ali čak i kad bi ta zavodljiva anonimnost dugovala samo slučajnosti nedovršenosti pripovjedaka—ti junaci ni u kojem slučaju nisu stvarni ljudi, osobe koje bismo mogli susresti u stvarnom svijetu; unatoč podrobnim opisima nedostaju im upravo one pojedinačne i jedinstvene osobine, one male i često suvišne karakterne crte koje sve zajedno tek daju stvarnog čovjeka. Oni se kreću u jednom društvu u kojemu je svakom pojedincu pripisana određena uloga, u kojemu je svatko takoreći definiran svojim zanimanjem; i oni se razlikuju od tog društva i zauzimaju središnje mjesto u radnji samo time što u svijetu zaposlenih ne zauzimaju određeno mjesto, što im je uloga jednostavno neodrediva. Ali to znači da ni sporedni likovi nisu stvarni ljudi. Sa stvarnošću u smislu realističkih romana te pripovijetke nemaju nikakve veze. Ako kafkijanski svijet u cijelosti odustaje od tog realitetskog karaktera realističkog romana, osluhnutoga u vanjskoj stvarnosti, on možda još radikalnije odustaje i od realitetskog karaktera psihološkog romana, osluhnutoga u unutarnjoj

stvarnosti. Ljudi među kojima se kreću Kafkini junaci nemaju nikakvih psiholoških osobina, jer izvan svojih uloga, izvan svojih namještenja i zanimanja uopće ne postoje; a njegovi junaci nemaju osobine koje bi se mogle psihološki definirati, jer su u potpunosti i do samog ruba svoje duše ispunjeni svojom nakanom—dobivanjem procesa, dobivanjem boravišne i radne dozvole i tako dalje.

Ta osobina lišena apstraktnosti kafkijanskih ljudi lako nas može zvesti da ih smatramo eksponatima ideja i reprezentantima mišljenja, a svi suvremeni pokušaji da se u Kafkino djelo interpretacijom unese teologija faktički su povezani s tim nesporazumom. Pogledali se, nasuprot tome, svijet Kafkinih romana nepristrano i bez unaprijed stvorenih mišljenja, brzo će postati jasno da njegovi likovi uopće nemaju vremena ni mogućnosti da razviju individualne osobine. Ako se, primjerice u »Americi«, postavi pitanje nije li možda glavni portir hotela zabunom pobrkao junaka s nekom drugom osobom, porter će tu mogućnost odbiti s obrazloženjem da on, kad bi mu se dogodilo da pobrka ljude, ne bi više mogao ostati glavni portir, jer njegovo se zanimanje sastoji upravo u tome da međusobno ne brka ljude. Alternativa je sasvim jasna: on je ili čovjek kojemu pripada pogrešivost ljudskog zamjećivanja i spoznaje, ili je glavni portir i kao takav u najmanju ruku treba pretendirati neku vrstu nadljudskog savršenstva u toj svojoj funkciji. Zaposlenici koje društvo prisiljava da rade s preciznošću nepogrešivosti samim time neće postati nepogrešivi. Kafkini činovnici, zaposlenici, radnici i funkcionari daleko su od toga da bi bili nepogrešivi; ali svi oni djeluju pod pretpostavkom jedne nadljudske univerzalno kompetentne marljivosti.

Razlika između Kafkine i uobičajene tehnike romana sastoji se u tome da Kafka izvorni konflikt funkcionara između njegove private egzistencije i njegove funkcije više ne opisuje, da se više ne zadržava na pripovijedanju o tome kako je služba proždrla život dotične i pogođene osobe, ili kako ga je njegova privatna egzistencija, primjerice njegova obitelj, prisilila da postane nečovjek i sa svojom se funkcijom permanentno identificira onako kako se inače glumac identificira sa svojom ulogom tijekom kratkog trajanja predstave. Kafka nas smjesta sučeljava s rezultatom takva razvoja, jer samo je rezultat za njega relevantan. Hinjenje univerzalne kompetencije, privid nadljudske marljivosti, to je skriveni motor koji pokreće mašineriju uništenja u kojoj su uhvaćeni Kafkini junaci i odgovoran je da se ono što je u sebi besmisleno odvija bez otpora.

Glavna tema Kafkina romana je sukob između svijeta, prikazana u obliku takva stroja, koji funkcionira bez otpora, i junaka koji ga pokušava uništiti. Ti junaci, pak, nisu jednostavno ljudi kakve

svakodnevno susrećemo u svijetu, nego promjenjivi modeli jednog čovjeka uopće, čija je jedina raspoznatljiva kvaliteta nepokolebljiva koncentriranost na ono što je najopćenitije ljudsko. Njegova funkcija u radnji romana uvijek je ista: on otkriva da su svijet i društvo normalnosti faktički nenormalni, da su sudovi oni koje svi prihvaćaju kao pristale i pristojne faktički sumanut i da radnje, konformne s pravilima te igre, faktički uništavaju sve. Motivacija Kafkinih junaka nije neko revolucionarno uvjerenje; ona je isključivo dobra volja koja, a da to gotovo i ne zna i ne želi, razotkriva tajne strukture tog svijeta.

Efekt nestvarnosti i novovrsnosti u Kafkinu pripovjednom umijeću proizlazi poglavito iz njegova zanimanja za te prikrivene strukture i njegova radikalnoga nezanimanja za fasade, za aspekte i za ono sasvim pojavno u svijetu. Iz tog razloga sasvim je pogrešno ubrajati Kafku među nadrealiste. Dok nadrealist pokušava pokazati što je moguće više međusobno oprečnih aspekata i pogleda na stvarnost, Kafka takve aspekte izmišlja sasvim slobodno, ne uzdajući se pritom nikad u stvarnost, jer ono do čega mu je doista stalo nije stvarnost, nego istina. Za razliku od tehnike fotomontaže, toliko omiljene u svih nadrealista, Kafkinu tehniku mogli bismo ponajprije usporediti s konstrukcijom modela. Kao što će čovjek koji želi izgraditi kuću ili procijeniti stabilnost neke kuće prvo izraditi nacrt te zgrade, tako i Kafka konstruirati nacrt postojećeg svijeta. U usporedbi s nacrtom stvarne kuće, njegov je nacrt, naravno, nešto veoma »nestvarno«; ali bez njega kuća se ne bi mogla izgraditi, bez njega se ne bi mogli prepoznati zidovi i stupovi koji joj jedini daju postojanost u stvarnom svijetu. Prema tom nacrtu, konstruiranom iz stvarnosti, čije će pronalaženje, naravno, prije biti rezultat misaonog procesa nego osjetilne spoznaje, Kafka gradi svoje modele. Da ih razumije, čitatelju je potrebna jednaka snaga fantazije koja je bila na djelu i kad su nastali, i on svoje razumijevanje može crpiti iz snage mašte jer se ovdje ne radi o slobodnoj mašti nego o rezultatima mišljenja, koji se koriste kao elementi za kafkijanske konstrukcije. Prvi put u povijesti književnosti umjetnik od svojega čitatelja zahtijeva djelovanje iste aktivnosti koja nosi njega i njegovo djelo. A ona nije ništa drugo doli snaga fantazije koja je, prema Kantu, »veoma moćna u stvaranju jedne druge prirode iz stvari koju joj daje stvarnost«. Tako i nacрте mogu razumjeti samo oni koji su sposobni i voljni da živo predoče namjere arhitekta i buduće aspekte zgrade.

Napor jedne zbiljske moći fantazije ono je što Kafka posvuda zahtijeva od čitatelja. Iz tog razloga sasvim pasivni čitatelj, kakvog je tradicija romana odgojila i obrazovala, i čija se jedina aktivnost svodi na identifikaciju s nekim od opisanih likova, neće imati prevelike koristi od Kafke. Isto vrijedi i za

znatiželjnoga čitatelja, koji se iz razočaranja vlastitim životom ogledava za nadomjesnim svijetom, u kojemu se događaju stvari koje se u njegovu životu baš nikako ne žele dogoditi, ili, pak, iz istinske želje za znanjem traži pouku. Kafkine pripovijetke razočarat će ga još i više od vlastita života, jer one ne sadrže nikakve elemente dnevna sanjarenja i ne nude ni savjet, ni pouku, ni utjehu. Samo onaj čitatelj koji je, iz kojeg god razloga i u kojoj god neodređenosti, sam u potrazi za istinom imat će koristi od Kafke i njegovih modela i bit će zahvalan bude li iznenada na jednoj jedinog stranici, ili, pak, u jednoj jedinog rečenici pronašao puku strukturu sasvim banalnih događaja. Karakteristična za tu umjetnost, koja apstrahira i samo bitnome dopušta da opstane, sljedeća je kratka pripovijetka, koja k tome pripovijeda i o jednom posebno jednostavnom i čestom događaju.

Svakodnevna zbrka

Svakodnevno zbivanje: njegovo podnošenje je svakodnevna zbrka. A s B-om iz H-a mora sklopiti neki važan posao. On odlazi na prethodni dogovor u H, da prevali put tamo i natrag, treba mu po deset minuta, a kod kuće se hvali tom posebnom brzinom. Sljedeći dan ponovno odlazi u H, ovaj put na definitivno zaključivanje posla. Budući da će ono vjerojatno zahtijevati više sati, A odlazi veoma rano ujutro. Ali iako su sve sporedne okolnosti, barem prema A-ovu mišljenju, sasvim iste kao i prethodnog dana, taj put mu za put do H-a treba deset sati. Kad se tamo sav izmoren pojavljuje u večernjim satima, kažu mu da je B, ljutit zbog A-ova izostanka, prije pola sata otišao A.-u u njegovo selo i da su se zapravo putem trebalo susresti. Savjetuju A-u da sačeka. Ali A se boji za posao i smjesta žurno kreće kući.

Taj put, a da na to uopće posebno ne pazi, prevaljuje put jednostavno u hipu. Kod kuće saznaje da je B stigao rano—odmah nakon A-ova odlaska, štoviše, susreo je A-a u kućnoj veži, podsjetio ga na posao, ali A mu je odgovorio da sad nema vremena, jer mora hitno otići. Unatoč A-ovu sasvim nerazumljivom ponašanju, B je svejedno ostao da pričekava A-a. Često se, doduše, raspitivao nije li se A možda već vratio, ali se još uvijek nalazi u A-ovoj sobi. Sretan što će sad ipak još razgovarati s B-om i imati prilike da mu sve objasni, A hita uza stube. Stigavši gotovo do vrha, spotiče se, pada, isteže tetivu i gotovo da pada u nesvijest od bola. Nemoćan da više, on samo cvili u mraku i čuje kako B—nije mu jasno je li na velikoj daljini ili odmah pokraj njega—bijesno silazi niza stube i definitivno nestaje.

Kafkina konstrukcijska tehnika ovdje je gotovo previše jasna. Tu su prvo svi bitni čimbenici, koji obično ulaze u igru kod neuspjelih dogovora: pretjerana marljivost—A odlazi prerano, a sve jedno toliko žuri da B-a ne primjećuje na stubama; nestrpljivost—

A-u put postaje nevjerojatno dug, što ima za posljedicu da više brine za sam put nego za cilj, naime, da se susretne s B-om, strah i nervoza—što A-a navodi na nepromišljenu hiperaktivnost povratka, kad je ipak mogao u miru sačekati B-ov povratak; sve to na posljepku priprema onu dobro poznatu podmuklost objekta koja uvijek prati potpun neuspjeh, najavljuje i zapečaćuje definitivni razlaz razljućenoga i svijeta uopće. Od tih općih čimbenika, a ne zapravo od doživljavanja specifičnog događaja, Kafka konstruira zbivanje. Budući da nikakva stvarnost ne stoji blagotvorno na putu konstrukciji, pojedinačni elementi mogu poprimiti sebi imanentnu komično-divovsku veličinu, tako da se priča na prvi pogled čita kao jedna od onih fantastičnih izmišljotina kakve mornari rado pričaju jedni drugima. Dojam pretjerivanja nestaje tek kad priču više ne čitamo kao izvješće o stvarnom događaju, ne više kao izvješće o bilo kakvom događaju do kojeg je došlo zbog zbrke, nego kao model zbrke same, čiju grandioznu logiku naša vlastita ograničena iskustva sa zbrkanim događajima očajnički pokušavaju oponašati. Taj iznimno smion obrat uzora i oponašanja, u kojemu se, usprkos tisućljetnoj tradiciji, ono napisano iznenada javlja kao uzor, a stvarnost kao oponašanje, koje mora polagati račune, jedan je od bitnih izvora Kafkina humora koji i ovu priču čini toliko neopisivo vedrom da čovjeka može utješiti kad je riječ o gotovo svim već propuštenim dogovorima u životu, kao i o onima koje će tek propustiti. Jer Kafkin smijeh je neposredan izraz one neposredne slobode i neopterećenosti koja razumije da je čovjek više od puke propasti, već stoga što može izmisliti zbrku koja je zbrkanija od svake stvarne konfuzije.

Iz rečenoga trebalo bi biti jasno da pripovjedač Kafka nije romansijer u smislu klasičnog romana devetnaestog stoljeća. Temelj klasičnog romana bio je osjećaj života koji je načelno prihvaćao svijet i društvo, koji se podvrgavao životu onakvom kakav je bio zadan, i koji je veličinu sudbine shvaćao onkraj dobra i zla. Razvoj klasičnog romana odgovarao je polaganom zalasku *citoyena*, ko ji je u Francuskoj revoluciji i Kantovoj filozofiji prvi put pokušao vladati svijetom uz pomoć zakona što su ih izmislili ljudi. Njegov procvat bio je praćen punim razvojem građanske individue, koja je na svijet i život gledala kao na igralište događaja i koja je željela »doživjeti« više senzacija i zbivanja nego što joj ih je mogao pružiti obično skučen okvir sigurnosti njezina vlastitoga života. Svi ti romansijeri, preslikavali oni svijet realistički ili fantastično sanjarili o drugim svjetovima, nalazili su se u neprestanom nadmetanju sa stvarnošću. Taj klasični roman završio je u formi reportažnog romana, kakav je danas posebno u Americi iznimno razvijen, što je dosljedno jedino ako se uzme u obzir da prema stvarnosti današnjih događaja i sudbina vjerojatno nikakva fantazija više

ne može biti konkurentnom. Pandan mirnoj sigurnosti građanskog svijeta, u kojem je individua od života iznuđivala udio koji joj pripada a ipak nikad nije mogla dobiti dovoljno zbivanja i senzacija, bili su veliki ljudi, geniji i iznimke, koji su u očima istih tih građanskih individua predstavljali predivno i tajanstveno utjelovljenje nečeg nadljudskoga, što se moglo nazvati »sudbinom«, kao u slučaju Napoleona, ili »poviješću«, kao u slučaju Hegela, ili Božjom voljom, kao u slučaju Kierkegarda, koji je tvrdio da je Bog u njemu htio postati primjerom, ili »nužnošću«, kao u slučaju Nietzschea, koji je sam sebe nazivao »nužnošću«. Najviša senzacija onih koji su gladovali za doživljajima bio je doživljaj same sudbine, a najviši tip čovjeka bio je stoga čovjek koji je imao sudbinu, misiju, poziv kojem je samo služio, odnosno, kojem je bio izvršenje. Veliko stoga zapravo više nije bilo postignuće; velikim je postajao čovjek sam, naime, kao utjelovljenje nečeg nadljudskoga. Genij više nije bio puki dar bogova, darovan ljudima koji bi i uz njega ostajali ljudi; čitava osoba postala je jednim jedinim utjelovljenjem genija i stoga više nije mogla biti običan smrtnik. Da je ta predodžba o geniju kao nekoj vrsti nadljudskog čudovišta bila izrazito svojstvena devetnaestom stoljeću i ni jednoj ranijoj epohi, još se jasno može vidjeti u Kantovoj definiciji genija. Za njega je genij dar kroz koji »priroda umjetnosti propisuje pravilo«; to shvaćanje prirode danas se može osporavati i može se misliti da u geniju čovječanstvo samo »umjetnosti propisuje pravilo«; bitno je ovdje samo da se u toj definiciji iz osamnaestog stoljeća ne osjeća još ništa od one prazne veličine koja je neposredno nakon Kanta već harala romantikom.

Ono zbog čega Kafka među svojim suvremenicima i u svojem mišljenju praške i bečke književnosti osobno djeluje tako moderno i u isti mah toliko tuđe, upravo je činjenica da tako očito nije želio biti genij ili utjelovljenje neke objektivne veličine, te da je, s druge strane, toliko strasno odbijao pokoravanje nekakvoj sudbini. On više ni na koji način nije bio zaljubljen u svijet kakav nam je dan, a čak i o prirodi mislio je da će njezina nadmoć nad čovjekom postojati samo toliko dugo »koliko ću vas ostaviti na miru«. Njega je zanimalo moguć svijet koji su izgradili ljudi, svijet u kojemu ljudska djelovanja ne ovise ni o čemu drugom nego o njemu samom, njegovoj vlastitoj spontanosti, I u kojemu ljudskim društvom vladaju zakoni što su ih propisali ljudi, a ne neke tajanstvene sile, interpretirale se one kao više ili kao niže. I u takvom svijetu, koji nije više proizvod sanjarenja, već ga valja neposredno konstruirati, on, Kafka, nije želio biti nikakva iznimka, nego sugrađanin, »član zajednice«.

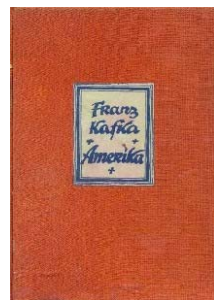
To, naravno, ne znači da bi on, kao što se katkada pretpostavlja, bio skroman. Ipak je u svoj dnevnik jednom zgodom i s iskrenim čuđenjem zapisao da je

svaka rečenica, onakva kakvu je slučajno zabilježi, u isti mah već savršena—što odgovara jednostavnoj istini. Kafka nije bio skroman, nego ponizan.

Da barem u nacrtu postane sugrađanin takva svijeta, oslobođena svih krvavih sablasti i ubojitih čarolija—kako je to, primjerice, pokušao opisati u »Americi«, odnosno u sretnom završetku »Amerike«—on je nužno morao anticipirati uništenje postojećeg svijeta. Njegovi romani su takva anticipirana destrukcija kroz čije ruševine on pronosi uzvišenu sliku čovjeka kao modela dobre volje, koji uistinu može pomicati planine i izgrađivati svjetove, čovjeka koji može izdržati razaranja svih pogrešnih konstrukcija i ostatke svih ruševina, jer su mu bogovi, ako je samo bio dobre volje, podarili neuništivo srce. A budući da ti kafijski junaci nisu stvarne osobe, s kojima bi se bilo hibridno identificirati, budući da su samo modeli i ostavljeni u anonimnosti, ma nazivali se oni i imenima, nama se čini kao da smo svakoga od njih dozvali i prozvali. Jer onaj koji je dobre volje može biti bilo tko i svatko, možda čak ti ili ja.

S njemačkoga preveo *Boris Perić*

Objavljeno u: *Europski glasnik*, br. 18, Zagreb 2013.



Prvo izdanje 1927.

Predrag Finci

Fotografije o Sarajevu

Fotograf na pravom mjestu

Tramvaj, ulica, tvornica, prolaznici, sve što je život oko nas. Dziga Vertov je bio čuveni sineast. Davno, u doba Sovjetskog Saveza. Svoje najbolje filmove napravio je Dziga sa svojim bratom, snimateljem Mihailom Kaufmanom i suprugom, montažerkom Jelisavetom Svilovom. Vertov je najprije radio u filmskim vijestima, a i poslije u odjelu filmske propagande, što je našlo odjeka u njegovom stilu i uvjerenjima, pa i u načinu kadriranja i montiranja snimljenog materijala. Za Vertova film je osjetilno ispitivanje svijeta kroz kino-oko (a kino-oko je on sam) e da bi svijet s pomoću filma svi ljudi razumjeli. Takav je i njegov film “Čovjek s filmskom kamerom” (1929). Revolucionarni film o revolucionarnim promjenama.

Dokument i fikcija

Vertov je napravio film u maniri artističkog konstruktivizma, postao je otac cinéma vérité, a iz njega će biti izveden i cinéma direct, u kojem nema komponiranja kadra, mizanscena, montaže, nego je sve snimljeno i prikazano onako kako jest. Flaerty i Vertov su svojim pionirskim filmovima postavili temelje dokumentarnom filmu, koji do danas slijedi njihova načela.

“Čovjek sa filmskom kamerom” je prije koju godinu (2014) proglašen najboljim dokumentarnim filmom koji je do sada napravljen. U njemu je sve zastupljeno, što će postati odlike filmske tehnike, od raznih planova preko duple ekspozicije i filmskih trikova do zaustavljenog kadra. Čovjek sa filmskom kamerom gleda svijet kroz “kino-oko”, a u tom videnju prikazan je i prikazivač (snimatelj) i montažni postupak nastanka samog filma. Zato je taj film o svijetu ujedno i film o filmu. O tome što film može i treba biti kao specifični filmski izraz. Film “Čovjek sa filmskom kamerom” je film u kojem je pronađen specifični filmski izraz, odvojen od literature i teatra (pa u njemu nema ni u to doba uobičajenih titlova, ni glumaca, ni “izvođenja”); to je film o društvenom napretku u svakom pogledu, svakako u tehničkom, uz to i slika buđenja “narodne svijesti”, a i svijest o tome što jest fenomen filma. Ovaj ritam slike, ritam promjene i rađanje novog, u kome je sve bolje nego što je prije bilo, možda je još i više nego Eisensteinova “Krstarica Potemkin” nastao u počast socijalizmu i revoluciji, ali to danas, izvan okolnosti

nastanka ovog filma, više nije primjetno, a ni važno. A možda i nije moguće danas tražiti paralelu, jer je najednom nestao svijet entuzijazma, svijet u kojem se još vjerovalo da dolazi bolja budućnost i da postoji politika koja brine o ljudskom biću. Došlo je vrijeme kojem su više primjereni filmovi o mafiji i političarima, ili političarima i mafiji, gotovo je svejedno. Doduše, možda i to dokazuje da je opet više istine u umjetnosti nego u dnevnim vijestima.

I još jedan film: “Bitka za Alžir” (Alžir/Italija, 1965). Redatelj: Gillo Pontecorvo. On se i sam u Drugom svjetskom ratu borio protiv fašista. Napravio je film koji je slika života i smrti u prijelomnim trenucima jedne zemlje, Alžira. Film rađen poput “filmskih novosti”, gotovo svi glumci su bili amateri, svjetlo u filmu je prirodno svjetlo, scene bez scenografskog dotjerivanja. Ima u ovom filmu utjecaja Rossellinijevog filma “Rim, otvoreni grad”, ima i Dassinovog “Golog grada”, prije svega po kretanju kamere po ulicama i licima koja nisu ni znala da su snimana i da će biti u filmskom kadru, ima spontanosti i autentičnosti, rada “skrivenih kamere”, ali iznad svega stvaranja događaja baš u samom trenutku snimanja, nastajanja života koji postaje život filma. Ali, ono što u ovom filmu plijeni jest da je isto dokument i fikcija. Na trenutke gledatelj ne zna je li u pitanju igrani ili dokumentarni film, stvarnost ili imaginacija. Ulice, glumci, svjetlo, sve je preneseno izravno iz stvarnosti. Bez “navijanja”, bez “držanja strane”, ovo je film o strahotama jednog rata i ljudskom udesu, o okrutnosti kolonijalne okupacije i nemilosrdnosti borbe za slobodu. Zato nije bio rado prikazivan u socijalističkim zemljama, u kojima se uvijek znalo tko je kriv, a i tko je uvijek u pravu.

Navodim ova dva filma jer je prvi dokumentarni, a drugi poput dokumentarnog, a u oba je uključeno iskustvo fotografije, kao što su i sami utjecali na pristup fotografije događaju. U pitanju je kompozicija kadra (od kojih svaki može biti izdvojen kao zasebna slika), neposrednost u odnosu na ono što se događa i odlučno suočavanje sa stvarnim, što sve zajedno ove filmove čini istinskom slikom stvarnog. Sve je to i težnja fotografije u suočavanju sa događajem.

Ratne fotografije

Filmska slika je kretanje i trenutak. Fotografija je trenutak u kojem je sačuvan život snimanog. Svako lice je lice uhvaćeno u jednom trenutku, a na fotografiji “zauvijek”. Svaka slika je tek isječak (uvijek je u pitanju detalj, a ne cijela slika) i tek dojam (impresija) o onome čemu je fotograf svjedočio. Ali, mi se baš prepoznavamo i divimo detalju, pa nam nisu naročito atraktivne, osim na trenutak, slike “panorama”, u koju onda svako, pa i ja, unosi svoje detalje, jer detalj ima “karakter”. Zato je panorama uvijek ista,

prepoznatljiva. U tom “širokom kutu” žive još i oni detalji koje tek poneko pamti. Onome koji je uistinu vezan za neki grad sav je grad pun nepostojećih spomenika, pun mjesta u koja se smještaju uspomene; onaj koji drži do kulturnih vrijednosti ima i svoj zamišljeni, intimni, osobni “muzej”, u kome čuva svoje uspomene i pravi svoj izbor dragocjenih predmeta. Taj i u panorami vidi detalje, a samo ga oni uistinu i zanimaju.



WILLY BRANDT KLEČI U VARŠAVSKOM GETU

Kada su događaji u pitanju, onda fotografija po njima postaje jedinstveni snimak. U tome je uhvaćeno ono što je rijetko, bizarno, šokantno, neobično. A nekada bude snimljeno i presudno, kao u slučaju pogibije španjolskog republikanca, poljupca na kraju rata, predsjednika koji lupa cipelom, onoga koji se smješka u otvorenoj limuzini... Odlučni trenutak povijest je prilika, ali i proba za snimatelja. Takva je i čuvena fotografija Willyja Brandta, ona kada je njemački kancelar kleknuo u Varšavskom getu. Ta fotografija ima doista povijesni, a sama gesta ogroman moralni značaj. Za fotografa je u takvim slučajevima najvažnije biti na pravom mjestu... Ali, tu dramatičnu gestu Willyja Brandta u Varšavskom getu snimile su mnoge kamere, a samo se nekoliko snimaka smatra izuzetnim, samo oni snimci koje su napravili pravi majstori fotografije, samo oni koji su snimili “bit događaja”. Jest, u pitanju je bio trenutak (upućeni kažu: potpuno nepredviđen), u pitanju je bilo reagiranje, ali je trebalo snimiti, treba u jednom času shvatiti, komponirati, izdvojiti, reagirati. Ukratko: osjetiti što se uistinu događa. Mnogo je kamera snimalo kraj Drugog svjetskog rata, ali su tek na jednom snimku onaj mornar i djevojka...

Studijsku fotografiju karakterizira kompozicija (mir i harmonija), a onu snimanu “na licu mjesta” ritam samog događaja. Novinarska fotografija hvata karakteristični moment, trenutak koji opisuje i pokazuje vijest. Novinska fotografija jest vijest. Ona je izdvojeno, ono što zastupa politika novina i ideologija koja iza nje stoji, pa je fotografirano naručeno, cen-

zurirano (“redigirana”) i potom pokazano, i zato zapravo sugerira određeno stajalište. Fotografija je uvijek prikaz određene (političke) situacije. Ideologija tada uvjetuje i usmjerava rad kamera. Ali, iako je “sadržaj” nametnut fotografu, iako fotograf ne može birati što će slikati, nego “izvršava radni zadatak”, po snazi svog dara i umijeća i u toj situaciji dnevne rutine i prisile zna stvoriti dojmljivu fotografiju, od kojih su neke postale ikone, pravi estetički znak svoga vremena.

Dokazuju to i sve “ratne fotografije”. U njima nije bilo mjesta “umjetnosti”. Fotografija nastala u ratu je umjetnička samo po svojoj istinitosti prezentiranja ratnih strahota. Sarajevski fotografi su u doba ratnih strahota u načelu bili bolji od “stranih dopisnika”, jer su poznavali grad i problem iznutra. Njihove fotografije nisu bile “vijesti” i “izvještaji”, nego slika naše i njihove patnje. Zato su istinite, zato su bolje.

Umjetnički akt i portret

Dobro naslikati akt je vrhunsko umijeće – tvrde umjetnici. Ipak je akt smatran za pomalo opscenu umjetnost. U slikarstvu je vremenom izborio mjesto, ali je u fotografiji dugo iz mnogih razloga bio rijetkost. I danas je najviše izložen prijekoru i sumnji. Čak je uveliko smatran “lakom pornografijom”. Jedan od prvih magazina tog tipa u Jugoslaviji zvao se *Muški magazin* i objavljivao je uglavnom fotografije koje su nastale kao amaterski ili profesionalni “umjetnički aktovi”. Za široku publiku to su najčešće bile samo slike golih tijela, nikakva umjetnost. Pornografija u pravom smislu je dugo, sve do sedamdesetih godina prošlog stoljeća, bila rijetkost, u mojoj domovini je gotovo uopće nije bilo. Prva pornoslika koju sam u Sarajevu vidio bila je crno-bijela fotografija, na njoj plavokosa cura, stoji na grani, mrkva joj u ruci. Dječaci su tvrdili: “To je N, snimili je Nijemci na Ilidži, mora da je bila pijana”. Takve slike snimaju stranci, a naša je cura, ne možemo inače imati odnos prema slici, a pošto je naša, ona bi to uradila samo pijana. Premda je vjerojatno bila u pitanju neka anonimna prostitutka, snimljena u nekom europskom gradu.

Istraživanje ljepote

Umjetnički akt se uspostavljao u razlici spram takvih prizora. Tražio je svoje estetske uzore u kiparstvu i slikarstvu, a ugledao se na erotizam starih filmova. Stiliziranost i diskretnost su bile dvije osobine takvih uradaka. Diskretnost je među lokalnim fotografima morala postojati iz još jednog razloga: njihovi “modeli” su bile osobe koje su uglavnom teško pristajale da poziraju, a najčešće su to bile njihove drage, pa su imali i osobne razloge da pri-

krivaju identitet fotografirane djevojke. Muških modela dugo uopće nije bilo, jer se radilo prvenstveno o pogledu heteroseksualnog muškarca. I takav je uvijek bio na rubu “društvenog skandala”, jer su u doba državnog socijalizma na snimanje nagih tijela jedni gledali kao na skandal, a drugi, liberalniji, kao na znak artistskog, pa i društvenog oslobođenja.

Stari fotografirani aktovi danas izgledaju kao anakronizmi. Izgledaju, jer se zapravo promijenio ukus, a na fotografiji, za razliku od slikarstva, gledamo isključivo izgled slikane osobe, a zanemarujemo vrijednosti kompozicije, svjetla, dekora i svega onoga što sliku čini slikom. Doduše, aktu se sve češće spore estetska svojstva. Spore, jer ga mnoge feministkinje smatraju manipuliranjem ženskim tijelom, neki tome dodaju i zlorabljenje muškog tijela, pa se akt pomjera u kalendare sa zvijezdama prošlih vremena, a oni koji su nastali u mom kraju nestaju, što zbog renomea snimatelja, što zbog časti snimane osobe. Tek poneko, kao Erol Čolaković Šehić, još ustrajava u svojim “istraživanjima ljepote”. Kada pogledamo unazad, baš kao i u slikarstvu, tako i u fotografiji ništa nije tako rijetko kao estetski vrijedan akt. Vrlo često je na rubu pornografije i blizu kiča, ponekad lijepo stilizirana modna fotografija, a tek ponekad i teško uhvati metafizičku i dokući simboličku snagu ljudskog tijela. Poput onih davnih radova Mana Raya.

Gospodar lika

Centralno mjesto umjetničke fotografije je ljudsko lice. Fotografija lica je najčešća i najprivlačnija fotografija. Ali, ne bih ovdje ponavljao ono što sam ranije o ovome napisao u knjizi “Osobno kao tekst” (Zagreb, 2011), samo bih ponešto dodao.

Lice je intriga, slika jednog života. Dobar portret-fotograf lik predstavlja. U mnogim, posebno u starijim filmovima ima ukočenosti, svečanosti, a pompoznost je prisutna i u uvođenju (prvom predstavljanju), u ulaženju naslovnog junaka u radnju filma, u prvom pojavljivanju u kome je trebao biti odmah predložen sav značaj tog junaka, koji je najprije okrenut leđima, okrene se i uđe u “krupni plan” (“To sam ja, junak vaše priče”) i počinje nositi radnju filma, jer je sam film priča o njemu.

Dobra portret-fotografija nije samo zabilježeni izraz portretiranog nego i prilog njegovoj biografiji. U takvim fotografijama fotografirani je junak, priča, radnja slike i zato je lik centriran, a ta slika zaustavljena, jer je u njoj cijela priča o tom junaku i toj slici. Tada fotografije ne hvataju trenutak, nego prikazuju i opisuju “vječnost” svog modela i tako postaju vizualni spomenik njegovu životu.

Naravno, postoje slikari i fotografi koji su u svom vremenu i svojoj sredini portretirali “sviju”, a svatko misli da je njegov portret jedinstven, jer je stil doduše isti, ali ga slikana osoba čini drugačijim. Bilo je to vidljivo i u nekada popularnim slikama filmskih glumica i glumaca, koje su se prodavale u malim, neukusnim čokoladama, a sve bile u stilskom pogledu slične, sa uvijek istim izrazom sreće i osobnog značaja.

Svaki dobar fotograf zaustavlja svoj aparat, pravi kraću ekspoziciju (“Ne krećite se, molim”) i tada, u tih nekoliko minuta zaustavljene kretnje portretiranog ulazi u lik, istražuje njegova psihološka svojstva, što dobre fotografije u bitnom smislu odvaja od reporterske, pokretne fotografije, a posebno od one fotografije koja ostaje na površini snimljenog-ugledanog-uhvaćenog i zato je samo informacija, vanjska slika viđenog.

Svaka fotografija je selekcija i kompozicija, odnošenje prema objektu snimanja i vještina samog fotografa. Objekti ili osobe prema kojima snimatelj ima afinitet imaju bolji “tretman”, pa su slike dragih uvijek ljepše i bolje kada ih snima njima skloni majstor. Takve su slike kućnih ljubimaca kada ih slikaju engleski fotografi i snimatelji. A dokazuju to i filmovi glumica, koje su uvijek ljepše u onim filmovima u kojima je redatelj ili snimatelj bio zaljubljeni suprug ili barem onaj kojem je glumica bila “tajni predmet želje”.

Slika je površina sve dok slikar ne počne “ispitivati” svoj predmet, ulaziti u njegovu bit, istraživati što i kakav snimani objekt jest. O tome svjedoče mnogobrojne skice crtača, serija snimaka fotografa, utrošena traka snimatelja. Ne vidi kamera. Oko vidi. Duh vidi. Zato je snimljeni onakav kako ga vidi snimatelj. Nije slučajno da su glumci bili oprezni, ljubazni prema snimateljima, može taj brzo izobličiti ljepoticu, u lošem svjetlu prikazati heroja... Snimatelj je gospodar lika.

Tito na fotografijama

Ali, kada slika njemu nadređenog, onoga koji ga može imati u vlasti, čak ugroziti, postaje oprezan. Tada se najčešće uspostavi ono mjerilo koje zahtijeva sam portretirani. Takav je slučaj sa portretima svih “vođa naroda”. Umjetnik, kritičar i ljubitelj rijetko imaju isto mišljenje, možda samo u slučaju jednoznačnih djela, od kakvih je gotovo svaki portret “voljenog vođe”, ali i da se takvi portreti mijenjaju sa pozicijom portretiranog. Fotografije Josipa Broza to potvrđuju. U pogledu na fotografije Tita vidimo koliko se sve razlikuju: jedno je bio njegov mitski lik u doba Drugog svjetskog rata (koje su jednako fascinantne i kada su to bile fotografije njegovih

pristalica i crteži koje su radili njegovi neprijatelji), drugo u svim portretima koji su visjeli po državnim institucijama i bili jedan od dokaza čvrste pozicije "doživotnog Predsjednika". Takav je bio portret koji je napravio Miki Đurašković i koji se nakon Titove smrti pojavio u *Oslobođenju*, zapravo kao samostalna fotografija na plastificiranom papiru. Taj portret je vjerojatno bio najprisutnija i najviše kupovana fotografija svih vremena u Bosni i Hercegovini. Konzekventno, kasnije vjerojatno naviše uništavana fotografija. O tome svjedoči i ratna fotografija Milomira Kovačevića, na kojoj vidimo "službeni" portret, razbijen ili probijen metkom snajpera. Nije dakle u pitanju bio pogled na "činjenicu lika", nego doživljaj i odnošenje prema tom fotografiranom liku. Život i značaj lika.



DOBRA PORTRET-FOTOGRAFIJA NIJE SAMO ZABILJEŽENI IZRAZ PORTRETIRANOG NEGO I PRILOG NJEGOVOJ BIOGRAFIJI

Kada gledamo portret nama uistinu značajne osobe, tada prestajemo gledati sliku kao sliku osobe i vidimo tu osobu. Slika je još od iskona i portreta vladara reprezentirala, zastupala naslikanog, a u nama još uvijek ponekad progovori ona prvobitna identifikacija gledatelja i gledanog. Naravno, u pogled na sliku svako unosi svoja prethodna stajališta. Svaka portretirana osoba je onakva kakav je način na koji mu se obraća snimatelj, kako tretira njegov lik i kakav dojam o njemu ima. Na osobnoj fotografiji osoba može vidjeti samu sebe kao Drugog ili barem reći da je to njeno Ja u jednom trenutku, slika nekog mene, slika moje poze ili tek jednog trenutka, slika isječka, znak mene, a ne ono što ja u potpunosti jesam, ono što jest moj život. A to posebno kada ta snimljena osoba nije zadovoljna snimkom, ali ponekad i kada je u pitanju fotograf koji ima izrazito autorski pristup portretiranom, pa je u portretu više njegovog viđenja nego lika portretiranog. Sadržaj fotografije pridolazi, ali fotograf unaprijed zna „kako“ će nešto snimiti. Fotograf je uvijek prisutan u fotografiji. Upravo zato mogu tvrditi: fotografija Drugog je uvijek i fotografija fotografa samog.

Sve što može biti naš svijet

U svakoj fotografiji je na djelu određena "politika pogleda". Videno postaje prikazano, a potom moj pogled, ono što ja vidim onako kako vidim i potom pokazujem kako viđeno doživljam. "Oko i duh"! U tome jedni iskazuju svoje političko stajalište (najčešće reporteri), drugi svoju poetiku (najčešće fotografi-autori), ili sebe pokazuju, hvale, prodaju (od reklama do narcisoidnih selfie fotografija, koje su upotreba vlastitog tijela kao promoviranje svoje osobe, potrošnja vlastitog lika. A i takve postavljaju ozbiljno pitanje: što je osoba kada je sama sa sobom, kada je svoj vlastiti objekt (a ne objekt za Drugog), kada udovoljava pogledu Drugog, tuđoj znatiželji i svojoj vlastitoj narcisoidnosti.

Umjetnost i zanat

Fotografija je i umjetnost i zanat, jer jedno ne može bez drugog. Koliko se fotografija mijenja i postaje drugačija, prije svega u tehničkom pogledu, toliko ostaje "ista". Ista, jer su u pitanju slične teme, uvijek kada je u pitanju snimatelj i snimanog, uvijek bolje kada je u pitanju majstor, uvijek značajne kada je snimljen pravi trenutak na pravi način. Drukčija, jer se fotografije prave sve lakše, sve su bolje kvalitete, jasnije, preciznije, "ljepše".



NOSTALGIJA JE IKONODULNA; ŽELJA SA RASKIDOM SA PROŠLIM IKONOKLASIČNA/FOTO: SENAD GUBELIĆ

Jedan od problema u shvaćanju fenomena fotografije je u tome što je ona oduvijek bila uspoređivana sa slikarstvom, kao što je i svaka druga umjetnost uspoređivana s onom koja joj je prethodila i iz koje je zapravo i nastala. Tako je i sa fotografijom: ona je nastala iz ukupnog iskustva osjetilnog i umjetnosti, slikarstva posebno. Aparat je postao kist. Sve drugo, od shvaćanja kompozicije do percipiranja snimanog objekta, ostalo je slično tradicionalnom slikarstvu. Fotografija je doduše dugo smatrana isključivo za zanatsku vještinu i snimanje postojećih činjenica, jer se smatralo da imaginacija, kakvu su

imali neki veliki slikari, ne može imati udjela u stvaranju fotografije. Kasnije je u tehničkom pogledu i to promijenjeno.

U osnovi se uvijek vjerovalo da je fotografija "realnost", slika realnosti čak i kada su bile u pitanju idealizirane fotografije. I one od portreta "velikog vođe" do vrhunske mode doživljavana su kao "viša stvarnost", kao ideal i uzor kojem treba težiti. Vođa jest veliki, vrhunski luksuz postoji, ali je nama nedostupno i jedno i drugo. Ali, taj "realizam" je proizvod ideologije u kojoj je rođen. CCTV kamera nije objektivna snimaka, nego tek registriranje događaja. Zato taj "apersonalni snimak", pored tehničke manjkavosti, nema "karaktera" i ne može biti djelo, čak ni prava snimka, jer ne ulazi u bit slikanog. Jer nema osobu iza kamere.

U slici razabiremo ona simbole koje sami imamo u vidu: simbol moći, prošlog vremena, sreće ili nesreće itd. Sve nam to označava slika koju identificiramo sa onim što nam predstavlja na njoj prikazano.

Najprije pitamo za sadržaj slike: gdje i kada je to bilo, kazujemo koga i što na fotografiji vidimo. Onda eventualno brinemo o tehničkim svojstvima slike, o kompoziciji, a u objašnjenju konteksta o značenju slike i "politici" onoga što je na slici prikazano, odnosno što je u njoj sadržano. Da parafraziram "Sudbinu slike" (Paris 2003, str. 15) Jacquesa Rancièrea: kada govorimo o slici, onda govorimo o njoj kao umjetnosti, o društvenom karakteru likovnog i o teorijskoj kritici slike.

Snimljeno zauvijek

Nostalgija je ikonodulna; želja sa raskidom sa prošlim ikonoklasitčna. Ali, taj odnos prema slici (eikonu) postoji samo dok se slika smatra posebnom, jedinstvenom. Ona s masovnom upotrebom aparata u "snimljenom svijetu" prestaje biti slika Osobe ili Događaja i postaje svakodnevna poruka, zabilješka o svakodnevnom, a značajne fotografije prave oni koji imaju pristup značajnom ili su spremni posvetiti svoj život stvaranju posebnih, pažljivo stiliziranih fotografija. U tom smislu sada treba razlikovati osobnu fotografiju (u koje spadaju sve koje se vezane za osobni život), fotografiju kao informaciju ili ilustraciju, gdje je najvažnija ona fotografija kao Vijest, i umjetničku fotografiju kao Djelo, iza kojeg stoji prepoznatljivi osobni pečat fotografa, njegov stil i interes, njegovo "viđenje stvari".

Fotografija je svjedok, promatrač našeg prolaženja. Trenutak koji dokazuje da jesmo, zaustavljena slika koja dokazuje da smo bili. Ona je više nego što smo odmah shvatili: vještina, tehnika, slika, svjedočanstvo, dokument i iluzija. Sve što može biti naš svijet. Kada

je nešto snimljeno, to jest. Zauvijek jest. Umjetnost, iluzija, svjedočanstvo, svejedno. Ali jest. Je li sada, konačno, jasan značaj fotografije? Je li jasno da je ona istodobno slika privida i potvrda našega svijeta? Slika nas samih? Nas, koji postajemo svoj vlastiti privid.

Kultura/Oslobođenje, 15/21/ 28. 12. 2017.



Predrag Finci je rođen 1946. godine u Sarajevu. Filozofiju studirao u Sarajevu i Parizu (kod Mikela Dufrenna). Bio gostujući istraživač u Freiburgu (kod Wernera Marxa). Magistrirao 1977, a doktorirao 1981. Bio profesor na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Od 1993. godine živi u Londonu, gdje je do odlaska u mirovinu 2011. radio kao slobodni pisac i gostujući istraživač na UCL-u (University College London). Predrag Finci je član Exile Writers Ink (London), Društva pisaca BiH, član-osnivač P.E.N.-a BiH i član Hrvatskog filozofskog društva (Zagreb). Objavio je osamnaest knjiga: *Govor prepiski* (Svjetlost, Sarajevo, 1980.); *Umjetnost i iskustvo egzistencije* (Svjetlost, Sarajevo, 1986); *Ishodište pitanja* (Glas, Banja Luka, 1987); *O nekim sporednim stvarima* (Veselin Masleša, Sarajevo, 1990); *Sentimentalni uvod u estetiku* (Sarajevski zapisi, Buybook, Sarajevo, 2004); *Pravo, stranputicom* (Sarajevski zapisi, Buybook, Sarajevo, 2004); *Poetozofski eseji* (Međunarodni centar za mir, Sarajevo, 2004); *Umjetnost uništenog: estetika, rat i Holokaust* (Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2005); *Priroda umjetnosti* (Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2006); *Tekst o tuđini* (Demetra, Zagreb, 2007); *Djelo i nedjelo: umjetnost, etika i politika* (Demetra, Zagreb, 2008); *Imaginacija* (Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2009); *Osobno kao tekst* (Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2011); *Čitatelj Hegelove Estetike* (Naklada Breza, Zagreb, 2014); *Estetska terminologija* (Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2014; prošireno, redigirano elektroničko izdanje pod naslovom *Estetička terminologija*, Zagreb 2016); *O kolodvoru i putniku* (časopis Motrišta, Mostar, 2013; IK Rabić, Sarajevo 2015); *Kratka, a tužna povijest uma* (IK Rabić, Sarajevo 2016); *Elektronička špilja* (IK Rabić, Sarajevo 2017); *Korist filozofije* (Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2017)

Gabi Abramac: *Kod hasida nikada niko nije sam*

Jidiš je nastao prije otprilike tisuću godina u dolini Rajne. To je germanski dijalekt u kojemu imamo jedno 20% riječi iz hebrejskog i aramejskog, tragove starofrancuskog te barem 15% riječi iz slavenskih jezika



Gabi Abramac

Izuzetno zanimljiva knjiga autorice dr Gabi Abramac "Dos heylike yidish vort: Jidiš i drugi jezici ortodoksnih Židova u New Yorku", predstavljena je u Zagrebu. Ova knjiga je po mnogo čemu jedinstvena na našim prostorima.

Obraduje jezik, političku i vjersku ideologiju te druge običaje ultraortodoksnih Židova hasida. No, ono što je najzanimljivije jest činjenica da autorica knjige nije svoje materijale nalazila u pisanim zapisima i u arhivima, nego je dvije godine provela živeći u hasidskoj zajednici u koju pripadnici vanjskog svijeta nemaju pristup. Naučila je njihov jezik - jidiš, prilagodila se pravilima hasidskog društva i zadobila njihovo povjerenje. Ova knjiga je lingvistički, etnografski, sociološki i antropološki pogled u hasidski svijet

Prvo možda da za čitaoce ART-a razjasnimo ko su hasidi i po čemu se razlikuju od ostalih Židova?

- Hasidski pokret pojavio se u Istočnoj Europi u 18. stoljeću pod vodstvom karizmatičnoga rabina Baal Šem Tova. Hasidizam je bio pokret siromašnog puka. U to vrijeme primat su imale talmudske škole Litve koje su mogli pohađati samo pojedinci koji su

imali dovoljno novčanih sredstava koja su im omogućila da čitave dane provode u izučavanju svetih knjiga. Oni koji su morali privređivati za život nisu mogli odvojiti vrijeme za cjelodnevno učenje, a budući da su dolazili iz siromašnih obitelji, već su u samom početku bili zakinuti za obrazovne temelje. Nečija vrijednost tada se mjerila po tome koliko traktata Talmuda Židov zna napamet. Tada se pojavio Baal Šem Tov s jednostavnom porukom siromašnim slojevima koja je kazivala kako Bog želi njihovo srce i želi da ga se služi s veseljem i radošću. Hasidizam je stavio naglasak na radost, na ljubav prema Bogu kao prema svojem prijatelju, uključio je emotivnu komponentu u molitvu i podučio Židove kako se Bog može pronaći u svakom djeliću nečijeg postojanja. Hasidizam je istaknuo četiri bitna načela: devekut (izravnu komunikaciju s Bogom), pretvorbu zla u dobro, koncept kako je Bog prisutan posvuda, te entuzijazam u štovanju Boga umjesto slijepog učenja Tore. Naravno, sve ovo je puno složenije, no to bi bila neka temeljena načela.

Hasidizam je također donio novu organizaciju zajednica u kojima je rebbe postao cadik i izravna veza između sljedbenika i Boga.

Kako su hasidske zajednice bile organizovane u prošlosti, a kako danas?

- Hasidi su u Europi bili organizirani u zajednice koje su pratile određenog rabina, a rabinska nasljedna dinastija naziva se prema gradu u kojemu je ponikla. Sve hasidske zajednice poput Satmar, Belz, Vižnic, Ljubavič, Skarlin, Stolin i slično potječu iz malih mjesta koja su nosila taj naziv. Današnji hasidi imaju istu organizaciju zajednice, iste običaj i gotovo isti način života kao i prije dvije stotine godina. Na čelu pojedine skupine nalazi se Rebbe, koji nije samo vjerski vođa nego i duhovni savjetnik i mentor. Njegov savjet sljedbenici traže na svim razinama.

U našim krajevima nije bilo hasida?

- Kod nas nikome ne bi palo na pamet da su hasidi uopće mogli živjeti u našim područjima. Vjerojatno ćete se iznenaditi kada Vam kažem da je na području bivše Jugoslavije zapravo postojala jedna hasidska zajednica! Nalazila se u Senti i vodio ju je rabin Moše Teitelbaum. Hasidi iz Sente (na mađarskom: Zenta) odvedeni su u logore. Rabin Teitelbaum je jedan od rijetkih koji je uspio preživjeti Drugi svjetski rat. Nakon logora vratio se u rodni Siget, te nakon toga s ostalim preživjelima došao u New York. Hasidi nikada ne zaboravljaju odakle su potekli, gdje su živjeli i gdje su grobovi velikih rabina. I dan danas u gradiću Kiryas Joelu koji se nalazi sat vremena vožnje od New Yorka postoji Zenta ulica. U Brooklynu postoji mala sinagoga - te male sinagoge se na jidišu nazivaju štibl - koja se zove Zenta shul i na čelu joj je

rabin Lipa Teitelbaum, jedan od sinova Moše Teitelbauma.

Kada su hasidi stigli u Ameriku?

- Holokaust je označio kraj hasidizma na europskom tlu. Što se tiče Europe, danas haside nalazimo samo u Antwerpenu i u Engleskoj. Koncem 1940-ih, preživjeli hasidi su došli u Ameriku i pod vodstvom karizmatičnih rabina pokušali rekonstruirati život kakav su nekada vodili u Europi. Naselili su se u Brooklynu u tri različita kvarta: u Williamsburgu žive mađarski hasidi, Crown Heights je tabor Chabad Lubavitch hasida, u četvrti Boro Park žive zajedno pripadnici svih hasidskih grupa. Postoje još dva hasidska grada na sat vremena vožnje od New Yorka. Jedan se zove Kiryas Joel prema rabinu Joelu Teitelbaumu koji je bio vođa Satmar hasida. Drugi se zove New Square. Square je pravopisna greška jer se grad trebao zvati Skver prema hasidskoj zajednici Skver koja je ogranak hasida iz Černobila.

Kojim jezikom govore hasidi?

- Hasidi govore jidiš, što na tom jeziku jednostavno znači "židovski". Porijeklo jidiša nije jasno i postoji više različitih teorija. Jedna od najprihvaćenijih teorija danas je da je jidiš nastao prije otprilike tisuću godina u dolini Rajne. To je germanski dijalekt u kojemu imamo jedno 20% riječi iz hebrejskog i aramejskog, tragove starofrancuskog te barem 15% riječi iz slavenskih jezika. Kako je jidiš putovao, tako je u svoj korpus dodavao nove izraze. Tako sada u Americi, hasidi koriste mnoge engleske posuđenice.

Hasidi jidiš nazivaju mamelošen, što znači maternji jezik. Osim toga jidiš je za haside i sveti jezik jer je bio jezik njihova utemeljitelja Baal Šem Tova. Knjiga koju sam napisala se stoga zove Dos heylike yidish vort, odnosno "sveta jidiška riječ".

Recite nam nešto više o svojim terenskim istraživanjima?

- U hasidske zajednice Brooklyna sam prvi puta ušla u kolovožu 2012. godine. Zapravo mi je nevjerojatno da je gotovo već pet godina prošlo od mog prvog dolaska. Moram priznati da prije dolaska nisam imala pojma u što se upuštam. Prvotno sam zamišljala da ću samo prikupiti podatke o današnjoj rasprostranjenosti jidiša, no nisam ni slutila da ću uploviti u paralelni svijet. Danas je meni sve to normalno, i prebacujem se iz "našeg" svijeta u hasidski kao mobitel s jedne mreže na drugu. U početku je bilo dosta stvari za naučiti, počevši od samog jezika do običaja, ali sada mogu bez problema žonglirati dva potpuno različita svijeta. Jednako tako kao što me hasidi nikada nisu vidjeli u trapericama ili nekoj modernoj odjeći i ne mogu zamisliti kako izgleda moj život izvan njihovoga svijeta, tako i moji prijatelji ne mogu zamisliti kako ja izgledam kada se obučem tako da se

uklopim u njihov svijet i kada se "prešaltam" na njihov jezik.

Što je na Vas ostavilo posebne utiske?

- Njihov život je doista sasvim različit od našega. Rekla bih da me najviše uvijek i iznova fascinira njihov kolektivni duh i solidarnost prema svim pripadnicima zajednice. Ukoliko netko zapadne u teškoće, anonimni donator će plaćati stanarinu, netko drugi će organizirati dostavu hrane ili otvoriti konto u dućanu kako bi ta osoba mogla kupovati hranu koju će netko platiti. U hasidizmu nikada nitko nije sam i kada posrnete uvijek će vas netko podržati i spriječiti da padnete na pod.

Kako je moguće da zajednice jednako funkcioniraju danas kao i prije 200 godina?

- Rekla bih da su zajednice mogle održavati kontinuitet tog života do dolaska interneta. Hasidi imaju zasebno školstvo, nisu imali televizore, imaju svoju štampu, sve knjige su cenzurirane i odlazak u javne biblioteke je bio zabranjen. Dolaskom interneta, hasidi su se pokušali boriti protiv sadržaja kojima mladi mogu biti izloženi tako što su instalirali tzv. košer filtere. Ovi filteri blokiraju nepoćudne sadržaje. Međutim, pametni telefoni su unijeli dodatne probleme. Mladi ih kriomice mogu nabaviti i saznati sve što ih zanima. Oni koji su znatiželjni i žele naučiti više, nisu zadovoljni okvirima koje zajednica nameće. Tako danas imamo prije nepoznat fenomen u hasidizmu, a to su ljudi koji odlaze iz zajednice. Različiti su razlozi - neki žele bolje obrazovanje, neki jednostavno ne žele život pun ograničenja i zakona, neki ne mogu intelektualno pratiti zahtjevan program u ješivama, dok se neki jednostavno ne uklapaju jer su različiti. Postoje i heretici - oni koji izvana izgledaju kao hasidi iz 19. stoljeća, ali potajno krše sve norme.

Na čemu sada radite, da li ste i dalje kod ovih tema?

- Ove godine sam na Fulbright stipendiji na Sveučilištu New York. Analiziram heterogenost i kompleksnost hasidskog društva - varijacije u jeziku, rodne uloge, utjecaj digitalnih medija, školstvo, ekonomske i političke prilike. Sve to nadam se objedniti u novoj knjizi u kojoj planiram objaviti presjek hasidskog društva i izazove s kojima su suočeni u 21. stoljeću. Neka daljnja želja mi je napraviti dokumentarni film jer vjerujem je to medij koji bi najbolje dočarao ovu zajednicu. Znate, potrebno je mnogo riječi da biste u tekstu opisali samo jednu svadbu i sve običaje vezane za nju, dok film to prenese u jednom trenutku.

Kako su nastajali jezici Jevreja? Kako ste došli na ideju izučavati hasidske običaje? Kako ste ušli u zajednicu?

- Na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu stekla sam doktorat iz područja filologije.

Osim lingvistike područja mojeg istraživanja su antropologija religije i jezika, kao i dijaspora, migracije, raseljenost i egzil. Istraživanja u hasidskim zajednicama su obuhvatila sve ove interese. U početku sam znala da želim istraživati jedan od židovskih jezika koji se razvio u dijaspori. Karakteristično je, naime, za židovsku dijasporu da su razvijali svoje jezike gdje god su živjeli. Obrazac tvorbe židovskih jezika u dijaspori je otprilike ovakav: bazu čini jezik zemlje domaćina u koji se dodaju elementi hebrejskog i aramejskog, jezik se zapisuje hebrejskim alfabetom, izgovor se modificira i jezik sadrži primjese drugih jezika koje je ta određena židovska zajednica govorila prije migracija.

Tako modificiran jezik postaje nerazumljiv okolini, postaje tajni jezik kojega okolina ne razumije i vremenom postaje "naš", židovski jezik.

Ovaj lingvistički obrazac nalazimo diljem židovske dijaspore koja je raseljena od 586. godine pr.n.e.

Židovi su stvorili svoje jezike na Kavkazu, u Španjolskoj, u Africi, u Europi...



Autor teksta, Miraš Martinović je književnik iz Crne Gore

www.vijesti.me

15.4.2017

Gabi Abramac je lingvistica i stručnjakinja za međunarodne odnose. Doktorirala je na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu iz područja socio-lingvistike, radom o jeziku i identitetu hasidskih zajednica u Brooklynu. Stručna usavršavanja iz područja međunarodnih odnosa završila je u New Yorku i Washingtonu. U Jeruzalemu je pohađala međunarodni program Yad Vashem instituta.

Radila je za organizacije UN, OSCE i World Learning. U Zagrebu vodi školu stranih jezika *Sokrat* i osnivač je jedinog centra za učenje jidiša u ovom dijelu Europe. Autorica je knjige "Dos heylike yidish vort" i brojnih drugih članaka o židovskim zajednicama i jezicima u dijaspori. Redovito organizira predavanja iz područja židovske povijesti, jezika i kulture, te gostuje u televizijskim i radijskim emisijama.

Biserka Rajčić

O romanu *LISAC* Magdalene Paris

Novinarica, književnica, prevoditeljka, osnivač poljsko-nemačkog književnog časopisa „Squaws“ Magdalena Paris (pravo ime Magdalena Lasocka) rođena je 1971. godine u Gdanjsku, a živela je i u Ščećinu. Od 1984. živi u Zapadnom Berlinu, u koji je emigrirala sa majkom. Studirala je polonistiku i pedagogiju na Humboltovom univerzitetu. Debitovala je 2006. u poljskom časopisu „Pograničje“, a 2011. objavila svoj prvi roman *Tunel*. 2014. objavila je roman *Lisac*, prvi tom trilogije posvećen nemačkoj i poljsko-nemačkoj tematici. Romane piše na poljskom, mada bi mogla i na nemačkom, s obzirom da kao novinar piše na oba jezika.

Već njen debitantski roman *Tunel* bio je zapažen i predstavljao je Poljsku na Evropskom festivalu debija u Kilu i Berlinu. Knjiga je doživela više izdanja i prevoda. Objavljuje je varšavska izdavačka kuća *Svet knjige*, u ediciji Nova poljska proza, koja je izdavač i njenog drugog romana *Lisac*, koji je 2015. dobio Evropsku književnu nagradu. Na nemačkom objavio ga je Nemačko-poljski institut u Darmštatu, koji je osnovao najpoznatiji prevodilac poljske književnosti na nemački, Karl Dedecius. 2016. objavila je i roman *Bela Rika* u izdavačkoj kući *Znak* u Krakovu. Pored romana piše i priče.

Radnja romana *Lisac* odvija se 2011. godine, kada je u napuštenoj kući u Berlinu policija pronašla izmasakriran leš Franka Derbaha, saradnika Štazija, a istovremeno u Sofiji u tajanstvenim okolnostima umire Gerhard Samuel, poznati nemački novinar i fotograf, Derbahov prijatelj, takođe povezan sa Štazijem. Premda autorka tvrdi da je roman, odnosno prvi deo trilogije na temu Štazija, plod njene mašte, sadrži i izvesne elemente njene autobiografije, u ličnosti Dagmare, poznate televizijske novinarke. Jer, Magdalena Paris je rođena 1971. godine, a u Nemačku je otišla s majkom 1984. ili u jeku Solidarnosti. U početku veoma se opirući napuštanju Poljske, Ščećina i Gdanjska u kojima je dotle živela. Razlog odlaska bio je razvod njenih roditelja i ponovna udaja majke za Nemca. U romanu otac, kao aktivista *Solidarnosti* ubijen je, kao i mnogi drugi Poljaci u Burgasu, u Bugarskoj. Dagmara se uključuje u akciju otkrivanja očeve pogibije. U tome joj pomaže policajac Kovalski, koji je takođe rođen u Poljskoj, u Gdanjsku. Pomaže joj, mada je isključen iz zvanične istrage, tobož zbog pijanstva i neodgovarajućeg ponašanja za policajca, iako ga šef Tšapjeski, takođe poljskog

porekla, smatra najboljim policajcem. Prijatelj je Dagmarinog očuha Gerharda Samuela, koji je istražujući smrt svog poljskog prijatelja Pjotra Boševskog, Dagmarinog oca, poslanog tobož na letovanje s porodicom u Burgas, u kome je od strane Štazija likvidiran kao i mnogi drugi Poljaci, koji su tretirani kao opozicija komunističkoj vlasti. I ne samo Poljaci već i ljudi slične orijentacije iz Istočnog bloka, Česi, Mađari... Kada je otkriven počinilac zločina u tzv. Romskoj kući, Čileanac Sebastijano Kalente, Kovalski i Dagmara se iz ličnih razloga razilaze. Međutim, autorka u brojnim intervjuima u vezi s romanom *Lisac*, nagoveštava da će oni biti glavni junaci i u daljim delovima trilogije, jer s rušenjem Berlinskog zida i ujedinjenjem Nemačke u novoj Nemačkoj nije došlo do korenitih promena. Glavni akteri Štazija primirili su se par godina, ali su pod nazivom Securitas City-ja nastavili s radom i uticajem na politiku ujedinjene Nemačke. Ključna ličnost, Hristijan Šlangenberger, nekadašnji pukovnik Štazija, osniva novu partiju, stvara novo biračko telo, pretežno od žena, kojima pomaže u osamostaljivanju, postavljanju na visoke položaje, sam radeći na zaposedanju položaja kancelara. Da bi to ostvario okružuje se veoma odanim ljudima, koji izvršavaju svako njegovo naređenje, zaključno sa likvidacijom „neprijatelja“. Tu njegovu zamisao od izvesnog vremena narušavaju pisma s fotografijama lica ubijenih u Bugarskoj, koja su pokušala da ilegalno pređu bugarsko-grčku ili bugarsko-tursku granicu i nasele se van Istočnog bloka, koja mu šalje nepoznata osoba sa najrazličitijih adresa. Ta pisma, zahvaljujući medijima, mogu da otkriju mračna dela kandidata za kancelara ujedinjene Nemačke. Mogla su i ranije, ali se nije našao niko ko bi se usudio da razotkrije sistem Štazija. Da napiše roman na tu temu autorku je pokrenula vest u štampi iz 2010. godine, da je Štazi uništio blizu 6 kilometara dokumenata ili 20 miliona listova, da je oko 4500 osoba iz Istočnog bloka pokušavalo da pobegne na Zapad i da je oko 100 pri pokušaju izgubilo život. Ne samo odrasli ljudi razočarani u komunizam u okviru Istočnog bloka već i veoma mladi, njihova deca koja su želela da žive izvan gvozdene zavese. Jer, pored uništenja 20 miliona stranica dokumenata koji su sadržali kompletne biografije opozicionista, bivši pukovnik Štazija je uskladištio u određene banke dokumenta o ljudima koji su i posle rušenja Berlinskog zida i dalje zauzimali veoma važne državničke položaje, jer je trebalo da mu pomognu da osvoji mesto kancelara. Pored njih postojali su i oni čiji su članovi porodice stradali u Bugarskoj pri pokušaju bekstva u Grčku ili Tursku. Jedan od njih, koji je izgubio sinove blizance, je vlasnik lutkarskog pozorišta u Lajpcigu i malog arhiva-muzeja u kome je čuvao predmete vezane za stradale prilikom pokušaja bekstva iz „izgubljenog raja“. Autorka *Lisca*, tj. šifre za vinovnike stradalih u

Bugarskoj, od kojih mnogi nisu vraćeni u svoje zemlje i sahranjeni, već su spaljeni ili ostavljeni da ih rastrgnu divlje zveri na planinskim prelazima za Grčku i Tursku, nije prišla „naučno“ pomenutoj tematici već pre „reporterski“, s obzirom da se bavila i bavi novinarstvom, saradujući između ostalog s čuvenom poljskom „Gazetom vaborčom“, prilazeći temi u mnogo čemu u duhu dokumentarnih filmova. Ili, kako sama kaže: „Trudim se da ne razgovaram sa svedocima istorije. S obzirom, da sam kasnije energetski iscrpljena, da više nemam o čemu da pišem. Oni su stvarno preživeli te istorije. Ja nisam, ja se bavim fikcijom. Neko počinje rečenicu, ja je dovršavam... Ono od čega sam započela knjigu ili od citata, kratkih suvih činjenica, budi moju maštu, odskočna je daska od koje sam se mogla odbiti“. Zbog toga je rad na *Liscu* potrajao pune tri godine, dok je sakupila bogatu dokumentaciju koja se odnosila na političku policiju NRD-a, Štazi, između ostalog o tome ko se krije pod imenom Hristijana Šlangenbergera, visoko rangiranog političara ujedinjene Nemačke, u prošlosti pukovnika Štazija. Sve dok, kako kaže, „knjiga nije počela da joj se piše“. On nije konkretna ličnost već niz raznih ličnosti određenog tipa, „jer se u svakoj državi i svakoj partiji krije neki uspavani diktator“. Pored Šlangenbergera među junacima su veoma slikovito dati berlinski policajci Tšapjeski, Kovalski, Flatov i dr. Neki su poljskog porekla, iz prve, druge, treće generacije Poljaka u Nemačkoj. Neki su, kao Kovalski, govorili poljski, a većina nije. Rodeni su u Nemačkoj, išli su u nemačke škole, radili u nemačkim institucijama, između ostalih u Štaziju. Na šta, u intervjuu datom Doroti Jesjonek, Magdalena Paris odgovara: „U Nemačkoj je mnoštvo Novackih, Kovalskih i drugih na 'ski'. To je tako, i tačka. Kao što u Poljskoj imamo Milere, Šmitove, Hofmane, Hartmane“. Tako je, jer Poljaci nisu emigrirali samo u 20. veku, već su poznate aristokratske porodice poput Račinjskih, Rađivila i dr. imale svoje palate u Nemačkoj, u kojima su boravili posećujući nemačke banje, pozorišta, opere, koncerte, kupujući umetnine i stvarajući veoma vredne umetničke kolekcije. A i granica između te dve zemlje pomerala se čas na istok, čas na zapad i normalno je dolazilo do mešanja i zaboravljanja ko je kog porekla i ko je ko. Ilustracija toga je zgrada Rajhstaga, koja je u prošlosti pripadala čuvenoj poljskoj aristokratskoj porodici Račinjski, dok se Kancelarija Rajha do 1938. nalazila u bivšoj palati evropski poznate aristokratske porodice Rađivil. Zbog toga će se glavni junaci *Lisca*, Tomas Kovalski i Dagmara Boš, po svoj prilici ponovo zbližiti u drugom tomu berlinske trilogije, rešavajući novu kriminalno-političku zagonetku. Prvi i drugi deo berlinske trilogije povezivaće višesmerno kretanje u otkrivanju određene tajne, tipično za trilere i dela s kriminalističkim intrigama, u ovom slučaju vezanim za mrlje NRD-a, s drugom ili trećom

generacijom Nemaca, koji slučajno ili namerno zaboravljaju na fašizam i nacizam, prelaze preko važnosti dokumenata Štazija, koje bivši pripadnici uništavaju, prelazeći olako preko zla koje je ova monstrozna institucija decenijama činila. Oslobođajući sebe krivice, tvrdeći da sami nisu odlučivali o zločinima već da su ispunjavali naredbe sistema u kome su živeli, ili kako Magdalena Paris kaže: „Služeći stvaranju mitova nove, posleratne nemačke sramote“. Mada ih u romanu ne osuđuje uopšteno već pojedinačno, kroz lične drame, teške izbore, posledice tih izbora... Najizrazitije na primeru Hristijana Šlangenbergera i nekolicine njemu najodanijih i najbližih ljudi. Ljudi, koje neko njemu nepoznat neočekivano počinje da ubija. Među prvima je Frank Derbah, koji je, kako se na kraju ispostavlja, igrao dvostruku ulogu. Veoma uspešno obavljao je poverene zadatke i „radio na svoju ruku“, tj. predajući poverljive dokumente Štazija privatnom arhivu-muzeju u Lajpcigu, koji će jednoga dana obelodaniti počinjene zločine u Bugarskoj. U intrigu je uključen i Gerhard Samuel, koji takođe vrši ličnu misiju u otkrivanju ubistva Pjotra Boševskog, Dagmarinog oca, aktiviste *Solidarnosti*. Stoga se postavlja pitanje ko stoji iza ubistva Derbaha i zbog čega se Samuel našao u isto vreme u Sofiji kad i Derbah, da li samo da bi dešifrovao fotografiju Boševskog, koji je stradao donekle i njegovom krivicom, otkrivanjem filmova i snimaka skupova *Solidarnosti*, koje je Boševski organizovao u nekolikim poljskim gradovima, a trebalo je da stignu u ruke zapadnonemačkih medija. Neočekivano, prisustvovao je otmici Derbaha na ulici u Sofiji, usred bela dana, umirući u istoj ulici od infarkta, uspevši da prethodno recepcioneru hotela u kome je stanovao, Radostinu Petrovu, preda dokazni materijal u vezi s Boševskim, koji će otputovati u Berlin i lično ga uručiti njegovoj pastorki Dagmari Boš. Bivši Štazi, današnji Securitas City pokušaće da joj ga preotme, ali ne uspeva pa se i ona uključuje u istragu, pre svega u vezi sa očevom smrću, kojoj je kao dete prisustvovala na plaži u Burgasu i ubrzo nakon toga je sa majkom emigrirala u zapadni Berlin, gde se majka preudala za Gerharda Samuela, očevog prijatelja, koji se osećao krivim zbog dugogodišnjeg ćutanja o smrti njenog oca, napisavši joj uoči smrti u Sofiji pismo, u kome je moli za oprostaj zbog toga što joj sa ogromnim zakašnjenjem, pismeno, otkriva tajnu očeve smrti.

Otkrivanjem iste tajne bavi se tajno i policijski komesar Kovalski koji je zvanično, iz nepoznatih razloga isključen iz istrage, koja zbog toga neko vreme tapka u mestu. Donekle je isključen i njegov šef Tšapjeski, prijatelj Gerharda Samuela, očuha Dagmare Boš. Posle izvesnih neslaganja Tšapjeski, Kovalski i Dagmara udružuju se u rešavanje užasne smrti Franka Derbaha. Međutim, roman se završava neočekivano, tj. njihova otkrića se ne obelodanjuju,

jer je Hristijan Šlangenberger izvršio samoubistvo. Kao u svakom krimi romanu vinovnici njegove smrti i smrti njegovih najbližih saradnika nisu oni u koje je sumnjao već njegova supruga Leticija i čileanac Sebastijano Kalente. Tom prilikom otkriva se da je Šlangenberger za svoje najodanije saradnike birao decu iz sirotišta, konkretno iz Čilea i Kolumbije, koji su se našli u Istočnoj Nemačkoj nakon uvođenja diktature u tim zemljama. Birao ih je zbog njihove „vrela krvi“ i spremnosti na izvršenja najokrutnijih zločina. Poznajući njihov karakter oženio se čileankom Leticijom, sestrom od tetke Ernesta Markesa, svoje desne ruke, koja je decenijama tolerisala muževljeve brojne veze sa drugim ženama. Kada su njihova deca otišla na školovanje u inostranstvo sa Sebastijanom Kalenteom, jednim od dečaka iz sirotišta Leticija je skovala zaveru i rešila da ubija njegove najodanije saradnike, Franka Derbaha, Gerharda Samuela, Ernesta Markesa, da bi ga slanjem pisama, koja mogu otkriti njegovu užasavajuću prošlost, navela na samoubistvo. Kao i u svakom krimi romanu priča se ne završava srećno. Sebastijano Kalente pomaže Leticiji Šlangenberger u likvidaciji muževljevih saradnika, ali je od detinjstva zaljubljen u nju, kada mu na kraju ne uzvratiljubav on ubija i nju.

Značajna ličnost romana je Olaf Klimke, čuvar zgrade Securitas City-ja, koji je godinama bio čuvar Berlinskog zida, veoma upućen tehnički u sistem Štazija. Posle smrti Ernesta Markesa iz njegovog tajnog skladišta iznosi veoma značajne dokumente, čije obelodanjivanje je uzdrmalo ujedinjenu Nemačku.

Uzdrmala bi i vest da tzv. Romska kuća, u kojoj su izvođeni najokrutniji zločini Šlangenbergerovih saradnika, između ostalih nad Frankom Derbahom i Ernestom Markesom, pripada njegovoj baki, da su u njoj za vreme Drugog svetskog rata držani Jevreji, koji su poslani u Treblinku i da njen naslednik Hristijan Šlangenberger nije dopustio da se na ulazu u kuću postave table s imenima stradalih Jevreja. Nije dopustio zbog izrazitog antisemitizma, pretvorivši je spolja u đubrište, dok su unutar kuće živeli Romi, koji su po običaju čas prebivali u njoj, čas nisu. Tako da je u kupatilima tog dela kuće Sebastijano Kalente vršio najokrutnije zločine nad Šlangenbergovim saradnicima, derući im kožu, vadeći im oči, sekući im ruke, cedeći iz njih poslednju kap krvi, tako da se na osnovu DNK dugo nije mogao otkriti izvršitelj zločina.

Tim otkrićem kao da je roman završen, međutim nije. Glavni junaci Tomas Kovalski i Dagmara Boš nastaviće s istragom neke druge tajne. Po svoj prilici takođe vezane za Štazi, koje današnji Nemci treba da znaju. U intervjuu sa Magdalenom Paris, koji je vodio Jaroslav Čehovič, ona izjavljuje da Tomasa Kovalskog i Dagmaru Boš povezuje poreklo, odnosno da nikada ne mogu zaboraviti svoje poljske korene. I on i ona, iako u Nemačkoj zauzimaju važne položaje,

u biti ne mogu da zacele svoja ranjena srca. O tome svedoče delovi njihovih biografija. Da on, najbolji policajac, biva proglašavan nesposobnim za rad u policiji, a da njoj svakog časa može biti oduzeto uredničko mesto na berlinskoj televiziji, a što je još gore da je u Poljskoj nazivaju najpogrdnijim imenima, pre svega izdajnikom. Tako da se Magdalena Paris u svom romanu razračunava sa zločinima i okrutnostima kako u prošlosti tako i u sadašnjosti, kako na ličan način, tako i na nivou istorije, izjavljujući u šali da ima teme za pisanje za nekoliko života.

Naslov romana na poljskom glasi *Magik*, reč koja ima nekoliko značenja: mađioničar, čarobnjak, čudotvorac, prepredenjak, lisac... Opređelila sam se za „lisac“, za reč koja pokriva niz stvari, kojima se autorka bavi. Pre svega da je pošla od magije a završila realnošću. Otud je, kako kaže kritičarka Magdalena Majher, *Lisac* u svojoj perfektnosti najsavršeniji politički triler. Iskazu autorke da je roman nastao u njenoj mašti čestita na genijalnosti mašte. Nagrade koje je dobila za svoje delo, broj prevoda na strane jezike, staviće je u red prvoklasnih dela savremene poljske književnosti. Jer, svaka stranica, rečenica, detalj romana napisani su krajnje brižno i precizno. Otud se čita u jednom dahu, s obzirom da vešto dozira napetost i s lakoćom vodi čitaoca kroz ceo roman. Što je neobično, pogotovu kad je u pitanju aktuelna ženska književnost. U odnosu na nju svojom zrelošću i odvažnošću postigla je nove standarde, ne samo u savremenoj poljskoj, već i u evropskoj književnosti.

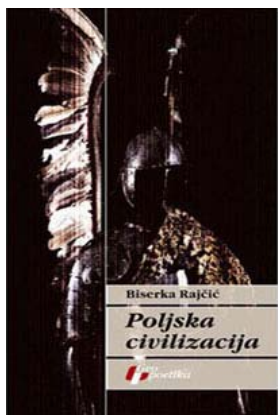
Lisac je u moru postmodernističkih dela klasično epsko delo. Kako po broju stranica (620), tako i po konstrukciji, mnoštvu likova i motiva, koji čine veoma skladnu celinu. Tako da se čita kao politički triler, kao senzacionalistički, običajni roman, koji se završava opaskom: Kraj prvog toma. Što u jednom od brojnih intervjuja precizira: „Svoj prvi roman *Tunel* morala sam da napišem, a *Lisac* želela sam da napišem. Jer, to je roman koji je proistekao iz pobune i neslaganja s onim što me okružuje“. Na pitanje zbog čega je glavno mesto radnje Berlin, odgovara da ni u jednom gradu nije toliko dugo živela i nijedan drugi bolje ne poznaje. Kao mlada žena želela bi da napiše ljubavni roman, ali da joj ne polazi za rukom. Tako da smatra da je njen izdavač u pravu kada je naziva „političkom zverkom“. Drugom prilikom izjavila je: „Volim žene, ali više volim da pišem iz muške perspektive“. Zbog toga više voli nemačko tržište knjige, na kome su pisac i knjiga nacionalno blago, dok na poljskom, po njoj, vlada haos. Za prisustvo književnoj večeri u Nemačkoj se plaća, takođe za učešće na radiju i televiziji, a u Poljskoj ne. U nemačkim medijima knjiga ima počasno mesto, čitalac se o njenom postojanju ne obaveštava beleškom od pola strane, često na poslednjim stranicama dnevnih i nedeljnih novina. Jer, knjiga je

trajni element javnog života. Zahvaljujući knjizi upoznajemo druge svetove, zbog čega igra transkulturnu ulogu. To se odražava i na visinu tiraža i autorskog honorara o čemu se posle ukidanja komunizma u Poljskoj ne vodi računa. Zbog toga su u Nemačkoj tiraži visoki, u Poljskoj niski. Ukidanje cenzure u Poljskoj 1989. i privatizacija izdavačkih kuća doneli su nešto sasvim suprotno u odnosu na vreme kada je sve cenzurisano, zabranjivano, ali tajno čitano, kada je postojao samizdat. Istina je da se danas dosta prevodi, ali to prolazi nezapaženo i nedocenjeno. Stoga Magdalena Paris izjavljuje da ima utisak da Poljaci, s obzirom na odnos prema knjizi, ne znaju šta se oko njih dešava. Kada je u Poljskoj, retko čuje: Čitam!

Beograd, 30-31.12.2017



Biserka Rajčić, prevoditeljica i autorka iz Beograda. Napisala je pet knjiga: Pisma iz Praga (1999), Poljska civilizacija (2003), Šopen, Žorž Sand i njena deca (2005), Moj Krakov (2006) i Imago Poloniae (2014), nekoliko drama. Objavila je 77 knjiga prevoda (poezija, romane, priče, eseje, drame, teatrologija, filozofija, estetika, historiografija, politikologija, tekstove iz poljske, češke, slovačke i ruske teorije književnosti, umetnosti i pozorišta, desetak drama. Zahvaljujući zainteresovanosti za likovnu umetnost i avangardu od 2001. godine intenzivno se bavi kolažom.



Geopoetika, 2003.

Aleksandar Genis

Lažni Trocki

Transkript radio emisije Aleksandra Genisa „Uprkos preprekama – američki čas“: razgovor sa Borisom Paramonovim.

Aleksandar Genis: Ove godine smo ispratili izuzetno važan jubilej naše istorije – stogodišnjicu Oktobarske revolucije (pa i Februarske) – događaja čije su realne posledice neizostavno dotakle svakoga od nas, a posebno ruske televizijske gledaoce kojima je jesenas ponuđena televizijska serija „Trocki“. To je bio povod za razgovor s Borisom Paramonovim u okviru njegove autorske rubrike „Priče o štitu“.

Boris Paramonov: Seriju nisam gledao, ali tih dva ili tri puta po par minuta koje sam zavirujući na ekran na nju potrošio, bilo mi je dovoljno da shvatim kakvu to istinu vlast hoće da nam proda. Tako sam na primer „ulovio“ Trockog u razgovoru s Kerenskim. Tada aktuelni predsednik privremene vlade Kerenski trudi se da ideologu boljševika objasni kako nema potrebe ljuljati politički čamac, a Trocki mu na to odgovara: „Revolucija tek počinje. A vama kolega poručujem: sve ću vas žive u zemlju pokopati“. I šta je ovde najbitnije? Na šta se prvenstveno stavlja akcenat? Trocki je u ovoj televizijskoj seriji predstavljen kao bolesno ambiciozna osoba, čovek koji revoluciju vidi kao svoj lični projekat. Za njega je ona samo instrument za realizaciju ličnih ambicija.

Aleksandar Genis: Da, o tome su gotovo svi televizijski kritičari pisali. Revolucija je u serijalu prikazana kao individualni projekat nekolicine častoljubaca.

Boris Paramonov: I da je osnovni motiv tih častoljubivih avanturista ljubav prema novcu, pogotovu ako taj novac stiže iz inostranstva. Kako su sasvim ispravno primetili kritičari, tumačenje revolucije koja se dogodila pre sto godina u potpunosti odgovara razumevanju sveta, odnosno stanju svesti aktuelne ruske vlasti: svaka revolucija je đavolja rabota mračnih intriganata potpomognuta novcem inostranih neprijatelja. Poruka je primitivno očigledna, vulgarno jasna: to što je juče bio Trocki – danas je Navaljni. Ruska vlast na taj način misli da reši svoj danas najakutniji problem i očekivati od nje da će nekome dozvoliti da na televiziji ispriča istorijski iole korektnu priču o Trockom, u najmanju ruku je naivno. To što je na televiziji emitovano nije priča o Trockom, već lascivna *agitka*, i to u svom najčistijem vidu.

Aleksandar Genis: Znači to je razlog što je u javnom diskursu ovogodišnji jubilej Oktobra bio tako smandrljan – praktično sveden na nulu. Vlast se boji revolucije i radije bi da je zaboravi.

Boris Paramonov: Da. Ona bi da se sakrije iza lažnih priča u nadi da će one moći da je zaštite. Nego da mi ovde završimo razgovor o serijalu, o svim tim propagandističkim izmišljotinama ideologa sadašnje ruske vlasti i da pokušamo da kažemo nešto o Trockom, o tome kakav je on stvarno bio. Dakle, Lav Trocki je bio izuzetno plodan pisac. On je za sobom ostavio masu tekstova i svi oni su danas dostupni na internetu. Kompletna sabrana dela – rekao bih. Od mnogih njegovih knjiga, za našu rubriku „Priče o štitu“ sam izabrao jednu koju je Trocki napisao početkom 30-ih godina prošlog veka. Njen naslov je „Izneverena revolucija“ – vrlo rečiti rezime svih sukoba i razmimoilaženja Trockog sa tadašnjim rukovodstvom SSSR-a.

Aleksandar Genis: Sukoba i razmimoilaženja sa svima onima zbog kojih je bio primoran da beži iz zemlje u kojoj je pre svega njegovom zaslugom pobedila revolucija.

Boris Paramonov: Pre nego što se upustimo u razgovor o njegovoj biografiji i detalje o njegovim pogledima na svet, prvo što u vezi sa Trockim treba neizostavno naglasiti je da on po svojoj prirodi nije bio čovek koji stremi čelništvu, tip političara gladnog vlasti. Takav je bio Staljin. Tokom Lenjinove bolesti, a potom i nakon njegove smrti, dakle u trenucima kada je vlast boljševika visila u vazduhu, Trocki nije preduzeo ništa da bi je preuzeo. On čak – budući da je tada bio na lečenju u Kislovodsku – nije ni na Lenjinovu sahranu došao.

Aleksandar Genis: Mnogi su tada, a i kasnije govorili da je to bila njegova kobna greška.

Boris Paramonov: S tačke gledišta nekakvog aktivnog učesnika dvorskih intriga – da. To je svakako bila velika greška. Ali baš to uverljivo govori o tome da Trocki nije bio ni vlastoljubiv, a još manje intrigant. Tokom mukle pauze izazvane Lenjinovom bolešću, Trocki je s lakoćom mogao da preuzme vrhovnu sovjetsku vlast. On je tokom čitavog građanskog rata, a i kasnije, bio na čelu Vojnog revolucionarnog saveta (*Реввоенсовет*) i cela armija ga je volela i poštovala. U svakom slučaju, uživao je ogromno poverenje i podršku mlade sovjetske armije. Međutim, njega vlast nije zanimala. On je imao sasvim druga interesovanja.

Aleksandar Genis: Koja, Borise Mihailoviču?

Boris Paramonov: On je po svojoj prirodi bio teoretičar, ideolog i po tome on mene podseća na Ivana Karamazova: najbitnije je svoju „misao osloboditi“. Nazvao bih ga dogmatom, ali možda to ne bi bilo u redu, jer Trocki je zapravo dopunio marksističku teoriju (ili marksističku dogmu za one

kojima se tako više sviđa) jednom zanimljivom i smelom novinom – idejom o permanentnoj revoluciji.

Aleksandar Genis: Trebalo bi možda podsetiti neke naše slušaocce šta je to.

Boris Paramonov: Da, slažem se. Tim pre što se kao originalni autor ove ideje često pominje ne Trocki, već Parvus. Ideja o permanentnoj revoluciji se rodila tokom prve ruske revolucije 1905, a najvažniji događaj te za Rusiju prelomne godine bio je generalni štrajk koji je od cara iznuodio parlamentarnu reformu i osnivanje Dume. U prethodnom periodu se raznim liberalnim pokretima, *večerinkama* i bučnim salonskim razgovorima gotovo ništa nije postiglo. Ali je zato radnički štrajk, i to sveopšti, odmah doneo odgovarajuće rezultate. U Rusiji je konstituisana prva Duma, a narodu poklonjen prvi ustav.

I tada je Parvus iznenada shvatio: radnici su ti koji Rusiji mogu doneti promene, i to bez uplitanja buržoaskih stranaka i pokreta. A ako je već tako, zašto bi se radnički pokret zaustavljao na pola puta? Zašto bi se zadovoljio buržoaskim parlamentarizmom? Treba ići dalje i odmah uspostaviti socijalizam.

Aleksandar Genis: Znači, što se permanentne revolucije tiče, Parvus ipak treba dati prioritet?

Boris Paramonov: Ma nije važno ko je prvi to izgovorio. Mnogo je važnije to da je tokom prve revolucije u Peterburgu osnovan Savet radničkih deputata i da je Trocki stao na čelo te organizacije. A Lenjin se u to vreme motao negde po Finskoj.

Aleksandar Genis: Pa nije baš tako. Poznato je da se sa govornice Saveta i on jednom oglasio.

Boris Paramonov: Da, samo jednom, i to bez trunke uspeha; posle čega je ponovo pobegao u Finsku, a odande dalje u Evropu. Jasno je da godine 1905. Lenjin ni izbliza nije shvatao svu snagu, sav raspoloživi potencijal ruskog radničkog pokreta. Kasnije jeste. Tačnije, u februaru 1917. on se prisetio ozbiljnosti svih događaja koje je sobom donela prva proleterska revolucija i sa svojim tezama pod miškom u aprilu iste godine ponovo stigao u Rusiju. A Trocki, prepoznavši u njegovim (kasnije) čuvenim „aprilskim tezama“ svoj koncept permanentne revolucije, rado se pridružio Lenjinu, mada su se ranijih godina njih dvojica uglavnom prepirali.

Aleksandar Genis: I te kako. Sećamo se onog „podmuklog licemera Trockog“, pa „izdajnika Trockog“ itd. Ali Borise Mihailoviču, vi ste nam na početku obećali par reči o njegovoj knjizi „Izneverena revolucija“, a do sada ste govorili o stvarima koje su barem ljudima naše generacije uglavnom poznate, bez asocijacija na sadržaj knjige sa kojom smo se tek mnogo kasnije upoznali.

Boris Paramonov: „Izneverena revolucija“ je po mnogo čemu njegova „završna“ knjiga, jedinstven konzistentan tekst u kojem on svodi svoja razmimoilaženja sa sovjetskim rukovodstvom, sa svima redom i sa Staljinom – naravno. Ali u toj knjizi postoji

jedna skrivena tema – rekao bih temica – koja pod znak pitanja stavlja čitav idejni korpus Trockog, između ostalog i permanentnu revoluciju.

Na prvi pogled bi se reklo da na stranicama „Izneverene revolucije“ Trocki svojim čitaocima ne nudi ništa novo. U njoj su punim glasom ozvučeni stari motivi o termidorskoj degeneraciji revolucije. On je ovim terminom okarakterisao vođe tek izvojevane revolucije, zadovoljne postignutim rezultatima i spremne da se tim rezultatima nadalje obilato koriste. O tom termidoru je Trocki govorio već tokom 20-ih godina prošlog veka, u vremenima kada je i on sam bio u ešalonima vrhovne vlasti. Već tada se on u glasnim apelima omladini otvoreno borio protiv odroda u nomenklaturi vlasti, nazivajući omladinu barometrom partije.

Međutim, u „Izneverenoj revoluciji“ Trocki daje karakteristike postoktobarskog termidora na širem društvenom planu. Psihološki koreni ove pojave su potpuno jasni, prosto elementarni: borci revolucije su odlučili da se odmore. O tome je pisala gotovo sva tadašnja sovjetska književnost, od Bulgakova u „Zojkinom stanu“, do Alekseja Tolstoja u „Guji“. Trocki kao revnosni marksista ovu pojavu objašnjava na objektivnoj, sociološkoj ravni. Ali tu njegova teorija neprimetno upada u neku vrstu zamke.

Aleksandar Genis: Možete li nam to malo detaljnije objasniti?

Boris Paramonov: Pokušaću prepričavanjem jednog prostog, kasnije tipično sovjetskog primera kojeg u svojoj knjizi navodi Trocki. Ako u prodavnicama ima svih proizvoda u odgovarajućem asortimanu i ako su oni svim kupcima dostupni, onda nema problema. Ali ako proizvoda nema dovoljno, stvaraju se redovi i što su ti redovi duži, to su i kupci uznemireniji i bučniji. I razume se, tada na scenu stupaju naoružani čuvari reda i poretka.

Trocki ovaj primer navodi u prilog kritike Lenjina i njegovog dela „Država i revolucija“. Osnovna teza ovog Lenjinovog rada je da pobedom revolucije i uspostavljanjem socijalizma država odumire. Jer država je po definiciji osnovni instrument nasilja, oruđe kojim uzak društveni sloj eksploatatora sebi potčinjava široke mase eksploatisanih. I na tom mestu Trocki ističe svoj glavni polemički argument: kako današnje vođe revolucije mogu da tvrde da je socijalizam u SSSR-u uspostavljen kada je golim okom vidljivo da država ne samo da ne odumire, već naprotiv, svakim danom postaje sve jača? Da – slaže se Trocki – revolucijom je klasa eksploatatora zaista likvidirana, ali to očigledno nije dovoljno za uspostavljanje socijalizma. I tu se on ponovo vraća na primer s redovima: budući da ljudi koji kontrolišu raspodelu jačaju, u SSSR-u je na snazi surova materijalna nepravda. To je glavni izvor antagonizma i masovnog nezadovoljstva u Sovjetskom Savezu, a za efikasnu kontrolu tog antagonizma i gušenje

nezadovoljstva neophodna je jaka, svakim danom sve jača država.

Aleksandar Genis: Dobro, sve to što je Trocki tada pisao nama je danas potpuno razumljivo. Ali gde je tu teoretska zamka u koju je on po vama upao?

Boris Paramonov: Ispada da je sam tok rasprave nenadano doveo Trockog do tačke koja kompromituje njegovu (ili Parvusovu) teoriju o permanentnoj revoluciji, koju je i Lenjin kasnije prihvatio. Njome su oni opravdavali izvođenje socijalističkog prevrata u slabo razvijenoj i pretežno ruralnoj zemlji kakva je tada bila Rusija. Prevrat su boljševici uspešno izveli, ali se ubrzo pokazalo da sama pobedonosna revolucija nije dovoljan uslov za uspostavljanje socijalističkog društvenog poretka. Marksovim rečima rečeno, nije bilo dovoljno moćnih proizvodnih snaga za uspostavljanje novih produkcionih odnosa. Otuda i večiti deficiti, ne samo robe široke potrošnje, i ne samo tokom 20-ih i 30-ih godina prošlog veka kada je pisao Trocki, već i kasnije, tokom čitave epohe takozvane sovjetske vlasti.

Aleksandar Genis: Kako je pisao Isak Babelj: „Savladalo nas je naše sopstveno siromaštvo“.

Boris Paramonov: Ili kako je na jednom drugom mestu napisao: „Nema slonova u našoj guberniji – konje nam dajte, pa da nastavimo da se mučimo“.

Aleksandar Genis: Borise Mihailoviču, hajde da se još jednom vratimo našem televizijskom Trockom. Da li je Trocki zaista bio avanturista?

Boris Paramonov: Neposredna primena teorije permanentne revolucije bi se zaista mogla nazvati avanturističkom. Ali to ne znači da je sam Trocki bio avanturista. On je bio krajnje nekoristoljubiv čovek, teoretičar zaražen revolucionarnom groznicom i sputan uskim okvirima evolucionističke teorije. Jer marksizam je – kao i darvinizam – evolucionistička terorija, ali ubrzo se pokazalo da složeni sadržaj revolucionarne prakse ovu teoriju strukturno nadilazi. Zato su po meni zaista valjani marksiti bili Plehanov, socijaldemokratski orijentisani menjševici, kao i zapadni socijaldemokrati.

Aleksandar Genis: Ali ceo svet se takoreći složno odrekao marksizma. Što reče Fukujama, marksisti se danas mogu naći samo u Pjongjangu i na Harvardu.

Boris Paramonov: To je zato jer je najzad postalo jasno ono najbitnije: da bi se zadovoljile potrebe trudbenika, uopšte nije neophodna eksproprijacija tuđe imovine i ukidanje tržišne ekonomije. A još manje ima potrebe prizivati iz zaborava Trockog i njegovim falsifikovanim likom i delom krpiti zjapeće rupe savremene Rusije.

Radio Svoboda, 11.12.2017/Peščanik.net, 05.01.2018.
Prevod s ruskog *Haim Moreno*

Doc. dr. sc. Edvard Punda

Josip Mužić

Ilija Gromovnik

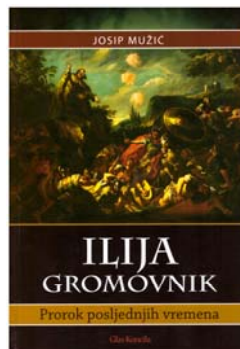
Prorok posljednjih vremena

Glas Koncila, Zagreb 2017.

Knjiga je, kako je naglašeno u uvodu, svojevrsna *lectio divina* biblijskih ulomaka o proroku Iliji iz Prve i Druge knjige o Kraljevima, iz Druge knjige Ljetopisa, te u redcima iz Otkrivenja, u kojima se spominju dva neimenovana svjedoka, a u jednome od svjedoka kršćanska tradicija od početka vidi upravo proroka Iliju...

Posebnost je ove knjige što Josip Mužić u osobi i poslanju proroka Ilije želi rasvijetliti današnje stanje kršćanstva, odnosno stanje u današnjem svijetu i poslanje kršćana u njemu. Najprije ga zanima prorok Ilija: sve riječi koje je on izgovorio i riječi koje su njemu upućene te sva djela koja je učinio. Iz situacija u kojima se prorok nalazio, autor odabire i rasvijetljuje okolnosti i stanja u kojima se nalazi današnji vjernik. U tumačenju Ilijinih riječi i postupaka, autor nudi poticaje za konkretni kršćanski život, posebno u teškim situacijama uvjetovanim sekularnim i bezbožnim mentalitetom današnjice...

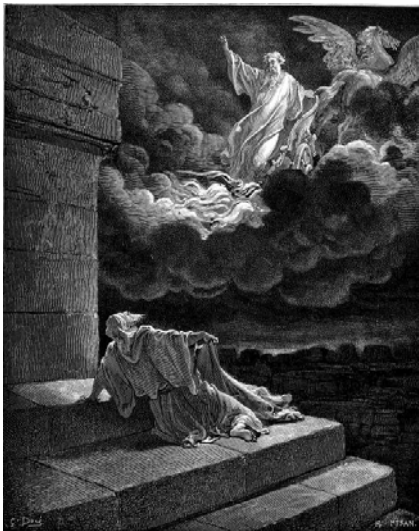
Vrlo važnim mi se čini istaknuti ovo: Ilijinom borbom s lažnim bogovima, autor raskrinkava različite oblike idolopoklonstva kojima su podložni vjernici našega vremena. U Iliji pokazuje svim nama ozbiljan uzor i poticaj za kršćansko življenje. Prorokov život nipošto se ne smije shvatiti kao kakva neobvezna avantura sa Bogom. Sasvim suprotno: biti prorok zahtijeva „osuđenost“ na samoću, na iskustvo napuštenosti, čak i od samoga Boga. Stoga ne čudi da se na stranicama ove knjige razlučuje i pitanje važnosti kršćanske borbe, uočavanje napasti i pravilan odnos prema napastima, budući da od njih nitko nije pošteđen. U svemu tome autor se stalno vraća temi providnosti.



Nadalje, autor se dotiče vrlo osjetljivih pitanja podnošenja posljedica tuđih grijeha i pitanja patnje nevinih. Time jasno pokazuje da grijeh ima posljedice koje su često gore i od samih grijeha. Može se reći da knjiga nudi obilje duhovne antropologije pa smatram da, u tom smislu, može koristiti svima.

Zaključno, rekao bih da je riječ o vrijednoj knjizi koja je svojim sadržajem i stilom pisanja razumljiva svima. Ona je pouzdano štivo o djelatnoj Božjoj prisutnosti u povijesti, ona je i pomoć u spoznaji Božjega poziva i poslanja, a može poslužiti i kao svjetlo na zahtjevnu, ali nezaobilaznu, putu razlučivanja između dobra i zla...

Don Josip Mužić je autor sljedećih objavljenih djela: *Filozofska metodologija* (2007), *Ugađanje duše*. Priručnik za ispitivanje savjesti (2011) i *Rat protiv čovjeka* (2015). Priredio je nekoliko knjiga i objavljivao članke, studije i prijevode u raznim domaćim i stranim revijama. Sudjelovao je na brojnim međunarodnim simpozijima, pod njegovim mentorstvom je obranjeno više desetaka diplomskih ili završnih radova. Od 2007. do 2011. vodio je znanstveni projekt *Metafizičko utemeljenje ljudske osobe*. Član je Matice Hrvatske, Hrvatskog filozofskog društva te Hrvatskog bioetičkog društva. Dobitnik je više priznanja za humanitarno djelovanje. Uvršten je u prestižno izdanje američkog biografskog instituta (ABI) *Five Hundred Leaders of Influence* (1996) i dobitnik je međunarodnog priznanja *Twentieth Century Achievement Award* (1995).



Gustave Dore: Ilija

Zoran Andrić

Jevrejska antika

Peter Schäfer: "Zwei Götter im Himmel. Gottesvorstellungen in der jüdischen Antike", C.H. Beck, München 2017.
(Peter Šefer: "Dva Boga na nebesima. Predstave Boga u jevrejskoj antici")

"Sin čovečiji", "Sin Najvišega", "Prvorođeni pre Postanja": već u ranom judejstvu (jevrejskom predanju) je postojalo više imena za drugog Boga na nebu. Peter Šefer pokazuje da je ta predstava rabina i jevrejskih mističara razvijana više stoleća. Njegova knjiga unekoliko razobličuje dugo vladajuću sliku o jevrejskom monoteizmu i otvara novi prostor za refleksije. Arheolozi su dokazali da je dugo bio proslavljan Bog zajedno sa jednom saputnicom, i mimo kritike *Biblije* drugih božanstava.

Ali i u samoj *Bibliji* se nalaze mnogi tragovi jednog drugog, mlađeg božanstva, na koje se hrišćanstvo oslanja. Peter Šefer pokazuje na osnovu dosad nedovoljno proučenih antičkih izvora, kako je jevrejsko učenje na prisvajanje drugog Boga kroz sestrinsku religiju reagovalo: delimično je drugi Bog odbacivan, delom je prihvaćen kao drevna predstava o dvema silama na nebu, tako da su se rano hrišćanstvo i rabinsko jevrejstvo nalazili u konkurirajućem odnosu oko pojma drugog Boga. Suvereno i uvek orijentisan na izvore, Peter Šefer u svojoj izvanredno jasno napisanoj knjizi predstavlja svoje nazore o monoteizmu, jevrejstvu i hrišćanstvu na izuzetno upečatljiv način.

"Čuj, Izrailju: Gospod je Bog naš jedini Gospod", (5. Knj.Moj. 6,4). Teza o tome da je monoteizam u jevrejstvu pronađen dugo je vladala u nauci o religiji na kraju i zbog ovog citata iz *Biblije*.

No da li je to zbilja slučaj? Da li je vera koja je nastala pre tri hiljade godina u selima Galileje i Judeje zaista vera u jednog Boga, Jahvea, i da li je u njemu ležalo jezgro jevrejstva? Ne nužno, misli Peter Šefer, direktor Jevereskog muzeja u Berlinu. "Jevrejsko nebo se ne zadovoljava jednim Bogom, već i mimo protivnim tendencijama i uprkos mnogim pokušajima da zaustave taj trend, vrlo često sa dva Boga ili sa više božijih potenci nastanjenih na njemu".

Počev od saznanja o pojmu "monoteizma" (neologizam nastao u 17. veku), koji "opisuje ideal kome se stremi, ali koji se nije probio", nastoji Šefer da prepozna tragove drugih božanskih tragova. U jevrejskoj *Bibliji* će on sa pogledom opitnog tekstualno-kritičkog analitičara prepoznati takve tragove.

Šefer opisuje jednu višeslojnu sliku sa religioznim predstavama u starom Izraelu u kojoj su različita božanstva postojala naporedo jedna sa drugima. U jevrejskoj *Bibliji* koji hrišćani nazivaju *Stari Zavet*, može se pokazati da je JHWH u panteonu, pored sebe imao još sijaset ugaritskih i knaanejskih božanstava – između ostalih boga Ela i mlađeg boga Baala. Na tablama sa deset zapovesti Božijih stoji "Ja sam Jahve, tvoj Bog, ne treba da imaš drugih bogova pored mene", što iako nije neoporivi dokaz o monoteističkoj predstavi Boga, ipak ne poriče egzistenciju drugih božanstava. Za Šefera je vreme vavilonskog egzila (587-539 pre Hrista), bilo vreme kada se pitanje monoteizma i politeizma zaoštrilo.

Šefer veli da se nakon egzila božansko "dvojtvo" razvilo. U nauci je postuliran pojam "binitarnosti". U internacionalnom teološkom diskursu ova diskusija se vodi, osobito u anglo-saksonskoj tradiciji pod pojmom "Binitarianism».

Ova knjiga podstiče na naknadnu refleksiju i revalorizovanje teze o monoteizmu. Peter Šefer je nakon profesura na Prinstonu (1998-2013) i Berlinu (1983-2008), danas direktor Jevrejskog muzeja u Berlinu i jedan od najuglednijih judaista na svetu.

Libreto, 29. decembar 2017.

Ivan Ninić

Kirjat Sanz u Nataniji

U Izraelu svi znaju za Nataniju, grad od 200.000 stanovnika, tridesetak kilometara severno od Tel Aviva, na putu ka Haifi. Centar je poljoprivredne oblasti Šaron, sa najvećom zelenom pijacom u zemlji. Postao je i univerzitetski grad. Ali, pre svega je trgovačko i turističko naselje. Stanovnici Natanije su poreklom iz Severne Afrike, Istočne Evrope i Francuske. Ima dosta naseljenika iz anglosaksonskih zemalja, kao i Južne Afrike.

Poslednjih godina Natanija od male varošice sitnih trgovaca izrasta u kosmopolitski turistički centar sa širokim bulevarima, prijatnim kafićima i poslastičarnicama.

Natanija ima više gradskih celina: glavni deo grada, prema jugu su Ezorim, a dalje u tom pravcu, Nordau i Poleg.

Sa istočne strane puta Tel Aviv - Haifa nalaze se industrijske zone, nova i stara, koje sve više postaju veliki tržišni centri. Još dalje ka istoku, prema Teritorijama i arapskom gradu Tulkaremu, podignuta su nova stambena naselja.

Međutim, kada se razmišlja o Nataniji retko kome pada na um da je taj grad jedan od četiri značajnih hasidskih centara u Izraelu, pored Mea Šearima u Jerusalimu, Bnei Braka kraj Tel Aviva i Cfata na severu. Naselje ortodoksnih Jevreja u ovom primorskom gradu se zove Kirjat Sanz.

Prema kazivanju Harija Rabinovicza, dobrog poznavaoca hasidizma, rabi Jekutiel Juda Halberstam, osnivač Kirjat Sanza, prvi put je posetio Izrael 1954. godine. Stigao je iz Sjedinjenih Država u nameri da nađe mesto u Svetoj zemlji, pogodno za novo naselje hasida. Ben Gurion mu je predložio da to bude negde u Negevu, ali se rabi odlučio za Nataniju, zbog prijatne lokacije kraj morske obale koja je u to doba bila naselje u nastajanju. Gradonačelnik Oved Ben Ami mu je ponudio prostor koji je bio naseljen doseljenicima iz Belgije. S obzirom da je rabi Jekutiel Juda izdanak čuvene hasidske porodice Sanz, kraj dobija ime Kirjat Sanz. Kamen temeljac je postavljen 4. marta 1956. godine (21. adara 5716) uz veliku hasidsku proslavu.

Akcija Sohnuta, nakon osnivanja Države Izrael, da dovede što više Jevreja u Izrael, nagnalo je i ortodokсне Jevreje da intenzivnije nasele novu državu, bojeći se da ona ne izgubi svoj jevrejski karakter u verskom pogledu.

Sedamdesetih godina u celoj Nataniji se otvaraju brusionice dijamanata. Stanovnici Kirjat Sanza, striktno se držeći verskih obaveza, nalazili su vremena da zadovolje i svoje zemaljske potrebe, sledeći novu zanatsku orijentaciju ostalih delova grada. Menhetenske prodavnice dijamanata u velikoj su meri bile snabdevane iz brusionica sa mediteranske obale Svete zemlje.

Rabi Jekutiel Juda Halberstam potiče iz dinastije Sanz u zapadnoj Galiciji. Ona je nastala u malom mestu zvanom Nowy Sacz. Rabi Hajim ben Lebiš Halberstam (1793-1876) promenio je tom mestu ime u Sanz, nazvavši ga po porodici iz koje potiče. Poslednje slovo "z", trebalo je da podseti na reč zadik, što znači pravednik, čime je hteo da odredi karakter svom naselju.

Tokom 46 godina života u mestu Sanz, zahvaljujući rabi Hajimu, naselje je steklo reputaciju vodećeg hasidskog grada u celoj Galiciji. Pisao je halahička dela, komentare *Biblije*, pod naslovom *Divrej Hajim*. Dinastija Sanz je bila pravi rasadnik hasidskih hahama, mnogih mudrih rabinskih glava. Jedan od sinova rabi Hajima, rabi Baruh, oženio se ćerkom rabi Jekutiela Jude Teitelbauma, ujedinivši tako dve moćne hasidske porodice koje su bile u srodničkim vezama i sa čuvenim familijama Siget i Satmar.

Rabi Jekutiel Juda, osnivač natanijskog hasidskog naselja, dobio je ime po dedi sa majčine strane. Rođen je 1904. godine u mestu Rudnik, a bio je rabin u Klausenburgu, poznatijem kao Koložvar ili Kluž.

Zahvaljujući izvanrednim duhovnim sposobnostima stekao je veliku reputaciju kao dinamičan i vredan rabin. Energija ga nije napustila ni kada je nacizam zamračio nebo cele Evrope. Pomagao je ljudima koliko god je mogao, ali nije uspeo da uradi mnogo. Posle mađarske aneksije Transilvanije 1940. godine i koložvarski Jevreji, zajednica od oko 17.000 duša, doživeli su sudbinu ostalih svojih sunarodnika u Mađarskoj.

Rabi Jekutiel Juda je izgubio ženu i desetoro dece u plamenu Aušvica. Jedanaesto je umrlo od tifusa. Sam je nekim čudom preživeo rat.

Posle Holokausta rabi Jekutiel Juda se svom svojom energijom posvećuje izgradnji razrušenih hasidskih zajednica. Osnivao je košer kuhinje, ješive, religiozne centre za devojke. Otputovao je u Ameriku da od tamošnjih hasidskih zajednica skupi sredstva za obnovu hasidizma u Istočnoj Evropi. Međutim, promenjene političke prilike u njegovom starom kraju, nakon Drugog svetskog rata, onemogućile su ga u namerama. Doselio se u Viljemsburg, hasidski deo Bruklina u Njujorku. Osnovao je naselja Sanz u Meksiku i Kanadi. Kada je Nahum Goldman, predsednik Svetskog Jevrejskog Kongresa, u oktobru 1951. pozvao ortodoksne Jevreje da se priključe osnivanju Claims Conference, rabi Jekutiel Juda je bio jedan od retkih ortodoksnih rabina koji je prihvatio taj apel.

Ukorenivši svoj drugi život u Sjedinjenim Državama, ovaj hasidski vođa uvek je naglašavao da mu je srce u Izraelu. Često je znao da pominje svog dedujaka rabi Ezekiela iz Sieniawa, koji je 1869, nakon posete Erec Izraelu, govorio: "Ako čovek voli Erec Izrael, on mu postaje prijatelj, najbolji prijatelj kojeg čovek može da poželi."

I tako je rabi Jekutiel Juda Halberstam, pamteći tu izreku, u svojoj 50. godini života, stigao u Izrael 1954. godine i osnovao još jedno naselje u čast dinastije Sanz.

U ovom broju

Hannah Arendt: *Franz Kafka*
Predrag Finci: *Fotografije o Sarajevu*
Miraš Martinović: *Gabi Abramac*
Biserka Rajčić: *O romanu LISAC*
Aleksandar Genis: *Lažni Trocki*
Edvard Punda: *Josip Mužić*
Zoran Andrić: *Jevrejska antika*
Ivan Ninić: *Kirjat Sanz*

Alia Mundi

Magazin za kulturnu raznolikost
<https://istocnibiser.wixsite.com/ibis>
<http://aliamundimagazin.wixsite.com/aliamundi>

Stranice posvećene Jevrejima bivše Jugoslavije

<http://elmundosefarad.wikidot.com>

Ne zaboravite da otvorite

www.makabijada.com

Istraživački i dokumentacijski centar

www.cendo.hr



Lamed

List za radoznale

Redakcija - *Ivan L Ninić*

Adresa: Shlomo Hamelech 6/21

4226803 Netanya, Israel

Telefon: +972 9 882 61 14

e-mail: ivan.ninic667@gmail.com

*Logo Lameda je rad slikarke Simonide
Perice Uth iz Washingtona*