

NOVI OMANUT

PRILOG ŽIDOVSKOJ POVIJESTI I KULTURI

Godište XXVII. broj 4 (153), Zagreb, listopad-studen-prosinac 2021 /tišri-hešvan-kisev-tevet 5782

Pod lupom

Postile za Danila Kiša

Ako Kiševe proze izazivaju vrtoglavicu, koliko zbog cirkularne filozofije, toliko zbog vještine pisanja, opsesivno nošene *milošću uobličjenja*, Thompson je u svojim interpretacijama dospio do točke u kojoj teorijska fundiranost i kreativna energija poprimaju razmjere intertekstualne eksplozije

Piše Zdravko Zima

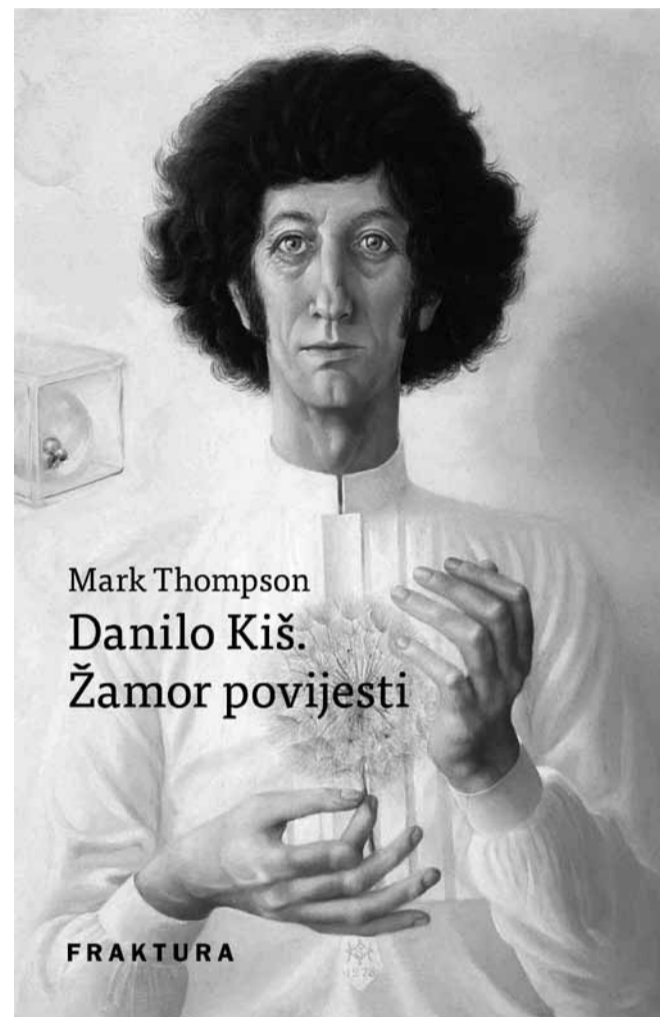
U antičkoj eri pojam barbarin koristio se za nehelenske narode i plemena, odnosno za one koji su slabo ili nikako govorili grčki, svojevrsni koinē pretkršćanske civilizacije. Sanskrtka riječ barbarāh već je arijskim Indijcima služila za označavanje ako ne i stigmatiziranje inorodnih naroda, dok se u staroj Grčkoj prvi put pojavila u Homerovoj *Ilijadi*. S povijesnim mijenama odnos prema toj atribuciji se mijenjao, premda je uvijek čuvala ili zadržala eho plemensko-rasne diskriminacije, a samim tim i osjećaj superiornosti nacije i rase koja je u danom času kreirala kartu globalne povijesti. Instrukivan je u tom smislu slučaj Konstantina Kavafisa, jednog od najvećih novogrčkih pjesnika, koji u svom opusu aktualizira svijet zavičajne Aleksandrije i davno nestale grčko-rimske civilizacije, tražeći u njoj estetski i etički ideal koji nadilazi uske nacionalne i teritorijalne granice. U jednoj pjesmi Kavafis se pita zbog čega senatori ne kroje nove zakone, zaključujući gotovo rezignirano da će ih ionako donijeti barbari koji se zakonito javljaju u sutonskim danima svake civilizacije. Austrijanac Gerhard Amanshauser objavio je autobiografsku prozu *Kao barbarin u Prateru* (*Als Barbar im Prater*, 2001), u kojoj se ideja zavičajna provincije i obiteljskog nacionalsocijalizma najjasnije sažima u naslovnom apostrofiranom pojmu barbarina, pojmu koji se u svom paradoksalnom obratu ponajprije odnosi na pobornike nacionalizma, na *Führera* i njegove nastavljače, umjesto na one koji su tom diskvalifikacijom bili svedeni na stvaranja nižeg reda te samim tim osuđeni na likvidaciju ili konačno rješenje (*die Endlösung*).

Koliko god se hranili iluzijom da je današnji svijet bolji od jučerašnjeg, od predrasuda se teško osloboditi. Tako je i jedan od najvećih pisaca koji se rodio u južnoistočnom kutku Europe, Danilo Kiš, proglašen barbarinom. Takvim ga je proglasio nitko drugi nego Milan Kundera. Ne kanimo sugerirati da je Kundera na taj način želio poniziti Kiša, tim više što je velik poklonik Kiševe literature. Možda se samo poveo za općeprihvaćenom predodžbom, fiksiranom u *Oxford English Dictionary*, prema kojoj su barbari pripadnici narodā koji ne tvore ni jednu od velikih civilizacija. U knjizi *Danilo Kiš. Žamor povijesti*, taj podatak navodi Mark Thompson, engleski povjesničar koji je devedesetih godinama prošlog stoljeća živio u Zagrebu i Dubrovniku i koji je osim nekoliko studija o postjugoslavenskoj stvarnosti objavio uvelike hvaljenu biografiju *Izvod iz knjige rođenih. Priča o Danilu Kišu* (2014). Potonji naslov bio je dovoljna preporuka za novu monografiju o Kišu koja je prije nego na izvornom engleskom objelodanjena na hrvatskom u prijevodu Muharema Bazdulja i nakladi zaprešičke *Fakture*. Taj naizgled tehnički podatak dovoljno svjedoči o Thompsonovim kompetencijama i agilnosti citiranog nakladnika koji nije časio ni časa da knjigu o Kišu, sinu mađarskog Židova i Crnogorke koji se rodio u Subotici, koji je prema vlastitoj tvrdnji pisao srpskohrvatskim jezikom, a koji je po Kunderi, koliko god to bilo (ne)točno zapravo barbarin, čim prije podastre publici. Dobro je poznato koliko se Kiš grozio svih klasifikacija koji su pisce svodile na strogo nacionalne okvire.

Ostavio je o tome brojna svjedočanstva, pogotovo potkraj svog razmjerno kratkog vijeka, u vrijeme koje je označeno aferom što su je u povodu *Grobnice za Borisa Davidovića* provocirali njegovi oponenti ili, drugim riječima, notorni srpski nacionalisti kojima su njegov modernizam, njegov kozmopolitizam, pa i njegovo židovstvo bili strani ili, štoviše, iritantni. Kad bismo bili zlobni, ili kad bismo se služili prijetvornom formom sofistike, mogli bismo dokazati da je Kundera svojom kvalifikacijom stao uz Kišove balkanske oponente ili čak Hitlerove sljedbenike. Nema dvojbe da bi takvo što bilo apsurdno. Možda je posrijedi bila Kunderina šala, usporediva s njegovim istoimenim romanom zbog kojeg se u komunističkoj eri i sâm našao na ledu, šali koja makar izgovorena i *bona fide*, uvijek i neizbježno ima ideologijske, a sami tim i teško sagledive konotacije, bliske grudi leda koja u spletu svih mogućih okolnosti prerasta u opasnu lavinu.

Kiš se rodio u multietničkom gradu jedva nekoliko kilometara udaljenom od mađarske granice, za vrijeme Drugoga svjetskog rata majka ga je pokrstila da ne bi postao metom nacista, prve pjesme napisao je na mađarskom, radio je godinama kao lektor u Strasbourgu, Bordeauxu i Lilleu, s francuskog je prevodio Raymonda Queneaua (i ne samo njega), prevodio je isto tako s mađarskog i ruskog, živio je u Beogradu, Crnu Goru je smatrao svojom neformalnom domovinom, znatnim dijelom zbog sentimenta prema majci Milici Dragičević, u nacrtu je ostavio roman o Didaku Piru, portugalskom Židovu iz 16. stoljeća koji zbog progona završio u Dubrovniku i postao hrvatski pjesnik-latinist, umro je u Parizu, u gradu u kojem je umro njegov duhovni bliznac Andrej Tarkovski i u kojem je dva mjeseca poslije Kiša umro jedan od njegovih književnih mentora, Samuel Beckett, ali unatoč tome Kundera se nije mogao oteti napasti da ga etiketira onako kako ga je etiketirao. Usprkos svemu, usprkos najvišim umjetničkim i moralnim kriterijima kojih se opsesivno držao, Kišu nije bilo ni na kraj pameti da se odrekne vlastitih korijena. Znao je vrlo dobro razliku između države i domovine i njegove ideologijske invektive nemaju nikakve veze s odnosom prema zavičaju, geografskom tlu i Balkanu, neovisno o tome kako imenovali taj dio Europe i u čijoj se (ne)mogućnosti imenovanja ili definiranja krije njegovo bogatstvo i njegovo prokletstvo. Uostalom, kao da je drukčije bilo s Kišem: u mnogolikosti njegovih korijena u mješavini identiteta, krvnih i onih drugih, plemenskih i kulturom usvojenih, zrcalio se njegov sjaj, ali i njegova intimna i spisateljska drama.

Povijest je rijetko kad pravedna, a još manje je učiteljica života. Da je pravedna, ne bi se Kišu dogodilo ono što mu se dogodilo, niti bi ga Kundera prozvao barbarinom. Jer upravo pobuna protiv barbara Kiša je koštala živaca, a onda i života. U jednoj fazi Kundera je počeo pisati na francuskom, što Kišu nije bilo ni na kraj pameti. Kad je jedan francuski kritičar pisao o *Peščaniku*, hvaleći roman i vjerujući da bi autorov rafinman još više došao do izražaja kad bi se okušao u francuskom jeziku, Kiš je takvu mogućnost rezolutno odbio. Kako god bilo, što god tvrdio Kundera, sa figom ili bez fige u džepu, Kiš je jedan od rijetkih pisaca iz balkanskog dijela Europe koji je izvan svo-



Naslovna stranica Thompsonove monografije

jih ideologijom i predrasudama zacrtanih granica prihvaćen kao literarna veličina. Jednu monografiju o njemu napisala je Lily Halpert Zamir, drugu Viktorija Radić, treću Milivoje Pavlović. I tako dalje. Mark Thompson napisao je već dvije. Prva je dočeka s unisonim pohvalama, ali ni u drugoj nije smanjio kriterije. Naprotiv. Prva knjiga slijedila je gotovo kronološki Kiševu egzistencijalni putanju od zavičajnoga grada i obiteljskih predaka do prvih tekstova i prvih književnih uspjeha, finaliziranih međunarodnim aklamacijama, zbirkom pripovijedaka *Enciklopedija mrtvih* te fizičkim krajem i pravoslavnim pokopom na Novom groblju u Beogradu. Nije pretjeravao Milan Milišić kad je Kiša prozvao nezamjenjivim i jedva zamislivim piscem. Tu konstataciju bez zadržke je prihvatio i Thompson, kreirajući knjige koje ga uvrstavaju u red najvažnijih kišologa. I više od toga: ako Kiševe proze izazivaju vrtoglavicu (*vertigo*), koliko zbog cirkularne filozofije, toliko zbog vještine pisanja, opsesivno nošene *milošću uobličjenja*, Thompson je u svojim interpretacijama dospio do točke u kojoj teorijska fundiranost i kreativna energija poprimaju razmjere intertekstualne eksplozije. Simptomatično je da o najvažnijim protagonistima balkanske kulturne povijesti i povijesti ovog dijela svijeta najkompetentnije knjige u ovom času pišu stranci (Mark Thompson, Michael Martens, Max Bergholz, Christian A. Nielsen i drugi). Dakako, to što Balkan na ovaj ili onaj način komentiraju inozemni autori samo po sebi nije sporno. Nevolja je u činjenici da se književni povjesničari i ini stručnjaci iz ovog kutka globusa ponašaju kao nojevi, što će reći da zbog konformizma ili komoditeta glave najradije guraju u pijesak, baveći se marginalijama i čekajući neka bolja vremena koja najčešće ne stižu ili stižu kad je za takve i slične istraživače bespovratno kasno. Prvu od dviju spomenutih monografija Thompson zaključuje

tvrdnjom da je Kiš, uz Ivana Meštrovića i Ivu Andrića, jedan od trojice velikana jugoslavenske umjetnosti. Već pridjev jugoslavenski dostatan je da mnogi istraživači iz Hrvatske, Srbije i drugih država na Balkanu svoje ionako skromne ambicije stave pod ključ. U sprezi s njihovim potencijalima, takva defenzivna pozicija u konačnici rezultira kreativnom prazninom, sinkroniziranom s ideologijom što je nude njihovi nacionalni i po mnogočemu provincijalni prvaci. Ali zato imamo Thompsona koji je poslije jedne izvrsne monografije o Kišu ponudio još jednu. Jednako izvrsnu, ali neobičnu, koliko po strukturi, toliko po detaljima i finesama koje je izdvajaju među knjigama takve vrste. *Izvod iz knjige* rođenih sastoji se od uvoda i sedam interludija, kako ih je nazvao sam pisac. *Žamor povijesti* čini šest poglavlja te nekoliko dodataka koji su u knjigama takve vrste koliko dobrodošli, toliko zapravo i neizbježni. Poput holografske paradigme koju je lansirao Karl Pribram, u svakom detalju (hologramu) zrcali se cjelina, dok cjelina reflektira detalje u snopu svih mogućih interferirajućih mogućnosti. Za razliku od *Izvoda iz knjige rođenih*, ovu drugu monografiju, *Žamor povijesti*, mogu čitati, a samim tim i razumjeti oni koji su barem donekle upućeni u Kišev opus. Prva knjiga ima sintetski karakter, dok druga vispreno, s osjećajem za neke bizarne i nazgled periferne sitnice svjedoči o piscu za kojeg su rafinman i virtuoznost bili alfa i omega literarnog zanata. Zamislite studiju o piscu koji je pretendent za Nobelovu nagradu, *magister ludi* iliti majstor igre usporediv s likom iz Hesseova romana *Das Glasperlenspiel*, zamislite takvu knjigu, ozbiljnu i ambicioznu, koja počinje tvrdnjom da je Danilo Kiš bio zavodnik. Na prvi pogled, takva konstatacija priliči petparačkim žurnalima, od kojih je Thompson podjednako daleko, koliko i subjekt njegovih istraživanja. Jer Kiš je bio zavodnik, ne samo svojim riječima, nego isto tako figurom, stasom i glasom. Kao što nije mogao pobjeći od barbarske atribucije, makar iz usta pisca koji ga je respektirao, tako nije mogao pobjeći od onog što su mu namijenili geni, njegove u prošlosti sedimentirane osobine, njegovo ahasverstvo, njegova buntovnost i njegova prinčevska gesta, ukorijenjena u krajnjoj liniji u rođastvu što ga je po majčinoj liniji vezivalo s Markom Miljanovom Popovićem, posljednjim poznatim junakom predmoderne Crne Gore koji se opismenio u 50. godini. I u tome se krila Kiševa egzemplarnost, utjelovljena u liku i djelu pisca koji je habitus Montenegrina isklesanog iz kamena ogrnuo galskom profinjenošću i jezičnom elegancijom svojstvenom samo odabranima. Po nekim kriterijima, ne samo onim što ih je prihvatila visokorazvijena Europa, a samim tim i Kundera, Kiš bi i danas bio barbarin. Istina, znao je vrlo dobro mađarski, izvrsno je vladao francuskim i ruskim, ali nikada nije u potpunosti naučio engleski. Kao što su u antičkoj eri barbari bili oni koji nisu govorili grčki, tako bi se novim barbarima moglo zvati one koji ne znaju koinē digitalnoga doba. A to je, dakako, engleski. Kakav kuriozum! Thompsonovo baratanje podacima je toliko fascinantno da se stječe dojam kako je o nekim detaljima iz biografije znao više od Kiša. I vjerojatno je znao. Jer Kiš nije arhivirao sve sitnice, nije sačuvao pisma, ni ona koja je slao na različite adrese, pa ni ona koja je primao. Naravno, pismo je važno upravo u onoj mjeri u kojoj je važna komunikacija. Sporedno je pitanje služe li u tu svrhu golubovi, kočije ili digitalna tehnika. A pismo koje dopire iz vremenske daljine, iz davne i zaboravljene prošlosti, spajajući čitača s njegovim prethodnicima i odzvanjajući u glavi kao kakav dubinski eho, ima dimenzije rijetke i utoliko dragocjenije relikvije. *Žamor povijesti* počinje otkrićem baš jednog takvog pisma što ga je mladi Danilo negdje 1953. poslao na adresu Jean McCrindle, šesnaestogodišnjakinje iz Engleske koja se u Makarskoj zatekla na ljetovanju. Da bi storija bila potpuna, Jeanin otac bio je deklarirani komunist koji se protivio želji svoje kćeri da otputuje u Jugoslaviju, zemlju koja je tako rezolutno raskinula veze sa Staljinovim Sovjetskim Savezom. Ali ljubav je bila jača od svega, pa je Danilo svojoj dragoj napisao pismo koje je na engleski preveo njegov prijatelj Franc Žižek i koje je Thompson publicirao u izvornoj i prevedenoj verziji. Osim toga, Danilo je svojoj prvoj ljubavi poslao informativni ogled o Crnoj Gori i tri pjesme. Premda je njihova idila bila kratka vijeka, nevjerojatnom se doima činjenica da je Jean McCrindle sačuvala Kiševo pismo, kao što se nevjerojatnim doima da je Thompson šezdesetak godina kasnije, u Jeaninom obitavalištu u Londonu, u blizini Arsenalova stadiona *Emirates*, držao u rukama Danilovo pismo, glosu o Crnoj Gori i tri nikad objavljene pjesme. Sudbina jedne davno sročene epistole neodoljivo podsjeća na pismo što ga je negdje 1942. Kišev



Pisac i njegov (d)vojniki: Mark Thompson

Naslovna sintagma Marka Thompsona, *Žamor povijesti*, neodoljivo podsjeća na sintagmu *Buka vremena (The Noise of Time)* kojom je Julian Barnes nazvao svoj roman o Dmitriju Šostakoviču. Ne samo zbog engleskog indigenata, mogli bi se uspostaviti paralelni kolosijeci između Barnesove biografske fikcije i Thompsonove biografske faksije, koja isto tako ne bi bila moguća bez odgovarajućeg udjela mašte

otac Eduard uputio svojoj sestri Olgi (koja je također skončala u Auschwitzu), a koje je poslužilo kao osovina za Kišev možda najpoznatiji roman *Peščanik*. Teško je također preskočiti pismo što ga je dvanaestogodišnjem Slavku Goldsteinu iz ustaškog zatočeništva poslao njegov otac Ivo, a koje je u ruke adresate dospjelo tek poslije 64 godine. Pronađeno u ostavštini Vinka Nikolića, pismo završava rečenicom kojom otac poučava svog sina, zaključujući da je nepravdu bolje trpjeti nego nanositi. Za divno čudo, istim ili sličnim riječima, odnosno poukom iz *Talmuda*, završava i Kišev *Peščanik*. No, serija nevjerojatnih epistola time ni približno ne završava. U inauguralnoj besjedi održanoj prigodom primanja Nobelove nagrade, Imre Kertész spominje pismo koje mu je 2002. godine, kada je i dobio Nobela, poslao doktor Volkhard Knigge, ravnatelj spomen-područja Buchenwald. Uz nekoliko kurtoaznih fraza, Knigge je priložio kopiju izvornog dokumenta o stanju zatočeničkog sastava s nadnevkom od 18. veljače 1945. U stupcu *Abgänge* navodi se da je zatočenik s brojem 64 924, Židov rođen 1927. mrtav. Taj Židov s tim brojem nije bio nitko drugi nego Imre Kertész koji je poslije 57 godina, na vrhuncu svoje literarne slave, uspio saznati da je pokojnik. Neovisno o takvim i sličnim bizarnostima koje potvrđuju onu otrcanu istinu o stvarnosti koja je fantastičnija od svake literature, rariteti iz arhive Jean McCrindle ne pripadaju najstarijim Kiševim tekstovima. Prije njih nastala je pripovijetka *Crveni bik*, a možda i pripovijetka *Juda* koja, po Mirjani Miočinović, prethodi takozvanom obiteljskom ciklusu. U prvom poglavlju Thompson se poziva i na Joycea, jednog od Kišu najbližih autora, dok u drugom iznalazi suptilne i teško odgonetnute utjecaje što ih je u Kišu ostavio Beckett.

Jukstaponirajući Kiševe proze i uspoređujući ih s Beckettom, posebno s romanom *Molloy*, Thompson detektira

njegove tragove u *Bašti*, *pepelu*, *Ranim jadima* i *Peščaniku*. Pobratimstvo s Beckettom uokvireno je otkrićem da je posljednje što su jedan i drugi napisali bila pjesma kao što je posljednja riječ u tim pjesmama bila, doslovce, riječ. *Žamor povijesti* nije prestao, zaključuje Thompson, a početna sintagma neodoljivo podsjeća na sintagmu *The Noise of Time* kojom je Julian Barnes nazvao svoj roman o Dmitriju Šostakoviču. (U Srbiji je preveden pod naslovom *Šum vremena*, dok je u Hrvatskoj imenicu šum zamijenila buka.) Ne samo zbog engleskog indigenata, mogli bi se uspostaviti paralelni kolosijeci između Barnesove biografske fikcije i Thompsonove biografske faksije, koja isto tako ne bi bila moguća bez odgovarajućeg udjela mašte. Kakva kreativna pedanterija i strast, kanalizirane u vulkan koji izranja na površinu kao zrcalo njihovih perpetuiranih dvojnika! Egzemplarnost Thompsonovog istraživačkog postupka identificirana s egzemplarnošću koja je bila Kiševa forma mentis i njegov zaštitni znak, uzorno je demonstrirana u poglavlju *U potrazi za Baruchom (Jevrejin Baruch i Pastijeri)*. Oni koji su pošto-poto htjeli dokazati da je *Grobnica za Borisa Davidoviča* plagijat, osobito su se okomili na pripovijetku *Psi i knjige*, optužujući autora za krađu, a zanemarujući činjenicu da je posrijedi bila adaptacija, odnosno prijevod, pri čemu je Kiš pribjegao sebi svojstvenim kraćenjima i umetanjima. U kombinaciji s crvenom, crnom i plavom bojom, Duvernoyjev francuski tekst u Kiševoj verziji doima se kao arabeska u kojoj će ignoranti (i sikofanti), jučer jednako kao i danas, spremno pronaći razloge za optužbe. Premda je *Enciklopediju mrtvih* pisao u sve prije nego u povoljnim okolnostima, u izolaciji, u inozemstvu, dekontinuiran i dekuražiran događajima oko jedva minule afere, rezultat je bio izniman i, ne samo po engleskom biografu, dostojan usporedbe s najboljim prozama Flauberta i Borgesa. Peto poglavlje *Sokrat u Bosni* naslovom na neki način zaziva Kureishijevog *Buddhu iz predgrađa (The Buddha of Suburbia)*. Antički mudrac u balkanskom vilajetu i glasnik nirvane u londonskoj periferiji, takvo što može zamisliti samo onaj tko ima visoko estetiziranu maštu; uostalom, poput Karla Jaspersa koji je tu dvojicu, uz Konfucija i Isusa, proglasio *die maßgebenden Menschen* (mjerodavnim ljudima). Junak Kureishijevog romana, adolescent iz miješanog braka, potomak Indijca i Engleskinje želi se domoći Londona, onog centralnog, metropoljskog, kao što se potomak jednog mađarskog Židova i jedne Crnogorke, slavenski bastard i francuski dijak koji je djelovao kao princ - iako ga je Kundera vidio kao barbarina - htio domoći Pariza. I domogao ga se, u literaturi i u stvarnosti, ondje je boravio i napokon umro, ostajući negdje na granici, tamo gdje se svjetovi miješaju i antagoniziraju kao što se miješaju i antagoniziraju u njegovoj književnosti.

Polovicom listopada 1989. u francuskom glavnom gradu skončao je Kiš, a nepunih mjesec dana kasnije, 9. studenoga, srušen je Berlinski zid, označavajući propast komunizma kao globalnog projekta. Oni koji su povjerovali da će svijet u tom času krenuti izvjesnijim i stabilnijim putem, prevarili su se. A oni koji su pretpostavljali da će se Kiševa književnost, u znatnoj mjeri impregnirana poviješću i dokumentarnim referencama, poslije svega pokazati kao anakronizam, kao gušće pero s tintarnicom lociranom u aseptičnom cybersurferskom krajoliku, isto su se tako prevarili. U povijesti i ideologijama Beckett nije nalazio inspiraciju, još manje ju je nalazio njegov prethodnik i sunarodnjak James Joyce. Sasvim suprotno od Kiša kojem su staljinistički i drugi užasi poslužili kao postament na kojem je fiksirao svoju poeziju u prozi, unatoč tome što je i Joycea i Becketta tretirao kao uzore. Nakon čitanja *Enciklopedije mrtvih*, američka autorica Cynthia Ozick konstatala je da takav pisac i takve pripovijetke ne mogu imati nasljednika. Jer ono što je neponovljivo, ne može se imitirati. Idući tim tragom, stječe se dojam da se ne mogu imitirati ni Thompsonova istraživanja. Izuzev Mirjane Miočinović, koja nije samo Kiševa dugogodišnja suputnica, nego je i *connaissanceur*, gospođa koja je Kiševe tekstove čitala *in statu nascendi*, bdijući nad njegovim rukopisima za života, a još i više nakon što je otplovio u vječnost, Thompson je u dešifriranju disparatnih silnica Kiševa opusa dospio možda i dalje od njihova tvorca. U žanrovskom smislu mišljeni kao postile, kao bilješke nastale na rubu, ogledi engleskog istraživača imaju učinak mikroskopskog uvida u srž Kiševog pisma, poetskog kao i proznog, središnjeg kao i marginalnog. Da je kojim slučajem živ, u disperziji uzajamno ukrštenih ali opet sinkroniziranih znakova, *Žamor povijesti* verificirao bi i glavni junak te knjige. Po svemu sudeći, veći kompliment Thompson ne bi ni iskao.

London: Kraljevski ratni muzej

Istine koje ne blijede

Premda se spoznajama o Holokaustu teško može dodati nešto novo, što već nije rečeno ili istraženo, konceptualnu promjenu postava nametnuo je rezultat novijih povijesnih istraživanja koja su pokazala da je uništenje sveukupnog židovskog stanovništva u Europi bila svrha rata, a ne samo usputna djelatnost nacističkog režima

Piše Vesna Domany Hardy

Uloga i odgovornost Kraljevskoga ratnog muzeja (Imperial War Museum) u Londonu svodi se ponajprije na memoriranje i podučavanje mladih naraštaja o ratovima u kojima su sudjelovali Velika Britanija i članice Commonwealtha, počevši od Prvoga svjetskog rata do danas. Dio muzejskog postava uključuje nova povijesna istraživanja i prezentiranje izložaka korištenjem najnovije tehnologije u dosluhu s dostignućima recentne muzeologije. U jesen 2019, u skladu s novim istraživanjima, tijekom rada na novom postavu galerije Drugoga svjetskog rata, kustosi muzeja okupili su preživjele žrtve Holokausta, među kojima sam se našla i ja. Većina uzvanika zatekla se u Velikoj Britaniji u djetinjoj dobi, između 1938. i 1939. godine, uoči početka Drugoga svjetskog rata, takozvanim *Kindertransportom*. Nakon nacističkih pogroma, započetih u Kristalnoj noći, zahvaljujući upornosti nekolicine humanitaraca iz Velike Britanije i pogođenih zemalja, Britanski parlament izglasao je privolu, nakon čega je tadašnja Balfourova vlada odobrila dolazak 10.000 židovske djece pod uvjetom da ne padnu na teret države. Tako se otvorio sićušni prozor, pa su neki Židovi, svjesni opasnosti koja im prijeti, iskoristili mogućnost da svoju djecu između četvrte i sedamnaeste godine pošalju u nepoznato, u Veliku Britaniju. Vlakovi spasa kretali su iz Njemačke, Austrije, Poljske i Čehoslovačke. Ugroženim Židovima nije bilo lako emigrirati jer, kako to nerijetko biva, izuzev onih imućnih, većinu nitko i nigdje nije htio primiti. Roditelji koji su poslali djecu *Kindertransportom*, spasili su ih od deportacija, getoizacije i smrti u koncentracijskim logorima, kakva je njih same zatekla, uz milijune drugih Židova u okupiranoj Europi.

U Velikoj Britaniji našlo se u to doba pojedinaca dobre volje koji su prihvatili tu djecu. Nakon rata neki od njih iselili su se u Sjedinjene Države, Kanadu i drugdje, ali većina je ostala u Britaniji, gdje su izgradili novi život. Premda se njihove individualne priče razlikuju, zajedničko im je da su u Holokaustu izgubili obitelj i prvotnu domovinu, ali su međusobno povezani zahvaljujući posredovanju Udruge židovskih izbjeglica. Prilikom spomenutoga sastanka kustosi su objasnili da se već četiri godine radi na novoj koncepciji galerije o Holokaustu, koja će postati sastavni dio muzejskog postava Drugoga svjetskog rata, a ne kao dotad usputna ratna epizoda. Zamolili su preživjele za suradnju na projektu u obliku sjećanja ili donacije bilo kakvih predmeta iz djetinjstva ili iz tog vremena.

Premda se spoznajama o Holokaustu teško može dodati nešto novo što već nije rečeno ili istraženo, konceptualnu promjenu postava nametnuo je rezultat novijih povijesnih istraživanja, koja su pokazala da je uništenje sveukupnoga židovskog stanovništva u Europi bila svrha rata, a ne samo usputna djelatnost nacističkog režima. Razlog je to da se židovske žrtve ne mogu klasificirati tek kao posljedica rata. Uništenje Židova kao naroda bio je naime planirani projekt bez premca u ljudskoj povijesti.

Sa svojih pet ogranaka, Kraljevski ratni muzej bilježi dva i pol milijuna posjetitelja godišnje, ulaz se ne naplaćuje, ali se redovito provode ankete. One ukazuju na oskudno poznavanje povijesti Drugoga svjetskog rata, globalnog sukoba nezapamćenih razmjera, posebno među onima između 16 i 44 godine. O činjenicama iz tog razdoblja pripadnici tih naraštaja znaju malo ili ne znaju ništa. Pa ako se nešto i zna, većina ispitanika ne zna za globalnu dimenziju rata koji je zahvatio narode u cijelom svijetu i utjecao

na živote običnih ljudi od Londona, cijelog europskog kontinenta, Sovjetskog Saveza, Novog Zelanda, Indokine, dalekog Istoka, Kine ili Filipina. Štoviše, polovina mladih ispitanika ne zna da je Japan u tom ratu bio na neprijateljskoj strani. Uz to, ankete pokazuju da 78 posto britanske publike drži da genocid još traje. Takvo neznanje još više naglašava važnost razumijevanja i tumačenja povijesti i činjenice da je u 20. stoljeću jedna moderna europska država mogla p(r)ovesti genocid po cijelom starom kontinentu. Zbog toga ova izložba implicira da je poznavanje povijesti prvi korak u suprotstavljanju antisemitskim predrasudama i različitim oblicima rasizma u svim sredinama.

Za veliko preuređenje Kraljevski ratni muzej raspolažao je s 30,7 milijuna funti, uključujući izdašnu donaciju Romana Abramoviča. Projekt je najavljen kao jedinstven u svijetu, jer pod istim krovom udomljava povijest Drugoga svjetskog rata i povijest Holokausta, pa je nakon šest godina rada i kašnjenja uzrokovana pandemijom otkriven publici u listopadu ove godine.

Novi postav ne zamagljuje razliku između dokumentiranja britanskog rata protiv nacističke Njemačke i njezinih saveznika i Holokausta, jer je svaka od tih dviju tema dobila posebnu galeriju. Obje su galerije povezane velikom aviobombom V-1 koja visi sa stropa, pa je kao poveznica uočljiva sa svih razina. Kao robovska radna snaga Židovi su bili upregnuti u konstrukciju tog oružja masovnog uništenja. Važno je također istaknuti da novi postav ne zaobilazi mnoge današnje osjetljivosti i detaljno dokumentira sudjelovanje različitih država uključenih u rat samom pripadnošću kolonijalnom Britanskom Carstvu.

Za veliko preuređenje Kraljevski ratni muzej raspolažao je s 30.7 milijuna funti, uključujući izdašnu donaciju Romana Abramoviča. Projekt je najavljen kao jedinstven u svijetu, budući da pod istim krovom udomljava povijest Drugog svjetskog rata i povijest Holokausta, pa je poslije šest godina rada i kašnjenja uzrokovano pandemijom otkriven publici u listopadu ove godine



Novo prezentacije: Kraljevski ratni muzej (IWM) u Londonu

U predvorju galerije o Holokaustu posjetitelj će se naći okružen velikim ekranima na kojima se izmjenjuju slike lijepih šuma istočne Poljske. U okupiranoj Poljskoj bila su to neka od mjesta stradanja i stratišta, a ovdje je to natuknuto jedva vidljivim ljudskim kostima razbacanim između niskog šumskog raslinja. Posjetitelje ne samo da obuzima jeza, već im se nameće usporedba s današnjom sudbinom kurdskih izbjeglica, zarobljenih u okrutnim uvjetima u šumama na granici Poljske i Bjelorusije ili Bosne i Hercegovine i Hrvatske i drugdje u europskim graničnim zonama. Kad se izađe iz tih šuma, s kostima razbacanim po tlu, slijedi prikaz života židovskih obitelji posvuda po Evropi, prije nacizma. S pomoću više od 2000 ilustracija, sa zvučnom pozadinom glasova, pjesama, uključujući i smijeh, postignut je potresni efekt gubitka jedne civilizacije. Gledati knjige iz tog vremena, umjetničke radove, pisma, osobne predmete kao što su nakit, odjeća, igračke iz mirnodopskog života u Poljskoj, Njemačkoj, Litvi, Latviji, Norveškoj, Italiji, Austriji, izaziva bolne emocije. Mali broj eksponata snažno podvlači značenje izgubljenog. Izloženi i desetljećima čuvani svakodnevnih predmeti nelagodna su veza sa prošlošću. Svi izložci potvrđuju da današnji muzej ne može samo informirati već toj informaciji mora dati jasno i nedvosmisleno značenje.

Slijedi detaljno dokumentirano poglavlje s pomoću tadašnjeg tiska, oglasa, fotografija i drugog materijala. popraćena tjeskobnom zvučnom kulisom, buđenja i napredovanja nacionalsocijalizma u Njemačkoj u desetljeću nakon Prvoga svjetskog rata do dolaska na vlast 1933. Dokumenti Versajskog sporazuma, slike ekonomske krize, političkih previranja nakon ratnog poraza u Njemačkoj, pojava paravojnih fašističkih formacija koje je nacistička stranka upregnula kao svoju vojsku u nezaustavljivoj najezdi prema vlasti, ratu i Holokaustu. Nije slučajno da su eksponati odlično osvijetljeni, bez ikakvih zatamnjenja – dvosmislenosti u ovom slučaju nema i ne bi smjelo biti.

Razgledavanje dijela izložbe vodi do još veće depresije zbog mnogih podudarnosti s današnjicom, u kojoj se ultradesne organizacije međusobno povezuju putem društvenih mreža, a u obaveznoj vakcinaciji u borbi protiv pandemije nalaze argument za rušenje demokratskih institucija, podupiranje autoritativnih diktatorskih režima, često uz blagoslov vjerskih grupacija ili vjerskih vođa. Pitanje je kako je moguće da od povijesti nismo ništa naučili?

Najveći dio galerije posvećen je industriji Holokausta, od prvih hapšenja Židova, prvih logora i svega što je slijedilo. Teško mi je to komentirati jer sam se gotovo onesvjestila gledajući dokumente i neke izložke. Koliko je samo ljudskog htijenja na svim razinama bilo uključeno u taj proces! Počelo se s lažima i dehumaniziranjem onih koje su nacisti odlučili uništiti, zalažući se za očuvanje takozvane čiste rase ili njemačke nacije. Na kraju izložbe mali segment dokumentira i program uništenja Roma.

Poraz nacističke Njemačke i ulazak saveznika, odnosno britanske vojske u Bergen-Belsen (u kojem je završila i Anna Frank), zaokružuje taj dio izložbe. Kraj izložbe posvećen je krivcima za Holokaust. Istraživanja pokazuju da su tom zločinu participirale nacionalne željeznice svih zemalja koje su surađivale u deportacijama, policije okupiranih zemalja koje su kolaborirale s nacistima i tako dalje. Odveć je takvih koji su u poratnom metežu uspjeli pobjeći i sakriti se u anonimnost. Mnogi krvnici i kolaboracionisti uključili su se u poslijeratne ekonomije i prosperirali. Prezentirani statistički podaci potvrđuju da je poslije rata suđeno samo nekolicini nacističkih glavešina.

Izvan izložbe poseban prostor posvećen je videonimkama razgovora s preživjelim svjedocima Holokausta. Mnoge snimke fiksiraju sjećanja onih koji su u dječjim godinama s *Kindertransportom* dospjeli u Veliku Britaniju. Mnogi među njima su i osobno svjedočili strahotama Kristalne noći.

Glavna je svrha izložbe edukativna i namijenjena ponajprije mladim naraštajima. Ipak, na ulazu u galeriju istaknuto je upozorenje da izložba nije preporučljiva djeci mlađoj od četrnaest godina. Premda sam prilično dobro upućena u tematiku, sudeći po vlastitoj traumatičnoj reakciji, držim da je to razuman savjet.

Pogled u retrovizor

Pionir reklamne produkcije

Miroslav Feller (1901–1961) proživio je ono što će Ludwig Wittgenstein na smrti nazvati čudesnim životom. Za početak, a i to je valjda jedan od obrazaca onodobne židovske sudbine, roditeljski mu je kapital, baš kao i Wittgensteinu, omogućio solidno i svestrano obrazovanje, ali i mogućnost da kao aktivni promatrač i akter svjedoči svemu što se za prvoga svjetskog međuraća nazivalo Europom

Piše Boris Perić

Kad je ljekarnik Eugen Viktor Feller (1871–1936), doselivši se u Hrvatsku iz ukrajinskog Lavova, u Grubišnom Polju otvorio ljekarnu Crvenom križu i u njoj 1897. počeo proizvoditi svoj čuveni Elsa-Fluid, zasigurno nije ni slutio da je – ako već i nije pronašao univerzalno sredstvo koje bi, što kao tekućina, što kao prašak, što u pilulama, bilo kadro izliječiti sve ili bar većinu poznatih boljki, od proljeva i zatvora do gihta i depresije, a k tome još i pomladivati ten – osmislio prvu uspješnu reklamnu strategiju, kojoj na ovim prostorima dugo neće biti ravnice. Zahvaljujući njoj, Fellerov Elsa-Fluid, koji – nazvan po njegovoj majci Elizabeti, rođenoj Holzer – svakako nije bio štetan, ubrzo je stekao popularnost i izvan granica tadašnje Hrvatske i njoj nadređene carsko-kraljevske monarhije, posebice u zemljama s proglašenom prohibicijom, jer je uza sve druge blagotvorne sastojke velikim dijelom sadržavao i alkohol. Šalu na stranu, Fellerovo farmakološko čudo, oglasavano plakatno i novinski na većini svjetskih jezika, omogućilo je naposljetku svom izumitelju da u Zagrebu sagradi prvu četverokatnicu (na uglu Jelačićeva trga i Jurišićeve ulice), u kojoj mu je bila smještena i ljekarna. Zagrepčanima onoga doba ta je impozantna zgrada zapinjala za oko ne samo time što se dimenzijama osjetno isticala unutar gradske jezgre nego i činjenicom da je posrijedi bilo jedno od prvih secesijskih zdanja u hrvatskoj metropoli (arhitektonski projekt Vjekoslava Bastla), čiji je erker, nadvijen nad današnjom Turističkom zajednicom, nekoć bio stiliziran kao golema boca čudotvorna Fluida. Upitan nekom zgodom je li njegov lijek ikad ikomu zaista pomogao, poduzetni Feller odgovorio je: „Kako da ne? Pomogao je meni da sagrađim ovu zgradu, pa što ne bi i drugima?“

Kako god bilo, u prostorijama Elsa-Fluid-doma smjestila se i poznata Slavenska knjižara Stjepana i Marije Radić i „trgovina pomodne robe i športskih potrebitina“ Jesensky i Turk, poznata također po efektinim „đavolskim“ plakatima, a u novije vrijeme i Europski dom, dočim je na krovu, visoko iznad stilizirane boce, blistala možda prva javna reklama u povijesti Zagreba: „Što je Elsa-Fluid – to se zna!“ (svaka sličnost s kasnijim stranačkim sloganima bit će da je slučajna). Bio Elsa-Fluid uza sve reklamirane efekte također i eliksir plodnosti ili ne, Eugen Viktor Feller sa svojom je suprugom, Austrijankom Idom Oemichen-Feller, imao dvanaestero djece, među kojom je sin Ferdinand, Ferdo (1897–1960), inače bečki magistar farmacije, pedesetih godina 20. stoljeća znanstveno obrazložio, pa i dokazao „prednost kolektivne farmaceutske propagande pred individualnom“. No, kako ovo u prvom redu nije priča o farmaciji, nego o reklamama, nadasve istaknuto mjesto u razgranatoj obitelji Feller pripada i Eugenovu sinu Miroslavu Fricu (1901–1961), čije se kapitalno djelo *Psihodinamika reklame* (izvorno objavljeno na njemačkom 1932. u Bernu) u izdanju zagrebačke Naklade Breza ovih dana prvi put pojavljuje i u hrvatskom prijevodu. Leksikonski šturo opisan kao „književnik, publicist i estetičar“, Miroslav Fric Feller proživio je uistinu ono što će Ludwig Wittgenstein na smrti nazvati čudesnim životom. Za početak – a i to je valjda jedan od obrazaca onodobne europske židovske sudbine – roditeljski mu je kapital, baš kao i Wittgensteinu, omogućio ne samo solidno i svestrano obrazovanje nego i mogućnost da kao aktivni promatrač, pa uvelike i akter, svjedoči svemu što se za prvoga svjetskog međuraća uopće nazivalo Europom. Studij medicine, što ga je bio započeo u Zagrebu, 1922. nastavlja u Beču, proširuje ga studijem filozofije, te s posebnim zanimanjem sluša predavanja Sigmunda Freuda. Susret s psihoanali-

zom – koja je dotad od lišća naših gora istinski zanimala vjerojatno jedino Viktora Tauska – trajno će obilježiti njegove kasnije interese, bavio se on u svojim knjigama (a objavio ih je sasvim pristojan broj) umjetnošću, antropologijom, književnom teorijom, problematikom antisemitizma, političkom analitikom ili, što je možda i najvažnije, reklamom, jer ta ne samo da mu je doslovce bila stavljena u kolijevku, nego je u doba, obilježeno trajnom političkom nestabilnošću i ekonomskim krizama, zahtijevala i vlastitu znanstvenu preformulaciju. Ona bi, kako je isticao, nadilazila prevladane obrasce klasične „psihologije svijesti“ i pružala pipke prema dubinskim znanstvenim pejzažima na koje se globalno još gledalo s priličnom skepsom, ako ne i oprezom.

U predgovoru za svoju *Psihodinamiku reklame*, koja ga je, naposljetku i globalno, upisala među pionire nove, dotad nepoznate teorije, na kojoj se danas ipak baziraju mnoge reklamne strategije, Feller će autobiografski napisati: „Psihologija reklame bila je samo mali dio mog istraživačkog područja i to dio koji me nikad nije zanimao sam po sebi, nego jedino kao sredstvo za postizanje cilja. Godine 1916., kada sam sastavio prvu opsežnu zbirku spontanijih dječjih crteža, prvi put su me, svom u sebi sadržanom silom, zaintrigirali problemi psihogeneze i otad ih se nikad više nisam oslobodio. Put me od istraživanja umjetnosti, preko psihologije, odveo do psihoanalize, psihologije mase, te filozofije kulture. Odatle me, nadalje, preko etnologije odveo u dubine antropologije. Vazda se tu radilo o jednim te istim problemima psihogeneze, koji su se nadavali iz svih tih područja i obuzimali me – i nikad me nije napustila intuicija, koja mi je govorila da se ključ rješenja svih tih problema nalazi u tajanstvenim dubinama umjetnosti. Ali umjetnost je za moj analitički duh bila nešto u što se ne dira, jer sam i sâm naslijedio ponešto od ‘umjetničke naravi’ svoje obitelji. Pred umjet-

nošću sam osjećao ‘svetu’ jezu, te se nikad nisam usudio svojim analitičkim istraživanjem oskvrnuti svetost istinskoga umjetničkog djela. S obzirom na to, prvi put mi je 1919. godine palo na pamet da rješenja ipak potražim u vrlo profanoj umjetnosti reklame.“ I da se ne zavaravamo, Feller svoja razmišljanja o reklamiranju proizvoda, koji se na tržištu često nisu uspijevali pošteno etablirati, jer pokušaji njihove popularizacije prema njegovoj dijagnozi nisu uzimali u obzir neiscrpnu riznicu nesvjesnog i njegova simboličkog jezika (što nam ga je početkom stoljeća svojim *Tumačenjem snova* počeo otkrivati upravo Freud), nije namjenjivao iole razvijenom dijelu kontinenta, koji je ipak već pokazivao određen sluh za psihoanalitičke teorije, nego i ekonomski prilično unazađenoj Kraljevini SHS, preimenovanoj u nekom trenutku u Jugoslaviju. I upravo u Zagrebu on će 1929. pokrenuti ne samo stručni časopis *Reklama* nego i Zavod za znanstveno proučavanje reklame i umjetničku reklamnu produkciju, nedvosmisleno freudovskog imena Imago (pod istim imenom otac psihoanalize objavljivao je, od 1912. do 1937. u Beču i Leipzigu svoj „časopis za primjenu psihoanalize u duhovnim znanostima“).

Iako bi bilo krajnje neumjesno tvrditi da su Freudove spoznaje u tadašnjem Zagrebu, pa i šire, bile isključivo „španska sela“ (o njihovoj atraktivnosti svjedoče književni tragovi, što ih možemo detektirati kod autora kao što su Miroslav Krleža, August Cesarec i drugi), Fellerov Zavod – u kojem su surađivali brojni ugledni likovni umjetnici, bez čijeg umijeća reklama u nas zasigurno nikad ne bi vizualizirala svoje „europske obzore“, nekmoli da bi umjetnost uopće mogla upregnuti u komercijalne svrhe – završio je, unatoč nemalom broju vrlo uspješnih kampanja, bankrotom. Stoga ne čudi ni da se Fellerov nezanemariv pionirski doprinos istraživanju „reklamne psihodinamike“ do duboko u novije doba, kad ona ipak doživljava znanstvenu valorizaciju, u nas češće smještao u niše povijesti umjetnosti, otprilike kao neka vrsta komercijalne inačice avangardističkih fenomena poput Micićeva *Zenita* (koji je u časopisnom izdanju također obilovao krajnje inspirativno dizajnerskim oglasima). Svejedno – osmišljavao zagrebački Imago reklame za gramofonske ploče, žensku konfekciju ili za međuraća prilično problematičan novitet zvan margarin – Feller, koji se svojski zalagao i za svojevrsno okrupnjavanje, pa i međunarodno etabliranje domaće


reklamne produkcije, taj neuspjeh nije obeshrabrio, tako da već 1930. u Berlinu pokreće sličan časopis pod nazivom *Reklamni savjetnik* (*Werbeberater*). Jasno je da se na izdisaju Vajmarske republike, obilježenu posvemašnjim jačanjem Hitlerove Nationalsocijalističke stranke, a napose nakon nacističkog preuzimanja vlasti 1933, znanstveno istraživanje reklame temeljeno na psihoanalizi, što su je nacistički ideolozi demonizirali kao „židovsku znanost“, nije moglo održati. No tu i Feller interesno već plovi sasvim drukčijim sferama, putuje u Sovjetski Savez, nastanjuje se u Parizu, potom u Švicarskoj, a 1933, kad se u Njemačkoj već naveliko pripremalo paljenje nepoćudnih knjiga, u Beču 1933. u vlastitoj naknadi objavljuje dva naslova, koja bi ipak trebalo tretirati kao vrijedne: *Hitler i budućnost* te *Hitler (Posvećeno mom malom Faustu, koji je došao na svijet kad je gorio Reichstag)*.

Nakon očeve smrti (1936) Feller se nastanjuje na otoku Mljetu i tamo sredstvima iz ljekarnikove ostavštine osniva i financira ribarsku zadrugu, nastojeći pomoći lokalnim ribarima da svoju djelatnost počnu obavljati na profesionalnoj osnovi. Zadruga, međutim, kako u tekstu posvećenu između ostalog kulturnim osebjnostima Mljeta piše Nives Opačić, doživljava „tipičan kraj mnogih hrvatskih priča: trzavice, nepovjerenja, iskorištavanja, jal, podmetanja doveli su do propasti i ideje i njezina ostvarenja“. Iskustvo svoje prve otočke epizode Feller će naposljetku i opisati u autobiografskom romanu znakovita naslova *Don Kihot na otoku Mljetu*. Godine 1941. interniraju ga talijanske okupacijske vlasti i smještaju najprije u zatvor na otoku Mamula, a potom u logor Visco nedaleko Udina. Nakon kapitulacije Italije u Sloveniji se priključuje partizanskom

OPĆI OGLASNIK

Ni jedno drugo sredstvo

zvalo se ono kako mu drago, nudi li se reklamom većom od sebe, ne može se iskazati s više zahvalnih pisama i liječničkih preporuka nego Fellerov mionirinski fluid s iscrpkom bilja sa znakom.



„ELSA-FLUID“

Ljekarnik E. V. Feller
dobio je više od 100.000 zahvalnih pisama
i liječničkih priznanja za to uvijek pouzdano učinkovito domaće sredstvo.

Što svi hvale, mora biti dobro!

Fellerov „ELSAFLUID“ se rabi:

<p>Za masažu u svim slučajima gdje je potrebna masaža, djeluje</p> <p>Za udove pri naprezanju, mukama, pri umoru, iscrpljenosti itd., Kao sredstvo za njegu usta veoma objubljen zbog njegova dobrog učinka na zube i desni.</p> <p>Ljeti je osvježavajući dodatak pri umivanju i kupelji, odstranjuje znoj i dezinficira.</p>	<p>Za vrat posebno u hladne i mokre dane kao voda za grgljanje (nekoliko kapi pomiješano s vodom djeluje izvrsno).</p> <p>Za njegu kože protiv svake vrste njezine nečistoće veoma osvježuje, čisti kožu i poživljuje.</p> <p>Za njegu vlasi jača i čisti vlastište, sprječava stvaranje prhuti.</p> <p>Mladi i stari drže ju rado u domu, jer djeluje uvijek blagotvorno.</p>	<p>U 1000 prilika djeluje blagotvorno i korisno, i zato se ne odbacuje ni u jednom domu.</p> <p>Nekoliko kapi djeluje puno bolje i više jača nego mnoge vodice za masažu koje pripravljuju laici.</p> <p>U svakoj obitelji nalazi u brojnim slučajima blagotvornu uporabu.</p> <p>Zimi čuva od zlih posljedica mokrine i zime.</p>
---	--	--

12 malih ili 6 dvojnih ili 2 specijalne boce stoji franko samo K 6,-; 24 male ili 12 dvojnih ili 4 specijalne boce stoji franko samo K 10,60; 48 malih ili 24 dvojnih ili 8 specijalnih boce stoji franko samo K 20,-; prema slanju novaca unaprijed ili pouzecem. Probitačno je slati novac poštanskom uputnicom, jer inače pošta računa 12 filira provizije. Ako hoćemo dobiti pravi „Elsafluid“, adresirajmo jasno:

Ljekarnik E. V. Feller u Stubici br. 5 (Hrvatska)

Preparat sa znakom „Elsa“ ljekarnika E. V. FELLERA. Niti se odlikovati na svim najpovoljnijim izdvojenim zlatnim medaljama i posebnim odlikovanjima.

Čarobni napitak: Elsa-Fluid

pokretu, što novu jugoslavensku vlast ne priječi da ga, otvoreno nesklona bilo kakvu obliku dogmatskog marksizma, već 1946. ne uhiti, na trinaest mjeseci strpa u beogradski zatvor, a potom pošalje na prisilni rad. Te godine, uzgred, Feller u Zagrebu, gdje ne uspijeva pronaći izdavača, u vlastitoj nakladi objavljuje knjige *Bit kulture* i *Teorija života, svijesti i spoznaje*. Svojevrsnu rehabilitaciju doživljava pedesetih godina, kad u periodici ponovno počinje objavljivati članke i držati izvrsno posjećena predavanja široka tematskog raspona od književnosti, kazališta, slikarstva, glazbe i satire, sve do antropologije i pokušaja psihoanalitičkog tumačenja društvenih pojava. Godine 1956. povlači se iz javnog života i odlazi u osamu otoka Silbe. U javnosti gotovo već posve zaboravljen, umire 1961.

Uza sve navedene šture biografske natuknice valja reći da je Miroslav Feller, kad već spomenusmo *Zenit*, dvadesetih godina prošlog stoljeća neko vrijeme proveo i u beogradskoj Bolnici za duševne bolesti. Je li ga tamo smjestio otac, s kojim se u nekom trenutku bolno razišao, dan-danas je otvoreno pitanje, no činjenica je da se za njegovo puštanje iz bolnice u *Zenitu* zalagao upravo Ljubomir Micić: „Ja apelujem na sve ljude, koji su u ovoj oblasti nadležni, da se zainteresuju za nesrećnu sudbinu ovog mladog čoveka. Ja apelujem na sve da Miroslav Feller bude što pre pušten na slobodu, jer ako i nije ušao lud u ludnicu, on posle toliko vremena u njoj mora najzad da poludi.“ Neposredan povod Micićeve tekstu (naslovljenu *Pesnik u ludnici*) bio je tematski broj beogradskog književnog časopisa *Svedočanstva* (21. siječnja 1925), u kojem su pod naslovom *Zapisi iz pomračenog doma (stvaranje ludila)* objavljeni književni, esejistički i likovni radovi pacijenata spomenute klinike, među njima i Miroslava Feller. Uza sve Fellerovo oduševljenje za psihoanalizu, bizarnosti za volju valja spomenuti da je Micić u svom tekstu *Svedočanstva* okarakterizirao kao „pokojni časopis beogradskih književnih snobova, kojima je Frojdova psihoanaliza pomela ono malo mozga što ga imaju“. Fellerov slučaj za Micića je, pak, „socijalni i kulturni skandal prvog reda, koji, kada bi se potpuno rasvetlio – izazvao bi možda i svetsku senzaciju“. Međutim: „Taj nazovi ludak nema materijalnih sredstava da se efikasno bori protiv oca i on je u neravnopravnoj borbi podlegao.“ Toliko, zasad, od Micića.

Feller, kojem je dijagnostički ustanovljeno da boluje od „pseudologije fantastike (mythomanie)“, u tematskom je broju *Svedočanstva* zastupljen dvama prilozima: ilustracijama bremenitom skicom romana *Vampir* i fragmen-



Miroslav Feller u drugom redu, treći slijeva

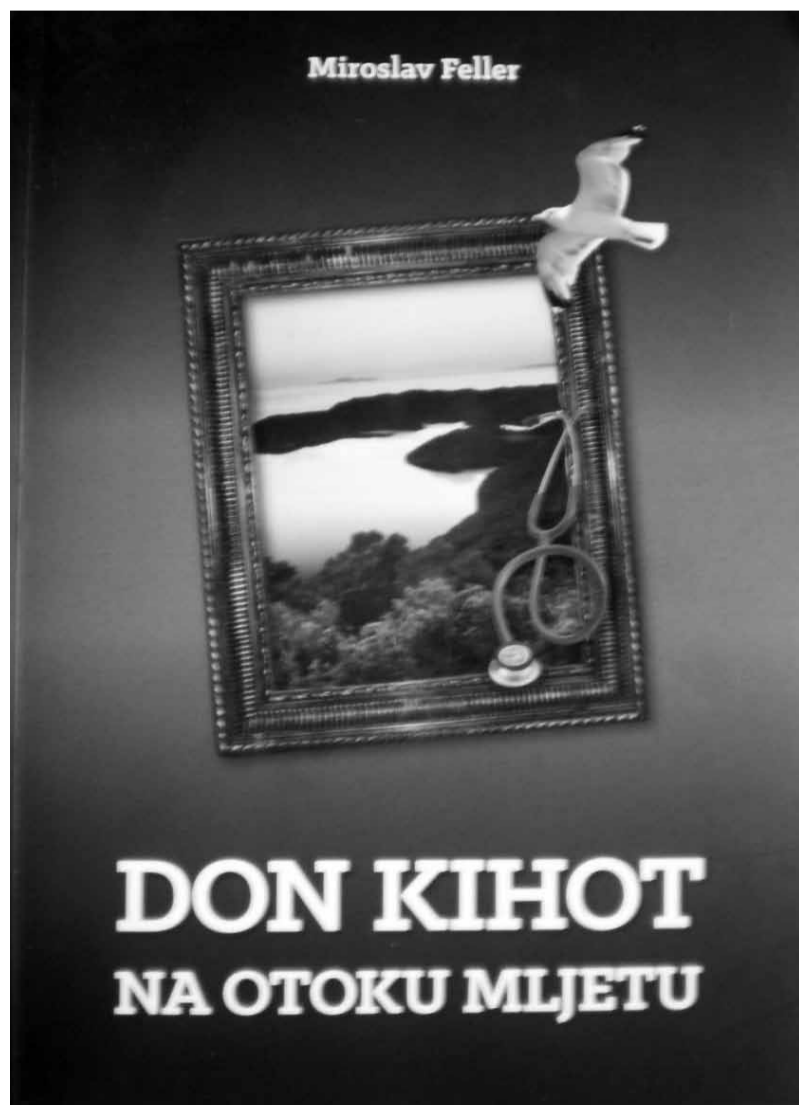
tarnim esejom *Geneza umjetnosti*, koji će se na ovaj ili onaj način provlačiti i kroz mnoge njegove kasnije radove. U *Vampiru* slijedimo obrise životne priče umjetnika Rubena Benžamina Rozentala, „velikog protagoniste romana iz stolecia mutnih voda“, koji, uza sve ostale nedaće spisateljskog života, nakon što je „saznao tajnu sestrične bolesti i one grozne scene između nje i oca njihova“, tog oca, opisana kao „tvorničara (Paracelzus fluida), leka za sve“, „golim rukama zadavi“ i zbog ocuobojstva biva osuđen na „dvadeset godina robije“, pri čemu na glavnoj sudskoj raspravi na pitanja članova sudskog vijeća uspijeva odgovarati samo s „vampir – vampir“. Govori li to zaista nešto o Fellerovu sukobu s poznatim fabrikantom Elsa-Fluida? Govori li o njemu nešto natuknica o „fantomu, kojega je Ruben Benžamin Rozental u dvanaestoj godini života prvi put ugledao, kad je prvi put spavao sa ženom, sa mademoiselle Adeline Dillenseger, svojom francuskom učiteljicom, 43 godine starom, koja miriše na hipermangan i pljesnive divane“? Napomena ispod crteža „novinara i prvog kritičara Rubenovog“: „Ovo nije žena!“? I je li „pseudologija fantastika“ iole prisposodbi-va onom što će psihijatrija kasnijih dekada u kontekstu shizofrenog šuba nazvati apofenijom (uočavanjem veza i uzoraka gdje ih u stvarnosti nema), koja s današnjeg stajališta nužno ne mora biti klinički simptom, nego se javlja i kao sastavnica kreativnog procesa? Na prvi pogled, laički, reklo bi se: imao bi se tu Freud čime baviti. Na drugi se postavlja pitanje nije li i sam Freud zagovarao nešto što nazivamo „samoanalizom“?

A kakve, pak, to ima veze s reklamom i njezinom psihoanalitičkom koncepcijom? Pa, uglavnom, poprilične. Jer ne samo da je Miroslav Fric Feller u svojoj *Psihodinamici* reklame njezine dubinske mehanizme nazro upravo u frojdovom nespvesnom, čiji simbolički govor korijene redovito vuče iz „mutnih voda“ potisnute seksualnosti, nego je poentama iz eseja *Geneza umjetnosti* upravo i objasnio neke od temeljnih obrazaca ljudskog ponašanja (u čemu se, poput Freuda, oslanjao i na spoznaje tada još mladih znanosti etno- i antropologije). U prvom redu, a tu se i referira na „jedan rad koji sam davno napisao, ali ga nisam objavio“, čovjekovo ponašanje određuju „lirika i epika“, dva stara pojma, kojima prema Felleru u novim okolnostima trebaju i nova značenja: lirici kao „smirivanju psihičkih afekata kroz fizičke emocije“ i epici kao „projiciranju nespvesnog duševnog sadržaja na objekt iz vanjskog svijeta“. A kako i lirika i epika – da ih sad antropološki ne objašnjavamo – pripadaju i u očitovanja umjetnosti kao takve i „kako umjetnik stvara nespvesno, a publika njegovo djelo isto tako nespvesno prihvaća, potrebno je da psiholog prije objavljivanja bilo kakve reklame koju je stvorio umjetnik na analitički način njezin nespvesni sadržaj učini svjesnim i potom ga podvrgne kritici“. Nepotrebno je isticati da je prema Felleru upravo „psihološka kritika“ reklame jedina

uzmožna verificirati njezinu pretpostavljenu uspješnost, kao i upozoriti na neuspjehe koji mogu rezultirati iz njezina pogrešnog koncipiranja. Za zainteresiranog čitatelja možemo reći da je upravo taj postupak u knjizi ilustriran brojnim primjerima, od njemačkih, tada uvelike problematičnih, do zagrebačkih, pri čemu jedan primjer metodički ipak izostaje, a to je naveliko razvikana reklama za Elsa-Fluid. Je li, dakle, edipovština obitelji Feller, kakva se, ako ništa drugo, sugerira u više nego jednoj interpretaciji „ludačkih“ tekstova, kumovala konceptu pionirskog rada na temu reklamnog psihoanaliziranja ili nije, ostaje pitanje kojim će se, bude li sreće, morati pozabaviti Fellerovi biografi. Unatoč sporadičnom spominjanju u leksikonima i rijetkim kulturno-povijesno orijentiranim tekstovima, Miroslav Feller takvo što svakako zaslužuje.

Je li obiteljska edipovština, kakva se, ako ništa drugo, sugerira u više nego jednoj interpretaciji „ludačkih“ tekstova, kumovala konceptu inovativnog rada na temu reklamnog psihoanaliziranja ili nije, ostaje pitanje kojim će se, bude li sreće, morati pozabaviti Fellerovi biografi

Kao primjer navedimo analizu u njegovo doba diljem Europe rasprostranjena „margarinskog zazora“ (odbojnosti tadašnjih domaćica prema margarinu, iako je u okolnostima ekonomske krize bio daleko pristupačniji, a nimalo lošiji od maslaca): „Možemo se sad pitati kako to da ipak, premda u postotno manjem broju, postoje ljudi koji konzumiraju margarin i kod kojih se ne može konstatirati margarinski zazor. Odgovor na to pitanje ne pada nam osobito teško: Ljudi su to kod kojih je stvarnosni princip u pubertetu odnio veliku pobjedu nad principom užitka. Kod takvih ljudi nespvesne željne fantazije osobito ne napadaju svijest i obično im je dovoljno da neku stvar shvate logično ili iskustveno svjesno, pa da je u praksi provode bez daljnjih prepreka.“ A formula je bila više nego jednostavna i, zapravo, nimalo seksualne prirode: ne pišite u oglasima da je margarin upola manje skup, nego upola jeftiniji od maslaca. I gdje je tu Freud? Pa u dubinskom, nespvesnom sloju psihe, za koji vrijedi i majstorov naputak da je „cigara katkad i samo cigara“. I neka mi (autoru ovog teksta) čitatelj na zamjeri spomen na dvije privatne činjenice. U svibnju 2006. imao sam čast da u povodu 160. obljetnice Freudova rođenja u jednim dnevnim novinama sa Slavojem Žižekom sudjelujem u tematu pod naslovima Što je ostalo od psihoanalize / Psihoanaliza nam je danas potrebija nego ikad. Iste godine objavio sam roman pod naslovom *Vampir*, a da o Felleru u tom trenutku nisam znao apsolutno ništa, kao što ga ne spomenusmo ni u navedenim tekstovima. Moguće bi tu nepravdu sada, s objavljivanjem *Psihodinamike reklame*, ipak trebalo ispraviti.



Autobiografski roman: *Don Kihot na otoku Mljetu*

Figure mišljenja

Između Jeruzalema i Atene

Budući pristalica nacističke politike i prava, kao što je to bio Carl Schmitt, na uistinu je paradoksalan način povezan s najvažnijim misliocima koji su napustili Njemačku zbog terora, progona i pogroma Židova. Među njima su Walter Benjamin, Leo Strauss i Jacob Taubes

Piše Žarko Paić

Uz Carla Schmitta i Hannu Arendt političku filozofiju, mišljenje politike i znanost o politici u 20. stoljeću dalekosežno je obilježio Leo Strauss. Ono što njegov intelektualni položaj čini izazovnim zacijelo je i nešto krajnje prijeporno, ako ne i još danas nedostavno razjašnjeno. Nitko, naime, ne govori o fenomenima sljedbeništva u teoretskom i praktičnom smislu autora povezanih sa Schmittom i Hannom Arendt. Zato se čini neprikladnim upućivati na neki tzv. *šmitizam* ili *arentizam*. No to ne znači da se njihov utjecaj na razvitak tematskih okružja mišljenja političkoga i politike neprestano ne aktualizira u 21. stoljeću. Ako već nije zamjetno da se u diskursu društveno-humanističkih znanosti spominje *štrausizam* kao neka vrsta odanosti ideji obnove političke filozofije koju je Leo Strauss afirmirao misaonim djelovanjem u Njemačkoj, Francuskoj, Engleskoj, Americi i Izraelu, onda se ne može poreći da svjedočimo nizu deklariranih štrausovaca. To se zbiva ne samo u akademskim okvirima političkoga života SAD-a nego nadasve u prostoru unutarnje i vanjske politike imperija slobode i totalne svjetske moći. Od dolaska Reagana na vlast s neokonzervativnom ideologijom pa do vladavine Busha mlađeg i njegova establišmenta odvija se takav narativ. Sve je dosegulo vrhunac kad su neki publicisti ideju rata protiv terora u Afganistanu i Iraku 2001. pripisivali idejnome tvorcu tog problematičnog i uistinu kriminalnog projekta, Paulu Wolfowiczu, zamjeniku ministra obrane SAD-a, i još k tome zagovorniku tzv. Straussove *ezoterične politike*. U polemičkome tonu to je otklonio kao hrpu besmislica onaj koji se i sam nalazi na popisu štrausovaca, slavni američki politolog Francis Fukuyama, autor prijeporne teorije o kraju povijesti. Ipak, on nije nigdje izrijekom osporio da je Strauss svojim filozofijsko-političkim utjecajem do danas ostao zagonetna figura ne samo neokonzervativizma kao ideologije liberalne desnice Amerike nego ponajprije neokrunjenim filozofom kraljem intelektualne elite suvremene američke politike. (Vidi o tome: Alain Frachon i Daniel Vernet, *L'Amérique Messianique – Les guerres des néo conservateurs*, Seuil, Pariz, 2004, Anne Norton, *Leo Strauss and the Politics of American Empire*, Yale University Press, New Haven, 2004, Francis Fukuyama, „Nasljeđe neokonzervativizma“, u: Žarko Paić, (prir.) *Što s intelektualcima? Kritika društva, angažman i spektakl*, Litteris, Zagreb, 2020, str. 225-278. S engleskoga preveo Tonči Valentić.)

Zašto Straussovo političko mišljenje izaziva i danas toliko suprotstavljenih gledišta gotovo u svim pitanjima kojima se bavio? Na prvi pogled uistinu je paradoksalno, gotovo na rubu apsurdna, da bi filozof mogao imati gotovo izravan utjecaj na pravce stratejski osmišljene politike SAD-a, a da sam nije dijelio nikakve praktične savjete svojim učenicima. U to šaroliko društvo ne pripadaju samo neokonzervativci, nego i mnogi intelektualci posve drukčijeg ideološkog spektra boja. Spomenimo li da je Strauss bio duhovni mentor i Allanu Bloomu, autoru teoretskog bestsela *Sumrak američkoga uma* iz 1987. te da ga je Gershom Scholem smatrao briljantnim političkim misliocem 20. stoljeća, a isto je mišljenje dijelio i Carl Schmitt, bit će možda jasnija njegova presudna uloga u pokušaju da političku filozofiju uspostavi kao temeljnu kraljevsku moć spoja teorije i praktičnoga umijeća u ljudskome djelovanju. Pritom je dostatno ovdje kazati da se osim hermeneutičkoga čitanja (*close reading*) klasičnih tekstova grčke filozofije, osobito Platona, Ksenofonta i Aristotela, posvetio proučavanju židovskoga srednjovjekovnog mislioca Majmonida, potom analizi novovjekovnoga prirodnog prava u Hobbesa, tumačenju Spinozine kritike religije, kritici pozitivizma i historizma, te iznimno važnim spisima o židovskome pitanju, uz razmišljanja o odnosu religiozne objave i filozofijske utemeljenju uma u povijesti. Njegove su knjige uzoran primjer učene studioznosti u pristupu, otmjene stilske

vještine i jednostavnosti te umijeća da unutar komentara o nekom nazgled hermetičnom tekstu iz daleke prošlosti uspostavi živ dijalog sa suvremenošću. Čini se da je u tome blizak Martinu Heideggeru. Uostalom, u doba postdoktorskog usavršavanja u Freiburgu 1920-ih njemu se neskriveno divio. Zabilježena je ona rečenica da je Max Weber, kojeg je Strauss usput visoko cijenio, u usporedbi s Heideggerom nalik „siročetu“. (Vidi o tome: Steven B. Smith, „Leo Strauss – The Outlines of a Life“, u: Steven B. Smith, prir. *The Cambridge Companion to LEO STRAUSS*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 2009, str. 15.) Možda je najbolji primjer za Straussov način čitanja teksto-va iz antike njegova knjiga *O tiraniji* iz 1948. U njezino drugo izdanje iz 1968. uvršteni su i Ksenofontov spis *Hijeront ili o tiraninu* te rasprava rusko-francuskoga filozofa Alexandrea Kojèvea, *Tiranija i mudrost*. (Leo Strauss, *O tiraniji*, GZH, 1980. Prijevod Nikica Petrak, Dinko Štambuk i Ksenija Jančin, pogovor Žarko Puhovski.)

Zlurade primjedbe pak da je Strauss ipak tek puki pisac komentara uz znamenite tekstove iz daleke i bliže prošlosti, a ne izvorni mislilac političkoga i politike u suvremenoj svijetu, posve su neopravdane. Razlog leži u tome što se u svim njegovim spisima susrećemo s misaonim erosom traganja za istinom na doista navlastit način. Pritom se poput Platona i njegova Sokrata kao *alter ega* to mišljenje pojavljuje između govora protumačenog teksta i onog što iz njegova značenja struji u suvremenosti. Iako za razliku od Waltera Benjamina nije riječ o piscu fragmentarne jezgrovitosti i alegorijske uzvišenosti stila, Straussovo dojmljivo poznavanje tradicije zapadnjačke metafizike od Grka, Židova, skolastike do modernosti ima dodatnu dimenziju vjerodostojnosti. Posrijedi je preciznost mišljenja iskazana jezikom na granici između racionalnosti i ezoterije. *Svako je tumačenje klasičnoga teksta ujedno i oživljavanje tradicije. Ona nikad nije mrtva baština. Sve dok smo uronjeni u njezin duboki smisao bez nakane veličanja bez pokrića ili poreknuća njezine vrijednosti nekritičkom pohvalom posvemašnjem trijumfu modernosti, za nas ima nekog izgleda u nadolazećem vremenu.* Nije otuda slučajno Strauss odredio zadaću vlastita mišljenja prisudobama dva povijesna grada Zapada od iskona do vječnosti – Jeruzalema i Atene. *Ako je Jeruzalem simbol vjere Židova kao izabranoga naroda u objavljeni božanski Zakon, onda je Atena istoznačna s filozofijskim uvidom u bit svijeta polazeći od slobode umnoga razmatranja.* Dvije su ideje međusobno suprotstavljene i istovremeno na tajnovit način sukladne. Kako je moguće pomiriti objavlenu vjeru u poslušnost onostranome Bogu s autonomnim mišljenjem kazivanja istine kao traganja za smislom bitka i života? I naposljetku, je li moguće održati odnos između mesijanske ideje pravednosti i slobode kao uvjeta mogućnosti života u zajednici u doba planetarnoga nihilizma, kad se čini da je sve postalo banalno, trivijalno i bezvrijedno, pa čak i kultura preobražena u spektakl narcizma i jeftinog idolopoklonstva kultovima mase?

Leo Strauss, njemačko-židovski filozof, rođen je u selu Kirchhain pokraj Marburga 20. rujna 1899. Studirao je na sveučilištima u Marburgu, Frankfurtu na Majni, Berlinu i Hamburgu. Pod mentorstvom Ernsta Casirera 1921. doktorirao je teozom *O epistemologiji u filozofijskome naumu F. H. Jacobija*. Već je tada otvorio jedan od svojih temeljnih istraživačkih problema, koji zadire u teologiju i politiku. Riječ je, naime, o odnosu između božanske objave i konstrukcije ljudskoga znanja o svijetu. Odl-



Analiza židovskog pitanja: Leo Strauss

skom na postdoktorski studij u Freiburg im Breisgau 1922. upoznao se s fenomenologijom Edmunda Husserla. Kao što je već kazano, bio je oduševljen njegovim mladim asistentom Heideggerom, koji je otvorao posve drukčiji put suvremenoj filozofiji autentičnim pristupom Grcima i novovjekovnim misliocima poput Descartesa, Leibniza i Kanta. Od 1925. do 1932. bio je angažiran kao istraživač na Akademiji znanosti o židovstvu (*Akademie für Wissenschaft des Judentums*) u Berlinu. Baveći se intenzivno Spinozinom kritikom religije 1930. objavio je prvu knjigu naslovljenu *Spinozina kritika religije kao osnova njegove biblijske znanosti (Religionskritik Spinozas als Grundlage seiner Bibelwissenschaft)*. U okviru rada unutar te znanstvene ustanove napisao je između 1928. i 1932. knjigu o židovskome srednjovjekovnom misliocu Majmonidu *Filozofija i zakon (Philosophie und Gesetz)*. U to doba otpočinje s proučavanjem teorija politike i prava, a analiza Hobbesove filozofije politike postat će okvir za sve buduće projekte u području koje ga legitimira kao jednog od vodećih teoretičara politike 20. stoljeća. Nakon instruktivnog prikaza knjige Carla Schmitta *Pojam političkoga* dolazi do susreta i razmjene ideja između njih. Godine 1932, u osvit dolaska Hitlera na vlast u Njemačkoj, da ironija bude potpuna, Schmitt mu piše preporuku za stipendiju Rockefellerove zaklade za društvene znanosti kojom je dobio mogućnost da u Parizu proučava srednjovjekovnu židovsku i arapsku filozofiju. Budući pristalica nacističke politike i prava, kao što je to bio Schmitt, na uistinu je paradoksalan način povezan s najvažnijim misliocima koji su napustili Njemačku zbog terora, progona i pogroma Židova. Među njima su Benjamin, Strauss i Taubes na paradigmatski način obilježili ono što sam na drugome mjestu imenovao *teološko-političkim obratom*. (Žarko Paić, *Doba oligarhije: Od informacijske ekonomije do politike događaja*, Litteris, Zagreb, 2017, str. 219–266.) Nema nikakve dvojbe da je upravo Schmitt idejni začetnik pokušaja da se onkraj granica liberalizma i modernosti uspostavi novi odnos između Boga i države, odnosno religije i politike. Prevladavanjem granica sekularnoga društva s njegovim postulatom premještanja vjere u privatnu sferu čovjeka u građanskome društvu otvara se gorući problem upravo židovskoga identiteta u modernoj državi, a vidjet ćemo kako je to Strauss promislilo na uistinu iznimno pronicav način.

U Parizu je slušao glasovita predavanja o Hegelu koje je držao Kojève. Godine 1934. odlazi u London te u British Museum nastavlja izučavati Hobbesovu teoriju suverenosti. Godine 1936. izlazi mu studija *Politička filozofija Thomasa Hobbesa (The Political Philosophy of Thomas Hobbes)*. Zbog lošega financijskoga stanja, jer nije dobio profesuru na sveučilištu, odlazi 1937. u SAD i postaje profesor na New School for Social Research, sveučilištu

na kojem su predavali ugledni društveni znanstvenici židovskoga podrijetla iz Njemačke, izbjeglice i protivnici nacizma. Među inima dostatan je spomenuti Hannu Arendt. To će biti najplodotvornije razdoblje njegova života, okrunjeno prvim izdanjem knjige *O tiraniji*, koja je objavljena 1948. Iduće godine postaje profesor filozofije politike na sveučilištu u Chicagu. Tamo ostaje dva desetljeća s aurom vrhunskoga mislioca i profesora političkih znanosti i filozofije. Objavio je tada i neke od svojih najvažnijih knjiga, poput *Progona i umijeća pisanja* (*Persecution and the Art of Writing*), *Prirodno pravo i povijest* (*Natural Right and History*), *Što je politička filozofija?* (*What is Political Philosophy?*), *Grad i povijest* (*The City and Man*). Umro je 18. listopada 1973. od upale pluća. Ta kronologija života i rada nema gotovo nikakve dramske okvire nalik životu Benjamina ili Hanne Arendt. No to ne znači da Strauss nije kao židovski intelektualac proživljavao istu sudbinu upravo onoga o čemu tako dojmljivo piše u knjizi o *Progona i umijeću pisanja*. Vjerojatno je to iskustvo čudovišna egzila i nemogućnosti povratka svojem „izvornome jeziku“ ponajbolje opisao kao iskustvo gubitka onog što nikad nije ni moglo biti jednoznačni kulturni identitet. Naime, za razliku od mnogih naizgled asimiliranih židovskih mislioca i pisaca u Weimarskoj Njemačkoj, primjerice Adorna koji u knjizi *Minima moralia* promišlja o sudbini jezika i slobode čovjeka u situaciji egzila iz imaginarne domovine, Strauss je na svoj način vidio da se židovsko pitanje nikad uistinu ne može riješiti ni metafizički ni politički stvaranjem židovske države bez uvida u ono što čini bit židovstva kao takvog – a to je kultura kao religija objavljenog Zakona u obliku Tore i Talmuda. Stoga je analiza židovskoga pitanja zapravo ključno mjesto njegova zahtjeva za obnovom političke filozofije kao radikalne kritike njezina preobražaja u modernu ideologiju. Može se opravdano kazati da je Strauss uveo u filozofijsko razumijevanje biti izvora zapadnjačke civilizacije povijesno-epohalni susret mišljenja i vjere u objavljeni Zakon Grka i Židova kao temelj fluidnog identiteta. Tradicija koja ispušta židovsku komponentu u razvitku filozofije kao metafizike od Platona do Hegela i dalje ne može biti vjerodostojnom. Uostalom, to je pred kraj života jasno izveo i Jacques Derrida u svojem predavanju u povodu dodjele Benjaminove nagrade 2001.

Blizina Straussa s nekim od iznimno utjecajnih mislilaca 20. stoljeća kao što su Heidegger, Schmitt i Kojève nedvojbeno se ogleda u tome što je u ogledu naslovljenu *Napredak ili povratak? Suvremena kriza u zapadnoj civilizaciji* (*Progress or Return? The Contemporary Crisis in Western Civilization*) ustvrdio da je kako empirijski tako i pojmovno moderna ideja napretka problematična. Zahtjev za povratkom izvorima tradicije u onome „pred-modernome“ ne smije biti otuda odčitao kao neka vrsta intelektualnoga natražnjaštva. Naprotiv, posrijedi je preispitivanje izvorišta Zapada. A to je za Straussa bjelodano u biblijskoj moralnosti i drevnome grčkom racionalizmu. (Leo Strauss, „Progress or Return? The Contemporary Crisis in Western Civilization“, u: *The Rebirth of Classical Political Rationalism*, prir. Thomas Pangle, University of Chicago Press, Chicago, 1989, str. 227–270, vidjeti o tome: Catherine Zuckert, „Strauss's Return to Premodern Thought“, u: Steven B. Smith, prir. *The Cambridge Companion to LEO STRAUSS*, Cambridge University Press, Cambridge–New York, 2009, str. 93–118.) Dok Heidegger, Schmitt i Kojève vide u modernome društvu znanstveno-tehničkog napretka procese rastuće bezavičajnosti, banalnosti i animalnosti čovjeka posvećena brizi jedino oko vlastita tijela i njegovih užitaka, Straussova kritika modernosti nastoji osloboditi prostor za očuvanje onog što nadilazi prolaznost povijesnosti. Time je kritika historizma, a to znači implicitno i Nietzschea i Heideggera, motivirana duhovnom krizom Zapada. Paradoksalan projekt koji Strauss predlaže znači nužan povratak tradiciji polazeći od njezina očuvanja i pročišćenja od svih vrsta zlorabe u dnevne svrhe. Čovjek je svagda dvoznačno određen u metafizičkome podrijetlu, što ima izravne posljedice za suvremenu situaciju. On je moralno obvezan religioznome poretku koji utemeljuje političke poretke od antike preko srednjega i novog vijeka do modernosti, a ujedno mu je dana mogućnost slobode umnog uvida u bit same povijesno-epohalne ukorijenjenosti u zajednicu od *polis*a, *republike* do *kozmodopolisa*.

U cjelini, razotkriće političke filozofije pokazuje da je njezina moć u 20. stoljeću, što je po mojem sudu izrazito problematičan stav, u tome da kroz tumačenje tra-

dicije preusmjeri modernost onkraj zapalosti ne samo u tehnički bezdan nego ponajprije u ono što Strauss prepoznaje u drevnome političkom pojmu tiranije kao organizirane vladavine bezakonja i strahovlašća kao što je to nedvojbeno značajka njemačkoga nacizma – poretka zasnovana na teroru, genocidu nad Židovima i zatiranju slobode i pravednosti uopće. Problematičnost vidim u tome što Strauss, za razliku od Heideggera i Schmitta, nije podario dijagnozu modernosti s obzirom na problem tehnologiziranja svijeta života. Ono što u njegovoj analizi nedostaje jest upravo taj aspekt horizonta djelovanja znanosti iz njihovih krajnjih tehničkih svrha u proizvođenju onog što Hannah Arendt u *Vita activa* naziva pojmom *homo laborans*. Ne može se politička filozofija pojaviti kao alternativa tom tehničkom Leviatanu kojeg nikakvo ljudsko subjektiviranje ne može zaustaviti s putanje totalne mobilizacije na planetarnoj razini. U knjizi *O tiraniji* svjedočimo, ipak, o Straussovu nagnuću da poveže suvremenost s onime što je prohajalo u prošlosti, ali nikad nije u bitnom smislu iščezlo. Usto, uvjeravamo se, da unatoč mogućim prigovorima protiv transhistorizma kakav zagovara precizno pogađa u samu jezgru problema.

Naša politička znanost opsjednuta je vjerovanjem da se 'vrijednosni sudovi' ne mogu uključiti u znanstveno razmatranje, a nazvati jedan režim tiranijom znači jasno iskazati 'vrijednosni sud'. Politički znanstvenik koji prihvaća takav pogled na znanost govorit će o masovnoj državi, o diktaturi, o totalitarizmu, osuđivati sve to. Ali kao politički znanstvenik prisiljen je odbaciti pojam tiranije kao 'mitski'. (...) Stojimo danas licem u lice s tiranijom koja zahvaljujući 'osvajanju prirode', a osobito čovjekove prirode, prijete da postane što niti jedna prijašnja tiranija nikad nije bila: trajna i sveobuhvatna. Suočeni sa zastrašujućom alternativom da čovjek, ili ljudska misao, moraju biti kolektivizirani ili nemilosrdnim udarcem ili, inače, jednim sporim i ublaženim procesom, prisiljeni smo razmišljati kako da izbjegnemo toj dilemi. (Leo Strauss, *O tiraniji*, str. 31–32 i 34.)

Strauss je izrazito antimoderni suvremenik koji modernost shvaća izvan svake ideologije i pozitivizma. Zato je u pravu Fukuyama kad je istaknuo kako Strauss ne samo da nema nikakve veze s militantnom retorikom američke hegemonije i rata protiv terora u Afganistanu i Iraku, već je na rubu pameti svrstavati ga u mandarine radikalne desnice na način kojim su ga svojatali korifeji američkog neokonzervatizma

Povratak smislu povijesti zahtijeva da se unutar same moderne znanosti iznova pronađe *modus vivendi* za cjelovito shvaćanje čovjeka bez njegove redukcije na pozitivizam bilo koje vrste. Strauss je, dakle, izrazito antimoderni suvremenik koji modernost shvaća izvan svake ideologije i pozitivizma. Bio je u pravu stoga Fukuyama kad je jasno istaknuo kako Strauss ne samo da nema nikakve veze s militantnom retorikom američke hegemonije i rata protiv terora u Afganistanu i Iraku, već je na rubu pameti svrstavati ga u mandarine radikalne desnice Amerike na način kojim su ga svojatali korifeji neokonzervatizma. Njegovo odbijanje tiranije u modernome razumijevanju tog pojma, a to znači izrijekom svakog ideologijski određena totalitarizma od nacizma, staljinizma do maoizma, pretpostavlja razvijenošću liberalnog nauka o vladavini, ali ne i neupitnu vrijednost demokratske teorije bez povratka ishodištima u Platona i Aristotela. Protiv sveprodirućeg trenda omasovljenja obrazovanja njegovim ulančavanjem na razinu prosječnosti i pragmatičnog učinka na svjetskome tržištu, Strauss je vidio alternativu u klasičnim vrednotama razboritosti i odvažnosti građanina posvećena najvišim vrijednostima elite protiv srozavanja svih kriterija na mjeru tzv. demokratizacije kulture kao zabave (*entertainment*). Nije nimalo slučajno da je njegov učenik Allan Bloom

nastavio u tom smjeru s radikalnom kritikom modernoga visokog obrazovanja, pokazujući koje su posljedice za demokratsko odlučivanje o slobodi, jednakosti i pravednosti u doba vladavine oligarhijske elite korporativnog kapitalizma bez interesa za javno dobro zajednice. Kako još veličajno i s mnogo patosa odjekuju riječi Lea Straussa o „humanističkome obrazovanju“ u odnosu na ono što je već toliko daleko odmaklo od razdoblja kada je vjera u jezik i smisao kulture bila istodobno neupitna vjera u klasično razumijevanje svekolike metafizike s njezinim idealom samousavršavanja čovjeka s pomoću filozofije i umjetnosti. Na ove riječi sigurno se ne mogu „paliti“ ni neokonzervativni intelektualci ni udruženi tabor globalnih populista s Donaldom Trumpom kao savršenom figurom svega onog što je Straussu čudovišno strano i nalik svetogrđu.

Humanističko obrazovanje, koje se sastoji od trajnog općenja s najvećim umovima, jest vježbanje najvišeg oblika skromnosti, da ne kažemo i poniznosti. To je vježbanje odvažnosti: ono što od nas zahtijeva potpun prekid s bukom i metežom, s nepromišljenošću, s niskošću sajma taštine intelektualaca, ali i njihovih neprijatelja. Zahtijeva odvažnost sadržanu u odluci da se prihvaćena gledišta smatra tek mišljenjima ili da se prosječna mišljenja smatra ekstremnim mišljenjima za koja je jednako vjerojatno da su pogrešna kao i za najneobičnija ili najmanje popularna mišljenja. Humanističko obrazovanje je oslobađanje od vulgarnosti. Grci su imali prelijepu riječ za 'vulgarnost'; nazivali su je *apeirokalía*, manjak iskustva o lijepome. Humanističko obrazovanje pruža nam iskustvo o lijepome. (Leo Strauss, „Što je humanističko obrazovanje?“, *Europski glasnik*, br. 14/2009., str. 191–197. S engleskoga preveo Goran Vujasinović.)

Da bismo mogli razumjeti složenost njegova pristupa židovskome pitanju, koji je, uz Emmanuela Lévinasa i Gershoma Scholema, vjerojatno najdublji uvid u rješivu nerješivost tog filozofijskoga, teologijsko-političkog i kulturnog problema *par excellence*, osvrnut ćemo se sažeto na Straussov tekst, glasovito predavanje održano 4. veljače 1962. pod nazivom *Zašto ostajemo Židovi: Može li nam židovska vjera i povijest još nešto značiti?* (*Why We Remain Jews: Can Jewish Faith and History Still Speak to Us?*). Isto tako, o tome svjedoči i drugi gotovo programski tekst objavljen 1967. u američkome časopisu *Commentary Jerusalem i Atena: Nekoliko uvodnih razmišljanja* (*Jerusalem and Athens: Some Introductory Reflections*). Sam Strauss na početku već u naslovu provokativnog predavanja iskazuje ono što je bilo poznato tek akademskim krugovima koji su čitali njegove knjige iz političke filozofije: da je, naime, židovsko pitanje bilo u središtu njegovih razmišljanja. Anegdota koju pritom objelodanjuje odredila mu je životni stav spram tzv. židovske sudbine. Kao dijete od pet godina u rodnom selu u Njemačkoj prvi je put u očevoj kući vidio izbjeglice koji su nakon pogroma u Carskoj Rusiji privremeno utočište pronašli tamo na svojem putu za Australiju. Analizirajući pritom poznatu Heineovu izreku da židovstvo nije religija već nesreća, Strauss pokazuje aporije rješavanja židovskog pitanja u okviru velike prosvjetiteljske ideje napretka i razvitka ljudske svijesti o slobodi unutar europskoga, a to znači i njemačkog, političkog i kulturnog prostora. Naravno, logika je poznata i čini se da je sve otuda samorazumljivo. Asimilacijom u liberalno-demokratski poredak, bez obzira na njemački reakcionarni carski resentiman i prolome antisemitizma od srednjeg vijeka do 20. stoljeća, Židovi se integriraju u građansko društvo i političku državu. No to se može dogoditi tek na taj način da svoje židovstvo, dakle vjeru, kulturu i svijet života, prakticiraju u prostoru privatnosti. Ne smije se pritom zaboraviti da su tijekom pogroma i progona Židova u Španjolskoj za inkvizitora Torquemada neki najbogatiji Židovi, umjesto da budu protjerani iz „svoje“ zemlje, odlučili prevjeriti se na kršćanstvo. Taj čin nasilna preobraćenja jedan je od povijesnih izvora svake politike asimilacije. Strauss podsjeća da je već u ranoj knjizi o Spinozinoj kritici religije pokazao bitne razmjere tog pitanja kao problema. Spinoza je postavio nerješivo rješenje tako što je u svojem odricanju od židovstva kao religije monoteizma zagovarao svojevrstni panteizam, što znači da je otklanjao Božju onostranost i zagovarao svekoliku prisutnost božanskoga u svijetu. Integracija židovskoga naroda u postojeće zakonske okvire liberalne demokracije u Europi, međutim, značilo je za njega posvemašnje odricanje od židovskoga mesijanstva u teologijskome smislu zbog otvorenosti mogućnosti da se politička sloboda realizira u javnome prostoru djelo-

vanja ne samo za tzv. urođeni narod suverene države, već i za sve koji se kao i Židovi nalaze u situaciji manjine. No Spinoza je prvi koji je jasno vidio da se židovsko pitanje jedino može riješiti stvaranjem židovske države. Taj politički cionizam Strauss pozdravlja i ujedno mu pronalazi niz kritičkih zamjerki. (Leo Strauss, *Spinoza's Critique of Religion*, Schocken Books, New York, 1982.)

Što zapravo Strauss predlaže kao rješenje nakon što je pokazao povijesnu situaciju s politikama asimilacije na tri razine - individualnoj, kolektivnoj, kad židovstvo kao religija izabranoga naroda postaje tek sektom u modernom sekularnome društvu Europe i SAD-a, te etničkoj asimilaciji koja označava pravo na samoodređenje u svjetlu političkoga cionizma kao stvaranja samostalne židovske države? Odgovor je naizgled paradoksalan. Ne predlaže nikakvo pozitivno rješenje u smislu povratka teokraciji jer bi to bilo natražnjački čin fundamentalizma, a ne liberalne politike kojoj je uvijek bio vjeran, kako smo to već izveli. Postavka je njegova da se neki problemi ne mogu riješiti, već se mogu samo postaviti. To je granica političke filozofije uopće. *Stoga postaje razvidno da jedino u okviru teologijsko-političkoga obrata, a to znači svezom vjere u objavljeni Zakon i umnim razmatranjem politike, čini se mogućim pomiriti zahtjeve za pravednošću zajednice i slobodom čovjeka kao pojedinca. Drugim riječima, Židovi moraju ostati i postati Židovi u bitnom smislu vlastita židovstva, a ne utopiti se u talionicu modernih nacija koje postoje u sekularnim društvima današnjice.* Pred kraj predavanja Strauss kaže da

U vremenu čudovišnih povratka tiranije u svim zamislivim oblicima Strauss je otvorio prostor slobode kao neugasiva sjaja smislenosti svijeta i kad je horizont zamračen, a izgledi za prevladavanje krize zapadne civilizacije moralnim obratom nisu više od još jedne herojske iluzije

naša prošlost, naše nasljeđe, naše podrijetlo nije stoga nesreća kako je to govorio Heine...(...) Ali patnja, pak, herojska patnja, patnja koja potječe iz herojskoga čina samoposvećenja čitave nacije nečemu što se može razumjeti kao beskrajno veće od sebe samoga, kao ono beskonačno najviše. Ni jedan Židov ne može učiniti ništa bolje sâm danas negoli da živi u sjećanju na ovu prošlost. (Leo Strauss, „Why We Remain Jews: Can Jewish Faith and History Still Speak to Us?“, u: *Jewish Philosophy and the Crisis of Modernity: Essays and Lectures in Modern Jewish Thought*, SUNY Press, New York, 1997, str. 323.)

Ako židovstvo nije nesreća, već štrausovski rečeno *herojska iluzija*, onda iz toga slijedi nešto protumesijanski, da, naime, židovski narod jest svjedok nemogućnosti otku-

pljenja (str. 327). To će biti predmet mnogih kritika židovskih teologa, među kojima izdvajam kanadskog filozofa i teologa Emila Fackenheim, koji u predavanju *Leo Strauss i moderno židovstvo (Leo Strauss and modern Judaism)* objavljen u časopisu *Claremont Review of Books*, godište IV, br. 4, zima 1985, tvrdi da je takav stav dokaz kako Strauss ne može u potpunosti ispuniti svoj rani zahtjev o vezi i odnosu Jeruzalema i Atene, vjere u objavljeni Zakon i političku filozofiju, bez onoga što mu je svagda nedostajalo. To nedostajuće su u svoje mišljenje, doduše na način negativne teologije, unijeli kasni Lévinas i kasni Derrida. Riječ je, naravno, o mesijanstvu kao biti židovstva uopće. Što ostaje od Straussova mišljenja koje povratkom tradiciji ne potkopava temelje modernosti već mu podaruje novu dimenziju življenja onkraj povijesti i s uronjenošću u njezine banalnosti svakodnevice? Ništa više negoli traganje za istinom bez koje je filozofija prazna, ali i usmjerenost na ono istinski dobro u zajedništvu svih bića što čovjeka od teoretskoga bića prepuna vrlina znanja i umijeća dovodi do posljednje tajne i smisla bitka kao života uopće. Mišljenje je taj presudni teologijsko-politički obrat u svijetu s kojim ono nadolazeće poprma obrise slobode bez koje ništa nema smisla. *Strauss je u oživljavanju tradicije Grka i Židova u našem vremenu čudovišnih povratka tiranije u svim zamislivim oblicima otvorio prostor slobode kao neugasiva sjaja smislenosti svijeta i kad je horizont zamračen, a izgledi za prevladavanje krize zapadne civilizacije moralnim obratom nisu više od još jedne herojske iluzije.*

Iz londonske blizine

O gangsterima i Židovima

Blizanci Kray, Ronald i Reginald, bili su svojedobno glavni predstavnici organiziranog kriminala u londonskom East Endu. Bili su junaci zabranjenoga, zlokobnog, a ipak privlačna svijeta podzemlja. Pritom je zanimljivo da ih često spominju kao „židovske gangstere“, iako su oni bili samo dijelom židovskoga podrijetla. Ali neki su to rado naglašavali

Piše Predrag Finci

1.

U Londonu među ljudima koji su zašli u godine vrlo je popularan kanal Zvučne slike (Talking Pictures). Osnovan je prije nekoliko godina, 25. svibnja 2015. (stariji će se čitatelji sjetiti: to je bio Dan mladosti u našim krajevima!) i sada taj besplatni kanal već ima golemu popularnost, što se vidi i po broju reklama (one su uvijek primjerene publici, pa su na ovom kanalu najčešće za sahrane i kremiranje), koje svaki čas prekidaju program. A na programu stari filmovi, u kojima igraju nekadašnje zvijezde priepodnevnih filmskih predstava, stare drame, televizijske serije (i *Svetac* je tu), slavne predstave, skečevi Laurela i Hardyja, dokumentarni filmovi... Riječju: program – nostalgija.

2.

Od filmova prikazuju često kriminalističke. Ima i takvih u kojima su glavni akteri židovskog podrijetla. Postoji danas nekoliko slavni filmova, od kojih je možda najpoznatiji *Bilo jednom u Americi* (redatelj Sergio Leone), o američkim, njujorškim židovskim gangsterima. Bilo je takvih likova i kod Altmana (u filmu *Privatni detektiv*), potom je s mnogo uspjeha prikazivan onaj o Bugsyju Siegelu, hladnokrvnom ljepotanu ubojici (igrao ga je Warren Beaty), a u slavnom *Kumu* (redatelj F. F. Coppola), u drugom dijelu, Lee Strasberg igra računovođu mafije, što je očita aluzija na stvarnoga računovođu mafije, Mayera Lanskog. Čak je zabilježeno da je nakon gledanja filma Lansky nazvao Strasberga i rekao mu da ga je mogao učiniti „simpatičnijim“. Možda je doista i mogao, posebno kada se ima u vidu da je cijela Coppolina genijalno urađena saga uvelike romantizirana slika mafije, s kojom su i sami mafijaši bili zadovoljni. Trilogija o *Kumu* vrhunac je predstave o gangsterima kao tajnovitim vitezovima podzemlja.

Takvima pripadaju i filmovi s radnjom smještenom u istočni London, kraj u kojem su svojedobno živjeli Židovi. Zato je vođa britanskih fašista Mosley uoči Dru-

goga svjetskog rata htio baš tu organizirati marš svojih fašista, ali mu to vlasti nisu dopustile. Kažu da su mu i tadašnji židovski gangsteri iz tog kraja zaprijetili. A s tim se, kažu, nije bilo šaliti. Nije slučajno da je istočni London ambijent u kojem se događaju mnogi filmovi. Među takvima je novijim filmovima *Legenda* (redatelj Brian Helgeland, 2015), u tom kraju smještena je i priča filma *Uvijek kiši nedjeljom*, po romanu Arthura La Berna, a i roman Cathi Unsworth *Bez mjesečine* (2015), roman čija je radnja zasnovana na stvarnim događajima, kada se u doba Drugoga svjetskog rata dogodilo nekoliko nikada razriješenih ubojstava. A bilo je to baš u tadašnjem židovskom kraju, u kojem je i sam jezik bio specifičan, pa na kraju knjige Arthura La Berna čitatelj radi lakšeg razumijevanja teksta ima na raspolaganju i mali glosar londonskog jidiša.

3.

Židovski gangsteri? Kada sam prvi put čuo za židovske gangstere, bio sam gotovo šokiran, sigurno iznenađen. Moje su predodžbe bile drukčije. Zar Židovi nisu ljudi koji poštuju Zakon (nije slučajno Kafka tog podrijetla), a onda „narod Knjige“? Nabrajana su imena, među intelektualcima imena filozofa, umjetnika i znanstvenika, među pučanstvom, gdje je uvijek bilo i ima onih s predrasudama, sigurno i antisemita, isticano je ime Rothschilda i uz to pretjerivano u pričama o židovskom bogatstvu, što je za takve sinonim za svemoć. Nekako je i jednima i drugima najteže bilo prihvatiti da su Židovi „normalni ljudi“, koji se ne razlikuju od drugih i među kojima ima, kao i u drugim nacionalnim, religijskim ili klasnim skupinama, svakakvih pojedinaca.

A bilo je i gangstera. U Americi su crne kronike obilovale pričama o gangsterima. Među njima su bili i Bugsy Siegel, Mayer Lansky, Dutch Schultz. Bili su bliski Luckyju Lucianu, nazivali su ih „židovskom koterijom“. O tome sam najprije saznao od slikara kojeg sam upoznao u Parizu, a koji mi reče da nije zaslužan za slavne, ali ni odgovoran za problematične Židove. Poslije sam o njima gledao uspješnu, zanimljivu mini televizijsku seriju (*The Gangster Chronicles*, redatelj Richard C. Sarafin,



Strani akcent: Paul Muni

1981, 13 nastavaka). A spominjani su i u drugim filmovima, još više u bulevarskom tisku, u kojem su bili neka vrsta „zvijezda“, što su oni i sami nastojali biti.

Danas ljudi ne znaju mnogo o gangsterima, što nikako ne znači da ih nema, ali oni na sve načine pokušavaju prikriti tko su i što su. Nekada su bili drukčiji. Slikali se u novinama, živjeli burno naočigled javnosti, bili prave „tamne zvijezde“, čak romantizirani kao neka vrsta pobunjenika i dobrotvora. O njima su snimani filmovi i ispredane priče. Američka filmska industrija proizvela je mnogo takvih stvarnih ili imaginarnih biografija. U Ujedinjenom Kraljevstvu napravljen je biografski film o braći blizancima Kray, Ronaldu i Reginaldu, najpoznatijim engleskim protagonistima podzemlja (redatelj Peter Medak, 1990), biografski film koji je snimljen još dok je jedan blizanac bio živ, što znači da su tvorci filma imali i njegovo odobrenje da naprave dramatičnu i grubu priču o usponu dvojice gangstera. Blizanci Kray bili su gangsteri o kojima se svojevremeno mnogo govorilo. Rođeni su 1933, jedan je umro 1995, drugi 2000. Bili su amaterski boksači, kratko u vojsci, tamo osuđeni zbog nediscipline i nasilništva, bili po zatvorima, poslije se bavili svim vrstama kriminala. Bili su opasni, ali i slavni vlasnici noćnog kluba u šezdesetim godinama prošlog stoljeća, družili se s utjecajnim, moćnim i slavim ljudima, a i sami bili „nedodirljivi“. Uhapšeni su 1968, osuđeni na doživotnu robiju. U zlodjela im je ubrajano i ubojstvo. Jedan je brat umro u zatvoru, dru-

gi neposredno prije smrti pušten. I u udarnim vijestima BBC-ja javljeno je o njegovoj sahrani: publika je mogla vidjeti posmrtnu odoru s kočijama, crne baldahine, crne konje, pjevana je najslavnija pjesma Franka Sinatre *My Way*, došlo mnoštvo svijeta, rekoše naročito mnogo iz njegova kraja, gdje su braću Kray smatrali dobrotvorima, nekom vrstom suvremenih Robina Hooda. I Al Capone je bio dobrotvor, davao redovno dobrovoljne priloge, sponzorirao humanitarne organizacije. Svaki od spomenutih gangstera bio je poznat ne samo policiji nego i dobro znano lice iz javnih medija. Privlačili su javnost i one s kojima su bili u kontaktu šarmom, moći, opakošću. Bili su junaci zabranjenoga, zloknobnog, a ipak privlačna svijeta podzemlja. Takvi su bili i spomenuti blizanci. Pritom je naročito, barem meni, zanimljivo da ih često spominju kao „židovske gangstere“, iako su oni bili samo dijelom (četvrtinom) židovskog podrijetla, ali su to neki rado naglašavali. Ima, dakle, kriminalaca i među Židovima, jedni to prihvaćaju, drugi bi to isticali.

4.

U ovom kratkom tekstu još samo jedna opaska: gangsteri su regrutirani iz marginaliziranih grupa. To je barem nekim njihovim članovima bio način afirmiranja i stjecanja utjecaja u vlastitoj sredini. Držat ću se i dalje primjera filmskog reprezentiranja: jedan svojedobno ugledan karakterni glumac, Paul Muni, igrao je naslovnu ulogu u filmu *Lice s ožiljkom* (redatelj Howard Hawks, 1932). Velik film o okrutnom gangsteru, s jasnim aluzijama na tadašnjeg „prvaka podzemlja“ Ala Caponea. Cenzura je tražila da se napravi epilog s jasnom moralnom osudom djelatnosti gangstera, a i da se doda naslov *Sramota nacije!* Film se danas smatra klasičnim djelom, a svojevremeno je rado gledan, ali i zabranjivan. Razlog da redatelj dadne glavnu ulogu Paulu Muniju neosporno je bio njegov glumački dar, ali vjerojatno je redatelj baš njega htio i zbog njegova jakoga stranog akcenta. Akcent je Paul Muni imao jer je igrao u jidiš-teatrima, nije ni

govorio engleski do dvadesete. I u novijim filmovima o gangsterima čuli smo specifične naglaske Talijana, Iraca, Židova, Kineza... Uvijek su bile u pitanju marginalizirane manjine, koje traže svoje mjesto, pa su u toj borbi često bili nasuprot vlasti većine. U tome je bilo nedovoljne prilagodnosti, frustriranosti, nedostataka prave prilike. I danas ih ima među mladeži koja se sada ubija po ulicama Londona: pripadaju nižoj klasi, nisu od onih etabliranih u društvu. Takvih više nema među židovskom mladeži. Ono na čemu su u svakoj britanskoj židovskoj zajednici inzistirali može se sumirati u tri riječi: integracija, ne asimilacija. U čuvanje identiteta i integriranje u ovdašnje društvo ide svakako i poštovanje zatečenih zakona i usvojenih moralnih normi. S usvajanjem tih civilizacijskih standarda i uspješnom društvenom integracijom kao da je i priča o gangsterima u vlastitoj sredini završena. A ako je ta konstatacija točna, onda je i dobar primjer svakoj drugoj manjini i marginaliziranoj grupi.

Međunarodni festival dokumentarnog filma u Zagrebu

Kad režiser skine rukavice

Zbunjuje i zastrašuje to što lica vojnika u Mograbi jevu filmu nisu opaka ni surova kao u klasičnim trilerima, već simpatična i dobrodušna te se čine potpuno nespojiva s nasilnim aktivnostima. Ponekad je teško otkriti što ta lica zapravo osjećaju dok svjedoče o svojim brutalnim akcijama i postupcima

Piše Nenad Rizvanović

U Šestodnevnom ratu 1967. izraelska vojna jedinica zauzela je neko palestinsko selo na Zapadnoj obali. Stanovnici su napustili svoje kuće ili su već bili iseljeni, a izraelski vojnici već su se bili smjestili u prazne kuće. Ubrzo se pojavio starac na magarcu koji je ljubazno zamolio vojnike da ga puste u njegovu kuću. Vojnici su imali naredbe da nikog ne puštaju i starac na magarcu nestao je iznenada baš kako se i pojavio.

Ta čudna anegdota samo je jedna u nizu svjedočanstava izraelskih vojnika u filmu *The First 54 Years: An Abbreviated Manual for Military Occupation*, prikazana na ovogodišnjem ZagrebDoxu (Međunarodnom festivalu dokumentarnog filma u Zagrebu). U većini slučajeva vidimo lica vojnika i njihova imena i prezimena – riječ je o ukupno trideset i osam bivših vojnika – dok su svjedočanstva dvojice muškaraca anonimna, a njihove slike digitalno zamućene. Film ima trodijelnu strukturu: vojnička svjedočanstva isprepletena su s arhivskim snimcima izraelske okupacije i svojevršnim uputama za imaginarni priručnik o vojnoj okupaciji koje u kameru izgovara sam redatelj filma Avi Mograbi, pa je film zamišljen kao neka vrsta hipotetskog i/ili ironičnog priručnika koji imaginarnom korisniku pojašnjava kako učinkovito držati neki teritorij pod okupacijom više od pola stoljeća. Ironični narativni okvir ujedno omogućuje redatelju da gledateljima odmah na početku filma poruči da je sama ideja okupacije katastrofična i za Palestince i za Izraelce.

Vremenski je okvir filma Mograbi također podijelio u tri dijela. Prvi dio obuhvaća razdoblje od 1967. do 1986; drugi (*Gubljenje kontrole*) zbiva se između 1987. i 2000), dok treći (*Potpuni gubitak kontrole*) govori o vremenu od 2000. do danas. I naslovi filmskih potpoglavlja su na tom tragu: *Normalizacija, Dominacija, Pritvor* ili *Izvanredno stanje*.

Normalizacija u filmu prikazuje proces stvaranja iluzije svakodnevnoga života kako se prisutnost nove vlasti ne bi svakodnevno dovodila u pitanje. Istodobno, riječ je o uništavanju seoskog i gradskoga društvenog tkiva. Naseljenici su, naravno, petokolonaši. Noćni vojni upadi i stalno razdiranje životne rutine Palestinaca pripadaju u kategoriju *Dominacije*, dok *Pritvor* prikazuje hapšenje potpuno nevinih osoba. Učinkovita okupacija nemoguća je bez određene metodologije. „Normalizacija“ se provodi brutalnom silom, ali i detaljnim strategijama smišljenim za izlučivanje koje su opširno opisane u filmu. Fascinantno je koliko izraelska vlada svih ovih godina ulaže kreativne energije u ometanje normalnog života na okupiranom teritoriju. No što bi se dogodilo da je toliko energije uloženo u kreiranje suživota? Film

pokazuje da unatoč svim strategijama, sistematskoj kontroli i razrađenim metodama, Izrael s vremenom zapravo gubi stvarnu kontrolu nad okupiranim teritorijem.

U pedeset i četiri godine okupacije stvari su se, naravno, mijenjale, i to uglavnom nagore. Jedan vojnik u filmu prisjeća se da je nakon Prve intifade povod za brutalno premlaćivanje Palestinaca mogao biti bilo kakav, čak i potpuno neznatan, poput, primjerice, isteklog auto-osiguranja. Posebno je dojmljiv snimak naoružanih izraelskih specijalaca koji pod punom ratnom opremom u jednom noćnom pohodu upadaju u neki palestinski stan i maltretiraju uplašenu djecu. Do kraja 2008. mi smo skinuli rukavice, svjedoči jedan bivši vojnik u filmu, i svi su Palestinci postali neprijatelji. Drugi sugovornik objašnjava kako je zapovijed *verifying a kill* naprosto značila „metak u glavu“. Mnogo više od bilo kojih političkih ili historijskih analiza, te snimke prikazuju spiralni rast napetosti nasilja i nepomirljive povratne sprege odmazde i osvete.

Zbunjuje je i zastrašuje – barem na prvi pogled – to što lica vojnika nisu surova kao u nasilnim trilerima, već jednostavna, simpatična i dobrodušna te nam se čine potpuno nespojivima s nasilnim aktivnostima. Ponekad je teško otkriti što ta lica zapravo osjećaju dok svjedoče o svojim nasilnim akcijama i postupcima. Lako je pretpostaviti da većina i nije imala nekog izbora i da za vrijeme vojnog roka i nisu sebi postavljali neke etičke dileme. Za nekolicinu svjedoka postoji sumnja da su možda patološki nasilnici i da uživaju u opisima sistematskog maltretiranja. Većina priča u filmu mnogo je nasilnija od priče o starcu koji je dojahao na magarcu s početka teksta. Zajedničko im je da su ispričavane u prvom licu i da kompromitiraju: protjerivanje, brutalno maltretiranje i ubijanje Palestinaca. Neki snimci pokazuju kako se vojnici uopće ne obaziru tuku li muškarce, žene ili djecu.. Zaista je teško gledati kako vojnici iznenada i bez jasna povoda pendreče desetogodišnjake. I naravno da je posve neshvatljiva lakoća kojom pucaju u civile. U najdramatičnijim momentima film pokazuje koliko je bešumna preobrazba iz običnog čovjeka u bezumnog mučitelja, pljačkaša i ubojicu koji se *post festum* opravdava ili ne opravdava, stidi ili ne stidi onoga što je učinio ili naprosto prebacuje krivnju na nekog drugoga. Jedan bivši vojnik ovako opisuje svoja iskustva dok je udarao muškarca: „Uglavnom sam bio zbunjen, ljutit i frustriran. Zašto mi on toliko otežava život?“ Jonathan Roomey u svojoj recenziji za www.screendaily.com zapaža da svjedoci možda i nisu svjesni u kakvoj su se ekstremnoj poziciji zatekli, no redatelj filma zbog toga ih „ne oslobađa ni prošlosti ni sadašnjosti, niti ih skida s etičke udice“.



Nulti stupanj dokumentarnosti: Avi Mograbi

Činjenica da je Mograbi svoj film smislio kao priručnik samopomoći i da sam glumi pripovjedača zanimljiva je koliko i paradoksalna. Možda je samo naizgled nespojivo da u filmu koji „oponaša“ priručnik bivši vojnici prepričavaju svoja iskustva. Dokumentarni filmski materijal koji je umetnut između intervjua i redateljevih „instrukcija“ sugerira da je čitava ideja možda pomalo

Izraelski redatelj i videoumjetnik Avi Mograbi rođen je 1956. u Tel Avivu, gdje i danas živi i radi. Nakon studija umjetnosti i filozofije prva filmska iskustva stekao je radeći kao asistent režije na reklamama i igranim filmovima. Vlastitu filmsku karijeru započinje godine 1989. Od 1999. predavao je dokumentarni i eksperimentalni film na Sveučilištu u Tel Avivu. Mograbi je jedan od najistaknutijih izraelskih filmaša, poznat po nepokolebljivoj predanosti društvenom, kulturnom i političkom angažmanu na Bliskom istoku, kao i po eksperimentatorstvu i inovativnom doprinosu filmskoj umjetnosti.

Dokumentarni filmovi Avija Mograbi prikazivani su na filmskim festivalima u Cannesu, Berlinu, Veneciji, Rimu, New Yorku, San Franciscu... Za svoj rad primio je brojne nagrade: *Special Jury Prize* – It's all True Film Festival, São Paulo, 2013, *Excellence Award* – Yamagata Documentary Film Festival, 2009, *Best Documentary* – Gijon Film Festival, 2008, *Israeli Lottery Documentary Filmmaker Award*, 2007, *Amnesty Award* – Rotterdam Film Festival, 2006, *Young Audience Award* – Arte Mare Festival, Bastia, 2005, *Special Mention* – FID Marseille, 2005, *Michael Moore Award* – Ann Arbor Film Festival, 2005, *First Prize* – Bilbao Film Festival, 2005, *Aprile Award* – Milano Film Festival, 2004, *Special Mention* – One World Film Festival, Prag, 2004, *Special Mention*, Human Rights Film Festival, Argentina, 2004, *Michael Moore Award* – Ann Arbor Film Festival, 2003, *Cinema Art Award* – Jerusalem Film Festival, 2003, *Peace Film Award*, Berlinale, 2000, *Special Mention* – Doc Aviv, 1999, *Conflict and Resolution Award* – Hamptons Film Festival, 1999, *Michael Moore Award* – Ann Arbor Film Festival, 1999, *Second Prize, Jewish Identity Award* – Yehuda Magnes Museum, 1999, *Special Mention* – Split Film Festival, 1999.

i proizvoljna. Koji bi to bili stvarni korisnici toga pri-ručnika? Oni, naravno, ne postoje jer autor naprosto želi raskrinkati funkcioniranje brutalnoga društvenog mehanizma. Dokumentarni materijal mora potkrijepiti istinitost vojničkih svjedočanstva, odnosno uvjeriti gledatelja da ona nisu ni izmišljena ni pretjerana i da barem djelomično odgovaraju stvarnosti na okupiranim područjima, premda su, naravno, „probrana“. Nije čudno što su se pojavile sumnje u autentičnost događaja o kojima vojnici govore u filmu, što je i bio povod za spektar optužbi po kojima je Mograbi je film „antiizraelska propaganda prerušena u dokumentarac“ jer iznosi „nejasne kritike okupacije pojasa Gaze i Zapadne obale“ te da je ideološki blizak pokretu bojkota

BDS-a, pa čak i da je samo prikazivanje ovog filma na ovogodišnjem Berlinskom festivalu naprosto skandal.

Mograbi je film ne razlikuje se od sličnih dokumentarnih filmova samo po tome što je Mograbi i redatelj i pripovjedač, već po tome što je svojevrsni filmski i društveni eksperiment. Vlastitu domovinu Mograbi više ne shvaća ozbiljno – umjesto da joj sugerira, primjerice, psihoterapeutski kauč, on je želi ismijati jednom trivijalnom formom – što dovoljno govori o stupnju očaja i beznađu umjetnika koji je čitav život potrošio na samo jednu temu. No brutalnost viđenog materijala, dokumentarnog i ispričanog, koliko god bio ispeglan u skladu s horizontom očekivanja tzv. običnog kinogledatelja, zapravo razara ideju filma, premda ujedno svjedoči i o

bezizglednosti izraelsko-palestinskog konflikta. Filmska kritika već je zaključila da je i sam Avi Mograbi u novom filmu „skinuo rukavice“ i svoju filmsku poetiku sveo na „nulti stupanj dokumentarnosti“. Već spomenuti filmski kritičar Jonathan Roomey u tekstu konstatira da film ima „smislenu didaktičku svrhu“, jer nepogrešivo motivira gledatelje da „dobro razmisle o filmu koji gledaju“. Kritički glasovi u Izraelu već desetljećima ističu da okupacija Zapadne obale ne razara samo život palestinskog stanovništva, već da sprečava slobodni društveni razvoj i dugoročno narušava samu srž izraelske demokracije. Film Avija Mograbi je stoga samo vrela optužnica, već i alarmantni vapaj jednoj državi i politici da preispita smisao vlastitog ponašanja.

Objetnice

U Mannovu romanu *Čarobni brijeg*, u kojem je prikazana skupina izoliranih bolesnika u planinskom lječilištu, a u tom svijetu pacijenata zrcalili su se život i kultura predratne Europe, kao prototip za jednog od glavnih likova, Lea Naftu, intelektualnog jezuita i mesijanskog reacionara židovskih korijena, poslužio je György Lukács

Piše Jaroslav Pecnik

Prije pola stoljeća (4. lipnja 1971) u Budimpešti je preminuo jedan od najvažnijih i najplodnijih filozofa i estetičara naše epohe, koji je svojim monumentalnim djelom marksističke provenijencije obilježio ne samo svekoliku povijest filozofije nego i naše novodobne civilizacije. Svojim stvaralačkim genijem nametnuo se kao svestrani mislilac bez čijeg teorijskog doprinosa teško da bismo mogli razumjeti minulo stoljeće prepuno dubokih društvenih promjena i revolucionarnih prevrata. A Lukács nije bio samo svjedok (istina, često kontroverzan i nedosljedan) tih velikih, turbulentnih i traumatičnih kretanja, već i idejni kreator reformističke, marksističke revolucionarne ideologije u kojoj je vidio oruđe i mogućnost autentične humanističke preobrazbe čovjeka i društva, a ujedno je obogatio odnosno emancipirao historijski i dijalektički materijalizam (koji se ortodoksnim idejno-teorijskim intervencijama pretvorio u krutu dogmu) od staljinističkih interpretacija, te je i maestralno elaborirao ulogu klasne svijesti u filozofiji povijesti, ali i konkretnoj političkoj praksi. Istina, u njegovu bogatom opusu možemo razlikovati dva oštra (auto)cenzurom odvojena razdoblja, gdje se jasno raspoznaje kako je, kada i zašto „Savao postao Pavao“, ali ako se uzmu u obzir prostor i vrijeme, dakle političke i društvene okolnosti u kojima je živio i djelovao, kada se zbog jedne pogrešno izgovorene ili napisane riječi gubila glava, podjednako na nacifasističkom i staljinističkom panju, onda je moguće možda ne opravdati ali svakako shvatiti kako i zašto je mađarski filozof tako postupao. Svojedobno je Thomas Mann u romanu *Čarobni brijeg* (1924) u kojem je paradigmatički prikazao skupinu izoliranih ljudi u planinskom lječilištu, a u tom svijetu (plućnih) bolesnika ogledali su se život i kultura predratne Europe, jednog od glavnih likova, Lea Naftu, intelektualnog jezuita i mesijanskog reacionara židovskih korijena, oblikovao kao prototip po Györgyju Lukácsu.

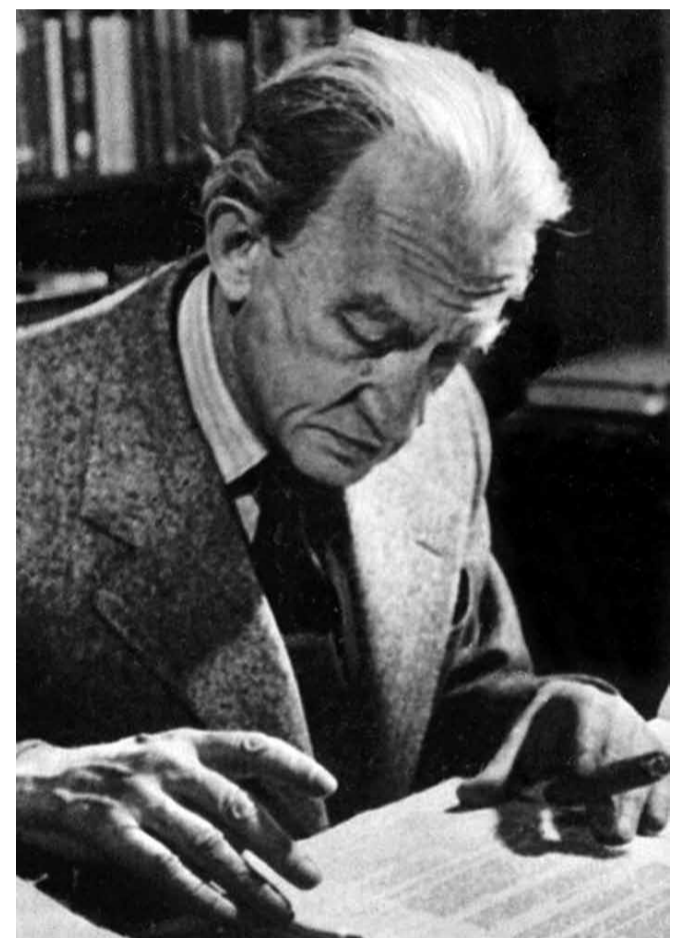
György Lukács rođen je 13. travnja 1885. u Budimpešti u asimiliranoj židovskoj obitelji bogatoga bankara Josefa Löwinger, koji je stekao i plemićku titulu, i majke Adele Wertheimer, nasljednice golema bogatstva, tako da se njihov sin György u svojim prvim, na njemačkom jeziku pisanim, radovima potpisivao kao Georg Bernhard Lukács von Szegedin (prema rodnom mjestu svoga oca, čiju je plemićku titulu preuzeo). Obitelj nije pridavala važnost svojim židovskim korijenima (izuzev u tradicijskim prigodama), a da bi se lakše uklopili u elitno plemićko i konzervativno okruženje, konvertirali su (1907) na evangeličku vjeroispovijed. Lukács je počeo studirati pravo na kraljevskom sveučilištu u Kolozsvaru, a nastavio u Budimpešti, gdje je i diplomirao. U to se vrijeme upoznao s revolucionarnim i socijalističkim idejama Erwina Szaba (1877–1918, pravim prezimenom Schlesinger), koji ga je uputio na radove Georgesa Sorela, velikog inspiratora lijevih ideja i pokreta na Zapadu. Na njega je djelovao i sam Szabo svojim anarhosindikalizmom, ali i Endre Ady svojom „mesijanskom poezijom“ i oni su zapravo uvelike duhovno oblikovali predmarksističku fazu njegove filozofije, kao i Bela Zalai (1882–1915), kojeg je smatrao jedinim originalnim mađarskim filozofom. Naravno, ne treba zaboraviti ni utjecaj Nietzschea i Kierkegaarda, kao i ruske literature, posebice Dostojevskog, koji su mu (p)ostali cjeloživotnim uzorima i temama o kojima je ispisao na tisuće stranica. Po svršetku studija neko je vrijeme radio u domovin-

skom ministarstvu, ali kako ga je otac obilato financirao, ne bi li nastavio sa studijima i posvetio se znanstvenim istraživanjima, Lukács se cijelim bićem bacio na čitanje i izučavanje raznih autora i drugih teorijskih radova, stekavši enciklopedijski uvid u sva bitna pitanja naše kulture i civilizacije. Fascinirao je kolege golemom širinom informacija kojima je raspolagao, dubokim uvidima u najsloženija pitanja društvenih teorija i znanosti, poznavao je mnoge jezike, a već 1909. za svoj rad *Glavni pravci drame u posljednjoj četvrtini minulog stoljeća* (*A drámairás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében*) dobio je nagradu društva Kisfaludy. Iz toga je rada poslije izrasla monografija *Povijesni razvoj moderne drame* (*A modern dráma fejlődésének története*, 1911). Iste je godine objavio i zbirku eseja *Duša i forma* (*A lélek és a formák*), koja je poslije bila tiskana i u Berlinu na njemačkom jeziku (*Die Seele und die Formen*). U razdoblju 1904–1908. pripadao je literarnom i kazališnom kružoku u kojem je prevodio i režirao autore koji su tada bili u žarištu interesa, kao što su Ibsen, Strindberg, Hauptmann. Budući da mu iz formalnih razloga nije uspelo habilitirati na peštanskom univerzitetu, otišao je u Njemačku i na poziv Ernsta Blocha nastavio s teorijskim istraživanjima u Heidelbergu, a ponajviše zahvaljujući činjenici što je bio student Georga Simmela, širom su mu se otvorila vrata tada vodećih njemačkih filozofskih i uopće intelektualnih krugova.

U Njemačkoj se približio krugu filozofa okupljenih oko Maxa Webera, kontaktirao je s Rickertom i Windelbandom, iako njegov, kao uostalom ni Blochov „mesijanski utopizam“ nisu bili sukladni temeljnoj orijentaciji tzv. Badenske škole. Intenzivno se družio i s pjesnikom Stefanom Georgom, a tijekom 1916. počeo je, najprije u časopisu, objavljivati studije o fenomenu romana, a potom je te tekstove uobličio i u knjigu (1920) naslovljenu *Teorija romana* (*Die Theorie des Romans*). Budući da mu ni u Njemačkoj nije pošlo za rukom habilitirati, vratio se 1915. u Budimpeštu, s prvom suprugom, ruskom revolucionarkom i emigranticom Jelenom Grabenkom, ali nisu se dugo zadržali u Mađarskoj, jer je policija počela pokazivati „interes“ za Lukácsa, pa se vratio u Njemačku. Ipak, zbog raskida s prvom suprugom iznova se odlučio na definitivni povratak u domovinu, ali je prije toga u sefu Deutsche Bank u Heidelbergu pohranio dio rukopisa koji su bili objavljeni tek 1974. nakon njegove smrti: *Heidelberger Philosophie der Kunst* i *Heidelberger Aesthetik*, u dva sveska, izazvali su veliku senzaciju u akademskim krugovima diljem svijeta. Dok je boravio u Beču (1919), oženio se Gertrudom Janossi-Bortsteiber i kako je odlučio stalno živjeti u Budimpešti, intenzivno se uključio u rad tzv. Nedjeljnog kluba, gdje je promovirao svoje filozofske idealističke koncepcije oslonjene na Kanta, Platona i Diltheya. Također je djelovao u radu intelektualnih klubova Galileo i Slobodna škola duhovnih znanosti, koja je izdavala časopis *Dvadeseto stoljeće* (*Huszadik század*). U radu spomenutih kružoka sudjelovali su i drugi istaknuti intelektualci toga doba u Mađarskoj, poput: Karla Mannheima, Bele Balasza, Karla Polanya (vodio je kružok Galileo), Arnolda Hausera, Bele Bartoka, Zoltana Kodalya.

Oktobarska revolucija u Rusiji snažno je djelovala na mladog Lukácsa, tako da je pod utjecajem Bele Kuna (1918) ušao u Mađarsku komunističku stranku, a nakon revolucionarnih zbivanja, kad je formirana Mađarska sovjetska republika (1919) bio je imenovan narodnim komesarom za kulturu i obrazovanje revolucionarne vlade. Nakon što su konzervativne snage ugu-

Klasik filozofske misli



Oportunist i krivovjernik: György Lukács

šile revoluciju, Lukács je, kako bi izbjegao uhićenje, emigrirao u Austriju, gdje je nastavio sa svojim političkim aktivnostima, a u egzilu je počeo pisati za *Komunist*, organ Komunističke internacionale. Zbog toga je bio uhićen, ali su ga austrijske vlasti oslobodile, zahvaljujući intervenciji braće Mann. Za vrijeme boravka u egzilu upoznao je Antonija Gramscija, Victora Sergeja i Adolfa Joffea. Kao delegat mađarske komunističke sekcije sudjelovao je (1921) u radu Trećeg kongresa Kominterne, ali istodobno, na teorijskom planu, Lukács je počeo napuštati svoje modernističke i idealističke pozicije, i sve se više počeo okretati ideološkim i političkim pitanjima, da bi na koncu zaključio da suvremena buržoaska (građanska) demokracija nije moguća u realnom, svakodnevnom životu, već je nivelirana, strogo ograničena, zapravo posvema suprotna sadržaju, doseg i opsegu pojma koji navodno obuhvaća. Na duhovnom planu Lukács je sve više izlazio iz Nietzscheovih okvira, da bi ubrzo i formulirao stav kako jedino proletarijat može biti konkretna snaga koja će čovječanstvo osloboditi okova prisile kapitala. Iz te faze svakako treba spomenuti nekoliko njegovih važnih djela: *Moralni temelji komunizma* (*A kommunizmus erkölcsi alapja*, 1919), iste godine *Taktika i etika* (*Taktika és etika*), a godinu prije objavio je svoj najprovokativniji spis *Bolševizam kao moralni problem* (*A bolsevizmus mint erkölcsi probléma*). Studije, članke, recenzije i polemike koje je objavio u vrijeme Prvog svjetskog rata možemo podijeliti u dvije velike skupine: filozofiju povijesti i filozofiju kulture, s posebnim osvrtom na ruske realiste i napose Dostojevskog, kojeg je smatrao paradigmom ruske misli. Uz ruske realiste iznimno je cijenio Honorea de Balzaca, Waltera Scotta i Romaina Rollanda, a posebice Thomasa Manna, kojeg je u svom slavnom eseju *Kafka ili Mann* suprotstavio Franzu Kafki, u kojeg nije pronalazio gotovo nikakve literarne vrijednosti. U *Teoriji romana*, to „božansko“ o kojem je pisao Dostojevski, smjestio je i u filozofiju povijesti, tvrdeći da se totalitet svijeta raspada, (za)datost totaliteta epohe već je izgubljena i stoga totalitet romana kao epske forme modernog čovjeka samo je

naša pretpostavka i mora se roditi novo djelo koje će stvarno i konkretno obuhvatiti novo doba. Na filozofskom planu sve više je pridavao važnost Lenjinovoj misli i lenjinizmu kao filozofskoj kategoriji, a u to vrijeme je i sakupio ranije objavljene eseje, priredio ih i preradio, te objavio kao cjelinu u knjizi *Povijest i klasna svijest (Geschichte und Klassenbewusstsein)*, Berlin, 1923), gdje je na originalan način proširio temeljne pretpostavke lenjinizma, i to daleko bolje i inteligentnije od sama Lenjina. Moramo naglasiti da u to doba Lukácsu nisu bili poznati Marxovi tekstovi o njemačkoj ideologiji, nije bio upoznat s ekonomskim i filozofskim rukopisima iz 1844, dakle nije poznao temelje mladoga Marxa (*Grundrisse*), ali je usprkos svemu jasno iskazao njegove autentične stavove i stoga je jasno zašto su ga ruski staljinisti osudili za revizionizam. Na 5. kongresu Kominterne (1924) Grigorij Zinovljevič oštro je napao njegov rad koji se danas smatra jednim od najvažnijih priloga u povijesti novodobne filozofije. Knjiga je i poslije u ortodoksnom komunističkom tisku bila tretirana kao revizionistička, ali za zapadne marksiste, prije svega predstavnike Frankfurtske škole, postala je jednim od kanonskih djela u promišljanju povijesti, partije, klasne svijesti, relacija subjekt – objekt itd. Lucien Goldmann poslije je pisao da je upravo tim djelom Lukács nadahnuo Heideggera za pisanje glasovite knjige *Bitak i vrijeme (Sein und Zeit)*.

Neposredno nakon Lenjinove smrti Lukács je napisao knjigu o vodi Oktobarske revolucije (*Lenin, Studie über der Zusammenhang seiner Gedanken*), ali na njega su iz Moskve i dalje gledali sa skepsom, posebice krug oko filozofa Deborina, a jaz je još više produbljavao Bela Kun, koji već odavno nije bio u dobrim odnosima sa svojim suradnikom iz vremena mađarske revolucije. Tijekom 1928. Lukács je dobio partijski zadatak da izradi programsku načela za suprotstavljanje širenju fašizma u Mađarskoj. Tako su nastale *Blumove teze* (po Robertu Blumu, njemačkom demokratu ubijenu 1848. u Austriji za vrijeme revolucije) u kojima je tražio stvaranje ujedinjene fronte svih progresivnih snaga u Mađarskoj, kako bi se srušio fašistički režim admirala Miklosa Horthyja. Kominternu je osudila te teze smatrajući ih nedovoljno komunističkim, a nakon toga Lukács se povukao iz aktivne politike i posvetio teorijskom radu. Od 1929. do 1933. živio je u Berlinu, nastavio je ranije započete studije Hegela i Marxova odnosa prema njemu, što se poslije odrazilo i na Lukácseva kasnija djela, posebice u estetici. Po dolasku nacista na vlast otišao je u Moskvu, gdje je radio u Institutu Marxa i Engelsa i gdje je živio sve do svršetka Drugoga svjetskog rata. Igram slučaja, preživio je sve staljinističke čistke, uključujući i vrijeme tzv. Velikog terora, za razliku od brojnih mađarskih revolucionara (uključujući i Belu Kuna), koji su stradali u sibirskim gulazima. Istina, i on je bio uhićen 1940, ali je ubrzo nakon intervencije Georgija Dimitrova bio pušten. U Moskvi se zbližio s filozofom Mihailom Lifšicom i, po osobnom iskazu, od njega je najviše naučio o estetici; pisao je za časopis *Literarna kritika*, ali uglavnom je redigirao njemačke i mađarske književne časopise. Nakon Hitlerova napada na SSSR bio je evakuiran u Taškent, a tijekom zime 1942. na Filozofskom institutu Akademije znanosti SSSR-a radom o mladom Hegelu obranio je doktorsku disertaciju. No budući da je u to vrijeme Staljin dekretom „odlučio“ da se Hegel okvalificira kao ideolog feudalne reakcije protiv francuske revolucije, nije čudno što je knjiga *Der junge Hegel* bila objavljena prije na Zapadu (1948) negoli u SSSR-u (1954).

Nakon 1945. Lukács se vratio u Mađarsku i odmah je bio imenovan profesorom filozofije i estetike na Sveučilištu Peter Pazmany, a 1948. postao je član Mađarske akademije znanosti i umjetnosti. Sve do 1956. (s jednim kraćim prekidom) bio je i zastupnik u parlamentu. No to je ujedno doba njegova otvorenog oportunitizma; tijekom 1946. u eri priprema za novu eskalaciju staljinističkog terora, Lukács se pridružio glasovima dogmatskih filozofa i počeo kritizirati i prozivati mađarske nekomunističke intelektualce te se obrušio na B. Hamvasa, I. Biboa, L. Prohaszku, K. Kerenyja, koji su nakon toga prošli kroz teška iskušenja i poniženja, ali i mučenja i iscrpljujući fizički rad u staljinističkim logorima. Istodobno, tijekom 1948. vodio je velike rasprave s egzistencijalistima, posebice Karlom Jaspersom i Mauriceom Merleau-Pontyjem da bi iz tih polemika nastala knjiga *Existencialisme au marxisme*, tiskana 1948. na francuskom jeziku. U njoj je tvrdio da je karakteristika suvremene građanske filozofije postularanje tzv. trećeg puta, koji nije ni materijalizam ni idealizam, a upravo unutar tog puta egzistencijalizam je najrazvijenija forma koja na ideološkom planu odražava duhovni i moralni kaos građanske inteligencije. Za razliku od marksizma i egzistencijalizam mistificira društvenu stvarnost i puka je eklektika različitih teorija i ideja. Poslije je Lukács pokušao opravdati razloge u najmanju ruku nekorektnog ponašanja (*Post scriptum*, 1957) napisavši: „Radilo se o egzistenciji prve socijalističke zemlje, o jačanju i aspiracijama agresivnog fašizma, te sam zbog toga dobrovoljno podčinio svaki svoj stav nužnostima momenta. Međutim, to nikada nije značilo moju kapitulaciju pred svim

Da Lukácseva misao i poslije toliko godina živi i provocira, svjedoči njegov status u rodnoj zemlji. Na intervenciju Victora Orbána, premijera i najmoćnijeg političara u Mađarskoj, nedavno je zatvoren slavni Lukácssev arhiv u Budimpešti; nepregledna zbirka rukopisa, dokumenata i golema biblioteka premještene su u Akademiju znanosti, čime je bitno otežan pristup istraživačima ostavštine tog korifeja novovjeke filozofije

tim ideološkim tendencijama... U isto vrijeme za mene nije postojala nikakva sumnja da ne samo što je svaka opozicija tada bila fizički nemoguća, nego još i to da bi ona mogla vrlo lako postati intelektualna i moralna pomoć smrtnom neprijatelju koji je prijetio uništenjem cjelokupne civilizacije.“ Ne smije se zaboraviti da je upravo u to doba objavljivao i svoje tekstove o njemačkoj književnosti 18. i 19. stoljeća, posebice o Goetheu i njegovoj estetici, a ti radovi pripadaju u ono najvrednije što je u svjetskoj literaturi o tim temama bilo ikad napisano, dakako mislim u prvom redu na knjigu *Goethe und seine Zeit* (1948). Ali neposredno nakon što su se diljem sovjetske komunističke imperije obnovile staljinističke čistke, i Lukács se našao na udaru zbog kozmopolitizma i tzv. kulturne tolerancije i za kaznu je bio udaljen iz stranačkog života. Oštro su ga kritizirali vodeći partijski ideolozi i dugogodišnji opONENTI Laszlo Rudas i Jozsef Revai, ali nakon Staljinove smrti iznova je bio rehabilitiran i vraćen u partijsko članstvo. Tijekom revolucionarne pobune protiv dogmatskih komunista i staljinista 1956. u Mađarskoj, Lukács je podupro reformske ideje Imre Nagya, koje su se otvoreno suprotstavljale sovjetskoj liniji. Pod vodstvom Nagya i uz potporu Lukácsa, u Mađarskoj su se počele provoditi radikalne promjene u vladajućoj partiji i ona je, po njihovu mišljenju, nakon svih staljinističkih zala koje je počinila, mogla vratiti povjerenje javnosti samo na slobodnim, pluralnim, demokratskim, parlamentarnim izborima. Lukács je predlagao povezivanje komunističkih disidenata, socijaldemokratskih revolucionara i revolucionarne omladine u jedinstvenu frontu kako bi stranka konačno prestala biti samo poslušna privjesak sovjetske vladajuće nomenklature. Uoči revolucije 1956. Lukács je bio iznimno aktivan u tzv. Petőfijevu krugu, gdje se raspravljalo potpuno slobodno o nizu važnih teorijskih i ideoloških pitanja. U listopadu 1956. izabran je u CK partije i imenovan ministrom školstva. Nakon što je uz pomoć sovjetskih tenkova u krvi bila ugušena revolucija, sklonio se neko vrijeme u jugoslavensko veleposlanstvo. No ubrzo je, na prevaru, s Imrom Nagyom i suradnicima bio uhićen i deportiran u Rumunjsku. Većina uhićenih bila je pogubljena, ali se Lukács spasio zahvaljujući velikoj međunarodnoj intervenciji uglednih svjetskih intelektualaca i 1957. su ga pustili iz zatvora, pa se vratio u domovinu. Dakako, ostao je u nemilosti; tek 1967. rehabilitirali su ga, tako da je obnovio i članstvo u stranci. Ali i nadalje je mnogima u Istočnom bloku ostao intelektualnom inspiracijom; tijekom 1957. u Istočnoj Njemačkoj bili su uhićeni profesori sveučilišta Wolfgang Harich i Walter Janku, koji su otvoreno zagovarali Lukácsve reformske ideje, nakon čega se u tisku na Zapadu oglasio i stari filozof, zatraživši njihovo puštanje na slobodu. Tadašnji lider mađarskih komunista Janos Kadar Lukácsa je pred smrt ponovo gurnuo na političku pozornicu, poluslužbeno ga promovirao i nazvao „prvim filozofom socijalističkog Istoka“. Valja napomenuti da je on za vrijeme poratnog djelovanja na sveučilištu oko sebe kao profesor okupio skupinu darovitih studenata (F. Feher, A. Heller, G. Markus, I. Meszaros, M. Vajda), poslije nazvanu Budimpeštanskom školom, koja je novodobnu filozofiju zadužila nizom vrijednih radova. Tom se krugu približila i grupa reformistički orijentiranih sociologa na čelu s jednim od najvećih mađarskih sociologa Andrasom Hegeđúsom, također učenikom i štovateljem filozofske misli starog i slavnog intelektualnog barda. Ranije (još 1957) pokrenut časopis Filozofskog instituta *Magyar Filozofiai Szemle* postao je rasadnik niza sjajnih tekstova koji su izazivali oduševljenje na Zapadu, a svekoliki se taj duhovni preporod zbivao pod Lukácsevim mentorstvom. Tijekom 1968. ta je grupa uz Lukácsovu pomoć formirala jaku demo-

kratsku frontu i oštro kritizirala postojeću vlast, tako da je većina poslije morala emigrirati na Zapad, kako bi u egzilu nastavili s akademskim karijerama. U to doba Lukács je objavio afirmativni esej o Solženjicinu, a intenzivno je radio na svom kapitalnom djelu *Ontologija društvenog bitka (Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins)*, koje je posmrtno bilo tiskano u tri sveska. To je djelo trebalo poslužiti kao temelj za novu *Etiku*, svojevrsan nastavak *Povijesti i klasne svijesti*, ali to monumentalno djelo napisano je tek u fragmentima. Janos Kis s pravom je napomenuo da je Lukács usprkos tek fragmentima rukopisa o etici „kao prvi u povijesti etike izradio pojmovno oruđe za analizu fenomena moralnih dilema, jer bio je uvjeren kako proletarijat može okončati klasnu borbu i stvoriti društveni poredak u kojem će biti nezamisliva i onemogućena svaka obnova tih suprotnosti“. Studentsku pobunu 1968. širom svijeta Lukács je oduševljeno pozdravio, kao i Praško proljeće, a oštro je osudio sovjetsku vojnu intervenciju u Čehoslovačkoj. Kritički se postavio prema politici SSSR-a i mađarskih komunista i u tom je razdoblju napisao nekoliko velikih radova vezanih za estetiku (*Über die Besonderheit als Kategorie der Aesthetik*, u četiri sveska, 1954. i *Die Eigenart des Aesthetischen*, u dva sveska, 1963). Zatim valja spomenuti *Krizu buržoaske filozofije (A polgári filozófia válsága)*, 1947), kao i dvije knjige o Marxu (*Der junge Marx*, 1965) i *Moj put Marxu* (u dva sveska, 1971), a zapravo se radilo o nastavku radova koje je započeo još 1933. u Beču i Berlinu, kada je objavio knjigu *Moj put Marxu (Mein Weg zu Marx)*. Naravno, tu je i krajnje kontroverzno djelo *Razaranje uma (Die Zerstörung der Vernunft)*, 1954), koje je pisano s pozicije dogmatskog marksizma i lenjinizma i stoga je u Moskvi bilo oduševljeno pozdravljeno, ali je i bilo prepuno neprihvatljivih i nekorektnih odlomaka, primjerice o Ludwigu Wittgensteinu, a svog bivšeg mentora Maxa Webera autor je oportunistički i posve neopravdano svrstao u prethodnike fašizma. Ali to je bio Lukács, genijalan u misaonim vratolomijama, ali i slab u moralnim sunovratima, odnosno padovima i propustima. Lukács je bio uvjeren u renesansu marksizma i u historijsku nadređenost socijalizma nad kapitalizmom, ali kako bi udovoljio političkim autoritetima u Moskvi, nepotrebno je dodao i time se „proslavio“ da je i najgori socijalizam bolji od najljepšeg kapitalizma. A to je samo dio vulgarizacija na koje je pristajao. Čak je neko vrijeme Staljin slaviu kao četvrtog klasika marksizma, da bi poslije pokajnički priznao da se poklonio njegovu autoritetu, jer je pružanje otpora bilo nemoguće, moglo ga je stajati glave.

Međutim, u svom epohalnom teorijskom djelu *Povijest i klasna svijest* naglasio je da Marxovu dijalektičku metodu marksisti nisu shvatili, niti razradili. Jedino je Rosa Luxemburg bila iznimka, jer je Marxovu misao razvijala u „metodsko-ekonomskom smislu“. Prizna(va)o je Engelsu zasluge za razvoj dijalektike, ali mu je zamjerao što ju je proširio i na spoznaju prirode. A povijest je jedina prava domena dijalektike. U Marxovim *Tezama o Feuerbachu* pronašao je bitna određenja čovjeka kao bića prakse, ali društvena zbilja može se shvatiti samo kao totalitet; „samo klasa može djelatno prožeti društvenu zbilju u totalitetu“. Uz središnje pitanje kategorije totaliteta kao osnove stvarnosti, koju treba shvatiti kao društveni proces, posebno mjesto su imale rasprave o postvarenju i proleterskoj svijesti. Uočavajući suprotstavljenost subjekta i objekta, čovjeka i društva, Lukács je koncipirao rješenje problema tog odnosa.

Neki su mu teoretičari prigovarali da precjenjuje značenje klasne svijesti, ali kroz cijelo se njegovo djelo provlači strasna želja za što dubljim uvidom u Marxovu misao i kritički odnos prema vulgarnom marksizmu, ali i građanskom idealizmu. U knjizi *Povijest i klasna svijest* ponudio je monumentalnu sintezu, kojoj gotovo da nema premca u teorijskoj misli i literaturi minulog stoljeća. A da njegova misao i dalje živi i provocira, najbolje svjedoči njegov današnji status u Mađarskoj; nedavno je na intervenciju sama premijera i najmoćnijeg političara države Victora Orbána zatvoren slavni Lukácssev arhiv u Budimpešti, nepregledna zbirka rukopisa, dokumenata i golema biblioteka premještene su u Akademiju znanosti, čime je bitno otežan pristup istraživačima djela tog korifeja novodobne filozofije. Osim toga, Akademija je „posustala“ u tiskanju kritičkog izdanja njegovih cjelokupnih djela, zamišljenih u sto knjiga. Istina, Lukácseva sabrana djela publicirana su u Njemačkoj, ali kako se danas čini, nedostaju brojni rukopisi iz njegove ostavštine koji se tek sada obrađuju. Ujedno je i demontiran jedini budimpeštanski spomenik velikom filozofu, jer *urbanizirana*, nacionalistička Mađarska želi ukloniti sve tragove „morskoga komunističkog nasljeđa“. Jedino još na sveučilištu u Szegedinu djeluje Lukácssev filozofski kružok (Szegedi Lukács Kör), koji nastavlja s proučavanjem njegova djela. Bez obzira na sve kontroverze, djelo Györgyja Lukácsa i danas je inspirativno, o čemu svjedoči recepcija njegove filozofije na sveučilištima i institutima diljem svijeta.

Baletna umjetnost

U očekivanju nezaobilaznog *Orašara* i obećavajuće nove *Giselle*, baletni ansambl Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu odlučio se za odmak od klasike i kao prvu premijeru u novoj sezoni izveo projekt *Decadance* svjetski poznata izraelskog koreografa Ohada Naharina

Piše Jagoda Martinčević

U pandemijском životu kazališni i glazbeni svijet odolijevao je nevoljama na razne načine. I kod nas i u svijetu igralo se, pjevalo i sviralo uglavnom komorno. Male dramske predstave i koncertno izvođene opere postale su nužno, iako ponekad iznimno uspješno „zlo“. Jedino je balet posve utihnuo. Ipak, taj najteži kazališni žanr, često nazivan rudarskim, održavao se kao da je u ilegali, kondicijskim i drugim vježbama skriven od očiju javnosti, ali itekako prisutan u vlastitom svijetu kako bi ostao spreman za neka sklonija vremena. Znamo da ona nisu došla i nitko ne zna kada će, no s cijepljenjem otvorila se i za balet mogućnost izlaska na scenu.

U očekivanju nezaobilaznoga predblagdanskog *Orašara* i obećavajuće nove *Giselle*, baletni ansambl Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu odlučio se za odmak od klasike bijelih baleta i kao prvu premijeru u novoj sezoni izveo projekt *Decadance* svjetski poznata izraelskog koreografa Ohada Naharina (1952). Iako tradicijski orijentiran na izvornu klasiku, a posljednjih godina i neoklasiku s uprizorenjima adaptiranih književnih djela poput Mannove *Smrti u Veneciji*, Krležinih *Glembajevih* ili *Ponosu i predrasuda* Jane Austen, ansambl se povremeno upuštao i u moderni autorski izričaj, plesni jezik našega vremena poput, među posljednjima, iznimno uspješna ostvarenja djela *Apoksiomen* redatelja i koreografa Claudiya Bernarda na glazbu Tamare Obrovac i *Annonciation / La Stravaganza* karizmatičnog Angelina Preljocaja. Modernih baleta u repertoaru HNK-a bilo je i prije, ne smije se zaboraviti vrijedna ostavština Milka Šparembleka, pa ipak Naharinov projekt bio je nešto posve novo i za publiku i za ansambl.

Kad bismo se upustili u razjašnjavanje termina „moderan“ i „suvremeni“ balet/ ples, a oni se bitno razlikuju, Naharinov koreografski stil ne uklapa se ni u jedan. Možda tek u suvremeni jer je stvaran u našem vremenu, no svojom se osebnjuošću plesne poetike izdvaja iz vrlo razgranate umjetnosti pokreta kojom danas obiluje svjetska scena. Poseban je, originalan, počesto i spektakularno virtuozan. On je *gaga*, Naharinov vlastiti jezik pokreta „temeljen na istraživanju osnaživanja percepcije i mašte, osvještavanju forme, pronalaženju novih navika kretanja i prelaznju poznatih granica“.

Nakon uspješne plesačke karijere, koja ga je odvela i do Marte Graham i Mauricea Bejarta, Naharin je osnovao i vlastitu trupu te postao umjetnički ravnatelj Batsheva Dance Company, koju je vodio trideset godina, a danas za nju koreografira. I upravo je ona važna za gagu jer u njoj plesači vježbaju (*gaga dancers*), za razliku od *gaga people*, programa namijenjena svima koji vole ples i nemaju plesnu naobrazbu. Plesni jezik *gaga* prakticira se i u centru za oboljele od Parkinsonove bolesti. *Gaga* je dakle pokret koji prihvaćaju mnogi diljem svijeta, profesionalci, amateri, bolesnici, o *gagi* i procesu Naharinova rada snimljen je i dokumentarni film,

koreografije temeljene na *gagi* igraju se posvuda. *Gaga* je postala plesni jezik, pedagogija, terapija, jedan od najvećih izraelskih kulturnih proizvoda, zaštitni znak planetarno poznate Batsheva Dance Company.

No što je zapravo *gaga*? Kako je nastala i zbog čega?

Zapravo je nastala iz nevolje, tijekom Naharinova liječenja zbog ozbiljne ozljede leđa, u želji za ubrzanjem oporavka. Temelj joj je, ili jedan od njih, osvještavanje tijela uz osjećaje i imaginaciju koja oslobađa improvizaciju, odmak od zadanosti kanona tradicije (kod vježbanja *gaga* nema zrcala, znaka kontrole u klasi), oslušivanje unutarnje vlastitosti i povezivanje s okolinom... Naharin kaže: „*Gaga* stvara izazov u višedimenzionalnim zadaćama, svjesni smo ljudi oko sebe i shvaćamo da uopće nismo u središtu zbivanja. Postajemo više svjesni vlastitih oblika zato što se nikad ne gledamo u ogledalu; nema ogledala oko nas. Povezujemo se s osjećajem beskonačnih mogućnosti. Stalno težimo mirnoći, čak i kad smo spremni puknuti.“

Jesmo li makar ukratko objasnili fenomen *gaga*? Nismo. Nemoguće ju je verbalizirati, treba je gledati. I zato je dobro što smo vidjeli *Decadance*, kolaž Naharinovih različitih koreografija u majstorskoj izvedbi devetnaestero naših plesača. Plesali su male jednostavne životne priče, neki i iz vlastitih iskustava, o ljubavi, udaji, tuširanju, obrvama i noktima, alkoholizmu i još koječemu. Plesali su virtuozno, uvjerljivo, srdačno, a samo oni znaju kako su uz Naharinovu *gagu* došli do toga. Bilo je vedro, uz jedan divan muški duo i jedan duhovit muško-ženski, uz zgodan performans nacionalnog prvaka Tomislava Petranovića s publikom, uz povremeno pjevanje. Ukratko, maštovita predstava s mnogo duha i srca, u kojoj možda i ne prepoznamo *gagu* zato što je ne poznajemo. Ali prepoznamo predstavu i ansambl kojima se skandira.

Razmišljajući *a posteriori* o predstavi koja doista oduševljava, a nakon opetovana čitanja dobro uređene i informativne kazališne knjižice, iz kuta motrenja nekoga tko se prvi put uživo susreo s *gagom*, pa i mnogim navedenim tumačenjima Naharina, plesača, profesionalaca koji se na teorijskoj razini bave baletom/plesom, upitala sam se jesam li, osim divljenja, doista razumjela o čemu je zapravo riječ? Zapravo nisam. Postavila sam si pitanje je li Naharinova *gaga* kao, uvjetno rečen, stil, točnije kao poseban način koreografskog promišljanja, tako jedinstvena da ju je moguće ostvariti samo u njegovim predstavama? Može li se primijeniti i u predstavama drugih autora, pa možda i u klasičnom baletu sa svim njegovim tradicionalnim zadanostima koje uglavnom ponavljaju izvorne predloške ili ih malo modificiraju? Pitanje je, dakako, retoričko, možda i neuko, čega se ne sramim, ali je, čini mi se, legitimno s obzirom na ukupnost onoga što sam u dugom kritičarskom stažu vidjela na baletnoj i plesnoj sceni.

Što je zapravo *gaga*?

Plesni jezik: prizor iz predstave *Decadance*

Suvremeni ples ima u nas dugu tradiciju i raznoliku uspješnost. Najčešće apstraktan, dakle bez vidljive priče, uspješan je toliko koliko u njemu ima koreografske mašte pokreta, koliko korespondira s glazbom ili zvukom, koliko se razlikuje od drugih, u konačnici koliko dotiče emociju onih gledatelja koji nisu zarobljeni samo klasikom, nego su otvoreni za noviji žanr pokreta. Već i kronološka povijest baleta/plesa svjedoči o raznolikosti i mijenjanju svijesti o scenskom pokretu koji se od uporne i treba reći neuništivo vječne klasike kretao od ruskih baleta Stravinskog do neoklasike Balanchina, posebnosti Marte Graham, Jose Limona, Mauricea Bejara i drugih, do različitih izričaja suvremenoga plesa u bližoj prošlosti i naravno onih našega doba. Ono nije izbjeglo ni reinterpretacije klasike u sadržajnom i koreografskom smislu, pa su tako nastala i neka nova tumačenja vilinske i arhetipske *Giselle*, no najveću je pozornost izazvala adaptacija kulturnoga *Labudog jezera* Matthewa Bournea 1995, koji je prekrojio sadržaj bajke u frejdovsku priču u kojoj su labudice plesali muškarci. Nije mi bilo nimalo blasfemično, tim više jer se u glazbu Čajkovskog malo diralo. Dapače, svidjelo mi se.

I sad mi se valja još jednom vratiti Naharinu, koji s gore navedenim primjerima nema veze, ali ima s procesom pokreta utoliko jer je sa svojim koreografsko-pedagoškim radom također dio povijesnoga tijeka, točnije to će jednoga dana zasigurno postati. Njegovi baleti, sudeći po prikazanom kolažu iz raznih koreografija, nisu apstraktni, svi imaju svoje manje ili veće narative koji su manje ili više usko vezani uz osobnosti plesača. Te su mini priče najčešće intimne, a ponekad i svevremenske. Nastale su kao što je već rečeno iskustvenim putem, kojim izvođači preispituju svoje tijelo, iz čega proizlazi i emocija, a s njom idu i improvizacije, dakle stanovit sloboda pojedinca. Do koje su mjere te improvizacije slobodne, ne znam, ali znam po onome što sam vidjela da su ipak koreografski ukroćene jer inače ne bi u atraktivnim skupnim brojevima tako precizno funkcionirale.

Eto, zato me Ohad Naharin istodobno zbunjuje i zadivljuje. Strastvenost kojom piše ili govori o svom radu zarazna je pri gledanju njegovih projekata. Zato se i pitam je li ono što radi izum koji je prerastao u pokret njegovih asistenata ili sljedbenika, je li jedinstven pa će takav i ostati, odnosno, je li primjenjiv i u drugim ili drukčijim izričajima suvremenog pokreta, a da oni ne izgube autentičnost?

Univerzalni jezik

Novi plesni jezik Naharin je stvarao za vrijeme svog oporavka od ozljede leđa. Njegova *gaga* je već godinama svakodnevni trening Batshevinih plesača, ali je podjednako proširena među amaterima, odnosno onima koji nemaju plesnu naobrazbu

Izraelski koreograf svjetskoga glasa Ohad Naharin desetljećima je kućni koreograf najpoznatijeg izraelskog plesnog kazališta *Batsheva Dance Company* i kreator plesnog jezika *gaga*. Rođen je 1952. godine u kibucu Mizra u Izraelu. Njegova je majka bila koreografkinja, plesna pedagoginja te instruktora Feldenkraisove metode, a otac psiholog specijaliziran za psiho-dramu i glumac koji je nastupao u kazalištima Habima i Haifa. Ohad je odrastao okružen umjetnošću te je kao dijete skladao, pisao priče i slikao. Unatoč vrlo skromnoj plesnoj naobrazbi, s dvadeset i dvije godine pridružio se *Batsheva Dance Company*. U prvoj godini njegove plesne karijere Martha Graham posjetila je Batshevu,

u čijem je osnivanju sudjelovala, i pozvala Naharina da se priključi njenoj plesnoj družini u New Yorku. Naharin je pohađao Julliard School i Školu američkog baleta te nastavio usavršavanje u klasi Maggie Black i Davida Howarda. Potom se u toku jedne sezone pridružio *Ballet du XXe siècle* Mauricea Béjarta u Bruxellesu.

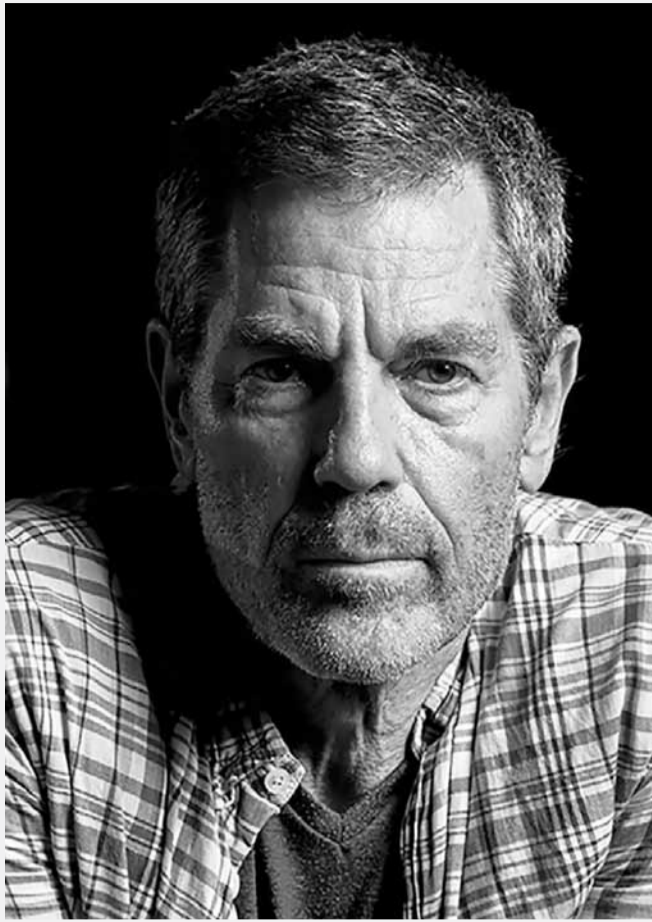
U New York se vratio 1979. i poslije godinu dana kao koreograf debitirao kod Kazuko Hirabayashi u *Hirabayashi Dance Theater*. Od 1980. do 1990. Naharin je svoje koreografije predstavljao u New Yorku i drugim plesnim kazalištima, među inim u *Batsheva Dance Company*, *Kibbutz Contemporary Dance Company* i *Neder-*

lands Dance Theater. Istodobno je sa svojom prvom suprugom Mari Kajiwaru, vodećom plesačicom *American Dance Theatera* Alvina Alleyja, nastupao u nizu koncerata u vlastitim koreografijama kreiranim upravo za nju. Godine 1984. u New Yorku je osnovao *Ohad Naharin Dance Company*, gdje su nastavili zajedničke nastupe sve do 1990. godine, kada je Naharinu ponuđena funkcija umjetničkog ravnatelja *Batsheva Dance Company*. Mari Kajiwaru pridružila se kazalištu kao plesačica i baletna majstorica, postavljajući Naharinove balete širom svijeta; u Nizozemskom plesnom teatru, Baletu pariške Opere, Frankfurtskom baletu, Cullberg Balletu, Baletu u Lyonu, u *Les Grands Ballets Canadiens*. Nastavili su zajedničke projekte sve do Kajiwarine prerane smrti 2001. godine.

Hvaljen kao jedan od najistaknutijih suvremenih koreografa, Naharin je svojom energijom i osebnjuošću koreografskim stilom započeo novu eru *Batsheva Dance Company*. Dovodeći nove koreografe iz cijeloga svijeta i dajući priliku izraelskim autorima, magnetizirao je sve veći krug publike, osobito mlade, za plesno kazalište. U prvoj godini svog umjetničkog ravnateljstva u tom

najpoznatijem izraelskom baletnom teatru u Tel Avivu, osnovao je *The Young Batsheva Ensemble* koji je postao poznat diljem svijeta. Otad je za obje baletne kompanije pripremio više od trideset koreografija. Poslije gotovo tri desetljeća vođenja *Batsheva*, Naharin je 2018. odstupio s mjesta umjetničkog ravnatelja, nastavljajući djelovati kao kućni koreograf. Danas *Batsheva* broj 40 plesača iz Izraela i drugih zemalja te održava oko 220 predstava pred više od 100 000 gledatelja u različitim dijelovima svijeta.

Uz vlastiti scenski rad na novim koreografijama, Naharin je također razvio vlastiti jezik pokreta pod nazivom gaga. Taj inovativni jezik pokreta temeljen je na istraživanju osnaživanja percepcije i mašte, osvještavanju forme, pronalaženju novih navika kretanja i nadilaženju uobičajenih granica. Gaga je već godinama svakodnevni trening Batshevinih plesača, a sve više se širi svijetom i među profesionalcima i među amaterima. Kako se pokret popularizirao izvan Izraela, *Batsheva Dance Company* postao je predvodnik gaga stila. Novi plesni jezik Naharin je stvarao za vrijeme svog oporavka od ozljede leđa, razvijajući gagu u dva smjera, do danas rasprostranjenu ne samo u Izraelu nego i u mnogim drugim zemljama. *Gaga/dancers* je program namijenjen profesionalcima koji svakoga dana vježbaju u Batshevi, dok je *gaga/people* program namijenjen svima koji vole ples, ali nemaju plesnu naobrazbu. Mnogi plesači tvrde kako se u njima poslije gaga vježbi budi nova strast za plesom, dok neprofesionalci koji se zateknu u plesnom okruženju osjećaju i zadovoljstvo i užitak, unatoč napo-



Otac gage: Ohad Naharin

ru koji je u takvoj vrsti angažmana neizbježan. Plesni jezik gaga prakticira se i u centrima u kojima borave pacijenti oboljeli od Parkinsonove bolesti. Taj jezik pokreta toliko je utjecajan u svijetu modernoga plesa da je Tomer Heymann 2015. snimio dokumentarni film pod naslovom *Mr. Gaga*, koji prikazuje kompleksnost Naharinova umjetničkog rada te otkriva koliko je gaga oblikovala i *Batsheva Dance Company* i moderni ples u cjelini.

Obrazujući se glazbeno još u djetinjstvu, Naharin sve svoje koreografije temelji na jedinstvenoj muzikalnosti. U bogatoj karijeri surađivao je s izraelskom rock grupom *The Tractor's Revenge*, s Avijem Ballelijem, Danom Makovim, Ivrijem Liderom i Grischom Lichtenbergerom. Pod pseudonimom Maxim Waratt skladao je glazbu te montirao i mikšao zvučne zapise za mnoge predstave. Njegov rad prikazan je u nekoliko filmova, a dokumentarni film *Out of Focus* iz 2007. godine, redatelja Tomera Heymanna, podastire cijeli proces ponovnog postavljanja predstave *Decadance* u *Cedar Lake Contemporary Ballet*. Ohad Naharin je državljanin Izraela i Sjedinjenih Država, a živi u Izraelu sa suprugom, baletnom plesačicom i kostimografkinjom Eri Nakamura i njihovom kćeri. Predstavu *Decadance* u izvedbi *Batsheva Dance Company* zagrebačka je publika mogla vidjeti 2002. godine na 19. *Tjednu suvremenog plesa*, no postavljanje predstave *Decadance* s domicilnim baletnim ansamblom je prvo gostovanje Ohada Naharina u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu.

Terapijska moć plesa

Naharin vjeruje da gaga ponajprije omogućuje osluškivanje vlastitih osjetila i kreiranje kvalitete trenutka. Disciplina i tehnika dolaze samo od činjenice da smo velikodušni prema vlastitu tijelu. Gaga je povezana i sa životom, ne samo s plesom, jer osvještavanje blokada u vlastitu tijelu usporedivo je s oslobađanjem od loših ideja kako bi se otvorio prostor za nove i produktivne

Piše Mihaela Devald Roksandić

Bez obzira što se danas tvrdi da se gaga počela razvijati ranije, jedan od ključnih trenutaka u njezinu formiranju ipak je bila ozljeda leđa Ohada Naharina. Nakon operacije kralješnice ostao je djelomično paraliziran. Suočavanje s ograničenjima bilo je najvažnije iskustvo u procesu proučavanja vlastita tijela. Upravo je nakon tog iskustva počeo osmišljavati svoj jezi pokreta – gagu. Gaga je danas iznimno rasprostranjena možda ponajviše i zbog izlaska iz područja profesionalnoga plesa te dostupnosti svima onima koji to žele. Što znači da u gagi mogu sudjelovati svi ljudi, nevezano za to jesu li ikada plesali. Scene *gaga people* klasova u dokumentarnome filmu *Mr. Gaga* prikazuju golem broj potpuno različitih pojedinaca koji participiraju u gagi; vidimo mlade sudionike, ali i pripadnike starijih naraštaja, majke s djecom te osobe sa zdravstvenim poteškoćama. Dakle, samo ishodište gage (koje se ogleda u tezi da su pokret i ples ljekoviti), ali i njezina široka primjena, dovode do pitanja: postoji li terapijska dimenzija gage? Zaista vjerujem u iscjeliteljsku moć plesa, tvrdi Naharin u spomenutom dokumentarnom filmu, objašnjavajući inkluzivnost svojega plesnog jezika riječima kako se svatko, bez obzira na vještinu, može povezati s fizičkim osjetima. Svatko je sposoban razumjeti upute (sporo, brzo, grubo, lagano), svatko je sposoban povezati napor i užitak, svatko može odvojiti udove i pomicati ih, svatko se može sagnuti, ispraviti, skupiti, gotovo svatko može čuti glazbu i osjetiti ritam. Terapijski karakter gage moguće je promatrati iz perspektive profesionalnih plesača. Balerina Iva Višak kaže da gaga klas s jedne strane može biti iznimno težak, ako se izgubimo u eksperimentiranju s mogućnostima koje pruža tijelo pri kretanju, ali, s druge strane, nakon njega osjećamo se snažnije. Divan je trenutak u kojemu si zapravo uronjen u sama sebe i baviš se sobom, u nekome terapijskom smislu, i bez obzira što tijelo na taj način dovodimo do ekstrema, zapravo ga liječimo samim tim što mu posvećujemo pozornost i osluškujemo ga. To

osluškivanje vlastita tijela, u svijetu klasičnog baleta koji često ide protiv svega onoga što tijelu treba, također se može promatrati kao terapija i iscjeljenje. Prema Petranoviću, gaga je s jedne strane jako nježna prema tijelu, a s druge strane jako zahtjevna, ali ne na baletni način. Ona priprema plesača za probu, a da on toga uopće nije svjestan, priprema mu mišiće i zglobove, ali ga priprema i mentalno. Istodobno se bavi principima otvorenosti, ali i zatvorenosti nogu, što je podjednako važno jer se ta dva principa, iako se u baletu često doživljavaju kao suprotnost, zapravo upotpunjuju kao jin i jang plesačke

tehnike. Također, čini mi se da gaga ne poznaje dobru granicu, pa je jednako važna za edukaciju mladih plesača i uspostavljanje njihova odnosa s vlastitim tijelom kroz jednu novu vrstu razumijevanja, ali i za zrelije plesače, koji se s pomoću gage mogu pripremati za ono što ih u danu čeka na neinvazivan način.

Prema Ivi Višak, uz vizualnu imaginaciju, gaga se koristi i emocijama, otkrivajući na taj način alate s pomoću kojih se svatko može poigravati s emocionalnim dijelom sebe sama, čime podiže razinu energije u radu. Ohad Naharin nerijetko govori i o užitku kao neizostavnu dijelju plesanja. Ideja uživanja u tjelesnoj aktivnosti za njega znači biti živ! Isto tako Naharin objašnjava kako mu je upravo aspekt uživanja u plesu bio nužan u procesu iscjeljenja vlastita tijela. Kroz užitak fizičkoga kretanja kompenzirao je bol koju je osjećao zbog ozljede te je uspio potisnuti, postajući efikasnijim, koordiniranijim i pametnijim. Naučio je napraviti više radeći manje.

Naharin vjeruje da gaga najviše govori o osluškivanju vlastitih osjetila i kreiranju kvalitete trenutka. Disciplina i tehnika dolaze samo od činjenice da smo velikodušni prema vlastitu tijelu. Gaga je povezana i sa životom, ne samo s plesom, jer kada osvijestimo blokade u vlastitu tijelu ili kada osvijestimo neke navike, oslobodimo ih se, to je isto kao da odbacujemo loše ideje kako bismo oslobodili prostor za nove i produktivne.



Užitak: akteri zagrebačke predstave

Post festum

Simone Weil hrvatskog slikarstva

Ono što Inu Drutter već na prvi pogled čini usporedivom sa Simone Weil njezino je svjedočanstvo o nevinosti koja nosi teret cijeloga svijeta. Ni francuska filozofkinja u svom opusu ni Ina Drutter u svome slikarstvu nisu tražile nadnaravni lijek protiv patnje, nego „nadnaravnu“ upotrebu te patnje

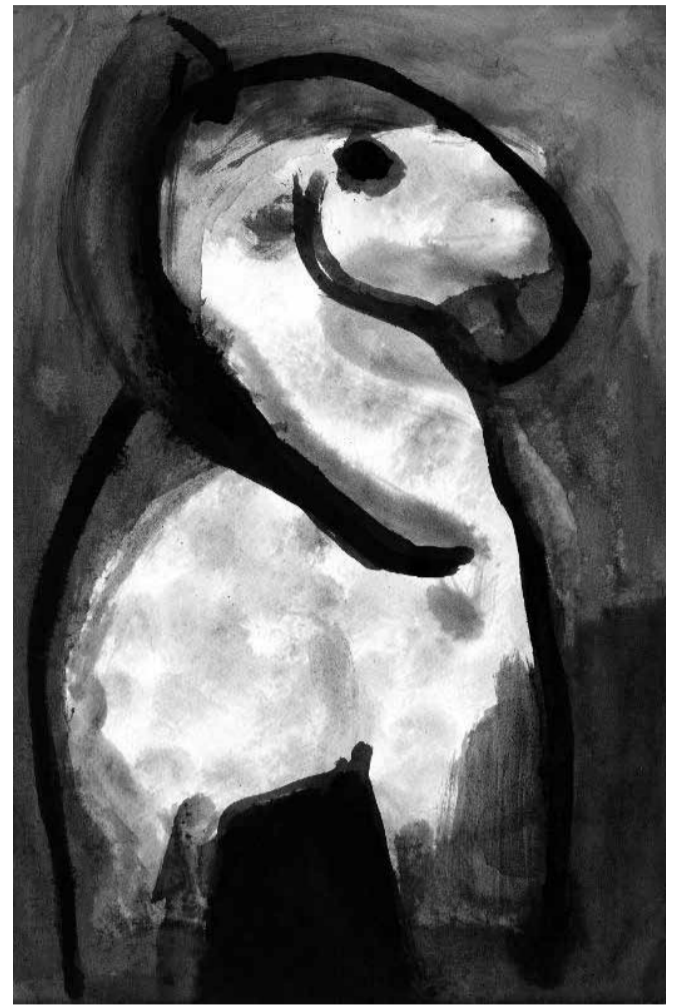
Piše Dora Kinert Bučan

Slikarstvo Ine Drutter suočava nas s djelima snažna ek-spresivnog naboja koje je nezahvalno smješati u pripadne povijesno-umjetničke niše, iako su to neki uspjeli učiniti. U potrazi za srodnicima moguće je u okviru prevladavajućih tematskih predložaka uočiti i podudarnost s pojedinih ciklusima Marlene Domas (*Glave*), unatoč različitim oblikovnim rješenjima i drukčijem značenjskom, odnosno konceptualnom kontekstu. Povlačenje spomenutih usporednica, takva smo dojma, nezahvalno je utoliko što one nisu autoričin svjesni izbor u smislu osviještenoga likovnog dijaloga s referentnim predlošcima. Prije bi se moglo reći da su ti stilski i oblikovni predlošci popratni rezultat ose-bujna i nadasve individualna poticaja što ga je Ina nosila u sebi, poticaja koji se imao ostvariti na izravan i neposredan način. Kao da je slikarica tražila najkraći mogući put ne bi li likovno izrazila snažni unutarnji doživljaj. Odatle dolazi izravnost geste, redukcija predložka na jezgrovite grafičke znakove, osobita i osebujna izražajnost tehničkih bravura, što se može čitati kao svojevrsni autoričin psihogram.

Upoznala sam Inu Drutter još kao djevojčicu u Gradskoj knjižnici. Djevojčicu koja se, pošto je pročitala doslovno sve što joj se nudilo na dječjem odjelu, posredovanjem i na preporuku jedne brižne duše s tog odjela, našla na odjelu za odrasle. Više se ne sjećam koje su sve knjige prošle kroz njezine ruke, ali znam da je birala „teške“. Bilo je nekog čudnog nesklad izmeđ tih knjiga i njezine dobi, između njezine djetinjne nevinosti i tih mnogostrukih slika svijeta koje je sama izazivala, a koje takozvani informatori u knjižnici nisu mogli kontrolirati. Na kraju je bila prepuštena sama sebi da se snalazi kako zna, i još sam je godinama vidala kako prebire

po policama. Prisjećam se da sam je doživljavala kao uporno izdvojeno biće koje se gubi u nečemu što joj nije primjereno ni po dobi ni po sadržaju. Danas, toliko godina poslije, njezini crteži ne ostavljaju me u nedoumici o čemu je tu zapravo riječ. Svaka prosudba njezinih crnih lica u mnogostrukim izrazima bolna grča mora uzeti u obzir iskrenost i autentičnost njezina stava: tako očita, tako izravna, tako jednostavna. Ako se tako može reći, relacije između Ine i umjetničkog izraza (koji je više nego očito njezin autentični način komuniciranja sa svijetom) izravne su, kratke i potresne. Ono što je neodoljivo i već je na prvi pogled čini usporedivom sa Simone Weil njezino je svjedočanstvo o nevinosti koja nosi teret cijeloga svijeta. Ni Simone Weil u svome spisateljskom i filozofskom djelu ni Ina Drutter u svome slikarstvu nisu tražile nadnaravni lijek protiv patnje, nego „nadnaravnu“ uporabu te patnje. „Sve je stvoreno protiv tomu da bude mojom svrhom“, kao da crtežima posvjedočuje Ina tu najkorjenitije moralnu misao Simone Weil. Možda nije važno, ali na neki način potvrdu za tu neobičnu sličnost (koju držim velikim komplimentom Ininoj dosljednosti u umjetničkom i svakom drugom ljudskom smislu) nalazim u riječima što ih je Ina izrekla na otvaranju svoje posljednje izložbe. Rekla je da je za nju ta izložba završena i da na nju više neće doći.

Ima li ta „deklaracija“ smisao koji nije samo subjektivno-psihološki, može li ona upućivati i na slikarsko biće Ine Drutter? Rekla sam da njezino slikarstvo ostavlja dojam kao da je tražila najkraći mogući put ne bi li likovno izrazila snažni unutarnji doživljaj; kraj toga najkraćeg puta čine izložene slike. No kad se s njezinim slikarstvom suočimo iz aspekta likovne prosudbe, otkrit će nam se da njezino slikarstvo svjedoči ne samo o doživljajnim poticajima nego i o izrazito likovnom instinktu. Naime, taj najkraći mogući put do izraza vlastitoga



Iskrenost i autentičnost: slikarstvo Ine Drutter

nutarnjeg doživljaja posve je vidljivo praćen cijelim rasponom likovnog izražajnog registra. Ininu gotovo besprimjerno intenzivnu – očito spontanu doživljajnost – disciplinira ono što ćemo nazvati likovnom doživljajnošću. I upravo zahvaljujući tomu njezino slikarstvo nadilazi nezatomljivu slikaričinu subjektivnost, omogućujući da ta subjektivnost bude i naš doživljaj.

Nova izdanja

Behemot nije došao po prst

Gdje prestaje akademska historiografija, Vuillard traži sinegdohu povijesti, njezinu bit. Na rubovima velikih događaja, *Anschlusa*, suđenja u Nürnbergu ili sporazuma u Münchenu, on traži markacije, male događaje kroz koje se zrcali cjelina povijesti

Piše Dragan Jurak

U ožujku 1938, na granici s Austrijom, Hitler režira mane-vre zastrašivanja. Od generala traži da simuliraju pripreme za invaziju republike kojoj se upravo odbrojavaju zadnji dani, zadnji sati. Zastrašivanje donosi rezultate. Prijetnjama je kancelar Schuschnigg već prisiljen u Berghofu potpisati sporazum između dviju zemalja kojim se ozbiljno dovodi u pitanje suverenost Austrije. Od buke dizelskih motora s granice već raste i strah u kancelariji predsjednika Miklasa. Zamišljaju se svakakve ludosti, padaju na pamet očajničke ideje. Vjeruje se da je moguće smiriti Hitlera ako mu se daruje njegov rodni gradić, Braunau am Inn, sa svojih deset tisuća stanovnika smješten uza samu granicu. Kakva zabluda, kakvo samozavaravanje. Behemot nije došao po prst, nego po glavu.

Dnevni red povijesni je roman kojim defiliraju Schuschnigg i Miklas, Gustav Krupp i Wilhelm von Opel, Ribbentrop i Halifax, Chamberlain i Daladier. Čitava ta bulumenta slabića i lakaja, snobova i ridikula, promašenih političara i krupnih industrijalaca, koji su Hitleru služili kao stepenice za uspon prema apsolutnoj moći. Éric Vuillard, po obrazovanju povjesničar, filozof i antropolog, roman započinje ugovorom koji će „kler krupne industrije“, „svećenici Ptaha“ (staroegipatskog boga, stvoritelja svijeta i zaštitnika obrtnika) sklopiti s Hitlerom, a završava poslijeratnim ugovorom istih industrijskih moloha s predstavnicima saveznika i demokratskih njemačkih vlasti. Između toga, Bayer se koristio radnom snagom iz Mauthausena, BMW iz Dachaua, Sachsenhausen i Buchenwalda, Daimler iz Schirmecka, IG Farben iz Do-

ra-Mittelbaua i Ravensbrücke, Agfa iz Dachaua, Siemens iz Buchenwalda, Flossenbürga i Auschwitzta, a u njemu je registriran i sam IG Auschwitz.

Éric Vuillard (1968) objavio je dosad seriju povijesnih romana: *Konkvistadori* (2009), *Bitka Zapada* (2012), *Kongo* (2012), *Tuga svijeta – povijest o Buffalo Billu Codyju* (2015) i *14. srpnja* (2017), roman o Francuskoj revoluciji. Nakon niza vrijednih nagrada za *Dnevni red* dobio je i onu najugledniju, *Goncourt* za najbolje književno djelo u Francuskoj za 2017. Na hrvatski je njegovu knjigu preveo Bojan Lalović, a objavio ju je zagrebački nakladnik Disput.

Istina je raspršena kroz povijesnu prašinu. Tamo gdje prestaje interes povjesničara, tamo gdje prestaje akademska historiografija, Vuillard traži sinegdohu povijesti, njezinu bit. Na rubovima velikih događaja, *Anschlusa*, suđenja u Nürnbergu, sporazuma u Münchenu, sastanka Hitlera početkom 1933. s vodećim ljudima njemačke industrije – Vuillard traži markacije, male događaje kroz koje se prelama cjelina povijesti. Kod Miklasa, to je ideja darivanja Hitlera njegovim rodnim gradom. Kod Schuschnigga, to je spominjanje Beethovena na Hitlerovo urlanje da je doprinos Austrije njemačkoj povijesti jednak ničtici, na što Führer uz neočekivano bockanje odgovara da Beethoven nije Austrijanac već Nijemac, rođen u Bonnu. „Posve je jasno da to ni izdaleka ne sliči sastanku dvojice državnih poglavara“, hladno i precizno zaključuje Vuillard.

Dnevni red izvanredna je historiografija. Ali i izvanredan roman. Vuillard si dopušta ono što povjesničarima nije dopušteno. Nije samo riječ o proširenom shvaćanju znanstvene metode, literarizaciji, psihologiziranju, esejiziranju,



Goncourtova nagrada: Éric Vuillard

skretanju s teme. Ako je potrebno, Vuillard opisuje vremen-ske prilike, poetizira godišnje doba, doba dana. Gredice oko Berghofa nose jednako važnu informaciju kao i ono što se događa unutar Berghofa. Nije da Vuillard uistinu piše o cvjetnim gredicama, ali takva je logika teksta. Literatura dopušta sve. Kada 24 industrijalca uđu u palaču na rijeci Spree, Vuillard načas razmišlja da ih pusti da se beskonačno vrte krug po Penroseovu stubištu, „gdje nikad ne bi mogli sići ni popeti se“.

To je ujedno i savršen kraj. Jedan od savršenih krajeva. Visoko svećenstvo kapitala provodi vrijeme tumarajući hodnicima i stubištima, zauvijek zatočeno u palači. A povijest, taj civilizacijski Levijatan, umjesto po marsovskim, u međuvremenu odskakuće niz one elizejske poljane.

Pjesnički svijet

Njeno ime je Zelda

„Ona je bila moja prva ljubav, neudana žena od tridesetak godina, učiteljica Zelda, gospođa Schneurson. Još mi nije bilo ni osam godina kad me je čitavog ispunila i pokrenula u meni neki unutrašnji metronom, koji se do tada nije pokretao, a odonda do današnjeg dana pokreće se neprestano“, napisao je u romanu *Priča o ljubavi i tmini* veliki židovski pisac Amos Oz o velikoj židovskoj poetesi Zeldi Schneurson, koja nikada nije bila slavna kao on

Piše Mirjana Dugandžija

Zelda. I to je dovoljno. Tako je poznaju. I ne, nije to ona Zelda, kojoj je također dovoljno reći samo ime, pa odmah znamo da je to slavna supruga slavnoga Francisca Scotta Fitzgeralda, američka južnjačka ljepotica, zvijezda *roaring twenties*, *socialité* američkih i pariških bogataško-umjetničkih krugova, koja je pila i plesala dok nije skončala u požaru umobolnice čija je pacijentica bila. Ne, ne, životi Zelde i Zelde, iako u gotovo isto povijesno doba, odvijali kao na najudaljenijim zvijezdama. Povezani tek onim najvažnijim – strašću i autentičnošću.

Jer Zelda Schneurson Miškovsky, jedna od najcjenjenijih i najomiljenijih izraelskih pjesnikinja, u Hrvatskoj dosad malo poznata, rođena je 20. lipnja 1914. u Černihivu, u Ukrajini, u tadašnjem Ruskom Carstvu. Kći je i unuka poznate loze hasidskih rabina Šneurson, a njezina majka Rahela također je iz davne obitelji Hen Gracian, koja seže u barcelonsko 11. stoljeće. Za života izdala je sedam zbirki poezije, duboko religiozne i još dublje životom prožete, a izabrane pjesme *Svatko od nas ima ime* objavljene su u Hrvatskoj u izdanju društva Bet Israel i Stajer-grafa (s hebrejskog preveli Sami Makek i Rami Željko Shores, priredila Jasminka Domaš). Kao ultraortodoksna Židovka držala je do svojih tradicija. Ipak, pisala je modernu poeziju, poeziju gotovo bez rime i težine, rekao je prigodom predstavljanja zagrebačkog izdanja veleposlanik Države Izrael u Hrvatskoj Ilan Mor. Zelda je dobila dvije najvažnije izraelske literarne nagrade, *Bialik* i *Brenner*. Poezija joj je prevedena na mnoge jezike, uglazbljena je i antologizirana, a izdanja njezinih zbirki reprintiraju se.

U njezinu rodnom Černihivu, siromašnom kraju Zemljine kugle, nedostajalo je svega, ali je u cijeloj oblasti (sjetimo se kišinjevskog pogroma) dobro uspijevaao antisemitizam. Prema dokumentima iz 1897. godine, od ukupno 27.000 stanovnika u Černihovu je živjelo oko 11.000 Židova. Bili su industrijalci, trgovci, držali plantaže duhana i voća, oko 1500 njih bili su obrtnici, a nekoliko stotina najamnici na dan. Majka je djevojčici Zeldi savjetovala da promijeni ime u Ženja, kako bi barem donekle izbjegla antisemitske nasrtaje – Zelda je to odbila.

Godine 1928. obitelj je emigrirala u Izrael. Mnogo je smrti bližnjih bilo u Zeldinu životu, vrlo rano umiru njezin djed i otac. Zelda pohađa religijsku školu za djevojčice, a poslije i učiteljsku akademiju. U Tel Avivu, gdje živi s majkom, uzima privatne satove slikanja, a kad joj se majka preudala, pošla je s njom u Haifu, 1933. Opčinjenost obzorima planine Karmel ostavlja traga u kasnijoj poeziji.

Samo jednom u životu Zelda je ostavila majku samu, kada u želji da postane slikarica dolazi 1935. u Jeruzalem, ne bi li se upisala na umjetničku školu Becalel. Ličila je kuće da zaradi za školarinu, poslovi su bili rijetki i svatko se snalazio kako je znao. Ali riječ se već naselila u srž Zeldina bića. Majčina bolest vratila ju je u Haifu. Kad joj je majka po drugi put postala udovicom, otišle su ponovo u Jeruzalem – ovaj put zauvijek. Smjestile su se u malom, trošnom, suterenskom stanu u kvartu Kerem Avraham, gdje je bila učiteljica u osnovnoj školi. Bilo je to neposredno nakon Drugoga svjetskog rata. Škola je imala dva razreda, dvije učiteljice, dvanaest učenika, devet mačaka; mačje su dlake bile posvuda, kao i miris mačje mokraće koja se sušila ispod namještaja.

Pisala je. Poeziju, dnevnik, pisma. Ali i drugi su pisali o njoj. Doduše poslije, ali ipak.

„Ona je bila moja prva ljubav, neudana žena od tridesetak godina, učiteljica Zelda, gospođa Schneurson. Još mi nije bilo ni osam godina kad me je čitavog ispunila i pokrenula u meni neki unutrašnji metronom, koji se do tada nije pokretao, a odonda do današnjeg dana pokreće se neprestano“, napisao je u romanu *Priča o ljubavi i tmini* veliki židovski pisac Amos Oz o velikoj židovskoj poetesi Zeldi Schneurson, koja nikada nije bila slavna kao on. (Svi citati Amosa Oza prenijeti su iz knjige: Amos Oz, *Priča o ljubavi i tmini*, Fraktura, Zagreb, 2002; prevela Andrea Weiss Sadeh.)

Dječak Amos, tada još prezimenom Klausner, budio se „s njenom slikom pod kapcima“, brzo se oblačio i jeo, a zatim „ošamućen ljubavlju, sjedio sam jutro za jutrom u razredu. Ili potpuno zaluden ljubomorom. Neprestano sam nagađao ne bih li otkrio koje to moje čari privlače njenu naklonost. I smišljao urote s ciljem da oslabim čari onih drugih. U podne bih se vraćao iz škole, legao bih u postelju i zamišljao kako smo nas dvoje sami.“

Zeldine su haljine šuštale, dugih rukava, mutno smeđe, tamnoplave, sivkaste; oko vrata nosila je nisku kuglica boje bjelokosti ili katkad, opet pritajenih boja, svileni rubac oko vrata. Na kraju dana mali je Amos zatvarao oči, „povlačio pokrivač preko glave i uzimao je sa sobom. U snovima sam je grlio, a ona je ljubila moje čelo. Oko nje je lebdjela aureola svjetlosti, koja je i mene obasjavala i stvarala dječaka obasjanog svjetlošću.“

Naravno da Zelda nije u Amosu izazvala samo „dječju zaljubljenost“ – koje su tragovi u budućnosti dublji no što razaznajemo ili smo spremni priznati. Za ljetnih praznika svakoga bi dana Amos, zalizane i navlažene kose, u čistoj košulji, već prije osam, stajao u njezinu dvorištu u ulici Cfanja – njegov je roditeljski dom bio preko puta – i otišao bi za nju do voćara, pomeo dvorište, zalio geranije... a ona bi mu pružila čašu vode, koju „nije nazivala samo voda, već živa voda. Zemlja je kod nje postajala pecivo. Zemlja na trijemu pretvorila se u pepeo. Laki zapadni vjetar ona je zvala morski vjetar, a istočni – vjetar izvidnik. Katkada su ti vjetrovi prolazili kroz borove iglice, nisu ih samo njihali, nego i isprepletali. (...) Čitala mi je naglas hasidske priče, legende, po-

malo mračne priče o židovskim svetim misticima kojima je polazilo za rukom numerološkim kombinacijama slova stvarati čuda i prikazanja...“

Sljedeće godine Amosovi su roditelji upisali sina u drugu, „pravu“ školu – možda malo i zabrinuti velikom dječakovom privrženošću susjedi, a Zelda je ostala raditi u školi Moledet ha jeled do 1950, kad se kao 36-godišnjakinja udala za Arieha Miškovskog.

Poprimila je sve osobine udate ortodoksne židovske žene. Napustila je posao, pokazivala se samo u perici, jer ženska je kosa (kao i u nekih drugih kultura, sad je čas da se toga sjetimo) znak senzualnosti i valja je pokrivati. Suprotno onom što bismo nakon riječi *ortodoksan* mogli očekivati, upravo je muž nagovorio Zeldu da objavi prvu zbirku poezije. Knjigu posvećenu majci i ocu, *Dokolica* (1967), podjednakim aklamacijama dočekali su kritičari i široka publika. Iduća knjiga *Zeldinu je veličinu samo potvrdila*, ali *Nevidljivi Karmel* (1971) posvećen je bio – muževoj smrti. Još jedna smrt. Duboko je potresla Zeldu, mužu je posvetila još mnoge pjesme.

Ali, ako je nakon toga i bila biće tuge, nije bila biće čemera, ogorčenosti. Dapače! Preselila se iz kvarta koji je postajao sve dublje prožet religijom u religijski i kulturno raznorodan dio Jeruzalema, stekavši mnoge nove prijatelje: studente ješiva, vojnike, mlade žene. I ateiste, naravno! A sa svjetlošću novog doma kao da je mnogo više svjetlosti prodrlo i u njezine pjesme. Priroda, zlatne ribice, mekana tmina, raspjevane ptice, crna ruža, narančasti leptir, crni leptir, pa grana jasmína, hladnoća i siromaštvo Rusije naseljavaju te stihove, senzualne i duboko duhovne, jer Bog je u svemu. Nije Kranjčevićev bog koji sijeva, nego onaj oljuđeni, Šopov, Sudetin. Zeldina je popularnost i danas iznimna, iako neki kritičari smatraju da ta poezija i nije „laka“ kako se čini, jer se referira na klasične židovske tekstove – biblijske, tal mudske, liturgijske, kabalističke, hasidske. Uostalom, očevom linijom Zelda pripada i ultraortodoksnom pokretu Chabad, prožetu misticizmom. Njezin otac Schlomo Schneurson potomak je slavni ljubavičevskih rabina (Lubaviči su mjesto u Rusiji) čija je uvjerenja upila još kao dijete. Objavljivala je poeziju do kraja života, između ostalih i zbirke poezije *Ne budi daleko, Sigurna planina, Onkraj svih daljina*.

Zelda nije imala djece, ali u času smrti od raka, 1984, nije bila sama. Okruživale su je žene kojima je nakon suprugove smrti pomagala materijalno, obrazovno, pa im i organizirala svadbene svečanosti. Pjesma *Svatko od nas ima ime* čita se danas u Izraelu na Dan sjećanja na Holokaust. Njezine riječi kao da sabiru sve o čemu je Zelda pisala. Počinje stihovima: „Svatko od nas ima ime / što mu ga Bog odredi / a nadjenuše mu ga roditelji.“

Njezino je ime Zelda. I to je dovoljno. Tako je poznajemo.



Bog je u svemu: Zelda Schneurson

SVATKO OD NAS IMA IME

Svatko od nas ima ime
što mu ga Bog odredi
a nadjenuše roditelji.

Svatko od nas ima ime
prema svom tijelu i osmijehu
ili načinu odijevanja.

Svatko od nas ima ime
što mu ga dadoše planine
i zidovi oko njega.

Svatko od nas ima ime
dano mu od zvijezda
ili susjeda.

Svatko od nas ima ime
dano mu od grijeha
ili čežnji.

Svatko od nas ima ime
dobiveno od neprijatelja
ili dano iz ljubavi.

Svatko od nas ima ime
izraslo iz slavja
ili zanimanja.

Svatko od nas ima ime
što ga razotkriva
povrijeđena ili zaslijepljena.

Svatko od nas ima ime
primljeno od mora
i ono koje nam daje smrt.

U SNU

Šetali smo noću gradom
punim slavja.

Sve je oko nas bilo okupano svjetlom.
I moje je srce oživjelo kao stablo
posađeno pokraj vode.

Sa mnom je koračao čovjek visok i lijep.
Odmaknut od mjeseca.
Njegova je duša, Bože, bila pred Tobom.

S DJEDOM

Kao naš praotac Abraham
koji je obnoć brojao zvijezde
i kojem se obratio Stvoritelj
želevći da prinese na žrtvenik sina,
tako je i moj djed bio s potpunom,
gorućom vjerom u srcu i pogledom
upravljenim Gore.

Mio starac.
Padao je snijeg.

Ljudi su vani vikali da nema zakona ni suca.
A u ruševnoj djedovoj sobi iz pukotina u zidu
pjevali su kerubini
o nebeskom Jeruzalemu.

CRNI LEPTIR

Iznenada se u dvoranu probio
mračan došljak iz pakla.
Crni leptir, glasnik loših vijesti.
Dodirnuo je moje lice
svojim velikim krilima.
Neka je blagoslovljeno Nebo
što sam u tom trenutku dušu spasila.

DVA TEMELJA

Plamen kaže čempresu:
„Kad vidim koliko si miran i ponosan,
nešto u meni podivlja.
Jer kako je moguće
prolaziti kroz ovaj strašan život
bez imalo ludila, bez imalo
duha u sebi, bez imalo mašte,
bez imalo slobode, sa starom
i hladnom uznositošću?
Kad bih mogao zapalio bih
ono što zovem kalendarom
godišnjih doba i tvoju prokletu
ovisnost o zraku, o zemlji, o suncu,
kiši i rosi.“

Čempres šuti, jer zna da su u
njemu i ludilo, sloboda i mašta
i duhovnost, ali plamen je taj
koji ne razumije.



MRTVA PTICA

Ja sam beživotna ptica.
Mrtva ptica sa sivim plaštem na sebi.
To mi je rekao jedan obješenjak.
Odjednom, prekrilo me
jutarnje svjetlo na bučnoj
tržnici.
Bila sam ptica sa
skrivenom pjesmom.

NE ODBACUJ ME

Sjećanje se priklonilo duši
dodirujući jecaj u grlu.
Taj dodir budi moje ožiljke.
Teško je izgubljenom srcu
u tami s riječima.

Ne odbacuj me.

A kad se probudim iz sna
okružena mrakom,
javi se moje staro pokušstvo
pucketanjem.

Ne skrivaj svoje lice od mene.

Kad se probudim, pomislim
jesu li sve priče koje žive u mojoj duši
zadobile slatkoću?
Jesu li priče moja tvrđava?
U žalosnom času dirnula
me je nježna ljepota cvijeta.

Kad se probudim jecajući, da barem
znam, kamo Nebo vodi moj život.

(s hebrejskog preveli
Sonja Makek i Rami Željko Shores)

NOVI OMANUT

Prilog židovskoj povijesti i kulturi

Broj 4 (153) Zagreb, listopad-studeni-prosinac 2021 / tišri-hešven-kislev-tevet 5782 – ISSN 1331-8438

Časopis izlazi tromjesečno

Nakladnik: Židovska općina Zagreb

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

Za nakladnika: Ognjen Kraus

Sunakladnik: Kulturno društvo Miroslav Šalom Freiburger

Savjet časopisa: August Kovačec, Arijana Kralj, Viktor Žmegač

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

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

Inozemni dopisnici: Suzana Glavaš (Napulj), Josef Kodet (Jihlava), Mirjam Steiner-Aviezer (Tel Aviv)

Lektorica: Saša Vagner

ISSN: 1331-8438

Zagreb, 2021.

Sva prava pridržana.

Kontakti:

Glavni urednik (novi.omanut@yahoo.com)

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

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

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

Žiro račun kod IBAN **HR4223600001101558364**

Devizni račun: HR4923600001500260173

Swift: ZABHR2X

NOVI OMANUT izdaje se financijskom potporom Savjeta za nacionalne manjine RH