

zarez

DVOTJEDNIK ZA KULTURNA
I DRUŠTVENA ZBIVANJA

Zagreb, 2. veljače 2012., godište XIV, broj 327



**RAZGOVOR SA SNJEŽANOM KORDIĆ
MANIFEST AMATERSKOG FILMA
TEMAT: SUVREMENA UMJETNOST—KRITIČKI**



12 kn (HR), 2,5 km (BIH), €1,6 (SLO)

ODJAVE

Boris Postnikov 2

DRUŠTVO

Razgovor sa Snježanom Kordić
Vinko Hut Kono 3Unutarnje sagorijevanje ispod globalne
peke Gáspár Miklós Tamás 4Razgovor s Gáspárom Miklósem
Tamásom Fabien Perrier 5

Novi sindikalizam Hilary Wainwright 6

Svjetska ljevica nakon 2011.
Immanuel Wallerstein 7Razgovor s Davidom Graeberom
Ellen Evans i Jon Moses 8-9SOCIJALNA I KULTURNA
ANTROPOLOGIJA

Izmješteni Tibet Marčela Guina 10

Između kulture i turizma, baštine i
suvremenosti Ivica Kipre 11

ESEJ

Pobuna čuvara: prema angažiranom
piscu Marko Pogačar 12

FILM

Galaktička eksternalizacija beznada
Karla Lončar 13Razgovor s Vedranom Šuvarom
Zorko Sirotić 14-15

PUTOPIS

Quo vadis, Iran? Darko Milošić 16

VIZUALNA KULTURA

Efemerni materijali u dijalogu s
prostorom izlaganja Ana Dević 17Razgovor s Ivom Babićem Nataša
Bodrožić i Saša Šimpraga 18-19Kroz sjene, zrcala i igre pogađanja
Rozana Vojvoda 20TEMA BROJA: Suvremena
umjetnost - kritički

Priredila Silva Kalčić

Naracija i vidljivost u statičnim i
pokretnim slikama: barok i suvremeni
film Krešimir Purgar 21, 28Mišljenje je forma energije
Branka Stipančić 22-23Fragmenti o umjetnosti tik do nas
Zdenko Rus 24-25Tko jamči umjetnost?
Jure Mikuz 26-27

REAGIRANJE

Što je kritika? Što je polemika?
Davorka Begović 29

SUM REP XE Trpimir Matasović 29

GLAZBA

Vlastitost samozatajnosti
Trpimir Matasović 30

Nježne indie godine Karlo Rafaneli 31

KAZALIŠTE

Razgovor s Frankom Bušićem
Suzana Marjanić 32-33Lice izdajnika i teatar ispovijedi
Nenad Obradović 34Dnevnik kao performans i performativni
dnevnik Nataša Govedić 35

KNJIGE

Pisanje u polumraku Dario Grgić 36

Saturnova djeca Martina Perić 37

Diskurs sna Matija Mrakovčić 38-39

Tihi sugovornici Lacana
Tonči Valentić 40

Lajkanje filozofa Višnja Pentić 41

PROZA

Margaretin most János Háty 42

Usporedba moje djevojke i Franze Kafke
Rade Jarak 43

POEZIJA

U tišini do Daruvara
Jana Prević Finderle 44

NATJEČAJ

Igra Amir Alagić 45

Molim vas, okrenite stranicu
Daniel Radočaj 45

KOLUMNA

Idi k mravu Neven Jovanović 46

NAJAVE

Jelena Ostojić 47

ANONYMOUS VS.
ACTA

U srijedu, 18. siječnja, *Wikipedia* i oko 7000 drugih web-stranica "zamračili" su svoje sadržaje na 24 sata, protestirajući protiv najave užurbanog usvajanja Zakona o sprečavanju internetskog piratstva (Stop Online Piracy Act – SOPA) i Zakona o zaštiti IP-ja (Preventing Real Online Threats to Economic Creativity and Theft of Intellectual Property Act – PIPA) u američkom Senatu. Zagovornici zakonâ isticali su njihov značaj za reguliranje tržišta intelektualnog vlasništva i čuvanje radnih mjesta, a protivnici, među kojima su uz *Wikipediju* bili i *Google*, *Facebook* i *Twitter*, upozoravali da predviđene restriktivne mjere podrazumijevaju mogućnost cenzure. Akcija je uspjela: prijedlog je nakon žestokog online-pritiska i milijuna potpisa prikupljenih internet-skim peticijama odgođen dok javna rasprava ne iskristalizira konsenzus.

Za to vrijeme, Europska unija pokazala se otpornijom na prigovore protivnika novih zakonskih regulativa intelektualnog vlasništva: sve su zemlje članice, osim Cipra, Njemačke, Estonije, Slovačke i Nizozemske, usvojile Trgovinski sporazum protiv krivotvorenja (Anti-Counterfeiting Trade Agreement), dokument potencijalno opasniji od SOPA-e i PIPA-e. Štiteći intelektualno vlasništvo i uvodeći rigoroznije sankcije za njegovo kršenje, upozoravaju kritičari, on prvenstveno pomaže održavanju asimetrije globalne moći i usmjeren je izravno protiv interesa manje razvijenih dijelova svijeta. Da bi sporazum stupio na snagu, ovoga ga ljeta treba ratificirati Europski parlament; utoliko, dobra je vijest da su glasovi prosvjednika konačno potaknuli raspravu. Tome su pomogle i brojne haktivističke diverzije skupine Anonymous, osobito u Poljskoj, gdje su uspješno rušili službene sajtove premijera i parlamenta. Prenosimo dio izjave Anonymousa o ACTA-i: "Naslov sporazuma zavodi na krivo razumijevanje. Pravi cilj ACTA-e je uništiti internet kakav znamo i oduzeti vašu slobodu. (...) Tekst sporazuma je iznimno nejasan i može biti interpretiran na mnogo načina. (...) Pobornici ACTA-e tvrde da će

svaka država koja ratificira sporazum odabrati vlastitu interpretaciju. To je najveća laž. Baš kao i svaki drugi međunarodni sporazum, ACTA mora biti tumačena u skladu s Bečkom konvencijom iz 1969. Prema članku 32. Bečke konvencije, ako je bilo koji dio sporazuma nejasan, mora biti interpretiran na osnovu dokumenata nastalih u fazi nacрта i pregovora oko sporazuma. U slučaju ACTA-e, ti su dokumenti povjerljivi i službeni ih izvori nikada nisu objavili."

Hrvatsku tek čeka izjašnjavanje o ACTA-i.

NA PUTU PREMA
SCHENGENU

A ako ćemo suditi prema najnovijim istupima hrvatske Vlade, na pitanje institucija Europske unije o ACTA-i odgovor će biti odlučno "kako god vi kažete". Premijer Zoran Milanović, naime, ničim isprovociran na susretu čelnika zemalja članica EU-a u Bruxellesu, u ponedjeljak, 30. siječnja, najavljuje kako će Hrvatska poštovati pravila novog "fiskalnog pakta" i prije nego što se na to obaveže. Njegovim riječima: "Ono što mi u Hrvatskoj radimo s proračunom, a što nije pretjerano lijepo ni popularno, ali je nužno, to Europa radi na svojoj razini dogovarajući ugovor o fiskalnom paktu, koji se svodi na to da se fiskalni deficit i javni dug ograničavaju i da to postaje dio europskih ugovora. To je vrlo strogo pravilo, mi ćemo ga primjenjivati prije nego što nas to bude obvezivalo". Potpredsjednik Vlade Slavko Linić nedugo potom precizirao je smjernice takve ekonomske politike: "Definitivno još nismo dosegli granicu u rezanju troškova. U veljači krećemo s radom na promjenama u javnim tvrtkama, koje će se morati koncentrirati na svoje temeljno poslovanje, te racionalizirati broj zaposlenih". Pritom ga je osobito razgalilo to što su Međunarodni monetarni fond i bonitetne agencije "ugodno iznenađene" proračunskim rezovima.

I dok nova vlast radi sve što umije kako bi anulirala vlastito predizborno promoviranje socijalne osjetljivosti, nevesele perspektive, čini se, najviše zabrinjavaju krupne kapitaliste.

Predstavnici desetak najvećih domaćih prehrambenih tvrtki (*Agrokora*, *Atlantica*, *Podravke*, *Francka*, *Vindije*...) sastali su se sa čelnicima Hrvatske gospodarske komore i potom izdali priopćenje u kojem traže sastanak s Vladom. Nakon što je na referendumu izglasano pristupanje EU-u, naime, shvatili su da eurofilski propagandni narativ o "tržištu od 500 milijuna ljudi" ipak obećava više problema nego koristi: pojam konkurentnosti možda zvuči lijepo kao neoliberalni ideologem, ali u bliskoj će budućnosti ipak podrazumijevati smanjenje profita domaćih kapitalista u novim, fleksibilnijim uvjetima konkurencije. Stoga traže zaštitu države. Ne dobiju li je, najavljuju neki mediji, proizvodnju bi mogli dislocirati u Srbiju i Bosnu i Hercegovinu. Bio bi to svakako zanimljiv epilog predferendumskog postavljanja opozicije ili Balkan ili Europa: da biste pobjegli s Balkana, valjda, prethodno morate tamo ostaviti sredstva za proizvodnju. Nema nikakve sumnje da će brojne hrvatske radnice i radnici, koji bi pritom ostali bez posla, cijeniti suptilnu ironiju takvog obrata.



MI I ONI

Ritualno uvježbavanje srpsko-hrvatske (može i obratno) nacionalne mržnje posljednjih je dana opet u uzlaznoj putanji prema gornjoj amplitudi političkog idiotizma. Iznova, sport se pokazao kao sasvim prihvatljiv šlagvort za učestalu medijsku upotrebu osobnih zamjenica u prvom i u drugom licu množine: na Europskom rukometnom prvenstvu u Srbiji oni su nas prvo pobijedili u polufinalu, a onda nam razlupali nekoliko automobila i ozlijedili navijače. Mi smo njima zato kamenovali sjeđište Samostalne demokratske srpske stranke u Vukovaru i razlupali prozore na pravoslavnoj crkvi u Dubrovniku. Kako bi se unaprijed uklonile sumnje u lingvističku utemeljenost takvog modusa komunikacije, Vijeće za elektroničke medije – naše, ne njihovo – nekoliko je dana ranije, nakon prijave jednog našeg anonimnog gledatelja, javno opomenulo naš RTL zbog emitiranja njihovog filma *Žikina dinastija* na njihovom jeziku, bez naših titlova. Medijski je skandalčić iznova pokrenuo komplicirana hermeneutička pitanja shvaćanja i razumijevanja, a čini nam se da je razgovor sa Snježanom Kordić, koji donosimo na idućoj stranici, jedan od smislenijih priloga toj raspravi. S obzirom na to da se približavaju parlamentarni

izbori u Srbiji, očekujemo nastavak bilateralne suradnje, pa kao pripremu literaturu preporučujemo ponovno čitanje brojnih tekstova i izjava objavljenih uoči ovdašnjeg referenduma o pristupu Europskoj uniji, u kojima su širenje straha od političke nestabilnosti u Srbiji i promoviranje spasonosnog europskog zaštitničkog zagrljaja figurirali kao iznimno važni argumenti.

SMIJENJEN
SRETEN UGRİČIĆ

U prošlom smo broju pozvali na potporu crnogorskom piscu Andreju Nikolaidisu, izloženom brutalnim medijskim progonima u srbijanskim medijima nakon objave teksta u kojem je njegovo insistiranje na klasnom karakteru temeljnog društvenog antagonizma protumačeno kao nacionalizam, a nešto što stilistika prepoznaje kao figuru ironije proglašeno otvorenim pozivom na terorizam. Na potporu su pozvali i brojni drugi mediji, institucije i intelektualci iz tzv. regije: Forum pisaca Srbije čak je pokrenuo peticiju kojom je zahtijevao obustavljanje medijske hajke. Nju je, među ostalima, potpisao i Sreten Ugričić, inače jedan od najzanimljivijih suvremenih srpskih postmodernističkih pisaca, ali i upravnik Narodne biblioteke Srbije. Ta je činjenica osobito zasmetala srbijanski državni vrh i nije pomoglo što je Ugričić brzo reterirao i izjavio kako je postupio "neoprezno": smijenjen je na izvanrednoj telefonskoj sjednici Vlade. ■

SNJEŽANA KORDIĆ

KROATISTI OTUĐENI OD STVARNOSTI

Ugledna jezikoslovka o nedavnom zahtjevu Vijeća za elektroničke medije da se na hrvatskim televizijama titlaju srpski filmovi, o dugogodišnjem inherentnom i izolacionističkom nacionalizmu dominantne struje kroatističke struke i o drugim aktualnim pitanjima jezične politike

Vinko Hut Kono

Snježana Kordić, autorica knjige *Jezik i nacionalizam* i jedini habilitirani jezikoslovac u Hrvatskoj, već desetak godina opovrgava neznanstvene navode zagrebačkih kroatista da Hrvati i Srbi govore dva zasebna jezika. Njezina knjiga *Jezik i nacionalizam*, objavljena prije dvije godine u nakladi zagrebačkog Durieuxa, zasad predstavlja jedini sveobuhvatni pokušaj na području bivše Jugoslavije da znanost nadvlada folklorističko raspoloženje zagrebačkih i beogradskih lingvisti koji svoju znanstvenu reputaciju stavljaju u službu ideologije. Ova filologinja s istaknutom međunarodnom karijerom svojom je knjigom oduševila progresivne domaće intelektualne krugove nepobitno dokazavši da su hrvatski, srpski, bošnjački i crnogorski jedan, premda policentričan, jezik.

SRPSKI NIJE STRANI JEZIK

Ovih dana jedan jezični izgred zaokupio je javnost. Naime, Vijeće za elektroničke medije koje se poziva na članak 4. *Zakona o elektroničkim medijima* zahtijeva od televizijske kuće RTL da titljuje srpske filmove. Posljedično, RTL je prisiljen istog tjedna izostaviti najavljeni nastavak popularne srpske filmske serije *Žikina dinastija* kako bi izbjegao rizik gubitka koncesije. O zahtjevu Vijeća se odmah izjasnila ministrica kulture Andrea Zlatar Violać protiveći se titlovanju srpskih filmova jer ih gledatelji razumiju. Evo što o kontroverznom potezu Vijeća, ali i o jezičnoj situaciji u Hrvatskoj općenito, misli Snježana Kordić.

Zahtjev Vijeća za elektroničke medije kojim se od RTL-a traži obustava emitiranja neprevedenog televizijskog sadržaja naišao je na negodovanje publike koja titlovanje srpskih filmova smatra apsurdnim. S druge strane, Vijeće uživa jednoglasnu podršku Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje u ime kojeg Goranka Blagus Bartolec tvrdi da je "srpski jezik uistinu drugi jezik te da ga se kao takvog treba i prevoditi".

— Službena izjava Instituta još jednom pokazuje koliko su kroatisti otuđeni i od stvarnosti i od vlastite struke. Ako se već godinama u Hrvatskoj srpski filmovi prikazuju bez titlovanja i ako je prvi film iz serije *Žikina dinastija* po gledanosti čak potukao ostale filmove iako nije titlovan, onda samo netko tko nema previše dodira sa stvarnošću može zahtijevati prevodenje tih filmova. A i stručno lingvističko objašnjenje naše situacije uopće nije komplicirano, mogu ga razumjeti i laici, no svejedno do svijesti kroatista jako teško dopire. Evo tog objašnjenja. Imamo četiri nacije u četiri države koje govore zajedničkim jezikom s nacionalno prepoznatljivim razlikama, i te razlike nitko ne može dovoditi u pitanje. No one nisu tolike da bi sprečavale tečnu komunikaciju i razumljivost. Zato se u lingvistici kaže da je riječ o jednom jeziku

s nekoliko centara, dakle o policentričnom jeziku. Isto je s američkim engleskim i britanskim engleskim. Ili s austrijskim njemačkim i njemačkim u Njemačkoj. U svim takvim slučajevima ne radi se o stranim jezicima, nego o standardnim varijacijama jednog policentričnog jezika. Zato nije potrebno prevodenje. Policentričnost je već desetljećima poznata sociolingvistička teorija i primjenjuje se na opis brojnih jezika u svijetu, no naši kroatisti teško hvataju korak sa svijetom. Još mogu reći, zbog strahova koji postoje kod nas, da policentričnost jezika ne navodi na nekakvo državno zajedništvo jer se i varijacije svih drugih policentričnih jezika govore u nekoliko različitih država.

U skladu sa zagrebačkim Institutom izjasnio se i lingvist Ranko Matasović, a i osječka kroatistica Ljiljana Kolenić koja je u Jutarnjem listu izjavila da se srpski mora prevoditi zato što je strani jezik. Ona zahtijeva i titlovanje svih izjava srpskih političara.

— Međutim, očito srpski nije strani jezik kad se razumije bez prevodenja i kad možemo tečno razgovarati međusobno.

ZASTRAŠIVANJE VLADE

Ako unutar istog jezika nikada ne dolazi do potrebe za prevodenjem, kako onda objašnjavate to što se na njemačkoj televiziji ponekad pomoću podnaslova prevode neki dijalekti iz Njemačke, na primjer bavarski ili saksonski dijalekt?

— Unutar Njemačke postoje dijalekti koji se, pored ostalog, po svom izgovoru toliko razlikuju da je razumijevanje jako otežano pa se mora titlovati. Zbog istog razloga titljuje se na njemačkoj televiziji i kad Švicarac govori na nekom švicarskom dijalektu ili Austrijanac na nekom austrijskom dijalektu. A ne titljuje se na njemačkoj televiziji kad Austrijanac govori austrijskom nacionalnom varijantom njemačkog ili kad Švicarac govori švicarskom nacionalnom varijantom njemačkog ili kad Nijemac govori nacionalnom njemačkom varijantom. Situacija je vrlo slična kao kod nas, zar ne? Jer naša televizijska publika je na upit treba li prevoditi srpske filmove rekla za *Jutarnji list* da bi prije trebali prevodenje za neki hrvatski dijalekt, čakavski ili kajkavski.

Kako biste prokomentirali činjenicu da u našoj zemlji postoji zakon koji propisuje obavezu prevodenja televizijskog materijala na stranom jeziku? Nije li jezičnu regulaciju, u ovom slučaju, dovoljno prepustiti tržištu?

— Naravno da je takvo zakonsko propisivanje suvišno jer kod potrebe prevodenja djeluje samoregulativa. Televizija koja bi bez prijevoda emitirala francuski film ne bi bila gledana i propala bi. Zato se čovjek ne treba plašiti da će titlovi nestati iz filmova ako ih zakon ne propisuje. A kad su filmovi na razumljivom jeziku, gledateljima je drago da ne moraju čitati titlove, a televizija je pošteđena troškova titlovanja.



Prije mjesec dana ministrica vanjskih poslova Vesna Pusić istaknula je da se Hrvatska nije okoristila činjenicom da jezik kojim se ovdje govori razumije 20 milijuna ljudi, dok se barem pola američkog i britanskog utjecaja temelji na činjenici jezika. S jezičnim stajalištima nove vlade je postupak Vijeća za elektroničke medije očito u opreci. Možete li prokomentirati taj fenomen?

— Moguće je da ovakvim postupcima nacionalistički krugovi koji su desetljećima navikli voditi glavnu riječ u društvu odmjerauju svoju političku snagu. Žele pokazati tko i dalje vlada ovom državom. Testiraju koliko će uspjeti zastrašiti novu vladu i hoće li ona pokleknuti i odustati od nekih svojih vizija.

Zašto je, po vašem mišljenju, potreban opušten odnos prema činjenici da Hrvatska, Srbija, Bosna i Crna Gora govore varijantama istog policentričnog jezika?

— Zato što je veličina jezika uvijek samo na korist svim njegovim govornicima, kako je rekla i ministrica Vesna Pusić. Svaki pisac i izdavač sanja da ima što veće jezično tržište. Svaki čovjek voli kad se može na svom materinskom jeziku bez problema sporazumijevati i u drugim državama. I kad može što više filmova gledati bez titlovanja.

VARANJE EVROPE

Tko koči ponovno jezično, a time i kulturno povezivanje nabrojanih zemalja?

— Vidimo da to povezivanje koči na primjer jezikoslovci kroatisti. Navikli su prikazivati sebe kao osobe važne za opstanak nacije. U doba povećanog nacionalizma u Hrvatskoj koje je trajalo duže vrijeme, najvažnije su one osobe koje se predočavaju kao da spašavaju naciju i državu od propasti. Zato su kroatisti kroz godine iskonstruirali jednu vrlo ujednačenu priču koju ponavljaju svojim studentima. Ali ta priča da susjedne države govore stranim jezicima puca kao

mjhur od sapunice prilikom suočavanja s filmovima iz Srbije, Bosne i Crne Gore. Pokazuje se da su jezikoslovci kroatisti cijelo vrijeme pričali studentima nešto što nema veze ni sa stvarnošću ni sa znanošću. Nacije i države postoje bez obzira da li imaju zajednički jezik s nekom drugom nacijom i državom.

U Vukovaru srpsku djecu odvajaju u zasebne razrede i škole pod izlikom da govore stranim jezikom, jezikom koji ima status manjinskog u Hrvatskoj. Na koji način bi se nova hrvatska vlada mogla po ovom pitanju uskladiti s jezičnom praksom ostatka Evrope?

— Hrvatska je potpisala *Evropsku povelju o regionalnim ili manjinskim jezicima*. I primjenjuje je, ali primjenjuje je u neskladu s onim što u *Povelji* piše. Naime, u Hrvatskoj je za manjinski jezik proglašen srpski. A u *Evropskoj povelji o regionalnim ili manjinskim jezicima* piše da izraz "regionalni ili manjinski jezici" obuhvaća one jezike koji se razlikuju od službenog jezika dotične države i da ne obuhvaća dijalekte službenog jezika. Ne obuhvaća dijalekte zbog njihove nedovoljne razlike prema službenom jeziku. Znači, preduvjet je da se mora raditi o dva zaista različita jezika da bi unutar iste države jedan nosio oznaku "službeni jezik", a drugi oznaku "manjinski jezik". Iako taj preduvjet nije ispunjen, u Hrvatskoj je za manjinski jezik proglašen srpski. A čak i kroatisti priznaju da se od standardnog jezika u Hrvatskoj više razlikuju dijalekti kajkavski i čakavski, nego standardni jezik u Srbiji. Što je i logično, jer standardni jezik i u Hrvatskoj i u Srbiji je štokavica. Ovo kako se kod nas primjenjuje *Evropska povelja* je jedan od pokazatelja da se dosadašnja jezična politika u Hrvatskoj zasnivala na varanju. Ona baca prašinu u oči neupućenoj javnosti u Evropi i svijetu. A glavni akteri takve jezične politike su jezikoslovci kroatisti. Oni pružaju pokriće i za jezični apartheid u Vukovaru. ■

UNUTARNJE SAGORIJEVANJE ISPOD GLOBALNE PEKE

U Budimpešti jačaju prosvjedi protiv mađarskog premijera, optuženog za pomak prema autoritarnosti. No, iako međunarodna zajednica također počinje reagirati, prosvjedi moraju izbjeći oslanjanje na stranu intervenciju, tvrdi filozof Gáspár Miklós Tamás

Gáspár Miklós Tamás

Gotovo da ne postoji sumnja kako su Europska komisija i MMF mađarskoj vladi namjerno nametnuli uvjete kojima ne može udovoljiti, a čija je svrha po svemu sudeći izvršiti pritisak na Viktora Orbána da podnese ostavku. To vjerojatno objašnjava i zašto je EU-MMF izaslanstvo prekinulo pregovore.

Istovremeno, pomoćnik američke državne tajnice Thomas O. Melia ponovno je izrazio svoju zabrinutost uslijed regresije "građanske demokracije" u Mađarskoj prema autoritarnoj, diktatorskoj državi; Viviane Reding, povjerenica za ljudska prava u EU, oštro je kritizirala mađarsku vladu i njezino kontinuirano kršenje principa slobodne i ustavne demokracije; ove primjedbe dolaze nakon oštrih kritika iz Europskog parlamenta, Organizacije za europsku sigurnost i suradnju (OESS), Vijeća Europe i Venecijanske komisije (pa čak i od strane glavnog tajnika UN-a).

Predsjednik Europske komisije, Jose Manuel Barroso, nedavno je napisao pismo mađarskom premijeru uljudno ga pozivajući da ne predloži nacrt određene zakona na parlamentarno izglasavanje. Najprestižniji mediji zapadne i istočne Europe i Sjeverne Amerike, i njihovi novinari, prosvjeduju, bjesne, i neprestano nam se i neumorno rugaju. Nije moguće zamisliti intenzivniji i ozbiljniji pritisak. Mogu uslijediti samo izravne sankcije.

Kao jedna od parlamentarnih oporbenih stranaka, PML (Lehet más a politika – "Za drukčiju politiku"; lijevi centar, s inklinacijom prema ekologiji) je istaknuo kako je demokratska opozicija u svojoj dotad mirnoj i parlamentarnoj formi postala nemoguća i kako će se premjestiti na ulice, dva nova pokreta koji obećavaju, Szolidaritás i 4K!, protestiraju (i obećavaju još veće prosvjede), sindikati se pripremaju, a novi pokreti proizašli iz civilnog društva izražavaju želju da nastave svoj niz akcija.

ŠTO BI TREBAO BITI ODGOVOR NA INOZEMNI PRITISAK? Pitanje je: koja je pozicija (a koja nije) tih opozicijskih snaga na ljevici i/ili liberala vis-à-vis pritiska iz inozemstva (Zapada i velikih sila)? Odgovor ne može biti izravan. S jedne strane, uništavanje demokratskih institucija (što je gotovo ostvarena činjenica) moglo bi opravdati intervenciju Zapada u korist demokracije, s obzirom na premoćnu snagu anti-demokratske desnice.

Međutim, osim što žele održati predstavnički i ustavni poredak te razdiobu vlasti, zapadne države, a prvenstveno Europska komisija, žele da Mađarska usvoji ekonomsku politiku koja nije nužno (da se poslužimo eufemizmom) u interesu mađarskog naroda. Mađarski narod, koji se često razočarao, mogao bi u "demokratskoj stvari" vidjeti ništa više doli

dekorativnu glazuru sve oštrijih mjera štednje na kojima inzistiraju zapadne sile zabrinute zbog financijske stabilnosti.

Ako zaštita demokratskih institucija nužno ide ruku pod ruku s kontinuiranim osiromašenjem mađarskog naroda, ne bi smjeli biti začuđeni što mađarski građani pokazuju malo entuzijazma za obnovu liberalne demokracije ako to sa sobom povlači njihovu neimaštinu. Većina kritika sa Zapada koje dolaze na račun vlade su primjerene, ali teško da se mogu čuti od mađarskog biračkog tijela. Mađarski građani nisu ovlastili i ne mogu ovlastiti zapadne sile za promjenu politike vlastite zemlje.

Iznuditi demokraciju nedemokratskim sredstvima izvana nije opravdano, a iskustvo pokazuje da ne funkcionira. Mađarska demokratska opozicija zbog takve je prisile u vrlo pogibeljnom položaju. U jednom slučaju, opozicija bi bila prisiljena podržavati gospodarsku i socijalnu politiku protiv koje bi se inače borila ukoliko bi takve mjere gurala mađarska vlada. U drugom slučaju, solidarizirala bi se s anti-demokratskim procesima – što se nimalo ne slaže s njezinim vlastitim načelima – da ne spominjemo činjenicu da bi bila optužena, s određenom dozom zlih namjera, za izdaju.

NEZAVISNOST, POSLJEDNJA ZAŠTITA Mađarski premijer ovako vidi situaciju: "Kako bi održale potrošnju, tijekom proteklog desetljeća zapadne zemlje pro našle su rješenje u korištenju duga, a po cijenu smanjivanja poreznih prihoda od zaposlenih. Upravljanje ovakvom vrstom duga postalo je nemoguće, osobito zato što ga je država koristila kako bi financirala svoj sustav socijalne skrbi". Riječ je o štetnoj poluistini i, povrh toga, govoru inspiriranom neokonzervativnom tendencijom, onom koju je mađarska vlada navodno trebala prevladati.

Na tom tragu, premijer opsesivno vrši napad na nezarađeni prihod, opetovano ustrajući na demontiranju sustava socijalne skrbi, i nastavlja svoju mračnu demagogiju protiv subvencija – jer on je taj koji je uklonio naknade za nezaposlenost, napao sustav mirovina, uništio sustav zdravstvene skrbi i potajice ponovno uveo sustav dopunske privatne zdravstvene zaštite na puno radikalniji način od svojih neoliberalnih prethodnika [ljevičarske vlade koju je vodio Ferenc Gyurcsány] koji su samo o tome i maštali, no čije su projekte srušili sindikati – uz podršku Viktora Orbána. Nema, dakle, neslaganja između vlade Viktora Orbána i EU/MMF-a.

Općenitije gledano, dilema unutar dileme glasi: trebamo li braniti nacionalnu nezavisnost kada je narodni suverenitet urušen, a temeljna prava i slobode relativizirani? Preduvjet za obnovu nacionalne nezavisnosti i dalje je obnova demokracije.



Općenitije gledano, dilema unutar dileme glasi: trebamo li braniti nacionalnu nezavisnost kada je narodni suverenitet urušen, a temeljna prava i slobode relativizirani? Preduvjet za obnovu nacionalne nezavisnosti i dalje je obnova demokracije

Rekonstrukciju i obnovu demokracije, do koje, vjerujem, može doći samo od strane novih političkih snaga unutar civilnog društva, ne bi trebalo unaprijed ugroziti privremenim taktičkim promišljanjima. Dok god nema europske savezne demokracije, nezavisnost ostaje naša krajnja zaštita.

Ovo je okvir koji nam, u sadašnjim uvjetima, omogućuje da obnovimo, i što je još važnije, ponovno osmislimo narodni suverenitet. To je u interesu mađarskog naroda. Činjenica da mađarski narod nema jakog saveznika, niti unutar niti izvan zemlje, je zabrinjavajuća. Zbog toga je još nužnije da prijatelji mađarskog naroda budu vjerni i dosljedni.

VIŠE VLASTI ORBÁNU Između 70 000 i 100 000 ljudi prosvjedovalo je 2. siječnja u Budimpešti protiv novog ustava, koji je dan prije stupio na snagu. Tekst ustava, iz kojeg je izbrisano pozivanje na "mađarsku republiku" povećava državnu kontrolu nad Ustavnim sudom i uvodi direktno pozivanje na Boga, a vidi se kao oruđe Fidesz-a, stranke premijera Viktora Orbána.

Izborni zakon kojeg je parlament izglasao 23. prosinca također se osporava. Ovaj zakon smanjuje broj zastupnika u parlamentu, uspostavlja samo jedan krug glasanja, povećava broj potpisa potrebnih kandidatima za sudjelovanje na izborima, ponovo iscertava izborne granice i daje pravo glasa mađarskim manjinama u dijaspori. Novi sustav glasanja vidi se kao sredstvo omogućavanja pobjede Fidesz-a na sljedećim izborima.

Nove uredbe stupaju na snagu u trenutku kada su pregovori s MMF-om i EU prekinuti, 16. prosinca, a te dvije institucije tvrde da novi statut o Narodnoj banci Mađarske podriva njezinu neovisnost. Istovremeno, parlament je izglasao uvjet potrebne dvotrećinske većine za bilo kakve promjene poreznog sustava, što pregovore o toj temi čini još težima.

Naposlijetku, državna kontrola medija, dijelom osporena od strane Ustavnog suda, dovela je do štrajka glada dvoje otpuštenih novinara javnih medija. ■

Objavljeno 3. siječnja 2012. u Heti Világ-gazdaság / s engleskoga preveo: Martin Beroš

GÁSPÁR MIKLÓS TAMÁS

U MAĐARSKOJ JE REPUBLIKA NA ULICI

Razgovor s mađarskim filozofom, istraživačem pri Institutu za filozofiju mađarske Akademije znanosti, o osporavanju Orbanove vlasti i stanju na ljevici u Mađarskoj

Fabien Perrier

Mađari prosvjeduju. Hoće li se mađarska ljevica uspjeti mobilizirati i ujedinjuje li se ona?

— Ovisi o tome kako definiramo ljevicu. Službena ljevica, dakle PS (Socijalistička partija) igra skromnu ulogu u cijeloj toj mobilizaciji. Pokretači su nove snage civilnog društva: pokret Solidarnost, pokret za četvrtu republiku, pokret za slobodu tiska. Parlamentarne stranke, socijalisti i zeleni, sudjeluju, ali njihova je uloga drugorazredna, nisu pokretači nego sljedbenici. Dokazuje to činjenica da su za vrijeme prosvjeda samo predstavnici civilnog društva bili pozvani govoriti. Niti jedan političar nije bio ovlašten dati izjavu. Postoji golemo antipatija spram tradicionalne parlamentarne politike. Razlog je neučinkovitost parlamentarne oporbe, ali i činjenica da su socijalističke vlade također u prošlosti vodile jednaku neoliberalnu politiku.

Mađarska je pasivno društvo, Budimpešta nije ni Madrid ni Tunis. U Istočnoj Europi razočaranje i razbijanje iluzija nakon neuspjeha demokratskog zaokreta 1989. depolitiziralo je ljude

Koje se nove snage pojavljuju?

— Već su se pojavile i prisutne su na ulici. Kako sam već rekao za prosvjeda ispred radija, republika je na ulici. Više je ne pronalazimo u parlamentu, u sudovima, u državnim institucijama ili općinskim vijećima, nego na ulici, s masama koje prosvjeduju. To je istinski otpor, a ne kristalizacija naše političke opcije. Ima onih koji prosvjeduju protiv nove diktature gospodina Orbana. Ponajviše su to ljudi s ljevice, ali ne jedino oni: ima i liberala, komunista... Svih onih koji nisu fašisti niti su konzervativci. Stoga su pokreti politički nejasni, nedefinirani. To nije izborna borba. Radi se o ponovnom uspostavljanju pravne države i slobode izražavanja. Jer, što se tiče ekonomije i društvenog sustava, postoje velike razlike među prosvjednicima.

S obzirom na žestinu napada na novi Ustav, ne bi li trebalo biti i više ljudi na ulici?

— To što se događa bez presedana je u Mađarskoj, to su najveći prosvjedi od 1989. Mađarska je pasivno društvo, Budimpešta nije ni Madrid ni Tunis. U Istočnoj Europi razočaranje i razbijanje iluzija

nakon neuspjeha demokratskog zaokreta 1989. depolitiziralo je ljude. Stoga smatram da ovi prosvjedi jesu golemi zaokret za zemlju.

Mađarska istodobno doživljava vrlo tešku financijsku, ekonomsku i društvenu krizu. Ukoliko MMF ne dostavi narednu pomoć, što će se dogoditi? Politička kriza?

— Ako MMF ne dostavi pomoć, bit će to bankrot. Mogla bi se naravno tu dogoditi i politička kriza, zemlja mora biti pripravna za tako nešto. Sada je teško mobilizirati ljude za lijevi program protiv neoliberalne politike, jer smo na rubu provalije. Nema puno manevarskog prostora.

Što vi koji prosvjedujete u Mađarskoj očekujete od Europljana, a vezano uz Orbanovu politiku?

— Na mađarskom društvu je da pronade rješenja. Nalaganje mjera od strane međunarodnih ili stranih institucija jednako je nedemokratsko kao i politika mađarske vlade. Nismo kolonija. Ne može se reći nekoj zemlji: ako ne učinite to što tražimo od vas, nećete dobiti novac. Međutim, upravo to se događa. To je dakle beznaдна situacija. Nemam također nikakve simpatije za politiku Barrosoa ili politiku MMF-a. Još manje za Orbanovu politiku.



Arapske su zemlje 2011. promijenile vlast. U Španjolskoj i Grčkoj mobiliziraju se "ogorčeni" (Indignados). Mislite li da će 2012. biti godina Mađarske?

— Moguće: strasti su tu, ogorčenost također, kao i razočaranje. Tu je i politička volja onih koji ranije nisu bili politizirani,

naročito mladih. Nove tehnologije pomažu pokretima: otpor se organizira putem interneta. ■

S francuskoga prevela. Milena Ostojčić. Objavljeno u časopisu *L'Humanité* 13. siječnja 2012.

OGLAS

Časopis TREĆA objavljuje dva poziva za 2012. godinu:

- pozivamo sve autorice i autore zainteresirane za temu:

PROTUMOĆ SMIJEHA

da nam se jave svojim znanstvenim i stručnim radovima, esejima i ogledima najkasnije do 25. ožujka 2012. godine na adresu: zenstud@zenstud.hr ili ngovedic@gmail.com

Zanima nas prokazivački smijeh, smijeh literarni i kazališni, smijeh potlačenih i karnevalski hihot pri spaljivanju kraljeva. Interesira nas posebno komedijaška strana patrijarhatne ozbiljnosti: *Meduzin smijeh*, kako je to jezgrovitom formulirala Hélène Cixous. Rado ćemo objaviti tekstove koji uviđaju sponu između komedije i tragedije, groteske i revolucije, smiješne zabrane i ozbiljnog prijestupa. Smijeh kao epistemologija, smijeh kao filozofija, performativnost smijeha i smijeh drske performativnosti. Otvoreni smo i filmskim, fotografskim i vizualnim umjetnostima te svim umjetničkim i znanstvenim formama koje smijehom nastoje prevrednovati ili bar propitati rigidnost Zakona i Reda.

Također pozivamo sve autorice i autore zainteresirane za temu:

DISKURZI O LJUBAVI

da nam se jave svojim znanstvenim i stručnim radovima, esejima i ogledima najkasnije do 1. lipnja 2012. godine na adresu: zenstud@zenstud.hr ili ngovedic@gmail.com

Koliko ideologije ulazi u burne rasprave o ljubavnim zajedništvima i samotnjaštvima? Kakve vokabulare koristi suvremeni feminizam, a kakve književna i filmska teorija, queer studiji, filozofija, politologija, antropologija, etika, psihoanaliza ili teorija umjetnosti kad raspravljaju o temama intimnosti, ljubavi, zajedništva, supripadanja, suodanosti, seksualne slobode, ljubavnog rada i ljubavnih gubitaka? O čemu govorimo kad govorimo o ljubavi? Eros, agape, ars amatoria.

Ljubav kao melodramatsko ili protestno štivo. Ljubav kao najučinkovitije sredstvo discipliniranja, ali i emancipiranja fantazije. Političnost i potencijalna zazornost ljubavi kao stalnog pregovora oko osobnih granica. Ljubav kao radikalna odgovornost ili represivna škola za reproduktivne građane. Ljubav tijekom i nakon emancipatorskih pokreta, sa svim zamkama ostvarenih i neostvarenih utopija.



NOVI SINDIKALIZAM

Sindikalizam koji je sposoban omogućiti i izraziti praktično znanje svog članstva, kao radnika i kao građana, nužan je za obnovu javnih službi i za sukobljavanje s globalnim politikama štednje

Hilary Wainwright

Suočavamo se s izvanrednom situacijom u kojoj je ono što je započelo kao kriza financijskih tržišta, te institucija koje su ih pokretale, sada postalo kriza javnih troškova koju je potrebno riješiti, tvrdi se, putem rezanja socijalnih davanja. Važan čimbenik koji je dopustio pomicanje dominantnog narativa s financijske krize na trenutnu krizu javne potrošnje i rezanja socijalnih izdavanja bio je izostanak postojanih mainstream glasova koji bi artikulirali vrijednosti i ciljeve javnog dobra i društvenih potreba. Ključni trenutak u ovom procesu bila je slabost i konačna marginalizacija glasova u SAD-u i Europi koji su se zalagali da bilijuni potrošeni kako bi se spasile financijske institucije budu upotrijebljeni kako bi započeli dinamiku demokratski usmjerenog ulaganja sa ciljevima održivosti okoliša, socijalne pravednosti, te pravednosti pri zapošljavanju.

ISPUNJAVANJE POLITIČKOG VAKUMA? Financijska kriza dovršava delegitamaciju ekonomije društvenih potreba i javnih dobara; ekonomije nekomodificirane sfere koja je od 1945. postojala kao kompromis unutar kapitalističkih ekonomija. Ovaj poraz demokratske javne intervencije u ključnom trenutku učvrstio je fundamentalnu neoliberalnu ideju kako javna potrošnja, posebno po pitanju socijalnih davanja, koči privatni sektor, nedodirljivi pogon ekonomije.

Sindikati su u mnogim zemljama najveći, najopremljeniji, najstabilniji, najinstitucionaliziraniji, a u nekim aspektima i najviše ukorijenjeni (sa svim proturječjima i problemima koje ove karakteristike impliciraju) pokreti u civilnom društvu. Ovi atributi daju im potencijal da budu, kao što Carmen Sosa, vođa vodoprivrednih radnika u Urugvaju predlaže, "kralježnica javnog pokreta". Sindikati mogu potpomagati organizaciju znanja, praktično djelovanje, stručno istraživanje, te javno izražavanje naroda kako bi obranili društvene potrebe i osigurali sredstva da se one zadovolje. Upravo kroz tu ulogu baze (prepoznajući autonomiju, ali i povezanost osnove), te građenja društvenih saveza oko obrane i poboljšanja javnih usluga i resursa, sindikati mogu ispuniti politički vakum.

POLITIKE ALTERNATIVA PRIVATIZACIJI Želim uzeti dva primjera uspješne borbe protiv privatizacije – priznajući da su svi takvi uspjesi neizvjesni, želim pažljivo istražiti što je sadržano u ideji da sindikati odigraju ulogu u "ispunjavanju političkog vakuma". To su međunarodne borbe oko voda kao javnog dobra i mjestimični otpor privatizaciji lokalnih usluga na osnovi demokratskih alternativa. Iako oba primjera uključuju izbornu politiku i izazov postojećim političkim institucijama, ovo je osnova za zasebnu i autonomnu bazu političkih vrijednosti, ciljeva i oblika organizacije.

Postoje mnoge razine uspješnosti kampanja za javne vode – 90 posto voda je u javnim rukama unatoč odlučnim naporima privatizacije. Jedna dimenzija bila je sposobnost i voljnost sindikata da se pomaknu od brige za radna mjesta i uvjete rada njihovih članova prema borbi za javnu dostupnost, demokratsko posjedovanje, te generalno, za vode kao javno dobro. Utoliko su bili dio procesa koji se mogu opisati kao participatorna politizacija.

Ono što želim naglasiti s ovim konceptom jest da privatizacija uključuje sustavni proces depolitizacije sudbine javnih službi. Isti proces participatorne politizacije te uloga sindikata u njenom omogućavanju bila je bitna značajka nekoliko učinkovitih borbi protiv privatizacije lokalnih vladinih službi. Ove su službe bile ponovno depolitizirane kao navodno „tehničke“ i kao takve netransparentne kako bi se omogućilo zakulisnu privatizaciju. U Trondheimu u Norveškoj i Newcastleu u Engleskoj ključan dio antiprivatizacijskih borbi bio je otvaranje procesa donošenja odluka u općinama javnoj raspravi i uvidu.

U oba slučaja, upravljanja vodama i lokalnom vlašću, sindikalne kampanje su se sukobile, osporile i izmijenile odluke političkih stranaka te su u Urugvaju, Brazilu i Norveškoj pridonijele izbornoj promjeni na nacionalnoj razini. No ono što je bilo različito je što su ti savezi imali vlastite autonomne političke perspektive; uistinu je to bio izvor njihove snage i šireg utjecaja.

Koji čimbenici objašnjavaju politički karakter sindikata u ovim slučajevima? U Urugvaju i Brazilu, sindikati koji su bili umiješani u pokrete za javne vode do svojih su političkih vještina i suradnje s ostalim društvenim pokretima došli putem opiranja diktaturama. No, duh ovih tradicija bio je osnažen odnosom vodoprivrednih radnika prema korisnicima. Za članove sindikata vodoprivrede, prijetnja privatizacije aktivirala je i politizirala vezu između njihova statusa radnika i građana. Izgradila se na postojećoj otvorenosti prema ideji da sindikat igra autonomnu političku ulogu, utemeljenu na njegovom sudjelovanju u pokretu protiv diktature.

POLITIČKE TRADICIJE I ORGANSKE VEZE U Newcastleu, lokalna sindikalna grana UNISON-a također je imala organske razloge za blisku povezanost s organizacijama građana, kao i postojeću tradiciju autonomne politike. Ova vrsta povezanosti radnog mjesta i zajednice, ključna za promjenu prirode radne snage, pruža osnovu putem koje neki sindikati već traže način na koji bi promijenili i proširili vlastitu organizaciju van radnog mjesta. Osnova za organski blisku povezanost s organiziranjem zajednice i izgrađivanjem širih saveza leži u prirodi radne snage. Preko 70 posto članova sindikata UNISON su žene, a mnoge od njih rade skraćeno radno vrijeme. Njihovi prioriteti spajaju zajednicu i radno mjesto. Kad je sindikalna grana u Newcastleu provela anketu o njihovim nisko plaćenim članicama kako bi identificirala prioritete za kolektivno pregovaranje, rezultati su pokazali da je pristup besplatnoj ili povoljnoj dječjoj skrbi najviši prioritet. Ova vrsta povezanosti radnog mjesta i zajednice, ključna za promjenu prirode radne snage, pruža osnovu putem koje neki sindikati već traže način na koji bi promijenili i proširili vlastitu organizaciju van radnog mjesta.

Vrednovanje takvih autonomnih političkih tradicija i rad na njihovom naslijeđu bit će važan dio izgrađivanja politički osviještenih sindikata koji će se suprotstaviti privatizaciji u 21. stoljeću. Različito shvaćanje znanja i njegove organizacije fundamentalno je za participatorne politizacije. Tradicionalna podjela radničkog pokreta na radničke i političke grane povijesno je



Sindikati su u mnogim zemljama najveći, najopremljeniji, najstabilniji, najinstitucionaliziraniji, a u nekim aspektima i najviše ukorijenjeni (sa svim proturječjima i problemima koje ove karakteristike impliciraju) pokreti u civilnom društvu. Ovi atributi daju im potencijal da budu, kao što Carmen Sosa, vođa vodoprivrednih radnika u Urugvaju predlaže, "kralježnica javnog pokreta".

bila obilježena veoma ograničenom predodžbom znanja kao društvenih znanstvenih zakona poznatih jedino stručnjacima. Praktično znanje radnika u samim procesima ili uvidi korisnika službi prisutni u njihovim iskustvima i željama nisu bili smatrani legitinimnim izvorima znanja. Trenutno postoji pluralističko shvaćanje oko toga koje i čije znanje vrijedi, no prisutno je ograničeno priznavanje važnosti – i od strane samih sindikata – znanja organiziranih radnika i drugih sudionika društvenih pokreta.

VAŽNOST VANJSKOG I NEPOSREDNOG ISKUSTVA Iz iskustva otpora privatizaciji voda i lokalne vlasti, izdvojila bih dva važna područja gdje je ovo raznoliko razumijevanje znanja o potrebama i mogućnostima poboljšanja službi impresivno. Kao prvo izdvajam važnost vanjskog uvida, a u stvarnosti unutrašnjeg, koji organizirani radnici imaju o radnom mjestu, općini ili službi i njihovim

korisnicima. Kao drugo, želim ukazati na važnost istraživanja koje vrednuje znanje ukorijenjeno u iskustvu i utemeljeno na bliskoj povezanosti između istraživača, radnika i zajednica uključenih u otpor i pronalaženje alternativa. Integracija različitih vrsta znanja također je potakla kreativnost u razvijanju alternativa. Jedan primjer je razvoj javnih partnerstva radi poboljšanja javnih službi, koji je izgrađen na iskustvima solidarnosti između sindikalista, građana i općina, a žarišna je točka otpora privatizaciji kao i praktična upotrebljiva alternativa za stvaranje uvjeta za nužna poboljšanja javnih službi.

Govoreći o kreativnosti dolazim do konačne točke o posebnoj vrsti politike koja se pojavljuje u obliku saveza između sindikata i organizacija građana. Tiče se odnosa između individualizma i kolektivismu. Posebna vrsta politike uključuje poseban pojam kolektivizma u kojem ostvarenje i doprinos svakog pojedinca postaje uvjet za ostvarenje i doprinos svih. Feminizam je to najbolje izrazio svojom težnjom da svaka žena ostvari sve svoje mogućnosti, koja je došla s prepoznavanjem da to uključuje društvenu promjenu za koju je svatko od nas odgovoran. To je pojam pojedinca koji je oblikovan društvenim odnosima, a koje ujedno stvara, mijenja i reproducira. Neshvaćanje i odbijanje oslobađajućih politika 1960-ih i 1970-ih, uz zadržavanje hladnoratovskih dihotomija tržišta i države, bilo je vjerojatno odlučujući faktor u neuspjehu obnove socijalno-demokratskih stranaka, no to je već druga priča.

Sindikalizam koji je sposoban omogućiti i izraziti praktično znanje svojih članova, kao radnika i kao građana, stvarajući pritom uvjete u kojima se kreativnost može razvijati, od središnje je važnosti za moguće stvaranje autonomnog političkog sindikalizma. Također omogućuje preobrazbu upravljanja javnim dobrima koje može službe učiniti prijemčivijima za različite težnje njihovih korisnika, dok pritom potpuno koristi vještine onih koji ih omogućavaju i stvaraju. ■

Skraćena verzija teksta objavljenog na www.slobodnifilozofski.com

S engleskoga preveo Velimir Gašparac. Oprema redakcijska.

SVJETSKA LJEVICA NAKON 2011.

Godina koja je donijela veliki rast nezadovoljstva sve siromašnije većine svjetskog stanovništva i promijenila ključne teme rasprava o globalnom poretku zaoštrava i prijevare na ljevici

Immanuel Wallerstein

Godina 2011. je po svim mjerilima bila dobra godina za svjetsku ljevicu – koliko god uže ili šire određujemo što to svjetska ljevica jest. Osnovni uzrok tomu negativni su ekonomski uvjeti od kojih je patila većina ljudi u svijetu. Nezaposlenost je bila visoka i sve više raste. Većina vlada bila je suočena s visokim razinama duga i smanjenim prihodima. Njihovi odgovori pokušaji su nametanja mjera štednje svojim građanima, paralelno s nastojanjima da zaštite svoje banke.

Nije riječ o tome da su OWS, Arapsko proljeće ili indignadosi postigli sve čemu su se nadali. Radi se o tome da su uspjeli promijeniti svjetski diskurs, udaljivši ga od ideoloških mantri neoliberalizma

PODJELA OKO IZBORA Rezultat toga je svjetski otpor onih koje pokreti Occupy Wall Street (OWS) nazivaju "99%". Pobuna je usmjerena protiv prekomjerne polarizacije bogatstva, korumpiranih vlasti i njihove u biti nedemokratske prirode, neovisno o tome radi li se o višestranačkim sustavima ili ne.

Nije riječ o tome da su OWS, Arapsko proljeće ili indignadosi postigli sve čemu su se nadali. Radi se o tome da su uspjeli promijeniti svjetski diskurs, udaljivši ga od ideoloških mantri neoliberalizma prema temama kao što su nejednakost, nepravda i dekolonizacija. Prvi put nakon dugo vremena, obični ljudi raspravljaju o samoj prirodi sustava u kojem žive; ne uzimajući ga više zdravo za gotovo.

Pitanje koje trenutno stoji pred svjetskom ljevicom je kako krenuti naprijed i prevesti ovaj inicijalni diskurzivni uspjeh u političku transformaciju. Problem se može postaviti vrlo jednostavno. Čak i ako, u ekonomskim terminima, postoji jasan i rastući raskorak između vrlo male skupine (1%) i vrlo velike skupine (99%), iz toga ne slijedi ista politička podjela. Diljem svijeta, snage desno od centra i dalje drže u vlasti više od pola svjetske populacije, ili barem polovinu onih koji su politički aktivni na neki način.

Stoga, kako bi preobrazila svijet, svjetska ljevica treba postići stupanj političkog zajedništva kakav još ne posjeduje. Štoviše, postoje duboka neslaganja kako oko dugoročnih ciljeva, tako i oko kratkoročnih taktika. Ne radi se o tome da nema rasprave o tim pitanjima. Upravo suprotno, o njima se vatreno raspravlja, ali u nadilaženju podjela malo napreduje.

Ove podjele nisu nedavne. Ali ih zbog toga nije lakše prevladati. Dvije su glavne podjele. Prva ima veze s izborima. Postoje ne dva, nego tri stajališta po pitanju izbora. Jedna skupina je duboko sumnjičava



Shepard Fairey

naspram izbora, tvrdeći da je sudjelovanje u njima ne samo politički neučinkovito, nego i da ojačava legitimitet postojećeg svjetskog sustava.

Drugi misle da je sudjelovanje u izbornom procesu ključno. No, ova skupina dijeli se na dva dijela. S jedne strane stoje oni koji za sebe tvrde da su pragmatični. Žele raditi iznutra – unutar glavne stranke lijevo od centra kad postoji višestranački sustav koji funkcionira, ili unutar *de facto* jedine stranke kada parlamentarne alternative nisu dopuštene.

A naravno, ima i onih koji omalovažavaju ovakvu politiku izbora tzv. manjeg zla. Oni inzistiraju na tome da ne postoji značajnih razlika između glavnih stranačkih alternativa i podržavaju glasanje za neku stranku koja je "istinski" na ljevici.

DUGOROČNI CILJEVI I KRATKOROČNE TAKTIKE Svi smo upoznati s ovom raspravom, i naslušali smo se argumentata, iznova i iznova. Međutim, jasno je, barem meni, ako ne dođe do nekog zbližavanja ove tri skupine po pitanju izborne taktike, svjetska ljevica nema previše šansi za

prevlast, bilo kratkoročno, bilo na dugi rok.

Vjerujem da postoji način kako bi se mogle pomiriti. Trebalo bi naznačiti razliku između kratkoročnih taktika i dugoročnih strategija. U velikoj se mjeri slažem s onima koji tvrde kako je zauzimanje državne vlasti irelevantno po mogućnost dugoročne preobrazbe svjetskog sustava, a predstavlja i potencijalnu prijetnju ozbiljenju te mogućnosti. Kao transformacijska strategija, oprobano je u više navrata i doživjelo je neuspjeh.

Iz ovoga ne proizlazi da je sudjelovanje u izborima u kratkoročnoj perspektivi gubitak vremena. Činjenica je da je ogroman dio 99% kratkoročno izložen teškoj patnji. I da je ta kratkoročna patnja njihova primarna briga. Oni pokušavaju preživjeti, i pomoći svojim obiteljima i prijateljima da prežive. Ako o državnim vlastima ne razmišljamo kao potencijalnim agentima društvene promjene, nego kao strukturama koje mogu utjecati na kratkoročnu patnju svojim trenutnim političkim odlukama, onda je svjetska ljevica dužna učiniti ono što može kako bi od njih ishodovala odluke koje će smanjiti tu patnju.

Rad na umanjenoj patnji zahtijeva sudjelovanje u izborima. A što s raspravom između zagovornika manjeg zla i zagovornika podržavanja istinski lijevih stranaka? To postaje pitanje lokalne taktike, koja uvelike varira ovisno o mnogim faktorima: veličini zemlje, formalnoj političkoj strukturi, demografiji zemlje, geopolitičkom položaju, političkoj povijesti. Ne postoji standardni odgovor niti može postojati. Niti će odgovor za 2012. godinu nužno vrijediti 2014. ili 2016. Ne radi se, barem za mene, o načelnoj raspravi, nego raspravi o razvoju taktičke situacije u pojedinoj zemlji.

DEVELOPMENTALIZAM VS. CIVILIZACIJSKA PROMJENA Druga osnovna rasprava koja iscrpljuje svjetsku ljevicu je između onog što nazivam "developmentalizmom", i onog što se može nazvati prioritetom civilizacijske promjene. Možemo promatrati kako se ova rasprava odvija u mnogim dijelovima svijeta. Vidimo je u Latinskoj Americi, gdje traju poprilično usijane debate između lijevih vlada i pokreta autohtonih naroda – na primjer, u Boliviji, u Ekvadoru, u Venezueli. Može se na nju naići u Sjevernoj Americi i Europi u debatama između boraca za zaštitu okoliša/Zelenih i sindikata koji stavljaju naglasak na očuvanju i povećanju broja radnih mjesta.

S jedne strane, "developmentalistička" opcija, bilo da je guraju ljevičarske vlade ili sindikati, drži da bez takvog gospodarskog rasta nema načina da se isprave ekonomske neravnoteže u današnjem svijetu, bilo da je riječ o polarizaciji unutar zemalja ili polarizaciji između zemalja. Ova skupina optužuje svoje protivnike za podupiranje, u najmanju ruku objektivno, a možda i subjektivno, interesa snaga na desnici.

Oni koji zagovaraju anti-developmentalističku opciju kažu da je koncentriranje na prioritet gospodarskog rasta pogrešno po dvije osnove. Takva politika samo perpetuirala najgoru značajku kapitalističkog sustava. Nadalje, to je politika koja uzrokuje štetu koja je nepopravljiva – ekološku i društvenu štetu.

Ova podjela još je strastvenija, ako je to moguće, od one koja se tiče sudjelovanja u izborima. Jedino rješenje su kompromisi, od slučaja do slučaja. No kako bi to bilo moguće, obje strane moraju pokazati dobru vjeru u prihvaćanju međusobnih ljevičarskih akreditacija. To neće biti lako.

Mogu li se ove podjele na ljevici prevladati u narednih pet do deset godina? Nisam siguran. Ali ako ih se ne prevlada, ne vjerujem da svjetska ljevica može izvojevati pobjedu u bitci koja će se tijekom sljedećih dvadeset do četrdeset godina voditi oko pitanja kakav će sistem uslijediti kada se kapitalistički sistem konačno uruši. ■

S engleskoga preveo Martin Beroš.
Izorno objavljeno na <http://www.iwallerstein.com/world-left-2011/>
Oprema teksta redakcijska.

DAVID GRAEBER

OPROSTI NAM DUGE NAŠE...

“Najbolji antropološki teoretičar svoje generacije” govori o prosvjedima i direktnoj akciji, anarhizmu, akademskoj zajednici koja opstruira pravo mišljenje te o temama vezanima za svoju novu knjigu *Dug: prvih 5000 godina*

Ellen Evans i Jon Moses

Iako kritički hvaljen u akademskim krugovima (opisuju ga kao “najboljeg antropološkog teoretičara svoje generacije”), iznenadili smo se pronasavši razmjerno malo o ovom čovjeku i njegovu radu – svega nekoliko članaka i intervju a o njegovu sudjelovanju u različitim alterglobalizacijskim pokretima tijekom posljednjeg desetljeća, još nekoliko o njegovu kontroverznom odlasku s Yalea (sada predaje na Sveučilištu Goldsmiths u Londonu) te, naravno, čudan intelektualni spor sa Slavojem Žižekom u *London Review of Books*. No, od lipnja je zanimanje za Graebera i njegov rad poraslo, nesumnjivo uslijed širenja i uspjeha pokreta Occupy Wall Street, u kojemu Graeber značajno sudjeluje od njegovih začetaka, što je navelo *mainstream* medije da ga prozovu svojevrsnim “anti-vodom” globalnog antikapitalističkog pokreta. Artikuliran, zanimljiv i nadasve inteligentan, Graeber je postao popularni glasnogovornik prosvjeda (iako treba biti oprezan s tim terminom s obzirom na nehijerarhijsku strukturu i etos tih okupljanja), elokventni komentator koji nudi historijski potkovanu analizu težnji i zahtjeva pokreta.

Njegovu posljednju knjigu *Debt: The First 5000 Years (Dug: prvih 5000 godina)*, koja istražuje alternativnu povijest novca i tržišta preplavljenu nasiljem i opresijom, *Bloomberg Business Week* opisao je kao onu koja nudi “intelektualni okvir i neku vrstu genealogije” tim zauzimanjima. U međuvremenu, u recentnim člancima i intervjuima Graeber je posebice glasan po pitanju zahtjeva prosvjednika, odnosno preciznije, njihova izostanka – što je strategija koja ostavlja medije potpuno zbunjenima jer tvrde da se ona kosi s promjenama koje se zahtijevaju te to koriste kao dokaz “nedostatka jasnih ciljeva” ili razumijevanja prosvjednika.

Umjesto toga, Graeber je stavio u fokus anarhističke principe pokreta Occupy, objašnjavajući da je izostanak konkretnih zahtjeva dio *predfigurativne* politike. Prosvjednici djeluju kao da “već žive u slobodnom društvu” te na taj način odbijaju prihvatiti legitimnost postojećih političkih institucija i zakonskog poretka – koje se oboje, kaže on, smjesta priznaje ukoliko se postave zahtjevi.

PROSVJEDI VS. DIREKTNA AKCIJA

U Velikoj Britaniji često govorimo o “pravu na prosvjed”? Treba li se prosvjed pojmiti u diskursu prava?

— Smatram riječ “prosvjed” problematičnom. “Prosvjed” zvuči kao da ste već izgubili. Kao da pripada igri u kojoj se strane međusobno prepoznaju u svojim fiksiranim pozicijama. Nalik je na fukoovsku igru discipliniranja u kojoj obje strane na neki način konstituiraju jedna drugu. U tom je smislu Foucault imao pravo: otpor je gotovo nužan da biste imali moć. Zbog toga mi se sviđa koncept direktne akcije. Mislim da na mnogo načina kročimo unatrag. Dolazim iz SAD-a pa bolje poznajem stanje ondje gdje je pravo na prosvjed, na neslaganje, na protivljenje vladi eksplicitno ustoličeno u Ustavu, a ipak se tako besramno ignorira.

Dakle, da razjasnimo distinkcije: koja je razlika između direktne akcije i prosvjeda, ili direktne akcije i građanske neposlušnosti? Po čemu je poseban termin “direktna akcija”?

— Razlog zbog kojeg se anarhistima sviđa direktna akcija jest taj što ona znači odbijanje priznavanja legitimnosti struktura moći. Pa čak i potrebu za njima. Ništa ne razljuti sile vlasti više negoli kad se posve povučete iz igre discipliniranja tvrdeći da jednostavno možemo djelovati sami. Direktna akcija stvar je djelovanja kao da ste već slobodni.

Predlažete svojevrsnu kompromisnu situaciju u kojoj se čini da država i dalje funkcionira, ili u najmanju ruku zadržava površnu sliku postojanja, no istovremeno, potihno, zapravo više ne postoji.

— Da, to je poput teorije revolucije prema modelu ljuske jajeta. Jednostavno je prazniti dok više ništa u njoj ne ostane i naposljetku će se urušiti.

Dakle, umjesto velikog revolucionarnog događaja, država se potpuno negira?

— To se može dogoditi. Mislim da trebate uzeti u obzir sve mogućnosti. Postoji ideja da osobe na vlasti nikada neće dobrovoljno odbaciti moć, što će stoga završiti u borbama na ulicama – no ja uvijek naglašavam, neće šaka anarhista vojno nadjačati zračnu diviziju. Osim toga, oni imaju nuklearno oružje. Jedini izgledni scenarij za revoluciju jest kada dođe do toga da sile reda odbiju pucati. U većini svjetskih revolucija u povijesti to je bilo ono što se naposljetku dogodilo.

Tvrdite li da možemo očekivati situaciju dualne moći?

— Smatram da će doći do toga. Mislim da je do toga već došlo u mnogim dijelovima svijeta, no ljudi jednostavno o tome ne govore. Mogu se pojaviti i tri ili četiri izvora moći – tko zna! To je ono s čime eksperimentiraju zapatisti: otvaranje prostora autonomije. Ne smatram da možemo proći bez ikakva oblika konfrontacije, to bi bilo jednako naivno, no točan omjer povlačenja i konfrontacije ne može se predvidjeti.

PRAKSA UKAZIVANJA NEUPITNOG POVJERENJA LJUDIMA

Kako djeluju anarhistički krugovi?

— Jedna razlika između anarhističkih skupina kojima sam sklon i klasične marksističke skupine jest, primjerice, to da mi ne započinjemo od definicije stvarnosti – ono što nas ujedinjuje nisu naše analize situacije, već prije ono što želimo učiniti, akcija koju želimo poduzeti i način na koji ćemo to uraditi. Povrh toga, *morate jedni drugima dati neupitno povjerenje*. Jedan od principa procesa stvaranja konsenzusa jest taj da ne možete nikoga osporiti na temelju njegovih motiva; morate pretpostaviti da su svi iskreni i da imaju dobre namjere. Ne nužno zato što mislite da je uistinu tako, već zato što je to produžetak onoga što se smatra temeljnim anarhističkim uvidom: tretirate li ljude kao da su djeca, bit će skloni i ponašati se tako. Ako ih tretirate kao odrasle, postoje barem neki izgledi da će se ponašati odgovorno. Ironično, shvatio sam da je ta praksa velikodušnosti, ukazivanja neupitnog povjerenja ljudima, upravo potpuno suprotna načinu kako su me učili iznositi argumente kao znanstvenik.

Na isti način kako se može reći da reprezentativna demokracija opstruira pravo demokraciju, mogli bismo reći da akademski svijet opstruira pravo mišljenje.

— U akademskom svijetu vlada opsesija procesom, ali i opsesija mrežama moći i time kako se one stvaraju. Naravno, bilo bi lako zauzeti isti pristup poput aktivista i otpočeti temeljeći sve na nekoj zajedničkoj predanosti djelovanju; to bi morala biti ideja da smo svi predani istoj stvari, nazovimo je istinom, znanjem, kako god hoćete. Kad bi bilo tako, zahtijevala bi se određena velikodušnost, slična onoj u procesu konsenzusa: u najmanju ruku, ako se ne slažete s nekime, htjeli biste interpretirati njegovu argumentaciju na najdobronamjerniji mogući način kako biste vidjeli gdje



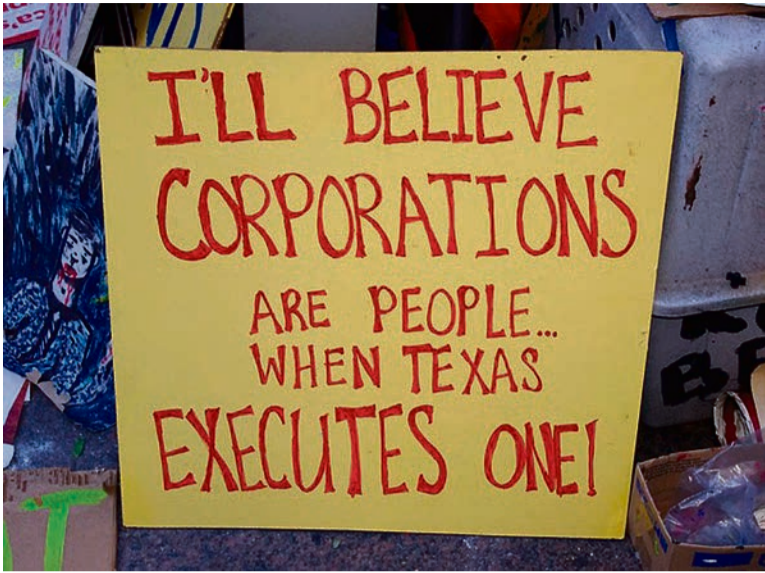
Dug je najučinkovitiji način uspostavljanja odnosa nasilne subordinacije u kojemu se žrtvama nameće osjećaj kako je krivnja njihova

je doista točka vašeg neslaganja. Naravno, u akademskoj se zajednici to gotovo nikada ne čini; umjesto toga, većina se ponaša poput političara i redovito tumači svoje neistomišljenike na najmanje dobronamjerman mogući način, tretira debatu poput gladijatorske bitke u kojoj se čini što god je potrebno da bi se pobijedilo.

Začudo, to opravdavaju tobožnjom radikalnom, čak poluanarhističkom politikom – posebice prizivajući Foucaulta. Referiranje na Foucaulta omogućuje im da tvrde kako, budući da ne postoji ultimativna istina već je moć sve, ne postoji ni zajednički cilj kojim bi se vodili pa je sektaška argumentacija skroz OK. U svakom slučaju, mislim da mnogi intelektualci u akademskom svijetu na taj način čitaju Foucaulta. Za većinu njegov rad o moći predstavlja ultimativnu potvrdu validnosti postojanja klase profesionalaca, vrlo udaljene od materijalne proizvodnje, čija djeca sada gotovo potpuno dominiraju svijetom proizvodnje znanja. Za njih je očito istinito da je sve u administraciji i kontroli budući da oni doista žive u svijetu u kojemu je moć raspršena putem mreža bez ikakva jasnog odnosa “mi naspram njih”, da je stvarnost bilo što u što ljude možete uvjeriti i da ne postoji ništa osim strateških igara u kojima svi pokušavaju dominirati svima ostalima. Mislim da su rezultati svega toga prilično štetni.

DUG JE IZOPAČENJE OBEĆANJA

Vaša posljednja knjiga zove se *Dug*. Jedan od argumenata koji iznosite jest da je razlog što ideja duga ima tako veliku snagu taj da nitko zapravo nema pojma što on ustvari jest. Jeste li se vi približili razumijevanju što je dug?



Dug nije ultimativna vrijednost. U antičkom svijetu nije vraćanje dugova bilo svetinja, nego naša sposobnost oprosta, a posebice poništenja dugova, i možda bismo trebali iz toga učiti



— Da. Dug je izopačenje obećanja; obećanje koje je izopačeno posredstvom matematike i nasilja. Ne kažem da je matematika loša, no kombinacija matematike i nasilja iznimno je loša. Dug je obećanje da će se dati određena količina novca, u određenom vremenskom razdoblju, pod određenim uvjetima. To je ugovor koji je u konačnici provediv pod prijetnjom sile. Problem je što smo uslijed uistinu izopačene historijske alkemije navikli sagledavati takve činove nasilja kao samu bit moralnosti.

Vidite li da se to reflektira u trenutačnoj ekonomskoj klimi?
— Mislim da je to situacija koju imamo danas i iznenađen sam što ljudi nisu više revoltirani tim direktnim napadom na svaku poru svojih života. To je napad na samu ideju zajednice te napad na obveze koje dajemo jedni drugima putem medija vlasti. Kako to da obećanje koje je političar dao svojim biračima – primjerice da će osigurati besplatno obrazovanje za sve – ima manju moralnu težinu od obećanje koje je dao bankarima? Doima se ludim. No to se danas jednostavno podrazumijeva.

Je li to samo neizbježna posljedica kapitalizma?

— To seže u vrijeme prije kapitalizma, zato se knjiga zove *Dug: prvih 5000 godina*. Kapitalizam je tek njegova apoteoza. Velika većina pobuna u povijesti dogodila se zbog duga. Pobunjeni seljaci uglavnom imaju nevjerovatno sličan program: najprije dognu zapise o dugovima, spale ih, i tek tada obično posegnu za poreznim spisima ili katastrofom. Pogledate li ljudsku povijest, zamijetit ćete da se ponavlja neka vrsta dvostrukog shvaćanja duga: s jedne je strane prihvaćanje da je plaćanje dugova sama bit moralnosti, no istovremeno, postoji ideja da su ljudi koji posuđuju novac zli. S jedne strane, jezik dugovanja istovjetan je jeziku moralnosti, s druge strane, većina konkretnih dužničkih odnosa sagledava se kao nemoralna.

Možete li to pobliže objasniti?

— Dug je najučinkovitiji način uspostavljanja odnosa nasilne subordinacije u kojemu se žrtvama nameće osjećaj da

je krivnja njihova. Kolonijalni režimi činili su to cijelo vrijeme; naplaćivali su ljudima troškove vlastita osvajanja, putem poreza. Međutim, korištenje duga na taj način također ima poznatu tendenciju bumeranga, jer je suptilna komponenta dužničkih odnosa ta da se, na određenoj razini, zasnivaju na jednakosti – oboje smo ravnopravne strane u ugovoru. To istovremeno zaoštava bol nejednakosti jer implicira da biste trebali biti jednaki svom kreditoru, ali ste nekako zabrljali, ali vam također omogućava da se počnete pitati “samo malo, tko ovdje duguje što kome?” Ali naravno, jednom kad to učinite, prihvatili ste ideju da je dug uistinu bit moralnosti. Prihvatili ste gospodarev jezik.

SPOSOBNOST OPROSTA I PONIŠTENJA DUGOVA

Što biste rekli, odakle izvorno potječe ta ideja o dugu kao biti moralnosti?

— U mnogim svjetskim religijama riječ za grijeh jednaka je onoj za dug. U *Očenašu* se kaže “forgive us our trespasses, as we forgive those who trespass against us”, no u izvorniku je riječ o “dugu”. Odnosno “otпусти nam duge naše, kao što i mi otpuštamo dužnicima svojim” [što je sačuvano u hrvatskoj verziji, nap. prev.]. To vidimo i u Platonovoj *Državi*: Što je Pravda? Što je Moralnost? To je plaćanje vlastitih dugova. Isto imamo u *Bibliji* i u hinduističkim spisima. Život je dug koji plaćate bogovima, žrtva su kamate, a u konačnici plaćate vlastitim životom kada umrete. No vrlo je jasno da se koriste ovim jezikom jer on proizlazi iz tržišnih odnosa, a kraljevstva se njime koriste kako bi opravdala poreze. U svakom je slučaju fantastično kako najprije odrede moralnost kao dug, a zatim kažu – pa zapravo i nije baš tako. Ona je nešto drugo. Sokrat smjesta odbacuje tu ideju. Kao i brahmanisti ili *Biblija*. No što to nešto drugo jest... odgovori su bezbrojni. Fascinantno je kako oni uvijek moraju započeti od duga, nekako su okovani tom logikom, koliko god se zatim trudili izaći iz tih okova.

Zbog toga sam sumnjičav kada ljudi pitaju koji je naš dug društvu ili prirodi? Svemiru ili bogovima? Pa mi smo dio prirode, dio svemira. Sam princip zamišljanja mene i prirode, ili mene i svemira, ili mene i bogova kao jednakih strana u ugovoru jest apsurdan.

Uglavnom je ono što sam želio istaknuti u knjizi to da dug nije ultimativna vrijednost. Završavam je govoreći kako u antičkom svijetu nije vraćanje dugova bilo svetinja, nego naša sposobnost oprosta, a posebice poništenja dugova, i možda bismo trebali iz toga učiti. Jer u konačnici je dug obećanje, ljudski dogovor, a sloboda je naša sposobnost međusobnog obvezivanja, ali i dobrovoljnog preuređenja tih obveza kada se okolnosti promijene. Jednako tako, želimo li da demokracija išta znači, može jedino značiti kolektivnu moć prilagodavanja obveza koje imamo jedni prema drugima, uključujući financijske dugove, jer nema nikakve intrinzične moralne razlike između “dugujem ti” i bilo kojeg drugog obećanja.

Tvrdite li da nam danas treba preuređenje takvih obveza?

— Opće opraštanje dugova u ovom trenutku bio bi jedan od najsnažnijih činova koji možemo učiniti da se podsjetimo da te sile nisu prirodne sile, već stvari koje smo odlučili stvoriti. Pogledate li povijest novca, imamo razloga vjerovati da je to sada moguće. Smatram da je jedna od velikih tema knjige virtualni novac – novac kao kredit, za razliku od novca kao zlatnih poluga. Ljudi govore o eri virtualnog novca kao da je to nešto novo. Ali to je zapravo izvorni oblik novca: najprije se javlja virtualni novac, materijalne kovanice dolaze mnogo kasnije.

Koje su praktične implikacije država temeljenih na kreditu?

— Čini se da se u povijesti izmjenjuju razdoblja kojima dominira virtualni novac, kada novac postane dug, i razdoblja kada ljudi prepoznaju da je to obećanje zapravo poseban dogovor, i da se on može urediti na različite načine.

U Mezopotamiji, primjerice, kad bi dolazilo do periodičnih dužničkih kriza, događala su se i periodična poništenja dugova. U srednjem vijeku, kad se vratite u razdoblje virtualnog novca, imate zabrane kamatarenja. Čini se da i zalagaonice datiraju dobrim dijelom iz srednjovjekovne Kine kad su redovnici pokušavali seljacima ponuditi alternativno rješenje naspram lokalnih kamatarata. Razdoblja metalnih poluga uglavnom su razdoblja u kojima imate

carstva, robovlasništvo i goleme redovne vojske. Tako je bilo u klasičnom svijetu. Nemate iste takve profesionalne vojske u srednjem vijeku, nemate takve sustave zlata i srebra, i nemate takvu masovnu zloporabu ropstva. Otprilike u vrijeme otkrića Novog svijeta vraćaju se metalne poluge, vraćaju se zlato i srebro, vraća se ropstvo i možemo vidjeti stvaranje golemih redovnih vojski. Kapitalizam je očito novina, ne biste opisali antički svijet kao kapitalistički, no istodobno kapitalizam je izgrađen na nečemu što nije bez povijesnog prethodnika, a poveznica između vojnog i monetarnog sustava ostaje prljavom tajnom kapitalizma.

POVEZANOST VOJSKE I EKONOMIJE

Možete li to elaborirati?

— Važno je promotriti poveznicu između onoga što post-Keynesijanci zovu “visokomoćni novac” i vojske, posebice imperijalnih vojski. Engleska središnja banka osnovana je, primjerice, temeljem pozajmice kralju Williamu III. za vođenje rata u Francuskoj. Zatim je on bankarima koji su mu pozajmili novac dodijelio pravo da uzmu novac koji im je dugovao kao ratni dug i monetiziraju ga, da *uzmu taj dug i pozajme ga drugim ljudima* u obliku novčanica. I to je ono što novčanice zapravo jesu pa ako izvadite deset funti iz džepa, na novčanici je slika kraljice, a pored nje piše “Obećavam da ću platiti” nosiocu iznos od deset funti. To nije deset funti. To je obećanje.

Od 1972. kada je Nixon ukinuo zlatni standard, valuta svjetskih rezervi je američki dolar, ali što u konačnici stoji iza američkog dolara? Ljudi kažu ništa, to su “obveznice”, no ja ne mislim tako. Riječ je o kreditnom sustavu zasnovanom na *cirkulaciji duga*. Naravno, SAD ima golemu prednost u mogućnosti pisanja čekova koji se nikada zapravo ne unovče: američke državne obveznice postale su temeljna valuta rezervi središnjih banaka i, kao što je Michael Hudson prvotno istaknuo, većina tih američkih državnih obveznica nikada se ne unovči. One su u optjecaju godinu za godinom kako bi se kupile nove, a njihovi posjedovatelji na njima gube jer je iznos kamata na njima niži od iznosa inflacije. Zašto ih onda kupuju? Pa, pogledate li količinu američkog deficita, ona gotovo posve korespondira s poznatim vojnim budžetom. Pogledate li grafikone koji ilustriraju rast američkog deficita te njegov postotak podrijetlom u inozemstvu, i američku vojnu potrošnju – zapravo ćete vidjeti gotovo istovjetnu krivulju. U biti, strane vlade i institucionalni zajmoprimci kupuju američke državne obveznice i financiraju tu enormnu vojnu potrošnju.

Pa, tko su momci koji to čine? Tijekom Hladnog rata bila je to u prvom redu Zapadna Njemačka, a sada, osim Kine, najvažnije su zemlje poput Japana, Južne Koreje, Tajvana i zaljevskih država. Što je tim državama zajedničko? Sve su prekrivene američkim vojnim bazama ili su pod američkom vojnom protekcijom. SAD posuđuje novac za izgradnju tih vojnih baza upravo od samih zemalja u kojima američka vojska raspoređuje snage. U prošlosti su se takva uređenja odnosa zvala “carstvima” i novac koji se onamo slao zvao se “danak”. Sada očito ne smijete upotrebljavati takav jezik pa se to naziva “zajam”. Bez obzira na to, ta povezanost vojnog i financijskog sustava ostaje nešto o čemu se ne očekuje da razmišljamo.

U neku je ruku jezik kojim se koristimo da bismo to opisali u SAD-u ili u Velikoj Britaniji očito apsurdan. Govorimo o “trgovinskim deficitima”, tj. o stajalištu: “Oh, iz nekog razloga ljudi diljem svijeta šalju nam stvari koje su mnogo vrednije od bilo čega što mi šaljem njima. Nije li to problem?” Ako napomenete da to ima neke veze s činjenicom da su države u koje utječe roba (i koje zbog toga ne trpe posljedice) one koje su također goleme vojne sile koje pokoravaju svijet, ljudi vas gledaju praktički kao da ste neki marginalni luđak. Na jednoj razini, naravno, svatko mora priznati da postoji povezanost između nekoga tko je militaristička sila, tko troši gomilu svjetskih resursa, i čiji je novac, eto baš slučajno, valuta svjetskih rezervi, no nekako je tabu pokušati promisliti kakve su to točno veze. ■

S engleskoga prevela Franciska Cettl.

Skraćena verzija teksta objavljena u časopisu *The White Review*

<http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-david-graeber/>

IZMJEŠTENI TIBET

U POVODU MEĐUNARODNOGA ZNANSTVENOGA SIMPOZIJA IZMJEŠTENI TIBET, ODRŽANOGA 7. PROSINCA 2011. U ORGANIZACIJI ODJELA ZA ETNOLOGIJU I KULTURNU ANTROPOLOGIJU SVEUČILIŠTA U ZADRU

MARČELA GUINA

Međunarodni znanstveni simpozij *Izmješteni Tibet* prvotno je bio zamišljen kao mala manifestacija potaknuta idejom Snježane Zorić, pročelnice Odjela za etnologiju i kulturnu antropologiju Sveučilišta u Zadru. No, ta je početna misao prerasla u simpozij koji je u kontekstu interdisciplinarnih istraživanja iznio i propitao šakljava pitanja naše egzistencije, utopije, istine i privida, interkulturalnosti u vidu *Izmještenog Tibeta* – Tibeta u egzilu i onog “pravog” Tibeta koji vrišti s “krova svijeta”, a nitko ga ne čuje.

TERENSKI RAD Nadasve je zanimljiva priča na temelju koje je nastao ovaj simpozij. Naime, skupina od pet studenata (Marin Borzić, Marčela Guina, Nora Kuluz, Igor Ivko, Tereza Kaurinović) uz vodstvo profesorice Snježane Zorić realizirala je terensko istraživanje u Indiji rujna 2010. godine. Jednomjesečno proučavanje tibetskog buddhizma, hinduizma, posjet bön samostanima, prisustvovanje predavanjima Dalaj Lame, učenje tibetskog jezika te približavanje toj *izmještenoj* kulturi odvijalo se najvećim dijelom u “Maloj Lhasi” u Indiji, tj. u Dharamsali. Tako je rad na terenu urodio simpozijem kojim su nas poznata imena i studenti izlaganjima i diskusijama približili raznovrsnim temama.

MEĐUNARODNI
ZNANSTVENI
SIMPOZIJ IZMJEŠTENI
TIBET PROPITAO JE
ŠKAKLJIVA PITANJA
NAŠE EGZISTENCIJE,
UTOPIJE, ISTINE
I PRIVIDA,
INTERKULTURALNOSTI
U VIDU IZMJEŠTENOG
TIBETA – TIBETA
U EGZILU I ONOG
“PRAVOG” TIBETA
KOJI VRIŠTI S “KROVA
SVIJETA”, A NITKO GA
NE ČUJE

Kriza moderne, potreba za spiritualnošću, trendseteri na predavanjima Dalaj Lame, Richard Gere i kolone celebrityja u ferrarijima na putu k prosvjetljenju, zvukovi moderne muzike koji dopiru iz bivše zimske rezidencije Dalaj Lame, zatim *potale* u Lhasi, pitanja svjetskog mira, ljudske boli i patnje te potrage za Shangri-La kao utočištem od kaosa – teme su koje smo, uz posluženi vrući tibetski slani čaj, mogli čuti u diskusijama koje su se vodile između profesora i studenata.

IZMJEŠTENI TIBET Program simpozija bio je podijeljen u dvije sekcije; prvu su iznijeli profesori, a drugu studenti Odsjeka/Odjela za etnologiju i kulturnu antropologiju iz Zagreba i Zadra.

Intrigantna tema “Neke crtice o *Bardo Thodolu*, teozofiji i terapiji” Corneliae Haas, stručnjakinje za religiju Max-Weber-Kollega za kulturno i društveno-znanstvene studije Sveučilišta u Erfurtu, bila je podijeljena u tri dijela kojima je autorica uspostavila vezu u tumačenjima “međustanja” opisanih u *Tibetskoj knjizi mrtvih* (*Bardo Thodol*) u prijevodu Waltera Yeelinga Evans-Wentza. Specifična tumačenja koja nudi Carl Gustav Jung u obliku “učenja o psihičkom nasljeđu” autorica je usporedila sa staroindijskim buddhističkim tekstovima koji, kao i *Knjiga mrtvih*, tematiziraju problem “Edipovog prijelaza” u kontekstu preporadjanja. U trećem dijelu autorica je razmotrila pojavne oblike jedne tradicije tibetskog buddhizma koja se, prošavši kroz teozofijsko tumačenje Helene Blavatsky i psihoanalize, na Zapadu čvrsto etablirala.

Tomo Vinšćak s Odsjeka za etnologiju i kulturnu antropologiju u Zagrebu temom “Khorra i Kailas” plijenio je pozornost slušatelja. Svoja je istraživanja na Tibetu nastojao približiti vlastitim terenima, boravcima oko Kailasa, 1999. i 2006. godine. Naglasio je koliko je komplicirano približiti se Tibećanima ne samo zbog zabrane kineske Vlade, već i zbog njihova jezika. Fotografije su nas, među ostalim, zaustavile na svetoj gori Kailas, odnosno, kako autor navodi: “Ono što je Olimp bio starim Grcima, to je Kailas bio starim Tibećanima. Smatra se da na sam vrh Kailasa ljudska noga nikada nije stupila jer je njegov vrh previše svet i ljudska bi ga noga mogla samo okaljati. Kailas je od pamtivijeka bio cilj pobožnih hodočasnika”.

“Dosegnute utopije: susret europske i tibetske umjetnosti kroz iskustva austrijskih i hrvatskih umjetnika” izlaganje je kojim nas je Josip Zanki uveo u svijet intermedijalnih umjetnika u potrazi za tibetskim naslijeđem, duhovnošću i kulturom. Interdisciplinarni projekt “Dosegnute utopije” posvećen je austrijskom alpinistu Heinrichu Harerru, i njegov boravak na Tibetu Zanki preispituje kao ključnu točku u kojoj se europska kultura susreće s vlastitom projekcijom utopijskog, idealnog društva. Sedam godina na Tibetu zasigurno nisu proveli, no ipak, umjetnici Luise Kloos i Gerhard Nirhaus iz Austrije te Josip Zanki i Martina Mezak iz Hrvatske kao sudionici projekta mogu se pohvaliti kako su posjetili Dharamsalu krajem studenog i početkom prosinca 2011. godine. Kako kaže Zanki, misija projekta je interpolirati dijelove tradicijske kulture i baštine Tibeta u suvremenu umjetničku praksu kroz različite vidove umjetničkih akcija.

Na temelju prisustvovanja obredu u koji je nazočne inicirao Dalaj Lama u rujnu 2010. godine, Snježana Zorić izložila je temu “Ovo nije inicijacija-propusnost ritualnih granica između istine i privida”. Autorica navodi kako u svome radu želi tematizirati tantrički inicijacijski ritual *Kālacakre* na dvije razine – onako kako je doživljen vlastitim promatranjem i sudjelovanjem te potom aposteriorno dekodiran tumačenjem značenja pojedinih ikonografskih i performativnih oblika u tekstovima tantra u svrhu propitivanja kognitivnih, emotivnih i estetskih dometa interreligijskih susreta. Budući da u samom obredu postoji mogućnost sudjelovanja velikog broja ljudi, Snježana Zorić povezuje ritualni performans s idejom svjetskog mira. Autorica kroz samu



Sveta gora Kailas

temu inicijacijskog rituala dotiče bitna pitanja koja se tiču antropologije, pitanja njezine metode i opisivanja kojemu prethodi predrazumijevanje. Hrabro ističe kako sudjelujuće promatranje nije dokaz objektivnosti te izlaganje završava buddhističkim logičkim zaključkom: “Ritual niti je bio, niti nije bio, niti jest i nije bio, niti niti jest bio niti nije bio”.

IDEJA SVJETSKOG MIRA Drugi dio simpozija bio je posvećen izlaganjima studenata kao vrijednim doprinosom razumijevanju tibetske kulture.

Nora Kuluz, studentica Sveučilišta u Zadru, temom “Interkulturalni susret između *böna* i buddhizma” uvela nas je u samo značenje *böna* u tibetskoj povijesti. Autorica opisuje *bön* kao “religiju koja je na Tibetu bila dominantna prije dolaska buddhizma i za koju se pretpostavlja da je bila animističko-šamanističkog karaktera”. Odnos i vezu *böna* i buddhizma na Tibetu Nora Kuluz pokušava prikazati kroz interkulturalnu situaciju nastalu njihovim susretom kojim započinju novi život koji je omogućio nastanak s jedne strane tzv. *zungdrung böna* te s druge strane – specifičnog oblika buddhizma znanog kao tibetski buddhizam.

“Kako izbjeći patnju”: tibetska medicina kao *bodhisattvinski put* tema je kojom nas je zainteresirala Tereza Kaurinović, studentica Sveučilišta u Zadru. Na temelju svojih iskustava u Dharamsali približila nam je iskustvo posjeta tibetskog liječnika i ukazala na ulogu spiritualne prakse, kao što je liječnikova meditacija na medicinskom Buddhu. Autorica se temom bavi iz perspektive antropologije religije, a u sažetku iznosi: “Neznanje kao egzistencijalni uzrok bolnosti u svijetu razlog je da tibetska medicina govori o duhovnom putu izlječenja. Na tom se putu budi misao o prosvjetljenju (*bodhicitta*) koju mora njegovati kao liječnik tako i pacijent”.

Igor Ivko, student Sveučilišta u Zagrebu, diskutirao je o “Exotica Tibet”, projektu zapadnjačke imaginacije, i tako predstavio povijest reprezentacije Tibeta na Zapadu ovisnu o geopolitičkim razlozima. Ukazao je na prevladavajući interes za buddhizam na Zapadu čemu je pridonio i duhovni vođa Tibećana, 14. Dalaj Lama. Predstavio je povijest Dharamsale te značenje koje to mjesto ima za reprezentaciju

Tibeta, ali i mjesta gdje tisuće turista dolazi kao u svojevrsno središte autentične tibetske kulture.

Iva Bulić, studentica Sveučilišta u Zadru, nastojala je artikulirati različite glasove članova buddhističkog društva *Shechen Hrvatska* oko poimanja uloge i značenja “učitelja” kroz temu “Pitanje odnosa učenika i učitelja u *vajrayāni*”. Autorica ističe: “Izgradnja i njegovanje osobnog odnosa s učiteljem, kroz aspekt vjere, zauzima ključno mjesto u buddhističkoj praksi *vajrayāne*, a koju najbolje dočarava ideja da je upravo učitelj most između praktikanta i njegova postignuća”.

Drugi je dio simpozija zaokružen izlaganjem studentice Sveučilišta u Zagrebu Danijele Smiljanić koja nas je fotografijama uvela u sakralni svijet Tibeta. Svojom temom “Lhasa – buddhističko hodočašće u Grad bogova” autorica diskutira kako je cijeli prostor Tibeta sakraliziran i dolazi od *pojma spiritualni magnetizam* kojim se označava mjesto hodočašća i značenje koje ono ima za hodočasnika. Danijela Smiljanić ukazuje kako danas hodočašće ne predstavlja samo jednu gotovu univerzalnu karakteristiku tibetskog društva, već služi i kao važan pokazatelj lokalnog i nacionalnog kulturnog identiteta.

Na samom kraju simpozija oblikovana je i druga diskusija, a jedno od pitanja koje se protezalo bilo je i “Zašto Zapadni čovjek ide na Tibet?”. Uspješnost ovog simpozija očituje se u raznolikim temama iz različitih znanstvenih područja, uravnoteženosti izlaganja putem *case studyja* sve do svojevrsne metarazine, ukazujući na činjenicu kako se kultura dolaskom u drugi kulturni kontekst mijenja. Valjalo bi istaknuti hrabrost ovoga simpozija i njegovih izlagača budući da su otvoreno izložili probleme današnjega tibetskog buddhizma i *Izmještenog Tibeta* kao što su se suočili i s aktualnim pitanjima položaja antropologa na terenu, problemima istraživanja, dekontekstualiziranja istočnih religija te krize moderne. Navedeni simpozij predstavlja vrijedan doprinos današnjem društvu u kojemu se još o mnogočemu šuti, a izlagači su pokrenuli *kotač Dharme* u kojemu onaj Tibet s *krova svijeta* govori i drugi ga čuju. Nadam se da će taj glas uroditi – ako ne skorim mirom u cijelome svijetu – makar nastojanjem da stremimo tome cilju. **E**

IZMEĐU KULTURE I TURIZMA, BAŠTINE I SUVREMENOSTI

U POVODU MEĐUNARODNOGA ZNANSTVENOGA INTERDISCIPLINARNOGA SIMPOZIJA HRVATSKA FOLKLORNA I ETNOGRAFSKA BAŠTINA U SVJETLU DUBROVAČKE, SVJETSKE I TURISTIČKE SADAŠNJOSTI, ODRŽANA U DUBROVNIKU OD 11. DO 13. PROSINCA 2011. GODINE

IVICA KIPRE

Pored zaštite materijalne kulturne baštine, posljednjih se godina kod nas sve više radi na afirmaciji i očuvanju nematerijalne, odnosno duhovne baštine. Proces je potaknuo UNESCO koji je na 32. Općoj skupštini 2003. prihvatio *Konvenciju o zaštiti nematerijalne kulturne baštine*. Hrvatska je istu ratificirala već 2005. godine, a kao centralno tijelo za njezino je provođenje određeno Ministarstvo kulture. Četiri godine nakon ratifikacije, na UNESCO-ovu *Reprezentativnu listu nematerijalne kulturne baštine čovječanstva* upisano je sedam, a 2010. još tri nematerijalna kulturna dobra iz Hrvatske. Prilog toj brizi za baštinu je i međunarodni znanstveni interdisciplinarni simpozij *Hrvatska folklorna i etnografska baština u svjetlu dubrovačke, svjetske i turističke sadašnjosti*, održan u Dubrovniku od 11. do 13. prosinca prošle godine. Iako je na skupu prezentiran čitav niz radova različite tematike, naglasak je skupa stavljen na propitivanje odnosa kultura – turizam i prostor – kultura.

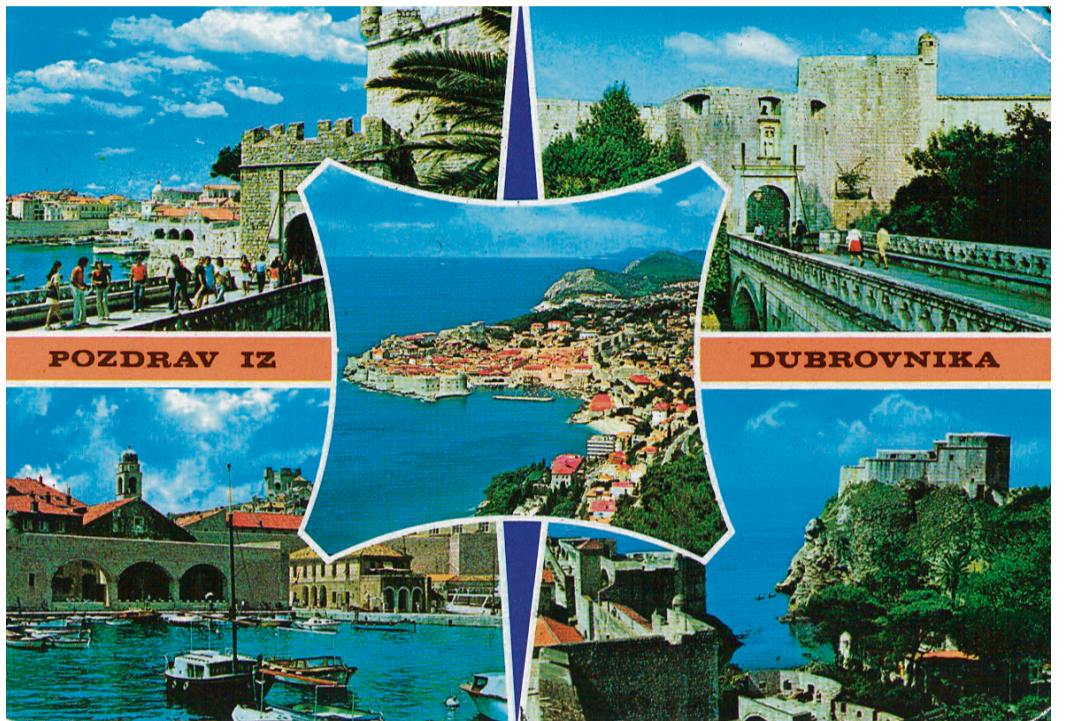
PRIMJER GOLF TERENA NA SRĐU POKAZAO JE DA I TURIZAM U KONTEKSTU KRUPNOG KAPITALA IMA SVOJE DRUGO LICE. VEĆ USTALJENA FORMULACIJA KAKO TURIZAM TRAGA ZA ISKUSTVOM I DOŽIVLJAJEM OVDJE SE NE ČINI POSVE JASNOM

MATERIJALNI I SIMBOLIČKI GRAD

Grad i njegov prostor, kako onaj materijalni tako i onaj simbolički, prostor upisanih značenja u kojem se događaju kulturni fenomeni danas je više izložen različitim pritiscima društvenih, ekonomskih i političkih faktora. Nepotrebne, neadekvatne ili bolje reći nepromišljene intervencije stvaraju nepremostive zamke njegovu kulturnom narativu, pri čemu se često zaboravlja da je prostor na kojem živimo, prostor koji nas obilježava. Upisivanje novih simbola u prostor već definirane cjeline zahtijeva prilagodbu širem kontekstu, onome što nazivamo urbanim kulturnim krajobrazom. *Kocka mora*, spomenik dubrovačkim braniteljima na platou Pile, jedan je od loših primjera takve intervencije – interpolacije. Veća modrozeleno multimedijalna kocka s ogledalom po sredini pročelja te šahovnicom, križem i natpisom *libertas* na bočnim stranicama izraz je težnje za suvremenim. Ipak takva

težnja nije nikakvo opravdanje. Postavljanje sličnih spomenika u već definirano tkivo grada zahtijeva iskustvo prilagodbe koje uključuje poznavanje lokalne arhitekture, ritma i oblika urbanih elemenata, ali i šireg kulturnog kontekst. To na ovom primjeru nažalost nije ostvareno. Primjer golf terena na Srđu pokazao je da i turizam u kontekstu krupnog kapitala ima svoje drugo lice. Potrebno se zapitati o kakvom je tu turizmu riječ. Već ustaljena formulacija kako turizam traga za iskustvom i doživljajem ovdje se ne čini posve jasnom. Turizam koji pokušava dovesti u pitanje prirodne i kulturne resurse zajednice u svrhu eksploatacije vlastitog proizvoda nije turizam kakav želimo. On se ne vodi načelima održivog razvoja i stoga ima devastacijski predznak. Prostor Lazareta na samom ulazu u grad s istočne strane, još je od 1988. godine, kada je osnovana Art radionica Lazareti, bio prostor kritičkog promišljanja stvarnosti grada gdje su se susretali mladi umjetnici, pisci, teoretičari i dr. Kroz svoje mnogobrojne programe izvaninstitucionalne edukacije i projekte usmjerene na urbanu umjetničku scenu i kulturu Lazareti su postali oaza u kojoj je alternativa pronašla svoj azil. Zbog izrazito atraktivnog položaja u prostoru grada, ni prostor Lazareta nije ostao imun na stalne pritiske komercijalizacije. Ipak, snaga mladih ljudi okupljenih u radionici uspjela je sačuvati ovu utvrdu urbane kulture.

Kultura je, kako je već rečeno, jedan od glavnih privlačnih faktora ili činitelja atraktivnosti. No koji oblici, u kojoj mjeri i na koji način mogu izdržati pritisak procesa komodifikacije? Davydd J. Greenwood je upozorio kako je komodifikacija destruktivna i može dovesti do gubitka autentičnosti ili značenja. Za razliku od Greenwooda, Regina Bendix je mišljenja da tradiciju treba strateški upotrebljavati. Ona smatra da prikazi kulture zahtijevaju postavljanje na scenu – *staging*, odnosno vrstu pregovaranja. O takvim primjerima strateške upotrebe tradicije, odnosno kulture u turizmu bilo je posredno ili izravno riječi i na ovom skupu. Zbog svog interdisciplinarnog karaktera skup je privukao niz znanstvenika i stručnjaka koji su svojim izlaganjima doprinijeli boljem razumijevanju kulturnih pojava i fenomena te njihova permanentnog dijaloga sa suvremenim. Organizacijski odbor, u koji je bila uključena ravnateljica Folklornog ansambla Lindo Dubravka Sarić, voditeljica znanstvenog projekta i autorica simpozija dr. sc. Mira Muhoberac i Hrvoje Ljubimir, omogućio je da se i Dubrovnik upiše na kartu kao mjesto susreta promišljanja kulture kroz etnologiju, kulturnu



antropologiju i folkloristiku. Budući da se radi o jedinstvenom skupu i tematici koja je u Dubrovniku posljednjih dvadesetak godina bila tek popratni predmet istraživanja na marginama stručnog i znanstvenog interesa, ovakav skup zaista je otvorio jedno novo poglavlje o gradu. Poglavlja u kojem pored bogate materijalne baštine i ona duhovna – koja ga ispunja sadržajem i značenjima – postaju jednako značajna.

UKRATKO O PROGRAMU SKUPA

Program skupa, na kojemu je sudjelovalo šezdesetak izlagača, trajao je dva dana i uključivao je rad u trima sekcijama. Predstavljani znanstveni i stručni radovi iz područja folkloristike, etnologije, kulturne antropologije, književnosti, kazališne, glazbene i likovne umjetnosti, povijesti i arhitekture dali su znatan doprinos boljem razumijevanju naše kulturne baštine, ali i upozorili na potrebu stalne razmjene iskustava i znanja unutar različitih struka. Širok spektar tema i sadržaja omogućio je svakom od sudionika da se uključi u rad jedne od sekcija, već prema interesu ili području kojim se bavi. U sklopu simpozija otvorena je izložba Marise Vranješ *Lindo i Dubrovnik*, a predstavljena je i knjiga Matka Sršena, *Marin Držić – Komedija od Pometa*. Pored znanstvenih priloga sudionicima su se predstavila i kulturno-umjetnička društva iz Tivta, Metkovića i Župe dubrovačke kao i zajednice moliških, gradišćanskih, mađarskih i vojvodanskih Hrvata. Simpozij je završen 13. prosinca na svetkovinu sv. Lucije, zaštitnice svjetla, kad Folklorni ansambl Lindo tradicionalno održava svoju humanitarnu priredbu posvećenu slijepim i slabovidnim osobama. Po završetku radnog dijela skupa, autorica simpozija Mira Muhoberac je održala završni govor kada se još jednom zahvalila i uputila srdačan poziv sudionicima za ponovni susret iduće godine.

Nadamo se da će simpozij postati tradicionalan i da će rezultati i zaključci njegovog rada biti stalan poticaj za implementaciju stečenih znanja te uspostavu koherentnog odnosa između kulture i turizma, baštine i suvremenosti. ■

Literatura:

Greenwood, Davydd J. 2004. "Culture by the Pound: An Anthropological Perspective on Tourism as Cultural Commoditization". U: ur. S. B. Gmelch, *Tourists and Tourism. A Reader*, Long Grove, Illinois: Waveland Press, 157-169.
Bendix, Regina. 1989. "Tourism and Cultural Displays: Inventing Traditions for Whom?". *The Journal of American Folklore*, 102 (404):131-146.

POBUNA ČUVARA: PREMA ANGAŽIRANOM PISCU

O društvenoj funkciji pisca, političkom angažmanu i hegelijanskim vranama

Marko Pogačar

U posljednjem iz ove serije tekstova bavio sam se potrebom da se piscima napokon omogućiti to da mogu živjeti od svog posla, što bi im, posljedično, omogućilo da se tim poslom, pisanjem, na zadovoljavajućoj razini uopće bave. Zalagao sam se, drugim riječima, za njihova prava i, istovremeno, potrebu da se za ta ista prava oni vlastitim snagama izbore. Sad bih se, preko apostrofiranih borbe i prava, volio pobliže pozabaviti onim što vjerujem da bi trebale biti pišćeve obaveze.

Borba i prava duboko su i iz korijena većine poznatih društvenih uređenja i praksi povezani te međusobno uvjetovani pojmovi: teško da su, naime, ikada ikome neka prava pridržana bez borbe. Posebno se to, razumije se, odnosi na one koji, neumoljivom sistemskom logikom, u mreži moći izvlače uglavnom deblji kraj. Uz prava, često se voli prešutjeti, u paketu idu i obaveze. To tko te obaveze diktira i po kakvoj se pogodbi realizira ovaj odnos, ideološko je pitanje *par excellence*. U srži je svih eksploatorskih poredaka pa tako i danas dominantnoga kasnokapitalističkog, to da se prava minimizira, a obaveze maksimiziraju; s tim što potonje nisu utemeljene u općeljudskim vrijednostima i javnom dobru, već u do krajnjih granica pervertiranoj (što ne predstavlja devijaciju, već sistemsku imanentnost) želji za profitom. Borci za prava bi, naprotiv, u bilo kojem danom historijskom trenutku, trebali dosljedno sami sebi propisivati obaveze i propisane se agende držati. Ti bi napori, najuopćenije, morali biti usmjereni gore spomenutom maksimiziranju javnoga dobra.

RADI DOBRO Što bi, u tom svjetlu, pisac koji se bori za svoja prava sebi trebao nametnuti kao obavezu? Odgovor jest i nije jednoznačan: račva se na dva sasvim različita, ali neizbježno konvergirajuća polja. Njegov bi prvi imperativ, neosporno, trebao biti ono staro i lakonsko: *radi dobro*. To bi, ukratko, značilo da se, onkraj svakoga kiča, trivijalizacije i populizma (što nipošto ne implicira elitizam, naprotiv), do samih granica svojih mogućnosti usredotoči na proizvodnju umjetnički što relevantnijeg književnog teksta. Drugi imperativ proizlazi prije svega iz njegove fundamentalne pozicije čovjeka koji se bori za prava, a tek je dodatno naglašen specifičnostima spisateljske profesije te podrazumijeva aktivnu participaciju u umnažanju više puta spomenutoga zajedničkog dobra. Utoliko bi se i on, zapravo, mogao sasvim legitimno svesti na isto to: *radi dobro*, s tim da smo iz sfere umjetničkog morala prešli na onu općeeitičku. I, što sada s tim; je li to onda još jedan apel za toliko puta prozivanom, obezvrjeđivanom i osporavanom *angažiranom literaturom*? Najjednostavnije moguće: jest. No još je više to apel za *angažiranim piscem*.

Prije nego dežurne vrane, ustima punim Hegela, graknu o autonomiji umjetnosti, o tome (a sve kroz komadiće Hegela koji padaju, kao perje iz priklanog jastuka, po crveno-bijelim šahovnicama stolnjaka provincijskih kavana), kako je spomenuti

Pisci su, po svojoj sistemskoj funkciji, eklatantan primjer onoga što Howard Zinn naziva čuvarima sustava – oni su perjanica onih “donekle povlaštenih”, uvučeni su u specifičan savez s elitom. Pisac tu funkciju, onu stabilizatora sistema i prividnoga posrednika, tampon zone među nepomirljivim klasama, mora odlučno odbiti, izigrati je. U tom je odbijanju, u toj pobuni čuvara, prvi korak njegove emancipacije: uvjet tomu da se osim piscem može zvati i čovjekom

angažman smrt za tu istu umjetnost; kako je donio toliko štete, toliko trivijalnosti, gluposti i zla, dopustite mi da pojasnim. Ne mislim, naravno, da bi pisce, po svjetskom modelu, koji je prijeto da se sasvim lijepo udomači i u Jugoslaviji, trebalo trpati na vlakove pa pravac na trasu Velikog Lenjinovog kanala – i da se nitko nije vratio bez romana, minimalno četiri prsta debelog! “Angažman” ne smije biti izvana nametnut, njegova forma propisana, a ciljevi, promicanje i perpetuacija poluprobavljenih, ispražnjenih, ili, još gore, posve djelatnih ideologema: u tom slučaju on postaje pukom propagandom, a literatura tek medijem, umjesto generatorom i aktivnom platformom. Angažman mora doći “iznutra”, kao posljedica želje i potrebe da se, na korist što je moguće šire baze, svijet transformira u nešto bolje i pravednije mjesto. Osnova je te transformacije i temelj za sve ostalo radikalna preraspodjela resursa i bogatstva; promjena dominantne fundamentalno eksploatorske paradigme u neku egalitarniju i socijalno pravedniju.

OSOBNJA ODGOVORNOST Prošlo je dosta vremena otkako je Roman Jakobson iznio tipologiju funkcija književnog teksta i ona je, čini mi se, još uvijek sasvim upotrebljiva. Dominantna je, prema Jakobsonu, u književnom tekstu ona poetska, no on imanentno i neminovno sadrži i čitav niz drugih funkcija. Promjenom ove dominante u ma kojem smjeru, isti bi vrlo brzo iskliznuo iz sfere umjetničkog. Upravo to



se s najvećim dijelom korpusa takozvane “angažirane literature” i dešava – referencijalna funkcija preuzima dominantu, što se u dobrom dijelu slučajeva negativno odražava na umjetničku realizaciju, a tekst u svakom slučaju izmješta iz domene umjetničkoga. Ovaj poziv stoga ne ide u tom smjeru: ukoliko pisac nije sposoban transkodirati svoju poruku u umjetničko iskustvo neka radije piše eseje, pamflete, rasprave ili drži govore. S druge strane, obzirom na stupanj nepravde u svijetu koja nas u svakom trenutku okružuje, nalazim sasvim čudnim eskapističke porive pisaca, izgradnje elaboriranih heterokozama koji, ni na jednoj razini, ne žele imati veze s tzv. društvenom realnošću. Čudnim, možda i pomalo neodgovornim, no sasvim legitimnim: sjajno napisan roman na tom tragu nije ništa manje sjajnim umjetničkim djelom zbog izostanka društvenog angažmana. Međutim, jedne se opasne ideje valja u startu riješiti – ne postoji apolitični umjetnik! I apostrofirano je manifestno odbijanje politizacije, pogotovo danas, samo po sebi snažna politička poruka.

Za jednu stvar međutim zaista nema isprike: ona se više ne tiče umjetničke, već osobne moralne odgovornosti, i proizlazi iz društvenog položaja pisca. Recimo to ovako: književnost možda i ne mora nužno biti angažirana, ali njezin proizvođač, pisac,

to svakako mora biti. Pisac je javna osoba, ima na raspolaganju veću ili manju količinu medijskog prostora, a njegov je zanat, ako već ne nužno i njegova umjetnost, oruđe i oružje za prenošenje po(r)uka i informacija. Taj je javni i medijski prostor i taj zanat pisac dužan koristiti u svrhu povećanja onoga javnog dobra; ona mu ljudska i profesionalna odgovornost to nalažu. Pisci su, po svojoj sistemskoj funkciji, eklatantan primjer onoga što Howard Zinn naziva *čuvarima sustava* – oni su perjanica onih “donekle povlaštenih”, uvučeni su u specifičan savez s elitom. Pisac tu funkciju, onu stabilizatora sistema i prividnoga posrednika, tampon zone među nepomirljivim klasama, mora odlučno odbiti, izigrati je. U tom je odbijanju, u toj pobuni čuvara, prvi korak njegove emancipacije: uvjet tomu da se osim piscem može zvati i čovjekom. ■

GALAKTIČKA EKSTERNALIZACIJA BEZNAĐA

NUDI LI VON TRIER U NAJNOVIJOJ POSLASTICI ZA GLEDATELJA MAZOHISTA IPAK NADU U SPASENJE?

KARLA LONČAR

Lars von Trier, *Melankolija*; 2011.

“Ljubitelji filma su bolesnici”, izjava je glasovitog redatelja François Truffaut koja bi se u preneseno psihološkom smislu za sigurno mogla primijeniti na stvaralačku motivaciju Larsa von Triera i poklonike njegova rada. Međutim, nije mi namjera navedeno povezivati s postavkama pozitivizma, koje bi ovaj rad ponajprije usmjerile na raščlambu stvarnih psihičkih iskustava redatelja poznatoga po bolovanju od depresije ili potencijalnih neuravnoteženih stanja pojedinih gledatelja. Umjesto toga, referiram se na kontinuirano prešutno ostvarivanje svojevrstnog sadomazohističkog odnosa između autora i njegove publike, ekstradijegetsku neravnotežu moći kojom se von Trier ujedno, u različitoj mjeri, poigrava u svakom svom djelu. Pritom naročito neugodnošću doživljava prednjače različiti prizori fizičkoga nasilja, kao i opipljive posljedice psihičkog maltretiranja, kojemu su izloženi mahom izdržljivi ženski likovi.

NARATIVNOJ RAZRADBI MELANKOLIČNOG STANJA DODAJE SE DRAMATURŠKI EKSTERNALIZIRANA ŽARIŠNA TOČKA KONTINUIRANE TUGE KOLEKTIVNOG SVJETONAZORA, PREDOČENA U OBLIKU GALAKTIČKE PRIJETNJE

BEZ NATURALISTIČKE DOSLOVNOSTI Istovjetan princip prisutan je i u njegovom posljednjem filmu, *Melankoliji*, ovogodišnjem dobitniku Europske filmske nagrade za najbolji film. I sam naslov djela upućuje na određenu patnju i tip raspoloženja, posebice utjelovljene u prijetećem istoimenom planetu, uslijed kojega na ovaj ili onaj način pate likovi. Također, i ovoga puta autorski pečat prepoznatljivim motivima i postupcima obilježava gledateljstvo, međutim, na ponešto laganiji, gotovo *pop* način. Iako se von Trier i u svojim prijašnjim filmovima bavio individualnim suočavanjem sa svojevrstnim gubitkom, i sukladno tomu, smrću, najčešće s pesimističnim i katastrofičnim ishodom, u *Melankoliji* to čini mnogo suptilnije, lišavajući prizore učestale naturalističke doslovnosti. Primjerice, ukoliko usporedimo autorovo sećiranje melankoličnoga stanja u *Antikristu* i posljednjem filmu, prvotni se doima kao fantazmagorični festival turpizama, dok

potonji djeluje kao puka ilustracija metaforičke mravljice uzbune pri obrani skoro pa uništenog mravinjaka. Dakle, tipičan vontrierovski prikaz destruktivne nadmoći jedne instance nad drugom u ovome se djelu ponajprije očituje psihološkim prijetnjama te napetošću akceleriranog tempa, a istinski se bliski kontakt jednog i drugog odvija tek u konačnici. Na taj način redatelj svoj interes za specifičan vid patnje prebacuje iz domene njezinih posljedica u domenu psihološkog, gdje joj je u stvarnosti i izvorište, odakle je problemu moguće pristupiti na dva načina – konstruktivno ili destruktivno. Pritom ulogu izrazite akumulacije moći paralelno igraju Justine, djevojka koja u prvome dijelu filma zbog natuknute sklonosti afektivnoj psihičkoj neravnoteži djelomice uništava vlastito vjenčanje i odnose s ljudima s kojima uzajamno djeluje u svome životu, te spomenuti planet koji se u drugome dijelu filma ispostavlja kao uljez na Mliječnoj stazi i u Zemljinoj orbiti. Oboje su agensi radnje, a svojom vlastitom putanjom povećavaju napetost potencijalnih kobnih susreta.

ZAČUDNA NEBESKA TIJELA S obzirom na ulogu i simboliku toga planeta, film se nedvojbeno pridružuje plejadi sličnih drama koje se, lateći se znanstvenofantastičnih motiva u vidu pojave začudnih nebeskih tijela, dotiču delikatnih psihičkih stanja koja se raspletom fabule na određeni način razrješavaju. Sjetimo li se Tarkovskijevog *Solarisa*, Wendersovog *Do kraja svijeta* ili Cahillovog *Another Earth*, djela zapaženog na ovogodišnjem festivalu nezavisnog filma u Sundanceu, uočiti ćemo zajednički obrazac. Naime, očigledno je da narativnoj razradbi melankoličnog stanja prilično pogoduje dramaturški eksternalizirati žarišnu točku kontinuirane tuge protagonista ili kolektivnog svjetonazora, odnosno predočiti je u obliku galaktičke prijetnje koja pobuđuje čitavu paletu individualnih i kolektivnih afekata, od straha i očaja do otupjelog ravnodušja. Uzgred budi rečeno, nesumnjiva simbolička poveznica između nebeskih tijela i psihičkih predispozicija nipošto nije slučajna, budući da su se od antičkoga razdoblja pa sve do danas teorije o četirima tipovima ličnosti, temeljene na četirima tjelesnim tekućinama, metodom analogije povezivale i s astrološkim i astronomskim spoznajama o planetima.

DVIJE SESTRE KAO DVA PRINCIPA Von Trier, očigledno upoznat s djelovanjem melankolije kao teškog psihičkog stanja, ali i egzaltiranog kreativnog raspoloženja, temelji čitav film na principu dualnosti. Podijeljen je na dva dijela, od kojih se svaki fokusira na jednu od sestara, Justine i Claire. Obje sadrže i pozitivne i negativne karakteristike te zapravo djeluju kao lice i naličje jedne osobe. Justine, lik čije ime ironično podsjeća na protagonisticu istaknutog De Sadeova romana, nestabilna je



i melankolična, čini se preslika zahtjevne majke s kojom očito ima simptomatično problematičan odnos, no pri suočenju s planetom odlikuje se sposobnošću uvida u pravo stanje stvari. Claire je pak socijalno integrirana, savjesna, organizirana, pravo oličenje adekvatne majčinske uloge, no lako lomljiva i, u ironičnoj suprotnosti od značenja vlastita imena, sasvim nejasna u kritičnim trenucima. U pogledu glume navedenih likova valja napomenuti da vokalno posjeduju i različite naglaske, što je zapravo nerealističan i, nadam se, namjerno ironičan detalj, koji je nakon nekog vremena u stanju dobrobrano iziritirati gledatelja. Prvi dio filma bavi se zemaljskom temom – melankoličnom individuom u konfliktu s okolinom opterećenom građanskim uzusima za vrijeme katastrofalne ceremonije vjenčanja, drugi dio predstavlja individualne emocionalne reakcije na kataklizmično metaforičko vjenčanje planeta Melankolije sa Zemljom. U skladu sa spomenutim, sadržajni dijelovi konotativno posjeduju dvije razine značenja. Ponajprije, psihanalitičko, kojom se podastire psihičko potonuće i rezignirani oporavak neuravnotežene, ali snažne Justine, ili, kako je nećak naziva, Lomiteljice čelika, te autorski svjetonazorsku, u kojoj planet Melankolija služi kao poopćeni indikator latentnog melankoličnog stanja svih ljudi. Ljudi, koji se, kao i Claire ili brojni drugi članovi njihove obitelji, bar jednom u životu moraju suočiti s gubitkom objekata do kojih im je stalo, uključujući i razočaranje u ideal potpune povezanosti s drugom osobom. U tome se vidu također uočava i konfliktna suprotstavljenost rodnih uloga. Dvije senzibilne sestre u istovjetnim situacijama različito reagiraju, no obje svojom ustrajnošću u suočenju s nedaćama nipošto ne podliježu eskapizmu, čemu podliježu svi odrasli muški likovi, čak i kada se poput Claireina supruga znanstvenika čine psihički stabilnima. Naravno, von Trier na cjelokupnoj značenjskoj razini svijeta djela djeluje poslovično pesimistično i ironično te udovoljava svojoj uobičajenoj sadističkoj tendenciji ka potpunoj destrukciji, u ovom slučaju, života na Zemlji, planetu koji kroz svoj potencijalni alter ego i fokalizatora djela, Justine, naziva “zlim” mjestom.

UMJETNOST KAO KONTRADEPRESIV Međutim, postoji li alternativa sveopćoj destrukciji, licemjerju i zloči

psihički nestabilnih stanovnika Zemlje? Izgleda da postoji, i to ne samo sadržajno gledano, konačnim sjedinjenjem sestara i Claireina sina u malu, začudno krnju nuklearnu obitelj, ususret katastrofi nuklearnih razmjera. Ukoliko se svrati pozornost na ritmičku izmjenu opozicionih dinamičnih i statičnih kadrova, uvidjet ćemo da se iza statičnih kadrova krije mnogo više od smiraja likova koje oni predstavljaju, za razliku od njihovih akcija koje su često nervozno prikazane. Naime, likovi kada su aktivni, također su i dezorijentirani, nesposobni nesmetano prolaziti doslovnim i metaforičkim utabanim putovima, kao što je vidljivo u prizorima vožnje cesticom do Claireina resnaisovski raskošnog i prostorno-vremenski neodređenog hotela ili jahanja putem do obližnjeg sela, snimanima naglašeno trzavom kamerom iz ruke karakterističnom za redateljevo stvaralaštvo. Statičnost se pak poglavito očituje u impozantnoj početnoj sekvenci snimljenoj u slow-motionu i sekvencama Justineinih noćuralnih šetnji pod plavičastim Melankolijinim odbljescima. Međutim, ono što je značajno u tim raskošnim prizorima jest njihova citatna uloga, i to glasovitih djela likovne umjetnosti, poput Millaisovih, Bruegelovih i Carravagiovih slika. Citirajući ih, intermedijalnim evokacijama von Trier može bitno priziva spoznaju o suštinsko filmskome iskustvu – iskustvu ritmičkih i narativnih izmjena susljednih statičnih i dinamičnih prizora-slika, koje uz sadržaj vezan za melankolične uspone i padove nedvojbeno svjedoči o egzaltiranoj ulozi umjetnosti same. Umjetnosti koja je, čini se, jedini kontradepresiv za poremećeni svijet u nama i oko nas. Na temelju rečenoga, koliko god von Trier u tipično sadiističkoj maniri navodi samu priču, likove i gledatelje k posvemašnjem potčinjenju melankoličnoj destrukciji, neprijeporni adut ovoga ostvarenja leži u autorovom latentnom ostavljanju prostora za rješenje, ili patetično rečeno, spasenje u umjetnosti filma. Mediju koji možda gubi na ulozi agensa značajne društvene promjene, no koji kao estetska tvorevina i objekt adoracije truffautovski percipiranih bolesnika očigledno još uvijek posjeduje potencijal za individualno odolijevanje ništavilu svakodnevice. ■

Emitirano u emisiji *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija 31. 12. 2011.

VEDRAN ŠUVAR

OTPOR, A NE PODREĐENOST!

VEDRAN ŠUVAR, POTPREDSJEDNIK KINOKLUBA ZAGREB GOVORI O AMATERSKOM FILMU KAO MJESTU OTPORA PROFITOM UVJETOVANOJ I STROGO HIJERARHIZIRANOJ FILMSKOJ INDUSTRIJI

ZORKO SIROTIĆ

Što je Kinoklub Zagreb, i kakve su njegove veze s tradicijom amaterskog filmskog djelovanja u Hrvatskoj?

— Osnivanje Kinokluba Zagreb 1928. godine smatra se početkom sustavnog filmskog amaterskog djelovanja u Hrvatskoj. Osnivač kluba je, među ostalima, i Oktavijan Miletić, jedan od stožernih autora hrvatske i jugoslavenske kinematografije. KKZ je prvi takav klub na Balkanu. Krajem pedesetih, početkom šezdesetih, dolaskom Mihovila Pansinija, dogodio se procvat autorskog amaterskog djelovanja. KKZ je djelovao kao pokret i bio je osnovna pokretačka i ideološka snaga jugoslavenske avangarde. Iz tog su se razdoblja "rodili" autori poput Toma Gotovca, Vladimira Peteka, Miroslava Mikuljana, Ljubiše Grlića, Marijana Hodaka, Željka Radivoja, itd. U to je vrijeme osnovan i GEF (Genre Film Festival), jedan od prvih eksperimentalnih filmskih festivala u svijetu na čiju se tradiciju danas referira 25fps festival. Na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, u sklopu kolegija pod nazivom Povijest hrvatskog filma, postoji čak jedno cijelo predavanje na temu KKZ-a i tog razdoblja. Nakon 50-ih u Hrvatskoj je pokrenuta cjelokupna mreža bratsko sestrinskih kino klubova. Tako je amatersko filmsko djelovanje postalo duboko ukorijenjena mogućnost, alternativa filmskom profesionalizmu, sastavni dio hrvatske kinematografije. U novonastalim okolnostima klubovi i dalje djeluju kao produkcijske kuće amaterskih filmova, ali i kao nešto više. Mislim da ljudima treba predstaviti klubove kao neku vrstu interaktivne platforme na kojoj je moguće, osim snimanja filmova, kreirati i vlastite programe. Omogućiti svakome bavljenje filmom prema vlastitim, osobnim uvjetima. Amatersko filmovanje kao stvar izbora, i jednakopravna alternativa profesionalnom filmovanju.

AMATERSKI FILM JE JEDNOSTAVNO ONAJ KOJI SE RADI IZ LJUBAVI, A NE IZ FINACIJSKE KORISTI. MOŽE IZGLEDATI DOBRO, ZVUČATI DOBRO, I NJEGOVA ESTETSKA KVALITETA MOŽE BITI USPOREDIVA S PROFESIONALNIM FILMOM

FILMOVANJE IZ LJUBAVI

Što je zapravo amaterski film?

— Profesionalizam i amaterizam su dva neodvojiva pojma, te se nerijetko uspješno ili manje uspješno definiraju jedan u odnosu s drugim. Profesionalizam općenito pretpostavlja obavljanje nekog posla u zamjenu za određenu financijsku korist, dok amaterizam podrazumijeva obavljanje istog posla iz ljubavi prema samom poslu, odnosno, to zadovoljstvo postaje isključivim kriterijem. Dok profesionalac obavlja svoje aktivnosti "na poslu", amater obavlja te aktivnosti izvan radnog vremena, u vrijeme svojeg slobodnog vremena. Tako amaterizam postaje socijalni fenomen i unikat, jer vrijeme rada spaja sa slobodnim vremenom. To je osobito zanimljivo u povijesnom kontekstu interakcije javne i privatne sfere. Kada govorimo o filmu, relativno mladoj djelatnosti odnosno umjetnosti, odmah uočavamo sjajne empirijske mogućnosti proučavanja tog odnosa, jer od početka filmske povijesti postoje oba pristupa filmu.

Postoji li danas jasna predodžba o razlici između amaterskog i profesionalnog filma?

— Suodnos filmskog profesionalizma i amaterizma možemo artikulirati na više načina: ovisnost, dominacija, podređenost ili otpor. Taj suodnos nikad nije bio, niti je danas, u nekom obliku mirnog suživota. U Hrvatskoj, čak i među filmskom kritikom, vlada arhaično mišljenje kojim se amaterizam uglavnom poistovjećuje s diletantizmom, čime se suodnos definira kroz vizuru podređenosti amaterskog filma profesionalnom. Objektivno gledano, amaterski film nikad nije nužno bio niti jest diletantski film. Je li film diletantski ili ne, to je stvar autorovog pristupa. Također, problem definiranja produbljuje pojmovni jaz, budući da se u Filmskom leksikonu Leksikografskog zavoda, amaterski film definira u negaciji prema profesionalizmu. Tako imamo definiciju prema kojoj je amaterski film onaj koji ne nastaje u profesionalnim okolnostima i s profesionalnim obvezama, bez obzira na umjetničku vrijednost. Dok definicije profesionalnih okolnosti, profesionalnih obveza, a na kraju i profesionalnog filma u leksikonu uopće ne pronalazimo. Tako možemo pretpostaviti da su definicije nekih pojmova zbog svoje intuitivne jasnoće, bespredmetne. Bojimo li se pokušati definirati profesionalni film? Je li on u negaciji s definicijom amaterskog filma? Dakle profesionalni film je onaj koji nastaje u profesionalnim okolnostima sa profesionalnim obvezama i s umjetničkom vrijednošću. Riječ je o prikrivenoj, neizrečenoj dihotomiji kojoj kritičari i teoretičari filma nerijetko pribjegavaju kada se suoče sa ova dva pojma. Mislim da je riječ o potpuno promašenim definicijama, a takva idejna subverzivnost stvara atmosferu nedostojnosti proučavanja i bavljenja amaterskim filmom. Amaterski film je jednostavno onaj koji se radi iz ljubavi, a ne iz financijske koristi. Može izgledati dobro, zvučati dobro, i njegova estetska kvaliteta može biti usporediva s profesionalnim filmom.

U kakvoj je poziciji amaterski film danas u Hrvatskoj?

— Hrvatsku kinematografiju čine profesionalni i amaterski film. Iako nemam točne podatke kladio bih se da je godišnji količinski omjer snimljenih filmova minimalno 90 naprema 10 posto u korist amaterskog filma. Međutim, u strategiji razvoja hrvatskog filma, a u dosluhu sa općim javnim dojmom vrijednosti amaterskog filma, amaterizam je marginaliziran, praktički bez glasa. Upravo takvo prikriveno forsiranje podređenosti filmskog amaterizma počinje generirati otpor prema takvom shvaćanju i profesionalizmu kao povlaštenom obliku filmovanja.

EPIGONSKA UNIFORMNOST I KULT STRUČNOSTI

Što u biti ne valja s hrvatskom kinematografijom?

— Sustav financiranja je dobar u smislu da je u funkciji autorske kinematografije kojeg u djelo provodi osnovni filmski dušebrižnik u Hrvatskoj, Hrvatski audiovizualni centar. Profesionalizam se održava kroz javno financiranje filmske produkcije, a kriteriji izbora su deklarativno estetske kategorije. Ipak, svjedoci smo da u hrvatskom filmu postoji svojevrsna doza idejnog kopiranja. Tako



npr. u zadnjih nekoliko godina možemo pronaći hrpu kratkih igranih filmova koji se mogu svesti na formaliziranu narativnu konstrukciju o dvoje ljudi koji imaju problema u vezi, sve se odigrava u jednoj prostoriji, uz tehnološku standardizaciju, jer je većina takvih filmova snimljena s jednom vrstom digitalnog fotoaparata koji se koristi zato što daje najbližu aproksimaciju filmske slike. Postoji tendencija da se ljudi i stvari a priori podvrgavaju skupu istovrsnih ideja, stvarajući svojevrsni idejni elitizam umjesto da budu ideološki neovisni. Kreativna imaginacija nema alternativu u filmskom djelovanju. Sustav podržava metodu kopiranja, autorsku neslobodu, što je neka vrsta linije manjeg otpora, ali i neznanja, jer sustav ponekad ni ne zna što bi zapravo trebao podržati. U Hrvatskoj su autori ovisni o natječaju HAVC-a jer im kroz javno financirane projekte to predstavlja jedinu mogućnost profesionalnog bavljenja filmom. Obično prijavljuju filmove unutar određene očekivane prihvatljive matrice. Definitivna prednost amaterskog filma je oduvijek bila i jest na široko propagirana i stvarna, potpuna autorska sloboda, koju bi HAVC trebao još više isticati, poticati i štiti u svom djelovanju.

Kakvu ulogu u svemu tome igra kapitalistički model shvaćanja filma?

— U kapitalističkom svijetu američki je model stvorio konstrukt filmskog profesionalizma i on se svodi na podjelu rada u produkciji, dakle na hijerarhizirani, klasni model filmske ekipe, kako bi svakom segmentu bila posvećena najveća stručna pažnja i osigurano obavljanje posla u određenom vremenu zadanom novcem. Sljedeća stvar je razvoj formaliziranih paradigmi narativne konstrukcije i kompozicije, koji bi najbolje korespondirale sa željama većine gledatelja. Kod nas se ovo manifestira kroz već spomenuti idejni institucionalni elitizam, te kontrolu i dominaciju filmskog tržišta preko distribucije i prikazivanja. Monopol se ostvaruje kroz pristup

MANIFEST AMATERSKOG FILMA

1. Amaterski film je film koji se radi iz ljubavi, a ne iz financijske koristi.
2. U amaterskom filmu mora vladati apsolutna autorska sloboda.
3. Amatersko filmovanje omogućuje filmu da bude istinska umjetnička forma, a ne tržišno namijenjena forma.
4. Amaterski film mora biti neovisan o dominantnim kulturnim praksama i politikama. Time se omogućuje stvarna ideološka sloboda pojedinog filma.
5. Autori amaterskog filma se okupljaju u kino klubovima, u kojima je omogućeno besplatno bavljenje filmom.
6. Osnovno načelo upravljanja kino klubom je 'jedan član, jedan glas'.
7. Svi su jednaki u mogućnosti bavljenja amaterskim filmom.
8. Kino klubovi moraju:
 - 8.1 osigurati uvjete za produkciju i arhiviranje amaterskih filmova
 - 8.2 razviti strategiju razvoja amaterskog filma
 - 8.3 surađivati sa svim drugim kino klubovima
9. Autori amaterskog filma imaju obvezu promovirati amaterski film.
10. Amaterski film je jedan od instrumenata oslobođenja umjetnosti od raznih u nju infiltriranih elemenata, odnosno elemenata proizašlih iz svjetonazora koji su s umjetnošću nekompatibilni. Autor je izvršitelj takvog čina oslobađanja.

PROFESIONALIZAM NERIJETKO KODIFICIRA ZNANJE, STANDARDIZIRA PROCEDURE I PRODUCENTE KAKO BI KONTROLIRAO USLUGE KOJE NUDI, TE STVORIO MONOPOL, BILO TRŽIŠNI, BILO IDEJNI

nacionalnim tržištima, a pristup nacionalnim tržištima omogućuje tehnološka standardizacija. Taj američki profesionalizam se tržišno, ali nažalost i idejno duboko infiltrirao u hrvatsku kinematografiju. Kinoprikazivači hrvatskom filmu daju 0,1% ukupnog prihoda kako bi precrtili tržišni model shvaćanja filma, filma kao proizvoda koji se treba prodati. To dolazi u koliziju s javno financiranim filmom, autorskom kinematografijom kakvu mi imamo, i predstavlja objektivnu opasnost da hrvatski film prestane biti kino film. Kod nas se ponavlja mantra da treba ulagati u distribuciju i promociju filmova, a neulaganje kinoprikazivača u te dvije stvari smatra se jednim od osnovnih problema cjelokupne kinematografije. Distribucija i promocija tržišnog filma će, u situaciji jednakih startnih pozicija, nadvladati distribuciju i promociju javno financiranog filma. Hrvatski film nikada neće biti tržišan, ali dopustili smo, za malo toga zauzvrat, da nam bude oduzet i onaj mali dio tržišta koji nam pripada. Riječ je, nedvojbeno, o imperijalističkom iskorištavanju naših filmskih resursa; postali smo prava filmska kolonija. U kontekstu ovog razgovora možemo reći da "strani profesionalizam" uništava domaći profesionalizam. Povećanje postotka koji kinoprikazivači moraju platiti hrvatskom filmu i uvođenje fiksnih prikazivačkih kvota bi prikazivače natjeralo na ulaganje u promociju naših filmova, na našem tržištu.

KINOKLUBAŠI PROTIV ZAMKI KONZUMERIZMA

Što reći na trend liberalizacije medija, koji je u porastu?

— Proces je započeo podjelom na profesionalne i amaterske formate. Tako se smatra(lo) da je 35mm format profesionalni, a da je 8mm format patentiran za amatere. Ponuda amaterskog filmovanja za sve, propagirana kroz tehnološki inferiorne formate i varijante profesionalnog alata, predstavljala je ostvarenje lažnog ideala demokratske slobode filma za sve. Amateri su bili samo ciljna grupa, konzumenti tog proizvoda. Danas ponuda eska-

lira sve boljim formatima u potrazi za novim tržištima. Riječ je o standardnom konzumerističkom principu sreće. Sretni ste ako nešto imate, posjedujete. Srećom, mi u Hrvatskoj imamo kino klubove. Konzumeristički sustav bi volio da nema kino klubova u kojima velika grupa ljudi koristi jednu ili nekoliko kamera, jer je tome alternativna opcija da ista ta količina ljudi, individualno kupuje, po mogućnosti na kredit, svaki svoju kameru, montažu i ostalu dodatnu filmsku opremu. S druge strane, kino klubovi nude besplatno bavljenje filmom svima, jer postoji jedan jedinstven trošak opremanja za filmsku produkciju. Samim time sreću posjedovanja zamjenjuje sreća bavljenja filmom.

Zašto manifest amaterskog filma?

— Zbog procesa diletantizacije amaterskog filma od strane dominantne filmske struje profesionalaca, artikulacija odnosa profesionalizam/amaterizam prelazi u otpor prema dominantnoj struji, a kako bi se zaštitile ugrožene vrijednosti amaterskog filma. Manifest nije rezultat redefinicije funkcije i shvaćanja pojma amaterskog filma, već naprosto otpor monopolu opcije profesionalizma kao jedinog pravog izbora filmskog djelovanja. Profesionalizam nerijetko kodificira znanje, standardizira procedure i producente kako bi kontrolirao usluge koje nudi, te stvorio monopol, bilo tržišni, bilo idejni. Profesionalizam predstavlja opciju bavljenja filmom u

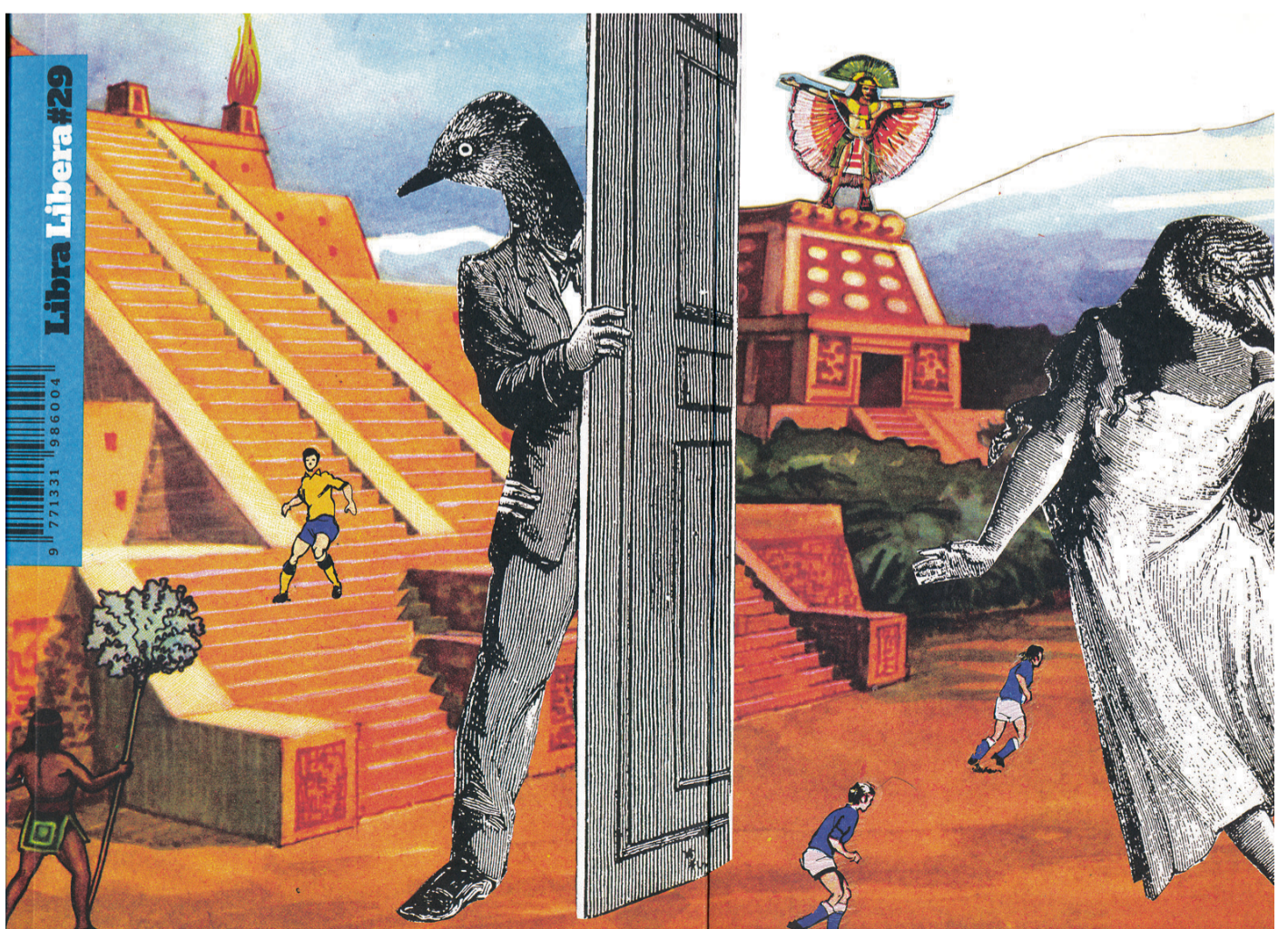
svojevrsnom kalupu okolnosti, dok je amaterizam filmski neobuzdaniji, intuitivniji i iskreniji. Manifest predstavlja platformu za filmsko djelovanje onima koji se već bave filmom, ili svima onima koji će se, u budućnosti, tek početi baviti filmom.

Koja su osnovna načela manifesta?

— Osnovna pretpostavka manifesta je definicija amaterskog filma kao nečega što se radi iz ljubavi, a ne iz financijske koristi. Odbacujemo američki konstrukt profesionalizma kroz kult stručnosti kao definicijski nerelevantan. Amaterski film može biti profesijski, ali i ne mora. U tradiciji amaterskog djelovanja u Hrvatskoj već je odavno prihvaćen ideal autorskog filma, točnije, autorskog pristupa filmu. To naravno podrazumijeva potpunu autorsku slobodu, a kao što znamo, umjetnički se rad zasniva na slobodi, kreativnosti i spontanosti. Amaterizam štiti te ideale umjetničkog rada istovremeno djelujući izvan ekonomskih relacija. Zbog toga ne prihvaćamo vrednovanje filma kroz njegovu tržišnu vrijednost već kroz umjetničku, koliko god ona bila teško utvrdiva. Amateri se udružuju u kino klubove kao političke platforme amaterskog filma. Svi imaju jednako pravo bavljenja filmom, a kino klubovi imaju obvezu osigurati uvjete za besplatno bavljenje filmom.

Filmski profesionalizam objektivno bi mogao postojati bez filmskog amaterizma, ali u tom slučaju postoji opasnost od većeg ili manjeg umjetničkog zastranjenja. Amaterizam štiti osnovne slobode svakog autora i pruža mu mogućnost da se filmom bavi prema vlastitim uvjetima. ■

OGLAS



QUO VADIS, IRAN?

PREDSJEDNIK OBAMA OPETOVANO IZJAVLJUJE DA SU, KAD JE IRAN U PITANJU, SVE OPCIJE OTVORENE

DARKO MILOŠIĆ

U Esfahanu mi je nasred ulice prišao čovjek od kojih šezdesetak godina, srebrne kose i živih očiju, u crnoj "egzistencijalističkoj" dolčeviti, i upitao me na solidnom engleskom odakle sam. Kao što to obično biva na putovanjima, naročito onima u "egzotične" krajeve, bit će zbog neke neuobičajene, povišene receptivnosti, nekog tajanstvenog sinkroniciteta, pokazalo se da sam u gradu od preko milijun i pol stanovnika nabasao baš na jednoga od rijetkih koji je ne samo čuo za "Korovasi", nego je sedamdesetih bio u Zagrebu, čak je "tamo imao curu". Nakon što smo izmijenili nekoliko rečenica, shvatio sam da mogu biti posve izravan. "Što se zaista događa s Iranom?" upitao sam ga. "Što se događa s Iranom? Najbolje da pitaš u Downing Streetu broj 10", iscerio se uz naglašenu ironiju. U tih nekoliko minuta koliko sam mogao odvojiti za nj, jer sam već pomalo iz vida gubio grupu koja je odmicala niz ulicu, uspio sam osjetiti duboko nezadovoljstvo stanjem u kojem se nalazi iransko društvo, barem iz perspektive nekoga tko se sjeća predrevolucionarnog Irana, ili je bolno svjestan izoliranosti ovog suvremenoga. Dao mi je do znanja da je nezadovoljan režimom na vlasti, a istodobno frustriran zbog uvjerenja da se sudbina njegove zemlje možda kroji u "koridorima moći" negdje na Zapadu. Ja sam pak bio frustriran što nemam više vremena da čujem razmišljanja jednog iranskog intelektualca o tome kako stoje stvari u toj fascinantnoj zemlji.

A kako stoje stvari s Iranom nije lako razabrati. Sve ovisi o tome s kim razgovarate, koje izvore konzultirate, s kakvim mu predrasudama prilazite. A predrasude o Iranu imate, čak i ako mislite da ih nemate. Uvjerio sam se u to krenuvši na put predmnijevajući da sam se dobro pripremio pročitavši roman ili dva, surfajući internetom i čitajući vodič kupljen preko *Amazona*. Očekivao sam "nešto drugačije", svakako, ali mislio sam, naivno, da ću – s obzirom da sam već "vidio svijeta" – lako "apsorbirati" Iran. No, ništa me nije moglo pripremiti na ono što me dočekalo u Shirazu, Yazdu, Esfahanu, Teheranu... Iran je apsorbirao mene.

**DIO ŽENA USPIJEVA
OBAVEZNU MARAMU
NAMJESTITI TAKO
DA IZGLEDAJU
ZAVODLJIVIJE NEGO
BEZ NJE**

ZEMLJA POKRETĀ Dojam koji me pratio tijekom putovanja bio je: golema, bogata zemlja koja unatoč osmogodišnjem ratu i višedesetljetnim sankcijama djeluje samodostatno i samosvjesno, i koja bi, u nekim za nju povoljnijim političkim konstelacijama, bila jedna od moćnijih u svijetu, ili barem u islamskom svijetu.

"Oči svih muslimana svijeta uprte su u Iran", rekao mi je profesor povijesti dok smo

šetali rezidencijalnim kompleksom svrgnutog šaha Reze Pahlavija u Teheranu. "Gdje su pokrenuti prvi facebook-prosvjedi? Ovdje!" Upitao sam ga o budućnosti Irana. "Ovo je zemlja pokretā. Ništa nije zauvijek."

Čitajući o Iranu, naišao sam na esej Christophera Hitchensa, *Iran's Waiting Game*, objavljen u časopisu *Vanity Fair*. Piše o svom susretu s Hosseinom Homeinijem, unukom ajatolaha Homeinija koji je pokrenuo revoluciju 1979. Slijedi šok: on je, premda i sâm klerik, jedan od onih koji, kako kaže Hitchens, "snažno zagovaraju" američku intervenciju u zemlji; smatra da klerici ne bi smjeli biti nositelji političke moći. "Zauzimam se za potpunu odvojenost religije i države", kaže Homeinijev unuk.

Hitchens govori o Iranu kao o "rascijepjenoj osobnosti": s jedne strane *jumbo*-plakati i murali koji proklamiraju Iran kao islamsku republiku koja će trajati zauvijek; dio žena – ćudoreda radi – striktno se pridržava pravila odijevanja noseći *hijab*; alkohol se ne može legalno nabaviti... A s druge strane, manje ili više artikulirana opozicija, manje ili više otvoreno priželjkivanje promjene režima; dio žena uspijeva obavезnu maramu namjestiti tako da izgledaju *zavodljivije* nego bez nje; alkohol i droga dostupni su (premda, uhvate li vas, kazne su drakonske)...

Zapravo je, kao što rekoh, teško razabrati tko se za što zalaže i tko bi što htio: možete sresti ljude koji se protive sadašnjim vlastima, ali smatraju da Iran treba nuklearnu bombu (argumentacija ide otprilike ovako: "Zapad nas neće tretirati kao ravnopravne sugovornike sve dok mu ne budemo imali čime zaprijetiti" ili "Ako je imaju Izrael i Pakistan..."). (Primjerice, dok smo se vozili od Esfahana prema sjeveru, prolazeći kroz zonu u kojoj je zabranjeno fotografiranje, posutu protuavionskim gnijezdima, vodič, blagolagoljivi mladi povjesničar umjetnosti, objašnjavao nam je razloge iranskog nuklearnog programa: "Iran ima sve veće potrebe za energijom", rekao je. "Mi jednostavno nemamo izbora." "Razumijem, ali što je s bombom", upitao sam. Izbjegao je odgovor, ali mi je kasnije rekao da Iran "mora misliti na svoju sigurnost". Cinično govoreći, uz toliko nuklearnog oružja na planeti, jedna bomba više ili manje...)

Neki pak s nostalgijom govore o Pahlavijevom dobu, kada je Iran bio "istinski velik"; šah je, čuo sam, bio "dobar čovjek kojega je izdao vlastiti narod i licemjerni Zapad". Drugi će o Pahlaviju govoriti sve najgore kao o čovjeku koji je nasilno pozapadnjivao zemlju, na vlast došao uz pomoć CIA-e, utemeljio zloglasnu tajnu policiju i dopustio da "Veliki Sotona" rastače islamsku tradiciju, pritom sa suzama u očima pokazujući na plakate s likovima izbavitelja, ajatolahā Homeinija i Hamneija.

ČEKANJE ODLUKE Osamnaestogodišnja djevojka na plus četrdeset kompletno zabarikadirana u crne halje s dubokim uvjerenjem mi objašnjava da se tako osjeća "zaštićenom" ("Ono što je školjka biseru, to je *hijab* ženi", poručuju parole.) i da je "vjerna tradiciji"; ne bi se drugačije odijevala ni za što na svijetu. Istodobno, možete vidjeti žene koje su ekstremno našminkane, žene



**"ŠTO SE ZAISTA
DOGAĐA S IRANOM?"
UPITAO SAM GA. "ŠTO
SE DOGAĐA S IRANOM?"
NAJBOLJE DA PITAŠ
U DOWNING STREETU
BROJ 10", ISCERIO
SE UZ NAGLAŠENU
IRONIJU**



u trapericama čije se marame jedva drže na natapiranoj kosi koja "provokativno" izviruje. Mlada Iranka koja je imala prilike putovati izvan zemlje rekla mi je da joj je jedno od najvećih zadovoljstava to što u inozemstvu ne mora nositi maramu. Mogu se čuti razmišljanja da je upravo ova vlast koja se smatra kvintesencijom islama, a svoju zemlju oživotvorenjem ideala islamske teokracije zapravo "pravom" islamu zadala snažan udarac. Ne slažu se, naime, svi teolozi oko toga da je, primjerice, interpretacija koncepta poznatog kao *velayat-e faqih* kakvu je razvio ajatolah Homeini upravo ona najtočnija: ideju da kler skrbi za siročad, slaboumne i njihovu imovinu on je protumačio tako da se ta skrb odnosi zapravo na sve članove društva. Neki su, poput pokojnog ajatolaha Montezarija, zbog kritika bili završili i u kućnom pritvoru.

Ljude s kojima sam razgovarao izrazito je zanimalo kako se osjećam u njihovoj zemlji. Njihova briga djelovala mi je ganutljivo iskrena. U Iranu se turisti ipak ne vidaju često, i mnogi prolaznici, čak i majke s malom djecom, željeli su se fotografirati s nama. Mnogi od njih bili su željni razgovora. Najčešće pitanje bilo je "što mislim o Iranu". "Vidite da nismo toliko zli; Iran ima lošu diplomaciju; Recite svima kako je u Iranu...", mogao sam čuti u nevezanim razgovorima na ulici. Iran je zemlja koja izaziva različite, nerijetko proturječne osjećaje. Neopisiva

ljubaznost i gostoljubivost s jedne strane i priče o brutalnim represalijama režima s druge; razumljiva želja da se vodi politika neovisna o interesima Zapada i da se sačuvaju nacionalni prirodni resursi, ali po cijenu teških sankcija i međunarodne izolacije (usprkos tome što prema nekim anketama – Gallup, 2002. – preko 70 posto Iranaca podržava barem "dijalog" sa Sjedinjenim Državama). I tako dalje, i tako dalje.

Prosurfate li internetom, možete steći dojam da oružani konflikt između Izraela, SAD i Irana može početi svaki čas. Svako toliko dogodi se kakva provokacija, u Hormuzu se zveckaju oružjem. Odmjeravaju se snage, prave se procjene. Rakete su spremne, vojnici su spremni... Čekaju se odluke političara tj. Nepoznatih Nekih koji zaista odlučuju.

Kad se prisjetim prizorā iz života običnih Iranaca, prizorā iz gradova – parkova prepunih ljudi svih generacija, cijelih obitelji kako sjede na dekama, jedu, piju, razgovaraju, opuštaju se, kad se prisjetim večeri provedene uz mauzolej pjesnika Hafeza gdje ljudi u tišini kontempliraju i čitaju poeziju, kad se sjetim poziva na ručak što su nam ga uputile četiri tradicionalno odjevene Esfahanke, kad se prisjetim svih tih neobično kultiviranih, ljubaznih, ugladenih ljudi sa širokim osmjesima zbog kojih sam morao preispitati vlastitu definiciju gostoljubivosti... strašna mi je pomisao da bi Iran mogla zadesiti sudbina Iraka. *Cui bono?* **E**

EFEMERNI MATERIJALI U DIJALOGU S PROSTOROM IZLAGANJA

IZLOŽBA SE SASTOJI OD AMBIJENTALNE INSTALACIJE TE SERIJALNIH OBJEKATA I KOLAŽA TEMELJENIM NA OBITELJSKIM FOTOGRAFIJAMA, A OBJEDINJUJE IH ZANIMANJE ZA NJIHOVE SKULPTURALNE KVALITETE

ANA DEVIĆ

Beside Itself, izložba Vlatke Horvat, Galerija Zak | Branicka, Berlin, od 18. studenoga 2011. do 21. siječnja 2012.

Tranzitorna međustanja poput sumnje, nesigurnosti, nelagode, prikrivenog nasilja ili nemira u radovima Vlatke Horvat postaju polazišna točka za istraživanja različitih modela reprezentacije. U središtu tih raznorodnih istraživanja su neobične međusobne konstalacije i suodnosi objekata, tijela i fizičke okoline. Mnogi radovi Vlatke Horvat osvrću se na tijelo koje je podvrgnuto disciplinarnim režimima i odbija biti ukotvljeno nametnutim identitetom ili iscrpljeno u hegemonijskoj ideji 'partikularnosti'. Serijalno organizirani radovi redovito testiraju krajnje mogućnosti pojedinog ili niza srodnih principa te formalnih načela organizacije elemenata u prostoru. Bez obzira radi li se o *performanceu*, radovima na papiru, skulpturalnim radovima ili instalaciji, u pozadini pojedinog rada uvijek se krije neko više ili manje vidljivo, no sustavno izvedeno načelo izraženo kroz umjetničinu radnju ili organizacijski princip. Primjerice, u osmosatnom performansu *This Here and That There/Ovo tu i ono tamo* iz 2007. – 2011. čije trajanje aludira na prosječno radno vrijeme umjetnica neumorno reorganizira stolice u različite oblike i grupacije koji sugeriraju da će se u takovoj konstalaciji odigrati neka društvena aktivnost, poput primjerice poslovnog sastanka, saslušanja, okršaja ili kazališne izvedbe. U serijama radova na papiru *Pages (Spread)/Stranice (rasprostrte)* i *Pages (Repairod)/Stranice (popravljenje)* koristi pak prazne A4 stranice bijelog papira koje reže na način da se "šire" i izlaze iz zadanog A4 okvira zauzimajući tako sve veći dio okolnog prostora. Oblikovno načelo je da se pojedina stranica papira nikada ne prekida niti u jednom dijelu i kao takvu moguće bi bilo vratiti je u njeno polazišno stanje 'stranice'.

NESPEKTAKULARNI SVAKODNEVNI MATERIJALI Dok su nešto raniji umjetnički radovi bili više temeljeni na performativima ponavljanja viđenih kao mjesta fragmentacija, diskontinuiteta, sloma i neuspjeha, njen recentan opus, još od instalacije *For Example/Na primjer* izvedene za 11. istanbulski bijenal 2009. sve se više okreću istraživanjima skulpturalnih suodnosa različitih efemernih i jeftinih materijala u dijalogu s prostorima izlaganja. Iako i dalje ukorijenjeni u fragmentarnom i ogoljenom, autoričini noviji radovi profiliraju se kao mjesta imaginativnih mogućnosti, redefinicije odnosa te prostornih i socijalnih dinamika, srazova različitih predmeta i tijela, bez obzira je li je riječ o fizičkom, iskustvenom tijelu u samom izložbenom prostoru ili tijelu reprezentiranom na fotografiji ili fotokopiji. Umjetnica u pravilu bira jednostavne,

"obične" materijale poput papira, spužve, kartona, i svakodnevne objekte poput stola i stolica. Njen rad, ne samo odabir "nespektakularnih" svakodnevnih materijala, već i serijalnošću, procesualnim i strukturalnim načelima organizacije tih materijala odaje utjecaj minimalizma konceptualističke prakse kojega umjetnica na sebi svojstven način miješa s nestabilnim performativima improvizacije, ponavljanja, testiranja, opetovanih pokušaja i varijacija, dozvoljavajući radovima svojevrsno "ne-pridržavanje" ili opiranje krutosti i hladnoći konceptualizma i minimalizma. Načini kako se konstruira, fragmentira i uslojava subjektivitet, kako se on suodnosi prema okolini i širim društvenim sustavima, teme su koje umjetnica razrađuje i izložbom *Beside Itself* u galeriji Zak | Branicka u Berlinu. Izložba se sastoji od prostorne instalacije koja zauzima gotovo citav prostor prve od dvije galerijskih prostorija, te objekata i kolaža, a objedinjuje ih zanimanje za njihove neobične skulpturalne kvalitete. Bez obzira na medij svi radovi s izložbe odražavaju snažnu napetost u kojoj površine ili linije kao da se žele osloboditi svog izvornog stanja i "iskoračiti" u prostor ili na neki drugi način se prostorno transformirati. Prostirući se podom galerije Zak Branicka *Ground Coil/Zemljana zavojnica* (2011.) dominira prostorom. Na formalnoj razini rad se bavi transformacijama linearnih oblika u jedinstvenu kružnu, spiralnu formu. Umjetnica je sastavila spiralu od ukupno 600 metara dugih kartonskih traka tako da je na pojedinim točkama (možemo ih doživjeti kao šavove i mjesta susreta) bijelom ljepljivom trakom združila linije u jedinstveni spiralni oblik koji se iz samog središta galerijskog prostora širi prema van. Kako bi linearne trake tvorile jednu kontinuiranu spiralnu konstrukciju, umjetnica ih savija na određenim mjestima ostavljajući vidljivim spojeve, koji nepravilnom kružnom obliku dodaju određenu dozu osciliranja, napetosti i nesavršenosti. *Ground Coil/Zemljana zavojnica* meditacija je na temu skulpturalnog oblikovanja, a istodobno referira na ikonički landartistički projekt američkog umjetnika Roberta Smithsona *Spiral Jetty/Spiralni gat* iz 1970. koji se na Velikom slanom jezeru u Utahu izveo 460 metara dug spiralni oblik napravljen od blata, šljunka i kamenja. Smithson je mjesto izvođenja rada poimao ne samo kao fizičku i prostornu kategoriju, već i kategoriju definiranu institucijom umjetnosti i procesa kulturalnog ograničenja. Da li Vlatkina spirala, referirajući na Smithsona, komentira prostor galerije kao prostor pustoši? Spirala od kartona klaustrofobično se širi i zaprema prostor bijele galerijske kocke, te tako na simboličan način poprma kvalitete nekog imaginarnog institucionalnog krajolika.

SLUŽENJE VOJNOG ROKA U prostoru galerije, posjetitelji su primorani kreirati se po rubovima kako bi došli do druge

galerijske prostorije i putem pogledali konstalaciju malih skulpturalnih objekata "Topographies/Topografije" instaliranih u jednom uglu prostorije. Riječ je neispisanim blokovima i bilježnicama za pisanje, čijom se formom umjetnica, slično kao u seriji "Stranice", poigrava tako da dio stranica bilježnica bez trgavanja na različite načine presavija i preslaguje postižući neobične spojeve. Dio bloka uvijek ostaje "statičan" i nepromijenjen, dok drugi dio jednostavnih repetitivnim savijanjem transformira u začudne forme koje asociiraju na miniaturne modele krajolika, geoformacija, prirodnih pojava.

Serija od 30 kolaža *With the Sky on Their Shoulders/S nebom na njihovim ramenima* (2011.) fragmentira obiteljske fotografije s kraja 1960-ih/početka 70-ih. Umjetnica, po prvi puta, poseže za privatnim obiteljskim albumom kao polazišnim materijalom za svoje radove. Također, nakon dugoročnih razrađivanja teme singularnog ženskog tijela, u ovoj seriji po prvi puta obrće rodnu perspektivu razrađujući temu muške grupe likova. Riječ je o fotografijama umjetničinog oca i generacije njegovih kolega i prijatelja prikazanih u različitim socijalnim situacijama: poslovnim putovanjima i sastancima, služenju vojnog roka u JNA-a, kolektivnim proslavama Prvog maja i svadbama. Po tri i više muških likova većinom su grupirani u jednoj liniji i jasno je da poziraju za zajedničku fotografiju. Općenito, tretman tijela u Vlatkinim prethodnim radovima često se manifestira različitim tranzitornim stanjima – tijelo biva reprezentirano kao vulnerabilni – no i komično otuđen – objekt nad kojim je na neki način izveden neki skriven ili nejasan akt nasilja. Formalno, tako i u ovoj seriji ti se činovi realiziraju fragmentacijom, zasijećanjem ili savijanjem dijelova fotografija, tako da su na mnogima od njih ljudski likovi obezglavljeni, ili prekinuti/izmješani s elementima arhitekture ili vanjskog prostora u kojem poziraju.

GUBITAK VJERE U "SVJETLU BUDUĆNOST" Na primjer, na jednom radu iz ove serije koji prikazuje grupu likova u eksterijeru u čijoj se pozadini nazire dio modernističke zgrade, glave su figura izrezane, te potom presavijene nadolje. Tako da se namjesto njihovih lica zjapi bjelina, dok se dijelovi papira s izrezanim glavama savijaju nadolje poput rašivenih džepova. Ovaj postupak rezultira "brisanjem" lica i identiteta tih ljudi, ostavljajući nas da se usredotočimo na suodnos likova i pozadine, na ponešto groteskne geste, na detalje kao sto su nagnuta muška odijela, zgrčene ruke, ruke koje drže čašu ili cigaretu... Dok na mjestu izrezanih i presavijenih lica ostaju tek bjeline stražnje strane fotopapira,



Ground Coil / Zemljana zavojnica, 2011. valoviti karton, ljepljiva traka, foto: Vlatka Horvat

gledajući kolaž kao novu cjelinu stječe se dojam da likovi u rezignaciji "gledaju" u pod. U drugim radovima te serije ljudske pak su figure izložene nešto agresivnijim intervencijama; zasječene su uzduž linije horizonata ili krajolika iza njih, izrezani dijelovi su savinuti na način koji odvraća asocijacije od narativnog ka apstrakciji. Umjetnica se poigrava razinama; ponekad je narativni dio kolaža svjesno očuvan, ponekad pak procijepi igraju središnju ulogu; praznine, cezure i isjeci postaju tako apstraktne forme i nositelji značenja.

Kako bi komentirala širi povijesni i politički kontekst u ovoj seriji kolaža umjetnica poseže tek za naoko formalnim postupcima. Razdoblje jugoslavenskog socijalizma, polet modernizacije i industrijalizacije, vidljiv na ovim kolažima tek u tragovima ne tematizira sustavno, već posredno kroz privatni vizualni arhiv prošlosti opservira sadašnju situaciju postavljajući niz aktualnih pitanja: koji je današnji status ljudi na ovim fotografijama, do koje mjere je tranzicija pauperizirala čitavu jednu generaciju radnika, istisnula ih sa scene zajedno s nekadašnjim vrijednostima? Poigravanje prostornim i formalnim odnosima pojedinih elemenata fotografija u kojima se odnosi gore-dolje, pozadina-fronta miješaju, prevrću i namjerno destabiliziraju - odjek je šireg osjećaja gubitka socijalnog tla pod nogama, rasapa vrijednosti, (gubitka vjere u "svjetlu budućnost"?) i fragmentiranog kolektivnog sjećanja. Na to nas diskretno upućuje i teško prevodljiv naziv izložbe "Beside Itself". On se kao i radovi ove izložbe višeznačno upisuje u oscilacije, očitava se u procijepima značenja nečega fizički pored nas, što ujedno nejasno indicira i sve ono izostavljeno, ostavljeno i zaostalo. ■

Tekst je emitiran u emisiji *Triptih* Trećeg programa Hrvatskoga radija.

IVO BABIĆ

SPASITELJ NAM TREBA

S PROFESOROM ODSJEKA ZA POVIJEST UMJETNOSTI FILOZOFSKOG FAKULTETA SVEUČILIŠTA U SPLITU RAZGOVARAMO U POVODU PODIZANJA SPOMENIKA ISPRED TROGIRSKE KATEDRALE

NATAŠA BODROŽIĆ I SAŠA ŠIMPRAGA

Recentni događaji s podizanjem spomenika na Cimatoriju u Trogiru još jednom ukazuju na dominaciju političkih i partikularnih interesa u javnom prostoru, u odnosu na one opće. Kulturno vijeće grada Trogira, kao javno tijelo, odmah je reagiralo na ovakav čin, čiji su inicijatori trogirski župa uz podršku lokalnih političara. Postoji li ikakva mogućnost stati na kraj samovolji i proizvoljnom korištenju javnog prostora od strane centara moći nauštrb građanskom interesu? Tko danas uopće štiti interes grada i građana, ako itko?

— Najprije nekoliko objašnjenja. Naime, lokalni političari nisu bili inicijatori postavljanja "spomenika". Ideja je potekla od akademika Igora Fiskovića, od njegovog jednog rada u kojem je proizvoljno, po mom mišljenju pogrešno interpretirao jednu kratku vijest kod historičara Ivana Lucića kako je do početka 17. stoljeća na Cimatoriju na stupu stajao jedan kip Spasitelja. O tome sam spreman s njime javno polemizirati. O tome ću i napisati posebnu studiju. Konzervator dr. Radoslav Bužančić hitro se prihvatio realizacije ideje, u čemu ga je zdušno podržao župnik don Pavao Piplica. Što se tiče lokalnih političara trenutni gradonačelnik bio je, kako tvrdi, neinformiran o postavljanju "spomenika", iako je nazočio na njegovom svečanom otvaranju. Na svečanosti, lijevo od Krista (zaista me je stid što Isusa spominjem u blasfemičnom kontekstu) stajao je bivši gradonačelnik s takozvane političke desnice, a na desnoj strani trenutni gradonačelnik s takozvane lijevice. Već i na razini koreografije razabiru se pomutnje političke, moralne i estetske naravi. Trenutni ravnatelj konzervatorskog odjela u Trogiru, mr. Miroslav Katić, *nota bene* arheolog, obrazložio je svoju privolu s gotovo teološkim razlozima, tumačeći Trogiranima "kako ih obavezuje duhovna dimenzija priče koja nam se prezentira kroz spomenik Krista" (sic!). Da pomutnja bude veća, svećenik don Pavo Piplica vrednuje "spomenik" turističko-gospodarskim "vrijednostima" koji "će obogatiti turističku ponudu i vodičima dati staro-novu priču". Stvaraju se zaista i nove nabožne priče: već se pročulo kako su nekadašnji imaginarni spomenik porušili bezbožni Francuzi. Sve je ovo zanimljivo za mitografe, hagiografe i antropologe, ali ipak "stručnjaci", takozvani konzervatori, nisu se dotakli merituma estetskih, kulturoloških i urbanističkih pitanja oko ovog novo-starog, kameno-poliesterskog "spomenika". Arheolog koji je dao privolu za nagrđivanje jednog tako delikatnog, komornog prostora umjesto konzervatorskih argumenata, ako su uopće mogući, nudi bljutavu "priču".

U izjavi trogirskog Kulturnog vijeća istaknuli ste činjenicu da ste pokušali reagirati i prije podizanja spomenika, ali se čini da je cijela stvar čuvana u tajnosti. Konkretno, tražili ste u više navrata od nadležnih općinskih službi da se Kulturno vijeće, ali i građanstvo informira što se zapravo radi na Cimatoriju, dok na kraju niste dobili odgovor da se tamo spomenik postavlja privremeno. Na koji je način javnost mogla biti uključena u odlučivanje o podizanju spomenika da je na vrijeme bila informirana? Koje su procedure trebale biti ispoštovane prije donošenja jedne ovako drastične intervencije u zaokruženu povijesnu, urbanističku, ambijentalnu cjelinu? Jesu li postojeće procedure adekvatne, tj. tko bi o tome trebao odlučivati?

— Među ostalim, za intervencije u spomeničkim ambijentima pod zaštitom UNESCO-a trebalo je pozvati međunarodne i lokalne komisije stručnjaka, ali i građana. No, svi se zbog raznorodnih razloga boje javnosti, love u mutnom što nije samo svojstveno ponašanju u sferi zaštite spomenika. To je atmosfera naše svakodnevnice, bolesnog društva koje je u fazi civilizacijske regresije. Navest ću jedan primjer: pred više godina konzervatori su iz Muzeja grada Trogira preuzeli, da ne kažem oteli, niz renesansnih kipova i prenijeli u Crkveni muzej. Muzej grada



ostao je tako upravo opustošen. Radilo se o umjetninama koje je crkva zanemarila i odbacila, a koje je svojedobno spasilo, pred više od pola stoljeća, Društvo Radovan. O tome sam pisao prošle godine tada aktualnom ministru kulture koji mi nije odgovorio, što ukazuje ne samo na nedostatak odgoja, već i na neprofesionalnost.

Spomenik, dakle, jest dobio neke formalne suglasnosti, primjerice onu lokalnog konzervatorskog odjela. U tome je smislu dio procedure proveden, no odluka jest dvojbena.

— Procedura nije poštovana. Nadležni općinski službenici tvrde da nisu dobili nikakav dopis ni od župnog ureda ni od konzervatorskog ureda. Ipak nema nikakvog opravdanja činjenici da općinske službe nisu adekvatno reagirale. Muzej grada Trogira nije dobio na znanje ni jedan dopis kojim se traži mišljenje, suglasnost, niti onaj s kakvim se naprosto daje na znanje već donesena dozvola. Župnik, međutim, tvrdi da je sve obavijestio i ishodio suglasnost. Kome vjerovati? Nikome?

PSIHOLOGIJA ZEČIĆA U KUPUSU

Što učiniti u slučajevima kada se struka koristi kao alibi?

— Ni Muzej grada Trogira ni Općinske službe nisu dobile nikakvu dozvolu na znanje. Konzervatori se ponašaju prepotentno ignorirajući javnost. To nije slučaj samo u Trogiru. Još gore je u Splitu, gdje se smanjuju zaštićene površine tako da konzervatori idu na ruke sve bezobzirnijim investitorima. Ignoriraju se stara i ugledna društva poput Društva Marjan ili pak Društva prijatelja starina. Nadležni konzervator dr. Bužančić javno mnijenje i ci-

EUFORIJA PODIZANJA SPOMENIKA STVARNIM ILI IZMIŠLJENIM OSOBAMA ILI DOGAĐAJIMA, POGOTOVO ONIH PREDIMENZIONIRANIH, FIGURATIVNIH, ZAISTA JE ANAKRONA

vilno društvo javno naziva čaršijom, i čini što ga je volja. No, pojavljuje se sve snažniji otpor devastaciji prostora, u kojima su spomenici najvažniji dio. Sve je glasnjija Građanske inicijativa Split sa širokim članstvom, u kojemu su istaknuti intelektualci i stručnjaci raznih profila. Sugeriram Vam jedan razgovor s udrugom Getana, stanovnika povijesne jezgre Splita (koji su se udružili u zaštitu svoga prava na stanovanje u nekretninama atraktivnim investitorima, op.ur.). Posebno je pitanje struke. Imamo vrhunske povjesničare umjetnosti, no s iznimkom malobrojnih i odvažnih, poput dr. Zvonka Makovića, to više nisu javni radnici-intelektualci kakav je donedavno bio sada pokojni profesor dr. Radovan Ivančević. Zavladao je psihologija zečića skrivenih u kupusu.

Kako komentirate spregu Crkve i gradskih vlasti Trogira oko postavljanja toga novoga spomenika? Ili činjenicu da se je Crkva, od podupirateljice umjetnosti i kulture još od srednjega vijeka, zadnjih godina pa i ovim spomenikom legitimirala kao promotorica ultimativnog kiča?

— Spomenuo sam opću pomutnju. To što pitate i sugerirate ne važi tek za Trogir. Crkve se sve više uklapaju u komercijalno-turističku ponudu prema *zimmer frei* obrascu. Primjerice, ako plate ulaznicu turisti se mogu popeti na zvonik katedrale i poigrati sa svim zvonima, s onim kojima se oglašava podne ili, ako su nujni, ponuda je široka, mogu *brecati* mrtvačkim zvonom. Ili, na primjer, u Dominikanskom samostanu u Trogiru prizemlja su komercijalizirana tako da je umjetnička zbirka sabijena u garažu. Inače, brojnijim svećenicima i političarima, s obzirom na zajedničkim im “vrijednosti”, nisku kulturu i slabu obrazovanost slični su također i stilovi ponašanja, uostalom, kako bi se to pučki reklo, istu su mater sisali. Zajednička im je, naime, zaokupljenost kratkoročnim osobnim i rodovskim interesima, u svakom slučaju svi su oni ispod građanske i malograđanske razine. Kič kao neautentičnost, kao patvorina i neukus dominantan je kod jednih i drugih u podizanju “spomenika” i u sakralnoj izgradnji s bastardnom figuracijom, faraonski predimenzioniranom. Svi kompenziraju stoljetne gladi, čuđavce, siromaštvo, frustracije svih vrsta, diskontinuitete, povijesno kašnjenje. Em smo Horvatinčići.

Vijeće je jasno upozorilo na čitav niz problema s dotičnim spomenikom. Na novom stupu i kapitelu postavljen je betonski odljev spomenika koji predstavlja Krista s dva mala andela, po uzoru na originalni spomenik koji je, pretpostavlja se, izradio Nikola Firentinac ili netko iz njegove radionice, ali za koji postoje i stručna mišljenja da se radi o odbačenom spomeniku?

— U svakom slučaju radi se o spomeniku. Mislim, naravno, na originalni kip, koji ima svojih vrijednosti bez obzira radi li se o djelu Nikole Firentinca ili pak njegove radionice. Ta radi se o renesansnom kipu iz 15. stoljeća kakvih nema baš mnogo. Još nije kasno da se sazovu komisije mjerodavnih i stručnih osoba pa da se odluči gdje bi kip trebao stajati. U rasprave treba uključiti najširu javnost, posebno građane Trogira.

NEMAMO ALEKSANDRA MAKEDONSKOG

Kulturni skandal i prostorna devastacija koja je zadesila Trogiru izazvala je niz reakcija. Da li su reakcije stigle sa svih mjesta od kojih ih se moglo i trebalo očekivati?

— Reagirali su brojni kolege. Neki se, međutim, po običaju s “nepodnošljivom lakoćom” prave kao da nisu ništa vidjeli, čuli ni čitali. Odjek je mogao biti veći. S obzirom na adventsko i predizborno vrijeme u kojemu je kip postavljen, reakcije su bile pomalo usporene. Nije lak ni prodor u tisak koji je sve žući, u kojem teme iz kulture pronalaze sve manje mjesta

Koji su sljedeći koraci koje Vijeće planira učiniti po ovom pitanju, ako se još išta može učiniti sada kad je spomenik postavljen? Vidite li mogućnost da se u zapaženoj mjeri protiv devastacije aktiviraju sami građani Trogira? Postoji li još neka inicijativa u Trogiru koja podupire izjavu Vijeća i spremna je eventualno dalje se angažirati?

— Građani negoduju. Njihova mišljenja trebat će artikulirati na skupovima. Sastat će se i Društvo Radovan. Na ovome se neće stati. Prikupljat će se potpisi za peticiju.

Vijeće je zaključilo da konkretni spomenik nije primjeren spomenutom prostoru ispred zapadnog pročelja katedrale te je ujedno predložilo da se nađe nova lokacija, a najprimjerenijom smatraju gradsko groblje. Na njemu je originalni spomenik stajao skoro stoljeće prije nego što je pohranjen u lapidariju Muzeja, nakon čega je odnesen na izložbu u crkvu sv. Ivana Krstitelja, odakle više nije vraćen u Muzej. Takva se odluka čini kao nužni kompromis kako bi se spasio Cimatorij. No, da li je prihvatljivo danas, u 21. stoljeću, igdje podizati spomenike poput takvoga koji sada stoji na Cimatoriju? Nije li takav likovni jezik odavno trebao biti mrtav?

— Euforija podizanja spomenika stvarnim ili izmišljenim osobama ili događajima, pogotovo onih predimenzioniranih, figurativnih, zaista je anakrona. Najgroteskniji je u 21. stoljeću ogromni konjanički kip Aleksandra Makedonskog u Skopju. U narodima s diskontinuiranom prošlošću, kod zakašnjelih nacija ili kod naroda koji nisu dovršili proces oblikovanja nacije razumljiva je tendencija da se u zakašnjenju iskaže zahvalnost nepravedno zaboravljenim zaslužnim osobama iz bližnje i dalje prošlosti. Historičari umjetnosti, arhitekti, kulturna javnost

trebala bi pomoći u artikulaciji takvih težnja, počevši od prostornog aspekta pa do nastojanja doseganja što je moguće viših estetskih razina.

Inicijativa 1% za umjetnost propituje mogućnost donošenja zakona kojim bi se poticalo i reguliralo realizaciju umjetničkog sadržaja u javnom prostoru po uzoru na neke zapadne zemlje, ali prilagođeno lokalnom kontekstu. Riječ je o svojevrsnom nacionalnom pravilniku koji ne bi zabranjivao, već propisivao i demokratizirao procedure. Biste li načelno podržali spomenutu inicijativu? Vidite li je kao potrebnu? Odnosno, mislite li da bi takva regulativa mogla utjecati na smanjivanje nesporazuma u ovoj domeni i uopće doprinijeti sustavnijem i suvremenijem promišljanju pitanja raznorodnog umjetničkoga sadržaja u javnom prostoru?

— Svakako, podržavam takve inicijative. ■

Intervju je nastao u okviru projekta aRS PUBLICae/1POSTOZAUMJETNOST. www.1postozaumjetnost.wordpress.com/



JAVNO PRIOPĆENJE KULTURNOG VIJEĆA GRADA TROGIRA O POSTAVLJANJU SPOMENIKA PRED KATEDRALOM

U Slobodnoj Dalmaciji od 5. studenog 2011. u članku pod neobičnim naslovom *Trogirski Krist stiže pred katedralu* vidjeli smo prvi put na fotografiji spomenik koji je postavljen pred zapadnim pročeljem Trogirske katedrale, na malom trgu zvanom Cimatorij. Mi dolje potpisani članovi Kulturnog vijeća grada Trogira tražili smo višekratno od nadležnih općinskih službi da se Kulturno vijeće, ali i građani informiraju što se zapravo radi na Cimatoriju. Naime, kružili su glasovi da se tamo postavlja kip jer su se vršila iskapanja unutar ograđenog prostora u koji se nije moglo ni priviriti. Prema riječima općinskih službenika bilo nam je kazano da se ti radovi izvode bez pitanja suglasnosti nadležnih općinskih službi. Zadnja informacija koju nam je iznio nadležni općinski službenik bila je da je dobio od Konzervatorskog ureda u Trogiru telefonski odgovor kako se tek privremeno (!) postavlja spomenik. Sada, međutim, konačno svojim očima možemo vidjeti o čemu se zapravo radi. Dužni smo s reagirati obzirom na naše članstvo u Vijeću.

Dakle, na Cimatoriju je postavljen na novom stupu i novom kapitelu betonski odljev kipa koji predstavlja Krista s dva mala andela. Originalni kip po kojem je izrađena betonska kopija dugo je stajao na Trogirskom groblju izvan grada, potom pohranjen u Lapidariju Muzeja grada Trogira, odakle je, zajedno s drugim umjetninama odnesen na izložbu u crkvu sv. Ivana Krstitelja odakle više nikad nije vraćen u Muzej. Nije poznato gdje je taj kip izvorno stajao, no bio je dugo zabačen i zapušten kao i mnogi drugi crkveni spomenici. O autorstvu tog kipa iz druge polovine 15. stoljeća postoje različita mišljenja pa se pripisuje Nikoli Firentincu ili pak njegovoj radionici.

Kako smo informirani, razlog postavljanja novog spomenika (novi stup, novi kapitel, nova baza i betonski odljev starog kipa) jest slobodna interpretacija jednog podatka kojeg donosi Ivan Lucić 1683. godine u svojoj knjizi *Memorie storiche di Tragurio ora deto Trav (Povijesna svjedočanstva o Trogiru)*. On, među ostalim, piše i o Cimatoriju (naziv od talijanske riječi *cimiterio* - groblje). Tamo je, kako navodi, bilo 1308. godine uređeno novo groblje.

Na groblju se, piše Lucić, nalazio mramorni stup na kojem je stajao kip s prikazom Spasitelja (*Salvatore*). No, taj je stup uklonjen u njegovo doba, sredinom 17. stoljeća, za gradnju i ukrašavanje novog oltara-grobnice sv. Ivana Trogirskog, u kapeli, u katedrali, kad se s raznih mjesta pribavljahu komadi mramora, grobne ploče i stupovi. Nakon što je ovaj spomenik uklonjen, na njegovo mjesto bio je sagrađen mali oltar. Od oltara nije ostalo traga niti se zna gdje je stajao. Zbog korektnosti treba donijeti cijeli navod, zapravo tek jednu rečenicu u svezi gradnje novog oltara u kapeli sv. Ivana: *Pregrada menze i njezina ploča s pregradom podnožja za svijećnjake bijaše jedan mramorni stup koji je stajao na novom crkvištu ispod Spasiteljeva kipa koji je tada bio uklonjen i ondje podignut oltar koji se još vidi.*

Dakle, do početka 17. stoljeća zaista je na Cimatoriju stajao jedan kip Spasitelja. No, iz oskudnih podataka koje donosi Lucić ne znamo točno gdje je kip stajao niti se može sa sigurnošću utvrditi da je to baš ovaj sačuvani kip Krista s anđelima čiji se betonski odljev postavlja. Nije poznata visina stupa ni oblik kapitela, jedino prema vjerodostojnom Luciću zna se da je stup bio od mramora. Iz Lucićeva pisanja ne može se također zaključiti vrijeme kad je kip Spasitelja na stupu bio postavljen: da li je to bilo prvih godina 14. stoljeća kad je groblje uređeno ili možda kasnije. Malo je zbunjujuće ako su kip i stup bili postavljeni u drugoj polovini 15. stoljeća u doba Nikole Firentinca da bi nakon manje od 150 godina kip bio uklonjen, a mramorni stup uništen za nove potrebe.

Na Cimatoriju je upravo postavljen kameni, a ne mramorni stup. Dimenzije tog novog stupa su sasvim proizvoljne. Izmišljena je njegova baza kao i kapitel u kvazirenesansnom stilu. Po svojim omjerima, velikom širinom, a malom visinom, novopostavljeni stup veoma je nezgrapjan.

Kip čiji je betonski odljev postavljen na stupu vjerojatno nije bio koncipiran za slobodno stajanje u prostoru. Naime, koncipiran je frontalno, za promatranje tek s jedne, prednje strane. Pozadina, leđa, su sumarno izvedena tako da kip kao cjelina djeluje plošno. Iz toga se može zaključiti da je kip bio zamišljen tako da je morao stajati uza zid. Na to upućuju i rupe u tori na njegovim leđima u koje su bile umetnute željezne šipke koje su ga pridržavale uza zid. Baza kipa nije uobičajenog kružnog oblika u tlocrtu, već je poput spljoštene elipse. To je također naznaka da kip izvorno nije stajao na kapitelu nekog stupa, već uz neki zid. Tako na novom stupu s okruglim kapitelom stoji elipsoidna, spljoštena baza kipa, što je neuobičajeno. Kipovi se inače postavljaju na stupovima višekratno dužim od visine kipova. Postavljen stup je premalen za visinu kipa tako da nisu u adekvatnom omjeru.

Ovaj novi spomenik svojom masivnošću ne uklapa se u intimni prostor Cimatorija. Smanjio je ne samo vizualne, već i stvarne, fizičke omjere i hijerarhije Cimatorija. Zaklonio je pogled na portal katedrale, na reljefe majstora Radovana kojima je okrenuo leđa. Zakrilio je također s druge strane i pogled na palaču Čipiko. Postavljen je prednjom stranom blizu stepeništa Cimatorija tako ostavlja dojam kao da će pasti ili kao da se sprema sići na ulicu. Među burnim reakcijama građanstva čuje se kako se na Cimatoriju više neće moći održavati kulturne manifestacije.

Kako je kip koncipiran tako da se doživljava s njegove prednje strane tako, gledan s trga, sužava se u nečitku, usku siluetu. Inače, originalni kip po kojem je izrađen betonski odljev ne ubraja se među najuspjelija djela Nikole Firentinca ili pak njegove radionice. U stručnoj literaturi čak postoje mišljenja da se radilo o neuspjelom, odbačenom djelu, koje je izvorno trebalo stajati u kapeli sv. Ivana u katedrali.

Prije odluke o postavljanju ovog spomenika, po svojoj naravi ni starog ni novog, trebalo je održati javne rasprave na kojima se trebalo čuti mišljenje javnosti, ali i stručnjaka, pozvanih komisija iz zemlje, ali i svijeta. To nisu tek zahtjevi suvremenog civilnog društva. U srednjem vijeku tijekom stoljeća trogirski općina izabrala bi svog operarija skrbnika, podložnog reizboru, koji je zajedno s drugim sugrađanima određivao i kontrolirao kako se troše sredstva za opremu i gradnju katedrale. Međutim pri izradi ovog novog betonsko-kamenog, u biti izmišljenog spomenika bila je ignorirana cjelokupna javnost. Očito, nemoćni smo svjedoci civilizacijske regresije.

Ovim putem iznosimo jedan prijedlog. Ako su kip (kopija, odljev) i novi stup zaista tek privremeno, pokušno postavljeni, kako je telefonski obavijestila nadležna osoba iz Konzervatorskog ureda, bilo bi dobro da se premjeste na Trogirsko groblje izvan grada, tamo gdje je originalni (kameni) kip stajao desetljećima. Stup i kopija - odljev kipa bili bi sasvim primjereni svojim dimenzijama i semantikom Trogirskom groblju.

Članovi Kulturnog vijeća grada Trogira:

1. prof. dr. Nikola Buble, Predsjednik Kulturnog vijeća, raniji dekan Umjetničke akademije u Splitu
2. prof. mr. Jerolim Ostojić, raniji gradonačelnik Trogira
3. prof. dr. Ivo Babić, raniji rektor Sveučilišta u Splitu
4. redovni prof. Matko Mijić, Umjetnička akademija u Splitu
5. prof. Dunja Babić, znanstvena novakinja

KROZ SJENE, ZRCALA I IGRE POGAĐANJA

OSIM ŠTO KORISTI ZRCALO KAO STVARNI ARTEFAKT, UMJETNIK KORISTI I ZRCALNE ODRAZE TEKSTA, A IZLAŽE I RAD U KOJEM PROPITUJE SAM POJAM ODRAZA U ZRCALU, NJEGOVU NESTALNOST I NEUHVATLJIVOST

ROZANA VOJVODA

Charades and Shade, izložba Baraka Reiser, Kuća Bukovac, Cavtat, od 21. studenoga 2011. do 12. siječnja 2012.

Interakcija s djelom Vlaho Bukovca sigurno nije prva stvar koja bi nam mogla pasti na pamet pri spomenu izraelskog umjetnika s njemačkom adresom Baraka Reiser. Pa ipak, ovaj multimedijalni umjetnik koji je već boravio u Hrvatskoj, preciznije u Dubrovniku, u sklopu *residence* programa Art radionice Lazareti, uspio je koncepcijom svoje izložbe u Kući Bukovac u Cavtatu ostvariti vrlo finu komunikaciju s prostorom, upozoriti na različite razine promatranja umjetničkih djela, bez da i u jednom trenutku upadne u zamku površnog koketiranja s nadenim datostima. Vlaho Bukovac u kontekstu izložbe Baraka Reiser sudjeluje kao zadana prisutnost, partner koji se poštuje i čiji se rad i intimni prostor rodne kuće respektira.

**U PROSTORIJU
S BUKOVČEVIM
PORTRETIMA, KOJA
JE NEKADA SLUŽILA
KAO DNEVNI BORAVAK
OBITELJSKE KUĆE,
BARAK REISER
POSTAVLJA KRATKI
VIDEO U KOJEM
POMIČE ZRCALO NA
NAČIN DA U JEDNOM
TRENUTKU POSTAJE
VIDLJIV ODRAZ
NJEGOVOG LICA**

Sam naslov izložbe *Charades and shades* implicira igru, jer se cilja na značenje *charades* u kojoj igrači pokušavaju pogoditi neku zadanu riječ ili pojam. Ne čudi stoga što je i za otvaranje izložbe umjetnik pomno odabrao datum i vrijeme poigravajući se kombinacijom brojeva: izložba se namime otvorila 20. 11. 2011. u 11,20. Varijantu sjena iz naslova susrećemo već na samom ulasku u izložbeni dio kao drvene, u crno obojene, oprostorene sjene slova iz riječi *shadow* (S-H-D-O, 2011.), koja nam, u suprotnosti s mekanim, podatnim, nevidljivim karakterom sjene gotovo zatvaraju prolaz za kretanje i nadvisuju nas dimenzijama. Potom ih nalazimo na zidu izložbenog prostora, a baca ih drveni paravan izrezbaren prepletima oblika (zapravo slova riječi *all*) i osvjetljen jakom svjetlošću, smješten u korelaciji s prirodnim, vrlo osebnim sjenama

u Kući Bukovac. Nit vodilja izložbe, međutim, hebrejska je riječ *Tzel*-sjena (צל), koju nalazimo u više oblika: izvedenu u drvu u kutu glavnog izložbenog prostora osvjetljenu tako da baca veliku, gotovo prijeteću sjenu na zidu, a potom na crtežima koji su raspoređeni kroz sva tri kata izložbenog prostora. Tušem nacrtana sjena "sjene" (autor je izradio malenu maketu riječi *Tzel* i crtao njezinu sjenu na papiru) istodobno je i riječ i slika i svojevrsan ključ za čitanje izložbe.

"FUS-NOTA" AMBIJENTA Naime, gotovo svakim svojim radom, umjetnik postavlja pitanje što u stvari vidimo, što je predodžba predmeta i naša vlastita konstrukcija, što je stvarni predmet i njegov odraz. Propitivanje načina gledanja najčitljivije je u radovima s riječima u kojima ravnopravno koristi hebrejski, njemački, engleski, ali zapravo najviše hrvatski jezik. Od pomalo sentimentalnog tona rada *Objektiv*, 2009. – 2011. (*Želio bih da objektiv moje kamere vidi stvari kao što ih vide moje oči u mraku*), do dadaističko-humornog naboja rada *Sentence*, 2010./2011. (*Sljedeća rečenica je pogrešna. Prethodna rečenica je ispravna*) ili blage ironije rada *Clear*, 2009./2011. (*Što duže promatraš, postaje jasnije*), u širokom rasponu od igre do vrlo ozbiljnog analitičkog pristupa, problematizira se način kako nešto vidimo.

Radovi koji su u prostoru s Bukovčevim slikama/crtežima ili upotrebnim obiteljskim predmetima tretirani su kao svojevrsna "fus-nota" ambijenta; smješteni u prazninama između slika tako da se poštuje neophodna distanca, crteži su malih dimenzija i neuokvireni, a radovi s riječima smještaju se u neiskorištene dijelove zidova, često uz same rubove. Interakcija s djelima pa i predmetima muzejskog postava ponudena je, ali ne i nametnuta. Kroz stubište muzejskog prostora npr. umjetnik postavlja seriju radova u tehnici tempere (*On colours*, 2005.), tj. bijele, crne, crvene, plave i narančaste monokrome, koji se mogu, ali i ne moraju staviti u suodnos sa zidnim oslicima muzeja koje je izradio sedamnaestogodišnji Bukovac. Samo jednim radom umjetnik upućuje na temu Bukovčevih djela, ali opet vrlo nenametljivo. U prostoriju s Bukovčevim portretima, koja je nekada služila kao dnevni boravak obiteljske kuće, postavlja kratki video u kojem pomiče zrcalo na način da u jednom trenutku postaje vidljiv odraz njegovog lica.

PISMA IZ DOSJEA STUDENATA

Osim što koristi zrcalo kao stvarni artefakt, umjetnik koristi i zrcalne odraze teksta, a izlaže i rad u kojem propituje sam pojam odraza u zrcalu, njegovu nestalnost i neuhvatljivost.

Na tragu poistovjećivanja različitih nivoa "stvarnosti", u videu *Charade*, 2009., pretapaju se isječci holivudskog filma s prizorima samog autora, s osobitim naglaskom na sjene ljudi i predmeta, a prelazak kamere preko fotografija, marki i pisama

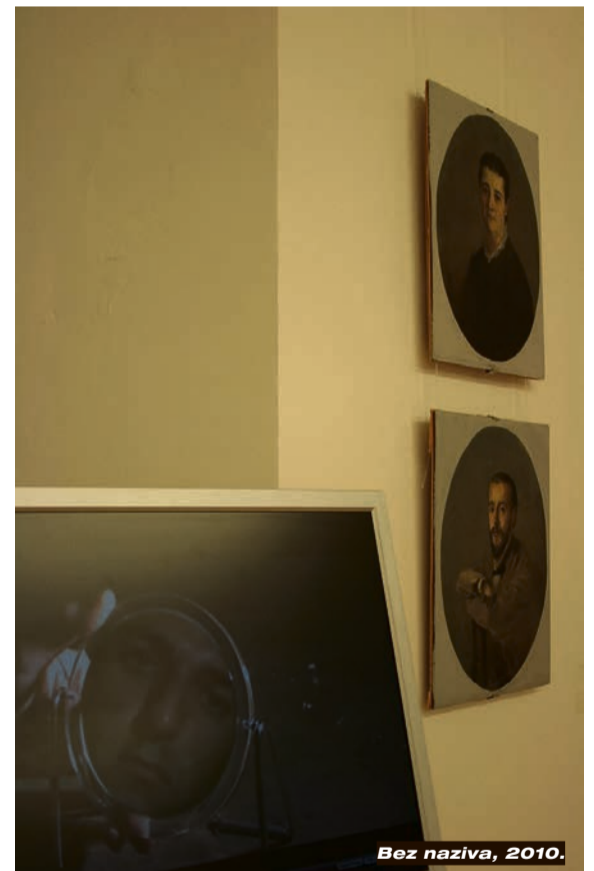


Objektiv, 2009.-2011.

iz starih dosjea studenata (koje je sam umjetnik pronašao tijekom prvog boravka u Hrvatskoj) popraćen je preuzetom filmskom naracijom. I umjesto da iz urođene ljudske težnje da sve sagledamo i obuhvatimo, da otkrijemo smisao gledanog i videnog i makar do neke mjere posložimo značenja, radije zajedno s umjetnikom ulazimo u kreativnu igru koja zapravo ne vodi otkrivanju odgovora, već prije osvježavanju samog procesa gledanja.

U kontekstu izložbe, upravo to osvježavanje procesa gledanja čini onu finu poveznicu između radova ovog suvremenog umjetnika i samog muzejskog postava. Kroz sjene, zrcalne odraze, igre riječi i začudne kombinacije, mogućnosti čitanja su neiscrpne. Ili, kako u jednom od radova na rubu zida zrcalno piše:

*Bez obzira što ti kažem
tvoj um će stvoriti svoju
vlastitu sliku. E*



Bez naziva, 2010.



Tzel, 2010.

Suvremena umjetnost — kritički

HRVATSKA SEKCIJA AICA
(MEĐUNARODNO UDRUŽENJE
LIKOVNIH KRITIČARA)

Naracija i vidljivost u statičnim i pokretnim slikama: barok i suvremeni film

KREŠIMIR PURGAR

Dubinske analize odnosâ teksta i slike — kako one sinkronijske koje obuhvaćaju usporediva stilska razdoblja, tako i one dijakronijske u kojima smo skloni povezati i naizgled nespojive fenomene — dat će najrelevantnije rezultate ako u središte analitičkih postupaka stavimo *univerzalne* fenomene, tj. one za koje vjerujemo da su trajno u središtu interesa reprezentacijskih ili pripovjedačkih praksi, kao i onih koji su u stanju spomenute prakse ispreplesti i preoblikovati. U produbljanju naših intermedijalnih uvida posvetit ćemo se jednome od tih univerzalnih fenomena — pojmu *vidljivosti*. Krenut ćemo od specificiranja problema vidljivosti u baroknom slikarstvu i zatim nastojati pokazati kako se usporedive paradigme prikazivanja mogu pronaći i kod suvremenih pokretnih slika. Ali, prije svega, mislim da smo dužni pokazati kako stavljanje pod povećalo upravo baroknog stila nije proizvoljna odluka, nego je riječ o bitnoj formalno-strukturalnoj odrednici neodvojivoj od pojma vidljivosti za koji vjerujemo da ima *ponavljajući* karakter u povijesti umjetnosti od sedamnaestog stoljeća do danas, te da je postao značajan teorijski problem i u mnogo širem obuhvatu suvremene znanosti o umjetnosti.

Pojam vidljivosti unutar baroknog slikarstva specifičan je po tome što se konstituira i na narativnom i na strukturalnom planu, u iznimno širokom rasponu od vrlo male do vrlo velike vidljivosti. Osobitost samoga stila valja tražiti upravo u akceptiranju i naglašavanju tog raspona: baroknima možemo nazvati one umjetničke objekte koji problematiziraju metode gledanja i čine da *postajanje* vidljivim i *nestajanje* vidljivosti bude predmetom slikovne i, kao što ćemo kasnije vidjeti, filmske reprezentacije. Promotrimo najprije Rembrandtovu sliku *Umjetnik u ateljeu*: u praznom ateljeu, oslobođenom bilo kakvog vizualnog akcenta potencijalno zanimljivog nama kao promatračima slike, fokus se usmjerava na lik umjetnika u pozadini i platno na štafelaju okrenuto stražnjom stranom u prvom planu. Dijalektika ove slike ostvaruje se u *činjenju vidljivim* sebe kao Rembrandtova slikarskog djela te u *osporavanju* vidljivosti onoga što čini njeno narativno središte — nemogućnosti da doznamo nešto o sadržaju slike u slici. Opreka između narativne i strukturalne vidljivosti na ovoj slici odvija se na sljedeći način: Rembrandtovi potezi kista strukturiraju plan slike kao vizualnu asocijaciju na nešto što nam je poznato iz svakodnevnog iskustva vidljivog svijeta — prostoriju, štafelaj, ljudski lik u pozadini — dok je narativni plan onoga o čemu slika pripovijeda uspostavljen kao trajan nedostatak vidljivosti; mi, naime nikada nećemo doznati što naslikani lik umjetnika sam vidi.

Bryan Jay Wolf također tvrdi da dinamika ove slike zapravo ne proizlazi samo iz njene

zagonetne naracije, tj. iz priče o slikaru koji promatra platno nama nepoznatog sadržaja, nego je riječ o napetosti što proizlazi iz onoga što je dano da bude prepoznato i onoga što je uskraćeno prepoznavanju:

The painting, in other words, makes no sense except as a performance staged for an audience separate from the events it witnesses. We are consumers of the scene before us rather than participants in its drama. The painting assumes, as the condition of its own intelligibility, an outside viewer whose scope exceeds those of the figures depicted within. The painting thus empowers (...) its viewer by subordinating its being to his or her perceptions. The viewer, in effect, is given ontological priority over the work of art.¹

Ne bismo li mogli reći da veliki dio suvremene umjetnosti od Duchampa do danas daje ontološki prioritet upravo promatraču, a ne umjetničkom djelu? Iz Wolfove tvrdnje možemo zaključiti dvije stvari: ili se radi o radikalnoj dekontekstualizaciji Rembrandtove slike ili je riječ o *ponavljajućoj* vizualnoj ontologiji koja nadilazi stilska i vremenska razdoblja, te, možda, nadilazi i ograničenost na samo neke umjetničke medije? Premda na određeni način djeluje pomalo karikaturno, *Umjetnik u ateljeu* uvodi nas u modernu epistemologiju slike sugerirajući da videnje jest, prije svega, problem znanja: kako onoga koje smo tijekom života već usvojili i koje nam omogućava percipcijsko razabiranje, tako i novoga znanja što se stvara kroz nemogućnost trenutnog prepoznavanja značenja prizora.

U filmu Michaela Hanekea *Skriveno* primjećujemo istovrsno narativno i strukturalno problematiziranje vidljivosti kao i kod Rembrandtove slike ali koje se, doduše, samo uvjetno može nazvati *neobaroknim*. Zašto tvrdimo da je Hanekeov psihološki triler samo uvjetno neobarokni kada ga bez

zadržke proglašavamo istovrsnim slici nizozemskog majstora? Zato što je u slučaju francuskog filma riječ o ponavljajućim karakteristikama baroka kao stila izvan prostora i vremena, a ne o obnovi partikularne stilske karakteristike. Ova teza nalaže da se njome ozbiljnije pozabavimo. U filmu *Skriveno* uredan život Georgesa i Anne, pripadnika više srednje klase francuskog društva,

mi vidimo prizore snimljene na videokazeti i čujemo glas Georgesa i Anne u *offu*. Ali u tim trenucima mi ne znamo da gledamo snimku, već mislimo da je riječ o subjektivnom kadru glavnih likova kako se pokušavaju staviti u "point-of-view" fantomskog autora snimke. Tek malo dalje, pomicanjem snimke nazad ili naprijed, shvatimo da smo u tom trenutku i mi kao gledatelji bili jednako izmanipulirani kao i likovi u filmu. Catherine Wheatley u svojoj studiji o Hanekeu primjećuje kako austrijski režiser u *Skrivenom* koristi element hiperrealizma da bi unio "poremećaj" u poretke stvarnosti na filmu i izvan njega. Kada Georges i Anne na svom televizoru pregledavaju snimke taj kadar zauzima cijeli kinematografski ekran. Haneke je već ranije koristio slična stilska sredstva umjetnja prethodno snimljenog materijala u glavnu dijegetičnu liniju filma, ali razlika među njima uvijek je bila jasno uspostavljena budući da se u prethodnim filmovima radilo o vrlo zrnatim amaterskim VHS snimkama, nevjšto montiranima, itd. Budući da su u *Skrivenom* snimke u HD rezoluciji promatrač filma nema mogućnosti napraviti distinkciju između filmske dijegeze i umetnutog fantomskog "filma u filmu".

Catherine Wheatley tvrdi da "in this way, the director formally achieves the maturity of the metalinguistic style that he has long been developing and which makes the image itself a central character of his films".² Također, zanimljivo je spomenuti njenu tezu pomoću koje definira odnos Georgesa i Anne prema autoru snimaka na gotovo identičan način na koji Bryan Jay Wolf opisuje ontološki prioritet promatrača Rembrandtove slike u odnosu na ono što (ni)je na njoj prikazano. Wheatley kaže da Georges i Anne "take the role of the spectator, while whoever is creating the unknown tapes assumes the position of the artist, or director, attempting to prompt their 'audience' into a realisation of their own responsibility through the use of images".³ Rembrandtova i Hanekeova strategija je ne samo sakriti od pogleda (likova u filmu, te promatrača filma i slike), nego uputiti nas da razrješenje zagonetke tražimo izvan realnosti filma i slike, primjere, u nama samima (kod Rembrandta) ili u etičkom kompleksu krivnje i žrtve (kod Hanekea). I u jednom i drugom slučaju, slikar i režiser naglašavaju autorsku manipulativnu prirodu umjetničkog medija — narativno i strukturalno — kroz koncept vidljivosti.

Pokazali smo da je dinamika odnosa vidljivo-nevidljivo podjednako prisutna u Rembrandtovoj slici *Umjetnik u ateljeu*, kao i u Hanekeovom filmu *Skriveno*. Premda tu dinamiku ne moramo nužno nazivati baroknom, zbog činjenice da povijesni barokni stil nudi mnoštvo primjera spomenute dijalektike te da je riječ o prvom sustavnom problematiziranju fenomena vidljivosti, kroz naredne primjere koje ćemo iznijeti ipak ćemo se prikloniti predloženoj tezi. Problem vidljivosti kod Caravaggia, a posebno njegovo specifično relacioniranje svjetla i sjene poznatije kao *stile tenebroso*, čini se već odavno apsolviranom temom. Ipak, podsjetimo se nekih kanonskih opisa Rudolfa Wittkowera kako bismo suvremene barokne aspekte eventualno usmjerili u novom pravcu.

nastavak na stranici 28—

U radu *Relations manifesto* (mngls 4 / mngls 8) Dimitrije Bašičević Mangelos razdijelio je globus na crnu i bijelu hemisferu. Na crnoj je tekst *les paysages de la mort*, a na bijeloj *the functional thinking*. *Relations manifesto* stavlja u odnos dvije faze umjetnikova rada: početnu obilježenu nejasnim, intuitivnim osjećajem za svijet predstavljenim u *Pejzažima smrti* i kasnu u kojoj je formulirao teoriju o umjetnosti i civilizaciji s ključnim pojmom: *funkcionalno mišljenje*. Rad je paradigmatičan, jer ta dva suprotstavljena umjetnička nazora simboliziraju osovinu: instinkt — inteligencija, oko koje je konstituirao svoj *noart* na maksimalnom odmaku od prvoga pola i primicanju drugome polu te osovine. Rad je signiran s *Mangelos broj 4 / Mangelos broj 8*, čime je umjetnik, koristeći se *šidskom teorijom* u datiranju djela, želio reći da prva faza njegova rada pripada razdoblju između 1942. i 1949. godine, a posljednja između 1970. i 1977. godine.

Mišljenje je forma energije

BRANKA STIPANČIĆ

i bilježnice na precrnjenim i prebijeljenim stranicama: grčki alfabet, latinicu, glagoljicu, ćirilicu, goticu i rune. Kao dak koji vježba geometriju, ponavljao je na stranicama kvadrate i trokute s nazivom *Pythagoras*. I slova i *Pythagore* u Mangelosovu opusu predstavljaju racionalne elemente, i on ih suprotstavlja iracionalnim i osjetilnim elementima kojima je sklona umjetnost. Alfabeti su sustavi, dogovoreni skupovi znakova, a jasna i funkcionalna misao starogrčkog filozofa teoretska je i praktična razina koja se ne dovodi u pitanje. Ako nastojimo zaboraviti ratna stradanja i počinimo *ab nihil*, od *tabulae rasae*, počnimo s nečim čvrstim, s čime se može računati, što je u temeljima znanosti, ali i umjetnosti.

zašto pythagora./ radi jasnoće i kratkoće. pythagorine./ kvadrat nad hipotenuzom jednak je/ zbroju kvadrata nad obje katete./ ništa više. ni uvod ni razvijanje misli./ ni fusnote ni obrazloženje./ nas su učili da tek razvijena misao vrijedi./ iskustvo pokazuje da nije tako./ misao je uvijek kratka. u svojoj formulaciji./ i jednostavna kao i sama pojava. a pojave./ one su nesumnjivo uvijek jednostavne./ pythagorina citirana misao/ možda je prva funkcionalna misao uopće./ koja se odnosi na apstraktnu pojavu.

uzela duh slobode, igre i humora, od Fluxusa interes za stvarni svijet i poetski pristup. Davala je prednost iskustvu, a ne umjetničkom predmetu i isticala lingvističku prirodu umjetnosti. Njihovi tadašnji utopistički i neoavangardni projekti danas bi se po mnogo čemu mogli smatrati protokontekstualnim. A da njihov rad nije bio izoliran svjedoče kontakti s međunarodnim umjetnicima koje je Josip Vaništa okupljao oko antičasopisa *Gorgona* (1961. - 1966.) među njima su bili Dieter Roth, Piero Manzoni, pisac Harold Pinter i drugi). Antičasopis *Gorgona* već godine 1968. mogao se vidjeti u knjižnici Muzeja moderne umjetnosti u New Yorku.

Mangelos se za svoju poziciju u razdoblju *Gorgone*, kao i poslije, koristio pisanim jezikom. Uglavnom nije kombinirao predmete i riječi. Osim školske tablice te bilježnica i knjiga u kojima je pisao, jedini predmet s kojim je radio bio je globus. U arhaičnim kulturama kugla i kružno kretanje znače savršenstvo i cjelokupnost svijeta. To je simetričan oblik *par excellence*. S druge pak strane, globus je simbol vlasti, neograničene, apsolutne vlasti neke osobe. Upravo to značenje potaknulo je Mangelosa da realizira svoj prvi globus *Paysage of Al Capone* (1952.) - rad u kojemu je multiplicirao i varirao slova iz imena svjetski poznatoga kriminalca, sinonim za lokalnog moćnika, politički utjecajnog umjetnika s kojim je bio u dubokom sukobu - na crno obojenom pejzažu svijeta bila je metafora njegova otpora. I samom Mangelosu taj je globus bio neobično važan, jer je značio početak njegova suprotstavljanja društvu, sad ne više samo kao otpor Dimitrija Bašičevića, povjesničara umjetnosti koji je kritikama i izložbama kojima je bio

kustos dovodio u pitanje ideje i ukus tadašnje kulturne politike, ni Mangelosa umjetnika koji je crtajući *Pejzaže smrti* i *Tabula rasa* prenosio tegobna stanja te slovkao abecedu, nego Mangelosa *noartista* koji je svoju poruku oblikovao u objektu s riječima.

U ranim šezdesetim godinama Mangelos je počeo s velikim zahvatom revidiranja - kako elementarnih pojmova tako i filozofskih. U ciklusu crteža *Abfälle* (*Otpaci*) u ropotarnicu starih pojmova bacio je one koje je smatrao zastarjelima kao što su: intuicija, ljubav, nada, vjerovanje, prijateljstvo i druge koji su plod staroga *metaforičkog mišljenja*. Kako je sam rekao: *stanja su nesporne činjenice,*

ali pripadaju civilizaciji za koju se usudujem reći da je odumrla. Njima je zato suprotstavio seriju crteža s konkretnim pojmovima (kao što su stol, ruka itd.), a nazvao ih je *Imenice-činjenice*.

Čini se da je egzistencijalistička filozofija u pozadini njegovih ranih djela tada dala novi poticaj i odredila drugi smjer njegovu radu. Iz bilješke *Philosophie d'absurdité* (u *Les exercices*, 1961.) koja glasi: *s absurdom na filozofskom nivou / prvi je put dotaknuto pitanje / smisla uopće. to je prvi (nehotični) / napad na način mišljenja*, može se naslutiti da će Mangelos, intelektualac i skeptik, dovesti u pitanje i sam način mišljenja i posvetiti se istraživanju novih načina mišljenja.

Knjižice *Les Exercices* i *Antiskice* (od 1963.) obiluju stranicama s njegovim neslaganjima s općeprihvaćenim stajalištima - o bitku, apsolutu, obliku, smislu, povijesti, evoluciji, istini, estetici itd. - te formulira različite teze, poput onih o umjetnosti: *pas plus les problems de la form* (nema više problema oblika); *estetike nisu ništa drugo nego konvencije; superkategorije su: materija, energija, memorija...* U tom procesu negacija i afirmacija sporio se s mnogim misliocima, od Spinoze do Hegela, Heideggera, Marxa, Marcusea i drugih, te je podcjenjujući autoritete koristio za njih grube i šaljive usporedbe, napadajući posebice Hegela zbog nefunkcionalnosti njegove logike.

Mangelosa je zanimala umjetnost kao značenje, a ne kao tvar. No, ne može se ne zapaziti na koji je način on prezentirao to značenja. Pisao je tankim kistom, krasopisom i disciplinom prepisivača knjiga. Taj spori rad temperom po prebojanim stranicama već tiskanih knjiga, to dijeljenje plohe i izvanredno



Mišljenje je forma energije, 1978.

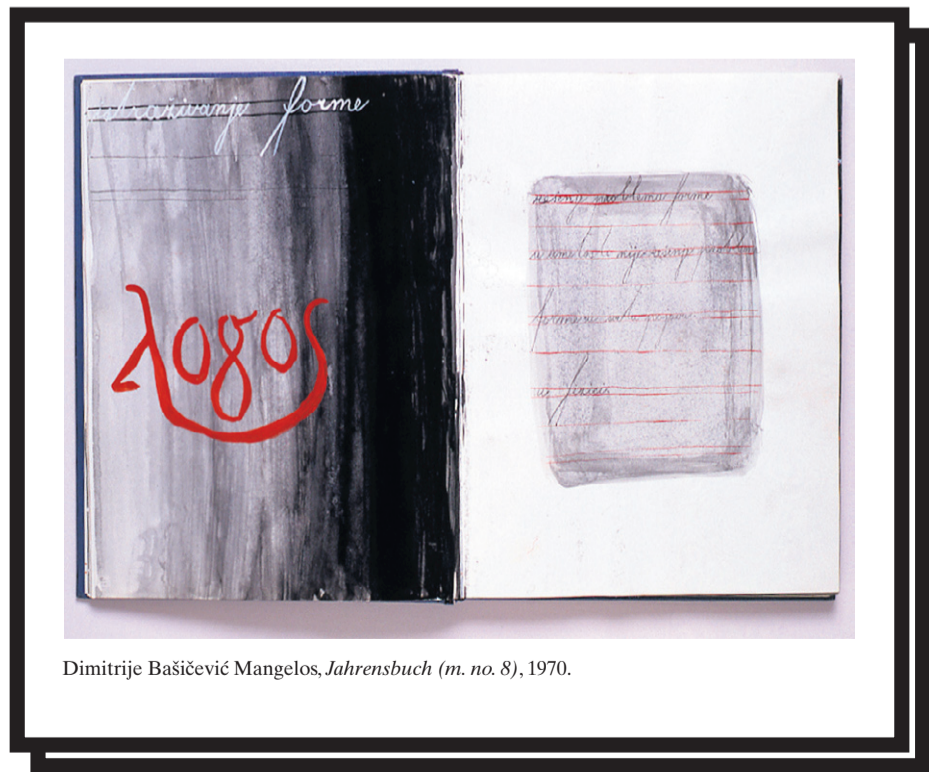
Povjesničar umjetnosti Dimitrije Bašičević živio je u Zagrebu, u nekadašnjoj Jugoslaviji, gdje je bio cijenjeni likovni kritičar i muzejski kustos. Istodobno je, manje javno, bio umjetnik koji je svoje radove potpisivao pseudonimom Mangelos. Iako je bio član *Gorgone*, skupine umjetnika i povjesničara umjetnosti koja je na pozicijama antiumjetnosti djelovala u Zagrebu između 1959. i 1966., njegov je rad bio gotovo nepoznat sve do kraja šezdesetih godina, kada je počeo postupno izlagati podupiran mladom generacijom konceptualnih umjetnika i kritičara.

Kako i kada je počeo Mangelosov projekt koji je nazvao *noart* teško je reći. Naime, kada je umro 1987. godine njegovo je djelo bilo još uvijek nedovoljno osvijetljeno i vrednovano. O tome kako je počeo pisao je mnogo godina poslije: da je tijekom Drugoga svjetskog rata kao mladić u školskim bilježnicama između zadataka i prvih pokušaja pisanja poezije crtao crne pravokutnike kada bi umro netko od njegove rodbine, prijatelja ili poznanika. Kao mrlja boje. Tim mrljama crne boje koje su označavale odsutnost, tim crnim "grobovima", koje je poslije rata slikao na papirima i zemljovidima, dao je imena *Paysages de la mort* i *Paysages de la guerre*.

Crna površina najprije je postala *tabula rasa*, a zatim školska tablica na kojoj je trebalo pisati. Mangelos je, poput daka, ispisivao slova, cijele alfabete različitih pisama u knjige

umjetnik Mangelos, kao i teoretičar umjetnosti Bašičević, davali su prednost mišljenju. Sve češće sumnjajući u modernu umjetnost koju je u kritičkim tekstovima još podupirao, u knjižici *Documents d'un experiment* (1954.), precrnjenom katalogu prve poslijeratne skupine hrvatskih apstraktnih umjetnika *Exat 51*, Mangelos je zapisao: *exatovci osjećaju svijet dok ga je pythagora mislio*. Apostrofirao je mišljenje kao dominantnu snagu svojega *noarta*, zato ne čudi da su riječi postale njegovim glavnim sredstvom jer su najizravnija simbolička reprezentacija misli.

Mangelos je želio biti čovjek novoga doba koji može odbaciti sve ono što više ne djeluje u promijenjenim životnim okolnostima druge polovice dvadesetog stoljeća. Okrenuo se prema *noartu* da bi se distancirao od tradicionalnih umjetničkih disciplina. Tako je, primjerice, realizirao seriju *Negation de la peinture* označavajući smrt slike, križajući i precrnjujući reprodukcije umjetničkih djela stare i moderne umjetnosti, negirajući i samu ideju slike konceptualnim činom. Kao i njegovi kolege iz *Gorgone*, kojima je rigidni modernizam bio nedovoljan izazov, i Mangelos je težio pronaći svoju antiumjetničku poziciju. *Gorgonaši* su u ranim šezdesetim godinama nastojali radikalizirati sam koncept umjetnosti i umjetničkog ponašanja. Bila je to umjetnost svakodnevnog, apolitična



Dimitrije Bašičević Mangelos, *Jahresbuch* (m. no. 8), 1970.

komponiranje rečenica po obojanim stranicama, ekvibriranje sa samo četiri boje: crnom, crvenom, bijelom i rjeđe zlatnom, taktinost papira i tjelesnost knjige — daju djelima aureolu cijenjenog predmeta. Činjenica je da je riječ o tekstu nositelju značenja, ali vizualna se kvaliteta ne može osporiti.

Sredinom šezdesetih godina Dimitrije Bašičević — teoretičar i kustos u Galerijama grada Zagreba i jedan od organizatora međunarodnih izložbi i simpozija koji su se pod nazivom Nove tendencije održavale u Zagrebu između 1961. i 1973. — u eseju "Aktualnost funkcionalne umjetnosti", ispitujući novu društvenu ulogu umjetnika i umjetnosti, zaključuje da je odnos prema materiji najpresudnija čovjekova relacija i da je upravo na toj relaciji nastala povijest u kojoj on uočava dvije faze povijesti umjetnosti.

Ako je tehnika pridonijela uništenju jedne umjetnosti (instinktivne), ona je pridonijela stvaranju nove. Funkcionalne. Na toj osnovnoj ideji Mangelos je temeljio glavnu no-artističkih manifesta sedamdesetih godina: Manifesta manifestah, Manifest o društvu bez umjetnosti, Altamira-manifest, Moskovski manifest, Šidski manifest, Manifest o memoriji, Manifest o podsvijesti, Manifest o fotografiji itd.

U mnogima od njih predstavio je teze o razvoju društva i nerazvoju umjetnosti, to jest o krizi i smrti umjetnosti objašnjavajući to jazom dviju civilizacija: ručnoradne i mašinske, od kojih je prva zasnovana na starom naivnom i metaforičkom, a druga na funkcionalnom mišljenju. Prema Mangelosovu mišljenju, pojavom stroja dogodile su se promjene koje su dovele do odumiranja disciplina na temelju starog mišljenja, a to su u prvom redu filozofija i umjetnost, te mnogih pojmova kao genijalnost, istina, podsvijest, intuicija itd. Da bi objasnio te teze, duhovito je posezao za različitim primjerima, pa tako Panthu iz Altamire uspoređuje s Picassom dovodeći ih u istu razinu anakrone svijesti iste ručnoradne civilizacije (u Altamira-manifestu). Mangelos je i samoironičan, pa istu teoriju primjenjuje na svoj noart i na radove kolega iz Gorgone. U Moskovskom manifestu obraća im se neposredno prije njihove izložbe u Zagrebu godine 1977.:

meine liebe mussukanten gorgonauti / sprematamo se za našu posthumnu izložbu, ali ART IS DEAD i stari naif / ni umetnički način mišljenja. dubokih misli nema, samo funkcionalnih... / ... umetnost je izgubila društvenu funkciju pojavom mašine za ostajuću na nivou / ručne produkcije. umetnost prema marxu i contra marxu funkcioniše još samo kao / rekvizit istorije. u muzeju. ... / ... svet se izmenio a umetnost osta / la na početku devetnaestog veka. unatoč naporima

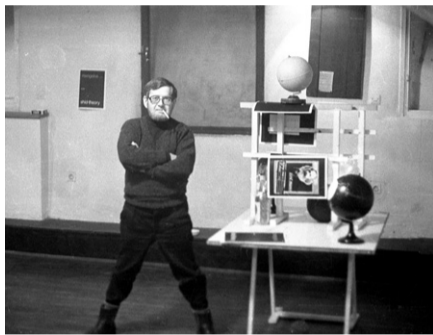
u dva smera. da se nametne društvu / kao avangarda i da se prilagodi mašinskoj civilizaciji. / vreme gorgonašenja je prošlo. i epoha naivnog načina mišljenja. u toku je / revolucija svesti. funkcionalne.

Važnu ulogu ima Šidski manifest, jer je ključ za dataciju njegovih djela. Poznato je da je Mangelos rijetko potpisivao i datirao radove. Osim knjižica koje je datirao, ostali se njegovi radovi mogu uvjetno odrediti prema „Mangelosovim metamorfozama“ izvedenima iz tog manifesta. Tu se Mangelos poziva na šidsku teoriju, koju je čuo dok je pohađao školu u rodnom selu Šidu, neku vrstu bio-psihološke teorije koja kaže da se sve stanice u ljudskom organizmu svakih sedam godina obnove, pa zato u istoj osobi postoji više potpuno različitih osobnosti. Time je tumačio znatne razlike između ranih i kasnih faza poznatih osoba, čija su se stajališta često razlikovala do suprotnosti: "dva" Marxa, "tri" Van Gogha, "više" Picassa, "dva" Rimbauda, i "9 i pol" Mangelosa. Kada je sedamdesetih godina počeo češće izlagati, grupirao je svoja djela po temama i pripisao ih pojedinim Mangelosima: broj 4, broj 5, broj 6... projicirajući ih u budućnost i brojeći ih sve do 9 i pol, do svoje smrti 1987. koju je točno predvidio.

Da slika ne bude ni prehistorijska ni historijska nego suvremena, pisao je Mangelos u (neobjavljenim) bilješkama, *moгуće ju je oblikovati samo simbolom koji nije dvosmislen, to jest mišljenjem — gomišem (govorom i mišljenjem) i fumišem (funkcionalnim mišljenjem)*. Kao i konceptualni umjetnici, koji su u žarište interesa stavili mentalne operacije i uveli pisani jezik kao konstitutivni element u do tada isključivo vizualne umjetnosti, tako je i Mangelos, iako vizualno znatno drugačije, u hibridnoj teoretsko-umjetničkoj formi sedamdesetih godina napisao svoje manifeste. Različite teorije i ideje poticale su ga na različita oporbena stajališta i stvorio je djelo za koje se može reći da je u stalnom dijalogu s misliocima prošlosti i sadašnjosti, ali i s nama koji ga danas odgonetavamo. A uspješno djelo uvijek pripada svijetu komunikacija i odnosa. Prema mišljenju Nicolasa Bourriauda: (...) *ono uvijek teži nečemu višem od pukoga postojanja u prostoru, ono se otvara za dijalog, za raspravu, za onu formu interhumanog sporazumijevanja koju je Marcel Duchamp nazvao koeficijentom umjetnosti,*

a predstavlja proces u vremenu, dakle sada i ovdje.

Mangelosova djela imaju uporište u literaturi, filozofiji, psihologiji, sociologiji, biologiji, fizici, i drugim humanističkim i znanstvenim disciplinama. Imao je samosvijest filozofa, ali ponajprije skeptika koji je pokušao stvoriti svoju "veliku priču". Posumnjao je najprije u Descartesov i Kantov pojam sumnje, odbacivši intuiciju koju je Spinoza vidio kao najviši oblik samospoznaje, te nadovezujući se na Hegela i Heideggera, koji su prvi posumnjali u umjetnost i



Dimitrije Bašičević Mangelos, Podroom, 1978.



Dimitrije Bašičević Mangelos, Le manifeste sur la mort, oko 1977./ 1978.

estetiku, negirao je i samu umjetnost. Respektirao je teorije mnogih autora — od McLuhanove ideje o tehničkoj revoluciji u sredstvima komunikacije, preko onih Waltera Benjamina o mehaničkoj reprodukciji umjetničkog djela, do umjetnika i teoretičara konceptualne umjetnosti kao što su Joseph Kosuth i Catherine Millet. Prihvatio je teze o agresivnosti, instinktu i potrebi revidiranja povijesti Konrada Lorenza, a teoriju o energiji od Wernera Heisenberga. Mangelos je ideju posudenu iz fizike, prema kojoj je energija osnova materije te se ne može uništiti, nego prelazi iz jednoga oblika u drugi, primijenio na svoje osnovne teme - a to su: smrt i mišljenje. Tako će u Manifestu o mišljenju broj 1 zaključiti da je *mišljenje forma energije*, a u *Le manifeste sur la mort* (Manifestu o smrti) da smrt ne postoji, nego je ona samo drugi oblik života.

Mangelos je često bio zaigrano ironičan u oblikovanju svojih misli u manifestima, stvarajući kontrast između pretencioznosti poruke i banalnosti rečenice. Volio je pisati na stranim jezicima, a povremeno ih je i kombinirao kako bi pojačao izražajnost pojedinih teza ili se u igri riječi dodatno našalio. Svjestan da takvo pisanje nije odraz preciznosti funkcionalnog mišljenja za koje se zauzimao, odlučio je informacije svesti na najkraću moguću mjeru — na jasnu i preciznu misao, kako je sam rekao: *superwittgensteinovsku*. Zato kratki manifesti na globusima izgledaju kao zaključci njegovih teorija: *the first machine is the first model of functional thinking; sein = nichts / anderssein = andernichts; kič ne egzistira, in der Kunst / kič je samo instrument negiranja vrijednosti osjećaja druge vrste ljepote*, ili je pak sazeo manifest na samo jednu, važnu riječ kao što je *energija*, koju je napisao u različitim pismima.

Dva globusa reprezentiraju "šidsku teoriju" ističući dvije osobnosti francuskog pjesnika Arthura Rimbauda: *Rimbauda no. 1 (od 1854. do 1874.)* koji je u povijesti ostao kao onaj tko je revolucionirao moderno pjesništvo i *Rimbauda no. 2 (od 1974. do 1891.)* koji je napustio sve i kao trgovac potucao se

Afrikom. Na tom drugom je pokraj teksta *Où sont les neiges lanjski* uz Villonov elegični refren koji glasi: "Pa gdje su lanjski snjegovi", iskazu makabralnog straha i rezignacije, naslikao bijelom bojom po crvenome globusu nešto nalik na snježni brežuljak i to je jedini figurativni prikaz u cijelom opusu tog umjetnika. Povremeno je Mangelos u radove dodavao nešto iz vizualnog, točnije iz geometrijskog vokabulara: kvadrat i trokut kako bi podupro Pitagorinu definiciju, križ kojim bi negirao slikarstvo, grafikon kojim bi označio tok ili krug za model svijeta. Crveni i crni krugovi pojavili su se na globusu *Mane tekel fares* iz 1987., posljednjem radu koji je Mangelos napravio na nagovor liječnika već kada je bio bolestan i više nije radio. Na kraju puta, nekoliko mjeseci prije smrti, na zlatnom je globusu napisao: *mane, tekel, fares* — riječi koje je prema Bibliji babilonskom kralju Baltazaru ruka napisala na zidu i navijestila mu skorou propast. Dakle, "izmjereno, odvajnuto i podijeljeno", što se tumači: Bog je izmjerio tvoje kraljevstvo i učinio mu kraj, odvajnuto si i procijenjen prelaganim, tvoje će kraljevstvo biti razdijeljeno. Čini se da je u tom posljednjem djelu Mangelos sebi poslao poruku i tko zna po koji put navijestio svoju smrt, koja — budemo li je našli u njegovu kodnom sustavu — zapravo i ne postoji, nego je, kao i mišljenje, samo drugi oblik energije. ■

Objavljeno pod naslovom *Thinking is a Form of Energy: Mangelos*, u katalogu izložbe 54th Carnegie International (ured. Laura Hoptman), *Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 2004.*

Ovdje kao najava izdanja knjige Branke Stipančić Eseji i kritike u suizdavaštvu ARKZIN-a i HS AICA.



Dimitrije Bašičević Mangelos, Rimbaud no. 1, oko 1977./1978. — Rimbaud no. 2, m. 8, 1971.–1977.

Fragmenti o umjetnosti tik do nas

ZDENKO RUS

Nije nam poznato koliko je mnogostrana, multilateralna izložba u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu bila plod pažljivog planiranja, a koliko rezultat spleta okolnosti, međutim činjenica je da je po svom profilu jedna rutinska, linearna prezentacija akvizicija prerasla u malu, ali kompleksnu pozornicu fascinantnog raspona umjetničkih očitovanja koja kako snagom svoje pojedinačnosti tako i međusobnom različitošću raskrivaju makar i u stegnutom, zgusnutom opsegu svu otvorenost, multiperspektivnost situacije suvremene umjetnosti u njezinu sinkronijskom, ali i dijakronijskom aspektu i presjeku.

TRI RELJEFA IVANA PICELJA Povijest triju (izloženih) od pet prostornih objekata Ivana Picelja koji su izloženi i koji su postali dijelom fundusa Muzeja suvremene umjetnosti, nastali 1967. godine, doista je burna, netipična i nevjerovatna. Agonija njihova fizičkog umiranja i smrti trajala je puna tri desetljeća. U Zagrebu nikada nisu bili izloženi. Nismo ih mogli, na primjer, vidjeti na izložbi (*Novih tendencija 4*, u sekciji *Recentnih primjera vizualnih istraživanja* postavljeneh u prostorima Muzeja za umjetnost i obrt 1969. godine, jer su u to vrijeme bili izloženi u Nürnbergu. Na samostalnim i skupnim izložbama održanim tijekom sedamdesetih godina (uglavnom u inozemstvu) Picelj je izlagao druge reljefe i prostorne konstrukcije (na primjer u Jacques Baruch Gallery u Chicagu godine 1970., 1973. i 1977., koje do danas nisu vraćene, jer nema sponzora koji bi platio njihov prijevoz, a sam autor nema financijskih mogućnosti da to sam učini), dok su tri reljefa (plus dvije prostorne konstrukcije koje moramo zauvijek zaboraviti) poslije povratka iz Norveške u jesen 1969. godine bila smještena u Muzeju za umjetnost i obrt. Nije nam poznato zašto Picelj nije izlagao na (*Novim tendencijama 5* godine 1973. u dijelu izložbe pod nazivom *Konstruktivna vizualna istraživanja*, ali da je i izlagao, vjerojatno ne bi to bili reljefi, budući su u tom trenutku ipak bili stari pet godina. Klupko zaborava počelo se odmotavati, a činjenica je da su reljefi bili odneseni u vlažne dijelove podruma MUO u vrijeme kad

je tu ustanovu vodio R. Putar. Ta i takva gesta jednog od organizatora i teorijskog promicatelja *Novih tendencija* neshvatljiva je i misteriozna, a takvom će — iz obzira prema velikom pokojniku — vjerojatno i ostati. Desetak su godina trunula i hrdala djela impozantnih dimenzija nadohvat otpadnih kanalizacijskih voda, do trenutka kad je MUO krenuo u velike građevinske radove. Što se dalje točno događalo — kojim redom poteza i datuma, ukaza i aktera — danas je teško reći, a brojne izjave i komentari objavljeni ovih dana u tisku vjerodostojni su u osnovnim obrisima, ali ne i u detaljima. Posve je sigurno da bi reljefi bez pravodobnog angažmana kustosa Moderne galerije Darka Schneidera kiperom bili odvezeni na neko od gradskih smetlišta. Ovako je pravac preusmjeren u dvorište Moderne galerije, po našem sjećanju oko 1988. godine, u vrijeme kad je u programu kuće već bila Piceljeva retrospektivna izložba. Pet godina kasnije reljefi su se ponovno našli na dvorištu Moderne galerije, drastično i pragmatično, jer se i s njezinim podrumima krenulo u sanaciju. Raspadnuti su komadi i dijelovi — saznajemo iz tiska — odvezeni

i deponirani u Muzejskom prostoru (današnjoj Galeriji “Klovićevi dvori”). Ono što Muzeju za umjetnost i obrt nije padalo ni na pamet, a Modernoj galeriji nije uspjelo, uspjelo je Muzeju suvremene umjetnosti, gdje se našlo volje, energije i sredstava da uz pomoć ostatka ostataka i dobre Piceljeve dokumentacije te autorova nadzora nad rekonstrukcijom dovede posao do kraja, ne samo vrativši tri prvorazredna umjetnička djela u život, ne samo bitno obogativši

svoj fundus, nego i to što će u budućem postavu biti u prilici na najreprezentativniji način demonstrirati udio hrvatskih umjetnika u poslijeratnom europskom pokretu neokonstruktivizma, programirane umjetnosti i vizualnih istraživanja.

Blistajući u svome novome tijelu, reljefi sjaje i u svojoj umjetničkoj apsolutnosti, u svojoj estetskoj čistoći. Svjesni smo pritom da takav pristup i objecka može izazvati dvostruku podozrivost. S jedne strane, pojam apsolutnosti svakako je u oštroj opreci s današnjim duhom vremena koji je u figuri postmoderne i postmodernizma izvojevao svoju otvorenu poziciju relativizma. S druge pak strane, umjetnost *Novih tendencija* upravo je svim silama nastojala istupiti iz estetske dimenzije, tog područja — kako se govorilo i još se uvijek govori — mistificirane izdvojenosti, autonomnosti, i aktivno sudjelovati u gustoći životne, dakle i povijesne stvarnosti, stvarne umjetničke prakse u stvarnome svijetu radnoga čovječanstva. Piceljeva pozicija, njegov umjetnički horizont uvijek je bio natkriljen nekom povijesnih (konstruktivističkih) avangardi, s osnovnim impulsom brisanja granica između

umjetnosti i života, umjetnosti i društva, brisanja granica između čiste i primijenjene umjetnosti. Utoliko su i njegova ostvarenja — kako ona iz doba Exata, tako i ona iz doba Novih tendencija — prije glasnogovornici jednog povijesnog projekta, konkretne umjetničke akcije koja zadire u društvenu stvarnost modificirajući je, pri čemu je veza s tehnologijom neposredna i bjelodana. Stoga se nekako podrazumijeva da se ni u jednom času takva vrsta umjetničke opredmećenosti ne može i ne smije promatrati izvan konteksta vremena, povijesti, opće i posebne duhovne klime u kojoj su nastajali i u kojoj su se odredili. Razumije se, u tome nema ničega spornog, ali ipak ustrajemo na fenomenu umjetničke apsolutnosti čiji se smisao i sadržaj svom snagom nametnuo u susretu s reljefima; ne stoga što je njihova povijest raspadanja i ponovnog oživotvorenja poprimila odlike senzacionalizma, nego stoga što ih prvi put vidimo, u vizuri povijesne distance, u svjetlu njihove čiste prisutnosti. Nastojimo artikulirati iskustvo, ili doživljaj pogođenosti koji su reljefi u nama izazvali, snažnu rezonancu, čiji se zvuk širio u svim pravcima. Taj doživljaj pogođenosti javlja se samo u prisutnosti iznimnih djela i nekako iskače izvan granica kako god suptilnih i obuhvatnih povijesno-umjetničkih analiza, jer prava je i duboka umjetnost, po svemu sudeći, prostor artikulacije povijesnog iskustva koji kao takav zapravo ne podliježe povijesti. Osobito nam je stalo da taj prirast, to iskustvo sjaja pohranjenog u trima Piceljevima reljefima iskažemo ne samo stoga što se pogođenost dogodila, nego i stoga što ga je izazvao upravo onakav tip djela s kakvima nismo, gledajući u cjelini, bili odveć zadovoljni, štoviše i nezadovoljni razvojem Novih tendencija u smjeru “scijentifikacije umjetnosti”, sve oštrijem (ideološkom) discipliniranju i svođenju kreativnog čina na operabilnost tehničke misli i sužavanja polja interesa na gestaltičko-retinalni animizam. Sam će se Picelj u svome radu strogošću znanstvenika



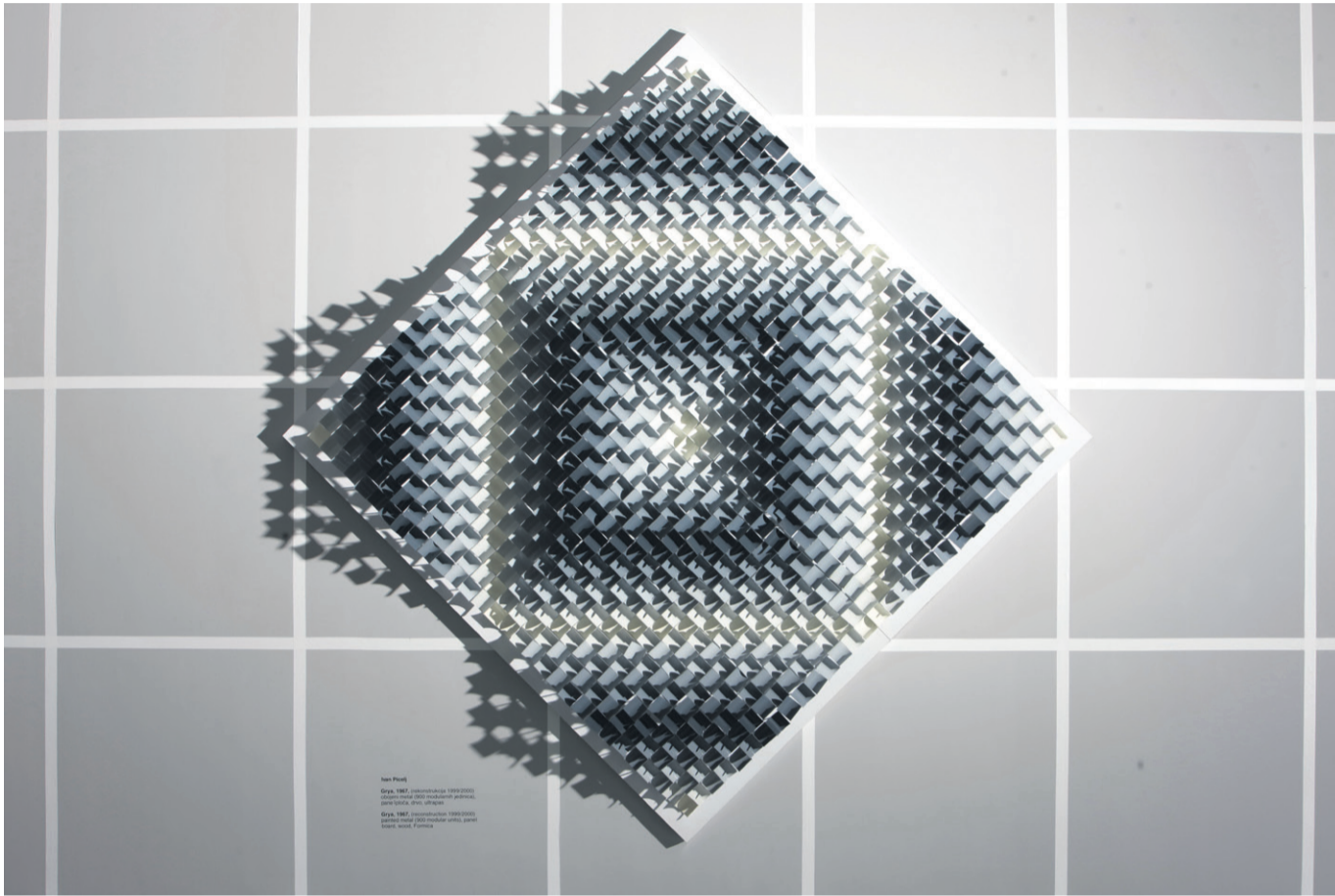
Josip Vaništa, *Gorgonska crna*, 1961.

držati "pravih vrijednosti u okviru višega strukturalnog reda", zauzimati se za aktivističku, to jest avangardističku umjetnost koja će biti kadra nositi se s najpozitivnijim nastojanjima znanosti i ljudske zajednice uopće, koja će "preobraziti naše vizuelne navike u smjeru participiranja strukture, reda i cjeline u odnosima, a protiv tažizma, informela, neodadaizma i sličnih pokreta nasilja koji su razorili svaku konstruktivnu misao" (I. Picelj: *Za aktivnu umjetnost*.

VANIŠTA VERSUS PICELJ Ako je Picelj u doba Novih tendencija imao na umu stvaranje novoga oblika i nove prakse univerzalne umjetnosti koja bi u potpunosti bila uklopljena u život društva, kadra da odgovori najpozitivnijim nastojanjima znanosti i ljudske zajednice, nošena vjedom u progres koji kao takav zahtijeva jaku umjetnost koja u budućnosti, ali i neposredno, vodi svome dokidanju kao posebnog društvenog fenomena — Josip

spasenju — "tajanstvenoj boli". Umjesto sustava slučajnost, umjesto programa ironija i apsurd. Činjenica je međutim da su obje pojave — i Gorgona i Nove tendencije (to jest i Vaništa i Picelj kojih su bili izraziti predstavnici), u vremenu njihova došašća na svijet bile veoma povezane. Isti su izvori, isti zazori, ista želja za prevrednovanjem, ali su im rezultati, kako vidimo, potpuno suprotni, iako ne i po svim točkama i na svim razinama međusobno isključivi.

slikarstva, nego se o njima (sredstvima slikarstva) očituje samo sa pozicija anti-umjetnosti. To je izvorno dadaistička pozicija, ali u Vaništinoj veoma suptilnoj simbolologiji nema ničega eksplicitno destruktivnog. On preuzima odgovornost dosudnoga stanja slikarstva koje je takvo da se ništa više ne može doprinijeti njegovome opstanku ako ostane u svome tradicionalnom tijelu, ali tragovi i manifestacije te spoznaje nisu prožeti žestinom negacije i rezolutnog ukidanja, nego s puno obzira i u atmosferi teškog prebolijevanja težište je stavljeno na dijalog. Slikarstvo je prošlost, ali kakva prošlost! Njegov posljednji sjaj u smislu neprekinutog kontinuiteta od rane renesanse do impresionizma (kojemu je dijelom pripadao) utjelovljen je u Edouardu Manetu, posljednjem tradicionalnom slikaru kojega (uz Courbete) „valja shvatiti više kao konačnu točku, nego kao nekog preteču“, pisao je Lj. Babić tumačeći Račićevu "parolu Manet". Ipak se osnovna aluzija ansambla predmeta odnosi na poznatu Manetovu eleganciju odijevanja, na doživotnu vjernost cilindru i na činjenicu da nikad nije izlazio bez štapa u ruci. Zlatni sjaj stolca koji briljira u svojoj bespriekornoj kakvoći i čistoći uprispodbija Manetovu društvenu pripadnost sloju visoke buržoazije. Za njega slikanje nije bilo rad, nego svečanost, te je prije svake takve svečanosti stavljao na ruke bijele ruka-



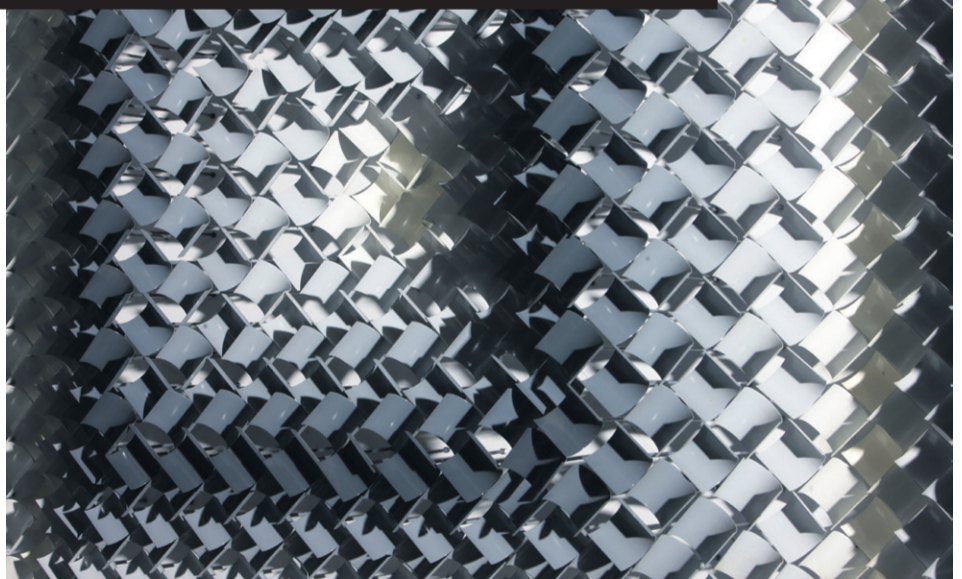
Ivan Picelj, *Grya*, 1967. (rekonstrukcija 1999.—2000.)

obojeni metal, panel ploča, drvo, ultrapas, 224x224x20 cm / 900 modularnih jedinica, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb / foto: Darko Bavoljak

Tekst napisan kao osobni manifest datira iz 1962. godine). Djela svih dosadašnjih avangardi, postavangardi i neoavangardi nisu se uspjela integrirati u životnu stvarnost mijenjajući je i uzdižući na viši stupanj reda, oslobođene ljudske osjećajnosti, imaginacije itd. Sva su ona — osim što se čuvaju u muzejima ili privatnim zbirkama — završila u području estetske stvarnosti, i to nije najgore što im se moglo dogoditi. Estetska sfera kojoj pripada i umjetnost *egzistira* u svijetu kao i sfera znanosti, religije, politike, i nije manje stvarna samo stoga što je estetska. Piceljevi reljefi lebde i prostiru se kako na ozadu galerijskih zidova i zatvorenog trodimenzionalnog prostora, tako i u prostoru naše percepcije koja nije samo optička, ili taktilna, nego uvijek i duhovna. Utkivaju se u našu osjetilnu misao oslobođeni intenziteta i oštrote uvjeta u kojima su nastali. Dočekuju nas u sjaju svoje umjetničke egzistencije, u treperenju serijskih elemenata pomoću svjetla, dinamične u rasteru strukturalne geometrije, raspršene i istodobno skupljajuće u svojoj modulatornoj određenosti, u svom konstruktivnom tijelu koji se uzdiže i spušta, diše ritmom egzaktne imaginacije koja nas ne sputava, nego drži slobodnima i otvorenima. Pripadnici Novih tendencija valjda ništa nisu više mrzili od apsolutiziranja, monumentaliziranja, umrtvljavanja svoje istraživačke djelatnosti. Ali kako zanemariti efekt monumentalnosti Piceljevih reljefa koji nisu samo modeli, nizovi, serije i strukture, nego prave pravcate "ikone" tehnološkog univerzuma?

Vaništa je u periodu Gorgone (1959. — 1966.) zagovarao slabu umjetnost, potrebu za izmještanjem i iskorakom iz punoće napredovanja i optimizma umjetničkoga angažmana u zonu praznine, odustajanja, bezrazložnosti, beskorisnosti, nazadovanja kao osnove svake umjetničke djelatnosti. Završimo načas u Vaništine *Zapise* (1995): "Godine 1961. udaljio sam se od zakonitosti koje su slikarstvu određivali ljudi bliski likovnim umjetnostima, usmjerio sam se spram izvanestetske stvarnosti. Odgovarale su

mi neobičnosti, privlačila djelatnost koja nije posjedovala svrhu, zasebnost, ironiju, artistsko odricanje. Smisao se tome nije mogao odrediti, bio je sakriven (...). Tražio sam pravo na pogrešku, na kontradikciju, na metamorfozu. Na prazninu koju slikar treba preobraziti u živi prostor (...). Beskorisnost — osnova svake umjetničke djelatnosti (...). Slikar ne može napredovati, slikar može samo nazadovati." Kojih li suprotnosti između Piceljeve aktivne, progresivne, optimističke volje i vizije umjetnosti i Vaništine pasivne, regresivne, pesimističke, sklone meditaciji, zamišljenosti, elegičnosti, izručene — umjesto



U SPOMEN MANETU Bez sumnje, *U spomen Manetu* (1961.) jedan je od najradikalnijih Vaništinih gorgonskih ostvarenja, pa ipak je sve do danas ostalo posve izvan vidokruga kako kritike tako i povijesti umjetnosti. Osobno smo ga vidjeli jednom ili dva puta, ne sjećamo se ni gdje ni kada, izlagačka mu je povijest vrlo oskudna, a nastanak tako izazovno ran i u svojoj vrsti usamljen. Neobičan ansambl predmeta ili objekata — barokni stolac, cilindar, šešir i štap — samo je prijenosnik, komunikacijsko sredstvo duhovnoga procesa koji ne samo da se ne može adekvatno izraziti tradicionalnim sredstvima

vice. Pa ipak se ovo "djelo" ne iscrpljuje u jednostavnoj simbolici. Odlučujuća je gesta prisvajanja gotovih objekata, ironičan stav spram pijeteta slikarskoga čina i subverzivne klopke oličene u štapu koji s obiju svojih strana završava svijenim rukohvatom. Tu je i dodatni, širi smisao šešira — prvenstveno cilindra — koji je u ponašanju gorgonskih umjetnika imao osobito značenje i ulogu. ■

Objavljeno u časopisu Fokus 44/II, i Fokus 45/II, Zagreb, 2001. Ovdje kao najava izdanja knjige Zdenka Rusa Slikarstvo-ne-slikarstvo nakladnika HS AICA.

Tko jamči umjetnost?

RAZMATRANJA O PITANJIMA
VRIJEDNOSTI UMJETNIČKIH DJELA
JURE MIKUZ

Kada govorimo o ulozi umjetničke kritike u evaluaciji suvremene umjetnosti, najprije moramo sagledati situaciju koja danas dominira svim područjima naših života. U ekonomiji se socijalni standard radnika žrtvuje za profit; u ponašanju se moralne vrijednosti mogu brzo prodati i zlorabiti; u sportu poštena igra popušta pred zahtjevima bogatih vlasnika klubova i sponzora; farmaceutska industrija i medicina zarađuju gomilu novca u ime fabriciranih nada za vječni život; u politici, kao što je oduvijek bilo, najpresudniji, svjetski važni događaji i zavjere tako su dobro financirani da se nikada ne otkriju; naš se okoliš može nekažnjeno zagađivati, a tržište droga vlada mnogim zemljama. Životi imaju nisku cijenu, djecu se prodaje bogatim roditeljima, a ljudski organi imaju status obične robe. Na djelu je nova

religija koja prikriva ove brutalne no opće-prihvaćene činjenice. Eufemizam za nju je politička korektnost, a ušla je kao protektivna, apotropejska sila i u samu umjetničku praksu i opravdava je. Suvremena umjetnost nije više jedna od sofisticiranih humanističkih kulturnih aktivnosti koja nadilazi banalnu realnost; ona je

praksa prepuštena zakonima našeg svijeta kojim upravljaju masovni mediji i globalizirani kapital. Moj se uvid fokusira na sljedeće pitanje: Što danas određuje i jamči vrijednost umjetničkog djela? Je li to i dalje njegova estetska, moralna ili ideološka supstanca kojima se nekoć vodila umjetnička kritika, ili je sve to zamijenjeno umjetničkim tržištem i globalnim kapitalom?

KRITIČAR NA CARINI Do početaka modernizma najveća su remek-djela bila prepoznata kao takva za vrijeme njihove kreacije ili ubrzo nakon nje. Čimbenici koji su odlučivali o slavi, kvaliteti i njihovom vječnom životu bili su: umjetnik je uživao veliki ugled; patroni su osiguravali dovoljno novca za dovršenje djela; arbitri

samo mislimo kako mi, kritičari i kustosi, igramo ključnu ulogu u određivanju toga što je remek-djelo i što će ostati remek-djelo u budućnosti.

No, je li doista tako? Ako jest, zašto se pitanje "Što je umjetnost" postavlja tako često? Zašto ljudi ponekad traže odgovor čak na sudu? Znamo, primjerice, da je od 1926. do 1928. ovo pitanje bilo ključno u pravnom sporu između američke vlade i Constantina Brancusija kada je poslao svoju *Pticu u prostoru* u ruke procjenitelju američke carine, koji je "vodeći se savjetom 'nekoliko muškaraca iz visokih umjetničkih krugova'" odlučio da skulptura nije valjano umjetničko djelo i stoga nije oslobođena carine pri ulasku u državu. Umjesto toga klasificirao ju je kao "ručno izrađeno brončano oruđe" te procijenio iznos carine na 40% ukupne vrijednosti, kakav se propisuje za kućanski i bolnički pribor od metala. Izjavio je da mu je jedan od muškaraca koje je nazvao radi savjeta rekao: "Ako je to umjetnost, onda sam ja zidar." Brancusi je platio iznos procijenjen na 229,35 dolara. Pod pritiskom medija i drugih umjetnika u sljedeće dvije godine, američka je carina pristala revidirati klasifikaciju predmeta i konačno je oslobodila skulpture carine¹.

ČEKIĆEM PO PISOARU Kako bih argumentirao svoju tezu, analizirat ću još jedan, vjerujem, dobro poznat slučaj, kada je jedno od slavni djela, naširoko smatrano ikonom umjetnosti 20. stoljeća, također razmatrano na sudu. Prije svega, dobro je prisjetiti se da je 2004. petsto britanskih stručnjaka za umjetnost gla-

sovalo o tome koje je najutjecajnije moderno umjetničko djelo. Izbor je pao na Duchampovu *Fontanu*.² Sljedeće je godine *Fontana* uključena u izložbu dadaizma u Centru Pompidou u Parizu. Naravno, ne originalan Duchampov ready-made pisoar, potpisan i datiran R. MUTT/1917., budući da je taj primjerak izgubljen. Njegovu je drugu verziju Duchamp potpisao 1950. za Sidney Janis, N.Y., a treću je 1964. za Galeriju Arturo Schwarz u Milanu, ovog puta u osam replika, umjetnik potpisao i označio brojkom. Nakon toga načinjeno



Verzija *Fontane*: New York, 1950.

Galerist Sidney Janis zamolio je Duchampa da potpiše urinal povodom izložbe njegovoj njujorškoj galeriji. Duchamp je pristao, i potpisao urinal koji je galerist kupio na pariškom buvljaku. Na slici je prikazan urinal postavljen (iznad vratiju i ukrašen imelom!) na kasnijoj izložbi dade u istoj, Sidney Janis Gallery 1953.

**KLJUČNO JE
PRECJENJIVANJE
AUKCIJSKIH
KUĆA, VISOKE
CIJENE NA
UMJETNIČKOM
TRŽIŠTU
I VISOKE
PROCJENE
POZNAVATELJA**



Marcel Duchamp, *Fountain/Fontana*, 1917.

original izgubljen/uništen

Fotografirao Alfred Stieglitz u 291 Gallery, NY. Stieglitzova fotografija objavljena je u časopisu Dade *The Blind Man*, 2. svibnja 1917.

ukusa prepoznavali su njihovu veliku estetsku vrijednost; država ili monarsi bili su zadovoljni; javnost je širila njihovu slavu. Uz povijesni odmak svi ovi čimbenici jamče starim remek-djelima njihova fiksna, trajna mjesta u naslijeđu čovječanstva. Ona su zauvijek usidrena u povijesti umjetnosti tako što su zastupljena u knjigama, muzejima, obrazovnom sustavu, te su stoga dijelom opće svijesti. Na prvi pogled ništa se nije promijenilo s modernizmom, avangardom ili postmodernizmom, nego mi

je još replika, pa broj preživjelih kopija, koje zauzimaju mjesto originala, varira od sedamnaest do dvadeset, i sve ih možemo naći u svim najvažnijim umjetničkim muzejima diljem svijeta od Kyota do San Francisca, od Ottawe do Stockholma.³

Kad je jedna od milanskih replika izložena u Nîmesu 1993., Pierre Pinoncelli, francuski umjetnik performer, u nju je urinirao. Na izložbi dadaizma u Beaubourgu 2006. Pinoncelli je oštetio istu repliku. Tada je osoblje Centra Pompidou, vodeći se cijenama Duchampovih replika *Fontane* na umjetničkom tržištu, procijenilo sveti, muzealizirani "temelj koji je promijenio tijek umjetnosti" na 2,8 milijuna eura. Na suđenju ga je službeni odvjetnik, konzultirajući se katalogom proizvođača kupaonske opreme i instalacija, procijenio na 83 eura. Ovo otvara raspravu: što određuje vrijednost umjetničkog djela? Što plaćate kada plaćate razliku između običnog sanitarnog predmeta, koji je anonimni dizajner namijenio



Barunica Elsa von Freytag-Loringhoven (Njemačka, 1874. – SAD, 1927.)

Fotografija iz 1915.

Prijatelju W. C. Williamsu ponudila je da ga zarazi sifilisom kako bi oslobodio um od ideje ozbiljnog bavljenja umjetnošću. Man Ray i Marcel Duchamp načinili su svoj prvi film *Barunica brije stidne dlačice*.

masovnoj proizvodnji, vrijednog 83 eura, i jedne od replika kopije izgubljenog ready-made objekta, vrijedne gotovo 3 milijuna eura? Je li to originalna ideja, provokacija, autorov osobni pečat, autorova izjava, potpis, ili možda samo autorsko pravo? ⁴

Budući da izložak nije bio potpuno uništen, stručnjaci su utvrdili da je uslijed napada izgubio točno 15% svoje vrijednosti i procijenili su realnu štetu na 427 000 eura. Međutim, ikonoklast je tvrdio da njegov čin nije bio ni bezuman ni destruktivan, nego smislen i kreativan. Rekao je da je htio "odati počast Duchampu, napraviti post-dadaističku gestu, vratiti njegovu djelu provokativne kvalitete". Udarcima čekića pisoar nije bio oštećen. Bio je samo modificiran, što je Pinocellija učinilo suautorom u kreativnom procesu. Ne bi ga trebalo smatrati vandalom, nego genijalcem koji je zapravo poboljšao originalnu Duchampovu ideju te čak pomogao podignuti cijenu njegova djela.



Constantin Brâncuși, *Ptice u prostoru*, 1923. / Ili: "kućansko pomagalo i bolnički instrument"?

Bilo kako bilo, Duchampova originalna ideja, multiplicirana ili ne, već je bila proglašena umjetnošću i svi su je prepoznali kao takvu: javnost, stručnjaci za umjetnost, tržište. Stoga se samu tu ideju može prodati, a umjetnikovi nasljednici ili trgovački posrednici mogu na njoj zaraditi mnoštvo novca. Na nesreću za Pinocellija, njegovu ideju uništavanja *Fontane* umjetnošću je proglasio samo on. Nije ju, i nije ju ni mogla podržati čitava mašinerija umjetničkog svijeta. Iz tog je razloga ni sud nije prepoznao kao umjetničku, nego štetnu gestu. Umjesto da njome zaradi novac, izrečeno mu je plaćanje odštete od 14 352 eura. ⁵

PRETPOVIJEST Fontane Očito u ovom slučaju nije riječ samo o estetskim i umjetničkim kriterijima, kakve poznajemo iz evaluacije umjetničkih djela prije modernizma, koji su

ključni. Teško je reći je li to dobro ili loše za umjetnost. Međutim, došao sam do zanimljive usporedbe koja se može izvesti iz sudskih postupaka. Zamislimo da netko napuni bočicu, flakon, vodom, te stavi na nju etiketu s natpisom, primjerice, "iscjeljenje ili čudesne suze Gospe od Uznesenja". Kao što znamo, ovakve tekućine mogu izazvati čuda, u dobrom ili lošem smislu; mogu biti placebo ili *nocebo*. I zamislimo da ta osoba počne njome iscjeljivati druge. Da ga netko od pacijenata odluči optužiti, iscjelitelj bi bio osuđen za prijevaru. Naime, sucu nije presudan sadržaj bočice, nego cilj, namjera, pa čak i ona najbolja. Tako vidimo da obična voda može imati, samo zbog dobronamjerne ili zlonamjerne geste šamana (s kojim se suvremeni umjetnici tako često uspoređuju), mnogo viši status. Pa tako i pisoar može imati status nečeg mnogo važnijeg: on ne služi samo svrsi ispiranja vode (pa ni prozaičnije vode, koja prolazi muškim tijelom); slijedeći istu logiku kojom kapi vode postaju lijek, pisoar postaje remek-djelo u rangu s najvećima u povijesti, čija kopija kopije stoji gotovo 3 milijuna eura.

Naravno, ova je cijena dovoljno visoka i da spasi *Fontanu* od još jedne degradacije koja bi mogla ugroziti njezin respektabilan umjetnički status, naime od sumnje u Duchampovo autorstvo. Tijekom posljednjeg desetljeća Irene Gammel,⁶ Amelia Jones⁷ i još neki dokazali su da je najzanimljivija osoba njujorškog dadaističkog kruga oko 1917. bila barunica Elsa von Freytag-Loringhoven. Imigrantica iz Njemačke, nje govala je izgled kasnijih punkera. Uživala je u vezama sa ženama i muškarcima, između ostalih i s Duchampom, koji je u to vrijeme bio biseksualan. Njezina umjetnička djela bila su uglavnom ready-made objekti sa skatološkim temama i faličkim formama. Ne mogu to ovdje elaborirati, ali da biste sami došli do zaključaka, korisno je citirati Duchampovo pismo njegovoj sestri Suzanne od 11. travnja 1917: "Moja prijateljica je pod muškim pseudonimom Richarda Mutta poslala porculanski pisoar kao skulpturu. U tome nije bilo ničeg nedoličnog i nije bilo nikakvog razloga da je odbiju, no odbor je odlučio odbiti izložiti tu stvar. Dao sam ostavku, a to je glasina koja će u New Yorku nešto značiti."

Publikacije koje pišu povjesničari

umjetnosti i kritičari nisu ono što jamči *Fontani* njezino uvaženo mjesto u svakom, čak i najjednostavnijem pregledu umjetnosti. Ključno je precjenjivanje aukcijskih kuća, visoke cijene na umjetničkom tržištu i visoke procjene poznavatelja. I kad naš znani kolega Jean Clair danas upozorava: Prestanite podržavati umjetnost trgovaca! spominjući umjetnike poput Hirsta, Murakamija, Koonsa i slične, moramo biti svjesni da Galerija Saatchi i svježi bogataši osim djela ovih umjetnika kupuju također i nekoliko radova i reprodukcija koji će biti otisnuti u povijestima umjetnosti. ⁸ Ovdje se ponovno sudaramo sa svemoćnom urotom novca i zato ću tu stati — budući da sam s njome započeo i očito napravio puni krug. ■

S engleskoga prevela Franciska Cettl.

Tekst izlaganja na 44. kongresu AICA-e u Asuncionu, Paragvaj, od 17. do 19. listopada 2011.

1 Thomas L. Hartshorne, *Modernism on Trial. C. Brancusi v. United States (1928)*, *Journal of American Studies*, 20/1, 1986, pp. 93–104.

2 Mark Whalan, *American Culture in the 1910s*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010, p. 70.

3 www.cabinetmagazine.org/issues/27/duchamp.php (21. 11. 2011)

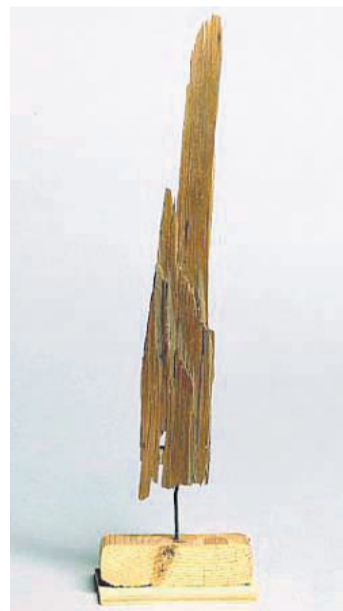
4 Alan Riding, *Conceptual Artist as Vandal. Walk Tall and Carry a Little Hammer (or Ax)*, *The New York Times*, 7. 1. 2007.

5 www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,465348,00.html (21. 11. 2011)

6 Irene Gammel, *Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography*, Cambridge: MIT Press, 2002.

7 Amelia Jones, *Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada*, Cambridge: MIT Press, 2005.

8 Jean Clair, *L'hiver de la culture*, Paris: Flammarion, 2011.



Elsa von Freytag-Loringhoven, *Cathedral/Katedrala*, 1917.



Elsa von Freytag-Loringhoven, *God/Bog*, 1917. Tzv. *art-found-object*, naglašene anti-religiozne poruke.



Gaspar Noé, *Enter the Void*, 2009.

—nastavak sa stranice 21

Govoreći o Caravaggiovom tzv. "rimskom stilu", Wittkower u svojoj čuvenoj knjizi *Art and Architecture in Italy* navodi:

Figures are now cast in semi-darkness, but strong light falls on them, models them, and gives them a robust three-dimensional quality. (...) The Impressionists discovered that light creates atmosphere, but theirs is a light without darkness and therefore without magic. With Caravaggio light isolates; it creates neither space nor atmosphere. Darkness in his pictures is something negative; darkness is where light is not, and it is for this reason that light strikes upon his figures and objects as upon solid, impenetrable forms and does not dissolve them, as happens in the work of Titian, Tintoretto, or Rembrandt.⁴

Medutim, čak i u radikalnom Caravaggiovom *chiaroscuro* možemo razlikovati narativnu, tj. simboličku upotrebu svjetla, od strukturalne, tj. one koja čini stil u užem smislu. Pogledamo li, primjerice, sliku *Pozivanje sv. Mateja* iz 1600. i *Žrtvu sv. Mateja* iz iste godine,⁵ vidjet ćemo da je problem vidljivosti ključan na obje slike, ali je od strane umjetnika primijenjen za različite narativne i strukturalne ciljeve. U *Pozivanju* zraka svjetla ima deskriptivni karakter otkrivajući nam da se radi o interijeru i pomažući dramskom uspostavljanju narativnog slijeda; svjetlo pridaje radnji gotovo kauzalnu logiku uzroka i posljedice, onoga prije i onoga poslije. U *Žrtvi* svjetlo samo odvaja likove od neidentificiranog prostora oblikujući likove i ne uspostavljajući hijerarhiju među njima. U ovoj potonjoj slici Caravaggio je svjetlo koristio strukturalno zato što je ovdje riječ o korištenju svjetla kao oblikotvornog načela, a ne da bi ispričao priču kao kod *Pozivanja sv. Mateja*. U potonjoj slici zraka svjetla narativizira prizor naglašavajući obraćanje Krista Sv. Mateju. Nas će ovdje, doduše, najviše zanimati odgovor na pitanje je li to kontradiktorno načelo i kako to da je Caravaggio na tako različite načine koristio svjetlo u dvije stilski tako bliske slike.

Naravno, nije riječ o kontradikciji nego o jedinstvenom pristupu problemu vidljivosti što se kao univerzalni i ponavljajući karakter baroknog stila koristi narativno i strukturalno sve do danas. Time, pritom, ne mislimo reći da se vidljivost i u suvremenim

medijskim slikama konstituira prvenstveno odnosom svjetla i sjene, nego da je relacija vidljivog i nevidljivog važno formativno načelo modernih reprezentacija koje možemo zvati baroknima. Suvremeni barok raspolaže, dakako, sofisticiranim, prije svega filmskim, tehnikama vidljivosti.

Vjerujemo da nije presmiono u kontekstu rasprave o Caravaggiu navesti karakteristike filmskih slika koje talijanski teoretičar filma Paolo Bertetto pripisuje prvenstveno kinematografiji. Budući da se Bertetto u konkretnom opisu pozabavio filmskim slikama kroz aspekt razlike između činjenja vidljivim i oduzimanjem vidljivosti, mislimo da i "čitanje" Caravaggiovog *chiaroscuro* u ovoj novoj optici teorije filmske slike može poprimiti modernije obrise. Bertetto navodi četiri osobine filmske slike: "1) Filmska slika istodobno radi na onome vidljivome, kao i na onome nevidljivome: akt snimanja stvara vidljivo u nevidljivome i nevidljivo u vidljivome. 2) Referent filmske slike nije dio stvarnosti, nego je riječ o prostorima i o događajima koji se otvaraju specifičnom filmskom iskustvu — kao inscenirani i snimljeni. Ipak, vidljivost tog događaja nije strukturalna osobina filmske slike: inscenirani događaj možemo vidjeti u većoj ili manjoj mjeri. 3) Konfiguracija filmske slike, prema tome, nadilazi inscenirani događaj. Igra svjetla čini promjenjivim konfiguraciju vidljivog; potvrđuje ju ne samo kao fenomen koji posjeduje formalnu autonomiju, nego kao onaj tek jednim dijelom može ovisiti o insceniranom događaju. 4) Ono što mi vidimo je dinamična forma s različitim razinama prepoznatljivosti i povezivosti sa stvarnim događajem. Ali, povezivost sa stvarnim događajem nije bitna osobina slike zato što ona (povezivost) uvijek varira s obzirom na različite filmske rukopise, autore i lingvističke forme."⁶

Obratimo sada pozornost na noviji film Gaspara Noea *Enter the Void*. Promatrajući film kroz prizmu formalne realizacije, pogotovo njegov prvi dio, vrlo lako bismo mogli biti zavedeni i proglasiti baroknom njegovu formalnu ekstravaganciju identičnu ranijoj usporedbi freske Andree Pozza iz crkve San Ignazio i filma *Inception* Christophera Nolana. Nakon što Oscar, glavni lik iz *Enter the Void*, na početku filma uzme neku snažnu halucinogenu drogu, u nekoliko narednih minuta gledamo kaleidoskopsku slikarsku fantaziju bezbrojnih boja i oblika

što sugeriraju vizualizaciju Oscarovog uma potpuno prepuštenog halucinogenom *tripu*. Vjerojatno bismo i te sekvence mogli nazvati baroknima, barem zato što se jedna fantazmatična realnost (poput one u *trompe l'oeil* fresko slikarstvu) nameće drugoj, polazišnoj stvarnosti. Ipak, kao što smo već rekli, ovdje nas neće zanimati obnova kasnobaroknog iluzionizma u formi kinematografske fantazmagorije, nego operacionalizacija strategije vidljivosti/nevidljivosti u onome što potencijalno proglašavamo suvremenim barokom.

Osebujni novitet u filmu Gaspara Noea je radikaliziranje točke pogleda glavnog lika. U prvom dijelu filma, dok je Oscar još živ, pratimo sve njegove korake na dva načina: ili kao čiste *point-of-view shots* ili kroz poziciju kamere smještene neposredno iza njegovih ramena. Treba naglasiti da je ovaj postupak stilski mnogo dosljednije proveo već Robert Montgomery u filmu *Lady in the lake* iz 1947. u kojemu gledamo konzekventni subjektivni kadar detektiva Phillipa Marlowa tijekom cijelog filma. Ovaj raniji pokušaj prvenstveno bismo trebali smatrati eksperimentalnim propitivanjem mogućnosti filmskog medija, radije nego li stilskom odrednicom u užem smislu. Na drugoj strani, barokni karakter Noeovog filma sastoji se u razotkrivanju tehnika filmske subjektivizacije i njihovog korištenja u kreativne svrhe. Budući da je kamera uvijek iza glavnog lika ili je poistovječena s njegovim očistom, prvi dio filma ima funkciju adaptiranja gledateljevog pogleda s Oscarovim. Za razliku od filma *Lady in the Lake*, ta identifikacija ne želi biti apsolutna — u *Enter the Void* nije riječ o pokušaju dokidanja filmske iluzije i pretvaranja filma u novu stvarnost — nego želi uključiti promatrača filma u raspravu o mogućnostima gledanja. U prvom dijelu filma gledamo zajedno s Oscarom kao živom osobom, dok u drugom dijelu gledamo kroz njega kao kroz duha koji lebdi nekoliko metara iznad stvarnog svijeta.

Iz navedenih primjera trebalo bi proizaći da intermedijalno povezivanje disparatnih vremenskih epoha i medijskih sredstava ne može biti ostvareno traženjem formalnih sličnosti nego, prije svega, uočavanjem istovrsnih konceptualnih motiva, pod uvjetom, naravno, da dopustimo da su takvi vremenski i medijski preskoci uopće mogući. Suština intermedijalne naratologije u cjelini, a tako i specifičnog problema baroka u

dijakronijskoj vizuri, je zapažanje *univerzalnih* pitanja naracije i vizualizacije realiziranih u *specifičnom* medijskom sredstvu. Čini nam se da intermedijalna naratologija, kao i vizualni studiji u cjelini, tragaju za onime što Paolo Bertetto naziva "eidetskim slikama": to su slike u kojima je ostvaren spoj između konfiguracije vidljivog i neke univerzalne ideje, između najrazličitijih oblika, vizija i koncepata, neovisno o njihovim pojedinačnim formalnim osobitostima. Ta je, kako je naziva Bertetto, "imagine-idea", svojevrsna "struktura vidljivog svijeta ispunjena specifičnim intelektualnim sadržajem". To je slika izvan domene čiste vidljivosti utoliko što objedinjuje sve ono što se može vidjeti ili na drugi način spoznati. U eidetskoj slici ideja nije umetnuta u neku vidljivu formu (film, fotografiju ili sliku na platnu); ona nije pridodana slici poput, primjerice, stilske karakteristike, nego zajedno sa slikom čini nerazdvojnu cjelinu. ■

Najava izdanja knjige Krešimira Purgara Slike u tekstu u suizdavaštvu Durieuxa i HSAICA.

1 Bryan Jay Wolf, *Vermeer and the Invention of Seeing*, Chicago University Press, 2001.

2 Catherine Wheatley, *Michael Haneke's Cinema. The Ethic of the Image*, Berghan Books, New York, 2009.

3 Ibid.

4 Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750, I. Early Baroque*, Yale University Press, 1958-1999.

5 Zanimljivo je da su obje slike načinjene za istog naručitelja i nalaze na istoj lokaciji, u kapeli Contarelli u rimskoj crkvi S. Luigi dei Francesi.

6 Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2007, str. 156-181.

TEMAT
PRIREDILA
SILVA
KALČIĆ

ŠTO JE KRITIKA? ŠTO JE POLEMIKA?

ANALITIČKI POGLED NA FESTIVAL U SKLADU SA ZNANSTVENOM ETIKOM KOJU MI STRUKA NALAŽE U OVOM JE SLUČAJU PREDSTAVLJEN KAO ZLA NAMJERA I NIZ ZLOČESTIH OPSERVACIJA, A ARTIKULIRANJE STAVA TUMAČENO JE KAO TENDENCIOZNOST

DAVORKA BEGOVIĆ

U povodu teksta Branka Kostelnika i Zrinke Lazarin *Was ist Kunst? Was ist Experiment?*, objavljenog u prošlom broju *Zareza*

U prošlom je broju *Zareza*, od 19. siječnja ove godine, objavljeno reagiranje Branka Kostelnika i Zrinke Lazarin na moj tekst o Festivalu eksperimentalne glazbe EX-PER-MUS, koji je pak objavljen u *Zarezu* 27. listopada 2011. Dakle, više od dva mjeseca nakon komentara objavljeno je reagiranje u kojem me autori prozivaju za pristranost, sukob interesa, malicioznost, te konstruiraju priču da sam objavljeni (!) tekst anonimno poslala Komisiji Ministarstva kulture. Kakva besmislica.

Reagiranjem se vrlo malo bavi sadržajem komentara, a jako puno autoricom teksta, te činjenicom da sam sudjelovala u organizaciji i produkciji niza glazbenih događanja i projekata, od kojih su neki vezani i uz svojevrstne glazbene eksperimente. Ova činjenica ne samo da nije tajna, već je velikom dijelu glazbenika i skladatelja, kolega organizatora, ali i dijelu publike koja prati scenu, odavno poznata upravo radi komunikacije i zajedničke suradnje na spomenutim projektima.

Međutim, Kostelnik i Lazarin su pustili neke druge činjenice, ignorirali argumentaciju, te shodno tome krivo shvatili moju poziciju i namjeru. Prvenstveno kao muzikologinja, komentar na Festival eksperimentalne glazbe i dalje smatram opravdanom, stručnom i argumentiranom kritikom, a činjenica da sam odnedavno preuzela funkciju Umjetničke voditeljice Muzičkog salona Studentskog centra (nakon održanog festivala!), kao i ranije iskustvo u organizaciji koncerata i glazbenih festivala, trebalo bi valjda biti pokazatelj upućenosti i mog područja interesa, a ne sukoba interesa. Naime, unutar cjelokupne hrvatske glazbene scene postotak onih koji se na ovaj ili onaj način bave suvremenom glazbom (pa i eksperimentalnom) toliko je malen da ne čudi činjenica kako su glazbenici nerijetko i organizatori, a skladatelji umjetnički voditelji ili članovi vijeća i komisija. I to je sasvim legitimno, ako je riječ o stručnim i moralnim osobama, te ako prema zakonu smiju obnašati određene funkcije. Da li su svi oni u sukobu interesa? Znači li to da bismo svi trebali šutjeti i potisnuti svoju kritičnost u prilog tzv. čistih odnosa i struktura? Dodajmo da bi upravo korisnici financijskih sredstava Ministarstva kulture trebali inzistirati na evaluaciji, kako tuđih

tako i svojih projekata, biti kritični, te jasno izražavati svoja mišljenja.

Smatram da bi upravo struka trebala reagirati na činjenicu da se u hrvatskoj glazbenoj (i ne samo glazbenoj) kritici uglavnom pišu pozitivni komentari i izvještaji, a o djelovanjima koja bi trebalo preispitati najčešće se šuti. Na uštrb prešućivanja, inercije ili čuvanja "pozicija", a u prilog razvoju scene i konstruktivnom polemiziranju svakako se zalažem za aktivnije sudjelovanje ljudi iz struke i njihovo jasno i glasno reagiranje. Analitički pogled na festival u skladu sa znanstvenom etikom koju mi struka nalaže u ovom je slučaju predstavljen kao zla namjera i niz zločestih opservacija, a artikuliranje stava tumačeno je kao tendencioznost. Očito je, dakle, da autori reagiranja nisu spremni na polemiku i kritiku. Ne bismo li se trebali zalagati za kritiku koja analizira sadržaj, nasuprot sveprisutnim novinarskim člancima koji iznose informacije o mjestu i vremenu događanja, broju posjetitelja, poznatim osobama u publici i "atmosfera"? Trebali bismo. No, osim što za takve kritike, kao i za kulturu općenito, u većini medija uopće nema prostora, u tom bi slučaju počele padati maske pozera, neupućenih producenata i površnih umjetničkih direktora, ispod kojih bismo nažalost prepoznali samo

formu bez sadržaja i blefiranje bez pokrića. U strahu od "razotkrivanja" neki će posegnuti i za osobnim uvredama i lažima, a struku će nazvati pseudoelitom i kvaziintelektualcima. Omalovažavajuće, podcjenjivački i ignorantски.

"Direktan poziv na dijalog" kojeg spominju Kostelnik i Lazarin, a na kojeg sam na "Okruglom stolu: Kamo ide eksperimentalna glazba?" i odgovorila, nije postavljao nikakve temelje za argumentiranu polemiku, jednako kao što to ne postavlja niti reagiranje u prošlom broju *Zareza*. "Okrugli stol" je otišao u sasvim drugom smjeru; odabir sugovornika, te moderiranje daju za pravo zaključiti da uopće nije bio mišljen kao rasprava o eksperimentalnoj glazbi. Reagiranjem u *Zarezu* također nije mišljeno da protuargumentima, odgovorima na postavljena pitanja i protuanalizom nastavi polemiku, već je pisano isključivo kao osobno obrušavanje u pokušaju diskreditiranja mene kao osobe, ali ne i mojih argumenata, nakon čega nažalost ne ostaje prostora za iole konstruktivniju stručnu polemiku.

I dalje stojim iza svog teksta i svih iznešenih argumenata koji, ne samo da nisu krhki i da u reagiranju nisu pobijeni, već ih Kostelnik i Lazarin nažalost nisu niti razumjeli. ■

SUM REP XE

AUTORI REAGIRANJA MANJE SE BAVE ONIME ŠTO JE KOLEGICA BEGOVIĆ NAPISALA, A VIŠE ONIME ŠTO BI MOŽDA NAPISALA (ALI NIJE) – SVE SKUPA ZAČINJENO ZRNCIMA TEORIJE ZAVJERE I GRUMENJEM PR-A

TRPIMIR MATASOVIĆ

U povodu teksta Branka Kostelnika i Zrinke Lazarin *Was ist Kunst? Was ist Experiment?*, objavljenog u prošlom broju *Zareza*

Kolegica Davorka Begović u gornjem je tekstu već navela manje-više sve što se bitno imalo reći u odnosu na reagiranje Branka Kostelnika i Zrinke Lazarin na tekst *Kako moja majka prede vunu*, objavljen u *Zarezu* 27. listopada prošle godine. Ovom prilikom stoga bih, iz pozicije "resornog" urednika, gospodinu Kostelniku i gospođi Lazarin samo htio skrenuti pozornost na neke detalje u koje očito nisu upućeni. Najprije, kolegici Begović na dušu stavljam, među ostalim, i naslov njenog teksta – da imalo poznaju medije, znali bi (kao što, čini se, ne znaju) da urednik ne samo da odgovara za opremu teksta, nego najčešće i sâm oprema tekst – dakle, "sporni" naslov tekstu nije dala ona, nego ja – kao

što sam dao naslov i njenom reagiranju u ovom broju.

Takozvani "stručni tim" festivala EX-PER-MUS otvara i pitanje autorčina navodnog "sukoba interesa". I na to je već odgovorila kolegica Begović, pa ću stoga, i opet iz uredničke pozicije, dodati da u Zagrebu ima vrlo malo autora i autorica koji bi mogli iznijeti kompetentan kritički sud o tom festivalu – od onih koji su mu i nazočili, poznata mi je još samo jedna autorica od koje bih eventualno bio naručio tekst o tom festivalu (uspud budi rečeno, iz usmenog kontakta s njom saznao sam da tekst kolegice Begović smatra, citiram, "preblagim"). I dalje stojim pri stavu da je jedna muzikologinja, koja, k tome, dobro poznaje scenu (i) eksperimentalne glazbe, svakako kompetentna napisati tekst o ovom festivalu – dapače, uz rizik da me se proglasi "pseudoelitom", za to je područje smatram stručnijom nego združene snage jednog sociologa kulture i jedne teoretičarke glazbe. Što se tiče navodnog "sukoba interesa", podsjetio bih gospodina Kostelnika i

gospođu Lazarin da sam lani na stranicama *Zareza*, među ostalim, polemizirao i s Natašom Rajković – dakle, osobom koja je trenutno (premda ne i u doba održavanja festivala EX-PER-MUS) prvonadredena kolegici Begović. (Vidi moj tekst *Dosta o Natašama*, objavljen u *Zarezu* 26. svibnja prošle godine – Kostelnik i Lazarin ondje mogu pronaći i nekoliko vrlo korisnih uputa o tome što je kritika, a što polemika.)

Naravno, mišljenja se razlikuju, i nema ničeg lošeg u tome da ih se sučeli (zato je i objavljeno reagiranje Branka Kostelnika i Zrinke Lazarin – iako ga, s obzirom na nezadovoljenje više uvjeta propisanih Zakonom o medijima, redakcija *Zareza* nije bila dužna objaviti). Ipak, autori tog reagiranja manje se bave onime što je kolegica Begović napisala (a pogotovo se ne bave pitanjima koja je postavila u svom tekstu), a više onime što bi možda napisala (ali nije) – sve skupa začinjeno zrcima teorije zavjere i grumenjem PR-a. Organizatori festivala hvale sami sebe, potpomognuti krikovima Inge Fülepp (a ne Fülepp, kako oni pišu) i pozivanjem

na "mjesto Grieghallen u Norveškoj" (Grieghallen je, doslovno prevedeno, Griegova dvorana, koja se nalazi u mjestu u Norveškoj za koje su vjerojatno čak i Kostelnik i Lazarin čuli – Bergenu). Naravno, osim sebe sâmi, hvale dični polemičari i dvoranu Gorgona – istu onu koju zaobilaze svi domaći ansambli za suvremenu glazbu – Cantus se drži malog Lisinskog, Acoustic Project NSK, a čak i svojevrstan rezidentni ansambl MSU-a, Fronesis, nastupa u drugim galerijskim prostorima MSU-a, a ne u Gorgoni.

Možda bi na kraju ipak bilo dobro da "stručni tim" festivala EX-PER-MUS promisli o svim primjedbama napisanima na njihov račun, umjesto da, koristeći argumente *ad hominem*, a bome i *ad misericordiam*, diskreditira manifestaciju koja ima potencijala postati kvalitetnijom nego što je to bila u svom prvom izdanju. Jer, ovaj prvi festival (kako to Kostelnik i Lazarin opetovano naglašavaju) u konačnici je manje diskreditirala kolegica Begović, a više njegovi organizatori. Jadno i tužno. A da nije, ne bi bilo čak ni smiješno. ■

VLASTITOST SAMOZATAJNOSTI

UMJETNIČKI PUT MONIKE LESKOVAR NIJE JOŠ DOSEGAO NEKI IMAGINARNI CILJ, PA STOGA SVAKI NJEN NOVI NASTUP DONOSI NEŠTO NOVO I ZANIMLJIVO

TRPIMIR MATASOVIĆ

Uz koncerte Monike Leskovar i Itamara Golana (Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog, 23. siječnja 2012.), Dejana Ivanovića (Hrvatski glazbeni zavod, 24. siječnja 2012.) i New Sax Quarteta (Vip club, 28. siječnja 2012.)

Postoje koncerti koji su “medijski atraktivni” – nastupi zvučnih imena koje je lansirala diskografska i/ili PR-mašinerija (sa ili bez pokrića), raznorazni “spektakli”, izvedbe “hitova” klasične literature. Postoje, međutim, i oni drugi koncerti, koji uglavnom neće popunjavati duplerice dnevnih novina, ali će zato usrećiti glazbene sladokusce, kojima je od stava što im ga serviraju masovni mediji bitniji vlastiti doživljaj glazbe.

A upravo su čak tri takva koncerta obilježila četvrti tjedan prvoga mjeseca 2012. Riječ je o koncertima violončeliste Monike Leskovar i pijanista Itamara Golana (njih dvoje, doduše, imaju i određenu dozu “medijske atraktivnosti”, ali ipak s pokrićem), gitarista Dejana Ivanovića te New Sax Quarteta. U sva tri slučaja riječ je ne samo o vrhunskim glazbenicima, nego i o interpretima koji najdijmljivije rezultate postižu ne u repertoarnim uspješnicama, nego u tek naizgled hermetičnim i “neatraktivnim” skladbama.

**NASTUP IVANA BATOŠA
S NEW SAX QUARTETOM
PODSJETIO JE
NA NADAHNUTU
SURADNJU ITAMARA
GOLANA SA
ZAGREBAČKIM
KVARTETOM
SAKSOFOVA**

NA ISTOJ VALNOJ DULJINI Monika Leskovar još je od djetinjstva – s pravom – ljubimica zagrebačke publike. No, ona već odavno nije *Wunderkind*, ali je, za razliku od mnogih glazbenika koji su se proslavili već u najmlađim godinama, uspjela izbjeći prokletstvo prerane slave. Danas je se, zapravo, malo tko sjeća kao nekadašnje “male Monike”, i to je dobro – jer, to znači da je se percipira ne samo kao odraslu, nego i zrelu glazbenicu. Njen umjetnički put nije još dosegao neki imaginarni cilj, pa stoga svaki njen novi nastup donosi nešto novo i zanimljivo. Tako je bilo i na recitalu što ga je 23. siječnja održala u dvorani Lisinski s pijanistom Itamarom Golanom. Osim za taj tip recitala možda ipak prevelikog koncertnog prostora (Zagreb još uvijek nema adekvatnu koncertnu dvoranu srednje veličine!), sve se jednostavno savršeno poklopilo. Itamar Golan, zagrebačkoj publici

otprije poznat kao vrstan komorni glazbenik, upravo je u Moniki Leskovar našao idealnu suradnicu, s kojom se, kako se to kolokvijalno običava reći, “našao na istoj valnoj duljini”.

Veći dio programa nije donio većih iznenađenja – ni u decentnim Schumanovim *Fantazijskim skladbama op. 73*, ni u folklorno zaigranoj Pappadopulovoj *Koncertantnoj rapsodiji*, niti u potresnoj Šostakovićevoj *Sonati za violončelo i glasovir u d-molu*. Time nipošto ne želimo umanjiti vrijednost interpretacija tih djela – od Leskovar i Golana očekivalo se vrhunsku interpretaciju, i upravo je to ono što je publika od njih i dobila.

Ipak, djelo izvedbom kojeg su Leskovar i Golan najviše pokazali svoje umijeće je Beethovenova *Sonata za violončelo i glasovir u A-duru op. 69*. Riječ je o skladbi koju violončelisti najradije zaobilaze, jer, kao i mnoga druga djela bonskoga majstora, od interpreta puno više traži nego što daje. No, kao da je upravo to bio najveći izazov i Moniki Leskovar i Itamaru Golanu, koji su uspješno svladali sve probleme ove skladbe – od ostvarivanja ravnoteže između violončela i glasovira, preko gradnje širokoga formalnoga luka, pa sve do oblikovanja samosvojne interpretacije, koja skladatelj predložak poštuje, ali u njega unosi i nešto prepoznatljivo vlastito.

ASKEZA FORME I SADRŽAJA Večer kasnije, u Hrvatskom glazbenom zavodu recital je održao gitarist Dejan Ivanović. Roden u Tuzli, zagrebački student Ivanović već godinama živi i djeluje u Portugalu, pa je tako ovaj koncert bio dobra prilika za ponovno otkrivanje u upoznavanje ovog vrsnog umjetnika, koji, doduše, zagrebačkoj publici nije bio nepoznat, ali je, zbog dugotrajnog izbjivanja, vjerojatno uvelike bio s nepravom zaboravljen.

“Asketski” vizualni element (zamračena dvorana, s tek jednim slabim snopom svjetla usmjerenim na solista) ovdje je bio formom koja je itekako odgovarala sadržaju Ivanovićeva recitala – i to ne toliko u smislu odabira programa, koliko u odnosu na njegovu interpretaciju. No, naprije ipak treba istaknuti i sâm program, u kojem nije bilo nijedne skladbe koja bi težila svidjeti se “na prvu loptu”. Štoviše, uglavnom je bila riječ o gotovo nepoznatim djelima, od kojih su neka, poput onih iz perâ Giulija Regondija i Vicente Arreguija, tek nedavno ponovno otkrivena. Ivanovićeva istraživačka znatiželja pretočena je i u praksu – ne samo sviranjem ponovno otkrivenih nota, nego i obradom *Ronda opus 129* Marija Castelnuovo-Tedesca, čime je Ivanović nastojao očistiti skladbu od uobičajenih Segovijinih dodataka i vratiti je što bliže pretpostavljenom, skladateljevom izvorniku.



A što se same interpretacije tiče, ona je bila posve u suglasju s odabranim djelima – jer, kao što ni te skladbe nisu nametljivo virtuozne čak ni kad su tehnički iznimno zahtjevne (a uglavnom jesu), tako ni Ivanovićeva glazbovanje nikad u prvi plan ne stavlja solista, nego skladatelja. Ovaj izniman glazbenik tako se pokazao vrsnim i autentičnim promicateljem vrijednih, ali zanemarenih djela – spomenimo, primjerice, samo vrlo kompleksnu *Sonatu* Richarda Rodney Bennetta ili gotovo bartokovsko istovrsno djelo Miklósa Rózse – autora koji je očito znao pisati i glazbu bitno sadržajnije od one koju nude njegove slavne partiture za holivudske spektakle.

I opet, kao u slučaju prethodne večeri održanog recitala Monike Leskovar i Itamara Golana, kao da je najveća pozornost posvećena najzahtjevnijem i “najhermetičnijem” djelu – začudnoj *Sonati* Richarda Rodney Bennetta, u kojoj se naizgled amorfnu glazbenu građu prvih triju stavaka u završnici djela sjedinjuje u kompaktnu cjelinu.

DUHOVITOST U OZBILJNOSTI Nešto drukčiju vrstu samozatajnosti (s jače izraženom samosviješću) ponudili su 28. veljače u Vip klubu članovi New Sax Quarteta, predvođeni saksofonistom, ali i skladateljem Gordanom Tudorom. Taj se ansambl već više puta potvrdio kao zdušan promicatelj suvremene glazbe, što se pokazalo i ovom prilikom – na programu je bilo tek jedno djelo starije od pola stoljeća. Riječ je o Franckovim *Simfonijskim varijacijama*, izvorno skladanima za glasovir

i orkestar, koje je za glasovir i kvartet saksofona obradio Ivan Batoš, koji je i tumačio glasovirsku dionicu. Ova nadahnuta suradnja podsjetila nas je još jednom na već spominjanog Itamara Golana i njegovu suradnju sa Zagrebačkim kvartetom saksofona.

Preostale četiri skladbe na programu bile su novijeg datuma, pri čemu su tri odabrane s očitim namjerom da pokažu kao i “najozbiljnija” suvremena glazba može biti komunikativna i duhovita, bez da imalo izgubi na “ozbiljnosti”. To donekle vrijedi za *Sekvence* Jean-Luca Darbellaya, a u potpunosti za *44 per 4 in 4* Dubravka Detonija i Ligetijevih antologijskih *Šest bagatela* (izvorno skladanih za puhački kvintet).

No, pravi je izazov bio “iskomunicirati” tek naizgled “nekomunikativan” *Cantus fractalus* Srdana Dedića. Članovi New Sax Quarteta su se, međutim, ne samo hrabro uhvatili u koštac sa za Dedića tipičnom prividno fragmentarnom strukturom, pokazujući da je riječ o skladbi koja je, zapravo, ne samo čvrsto strukturirana, nego i izrazito komunikativna (čak i suptilno duhovita!) – a to je nešto što mogu postići samo glazbenici koji su uvjereni u kvalitetu glazbe koju izvode. A glazbenike poput onih iz New Sax Quarteta uistinu može poželjeti svaki skladatelj. **E**

NJEŽNE INDIE GODINE

KARLO RAFANELI

Cloud Nothings, *Attack on Memory*
(Carpark, 2012.)

Nije nikakvo čudo da je jedan od zanimljivijih i hvaljenijih albuma rane 2012. indie rock ostvarenje koje inspiraciju crpi iz prijašnjih desetljeća rock glazbe – u zadnjih deset godina dalo se, uostalom, lako zaključiti kako je ponavljanje majka znanja. Može se zapravo tvrditi kako živimo u vremenu u kojem je zbog silnog protoka ne samo ideja, već i konkretnih rezultata u vidu albuma, Ep-ijeva, mixeva, remixa i singlova, nemoguće izdvojiti jedno ostvarenje koje definira godinu, a kamoli epohu. Nekom starom olinjalom rockerskom nostalgijaču ova bi tvrdnja bila jako dobar argument da se više nikad neće pojaviti ostvarenja poput Hendrixovog *Are You Experienced* ili legendarne 'Banane' Velvet Underground.

Međutim, čak ukoliko je to i istina – to za svijet glazbe nije nikakva tragedija, uostalom u svijetu glazbene industrije postoji toliko različitih tokova da ih jedna osoba zasigurno ni najboljom voljom ne može pratiti. Dylan Baldi, kreativni motor i idejni začetnik Cloud Nothings, jedva je izašao iz pelena kad je izašao Nirvanin *In Utero*, no njihov drugi album direktni je nastavak one vrste rock estetike kraja osamdesetih i početka devedesetih u kojoj su buka i emocije zamijenile mačo stav i gitarske solaže. Kroz sam naslov albuma dalo bi se zaključiti da su Cloud Nothings svjesni svojeg duga prošlosti. Tekst iz *No Sentiment* odaje

TRIDESET I TRI
MINUTE ATTACK ON
MEMORY NE TROŠI
VRIJEME NEPOTREBNO,
NO NAMEĆE JEDNO
SASVIM JEDNOSTAVNO
PITANJE: MOŽE LI
SE DANAŠNJA POP-
KULTURA OSLOBODITI
SJENE SVOJE NEDAVNE
PROŠLOSTI

svojevrsnu kontradiktornost prirode ovog albuma: *We started a war/Attack on memory/No easy way out/Forget everything/No nostalgia/No sentiment/We're over it now/We were over it then*. Razlog zbog kojeg ovo ostvarenje funkcionira kao više od pukog zbroja utjecaja iz prošlosti njegova je neskrivena ambicija da te utjecaje upije i potom reflektira kao nešto vlastito. Drugim riječima, Cloud Nothings za razliku od brojnih retro bendova posljednjih deset godina ne posvajaju ikonografiju prošlosti, već uzimaju različite djeliće koje tvore novu cjelinu ovisnu o prošlosti, no koja isto tako ni po čemu nije njezina parodija.

Uvodna *No Future, No Past* otvara album varljivo sporo, u stilu depresivne

mantre koja polako dolazi do logičnog krešenda. Prepoznatljivo lijeno čekicanje bas bubnja i doboša odmah odaje bitnu informaciju o ovom albumu, produkciju potpisuje Steve Albini, čovjek čiji je zvučni pečat, koliko mu god pristup bio nenametljiv, ostao nalijepljen na tri desetljeća alternativnog rocka. Potom devetominutna *Wasted Days* gura bend na teritorij portlandskih punk inovatora s kraja sedamdesetih, Wipers, u komadu koji počinje kao energični brzac, a završava u improviziranoj, delayom potpomognutoj motoričkoj magli. Međutim, nakon hrabrog početka slijedi zaokret koji vraća bend u poznatije vode. *Fall In* i *Stay Useless* žustri su pop punk za kakvog bi danas Weezer vjerojatno otkinuli nekoliko udova, no nakon efektnog post punkerskog instrumentala *Separation* slijedi već spomenuti agresivni manifest *No Sentiment* i križanac abrazivnijeg i lakšeg stila u *Our Plans*, koja se tematski nastavlja na prethodnu kompoziciju. Album zatvara kratka i otrovna *Cut You*, u kojoj intimnije teme skicirane na ostatku albuma dolaze do punog izražaja i posve odaju Baldijeve još uvijek nježne godine. Kroz trideset i tri minute *Attack On Memory* ne troši vrijeme nepotrebno i jasno odaje namjere autora, no unatoč uspjelosti ovih pjesama nameće se jedno sasvim jednostavno pitanje: može li se današnja pop-kultura osloboditi sjene svoje nedavne prošlosti.



Još zanimljivije pitanje koje nam ovakva ostvarenja postavljaju zadnjih se godina postavlja samo od sebe – ima li u modernim dvadesetogodišnjacima snage za radikalni raskid s pop-kulturnim nasljeđem i je li isti uopće moguć u vremenu sveobuhvatnih i ekstenzivnih informacija, odnosno radi li se zapravo o ljudima koji posredno žive neke tude, prošle živote. Naposljetku, ostaje gotovo nemoguće za odgovoriti što bi to uopće definiralo autentičnost i šteti li naslanjane na postojeće, poznate elemente uopće nekom ostvarenju te trajno diskvalificira nečiji izričaj. ■

OGLAS

Vlasta Delimar i Milan Božić

Poziv na promociju knjige u izdanju Perforacije festivala Zagreb i filma (45 min.) završenog projekta **Apsolutni umjetnik (sjećanje i osjećaj) Antonio Gotvoac Lauer** koji je realiziran u Zagrebu, Splitu, Dubrovniku, Rijeci, Štaglincu, Veneciji, Londonu, Parizu, Subotici i Beogradu.

Promocija će se održati u četvrtak 9. 02. (dan Tomovog rođendana) **2012. u kinu Europa, Zagreb**



Izdvojeno iz knjige: Iz dnevnika zapisa Vlaste Delimar

Krajiška 29, Gesamtkunstwerk

Vlastica, tamo u sobi na samom ulazu pored vrata s lijeve strane vidjet ćeš dva stupa knjiga. Uzmi iz prvog stupa od vrata, peta po redu je moja monografija; odzvanjaju mi riječi Tomislava.

U zadnjim danima koje smo proveli s Tomom u Krajiškoj 29 njegova sjajna nematerijalna duša koja je tada postajala jedina zbilja poprimala je laganu nemoć. Međutim, shvatili smo da se nalazimo s one druge strane velikog ekrana tog čarobnog bijelog platna u roditeljskom stanu gdje je uz Ivana Gotovca i počela Tomova inicijacija. Tu je počelo i pravo stanje Tomove budnosti, tu je njegova duša isprobala sva obilježja moći – nemoći, ljubavi i strasti. Gotovo da je nadmašio samog sebe potpunim gledanjem, jer on nije spadao u domenu modernog čovjeka koji se mora tek probuditi. Upravo u Krajiškoj 29 on je postao apsolutni umjetnik Antonio Gotovac Lauer i to puno prije serija fotografija „Nakon Beškine smrti“ 1988.

Smrt majke samo je ubrzala konceptualni proces Tomove akumulacije koja je eruptirala i pretvorila roditeljski stan u apsolutno radni prostor umjetnika. Misaoni proces umjetnik Lauer u roditeljskom stanu sprovodio je uredno, disciplinirano, svakodnevno. Bez preskakanja, svaki dan je bio radni dan umjetnika, bez praznika. Nakon Beškine smrti budnost umjetnika nastavila se potpuno.

Stotine najlon vrećica Lauer „flaneur“ vješao je na čavao u kuhinji, hodniku, balkonu ili sobi a neke je slagao presavinate. Papirnati ubrusi donešeni iz restorana od kojih su neki bili i rabljeni smještao je pored uzglavlja kreveta i televizora. Kvačice na špagi postavljao je u kupaoni i kuhinji.....razne kartonske kutije veće ili manje.....

Rijetko je Tom mijenjao položaje postavljenih predmeta, možda bi ih samo malo pmaknuo da može postaviti koji drugi predmet. Svaki predmet postavljen je s velikom preciznošću

tako da se u svakom trenutku moglo znati gdje se koji premet nalazi.

Kolažno- asamblažna intervencija u stanu donošenjem nađenih predmeta za Toma nisu bili samo ready-made predmeti koji su trebali kao takvi postati umjetnički predmeti već su imali skoro magijsko značenje te nam kao takvi otkrivali njihovu arhetipsku, ritualnu ili čak fetišističku funkciju. Ovakav pristup pomogao je Tomu lakši prelazak iz nesvjesnog u svjesno što je bilo jako važno za njegovu redateljsku prirodu. Jer naučili smo da režirati znači samo puno i dobro gledati. Svaki donešeni predmet u stan ponovno se je stvarao, režirao; rekao bi Tom.

U osami Krajiške 29, u zanosu svojega izgrađenoga prostora uspkos svome ocu Ivanu Gotovcu, svjesno prema smrti, Tomova nježna i najviše do tada otvorena duša postala je potpuno budna te nas je pvela da nastavimo njegov put; svaku stvar mi ponovno stvaramo ((za sebe i za njega).



FRANKO BUŠIĆ RUGALICE STARIM PJESNICIMA I TVRDOKORNOM KRIMINALU

SA SPLITSKIM MULTIMEDIJALNIM UMJETNIKOM FRANKOM BUŠIĆEM RAZGOVARAMO O NJEGOVI DRAMSKIM PERFORMANSIMA, A MEĐU NJIMA I O S/M PERFORMANSIMA, O NJEGOVI NAGRAĐIVANIM READY-MADE HAIKU PJESMAMA I UDRUZI DADANTI, OSNOVANOJ PROŠLE GODINE

SUZANA MARJANIĆ

Prilično ste mladi, a promijenili ste nekoliko boravišnih mjesta od rodnoga Splita, zatim je uslijedilo odrastanje u Sarajevu, zatim život u Zagrebu, Milanu, Ljubljani, Splitu, Ivanić Gradu, da biste se ponovo vratili Split. Koji vam je od ovih gradova bio najpoticajniji za vaše performanse?

— Ljubljana je najpoticajnija za bilo što, ne samo za performanse. U Ljubljani su objavljeni moji prvi književni radovi, tamo sam imao prve književne večeri, prve skupne likovne izložbe, tamo su mi objavljeni prvi stripovi, prve dvije knjige... Prednost Ljubljane je u tome što ima educiranu publiku. Ljudi tamo ne samo da dolaze na umjetničke događaje nego prate scenu općenito; dosta čitaju, upoznati su s teorijom. Kad izvodite performans u Ljubljani, ne morate se mučiti objašnjavajući što i zašto ste nešto napravili. Oni to već znaju. Kod nas je slična situacija jedino u Rijeci.

Poznati ste i kao haiku pjesnik i državna japanska televizija Nippon Hoso Kyokai snimila je o vama, o vašoj poeziji u Ljubljani dokumentarni film. Kako je došlo do snimanja dokumentarnoga filma i je li navedena ekipa snimila i neki od vaših performansa koji su u to doba, koliko mi je poznato, bili erotični?

— Uspjeh moje haiku poezije u Japanu, kao i članstvo u World Haiku Association Tokyo uzrokovali su snimanje filma. Snimili su ciklus filmova o haiku pjesnicima s područja bivše Jugoslavije. Iz Hrvatske su izabrali mene, iz Slovenije Dimitra Anakijeva... Moram priznati da nisam zadovoljan konačnom verzijom. Snimanja su trajala dugo, snimljeni su deseci sati materijala, redatelj je s cijelim timom bio prisutan na svim snimanjima. Mogao je to biti doista dobar film, ali izgleda da im je cenzuriran sav "neprimjeren" materijal. Na primjer snimali su me dok slikam ženski akt uživo, snimili su otvorenje moje izložbe ženskih aktova, snimili su cijeli S/M performans *Želim biti meso* izveden u Galeriji Alkatraz... Ništa od toga nije uvršteno u film.

"I PLATNA KOLJU.."

Od nekoliko knjiga, u Ivanić Kloštru objavili ste tri knjige: *Nitko nitkov kao ja* (poezija) (2001.), *Zaboravljena lutka/ Forgotten Doll/ Pozabljena lutka* (haiku poezija) (2002.) i zbirku proze *Postbalkanac* (2003.). Kako je bilo živjeti u Ivanić Gradu i jeste li u tom "gradu" (zapravo, teško ga je zaista nazvati gradom kad je orijentiran uglavnom na lječilište Naftalan) ostvarili neke svoje performanse?

— Ivanić Grad je zapravo 20 minuta od Zagreba. Tako da kad želite mir, ostanete u Ivaniću, kad želite provod, idete u Zagreb. Performans *NO DANCE* izveo sam u maloj dvorani Doma kulture u sklopu festivala *Proljetno oprашivanje*. U početku sam mislio da je taj performans radikalniji za Ivanić, jer u njemu asistentica i ja plešemo goli na koljenima, ja trgam svoje knjige zubima, međutim, ivanićgradska publika ga je primila bolje nego zagrebačka. Samom događaju je prisustvovao veći broj ljudi nego na obje izvedbe u Zagrebu.

Kakva je bila nezavisna kulturna scena u Ivanić Gradu; sjećam se da je krajem osamdeset u tome "gradu-lječilištu" bila vrlo jaka punk scena.

— Nezavisna kulturna scena tamo živi ponajviše zahvaljujući velikom trudu slikarice Sandre Mihaljević koja organizira festival *Proljetno oprашivanje* i vodi nezavisni teatar. Iz njenog teatra "ukrao" sam Sandru Tišljara koja mi je asistirala u najekstremnijim performansima izvedenim u Ljutomeru, Rijeci, Mariboru, Zagrebu i Ivanić Gradu, te pokojnog Dražena Veljaču koji mi je asistirao u dva performansa izvedena u Zagrebu.

Prvi ste performans izveli 1999. godine u riječkom Klubu Palach. Radi se o performansu *I platna kolju, zar ne?*. Koji je kontekst navedenoga performansa i kako ste ostvarili suradnju s Palachom koji je u to doba vodio Damir Čargonja?

— Na izložbi u zagrebačkom klubu Attack!, sin poznatog zagrebačkog slikara, i sam tada student zagrebačke Likovne akademije, brutalno je uništio dvije moje slike. Bilo je dosta članaka u novinama o tom događaju, ali dotičnoga struka nije ni na koji način kaznila. Stoga sam imao potrebu napraviti rad na tu temu. I tako je nastao dramski performans *I platna kolju* u kojem gol divljački nožem kasapim platno/umjetninu, i to nakon što sam već isprovocirao, pivom isprolijevao i izvrijedaio svu publiku. Upravo mi se desila slična situacija u Splitu pa mislim da će jedna od sljedećih tema u mojim performansima biti primanje djece poznatih umjetnika u strukovne umjetničke udruge.

Ne sjećam se kako je ostvaren prvi kontakt s Palachom, ali tadašnji voditelj, Damir Čargonja Čarli je čovjek s kojim sam i nakon toga dosta surađivao i vjerujem da ćemo zauvijek surađivati. On je ta svijetla organizacijska točka u Rijeci koja će i dalje moje radove približavati riječkoj publici. Upravo smo u Splitu izveli performanse na istoj manifestaciji NUS (Neafirmirana umjetnička scena), što je bila prilika da dogovorimo i nešto za Rijeku.

S/M DRAMSKI PERFORMANSI

I za emisiju *Marije Štrajh* izveli ste nekoliko performansa: npr. performans *Meso varijacija* u emisiji *Lizaljka* (2001.) te performans *Životinje drage* (2003.) na snimanju *Marija Štrajh Show*. O kakvim je performansima riječ?

— Svi performansi iz ciklusa *Meso* su donekle ekstremne S/M izvedbe i koketiraju s fizičkim teatrom. Iako su performansi dramski, publika ne zna o čemu je zapravo riječ, ukoliko ne pitaju. Objašnjenja nikada ne dajem u popratnim tiskanim materijalima, nego jedino na upit i to ponaosob. A radi se zapravo o sljedećem postojе tri uloge: Tijelo koje je krhko i kojemu nedostaje fizička snaga, Anima koja je divlja i brutalna i kojoj je dano preslabo tijelo za njene potrebe, Poludjeli umjetnik koji je spoj takvog Tijela i Anime + dodatni asistenti po potrebi, za pomoć ili samo zbog vizualnog dojma. Svi performansi su priče između Anime i Tijela u kojima Anima uvijek pobjeđuje. Performans *Meso varijacija* izveo sam s asistenticom najprije istog dana i potpuno nenajavljeno ispred MMC Palach u Rijeci a potom u studiju kod Marije Štrajh uživo. Ja, koji sam Anima, s maskom jarca jašem na goljoj asistentici, koja je Tijelo; recitiram svoju Odu mačehi, spenkam asistenticu, tučem je, zavlačim joj prste u sve otvore dok ne umre. A potom vršim magijski obred oživljavanja, penis umačem u vino i škropim je po tijelu dok ne oživi, jer ipak, što bih ja Anima mogao bez svojega Tijela. Performans *Životinje drage* potpuno je drukčijeg karaktera. U njemu s dvoje asistenata posredno preispitujem motive odnosa Društva za zaštitu životinja do životinja samih. Taj je performans više na razini skeča i spada u moje najslabije radove.

POSTBALKANAC, PTSP

Jednako ste tako 2004. godine izveli i performans *PTSP* za emisiju *Marija Štrajh Show* kojim opisujete otužnu stvarnost bivših ratnika, vojnika oboljelih od *PTSP-a*, a koju ste označili stihom "O, nikada nisam priželjkivao tamu s tolikom čežnjom" kao i stihovima Kovačičeve *Jame*. Jesu li vas osobni



Franko Bušić, *Smoke Power*, od 17. travnja 2010. do ukidanja Zakona o zabrani pušenja

susreti s takvim strahotnim sudbinama potakli na navedeni performans ili onovremena kao i sadašnja medijska, politička manipulacija s tim ljudima?

— I sâm sam bivši vojnik s dijagnosticiranim *PTSP-om*, pa mi nije previše teško raditi na tu temu. Ovaj dramski performans preispitivao je odnos liječnika i ljudi kojima je doista potrebna pomoć. Na žalost, onih kojima je potrebna pomoć je previše, novaca predviđenih za ovu problematiku je premalo, pa se reže gdje se može, i onda dobivamo realne situacije u kojima oboljeli bivši vojnici, nesposobni za daljnje privredivanje, bombama raznose sebe i cijelu svoju obitelj koju nisu više u stanju prehranjivati.

U spomenutoj knjizi *Postbalkanac* opisuje vlastita iskustva na ratištu i logorašku traumu; koliko trauma s prolaskom vremena ipak jača?

— *Postbalkanac* je grozna i nikad dovršena knjiga. Zadnje izdanje se sastoji od šest crtica i dvije novele. Knjiga je napisana neposredno po razvojačenju, krajem 1994. i cijelu 1995. (u Ljubljani). Nisam stigao napisati treću novelu, *U okruženju*, koja je trebala biti sastavni dio cjeline. Ako se vratim prozi, napisat ću i tu novelu i obraditi/doraditi ovo već napisano. Za sada ne mogu pročitati dvije stranice te knjige, a da je ne bacim. Iako je sve pisano u prvom licu jednine, knjiga nije potpuno autobiografska. Ratne doživljaje više osoba spojio sam u jedan lik radi dodatne dramaturgije, ali opet, fikcije je vrlo malo, tako da je knjiga ipak autentičan dokaz ratnih strahota.

Krenimo na bliža događanja: prošle ste godine registrirali udruhu *DADAnti* u okviru koje organizirate npr. večeri eksperimentalne poezije u galeriji *Praktika Kluba Kocka*, gdje, među ostalim, održavate i prezentacije poezije kroz ples i pokret kao i kroz performans. Kako izgledaju navedene dadaističke večernje izvedbene, gestualne poezije?

— Do sada smo imali 40 redovitih + 2 vanredne *DADAnti* večeri. Radili smo svašta: od radionica vizualne poezije i stripa, do performansa koji su na neki način vezani uz poeziju ali i

**VEĆ NA 1. DADANTI VEČERI
NAS ČETVERO TADAŠNJIH
ČLANOVA UPRAVNOG ODBORA
IGRALI SMO NOGOMET NA
MALE GOLOVE S DJEČJOM
ILUSTRIRANOM BIBLIJOM.
BIBLIJA SE VRLO BRZO
RASPALA U STOTINE KOMADA
PA NE ZNAMO TKO JE KOME
ZABIO VIŠE GOLOVA. ALI
VEĆINU SMO TIH RASTRGANIH
STRANICA POSLIJE ISKORISTILI
ZA KREIRANJE KOLAŽA I NOVE
VIZUALNE POEZIJE**

one koji nemaju nužno veze s poezijom. Bilo je paljenja poezije, gadanja s poezijom, izvlačenja poezije iz šešira, igranja nogometa s poezijom, izrugivanja konvencionalnoj poeziji do apstraktnog predstavljanja poezije kroz pokret i destrukciju (razbijanje predmeta, najčešće tipkovnica, pri čemu se slova rasprše po cijeloj galeriji, spontano kreirajući "novu" poeziju), predstavljanja fonetskih eksperimenata kroz magijske rituale (vibriranje riječi), predstavljanja poezije za ljude s problemom mucanja, akrobatska poezija (recitiranje u fizički zahtjevnim pozama kao što je stoj na rukama)...

U okviru večeri gestualne poezije priredili ste i plesnu koreografiju, izvedbu Eliotove poezije. Tko je zaslužan za navedenu izvedbu?

— Nataša Pavlov, inače moja plesna partnerica u predstavi *Judita* u kojoj igra i glavnu ulogu, priredila nam je večer Eliotove poezije prezentirane kroz ples. Sama je napravila i pozadinski video za koji je zvuk pripremio Renato Vidaković, koji također glumi u *Juditi*. Za vrijeme njene prezentacije spontano su joj se plesnim improvizacijama pridružili i Nino Bokan (glumi u *Juditi*) i Velimir Foretić-Delonov, inače baletan (glumi u predstavi *Proces protokol*).

U emisiji Čakula za TV Jadran izjavili ste kako su vam ciljana publika učenici srednje Škole likovnih umjetnosti u Splitu kao i studenti UMAS-a te kako učenici i studenti na navedenim večerima mogu dobiti prošireno znanje iz avangarde, neoavangarde, postavangarde. Odakle proizlazi vaša fascinacija dadaizmom, što je vidljivo i u nazivu udruge, te na koji način organizirate te edukacijske večeri?

— Fascinacija poezijom nužno vodi do fascinacije dadaizmom. DADA je napravila radikalan pomak u poeziji. Tzarina poezija iz šešira, Schwittersova i Ballova poezija na nepostojećem jeziku, Picabijina poezija pisana u vidu matematičkih formula i danas su neprevaziđene stvari.

HUMOR I HEDONIZAM

Mlade umjetnike stimuliramo da na DADAnti večerima aktivno sudjeluju u eksperimentima na tragu starih avangardi, jer to ne rade u svojim obrazovnim institucijama. Motiviramo ih da izvlače poeziju iz šešira, da pokušavaju interpretirati *Ursonatu* Kurta Schwittersa kako bi bolje doživjeli tu pjesmu, motiviramo ih da naprave video na temu poezije Huga Balla... Vrlo često na DADAnti večerima održimo kratko predavanje (svega 10-15 minuta, kako mlade ljude ne bismo previše zamarali ili opteretili) o manje poznatim stvarima vezanim uz avangarde, a koje zapadna literatura uglavnom prešućuje, pa studenti koji uče prema neprimjerenim udžbenicima uglavnom ostaju uskraćeni za dubinsko poznavanje stvari, odnosno suštinu. Tako govorimo npr. o Lenjinovu utjecaju na dadaizam, o utjecaju Trockog na nadrealizam, o Marinettijevoj povezanosti s fašizmom, prezentiramo pisma koja je Duchamp pisao Tzari; održali smo predavanje o Aleisteru Crowleyu i *Knjizi Zakona*, koja je u biti preteča nadrealističke poezije, predavanje o *Signalizmu* Miroljuba Todorovića i neoavangardi u Srbiji... Uz to, vrlo često im iz svoje knjižnice donesem neke bibliofilske raritete, pa studente uživo upoznajemo s izdanjima kakva su npr. originalni časopis *Zenit* Ljubomira Micića iz 1921., ručno radeni zbornici *We-steast* projekta pokojnog Francija Zagoričnika, ručno radena

izdanja američke underground poezije... I, što je vrlo važno za te mlade ljude, u svemu smo jako neozbiljni i spontani, humor i hedonizam su naše najizraženije osobine, uživamo u alkoholu i cigaretama, potpuno smo slobodni i neobuzdani, pa dolazimo do situacija kad učenici iz Srednje umjetničke škole imaju za domaći rad otići na neku izložbu ili sličnu umjetničku manifestaciju, dođu na DADAnti i napišu domaći rad o nama, s čime doduše njihovi profesori nisu oduševljeni, jer nemamo veliku podršku starijih kolega.

Postoje li neki duhovni dodir između dadaizma i haiku poezije kojima ste posebno opčinjeni, naravno, pored erotizma?

— Eksperimenti. Kratka forma kao što je haiku izrazito pogoduje eksperimentima. Vladimir Devidé, zaljubljenik u klasični haiku, bio je protiv mojih i najmanjih eksperimenata, kao što je unošenje rime ili erotike u haiku poeziju, što je smatrao neprimjerenim. Duhovnu satisfakciju doživio sam kad sam napisao ciklus od 30 *ready-made* haiku pjesama. Preuzeo bih po jedan stih tri različita haiku autora i od toga kreirao svoju haiku pjesmu. To su bile moje najzapaženije haiku pjesme za koje sam uostalom dobio i najveći broj nagrada. Tek nakon toga napisao sam esej u kojem otkrivam svoj tehnički pristup. To je izazvalo veliku buru u hrvatskim haiku krugovima. Na sličan način uspio sam napisati 10 haiku pjesama na norveškom, premda ne govorim norveški. Za svaki stih svake pjesme odabrao sam po jedan naslov nekog djela Knuta Hamsuna.

U okviru tih večeri, večernji organizirali ste i nogometna natjecanja igranja nogometa najomraženijim knjigama, pa ste tako igrali i nogomet Biblijom. Koje su se knjige našle u tim izvedbama omraze?

— Već na 1. DADAnti večeri nas četvero tadašnjih članova upravnog odbora igrali smo nogomet na male golove s dječjom ilustriranom *Biblijom*. Jelena Borozan i ja protiv Bruna Pavletića i Ozrena Čatovića (Jelena Borozan i Ozren Čatović su u međuvremenu otpali iz upravnog odbora udruge a zamijenio ih je Željko Barišić). *Biblija* se vrlo brzo raspala u stotine komada pa ne znamo tko je kome zabio više golova. Ali većinu smo tih rastrganih stranica poslije iskoristili za kreiranje kolaža i nove vizualne poezije. Nogomet su kasnije zamijenile tzv. Rugalice. Najviše se volimo rugati starijim splitskim pjesnicima, pa često noseći masku s magarećim ušima kazujemo njihovu poeziju uz povremeno proizvodnje zvukova magarećeg glasanja. Ono što sam osobno morao više puta napraviti na zahtjev publike jest Rugalica posvećena pjesmi Feride Đuraković *Nemoj jesti sam*. Ja stvarno nemam ništa protiv te pjesnikinje i prvi put sam tu rugalicu izveo nasumice izabравši pjesmu, ali eto, publici se sviđjelo i sada to često traže.

SPLITSKI DOM MLADIH I ORGANIZIRANI KRIMINAL

Nedavno ste izvedbom komada Proces protokol autorskim projektom Hrvoja Cokarića, Nele Sisarić i Tonča Bakotina Ruzine u izvedbi Fraktal falus teatra, u okviru festivala XON-TAKT, zajedno s ostalim sudionicama te predstave apelirali za konačno dovršenje tužnog i otuđenog betonskog zdanja Doma mladih. Zbog čega Grad Split ne želi dovršiti navedeni zid; čije su to interesne sfere?

— Sad upadamo već u područje organiziranog kriminala u Splitu. Eto, prije smo govorili o Ivanić Gradu koji ste jedva nazvali gradićem, ali on ima svoj Dom mladih (Dom kulture) potpuno dovršen, s dvije velike dvorane, izložbenim prostorom; zahvaljujući Žarku Paiću i Jadranku Bitencu izdaju časopis *Tvrđa*, koji je jedan od najboljih časopisa za književnost u Hrvatskoj; imaju unutra uređenu knjižnicu koja ugošćuje najuglednije hrvatske književnike, zagrebački HNK radi pretpremijere svojih predstava u Domu kulture u Ivanić Gradu... A što je sa Splitom? Jednostavno je. Bože moj, krađu novac i na svaki način onemogućuju rad nezavisnoj sceni. Ja sam član upravnog odbora Koalicije udruge mladih koja u okviru Doma ima svoje prostorije od cca 900 metara kvadratnih (ex klub Kocka). Prostorije su nam dodijeljene od Grada za obavljanje naših djelatnosti, za što imamo godišnju donaciju od Ministarstva kulture u iznosu od 90 000 kuna i od Grada Splita u iznosu od 20 000 kuna. Većina udruge su registrirane za organizaciju koncerata. Ali, svako malo nam dode protupožarna inspekcija i zabrani svako veće okupljanje u prostoru (više od 30 ljudi) s obrazloženjem da moramo imati vatrodojavu, splinkere, razna čudesa koja inače nema ni jedan registrirani disco club u Splitu, a zbog nedostatka koje su nama uskratili i licencu disco cluba, jer kao ne udovoljavamo osnovnim tehničkim uvjetima. I onda da bismo opravdali sredstva dobivena od

Ministarstva kulture a i od samog Grada Splita moramo raditi projekte praktički ilegalno, što je paradoks. Grad Split ne želi niti čuti o ulaganjima u protupožarnu zaštitu u Domu mladih, i tako se vrtimo u krug. Mislim da ćemo morati organizirati više većih manifestacija na otvorenom, kako bismo medijima skrenuli pozornost i ukazali na problem, i kako bismo ponukali nekog, evo, možda sada novu Vladu, da napokon riješi taj problem u Splitu.

Godine 2010. izveli ste, kako su neki mediji prenijeli, spontani krvavi performans na otvorenju DOPUST-a (Dani otvorenog performansa u Splitu), iako niste bili pozvani na navedeni festival. Dakle, zbog čega niste bili pozvani, zbog čega ste se odlučili da nepozvani izvedete performans u kojemu ste razbili tri zuba, usnice, koljeno i lakat?

— Mislim da se organizator DOPUST-a, Marko Marković, vrlo brzo pokajao što me nije pozvao na tadašnji DOPUST, što se vidjelo i iz u-zadnji-trenutak-poziva da na otvorenju festivala igram nogomet za reprezentaciju Nekulture protiv reprezentacije Kulture. Mi, reprezentacija Nekulture, smo naravno pobijedili s 2:0, ali smo se nakon utakmice dodatno zezali s loptom, pri čemu sam pao i doživio ozljede. To nije bio namjerni performans, nego slučajna nesreća na koju su ljudi intenzivno reagirali: svi fotografi su fotkali, kolegice/umjetnice me tješile, savjetovale zubare, vodile me u obližnji WC da se sredim... Zbog takve se reakcije rodila ideja da slučajnu nesreću deklariram kao performans, zbog čega ona i postaje performansom. I urodilo je plodom. Na sljedećem DOPUST-u, 2011. pozvan sam da s udrugom DADAnti napravim koji performans, i napravili smo 3 performansa, jedan moj samostalni i dva skupna, 3 od ukupno 6 izvedenih performansa, a organizator Marko Marković nam je uzvratilo na taj način da je sa svojim bendom Ilija i Zrno Žita nastupio dva puta na koncertima u organizaciji udruge DADAnti i sad imamo odličnu suradnju.

Sudjelovali ste i u predstavi Judita Fractal falus teatra gdje kao kolektiv Juditu interpretirate kao kurvu, i, među ostalim, navodite sljedeće "a mi razumijemo njene grijeh, i da bi se iskupljenje dogodilo, stvari trebamo staviti u sadašnji kontekst." Na koji način interpretirate političku prostituciju u vašoj obradi Marulićeve Judite?

— Hm. Moje viđenje naše predstave *Judita*: iako je u prvom trenutku ožalošćena mučenjem i gubitkom muža, Juditu seksualno privlači superiorni general Holofern (ja); ona ga zavodi iako je već sama zavedena, odbacuje svoje islamske predrasude, divljački poseksa generala Holoferna, zbog griznje savjesti ga ubija i prezentira to puku kao čin heroine koja je spasila svoj narod, ali se u nastavku, koji je kabare, vidi da je oduvijek imala to kurvanjsko u sebi. Heh, ne vjerujem da bi se redatelj Hrvoje Cokarić složio s mojom interpretacijom, pa ipak morate njega pitati.

Stihove Kovačićeve Jame izgovarate u neodadaističkom performansu s narančama ANNOYING ORANGE DADAnti performans. Je li navedeni performans izveden pred publikom ili ste ga oblikovali kao videoperformans, dostupan sada i na You Tubeu.

— Poema *Jama* je za mene bila svojevrsna inicijacija u performerske vode. Godine 1988. ili 1989. sam u Obalama (klub u podrumima Akademije dramskih umjetnosti u Sarajevu) još kao mladi alternativac prisustvovao koncertu riječkog gothic dark benda Grč. Uz obradu Kovačićeve poeme, pjevač Grča, Zoran Štajdohar, sjekirom je cijepao vreću punu jetrica i raznoraznih iznutrica; sve je to letjelo po zraku; mi, mladi alternativci smo grabili komade, mazali se s njima po licima i međusobno gadali. Eto, baš zbog toga sam ove godine o svom trošku, nakon 30 godina postojanja, organizirao prvi koncert Grča u Splitu, na kojem je Zoran Štajdohar sjekirom masakrirao dvije teleće glave, dok su mozak i kosti škropili sve nas nazočne. Možda se i na osnovu ovog koncerta rodi/bude iniciran neki novi performer u Splitu. U svakom slučaju, *Jama* je bila tema više mojih radova, bit će i dalje, ali to u mom slučaju nije Kovačićeve *Jama*, nego *Jama* od Grča.

ANNOYING ORANGE DADAnti performans je bio izveden bez najave ispred petnaestak prisutnih koji su došli tu večer podržati udrugu DADAnti.

I završno, kakva je aktivistička splitska scena i ona umjetnička i ona građanske inicijative?

— Scena je jaka, ali mi samostalno nismo u stanju ništa više napraviti. Gradska uprava ignorira naše apele, Županija također, svi se i dalje bave organiziranim kriminalom i lobiranjem. Tako će i dalje biti dok se ne umiješa neka institucija na državnoj razini. Ajmo se nadati, ponavljam, da će nova Vlada nešto učiniti. **E**

LICE IZDAJNIKA I TEATAR ISPOVIJEDI

POVODOM BEOGRADSKIH IZVEDBI PREDSTAVA HIPERMNEZIJA (BITEF TEATAR) REDATELJICE SELME SPAHIĆ I PATRIOTIC HYPERMARKET (BITEF TEATAR) REDATELJA DINA MUSTAFIĆA

NENAD OBRADOVIĆ

Vidječeš lice izdajnika. Samo pazi da te privid ne prevari. Lice izdajnika može poprimiti izgled najveće pravедnosti.

— Danilo Kiš, *Grobnica za Borisa Davidovića*

Iz traumatičnih iskustava rata i nasilja ljudi sa prostora bivše Jugoslavije još uvijek nisu izašli. Uistinu, pucnjave više nema, ali upadljiva je doza netrpeljivosti spram "drugog", kao i nezainteresiranost za počinje zločine, samim tim i žrtve zlodjela. Ovaj traumatični mir djeluje kao neizlječiva rana sve do danas. U upadljivoj (ne)određenosti spram zlodjela i zločinaca gubi se mjesto koje bi u jednoj državi, nakon sukoba, trebalo pripasti povijesnoj memoriji. Kolektivno sjećanje jedne države na neslavne dane svoje povijesti je neophodno ili kako je to objasnio Richard Niebuhr u svojoj knjizi *The Story of Our Life* da "ondje gdje nema kolektivnog sjećanja, gdje ljudi ne dijele zajedničku prošlost, tu ne može biti istinske zajednice". Kolektivnom memorijom jedne zajednice bavio se i povjesničar Raul Hilberg u svojoj znamenitoj i poznatoj knjizi *Perpetrators, Victims, Bystanders* koja se bavi Holokaustom iz iskustva žrtava, zločinaca i promatrača. Autor posebice naglašava odgovornost grupe ljudi koju naziva promatračima ustvrdivši da su puno toga znali, ali da "o svojem saznanju nisu otvoreno govorili". Postavlja se tako pitanje koliko smo odgovornost imali svi mi, kao građani, kada smo nijemo promatrali zločine koji su se događali okolo nas. Koliku odgovornost imamo danas kada kazališna umjetnost počinje progovarati o teškim i mučnim vremenima upravo kroz sjećanja koja su različita za svakog od nas, ali koja su uvijek sa nama. Ma koliko bježali od njih.

KAZALIŠTE, MJESTO SUSRETA Početkom marta 1999. na Kosovu, u mjestu Suva Reka, pripadnici srpske policije i paravojske ubili su preko 40 članova albanske obitelji Berisha. Među žrtvama bilo je staraca, maloljetne djece pa čak i beba. Srbijanska javnost uporno je negirala pomenuti zločin iako je u beogradskom sudu za ratne zločine presuđeno da se zločin dogodio. Na pozornici Bitef teatra u Beogradu glumci okupljeni u predstavi *Patriotic Hypermarket* sarajevskog redatelja Dine Mustafića progovaraju o ovom zločinu u isprepletanom albansko-srpskom jeziku koji izgovaraju glumci iz Albanije, Srbije i sa Kosova. Predstava tematizira sve bolne teme srbijanskog društva: od nasilnih demonstracija na Kosovu, masakra nad porodicom Berisha, preko ubistva braće Bytyqi, masovnih represija (posebice se ističe represija nad prištinskim intelektualcima, a kao primjer navodi se glumac Faruk Begolli koji se skrivao u stanu svoje sestre u Prištini), zatvaranja, diskriminacije i bombardiranja Srbije. *Patriotic Hypermarket* osvjetljava i sadašnji trenutak baveći se upadljivim stereotipima koji su prisutni u srpskom doživljaju Albanaca

kao što su neznanje, mnogo djece, mržnja i želja za "otimanjem" teritorije. Progovorivši o zločinima, netrpeljivosti, nasilju, represiji, mržnji i nerazumjevanju na dva danas tako udaljena jezika, predstava u centru Beograda mora biti doista važan odraz "novog političnog kazališta" koje se ovoga puta kritički poigrava sa uzrocima (ne)prijateljstva dvaju naroda upravo potencirajući njihove sličnosti. I ovaj bi se umjetnički poduhvat mogao shvatiti kao "kretanje ka samospoznaji", gdje bi se možda, negdje u unutrašnjosti, našlo mjesto za empatiju žrtavi a prezrenje dželata. Kroz dokumentarne fragmente nastale na ispovjestima Srba i Albanaca sa Kosova *Patriotic Hypermarket* postaje političko kazalište koje šalje poruku i koje svojom porukom postaje društvena opomena.

KAZALIŠTE, MJESTO SJEĆANJA

U danima kada je prvi put izvedena pred beogradskom publikom, predstavu *Hipermnezija* pratio je sljedeći novinski naslov: „Premijera predstave *Hipermnezija* potresla beogradsku publiku". Na koji bi način, danas, poslije silnih neuspjelih pokušaja približavanja prošlosti onima koji bi se mogli nazvati Hilbergovim promatračima, jedna kazališna predstava postala mjestom susreta koje pokreće publiku? Riječ je, rekli bismo, o iskrenosti sa kojom predstava prilazi publici. Akteri predstave *Hipermnezija*, nastale u koprodukciji sa beogradskim Bitef teatrom i Hartefakt fondom, su mladi glumci Ermin Bravo, Jelena Čuruvija-Đurica, Maja Izetbegović, Tamara Krcunović, Damir Kustura, Sanin Milavić, Milica Stefanović i Alban Ukaj koji pred gledatelja donose svoju osobnu ispovjest, priču od koje vas boli vaša prethodna šutnja i koja vas tjera na osobno propitivanje. Ispovjesti mladih ljudi koji su rat preživjeli u nekim svojim okolnostima bila je i ovoga puta prilika za mjesto susreta. Mladi glumac Alban Ukaj govorio je o svojim teškoćama rata i nasilja, o represivnom srbijanskom režimu i neprihvatljivosti, iskreno i snažno, što dovodi do obrta u ustaljenoj priči o "neprijateljima". Lik Albanca koji nam donosi svoju priču i sjećanje bez ikakve nepotrebne patetike i sladunjave sentimentalnosti, što treba zahvaliti redateljici Spahić, postaje omiljeni lik na sceni te je bespredmetno govoriti o njegovoj nacionalnosti. Ovdje se nikad jasnije i glasnije ne progovara o tome da nesreća nema nacionalnost i da nas svaka potresna priča iznova kuša da se preispitujemo, u nadnacionalnim okvirima. *Hipermnezija*, stoga, postavlja pitanja o odgovornosti i



Hipermnezija Selme Spahić

PATRIOTIC HYPERMARKET OSVJETLJAVA I SADAŠNJI TRENUTAK BAVEĆI SE UPADLJIVIM STEREOTIPIMA KOJI SU PRISUTNI U SRPSKOM DOŽIVLJAJU ALBANACA KAO ŠTO SU NEZNAJJE, MNOGO DJECE, MRŽNJA I ŽELJA ZA "OTIMANJEM" TERITORIJE. PROGOVORIVŠI O ZLOČINIMA, NETRPELJIVOSTI, NASILJU, REPRESIJI, MRŽNJI I NERAZUMJEVANJU NA DVA DANAS TAKO UDALJENA JEZIKA, PREDSTAVA U CENTRU BEOGRADA VAŽAN JE ODRAZ "NOVOG POLITIČNOG KAZALIŠTA"

postaje mjestom izliva teških i uznemirujućih emocija koje se gledatelju ne doimaju kao da pokušavaju prenijeti nekakvu političku poruku već upravo suprotno, gledatelj pravi intrapersonalnu raspravu. Redateljski i dramaturški koncept u ovom slučaju doista je efektan i katarzičan jer svojim sveprožimajućim emocijama publici dovodi u situaciju da se preispituje (vlastita odgovornost) i da suosjeća (tude patnje) ali i da postaje otuđena (prećutna podrška zločinu, to je činio neko drugi). A otuđenost i jest, prema Badiou, sredstvo da se "objelodanjuju surova djelovanja kroz koja stvarno može da se ostvari".

KAZALIŠTE, MJESTO POKRETA

Dvije beogradske premijere, kroz dokumentarni materijal i proživljena iskustva, postaju najviši dometi teatarske političnosti i angažiranosti ove kazališne sezone u Beogradu. Iako, u svojim "načinima predstavljanja" ne idu tako radikalno duboko kao što to radi primjerice Oliver Frljić u svojim djelima *Kukavičluk*, *Turbo Folk*, *Mrzim istinu* i *Pismo iz 1920* ili Borut Šeparović u *Mauzeru* beogradske kazališne izvede *Hipermnezija* i *Patriotic Hypermarket* postaju odrazi novog, radikalno drugačijeg, suvremenog i suočavajućeg kazališta. I ove predstave nisu samo pokušaj da se određena kazališna premijera predstavi kao mjesto suočenja već i dublja društvena analiza ali nedovoljno

jaka da u ovom slučaju teatar postane mjestom pokreta u kojem će se gledatelj bijesno i katarzično pokrenuti i preispitati. Kazalište se ponovno transformira u mjesto sve uočljivije ljudske ispovjedaonice. Ako bismo potpuno zanemarili sve one teatarske teorije kroz povjest kao i suvremena tumačenja po kojima je jezik disciplinska mašina (Foucault) koja se sve više zanemaruje, teatar bismo i mogli tumačiti kao ljudsku ispovjest. Između granica (ne) mogućeg predstavljanja i (ne)moguće stvarnosti. Možda i nije tako čudno da su ove ispovjedne predstave napravili sarajevski redatelji koji su preživjeli "najdužu opsadu jednog grada u povjesti". **E**

DNEVNIK KAO PERFORMANS I PERFORMATIVNI DNEVNIK

UZ KNJIGU PONOVRNO ROĐENA – DNEVNICI I BILJEŠKE 1947.-1963. AUTORICE SUSAN SONTAG (ZAGREB: DOMINO, 2011) I PREDSTAVU PRIRUČNIK ZA PRAZNE PROSTORE AUTORICE MARJANE KRAJAČ I DRAMATURGA MARKA KOSTANIĆA, PREMIJERNO IZVEDENU U ZAGREBAČKOM PLESNOM CENTRU

NATAŠA GOVEDIĆ

Ukoliko nas dnevnik neke osobe ne zanima kao *close reading* njezinih ili njegovih biografskih zavrzlama i emocionalnih razdiranja, ukoliko mu, dakle, ne pristupamo iz gole voajerističke znatiželje, osobne bilješke moguće je čitati i kao osobitu vrstu performansa za samog sebe i sa samom sobom, u kojima osoba koja izvodi operaciju „na sebi“ pri tom promatra skalpel koji drži u ruci. Bojim se da rani dnevnik Susan Sontag pod nazivom *Ponovno rođena – dnevnik i bilješke 1947.-1963.* (Zagreb: Domino, 2011), premda faktički spadaju u rang vrlo brutalnog i dosljednog samoseciranja, nažalost u arenu globalnog čitanja stupaju pod nešto žutijim stijegom erotike, s gomilom međunarodnih recenzija i javnih komentara čiji je glavni interes komentirati koliko je u bilješkama prisutno *lezbijskog iskustva* i kako je točno Sontag doživljavala svoje seksualne partnere i partnere. Što se tiče autorice ove kritike, dnevnik Susan Sontag nisu zanimljivi na način kopanja pa ladicama žudnje slavne esejistice, aktivistice i književnice. Već i sama činjenica da je Sontag sustavno odbijala identifikaciju na način konzervativnog sučeljavanja lezbijske nasuprot heteroseksualne žudnje, zagovarajući privatnost i fluidnost seksualne topike, govori protiv policijskog ili pornografskog pretraživanja dnevnika. Velika kontroverza koju su izazvali intervjui i tekstovi sina Sontagove, Davida Rieffa, također postavlja niz pitanja o tome tko je „čuvar“ i relevantni komentator nečije osobne priče, tko može ovjeriti nečiju sudbinu ili joj oduzeti kredibilitet, pogotovo kad stignemo do najosobnijeg sadržaja priče o umiranju. Susan Sontag definitivno je bila protivnica teorije o bolesti kao metafori (toliko popularnoj u aktualnoj *new-age* kulturi), baš kao i protivnica ideologije gladijatorske smrti, ali jedan dio gledateljske arene s naročitim je pomnošću pratio njezinu prvu borbu s rakom dojke, koji je pobijedila u četrdesetima, nakon čega su uslijedile još dvije bitke s karcinomima, pri čemu je posljednjoj, trećoj, u sedamdesetima, uistinu i podlegla. Rani dnevnik nas, međutim, približavaju sasvim drugačijoj borkinji, ženi koja je pažljivo saslušala, zapamtila i primijenila Kierkegaardov komentar o „ljudima koji donose zaključke o životu kao školarci: varaju svoje učitelje tako što prepisuju odgovore iz knjige a da nikad sami nisu pokušali riješiti zbroj“. Sontag je mislila svojom glavom. Njezini *stilovi radikalne volje* zanimljivi su zato što nemaju sentimenta ni prema kakvoj intelektualnoj lijenosti.

DNEVNIK KAO OPSERVATORIJ

Već na prvim stranicama dnevnika iz 1947. godine, Sontag objavljuje u što vjeruje. Citiram: „Da ne postoji nikakav osobni bog ili život nakon smrti. Da je najpoželjnija stvar na svijetu sloboda da se bude iskren prema sebi, odnosno Čestitost. Da je jedina razlika između ljudskih bića inteligencija.“ A nekoliko stranica kasnije: „Umjetnost, pak, uvijek teži tome da bude neovisna o pukoj inteligenciji.“ Slijede popisi i popisi

pročitane literature, ogromna i neutaživa glad za znanjem, pasija prema glazbi, popisi gay slenga, preslušanih ploča, pogledanih filmova, latinskih veznika, liste knjiga koje tek treba kupiti, diskusijske natuknice slaganja i neslaganja s prijateljima, sižeja nekih budućih priča. Godine 1953. ponovno pitanje u što autorica vjeruje i nešto drukčiji odgovori: „U privatni život. U zadržavanje kulture. U glazbu, Shakespearea, stare zgrade“. Desetak godina kasnije, u prvoj natuknici 1961., ton Sontagove je znatno manje epohalan. Naslućuju se pukotine ne samo u velikoj konstrukciji kulture, nego i u procjeni osobnih rizika: „Jamčim drugima svu slobodu koju uskraćujem sebi“, zapisuje Sontag. U drugoj polovici dnevnika, evidencija uskrata dominira nad sladostrastima otkrića. Čini se da se dnevnička krivulja ovih zapisa kreće prema sve većoj nesigurnosti, prema sve ozbiljnijoj sumnji u održivost „čvrstih kriterija“, odnosno prema sve finijem rasteru samokritičnosti, s dosljednom sumnjom da je „interpretacija“ ikada više od postavljanja bolno provizornih pravila, koje će samo djelo vjerojatno uvijek iznova srušiti. Govoreći o pedagogiji Susan Sontag, ona je definitivno usmjerena na čitanje i tumačenje kao stalni eksperiment, bez konačnih sustava i s mnoštvom poetskih natuknica, u kojima je biti sa sobom, pisati o sebi, *secirati se*, možda jedina neotuđiva umjetnička praksa koju za koju smo sposobni.

OPSERVATORIJ KAO DNEVNIK

U predstavi *Priručnik za prazne prostore*, pripremanoj u Berlinu i Zagrebu, koreografkinja Marjana Krajač bori se za posve istu stvaralačku pedagogiju: pravo umjetnika da radi u plesnoj dvorani (nekoj vrsti izvedbene *prazne stranice*), s olovkom i bilježnicom na podu, s kolegama koji svaki dan zamuckuju i nadopunjuju jedni druge, tražajući za pitanjima i pokretima koji još nigdje nisu instrumentalizirani, koji donose nelagodu nedovršene rečenice, skice i natuknice, otvorene nelagode i zaustavljanja na onim dionicama koje djeluju previše poznato i samim time nedovoljno inspirativno. Krajač dnevnički bilježi rad u dvorani filmskom kamerom, snimajući četvero plesača (Lysandre Coutu-Sauvé, Jacob Peter Kovner, Chloé Serres i Ana Rocha), a samo u jednom trenutku filmski zabilježivši i vlastito lice. Uz opernu i jazz glazbu, plesači pokretom odgovaraju i na dokumentarnu snimku debate o besplatnom školstvu u Hrvatskoj, odnosno na tekst militarističkog odbijanja da bilo tko „dobije znanje na pladnju“, a da za to ne plati dodatni novac iz privatne, dakle ne samo državne blagajne. Apsurd vojnički odlučnog ženskog glasa koji urla protiv prevelike dostupnosti znanja, u odnosu na tijelo plesačice koja se jednostavno ne obazire na zvukovnu tiradu, mnogo govore o uzaludnosti režima da zatre i formalno i neformalno saznavanje. U bilješkama jednog od plesača (Jacoba) čitamo: „Što je afekt (*ne* efekt) apokalipse, kao vremena u kojem se ništa ne događa? Kako izvesti tu apokalipsu (koja je vrsta performativnosti potrebna), u vremenu



PLESAČI I PISCI KAO "PERFEKIONISTI SLOBODE" OPRAVDANO INZISTIRAJU NA ISTRAŽIVAČKOJ PRAKSI KAO SAMOSECIRANJU

dosade? U vremenu ponovnog punjenja.“ *Priručnik za prazne prostore* nudi nam i živu izvedbu jednog ženskog tijela koje u uskoj traci bijelog plesnog poda pokretom, s mnogo pauzi i zaustavljanja, komentira filmski zabilježen proces proba, citirajući pojedine dionice ili ih ponavljajući (katkad sinkrono, katkad asinkrono), s obzirom na snimljene dionice njezinih virtualnih suizvođača. Mnogo je veći naglasak ovog scenskog djela na filmskom, „dnevnički otvorenom“, negoli na kazališnom, začudo izvedbeno „dovršenijem“ materijalu. Štoviše, snimke proba funkcioniraju kao propozicije vizualnog, narativnog i koreografskog sadržaja čitava komada. U tom je smislu prevrednovan odnos između izvedbe koja je otvorena i zatvorena publici: publika prvenstveno prati montirani i snimljeni materijal iz plesne dvorane kao polje stalne neizvjenosti, a ono što se događa na samoj pozornici djeluje kao epilog ili „prisilna“ finalizacija pokušajnog rada u dvorani.

DNEVNICI KAO SAMODISCIPLINA

I u slučaju Susan Sontag i u slučaju Marjane Krajač, bez obzira na razlike u rukopisima i medijima, bilježenje stvaralačkog procesa ujedno dijeli s čitateljima ili gledateljima potrebu autorica za vrstom discipline koja se ne svodi na primjenu *već naučenih* pravila, već discipline koja preskače ispraznu – pomodnu, važeću, općeprihvaćenu – terminologiju, zahtijevajući nove vrste pozornosti, pa onda svakako i nove pokušaje artikulacije vlastitih parametara suvremenog plesa/pisanja. Pitanje je da li tako postavljeni parametri interakcije zanimaju ikoga osim samih umjetnika. Nezadovoljstvo publike koja od plesne izvedbe očekuje neku mjeru užitka u pronađenoj i fiksiranoj koreografskoj dionici tijekom predstave *Priručnik za prazne prostore* čulo se i osjetilo na razne načine: od vrpoljenja jednog dijela



gledatelja, do uzvika „Konačno!“ po samom završetku predstave i na kraju veoma kratkog aplauza koji je predstava dobila. Ne navodim ove reakcije kako bih osudila gledatelje. Upravo suprotno - mislim da će uvijek postojati i avangardna i konzervativna publika, kao i da je važno saslušati reakcije svih gledatelja. Problem je, međutim, u tome što u Hrvatskoj doslovce sve institucije rade isključivo na stvaranju konzervativne publike, kao i na aktivnom minoriziranju eksperimentalnog teatra (kao i eksperimentalnog pisma), samim čime ne možemo istupiti iz percepcijske *lijenosti* protiv koje toliko gorljivo i toliko uporno piše Sontag. Čitamo li dnevničke bilješke koreografkinje i plesne reformatorice Yvonne Rainer, naučit ćemo da na strani stalnog istraživanja mora biti *još netko* osim umjetnika. Kustosi, kuratori, ravnatelji izvedbenih institucija, muzeja, časopisa, izdavačkih kuća. Društva postoje ne zato da bi zaradila na umjetnosti, nego zato da bi udomila i njegovala istraživačke impulse. Svakako je važno da Marjana Krajač inzistira na svojoj građanskoj i stvaralačkoj potrebi generiranja eksperimentalne neizvjenosti, jer to i nama ostalima omogućuje da se upustimo u topografije slobodne od *brendiranih* vrijednosti i feudalno distribuiranih zabavljačkih prostora izvedbe. U tekstu „Plesač i ples“ iz 2003. godine, Susan Sontag zapisuje: „Nijedna umjetnička skupina nije tako samokritična kao plesači. I nijedna ne zahtijeva toliko samoprijegornog službovanja vlastitoj disciplini.“ Povjerovat ću da *imamo kulturu* u trenutku kad ovu nadasve utemeljenu izjavu o plesačima kao perfekcionista slobode potpiše domaća vlast, dodijelivši im i adekvatne prostore i sustavnu financijsku podršku. Samim time, nastat će i publika osobno zainteresirana za rad nezavisnog teatra. ■

PISANJE U POLUMRAKU

PRIČE IZ ZBIRKE MLADOG, KOD NAS VEĆ PREVOĐENOG I PRIMIJECENOG NJEMAČKOG PISCA POVEZUJE NASLOVNI PROVODNI MOTIV U RAZLIČITIM UOBLIČENJIMA

DARIO GRGIĆ

Ako su ljudi u stanju svezati si kravatu oko vrata, ako misle da u tome nema ništa čudno ni sporno, onda je sve moguće. Pa i slava. Daniel Kehlmann mladi je njemački pisac (u srednjim tridesetima) dobro predstavljen hrvatskoj publici. Osim *Slave* objavljeno je još sedam njegovih knjiga, među njima i veliki hit *Mjerenje svijeta*, koji je autoru iz prve ruke priskrbio temu za ovu zbirku priča. Kad mi je dopala šaka, pomislio sam – ili sam mislio da mi je netko rekao, ne sjećam se točno – kako se u *Slavi* Kehlmann izruguje vlastitom statusu, ili, u najmanju ruku, izvještava o svom paradiranju po svijetu s kravatom oko vrata, tijekom igranja uloge ozbiljnog, mladog i slavnog pisca. Međutim, radi se o zbirci priča čiji je osnovni provodni motiv slava u njezinim raznim uobličenjima.

KEHLMANN JE ZANIMLJIV SPISATELJSKI GLAS, A I TEHNIČKI JE POSEGNUO ZA NEKIM DANAS POMALO I POTISNUTIM FINESAMA, POPUT METATEKSTUALNOSTI, KOJU, UNATOČ PRIGOVORIMA, NE RABI ŠTREBERSKI NEGO INSTINKTIVNO

JEDAN OBRTAJ PREVIŠE Da se primati naše pod- (ili nad-) vrste izvrsno osjećaju u atmosferi cirkusa nije nikakvo posebno čudo jer smo tako uzgajani: još od onih prvih nesretnih rođendana kada se uglavnom uspješno u ljude usađuje cirkuski, krabuljaški, karnevalski i paraderski poriv čije će smjernice većina egzistencija ponizno pratiti tijekom cijeloga života. Provesti na pozornici pa makar i tričavih pet minuta, u potpunoj je suprotnosti s “bezimenom slavom” koju s tipičnom dozom humora, preporuča Chuang Ce: biti nepoznat kao zadnja baba (ili zadnji dida), ali besprijekoran; biti neupotrebljiv kao kvrgavi panj, ali vječan. Čudan je Tao, ali očito da je slava još čudnija. Devet je priča Kehlmann posvetio ovom, u biti, ispraznom fenomenu. Tako da možemo čitati duhovitu skasku o životu spisateljice koja zaglavi negdje u nekoj od ruskih državnica, bez papira, bez novaca, bez mobitela... i tu počinje problem.

Kafkijanska priča koja nije izvedena tehnički posve korektno: OK, mobitelški signal ne prolazi, ali gdje su, dovraga, ovi obični telefoni? Mobiteli jesu rasteretili ljudsku memoriju pa podosta pripadnika vrste više ne zna nijedan broj napamet, čak ni svoj, no ipak... postoje informacije. Ali priča je, zažmirimo li na oba oka pa onda jednim povremeno trepćemo, dosta

zanimljiva. Ima atmosferu. Kafkijansku. Ili je pravo ime Dino Buzzati? Moguće se zamisliti kako negdje, nekome, vitlamo značajem vlastite osobe, a da to u zatečenome svijetu nikome ništa ne znači. A da osim tog vitlaja, ne poznajemo nijednu drugu vještinu preživljavanja. Jer, osim slavi (to bi ipak bilo prejednostavno), *Slava* je posvećena i preživljavanju. Evidentno je kako autor preživljavanje smatra dovoljno intrigantnim da slavu, promotrenu iz ovoga kuta, bez ikakva problema može prikazati kao besmisleno majmuniranje. Koliko kondicije ponestane čovjeku koji je “uspio” u životu? Uspio u onom ni po čemu taoističkome smislu...

Jedna priča posvećena je zamjeni identiteta. Poznati glumac, umoran od sama sebe, počne nastupati kao imitator vlastita lika. Dobiva i usmjeravajuće savjete, stupa u vezu s nekom ženom koja ne zna ništa o njegovu pravom identitetu; prva je to veza nakon milijun godina u kojoj uživa – netko je s njim zbog njega, a ne zbog njegove slave. Međutim, jadan je. Novaca može zaraditi malo. Kao imitator onog pravoga sebe blijeđa je sjena pravih imitatora. Kao da nema nijednu realnu sposobnost, ništa naplativo. Luksuz njegova “pravog” života pao je s neba i nema veze s njim. Rezultat je nekakve čudne, neosobne matematike, gdje konačni zbroj uopće ne ishodi iz slaganja pojedinačnih kvaliteta na hrpicu. Kehlmann ovdje umnaža perspektive, odnosno simulakrira stvarnost barem još jednom: zamišljena stvarnost nema veze s realnošću. Realnosti glavnoga lika bliži su lažnjaci, nego pravi glavni lik, i tako dalje. Kraj je opet malko upackan, Kehlmann radi onaj okretaj zavrtnja više, što ga preporučuju James i Borges, ali mu pritom puca šaraf: lik dolazi pred svoju kuću, tamo ga ne prepoznaju. Bezveze. Ići do kraja, ne znači bezglavo zalutati, nego znači ići do kraja. Ali i ova priča ima atmosferu. Kehlmann je talentiran. Ali se teško ne upitati što bi u istoj situaciji od priče napravio Vonnegut. Ili Ballard. No, i Vonnegut je započeo zbirkom priča iz kojih se ne bi dalo zaključiti kako će ikada napisati *Hokus pokus*. O čemu u jednoj drugoj knjizi istoga nakladnika piše i Kehlmann. U priči se, dakle, sreću i razgovaraju dva imitatora slavnoga glumca, slavni glumac koji glumi da je imitator i pravi imitator, koji glumi da je glumac. Od toga mjesta pa nadalje sve je moglo ići i drugim tijekom.

REALITY SHOW IZ SPISATELJSKE RADIONICE Prva priča u zbirci, *Glasovi*, prilično je dobra. Opet atmosfera, pomalo nedorečena, tajnovita, tipu zvoni mobitel, zovu ga kojekakve žene o kojima nema pojma tko su, nude sastanak, klasična zbrka nastala kao posljedica krivoga broja. Inače, zbirku se preporuča čitati i kao labavi roman. Likovi šeću iz jedne u drugu priču, a i situacije su tematski natkriljene. Kehlmann se osobito nabrusio na Miguela Auristosa Blancosa, autora knjiga za samopomoć. Živi negdje u Latinskoj Americi, nosi prsten sa safirom. Zefir? Miro Gavran nije. Paulo Coelho? Uglavnom, lik ima opsesiju pištoljem, kojeg drži blizu pisaćeg stola, i u nekakvom perverznom ritualu naslanja si ga na čelo, stavlja u usta i slično, misleći pritom kako je suzdržavanje od suicida, odbijanje

zadavanja te vrste udarca svima pobožnima ovoga svijeta, možda vrhunac njegova života. Istovremeno je napisao, kao odgovor jednoj opatici na pitanje zašto postoji zlo, iskren odgovor koji je sadržavao stvari koje on uopće nije mislio, nego su jednostavno bile istina. A on nije mislio istinu. Autor knjiga samopomoći drži cijev u ustima i zamišlja uklanjanje svojih knjiga s polica i tezgji, zamišlja problijeđenje kućanice i zapanjeno svećenstvo.



Daniel Kehlmann, *Slava*, s njemačkoga prevela Latica Bilopavlović Vuković; Fraktura, Zaprešić, 2011.

U priči *Rosalie odbija umrijeti* Kehlmann daje direktan prijenos odnosa pisca i lika, to je svojevrsni *reality show* iz spisateljske radionice. Liku je preostalo samo umrijeti, pisac odlučuje da se lik eutanazira, lik se buni i s pravom ga pita zašto, jer, on je taj koji odlučuje. Ona, sa svoje strane, odbija umrijeti. U Švicarskoj rade eutanaziju, Kehlmann špota lika, gurka ga tastaturnim moćima i utovaruje na vlak; ova se simpatična likica tome opire koliko je to u mogućnosti jednoj izmišljenoj osobi, i prilično dobra, mjestimično čak urnebesna priča ide svome kraju. Tko li će pobijediti? Kehlmann je zanimljiv spisateljski glas, a i tehnički je posegnuo za nekim danas pomalo i potisnutim finesama, poput metatekstualnosti, koju, unatoč prigovorima, ne rabi štreberski nego instinktivno. Kao u onoj staroj japanskoj samurajskoj priči (koja bi se svidjela Lafcadiu Hearnu, odnosno Koizumi Yakumou) o samuraju koji je svršio sve teške samurajske škole, ali je, usput, izgubio instinkt. Pa ga je sad lakše ubiti u mraku.

NESUSPREZANJE PRED BANALNIM Pisanje, ono pravo, žestoko, uvijek je pisanje u mraku, i omjer svladanih tehnika

INTUICIJA GORILE I NJEŽNOST LEPTIRA, ETO ŠTO JE POTREBNO DA BI SE, UGRUBO, NAPISALA DOBRA PRIČA. KEHLMANN IMA NJEŽNOST SLONA, POVREMENO JE BAŠ TRAPAV

i instinkata kod Kehlmana je i dalje na ovoj intuitivnoj strani. Intuicija gorile i nježnost leptira, eto što je potrebno da bi se, ugrubo, napisala dobra priča. Kehlmann ima nježnost slona, povremeno je baš trapav, a njegova razrogačena razjedenost piscima knjiga samopomoći je u najmanju ruku dirljiva – pisci knjiga samopomoći jesu varalice, i to odreda, ali su i psihopati, i to takvih razmjera da ni timovi vrsno utreniranih psihijatara ne bi mogli ništa do u nemoći kršiti prste pred zbrkama u njihovim glavama. Pišući priču o ovakvim slučajevima Kehlmann ne pokazuje samo prezir, nego i svojevrsni aktivizam, neelitnost, nesusprenje pred banalnim, od kojeg ne treba uvijek bježati u kulu bjelokosnu čiste literature (ona ionako ne postoji, osim kao umišljaj, dosta čest na domaćoj sceni) – ponekad mu je potrebno suprotstaviti ogledalo, kao što je to napravio Kehlmann. Nekakva hrvatska inačica ovakvog pisanja izvrsno bi se, pišući, zabavila, ako bi joj protagonist bio tzv. elitni, umjetnički pisac recentnoga hrvatskog trenutka: u toj se sferi redovito smješta najviše nepodnošljivo pretencioznog kiča, nemarno zabušorenog neprovarenim lektirama, hrpom citata iz koje naši sadašnji i budući akademci proviruju povremenim ljepilačkim sposobnostima ulančavanja tuđih mišljenja. Gro se šodera krije po Akademijama i oko njih, ne po vašarištima hitnog oporavka bića. S neznanjem je problem što još od Perikla vlada sposobnošću da užasno učeno zvuči te da mu ne pada na pamet da se ubije. Ali uglavnom nije potrebno biti baš Platon da bi ga se razvalilo. **E**

SATURNOVA DJECA

TEORIJSKE KONCEPTE NASLOVNIH POJMOVA AUTORICA ISTRAŽUJE PRVENSTVENO NA MJESTIMA NJIHOVA MEĐUSOBNOG DODIRA I UTJECAJA, A TO SU PSIHOANALIZA, FILOZOFIJA I KNJIŽEVNOST

MARTINA PERIĆ

U suvremenoj humanistici odnos teorije i teoretičara prema svom predmetu postao je kompleksniji i zanimljiviji no ikada prije. U tom trokutu, kao i onom ljubavnom, kao da su dopuštena sva sredstva – otkrivanja, razotkrivanja, utjecanja i preispitivanja. Kada je 2003. godine pokrenuta biblioteka Razotkrivanja u Nakladi Ljevak, već je svojim intrigantnim naslovom i u okvirima hrvatske znanosti dotad neuobičajenom koncepcijom dala naslutiti da se radi o nečem drugačijem. Autorski pristup koji u sebi nosi razotkrivaću gestu jednako prema svome predmetu kao i prema vlastitim teorijskim pretpostavkama i metodološkom aparatu, rubne ili nedovoljno istražene teme, fotografije autora na naslovnica knjiga koje teoriji daju ljudsko lice, ali i dimenziju osobnog preispitivanja i sumnje, diskurs koji ne iznevjerava načela znanstvenog pisma, ali jednako tako ne pada u zamku suhoparnog teoretiziranja i neprohodnosti – samo su neke od osobina knjiga izdanih sa znakom Razotkrivanja. Nakon osam godina i nekoliko tuceta svezaka, dočekali smo i najnoviji naslov iz te edicije – *Revolucija i melankolija* autorice Tatjane Jukić.

PATOLOŠKI ASPEKT MELANKOLIJE

Teorijske koncepte revolucije i melankolije autorica istražuje prvenstveno na mjestima njihova međusobnog dodira i utjecaja, a to su psihoanaliza, filozofija i književnost. U iscrpnom uvodu koji bi mogao funkcionirati i kao zasebna studija, ona se bavi konceptom žalovanja i melankolije koji je bitno obilježio kritičku teoriju zadnja dva desetljeća, nastavlajući se tako na dotad dominantne teorijske koncepte poput identiteta, roda, traume. Žalovanje i melankolija primarno se proučavaju u domeni psihoanalize pa tako i Tatjana Jukić u svom radu polazi od Freudovog tumačenja tih dvaju pojmova koji su supostavljeni kao lice i naličje u srži istog principa libidne ekonomije. Žalovanje je proces u kojem subjekt može prodati traumu i bol zbog gubitka objekta (pri čemu taj izgubljeni objekt ne mora nužno biti osoba, može biti riječ i o domovini, ideologiji, slobodi, ili bilo čemu što je od velike vrijednosti i važnosti za subjekt). Za razliku od žalovanja, koje je prirodan psihološki proces, melankolija u Freudovom tumačenju otvara prostor patološkog, odnosno, predstavlja nemogućnost suočavanja s gubitkom voljenog objekta. Patološki aspekt melankolije poznat je otprije – u antičkoj humoralnoj patologiji čovjekovo se zdravlje povezivalo s uravnoteženim odnosom četiriju osnovnih tjelesnih tekućina, a crna žuč smatrala se izvorom melankolije, dok u srednjem vijeku melankolici bivaju podvedeni pod smrtni grijeh lijenosti i nerada. Taloženje novih značenja omogućeno je ulaskom melankolije u polje književnosti, prvenstveno u pjesničkom opusu Charlesa Baudelairea koji koristeći englesku riječ *spleen* omogućuje dvostruko čitanje tog pojma – prvo kao afekta koji odgovara onome što već kulturološki podrazumijevamo kao melankoliju, a drugo, *spleen* označava i slezenu koja se smatrala organom izvorom crne žuči, samim time i melankolije. Osim toga, Baudelaire kao istoznačan melankoličnom koristi pojam “saturnski”, aludirajući time na staro vjerovanje u povezanost melankolije s planetom Saturnom. Književno čitanje melankolije pozicionira je kao jedan od temeljnih modusa za shvaćanje suvremene književnosti i kulture

koje su obilježene svojim konstitutivnim manjkom pri čemu melankolija otvara prostore drugog, iznimnog, nejednoznačnog.

RAZOČARANI REVOLUCIONAR Međutim, kako se autorica bavi pitanjem dodira i uvjetovanja književnosti i političkog, bitno mjesto u ovoj knjizi zauzima i pojam revolucije, posebno na način na koji ga tumači Derrida u svojoj studiji *Sablasti Marxa*. On Marxa i marksističku revoluciju povezuje sa sferom sablasnoga, odnosno težnje za onim što je nepristupno i tako je direktno postavlja u suodnos s melankolijskom gestom prizivanja onog čega nema. U tom smislu logično je da Tatjana Jukić kao temeljnu građu uzima onaj period hrvatske književnosti i kulture koji je najviše obilježio književni lik razočaranog revolucionara, Saturnovog djeteta u uzmagu. Riječ je o tzv. krugovaškom naraštaju koji se javlja neposredno nakon 1948. i rezolucije Informbiroa koja je doslovno preko noći intervenirala u političku strukturu tadašnje države i, što je još važnije, kulturnu i političku memoriju zajednice. Krugovaši u svojim djelima propituju komplicirani odnos memorije, politike i književnosti pa autorica primjećuje kako se “cijela novija hrvatska književnost formira oko političke geste, ili kao politička gesta, pa politika u toj književnosti zauzima mjesto koje priča o Edipu zauzima u psihoanalizi: mjesto gdje se prepleću priziv, naracija, memorija i samorefleksija”.

Zbog toga kao primjerne tekstove za analizu odabire Novakovu novelu *Badessa madre Antonia*, Slamnigov roman *Bolja polovica hrabrosti* te Šoljanovu intervenciju u Držića koja je dvostruke naravi – manifestira se kao dopisivanje Držićeve komedije *Dundo Maroje* i kao pisanje eseja *Tako je govorio Tripe* u kojem Šoljan komentira mehanizam inkorporacije svog epiloga u Držićevu komediju. Četvrti autor kojeg Jukić uvrštava u svoju studiju izvan je okvira krugovaške književnosti, ali je za hrvatsku kulturnu i književnu memoriju itekako bitan. Riječ je o Danilu Kišu čija se *Grobnica za Borisa Davidovića* može smatrati jednim od najvažnijih tekstova za detektiranje memorije revolucije i socijalizma na prostorima bivše Jugoslavije, koja se inače gotovo bez iznimke kreće na nekom brisanom prostoru između demonizacije i skandala.

KRUŽENJE OKO TRAUME Ne treba čuditi niti to što se afirmirana anglistica odlučila posvetiti pitanjima hrvatske književne memorije, uostalom, posljednjih se godina uobičajilo da neki od najpronijljivijih uvida u hrvatsku književnost dolaze iz pera teoretičara čija znanstvena kompetencija nije primarno nastala u okvirima nacionalne filologije. A pronijljivost autoričinih uvida ogleda se prvo u interpretaciji Novakove novele *Badessa madre Antonia* u kojoj se opsesivni odnos prema revoluciji stapa s opsesivnom ljubavlju glavnog lika i pripovjedača prema časnoj majci iz naslova. Jukić pritom uočava kako se u drugoj verziji te novele iz 1989. godine (prva je naime napisana 1952. kao programatski Novakov i krugovaški tekst) unatoč preispisanom završnom dijelu novele ta opsesivna melankolijska gesta uopće ne dokida, nego dapače intenzivira.

U čitanju Slamnigova romana *Bolja polovica hrabrosti* autorica analizira mazohistički aspekt melankolije, ali i zanimljiv suodnos hrvatske književnosti 19. i 20. stoljeća koji također

nije posve lišen mazohističkog impulsa. Roman ima dvojni strukturu, odnosno dva tipa pripovjednog diskursa – prvi pripada suvremenom pripovjedaču Flaksu čija je buntovnička, poništavajuća gesta uperena u uzorne očeve hrvatske devetnestostoljetne književnosti, njegovim riječima: “sve one Josipe Eugene Tomiče i Draženoviće, ‘Turke pod Siskom’ i ‘Pavle Šegote’”. Dakle, one čiji diskurs u stvaranju svoje priče preuzima teta Matilda koja svojom pripoviješću o Ani i njezinom mužu iskazuje temeljni modus melankolije – neprorađeni, neprežaljeni gubitak voljene osobe. No, otpor prema naslijeđenim literarnim (ali mogli bismo nadodati – i životnim) modelima koji Flaks izražava također se može tumačiti kao revolucionarno-melankolijska gesta, i to dugo nakon što je ona *prava* revolucija prošla.

U poglavlju posvećenom Šoljanu, autorica u Šoljanovom preispisivanju Držića uočava i literarno-političku gestu svojstvenu njegovom vlastitom krugovaškom naraštaju koja se u nedostatku bolje riječi može opisati kao dragojevićevska “fabulacija bolesti”. Ono što svi krugovaški literarni pripovjedači i junaci rade jest da neprestano svojom naracijom kruže oko traumatskih mjesta vlastite egzistencije, i kao što to autorica lucidno primjećuje – “prodavanjem priče” odgađaju pravu proradu traumatskog gubitka.

KIŠ I BAUDELAIRE U završnom dijelu studije posvećenome Kišu zanimljivo je autoričino povezivanje Kiševa rada na *Grobnici za Borisa Davidovića* i njegova rada na prijevodu Baudelaireovih *Cvjetova zla* koji su melankolijska literatura *par excellence*. Ne samo zato što su oba teksta objavljena 1976. godine, nego i stoga što postoji paralelan mehanizam funkcioniranja u Kiševu prikazu staljinističkog gulaga i memorije komunističke revolucije te u Baudelaireovu prikazu memorije revolucije koja je obilježila Pariz iz vremena Drugog Carstva. I jedna i druga pamte se na demonskim, skandaloznim razmjerima, i jedna i druga neodvojive su od književnosti. Usto, oba pisca u svojim djelima pokazuju izraziti afinitet prema melankoliji.

Knjiga *Revolucija i melankolija* nudi nam osviještenu kritičku poziciju u iščitavanju onosa političke i književne memorije. Autorica argumentirano i precizno barata mnogim teorijskim konceptima, od freudovske i postfreudovske psihoanalize, preko Austinove teorije govornih činova do Derridainog čitanja Marxa. Razotkrivajući mnoge aspekte teme koju istražuje, ona istovremeno otkriva i osobni, gotovo pa melankolični ulog u to istraživanje. Naime, kada govori o kriteriju za izbor tekstova, autorica naglašava: “Svaki od tih tekstova bio je formativan za moje iskustvo književnosti i za odluku da svoj rad posvetim književnosti, i to ponajprije zato što mi se svaki od njih svidio. Što naposljetku pokazuje da ni jedan od tih tekstova još nisam proradila: da je moj odnos prema tim tekstovima nalik na odnos Freudova melankolika prema objektu u koji se libidno investirao”. A to bi valjda i trebala biti svrha edicije koja nosi naziv Razotkrivanja – u rekurzivnoj petlji razotkriti predmet pomoću svog teorijskog i životnog iskustva, a potom i samog sebe kroz proces interpretacije.

IZOSTANAK KRISTEVE Iako je ova studija Tatjane Jukić ambiciozan i dosta dobro realiziran projekt, ipak nije posve lišena nekih



Tatjana Jukić, *Revolucija i melankolija*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2011.

manjkavosti i prigovora. Prva primjedba odnosila bi se na upadljiv izostanak teorijskog osvrt na Juliju Kristevu i njezino tumačenje melankolije. Upiti o tome mogli su se čuti već na predstavljanju knjige, kada je autorica objasnila kako se načelno ne slaže s Kristevim izjednačavanjem melankolije i depresije te je zapravo htjela izbjeći polemiziranje s takvim konceptom melankolije. Što je opet u načelu legitimno, autor uvijek ima pravo birati vlastitu teorijsku poziciju, kao i potencijalne sugovornike u teorijskoj polemici, ali teško se oteti dojmu da bi sama polemika i argumentacija bili mnogo potpuniji i kvalitetniji da se ipak sučelilo Kristevino gledište s onime Freuda, Derridae ili Judith Butler. Drugi prigovor tiče se na nekih diskurzivnih i stilskih prepreka čitanju, prvenstveno tu mislim na ponavljanje koja nažalost na trenutke tekst čine sporim i nepročnim. Na mnogim se mjestima ponavljaju iste formulacije, rečenice pa čak i čitavi ulomci, što je u biti nepotrebno jer se neke faze argumentacije naprosto podrazumijevaju i proizlaze jedna iz druge, a pojedine je informacije zaista dovoljno istaknuti jednom ili dvaput.

No ostavljajući ove propuste po strani i gledajući u cjelini, knjiga *Revolucija i melankolija* vrlo je zanimljiva i informativna te svom čitatelju nudi novi istraživački pogled na stare teme. U tom smislu može poslužiti znanstvenicima koji se inače bave novijom hrvatskom književnošću kao svježi teorijski i kritički *input* u postojeća istraživanja, jednako kao i početni impuls za nove teorijske pristupe kanonskim piscima i djelima koja smo počesto skloni uzimati zdravo za gotovo. Tatjana Jukić je svojom knjigom postavila solidne temelje za istraživanja granica pamćenja u našoj kulturi i književnosti i bilo bi dobro da se ta istraživanja prodube i nastave, posebno stoga što živimo u vremenu tzv. postsocijalizma u kojem je, kako i sama autorica naglašava, sprega političkog i književnog pamćenja jača no ikada. ■

Skraćena verzija teksta prvotno emitiranog u emisiji *Bibliovizor* Trećeg programa Hrvatskoga radija. Oprema redakcijska.

DISKURS SNA

KAKO KRITIČKA ČITANJA ALBAHARIJEVA ROMANA POPUNJAVAJU PRAZNINU NASTALU TEKSTOM, KAKO NJEGOV TEKST USPIJEVA ISPRAZNITI KRITIČKA ČITANJA

MATIJA MRAKOVČIĆ

Čitajući kritike Albaharijeva romana možemo pročitati Albaharijev roman: kako roman nije nastao ni iz čega, tako neće ni prestati kada okrenemo posljednju stranicu knjige.

Tekst nadilazi granice korica knjige, a nadilazi i onoga koji o njemu piše. Ipak, jedina stvarnost romana stvarnost je njegova jezika. Pisana riječ nema kontekst, sav je kontekst njoj upisan. Tko ga upisuje, odgovoran je. Nema sigurnoga mjesta, nema nad-pozicije ni u ovome radu: pokušat ću zamijeniti jednu slijepu pjegu drugom.

ROMAN PRIPOVIJEDA O RATNIM DOGAĐANJIMA, ALI NE KAŽE JASNO O KOJEM SE RATU RADI, KOJIM VOJNICIMA, GDJE I KADA SE RATUJE TE ZAŠTO

PSEUDOHUMANIST Najnoviji roman Davida Albaharija *Kontrolni punkt* naišao je na mnogobrojne kritike. Priča je to o tridesetak vojnika, predvođenih komandantom, čiji je zadatak čuvanje kontrolnoga punkta koji razdvaja neimenovana područja. Isprva, vojnici nemaju stvarnoga posla. Uskoro se pojavljuju prvi ljudi koji žele prijeći preko punkta, a potom počinje vojni sukob s neimenovanim protivnicima. Nakon ljudskih gubitaka, četa napušta punkt u potrazi za spasom. Uspijeva preživjeti jedino komandant.

Pripovijedanje o ratnim sukobima isprešijecano je pričama iz komandantova života i razmišljanjima o univerzalnim pitanjima ljudskoga društva. Pripovjedač se pojavljuje u prvome licu množine i ulazi u svijest svih vojnika na punktu, a okolnosti izvan punkta nepoznate su mu. Nakon odlaska vojnika s kontrolnoga punkta, pripovjedač se premješta u komandantovu svijest i počinje stvarati pripovijedani svijet po komandantovoj zamisli – što komandant pomisli, ostvari se u romanesknoj stvarnosti, te se tako i spašava: “sledeći oznake koje je jedino on prepoznao, sagnuo se da opipa kamen na početku uske staze – ukoliko je bila prava staza, trebalo je da napipa tri udubljenja. Bilo ih je tri...”¹.

Isprva, “... kritičari su (...) prepoznali tekst u kome su prvenstveno Srbi, pa onda Evropska unija i NATO na udaru”², pozivajući se na poznate toponime (ujedinjena Europa, Novi Sad) i “prepoznata” osobna imena vojnika (Mladen Sova, Dragan Pile, Dejanovići). Zatim, Albahari je proglašen postmodernistom čiji je autorski postupak nepotrebno ukorijenjen u teoriji, a ne u “odgovornosti prema napisanoj reči”³. U ovome slučaju, manifestacija odgovornosti trebala bi biti autorova želja za autentičnošću, odnosno pisanje koje bi odgovaralo njegovim ranijim radovima. Na ponešto drugačijem

tragu, neke su kritike pokušale otići dalje od iščitavanja skrivenoga značenja romana u poznatoj stvarnosti te su se pozabavile strukturom teksta koja je, ispada, nedorečena jer “ne razjašnjava već permanentno komplikuje”⁴ i “na čijim krajevima nema ničeg osim nelogičnosti”⁵. Jedina afirmativna kritika romana brani ga fikcijom kao idejnom okosnicom romana, fikcionaliziranu fikciju ipak objašnjavajući stvarnošću na koju se ta “dva puta okrenuta” logika odnosi: “nepoverenje u jezik i njegovu vitgenštajnovsku nekomunikativnost pretočilo se u dominantni interes za savremenu istoriju bivše Jugoslavije”⁶.

Unatoč svemu što razdvaja pristupe tekstu, zajedničko im je obilježje oko nepristupačne točke romana, s naoko različitim pozicija. Naime, jedna pozicija ispunjava romanesknu prazninu tumačenjem, dok je druga namjerno prazni. Praznjenje šupljine stvara privid ne-djelovanja, jer praznije prazno i dalje je prazno, no uporabljeni jezik (glagol) sugerira (pseudo)humanističku djelatnost – *netko* intervenira. Jednostavnije, nenalaženje značenja djelu ne podrazumijeva da nije traženo, već da nije nađeno.

Romaneska praznina nije samo proizvod autorova nastojanja da poneke stvari u tekstu ostavi nejasnima ili tekstualna nejasnoća koje ni sam autor nije svjestan. To nije samo čitateljski doživljaj koji sudjeluje u (daljnjem) nastajanju romana; to je međudjelovanje svih silnica upletenih u tekst. Romaneska praznina proizvod je jezika koji teži njezinom popunjavanju, no ni sam ne gospodari jezičnim uzorcima koje rabi. Nedvojbeno podbacuje, stoga (se) ne razumijemo. Nedostatak značenja jest prekid u svjesnom razumijevanju. Kada prekid, prazninu ili odmak pokušamo ispuniti sadržajem, nastaje njihova suprotnost: prisutnost. Prisutnost najčešće proizlazi iz pronalaženja čega-god-da-tražimo u tekstu pa makar to bilo ništa. Takav odnos punoga (prisutnoga) i praznoga (odsutnoga) predstavlja značenjsku strukturu što je samo kritičko čitanje proizvodi.

Potreba popunjavanja praznine osnovni je čovjekov *spiritus movens*. Psihoanalitički, praznina je nepopunjiva, no potreba je stalna. Pokušat ću demonstrirati kako kritička čitanja Albaharijeva romana popunjavaju prazninu nastalu tekstom, ali i kako tekst uspijeva isprazniti kritička čitanja. Nepristupačna točka romana osnovna je tema svih čitanja pa je potrebno istražiti što je to u romanu nepristupačno, na koji način se pojavljuje i kako označava ono što je pristupačno.

VAKUUM PUMPICA Roman pripovijeda o ratnim događanjima, ali ne kaže jasno o kojem se ratu radi, kojim vojnicima, gdje i kada se ratuje te zašto.

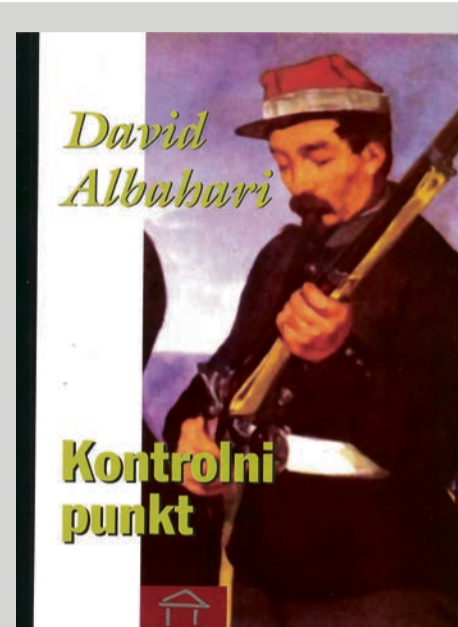
Kritičarski su tekstovi unisoni u pogledu aluzija na poznatu stvarnost: od Dunderina koji jasno proglašava pripovjedno “mi” zamjenicom za Srbe, do Čirića koji, naoko usput, spominje da Albahariju stvarnost “dođe kao posredna reklama za roman” (aluziju nazivajući koincidencijom). Prva razina kritike, usmjerena popunjavanju značenjskih rupa i diskreditiranju romana temeljem osobnoga položaja autora⁷, u stanju

je preokrenuti pisanje o nečemu u pisanje o sebi – takvi tekstovi ne skrivaju “portret kritičara kao ljutog čitatelja” koji se obračunava sa svime onima što mu se ne sviđa u romanu i oko njega. Takav se tekst ne bavi tekstom već isključivo kontekstom (u ovome slučaju, uvelike prejudiciranom), no i iz takvoga isključuje vlastiti kontekst kao neproblematičnu poziciju. U drugome slučaju (ali, vidjet ćemo, ne i na drugoj razini kritike), nabrajaju se (pre)poznata imena i toponimi kao zalag dokazivanju da Albahari, unatoč metaliterarnom meandriranju, nije uspio izbjeći stvarnosne koincidencije. Zašto i bi?

ZAŠTO KRITIČARI PROGLAŠAVAJU PRIPOVIJEDANJE NESVRHOVITIM I NEPODREĐENIM KONTEKSTU ROMANA, AKO SAMI IZJAVLJUJU DA ROMAN NEMA ČVRSTU STRUKTURU, BILO U NARATIVNOM, BILO U KONTEKSTUALNOM SMISLU?

Sva se čitanja romana bave takozvanom romaneskom prazninom koju kritičarski tekstovi dodjeljuju piščevu položaju spram stvarnosti, bilo društveno-povijesnoj, bilo stvarnosti pripovijedanja (“realnost njegovih junaka ne odgovara realnosti u kojoj se junaci nalaze”⁸). No, redovito se previda činjenica da je piščev odnos prema stvarnosti već određen samom mogućnosti pisanja i čitanja romana. Naime, jezik kojim progovara pripovjedač jest razumljiv – u granicama je svima zajedničkoga svijeta. Spomenuti diskontinuitet u svjesnom razumijevanju odnosi se na skriveni jezik Albaharijeva pisma koji ni samome Albahariju nije dostupan. Jezik koji razumijemo vodi pripovijedanje, omogućava da dospijemo do posljednje stranice knjige, da o njemu razmišljamo, da pišemo književne kritike. Taj jezik nije nedorečen, on upravo počinje opisom kontrolnoga punkta i završava komandantovim zaključavanjem vrata. I sve je u njemu jasno, čitljivo. Ako razumijemo to što čitamo (jer pripovjedač govori “našim” jezikom!), gdje nalazimo uporište za tvrdnju da se autor ne opredjeljuje za poznatu stvarnost? “A što kad i pobjednik i gubitnik govore istim jezikom?”⁹

Na ovome se mjestu moramo zapitati: što je to u prepoznatoj stvarnosti toliko zazorno da je jedni slavodobitno proglašavaju prepoznatom, a drugi je proglašavaju promašajem pripovijedanja? U “krvoločnom dadaističkom dramoletu”¹⁰, u kojem je dominantna “destabilizacija narativa i



David Albahari, *Kontrolni punkt*; Stubovi kulture, Beograd, 2011.

pouzdanosti pripovedača”¹¹, jednostavno se ne smiju dopustiti nedorečene aktualnosti – prizivanje svima poznate stvarnosti, fiktivna se nastojanja prebacuju u drugi plan i postaju scenografija za obračun sa stvarnosti. No, “Albaharijevo ratno pismo, *uprkos obilju istorijske grade koje mu je stajalo na raspolaganju*, rada se na tlu neodređenosti i apsurdna”¹². Poznata stvarnost postaje opće mjesto, podjednako irelevantno i za pripovijedanje i za “zbilju”. Zbog čega, dakle, autor uopće poseže za svim tim lakrdijama, groteskama, tragikama i “žanrovskim melanzomom”? “Te scene zapravo nemaju svoju svrhu u kontekstu cijelog romana”¹³!

SAOSEĆANJE SA TEORIJOM Gdje je kratki spoj? Zašto kritičari proglašavaju pripovijedanje nesvrhovitim i nepodređenim kontekstu romana, ako sami izjavljuju da roman nema čvrstu strukturu, bilo u narativnom, bilo u kontekstualnom smislu? Albaharijev je roman relativno lako čitati kao filmove “koji su mešali žanrove, i do pola razvijali neku, recimo, krimi priču, a onda se, kada bi na nekom satu u filmu odjeknula ponoć, sve pretvaralo u sagu o vampirima i kojekakvim živim mrtvacima”¹⁴. Čini se da bi sve bilo u redu kada bi autor ostao u jednome prepoznatljivom diskursu, ovome filmskom, ili onome stvarnosnom, to jest, kada bi pitanje fikcije ili fakta bilo jedino pitanje koje zahtijeva kritičarski napor. No, Albahari preuzima diskurs *sna*. Čitljivo je to iz perspektive pripovjedača, koja je “zamašljena” i nikada ne zaprema dijaloško lice (“narativna instanca gubi se u *vlastitoj* šizofreniji”¹⁵); iz pripovijedanja koje je isječeno kratkim ne-ratnim pričama ubačenim u neočekivanim trenucima (“krajnje nemotivisano, iznebuha, po jednom i nikad više pominje se zrelo voće u blizini punkta ili grozdovi osa koje vise sa kriški hleba”¹⁶); iz pripovijedanih događaja kojima je poništen svaki doticaj sa izvan/romaneskom stvarnošću (“iako potpuno odsečeni od ostatka sveta, vojnicima ipak stiže pošta (...) a usred meteža bitke telegrafista (...) bez problema

AKO RAD TEKSTA PROMATRAMO KAO RAD SNA, NISU LI ONDA VAPAJI ZA SNAŽNIJIM STVARNOSNIM UTEMELJENJEM ZAPRAVO ZAHTJEVI ZA DRUGAČIJOM STVARNOSTI?

dobija 4 do 7 dana odsustva zbog smrtnog slučaja u porodici¹⁷).

San objašnjava pripovijedanje, ne učinak pripovijedanja. Na učinak pripovijedanja ukazuju spomenuti kritičari: "cijeli roman djeluje kao psihoaktivno sredstvo iz domaće radinosti"¹⁸, a logika zbivanja je "halucinantno iščašena"¹⁹. U snu, ne postoji granica između stvarnoga i zamišljenog: sve je stvarno. Ako se prisjetimo lakanovske parabole o ocu koji je sanjao da mu umrli sin gori te žižekovska zaključka da je stvarnost za one koji ne mogu podnijeti snove (spavač se budi zbog zazorne bliskosti svoje želje koja se oglašava u snu pa bježi u javu, realnost u kojoj nastavlja spavati), možda se približimo na korak kritičarskim sumnjama. U snu se približavamo vlastitoj fantazmi o stvarnosti, ideologiji koja formira naše mišljenje (a koje nismo svjesni/odbijamo biti svjesni/svjesni smo, ali nas nije briga, na javi). Zbog toga što je pripovijedanje u formi sna, učinak toga pripovijedanja jest osviještenje. "Ima, zapravo, nečeg 'blasfemičnog' u Albaharijevom ukrštanju tragičnog i grotesknog"²⁰. Događanja prikazana u romanu krvoločna su, jezovita i nasilna. No, pripovijedanje ih banalizira, potire njihovu uznemiravajuću prirodu i sili na kretanje bez osvrtnja. Ako rad teksta promatramo kao rad sna, nisu li onda vapaji za snažnijim stvarnosnim utemeljenjem zapravo zahtjevi za drukčijom stvarnosti? Onom koja neće toliko bolno, nerazumno, apsurdno ličiti na Albaharijev roman? Roman je toliko ukotvijen u stvarnosti da su zahtjevi za točnijim, jasnijim, potpunijim informiranjem o izvan/romanesknoj stvarnosti zapravo želja da nastavimo spavati.

FORSIRANJE APSURDA Ono što se u romanu ponavlja kao argument neobjašnjivosti ljudskoga djelovanja, u kritici se ponavlja kao argument nedostatnosti autorskoga pisanja. Osim spomenutog pripovijedanja o ratu, frustrirajućeg jer ne kazuje o kojemu se ratu radi, postoji podjednako kritičarski izazovna nedorečenost. Radi se o pripovijedanju samom. "Možda bi sve bilo drugačije da smo znali zašto smo doista ovde, šta čuvamo i od koga. Kakva može da bude svrha kontrolnoga punkta na putu kojim niko ne prolazi i koji se, po svemu sudeći, vrti sam oko sebe, bez ikakve svrhe? Ili mu je, protiv, bila jedina svrha: da stvara iluziju prohodnosti, mogućnosti daljeg napredovanja, odlaska u nove pobjede, a da pritom bude klopka, mamac za naivne, dušegupka u kojoj se umire od viška, a ne od manjka vazduha"²¹.

"Tlo neodređenosti i apsurdna" na kojemu se nalaze likovi u romanu jednako je tlu na kojemu se nalazi pripovijedanje, prema kritičarskoj instanci: pripovijedanje je dušegupka u kojoj se umire od viška, a ne manjka značenja. Takva je, na primjer, pojava članova bluz grupe Gusti sok, zapravo, maskiranih Jehovinih svjedoka, ili sve one "nelogičnosti" koje nabrajaju interpretatori. Tako se

višak značenja, inherentan tekstu, u jednakoj kritičarskoj mjeri impostira (nema smisla!) i odriče (koji je smisao?) pripovijedanju.

Koja je svrha romana koji se, po svemu sudeći, vrti sam oko sebe, bez ikakve svrhe? Nedostatak motivacije pripovjednoga tijeka djeluje uznemiravajuće i otužno ponajviše kada se uspoređi s kritičkim pisanjem o njemu. Naime, sve su kritike dosljedne u svome uzročno-posljedičnom narativnom nizanju, perspektiva kritičkoga pripovjedača nije nimalo zamagljena, i svako pojedino pisanje ima svoju svrhu, bilo da odbaci ili prigrlji romanesknu stvarnost. Tako se ne-postojanje svrhe romana nadomješta kritičarskim smislom, jer "kad na kraju cijela četa pogiba, čije oči promatraju i svjedoče komandantovu borbu za preživljavanjem"²²? U brojnim prijenosima značenja, naposljetku se gubi instanca koja za nj odgovara pa Albaharijev roman dobiva ono što i zaslužuje: dezintegraciju pripovjedača s kojom je i započeo roman. "Pripovjedač" se gubi u brojnim digresijama. Potreba poantiranoga završetka najsnažnija je upravo u kritičkim tekstovima: kritičar zahtijeva suvereno vladanje pismom. I prezirno frkće kada mu tekst to uskrati.

ROMAN JE TOLIKO UKOTVLJEN U STVARNOSTI DA SU ZAHTJEVI ZA TOČNIJIM, JASNIJIM, POTPUNIJIM INFORMIRANJEM O IZVAN/ROMANESKNOJ STVARNOSTI ZAPRAVO ŽELJA DA NASTAVIMO SPAVATI

Kontrolni punkt dijeli jednu dužinu na dva jednaka dijela. Da kontrolnoga punkta nema, postojala bi jedna, neprekinuta linija. "Ceo prostor je samo naš, tvoj i moj ili, ako tako više volite, tvoj ili moj", kaže Mladen komandantu. Ili je to samo idealan pogled na stvari: linija je omeđena točkama i one joj određuju početak i kraj, gdje su te točke postavljene – to su granice promatranoga svijeta. Ako ćemo tako, granice Albaharijeva romana jesu njegove korice. A na njima, i na prvoj i na posljednjoj stranici, detalj Manetove slike *Smaknuće cara Maksimilijana u Meksiku*. Detalj prikazuje vojnika u uniformi, spuštenoga pogleda dok drži pušku. Pogledavši sliku u cjelini, saznajemo da je taj vojnik jedini koji ne ispaljuje metak u spomenutoga cara, dok to čine šestorica vojnika ispred njega. On je zapovjednik. Slika prikazuje trenutak u kojem su pobjednik i gubitnik zamijenili mjesta, i prikazuje točno po kojoj cijeni. ■

Bilješke:

- 1 David Albahari, *Kontrolni punkt*, Stubovi kulture: Beograd, 2011., str. 179
- 2 <http://elmundosefarad.wikidot.com/david-albahari-kontrolni-punkt> (Damjana Mraović-O'Hare o Aleksandru Dunderinu), 22. prosinca 2011.
- 3 <http://prozanaputu.com/index.php/prikazujemo/87-saosecanje-sa-teorijom.html> (Slobodan Vladušić, *Saosecanje sa teorijom*), 22. prosinca 2011.
- 4 <http://www.elektrobeton.net/cement2011.html> (Saša Čirić, *Vakuum pumpica*), 2. siječnja 2012.
- 5 <http://www.books.hr/specials/439/> (Ivan Telebar, *Forsiranje apsurdna*), 22. prosinca 2011.
- 6 <http://elmundosefarad.wikidot.com/david-albahari-kontrolni-punkt> (Damjana

OGLAS



Mraović-O'Hare), 22. prosinca 2011.

- 7 <http://www.pecat.co.rs/2011/10/david-albahari-pseudohumanista/> (Aleksandar Dunderin, *David Albahari: Pseudohumanista*) 22. prosinca 2011.; Dunderin pripisuje Albahariju neuvijene usporedbe Srba i nacista, progonjenih Židova i represiranih homoseksualaca, kopiranje holivudske filmske industrije te spočitava piscu promatranje rata iz udobne fotelje. U svjetlu rečenoga, zanimljivo je pročitati komentare ispod kritičkoga teksta koji ponavljaju kritičke zamjerke ili se na njih obrušavaju na jednak način – ili je Albahari izdajica srpskoga naroda ili je kritičar izdajica srpske intelektualne potencije.
- 8 Damjana Mraović-O'Hare
- 9 David Albahari, nav. dj., str. 158
- 10 Saša Čirić
- 11 Damjana Mraović-O'Hare
- 12 Saša Čirić (kurziv moj)
- 13 Ivan Telebar
- 14 David Albahari, nav. dj., str. 160
- 15 Ivan Telebar (kurziv moj)
- 16 Saša Čirić
- 17 ibid.
- 18 Ivan Telebar
- 19 Saša Čirić
- 20 ibid.
- 21 David Albahari, nav. dj., str. 20

zarež

PRETPLATNI LISTIĆ - izrezati i poslati na adresu:
dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja

10000 Zagreb, Vodnikova 17

Želim se pretplatiti na zarež: 6 mjeseci 120.00 kn
s popustom 100.00 kn, 12 mjeseci 240.00 kn
s popustom 200.00 kn

Kulturne, znanstvene i obrazovne ustanove te studenti i
učenici mogu koristiti popust: 6 mjeseci 85.00 kn,
12 mjeseci 170.00 kn

Za Europu godišnja pretplata 50,00 EUR,
za ostale kontinente 100,00 USD.

PODACI O NARUČITELJU

ime i prezime: _____

adresa: _____

telefon/fax: _____

e-mail: _____

vlastoručni potpis: _____

Uplate na žiro-račun kod Zagrebačke banke:
2360000 – 1101462454. Kopiju uplatnice priložiti listiću
i obavezno poslati na adresu redakcije.

LIBIDINALNA EKONOMIJA ŽELJE

PREDGOVOR ŽIŽEKOVOJ KNJIZI O LACANU I NJEGOVIM "SUGOVORNICIMA", OBJAVLJENOJ U PRIJEVODU VENITE POPOVIĆ U NOVOPOKRENU TOJ EDICIJI "MISSING LINK" ZENIČKIH SVESKI

TONČI VALENTIĆ

Osnovna ideja ove Žižekove knjige veoma je jednostavna. Desetljećima se baveći Lacanovim djelom, analizirajući gotovo sve njegove segmente i primjenjujući ih najčešće na tumačenje fenomena masmedijske kulture, istovremeno uspostavljajući i redefinirajući vezu psihoanalize i marksizma, Žižek je zaokružio svoj tematski ciklus obradivši većinu velikih imena iz prošlosti (bili oni filozofi, znanstvenici, pisci ili umjetnici u širem smislu riječi) koja su na ovaj ili onaj način bila povezana s Lacanom, imena koja je Lacan koristio kako bi svojoj hermetičnoj teorijskoj podlozi pridodao životnost. Upuštao se u dijalog s velikim misliocima iz različitih epoha, no neke od njih kao da je posve zanemario ili im se obraćao tek usputno, ne smatrajući ih značajnim za artikulaciju svoje teorijske pozicije. Žižeka ovdje zanimaju upravo takvi "tihan" ili "prešućeni" sugovornici, napose iz područja književnosti i opere. Temeljna ideja pak nije pristupiti Lacanu na nov način, odnosno ponuditi neko posve radikalno čitanje Lacana, nego ponajprije popuniti praznine, rascijepi i pukotine ignoriranja autora poput Kafke, Shakespearea, Mozarta ili Wagnera; ukratko, ukazati na mogućnost *lakanovske* interpretacije zanemarenih autora. Postupak je sličan poznatoj Adornovoj usporedbi s Hegelom i našim vremenom: pitanje ne glasi je li Hegel danas aktualan i što nam ima za reći, nego što mi *njemu* imamo za reći, odnosno kako bi se naša današnja situacija mogla protumačiti u njegovim terminima? Na isti način, Žižek se pita kako bi Lacan protumačio neka fundamentalna djela književne i operne literature. Ovakav pristup Žižeku nije stran niti nov: operom se primjerice detaljno bavio u mnogo tekstova, *čitajući* Wagnera upravo kroz lakanovske naočale, a na sličan način pisao je i o nekim drugim umjetnicima. Ono što jest novitet upravo je pokušaj usustavljanja spomenutih refleksija i njihova objedinjavanja u knjigu koju upravo držite u ruci. Njezinih šest poglavlja svojevrsno je putovanje kroz lakanovski dijaloški imaginarij s djelima i autorima o kojima nije sustavno promišljao, no zato je tu ulogu umjesto njega preuzeo Žižek.

GLAZBA KAO ZAŠTITA OD UŽASA Dugo putovanje od Wagnera do Kafke ide zaobilaznim putem, preko Shakespearea i Mozarta. Temeljni lakanovski uvid koji Žižek preuzima kao operativnu platformu za analizu većine spomenutih autora glasi da se naš osjećaj za stvarnost raspada u trenutku kad se stvarnost previše približi našoj fundamentalnoj fantazmi, kad naša projekcija doista *odgovara* stvarnosti. Ovo je u većini slučajeva bila Žižekova platforma za analizu ključnog medija i temeljne umjetnosti dva deset i prvog stoljeća: filma. No, ona je ovdje proširena filozofskim dvojstvom "objekta *petit-a*": glasom i pogledom kao bitnim sastavnicama ne samo filma, nego i opere koja nam, usprkos mnogima koji smatraju kako je riječ o nezanimljivom reliktu devetnaestostoljetne građanske umjetnosti, itekako ima što za reći o sadašnjosti. Uvodeći u priču model "uzvraćenog pogleda", Žižek smatra da u filozofiji i operi nema harmonične komplementarnosti slike i zvuka – na simboličkoj razini javlja se nepremostiv jaz tijela i glasa, što nije samo

klasična derridaovska meditacija, nego je na vrlo inspirativan i filozofski pronicljiv način možemo pronaći i kod nekih suvremenih filozofa, primjerice u sjajnoj studiji Mladena Dolara *O glasu*. Iz te perspektive, glas oživljava, a pogled umrtvljuje (prisjetimo se samo klasične pripovijesti o Orfeju i Euridici). Analizirajući moć opere, Žižek na Nietzscheovom tragu zapaža da je muzika poput ljepote – ona je veo koji nas štiti od suočavanja s užasom glasa kao objekta (varijacija ničeanske teme o umjetnosti koju imamo zato da ne bismo bili uništeni od istine). I Žižeka kao i Dolara zanima upravo fenomenološki status glasa: on je svojevrsni "živi mrtvac"; niti posve živ, ali niti doista mrtav. Ponovno se vraćajući klasičnoj tezi da je veliki Drugi tek simbolički poredak koji regulira društveni život te Lacanovom povratku "dekontekstualiziranom" racionalističkom shvaćanju subjekta, Žižek redefinira svoj interpretativni modus prema kojem stvarnost ne postoji sama po sebi, jer je ona već uvijek unaprijed strukturirana simboličkim mehanizmima. U tom kontekstu Žižek niže nekoliko filmskih primjera da bi se konačno približio operi, Lacanovom neologizmu "jouis-sense" ("užitak-u-smislu"), odnosno libidinalnoj ekonomiji želje koja falus shvaća kao "organ bez tijela", a transgresije rituala moći kao ključnu komponentu za razumijevanje književnih i filozofskih djela.

OD SHAKESPEAREA DO KAFKE Rekapituliravši osnovne Lacanove teze, Žižek se upušta u shakespeareovski svijet, dakako iz svoje osebuje perspektive. Za njega je on naš istinski suvremenik – ne u smislu da nam već stoljećima govori neke univerzalne istine o čovjeku i društvu, nego u benjaminovskom smislu da je istinsko umjetničko djelo često puta poput kadrova filma koje još nije moguće razviti u sadašnjosti pa stoga treba pričekati budućnost. U tome se nalazi ključ Žižekove interpretacije: Shakespeare je naš suvremenik baš zato jer smo u naše vrijeme izumili način na koji takav prethodno snimljen film možemo vidjeti i shvatiti. Za njega je, pomalo neobično, ali vrlo zanimljivo, diskusija o Shakespeareu najzanimljivija u kontekstu radanja melankolije tijekom 17. stoljeća, posve novog osjećaja koji se poklapa sa zabranom i postupnim nestankom "kolektivne radosti" iz javnoga života. Zato je prema njegovu mišljenju Hamlet ponajprije "melankolični subjekt". Naime, melankolija nastaje jer su moderni subjekti u novom, sekulariziranom društvu lišeni libidinalnog užitka, svojevrsne kolektivne ekstatičnosti, a upravo je to matrica za tumačenje Hamleta (*nota bene*, osim te drame Lacan se nije osobito detaljno bavio Shakespeareom, pogotovo ne koristeći ovakav argumentacijski sklop). Melankolija je naprosto žalost za objektom koji nikad nismo posjedovali. Paradoks je u tome da melankolik na izvjestan način posjeduje objekt, ali za njim više ne žudi i zato zapada u potištenost. Dakle, zabrana je usmjerena prema ponovnom buđenju želje kod melankoličnog subjekta. (O svemu ovome vrijedi pročitati izvrstan esej Dominica Boyera o genezi pojma nostalgije krajem 17. stoljeća u Njemačkoj te sudbinskoj vezi nostalgije i konstituiranja moderne nacije). Žižek se u tom kontekstu vraća benjaminovskoj doskočici o

vezi između *historije* i *histerije*, držeći kako je subjektov simbolički identitet historijski uvjetovan i svagda ovisi o specifičnoj ideološkoj konstelaciji, onome što je već Althusser nazvao "ideološkom interpelacijom".

Ovakav prosede pomalo je neobičan uvod u Kafku, za kojeg Žižek iznenađeno konstatira da ga Lacan nije analizirao niti osobito cijenio. Dakako, Žižeka u analizi ponajprije zanima klasična ideja o pismu koje dolazi na određeno, detaljno analizirajući Kafkino pismo ocu, kao i kompleksan odnos s njim koji je također uvelike utjecao na njegova književna djela. Zanimava ga prije svega simboličko odsustvo Oca, kriza očinskog autoriteta kod Kafke (što je dakako lakanovska, ali i freudovska teza *par excellence*). Prava funkcija Imena-Oca je subjektovo simboličko usmrćivanje Oca, nakon čega slijedi ekskurs u karnevaleski karakter staljinističkih čistki, u još jednom žustrom misaonom manevru toliko karakterističnom za Žižeka i njegov asocijativni sklop. Od Kafke pa sve do Mozarta: i ovdje nailazimo na istu temu o filmu za koji nije bilo mogućnosti njegova razvijanja, tako da neke Mozartove opere tek danas, retrospektivno, možemo analizirati u svojoj punini. Pomalo iznenađujuće, ali za Žižeka nimalo neobično, on za analizu bira *La Clemenza di Tito*, manje poznatu i rjeđe izvedenu Mozartovu operu, detektirajući u njoj upravo takvu, već spomenutu "nelagodnu suvremenost". Za čitavu interpretaciju Mozarta ključna je riječ milost: nabrajajući različite primjere milosti i milosrđa u opernoj, ali i simfonijskoj literaturi od Mozarta do Wagnera, Žižek ponire u svijet nastanka opere kao muzičke vrste, od *Orfeja* i *Euridike* koja je prototip svjesnog gubitka ljubavi da bi se voljeni objekt pretvorio u subjekt sublimne poetske inspiracije. Za transformaciju odnosa glasa i pojavnosti ključan je period romantizma jer upravo od tog razdoblja muzika dobiva novu ulogu: ona više nije tek puki pratitelj riječi, nego zadržava vlastitu, samosvojnu i dublju poruku.

ŠTO JE SUVREMENO U KLASICIMA? To nas dovodi do glavnog, ujedno najduljeg i najdetaljnijeg poglavlja u knjizi: interpretacije Wagnera iz perspektive njemačkog ideološkog identiteta, preciznije rečeno stare i tradicionalne opreke između "krute pruske" i "kulture bavarske" Njemačke. U vrlo iscrpnoj analizi u kojoj pokazuje zavidno poznavanje libreta, brojnih izvedbi Wagnerovih opera te njihove mnogostrukke simboličke slojeve, Žižek nastoji dekontekstualizirati Wagnerov opus. Preciznije kazano, služi se već navedenom, za mnoge sasvim sigurno prijepornom tezom da uprizorenje klasičnog djela mora biti suvremeno, jer je ono istinski razumljivo tek s historijske distance, dakle iz današnje perspektive. Kao pravi psihoanalitičar, on kaže da bi operu trebalo skratiti i interpretirati kao što je Freud tumačio snove: teza glasi da je osnovni emocionalni naboj lažan; on je tek veo koji skriva istinsku poruku koja odzvanja s pozornice. Iz tog horizonta, nije čudno da je za Žižeka primjerice Mozart kritičar postmoderne ideologije, jer u takvoj dekontekstualizaciji vremenska razdoblja postaju manje važna pred sinestezijskom, doduše često



Slavoj Žižek, *Tihan sugovornici Lacana*, Zeničke sveske, Zenica, 2011.

puta i usiljenom interpretacijom. Posebno se detaljno baveći *Tristanom*, Žižek u toj Wagnerovoj operi otkriva procijep između "službene ideologije" u djelu i njegove subverzije u samome tekstu, dok je kod Mozarta pak drukčije: likovi u njegovim operama često ne govore istinu, ali muzika otkriva njihove prave osjećaje. *Tristan* je dakle pravi primjer "interpasivnosti smrti", odnosno već legendarnog "subjekta za kojeg se pretpostavlja" da mora umrijeti. Sve analize Wagnera zasnovane su na temeljima libidinalne ekonomije, što je izravno lakanovsko-freudovsko naslijeđe, no hermeneutički obrazac kod Žižeka je ipak različit i radikalniji. Treba naglasiti i da on smatra kako Wagner Freudov antagonizam Eros-Thanatos rješava tako što ljubav nužno kulminira u smrti, tako da je istinska žudnja za nekim žudnja za smrću. U tom kontekstu je zanimljiva i analiza Busonijeve operne obrade tog kultnog djela njemačke literature, gdje se prema Žižeku pojavljuje zanimljiv kontrast između alegorije i simbola. Kao i u prethodnim poglavljima, ali i u brojnim novijim tekstovima, i ovdje se javlja već poznata teza o preokretu: ne trebamo se baviti time što nam mit o Faustu govori danas, nego kako bi se iz faustovske perspektive shvatila sadašnjost? Shodno tome, slijedi i povratak na refleksije o melankoliji, gdje Žižek intrigantno zapaža kako je Goetheov *Faust* optimistična tragedija, a Busonijev *Faust* neka vrsta melankoličnog *Trauerspiela*. I u jednom i u drugom prisutan je tragički rascjep, čovjekov temeljni paradoks: on je smješten između životinje i andeoske marionete. Takva filozofsko-antropološka izmještenost, ili pak "izglobljenost" čovjeka, kako bi to nazvao Hamlet, jedna je od temeljnih niti koje povezuju ovu knjigu. Iako kontekstualno neujednačena, ona svjedoči o Žižekovoj kreativnosti i sposobnosti da ponudi sasvim nekonvencionalna i provokativna rješenja za neka dosad neriješena ili pak krivo postavljena filozofska pitanja. ■

LAJKANJE FILOZOFA

ZANIMLJIV I AGILAN MISLILAC ČIJI SU ESEJI GIPKO ŠTIVO KOJE ZABAVLJA I OPUŠTA, AKO VEĆ NE POTIČE NA DIJALEKTIČKO PROMIŠLJANJE

VIŠNJA PENTIĆ

Tko je vaš omiljeni filozof pitanje je koje se danas rijetko postavlja, osim možda među ljudima koji su pogledali previše filmova Woodyja Allena. Kao i uvijek u ljudskoj se vrsti i dalje uporno filozofira, no o samoj filozofiji drsko razgovara tek njezina dekadentna inteligencija. Užitak je čistog filozofiranja danas od filozofa orijentiranih *aktivnom životu* obično prezren kao privilegirani gubitak vremena, jer, milostivo nas upozoravaju oni, dosta smo pričali, hajdemo sada malo mijenjati svijet. Većini društva poznati pod krinkom civilnih i inih aktivista utjelovljuju svima prepoznatljivu sliku suvremenog intelektualca.

VRIJEME POJEDINCA Vrijeme drvenih lula, dioptrijskih naočala s miopijskim staklima i zakrpa na laktima samtanog sakoa otplutalo je na za nas zauvijek izgubljenoj splavi staromodnog modernizma. O podrumskim stanovima u kojima kašljucaju svijetu nepoznati velikani duha da i ne govorimo. Bez obzira je li ovo što živimo post-, anti- ili pan-modernizam, intelektualac koji tek razmišlja te svoje misli indolentno pretače u riječi postao je jedan iz asortimana klišeja s kojim hrapro barata naše tašto doba koje se ponosno bavi djelom, ali i likom suvremenih nam filozofa. O stavovima Slavuja Žižeka poželjno je raspravljati u kompletu s razmatranjem njegovih seksualnih preferencija. Suvremenost je vrijeme pojedinca, aktivnog štovite, koji ne staje na tome da s divljenjem izučava Marxa i Adorna, već s njihovim povjetarcem u ledima, razotkriva i mijenja sve potencijalne opasnosti svijeta što ga okružuje. Intelektualci više no ikad imaju osjećaj da žive u svijetu koji pod svaku cijenu moraju promijeniti spašavajući ga od utvara znanosti, tehnike, globalizacije, kapitalizma – sami odaberite svog omiljenog neprijatelja. Pitajte se kako? Lako, samo filozofirajte sa svrhom, i to glasno, tako da vas svi vide i čuju, napišite knjigu, pokrenite revolucionarnu web stranicu, mogućnosti su neiscrpe, ali djelujte, obznani se svijetu. Jer ako slučajno još niste shvatili, umjetnost se stvara za novac, a misli se obznanjuju za slavu. Bijesno uskliknite i bacite posljednji primjerak Platona koji vam se još negdje stidljivo vrti po policama. A onda održite masovno predavanje o zlima liberalnog kapitalizma te ne zaboravite masno naplatiti ulaznice naivnom proleteru. Materija, izgleda, ipak nije samo sjena, već jedino mjesto gdje se naša bit može dostojno otjeloviti. Da je tome tako zna i suvremeni njemački filozof Peter Sloterdijk, rektor Visoke škole za oblikovanje u Karlsruheu, kojeg redovito možemo pratiti na njemačkoj javnoj televiziji gdje, s kolegom Rüdigerom Safranskim, vodi popularnu emisiju *Filozofski kvartet*. Uspješan, poduzetan, aktivan, produktivan – sve je to ovaj slavni mislilac.

PLATON S NIETZSCHEOM Ne iznenađuje stoga da omiljeni filozof budućih filozofa u dosta slučajeva danas nosi ime Peter Sloterdijk, ako već ne Slavoj Žižek. Taj autor desetak uspješnih knjiga u jednoj od posljednjih pokušao je na suptilan način odgovoriti na pitanje spomenuto na početku ovog teksta. U svojim *Filozofskim temperamentima*, koje je ovog ljeta objavila

Naklada Ljevak u prijevodu Nadežde Čačinić, Sloterdijk daje osobno obojene portrete tridesetak velikih filozofa – od Platona do Foucaulta. Polazeći od Fichteove tvrdnje kako filozofija koju ćemo odabrati ovisi o tome kakvi smo ljudi te Nietzscheove kako je svaki filozofski sistem ujedno i portret svog tvorca, Sloterdijk o velikim filozofima raspravlja u svjetlu vlastitih filozofskih pozicija. Nakon što pročitamo uvodne retke prve studije u knjizi, koja je očekivano posvećena Platonu, već možemo nagadati kakav je Sloterdijk filozof, odnosno čovjek. Naime, već u prvoj rečenici svog portreta grčkog filozofa autor lukavo spominje jednog drugog filozofa i njegovu kritiku Platona. Nije teško zaključiti kako Platon ne kotira visoko na osobnoj mu top-listi i kako mu ne gine autorova kritika, za razliku od Friedricha Nietzschea čijim se citatom otvara tekst. Da Sokrat i Platon nisu Nietzscheovi miljenici znamo od ranije, a sada znamo da, eto, nisu ni Sloterdijkovi. No, činjenica da je to bitno za uvjerljiv portret grčkog filozofa posvema je suvremen moment te daje preciznu sliku duha vremena. Čitateljima budućnosti svakako će biti važniji način na koji je Sloterdijk pisao o Platonu, nego činjenica je li o njemu uopće ima što za reći. Zanimljivo je da je knjiga *Filozofski temperamentima* nastala kao kolekcija uvodnih tekstova što ih je Sloterdijk godinama pisao za čitanke odabranih tekstova velikih filozofa. Tako se studentima koji žele pročitati uvod u kolekciju Platonovih tekstova odmah servira punokrvni Nietzsche – zašto govoriti o Platonu kada mi je puno zanimljiviji moj zemljak čije su filozofske pozicije samo slučajno srodne mojim vlastitim? Platon je možda zaslužio malo bolji tretman od ovoga, no kvalitetni portreti pali su žrtvom autorove neupitne aktualnosti. Spomeni druge, ali svakako reci nešto o sebi, suvremena je mantra koje je agilni i promućurni njemački filozof itekako svjestan. U inzistiranju na subjektivnom krije se njegova snaga koja je rezultat dobro uočenih i upotrijebljenih zlođuha vremena. Sebe samog Sloterdijk skromno spominje već u drugoj fusnoti. I on, kao i brojni kolege prije njega, povijest europske metafizike vidi kao uspjeh duboke istine ili poluistine. Po tom se još, bez ustručavanja, u istoj toj fusnoti predstavlja kao jedan od nosioca široko zasnovane kritike destruktivnih formi racionaliteta. Kako racionalno od njega.

FACEBOOK FILOZOFIJA U svijetu zakritog bitka kakav smo naslijedili od Sloterdijkovih filozofskih favorita u fokus su stavljeni fenomeni za koje vjerujemo da su u domeni našeg utjecaja. Filozofija se okrenula oblicima svijeta, upoznala je pojam kulturnog sjećanja, upoznala je opisivanje svijeta u svrhu obrane od njegovih zala – od kada je Heidegger obznanio zaborav bitka sjetili smo se toliko novih stvari. Postmoderna, kako se naše vrijeme voli nazivati, uporno pronalazi nove neprijatelje – globalizacija, virtualnost, simulakrum, melankolija. Svi su se oni urotili da nam otmu našu teško izbornu poziciju u centru svemira, poziciju čovjeka koji je odgovoran isključivo sebi i svom internetskom profilu. Ne čudi stoga što se i suvremena filozofija

okreće pojedincu i njegovim utvarama. No, suvremeni filozofi ne samo da se bave čovjekom, već se marljivo bave i sobom. Već svaka ptica na grani zna kako valja raditi na sebi. Predani duhu vremena koji opija sirenskim zovom individualnosti bez pokrića filozofi obznanjuju sebe kako bi se odjelotvorili u realnoj virtualnosti. Uhvaćeni u naviku oglašavanja samih sebe, dopuštamo da nam ukus gospodari razumom. Po navici volim to, ne volim to, a mišljenje bi trebalo biti daleko od svake repeticije. Već i propitujemo tek po tromoj navici koja se ugnijezdila i ne pušta, kao što nas ne pušta navika da si odsutno utjeravamo košulju u hlače. Tako i Peter Sloterdijk voli ovo, a ne voli ono te o tome piše knjige i vodi televizijske emisije jer to je ono na što smo svi

Pascala kao i ono što je taj isti Pascal rekao o svijetu. Zapravo, da bi Pascal uopće dobio šansu da sudjeluje u suvremenim duhovnim konstelacijama treba mu se dogoditi ono što se *fejsbuk* vokabularom naziva *lajkanje*. Dakle, stanoviti P. S. *likes* Gordano Bruno. Fascinantno. Nameće se zaključak kako je činjenica da nam je nešto bitno prvo i posljednje mjerilo svijeta kao i smrtni neprijatelj potencijalnom igranju značenjima što ih on nudi. Ode sva naša pokornost kao i naše divljenje svijetu, sav zaborav sebe u sjeni velikog, poštovanje – samo jedan *I like*. Srećom, P. S. je zanimljiv i agilni mislilac te su njegovi eseji gipko štivo koje zabavlja i opušta, ako već ne potiče na dijalektičko promišljanje vlastitih i tuđih dobro ukorijenjenih pozicija ilitiga mentalnih navika. Možda bi svi ovdje izneseni prigovori bili uspješno uklonjeni jednostavnim mijenjanjem naslova knjige iz *Filozofski temperamentima* u *Filozofski temperament Petera Sloterdijka*. Teško je naći filozofa za kojeg možemo s lakoćom ustvrditi kako mu se autor divi, no tome je valjda tako jer autor vjeruje kako je divljenje posao pjesnika, a razumijevanje i predstavljanje sebe samog nezahvalan zadatak suvremenih filozofa. Poneko će reći da su divljenje i razumijevanje nerazdvojne sestre blizanke te kako ne možemo sa sigurnošću ustvrditi koja je od njih na svijet stigla prva i koja će ga posljednja napustiti.

MIT DANAS Naše je vrijeme konačno učinilo modernim ne diviti se nikome. Pišući o mudrosti života, Schopenhauer će stoički ustvrditi: "Moja mi je filozofija malo toga donijela, ali me mnogo toga poštedjela". Ovdje se vidi kao Schopenhauer ipak pripada jednom drugom vremenu u kojem *proaktivnost* još nije postala riječ bez koje se jednostavno ne može. Sustigao nas je konačan prestanak njegovanja dokolice. I to u ime distrakcija koje nudi virtualni svijet ili, filozofskim rječnikom, zakriti bitak. A u tom svijetu beskrajnih mogućnosti lako ćemo naučiti ne diviti se nikome do li samome sebi. Humanizam bi danas lako za cilj mogao imati i ponovno ustoličenje jedinice koja svijet ne gleda kroz jedninu prvog lica, već kroz množinu koju čini zajedno s onima s kojima ga dijeli. Nakon što smo lajkali Pascala i Sloterdijka na mreži, i tako se obznani svijetu, ostavimo si vremena i za manje ambiciozne pothvate.

Filozofirajmo u budoarima prijatelja, pročitajmo iste stare tude *Misli* iznova si dopuštajući da nas zateknu u našim vlastitima, ostanimo ljudi koji se dive svijetu ili onome što bi mogao biti i barem na trenutak pokušajmo ne biti svojim vlastitim najdražim filozofom. Jer filozofirati ne znači ni znati ni razumjeti. Kao što su to skromno činili i veliki filozofi i mali ljudi prije nas možemo tek postaviti pitanje kako bi, predlaže Montaigne, filozofirajući naučili umrijeti. **E**



Peter Sloterdijk, *Filozofski temperamentima*, Naklada Ljevak, Zagreb, lipanj 2011.

u ovom skromnom svijetu pozvani činiti – posebice ako smo dotaknuti jedinstvenim darom filozofije. I kao što je prije gotovo pola stoljeća Roland Barthes anticipirao suvremeni fenomen eksplozije individualnog svojom knjigom *Roland Barthes o Rolandu Barthesu*, Sloterdijk milostivo čini to isto za suvremenu filozofiju. Dok Barthes, igrajući se implikacijama takva diskursa, govori "volim tvrdo kuhana jaja, a ne volim bermude", Peter Sloterdijk, doduše implicitno i stoga manje duhovito, kaže volim Foucaulta, a ne volim Descartesa. S tom razlikom da Barthes propituje mehanizme takvog diskursa, kao i razloge njegova nastanka te njegovu opravdanost, dok se njemački filozof njime koristi jer ga smatra najbližim duhu svog vremena. Vjerojatno je i u pravu. S tom razlikom da je francuski mislilac činjenicu da voli doručkovati tvrdo kuhano jaje smatrao nebitnom, dok Nijemac svoje preferencije kada je o filozofima riječ drži relevantnim informacijama pri davanju njihovih portreta. Danas je jednako važno voli li netko

Margaretin most, János Háry

KRATKA PRIČA JEDNOG OD NAJZNAČAJNIJIH SUVREMENIH MAĐARSKIH DRAMATURGA, KOJI TAKODER OBJAVLJUJE POEZIJU I PROZU

Radnim danima ujutro i popodne usamljeni se trkači drmusaju po mostu. Gledaju uzvodno u smjeru Újpeste i nizvodno slikovitije budimske i peštanske kejove. U očima im poskakuje Budimpešta, kako stopalo dotiče kamen pločnika, zaljuljaju se ogromne zgrade na obali. Kao kad bi snimatelj pijanac snimao film o povijesti nekog mjesta, premda je ovo bila stvarnost; kao kad bi zemlja podrhtavala, premda se samo glava tresla. Trče usijani preko mosta, na otok, s jezicima do poda, jedna jer misli, da će skinuti suviše kilograme. Ima ih dvanaest i zbilja, svaki put skine kilu i dvadeset deka, ali zanimljivo je kako se navečer vrata, poput vjernog kupca u trgovinu na uglu. To su kile lualice, prebjegnu tjelesnu granicu i brzo se vrata, a da ni čizme ne obrišu. S dečkima i prijateljicama neprestano raspravlja kako bi se mogao postići probaj na toj fronti, ali od probaja ništa. U krajnjem slučaju kada šef dode k njoj i kaže joj da ćemo u tvrtci ukinuti odjeljenje u kojem ona upravo radi, tako da se obostranim suglasjem može pokupiti.

E tada je žena smršavila nekih deset kila, za ona tri mjeseca, dok je tragala za poslom. Koža joj je postala kao krep-papir, osušila se i pretvorila u kostur i postala kost i koža, sada doduše stane u traperice iz vremena bez suvišnih kilograma, ali čemu... Za to vrijeme je potrošila sve rezerve i nije znala kako će s režijama. Ta joj je istrošenost šanse za novim namještenjem činila sve bezizglednijima. Na kraju je prihvatila posao na radnom mjestu kakvo je ranije smatrala nezamislivim, ali postoji granica nakon koje sve postaje dobro, čak i sigurnosna kontrola pri Malévu, gdje se na kraju zaposlila.

Drugi trče samo zato jer znaju da mozak za to vrijeme proizvodi neki hormon sreće, čuli su to na komercijalnoj televiziji, a onaj koji je to rekao bio je vjerodostojan, ta za vrijeme reportaže se jako smijao, i tako trčanje donosi ono što život nije donio. Bit će veseli i rasterećeni, bezbrižni kao fotografije u časopisima.

Vikend je za obitelj. Mama, tata i djeca.

Muškarac je nosio starije dijete na ramenima, žena je mlade gurala u dječjim kolicima. Išli su pješke. Stanovali su u Balzacovoj ulici, nedaleko od mosta. Liftom dolje s četvrtog kata, bulevarom pa preko Trga Jászai Mari, desno pogled na zgradu Palatinus, zatim u drugom smjeru prema Budimu. Žena je gurala dječja kolica, muškarac je teglio dijete, kod ulaza na otok skrenuli su desno, zatim dolje na otok. Ondje su redom pogledali nasade, bilje koje naročito u proljeće obiluje bojama i mali zoološki vrt. Djetetu je rekla mama, a pogotovo tata, jer se on rodio na selu, istina, bilo je to davno, rekao je, gle: ovo je koka, ovo je patka. U Balzacovoj ulici nije bilo ni tako običnih životinja koje bi seoskim očima mogle biti smatrane svakodnevnima.

Za godinu dana je i mlade dijete preraslo kolica. Sjeli su na tramvaj jer je pješke s njima bilo tako sporo, da bi se stigavši na otok odmah mogli okrenuti natrag. Uzmi i loptu, pred liftom je vikala supruga muškarcu, koji je upravo krenuo zaključavati vrata. Mogla si i prije reći, rekao je muškarac i vratio se po žutu gumenu loptu. Na travnatom dijelu su se dodavali, zatim su krenuli u brodogled, tako je to nazivao muškarac. Stajali su uz ogradu mosta, gledali su kako šlep, bečka linija hidroglicerera i sporiji višegradski izletnički brod klize ispod stupova. Jednom bi bilo dobro hidroglicerom otputovati u Beč, rekla je supruga. Žene uvijek žele nekamo ići, dok muškarci strahovito žale vremena i novca za takve stvari. Dobro, naravno, ići ćemo, rekao je muškarac, ali žena je osjetila da on to ne želi. Ne želiš, ni to ne želiš, rekla je žena. Muškarac ju je uvjeravao kako je rekao da želi, ali žena na to da je on upravo tim svojim da rekao da ne. U ovoj svadi se sukobila istina doslovnog i skrivenog značenja, koja je trajala sve do vrata u Balzacovoj ulici. Tražeći ključ primijetili su dvoje djece, na njih su skroz zaboravili, a visjela su im na rukama. Pustimo sad to, rekla je žena, ne moramo sad tu pred djecom. To je, naravno, rekla kada se činilo da njezina istina prevladava i time je muškarcu uskratila mogućnost da se dalje brani.

Nakon zgoda s loptom uslijedile su zgode "idemo biciklom do mosta i otoka". Nekad bi prošli kopno obavijeno Dunavom, i stigli bi sve do Árpádovog mosta, iza Hotela Grand i od parkirališta bi se okrenuli i odande krenuli natrag.

Prije, dok su još bili pješaci, strahovito su se ljutili na bicikliste, zašto moraju prolaziti tu gdje se drugi šeću s malom djecom, na prilično uskom nogostupu na mostu, i još tim tempom. Prezirali su te ljude i smatrali ih asocijalnim bićima ili izvanredno sebičnima, likovima koji uopće ne misle na svoje bližnje, samo na sebe. Ali kada su oni sami postali biciklisti, upravo su suprotno razmišljali: ljutili su se na pješake koji nisu bili spremni odmah skočiti u stranu čim bi im otac – on je išao naprijed – zazvonio, ili ako se jesu maknuli u stranu, bilo je to baš na krivu stranu. Muškarac bi ih i psovao, meni je teže manevrirati biciklom, nego pješaku. Taj je bijes samo rastao u njemu kada su mostom prelazili u Budim i ondje biciklističkom stazom na keju krenuli prema sjeveru, a kao što znamo, biciklistička staza na keju nije ništa drugo nego polovina nogostupa, bijela pruga označuje granicu, ali naravno da pješaci uvijek pomiješaju koji je biciklistički trak, a koji pješački. Bilo je strašno, naročito za ugodno toplih proljetnih dana, kada svaki Budimpeštanac smatra skoro obaveznim da se iskobelja na obalu Dunava i time smeta obiteljski biciklizam.

Rezultat zajedničkih vožnji biciklima je bio taj što su djeca, kad su počela sama odlaziti, s jedne strane izvanredno poznavala biciklističke staze, s druge strane su odlično naučila voziti bicikle. Djeca su evo već išla sama, a muškarac i žena se tada nisu osjećali obavezanim da po svom mostu odšeću ili se odvezu

biciklima na svoj otok (to je kod kuće unutar obitelji bio naziv: naš most i naš otok). Vikende su provodili u kuhanju ručka, odnosno muškarcu se namnožio posao pa je zato trebao više vremena provoditi izvan kuće. Inače, tako je i više zarađivao, sad je skupio i ranije spomenuti iznos za putovanje brodom, naravno uzalud, jer putovanje brodom više nije bilo u planu, djeca su prerasla te obiteljske programe.

Suprugu je boljelo to što samo u njezinim uspomjenama žive most i otok i što samo u njima živi sva ta prošlost koja je djeci obilježila djetinjstvo. U njoj je bilo neke duboke boli, kao da je izgubila jako bliskog rođaka, na primjer roditelje. Tako ju je boljelo što je to vrijeme izgubljeno. To je bilo glavno vrijeme njezina života, mislila je, a sada mogu uslijediti samo sporedna vremena, od onoga znatno beznačajnija vremena, možda takva koja baš ne vrijedi ni proživjeti. Boljelo ju je što joj se muškarac uopće nije pridružio u ovom tugovanju. Samo je jurio za namnoženim poslom i tako je supruga s tim problemom mnogo puta bila ili ostala sama, što je dodatno otežavalo problem.

Jednog inače iz svakog pogleda prosječnog dana. Treba dodati kako je uglavnom svaki dan prosječan, samo onima nije u čijim se životima dogodi nešto neuobičajeno, na primjer da im liječnik javi da imaju rak ili upravo već i umru. Taj je dan uglavnom prosječan svakom drugom osim tom čovjeku, kada ujutro ide raditi, navečer kući, pojede večeru i legne. Jednog takvog dana koji je svakom drugom bio prosječan, supruga je izmučena samovanjem uperila muškarcu koji je kasno stigao kući pitanje: Zašto tako kasno? Muškarac kao da je to pitanje čekao, jer je tako spremno počeo s odgovorom, skoro da nije morao ni razmišljati, kako on zapravo nije ni mislio da oko pedesete eto tako to, ali izgleda, događa se i da se zato ona ne može ni ljutiti na njega i kako on svejednako suprugu i dalje voli. Zapravo, još uvijek mu je ona najbliža, jer su tu zajedno provedene godine, desetljeća, jedan o drugom znaju sve i kako se on samo prema toj supruzi, koju se upravo spremao ostaviti, može odnositi s povjerenjem.

Žena je šutjela. Muškarac je nastavio kako on zapravo nije ni gledao s kim radi, ali mu je usprkos tome jednom ova žena zapela za oko i osjetio je da mu odgovara ne samo izvorna nego i iznutra. Žena je šutjela jer je očekivala laž da muškarac zbog posla kasno dolazi. Da će to reći. Muškarac je tu šutnju procijenio tako da ženu događaj nije nimalo uzdrmao, i tada ju je počeo optuživati, kada ili od kada žena prema njemu nije bila dovoljno pažljiva, što je vjerojatno iz muškarčeve perspektive bila istina, samo što iz ženine nije, jer je ona za to vrijeme proživljavala takve godine, nakon što su se djeca odvojila, kada je u zamjenu za njezin prijašnji obzir i brižljivost njoj bila potrebna pažnja. I na kraju krajeva, do toga dana, do tog pitanja se ipak junački držala, a da o svemu ovome nije dala ni znaka.

Muškarac se još istog dana spakirao. Rekao je kako nakon ovoga ne bi bilo u redu ovdje ostati. Žena nije znala što da misli, što bi bilo bolje, ali i njoj se činilo opravdanim da muškarac ode. Tek je sutradan osjetila da je i drugačije mogla postupiti, kada su se prevarenost i osamljenost odjednom okomili na nju. Kada se uz ove osjećaje uvukla mržnja koju je osjećala prema trideset dvogodišnjoj kolegici svoga muža, koja očito nije imala drugog izbora, ta muškarci koji joj odgovaraju po godinama ganjaju dvadesetogodišnjakinje, njoj su preostali pedesetogodišnjaci, i ne može tu ništa što ovaj pedesetogodišnjak, odnosno njezin muž baš ima obitelj. Njezin je brak zapravo postao žrtvom jedne sociološke činjenice, da se u društvu povećao broj usamljenih žena iznad tridesete, pogotovo u krugu onih s fakultetom.

Muškarac ju je ostavio na cjedilu, ali most, njezin most nije. Čovjek bi pomislio da se odavde nema kuda, zbilja samo tamo, zatim na ogradu mosta i odande, dalje. To i je tako, ali toliko sličnih priča obogaćuje budimpeštanski život da supruga ipak nije izabrala rješenje od prije sto godina, da kao u pjesmi Otvaranje mosta svoje tijelo koje više ne treba muškarcu, a možda ni drugima baci u vodu koja se uvija od stupova. Nazvala je prijateljice, koje su se dijelom udaljile od nje, ali ih je još bilo, da se želi ponovo zbliziti s njima. Tako je u ovov etapi života s tim gospođama odlazila na otok. Među njima je bilo rastavljenih, onih koje su se bojale da će ih muževi ostaviti i zato su nastojale intenzivirati svoj privatni život, da ako se dogodi, ne budu usamljene. Ne treba ni reći, i ta je žena uskoro upala u klub rastavljenih. Ondje su šetale, pile kavu i sjedile ispod onog drveća, gdje je sjedio i onaj stari pjesnik i škrabao pjesmice u svoju Knjigu s kopčom. Taj je stari pjesnik bio kao i bilo tko drugi: grešan. Sve na njemu je bilo tako jednostavno, samo mu je ime bilo zlatno, kao i ono što je pisao. ■

S mađarskoga prevela Maja Urban.

Usporedba moje djevojke i Franza Kafke, Rade Jarak

(ULOMAK IZ VEĆE CJELINE NASLOVLJENE KNJIGA ŽALOSTI)

Žena kad donese odluku da se uda, potpuno preda muškarcu, gubi svoju potencijalnost.

Mala ispravka iz naslova: s obzirom na ovo gore napisano ona zapravo nije "moja djevojka", nije nikad ni bila, iako je tako zovem i zvat ću je uvijek. Ipak, ona jest to bila u nekom smislu, ali željela je to tako izvesti da ipak ne izgubi životnu potencijalnost – njoj je ta majstorija bila normalna, urođena, ali meni je bila nepodnošljiva. Što je ona točno htjela ne znam ni danas niti ću ikad znati.

Čudno je u slučaju Kafkinih romana da niti jedan od njih, osim *Procesa* – na koji ću se poslije vratiti – nije dovršen. Zašto? - veliko je pitanje koje me dugo muči. Na sasvim banalnoj razini mogu reći – nije objavio svoje romane jer su ionako bili nedovršeni. Nije mogao reći izdavaču: Hej, imam kod kuće nedovršeni roman, hoćeš li ga objaviti?

Šalim se, naravno. Fenomen je puno dublji i meni izuzetno bitan. To je trag.

Treba dodati, prije nego što predem na pokušaj analize, još jedan fenomen, bitan također. Naime, u svim Kafkinim romanima radnja je definirana već u prvoj rečenici ili u prvom pasusu. Dalje se ne miče nimalo iz tog zadanog okvira (jedino ga produbljuje, produbljuje se). Dakle, na početku odmah – tvrda pravila. "Tvrda pravila" od kojih kasnije "trpi" čitav tekst.

Prvi put kad sam vodio ljubav s njom uradio sam to tek šeste noći. Zapravo tek smo te noći imali puni seksualni odnos, a prije toga spavali smo pet noći zaredom samo jedno uz drugo, zapravo tih prvih noći smo "vodili ljubav" (bez prave kopulacije) – kasnije sam shvatio. Jedan znanac kojega sam upoznao nakon nje, a koji je proveo jedno vrijeme skupa s njom prije, pričao mi je da je i on doživio isto, prve noći nije bilo prave kopulacije, a druge noći ga je opet zvala, sms-om "pravila su ista", što je on odbio.

Hm, dakle, pravila su ista. Tako znači, poput Kafke.

Dalje, "moja djevojka" nije u stanju održati nijednu vezu, zato sam manje ljubomoran. Ali to znači ono isto kao kod Kafke, jer Kafka nije mogao dovršiti nijedan roman. U čemu je stvar, ona razori svaku vezu, ali nakon toga uporno inzistira da se i dalje s dotičnim nalazi "na kavi". Ona se tako vraća vezama koje je razorila sentimentalno i fragmentarno te tako paralelno vodi nekoliko fragmentarnih ljubavnih romana – u kojima je ispunjen onaj ideal – tako ću napraviti, a da mi ipak ne uđe. Ja sam uvijek uporno i tvrdoglavo izbjegavao odlaženje na kavu, što je ona još upornije tražila. Kafkini romani se rasipaju u fragmente, ti fragmenti su sve manji i manji, ali on nema snage da ih dovrši. To je način završetka, naravno u romanesknom smislu. Zapravo to je način završetka bez završetka. Mrvljenje teme u niz fragmenata – koji jesu apsurdni – fragment uvijek ima dozu apsurdna u sebi.

Kafka – jadnik – pokušava u fragmentima da nastavi onaj stari fabularni tok. Ali kako raste njegova fantazija, tako se raspada njegova odlučnost.

Jedino je *Proces*, dakle dovršen, stilski odradenim fragmentom, vrlo ozbiljnim i solidnim – jer je smrt tu logičan kraj. Kraj koji se nameće. Smrt je jedini pravi kraj u svim romanima.

Moja djevojka je jako čedna, ali nevjerojatno perverzna. Baš zato mi se sviđala, bio sam ludo zaljubljen kad sam otkrio da je perverzna. Jer sam i ja perverznan. Jednom je ta čedna mačkica poželjela da mokrimo jedno po drugome. Predložila je u krevetu, al ja sam htio u kadi, jer ipak tko će spavati poslije na mokrome. I druge stvari, bilo je tu još svega, ali da nas ovdje ne kompromitiram i prepričavam kakve smo majmunarije radili, prebacit ću se na Kafku.

Jedan mi je poznati i cijenjeni prevoditelj Kafke objasnio da postoji još jedan ključ za čitanje *Preobrazbe*. Ta novela se može čitati i kao mistični tekst jer se radi o preobrazbi u kukca, dakle božansko biće, ali to je novela i o masturbaciji. Na jednom mjestu, ovaj put na kraju, Kafka to izriječno spominje, ali se taj dio krivo tumači i krivo prevodi.

A *Kažnjenička kolonija*? Nije li sam seksualni akt - čin jebanja - kao neka operacija? Prvo boli i nju i mene, izuzetno komplicirani organski instrumenti – s više funkcija – ulaze jedan u drugi, a potom iznenada s nekog nedefiniranog mjesta dolazi ogroman užitak.

19. 10.

Danas je u zgradi deratizacija. Prvo bi trebali otrovati mene, najvećeg štakora na desetom katu.

20. 10. 5 SATI UJUTRO.

Kiša, nakon dvadeset dana vedrog vremena. Bit će mi teško hodati vani na štakama, a da ne pokisnem. Sporo se krećem, i kako da držim kišobran? Sve dosad sam imao sreće s vremenom.



Oko godinu dana ne samo što svaki dan mislim na nju i što mi nedostaje noću, nego već godinu dana svakodnevno, najmanje jednom, a nekad i dva, tri puta, masturbiram misleći na nju. Čak i ako gledam porniče uvijek po strogom pravilu, surfajući, nesvjesno tražim žene koje slične na nju.

To je bolest. Bolest, ovisnost o njoj, ljubav, zovite to kako hoćete. Ja sam bolestan, treba da se liječim. Ali neću da se liječim. Hoću da umrem bolestan. Bolest je sve što imam.

Dragi čitatelji i čitateljke, nemojte mi se smijati. Ovo nije stilska figura. Sve je istina. (Pet sati je ujutro, još nije svanulo, pada kiša i vjetar zavija kroz moj stan. Skuhao sam kavu, šepajući u kuhinji, na stolu je hrpa smeća i prljavog posuda. Pijem kavu, ovo je *lucida intervalla*)

I ovo je žalosno. Priznajem, jednom sam poželio da je ubijem. Zaista. Samo jednom. Ne smijem da kažem kako i koje sam mjere bio poduzeo jer tu već ima elemenata kaznenog djela. A i već je nekoliko puta upozorila policiju na moje postupke, tako da me imaju na piku. (Ali, draga moja, ako ovo čitaš, ne boj se. To je bilo samo jednom, nikad se više neće ponoviti.)

Samo jednom sam pokušao da se oslobodim te bolesne opsesije, bio sam uspio naći drugu djevojku. Ta druga je bila poput anđela, zaista prekrasna djevojka, tijelom i karakterom. Ali nisam uspio, dok sam vodio ljubav s njom zamišljao sam "moju djevojku". – Nisi prisutan – govorila mi je u krevetu. I zaista nisam bio s njom. Bio sam s "mojom djevojkom".

To je trajalo čitav mjesec, cijeli februar, lani, a onda smo prekinuli. Nisam se uspio izvući iz mentalnih kandži "moje djevojke". Ona nije mogla da podnese da imam drugu. Mrzi me i prezire, nikad više mi neće dati, ali ipak ne može da podnese da imam drugu. Javila se i rekla: Što to treba da znači?

Svaki dan, već punu godinu, ponavljam, masturbiram na nju, jednom, dvaput, triput. Ali to je samo jedan od aspekata moje bolesti. Opsjeda me njezin *Imago*, ako ga se riješim ili ga zamijenim, oslobodit ću se. Lako je to reći, ili napisati. Ali je teško sprovesti u djelo. Osim toga želim li ja to uopće?

Ali to je tako teško zamijeniti. Evo usporedbe, to je kao da imate *imago* na homo i da ga uspijete zamijeniti, prebaciti na hetero – ili suprotno, svejedno. Moguće, znam da je moguće, ali izuzetno teško. Vrlo, vrlo teško. Stoga moram nastaviti dalje, s tom ranom koja stalno krvari. ▣

Jana Prević Finderle, *U tišini do Daruvara*

Pisma

Ludva je pisao Babički
A Babička je pisala
Oficirima, činovnicima, birokratima

Ludva je pisao o strahotama
I plakao da ga spase

Uzalud je Babička molila
Po sumornim kancelarijama
Ludvu su odveli,
Kako već odvede vojnike
U neko galicijsko blato
A njegova pisma su
Starila umjesto njega
na kraju ganjka u velikom ormaru
Koji nitko nije otvarao.

U Osijeku
Baka je šegrtovala
U finom krojačkom salonu
Nosila fine haljine
Finim osječkim gospodama

Za nagradu bi dobila
Pokojnu kartu za kazalište
Tako je baka zavoljela Čajkovskog
Ali ne i Wagnera

A onda pred rat
Baka je od srama gledala u pod
Dok su fine gospode, posivjele,
U nekim drugim haljinama
S zvijezdom na rukavu
Čistile gradske ulice

Josip

da je moj djed pisao pjesme
možda bi još bio živ

možda ne bi pijan
bježao od kuće
plakao po sokaku svoju tugu
dok je baka slala najmlađe dijete
da ga nježno, za ruku
dovede k njihovoj zemljanoj kući

možda mu ne bi prepuklo srce
na onom ljetnom suncu
uz škripu bicikla

Utrka

Krenuli smo ne znajući
s čime se utrkujemo
Tek ujakov prepukli glas
Na riječkoj obilaznici
'tako ste daleko...'
Shvatila sam da je vremena malo

Baka je umrla
Na mračnoj autocesti nadomak Kutine
U tišini do Daruvara

Požar u Šujevićima
Gasili smo smrekovim granama
Gušeći zapaljenu travu.
Gorjela je suha crvena zemlja,
A spržena smrekovina
U našim rukama
Mirisala je na poslijebožićnu
Jednostavnu i duboku tugu

Tu u malome gradu
Možeš iz kreveta brojati
Aute koji prolaze

Svaki se odbija od susjednih fasada
I ulazi s jutarnjim muhama
Pod visoki strop

Kada se zaredaju školski autobusi
Razbijajući ulične šahte
Izvučem se lijeno iz kreveta
Sjedam uz kompjuter
Započinjem neki univerzalno
Propustljiv dan

dok u odijelu čuči uz svoj auto
o čemu govori čovjek
koji je zgazio psa?

Zove mamu
Govori joj kako je život
Krhkiji od kosti i
Meke smeđe krvave kože

Zove veterinara
U panici jer pas sve teže diše
I plače umirućim psećim očima

Zove šefa
I govori:
'Glupi pas!'

Tata

svašta su skupljali
ti muškarci,
lovili mamute, jelene
lovili žene, poslove
skupljali aute i diplome
neki čak skupljaju boce
i staro željezo.

samo moj tata
po mokrim križevačkim njivama
skuplja meteore.

Autobus

Ljudi koji mirišu na salamu
U rasklimanom autobusu za more
Na putu u jutarnju smjenu
Pomalo smrde
Pomalo šute
Pomalo dižu pogled
Sa prljavog poda autobusa
No i dalje
Ne gledaju nikuda

Strah

Oni povremeni
Suludi strahovi
Kao kad očekuješ
Zmiju u wc školjci

Kao kad si malen
Ležiš u krevetu,
Na boku, na dasci,
Siguran da je netko ispod,
Zavučen,
Čeka da te probode nečim oštrim
U trenutku kada napustiš
Sigurnost tvrde daske

Mjehur ti je pun,
Ne možeš više izdržati
Topla mokraća natapa ti krevet
I zatim se polako hladi
Dok prestrašen
U mraku čekaš jutro

Ljeto

lijepo kao
posao rezača lubenica
u neko rano jutro
u Plodinama, sa velikim nožem
razrezuješ piramidu lubenica,
zrelih lubenica koje pucaju
netom prije što nož
potegneš do kraja

i miriši na ljepljivo ljeto
taj posao
dok navlačiš lubenicama
njihovu novu, mladu najlonsku kožu

Jugoslavija

od Jugoslavije je
ostalo u meni
samo skupljanje najlonskih vrećica
i čuvanje praznih staklenki.

Popunjavam šuškvim vrećicama
pore svog stana
uguravam ih u zakutke
polica, ladica i košara
šarene vrećice složene
u instalaciju sjećanja.

Naslagane staklenke
uz zibanje vešmašine
zveckaju pjesmu mog djetinjstva

Sisveti

Velika Barna
mrak.
malene oronule kuće
zarobljene u svojoj hladnoći
neosvijetljenih prozora

na kraju sela veselo
tinjaju svijetla svijeća

u mrtvim selima
samo su groblja živa

u polupraznom Lidlu
srećem župnika
u ozbiljnom crnom kaputu

nasmiješim se i on se nasmiješi
a zatim svoju duhovnost uranja natrag
u jogurte na sniženju
i salame na akciji
nježno slažući u košaru
svoju samačku večeru

JANA PREVIĆ FINDERLE rođena je u Zagrebu, a trenutno živi u Pazinu. Poeziju je objavljivala u lokalnim časopisima. 1997. nagrađena je "Goranom" za mlade pjesnike, u kategoriji srednjoškolaca. Tim povodom objavljena joj je koautorska zbirka *Šum mladosti*.

PROZAK / NAVRH JEZIKA Godišnji natječaj ALGORITMA i ZAREZA za neobjavljene prozne i pjesničke rukopise autora do 35 godina starosti

Amir Alagić, Igra

Krupna se kaplja razbila o vjetrobransko staklo. Nije trebalo dugo da započne pljusak. Naokolo su se rastrčali ljudi, prebacivali majice preko glava i tražili zaklone pod okolnim strehama. U autu je vladala tišina. Predrag je zamišljeno lupkao o volan, dok je dječak kažiprstom pratio puteljke koje su za sobom ostavljale kišne kapi. Vanjski se svijet zamutio poput ekspresionističke slike. Jedan potez brisača ponovno ga je izoštrio baš u trenutku kad je Jasna iskoračila iz zgrade vrtića. Gledala je naokolo kao da je zaboravila gdje su se, prije dvadesetak minuta, parkirali. Bljesnuo joj je farovima i ona je potrčala.

Što je htjela? – upitao ju je prije nego što je uspjela zatvoriti vrata.

Reći ću ti kasnije – rekla je trgnuvši glavom prema malom, a onda se stala ogledati kao da se čudi kako se mogla ovako smočiti u par koraka. – Daj, pusti muziku.

Ubacio je u rikverc i upalio radio. Završala je neka pjesma na njemačkom, a dječak je, posve ponesen glazbom, provukao glavu između prednjih sjedala te prasnuo u glasan smijeh. Nedostajala su mu dva prednja zuba.

Kakva je ovo pjesma, mama?

Njemačka – pokušala je reći, no odgovor se zaglušio u dječjem smijehu. – A što je tebi tako smiješno? – zbunjeno je upitala.

Pa pjesma – odgovorio je mali ne prestajući se smijati.

Njih dvoje nisu razumjeli ni riječi njemačkog, a nije bilo neke šanse ni da ga je mali, u svojih šest godina života, odnekud naučio. U melodiji, tipičnoj i truloj pop-baladi, nije pak bilo ničeg smiješnog. Tko bi znao čemu će se sve dijete nasmijati.

Matej, što je u pjesmi tako smiješno? – još je jednom pokušala.

Pjesma je smiješna, mama! – jedva je, kroz grohote gutajući zrak, izgovorio dječak i nastavio po svom.

S dječjim su se smijehom i dovezli kući. Zbog Jasnine tajnovitosti, Predrag je postao već poprilično nestrpljiv. Njezin smisao za kompliciranje oduvijek ga je izludivao. Za sve što je trebala napraviti, ma kako banalno to bilo, tražila je savršen trenutak i punu koncentraciju. Zato ga je sad i učinila nervoznim i zato neprestano pogledava prema njoj sve čekajući kad će mu reći što je to ravnateljica vrtića od nje htjela. Tek kad je malog hipnotizirala televizorom na kojem su se šarenili prizori nerazumljivih crtića, pritvorila je trpezarijska vrata i rukom mu pokazala da sjedne.

Što je htjela? – tiho je upitao.

Bože dragi, nezgodno mi je to i pred tobom ponoviti – rekla je okrećući se oko sebe, kao da provjerava čuje li ih Matej. – Teta ga je zatekla kako s nekom djevojčicom simulira seks.

Uh, jebote – prešao je dlanom preko lica. – Jesu li bili goli?

Nisu.

Dobro je.

Što je dobro, Peda? Što tu ima biti dobro?

Ma, znaš na što sam mislio. I što sad?

Ništa. Ne trebamo se previše zabrinjavati. Rekla je da ga promatramo dok se igra, kad ode u krevet i tako, pa da im prenesemo ako primijetimo nešto neobično u ponašanju. Djeci se svašta mota po glavi. Još je rekla da ne smijemo s njim započinjati nikakve razgovore koji bi ga mogli zbuniti. Znači, samo da ga promatramo. O svemu je obaviještena stručna služba. To je na njima.

Tko je obaviješten?

Stručna služba. Tako to ide. Takva je procedura.

Kakva crna procedura? Ja ću poludjeti. Pa djeca su se malo poigrala, a oni odmah zovu nekakve stručne službe, CSI-je, pizde materine. Najbolje da ga već sad proglase manijakom.

Tiše, čut će te Matej. Ne radi scene, molim te. Oni su na našoj strani. Tu su da nam pomognu. Svi smo na istoj strani i neka tako ostane. Valjda znaju bolje od nas kako rješavati takve probleme – kažiprstom i palcem se ulovila za korijen nosa. – Od svega me zaboljela glava – kazala je pa su malo zašutjeli.

Hej – najednom je progovorio pomirljivijim tonom, kao da se pribrao nakon nekoliko trenutaka tišine – da nije došlo do nekih promjena u njegovoj glavi? Možda s tim ima neke veze onaj smijeh u autu? Čuo sam da nekoj djeci mozak raste brže od lubanje pa se počnu čudno ponašati. Možda bi im i to trebalo prijaviti?

Ti to stvarno ili se zajebavaš?

Stvarno.

Nemam pojma – zamišljeno će Jasna. – Mislim da ne. Dajmo si malo vremena. Da nam se slegne pa ćemo vidjeti.

Ali, mogu ti reći da je mali rano počeo. Na čaču – nasmijao se.

Kod tebe ništa bez zajebancije. A nije te briga kako je meni bilo dok sam se crvenila pred ženom slušajući sve te stvari. Strašno. Ne znam, možda misle da smo mi neke budale, nekakvi manijaci. Kako je samo gledala u mene, kao da me za nešto optužuje. Nije mi jasno otkud mu, uopće, to? Da nas nije vidio?

Kad nas je to, molim te, mogao vidjeti? Zadnji prizori našeg seksa titraju u izmaglici dalekih sjećanja. Gotovo da sam zaboravio kako izgledaš gola. Dijete gleda televiziju, visi na kompjuteru. Danas su takve scene na svakom koraku...

I tako su njih dvoje, malo u strahu, a malo u smijehu, razgovor polako priveli kraju. No, sljedeće su dane proveli prateći malog dok se igra s figuricama superheroja, prevrće Yu-Gi-Oh! karte, preslaguje Gormite po polici, nevješto ispaljuje klikere iz sitne šake, preko oka gledali koje igrice igra na kompjuteru,

klikali na *Show Full History* ne bi li naišli na kakav sumnjiv trag, gurali mu daljinski u ruke pa iz prikrajka pratili na kojim se programima zadržava, a ponajviše s prozora motrili kako se s drugom djecom igra ispred zgrade. A dijete se igralo onako kako je maloj djeci i dano da se igraju, iskreno, predano i kratka daha. Sve do jednog popodneva.

Jasna je nešto brisala po kuhinji, Predrag se izvalio na kauču da odrijema s knjigom, kao alibijem, na grudima, a Matej maltretirao Supermana i Batmana koji su, čim bi mu dopali u ruke, započinjali borbu na život i smrt. Odjednom je, iz čista mira, Čovjek-šišmiš zajahao Supermana. Kroz trepavice pritisnute otežalim vjedama, Predrag je mutno nazreo nekakve čudne kretnje u kutu sobe. Otvorio je oči i shvatio da je vječita borba superheroja prerasla u žestoki seks. Naglo se pridigao. To je privuklo i Jasnu te su se zajedno približili dječaku. Ovaj se bio toliko zanio da ih nije ni primijetio. Stručne službe im, u tom trenutku, nisu bile ni na kraj pameti.

Matej! – pozvala ga je majka.

Dječak se prenuo i munjevito skrio dvojicu grešnih superheroja iza leda. Širom je otvorio oči, toliko da se u njima mogao utočiti čitav svijet.

Što to radiš?

Trepnuo je, a potom slegnuo ramenima nasmijavši se poput anđela kojem nedostaju dva prednja zuba. ■

AMIR ALAGIĆ rođen je 1977. godine u Banjaluci. Priče i pjesme objavljivao je po časopisima i književnim kompilacijama. Objavio zbirku međusobno povezanih priča *Pod Istim Nebom* (2010.). Diplomirao na Filozofskom fakultetu. Živi u Puli.

Daniel Radočaj, Molim vas, okrenite stranicu

Sinonim od: *prdi*

Ona navodno ne prdi.
Za razliku od mene
koji se pred njom
baš i ne ustručavam.

U biti,
kaže kako žene to i ne čine.
Muškarci prde
(stoka seljačka!).
Žene samo ispuštaju potisnuti zrak
iz debelog crijeva.
Inkognito.

Dok njihov prdonja,
kraj njih,
sasvim naivno spava.

Prije posla poljubim je dok spava

Ona rijetko izjavljuje ljubav.
Eventualno kad je izazvana
ponekom od mojih
i ne tako podlih
smicalica.
Što je još dodatno nervira.

Pokušavam se postepeno
priviknuti na to.
Unatoč svojoj principijelnosti.

Vjerojatno zbog onog osmijeha
kojim nesvjesno odgovori
na svaki dobiveni jutarnji poljubac
iza desnog uha.

Alternativna proza

U ulozi pjesnika,
ja se nedvojbeno bavim
alternativnom poezijom.

Od svih postojećih
i važećih definicija,
ipak je to,
u biti,
samo malo ljepši izraz za onu poeziju
zbog koje moja majka neminovno
pocrveni,
kad je netko od susjeda pita
o čemu joj to sin piše.

I dalje...

Štreberi su fascinirali profesore
nabubanim gradivom,
mi smo bježali s nastave
uživajući u životu.

Tako je uglavnom i danas.
Oni osvajaju književne nagrade,
a u naše zbirke upiru prstima.

Horor

Njoj više leže horori,
meni teške ljubavne drame
(zlobnici bi rekli da je ona muško u
vezi...).

Horora sam se ja,
naime,
dovoljno nagleđao.

Što na poslu,
što na bankovnom računu,
što u životu općenito.

Stoga,
ne znam što me uopće goni
načinjati ovakvu horor temu...

Molim vas, okrenite stranicu.

DANIEL RADOČAJ rođen je 1979. godine u Puli, gdje i živi. Svoje aforizme, poeziju te kratke priče objavljivao je po mnogobrojnim kulturološkim tiskovinama širom bivše Jugoslavije. U nakladi književnog kluba Branko Miljković iz Knjaževca 2006. objavio je zbirku proznih stihova *Četrdeset i četiri plus šezdeset deveta* te 2011. zbirku kratkih priča *Velika smeda fleka* u nakladi Zigo, ediciji riječkog Katapulta.

NOGA FILOLOGA

IDI K MRAVU

VADE AD FORMICAM O PIGER, ET CONSIDERA VIAS EIUS, ET DISCE SAPIENTIAM; "IDI K MRAVU, LIJENČINO, PROMATRAJ NJEGOVE PUTE I BUDI MUDAR". PRIJE JEDANAEST GODINA, PISAC PO IMENU STEVEN JOHNSON POSLUŠAO JE UPUTU MUDRIH IZREKA 6, 6. I NIJE BIO JEDINI; I DRUGI SU, VEĆ DUŽE VRIJEME, INTENZIVNO PROMATRALI MRAVE I NJIHOVE PUTE. SAMO ŠTO NISU VIDJELI ONO ŠTO ŽUPNICI I PASTORI OBIČNO PREPORUČUJU DA VIDIMO (JEDNA OD STRANICA NA INTERNETU KOJA CITIRA OVU BIBLIJSKU MUDROST NASLOVLJENA JE "ŠTO KAŽE BIBLIJA O UPRAVLJANJU FINANCIJAMA?"). U PUTEVIMA MRAVA JOHNSON ET AL. PREPOZNALI SU ISTO ŠTO SU I U DJELOVANJU JEDNE VRSTE PLIJESNI, U KOMUNIKACIJI STANICA U MOZGU, U NAČINU FUNKCIONIRANJA GRADOVA I VELEGRADOVA, U RAČUNALNOJ IGRI SIMCITY I DIZAJNU INTERNETSKIH PORTALA. TO ŠTO SU PREPOZNALI NAZVALI SU EMERGENTNOST.

NEVEN JOVANOVIĆ

Postoji jedna vrsta amebe (valjda – molim biologe da se ne uvrijede zbog moje krajnje neobaviještenosti; *relata refero*) iz roda micetozoa. Zove se *Dictyostelium discoideum* i raširena je po cijelome svijetu. Ta vrsta, kako pripovijeda Steven Johnson u knjizi *Emergence: the connected lives of ants, brains, cities, and software* (2001), ima dva modusa ponašanja. Postoji u obliku praktički nevidljivih jednostaničnih jedinki, ali i kao veći organizam, koji se u odgovarajućim uvjetima formira i počne polako putovati npr. tлом našeg vrta, hraneći se sput trulim lišćem i drvetom. Kad je okolina nepovoljnija, diktio-stelij funkcionira kao jedinstven organizam; kad je hladnije i ima dosta hrane, pretvara se u raspršen roj. Ali jednostanične amebe diktio-stelija nemaju ništa nalik na mozak: kako se onda znaju ujediniti? Kako znaju kamo da idu? Kako znaju što da rade u kojoj situaciji?

Biolozi su isprva pretpostavili da postoje specijalizirane jedinke – "dirigenti", da one tvore jezgru oko koje se zbog nečega druge počnu okupljati. Dirigente, međutim, nije bilo moguće naći: svi su se diktio-steliji pokazali jednakima. No, pokazalo se i da svi diktio-steliji na promjene u okolini reagiraju na dva identična, jednostavna načina: počnu ispuštati određenu kemikaliju, feromon – i slijede trag feromona koji ispuštaju druge jedinke. I to je dovoljno da se formira diktio-steljska zajednica. Bez ikakva vođe ili dirigenta.

EMERGENTNOST Na sličan se način ponašaju i mravi. Oni "znaju" ne samo kamo trebaju ići, nego i gdje što trebaju raditi (ne samo da iste individue imaju u različitim situacijama različita zaduženja, već rade tako koordinirano da, u konačnici, npr. mravlje "odlagalište smeća" redovno bude smješteno dijametralno suprotno, na najdaljem mogućem kraju od "groblja" jednog mravinjaka). Oni "znaju" zato što reagiraju na svoju okolinu, i na druge mrave. Od deset signala njihova "jezika", devet se sastoji od feromona (sa značenjima poput "Tražim hranu", "Evo hrane", "Bježi", "Makni mrtve"). Ali mravi razlučuju i *stupnjeve* zapaženih signala, i drugačije će reagirati ako je signal slabiji, drugačiji ako je jači. Signal "Evo hrane", ako je slabiji, znači zapravo "Evo hrane tu negdje"; jači, međutim, poručuje: "Evo hrane sjeverno od nas!" I evo i mravlje kolone, i svi složno prionu na upravljanje mravinjačkim financijama.

Trik je u tome što mrava, jednako kao i diktio-stelija, ima *puno* (ima ih kao, da oprostite, mrava). "Na terenu" ih je dovoljno da se za svakog mrava koji zabrazdi, koji na poruku "Evo hrane tu negdje" odbaulja u totalno krivom smjeru, može naći deset, pedeset, stotinu onih koji će nabasati na kolege; ti će kolege

već znati gdje je hrana, pa će i jedni i drugi izlučiti više feromona i pojačati signal, pa će upute postati preciznije, pa će se u konačnici i one zabludjele ovčice vratiti na pravi put. Za mrave radi – statistika.

I to je, otprilike, emergentno ponašanje: kad aktera ima puno-puno, iz interakcija po vrlo jednostavnim pravilima – Johnson ih zove "mikromotivima" – proizaći će zapanjujuće kompleksni rezultati: "makroponašanje" takvo da će se promatračima činiti planirano. Promišljeno. Takvo da počnemo razmišljati o inteligentnom dizajnu i nevidljivoj ruci.

Samo što takve nevidljive ruke u emergentnom sustavu nema.

KVARTOVI Jasno vam je da je sljedeći korak, sljedeći proboj prema biblijskoj mudrosti, učinjen kad ljudi nisu ostali na *promatranju* puteva mrava i diktio-stelija, nego su počeli *replicirati* njihov princip djelovanja, primjenjivati ga u vlastitim sustavima. I, kao u onom vicu, pokazalo se da mi već odavno djelujemo emergentno. Primjer takvog ponašanja su gradovi: kompleksni sustavi u kojima se, recimo, kvartovi formiraju s uznemirujućom pravilnošću – siromašni stanuju kraj siromašnih, postolari otvaraju radnje kraj postolara – i traju fascinirano postojano, u rasponu koji nadilazi generacije i generacije. Iz jednostavne činjenice da ljudi istih zanimanja lakše dijele potrebna znanja i usluge ako su blizu jedni drugima, i da ih mušterije lakše pronalaze – da u siromašnijem kvartu i pekare drže niže cijene nego u centru – nastaje začarani krug: onda već druge mušterije i drugi šegrti znaju "kamo se ide"; onda već i drugi koji su u istoj gabuli počnu smišljati druge načine na koje će olakšati život, počnu dijeliti iskustva, onda se osim jeftine pekare otvori i dućan s jeftinom odjećom.

Ali govorili smo o *repliciranju*, ne samo o prepoznavanju. Čovječanstvo je, naime, (kaže i pokazuje Johnson) stiglo do faze u kojoj emergentne sustave možemo *dizajnirati*. Oni ne moraju nastati mimo naše volje, kao što su nastali gradovi; možemo svjesno odlučiti da ćemo, umjesto centralno i strogo kontroliranog sustava, izgraditi jedan *lateralno*, i *slabije*, kontroliran, jedan u kojem odredimo početna pravila i gledamo što će se desiti. Da bismo, nakon dovoljno eksperimentiranja, vidjeli kako se počinju događati neočekivane stvari. Kako jednostavna pravila počinju davati ne samo fascinirano kompleksne – već i fascinirano djelotvorne rezultate.

IGRAJMO SE MRAVA Koncept emergentnosti, jednom prepoznat, opisan, shvaćen (u mjeri u kojoj može biti shvaćen) naišao je nadalje na niz primjena. O tome govori ostatak

Johnsonove knjige. U svijetu računala i interneta, emergentni su sustavi oni koji na osnovi našeg ("korisničkog") dosadašnjeg ponašanja zamišljaju što bi nam se dalje moglo svidati, i što bi nam moglo trebati; oni koji na osnovi ocjena koje je dao velik broj korisnika razdvajaju "žito" od "pljeve"; oni koji *nas* potiču da mijenjamo neke početne parametre, vidimo što će biti, i djelujemo u tako promijenjenim okolnostima. Neki od tih sustava, piše Johnson s užicom i oduševljenjem, jesu računalne igre (poput spomenutog *SimCityja*, niza igara s "umjetnom inteligencijom", pa i jednostavnih "igrice" koje modeliraju ponašanje mrava i diktio-stelija); drugi su sustavi "društvenih mreža", kao što su 2001. bili Slashdot, Amazon, TiVo; oni potiču korisnike na kooperaciju ili ih povezuju prema interesima, ali pritom ni interesi ni kooperacija nisu *predefinjirani*. Ukratko, internet – milijuni računala i milijuni korisnika – jest savršeno mjesto da se igramo mrava, da nam pritom bude zanimljivo, a možda, u konačnici, i bolje.

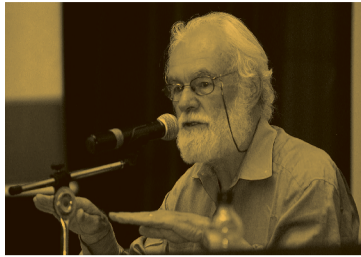
MEDU CREVLJARE Johnsonovu je knjigu teško čitati a da ne razmišljamo o vlastitom iskustvu, o nama. Pitamo se, recimo, postoje li u Zagrebu ili Splitu ili Dubrovniku tradicionalno specijalizirani kvartovi (nekad su svakako postojali; odmah pada na pamet dubrovačka ulica Među velike crevljare, a kao "siromašne", ili "posebne" kvartove imamo zagrebački Kozari Bok, i sve "Male Bosne" svih naših naselja). Još važnije, međutim: uvidimo – barem sam ja, knjiški crvić, uvidio – da se život u *zbilja velikom* gradu, gradu veličine dvije, tri, četiri Hrvatske, razlikuje od života kakav poznajem ne samo kvantitativno, nego *kvalitativno*. I da, ukoliko *nemamo* iskustvo takva života (kao što ga ja nemam), zapravo ne možemo razumjeti o čemu Johnson govori: iz naše zemlje – ironično: same po sebi dovoljno velike da je tijekom čitava života nećemo svu istražiti, čak ni vidjeti – možemo Johnsonu, kad govori o *pravim* megalopolisima, vjerovati ili ne, ali tu situaciju zapravo ne možemo *zamisliti*. Mrav koji živi u koloniji od četrdeset tisuća jedinki ima drugačije iskustvo – to znači da drugačije reagira i bavi se drugačijim poslovima – od svoje sestre (mravi radnici ženskog su spola) koja živi u milijunskom mravinjaku. Eksponencijalna progresija donosi drugačiji skup pravila od geometrijske.

OBLACI Usporedno s čitanjem *Emergence* pratio sam naš vlastiti buket emergentnosti. Kao član znanstvene zajednice, s iskustvom samoorganiziranog protivljenja reformiranju te zajednice "odozgo", u vezi sam s drugim sebi sličnim mravićima, i svi onjuškujemo feromonske tragove nove vlasti. I potvrdilo

nam se po nekim znakovima – izjava ovdje, intervju ondje, imenovanje na nekom trećem mjestu – ono što smo očekivali: ništa se nije promijenilo osim kratice vladajuće stranke. Oni koji žele reformirati znanstvenu zajednicu opet se javljaju, i opet s istim programom (čak su ista i imena). I opet kreće ista "artiljerijska priprema" u medijima: "Hrvatska znanstvena zajednica ne postoji", "znanstvenici su nam lijeni", "zajednica je u tako lošem stanju da to ne mogu ni izračunati". To su oblaci i munje koje mravići sasvim dobro poznaju, i sasvim dobro znaju što slijedi.

REFORME Međutim. Nakon Johnsonove knjige, moram primijetiti da mravlja kolonija po imenu Hrvatska – kojoj je znanstvena zajednica podsustav, ili *in nuce* odraz – uporno pokušava isti problem riješiti na isti način, i pritom se uporno ne pita zašto isto rješenje opet na isti način propada. I još moram primijetiti da se to isto rješavanje problema uvijek i uporno provodi "odozgo": trust mozgovia sastane se u nekom uredu ili nekom motelu, i onda krene "guranje reformi". A te su reforme, dakako, sveobuhvatne: naprosto, otvara se još jedna runda igre kontrole u kojoj "mali bogovi" žele predvidjeti *sve* slučajeve, programirati *sve* karijere, urediti *sve* detalje. Mali bogovi tu zane-maruju troje: prvo, ničije iskustvo – svi smo ljudska bića – nije toliko da može predvidjeti, ili barem nanjušiti, *sve* što će se dogoditi kad počnemo mijenjati parametre kompleksnog sustava; drugo, ničije iskustvo – svi smo ljudska bića – nije toliko da poznaje *sve* aspekte znanstvene zajednice, čak i one patuljaste poput hrvatske (pametna ljudska bića, naravno, znaju da postoji svijet i izvan njihovih laboratorija, ali možda im je promaklo da ne znaju kako izgleda *svaki kutak* tog svijeta); i treće, težnja za *totalnom* kontrolom – orgazmičko prćkanje po deset tisuća gumbića i potencijometara istovremeno – u kompleksnom će sustavu dovesti do jedne *garantirane* posljedice: do kraha. Sustav će se nakon nekog vremena oporaviti, ali mi koji smo prćkali nećemo za to ni po čemu biti zaslužni (vidi pod "Bolonjska reforma").

Jedini rizik na koji se mali bogovi svih hrvatskih "reformi" dosad nisu usudili jest, čini se, rizik emergentnosti: odredimo dva-tri opća pravila – i onda se maknimo, onda pustimo mrave da rade svoj posao. Ne gurajmo u zadane okvire, u uloge i niše koje smo im isplanirali mi, ili oni od kojih smo prekopirali "kriterije" i "ciljeve" – nego ih, naprosto, pustimo da idu svojim putem, da u nastalim uvjetima rješavaju svoje, lokalne probleme, da čiste svoje lokalno smeće i rješavaju se svojih lokalnih "mrtvaca" – a da od toga čitavom mravinjaku bude bolje. Kao da sustavom ravna nevidljiva ruka. **E**



**IŠČITAVANJE
KAPITALA
S DAVIDOM
HARVEYEM**

Čitanje Marxovog *Kapitala* s Davidom Harveyem jedan je od najvažnijih seminara na temu marksizma danas. Nakon što se na internetu mogao pratiti semestralni kolegij koji je David Harvey održao na CUNY Graduate Center u sklopu kojeg se iščitavao prvi tom *Kapitala*, na stranicama <http://davidharvey.org/> može se pronaći i prvo predavanje iz novog ciklusa na kojem će se iščitavati drugi i treći tom. Narednih jedanaest predavanja objavljivat će se na internetu jednom u dva tjedna. Inače, u travnju ove godine izlazi nova Harveyeva knjiga naziva *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*.



**DOKUMENTARNI
PROGRAM**

Najveći međunarodni festival dokumentarnog filma u regiji, ZagrebDox, ove godine će se održati od 26. veljače do 4. ožujka u Movieplexu u Centru Kaptol. Uz konkurenciju u kojoj će se naći 50 filmova, ZagrebDox prikazuje još šest službenih filmskih programa: Glazbeni globus, Happy Dox, Kontroverzni Dox, Stanje stvari te prošle godine pokrenute Majstore Doxa i Teen Dox. Popratni programi pak uključuju niz retrospektiva: Baltičke dokumentarce u selekciji danskog filmskog stručnjaka Tuea Steena Müllera, retrospektivu Danske filmske škole (Den Danske Filmskole) po izboru Arnea Broa, voditelja dokumentarističkog studija na DDF-u i retrospektivu eksploatacijskih, često i pseudo dokumentaraca s naglaskom na senzacionalističke teme koji se nazivaju Mondo, a obilježili su šezdesete godine prošlog stoljeća. U autorskoj retrospektivi bit će predstavljen međunarodno priznati i višestruko nagrađivani američki neovisni filmaš Jay Rosenblatt, čiji filmski opus broji više od 25 naslova te stotinjak nagrada. Domaće retrospektive uključuju prezentaciju filmova Fade Ina, a autorska večer posvećena je dokumentarnom opusu redatelja Tomislava Radića. Neki

od filmova koji su već osvajali nagrade po velikim festivalima dokumentarnog filma, a imat ćemo ih priliku gledati na Zagreb Doxu, su *Ljudi koji sam mogao biti, a možda i jesam* (*People I Could Have Been and Maybe Am*) Borisa Gerretsa, animirani ljudskopravaški dokumentarac *Zeleni val* (*Green Wave*) Alija Samadija Ahadija, te prekrasno snimljeni i angažirani *Mjesto moje malo* (*The Tiniest Place*) Tatiane Huezo. Na programu je i hrvatska premijera filmova Wernera Herzoga i Nicka Broomfielda.



**NAJVEĆI ŠTRAJK
U POVIJESTI**

Za 28. veljače najavljen je štrajk indijskih radnika koji bi po predviđanjima mogao okupiti oko 100 milijuna radnika i tako biti jedan od najvećih štrajkova u povijesti. Radnici mnogih indijskih sindikata već neko vrijeme nastoje poboljšati uvjete kada su u pitanju plaće, radnička prava te mirovine, međutim vlada odbija pregovore o bilo kojoj od ovih stavki. Za 28. veljače najavljen je dvadesetčetverosatni štrajk koji bi obuhvaćao i javni sektor, a potpisali su ga neki od najvećih indijskih sindikata.



RADIJSKI SALON

Nakon kraće zimske stanke ponovno kreće Radijski salon, događanje na kojem se predstavljaju radijski autori i forme, od emisija, radijskih dokumentaraca do ars akustika, a koji za cilj ima njegovanje i poticanje diskusije o radijskoj kulturi. *Misao i filozofija na radiju* naziv je salona koji će se održati 9. veljače u potkrovlju Galerije SC, s početkom u 20 sati. Gost će biti Leonardo Kovačević, urednik emisija *Gubitak središta*, *Mikrokozme*, *Forum* i *Ogledi i rasprave* na Trećem programu Hrvatskog radija. Emisija *Gubitak središta* zamišljena je da tematski pokriva granično područje između filozofije, duhovnosti i različitih rubnih i marginalnih dijelova humanistike. Emisija *Mikrokozmi* koja je s emitiranjem krenula prije tri godine posvećena je istraživanju

različitih toponima: ona je otvoreno mjesto za svjedočanstva, u obliku putopisa, razgovora ili književnog teksta, posvećena otkrivanju različitih mjesta diljem planete. *Forum* i *Ogledi i rasprave* emisije su koje zajednički uređuje cijela redakcija i čiji prostor je namijenjen aktualnostima iz svijeta znanosti, humanistike i umjetnosti. Radijski salon vodi i moderira Ivana Biočina.



**POLITIČKI
POTENCIJAL
KAZALIŠTA**

Dramsko-plesnu predstavu *Tko si ti i otkud ti pravo* osmislio je Vilim Matula, a na suradnju je pozvao Irmu Omerzu koja je osmislila pokret i ples i Stanka Kovačića koji je skladao glazbu. Predstava se oslanja na poeziju Branka Maleša, a pokazuje kako biti simbolički učinkovit, djelotvoran, kako razvrtnuti vrzino kolo kapitala, partitokracije, medija i mafije, kako otrcanu predstavu predstavničke demokracije zamijeniti novim izvedbama izravne demokracije. Kazalište danas može i mora nanovo osloboditi svoj politički potencijal, smatraju autori, te dodaju da je upravo izrazita političnost otvarala svaku novu epohu kazališta. Nakon odigranih izvedbi 20. i 21. siječnja u kinu Grič, preostale su još dvije 3. i 4. veljače u 20 sati na istom mjestu.

DIZAJN I UTOPIJA

Radionica dizajna interakcija ove će se godine baviti suvremenim utopijama. Radi se o utopijama koje ne predstavljaju imaginarne udaljene svjetove, već koje kroz stvaranje drugačijih svjetova i društvenih odnosa zapravo propituju današnje odnose pojedinaca, društva i tehnologije. Radionica se ne fokusira primarno na samu tehnologiju, nego na širu društvenu implikaciju razvoja novih tehnologija. Cilj radionice je poticati sudionike i sudionice na pomicanje tradicionalnih definicija dizajna i propitivanje današnje uloge dizajna u društvu, kroz kritičku dizajnersku praksu. Planirani voditelji radionice i predavači su: Demitrios Kargotis i Dash Macdonald, koji djeluju kao Dashndem, a vanjski su suradnici na britanskom Sveučilištu Coventry; zatim Oliver Kochta-Kalleinen i Pekko Koskinen iz finske grupe Ykon; te Loove Broms sa švedskog Interactive Institute. Sedma radionica

dizajna interakcija održat će se na Umjetničkoj akademiji u Splitu od 19. do 24. ožujka 2012.



RODE MOJ

Predstava *U cipelama moga roda* govori o problemima i diskriminaciji s kojima se suočavaju transrodne osobe u društvu. Zbog predrasuda i nerazumijevanja koji su široko rasprostranjeni u javnosti, transrodne osobe su često prisiljene suočavati se s osuđivanjem, odbacivanjem pa i nasiljem. Ovakvu svakodnevicu prolaze kako u obitelji, tako i na radnom mjestu te u široj okolini. Ovom predstavom želi se potaknuti razumijevanje i prihvaćanje transrodnih osoba u današnjem društvu. Forum-kazalište je oblik interaktivne scenske igre u kojoj publika dobiva priliku da svojim intervencijama (postavljanjem pitanja likovima, zamjenom izvođača ili uvođenjem novog lika/likova) aktivno utječe na ishod prikazane priče. Predstava, koja je nastala u sklopu projekta udruge LORI Put u proSTRANstvo, može se pogledati 2. veljače u 19 sati u prostorijskim riječke Molekule. **B**

**NA NASLOVNOJ
STRANICI:
IVANA BIOČINA,
GORAN
JOVANOVIĆ,
BEZ NAZIVA**

Unutar fotografskog medija, primarno, ali i ostalih, Ivana Biočina i Goran Jovanović surađuju malo manje od godinu dana. Za naslovnicu Zareza odlučili su se za jednu mladenačku i zavodljivu fotografiju, koja će, kako to naslovnica u današnje doba i nalaže, biti lijepa, atraktivna i seksi. Neke od radova proizašlih iz njihove suradnje možete pogledati na stranicama www.ivanabiocina.com i www.goranjovanovic.net.

zarež, dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja

adresa uredništva
Vodnikova 17, HR-10000 Zagreb,
tel: +385 1 4855 449, 4855 451
fax: +385 1 4813 572
e-mail: zarež@zg.htnet.hr
web: www.zarež.hr

uredništvo prima
pon-pet 10-14h

nakladnik
Druga strana d.o.o.

za nakladnika
Zoran Roško (v.d.)

glavni urednik
Boris Postnikov

zamjenici glavnog urednika
Nataša Govedić, Srećko Horvat i Marko Pogačar

izvršni urednik
Nenad Perković

poslovna tajnica
Dijana Cepić

uredništvo
Dario Grgić, Hana Jušić,
Silva Kalčić, Katarina
Luketić, Suzana Marjanić,
Trpimir Matasović, Jelena
Ostojić, Nataša Petrinjak,
Srećko Pulig, Zoran Roško
i Gioia-Ana Ulrich

dizajn
Ira Payer, Tina Ivezić

lektura
Darko Milošić

prijelom i priprema za tisak
Davor Milašinčić

tisak
Tiskara Zagreb d.o.o.

Tiskanje ovog broja omogućili su:

Ministarstvo kulture
Republike Hrvatske
Ured za kulturu Grada
Zagreba



IVANA BIOČINA, GORAN JOVANOVIĆ, BEZ NAZIVA