

PAST FORWARD

past.forward #2

PAST FORWARD

# PSIHOANALIZA KAO POLITIKA GLASA

## Pišu i govore:

Alenka Zupančić,  
Simon Critchley,  
Nebojša Jovanović,  
Tomislav Medak,  
Petar Milat

stranice 21-28

Nebojša



Jovanović  
stranica 28

# zarez

ISSN 1331-7970



dvojtjednik za kulturna i društvena zbivanja • zagreb, 15. veljače 2001, godište III, broj 49 • cijena 10,00 kn; za BiH 2,5 km; za Sloveniju 320 sit

## Jedan ili dva pravopisa

Neven Jovanović, Boris Beck,  
Stjepan Babić, Dubravko Škiljan,  
Josip Silić

stranice 12-13

Dubrovnik

## Za ili protiv promjena

Lada Čale Feldman,  
Slobodan Šnajder, Dora  
Ruždjak, Snježana Banović

stranice 10-11



Razgovor:  
Gert Jonke

## Tekst kao kukac

stranica 17

Znanost i etika

## Miševi i ljudi

Hrvoje Jurić

stranice 14-15



## Poziv

## RADIONICA KULTURALNE KONFRONTACIJE

stranica 5



## ESEJI

Karlheinz Stierle, Jonathan Culler, Nela Rubić,



9771331797006

## Gdje je što

### Zarezi

Info/najave *Karlo Nikolić, Marijan Jošt, Sabina Sabolović, Milan Pavlinović, Nataša Govedić* 4-5

### U žarištu

General na tanjuru *Boris Beck* 3  
Opće dobro *Biserka Cvjetičanin* 3  
Razgovor s Olgom Popović-Obradović i Bogoljubom Šjakovićem: Vjeronauk u školama ili ne?  
*Omer Karabeg* 6-7  
Ilegalni migranti i kraj kapitalizma *Rastko Močnik* 8  
O miševima i ljudima *Hrvoje Jurić* 14-15  
Razgovor s Gertom Jonkeom: Koreografija tekstokukaca *Gioia-Ana Ulrich* 17

### Institucije i promjene

Minska polja kulture *Andrea Zlatar* 8  
Tema: Leksikografski zavod *Vladimir Pezo, Antun Vujić* 9  
Tema: Dubrovačke ljetne igre *Slobodan Šnajder, Snježana Banović, Dora Ruždjak-Podolski, Bojana Plečaš* 10  
Grad ispod kuplja *Lada Čale Feldman* 11

### U žarištu: jedan ili dva pravopisa?

Moj hrvatski jezik *Boris Beck* 12  
Anketa *Dušanika Profeta* 12  
Prenesena diskusija *Stjepan Babić, Josip Silić, Dubravko Škiljan* 13  
Prisiljena tradicija *Neven Jovanović* 13

### Eseji

Od kola do diktature *Nela Rubić* 16  
Montaigne i biblioteka *Karlheinz Stierle* 18-20  
Književnost i kulturalni studiji *Jonathan Culler* 30-31

### Književnost

Naše nebo *Danijel Dragojević* 29  
Djeca jednog Boga *Mario Delić* 40

### Likovnost

Sinkronizirano "plivanje" svjetlosti i tame *Silva Kalčić* 32  
Sastanak na slijepo *Leila Topić* 33  
My House *Leila Topić* 33  
Ništa ne visi na zidu *Nataša Petrešin* 34

### Glazba

Arhivske delicije *Trpimir Matasović* 35  
Svijetla strana kraja svijeta *Luka Bekavac* 35  
Ples po Verdijevu grobu *Trpimir Matasović* 36

### Kazalište

Karneval u techno-klubu *Nila Kuzmanić-Svete* 36  
Kako god želite *Iva Grgić* 37  
U kazalište na velika vrata! *Slobodan Šnajder* 37

### Film

Kocka, to smo mi! *Krešimir Košutić* 38  
Dramatičnost jednostavnosti *Juraj Kukoč* 39

### Kritika

Sam svoj Glasnik *David Šporer* 41  
Incubator za zmijska jaja *Katarina Luketić* 41  
Nasilje i američki jug *Željka Vukajlović* 42  
Transideološko sito *Vedran Grubišić* 43  
Dijaspora i tranzicija *Grozdana Cvitan* 43

### Zarezi

Časopisi *Karlo Nikolić, Grozdana Cvitan, Milan Pavlinović* 46  
Eurozarezi *Gioia-Ana Ulrich* 47

### Reagiranj

Od Vještica iz Rija do revizionistica povijesti *Vesna Kesić* 44-45

**Tema broja: Psihoanaliza kao politika glasa**  
Priredili Tomislav Medak i Petar Milat  
design'n layout Dejan Kršić & Rutta dd@arkzin

O komediji i ljubavi *Alenka Zupančič* 22-24  
Smisao za humor *Simon Critchley* 25-27  
Razgovor s Nebojšom Jovanovićem: Mi donosimu kugu! *Petar Milat* 28

Naslovnica: J. G. Posada, Lubanje u kaosu, detalj drvoreza, Meksiko, 1911.

LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD *Miroslav Krleža*  
Zagreb, Frankopanska ul. 26

Na temelju točke 8. Odluke o utemeljenju  
Nagrade Mate Ujević i članka 13. Poslovnika o  
radu Odbora Nagrade Mate Ujević, Leksikografski  
zavod *Miroslav Krleža* objavljuje

## Natječaj

za dodjelu Nagrade Mate Ujević  
u godini 2000.

1. Nagrada Mate Ujević dodjeljuje se za najvrednije go-  
dišnje enciklopedičko-leksikografsko djelo objavljeno na  
hrvatskom jeziku, a iznimno za vrlo vrijedna djela o hrvat-  
skim temama ili hrvatskim autorima na jednome od svjet-  
skih jezika.

2. Nagradu dodjeljuje Leksikografski zavod *Miroslav  
Krleža* autoru pojedincu, skupini autora ili glavnom ured-  
niku edicije, za u prethodnoj godini objavljeno autorsko  
leksikografsko ili bibliografsko djelo, glavnourednički rad  
prvi put objavljene edicije ili za nezaobilazan cjelovit pri-  
log najvišeg dometa u enciklopedijama.

Odluku donosi Ravnateljstvo Zavoda na temelju pri-  
jedloga Odbora za dodjelu Nagrade Mate Ujević.

3. Prijedlog za dodjelu Nagrade mogu dati građani, us-  
tanove, poduzeća i udruge. Svaki prijedlog treba biti de-  
taljno obrazložen i dokumentiran. Uz prijedlog se prilažu  
dva primjerka djela.

**Rok za podnošenje prijedloga je  
28. veljače 2001.**

5. Prijedlog se dostavlja Leksikografskom zavodu *Mi-  
roslav Krleža*, Odbor za Nagradu Mate Ujević, 10001 Zag-  
reb, Frankopanska ul. br. 26, p.p. 490., odnosno E-mail  
adresa: opci.odjel@hlz.hr

6. Nagrada Mate Ujević dodijelit će se na prigodnoj  
svečanosti u svibnju 2001, povodom 5. svibnja, dana koji  
je još godine 1940. proglašen Danom Hrvatske enciklope-  
dije.



KONCERT  
DONNALEE SAXOPHONE QUARTET  
IZLOŽBA  
"MIR I DOBRO"  
PETRA GROZAJ

PROMOCIJA 49. BROJA  
dvostranica za kulturna i društvena zbivanja ZAREZ  
četvrtak 15.02. '01. u 22.00 sata

# STOLARIJA

## "IVOR"

tel. 01/46-370-46  
mob. 091/5222-790  
mob. 091/5004-037

- izrada svih vrsta namještaja i  
uređenje interijera  
- kuhinje  
- sobe  
- namještaj  
- poslovni prostori  
- restauracija i prerada starog namještaja



## Nagrade

**Ferić u napadu**

Premda je Anđeo u ofsajdu bio očiti favorit, pitanje pobjednika do samog je kraja visilo u zraku. No ipak je najbolji bio Ferić

**S** dodjele nagrade *Jutarnjeg lista* za najbolje prozno djelo u 2000. godini, 8. veljače 2001., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb.

## Karlo Nikolić

**K**ad god bih kupio *Jutarnji list* ili video nekog da ga čita sjetio bih se cendravog kolportera *Jutarnjeg* i teorije don Fernanda o *preventivnom ubojstvu* iz *Kiklopa* Ranka Marinkovića, što sam donedavno smatrao jedinom čvršćom vezom *Jutarnjeg* s književnošću. Uobičajeno je (čini se oduvijek) da kulturna rubrika u dnevnim listovima predstavlja zadnju rupu na svrali, zato je ugodno iznenadila vijest o raspisivanju književne nagrade *Jutarnjeg lista* za 2000. godinu.

## Bez pratilja

Da biste ušli u konkurenciju bilo je potrebno do prosinca prošle godine izdati roman ili zbirku priča i prijaviti se, a ostalo prepustiti žiriji. Natjecanje se, poput izbora za miss, odvijalo u nekoliko krugova. U prvi uži izbor primljeno je dvanaest radova: Pukotine Ive Brešana, *Antikvarijat* Darka Desnice, *Anđeo u ofsajdu* Zora-

na Ferića, *Kad magle stanu* Josipa Mlakića, *San žutih zmija* Ede Popovića, *Mjesto na kojem ćemo provesti noć* Romana Simića, *Hope Bleu* Iris Supek Tagliafero, *Dvorac u Romagni* Igora Štiksa, *Što je muškarac bez brkova* Ante Tomića, *Bijesne lisice* Gorana Tribu-sona, *Posljednje putovanje u Beč* Irene Vrkljan i *Totenwande* Daše Drndić.

## Zadnji test za sidu

Žiri koji su činili: Ivica Buljan (predsjednik), Krešimir Bagić, Branko Čećek, Jagna Pogačnik, Velimir Visković, Zdravko Zima i Andrea Zlatar suzio je u sljedećoj etapi izbor na pet naslova. Dan dodjele s neizvjesnošću su iščekivali Ante Tomić, Zoran Ferić, Irena Vrkljan, Iris Supek Tagliafero, i Josip Mlakić. Pobjednika (nema pratilja) nagraditi će skulpturom Danijela Kovača te čekom na trideset tisuća kuna.

Na svečanosti se okupila doista ugledna svita. U prvim redovima sjedili su Milan Bandić, Antun Vujić, Slaven Leticica pa mi je prvi dojam, koji se popravio tek na kasnijem domjenku, bio da se na proslavi pojavilo više političara i politikanata no umjetnika. Kad smo se svi ugodno smjestili show je započeo. Mladi prezenteri ugodnim su glasovima nakon najave pročitali fragmente svakog od nominiranih djela, no suho i bez šarma. Ferić na javnim čitanjima već tradicionalno izaziva salve smijeha, a ovdje je njegov *maligni* kao i Tomićev *benigni* humor podvrgnut svojevrsnoj *verbalnoj kemoterapiji*. Premda je *Anđeo u ofsajdu* bio očiti favorit, pitanje pobjednika do samog je kraja visilo u zraku. No ipak je najbolji bio Ferić. Nakon proglašenja predsjednik je žirija pročitao i obrazloženje u kom između ostalog piše:

*Ferićev Anđeo u ofsajdu na neki način olobada hrvatsku prozu određenih stereotipa, iako s druge strane, jednim svojim dijelom ne bježi ni od dijaloga s hrvatskom proznom tradicijom, a doradenošću, umješnošću i zrelošću pripovijedanja doista se iskazuje kao najkompletniji i najzanimljiviji prozni naslov objavljen prošle godine. Pišući o patologiji svakodnevice i pakosnim slučajevima Ferić je otvorio ali i istodobno posve definirao novu stranicu hrvatske proze. Sve ovo, dakako stoji, no u odnosu na konkurenciju vragolasti srednjoškolski profesor imao je još jednu prednost. Naime, jedini je brižno njegovao uz umjetnički ugled i gotovo estradni image seksom opsjednuta hipohondra. Tako je na osječkom FAK-u okupljenoj mladeži nudio*

kondome, a nije ni primajući nagradu pro-pustio naglasiti da se *ovako uzbuđeno nije osjećao od svog zadnjeg testa za sidu.*

## Romani ili priče

Od ostalih nominiranih prisutni su bili Josip Mlakić, Ante Tomić i Iris Supek Tagliafero. Samozatajni Tomić samozatajno je izjavio: *Iskreno smatram Ferinu knjigu boljom od svoje i došao sam znajući da dolazim uveličati feštu tog sjajnog pisca i mog velikog prijatelja*, a simpatični Uskopljanin Mlakić, od kritike proglašavan čovjekom koji je u *književnost pao s Marsa* (a nije, samo je iz Bosne) uz iskrene čestitke kolegi uputio je i primjedbu organizatorima: *Zao mi je što nije ustanovljena nagrada isključivo za roman, po uzoru na Büchnerovu ili, ako baš hoćete nekadašnju NIN-ovu nagradu. Premda sam pročitao obrazloženje da su se zbirke kratkih priča i romani našli u istoj konkurenciji zbog premalog broja objavljenih djela smatram da je to u vezi jedno s drugim. Bilo bi više objavljenih romana da postoji takva reprezentativna nacionalna nagrada.* Slavodobitnik nije govorio mnogo, no iako u očitom stanju šoka, najavio je da radi na romanu, a dio dobivena novca spreman je donirati jednoj od ustanova za pronalaženje lijeka protiv neke od bolesti modernog doba. Po dodjeli je uslijedilo druženje (i kruženje) oko švedskog stola.

Ove nagrade, koja pretendira postati tradicionalna, značajan je pomak i u uređivačkoj politici *Jutarnjeg lista* i u vrednovanju rada hrvatskih književnika. No, ne treba se ni previše zanositi. Trideset somova kuna zvuči impresivno, no još se uvijek radi tek o dvije mjesečne plaće saborskih zastupnika, odnosno honoraru koji bolje kotirajuca *cajka* traži za samo jedan nastup. ☒



## RAZGOVOR

## Marijan Jošt

**Opasnosti nove tehnologije**

Tehnologija rekombinantne DNK temelji se na pogrešnoj redukcionističkoj filozofiji

## Mirela Holy

**N**edavno je održan *Prvi hrvatski simpozij o ekološkoj poljoprivredi*. Zbog čega je došlo do njegova održavanja?

**M**arijan Jošt, profesor Visokog gospodarskog učilišta u Križevcima, diplomirao je, magistrirao i doktorirao na Poljoprivrednom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Poslije obrane doktorata dobio je stipendiju Pioneer Hi-Bred Internationala Inc. Vodio je projekte istraživanja hibridne pšenice za cijelo područje bivše države, pokrenuo je i pet godina koordinirao međunarodni projekt International Wheat Restorer Germplasm Screening Nursery u kojem su sudjelovali znanstvenici iz mnogih zemalja Europe i svijeta. Napisao je oko 150 izvornih znanstvenih i stručnih radova, a i autor je 130 R-linija pšenice koje su danas pohranjene u Plant Genetic and Germplasm Institutu u Beltsvillu u SAD-u, kao i osam sorti ozime pšenice. ☒

Prema FAO-u ekološka (organska) poljoprivreda najpopulzivniji je dio poljoprivredne proizvodnje danas. Ona bilježi porast od preko 20% godišnje. Hrvatska, iako ima gotovo ideal-

struka još uvijek sanja san poljoprivrednih kombinata, a potpuno zanemaruje stvarno stanje - malo gospodarstvo i njegove ogromne mogućnosti.

## Nepouzdanost, nesigurno, opasno

*Problematika ekološke poljoprivrede danas je u uskoj vezi s problematikom rekombinantne tehnologije, odnosno proizvodnjom i sijenjem genetički modificiranih usjeva. Biste li mogli u kratkim crtama iznijeti u čemu je, konkretno, opasnost od GMO-a?*

– Pravila Međunarodne organizacije za organsku poljoprivredu (IFOAM) ne dopuštaju istovremeni uzgoj genetski modificiranih usjeva i ekološke poljoprivrede. To je jedini razlog što je na našem skupu bilo riječi i o tehnologiji rekombinantne DNA. Tehnologija rekombinantne DNK temelji se na pogrešnoj redukcionističkoj filozofiji. Ona životne procese pojednostavnjuje do razine molekule DNK i bjelančevine koju kodira. U potpunosti zanemaruje sve moguće interakcije gena sa susjednim genima te stanice te konačno organizma kao cjeline i okoliša u kojem se taj organizam razvija. Život je sagrađen na uzročno-posljedičnim vezama te je daleko bogatiji i kompleksniji no što pobornici te ideje mogu zamisliti. Zbog toga su iznenađenja, uglavnom neugodna, ne samo moguća, već stvarna činjenica.

Dvije su glavne opasnosti. Pr-

va po zdravlje čovjeka: horizontalnim prijenosom gena između dviju potpuno nesrodnih vrsta živih organizama, a putem novonastalog GMO-a, u prehranu čovjeka unose se nove bjelančevine koje do sada nikada nisu bile u prehrambenom lancu čovjeka. Takve bjelančevine mogu imati alergijski ili čak otrovan učinak, dakle mogu biti opasne po zdravlje. Najgore je što takva opasnost često nije akutne, već kronične prirode - nije uočljiva odmah, već tek nakon duljeg vremenskog razdoblja. Druga je opasnost po okoliš. Za razliku od nuklearnog otpada koji ima svoj vijek poluraspada, dakle vremenom postaje sve manje opasan, novi GMO-i pušteni u okoliš, ako u okolišu očituju veću konkurentnost, patogenost i sl., mogu za okoliš predstavljati izuzetnu opasnost, posebno stoga što im se s vremenom snaga uvećava jer se sami umnožavaju. I ovdje njihov učinak može biti vidljiv tek nakon dulje primjene i tada je često nepopravljiv.

Do sada je mnogo primjera štetnog učinka genetičkog inženjeringa, premda to biotehnolozi taj i ne žele priznati. Nažalost, stupanj razvoja na kome se danas nalazi tehnologija genetičkog inženjeringa ne daje nikakve garancije za sigurnost proizvoda. Ona je nepouzdana, nesigurna i opasna.

## Odlagalište genetičkog smeća

*Danas je mnogo vrhunskih znanstvenika u svijetu protiv genetički modificiranih organizama, a pojedini znanstveni krugovi pozivaju na globalni moratorij*

*GMO-a. Svjedoci smo da problematika GMO-a u Hrvatskoj nije poznata većem broju ljudi. Na koji bi se način moglo bolje educirati građanstvo?*

– Svijest o opasnostima nove tehnologije sve se više širi. Posebno u SAD-u, gdje je javnost do sada bila dosta nezainteresirana. Javljaju se gradovi, pa i savezne države, koje se žele deklarirati kao "GMO free". To vrijedi i za pojedine velike prodajne lance prehrambenih proizvoda (fast food) naročito poslije najnovije afere s genetički modificiranim kukuruzom StarLink.

*Nakon simpozija indirektno ste izloženi napadima pojedinih znanstvenika, pače akademika, koji su zagovornici programa i projekta razvoja i primjene GMO-a. Štoviše, bili ste optuženi da se protivite GMO-a stoga što zarađujete na proizvodnji klasičnog sjemena. Možete li komentirati te istupe?*

– Kao genetičar i oplemenjivač bilja ne mogu prihvatiti tehnologiju rekombinantne DNK. Da postoje znanstvenici drugačijeg mišljenja, potpuno je normalno, no da se razmjena stavova i mišljenja spušta na za znanost nedopuštenu prizemnu razinu, teže je prihvatljivo. Tijekom nekoliko posljednjih godina mog javnog djelovanja stekao sam ljute neprijatelje - uglavnom među molekularnim biologima, ali i mnogo prijatelja, odnosno veliku podršku javnosti. Svrha mog djelovanja jest informiranje javnosti, jer samo jasno izgrađen stav javnosti može spasiti Hrvatsku da nakon ulaska u WTO ne postane odlagalište "genetičkog smeća" Zapada. ☒



mom. Zbog toga se sasvim opravdano može postaviti pitanje – s kojim pravom se vjerujuće dijete izlaže uticaju školske sredine

zakoni u apsolutnom smislu te riječi propisivati nezavisno od konteksta na koji se odnose. U Italiji, na primjer, jedan zakon

tumačenje ustava bilo jako popularno u prethodnih pedesetak godina. Bojim se da mi mnoge naše predrasude i navike učitava-mo u teorijska stanovišta koja izričemo i mislim da bismo se morali osloboditi predrasuda kada govorimo o ovoj sferi. Ja insistiram na tome da država mora jamčiti mogućnost da se bude vjernik. Govoriti o privatnosti u vjerskim pitanjima moglo bi da znači da crkve i vjerske zajednice treba da idu u katakombe, da ljudi treba da se povuku u tamni kutak svoje sobe da bi tamo na miru ispovijedali svoju vjeru. Molim vas, pravo na vjeroispovijedanje jeste nešto što mora biti javno. Svako ima pravo na javno vjeroispovijedanje. Ja to želim da činim javno, a ne u katakombama.

– **Popović-Obradović:** Ne smatram spornim vaš zahtev za garancijama države u odnosu na pravo čovjeka da se vjerski obrazuje i da se vaspitava u religijskog duhu. Uostalom, nijedan ustav koji se bazira na principima demokratske vlasti to pravo ne može ni na koji način osporavati. To ne čini ni važeći ustav ove države. Ali ja zaista ne razumem o kakvom se to ispovedanju vere u katakombama radi. Da li je u posljednjih deset godina u ovoj zemlji, a i pre, bilo ko ispovedao svoju veru u katakombama? Da li u Sjedinjenim Američkim Državama, koje su kao veliko revolucionarno načelo krajem 18. veka usvojile odvajanje crkve od države, neko ispoveda veru u katakombama?

#### Nacionalni identitet i vjerska komponenta

*Ja ću vas podsetiti da je, istorijski gledano, načelo razdvajanja crkve od države usvojeno upravo radi zaštite slobode vere i veroispovesti. Američka revolucija bila je opsednuta idejom au-*

koj samo u nekim od saveznih država veronauka postoji u javnim školama. Što se tiče vašeg argumenta o postojanju državne crkve – to je državni model u kome crkva i država nisu razdvojene – ja ću vas podsetiti da takav model u ovom trenutku imamo u Engleskoj i Škotskoj, ne i u Wel-su, kao i u skandinavskim zemljama i u Grčkoj. Međutim, sa izuzetkom Grčke, tu je reč o protestantskim crkvama koje su na svoj način tokom istorije se-kularizovane.

Ja sam već rekla da bi uvodjenje veronauke u škole, bilo kao obaveznog ili fakultativnog predmeta, moralo podrazumevati i izjašnjavaње, i to izjašnjava-nje o veroispovesti. A, podsećam vas da izjašnjavaње o veroispovesti na ovom prostoru zapravo znači i izjašnjavaње o nacionalnoj pripadnosti. Jer, kao što znate, na Balkanu je u samu suštinu nacionalnog identiteta utkan element konfesionalnog. Istorijski gledano, nacionalni identitet se ovde stvarao upravo oko okosnice veroispovesti. Ovde nema nacionalnog identiteta bez verske komponente. Samim tim nema ni nacionalizma bez verske komponente.

#### Podvajanje i sukobljavanje

Međunacionalna netrpeljivost na ovom prostoru je zapravo verska netrpeljivost i to svaka generacija kod nas ima u svom iskustvu. Moja generacija je to nesrećno iskustvo stekla tokom ovih poslednjih deset godina. Danas se, sa stvaranjem nacionalnih država, ponovo otvara pitanje nacionalnih crkava i opet se javljaju netrpeljivosti i animoziteti koji obeležavaju sve naše unutrašnje podele. Nakon svih ovih iskustava, ratova koji su imali versku komponentu – podsetiću vas da su genocidi i zverstva u ovom ratu vršeni u ime vere – ja prosto ne mogu da zamislim da izjašnjava-nje dece o veroispovesti u školi neće doneti novo podvajanje i međusobno sukobljavanje.

– **Šijaković:** Ja mislim da treba da koristimo komparaciju kako bismo našli sopstveno rješenje. Ja sam upravo zbog toga i upućivao na rješenja u nekim drugim zemljama. Isto tako, rekao sam da treba da se vratimo sopstvenoj tradiciji koja treba da bude reaktuelizovana u skladu sa savremenim, demokratskim, modernim načelima u civilizovanom i pravno uređenom svijetu. Bojim se, međutim, da Sjedinjene Američke Države ne bi mogle biti uzete kao član te komparacije, jer su isuviše velike razlike između nas i te zemlje, da sad o njima ne govorim. Ako u Engleskoj, Skandinaviji i Grčkoj postoji državna crkva, ne vidim razloga zašto ne bi postojala i u još nekoj zemlji u kojoj postoje isti ili slični uslovi kao i u tim zemljama.

Ne bih se složio s vašim mišljenjem, gospodo Popović, da bi vjeronauka podstakla vjerske sukobe, a posebno se ne bih složio sa onim dijelom vašeg izlaganja u kome vjeroispovijestima pripisujete vrlo aktivno učešće u građanskim ratovima u Jugoslaviji. Mogli bismo, čini mi se, da govorimo o zloupotrebi vjere i vjerskih osjećanja od strane države ili država u nastajanju, to jest od strane političkih elita koje su htjele da formiraju te države. Riječ je dakle o zloupotrebi vjere od strane politike. Isto tako, ne znam koliko je opravdano dovo-diti u vezu genocid sa bilo kojom

## Olga Popović-Obradović i Bogoljub Šijaković

# Vjeronauk u školama ili ne?

Omer Karabeg

*Gospodine Šijakoviću, mislite li da se sadašnjim sistemom nastave u kome nema vjeronauke krše ljudska prava vjernika?*

– **Šijaković:** Naravno. Vjeronauka je jedno od osnovnih ljudskih prava. Ona prije svega podrazumijeva pravo na obrazovanje, pravo da se slobodno izabere pogled na svijet, pravo na vjeroispovijedanje, kao i prirodno pravo roditelja da vaspitavaju svoju djecu. Međutim, u našim školama to je pravo ograničeno. Obrazovni sistem je pod snažnim pečatom ideologizacije i idolatrije, počev od naziva škola, preko školskog enterijera, pa do udžbenika. Sve to ograničava pravo da se slobodno bira pogled na svijet i sužava mogućnost da se kroz školski sistem slobodno i samostalno konstituiše ličnost svakog pojedinca.

Vjera nije samo kulturno-istorijska činjenica i neko naslijeđeno dobro, već lična potreba i pravo koje država mora da jamči. Prirodno pravo roditelja da vaspitavaju svoju djecu, pa prema tome i njihovo pravo da ih vaspitavaju u duhu svoje vjeroispovijesti, ne smije da bude suspendovano nikakvim školskim siste-



koja je okrenuta protiv njegove porodične sredine i šta se tada događa u duši tog djeteta?

#### Laička i sekularna država

– **Popović-Obradović:** Ja mislim da bi se pravo na versku nastavu moglo definisati kao komponenta ljudskih prava. Međutim, po mom dubokom uvjerenju, ne na onaj način na koji je to učinio moj sagovornik. Naime, po važećim ustavnim propisima u Jugoslaviji, a i u obema republikama – i u Srbiji i u Crnoj Gori – veronauka je priznata kao ljudsko pravo. Ne postoji nijedna ustavna odredba koja na bilo koji način sprečava roditelje odnosno njihovu decu da se obrazuju u verskom duhu i da usvajaju religijski pogled na svet, a ponajmanje postoji ograničenje u pogledu ispovedanja vere. Takođe, nijednim propisom nije ograničeno pravo roditelja da vaspitavaju svoju decu u verskom duhu. Ustav predviđa odvojenost crkve od države, ali je u Ustavu Republike Srbije jasno naglašeno pravo vjerskih zajednica da obrazuju vjersku nastavu, odnosno da u okviru vjerskih škola organizuju vjersku nastavu. Prema tome, ovde je samo reč o konceptu laičke, odnosno sekularne države, u kojoj je crkva odvojena od države, u kojoj pravo na vjersku nastavu nije sporno, ali ono se ne ostvaruje u okviru državnih škola, nego u okviru vjerskih zajednica. Svaki roditelj može u vjerskim školama da obrazuje svoje dete u religijskom duhu. To pravo mu niko ne osporava.

– **Šijaković:** U Njemačkoj postoji vjeronauka u javnim školama, a Njemačka je demokratska i sekularna država. Grčka je također demokratska država koja je dio demokratskog svijeta i Evrope, a u njoj postoji državna crkva. O tome kakav će biti odnos između države i crkve ne odlučuju neki pravni aksiomi koji univerzalno važe mimo realne istorije, tradicije i konteksta države o kojoj je riječ. Ne mogu se

propisuje odnose države sa rimokatoličkom crkvom, a drugi odnose sa svim ostalim vjerskim zajednicama. Ili uzmimo primjer Austrije. U toj zemlji država plaća četrdeset vjeroučitelja koji u državnim školama predaju vjeronauku pripadnicima Srpske pravoslavne crkve. Dakle, u mojoj državi niko nije plaćen da u državnoj školi predaje vjeronauku, a u Austriji je plaćeno četrdeset vjeroučitelja pravoslavne vjeronauke za srpsku pravoslavnu djecu. A ne bismo mogli reći da se je Austrija time ogriješila o principe i načela sekularne države. Što se tiče načela o slobodnom izboru vjeroispovijesti, naravno, svaki čovjek, kada stekne pravo da slobodno odlučuje, kada stekne punoljetstvo, može odlučivati o tome koju će vjeru odabrati.

#### Katakombe

*Gospodine Šijakoviću, koliko sam shvatio, gospoda Popović smatra da bi woodene vjeronauke u škole bilo u suprotnosti sa sadašnjim ustavima Jugoslavije i Srbije. Kako vi na to gledate?*

– **Šijaković:** Volio bih da me uputite na član ustava koji zabranjuje da vjeronauka bude u javnim školama.

– **Popović-Obradović:** Ustav ne mora zabranjivati. Ustav neka pitanja može regulisati i na drugi način. Savezni ustav izričito propisuje da su crkva i država razdvojene. Savezni ustav izričito propisuje da niko ne može biti doveden u situaciju da se mora izjašnjavati o tome da li pripada određenoj veroispovesti, kao i uopšte o pitanjima vere. Ustav republike Srbije također izričito kaže da su crkva i država razdvojene i da se verska nastava odvija u vjerskim školama koje se osnivaju u okviru vjerskih zajednica.

– **Šijaković:** Dakle, ne postoji nikakva izričita zabrana. Ja sam pristalica toga da se zakon i ustav tumače pozitivno, a ne negativno. Dakle, po principu da je dozvoljeno ono što nije izričito zabranjeno. Mislim da je obrnuto

**Popović-Obradović:**  
**Ako je versko vaspitanje i obrazovanje privatna stvar pojedinca i njegove porodice, zašto to ne prepustiti pojedincu i porodici?**

*onomije vere i veroispovesti. I to je bio osnovni razlog zbog koga su država i crkva odvojene. Ali to ne znači da je vera, da je religijski pogled na svet, nešto što je anatemisano od strane države. To je u državi, koja se temelji na modernim principima, prepušteno sferi privatnosti. Prema tome, ono što država treba da uradi to je da zaštiti privatnost svakog čovjeka u pogledu vere i veroispovesti, da mu obezbedi slobodu veroispovedanja. I ja ne vidim nikakvih prepreka da se u državi u kojoj su država i crkva razdvojene to pravo obezbedi.*

– **Šijaković:** Da li mislite da je Savezna Republika Njemačka laička država? U toj državi postoji vjeronauka u državnim školama.

– **Olga Popović-Obradović:** U Saveznoj Republici Njemačkoj

**P**objeda opozicije donijela je ne samo demokratizaciju političkog života u Srbiji nego i snažnu reafirmaciju Srpske pravoslavne crkve. Podstjecaj za takav tretman crkve dolazi s najvišeg mjesta, od Vojislava Koštunice, za koga kažu da je praktični vjernik, a zauzvrat Srpska pravoslavna crkva novom predsjedniku daje bezrezervnu podršku. Jedan visoki crkveni dostojanstvenik objašnjava to činjenicom da je Koštunica prvi predsjednik koji je kršten i koji zna pravilno da se prekrsti. Svoju odanost pravoslavnoj vjeri Koštunica je pokazao nedavnom posjetom manastiru Hilandar gdje je proveo noć u bdijenju – posjet najavljen kao privatni pretvorio se u pravu javnu demonstraciju vjerskih osjećanja novog predsjednika. Prilikom posjete Hilandaru premijer Žižić najavio je da se priprema novi zakon o odnosima crkve i države po kome bi Srpska pravoslavna crkva dobila mnogo povoljniji tretman. Između ostalog najavljeno je i uvođenje vjeronauka u državne škole što je izazvalo oštro protivljenje nezavisnih intelektualaca, prije svega okupljenih oko Helsinškog odbora za ljudska prava u Srbiji. Tim povodom Most Radija Slobodna Evropa sučelio je mišljenja Bogoljuba Šijakovića, ministra vjera u vladi Savezne Republike Jugoslavije, koji se zalaže za uvođenje vjerske nastave u državne škole i Olge Popović-Obradović, člana Helsinškog odbora i profesora nacionalne povijesti na Pravnom fakultetu u Beogradu, koja se tome protivi. ☒

vjerom na ovim prostorima i ne bih bio spreman da tako nešto iznesem javno, ukoliko ne bih imao vrlo čvrste empirijske dokaze za to.

### Geneza netolerancije

Što se tiče netolerancije, mislim da je nje bilo na Balkanu, ali za mene je interesantnija geneza te netolerancije. Trebalo bi vidjeti koliko je u posljednjih dvjesto godina međunarodni faktor bio involviran u sukobe na Balkanu, a bio je itetako upleten. Ako bi bila tačna tvrdnja da je Balkan područje vjerske netolerancije i fanatizma, onda se postavlja pitanje – otkud onda toliko vjersko, nacionalno i konfesionalno šarenilo na Balkanu. I, konačno, još jedna stvar. Ja kao vjernik i član jedne vjerske zajednice plaćam porez u državi u kojoj živim. Od tog poreza se finansira i obrazovanje. Finansiraju se državni mediji. Ja kao vjernik koji plaća porez želim sebe da vidim u svim javnim strukturama države. Na to imam pravo. A ako država ostane na konceptu koji vi zastupate, neka onda smanji porez vjernicima.

– Popović-Obradović: Nesumnjivo je da je, historijski gledano, u najdužem trajanju Srpska pravoslavna crkva u Srbiji bila spojena sa državom. Ali ja vas podsećam da je to u čistom obliku postojalo samo u Kraljevini Srbiji do ujedinjenja i stvaranja Kraljevine SHS. Već u prvoj jugoslovenskoj zajednici država se suočila sa problemom redefinisiranja tog odnosa, jer su se pojavile tri velike crkve, tri velike religije, na kojima je počivala nova država. Država se suočila sa problemom odvajanja crkve od države i ja bih vam mogla izneti mnogo podataka koji govore o tome da su sve velike političke stranke u Kraljevini Srbiji i svi ljudi koji su se na intelektualnom nivou bavili pitanjima crkve i države upozoravali na urgentnost redefinisiranja odnosa između crkve i države. Pitanje odvojenosti crkve od države u Kraljevini SHS, a potom i u Kraljevini Jugoslaviji, bilo je otvoreno pitanje. Ono nije do kraja rešeno u korist odvajanja crkve od države, ali ono je bilo otvoreno i zrelo za rešavanje. To je jedan deo naše tradicije.

Drugi deo naše tradicije je pedeset godina sekularne države. Ja ne vidim kako neko ko ozbiljno razmišlja o tradiciji može da izbriše pet ili više decenija našeg života u sekularnoj državi. Čitave generacije su se odgojile u sekularnom duhu. Zar ne mislite da i te generacije imaju pravo građanstva, da je i to jedna od tradicija koju je ovaj narod stekao tokom svog istorijskog iskustva? Ne mogu se čitave epohe u istorijskom pamćenju naroda brisati gumicom kako kome padne na pamet.

### Pravni prostor

Postoje različite tradicije, postoje različita iskustva i, ukoliko bismo mi nakon svake promene režima smatrali da treba da izbrišemo po jednu epohu iz svoje istorije, mi bismo, kao narod koji ima stalne promene i stalne revolucije, došli do toga da bismo zapravo izbrisali čitavu modernu istoriju. To se radilo 1903. godine, to se radilo 1918. godine, to se radilo 1945. godine, to se radilo 1989. godine i to se radi 2000. godine.

– Šijaković: Za mene nije do-

voljno reći da se zalažemo za odvojenost crkve i države. Za mene je bitno šta to faktički u pravnom prostoru jedne države znači. Ako su država i crkva odvojene, da li to znači da ne postoji uređeni pravni prostor koji propisuje i jamči prava u oblasti vjeroispovijedanja i u svekolikoj oblasti crkvene i vjerske djelatnosti?

– Popović-Obradović: Naravno da postoji, ali ne u državnoj školi nego u školama koje osnivaju verske zajednice. To je više nego jasno. Državna škola je institucija države. Mogu se osnivati privatne škole, mogu se osnivati i osnovne i srednje pravoslavne škole, pa, molim, vas, postoji i Bogoslovski fakultet. Ali državna škola je u ingerenciji državne vlasti.

– Šijaković: Vi ste sve redukovali na pitanje vjeronauke. Mene interesuje pravna sadržina odvojenosti države i crkve, šta to u pravnom smislu znači? To je za mene podjela kompetencija, a ne distanciranje države od crkve i vjerskih zajednica. Jer, država ima precizne obaveze kad je u pitanju pravo na vjeroispovijedanje, ona ima precizne obaveze prema državljanima koji su vjernici, bez obzira kojoj vjeri pripadali. Vi uporno govorite o odvojenosti crkve i države, o laičkoj državi, o tome da u takvoj državi vjeronauka ne može biti u držav-

**Šijaković: Vjernicima je samo potreban precizan pravni okvir za njihovo vjeroispovijedanje i za rad njihovih vjerskih zajednica, onakav pravni okvir kakav imaju sve demokratske države**

nom školama. A ja vam uporno govorim da postoji čitav niz demokratskih i sekularnih zemalja u kojima su država i crkva odvojene, a u kojima postoji vjeronauka u državnim školama. Ako ste dosledni u svom stavu, onda biste morali reći da sve te države nisu nedemokratske i da nisu sekularne.

### Ideologizacija i indoktrinacija

Vi govorite o pedeset godina života u sekularnoj državi, Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji, ali ja ne mislim da je ta država bila sekularna. Ta država je bila komunistička država, sa snažnom komunističkom ideologijom u svim slojevima i strukturama državnog, socijalnog, kulturnog i političkog života. Zbog toga ne bih bio spreman da tu državu nazovem sekularnom. Prije bih bio spreman da je nazovem kvaziidolopokloničkom ili kvazireligioznom državom koja je suspendovala pravo na vjeroispovijedanje, pa i vjeronauku, i uvela u školu marksizam i marksističku ideologiju kao obavezne predmete. Teško da bi se takva država, koja je bila snažna ideološka tvorevina, mogla

nazvati sekularnom državom.

– Popović-Obradović: Ja bih vas podsetila na to da nije svaka ideologizacija religijskog karaktera. Dakle, postoje ideologizacije različitog karaktera, kao što i indoktrinacija može biti različitog karaktera, ona može biti verska, a može biti zasnovana na prihvatanju neke druge dogme, kao što je bila komunistička dogma.

– Šijaković: Meni ne bi bila prihvatljiva teza o vjerskoj indoktrinaciji. Ona postoji ukoliko strukture političke moći upotrebljavaju, odnosno zlou-



potrebljavaju vjeru. Ja sam uvjeren u to da bi mnoge loše i ružne stvari bile izbjegnute da su crkve, odnosno vjerske zajednice, na Balkanu i u našoj zemlji odlučivale o sudbini zemlje i da su se vjernici o tome pitali. Ja, dozvolite mi, imam ogromno povjerenje u svakog čovjeka koji je istinski i pravi vjernik, bez obzira kojoj vjeri pripada.

– Popović-Obradović: Ja pretpostavljam da ne možete sporiti da je cilj i smisao veronauke usvajanje religijskog pogleda na svet i određene crkvene dogme.

– Šijaković: Ne, u pitanju je mogućnost da se takav pogled ima.



### Konfuzija u učeničkim glavama

– Popović-Obradović: Dakle, reč je o postavljanju dogme kao temelja vaspitanja, kao temelja sveukupnog pogleda na svet. Prema tome, nema nikakve sumnje da se radi o jednom vidu indoktrinacije. A ja bih pledirala da se ne zalažemo ni za kakvu novu indoktrinaciju, niti ideologizaciju

u ovom društvu koje vapi za otklonom od ideološkog monizma u kome smo decenijama živeli i protiv koga vi, gospodine Šijakoviću, s pravom govorite. Jer, svako vaspitanje koje za svoj temelj postavlja dogmu, pa bila ona crkvena, marksistička ili bilo koja druga dogma, omeđeno je okvirima ideološkog monizma. Prema tome, ne možete tvrditi da je vaspitanje koje počiva na katihezisu lišeno dogme. To je samo novi vid indoktrinacije.

– Šijaković: Bojim se da mi sada pripisujete nešto što nisam tvrdio i što ne bih bio spreman

da tvrdim. Ne radi se o indoktrinaciji i ideologizaciji nastave i obrazovnog sistema. Ne može niko, ma kakvu vjeronauku izvodio, da indoktrinira učenike kada je u pitanju matematika, fizika i ostale discipline koje se izučavaju u nastavi. Ovdje se radi o mogućnosti da se bude vjernik, o mogućnosti da se raspolože takvim pogledom na svijet i tu mogućnost treba da jamči država u javnim školama.

– Popović-Obradović: Zašto u javnim školama?

– Šijaković: Zbog toga što u javnim školama uče i djeca koja su vjernici. Njih treba poštovati kao i onu djecu koja nisu vjernici i koja to ne žele da budu.

– Popović-Obradović: Ali vi uporno ne želite da mi odgovorite na sledeće pitanje – zbog čega država treba da jamči veronauku u državnoj školi. Zašto nije dovoljno da roditelji i deca svoju potrebu za veronaukom zadovoljavaju u okviru vjerskih institucija? Ukoliko se veronauka uvede u javne škole, ja vas pitam do kakvih posledica može dovesti to što će deca na času veronauke učiti da je tvorac sveta bog – jer vera počiva na ideji o bogu kao tvorcu sveta – a nastavnik nekog drugog predmeta učiti će ih Darwinovoj teoriji o nastanku sveta. Veronauka će ih učiti o vaskrsnuću. Kakve će to konfunzije da proizvede u glavi deteta, jer nauka kaže nešto sasvim drugo? Zaista ne vidim razlog zašto bi se deca dovodila u takvu situaciju. Ako je versko vaspitanje i obrazovanje privatna stvar pojedinca i njegove porodice, zašto to ne prepustiti pojedincu i porodici? Ja bih zaista želela da čujem odgovor na to pitanje.

### Darwin i Heisenberg

– Šijaković: Ja mislim da sam već do sada odgovorio na to pitanje. Ali, evro, sasvim direktno. Kada govorim o tome da država mora jamčiti pravo na vjeronauku u javnim školama, onda ja pod tim podrazumijevam onu

državu koja sebe hoće da nazove pravnom i demokratskom i da uvaži činjenicu da u toj državi žive i državljani koji su vjernici. Mogao bih se pozvati na međunarodne konvencije koje to pravo propisuju, recimo, na Međunarodni pakt o građanskim i političkim pravima iz 1966. godine u kome se govori o vjeronauci u školi, kao i na završni dokument sa sastanka Konferencije o ljudskoj dimenziji KEBS-a u Kopenhagenu iz 1990. godine u kome se eksplicitno govori o tome da je vjeronauka u školi državno jamstvo prava na vjeroispovijedanje.

Kada govorite o konfuziji do koje bi moglo doći u glavama učenika, ukoliko se vjeronauka uvede u javne škole, ja mislim da tu niste u pravu. Danas u fizici, u biologiji, u astrofizici postoje mnoga sporenja. Postoje, recimo, kreacionisti koji tvrde da je svijet nastao u jednom kratkom vremenskom periodu i da se stvaranje kosmosa ne može objasniti evolucionističkom teorijom. Kad pominjete Darwina, moram vas podsjetiti da ono što se u komunističkoj tradiciji podrazumijevalo pod darvinizmom i evolucionizmom ima malo veze sa Darwinom. Darwinova teorija ne govori na taj ideologizovani način. Dalje, htio bih vas podsjetiti da je čuveni fizičar i nobelovac Heisenberg bio vjernik i vjeruje da nije imao nikakvu konfuziju u svom naučnom angažmanu.

*I na kraju, vaš zaključak, gospodo Popović, pa poslije da čujemo zaključak gospodina Šijakovića.*

– Popović-Obradović: Smatram da je sekularna država jedna od najznačajnijih tekovina modernog društva i moderne države i da bi njeno odbacivanje značilo odbacivanje jednog od najpozitivnijih iskustava koje smo imali tokom poslednjih šezdeset godina. Sasvim je nebitno da li je sekularna država inaugurisana u SFRJ ili u Kraljevini Jugoslaviji, bitno je da je to princip koji je usvojen. Činjenica da je on kod nas usvojen paralelno sa uvođenjem komunističkog poretka u ovoj zemlji ni na koji način ne dovodi u pitanje vrednost tog principa. Prema tome, ako ostajemo pri konceptu laičke države, a smatram da treba da ostanemo, onda vjeronauci nije mesto u državnoj školi, već u verskim zajednicama. Veronauka i vera uopšte moraju ostati privatna stvar svakog pojedinca. I mislim da će tek u takvom odnosu između države i crkve biti sačuvana i autonomija crkve i autonomija države.

### Arene

– Šijaković: Vjernicima ne treba pravo na vjeroispovijedanje, oni će biti vjernici ma šta država o tome govorila. Vjernici su opstali i sačuvali svoju vjeru i u najtežim okolnostima, i onda kada su ih Rimljani bacali u arene lavovima. Vjernicima je samo potreban precizan pravni okvir za njihovo vjeroispovijedanje i za rad njihovih vjerskih zajednica, onakav pravni okvir kakav imaju sve demokratske države. Odvojenost države i crkve kao formalno načelo, bez ikakve sadržine, ne govori o tome ništa. Laičke i demokratske države savremenog svijeta, civilizovane i pravno uređene, imaju vjeronauku u javnim školama i moje je mišljenje da tako treba da bude i u Saveznoj Republici Jugoslaviji. ☐

**ESEj**

# Ilegalni migranti i kraj kapitalizma

U ideologiji i praksi geopolitičkog žandara dodiruju se kako mehanizmi svjetske hegemonije, tako i poluge domaćega gospodstva

Rastko Močnik

Pitanje prebjega, koji bi voljeli u bogate države Zapadne Evrope, u prevladavajućem javnom govoru obrađuju se na dva međusobno isključujuća načina: ili kao prirodna katastrofa ili kao nešto ljudski samorazumljivo. Pišu i govore o "tokovima", o tome kako bi ih "zajazili" i sl.; ili pak zdravorazumski konstatiraju da bi siromasi sigurno rado došli do kakve mrvice i zato navaljuju k bogatima. Međusobno isključive poglede često izlažu baš u isti mah, i tako nas upozoravaju da nesvjesno ne poznaju protuslovlja. No, zajedno ili posebno, oni svagda vode istoj poenti: nas se to zapravo ne tiče, ali "Europa" nas neće voljeti ako ilegalce ne prepolovimo i ne potjeramo nazad. Bajke o utvarama s graničnog prijelaza toliko su već uspavale javno mnijenje da nije mrđnulo ni pri nesretnom slučaju koji je ubio čovjeka ni pri uvođenju "sumnje u zlopotrebu prava", koju je ozakonio parlament. Za sada još nitko nije trznuo na to što smo ponovo *antemurale Christianitatis*, otirač pred pragom kulturnog svijeta. No, čini se da se u ideologiji i praksi geopolitičkog žandara dodiruju kako mehanizmi svjetske hegemonije, tako i poluge domaćega gospodstva. Po toj ideologiji kulturni svijet bi bio bogat, zato jer je civiliziran – a iz istog razloga imao bi uvijek pravo. Svojevremeno su tvrdili da je na njegovoj strani jedini i pravi Bog. U međuvremenu Bog se izgubio u intermundijima beznačajnosti, pridobivši pravo na multikulturalizam, ali prakse su ostale iste: nejednakosti su se ustostroučile, ovisnost također.

## Suvišni dio čovječanstva

Siromaštvo i bogatstvo spadaju u isti svjetski sistem: jedni su siromašni zato što su drugi bogati. Strah Evropljana da će im mase siromaha doći preoteti radna mjesta, sasvim je suvišan. Kada bi kapitalu ta radna snaga mogla koristiti, već bi je davno zaposlio, što u njihovim državama ili bi je doveo u Evropu. Pred nekoliko desetljeća upravo to se i događalo: Evropa je uvažala jeftinu, skromnu i poniznu radnu snagu, bilo je to vrijeme materijalne ekspanzije. Sada produkcija sporo raste ili stagnira, u njoj nema ni velikih dobitaka ni dovoljno rada. Istovremeno protječe još i tehnološka revolucija, koja doslovno "dis-kvalificira" ogromne radničke skupine. Iz oba razloga većina će nezaposlenih u Evropi i ostati nezaposlena – ta je radna snaga suvišna. Kao što je – naravno u okviru kapitalističke ekonomije – suvišan onaj dio čovječanstva koji navire preko naših granica.

Ozbiljni analitičari, koje doduše neće vidjeti niti čitati u bukačkim, neozbiljnim glasilima zvaničnog optimizma, slažu se u tome da je svjetski sistem u krizi. Interpretacije su različite. Immanuel Wallerstein drži da je to konačna kriza kapitalizma. Andre Gunder Frank misli da samo završava dvostoljetna kriza u Aziji, radi koje je došlo do tako samodopadljivo opjevanog "uspona Zapada", stvari se vraćaju u prijašnje stanje, a središte svjetske

privrede u istočnu Aziju. Pierre-Noel Giraud govori da je to kraj samo neobične posebnosti dvadesetog stoljeća, kada su se razlike između područja dramatično

povećale, a unutrašnje razlike u bogatim područjima su se pak isto tako dramatično smanjile. Ubuduće bi države s niskim nadnicama i visokim tehnološkim sposobnostima (Indija, Kina, Jugoistočna Azija, Istočna Evropa) sve više lovile sadašnje bogataše i smanjivale razliku, a istovremeno bi se ponovo i nezaustavljivo povećavale unutrašnje razlike u bogatim državama.

## Sluganska politika

Giovanni Arrighi misli pak da se sistem kapitalizma njiše u ciklusima, u kojima se izmjenjuju materijalna ekspanzija i financijska ekspanzija. Svaki ciklus razvija se pod hegemonijom svjetske sile koja je sposobna uspostaviti savezništvo između države i kapitala. U ciklusu koji se upravo završava SAD su bile hegemon. Sjedinjene Države još uvijek imaju političku i vojnu moć, ali se raspoloživi kapital preselio na Istok. Ako kapital i država ponovo sklope savezništvo, iako su dislocirani, pokrenut će se novi kapitalistički ciklus. Ako do toga ne dođe, bit će to kraj kapitalizma, zavladat će ili imperij bez kapitala ili tržište bez imperija. SAD pokušavaju produžiti svoju hegemoniju pomoću političkog imperijalizma i militarizma. Zato što više nisu kapitalistički sposobni, pokušavaju se spasiti pomoću "regresivnog" predkapitalističkog oblika svjetske vladavine – pomoću imperija. Ovdášnji komentatori pisali su o pretpostavljenoj paradoksalnoj razlici između demokrata Clintona i republikanca Busha, koji ne misli slati američku vojsku po cijelom svijetu. No paradoksa nema ako se samo sjetimo uloge demokrata u eskaliranju vijetnamskog rata i toga da je republikanac Nixon okončao vijetnamski rat i normalizirao odnose s Kinom. Neke posebne razlike i tako nema, jer će Bush pomoću proturaketne obrane pokrenuti novu trku u naoružavanju, kojom će vjerojatno paralizirati Evropu i spriječiti oporavak Rusije.

Tako smo opet kod početnog pitanja: otkuda sluganska politika ovdašnje političke klase? Kao i u većini postsocijalističkih država i u nas politička klasa svoju vlast naslanja na američki imperijalizam. Time su se prilagodili na nove odnose koje je donijelo revolucionarno vrenje osamdesetih te istovremeno zaustavili ta prevratnička gibanja. "Gospodar se mijenja, bič ostaje": tako je demokratski proces opisao Ivan Cankar. U tranzicijskom termidoru promijenio se bič zato da bi gospodar ostao isti.

Ako će schengenska granica zaista postati limes američkoga imperija, postat će i nadgrobni kamen kapitalizma. Može se naime desiti da dođe do sinteze dviju vrsti revolucionarnih procesa, koji su u prošlosti bili vremenski odvojeni: boja protiv američkog imperija (šezdesete godine) i boja protiv političko-represivnih ("neekonomskih") oblika gospodstva (osamdesete godine). Revolucija koja je počela u šezdesetima i koja se u mnogočemu nastavila u osamdesetima tada će se možda moći dopuniti. U šezdesetima borila se protiv američkog imperija, u osamdesetima protiv neekonomskih oblika gospodstva. Ako pak američki imperij naposljetku stvarno preuzme oblik "izvanekonomske nasilja", tada će postati jedinstvena meta koja će udružiti oba oblika prošlih bitaka. ▣

Preveo sa slovenskoga Srečko Pulig

**u žarištu**

# Minska polja kulture

Po čemu javne diskusije oko budućnosti Dubrovačkih ljetnih igara i Leksikografskog zavoda diskusije pripadaju prošlosti

Andrea Zlatar

Što zajedničkog dijele Dubrovačke ljetne igre i Leksikografski zavod? Činjenicu da proteklih tjedana zauzimaju priličnu količinu medijskoga prostora, u kojemu se o njihovoj budućnosti raspravlja gotovo isključivo iz perspektive personalnih promjena, uz novinarski bojni poklič "Tko će koga?". Teško je i pratiti brzinu kojom mediji troše nove "nositelje" i "nositeljice funkcija" ili moguće kandidate, a još je gore zamišljati kojom će se brzinom i agresivnošću obrušavati na njihove eventualne (eventualne?) neuspjehe.

Iskustvo tri potrošena "nositelja" – Slobodana Prosperova Novaka, Ivice Kunčevića i Valtera Dešpalja – svjedoče samo o tome da svakoga čeka njegova mi-

**Brzopotezni usponi i padovi umjetničkih kadrova u metropoli u očiglednoj su suprotnosti s kontinuitetom održanja političkih i politički osiguranih kadrova**

na. Zato je normalno što novi kadrovi spremno ulijeću – drugog života, izvan ovoga u miniranim poljima kulture, ionako nema. Brzopotezni usponi i padovi umjetničkih kadrova u metropoli u očiglednoj su suprotnosti s kontinuitetom održanja političkih i politički osiguranih kadrova u Gradu. Stoga čitatelji moraju preživjeti još jedno polemičko ljetno s već poznatim i uigramim parom Bogdanović-Mihočević.

## Mediji i kultura: slučajevi i ekscesi

Način na koji se mediji danas bave kulturom posljedica je načina na koji su se kulturom bavili u prošlom desetljeću. Specifičnost medijskog prezentiranja kulture u devedesetima (a to stanje traje, produljeno, i danas) gotovo je isključivo tretiranje kulture kao (*politički slučaj* ili (*skandalozni eksces*). Kultura ulazi u medij prvenstveno kao *događaj* koji ima političke aspekte, a ako je još moguće stvar začiniti privatnim skandaloznim detaljima, vezanim uz javne osobe, tim bolje. U dnevnim novinama i političkim tjednicima kulturalne teme mogu zauzeti nešto znatniji prostor, ili dobiti prestižnu formu intervjua, ne prema prema svojoj inherentnoj estetskoj vrijednosti nego prema političkim okolnostima vezanim uz događaj ili osobu.

Interes za "privatno" nerijetko prelazio granicu novinarske etike i podilazi najnižim strastima publike, gladne skan-

dala iz "žute štampe". Glumci, pjesnici, pisci, slikari dobivali bi medijski prostor ovisno o tome jesu li javno iskazali svoje političke stavove i koji su to stavovi bili.

Budući da su mediji devedesetih bili polarizirani politički, i državotvorni mediji prezentirali su državotvorne umjetnike i reprezentativne manifestacije, dok su nezavisni mediji davali prostor tzv. nezavisnim intelektualcima i umjetnicima koji se nisu priklonili HDZ-ovoj vlasti, već su je otvoreno kritizirali. Što je bilo s onima između? Za njih u javnosti baš i nije bilo mjesta. Devedesete nikako nisu imale smisla za nijanse i mogućnost postojanja među-prostora. Napetost između vlasti i opozicije u posljednje tri godine toliko je narasla da se gotovo od svakoga umjetnika/intelektualca tražilo direktno i jasno političko izjašnjenje. Smatralo se da oni koji šute ili su "neopredijeljeni" zapravo implicite podržavaju stranku na vlasti.

U sjeni takvog medijskog prezentiranja kulture ostajali su svi bitni problemi kulture, oni koji se tiču infrastrukture i pitanja struke. I ti su problemi dočekali novu vlast. Ona ih je, bez sumnje, identificirala. O tome svjedoče rasprave koje dolaze iz Ministarstva kulture i Ministarstva znanosti, iz kojih je jasno da se više ne može odgađati unutarnja reforma institucija, odnosno, kulturnog i znanstvenog pogona u cjelini. Jedan od najkrupnijih problema u kulturi, među prvima nakon teme decentralizacije odlučivanja, svakako je privatizacija onoga što treba privatizirati i deprivatizacija javnog prostora koji je u "privatiziran" u najgorem mogućem smislu te riječi. Naime, njime raspolaže grupa pojedinaca ujedinjena zajedničkim interesom opstanka, zadržavajući *status quo*.

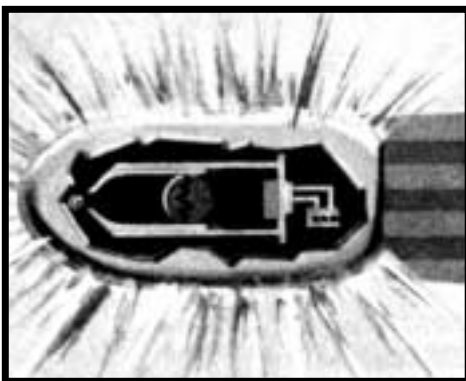
## Institucije se odupiru promjenama

Od svih kulturnih djelatnosti devedesetih privatizirana je samo sfera izdavačkih poduzeća jer su ona imala strukturu najslabijiju tipičnim komercijalnim poduzećima. Sve drugo – kazališta, muzeji, spomenici kulture – ostali su izvan procesa privatizacije i u vlasništvu su države, gradova ili županija, sve do današnjih dana. Zakon o privatizaciji nije vodio brigu o specifičnostima kulturnih poduzeća i mogućim negativnim efektima privatizacije na području kulture. Stoga je privatizacija izdavačkih poduzeća završila vrlo loše: većina velikih izdavačkih poduzeća je u procesu pretvorbe vlasništva propala, a distributivna mreža knjižara je destruirana. Pokazalo se vrlo brzo da izdavačka djelatnost u jezično izoliranoj zemlji male čitateljske populacije traži kontinuiranu i znatnu potporu države, naročito u većim izdavačkim poduhvatima kao što su rječnici, enciklopedije ili sustavna prevodilačka djelatnost.

Drugo područje u kojemu su se pokazali najgori elementi privatizacije – korupcija, politički utjecaji pri prodaji, ortački ugovori – područje je filma i filmske industrije. Hrvatska kinematografija vjerojatno je najslabije područje kulturnih i umjetničkih djelatnosti u devedesetima: nepravilnom privatizacijom razorena je njezina tehnička infrastruktura (slučaj *Jadran-filma*, na primjer). Nakon lošega iskustva s izdavaštvom i filmom u potpunosti je zaustavljen proces privatizacije kulturnih poduzeća i ustanova te nisu izrađeni nikakvi pravni mehanizmi i zakonski okviri koji bi jamčili uspješno pretvorbu ili barem mogli predvidjeti i unaprijed spriječiti negativne efekte privatizacije. Deset godina







## Minska polja kulture

uzalud se čekalo na Zakon o knjizi ili osnivanje Filmskog instituta gdje bi se stručnjaci brinuli o profesionalnim i producerskim uvjetima filmske proizvodnje.

S druge strane, u istom je periodu u području galerijske i kazališne djelatnosti registriran znatan niz privatnih inicijativa: osnivaju se privatne galerije i privatne kazališne grupe. Njihov je opstanak ugrožen time što država može sufinancirati samo njihovu programsku djelatnost, dok se kulturnim ustanovama u državnom vlasništvu financira i program i plaće zaposlenih i tzv. hladni pogon (stambeni troškovi, struja, održavanje itd). Porazni podaci govore o tome kako više od dvije trećine sredstava koje država ili grad doznaju javnim kulturnim ustanovama ide na trošak plaća i hladnog pogona, a u umjetničke programe ulaže se maksimalno 25%, a ponegdje i svega 10% državnih sredstava. Ti podaci sami za sebe govore kako u Hrvatskoj ne postoje uvjeti lojalne konkurencije između javnih i privatnih poduzeća u kulturi koji bi omogućili uspostavljanje slobodnog tržišta i slobodnih odnosa razmjene roba i usluga.

### Šansa za nezavisnost

Kamen spoticanja u diskusijama o slobodnom tržištu kulture (a vrlo je slična situacija i s tržištem znanosti) pitanje je socijalne sigurnosti zaposlenih u kulturi. U visokoj mjeri postoji otpor prema reviziji stečenih prava (npr. glumačko zaposlenje je *stalno*, što znači da garantira put od diplome do penzije u istom kazalištu). Taj otpor dijelom proizlazi iz osjećaja za socijalnu pravdu i sigurnost naslijeđenog iz socijalizma, a dijelom je posljedica rastuće socijalne nesigurnosti u cijelom društvu i vidljive ekonomske marginalizacije kulture. Slična je situacija i u ostalim tranzicijskim zemljama Srednje Europe gdje dolazi do raslojavanja umjetnika prema načinu njihova situiranja u socijalnom kontekstu: veću grupu čine, nažalost, oni koji se osjećaju razočaranima što se država "više ne brine oko njih" a manju oni koji nove uvjete kulturne produkcije, bez cenzure i posvemašnjeg državnog upletanja, smatraju izazovom i šansom za uspostavljanje vlastite nezavisnosti – umjetničke i financijske, autorske i egzistencijalne.

Nije teško razumjeti otpore kulturnjaka koji sjede u institucijama i odupiru se promjenama. Deklarativno, doduše, svi priznaju da su promjene potrebne, ali u stvarnosti ih se užasavaju. Argumentacija je, po prilici, sljedeća: promjene moraju doći iznutra, iz struke, nakon temeljitih analiza i procjena stanja. Svugdje odzvanja veliko "NE!" promjenama koje dolaze direktno iz politike, kao odluke političkoga vrha, iz Vlade ili pojedinih Ministarstava. Po inerciji, zbog straha stečenog u nizu političkih "reformi" kulture u zadnjih četvrt stoljeća (a nakon svake reforme uvijek je bilo još malo gore nego prije), svi su se utaborili na stečenim pozicijama jer smatraju da sa svakom promjenom mogu jedino izgubiti. Jedino mladi nemaju tog straha, ne zato što su *mladi* pa nisu osobno iskušavali prethodne reforme, nego zato što nemaju što izgubiti. ☒

Vladimir Pezo, ravnatelj *Leksikografskog zavoda*

# Tko je odlučio?

Ulomci iz intervjua objavljena u *Nacionalu* 30. siječnja 2001.

(...) Osim toga, nakon svih usklađivanja u Ministarstvu financija odlukom o smanjenju novca za zaposlene od pet milijuna kuna netko je mijenjao status Leksikografskog zavoda "Miroslav Krleža" te se čini da se ne poštuje Uredba iz 1991. (...)

(...) Umjesto da dobijemo, nama se oduzima proračunskih osam milijuna ku-

na jer mi upravo toliko ostvarujemo godišnjim financijskim planom. Zavod će ostvariti ta sredstva, a Vlada će doznati tko je u njeno ime u Ministarstvu znanosti presudio Zavodu. (...)

### Struktura zaposlenih

(...) Od 215 zaposlenih, 12 je doktora znanosti, 20 magistara te 72 s visokom stručnom spremom. Svaka redakcija okuplja još od 50 do 400 vanjskih suradnika, autora. Naš urednik, naravno, ima sve stupnjeve obrazovanja, ali ima i leksikografsko iskustvo u radu na tekstu, u



tzv. leksikografskoj radionici. (...)

### Ne reformi!

(...) A što se tiče vehementnih izjava ministra Vujića u njegovim javnim nastupima, koliko znam, nije se još reformirao ni HAZU ni Matica hrvatska, a ni HNK, pa neće ovim financijskim udarom ni Leksikografski zavod. (...) ☒

Antun Vujić, ministar kulture

# CROATICA progutala 35 milijuna maraka

Ulomak odgovora Antuna Vujića na tekst "Napada li Vujić Leksikografski zavod zbog svog privatnog biznisa", *Večernji list*, 6. veljače 2001.

Antun Vujić

Qvdje svakako nije pravo mjesto raspravi o tome što bi sve u Zavodu trebalo učiniti, o čemu postoje i znanja i mogućnosti – ali i prepreke. Zavod se može razvijati dijelom i u institutsko-znanstvenom i u komercijalnom, i u onom smislu kako mu glasi naziv – Zavod, kao središte leksikografske djelatnosti koja stoji na usluzi razvitku leksikografije, što uključuje i suradnju s drugim leksikografskim izdavačkim interesima – kako je i u svijetu. Sve je to moguće, kao i štošta drugo, ali pred tim što je moguće stoji i jedno nemoguće pitanje – tko to može, a tko to ne može.

(...) Dopustite da to pitanje formuliram za buduća istraživanja Istraživačke ekipe Kulturnog obzora:

1. Ako netko za 5 milijuna maraka godišnje 7 godina radi posao koji na koncu ne obavi te pritom dobije iz proračuna

oko 5 milijuna maraka, nego kaže da je taj posao napravio netko drugi koji je za četiri godine rada obavio taj posao, a iz proračuna dobio ukupno oko 100.000 maraka;

2. Ako taj isti kaže da će nakon tih sedam godina (budimo blagonakloni) raditi jedan novi posao te za taj novi posao traži istih tih pet milijuna maraka, dakle još oko 50 milijuna maraka, da li biste mu Vi zaista dali to što traži – ili biste mu rekli – pa taj ću posao dati onome tko može?

Dopustite da odgovor na to pitanje pokušam usmjeriti i sam: ako bih odgovarao iz "logike" mog privatnog biznisa – dao bih mu upravo to što traži, jer je to najbolji način da moj privatni biznis ni u primisli ne bude ugrožen od takvog biznisa; dok me ugrožava takav biznis, ja ću već i napraviti i zaboraviti da sam napravio moj privatni biznis. Zato, ne čini li Vam se da je ovdje nešto drugo u pitanju – pokušaj da se izađe iz zapeleatja nesposobnosti, a možda i neodgovornosti, a možda i koječega drugoga, a ne da se nešto "uništi".

Zavod ne treba privatizirati, njega treba odprivatizirati, jer je sada privatiziran na način da nesposobnost zatvara potrebne promjene – u ime onih ljudi koji tamo rade, u ime njihove želje da rade bolje i



uspješnije, u ime javnosti koja treba enciklopedije ali ih ne dobiva onako kako bi trebala, u rokovima u kojima bi trebala i po cijeni po kojoj bi trebala. Za Zavod postoje šanse kao što i u Zavodu i izvan njega postoje pojedinci koji ih mogu nositi, ali šanse idu samo smjerom razvitka leksikografije, a ne smjerom njenog zaklinjanja na kapitalnost. Leksikografiju danas proizvode mnogi i u svijetu i u nas, na drugačijim radnim, metodološkim a svakako i upravnim postupcima; oni koji to ne vide, po mom osobnom mišljenju trebaju što prije prestati smetati, kako bi ustanova koja u tom polju ima središnje mjesto doista i stala na to mjesto. ☒

# Napada li Vujić Zavod zbog svog privatnog biznisa?

Donosimo ulomke iz teksta koji je potpisala Istraživačka ekipa "Kulturnog obzora", *Večernji list*, 4. veljače 2001.

☒ašto je Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", jedina državna ustanova u Hrvatskoj zadužena za pripremanje i objavljivanje enciklopedija, leksikona i bibliografija, ove godine dobio iz državnoga proračuna oko pet milijuna kuna manje za plaće svojih zaposlenika nego što je bilo predviđeno zavodskim financijskim planom (ionako već suspregnutim)? Zašto su proračunske dotacije toj znanstvenoj ustanovi srezane oko 35 posto kad je ove godine znanosti iz proračuna dodijeljeno čak 13,87 posto novca više

nego lani? Zašto je dotok novca, ako je već zavladała sveopća štednja i "racionalizacija", smanjen samo Leksikografskomu zavodu, a nije i trima drugim ustanovama (HAZU, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, sveučilišna računalna mreža Carnet) koje, poput Zavoda, kao ustanove izrazite nacionalne važnosti, djeluju po posebnim Vladinim uredbama ili posebnim zakonima? (...)

(...) Čim su u javnost izišli podaci o ovogodišnjem mačuhinskom proračunskom odnosu prema Zavodu, počela je, razumije se, dubinska potraga za višim – a to u nas u pravilu znači: političkim – razlozima takva neočekivana poteza. Zaredala su nagađanja: nije li novčana kazna Zavodu upućena jer novoj vlasti ideološki više ne odgovara njegovo usmjerenje na izradu Hrvatske enciklopedije; nije li sve u vezi s najavljenom

smjenom glavnoga ravnatelja (akademik Dalibor Brozović otišao je 1. siječnja u mirovinu); bore li se kulturni prvaci pojedinih stranaka za to privlačno ugledno mjesto; jesu li posrijedi politički rivaliteti i razračunavanja koja se u nas nerijetko prelamaju baš na ledima kulture... (...)

(...) Jedna sitnica ipak kvari bespriječnost i plemenitost ministrovih racionalizirajućih nakana. Dr. Antun Vujić, naime, suvlasnik je (sa 33 posto udjela) i član Upravnog odbora, kako našoj istraživačkoj ekipi potvrđuju u Trgovačkome sudu (a i sam je ministar to naveo u svojoj "imovinskoj kartici"), nakladničke kuće "Pro leksis" koja kani objavljivati – enciklopedije! Ne samo da kani, nego već uvelike na tome radi, tvrde nam neslužbeni izvori. (...) ☒

# Lament nad Dubrovnikom

Što pak kazati o pomalo već olinjalim kazališnim kondotijerima koji upravo dobivaju svoju novu šansu

Ulomci iz teksta Slobodana Šnajdera objavljenog u *Novom listu*, 7. 2. 2001.

Slobodan Šnajder

U srpnju 1999., u posljednjem broju časopisa "Cicero", objavio sam oveći tekst pod naslovom "Dubrovnik u nultoj godini" koji valja smatrati (neuspjelim) pokušajem da se samo-kvalificiram za neku od upravno-umjetničkih funkcija na Igrama, a nakon riječkog brodoloma. Objavio, no kao da i nisam. To je, međutim, potpuno programatski tekst koji potpisujem i danas. Glavni urednik i pokretač "Cicera", Slobodan Prosperov Novak, propustio je registrirati pravi karakter toga teksta. Kao uostalom i svi drugi, uključivo ovaj najnoviji "komitet javnog spasa" koji je upravo iznjedrilo samo Ministarstvo kulture tako što je jedno svoje tijelo, sastavljeno prilično arbitrarno (čast pojedincima) jednostavno unaprijedilo u nešto poput vijeća Igara u razdoblju ove njihove duge hibernacije (nešto



kao: čuvari Igara u zimskom periodu). (...)

(...) Što pak kazati o pomalo već olinjalim kazališnim kondotijerima koji upravo dobivaju svoju novu šansu, onu koju su, gle čuda, već uvijek imali? Hoće li se napokon naći netko tko bi smogao hrabrosti kazati im po prilici ovo: Mnogo ste

dali, čak i više no što je vlast od vas smjela zahtijevati, odmorite se malo? No tko će im to reći? Zar oni koji nevjerojatno "ubrzavanje" svoje karijere, ničim posebnim nezasluženo, zahvaljuju baš tome što su rečeni kondotijeri percipirali njihovu želju za svakovrsnim sporazumom unutar statusa quo u kojemu su oni navikli određivati sve, osobito pak uvjete svojega posla? (...)

## Repertoar

Evo, na kraju čvrstog prijedloga dramskog repertoara Dubrovačkih ljetnih igara za ljeto 2001.:

"Hamlet" na Lovrjencu.

Pod dva: Na Lovrjencu "Hamlet"

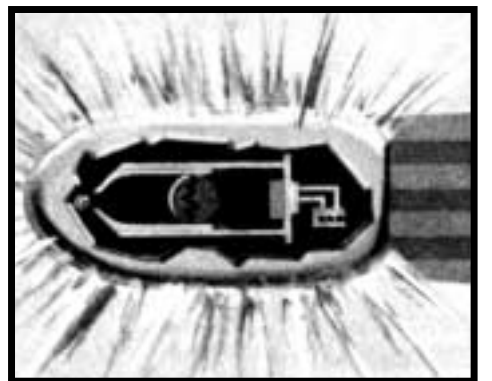
Pod tri: Na "Hamletu" Lovrjenac (ovo će smjeti raditi neki mlađi, svakako vrlo avangardni bijesni mladi čovak, uvijek u brizi da ga vrijeme ne pregazi, dakle Paro)

Mala scena: Monolog Ofelije: kod Klarisa, ili alternativno (ovisno o potpori Ministarstva) u "Oceanu".

Režija (pod jedan, dva i četiri): Juvančić Joško. Ne valja, naime, mijenjati team koji pobjeđuje.

Ja ću igrati Ofeliju.

Jer je bolje biti lud, te se utopiti na Lokrumu, nego sve to gledati. ☒



## Minska polja kulture

Razgovor: Dora Ruždjak-Podolski, kazališna redateljica

## Za osuvremenjene igre

Dora Ruždjak-Podolski, kazališna redateljica imenovana je ovih dana za koordinatoricu glazbenog programa Dubrovačkih ljetnih igara

Bojana Plečaš

Koja je vaša funkcija u organizaciji Dubrovačkih ljetnih igara?

– Ja sam koordinator između povjerenstva i ministarstva, gledano na Dubrovačke ljetne igre kao instituciju. Prema tome, moja odgovornost nije umjetničke prirode, već je isključivo organizacijska.

S kim ćete surađivati u pripremi Igara?

– S već spomenutim povjerenstvom čiji je predsjednik gospodin Mladen Tarbuk, a ostali članovi su gospođa Kuzmić te gospođa Josipović, Nonveiller i Šparemblek.

S obzirom na relativno malo vremena preostalog do Igara, što očekujete da je moguće učiniti u smislu koncepcije glazbenog programa?

– Većina programa već je definirana. Gospodin Dešpalj gotovo je sve dogovorio, primjerice dolazak poznatog mladog violinista Juliana Rachlina. Potrebno je još sve koordinirati, potrebne su izvršne snage.

Postoji li mogućnost donacija i poduzima li se nešto u smislu poboljšavanja uvjeta i rješavanja problema, primjerice kvalitete klavira na koju se prošle godine žalio Z. Kocsisz?

– Ove godine se očekuje puno veći broj donacija zahvaljujući novim zakonima o sponzorstvu. Što se tiče problema, oni će biti spriječeni prethodnim razgovorima s umjetnicima.

I na kraju, kakva bi po vašem mišljenju bila idealna slika glazbenog programa Dubrovačkih ljetnih igara?

– Mnogi se pitaju zašto je mlada kazališna redateljica na ovoj funkciji. Ja ovdje nisam zato što sam isključivo kompetentna za glazbeni odabir, budući da to i nije moja struka. Moja struka je prije svega vezana uz organizaciju. Smatram da bi se festival trebalo maksimalno osuvremeniti. Više prostora bi se trebalo dati suvremenoj svjetskoj glazbi, kao i suvremenom plesu i dramskom izričaju. Klasični program također treba biti zastupljen, no u tom smislu treba težiti izvedbama respektabilnih umjetnika. Dubrovačke ljetne igre trebale bi biti reprezentativne svjetske scene i produkcije. ☒

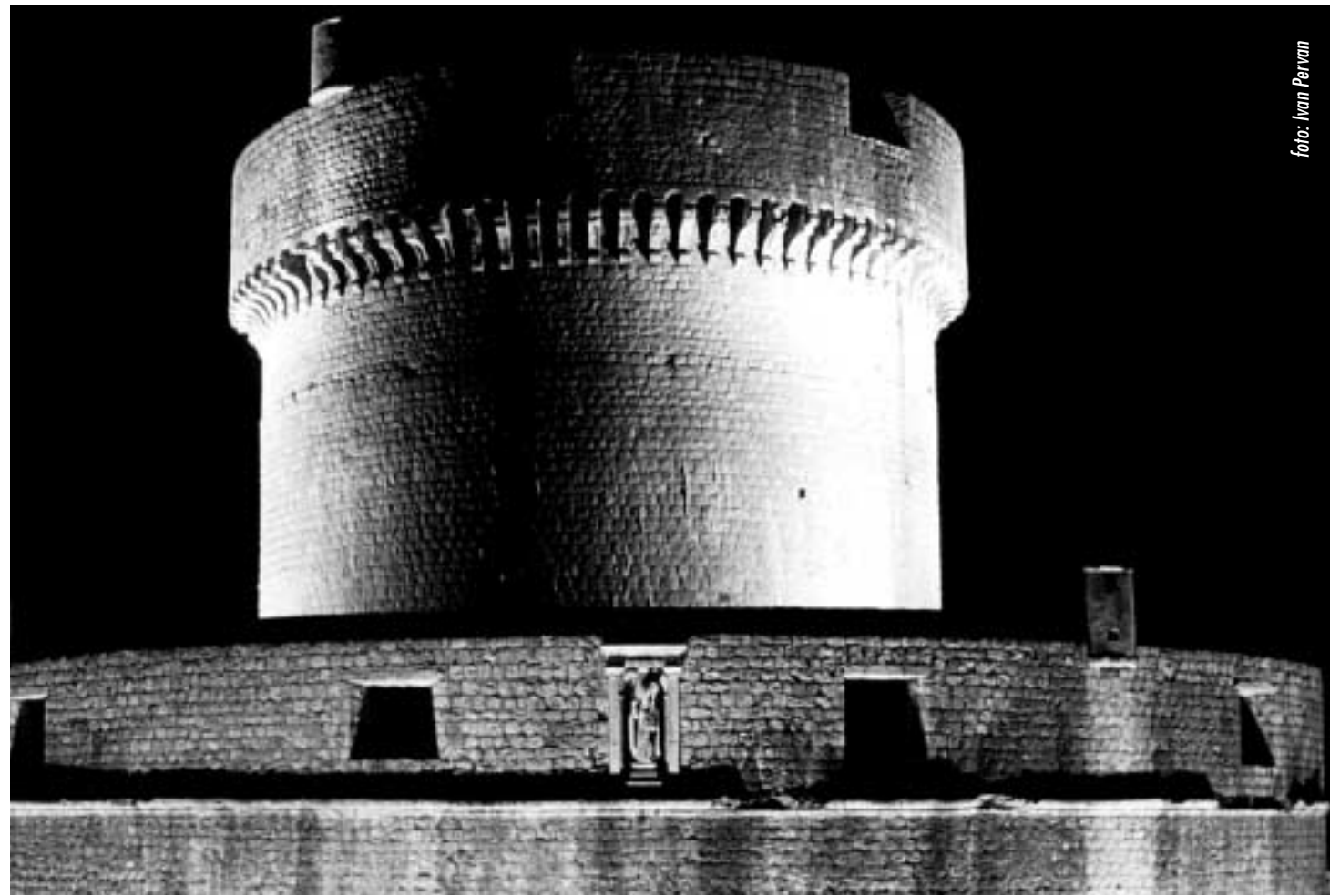


foto: Ivan Perun

Snježana Banović, kazališna redateljica

# Pozitivna energija krize

Ulomci razgovora sa Snježanom Banović, predsjednicom Povjerenstva za dramu Dubrovačkih ljetnih igara, *Nacional*, 6.2.2001.

(...) Prekjučer nisam mogla ni sanjati da ću se ovoga ljeta morati aktivno uključiti u Dubrovačke ljetne igre, što nisam mogla odbiti zbog složenosti trenutka, a osim toga, sve u vezi s Dubrovnikom meni je dar. Treba odijeliti dvije stvari, natječaj za ravnateljicu Drame HNK za koji sam se pripremala od jesenas, i koji je

koincidencijom zatvoren dan poslije sastanka Vujićeva povjerenstva. (...)

(...) Sad sam na čelu povjerenstva za Dubrovnik umjesto Kunčevića, ne zato što ga je netko maknuo, nego je on sam ocijenio da u okolnostima koje su nastale ne može obaviti posao. Mislim da je njegova i Dešpaljeva odluka, budući da ih obojicu jako cijenim, bila malo ishitrena. Kao što u riječi kriza postoji neka pozitivna energija, jer poslije raspada sistema mora doći neki pomak, tako smo se i nas petero vrlo brzo dogovorili s ministrom Vujićem da Igre moraju uspjeti. Vidjet ćemo 25. kolovoza što smo učinili. ☒



## Pamćenje kulture

voj pouzdanosti filozofove pro-  
nucave misli što smo je hotimice

## Grad ispod kuplja

Svaki je grad već zbog  
svoje artifičijelnosti  
virtualna pozornica

Lada Čale Feldman

*Kulture nisu dakle samo "socijalni sustavi"... One su prije svega sustavi izgradnje pozornica (...) tvorbe koje same sebe dramatičiraju i čiji se životni nerv sastoji u sposobnosti da uvijek ponovno odigravaju svoje vlastito procesiranje u svjetskom vremenu, putem dramskih uprizorenja, kako bi stigle na visinu svoje vlastite aktualnosti. Tamo gdje u nekoj kulturi odumre smisao za tu funkciju, tamo počinje vrijeme kraja u kojem privatni ljudi više ne napuštaju svoje spilje. (...) Kad se zatvore pozornice i arene, bilo stoga što glumci počnu privatizirati, bilo stoga što svjetski moćnici uređuju svijet kao privatno kućanstvo te dopuštaju još samo svoj vlastiti show bez duha, tada uistinu prestaje era dolaženja na svijet.*  
(Peter Sloterdijk, *Doći na svijet, dospjeti u jezik*, Zagreb, 1992, 85-86).

Enigmatski teatar dubrovačkog mita i njegova promjenjiva, ali ustrajna emblematičnost za sve što volimo zamišljati pod "hrvatskom kulturom", podjednako u njezinim najmračnijim i najsvjetlijim trenucima, bila je povodom prevelikog broja teorijskih, esejističkih i umjetničkih zapisa koji su se upravo preko spoznajnog modela kazališta trsili prodrijeti u dubrovačku gradsku "dušu", a da bi riječi koje slijede mogle doimnuti uistinu išta bitno nova. Ipak, i enigma i mit i teatar pojmovne su rešetke sa sretnim svojstvom nepresušne upisivosti. Tako i kad se pedesetljetno osvrćemo unatrag na apogej te nikad dokraja ispričljive povijesne priče, naime na festivalsku sudbinu Grada, svaki se kronološki odsječak, svaka se sljedeća festivalska "sezonska" kućica svima što je stalno ili kratkotrajno nastanjuju doima kao dio istog višestoljetnog usitnjenog kozmičkog kriptograma koji nam jamačno još dugo neće biti posve čitljiv.

## Dvosmisleno plodna kazališna metafora

Istrgnuti odlomak iz Sloterdijkovog eseja, koji vjerojatno ni u primisli nije zahvaćao u ovaj udaljeni krajičak "Europe", kao da je nenadmašno rječito sažeo proturječne razloge zbog kojih se dubrovačkoj otvorenoj zagoneci uvijek iznova prisilno vraćamo. Taj je odlomak futuristički zlokoban, jer prijeti preobrazbom jedne iznimne civilizacijske arene - koja želi "stići na visinu svoje vlastite aktualnosti" - u politikantski "show", ili, kako bismo konkretnije dubrovački mogli dočarati, prijetvorbom ritualizirane četvorine što se prostire između Sponze i Crkve Svetog Vlaha u "mjesto mitingašnja" (Dalibor Foretić).

No kada bismo se samo prosodušno zadržali na lako uočli-

priveli dubrovačkom primjeru, pa lagodno uronili u nostalgичnu projekciju prema kojoj se sve što je prošlo dade razmjestiti u laskavi historiografski prospekt, a sve što nas sada zatječe ili doskora čeka podliježe distopijskoj zebnji, promašili bismo dosege začuđujuće podudarnosti što je Sloterdijkov ekskurz i ne znajući izaziva, omjeren ne samo o naš urbanističko-kazališni predložak, nego i o predivo koje se o njega oplelo, od predajne mašte, preko formulaične državničke ceremonijalnosti i kasnije birokratske govorničke fraze, sve do estetičke analitičnosti i fenomenološke pretencioznosti.

Dvosmisleno plodna kazališ-

**Slutnja da se to  
ravnopravno i  
blagotvorno  
pozoričko svjetlo  
u Dubrovniku  
može ugasi ili pak  
zamijeniti  
trenutnim  
bljeskom jeftina  
šarenila i  
operetnom bukom  
na taraci na kojoj  
"nema veselja",  
posve je opravdana**



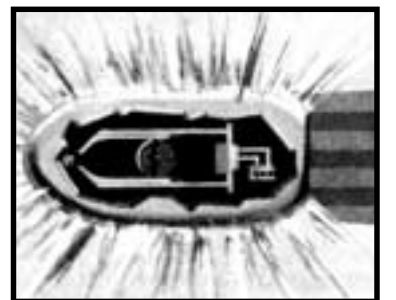
foto: Ivan Pervan

na metafora, naime, koja gradsku pozornicu istodobno i obasjava plemenitom jasnoćom vlasteoske komunalne samosvijesti - što je od svojega ustoličenja parirala tolikim i mnogoljudnijim i kartografski "pogodnije" ubačenim trgovačkim, pomorskim, kulturnim i inim stjecištima - ali isto tako i nemilosrdno ruži iscerenom opakošću bahate tamničarske obrazine onih koji su je zaposjeli i prisvojili, datira, kao što znademo, još od Držića. Dubrovački "teatar (gradskog) svijeta" u svojem se začetku počeo takmiti u ruhu i ubojitosti s onima koji su nužno bili upravljani na to da unaprijed oslušuju škripanje njegove elsinorske izglobljenosti - s koledarskim i karnevalskim huncutima, izvođačima pučkih i doskora autorskih satiričkih maskerata, s hirovito pokrenutim "mojemučama i barbačepima" što su počeli "hoditi i govoriti". Potonji su u Njarnjogradu slavodobitnim ironijskim rugom proglasili kužnu slobodu što je pruža vladavina himbe i prijetvora, premda su od te silne slobode i raspojasane brbljavosti ne jednom dospijevali pod ključeve Grada. (Zato je i gorko i slatko, i krivo i točno, kada se danas u naručenim govorima upravnčkih poklisara u svakoljetnoj privremenoj festivalskoj artističkoj republici ta "svaka liberta", što je svojedobno bijaše proglasio Držićev njarnjaški zakonik, izjednačuje s "ključevima od grada" udijeljenim glumcima i inim trbuhomzakruhcima dubrovačkih "ljetnih poslijepodneva" i večeri: već se i dubrovački golubovi sa Svečanog Otvaranja, vjesnici kratkotrajnih festival-

skih maškarata, smiju toj vječitoj klopki koja suvremene Njarnjase ne prestaje štipati poput miševa, dok misle da su "ljudi nahvao" uvijek neki drugi. Glumci, naprotiv, unaprijed mudro izvikuju da su to upravo oni sami, "prokletost sjeme" što unosi smutnju i nemir.)

## Teatralizirani raskol

Tako se ni tajna bezdanog kapaciteta Grada da kasnije superiorno upija kazališne dogodovštine u vehementnom zamahu od Eshila do Brechta nije ni mogla tražiti samo u urbanističko-arhitekturnoj udešenosti i transhistorijskoj podesnosti njegovih "otvorenih prostora" (šklad čovjeka i prostora, Frano Čale; Dubrovnik kao amfiteatar, Slobodan Prosperov Novak; viđen iz zraka paralelogram što slični na Globe theatre, Georgij Pairo; neutralna arhitektura, šekspirska kamena pozornica, Božidar Vilić; kameni labirinti čudnovate moći, Mani Gotovac, ...) Svaki je grad već zbog svoje artifičijelnosti virtualna pozornica, rekao je jedan ruski semiotičar, ali grad bez svoje simboličke utemeljenosti u nekoj "intuitivnoj filozofskoj premisi", bez svojega pamćenja, bez neke vrsti vlastita "psihizma", kako bi se u nekoj imaginarnoj raspi učenom kolegi možda suprotstavio urbanolog Bogdan Bogdanović, i nije drugo do li slijepo poništenje prirode. Uzajamna pothrana psihizma i povijesnosti Dubrovnika ukorijenjena je u tom toliko puta opjevanom, prepričanom i teatraliziranom raskolu, raznolikih označiteljskih inačica (rituali vlastele-rituali puka; povijest-



## Minska polja kulture

fikcija; teatar-svakodnevice; zatvoreno-otvoreno; glumci-publika; umjetnost-turizam), te ne samo da nalikuje kompliciranom duševnom sklopu kakva senzibilnog i pirandelistički samozornog glumca-Metuzalema (neće se zato zalud u jednoj od svojih postaja Marinkovićev Fabije susresti i sa starom Dubrovkinjom Altrimenti-menti, [Inače lažeš]), nego i dostojno upriličuje bolni kompleks nacionalnih (sloboda-nesloboda, središterub), pa i, valjda nije isluženo reći, "univerzalnih" razmjera. Stoga i svi pisci i svi glumci i sve poetike bijelog kazališnog svijeta u njemu mogu naći utočište za svoje nesvrhovite, a ipak prijeko potrebne patvorine stvarnosti, pa se ni sraz komornog građanskog intimizma i avangardističkih "pljuski ukusu" - naravno, ako su oboje uspjeli - ne doima nesklapnim repertoarnim sustavom.

Slutnja da se to ravnopravno i blagotvorno pozoričko svjetlo u Dubrovniku može ugasi ili pak zamijeniti trenutnim bljeskom jeftina šarenila i operetnom bukom na taraci na kojoj "nema veselja", posve je opravdana, ali je, kako dadamo naslutiti, progonila još slijepu Vojnovićevu Jele, Kate iz *Prologa nenapisane drame* od nje je i poludjela, pa Petka ipak i danas miriše za sve kojima njuh seže dalje od dome-ta slasne pečenke. Iстина je, mirisalo je na taraci i po barutu, lovrijački biljeg tamničarske napukline na Paljetkovu Hamletištu zamalo se pretvorio u Magellijevu Pustijernu, a dramski naputak završnog pokolja odnio je i svoj dubrovački minotaurski danak. Ali (kazališna) se povijest, pritisnuta nuždom mita, ponovila: izmješten iz grada (tog "opustjelog teatra", kako ga jednom nazvaše Ivov brat, povjesničar Lujo Vojnović), Kolumbo-Boban-Orsat "ukrcao se na brod u portu", htijući da bar Santa Maria plovi, kad već ne može Dubrovnik.

Skoro je pala čak i Bersina "lijepa zavjesa", ali se, začudo, samo malo zamrljala i poderala, te se eno i danas, gotovo deset godina poslije, mreška s iščekivanjem. Ako pak Grad i nakon pedeset ljeta ushtjedne utoliti zahtjevnom vidokrugu toga iščekivanja - prestati biti "malom, zaprašenom pozornicom" ispod kuplja koju "cugovi" vuku unatrag - morat će, međutim, naučiti i kako se (kazališne) povijesti otarasiti, koliko god to svetogrdno zvučalo. Mit će se ionako neizbježno obnoviti, ali bi teatar što ga osovljuje svejedno mogao biti drukčiji. ▣

\*Tekst Lade Čale Feldman prenesen je iz posljednjeg broja časopisa Cicera, posvećenog u potpunosti Dubrovniku



# Pročitajte, pa onda sudite

Ulomci teksta objavljena u  
*Jutarnjem listu* (27. siječnja 2001)

## Stjepan Babić

(...) Na početku valja napomenuti da u Hrvatskom pravopisu nema izrazito novih pojava, i da ih nismo spomenuli u predgovoru, možda uzbuđenja ne bi bilo ili ne bi bila tako nagla. Naime, samo smo uklonili neke dvostrukosti.

Prva je neću i ne ću. Kad smo uz neću, koja nam je kao jedino normativno uvedena novosadskim pravopisom, uveli i ne ću, učinili smo to zato što se u onim vremenima nije moglo presjeći pa reći: sad opet treba samo ne ću. Dopustili smo neko vrijeme oboje, a sada uklonili neću da vratimo hrvatsku normu kako bi i danas bilo da nije novosadskoga pravopisa.

Druga je promjena što smo uklonili dvostrukosti u pisanju imenica na -dak, -tak, -dac, -tac, tj. da se piše samo dobitci, dohodci, napitci, zadatci. Učinili smo to zato što je tako razlikovnije i bliže izgovoru. Svakomu će biti jasno da je bolje mladci, mlatici, nego za oboje pisati mlaci, ali se ne će sjetiti da je tako i u riječi dočeci i počeci, što je neutralizacija množine imenica doček i dočetak, poček i početak. Napisano dočeci, dočetc, počeci, početci, odmah je jasno o čemu je riječ. U govoru razlikovnosti pomaže naglasak, ali se u pismu naglasak obično ne piše, odnosno kad bismo razliku htjeli označiti nag-



laskom, morali bismo se potruditi kako da ju obilježimo naglaskom, a to je mnogo teže.

Potrudili smo se da pravilo bude lako, jednostavno i zapamtljivo, da se čak za pojedinosti i ne mora gledati u pravopis. Evo ga: kad se glasovi d i t u oblicima riječi na -tak, -dak, -tac, -dac i -tka nađu ispred c, tada se u otac, sudac i svetac gube, u ostalima ostaju.

(...) Svima nam mora biti razumljivo nastojanje da hrvatski književni jezik sačuva što više svojih osobina, a ako su nedavno bile rashvaćivane, da im dade ono mjesto koje bi imale da toga rashvaćivanja nije bilo, a to znači i da vrati one svoje jekavske likove koji pripadaju njegovoj naravi i nekadašnjoj njegovoj praksi, a i današnjem govoru. Da i to bude prihvatljivije, sročili smo takva pravila, koja će biti što jednostavnija i što obuhvatnija, a opet čak i zapamtljiva. (...) ☒

# Pravopis ne propisuje

Ulomci teksta objavljena u  
*Jutarnjem listu* (27. siječnja 2001)

## Josip Silić

(...) Odmah na početku moram reći da su sve norme kompetentne (metodološki rečeno) isključivo unutar vlastitoga područja: da su pravopisne norme kompetentne unutar pravopisa, pravogovorne unutar pravogovora, gramatičke unutar gramatike, leksičke unutar leksika (rječnika) i stilističke unutar (i "individualne" i "kolektivne") stilistike. U skladu s time: ni jedna od njih kada sudi o području na koje se odnosi ne smije prijeći granice svojih kompetencija. Drugim riječima: ne smije se "miješati u unutarnje stvari" drugih normi. (...)

(...) Kako to izgleda kad je riječ o pravopisnim normama? (...)

(...) Redom: Kao pravopisni se problem navodi genitiv množine imenica tipa kolijevka: kolijevaka, koljevaka i kolijevki. (Trebalo bi navesti i oblik kolijevka jer je u tome padežu i on legitiman.) Pritom se preporučuje uporaba oblika s "nepostojanim a", dakle kolijevaka (pa onda, vjerojatno, i koljevaka). Prvo: Hoće li nam u skladu s time biti prirodni oblici s "nepostojanim a" norama, molaba, toraba, boraba, bomaba i sl? Drugo: Na pravopisnim normama nije da sude o tome koji će se od spomenutih oblika rabiti, nego o tome jesu li i jedan i drugi i treći (pa onda i četvrti) pisani kako valja. A jesu.

Hoće li se izrazi u jutro, u večer, u jesen (itd.) pisati sastavljeno ili rastavljeno, to ne ovisi o pravopisu, nego o gramatici i leksiku. Gramatika i leksik "donose odluke" o tome da će se (kad je riječ o prilogu) u jutro pisati ujutro, u večer – uvečer, pa



onda i u jesen – ujesen (riječ je o istim gramatičko-leksičkim zakonitostima). U tome će im se slučajan morati pridružiti i navečer i najesen. Gramatičko-leksičke su zakonitosti logične, pa ih treba primjenjivati svugdje gdje "arbitriraju". Što je pritom na pravopisu? – Na njemu je da kaže da se pišu onako kako su to odlučile gramatika i leksik. Na njemu je dakle da ih slijedi, a ne da im prethodi. Njegove norme ovdje (i u svim sličnim slučajevima) moraju doći post factum, a ne ante factum. Nije na gramatici i leksiku da "sluša" pravopis, nego na pravopisu da "sluša" gramatiku i leksik. Stavljanje pravopisa ispred gramatike i leksika zaustavlja razvoj i gramatike i leksika.

Slično tomu: Na pravopisu je isključivo da se i cvječarna i cvječarnica pišu sa je i sa ć, a ne da kaže ni "ne cvječarna, nego cvječarnica" ni "bolje cvječarnica nego cvječarna". Na pravopisu nije da riječi cvječarna i cvječarnica suprotstavi, nego da neovisno jedne o drugoj kaže kako se piše jedna i kako druga. (...) ☒

# Prisiljena tradicija

Babić, Moguš i Brozović odlučili su identitet i misli 4,600,000 ljudi – nas i naše djece – silom učinili "hrvatskijima".

## Neven Jovanović

U siječnju ove godine *Školska knjiga* objavila je peto izdanje knjige *Hrvatski pravopis* Stjepana Babića, Božidara Finke i Milana Moguša. Događaj je izazvao živahnu javnu raspravu jer je *Hrvatski pravopis* školska norma pa određuje kako će pisati hrvatski đaci, a novo izdanje tog *Pravopisa* uvodi nekoliko novina opsegom sitnih, ali nabijenih simboličkim značenjem. Peto izdanje *Hrvatskog pravopisa* dozvoljava samo pisanje "pogrješka" (ranije je bilo dozvoljeno i "pogreška") i propisuje rastavljeno pisanje "ne ću." Te je nove propise javnost doživjela više kao ideološku nego kao lingvističku inovaciju; baš kao i naziv nacionalne valute, ove jezične geste asociraju javnost prvenstveno na "korienski" pravopis i NDH. Babić i Moguš, uz pomoć Dalibora Brozovića, ovih dana u javnosti gorljivo brane svoju knjigu. Čine to tako da pokušavaju problem *zamutiti*, a ne razjasniti ga; svojim izborom riječi i argumenata pravopisni reformatori traže emocionalnu reakciju čitalaca, prije nego racionalnu. Kako problem izgleda ako ga pokušamo izreći jasno i hladne glave?

## Komunikacija živih ljudi

Najprije, pravopis služi olakšavanju pisane komunikacije. Jezik nije zatvoren sustav, pa nijedno pravopisno rješenje neće biti stopostotno adekvatno ili stopostotno dosljedno. Pravopisni stručnjaci prate trendove u jeziku i legaliziraju one promjene koje će komunikaciju učiniti jednostavnijom. Ako se neka promjena proširi toliko da postane pravilo, oni to pravilo legaliziraju; ili, ako neko pravilo postane problem, oni pravilo poboljšavaju.

S druge strane, jezik – bio govorni ili pisani – u Srednjoj i Istočnoj Evropi poprište je ideoloških borbi još od burnih reakcija ugarskih plemića na prosvjetiteljstvo Josipa II. (1780 – 1790). U ovom dijelu Evrope tvrdo vjerujemo da će onaj tko kontrolira jezik kontrolirati i identitet i misli govornika. Ali jezik je prostor *simbolične* moći pa je posebno snažno privlačio one koji su stvarne moći lišeni: ilirce u Habsburškoj Monarhiji, hrvatske nacionaliste u Jugoslaviji.

Treba, dakle, ustanoviti jesu li inovacije u petom izdanju *Hrvatskog pravopisa* uzrokovane lingvističkim ili ideološkim razlozima.

Koliko promjene u novom izdanju *Hrvatskog pravopisa* odražavaju stvarno trenutno stanje hrvatske pisane komunikacije? Nimalo. Postoje možda *pojedinci* koji pišu "strjelica" i "ne ću," ali oni nipošto ne čine *većinu* unutar pet milijuna osoba koje trenutno hrvatski čitaju i pišu, niti tekstovi tih pojedinaca čine *većinu* hrvatskih tekstova.

Koliko inovacije *Hrvatskog pravopisa* olakšavaju hrvatsku pismenu komunikaciju? Nimalo. Zbog njih postaje nepismena, ili manje pismena, ogromna većina živih duša u Hrvatskoj (praktički sve starije od sedam godina).

## Zašto je onda do inovacija došlo?

Racionalne odgovore na ovo pitanje tražio sam u javnim istupima reformatora (Dalibor Brozović, "Krivo pišu o pravopisu", *Vijenac* 181; Milan Moguš, "Udari na hrvatski pravopis," *Vjesnik* od 9. veljače). Našao sam sljedeće: reformatori tvrde da propisivanjem *pogrješke* i *ne ću* nastavljaju nasilno prekinutu hrvatsku pravopisnu tradiciju. Hm. Pročitamo li pažljivo kro-

nologiju stoljeća pravopisnih intervencija (1892-1990; donosi je Moguš), otkrit ćemo da je spomenuta tradicija prekinuta već 1921, kad je D. Boranić *Hrvatski pravopis* I. Broza (1892) preradio u *Pravopis hrvatskoga ili srpskog jezika*. Od 1921. do danas prošlo je lijepih osamdeset godina. Dakle, hrvatska tradicija, na koju se nadovezuju reformatori, *već osamdeset godina postoji samo kao dokument, samo kao uspomena* (i kao zabranjeni *Hrvatski pravopis* Babića, Finke i Moguša, iz 1971). Je li tradicija koja je osamdeset godina u prekidu još uvijek tradicija? No, to je akademsko pitanje.

Pravopis postoji radi olakšavanja komunikacije *živih* ljudi, ne radi ispravljanja povijesti. U današnjoj Hrvatskoj nastavljanje prekinute tradicije prepoznat će samo ljudi koji su stariji od 80 godina, a još uvijek pišu *ne ću* i *pogrješka*. Koliko ima takvih ljudi? No, onih *drugih*, onih kojima Brozović u brk kreše da zbog "komoditeta svoje navike" ne žele prihvatiti propisane inovacije, ima najmanje četiri milijuna.

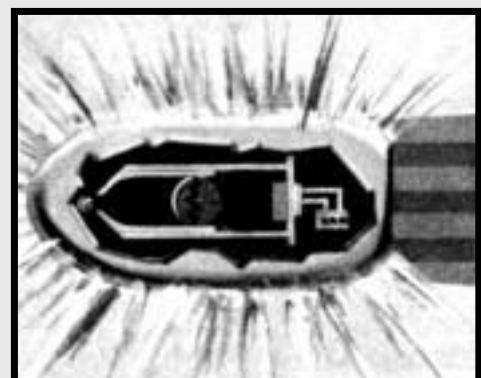
## Skrivanje pravih motiva

Reguliranje modernog javnog jezika – ako će se odvijati u dobroj vjeri i demokratski – ne može kretati od *knjiga* iz 1892, već od *zajednice ljudi* koji *sada* žive i pišu. Kako se vidi iz reakcija javnosti, kolektivno pamćenje ove zajednice nije bezgranično, ni fotografski precizno; ono ne seže do Austro-Ugarske, ali, nažalost, seže do NDH. *Pogrješka* ovu zajednicu trenutno živih hrvatskih građana podsjeća na Antu Pavelića, a ne na Ivana Broza i Tomu Maretića; to je činjenica. Pred njom zatvarati oči, nasilno konstruirati tradiciju s osamdesetogodišnjim prekidom, to znači jednostavno – taktizirati, skrivati *prave* motive.

Motivi promjena u *Hrvatskom pravopisu* jesu izvan-jezični. Radi se o *kontroli*, o jeziku kao prostoru moći. Babić, Moguš i Brozović žele kontrolirati identitet i misli 4,600,000 osoba koje trenutno hrvatski čitaju i pišu (osobito onih osoba koje će tek *početi učiti* hrvatsku pisanu komunikaciju; stariji su "iskvareni"). Babić, Moguš i Brozović odlučili su identitet i misli 4,600,000 ljudi – nas i naše djece – silom učiniti "hrvatskijima." *Oni se bore za moć.*

Intervencije u pravopisu postavljaju pred javnost (i pred vlast, koja odobrava školske priručnike) isti izazov kao i prosvjedi podrške Mirku Norcu. Razina je benignija, ali poruka je ista: *mi želimo provoditi svoju volju. Mi želimo određivati identitet svih.* Ako nam se ne suprotstavite – bit će po našem, kao što je bilo i dosad; ako se suprotstavite – niste dovoljno dobri Hrvati. *Damned if you do, damned if you don't.*

Na javnosti je da odgovori, da slijepoj ulici *udara i huškanja*, anakronom plašenju *Novim Sadom* i *Vukom Karadžićem*, suprotstavi jednostavne prosvjetiteljske vrline: razum, logiku, jasnoću, znanje, hrabrost. ☒



Minska polja  
kulture



je Robert Spaemann, ugledni njemački filozof starije generacije, koji se u svojim brojnim radovima već nedvosmisleno očitovao protiv genetičkih istraživanja i primjene njihovih rezultata. *Die Zeit* je 18. siječnja objavio Spaemannov članak *Rođen, ne stvoren* (*Gezeugt, nicht gemacht*), u kojemu autor, aludirajući u naslovu na nicejski credo o Božjem Sinu, najprije izlaže svoj stav o "besmislenim i perverznim" genetičkim manipulacijama i njihovoj svakovrsnoj etičkoj dvojbenosti, a potom se osvrće na članak Nida-Rümelina. Spaemannovo je polazište teza da ljudski embrij, budući da pred sobom ima sve izgleda ljudskoga života, zaslužuje tretman primjeren svakom čovjeku, iako je tek "potencijalni čovjek". Stoga i embrij potpada pod princip poštivanja ljudskoga dostojanstva, koji zabranjuje da se ljude kao sredstvo podređuje svrhama drugih ljudi, tako da povredu ljudskoga dostojanstva predstavlja i terapeutsko kloniranje ljudskih embrija, ali i teorijsko odricanje ljudskoga dostojanstva embrijima kakvo je načinio Nida-Rümelin. Ne ulazeći u detaljniji prikaz Spaemannovog izvoda – koji on sam smješta u prilično neodređen okvir nečega što se naziva "etikom čovječanstva" (*Menscheitsethik*) – ukazat ću samo na tri aspekta Spaemannove kritike: *filozofski, pravni i politički*. O filozofskom aspektu dalo bi se raspravljati, iako se s njime u potpunosti može složiti samo onaj tko prihvati njegove pretpostavke koje on smatra neupitnima. On smatra dvojbenom tezu, koju pripisuje Nida-Rümelinu, da bi racionalna filozofska argumentacija pojam dostojanstva čovjeka trebala zamijeniti pojmom dostojanstva osobe, pri čemu se status osobe dodjeljuje samo onim bićima koja ispunjavaju određene kriterije, tako da bi osobe bila i neka ne-ljudska bića, a taj bi status bio oduzet velikom broju ljudi (npr. osobe u komi, dojenčad). U tom smislu, Spaemann izvodi apsurdan zaključak i ujedno strašnu optužbu da Nida-Rümelinova argumentacija dovodi do izjednačivanja male djece sa svinjama koje

vom. Spaemannov prigovor, koji sam nazvao političkim, zapravo je najslabija točka njegovog članka, pa je zato i teško razumljivo zašto ga je toliko naglasio. Ukratko, Spaemann ne bi smatrao toliko skandaloznim Nida-Rümelinovo odricanje ljudskoga dostojanstva embrijima da se Nida-Rümelin toga poduhvatio u filozofskom seminaru, gdje bi ga nastojao teorijski ek-

lji i zauzeo stav da je već u ljudskome embriju unaprijed dan program jednoga ljudskog života, tako da svako odricanje prava na ljudskost embrija spada u samovolju, a ne u ozbiljnu argumentaciju. No, Spaemannov i Höffeov prilog predstavljali su najozbiljnije optužbe Nida-Rümelina. Već nakon njegova članka javnost se prilično uzburkala. Redom su se nalazili

kođer izrazio bojazan da bi zakonsko reguliranje takvog kloniranja bilo prva stepenica na putu prema kloniranju čovjeka, što su njegovi kritičari najčešće revidirali. Što god je izazvalo ovu žučljivu reakciju tiče se dakle malih razlika. No, one uglavnom izazivaju velike sukobe. Teško je do kraja provesti Spaemannovo insistiranje na poštivanju dostojanstva embrija kao čovjeka, a da se ista argumentacija ne provede i u slučaju pobačaja. Njegovo insistiranje na ustavnoj odredbi o poštivanju ljudskoga dostojanstva, naime, moralo bi se u tom slučaju primijeniti i na status embrija s obzirom na pobačaj. Ukratko, protivljenje kloniranju ljudskih embrija po principu ljudskoga dostojanstva moralo bi svoj odjek naći i u krajnje restriktivnom odnosu prema pobačaju, što u Njemačkoj danas ipak nije slučaj. Stoga je Nida-Rümelin s pravom insistirao na "sužavanju" pojma ljudskoga dostojanstva u cilju njegova "ojačavanja" i predložio jedan "mekši" pojam ljudskoga dostojanstva, koji bi bio mišljen u vezi s pojmom samopoštovanja. To ne znači da ona bića na koja se ne primjenjuje princip dostojanstva čovjeka ne zaslužuju nikakav moralni obzir. Ima li se u vidu i to da suvremena etička i bioteička rasprava pokazuje tendenciju k proširenju pojma ljudskoga dostojanstva na "dostojanstvo stvorenja (svega živoga)", što se ogleda čak i u nekim zakonodavstvima (primjerice, u Švicarskoj), Spaemannova "obrana digniteta" uskoro bi mogla postati *passé*.

#### Koju ulogu čekamo?

No, to i dalje ne govori u prilog niti terapeutskom ni onom sve bližem reproduktivnom kloniranju embrija. Rasprava, uostalom, i dalje ostaje otvorena i za Engleze i za Nijemce. A kod nas, zapravo, tek treba biti otvorena.

Vratimo li se filmskoj terminologiji, možda bismo barem preliminarno mogli reći koji su protagonisti ovih filmova, koji se "štancaju" iz dana u dan, *good guys*, a koji *bad guys*? No, to uopće nije jednostavno. Zakonske ograde koje su britanskom "liberaliziranju" istraživanja na ovom području postavljene i umirujuće izjave involviranih znanstvenika daju mjesta nadi da od ovih biomedicinskih napredaka čovječanstvo može imati samo koristi, a nikako i štete. S druge strane, može se imati razumijevanja i za strahove od manipulacija na koje ovo novootvoreno područje, kao uostalom nijedno drugo znanstveno područje, vjerojatno nije imuno.

Postoje li filmovi ovoga tipa bez podjele uloga po principu *good guys* – *bad guys*? Nisu li *good guys* ponekad odvratni čistunci, a *bad guys* okrutni, premda simpatični zanesenjaci? Pitanja su retorička. No, u svakom slučaju znanost ubrzano isporučuje sve nevjerojatnije scenarije (dakako, *based on true story*...), filozofi i teolozi spremno se prihvaćaju režiranja, publike ne nedostaje. Film već doživljava nezapamćenu gledanost. Zasad smo njegovi gledatelji, a uskoro bismo svi mogli biti i glumački angažirani. Kao profesionalci ili naturščici, u glavnim ili sporednim ulogama ili pak kao statisti – u ovome trenu to tek jednim dijelom ovisi o našoj volji. To pak nije dovoljan razlog da svoj angažman dočekamo nespreni. ■



**Spaemannovo je polazište teza da ljudski embrij, budući da pred sobom ima sve izgleda ljudskoga života, zaslužuje tretman primjeren svakom čovjeku, iako je tek "potencijalni čovjek"**

koljemo. U pravnom pogledu on iznosi prigovor koji je Nida-Rümelin mogao i očekivati: da pokušaj ponovnog promišljanja pojma ljudskog dostojanstva stoji u izravnoj suprotnosti s njemačkim usta-

splicirati i potkrijepiti. Skandalozno je upravo to što je Julian Nida-Rümelin ministar savezne vlade, zbog čega njegovi javno izneseni stavovi, po Spaemannu, imaju veću težinu. Što vrijedi za čovjeka filozofa ne vrijedi za istoga čovjeka koji je ujedno i političar! Slični prigovori mogli su se čuti i u nastavku kritike Nida-Rümelina, nerijetko i pod izlikom da "petljanje" u ove teme nije posao ministra za kulturu.

#### Moralni obzir

Nida-Rümelin je na Spaemannove optužbe i one koje su kasnije uslijedile odgovorio samo neizravnim putem. Njegov prvi *branitelj*, Reinhard Merkel, oglasio se također u *Die Zeitu*, tjedan dana nakon Spaemannovog članka, i pod naslovom *Prava za embrije?* (*Rechte für Embryonen?*) nastojao opovrgnuti oba aspekta Spaemannovog osvrta, pravni i moralni, u čemu je bio vrlo uvjerljiv. *Die Zeit* je 1. veljače donio još jedan prilog u raspravi koja je potaknuta Nida-Rümelinovim člankom. Otfried Höffe, također ugledni njemački filozof, svrstao se na stranu *tužite-*

pozvanima očitovati predstavnici katoličke i evangeličke crkve, političari, novinari i drugi. A rasprava još uvijek traje. Zanimljivo je da je Nida-Rümelin naišao na neslaganje i kod većine svojih stranačkih kolega (SPD) i koalicijskih partnera (Zeleni). Zanimljivo je također i to da je ova filozofska rasprava još jednom pokazala da se u njemačkom slučaju više ne može govoriti o jednoj monolitnoj filozofiji, budući da se, osobito u polju bioetike, u posljednje vrijeme pokazuju znakovi teorijske polarizacije, koji čine fluidnom granicu između "anglosaksonaca" i "kontinentalaca".

Sve u svemu, iako je Spaemannov napad, koji je bio prvi i najozbiljniji, bio oštar, u nekim točkama čak i pretjeran, teško je reći u čemu se optuženik i tužba bitno razilaze. Spaemann je protiv reproduktivnog kloniranja čovjeka, a Nida-Rümelin je kako u svome članku, tako i u njegovim naknadnim objašnjenjima više puta naglasio da se u skladu sa svojim etičkim stavovima također protivu kloniranja čovjeka. Spaemann je protiv terapeutskog kloniranja embrija, a Nida-Rümelin je ta-

ESEj

la, na bini su se, uz gitarista, pojavili harmonikaš i tamburaš. Krenulo je kolo. Brzo i ritmično, srpsko, a možda i makedonsko ili bugarsko. "Što su toptanjem izra-

zastrašujuće) emocionalne. Plesali su ga plesači zamućenih pogleda, a ritam je u svakoj sekundi mogao prevagnuti na ovu ili onu stranu, pretvoriti se u emociju s imenom (u stid, radost, plač, smijeh, očaj, mržnju ljubav) ili u čin s imenom (u zagrljaj, ubod nožem, poljubac, silovanje)".

Analitičku oštricu Dubravke Ugrešić – neobičajenu za ove prostore na kojima se

domaćim folklorima veoma i mnogo oprastalo i iz nerazumljivih i posve iracionalnih razloga ih se tetošilo i mazilo, podilazilo im se tako što se gubila iz vida njihova mitska simbolika u korist regionalne autentičnosti i povijesne vjerodostojnosti – još je jasnije uspio izraziti bosanski pisac Dževad Karahasan u *Šabrijarovom prstenu*: "Možda se bezizlaz čovjeka iz ovih krajeva, njegova jedna nemogućnost da dosegne ljudsku potpunost i pojedinačnost, da se dovrši kao ljudsko biće i, zahvaljujući tome, odluči i učini nešto u svoje ime..."

možda se ta uronjenost ovdašnjeg čovjeka u ovdašnje magle i kolektivitete... tako bolno očigledno pokazuje u njegovoj omiljenoj zabavi koja je, naravno, mnogo više od zabave... Ta porazna slika ovdašnjeg ljudskog bezizlaza je takozvano narodno kolo... Ne želim ja interpretirati kolo... niti razotkrivati edipalne gadosti koje se jasno vide iz potrebe da se udarcem po zemljici, majci-hraniteljici, svoj zanos istrese na nju/u nju iz čega se bez problema može izvesti mentalitetna potreba za diktatorom koji je strogi i pravedni otac (a i nakazno uvjerenje da je pravednost najviša i jedina istinita socijalna vrijednost)."

#### Dođi dragi pa me odaderi

Ma koliko da se neki narodi iz bivše Jugoslavije upinju dokazati kako kulturološki ne pripadaju negativnim ozračjima Balkana (Balkan, svakako, ima i svoje pozitivne vrijednosti), njihova ih vlastita folklorna tradicija, baš kao i žanrovi nastali evolucijom epske i lirske kolektivne svijesti ipak odaju.

Bosanci (sva tri naroda) ne mogu negirati da je na njihovom terenu nastala ova suvremenija i tehnološki "napredna" lirsko-ljubavna pjesma: "Popela se roda na banderu, / Dođi dragi pa me odaderi." Za dijalekatski neupućene slijedi objašnjenje da je bandera drveni stup za električne vodove.

Ono što ovaj nježni lirsko-ženski priziv na ljubav (da li na banderi, to ne znamo) vezuje uz muški junački poziv na okršaj jest ista vrsta stiha, a to je deseterac. Po kojoj bi, dakle, logici Hrvati mogli govoriti o nekulturnim, nedelikatnim i balkanskim Bosancima, ako je u Hrvatskoj 1992. bila veoma popularna kasetna grupe UNPROFOR-Big Band s koje su odzvanjali biseri ovoga tipa: "Aj, Biljana, nećeš bit gospoja, / ješeš proju haj ješeš proju, / jebala ti mater svoju."? U pojašnjenju je nužno naglasiti da se radi o Biljani Plavšić i da je album snimljen pod suptilnim naslovom *Svima njima pizda materina*. Valjda bi sveopći nihilizam sadržan u naslovu trebao uputiti na kontinuitet tisućgodišnje hrvatske kulture.

#### Baja Mali Knindža

Najnapredniji i najizdržljiviji u njegovanju kolektivne epske svijesti na južnoslavenskim prostorima ipak su bili Srbi, pa

stoga ne čudi činjenica da je 1992. godine trinaestogodišnji dječak Baja Mali Knindža spjevao sljedeće stihove: "Ne volim te Alija/ srušio si srpski san/ nosila ti Drina/ sto mudžahedina/ svaki dan. U ovome primjeru ne sleđuju krv u žilama stihovi puni mržnje koliko činjenica da ih je napisao trinaestogodišnji dječak koncem dvadesetoga stoljeća. Međutim, vratimo li se stoljeće i pol unazad, pronaći ćemo kod srpskog ne više narodnog nego narodnjačkog pjesnika iz Bosne Sime Milutinovića Sarajlije sljedeće osmerce: "Bijelom dojkom – pjesmom zadojila / I sa munjom s neba napojila, / Pa sad pjesma iz njega izbijaja, / munjevita sa srca sklicava; / Zato mu je puška omilila..." Znači li to da su, unatoč činjenici da je devetnaestostoljetni političko-kulturološki entuzijazam za nacionalnom emancipacijom bio već dovršena i nadiđena stvar, srpska djeca i tijekom dvadesetog stoljeća već s majčinim mlijekom dobivala i poduke iz srpske epske etike? Primjer Bajke Malog Knindže nesumnjivo potvrđuje da on u svojim trinaestogodišnjim školskim drugovima, Hrvatima ili Bošnjacima, nije vidio osobe, nego ustaše ili mudžahedine.

Čojstvo je i junaštvo srpske narodne epike (a po analogiji i drugi su južnoslavenski narodi prihvaćali epski junački iskaz, s tom razlikom da se u hrvatskoj i bosansko-muslimanskoj epici razvila i parodija na epske junake, a kod Srba takva vrsta dekonstrukcije mita nije zaživjela) podrazumijevalo i izrazito patrijarhalan odnos prema ženama. Mada je srpska epika nastala na europskom kultu viteštva, ona nije preuzela europski viteški manirizam i profinjenost u ljubavnim odnosima, izrazito naglašen u viteškoj poeziji. Naprotiv. Ljube su u srpskim spjevovima najčešće bile otete i na silu odvedene žene, a Marko Kraljević, povijesno običan turski sluga, a mitski simbol srpskoga viteškog otpora prema Turcima u kosovskom epskom ciklusu, u pjesmi *Sestra Leke kapetana*, Roksandu, djevojku koja ga je odbila, kažnjava tako što joj odsjeca ruku uz ko-

## Od kola do diktature

Poetika i ideologija balkanskih folk tema

Nela Rubić

Uz epske i lirske spjeveve i pjesme narodno kolo je regionalno prepoznatljiv dio folklorne tradicije balkanskih i, napose, južnoslavenskih naroda. Poput "književne" subraće, i narodno kolo, s nešto izmijenjenim znakovljem, glazbom i pokretom, izražava kulturološki, sociološki i antropološki sukus kolektivnoga identiteta u kojem je nastalo. Svi su ti različiti folklorni žanrovi s vremenom izgubili izravnu vezu sa svojim arhetipom, prauzorkom, ali su još uvijek itekako živi i postojani u mentalnom sklopu čovjeka s južnoslavenskih prostora.

#### Književnica, harmonikaš i tamburaš

Dubravka Ugrešić u knjizi *Kultura laži* opisala je nešto što bi se moglo nazvati irealnom situacijom. Naime, ona je bila pozvana da u izbjegličkom kampu u Münchenu 1993. održi književnu večer. Konceptija večeri podrazumijevala je smjenjivanje čitanja sa zvukovima na gitari, da bi iza toga izbjeglice (većim dijelom bosanske) čitale svoje radove koji su uglavnom proklinjali zločince što su uništili njihovu domovinu te su govorili o rodnom selu, toplom domu, majci koju više nikada neće vidjeti. Žene su ganutljivo plakale za vrijeme čitanja. Petnaestak minuta iza čitanja sala je dobila posve nov izgled: na stolove su postavljena domaća je-



žavali moji zemljaci ne znam. Mislim da su naprosto toptali. Bilo je to adrenalinško kolo, nadnacionalno kolo, bio je to prizor bratstva jakih ritmova... Ritmom su moji zemljaci brisali sva značenja i sve granice, i one nacionalne i one (što je bilo

# SUTRA!



**Jutarnji list**  
365 puta bolji!



mentar "ko je ona pa da može meni". Taj čin, svakako, ni najmanje ne podsjeća na manir ljubljenja ruke dami, a odnos muškarac-žena u balkanskim prilikama ni do konca dvadesetog stoljeća nije nadišao svoj veoma grub patrijarhalni model.

#### Do grla u kolektivnom identitetu

Kult junaka u epskom pjesništvu s južnoslavenskih prostora nikako i nikada nije podrazumijevao osobu, pojedinačnost kao osnovno mjerilo svekolikog smisla, baš kao što se ples u kolu uvijek izvodi držanjem za ruke i ponavljanjem istih pokreta. On je podrazumijevao svojom simboličnom etikom, dapače, upućivao je na stereotipnan način ponašanja, a takve se projekcije osobno neosvijestjenog čovjeka, čovjeka što nikada ne uspijeva u sebi odgojiti kritičku svijest o sebi i o svojoj okolini, Ugrešićeva i Karahasan s pravom gnušaju. Takav čovjek, do grla uronjen u kolektivni identitet, krizu osobnog identiteta liječi birajući fanatične nacionalne vođe diktatorskog tipa.. Naknadno osviješten, počinje prezirati takve vođe, opet i ponovno nesvjestan da je njegov vođa personifikacija njega samoga. ☒



Moja očekivanja najvjerojatnije izgledaju ovako: književnost se ne sastoji samo od riječi, međurime između riječi obično su ono

jeva uvjetuje se da ljudi ponekad svojim razmišljanjem, vladanjem i tjelesnim pokretima sami možda pomalo nalikuju na kukce. Kada se pogleda kroz prozor na ulicu, ponekad se ima osjećaj da se ondje pred nama nalazi druš-

Mnogo o čemu ja ništa ne znam, o čemu zna netko drugi.

*U vašem životu i djelu glazba ima veliku ulogu. Neko ste vrijeme i studirali glazbu.*

– Da, veoma je čudno, ali vjerujem da se glazbeni oblici, iako to ne smatram ničim posebnim, poput sonate ili ronda nalaze i u književnosti kao i oblici zlatnoga rezbarenja u slikarstvu. Znači, nešto što je u velikom obliku na-

poetskog sadržaja napisano doći do čitatelja, odnosno oka onoga tko to čita te da će ono u jednoj mjeri postati hipnotizirano i imati vlastitu predodžbu o tome. Radi se naime o tome da svaki čitatelj ili svatko tko vidi napisano od toga u vlastitoj glavi načini nešto drugo, jer svatko svaku riječ drukčije razumije. Stoga je jezik zapravo prikladniji za međusobno pogrešno razumijevanje

Gert Jonke, austrijski književnik

## Koreografije tekstokukaca

Prije svega važno je da se mašta ne prestane njegovati, jer po mom mišljenju cijelome svijetu prijeto golem kolosalan porast oglupavljenja

Gioia-Ana Ulrich

Razgovor s Gertom Jonkeom vodili smo tjedan dana prije praižvedbe njegova kazališnog komada *Insektarij* u ZeKaem-u.

*U Zagrebu će 20. siječnja premijerno biti izvedena Vaša predstava Insektarij. Možete li mi reći kako je došlo do suradnje sa Zagrebačkim kazalištem mladih?*

– Na praižvedbi moje predstave u *Volkstheateru* u Beču upoznao sam gospodina Kinskog, nedugo zatim razgovarao je sa mnom o suradnji. Najprije tu ideju nisam shvatio odveć ozbiljno, ali je, na moje čuđenje, suradnja vrlo brzo ostvarena.

*Ovom ćete se predstavom prvi put predstaviti zagrebačkoj kazališnoj publici? Kakva su vaša očekivanja?*

– S očekivanjima je uvijek neobično. Najbolje je ništa ne očekivati, jer se tada obično dobije najviše. Kada se mnogo očekuje, najčešće se dobije malo.

Gert Jonke rođen je 1946. godine u Klagenfurtu. Nakon završene gimnazije polazio je Konzervatorij u Klagenfurtu, Akademiju za film i televiziju u Beču te na bečkom sveučilištu studirao germanistiku, povijest i filozofiju, no nije diplomirao. Godine 1969. objavljuje prvu knjigu pod nazivom *Geometrijski zavičajni roman* koji mu osigurava literarni proboj. Glavna tema Jonkeovih djela ljudsko je otuđenje, a njegov jezik plijen bogatstvom neologizama, slojevitosti rečenice, obiljem dosjetaka i obrata te pogotovo bujnom slikovitosti i iznenadnošću. Autor koji je iznimno cijenjen na njemačkom govornom području našalost je nedovoljno poznat izvan granica svoje domovine. Dobitnik je mnogobrojnih nagrada i priznanja, među kojima i uglednih književnih nagrada *Ingeborg Bachmann* (1977) i *Franz Kafka* (1997). Živio je u Berlinu, Londonu, Južnoj Americi, Hamburgu i Frankfurtu, a od 1986. godine naizmjenice živi u Beču i Klagenfurtu. Jonke je također autor mnogih radiodrama, a okušao se i kao libretist i scenarist.

**Izbor iz najznačajnijih djela:** roman *Razgledavanje staklene kuće*, 1970; pripovijest *Škola tečnosti*, 1977; roman *Daleki zvuk*, 1979; roman *Platnena oluja*, 1996; kazališni komad objavljen i kao knjiga *Pjeva kamenje*, 1998.

**Kazališna djela:** *Lukavost vjetrostroja*, *Blagobijes ili usni stroj*, *Opus III*, *Prisutnost sjećanja*, *Pjeva kamenje*, *Insektarij* i 2000. godine *Ptice* (koje se zasnivaju na Aristofanovu predlošku). Prizori koji tvore *Insektarij* ovih će dana biti objavljeni na hrvatskome zajedno s drugim tematski srodnim tekstovima u prijevodu Seada Muhamedagića. ☐

**Književnost se ne sastoji samo od riječi... Bit je u međurimama i napetostima među riječima koje imaju neku vrstu elektriciteta**

što lebdi među riječima. Znači bit je u *međurimama* i napetostima među riječima koje imaju neku vrstu elektriciteta. U tome leži cijela poezija. Ja se nadam da će *međurime* među hrvatskim riječima u prijevodu prenijeti otprilike jednako veliku napetost i poeziju kao i u njemačkom jeziku.

**Jezik se kreće poput kukca**

*Insektarij je zapravo jedna neobična priča o neobičnim ljudima. Zašto ste predstavu nazvali Insektarij?*

– Počeo sam pisati vrlo kratke tekstove, iako sam prije uvijek pisao duže priče, a nekad i romane. Najednom sam počeo pisati sasvim kratke tekstove i nekako mi se kod tih tekstova učinilo – kada sam ih pogledao, pa na kratko odmaknuo pogled te ih sljedeći dan ponovno pogledao, ali ne pročitao – kao da se tekst pomaknuo; najednom se promijenio. I tako su se rečenice počele pokretati i mijenjati i imale su neobičnu koreografiju, pa sam došao na ideju da ih nazovem *tekstokukcima*. Najprije sam *tekstokukce* imao namjeru pisati u prozi, u stihovima ili u nekoj sličnoj formi, no onda me dramaturg bečkoga *Volkstheatera* potakao da napišem nekoliko tekstova za kazalište. Rezultat toga je predstava *Insektarij* koja se zatim prikazivala u *Volkstheateru* u Beču. Povremeno pojavljivanje kukaca u predstavi, poput bogomoljke ili muhe zapravo je samo usputno. Na temelju toga što se tekstovi, odnosno jezik pokreće poput kukaca, strojeva, poput poetskih ili vrlo nespretnih stro-

tvo mehanički izgrađenih strojeva koji upravljaju strojevima.

*Kritičari Vaše ophođenje s kazalištem smatraju eksperimentalnim i ludičkim. Kako biste ga vi opisali?*

– Meni je zapravo svejedno pišem li prozu ili stihove ili radim li za kazalište. Važan mi je transport poezije, znači da uz pomoć jezika kažem nešto što se jezikom ne može izreći. To je otprilike kao da prostoriju u koju nikada nećete moći stupiti ogradite plotom. Da pojasnim: riječi su vodoravni stupovi ograde, a rečenice okomiti. Na taj ste način plotom barem ogradili prostoriju u koju se ne može ući i sada imate obrise tog prostora te ste tako uz pomoć obrisa jezika dobili definiciju onoga u što se ne može stupiti.

**Pravo pisanje**

*Za razliku od drugih autora, vi ne dajete naputke kako da se u kazalištu postupa s vašim tekstom, već svoje tekstove kazalištu dajete na raspolaganje po vlastitu nahođenju. Želite li se i vi iznenaditi?*

– Da. Iznenadenje da se u predstavi nalazi nešto o čemu ništa nisam čuo naravno da je uvijek lijepo. Mislim da su to tekstovi s kojima se može učiniti gotovo sve, pogotovo što se tiče *Insektarija*, a kad se učini nešto protiv njih, oni se sami brane. Ja sam se pouzdao u te tekstove. Kad se s njima želi učiniti nešto što ne vole, oni bodu ili grizu u svoju obranu. Mora se samo oslušivati kako bi se doznalo što je sve s njima moguće, a moguće je mnogo i mnogo različitog.

vedeno, ponovno se može pronaći i u najmanjoj stanici. Na primjer sonatni oblik isto kao i komedija, s temama koje su zadane na početku i koje se kasnije protežu kroz djelo, dok na kraju ne dođe do katastrofe, završetka i rezultata katastrofe, koji su uglavnom manje čudni od zapleta. Stoga to zapravo uopće ne smatram neobičnim. Što sam se u svojim književnim djelima nerijetko bavio glazbenicima vjerojatno je povezano s time da sam zapravo želio postati glazbenik, ali se to nije dogodilo.

*Jeste li se ikad pokušali izraziti glazbom?*

– Vjerojatno sam ponekad skladao s jezikom, to je moguće, ali o tome zapravo ništa ne znam. Mislim da se kod pisanja ne može i ne bi trebalo znati što se kako radi. Pravo pisanje u mom slučaju otprilike izgleda ovako: navečer ili noću uglavnom sjedim i osluškujem. Postoji nekakva gruba predodžba o tome što se zapravo želi napraviti, zatim se počinje, ali ponekad ne ide onako kako bi trebalo. Kada pisanje malo-pomalo krene samo od sebe, a da o tome ne razmišljamo, tada je to pravo pisanje. I stoga zapravo ne smijem i ne mogu o tome ništa znati.

**Poezijom protiv oglupavljenja**

*Koliko mi je poznato trenutno pišete veliki roman koji javnost željno očekuje.*

– Da, za godinu-dvije bit će završen, ali ja ga ne bih posebno najavljavao.

*Začaravanje očiju čitatelja postao je vaš književni kriterij.*

– Nadam se da će uz pomoć

**Mislim da se kod pisanja ne može i ne bi trebalo znati što se kako radi**

nego za međusobno razumijevanje. Ja se nadam da poezija, usprkos činjenici da je poezija prikladnija za pogrešno razumijevanje, sredstvima jezika ipak uspijeva reći upravo ono što se ne može reći. Meni je prije svega važno da se mašta ne prestane njegovati, jer po mom mišljenju cijelome svijetu prijeto golem kolosalan porast oglupavljenja, prije svega uz pomoć internacionalnih televizija koje iz dana u dan sve više nalikuju jedna na drugu, a mašta ili nemaštovitost ljudi malo-pomalo postaje sve više uniformna. Stoga se nadam da se sredstvima poezije moguće boriti protiv toga i da će se poezija boriti protiv tog oglupavljenja.

*Jeste li upoznati s nekim hrvatskim autorima?*

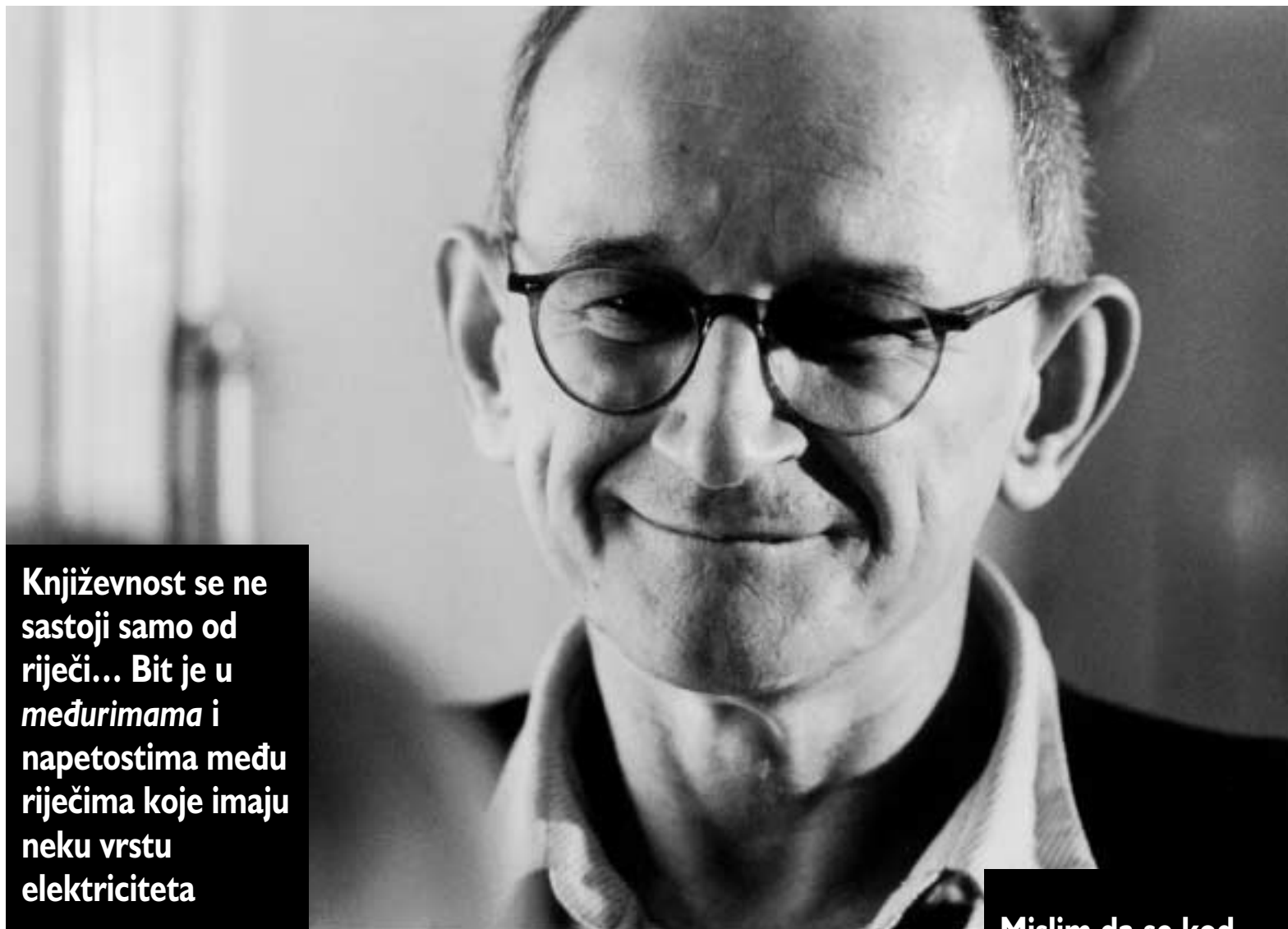
– Poznajem Miroslava Krležu i Slobodana Šnajdera, čija se predstava pred dosta godina prikazivala u bečkom *Burgtheatru*. Žao mi je što ih ne poznajem više.

*Kakva je recepcija vaših djela u drugim slavenskim zemljama?*

– Gotovo nikakva. Dosada nigdje nije prikazana nijedna moja predstava.

*Je li ovo vaš prvi posjet Zagrebu?*

– Ne, već sam treći put ovdje. Prvi put bio sam u Zagrebu kao mali dječak i jednom poslovno. Raduje me da sam ponovno tu. ☐



ESEj

nosti, ali i neumornih lektira, nije ga jednostavno položio u ruke komentatorima, već ga je sam toliko iscrpno komentirao da ga

Tko u *Grand Robertu*, rječniku koji daje najpouzdanije podatke o suvremenom uporabnom francuskom jeziku, potraži

njenica da je Montaigne kao jedan od rijetkih autora 16. stoljeća dobio pravo pristupa u školsku nastavu, malo svjedoči o njegovu prisustvu u književnoj i intelektualnoj sadašnjosti Francuske. Montaigne nije školski pisac, on je do danas autor, čak bih se i usudio reći "onaj" autor *honnête hommea*, a u tu kategoriju naravno uključujem i čitateljice. Jer upravo jednoj čitateljici, učenoj Mlle de Gournay, Montaignevoj "fille d'alliance", zahvaljujemo prvo posmrtno izdanje njegovih djela u kojem su preuzete Montaigneove rukopisne preradbe i dopune što će potom ući u novo izdanje *Essais* (1595). Upravo je Montaigne pojmu *honnêteté* pridao posebno značenje eminentno društvene kvalitete koja ipak počiva na nezamjenjivoj osobitosti pojedinca, njegovoj smjeltosti i sigurnosti u prosudbi, njegovu ukusu i taktu i, naposljetku, moralnome integritetu. *Honnêteté* jest ona osobita sposobnost druželjublja slobodnog od institucionalnih prinuda, a koja do izraza dolazi u jednakoj mjeri odmjereno koliko i hrabro. Ali sposobnost druželjublja pretpostavlja i sudjelovanje u onome sustavu kulturalnoga *relaisa*, što znači prije svega književnih djela, koji jedini takvoj društvenosti i tome društvu može dati zajedničke vrijednosne i iskustvene horizonte. Za Montaignea je *honnêteté* najveća društvena vrijednost; pronaći je uvijek predstavlja rijedak i dragocjen slučaj:

vog susreta izuzetna ona se i zbiva tek rijetko. Utoliko više Montaigne ono što mu u stvarnosti njegov svijet najčešće uskraćuje pronalazi u lektiri u kojoj oko sebe može okupiti imaginarno društvo *honnêtes gens*. Po smrti svojega prijatelja La Boetiea, koji za njega bijaše savršeno otjelotvorenje *honnête hommea*, Montaigne više ne može pronaći prijatelja u čijemu bi se društvu mogao predati nepomućenoj sreći druželjubive razmjene misli. Utoliko više knjiga postaje stalna pratiteljica s kojom Montaigne najradije vodi dijaloge, bilo to na putu, na koji nikada ne ide bez knjige, bilo kod kuće u njegovoj *librairie*. U eseju *O trostrukome odnošenju* u kojem razvija svoj ideal *honnêteté* Montaigne istovremeno konstruira i idealnu biblioteku kao idealnu zajednicu oko njega okupljenih *honnêtes hommes*. *Honnêteté*, knjiga i biblioteka spajaju se u esencijalnoj povezanosti. O odnosu prema svakoj od svojih omiljenih knjiga on može reći: "Ono me tješi u starosti i usamljenosti. Ono me oslobađa tereta turbne dokornosti i svakoga me časa štiti od nepoželjna društva. Otupljuje probadajuće bolove, ako nisu presnažni. Želim li se lišiti neke nametljive misli, dovoljno mi je posegnuti za knjigama – one me oslobađaju od njih tako što mi zaokupljaju cjelokupnu pažnju. Čak mi ni ne zamjeraju što tražim njihovo društvo tek onda kada se moram lišiti drugih, stvarnijih, životnijih i prirodnijih zadovoljstava, već me uvijek primaju s prijateljskim izrazom lica." Montaigne s ljubavlju opisuje *librairie* u svome tornju knjiga u koju se najradije povlači u druželjubivu usamljenost: "Kada sam kod kuće, nešto se češće posvećujem knjigama. Iz biblioteka mogu sagledati cjelokupnu kuću jednim pogledom. Ona se nalazi iznad ulaznih vrata, a ispod vidim svoj vrt, štale, unutrašnje dvorište i najveće dijelove moga posjeda. Gore listam čas jednu, čas drugu knjigu, bez reda, bez plana: kako mi se sviđi. I uskoro, hodajući počinjem sanjati budan, sljedeći čas uhvatim svoje tlapnje i šecući ih zapišem, onakve kakve se ovdje i sada vide. Biblioteka se nalazi na drugome katu jednoga tornja. Prizemlje zauzima moja kapela, prvi se kat sastoji od spavaće sobe i sporedne prostorije u kojoj često ležim kako bih bio sam; a iznad toga kata smještena je biblioteka koja je ranije služila kao garderoba i praonica rublja i bila najviše neupotrebljavana prostorija u cijeloj kući. Ovdje provodim najviše dana svojega života i najviše sati svojega dana. No, noću se tamo nikada ne zadržavam. Pored nje leži istinski prijatna radna soba, blagotvorno osvjetljena, a u kojoj se zimi može naložiti vatra. Mogao bih, kada se još više od troškova ne bih bojao pregradnjom izazvanoga mrcvarenja (a ta me mrcvarenja mogu natjerati da odustanem od bilo kakvoga poduzeća), na jednoj strani i u istoj visini dograditi još jednu galeriju, stotinu koraka dugačku i dvanaest široku, budući da sam ustanovio da su za tu svrhu potrebni zidovi svi zajedno sazidani upravo toliko visoko koliko mi i trebaju."

#### Oblikotvorno načelo eseja

U 1528. godine objavljenom spisu *Cortegiano* Balthasara Castiglionea, idealnoj slici savr-

# Montaigne i biblioteka

Koliko god napredovalo globaliziranje tržišta knjigama, kod onih koji imaju bilo kakvoga pristupa književnosti uvijek će postojati nešto poput *Bibliothèque de l'honnête homme*, a u njoj će Montaigne i u budućnosti imati svoje mjesto

Karlheinz Stierle

Kada bi postojala europska vodeća kultura tada bih je najradije stavio pod Montaigneove znakove, a to bi značilo, prije svega, tome pojmu dati "crveni karton" jer ima okus prinude, nadutosti i glupavosti, a toga se troje Montaigne najviše gudio. Ono što bi taj pojam, koji se tako nesretno preprečuje svojim dobrim nakanama, u najboljem slučaju mogao označavati, kod Montaignea se može pronaći u neizmjenjnim količinama. Svima koji vole Europu, duh, dobar ukus, slobodu on je svojim *Essays* načinio takvo uzdarje da će im, dok god u Europi čitatelja bude, biti ugodno oko srca. Tako Nietzsche koji je toliko patio zbog svoga vremena, samoga sebe i svojega razmišljanja veli: "Zbog samoga pisanja toga čovjeka povećava se zadovoljstvo življenjem na Zemlji. Bar se ja, nakon upoznavanja s tom najsnažnijom i najslobodnijom dušom, osjećam tako da moram reći ono isto što je on rekao o Plutarhu: 'Jedva da sam bacio jedan pogled na njega, već su mi porasla krila'. S njim bih čak uspio izvršiti i nemogući zadatak: nastiniti se na ovom planetu."

#### Književni kanoni i francusko iskustvo

Pripada li Montaigne "kanonu velikih europskih klasika", da li ga uopće "posređuju institucije obrazovanja našega društva"? To nije sigurno. Da, želio bih istaknuti da Montaigne svoje prisustvo u Francuskoj i Europi četiri stotine godina poslije smrti prije svega zahvaljuje samom sebi. On nije školski pisac, a što se tiče tumačenja njegova velikog djela *Essays*, u kojemu je sažeo jedan cijeli život slobodne zamišlje-



njegovi tumači jedva mogu nadmašiti. Predodžba kanona usmjerena je protiv neobaveznosti i proizvoljnosti koje slijede devizu *chacun à son goût*. Njezino su pravo i njezina nužnost u spoznanju da je potrebit zajednički minimum vrijednosnih procjena što bi ih svi dijelili kako bi se osigurala stanovita kulturalna koherencija jednoga društva. Problem kanona leži u tome što se lako normativno učvršćuje te postaje apstraktni postulat koji se doduše može nametnuti institucionalno, prije svega u školama i na sveučilištima, ali pri tome još uvijek ne postaje društvena stvarnost. S predodžbom o kanonu odveć se lako povezuje predodžba o normativnoj obvezatnosti, a s ovom opet školska, obvezatna lektira i spoznaja o beskrvnom posjedovanju kulturalne baštine. Osobito je u Njemačkoj u neposrednoj uspomeni ostao pojam prusko-vilhelmskog obrazovanja što je resio uzvišenije podanike. Bilo bi naravno naivno ne priznati da je obvezatna lektira kojom rukovodi kanon bolja negoli nikakva, osobito što se ona djela koja sačinjavaju kanon i s one strane obvezatne lektire imaju priliku otvoriti slobodnijim uvidima. Jedan europski obrazovni kanon i, konkretno, jedan kanon europskih klasika ne pretpostavlja sjedinjavanje istaknutih djela raznolikih europskih kultura i jezika, već i stapanje potpuno različitih predodžba klasičnosti i građenja kanona. Govoriti o Montaigneu u okviru nekog europskog književnog kanona znači isto tako i uvesti u igru specifično francusko iskustvo književnoga kanoniziranja koje svoje postojanje zahvaljuje upravo Montaigneu i za koje se može utvrditi da u Francuskoj vrijedi do dana današnjeg.

riječ *canon*, kao prvo će značenje pronaći vojničko budući da se riječi kanon i kanona stapaju u *canon*. No, ni drugo značenje ni u kom slučaju nije ono koje danas u prvom redu povezujemo s kanonom kao izborom uzoritih, mjerodavnih, obvezatnih, trajnih kulturnih proizvoda iz oblasti pjesništva, slikarstva, muzike ili arhitekture. U nevojničkoj uporabi *canon* prvo ukazuje na koncilne dekrete te time na kanonsko pravo, dakle crkveno pravo Katoličke crkve. Dalje označava cjelokupnost Bogom inspiriranih spisa Staroga i Novoga zavjeta, onda katalog svetaca što ih je priznala rimska crkva, pa višegodišnji pregled svih pomičnih crkvenih praznika i na posljednjem mjestu "listu autora što ih se smatra uzoritima". Uz to dolazi i kanon iz tiskarskoga žargona kojim se obilježava promjer tiskarskih slova, višeglasno pjevanje i na kraju još i opisivanje jedne mjere za vino i njezinoga sadržaja: "Venez donc boire un canon" (Otidite, dakle, popiti jedan kanon).

#### Društvo *honnêtes gens*

Već i ovaj površni pogled na leksikonsku natuknicu dojmljivo pokazuje da je predodžba o književnom ili kakvom drugom kulturalnom kanonu u francuskome jeziku nedovoljno rasprostranjena. Francuska predodžba o klasičnosti nekoga djela ne odnosi se toliko na normativni, didaktički instrumentalizirani kanon, već prije na neki društveni konsenzus koji se oformio bez ikakve osobite nakane. Društvo *honnête gens*, a ne školska izobrazba, jest ono što autorima pridaje rang klasika i uvodi ih u idealnu zajednicu onoga što se u Francuskoj i danas naziva *Bibliothèque de l'honnête homme*. Či-

Svaki je Montaigneov esej scena jednog interdiskurza, slobodnog lutanja između diskurza, ali istovremeno i usmjeravanje pažnje na to lutanje

"Ljudi čije društvo i bliže poznanstvo tražim jesu oni koje se može označiti *pristalima i doraslima životu*. Iskušavanje mi drugih kviri njihov uzor." Za Montaignea je *honnêteté* urođena kvaliteta koju se doduše može razviti ali ne i naučiti: "Promatra li se točnije nju otjelovljuje najrjeđa vrst ljudi – ona vrst što svoje postojanje zahvaljuje prirodi." Montaigne, u društvu obično šutljiv ako mu nešto nije po volji, postajao je neobično razgovorljiv kad bi ga sretni slučaj doveo u prisustvo *honnêtes hommes* i *honnêtes femmes*: "U našim mi je razgovorima svaka tema prikladna i jedva me uznemirava nedostaje li riječima težine i dubine jer im prigodnosti i ljupkosti nikad ne nedostaje. Ovdje je sve prožeto zreloom i jednakomjernom rasudnom moći kojoj su uvijek pridodani otvorenost i veselost, dobrohotnost i prijateljska naklonost." Stoga što je sreća zbog tak-

Karlheinz Stierle (1936) profesor je na Odsjeku za romanistiku Sveučilišta u Konstanzu. Od 1969. do 1988. predavao je na Sveučilištu u Bochumu, a tada nasljeđuje Hansa Roberta Jauba u Konstanzu. Prevodio je Voltairea i Petrarca, objavio je niz rasprava i nekoliko knjiga: *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, München 1975; *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München 1993. i *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München 1997. ☞



## Jahanje kao *honnêteté*

Nasuprot tome Montaigneu su konjanik, viteštvo i *honnêteté* nerazdvojivo jedinstvo. Montaigne je strastveni jahač, jahanje je, kako na početku eseja *O kolima* veli, za njega jedini ispravan način brzoga pokretanja. On bi, priznaje u svome velikom eseju *O taštini* (III, 9), najradije umro na konju: "Kada bih imao slobodu izbora, tada bih, uvjeren sam, radije umro na konju nego u krevetu." Za Montaignea je jahanje ona vrst kretanja koja najviše odgovara njegovom poimanju *honnêteté*. Jahač mora brinuti o svojoj životinji, mora je voditi odmjerenim taktom i pustiti se voditi, stopiti se u jedno s ritmom kretanja konja te tako na neusporediv način očitjeti blizinu onoj prirodi koja je proizašla iz kulture i na kojoj još uvijek počiva. Ritam jahanja oslobađa unutrašnji ritam, unutrašnje pokrete misli. Stoga njegovi najljepši eseji ostaju nenapisani, a ovi zapisani su blijeđe sjećanje na doživljaj razmišljanja u jednoj punoći koju može osjetiti tek prilikom jahanja: "Na mojoj mi se duši, međutim, ne sviđa to što ona ono što mi se najviše dopada, naime njene najdublja i istovremeno najopuštenija poigravanja mislima, poduzima nepripravljena, dok ja, na konju, za stolom ili u krevetu, nemam ništa pri ruci čime bih ih mogao zaustaviti; pogotovu na konju, a upravo tada moje misli najdalje lutaju. Kada govorim ozbiljno o nečemu, polažem vrijednost na to (i tu sam odista osjetljiv) da me se pažljivo i šuteći sluša; prekine li me se, ne progovaram više ni riječ. Za vrijeme putovanja već i sama nužnost promatranja puta obuzdava razgovore – a da se i ne govori o tome da ja uglavnom putujem bez takvih pratitelja koji bi bili prikladni za iscrpna raspravljanja, tako da se moram svim silama sudržavati da ne pripovijedam sam sa sobom." (*O nekim Vergilijevim stihovima*). Spisatelj Montaigne išao je u školu jahača Montaignea, ali obojica, i jahač i spisatelj, samo su maske *honnêteté* *hommea*. Stoga nije nikakvo čudo što Montaigne svoje iskustvo u pristupu jeziku najčešće obrazlaže iskustvom jahača. Ne školska retorika, jahanje je škola njegova stila. Kao što jahač prilikom jahanja stječe nerazdvojivo iskustvo istovremeno bivajući i subjekt i objekt jahanja, bivajući vođen od konja, ali ga istovremeno i vodeći, na isti način onaj koji govori, ili bolje onaj koji piše, kao subjekt govora pokreće jezik i istovremeno biva nošen njime. Samo onaj koji je spreman bez ostatka slušati jezik nalazi se u položaju da ga sebi potčini. U *O taštini* Montaigne uspoređuje slobodni, neprinudni, poetski hod svojih eseja s hodom mladog konja koji jahač ostavlja slobodu isprobavanja njegovih snaga: "Volim umjetnost poezije i njen hod treperavih skokova kroz zrak. Ona je, kao što kaže Platon, lakonoga lebdeća umjetnost, kojoj krila daje *Daimon*. Tako postoje i Plutarhova djela u kojima on zaboravlja svoju temu, a predmet njegovih razmatranja izranja tek usput, potpuno natkriljen tuđim djelom. Pogledajmo njegov postupak u *Sokratovu daimonu*: Gospode, koliko ljepote leži u tom bogatstvu promjena, u njegovim smjelim eskapadama – a jedna to veća od druge

što nehajnije i slučajnije djeluje! Moj predmet gubi iz vida nerizljivi čitatelj, ne ja. U nekome će se kutu uvijek pronaći riječ koja, ma koliko neznatna, dovoljno ukazuje na ono o čemu se radi." Slobodni hod "alleure poetique" koji daje neusporedivu pregnanciju Montaignevu pokretu ideja ne zove se samovolja ili proizvoljnost. To je kontrolirana sloboda koja nikada ne ostaje bez orijentacije, čak ni onda kada se nepažljivome čitatelju tako pričinja. Pažljivi čitatelj raspoznaje kontekste i onda kada su prikriveni i ne nude se već na prvi pogled. Jahač kao *honnêteté homme* zna svoga konja voditi bez prinuda kao što i autor kao *honnêteté homme* zna upravljati jezikom koji ga nosi, a isto tako i čitatelj u kojemu "alleure poe-



tique" eseja, kojima se povjerava, stavlja u pokret osobne ideje i iskustva. Vrhunska je umjetnost jahača dopustiti slobodu konju, ali ga i primorati na točan hod. Pri tome se njegova puna snaga pokazuje u naglom prijelazu iz trka u stanje mirovanja: "Nigdje se snaga konja ne razaznaje bolje negoli u njegovoj sposobnosti glatkog zaustavljanja." A upravo se tu pokazuje i velika snaga pisca: da rečenicama kao i tekstovima može dati koliko snažan toliko i odmjeren kraj: "Ako su se misli tek razvile pada zasigurno teško govor odmjerenom završiti. (...) Čak i među onima koji se usmjeravaju izravno na svoj predmet, vidim neke koji se, dođuše, pokušavaju oteti snazi protoka govora, ali to ne mogu učiniti: bespomoćno tragajući za završnom riječju, od nje se svojim brbljanjem sve više i više odmiču – slični ljudima koji od iscrpljenosti gube svijest."

Na kraju posljednjega eseja *O iskustvu* (III, 13), u kojem svodi svoje promatranje sebe i ljudi, pronalazimo rečenicu u kojoj Montaigne sažima sumu svojih posljednjih eseja i sumu svoga književnoga samorazumijevanja: "C'est une absolue perfection, et comme divine, de scavoyn jouyr loialement de son estre." (To je najviše, gotovo božansko savršenstvo kada se na istinski način zna uživati u vlastitome biću). "Savoir jouyr loialement de son être" znači istovremeno "savoir

jouyr honnêtement de son être". To znači biti svjestan vlastitih mogućnosti stečenih zahvaljujući prirodi, sudbini ili nekoj višoj moći i pokazati se dostojnim njihova ostvarenja. Za Montaignea to znači i promatrati uživanje u samome sebi kao jednoj vrsti obveze, uvidu u *condition humaine* koji ono otvara dati jezično obličje i uz njegovu pomoć stupiti u *honnête* razgovor sa svima onima koji su pozvani kao čitatelji; preuzeti ulogu odsutnoga prijatelja. *Essays* su knjiga *bonne foi*, lojalnosti prema samom sebi i prema drugima te upravo stoga *knjiga honnêteté*.

## Tko su klasici?

Montaigneovi su *Essays* postali vademekum *honnête hommea*, otada su neotuđivi dio one

njenu povijest, konstruirala osobnu *Bibliothèque de l'honnête homme* u obličju jednog alegorijskog Parnasa u kojemu bi, u blizini Horacija, mjesto imao i Montaigne, "ce vrai poète [qui] achèverait d'ôter ce coin charmant tout air d'école littéraire". "Voilà nos classiques", završava on svoj popis, ali tada slijedi i *confession de foi* velikoga kritičara koji na pragu starosti postavlja pitanje o klasicima koji su istovremeno postali i klasici njegova srca: "Možda dolazi jedno doba u kojemu se više ne može pisati. Sretni oni koji čitaju, iznova čitaju, koji se u lektiri rukovode prema sklonostima! U životu dolazi jedno vrijeme u kojemu su sva putovanja poduzeta, sva iskustva učinjena i u kojemu nema životnijega zadovoljstva od studiranja i produbljivanja stvari koje su već poznate, od uživanja u onome što se osjeća, od ponovnih susreta sa ljudima koje se voli: čisto trepenje srca i ukusa u njihovoj zrelosti. Tek tada riječ klasika zadobiva svoj smisao koji je za svakog čovjeka od ukusa izbor iz neodoljivoga nagnuća. Ukus je već izgrađen i zadobio je svoj konačni oblik; razum, kod onih kojima je uopće i dodijeljen, došao je samome sebi. Više se nema vremena za prolazne stvari ni volje za novim otkrićima. Čovjek se pridržava svojih prijatelja, onih koji su se toga prijateljstva pokazali dostojnim u jednom dugotrajnom odnosu. Staro vino, stare knjige, stari prijatelji." Ono što čini klasike, onostrano od svih škola i institucija, jest sljedeće: "Prijateljstvo koje ne

**Samo onaj koji je spreman bez ostatka slušati jezik nalazi se u položaju da ga sebi potčini**

vara, koje nas ne ostavlja na cjedilu, onaj stalni dojam vedrine i prijaznosti koji nas primiruje i koji nam je tako često nužan – i u odnosu s ljudima i sa samima sobom." Tko ovoj slici klasika odgovara više od Montaignea?

Bez ikakve je dvojbe u svijesti Francuske kao i u svijesti Europe Montaigne, *honnête homme* među piscima, postao klasik u Saint-Beuveovom smislu. I 20. ga je stoljeće, možda više no ijedno prije, prisvojilo. Sredinom stoljeća, točnije 1947. godine, pojavila se, nakon godina rata i zločina, najljepša knjiga ikad napisana o Montaigneu, *Montaigne* Huga Friedricha kojoj su otada slijedila mnoga druga velika istraživanja poput *Montaigne en mouvement* Jeana Starobinskog i *Montaigne. L'écriture de l'essai* Gisèle Mathieu-Castellani. Nekoliko godina potom, 1956. Raymond je Queneau sproveo veliku anketu među suvremenim francuskim spisateljima pitajući ih o njihovoj idealnoj biblioteci, to jest o listi 100 djela koje "svaki *honnête homme* mora pročitati". Procjena prispijelih šezdeset odgovora Montaigneu je donijela četvrto

mjesto; od francuskih mu je pisaca jedino prednjačio Marcel Proust sa *À la recherche du temps perdu* na trećem mjestu, dok su prva dva pripala Shakespeareu i Bibliji.

## Kanon europske višeglasnosti

To što Francuska 20. stoljeća posjeduje jednu veliku *Bibliothèque de l'honnête homme*, Edition de la Pléiade, i da u njoj Montaigne od samoga početka djeluje kao utemeljujuća figura, Francuska, i svi oni koji su udomljeni u svijetu francuske književnosti, zahvaljuje jednom ruskom Židovu, Jacquesu Schiffrinu koji je u Pariz došao dvadesetih godina i tamo 1923. osnovao izdavačku kuću Les Editions de la Pléiade, iz koje je 1931. proizašla *Bibliothèque de la Pléiade*. Jacques Schiffrin svoju je kuću prodao Gallimardu 1933. i u njoj vodio tu biblioteku sve do 1940. Nakon njemačke okupacije Francuske emigrirao je u Ameriku i tamo, zajedno s iz Njemačke prognanim bračnim parom izdavača, Kurtom i Helenom Wolf, osnovao izdavačku kuću Pantheon. Godine 1933., u vrijeme u kojem je Edition de la Pléiade prešla u Galimardove ruke, pojavilo se izdanje *Essais* što ga je na osnovu "exemplaire de Bordeaux" priredio Albert Thibaudet; to bi izdanje oduševilo Montaignea jer su se u njemu prvi put na okupu našli svi njegovi eseji, u jednom jedinom u kožu ukoričenom svesku, na tankom papiru, tako da je svezak sada odista mogao postati vademekum *honnête hommea*. Mogao je pronaći mjesto u svakom džepu jakne ili kaputa – što je velika razlika u odnosu na današnje Plejadino izdanje koje je dodatkom dnevnika s Montaigneovih talijanskih putovanja i opsežnim aparatom bilježaka toliko nabubrilo da je postalo potpuno neprikladno za vademekum.

Ne samo knjige, i izdavači i izdavačke kuće imaju svoje sudbine; prije nekoliko se mjeseci kod Klause Wagenbacha pojavila knjiga *Izdavačke kuće bez izdavača* Andréa Schiffrina koji je poput oca, Jacquesa Schiffrina, postao izdavač i iz neposredne blizine mogao promatrati silovite promjene što ih je sobom donijelo racionaliziranje izdavaštva i njegovo utapanje u velike, bezlične mješovite koncerne u Americi. Schiffrinova procjena budućnosti knjige je mračna, ali istovremeno puna nade. U nekom će trenutku međunarodni marketing morati spoznati da knjige nisu rentabilna roba i prepuštiti ozbiljnu trgovinu knjigama onima čiji glavni interes nije maksimiranje profita. No, koliko god napredovalo globaliziranje tržišta knjigama kod onih koji imaju bilo kakvoga pristupa književnosti, uvijek će postojati nešto poput *Bibliothèque de l'honnête homme*, a u njoj će Montaigne, klasik *honnêteté*, i u budućnosti imati svoje mjesto, bar u Europi, bar u Francuskoj, bez čijega glasa Europa, odnosno kanon europske višeglasnosti nije zamisliv. ☞

*S njemačkog po rukopisu preveo  
Davor Beganović*

\* Ovdje se autor kritički osvrće na aktualnu debatu o "deutsche Leitkultur" što ju je, u vezi sa integracijom stranaca u njemačko društvo, pokrenuo CDU-političar Friedrich Merz (prim. prev.)

PAST.FORWARD #2

# psihoanaliza kao politika glasa

XXI stoljeće psihoanalize je prošlo. njena institucionalna praksa, ništa manje ona akademska, realno je daleko od na početku postavljenih ideala. čini nam se da bi stoga trebalo nastojati prezentirati upravo one intelektualne konfiguracije kojima je stalo do reteoretizacije psihoanalitičkih institucija. slično marksističkoj misli druge polovice 20. stoljeća [otuda i konvergencije marksizma i psihoanalize] koja je išla za refilozofikacijom konceptualne infrastrukture razne psihoanalitičke škole i udruženja pod parolom "povratka freudu" [danas zasigurno i lacanu] težile su istome. u intersticiju političkog i filozofskog kao osnovnoj ideološkoj relaciji, situirana je i kritika postojećeg stanja. čitavo pitanje psihoanalitičke teorije jest stoga kako odgonetnuti taj političko-filozofski sklop kojeg se može opisati i kao svojevrsnu konstelaciju memorije i kolektivnog. za razliku od dekonstruktivne teorije, koja je nastala provocirana jednakim pitanjem i koja na to pitanje odgovara diseminativnim mišljenjem pisma kao materijalnog ostatka, recentni psihoanalitički teoretičari rabe klasičniji vokabular, nespojiv s dosad dominantnom kritikom subjektiviteta. nije pismo, već je glas traumatičan - *opinio* je *communis* psihoanalitičke teorije. ne radi se samo o tome da bi se htjelo reaktivirati klasični, kartezijski subjekt već da se ta vrsta subjektivnosti, tu-i-sada razumljena kao minimalni distinktivni element, radikalizira i napravi militantnom. koliko je tu drukčija nedavna deridijanska formulacija nemoćne performativnosti.

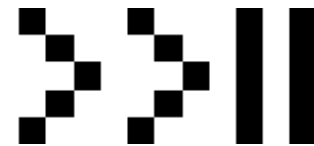
etičnost, dignitet, pa i znanstvenost teorije koju predstavljamo leži upravo u takvom militantnom intelektualnom neslaganju i odbijanju potrage za finalnim ideološkim horizontom.

PRVI BADIJEVSKI BOX

Jedino politika podliježe intrinzičnom zahtjevu da se kao mišljenje koje jest očituje kao mišljenje sviju. Jedino ona ima organsku potrebu za takvim očitovanjem. Matematičaru je, primjerice, za potvrdu da u njegovom dokazu nema propusta, samo potreban barem još jedan matematičar. Ljubavi je, kako bi se potvrdila kao mišljenje koje ona jest, samo potrebna pretpostavka da postoji dvoje ljudi. Umjetnik, naposljetku, ne treba nikoga. Znanost, umjetnost, ljubav aristokratske su procedure istine. Doduše, one se obračaju svima i univerzaliziraju njihovu singularnost. Ali to nisu režimi kolektiva. Politika je nemoguća bez iskaza da su ljudi, razmatrani nerazlučeno, sposobni za mišljenje koje sazda je podogađajni politički subjekt. U tom se iskazu iskazuje da je političko mišljenje topološki kolektivno, što znači da može postojati samo kao mišljenje sviju. To da je središnja djelatnost politike okupljanje, mjesna je metonimija njenog intrinzično kolektivnog, te načelno univerzalnog bitka.

[Alain BADIOU]

# PAST FORWARD



PAST.FORWARD modul je teorije unutar net.radija radio.active koji djeluje u centru net.kulture mama

HTTP://mama.mi2.hr/radioactive/past

HTTP://www.pastforward.org

E-MAIL: pastforward@mi2.hr

## KONTEKST

*che vuoi?* ... direktno: zajedno sa sličnim inicijativama kolaborirati oko zajedničke redefinicije teoretskog polja. bilo to s kolegama iz ljubljane, sarajeva ili beograda.

sarajevski primjer je rječit: možete dovesti rortyja, balibara itd. a sredina to odšuti. ponajviše ona akademska - organizacijski ili konceptualno.

ovim kraćim tematskim prezentiranjem i informiranjem htjeli bismo sredinu upoznati s nekim imenima koja danas zauzimaju u svakom slučaju barem zanimljivu poziciju na internacionalnoj sceni. radilo se o teoretskoj inventivnosti ili posredovanjima.

nadamo se da je određena vrsta rezoniranja i premišljanja, koja je *in statu nascendi* na globalnoj razini, ovime barem donekle adekvatno predstavljena.



© Jean-Luc Godard

DRUGI BADIJEVSKI BOX

Koliko god rijetka, politika, a prema tome i demokracija, opstojala je, opstoji i opstojat će. A s njom, pod njenim zahtjevnim uvjetom, i metapolitika: naime, ono što neka filozofija u svrhu svoje vlastite djelatnosti proglašava dostojnim imena "politika". Odnosno: ono što mišljenje proglašava mišljenjem, pod uvjetom kojega ono misli što to mišljenje jest.

[Alain BADIOU]

p.s. kako je to bilo artikulirano na konferenciji o lenjinu i povratku politici istine, imat ćete sljedeći put priliku čitati na stranicama ZAREZA.



## Alenka Zupančič

## O komediji i ljubavi

U Lacanovom seminaru o *Anksioznosti* može se naći i ova prilično čudnovata rečenica: "Samo ljubav-sublimacija omogućuje užitku spuštanje prema želji." [1]

Ono što je neobično u ovoj izjavi je veza koja se uspostavlja između ljubavi kao sublimacije i kretnje spuštanja ili silaženja. Dobro je poznato iz *Etike psihoanalize* da Lacanova kanonska definicija sublimacije implicira točno suprotnu kretnju, kretnju uspinjanja [da sublimacija uzdiže ili uzvisuje objekt do dostojanstva Stvari, Freudovog *das Ding*.<sup>[2]</sup> U ovoj potonjoj definiciji sublimacija je identificirana sa činom produciranja Stvari u njenoj vlastitoj transcendenciji, nepristupačnosti, isto tako kao i s njenim zastrašujućim i/ili neljudskim aspektom (status Dame u dvorskoj ljubavi koji je kako ga Lacan vidi status "nehumanog partnera"). Pa ipak što se tiče ove konkretne sublimacije – koja je tako suprotstavljena dvorskoj ljubavi kao obožavanju sublimnog objekta – Lacan naglašava da ona omogućuje užitku spuštanje prema želji te da "humanizira užitak".<sup>[3]</sup>

Citirana definicija iznenađujuća je ne samo u odnosu na sublimaciju, nego i u odnosu na ono što obično zovemo ljubavlju. Nije li ljubav uvijek obožavanje uzvišenog objekta, iako uvijek ne poprima tako radikalnu formu kao u slučaju dvorske ljubavi? Zar ljubav ne uzdiže ili uzvisuje svoj objekt (koji može biti posve običan sam za sebe) do dostojanstva Stvari? Kako nam je razumjeti riječ "ljubav" u citiranom odlomku iz seminara o *Anksioznosti*?

Sam Lacan nudi način kako odgovoriti na ova pitanja kada kaže u seminaru *Le transfert* da je "ljubav komičan osjećaj". Uistinu, umjesto da se trudimo odmah odgovoriti na ova pitanja, morali bismo možda promijeniti naše ispitivanje i ispitati jednu formu sublimacije kojoj neosporno odgovara prva, gore citirana definicija, kao i spuštajuća kretnja koju implicira: naime umjetnost komedije. To bi nam moglo olakšati da vidimo kako ljubav ulazi u ovu definiciju. Pitanje koje će rukovoditi našim ispitivanjem komedije jest sljedeće: kako komička paradigma smješta Realno u odnos prema *das Ding*?

S obzirom na umjetnost komedije možemo reći da ona uključuje izvjesno spuštanje Stvari na razinu objekta. Pa ipak ono što je u pitanju u dobrim komedijama nije jednostavno poniženje nekog sublimnog objekta koji tako otkriva svoj ridikulozan aspekt. Iako nas ovakva vrsta poniženja može nasmijati (sljedeći Freudovu definiciju prema kojoj smijeh igra ulogu u otpuštanju libidinalne energije prethodno investirane u podupiranje sublimnog aspekta objekta), svi znamo da to nije dovoljno da bi dobra komedija funkcionirala. U komediji je u pitanju mnogo više od varijacije izjave "kralj je gol". Prije svega mogli bismo reći da istinske komedije nisu toliko angažirane u razotkrivanju, otkrivanju golotinje ili praznine iza pojavnosti koliko u konstruiranju praznine (ili golotinje).

Dobre komedije izlažu čitav niz okolnosti ili situacija u kojima je ova ogoljenost istražena iz različitih kutova, izgrađena u samom procesu njenog otkrivanja. One ne svlače Stvar, prije uzimaju njenu odjeću govoreći: "Ovo je pamuk, ovo poliamid, a ovdje imamo lijepe cipele – sve ćemo ovo zajedno sastaviti i pokazati vam Stvar". Mogli bismo reći da komedije sadržavaju proces izgrađivanja Stvari iz onog što Lacan zove "elementi a" (imaginarni elementi fantazije), i samo iz tih ele-

menata. Pa ipak za dobru komediju bitno je da ona jednostavno ne ukida rascjep između Stvari i "elementa a", što bi impliciralo da Stvar izjednačuje sumu svojih elemenata i da su ovi elementi njena jedina realnost. Održavanje ili prije konstrukcija izvjesnog "entre-deux", razmaka ili procjepa bitno je za dobru komediju kao i za dobru tragediju. Ali trik je u tome da umjesto igranja na razliku ili nesklad između pojavnosti Stvari i njenog realnog ostatka ili njene Praznine, komedije obično čine nešto drugo: one ponavljaju, podvostručuju Stvar i igraju na razliku (ili sa razlikom) između njenih dviju kopija. Drugim riječima, razlika koja konstituira pokretnu snagu komičkog kretanja nije razlika između Stvari po sebi i njene pojavnosti, nego prije razlika između dviju pojavnosti. Dostatno je prisjetiti se Chaplinova *Velikog diktatora*, gdje "Stvar zvana Hitler" uzima dvojako obličje, ono diktatora Hynkela i židovskog brijača. Kao što je Gilles Deleuze istaknuo to je čaplinovska gesta *par excellence*: nalazimo je već u *Svjelima velegrada* (Charlot skitnica i Charlot tobožnji bogataš), također kao i u *M. Verdoux*. Chaplinov genije, navodi Deleuze, sastoji se u moći "izmisliti minimalnu razliku između dva čina" i stvoriti "kruženje smijeh-emocija, gdje se prvi odnosi na malu razliku, a potonja na veliki razmak, bez međusobnog poništavanja ili umanjivanja".<sup>[4]</sup> To je veoma važan uvid koji će nam pomoći da poblizje označimo kako mehanizam komedije, tako i mehanizam ljubavi. Ali prvo odredimo preciznije što je "minimalna razlika". Mogli bismo reći da ona važi za pukotinu u samoj srži istog. Da bismo to ilustrirali, uzmimo sljedeći komičan primjer, udarnu rečenicu iz jednog od filmova braće Marx: "Pogledajte ovog čovjeka, izgleda kao idiot, ponaša se kao idiot – ali ne budite zavedeni, on JEST idiot!". Ili, da uzmemo sofisticiraniji primjer iz Hegelove teorije o tautologiji: Ako kažem "a je a", ta dva "a" nisu posve ista. Sama činjenica što se jedno pojavljuje na mjestu subjekta, a drugo na mjestu predikata predstavlja minimalnu razliku među njima. Mogli bismo reći da umjetnost komedije kreira i upotrebljava ovu minimalnu razliku da bi učinila opipljivom, ili vidljivom, stanovitu zbiljskost koja inače izmiče našem razumijevanju. Mogli bismo ići čak i dalje i izjaviti da u komičkoj paradigmi Realno nije ništa drugo do te "minimalne razlike": ono nema drugi "sadržaj" ili identitet.

Komična rečenica braće Marx također nam omogućuje da osjetimo razliku između čina uzimanja neke (sublimne) Stvari i pokazivanja gledaocima da ta Stvar u stvari nije ništa više do jadnan i u cijelosti banalan objekt te čina uzimanja Stvari, ne doslovce, već prije "u doslovnosti njene pojavnosti." Nasuprot uobičajenom mišljenju, aksiom dobre komedije nije da "pojavnosti uvijek zavaravaju", nego prije da u pojavnosti postoji nešto što nikad ne zavarava. Sljedeći braću Marx, mogli bismo reći da je jedina esencijalna varka pojavnosti u tome što stvara dojam da iza nje postoji nešto drugačije ili više.<sup>[5]</sup> Jedna od fundamentalnih gesti dobre komedije pokazati je pojavnost oslobođenu od onog što je iza nje. One proizvode "istinu" (ili realno), koja toliko ne otkriva samu sebe koliko se pokazuje. Ili, drugačije rečeno, omogućuju realnome da se spusti do pojavnosti (u obličju pukotine u samoj srži pojavnosti). To ne znači da je realno samo još jedna od pojavnosti, to znači da je realno upravo kao pojavnost. Dobar primjer za ovo još jednom možemo naći na početku *Velikog diktatora*, kada Chaplin uprizoruje svoje znamenito utjelovljenje Hitlera (u ruhu Hynkela) obraćajući se masi. Ako se u slučaju takvih govora obično moramo zapitati što je govornik uistinu htio reći, to jest što je pravo značenje njegovih riječi, Chaplin nam pokazuje to skriveno značenje na najdirektniji način, a



1] Neobjavljen seminar, predavanje od 13. svibnja 1963.

2] Cf. Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, prev. Dennis Porter [London: Routledge, 1992], 112.

3] Predavanje od 13. svibnja 1963.

4] Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement* [Paris: Les Editions de Minuit, 1983], 234.

to čini upravo eliminirajući pitanje značenja. On govori jezikom koji ne postoji, čudnom mješavinom nekih postojećih njemačkih riječi i riječi koje zvuče kao njemački, ali nemaju značenja. S vremena na vrijeme prizor je prekidan glasom engleskog tumača, koji navodno prevodi i sažima što Hynkel govori, ali koji se očito trudi da govor zvuči prilično nevino. Ti sporadični prijevodi nasmijavaju nas kao i sam Chaplin. Nasmijava nas to što su tako očito pogrešni i puni propusta. Pa ipak, sama činjenica da nas ti prijevodi nasmijavaju smiješna je, s obzirom da baš ne možemo reći da *razumijemo* što Hynkel govori. Drugim riječima, mi ne razumijemo ništa od onog što Hynkel govori, ali savršeno dobro znamo da je prijevod pogrešan. Ili, još drugačije, mi nikad ne spoznajemo Stvar samu po sebi, ali smo savršeno sposobni razlučiti je od njenih pogrešnih pojavnosti. Ono što imamo dva su izmišljena govora, no ipak nekako točno znamo što Hynkel govori.

U jednom od svojih najboljih filmova, *"Biti ili ne biti"*, Lubitsch pruža još jedan izvrstan primjer kako se komedije približavaju Stvari. Još jednom, Stvar koja je u pitanju je Hitler. Na početku filma je briljantna scena u kojoj grupa glumaca uvježbava komad u kojem je u glavnoj ulozi Hitler. Redatelj se žali na izgled glumca koji glumi Hitlera, govoreći da je njegova šminka loša te da uopće ne nalikuje Hitleru. Također kaže da je ono što on vidi ispred sebe običan čovjek. Ovome glumci odgovaraju da Hitler jest samo običan čovjek. Kada bi ovo bilo sve, ovdje bismo imali posla s didaktičkom opaskom koja prenosi određenu istinu, ali koja nas osobito ne nasmijava, budući da joj nedostaje komična kvaliteta koja ima posve drugačiji način prenošenja istina. Tako se scena nastavlja, redatelj još uvijek nije zadovoljan i očajnički se trudi da imenuje to "nešto više" koje razlikuje Hitlerovu pojavu od pojave glumca ispred njega. Tražeći napokon uočava na zidu Hitlerovu sliku (fotografiju) i trijumfalno zavapi: "To je to! Tako izgleda Hitler!" "Ali gospodine", odgovara glumac, "ja sam na toj fotografiji." Ovo je naprotiv poprilično smiješno, osobito zato što smo kao gledatelji uvučeni u radnju redateljevom entuzijazmom koji je na fotografiji vidio nešto sasvim drugo od ovog jadnog glumca (čiji status u glumačkoj družini nije status pravog glumca ili zvijezde, već običnog statista). Ovdje možemo sasvim dobro razumjeti značenje "minimalne razlike", razlike koja je "puko ništa", pa ipak "ništa" koje je vrlo realno i u odnosu na koje ne smijemo podcijeniti ulogu naše želje. Ali što je principijelna razlika između tragičke i komičke paradigme? Kako one smještaju Realno u odnos prema Stvari te kako ga artikuliraju?

5] Što nas naravno dovodi do priče o Zeuksidu i Paraziju koju Lacan ističe u *Četiri temeljna pojma psihoanalize*: Zeuksis je slikao grožđe toliko vjerno da je privlačilo ptice, s obzirom na to Parazije ga je prevario naslikavši na zid veo toliko vjerno da je Zeuksis, okrećući se prema njemu, rekao: "A sada mi pokaži što si naslikao iza njega."

KEYWORDS: JACQUES LACAN | BRAĆA MARX | ANTIGONA | ALAIN BADIOU | MONTAŽA | REALNO | ILUZIJA | STVAR | LJUBAV | KOMEDIJA | SUBLIMNO | KANT | HITLER | ENTRE-DEUX | LUBITSCH | CHAPLIN

Klasična tragička paradigma možda je najbolje definirana u obliku onog što Kant konceptualizira pojmom sublimnog. Ovdje je Realno smješteno s onu stranu kraljevstva osjetilnog (prirode), ali može biti vidljivo, ili "čitano", u otporu osjetilnog ili materije, njezinog izvijanja, njezine patnje. Imamo posla s teškoćom koja proizlazi iz uzajamnog gibanja dviju raznovrsnih stvari, one koja je određiva (kao osjetilna) ili uvjetovana te druge neodredive i neuvjetovane. Subjekt doživljava ovo suprotstavljanje kao bol ili nasilje nanese na njegovu osjetilnu prirodu, pa ipak ona pobuđuje njegovo poštovanje za ovu neuvjetovanu/nepoznatu Stvar u kojoj on može prepoznati svoj ostvariv cilj, svoju slobodu. Ono što proizlazi iz ove suprotnosti sublimna je divota. (U svojoj analizi *Antigone* Lacan insistira na ovoj dimenziji, insistira da Antigonin *etički* čin proizvodi ovaj *estetički* učinak zasljepljujuće divote...). Tako ako uzmemo ovaj klasičan primjer, mogli bismo reći da se u *Antigoni* smrt pojavljuje kao granica osjetilnog, njegov krajnji rub - rub koji se može nadići u ime neke Stvari u koju subjekt smješta svoje istinsko ili realno biće. Smrt je mjesto *par excellence* te teškoće o kojoj sam prije govorila, što je u drami naglašeno transformacijom smrti iz nečeg što se događa nama, u mjesto: Antigona je osuđena da bude živa pokopana u grobnicu koja tako postaje mjesto nadilaženja, scena (ili pozornica) sublimne divote koju Lacan priziva u odnosu na heroinu. Ono što je važno nije

komedije. Moglo bi se reći da je ne-osjet transcendentalan u Kantovu smislu riječi: on je ono što nam omogućuje da u stvari vidimo ili zamijetimo razliku između običnog glumca i Hitlerove fotografije, koja je u stvari fotografija tog istog glumca. Ova razlika koju mi "zaista" vidimo puki je besmisao, ali ima transcendentalan temelj to jest dimenziju koju smijeh ne raspršuje, nego samo rasvjetljuje i ograničava. Pojavnost ili iluzija ove razlike ima upravo isti status kao i Kantova "transcendentalna iluzija" [*transcendentaler Schein*]. To je iluzija ili greška koju Kant kvalificira kao neophodnu; iluzija koju moramo podvrgnuti kritičkom ispitivanju, ali u odnosu na koju bi također bilo iluzorno vjerovati da bi se posve raspršila nakon ovakvog ispitivanja. Ono što je toliko osobito u ovoj "transcendentalnoj iluziji" jest to da ona nije krivo predstavljanje nečega. Za razliku od empirijskih iluzija (na primjer optičkih), koje čine da vidimo predmet drugačijim nego što jest, transcendentalan iluzija pretpostavlja odsutnost objekta koji se pojavljuje u ovoj "iluziji". Transcendentalna iluzija je ime za nešto što se pojavljuje ondje gdje ne bi trebalo biti ništa. To nije iluzija nečega, to nije kriva ili iskrivljena predstava realnog objekta. Iza ove iluzije ne postoji realan objekt; postoji samo ništa, odsutnost objekta. Iluzija se sastoji od "nečega" na mjestu "ničega", ona uključuje obmanu samom činjenicom da jest, da se pojavljuje. To je upravo ono misteriozno "nešto više" koje se pojavljuje na Hit-

*Nasuprot uobičajenom mišljenju, aksiom dobre komedije nije da "pojavnosti uvijek zavaravaju", nego prije da u pojavnosti postoji nešto što nikad ne zavarava. Slijedeći braću Marx, mogli bismo reći da je jedina esencijalna varka pojavnosti u tome što stvara dojam da iza nje postoji nešto drugačije ili više*

Trik je u tome da mi nikad ne vidimo Stvar (čak ni na fotografiji, s obzirom da je to samo fotografija glumca), mi samo vidimo dvije prilike (glumca i njegovu fotografiju). Tako vidimo razliku između objekta i Stvari bez da ikad vidimo Stvar. Ili da to prikazemo obrnuto: ono što nam je *pokazano* samo su dvije prilike, pa ipak ono što vidimo je ništa manje od same Stvari, koja biva vidljivom u minimalnoj razlici između dviju prilika. To neće reći da kroz "minimalnu razliku", ili kroz pukotinu koju ona otvara, imamo bljesak misteriozne Stvari koja leži negdje iza prikaza - to će prije reći da je Stvar shvaćena kao ništa drugo do sama ova pukotina prikaza. U ovom smislu mogli bismo reći da komedija uvodi neku vrstu paralelne montaže, koja nije montaža realnog (kao transcendentale Stvari) i prilike, nego montaža dviju prilika ili kopija. Montaža tako znači: produciranje ili građenje ili prepoznavanje realnog iz veoma precizne kompozicije dviju prilika. Ovdje je Realno identificirano s pukotinom koja dijeli samu pojavnost.

No, kakve veze sve ovo ima s ljubavlju? Ono što povezuje fenomen ljubavi s komičkom paradigmom kombinacija je dostupnosti i transcendentanog, to jest konfiguracija "dostupnosti u samoj transcendenciji". Ili, drugim riječima, ono što povezuje ljubav s komedijom je način na koji prilaze i imaju posla s Realnim.



toliko da se smrt događa, koliko da ona jest mjesto, mjesto gdje izvjesne stvari postaju vidljive. To je kao kada bi netko mogao prostrijeti krajnju granicu tijela, kožu, kako bi mogla postati pozornicom za susret dviju stvari koje uobičajeno dijeli, izvanjskosti i unutrašnjosti tijela. Ono što je posrijedi u Antigoninu slučaju nije razlika ili granica između života i smrti, nego - da se poslužimo riječima *Alaina Badioua* - granica između života u biološkom smislu riječi i života kao sposobnosti subjekta da bude nosilac nekih procesa istine. Smrt je upravo ime ove granice između ovih dvaju života, ona predstavlja činjenicu da oni ne koincidiraju, da jedan od njih zbog drugog može patiti ili čak prestati postojati. U Antigoninu slučaju drugi život (neuvjetovan ili realan život) biva vidljivim na pozornici smrti kao to nešto od života koje smrt ne može dosegnuti, dohvatiti ili ukinuti. Taj drugi ili realan život tako je vidljiv *per negativum*, u blistavosti, u sublimnoj divoti koja je odraz nečega što nema odraz. Realno je poistovjećeno sa Stvari, te je vidljivo u ovoj blještavoj ljepoti koja je rezultat utjecaja Stvari na osjetilnu materiju. Ono nije odmah vidljivo ili čitljivo, već samo u ovom zasljepljujućem tragu koji ostavlja u svijetu osjetila. U slučaju tragičke ili uzvišene umjetnosti mogli bismo govoriti o *utjelovljenju* Realnog, što čini potonje u isto vrijeme imantentim i nedostupnim (ili preciznije, dostupno samo heroju od kojeg se očekuje da "uđe u Realno", i koji stoga igra ulogu zaslona koji nas gledatelje odvaja od Realnog).

S druge strane, komička paradigma nije paradigma inkorporacije, već prije paradigma onog što bismo mogli nazvati *montažom*. U ovoj paradigmi Realno je u isto vrijeme transcendentno i dostupno. Realno je dostupno, na primjer, kao puki besmisao, što konstituira važan sadržaj svake komedije. Pa ipak ovaj besmisao ostaje transcendentan u smislu da čudo njegovih realnih učinaka (to jest činjenice da besmisao može proizvesti realan učinak smisla) ostaje neobjašnjeno. Ova neobjašnjivost je sam motor

lerovoj fotografiji i koje "vidimo", iako nije predmet iskustva. Ovo je možda jedinstvena mogućnost da se zamijeti nešto što nije objekt iskustva, ali koje također nije noumenon, "Stvar po sebi". Spomenuta fotografija nije pogrešan prikaz glumca kao njezina realnog objekta. To je točan prikaz glumca *plus* transcendentalan iluzija. Kao i Kantova transcendentalan dijalektika, komedija ne smjera na raspršenje ove iluzije ili pojavnosti: ona ju razlučuje, igra se s njom i upućuje na realno koje sadržava.

U odnosu na umjetnost komedije moglo bi se govoriti i o izvjesnoj *etici nevjerovanja*. Nevjerovanje je etički stav koji se sastoji u suprotstavljanju vjerovanju ne jednostavno u njegovoj iluzornoj dimenziji, nego u samom realnom ove iluzije. To znači da nevjerovanje ne izlaže toliko besmisao vjerovanja koliko "Realno" ili "materijalnu snagu" samog besmisla. Ovo također znači da se ova etika ne može osloniti na cirkuliranje oko Stvari, koje daje snagu uzvišenoj umjetnosti. Njezin pokretač bi se prije mogao naći u dinamici koja nas uvijek tjera da odemo predaleko. Netko se kreće direktno prema Stvari, a netko pronalazi sebe s "ridikuloznim" predmetom, pa ipak dimenzija Stvari nije jednostavno ukinuta, ona ostaje na horizontu zahvaljujući osjećaju nedostatka koji prati ovaj direktan prolaz prema Stvari. U Lubitschevu filmu redatelj se trudi imenovati ili pokazati Stvar direktno ["To je to! To je Hitler!"], i naravno da je promašuje, pokazujući samo "smiješan predmet", fotografiju glumca. Međutim, Stvar kao ono što je promašio ostaje na obzoru te je smještena negdje između glumca koji glumi Hitlera i njegove fotografije, što zajedno konstituira prostor gdje može odjeknuti naš smijeh. Čin govorenja "To je to, to je Stvar" ima učinak otvaranja izvjesnog "entre-deux", koje postaje prostor u kojem se realno Stvari rasprostire između dvaju smiješnih predmeta koji bi ga trebali inkarnirati. Budimo precizniji. "Primicati se direktno prema Stvari" ne znači pokazati ili izložiti Stvar direktno.

*Mi ne razumijemo ništa od onog što Hynkel govori, ali savršeno dobro znamo da je prijevod pogrešan. Drugačije, mi nikad ne spoznajemo Stvar samu po sebi, ali smo savršeno sposobni razlučiti je od njenih pogrešnih pojavnosti. Ono što imamo dva su izmišljena govora, no ipak nekako točno znamo što Hynkel govori*

Već na najpovršnijoj razini možemo detektirati ovaj neobičan afinitet između ljubavi i komedije: voljeti, to jest reći (prema staroj dobroj tradicionalnoj definiciji) da se nekoga voli "zbog onog što on jest" (to jest primicati se direktno prema Stvari), uvijek znači zateći se s "ridikuloznim objektom", objektom koji se znoji, hrće, prdi i ima čudne navike, ali to također znači i nastaviti vidjeti u ovom objektu "nešto više" koje redatelj u Lubitschevu filmu vidi na "Hitlerovoj" fotografiji. Voljeti znači opažati ovu pukotinu ili diskrepanciju, i ne toliko moći se tome smijati koliko imati neodoljivu potrebu da se tomu smijemo. Čudo ljubavi je *smiješno* čudo.

Realna ljubav, ako možemo riskirati ovaj izraz, nije ljubav koja se zove sublimnom, ljubav u kojoj sebi dozvoljavamo biti sasvim smeteni ili "zasljepljeni" objektom, tako da ne možemo više vidjeti (ili ne možemo podnijeti da vidimo) njegovu ridikuloznost, banalni aspekt. Ovakva vrst "sublimne ljubavi" zahtijeva ili generira radikalnu nedostupnost drugoga, što obično uzima formu "vječnih priprema" ili formu isprekidane veze koja nam omogućuje da ponovno uvedemo distancu koja odgovara nedostupnom te da "resublimiramo" objekt nakon svake "upotebe". Ali također realna ljubav nije suma želje i prijateljstva, gdje bi prijateljstvo trebalo osigurati "most" između dvaju buđenja želje i obuhvatiti ridikuloznu stranu objekta. Stvar nije u tome da bi ljubav "funkcionirala", netko mora "prihvatiti" drugog sa cijelom njegovom prtljagom, "podnijeti" njegov banalan aspekt, "oprostiti" mu njegove slabosti, kratko "tolerirati" drugog kada ne žudi za njim. Istinsko čudo ljubavi - i to je ono što povezuje ljubav s komedijom - sastoji se u *očuvanju transcendencije u samoj dostupnosti drugoga*. Ili da upotrijebimo Deleuzovu terminologiju, ono se sastoji u stvaranju "kruženja smijeh-emocija, gdje se prvi odnosi na malu razliku, a potonja na veliku distancu bez međusobnog poništavanja ili umanjivanja." Čudo ljubavi nije čudo transformiranja nekog "banalnog"

objekta u subliman, nedostupan u svom biću – to je čudo želje. Ako imamo posla s izmjenjivanjem privlačnosti i odbojnosti, to samo može značiti da se ljubav kao sublimacija nije dogodila, nije učinila svoj posao, predstavila svoj "trik". Čudo ljubavi se sastoji, kao prvo, u zamjećivanju dva objekta (banalnog i sublimnog) na istoj razini i istovremeno, što znači da nijedan od njih nije tajan ili zamijenjen drugim. Kao drugo, sastoji se u postojanju svjesnim činjenice da su drugi kao "banalan objekt" i drugi kao "objekt želje" jedno te isto upravo u onom istom smislu u kojem su glumac koji glumi Hitlera i "Hitlerova" fotografija (koja je u stvari fotografija glumca) jedno te isto. To će reći da netko biva svjestan činjenice da su oni oboje prilike, da nijedan od njih nije više realan od drugog. Naposljetku, čudo ljubavi sastoji se u "padanju" (i u nastavljanju posrtanja) zbog realnog koje izvire iz pukotine uvedene ovom "paralelnom montažom" dviju prilika ili pojavnosti. Drugi kojeg volimo nije nijedna od dviju prilika (banalan i subliman objekt), ali ni ne može biti odvojen od njih, s obzirom da nije ništa drugo do onog što rezultira iz uspješne (ili "sretne") montaže tog dvoga. Drugim riječima, ono u što smo zaljubljeni jest drugi kao ova minimalna razlika istog.

Ovdje možemo sasvim dobro vidjeti razliku između funkcioniranja želje i funkcioniranja ljubavi, kao i razlog Lacanove teze da je ljubav u osnovi nagon. Razlika između želje i nagona može se razlučiti u dvama različitim tipovima temporaliteta uključenih u njih. Gore smo formulirali ovu razliku u terminima razlike između sukcesivnosti i simultaniteta, ali mogli bismo je formulirati i na drugačiji način. Ono što karakterizira subjekt želje razlika je između (transcendentalnog) uzroka želje i njezina objekta, razlika koja se manifestira, takoreći kao "vremenska distanca", između subjekta želje i njezina objekta kao realnog. Subjekt je odvojen od objekta intervalom ili pukotinom, koja se kreće s predmetom i onemogućuje mu da ikad dostigne objekt. Objekt koji subjekt slijedi pridružuje mu se, kreće se s njim, pa ipak uvijek ostaje odvojen od njega s obzirom da postoji, takoreći, u drugoj "vremenskoj zoni". Ovo objašnjava metonimiju želje. Subjekt ugovara sastanak s objektom u 9:00, ali za dotični objekt je već 11:00, što znači da je već otišao. Ova "imanentna nedostupnost" također objašnjava temeljnu predodžbu ljubavnih priča i pjesama koje se fokusiraju na nemoguće uključeno u želju. Lajtmotiv ovih priča jest: "Na drugom mjestu, u drugom vremenu, negdje, ne ovdje, jednom, ne sada..." Ovaj stav (koji jasno upućuje na transcendentalnu strukturu želje, vrijeme i mjesto kao *a priori* uvjete našeg iskustva) može biti čitan kao prepoznavanje inherentne nemogućnosti, koja je onda eksternalizirana, transformirana u neku empirijsku zapreku. ["*Da smo se samo bili sreli u drugo vrijeme i na drugom mjestu, tada bi sve ovo bilo moguće...*"] U ovom slučaju se obično kaže da je Realno kao nemoguće kamuflirano empirijskom preprekom koja nas sprečava da vidimo neku temeljnu ili strukturnu nemogućnost. No, smisao Lacanove identifikacije Realnog s nemogućim nije jednostavno u tome da je Realno neka Stvar koja se ne može dogoditi. Naprotiv, cjelokupan smisao lacanovskog koncepta Realnog jest da se nemoguće događa. To je ono što je toliko traumatično, uznemirujuće, porazno – ili smiješno – u Realnom. Realno se događa upravo kao nemoguće. To nije nešto što se događa kada želimo ili se trudimo da se dogodi, ili ga očekujemo ili smo spremni na njega. Ono se uvijek događa u krivo vrijeme i na krivom mjestu, to je uvijek nešto što se ne uklapa u (izgrađenu ili predviđenu) sliku. Realno kao nemoguće znači da za njega ne postoji pravo vrijeme i mjesto, a ne da je nemoguće da se ono dogodi.

Fantazija o "drugom mjestu i drugom vremenu" koja nosi mogućnost sretnog susreta iznevjerava Realno susreta transformiranjem "nemogućeg koje se dogodilo" u "nemoguće da se dogodi" (ovdje i sada). Drugim riječima, ona poriče ono što se već dogodilo, trudeći se da to podvrgne postojećoj transcendentalnoj shemi subjektive predodžbe. Iskrivljenje o kojem govorimo u ovom manevru nije iskrivljenje stvaranja vjerovanja da će se nešto nem-

oguće dogoditi ili da se bude unatoč tomu što se dogodilo u nekim drugim uvjetima prostora i vremena. Iskrivljenje je u tvorenju nečega što se dogodilo ovdje i sada da se pojavljuje kao da bi se samo moglo dogoditi u dalekoj budućnosti ili na nekom u cijelosti drugom mjestu i vremenu. Paradigmatički primjer ovog poricanja Realnog (koje cilja na očuvanje Realnog kao nedostupnog Iza) može se naći u "*Mostovima okruga Madison*": Ono što ovdje imamo je sretan ljubavni susret između dvoje ljudi, oboje uhodanih u svom životu, ona kao kućanica i majka, vezana za svoju obitelj (tako reći nepomična), on kao uspješan fotograf koji se kreće i putuje cijelo vrijeme. Oni se slučajno susretnu i strastveno zaljubljuju, bar smo navedeni da u to povjerujemo. Ali koja je njihova reakcija na ovaj susret? Oni čine sve što je u njihovoj moći kako ni najmanje ne bi uznemirili svoje uhodane živote. Oni odmah pomiču akcent od "nemoguće se dogodilo" do "ovo je nemoguće da se dogodi", "ovo je nemoguće" (s obzirom da bi to izokrenulo naglavačke živote koje su dotada izgradili). S obzirom da je ona sama u vrijeme njihova susreta (njezin muž i djeca su otputovali na tjeđan dana) i s obzirom da on tamo ionako mora ostati kako bi završio svoju reportažu, oni odlučuju provesti tjeđan zajedno te se oprostiti kako se nikad više ne bi vidjeli. Opisano na ovakav način ovo se čini kao usputna pustolovina (i ja bih rekla da to i jest), ali problem je u tomu da se percipiraju, a i nama su predstavljeni, kao da proživljavaju ljubav svog života, najvažniju i najdragocjeniju stvar koja se ikad dogodila u njihovim životima. Što je problem ili laž ove fantazmatične *mise-en-scène*? Susret je neostvariv od samog momenta kada se dogodio. On je odmah upisan u veoma precizno i definirano vrijeme i prostor (jedan tjeđan, jedna kuća, što je njihovo "drugo vrijeme, drugo mjesto"), određen da postane najdragocjeniji objekt njihova sjećanja. Mogli bismo reći da čak i u vremenu u kojem se njihova veza "događa", ona je već sjećanje, par je živi kao već izgubljeni (i cijeli patos filma izvire iz toga). Realno susreta, "nemoguće koje se dogodilo" odmah je odbačeno i transformirano u objekt koji paradoksalno inkarnira samu nemogućnost onog što se dogodilo. To je dragocjen objekt koji netko stavlja u kutiju za nakit, kutiju sjećanja. S vremena na vrijeme kutija se otvara i nalazi se veliko zadovoljstvo u kontempliranju ovog nakita koji sjaji od nemogućnosti koju inkarnira. Nasuprot onom što se čini da bi ovdje mogao biti slučaj, protagonisti se nisu u stanju pomiriti s manjkom, radije manjak sam čine njihovim krajnjim posjedovanjem. U povratku k pitanju razlike između ljubavi (kao nagona) i želje mogli bismo reći da ono što je uključeno u nagon nije toliko "vremenska razlika" koliko "vremensko iskrivljenje" – koncept koji literatura SF-a koristi upravo kako bi objasnila ["znanstveno"] nemoguće koje se događa. Vremensko iskrivljenje esencijalno referira na činjenicu da djelić neke druge (vremenske) realnosti biva uhvaćen u naše sadašnje vrijeme (ili vice versa), pojavljuje se ondje gdje nema strukturno mjesto za njega te tako producira čudan, nelogičan *tableau*. Prema **Lacanu** nagon se pojavljuje kao nešto što "nema ni glavu ni rep", kao montaža – u smislu u kojem se govori o montaži u nadrealističkom kolažu.<sup>[6]</sup> Nešto se pojavljuje ondje gdje ne bi trebalo biti, i tako razbija ili prekida linearnost vremena, harmoniju slike.

Pa ipak postoji još jedan način shvaćanja bliskosti ljubavi (upravo u njezinoj dimenziji stvaranja "minimalne razlike" i "odbijanja" u prostoru između dva objekta) i nagona. Ovaj drugi put vodi kroz lacanovsku analizu "dvostrukog puta" koji karakterizira nagon, naime razliku između *cilja* i *svrhe*. Nagon uvijek pronalazi ili pravi svoj put između *dva* objekta: objekta na koji cilja (na primjer: hrana u slučaju oralnog nagona) i – kao što ističe **J. A. Miller** – zadovoljstva kao objekta ("zadovoljstvo ustiju" u oralnom nagonu). Nagon je ono što cirkulira između dva objekta, on egzistira u "minimalnoj razlici" između njih – razlici koja je paradoksalno sama rezultat cirkularnosti nagona.

"Entre-deux", razmak ili pukotina predstavljena željom pukotina je između

Realnog i prilike: drugi koji je dostupan želji uvijek je imaginaran drugi, Lacanov *objet petit a*, dok realno (drugi) želje ostaje nedohvatljivo. Realno želje je *jouissance*, to jest taj "nehuman partner" (kako ga naziva **Lacan**) na kojeg cilja želja iza njenog objekta te koji mora ostati nedostupan. Ljubav, s druge strane, jest ono što nekako postize učiniti realno želje dostupnim. To je ono na što **Lacan** cilja izjavom da "ljubav humanizira užitek" i da "Samo ljubav-sublimacija omogućuje užitku spuštanje prema želji". Drugim riječima, najbolji način da se definira (ljubav-)sublimacija reći je da je njezin učinak upravo učinak *desublimacije*. Moglo bi se pokazati da se mogu naći dva različita koncepta sublimacije u Lacanovu radu. Prvi je onaj koji on razvija u odnosu na pojam želje, onaj koji je definiran u terminima "uzdizanja objekta do dostojanstva Stvari". Također postoji i drugi koncept sublimacije, koji **Lacan** razvija u odnosu na pojam nagona, kada tvrdi da je "prava priroda" nagona upravo priroda sublimacije.<sup>[7]</sup> Drugi pojam sublimacije je pojam "desublimacije" koji omogućuje nagonu da nađe "zadovoljstvo različito od svog cilja". Nije li to točno ono što bi se moglo reći o ljubavi? U ljubavi ne nalazimo zadovoljstvo u *drugome* na kojeg ciljamo, nalazimo ga u prostoru ili pukotini, između, kažimo to bez uvijanja, onoga što vidimo i onoga što imamo (sublimnog i banalnog objekta). Zadovoljstvo je doslovce *prikvačeno* za drugog ili, drugačije rečeno, ono prijanja na drugo ili ovisi o drugome na zaseban način. (Moglo bi se reći da ono ovisi o drugome na točno isti način kao što i "zadovoljstvo ustiju" ovisi o "hrani": oni nisu isto, pa ipak ne mogu biti jednostavno razdvojeni, oni su prije "dislocirani"). Moglo bi se također reći da je ljubav ono što ovo zna, za razliku od želje. To je također razlog Lacanova ustrajavanja da užitek tijela Drugog nije znak ljubavi<sup>[8]</sup> te da što više muškarac dozvoljava ženi da ga zamijeni Bogom (to jest čime god što joj pruža užitek), to je on manje voli. Imajući ovo na umu, mogli bismo možda preciznije definirati "desublimaciju" uključenu u ljubav. Desublimacija ne znači "transformaciju sublimnog objekta u banalan", ona znači *izmještanje sublimnog objekta u odnosu na izvor užitka*, ona znači vidjeti "minimalnu razliku" između njih. ◆◆◆◆◆

Ovo naravno nema ničeg zajedničkog sa arhetipskom situacijom u kojoj volimo i obožavamo jednu osobu, ali možemo samo spavati s drugima do kojih nam nije osobito stalo. Slučaj u kojem netko toliko obožava drugog da nije u stanju spavati s njim upravo je ono što svjedoči o činjenici da se "izmještanje" (sublimacija kao desublimacija) nije dogodilo, pa taj zamjenjuje drugog izvorom nekog neizrecivog, uzvišenog užitka (ili uzvišenog nedostatka užitka) koji treba biti izbjegnuto. >>

[6] Cf. **J. Lacan**, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, prev. Alan Sheridan [Harmondsworth and New York: Penguin Books, 1979], 169.



[7] Cf. *The Ethics of Psychoanalysis*, 111.



[8] **J. Lacan**, *On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge*, prev. Bruce Fink [New York and London: Norton & Company, 1998], 4.

Ljubav (u preciznom i jedinstvenom značenju koji smo se trudili dati njenom pojmu) utječe i mijenja način na koji se odnosimo prema užitku (gdje užitek ne znači nužno seksualno zadovoljstvo) i stvara od užitka nešto drugo od našeg "nehumanog partnera". Točnije, ona omogućuje užitku da se pojavljuje kao nešto sa čime se možemo povezati i kao nešto za čime zaista možemo žudjeti. Drugi način prikazivanja ovog bilo bi reći da ne možemo dobiti pristup drugome (kao drugi) toliko dugo dok veza s našim užitkom ostaje "nerefleksivna" veza. Jer u ovom slučaju uvijek ćemo koristiti drugog kao sredstvo povezivanja s našim vlastitim užitkom, kao ekran naše fantazije [seksualni čin koji biva, kao što **Slavoj Žižek** to voli reći, činom "masturbiranja s realnim partnerom"]. Dvije strane ljubavi koje se obostrano podupiru i snose odgovornost za činjenicu da, kao što **Lacan** ističe, ljubav "nado-knađuje za seksualnu vezu (kao nepostojeću)" mogle bi se formulirati na sljedeći način: voljeti drugoga i željeti svoj vlastiti užitek. "Željati svoj vlastiti užitek" je vjerojatno najteže postići i učiniti da funkcionira, s obzirom da užitek ima poteškoću da se pojavljuje kao objekt. Ovome bi se moglo prigovoriti, tvrdeći da to ne bi trebalo naposljetku biti toliko teško, s obzirom da većina ljudi "želi uživati". No "volja za uživanjem" (i njezina suprotna strana, imperativ užitka) ne bi se smjela brkati sa željom. Izgraditi odnos želje naspram nečijeg vlastitog užitka (i biti u mogućnosti zaista "uživati" to) ne znači podrediti se bezuvjetnom zahtjevu užitka, to prije znači moći izbjeći njegov stisak.

Ovo izmicanje ili "oduzimanje" koje čini da se želja pojavljuje tamo gdje joj nije bilo mjesto, učinak je onog što sam prethodno nazvala "sublimacija kao desublimacija" Ako, kao što **Lacan** insistira, "ljubav tvori znak", tada bismo trebali reći da je ljubav znak ovog učinka. ✂

S engleskog prevela  
**Daniela SEŠTRIĆ**



Simon Critchley

## Smisao za humor

"Ljudska bića muče mnijenja (dogmata) koja imaju o stvarima, a ne same stvari (pragmata)." Epiktet, kako ga citira Laurence Sterne

Šale otvaraju rupe u našim uobičajenim predviđanjima o iskustvenom svijetu. Moglo bi se reći kako humor proizvodi raskorak između onoga kakve stvari jesu i načina na koji su reprezentirane u šali, raskorak između očekivanja i zbilje. Humor osjećuje naša očekivanja proizvodeći novu zbilju, mijenjajući situaciju u kojoj se nalazimo. Primjera je mnoštvo, od dječakâ biskupâ koji recitiraju naučenu misu, do pasa, hrčaka i medvjeda koji govore, profesora koji prde i inkontinentnih balerina ili običnih lingvističkih inverzija, "I could wait for you until the cows come home. On second thoughts I'd rather wait for the cows until you come home". Naravno, ovo ne predstavlja nikakvu novost. Već kod Cicerona u *De Oratore* nalazimo, "Najuobičajenija vrsta šale je ona u kojoj očekujemo jedno, a kaže se drugo; ovdje nas naše vlastito razočarano očekivanje tjera u smijeh."

Naravno, slična napetost između očekivanja i zbilje može se tvrditi i za odnos između različitih objekata humora i bilo kakvih njegovih teorijskih objašnjenja, razlika je u tome što teorija humora nije humoristična. Objašnjena šala pogrešno je shvaćena šala. U tom slučaju, ono što bi moglo nekoga nasmijati - premda kao dramska ironija - drskost je ili arogancija pokušaja da se napiše filozofija smijeha. Primjerice, osobe koje sebe inače ne smatraju stručnjacima u metapsihologiji ili francuskom spiritualizmu nekako se osjećaju pouzdane u odbacivanju Freudove teorije šale ili Bergsonova obrazloženja smijeha zato što nisu smiješni ili jednostavno promašuju bit. Kada se raspravlja o onome što nas zabavlja, svi smo mi autoriteti, stručnjaci na tom polju. Svi znamo što smatramo smiješnim. Takvo pretendiranje na znanje zanimljivo je samo po sebi, iz razloga koje ću pokušati izložiti. Ipak, ostaje činjenica da je humor prilično nemoguć objekt za filozofa. No u tome leži njegova neodoljiva privlačnost.

U nastojanju da se približim prilično nemogućem objektu, proveo sam mnogo vremena u posljednje vrijeme čitajući knjige o humoru i smijehu. To je iznenađujuće veliko polje, i većina empirijskog istraživanja pruža veliko zadovoljstvo. Što dalje gledate to više stvari može vidjeti, ne toliko u filozofiji koliko u područjima povijesti, književne povijesti, teologije i povijesti religije, sociologije i antropologije.

Postoji mnoštvo objašnjenja smijeha i humora koje John Morreal posve opravdano sažimlje u tri teorije: teorija superiornosti, teorija olakšanja i teorija nepodudarnosti. Prema prvoj teoriji, koju zastupaju Platon, Aristotel i, najjasnije, Hobbes, mi se smijemo iz osjećaja superiornosti nad drugim ljudima, iz "iznenađnog likovanja koje se javlja iz iznenađnog zamišljanja neke izvrsnosti u nama, u usporedbi sa slabošću drugih ili s našom vlastitom prethodno". Teoriju olakšanja nalazimo kod Herberta Spencera, koji smijeh opisuje kao opuštanje nakupljene živčane energije, no u Freudovoj knjizi iz 1905. "O šali" nalazimo najpoznatiju verziju te teorije po kojoj energija koja se opušta i prazni smijehom osigurava užitak zato što navodno ekonomizira energijom koja bi se inače koristila za zauzdavanje ili potiskivanje psihičke aktivnosti. Teoriju nepodudarnosti možemo pratiti od *Reflections upon laughter* Francis Hutesona [1750], no

razrađena je na srodan, ali različit način kod Kanta te kod Schopenhauera i Kirkegarda. Kao što 1870. bilježi američki kritičar James Russell Lowell "Humor je u prvoj analizi opažanje nepodudarnosti". Humor je proizveden iskustvom nepodudarnosti između onoga što očekujemo ili znamo da je slučaj i onoga što je zaista slučaj u šali, gegu ili nepodopštini. Iako ću u nastavku raspravljati o ostalim teorijama, volio bih početi preispitujući ovu ideju humora kao nepodudarnosti.

Kako bi izgledala fenomenologija šale? Prvo, šaljenje je specifična i smisljena praksa koju ja i onaj koji kazuje šalu prepoznajemo kao takvu. Ovdje je na djelu jedan prešutan društveni dogovor, naime mora postojati nekakvo slaganje oko društvenog svijeta u kojemu se nalazimo kao implicitnoj pozadine šale. Mora postojati neka vrsta prešutnog konsenzusa ili zajedničkog razumijevanja u pogledu onoga što čini šaljenje "za nas", u pogledu onih lingvističkih rutina koje prepoznajemo kao šaljenje. Hoću reći, mora postojati podudarnost između strukture šale i društvene strukture da bi nepodudaranje šale bilo prepoznato kao takvo. Kada ova implicitna podudarnost ili prešutni ugovor izostaje, smijeh vjerojatno neće uslijediti, što se može iskusiti u pokušaju - i neuspjehu - da se šala ispriopovijeda na stranom jeziku. Bergson objašnjava što podrazumijeva pod "idejom vodiljom svih naših istraživanja" u *Smijehu*:

"Da bismo razumjeli smijeh, moramo ga vratiti u njegovo prirodno okruženje, a to je društvo, i prije svega moramo odrediti svrhu njegovog djelovanja, koja je društvena. (...) Smijeh mora odgovoriti na neke zahtjeve zajedničkog života. On mora imati društveno značenje".

Dakle, slušajući šalu, ja pretpostavljam društveni svijet koji je na neki način zajednički, i čijim će se formama praksa pripovijedanja šale poigravati. To je ono što Mary Douglas želi reći u svom pionirskom antropološkom djelu na ovu temu kada uspoređuje šale s obredima. Ovdje je obred shvaćen kao simbolički akt koji derivira svoje značenje iz mnoštva društveno legitimiranih simbola, kao što je pogreb. No dokle god se šala igra sa simboličkim formama društva - biskup se zaglavljuje u liftu, a ja mažem margarin na hostiju - šale su *protuobredne*. One ismijavaju, parodiraju ili izruguju obredne prakse danoga društva, kao što Milan Kundera zamjećuje, "Nečiji šešir padne na lijes u sveže iskopanom grobu, pogreb gubi svoj značaj i rođen je smijeh".

Pretpostavimo da netko počne pripovijedati šalu: "Kao dijete nikada nisam izašao iz kuće. Moja je obitelj bila tako siromašna da si naša majka nije mogla priuštiti da nam kupi odjeću". Prvo, prepoznajem da se ovdje pripovijeda šala i pristajem na usmjeravanje moje pažnje u tom pravcu. Taj pristanak na usmjeravanje pažnje vrlo je važan i ako netko prekine pripovjedača ili jednostavno odšeta usred šale, prešutan društveni ugovor humora je razrvnut. To je loša forma ili naprosto loše ponašanje. Dajući tako pristanak i prateći pripovijedanje stvara se određena napetost kod slušatelja i ja dobrovoljno nastavljam pratiti pripovijedanje. Kada nastupi udarna rečenica, i mali balončić napetosti se rasprsne, ono što sam doživio može se opisati kao užitak, i ja se počinjem smijati ili samo smiješiti: "Kada mi je bilo deset godina majka mi je kupila šešir, tako da sam onda mogao gledati kroz prozor".

Ono što je ovdje na djelu, kao što to Kant pokazuje u briljantnoj



Kada se raspravlja o onome što nas zabavlja, svi smo mi autoriteti, stručnjaci na tom polju. Svi znamo što smatramo smiješnim. Takvo pretendiranje na znanje zanimljivo je samo po sebi. Ipak, ostaje činjenica da je humor prilično nemoguć objekt za filozofa. No u tome leži njegova neodoljiva privlačnost

kratkoj raspravi o smijehu u utjecajnoj *Anmerkung* u Trećoj kritici, izvjesno je iznenadno pretvaranje očekivanja u ništa ["*ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts*"]. Kada čujemo udarnu rečenicu, napetost nestaje i onda doživimo komičko olakšanje. Radije no na zamornim i doista rasističkim primjerima šala koje navodi Kant, a koje uključuju Indijance i boce piva, osvjedočimo se na karakterističnoj bujnosti Philipa Larkina:

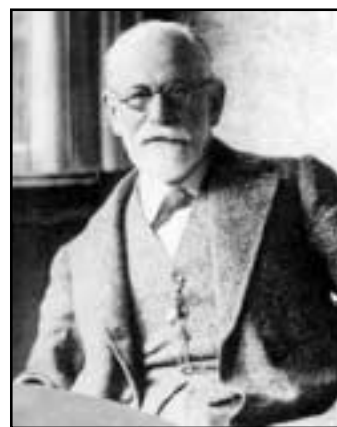
"When I drop four cubes of ice  
Chimingly in a glass, and add  
Three goes of gin, a lemon slice,  
And let a ten-ounce tonic void  
In a foaming gulps until it smothers  
Everything else up to the edge,  
I lift the lot in silent pledge:  
He devoted his life to others."

Humor s kojim se ovdje susrećemo kombinacija je dvaju obilježja: konceptualnog i retoričkog. S jedne strane, postoji konceptualni raskorak između raskalašenog hedonizma u pripremanju džina i tonika, i altruizma iskazanog u zadnjem stihu. No ovdje je također - što je mnogo važnije - prisutan retorički efekt proizveden iznenađujućom banalnošću posljednjega stiha u usporedbi s rastućim i gotovo miltoničkim overkillom onoga što mu prethodi. Važno je naglasiti nužnu iznenadnost [*Plötzlichkeit*] tog konceptualnog i retoričkog pomaka. Kratkoća i brzina su duša duhovitosti.

Spomenuta iznenadnost ovog pomaka iz uzvišenog u trivijalno koja proizvodi humor navodi nas da se fokusiramo na osobitu *temporalnu* dimenziju šala. Kao što će svaki komičar spremno priznati, *timing* je sve, a ovladavanje komičkim formama uključuje pažljivu kontrolu nad pauzama, oklijevanjima i tišinama te znanje pravoga trenutka kada treba detonirati maleni dinamit šale. U tome smislu šale uključuju naše zajedničko poznavanje dviju vremenskih dimenzija: *trajanja* i *trenutka*. Ono što želim reći kada prihvaćamo da nam netko pripovijeda šalu, mi se podvrgavamo osobitom i vrlo hotimičnom rastezanju vremena, pri kojem praksa šaljenja često uključuje kumulativna ponavljanja i prekrasno nepotrebna okolišanja, tehniku koja je dovedena do najgore digresivnog u priči o kuštravu psu ili pijetlu ili biku, kao što je *Tristram Shandy*.

"Digresije su neprijeporno sunčana zraka - one su život, duša čitanja, --- odstranite ih iz ove knjige primjerice, --- možete isto tako odstraniti i cijelu knjigu."

Slušajući pripovijedanje šale, podvrgavamo se osobitom iskustvu trajanja kroz



*Valja analizirati reakcionarno svojstvo dobrog dijela humora, pogotovu etničkog humora. U svojoj, da tako kažem, 'neistini' mislim da nam reakcionarni humor govori važne istine o tome tko smo. Šale se mogu očitati kao simptomi društvenog potiskivanja i njihovo proučavanje jednako je povratku potisnutoga. Drugim riječima, humor nas može razotkriti kao osobe koje, iskreno, radije ne bismo htjeli biti*

ponavljanje i digresiju, vremena koje se doslovno rasteže poput elastične vrpce. Znamo da će vrpca puknuti, ali ne znamo kada. Ona puca s udarnom rečenicom, koja je iznenadno i masivno ubrzanje vremena, gdje se digresivno rastezanje šale iznenada sažima u pojačano iskustvo trenutka. Gledajući vremenski, humoristički užitak kao da je proizveden ovim raskorakom između trajanja i trenutka, gdje doživljavamo s pojačanim intenzitetom kako sporo prolaženje vremena tako i njegovo potpuno nestajanje.

Važno je prisjetiti se da je olakšanje koje slijedi tenziju u humoru bitno tjelesna stvar. Hoću reći, šala izaziva tjelesni odgovor, od smijuljenja, preko hiotanja do provale smijeha. Smijeh je mišićni fenomen, sastoji se od grčevitog skupljanja i opuštanja mišića lica zajedno s odgovarajućim kretanjima u dijafragmi. Združene kontrakcije larinksa i epiglotisa prekidaju ritam disanja i proizvode zvuk. **Descartes** to ističe puno egzotičnije i snažnije u Članku 124 *Strasti duše*: "Smijeh se sastoji u činjenici da krv, koja prolazi iz desne šupljine u srcu arterijskom venom, napuhujući pluća iznenada i uzastopno, uzrokuje da zrak koji ona sadrže bude zadržan te izađe iz njih prodorom kroz dušnik, gdje stvara nerazgovijetan i eksplozivni zvuk; a pluća šireći se podjednako sa zrakom koji izbija van, pokreću sve mišiće dijafragme od prsa do vrata, čime uzrokuju kretnju mišića lica, koji su na neki način povezani s njima. I upravo tu radnju lica s tim nerazgovijetnim i eksplozivnim glasom nazivamo smijehom."



Upravo ovaj prekid disanja razlikuje smijeh od smješkanja. Kao tjelesni fenomen, kako nas **Helmuth Plessner** podsjeća, smijeh nas navodi na usporedbu sa sličnim konvulzivnim fenomenima poput orgazma i plakanja. Uistinu, poput orgazma i plakanja, smijeh se odlikuje onim što **Plessner** naziva "Verlust der Selbstbeherrschung als Bruch zwischen der Person und ihrem Körper" ["Gubitak samokontrole kao prekid između osobe i njena tijela"]. U grčevitom smijehu ja gubim samokontrolu na način sličan trenutku radikalne tjelesne izloženosti koja slijedi orgazam ili kada se plač pretvori u nezaustavljivo jecanje. Preuzimajući riječ koju rabi **Baudelaire**, **Bretona** i **Plessnera**, smijeh je eksplozija izražena tijelom: ono što **Kant** naziva, u prekrasnoj formulaciji, "die Schwingung der Organen" [Anmerkung, par. 53]. Kada se smijem, ja doslovno doživljam titranje ili vibriranje organa, zbog čega može i boljeti kada se smijete, ako se tome predate malo prežestoko. Naravno, kao što nas **Jacques Le Goff** podsjeća, nije moguće prenaslasi vezu između smijeha i tijela. Ta je veza s tijelom bila razlog za kršćansku osudu smijeha u ranom srednjem vijeku, za njegovu pomnu kodifikaciju u kasnijem srednjem vijeku, prije eksplozije smijeha u ranoj renesansi, kod **Rabelaisa** i **Erazma**.

No je li to sve? Nadam se da nije. Jer želim iznijeti tvrdnju da humor nije samo

*U svom najsnažnijem obliku, recimo u onim dijaloškim ludim dosjetkama između Chica i Grucha Marxa, humor je paradoksalan oblik govora i djelovanja koji iznevjeruje naša očekivanja, proizvodeći smijeh svojim neočekivanim jezičnim obratima, izvrtanjima i eksplozijama, on je odbijanje svakodnevnog govora koje ozaruje svakodnevno*

komičko olakšanje, prolazni tjelesni afekt potaknut podizanjem i olakšanjem napetosti, podjednako društveno beznačajan kao i masturbacija, premda možda malo prihvatljiviji u javnosti. Radije želim iznijeti tvrdnju da je ono što se zbiva u humoru svojevrsno oslobodjenje ili uzdizanje koje iskazuje nešto bitno za ono što **Plessner** naziva "Menschlichkeit des Menschen", 'čovječnost čovjeka'. Kao provizorni obris misli kojom se rukovodim, citirat ću lik **Eddiea Wattersa** iz blistavog komada **Trevora Griffithisa** iz 1976. *Comedians*.

"Istinski komedijant - to je odvažan čovjek. On se usudi vidjeti ono pred čime njegovi slušatelji zaziru, što se boje izraziti. A ono što on vidi jest svojevrsna istina o ljudima, o njihovoj situaciji, o onome što ih povređuje ili užasava, o onome što je teško, nadasve, o onome što oni žele. Šala opušta napetost, izriče neizrecivo, i to svaka šala poprilično dobro. Ali istinska šala, šala komedijanta, ona mora prouzročiti više od opuštanja napetosti, ona mora osloboditi volju i želju, ona mora promijeniti situaciju."

Istinska šala, geg, poruga ili nepodopština dopušta nam da poznato iznenada vidimo u nepoznatom svjetlu, obično pretvoreno u neobično, realno preobraženo u nadrealno, i nasmijemo se fizioloških ciklom prolaznog užitka, poput djeteta koje se igra skrivača. Humor donosi promjenu situacije, nadrealni preobražaj realnoga, zbog čega je netko poput **Bretona** i gajio toliko zanimanje za humor, pogotovo za nesentimentalne subverzije crnog humora.

Ova ideja promjene situacije može se naći u tvrdnji **Mary Douglas**: "Šala je igra s formom koja pruža priliku da se shvati da u prihvaćenom obrascu nema nužnosti". Dakle, šale su igra s formom, gdje su ono sa čime se poigravaju prihvaćene prakse u danom društvu. Nepodudarnosti humora govore kako iz masivne podudarnosti između strukture šale i društvene strukture tako i protiv tih struktura pokazujući da one nisu nužne. Protuobred šale pokazuje čistu kontingentnost ili proizvoljnost društvenih obreda u koje se upuštamo. Proizvođači svijesti o kontingentnosti humor može promijeniti situaciju u kojoj se nalazimo, i može imati kritičku funkciju s obzirom na društvo. Otuda velik značaj koje je humor odigrao u društvenim pokretima koji su pred sebe postavili zadatak kritizirati ustaljeni poredak, poput radikalnog feminističkog humora: "Koliko je muškaraca potrebno da se poploči kupaonica?" - "Ne znam." - "Ovisi koliko ih tanko narežeš." Kao što kazuje talijanska situacionistička ulična parola, *Una risata vi seppellirà*, jedan smijeh će vas pokopati, gdje se to 'vas' odnosi na one koji su na vlasti. Smijajući se vlasti, razotkrivamo njenu kontingentnost, shvaćamo da je ono što se činilo utvrđenim i ugnjetavajućim zapravo samo kraljevo ruho, i upravo nešto što valja ismijavati i izrugivati.

No prije no što zabrazdimo, važno je prepoznati da nije sav humor tog tipa i da je većina najboljih šala reakcionarna ili, u najboljem slučaju, jednostavno služe učvršćivanju društvenog konsenzusa. Zamijetit ćete da sam prije nekoliko paragrafa, slijedeći komičara **Eddiea Wattersa**, u našu raspravu o humoru uveo pridjev 'istinski'. 'Istinski' humor mijenja situaciju, kazuje nam nešto o tome tko smo i o mjestu gdje živimo, i možda nam ukazuje kako bismo ga mogli promijeniti. To zvuči vrlo lijepo, ali pretpostavlja štošta:

[1] Dobar dio humora, posebno komedija prepoznavanja, jednostavno nastoji učvrstiti konsenzus, a nikako ne nastoji kritizirati ustaljeni poredak ili promijeniti situaciju. Naprotiv on samo nastoji potvrditi status quo, uobičajeno ismijavajući navodnu glupost autsajdera u društvu (Britanci ismijavaju Irce, Francuzi ismijavaju Belgijance, Švedani ismijavaju Fince) ili obezvređujući određeni segment društva, kao u seksističkom humoru. Takvo komičko nalaženje žrtvenog jarca odgovara onome što **Hobbes** pomišlja kada sugerira da je smijeh osjećaj iznenadnog likovanja gdje mi se druga osoba čini smiješna i gdje se smijem na njen račun. Takav humor nije

smijanje moći, nego nadmoćno smijanje nemoćnima.

[II] Manje pejorativno, dobar dio humora ne nastoji promijeniti situaciju, nego se samo poigrava s postojećim društvenim hijerarhijama na šarmantan, ali prilično bezazlen način, kao **P. G. Wodehouseov** *The World of Jeeves*. Također valja primijetiti da humor kao oruđe menadžmenta koriste savjetnici koji se pokušavaju pokazati kako on može proizvesti veću koheziju među radnom snagom i time povećati učinkovitost i proizvodnju.

[III] Valja analizirati reakcionarno svojstvo dobrog dijela humora, pogotovu etničkog humora. U svojoj, da tako kažem, 'neistini' mislim da nam reakcionarni humor govori važne istine o tome tko smo. Šale se mogu očitati kao simptomi društvenog potiskivanja i njihovo proučavanje jednako je povratku potisnutoga. Drugim riječima, humor nas može razotkriti kao osobe koje, iskreno, radije ne bismo htjeli biti.

[IV] Najvažnije, govor o istinskom mora pretpostaviti nekakav normativni zahtjev, naime neku vrstu razlikovanja između 'dobrih' i 'loših' šala. Međutim, takav zahtjev ne smije se svesti na neku vrstu normativnog *Knäckebröd*, nego mora biti odgovarajuće obogaćen kvascem i premazan slasnim primjerima. Radim razliku između smijanja samom sebi i smijanja drugima. Istinski humor ne vrijeda specifičnu žrtvu i uvijek sadrži samoismijavanje; predmet smijeha je subjekt koji se smije. Možemo navesti nekoliko završnih redaka iz "Verses on the Death of Dr. Swift", izvrsno bezlične *apologiz pro sua vita*,

*"Perh vaps I may allow the Dean  
Had too much satire in his vein;  
And seemed determined not to starve it,  
Because no age could more deserve it.  
Yet malice never was his aim;  
He lashed the vice but spared the name.  
No individual could resent,  
Where thousands equally were meant.  
His satire points at no defect,  
But what all mortals may correct;  
For he abhorred that senseless tribe,  
Who call it humour when they jibe:  
He spar'd a hump or crooked nose,  
Whose owners set not up for beaux.  
True genuine dullness moved his pity,  
Unless it offered to be witty."*

Kritički zadatak humora, prema tome, ne bi bila puka zloća ili izrugivanje, nego šibanje poroka koji su općeniti, a ne osobni, "No individual could resent./ Where thousands equally were meant.", "Nitko pojedinačno nije mogao zamjeriti./Gdje su tisuće bile podjednako mišljene". Također takvo šibanje poroka ne ukazuje na neku fundamentalnu manu, "But what all mortals may correct", "Nego na ono što svi smrtnici mogu popraviti"; to jest, istinski humor ima i terapijsku podjednako kao i kritičku funkciju. Učeni obrati perspektive i fantastična geografska premještanja u Swiftovim *Gulliverovim putovanjima* nude, istina, bjesomučnu kritiku ludosti i poroka modernog Europskog svijeta,



Gulliver zapanjen sličnošću s Yahooom

| iznenadnost | erazmo rotterdamški | Tristram Shandy | braća Marx |

ali nakana satire je terapeutska, da se ljude vrati od onoga što su postali na ono što bi mogli biti. Gulliverova putovanja od sićušnosti Liliputa do glomaznosti Brobdingnaga, od učenog divljanja moderne matematike, znanosti i vladanja u Laputi i Lagadskoj akademiji, sve do konačnog zapadanja u mizantropiju uzrokovanu životom među potpuno racionalnim životinjama zemlje Houyhnhnma, na posljetku je učenje kreposti koja Gulliveru omogućuje da bude pomiren sa životom među svirepim Yahooima.

XXXX

Želim braniti dvostruku tvrdnju: da nas male eksplozije humora koje nazivamo šalama i vraćaju na zajednički, poznati svijet praksâ u životnom svijetu koji dijelimo, pozadini značenjâ i praksâ koje su implicitne u nekoj kulturi, i ukazuju nam kako te prakse mogu biti transformirane ili usavršene, kako se stvari mogu odvijati drugačije. Humor i razotkriva situaciju i ukazuje kako bi se situacija mogla promijeniti. To znači, smijeh ima svojevrsnu iskupiteljsku moć. Međutim, iskupiteljska moć humora nije, kao kod Kierkegaarda, prelazak s etičkog na religijsko gledište, gdje "je humor posljednji stupanj egzistencijalne svijesti prije vjere". Iz mog gledišta humor



nam ne dopušta da uvidimo ludost svijeta dopuštajući nam da nazremo drugi svijet, nudeći ono što Peter Berger naziva "naznakom transcencije", nego nas neumitno vraća na ovaj svijet pokazujući nam da nema alternative. U tom smislu humor nije numenalan, nego fenomenalan, nije teološki, nego antropološki, nije maglovit, nego jednostavno svijetao. Pokazujući nam ludost svijeta, humor nas ne spašava od te ludosti usmjerujući našu pažnju drugdje, kao što to čini u velikom kršćanskom humoru poput Erazmove *Pohvale ludosti*, nego nas poziva da se suočimo s ludošću svijeta i promijenimo situaciju u kojoj se nalazimo.

Smijeh je zarazan - pomislite na intersubjektivnost hihotanja, pogotovu kada se tiče nečega opscenoga u kontekstu gdje bismo trebali biti ozbiljni, kao pri slušanju kakvog formalnog akademskog izlaganja. U takvim slučajevima, a siguran sam (ili se nadam) da ih svi poznajemo, smijeh može stvarno povrijediti. Moglo bi se kazati da nas podijeliti šalu prisjeća na ono što dijelimo u praksama našeg životnog svijeta, ne kroz nezgrapnost socio-teorijskog opisa, nego tiše, praktičnije i diskretnije: smijeh iznenada prasne u redu za autobus, tijekom gledanja stranačke političke emisije u pubu ili kada netko prdne u dizalu. To je jedan od načina da se shvati što je Shaftsbury mislio kada je o humoru govorio kao o *sensus communis*.

Međutim, iznimna stvar kod humora jest da nas vraća na zdravi razum udaljavajući nas od njega, humor nas upoznaje sa zajedničkim svijetom, minijaturnim strategijama njegovog prikazivanja u nepoznatom svjetlu. U svom najsnažnijem obliku, recimo u onim dijaloškim ludim dosjetkama između Chica i Grucha Marxa, humor je paradoksalan oblik govora i djelovanja koji iznervuje naša očekivanja, proizvedeći smijeh svojim neočekivanim jezičnim obratima, izvrtanjima i eksplozijama, on je odbijanje svakodnevnog govora koje ozaruje svakodnevno, pokazujući ga, Adornovim riječima, "kao što će se ono jednog dana pokazati u mesijanskom svjetlu."

Neki primjeri:

Braća Marx [Monkey Business, Funny Bones]:

1. "Vjeruješ li u budućni život?" - "Moj je uvijek bio takav."

- "Jeste li živjeli u Blackpoolu čitav svoj život?" - "Ne još."
- "Učini mi uslugu, zatvori prozor, vani je hladno." - "A ako ga zatvorim hoće li vani biti toplije?"
- "Želiš li koristiti pero?" - "Ne znam pisati." - "To je u redu, ionako u njemu nije bilo tinte."
- "U čitavom svom životu nikada nisam bio tako uvrijeđen." - "No još si mlad."
- "Koji član se ne uklapa u sljedeći niz? Pohlepa, zavist, zloća, bijes i dobrota." - (Pauza) "I."

Samuel Beckett [Endgame]:

- "To su moja načela. Ako ti se ne sviđaju, nađi druga."

Sročimo li to u gotovo baroknu formulaciju, humor mijenja situaciju u kojoj se nalazimo ili ozaruje svakodnevno odbijajući ga, pružajući neizravnu fenomenologiju običnoga. Ilustrirat ću to podsjećajući na moj epigraf iz Epikteta, koji je moto prvom i drugom svesku Sterneova Tristrama Shandya: "Ljudska bića muče mnijenja [dogmata] koja imaju o stvarima, a ne same stvari [pragmata]." Kako shvatiti taj epigraf u odnosu prema Sterneovoj knjizi? Na Tristrama Shandya očigledno je moguće gledati kao na prošireno istraživanje činjenice da ljudska bića više muče dogmata, ili njihovi

hobiji, nego same stvari. Sterneove digresije o karakteru i mnijenjima g. Waltera Shandyja pokazuju ga nesposobnim da gleda na svijet osim kroz ono što Sterne naziva njegove hipoteze: o imenima, o nosovima, o najboljoj tehnici poroda kako bi se zaštitila osjetljiva mreža malog mozga, itd., itd., itd. A dragi stric Toby vidi stvari hobistički kroz svoju opsesiju znanošću građenja utvrda i pokušaja da rekonstruira točne dimenzije opsade Namura, gdje je zadobio grozan, ali ne posve jasan, udarac u slabine. Naravno, svijet viđen iz hobističke, dogmatske perspektive neizbježno krene naopako: sin Waltera Shandyja dobiva krivo ime, Tristram namjesto Trismegistus, njegov nos je slomljen uslijed poroda hvataljkama, a mreža malog mozga - sjedišta svekolike mudrosti - nepopravljivo je zgnječena uslijed porađanja prvo glava pa onda noge. I gotovo sam zaboravio dodati - Tristram biva nesmotreno obrezan prozorskim oknom. Stric Toby zamjenjuje svoje herojske poduhvate s narednikom Trimom na kuglačkom travnjaku svojim ljubavnim zgodama s udovicom Wadman, koje završavaju deziluzionirano kada blagonakloni narednik Tobyju objasni da interes gđe Wadman za ranu na njegovim slabinama nije samo iz sažaljenja.

Međutim, kuda vode sve te digresije? Možda ovdje: da se kroz vrludava okolišanja Tristrama Shandyja, tu priču o "PIJETLU i BIKU", postupno približavamo samim stvarima, različitim pragmata koje čine sadržaj onoga što nazivamo svijetom. To jest, beskonačno digresivno kretanje Sterneove proze zapravo sadrži u sebi suprotno gibanje koje je progresivno. Kao što Sterne piše u iskazu koji je najbliže raspravi o metodi, "Ovom napravom mašinerija mog djela je vrsta za sebe; u njega se uvode, i pomiruju, dva suprotna gibanja, za koja je mišljeno da odudaraju jedno od drugoga. Riječju, moje je djelo digresivno, ali ono je i progresivno - u isto vrijeme."

To pomirenje dvaju suprotnih gibanja - progresivnog i digresivnog - u srži je humora. Izmještanjem gledanja na svijet kroz tuđi hobi, dovedeni smo bliže samim stvarima, enigmatičnoj potki svakodnevice i njene smiješne neautentičnosti.

S engleskog preveli

Tomislav MEDAK i Jakov VILLOVIĆ

ATELIER OF PHILOSOPHY, SOCIAL SCIENCES AND PSYCHOANALYSIS

## Call for participation

[the introductory course in psychoanalysis Sarajevo 2001]



The ATELIER OF PHILOSOPHY, SOCIAL SCIENCES AND PSYCHOANALYSIS, association of young scholars and graduate and undergraduate students of the University of Sarajevo, in collaboration with the psychoanalytic school Sigmund Freud from Paris, plans to organize an introductory course in psychoanalysis for all those interested in this discipline, particularly for students of psychology, philosophy and other disciplines of the social sciences and humanities. The course is conceived to last five months, from February to June 2001. Each month an eminent French psychoanalyst will come to Sarajevo for conferences and workshops. Each visit is scheduled to last between three and five days.

Annie Tardits, distinguished expert in Lacan's psychoanalysis whose most recent book is on education of psychoanalysts [*Les formations du psychanalyste*, Ed. Eres], will come first [and will give two talks: *Introduction à l'Atelier de psychanalyse*, and *Lire dans le champ de psychanalyse*]. The following members of the Paris school have also confirmed their participation: Françoise Samson [*De la pulsion*], Elisabeth Leybold, François Balmès [*L'Autre en psychanalyse*] and Bernard de Goeje. Each of them will lecture and conduct workshops [at least two + two hours].

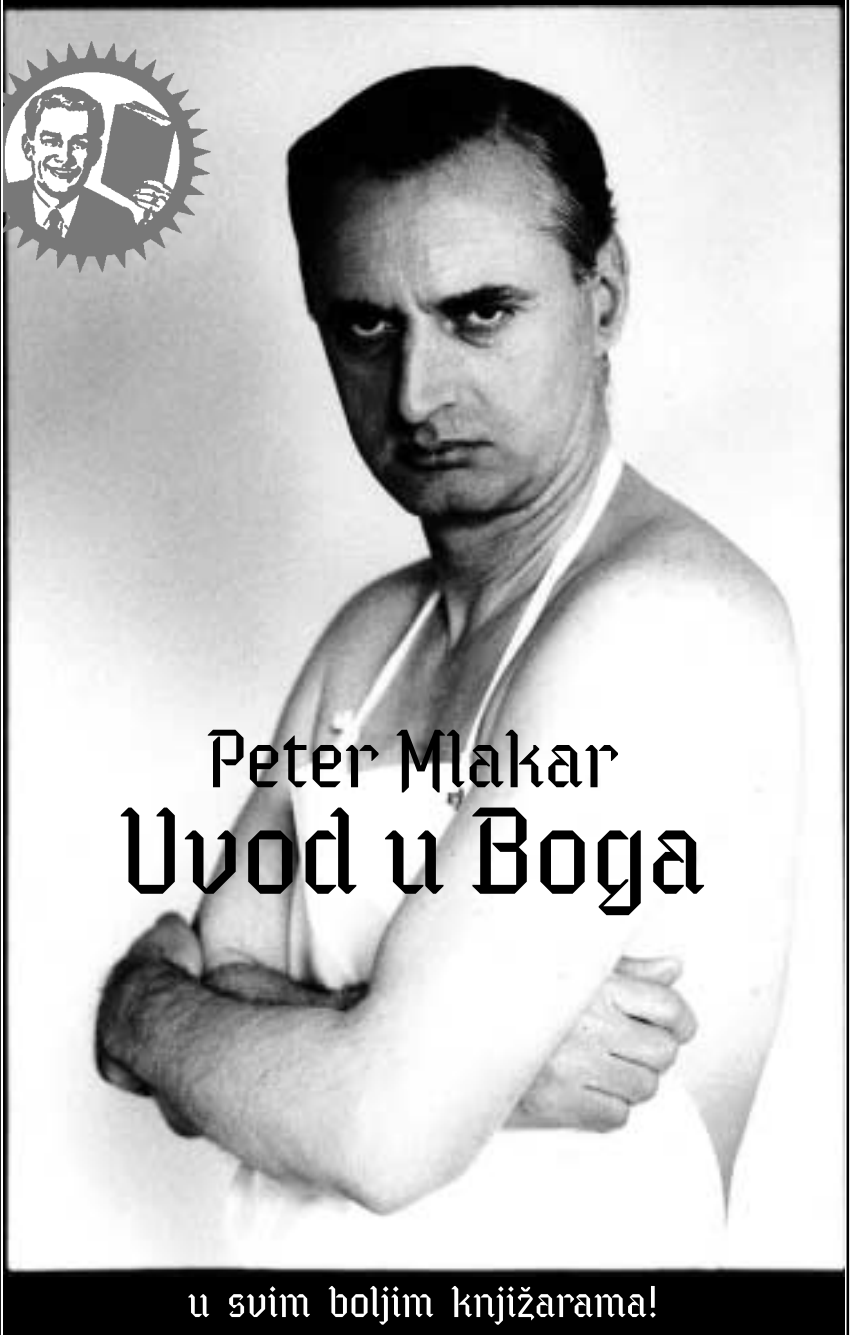
Their teaching shadows will be recruited from senior members of the Atelier: Ugo Vlaisavljević [Faculty of Philosophy, Department of Psychology], Elvir Šahić [School of Economics], and Nebojša Savija [Nansen Centre].

The course will comprise at least 30 hours of teaching and debating [foreign teachers-trainers 20 hours and local ones 10 hours].

The Atelier will issue a certificate of attendance for all those who participated regularly and actively in it.

Contact: Ugo Vlaisavljević  
University of Sarajevo  
e-mail: ugo@soros.org.ba

## novo izdanje biblioteke bastard



## NEBOJŠA JOVANOVIĆ - DRUŠTVO ZA TEORIJSKU PSIHOANALIZU SARAJEVO

## Zašto Društvo za teorijsku psihoanalizu Sarajevo?

Psihoanalize u Sarajevu nema, ne samo kao prakse, nego niti kao teorijskog diskursa kojim bi se analiziralo društvene, političke, ideološke fenomene koje u Bosni imamo evo već cijelo desetljeće. Sarajevo je osamdesetih godina propustilo sjajnu priliku uspostaviti ozbiljnu intelektualnu vezu sa Ljubljanom, dakle i sa lakanovcima iz ljubljanskog DRUŠTVA ZA TEORIJSKU PSIHOANALIZU, nije se čitalo **Žižeka**, **Dolara**, **Saleclova**, **Zupančičevu**, **Koheu**... Sve se svelo na neku vrst flerta, petinga: *Nadrealisti* su pravili viceve na račun braće **Petrič** ["*ampak zamahnem levom, ampak zamahnem desnom*"], *Crvna jabuka* pjevala o Mojci (Slovenka kao ultimativna bosanska erotska fantazma); s druge strane, slušalo se **Laibach**, fetišiziralo NEUF SLOVENISCHE KUNST, ponekad bi se i *Mladinu* prelistalo, ali nije se poklanjalo pažnju teorijskoj podlozi tog zavodljivog spektakla... Tipičan primjer tog petinga bio je famozni naci-žur siječnja 1986. godine. Kada sam na njegovu desetu obljetnicu razgovarao sa nekim od njegovih protagonista, ispostavilo se da se cijeli taj kraval zapravo svodi na sljedeće: jedna je sarajevska tinejdžerka, imenom **Isidora Bjelica**, htjela osvojiti glavnog frajera u raji, imenom **Aleksandra Hemona**, za koga je čula da sluša **Laibach** i fura se na te slovenske furke, pa je svoj rođendanski dernek upakirala onako kako je valjda mislila da Slovenci koji slušaju **Laibach** pakiraju svoje rođendane: majoneza-svastike na mezi, itd. Dakle jedna neuspjela infantilna imitacija, koja je završila proganjanjem dječurlije. Sjajan primjer kako je Sarajevo percipiralo Ljubljanu. Simptomatičan! Zato govorim o flertu, o petingu... Umjesto što se Slovincima prilazilo kao 'zabranjenom voću', kao nekakvim spomenarskim fantazmama i pornografskim sličicama koje treba kriti od mame i tate, trebalo je čitati njihovu teoriju, njihove analize tadašnjih društvenih fenomena, i to ne krišom, ispod klupe...

Da se ovo ne pretvori u mistifikaciju psihoanalize: stvari isto stoje i sa recimo feminističkim ili marksističkim diskursom, **Lacan** dijeli sudbinu **Irigarayeve**, **Badiou** nam je ništa manje neznan od **Žižeka**... No, pozivam se na slovenske lakanovce prvenstveno zbog njihove analize ideologije, njihovog političkog značaja, njihove spremnosti da djeluju *ovdje-i-sada*... Ili da se poslužim tom sjajnom pikasoovsko-lakanovskom frazom: dok su ostali esferjotski intelektualci nešto *tražili*, ljubljanski su lakanovci *nalazili*. Kod njih je prvotna akumulacija psihoanalitičke, lakanovske teorije otud davno završena, tako da barem danas ne smijemo nastupati ignorantski spram njihovih postignuća i nalaza.

## Kakve su reakcije na osnivanje Društva?

Vijest o osnivanju DRUŠTVA je prvo otišla u inozemstvo, ljudima koji nam mogu 'donijeti kugu.' Od njih stižu pohvale i čestitke, i - najbitnije - potvrde o njihovom dolasku Sarajevo. To me niti ne iznenaduje, jer sam upravo iz inozemstva i dobio možda presudni poticaj da ustanovim DRUŠTVO: **Branimir Stojanović**, **Renata Salecl** i **Boris Buden** su među glavnim krivcima. U Sarajevu još uvijek nema reakcije, do nje će doći tek kada DRUŠTVO realizira svoje prve projekte.

## A to su...?

Uvijek je nezahvalno govoriti o stvarima za koje još uvijek nisu nađena donatorska sredstva, no patološki sam optimist: u pripremi je projekt *La theorie fatale*, koji će predstaviti područje interakcije suvremene psihoanalitičke i feminističke kritike - **Alenka Zupančič**, **Juliet Flower MacCannell**, **Parveen Adams**, **Joan Copjec**, **Renata Salecl**, **Ljiljana Filipović**, **Marina Gržinić**, **Nada Ler Sofronić**, **Žarana Papić**, to su samo neke od teoretičarki koje će u seriji javnih predavanja demonstrirati isprepletenost i međusobne utjecaje psihoanalize, feminiz-



## MI DONOSIMO KUGU!

ma, *gender* studija i politike, naravno, ne smijemo zaboraviti politiku. U planu je i svojevrsna ljetnja škola psihoanalize u Sarajevu, no o tome više uskoro: nadam se da će nam se u tom projektu pridružiti i **PAST.FORWARD**, i beogradska **Škola za istoriju i teoriju umjetnosti**. Zasad je najizvjesnija izdavačka aktivnost - naime, **Arkzin** je sa DRUŠTvom odlučio pokrenuti lakanovsku ediciju, radni naziv je *Užitak*, u kojoj uskoro izlaze **Žižekov** *Sublimni objekti ideologije*, potom zbornik tekstova **Renate Salecl**, a upravo smo u pregovorima i za *Read my desire* **Joan Copjec**, te knjige **Dariana Leadera**. U Sarajevu namjeravamo otvoriti i psihoanalitičku knjižnicu, nimalo slučajno prve knjige nam stižu upravo iz Ljubljane. Tamošnje društvo je odlučilo poslati svoja izdanja, treba li podsjećati na ultimativnu psihoanalitičku ediciju *Analecta*, tu su *Problemi*, *Raz-Pol*, itd. Nadam se da će mnoga od tih izdanja također biti uskoro prevedena.

## Žižek, slovenski lakanovci... Ne bojite li se optužbi da odvec fetišizirate Žižeka, za žižekijanstvo...

Pa to je već izrečeno u pejorativnom smislu: da sam poklonik **Žižekovog** kulta, nekakve žižekijanske lože, što je valjda u Zagrebu samo neophodno prije nego vas počaste ultimativnom objedom: da ste 'lijevi terorist'. Dakle, optužba za žižekijanstvo je zapravo posve točna. Dakle, ja jesam žižekijanac, pokušavam proniknuti u njegov diskurs, pisati poput njega, skinuti ga, plagirati ga. *Stilskim vježbama* dodati vježbu pod odrednicom 'žižekijanski', nazovite to kako želite, jer samo je na taj način moguće izaći iz tog diskursa, nikako nekakvim prenemaganjem - da li pisati poput **Žižeka** ili ne. Dakle, **Žižek** je tu [džejmsonovski kazano] iščezavajući posrednik, [hičkokovski] teoretičar koji nestaje, [lakanovski] Ime-Oca koji me uvodi u simbolički poredak lakanovske teorije, možemo varirati tu njegovu ulogu kako želimo... Nije li netko primijetio da je i sam **Žižek** ponavljao **Millera** i bio milerovac a sad ima zanimljiviju poziciju od **Millera**? Dakle jedino rigidnim, dogmatskim ispisivanjem, opetovanjem istog možemo iz toga iskoračiti, drugog puta emancipacije nema, to je upisano u samu lakanovsku teoriju, ponovi stopot isto - sto i prvi put će se pojaviti razlika koju ćeš moći kapitalizirati. Najbolje je to formulirala **Marina Gržinić**, ako se ne varam, upravo u izjavi za *Zarez*: "čitajući **Žižeka** osjećam se vrlo jaka, čitajući djela njegovih kritičara - osjećam se slabo." S druge strane, osobe koje južno od Ljubljane kritikuju **Žižeka** najčešće ostavljaju dojam da ga nisu niti čitale: u Zagreb stignu dvije **Žižekove** knjige i kako dežurni 'kritičar' na to reagira? Tvrdnjom da se na naslovnica **Žižekovih** knjiga obično nalazi neki zazorni prizor mrcvarenog ljudskog ili životinjskog mesa! I još onda tu estetiku zazornog dovodi u vezu sa **Žižekovim** teorijskim opusom. Nevjerojatno! Da budemo posve precizni: na rijetkim omotima **Žižekovih** knjiga koji prikazuju 'mrcvareno meso' nalaze se *umjetnički radovi*, no ponavljam na rijetkim: i evo me u apsurdnoj poziciji da branim korice **Žižekovih** knjiga, da se na *The Ticklish Subject*

nalazi jedno nježno pero, na *Enjoy Your Symptom!* kombinacija **Munchovog Poljupca** i natpisa Hollywood, na **Blackwellovom** *The Žižek Readeru* akrilik **Bernarda Sterna** *Tourists in Manhattan* itd., no zaludan bi to trud bio. Jer, ako 'kritičar' nije vidio niti pet **Žižekovih** knjiga, a već gradi nekakvu estetiku njihovih korica, zamislimo kako tek stoje stvari sa odnosom 'kritičara' spram onoga što se među tim koricama nalazi. Paradoksalno, upravo su takvi 'kritičari' pravi fetišiste **Žižeka**. Zahvaljujući njihovim mistifikacijama, **Žižek** funkcionira kao neuništivi intelektualni bauk, koji kruži li kruži, dakle upravo zahvaljujući njima, nikako zahvaljujući onima koji **Žižeka** prevode i stavljaju njegove teze na uvid javnosti, te otud i relevantnoj kritici.

## Vratimo se političkoj dimenziji Društva. Kako se Društvo definira spram trenutačne političke situacije u Bosni i regiji?

Spomenut ću mit koji je danas u Bosni na djelu u demagoškim govorima kako mjesnih političara, tako i predstavnika 'međunarodne zajednice'. Nedobrovoljno okupljeni u začudan savez, oni ne prestaju ubjeđivati Bosance da 'sve što trebamo je tržište'. Njihove bi se poruke moglo opisati kao svojevrsnu parafrazu **de Sada**: dragi Bosanci, još samo jedan napor ukoliko želite postati 'kapitalistima'. Biti kapitalist ovdje ne znači jednostavno biti pripadnik gornje klase u kapitalističkom društvu, nego znači živjeti u društvu bez rata. Naime, prema ovom mitu, uspostavljanje protoka roba i kapitala uništiti će stare nacionalističke mitove mržnje. Život u *među-i-Milki* će tako donijeti konačno spasenje, oslobađajući nas želje za ratovanjem i ubijanjem svojih susjeda. Nažalost, erupcije nacionalizma (kako na Istoku, tako i na Zapadu) već su potvrdile da kapital sam po sebi nužno ne - pacificira nacionalizam, odnosno, kapitalizam i - nacionalističke strategije se međusobno ne isključuju. Primjerice, Bosna je već dio regionalnog tržišta, no zahvaljujući finansijskom i ekonomskom kriminalu poniklom na leđini nacionalističke politike. Ovdje mogu ponoviti pitanja što ih je glede postautoritarne traume svoje zemlje postavila argentinska psihoanalitičarka **Nancy Caro Hollander**: *Možemo li učiniti cijelim ono što je smrskano? Možemo li zaustaviti gomilanje leševa i ruševina? Možemo li pojačati psihološku i društvenu obnovu kako bi krenuli u budućnost, okrećući leđa nejednakosti i mržnji?* No, dok **Hollanderica** može na ova pitanja optimistički odgovoriti, pozivajući se na tradiciju progresivne psihoanalitičke misli u Argentini, u Bosni tu tradiciju nemamo i sa te strane tek treba učiniti najveći napor. Dakle, odgovor bi u slučaju Bosne bio: da, psihoanaliza nam u tome može pomoći, no samo ako je upoznamo i ovladamo njome. Ne samo kao praksom, nego i kao diskursom kroz koji se može artikulirati kritička svijest.

RAZGOVOR VODIO: Pietro MILAT

KONTAKT:

Društvo za teorijsku psihoanalizu - Sarajevo  
Nebojša Jovanović  
ing@bih.net.ba

*Ako 'kritičar' nije vidio niti pet Žižekovih knjiga, a već gradi nekakvu estetiku njihovih korica, zamislimo kako tek stoje stvari sa odnosom 'kritičara' spram onoga što se među tim koricama nalazi. Paradoksalno, upravo su takvi 'kritičari' pravi fetišiste Žižeka. Zahvaljujući njihovim mistifikacijama, Žižek funkcionira kao neuništivi intelektualni bauk, koji kruži li kruži*

PAST.FORWARD #2

veljača 2001  
objavljeno kao separat  
dvotjednika ZAREZ #49

priredili

Tomislav MEDAK &amp; Petar MILAT

design 'n' layout

Dejan Kršić &amp; Rutta dd@arkzin

# Naše nebo

Danijel Dragojević

## Lađa

**N**a Trogirskoj katedrali, na njezinom desnom zidu izvana, na stijeni od Trga nalazi se mali crtež lađe s veslima (galije) vrlo sličan dječjem crtežu, ali ipak ne dječji; neka vrsta davnog grafita. Pogled koji ga tu ne očekuje (katedrala je velika i ozbiljna) iznenadi se: odakle odjednom ovo? Kronike i pamćenje ne znaju od kada je on tu; radoznalost nam, ako smo htjeli, ne može biti zadovoljena.

Kada bi stranci ili njegovi prijatelji koji su dolazili u Trogir začuđeni pitali Jakova Pavića, slikara iz Splita koji je godinama tamo radio kao profesor crtanja, u koje je vrijeme crtež nastao, on bi odgovorio: Nešto malo prije Katedrale. Kada sam prije tridesetpet i više godina i sam bio počašćen takvom datacijom smatrao sam da je to zgodan zenbudistički koan. Danas prema tim njegovim riječima imam manje literaran i ozbiljniji odnos. Taj nonsens ne čini mi se više posve nonsens. Naime, ne treba biti sasvim u vlasti sanjarije pa da se shvati, čak i vidi, da lađe, kao kod Platona, dolaze i odlaze prije nego se u zbilji uobliče, postanu tvarne i nađu svoj put, mjesto i ulogu.

A kada već govorimo o crkvama, zar se njihovi unutrašnji prostori ne zovu lađe i brodovi? A upravo su oni, budući da velike praznine koje će zidovi tek zatvoriti, postojali prije crkava. Jednobrodne, dvobrodne, trobrodne katedrale su, čak i kada ih još nema, nevezani brodovi što plove ne brinući se o banalnim fizičkim zakonima. Moguće je dakle da je lađa na Trogirskoj katedrali, s njezine vanjske strane, došla mnogo ranije od katedrale, kao i one velike, prostrane, prostorne unutar nje. Ne znam je li preuzetno reći da je lađa bila njezina prethodnica koja je negdje na rubu ruke i misli čekala, a tek kasnije bila (da je se ne zaboravi) nesprenno nacrtana?

I do mene je ta lađa jedne večeri iznenada (nikakvo čudo) došla na neki nevidljivi zid nepostojeće katedrale, prešavši daljinu od nekoliko stotina kilometara, a da se, kao nekada davno, vesla nisu ni pomakla. Od svih i iz svih mogućih misli, slika, sjećanja i snova doplovila je sama. Nisam je zvao, tražio, došla je i razveselila me svojom bojom stare cigle. Magičnošću kakvu imaju lađa i daljina pronašla me u sobi, u noći.

Kao otočanin nagledao sam se i nasanjao brodova, njihovih dolazaka i odlazaka. Uz svoju doslovnost oni uvijek još nešto čine, nešto donose, odnose i prenose. To im je sličnost s pticama. Lađa koja dolazi na početku noći mogla bi svašta donijeti i odnijeti. Dok je gledam i dok

joj se divim, znam to. Pitam kao u zamamnom horoskopu: poslije i prije čega je tu? Ipak, govorilo se, loše čini onaj koji ne vezuje slučaj i ljubav. Loše bi, dakle, učinio onaj tko ne bi povjerovao njezinoj zastavi. Ne da govori, treba je pustiti da pjeva. Bježi, straše! Bježi, nevrjeme! Bježi, Pascalova misli o prostoru! Nisam pogledao kroz prostor, ali sam pomislio na južnu stranu odakle mi je došla.

Vjerojatno treba biti miran i sabran. Ta lađa, kao i druge, oblikom i mogućim putem nosi nešto obuhvatno, čitavo. Možda je ona "slika života kojemu čovjek odabire središte i određuje smjer", ali bit će ipak da je ona malo iznad čovjeka i njegovih dimnih snova. Mala utjeha izvan nas (na jednom vanjskom zidu) koja bi htjela biti mala utjeha u nama (na unutrašnjem zidu). ☒

## Naše nebo

**J**edna knjiga koja je na mene utjecala, a koju nikada nisam uzeo u ruke bila je "Naše nebo" Otona Kučere. Za nju sam doznao rano. Mogao sam imati dvanaest ili trinaest godina. Možda sam za naslov i autora od nekoga čuo, a možda i pročitao, ne sjećam se. Tek kada sam imao nešto više od četrdeset godina vidio sam je na polici jednog antikvarijata. To je bila prilika da je uzmem u ruke, prolistam i kupim. Ali ja to nisam učinio. Iako je bila stara, ili upravo zato, bila je još uvijek lijepa i dobro očuvana. U svakoj drugoj prigodi moje bi pohlepa i radoznalost htjele biti zadovoljene, i bile bi. Tridesetak sam godina mislio na nju, sada je bila prilika da se upoznamo i približimo. Ipak, moje osjećanje u tom času, jače od svih drugih, bilo je strah i nelagoda. Naravno, kroz tih tridesetak godina mnoge sam stvari čuo i doznao o toj knjizi i njezinom autoru. Znao sam naime da je iz područja popularne astronomije, da je napisana i objavljena na samom kraju devetnaestog stoljeća. I s imenom Otona Kučere sam se susretao često u enciklopedijama, novinama, člancima; fotografije njegova lika sam vidio mnogo puta. Znao sam, dakle, mnoge podatke o knjizi i oko nje. Mogao sam zamisliti i crteže i slike neba iz tog vremena – nisam se morao plašiti susreta. A ja sam se ipak plašio. Sva ta kasnija saznanja koja su se usput kupila nisu uspjela, iako sam ih uzimao ozbiljno i vjerovao im, ukloniti doživljaj bajkovitosti toga naslova i autora. Za tu bajkovitost sam se bojao. Ako bih knjigu uzeo u ruke, ako bi joj se približio ona bi došla u neposrednu opasnost. Možda bi se srušilo nešto što je godinama nastajalo. Za mene je naslov "naše nebo" u tim ranim godinama bio ne samo naslov nego mnogo više: ušao je u moj pogled, bio dio pogleda, a mož-

da i pogled sam. Za dijete, idealan naslov koji može prestati biti naslov i može ući u sve oko njega i u njemu: u njegovu priču. On, taj naslov, govori da je nešto što je daleko, veliko, beskrajno, koje zbog toga može i plašiti – naše. Može li za dijete biti nešto ljepše od toga da je nebo naše, to jest i njegovo? Naravno, kasnije sam doznao da to "naše" znači sjeverno, ono koje mi možemo vidjeti, ali za taj podatak kao i one druge koje sam doznavao bilo je kasno, za mene ono nikada, kada je riječ o tom naslovu, nije postalo sjeverno ili bilo kakvo drugačije. U toj igri, veliko je postajalo malo, malo veliko, zvijezde su bile ozbiljne i neozbiljne, kao kod Miróa naše nebo bilo je dio i cjelina bilo kojeg prostora. Samo postojanje te knjige širilo je sanjariju, ali i sve ono drugo što sam o nebu i mnogo čemu čuo i doznavao. Pascal, kao što znamo, kaže da ga "užasavaju beskrajni prostori", ovo je jedan antipaskalovski naslov, na samoj granici utješnog, pogodan da nam bude prijatelj i dok gledamo i dok mislimo. Naslov me, pogotovo ranije, nije vodio samo vani, izvan knjige. Zamišljao sam da se mnoga čuda koja vidim, o kojima sanjam i razmišljam nalaze u knjizi, u nekoj njezinoj sjajnoj geometrizaciji za kakvu su sposobne zvijezde u vezi s tolikim obiljem prostora. Sva ta zvijezda i njihov maštoviti bestijarij davali su sadržaj mojim željama i nukali ih na neko putovanje koje je istovremeno kolosalno trijezno i pijano. Nebo kao što znamo kaže: ja bih ti nešto reklo; mi nebu također kažemo: mi bismo ti nešto rekli. I nesaopćena tajna ide od njega do nas i od nas k njemu. Oni koji je pokušavaju odgovoriti kažu da je nebo naša prošlost i naša budućnost. Kučerin naslov kaže da je nebo naša kuća, naš grad i naš život. Sve ono tu odmah iza ugla. Kao Van Goghova kavana sa zvjezdanim nebom. Ne treba ni reći kako ovim naslovom nisam nikada mislio da je nebo samo noćno. Na marginama svake zvjezdoznanstvene knjige raste dan i širi do nevidenih razmjera, i mi ga koliko možemo i umijemo pratimo. I tako, Kučerina knjiga, iako mi nikada nije bila u rukama, pratila me je kao rijetko koja i bila mi kadra dati mnogo više od onoga što se nalazi u njoj. Nije me, bar mi se tako čini, iznevjeravala. Nezanjanje, možda isto toliko koliko i znanje, kada je o nebu riječ, pomaže i potrebno nam je. Kučerino *naše nebo* za mene je bilo i jest odjednom (istovremeno) otvoreno na svim njegovim stranama i stranicama. Da sam ga pogledao, prelistao i kupio, tko zna da li bi to tako i dalje bilo. ☒

## Sunac

**P**ostoji u govornom jeziku riječ, i fraze s njom, koje ne nalazimo u rječnicima: Sunac ti tvoj! To je nešto što je napola psovka, mali prijekor, riječ za stvaranje blizine, izraz čuđenja i slično. Kaže se i: Sunce ti tvoje! Po onome kao čujemo i osjećamo, to nisu sasvim iste riječi i iste fraze. Sunac je, tako nam

se čini, manje ozbiljan, riječ s manje svetosti i vlasti. Sunac je svakidašnjiji, sišao je s neba na zemlju, individualizirao se, približio čovjeku. U njemu je neki laki dodir, sitna veza, usklik. Nikako nije apsolutni izvor života, ništa opće i zajedničko. Muški rod kojim je zamijenio srednji nije mu pomogao, vlast u našem jeziku kao da je radije bezrodna i neutralna. I doista u katoličkoj moralci koja se i danas uči u najteže grijehe idu psovke protiv Boga i svetaca, ali, što je čudno, i protiv sunca, kao da je i ono Bog ili svetac. Tek poslije njega slijedi veliki spisak psovki manjeg ranga. Ovako visoko mjesto sunca vjerojatno je ostatak njegova ranijeg poganskog obožavanja. Po svemu sudeći, nije ga bilo lako ukloniti, kako je to učinjeno s drugim bogovima i kumirima. Na Mediteranu je ono suviše veliko i snažno, a da ne bi ostalo simbol života, svjetlosti, neba – dakle Boga. A kada je tako, nije smjelo u psovku. Trebalo je zabraniti jeziku da ga obrće kako želi i kada želi: da pomoću njega iskaljuje bijes. Trebalo je, dakle, da podsvijest ostane zadovoljena, a zabrana poštovana, naći neku sličnu a lakšu i nezabranjenu riječ, kako to jezik kod psovki i u sličnim slučajevima čini. I rješenje je, ako je ova pretpostavka točna, nađeno. Dakle ne: Sunce ti tvoje! Nego: Sunac ti tvoj! Sunac ti žarki! I zbog toga je sunac i ozbiljan i neozbiljan, živ i neživ, igriv i pokretljiv, ali i lažan. Dubler nije tako dragocjen kao pravi glumac, ali je ipak važan. Sunac nije Bog, ali mu je blizu. Zato, ako sunce i sunac sklanjamo uporedo, vidimo da im je srodstvo veliko, da je naš sunac došao od sunca i da se bez njega i izvan njega ne može sklanjati. Izvučemo li ga iz nominativa i vokativa u neki drugi padež, više nećemo znati o čemu se radi. Zbog istog razloga, zbog svetosti, i za kruh se pokušala naći zamjena. I našla se – u riječi krušac. Krušac ti tvoj! Istina je, on se može sklanjati, ali će se također koristiti samo nominativom, kao, uostalom i klinac koji u sličnom slučaju zamjenjuje riječ iz erotskog instrumentarija. Po srijedi je, čini se, neka mala teatarska igra za koju naši rječnici, koliko mi znamo, nisu pokazali veće zanimanje. Sunac. Jedna neosamostaljena riječ, koja vjerojatno zbog toga i nije riječ, preskočena je. A to je šteta. Bilo bi dobro da su stručnjaci za tvorbu riječi o njoj nešto rekli. Pa čak ako je sumnjiva kako se čini. Možda je samo maska, ali i tom nepokretnošću ona nešto čini i nekako figurira. Iako na rubu, ona se ipak raduje. Znamo kako majke u času radosti kažu: sunac moj! Jezik zna svoje potrebe, zadovoljava ih i ne griješi. Pogotovo treba li neku veliku i glavnu riječ umanjiti, razveseliti i demokratizirati. Kao i ostale imenice sličnog završetka (junac, mulac, palac, jadac, samac, lanac, jarac) i sunac ima jaku humornu, podsvijesnu i erotsku boju. To znači da se nesigurno leluja. Mnogo je bliže mjesecu nego sunce, kao da je velika žarulja. Nešto što se može upaliti i ugasiti. Sunac, tako nam se čini, manje grije, a više komunicira. Sunac mu njegov! ☒

dini razvitka kulturalnih studija.

**Znakovi i radništvo**

Moderni kulturalni studiji

rotstavljenju "popularnoj kulturi") kao opsesivnu ideološku formaciju, kao značenjâ koja funkcionaliraju tako što pozicioniraju

fiju tekuće teorije, pitanje je do koje mjere možemo biti subjekti odgovorni za svoje postupke, a do koje su mjere naši prividni izbori zauzdani silama koje ne kontroliramo.

Kulturalni studiji zadržavaju se na napetosti između, s jedne strane, analitičarove težnje da analizira kulturu kao niz kodova i praksi koji otuđuje ljude od njihovih interesa i stvara žudnje koje im počinju pripadati i, s druge strane, analitičarove želje da u

dijima, tradicionalno zamišljenima", gdje je zadatak bio interpretacija književnih djela kao dostignuća njihovih autora, a glavno opravdanje za proučavanje književnosti posebna vrijednost velikih djela: njihova složenost, njihova ljepota, njihov uvid, njihova univerzalnost i njihove potencijalne koristi za čitatelja.

Ali ni sami književni studiji, tradicionalni ili drugačiji, nisu nikad bili ujedinjeni oko jedne koncepcije onoga čime su se zanimali, a od došašća teorije posebno su borbena i natjecateljska disciplina gdje se razni projekti, zanimali se književnim ili neknjiževnim djelima, natječu za pozornost.

U načelu, dakle, ne bi trebalo biti sukoba između književnih i kulturalnih studija. Književni studiji nisu vezani uz koncepciju književnog objekta koju kulturalni studiji moraju odbaciti. Kulturalni studiji nastali su kao primjena postupaka književne analize na druge kulturalne materijale. Tretiraju kulturalne artefakte kao "tekstove" koji se čitaju, a ne kao predmete koji su tu jednostavno zato da se izbroje. I, obrnuto, književni studiji mogu biti na dobitku ako se književnost proučava kao određena kulturalna praksa i djela vežu uz druge diskurse. Utjecaj teorije prouzročio je proširenje raspona pitanja na koja književna djela mogu odgovoriti i usredotočenje pažnje na različite načine na koje se ona mogu opirati ili komplicirati ideje svoga doba. U načelu, kulturalni studiji, sa svojim insistiranjem na proučavanju književnosti kao jedne označiteljske prakse među drugima i istraživanjem kulturalnih uloga koje književnost zaposjeda, mogu intenzivirati proučavanje književnosti kao kompleksnoga intertekstualnog fenomena.

Sporovi oko odnosa između književnih i kulturalnih studija mogu se grupirati oko dvije široke teme: 1) onog što se zove "književni kanon": djela koja se redovito uče u školama i na sveučilištima i za koja se smatra da čine "naše književno nasljeđe"; 2) prikladnih metoda za analizu kulturalnih predmeta.

**Kanonski problem kanona**

Što će se zbiti s književnim kanonom ako kulturalni studiji progutaju književne studije? Jesu li saponice zamijenile Shakespearea i, ako je tako, jesu li za to krivi kulturalni studiji? Neće li kulturalni studiji ubiti književnost ohrabrujući više proučavanje filma, televizije i drugih popularnih kulturalnih oblika u odnosu na klasike svjetske književnosti?

Slična je optužba upućena teoriji kad je ohrabrila čitanje filozofskih i psihoanalitičkih tekstova uz književna djela: uzela je klasicima studente. Ali, teorija je oživjela tradicionalni književni kanon otvarajući vrata mnogobrojnim načinima čitanja "velikih djela" engleske i američke književnosti. Nikad se o Shakespeareu nije toliko pisalo, proučavan je iz svih zamislivih kutova, interpretiran u feminističkim, marksističkim, psihoanalitičkim, historističkim i dekonstrukcijskim vokabularima. Wordsworth je transformiran književnom teorijom iz pjesnika o prirodi u ključnu figuru moderniteta. Ono što jest bilo zapostavljeno, uglavnom su "manja" djela koja su redovito izazivala zanimanje kad je proučavanje književnosti bilo organi-

# Književnost i kulturalni studiji

**Što će se zbiti s književnim kanonom ako kulturalni studiji progutaju književne studije? Jesu li saponice zamijenile Shakespearea i, ako je tako, jesu li za to krivi kulturalni studiji?****Jonathan Culler**

Profesori francuskog pišu knjige o cigaretama ili o opsjednutosti Amerikanaca debljinom, šekspirolozi analiziraju biseksualnost, stručnjaci za realizam rade na serijskim ubojicama. U čemu je stvar?

**Teorija i praksa**Ono što se ovdje zbiva su *kulturalni studiji*, važna aktivnost u humanističkim znanostima 1990-ih. Neki su se profesori književnosti okrenuli od Miliona Madonni, od Shakespearea saponicama, potpuno napuštajući proučavanje književnosti. U kakvoj je to vezi s književnom teorijom?Teorija je silno obogatila i oživjela proučavanje književnih djela, ali teorija nije teorija *književnosti*. Kad bi se moralo reći čega je "teorija" teorija, odgovor bi bio nešto kao "označiteljskih praksi", proizvodnje i reprezentacije iskustva i konstituiranja ljudskih subjekata – ukratko, nešto kao kultura u najširem smislu. Upadljivo je i da je polje kulturalnih studija, kako se razvijalo, jednako zbujujuće interdisciplinarno i teško određivo kao i sama "teorija". Može se reći da to dvoje idu zajedno: "teorija" je teorija, a kulturalni studiji su praksa. Kulturalni studiji su praksa onoga čega je ono što kratko zovemo "teorijom" teorija. Neki se praktičari kulturalnih studija žale zbog "visoke teorije", ali to ukazuje na razumljivu želju da ih se oslobodi odgovornosti za beskrajan i zastrašujući korpus teorije. Rad u kulturalnim studijama zapravo je duboko ovisan o teorijskim raspravama posvećenim značenju, identitetu, reprezentaciji i djelovanju.

Ali kakav je odnos između proučavanja književnosti i kulturalnih studija? U njegovoj najširoj koncepciji projekt kulturalnih studija razumijevanje je funkcionaliranja kulture, posebno u modernom svijetu: kako funkcionaliraju kulturalne proizvodnje, kako su konstruirani i organizirani pojedinačni i grupni kulturalni identiteti u svijetu raznolikih i izmiješanih zajednica, državne moći, medijskih industrija i multinacionalnih korporacija. U načelu, dakle, kulturalni studiji uključuju i obuhvaćaju književne studije, istražujući književnost kao posebnu kulturalnu praksu. Ali kakvo je to uključivanje? Oko toga ima dosta neslaganja. Jesu li kulturalni studiji opsežan projekt unutar kojeg književni studiji dobivaju novu moć i uvid? Ili će kulturalni studiji progutati književne studije i uništiti književnost? Da bismo shvatili problem, moramo nešto reći o poza-

imaju dvostruko porijeklo. Potječu najprije iz francuskog strukturalizma 1960-ih koji je pristupao kulturi (uključujući književnost) kao nizu praksi čija bi se pravila ili konvencije trebale opisati. Rani rad u području kulturalnih studija je knjiga francuskoga književnog teoretičara Roland Barthesa *Mitologije* (1957), u kojoj on poduzima kratka "čitanja" niza kulturalnih aktivnosti, od profesionalnog hrvanja (wrestling) preko reklamiranja automobila i deterdženata do takvih mitskih kulturalnih predmeta kao što su francuska vina i Einsteinov mozak. Barthes je posebno zainteresiran za demistifikaciju onoga što se u kulturi počinje činiti prirodnim pokazujući da se to temelji na uvjetovanim, povijesnim konstrukcijama. Analizirajući kulturalne prakse pronalazi dubinske konvencije i njihove društvene implikacije. Ako se profesionalno hrvanje uspoređuje s boksom, na primjer, može se vidjeti da postoje različite konvencije: kad su udareni, boksači se ponašaju stoički, dok se hrvači previjaju u agoniji i napadno zauzimaju stereotipne uloge. U boksu su pravila borbe izvanjska meču, tako da označavaju granice preko kojih se ne smije ići, dok su u hrvanju pravila uvelike *unutar* meča, kao konvencije koje povećavaju raspon

čitatelje ili gledatelje kao potrošače i opravdavaju mehanizme državne moći. Interakcija između ove dvije analize kulture –



## Kulturalni studiji su praksa onoga čega je ono što kratko zovemo "teorijom" teorija

značenja koje se može proizvesti: pravila postoje da budu prekršena, prilično besramno, tako da bi "loš dečko" ili zlikovac dramatično otkrio sebe kao zlog i nesportskog, a publika bila zapjenjena u osvetničkom bijesu. Hrvanje tako nudi iznad svega moralnu razumljivost jer su dobro i zlo jasno suprotstavljeni. Istražujući kulturalne prakse od visoke književnosti do mode i hrane Barthesov je primjer ohrabrio čitanje konotacijâ kulturalnih predodžbi i analizu društvenog funkcionaliranja čudnih konstrukcija kulture.

Drugi izvor suvremenih kulturalnih studija marksistička je književna teorija u Britaniji. Rad Raymonda Williama (*Kultura i društvo*, 1958) i osnivača birminghamskog Centra za suvremene kulturalne studije Richarda Hogarta (*Upotrebe pismenosti*, 1957) posvećen je otkrivanju i istraživanju popularne kulture radničke klase koja je nestala s vidika kad je kultura poistovjećena s visokom književnošću. Taj projekt otkrivanja izgubljenih glasova, stvaranja povijesti odozdo, susreo se s još jednim teoretičarjem kulture, onim iz europske marksističke teorije, koje je analiziralo masovnu kulturu (sup-kulture kao *izraza ljudi* i kulture kao *nametnute ljudima* – ključna je za razvitak kulturalnih studija, isprva u Britaniji, a zatim i drugdje.**Zadržavanje napetosti**Kulturalni studiji u ovoj su tradiciji vođeni napetošću između želje za otkrivanjem popularne kulture kao izraza ljudi ili davanjem glasa kulturi marginaliziranih grupa te proučavanjem masovne kulture kao ideološkog nametanja, opresivne ideološke formacije. S jedne strane, svrha proučavanja popularne kulture uspostavljanje je veze s onim što je važno za živote običnih ljudi – njihovom kulturom – u opoziciji prema onoj estetici i profesora. S druge strane, postoji jak poriv da se pokaže kako su ljudi oblikovani ili manipulirani kulturalnim silama. Do koje su mjere ljudi konstruirani kao subjekti od strane kulturalnih formi i praksi koje ih interpeliraju ili im se obraćaju *kao ljudima* s posebnim žudnjama i vrijednostima? Koncept *interpelacije* dolazi od francuskoga marksističkog teoretičara Louisa Althussera. Reklame vam se, na primjer, obraćaju kao posebnoj vrsti subjekta (potrošaču koji drži vrijednima određene kvalitete) i više puta zavezani na taj način, počinjete zauzimati takav položaj. Kulturalni studiji pitaju do koje smo mjere manipulirani kulturalnim formama i do koje smo mjere ili na koje smo načine sposobni koristiti ih u druge svrhe, iskazujući, kako se to zove, "djelovanje". Pitanje "djelovanja", koristeći stenogra-

popularnoj kulturi nade autentično izražavanje vrijednosti. Jedno je rješenje pokazati da su ljudi sposobni koristiti kulturalne materijale koje im je podmetnuo kapitalizam i njegove medijske industrije da bi stvorili vlastitu kulturu. Popularna kultura napravljena je od masovne kulture. Popularna kultura napravljena je od kulturalnih sredstava koja su joj suprotstavljena i stoga je kultura sukoba kultura čija se kreativnost sastoji u korištenju proizvoda masovne kulture.

Rad u kulturalnim studijama posebno je osjetljiv na problematičan karakter identiteta i mnogostruke načine kojima su identiteti formirani, doživljeni, prenošeni. Posebno je, dakle, važno proučavanje nestabilnih kultura i kulturalnih identiteta koji se javljaju kod grupa – etničkih manjina, imigranata, žena – koje mogu imati problema u identificiranju s većom kulturom u kojoj se nalaze, s kulturom koja je i sama klizna ideološka konstrukcija.

**Shakespeare i Madonna**Veza između kulturalnih studija i književnih studija kompliciran je problem. U teoriji kulturalni su studiji sveobuhvatni: Shakespeare i rap glazba, visoka kultura i niska, kultura prošlosti i kultura sadašnjosti. Ali u praksi, budući da se značenje temelji na razlici, ljudi se bave kulturalnim studijima *u opoziciji* prema nečemu drugom. U opoziciji prema čemu? Budući da su kulturalni studiji potekli od književnih studija, odgovor je često: "u opoziciji prema književnim stu-

zirano tako da "pokriva" povijesna razdoblja i žanrove. Shakespeare se čita više i interpretira življe nego ikada, ali Marlowe, Beaumont i Fletcher, Dekker, Heywood i Ben Jonson – elizabetanski i jakobinski dramatičari koji su prije redovito išli uza nj – danas se malo čitaju.

Bi li kulturalni studiji imali sličan učinak, pribavljajući nove kontekste i povećavajući raspon problema za nekolicinu književnih djela, a uzimajući studente ostalima? Dosad, rast kulturalnih studija pratio je (ali ne izazvao) širenje književnoga kanona. Književnost koja se danas naširoko predaje uključuje pisanje žena i drugih povijesno marginaliziranih grupa. Bilo dodani tradicionalnim književnim kolegijima, bilo proučavani kao odvojene tradicije ("američka azijska književnost", "postkolonijalna književnost na engleskom"), ovi se tekstovi često proučavaju kao reprezentacija iskustva i stoga kulture ljudi koji su u pitanju (u Sjedinjenim Državama: afričkih Amerikanaca, azijskih Amerikanaca, domorodaca i Latinoamerikanaca iz SAD-a, kao i žena). Takvi tekstovi, ipak, dovode u prvi plan pitanja o tome do koje mjere književnost stvara kulturu koju bi trebala izražavati ili predstavljati. Je li kultura učinak reprezentacija prije nego njihov izvor ili uzrok?

#### Politika i estetika

Rašireno bavljenje ranije zapostavljenim tekstovima potaklo je žestoke sporove u medijima: jesu li tradicionalni književni standardi kompromitirani? Jesu li ranije zapostavljena djela izabrana zbog njihove "književne izvrsnosti" ili zbog njihove kulturalne reprezentativnosti? Je li politička "korektnost", želja da se svakoj manjini daje pravedna reprezentacija to što određuje izbor djela za proučavanje, a ne posebni književni kriteriji?

Postoje tri vrste odgovora na takva pitanja. Prvo je da "književna izvrsnost" nikad nije određivala što će se proučavati. Svaki nastavnik ne odabire ono što on ili ona drži za deset najvećih djela svjetske književnosti nego, radije, bira djela koja nešto predstavljaju: možda književni oblik ili razdoblje u povijesti književnosti (engleski roman, elizabetanska književnost, moderna američka poezija). Unutar tog konteksta predstavljanja nečega birana su "najbolja" djela: nećete ispustiti Sidneyja, Spensera i Shakespearea s kolegija o elizabetanskoj književnosti ako smatrate da su oni najbolji pjesnici raz-

doblja, kao što uključujete ono što smatrate "najboljim" djelima azijsko-američke književnosti ako je to ono što predajete. Ono što se promijenilo jest interes u odabiru djela koja će predstavljati niz kulturalnih iskustava, kao i niz književnih oblika.

Drugo, primjena kriterija književne izvrsnosti bila je povijesno kompromitirana neknjiževnim kriterijima koji upliću rasu i rod, na primjer. Dječakovo iskustvo odrastanja (npr. Hucka Finna) smatralo se univerzalnim, dok je ono djevojčice (Maggie Tulliverino u *Mlinu na Flossi*) viđeno kao predmet užeg interesa.

Naposljetku, sam pojam književne izvrsnosti podvrgnut je raspravi: posvećuje li određene kulturalne interese i djeluje li kao da su oni jedini standard književnog vrednovanja? Debata o tome što se računalo kao književnost vrijedna proučavanja i kako su ideje izvrsnosti funkcionirale u institucijama jest nit kulturalnih studija posve prikladna književnim studijima.

#### Simptomatska analiza

Drugo se važno mjesto razilaženja tiče načina analize u književnim i kulturalnim studijima. Kad su kulturalni studiji bili odmetnički oblik književnih studija, primjenjivali su književnu analizu na drugim kulturalnim materijalima. Ako bi kulturalni studiji postali dominantni i ako njihovi praktičari ne bi više dolazili iz književnih studija, ne bi li ta primjena književne analize postala manje važnom? U uvodu utjecajnoga američkog sveska *Kulturalni studiji* stoji: "iako u kulturalnim studijima nema zabrane pomnih tekstualnih čitanja, ona isto tako nisu ni obavezna". Ovo uvjeravanje da pomno čitanje nije zabranjeno nije nimalo umirujuće za književnog kritičara. Oslobođeni principa koji je dugo vladao književnim studijima – da je glavna točka interesa raznolika složenost pojedinačnih djela – kulturalni studiji lako bi mogli postati neka vrsta nekvantitativne sociologije koja tretira djela kao instance ili simptome nečeg drugog, a ne kao interes po sebi i koja podliježe drugim nastupima.

Glavni je među njima mamak "totaliteta", ideje da postoji društveni totalitet kojeg su kulturalne forme izraz ili simptom, tako da njih analizirati zapravo znači povezati ih s društvenim totalitetom iz kojeg su izvedene. Recentna teorija raspravlja o pitanju postoji li društveni totalitet, društveno-politička konfiguracija, i ako je tako, kako se pre-

ma njemu odnose kulturalni proizvodi i aktivnosti. Ali kulturalne studije privlači ideja izravnog odnosa u kojem su kulturalni proizvodi simptomi dubinske društveno-političke konfiguracije. Na primjer, kolegij "Popularna kultura" na Otvorenom sveučilištu (Open University) u Britaniji koji je slušalo nekih pet tisuća ljudi između 1982. i 1985. obuhvaćao je temu pod naslovom *Televizijske policijske serije, zakon i poredak* u kojoj se analizirao razvitak policijskih serija u uvjetima promjenjive društveno-političke situacije: "Dixon of Dock Green" usredotočuje se na paternalističku figuru oca koji intimitno poznaje susjedstvo radničke klase kojim patrolira. Učvršćenjem blagostanja i napretkom u ranim 1960-im klasni su problemi prevedeni u socijalne brige: sukladno tome, nova serija, *Z*

**Je li politička "korektnost" to što određuje izbor djela za proučavanje, a ne posebni književni kriteriji?**

*Cars*, pokazuje uniformiranu policiju u patrolnim automobilima koja obavlja svoj posao profesionalno, ali na nekoj distanci od zajednice kojoj služi. Nakon 1960-ih dolazi kriza hegemonije (*hegemonija* je dogovor o dominaciji prihvaćen od onih kojima se dominira: vladajuće grupe ne dominiraju čistom silom, već kroz strukturu pristanka, a kultura je dio ove strukture koja legitimiraju trenutne društvene dogovore. Koncept dolazi od talijanskog marksističkog teoretičara Antonija Gramscija) u Britaniji i država se, ne mogavši lako dobiti pristanak, mora naoružati protiv opozicije od strane sindikalističke militantnosti, "terorista", IRA-e. Ovo agresivnije mobilizirano stanje hegemonije vidljivo je u takvim primjerima policijskog žanra kao što su *The Sweeney* i *The Professionals* u kojima se policajci u civilu obično bore s nekom terorističkom organizacijom dostižući njeno nasilje vlastitim".

Ovo je svakako zanimljivo i moglo bi zaista biti istinito, stoga se čini još primamljivijim načinom analize, ali uključuje po-

mak od čitanja ("pomnog čitanja") koje je budno za detalje pripovjedne strukture i brine o složenostima značenja prema društveno-političkoj analizi u kojoj sve serije određenog razdoblja imaju istu važnost kao izrazi društvene konfiguracije. Ako su književni studiji podskup kulturalnih studija, ta bi vrsta "simptomatske interpretacije" mogla postati norma. Posebnost kulturalnih predmeta mogla bi biti zanemarena zajedno sa čitalačkim praksama koje književnost poziva. Odgoda zahtjeva za neposrednom razumljivošću, spremnost za rad na granicama značenja, otvaranje neočekivanom, proizvodni učinci jezika i mašte, kao i interes za to kako se stvaraju značenje i užitek – ta su određenja posebno vrijedna, ne samo za čitanje književnosti, nego i za razmatranje ostalih kulturalnih fenomena, iako je književno proučavanje to koje ove čitalačke prakse čini dostupnima.

#### Ostaviti trag

Naposljetku tu je pitanje ciljeva književnih i kulturalnih studija. Praktičari kulturalnih studija često se nadaju da će rad na sadašnjoj kulturi biti intervencija u nju, a ne obična deskripcija. "Kulturalni studiji stoga vjeruju", zaključuju urednici *Kulturalnih studija*, "da njihov vlastiti intelektualni rad treba – može – ostaviti trag." To je čudna izjava, ali mislim da mnogo otkriva: kulturalni studiji ne vjeruju da će njihov intelektualni rad ostaviti traga. To bi bilo drsko, da ne kažem naivno. Oni vjeruju da bi njihov rad "trebao" ostaviti trag. U tome je stvar.

Povijesno su ideje zanimanja popularnom kulturom i pretvaranja svoga rada u političku intervenciju blisko povezane. U Britaniji je 1960-ih i 1970-ih zanimanje za kulturu radničke klase imalo politički naboj. U Britaniji, gdje se nacionalni kulturalni identitet činio povezan sa spomenicima visoke kulture – na primjer sa Shakespeareom i tradicijom engleske književnosti – sama činjenica bavljenja popularnom kulturom bila je čin otpora na način na koji nije bila u Sjedinjenim Državama, gdje je nacionalni identitet često definiran *nasuprot* visokoj kulturi. *Huckleberry Finn* Marka Twaina, djelo koje kao i bilo koje drugo nastoji definirati amerikanstvo, završava s Huckom Finnom koji zbrise prema "teritorijima" jer ga tetka Sally želi "sivilizirati". Njegov identitet ovisi o bijegu od civilizirane kulture. Tradicionalno je Amerikanac čovjek u bijegu od

kulture. Kad kulturalni studiji ocrnjuju književnost kao elitističku, to je teško uvidjeti iz duge nacionalne tradicije buržoaskog filistarstva. U Sjedinjenim Državama odbacivanje visoke kulture i bavljenje popularnom kulturom nije politički radikalna ili oporbena gesta, nego je više pretvaranje masovne kulture u akademski predmet. Kulturalni studiji u Americi imaju malo onih veza s političkim pokretima koji su energizirali kulturalne studije u Britaniji i mogu se gledati prvenstveno kao domišljato, interdisciplinarno, ali još uvijek akademsko proučavanje kulturalnih praksi i kulturalne reprezentacije. Kulturalni bi studiji "trebali biti" radikalni, ali bi opozicija između aktivističkih kulturalnih studija i pasivnih književnih studija mogla biti samo pusta želja.

Rasprave o odnosu između književnosti i kulturalnih studija pune su žalbi na elitizam i optužaba da će bavljenje popularnom kulturom donijeti smrt književnosti. U cijeloj zbirci pomaže odvajanje dvije grupe pitanja. Prva su pitanja o vrijednosti proučavanja jedne ili druge vrste kulturalnih predmeta. Vrijednost proučavanja Shakespearea, a ne sapunica više se ne može uzeti zdravo za gotovo i treba se preispitati: što mogu postići različite vrste proučavanja kad se, na primjer, radi o intelektualnom i moralnom osposobljavanju? Takve argumente nije lako postaviti: primjer zapovjednika njemačkih koncentracijskih logora koji su bili poznavaoi književnosti, likovne umjetnosti i glazbe zakomplisirao je pokušaje davanja prvenstva učincima određenih vrsta proučavanja. Ali s ovim se problemima treba suočiti u budućnosti. Drugi niz pitanja tiče se *metoda* proučavanja kulturalnih predmeta svih vrsta – prednosti i mana različitih načina interpretacije i analize, na primjer, interpretiranja kulturalnih predmeta kao složenih struktura ili čitanja istih kao simptoma društvenih totaliteta. Iako se vrednujuća interpretacija povezuje s književnim studijima, a simptomatska analiza s kulturalnim studijima, oba načina mogu ići uz obje vrste kulturalnih predmeta. Pomno čitanje neknjiževnih zapisa ne implicira estetsko vrednovanje predmeta ništa više nego što postavljanje kulturalnih pitanja književnim djelima implicira da su samo svjedočanstva svog razdoblja. ■

\*Iz knjige *Literary Theory*, Oxford 1997.

Prevela s engleskog: Maša Grdešić

**General Tribune**  
**SLOBODA NARODU!**



odnosno odmjerava i modificira percepciju prostora ("unosi mjeru u bezmjerje" prema T. Maroeviću), osvjetljava fenomenologiju

nosti objekta od izvora svjetlosti. U radu Mone Hatoum "Light sentence" iz 1992. godine manipulacija sjenama (promjene veli-

ci podsvijesti. U interakciji svjetlosti i galerijskog prostora, koji su zajedno "cjelina" umjetnosti, svjetlost, čini se, ima vlastitu

metodički vođen prvi sloj utječe na drugi itd., kao temporalna (jer prestaje postojati kad se isključi sklopka) struktura ponavljana (Brancusijev *Beskonačni stup* položen na pod, namjerno nesavršenog spoja svjetlosnih snopova) i varirana. Posjetitelj je zainteresiran za svjetlosne tragove, provodi vlastitu "balističku" istragu – odakle dolazi svjetlost. Potraga za svjetlosnim tragovima je instinktivna, za to su dobar primjer suncokreti ili pingvini koji navodno pogledom prate svjetlucave avione na nebu, sve dok ne padnu na leđa.

## Sinkronizirano "plivanje" svjetlosti i tame

**Svjetlo, izložba Gorana Petercola, Studio Josip Račić, 1. veljače – 12. veljače 2001, Zagreb**

**Silva Kalčić**

Umjetnost Gorana Petercola u prostoru Studija Josip Račić uprisutnjena je reflektorima (*spotlights*) priključenim na strujni krug; dakle, koherentnim svjetlosnim izvorima. Apsolutna forma praznog galerijskog prostora nastanjena je, ali ne i ispunjena relativnom formom neopipljivog postojanja – svjetlošću. Tako je postav izložbe (u tehničkom i idejnom smislu) ujedno sadržaj izložbe. Zen naučava da je svjetiljka slika čovjeka (ima glineno tijelo i plamen) te oslonac svjetlosti, koja je pak objavljena svjetiljke. Za razliku od Felixa Gonzales-Torresa ili Jamesa Turella, Petercol izlaže svjetlost (svjetlosni snop zausavljen plohom u prostoru), a izvor svjetlosti je samo medij, oruđe.

*Sufficit unum lumen in tenebris*, dosta je jedno svjetlo u mraku: umjetnikova svjetlosna instalacija, naime, zahtijeva odsustvo dnevne svjetlosti. Prirodna (bijela, primordijalna) svjetlost adoptira "opskurno" artifično (bijelo, električno) svjetlo, stoga radno vrijeme galerije počinje po zalasku sunca. Svjetlosne instalacije korespondiraju s vanjskim svijetom, prema kojem su u neautonomnom (*entropijskom*) odnosu. Prirodni fenomeni, atmosferilije poput kiše i snijega, otisnut će se kao tekstura na prvoj od ukupno tri svjetlosne instalacije, koja povezuje *outdoor* prostor (*cityscape space* ulazi u polje pogleda) s unutarnjim kroz ostakljena ulazna vrata čija su forma i tvarna svojstva (nađeni materijali, nepropusni, transparentni i zrcalni uvjetuju "ponašanje" svjetlosti, u ovom slučaju refrakciju, svjetlosni lom) izrezali, odnosno "iskrojili" trokutnu svjetlosnu plohu prve instalacije. Umjetnik u zatečenom galerijskom prostoru (koji se sastoji od dvije prostorije poimane kao "velike kutije") kreira iluminarni *passage*, promišljenu putanju svjetlosti koja redefinira prostor ocrtavajući se na podu (longitudinalno, uzduž poda) kao svijetla vrpca, objašnjava kustosica Ana Đević. Svjetlost izmjerljivih dimenzija (kontrolirane disperzije) nenapadno nepravilne forme, umanjene snage rubova: ta je svjetlosna dionica dodatno (nad)osvijetljena snažnijim reflektorom koji "pripisuje" novu količinu svjetlosti (suprotstavljenog smjera protezanja) i tako "množi" svjetlost (u suodnosu jače i slabije svjetlosti ona slabija može biti očitana kao sjena, dakle autor sa svjetlom donekle postupka kao sa sjenom – smatra kustosica).

### Umjetnik električar

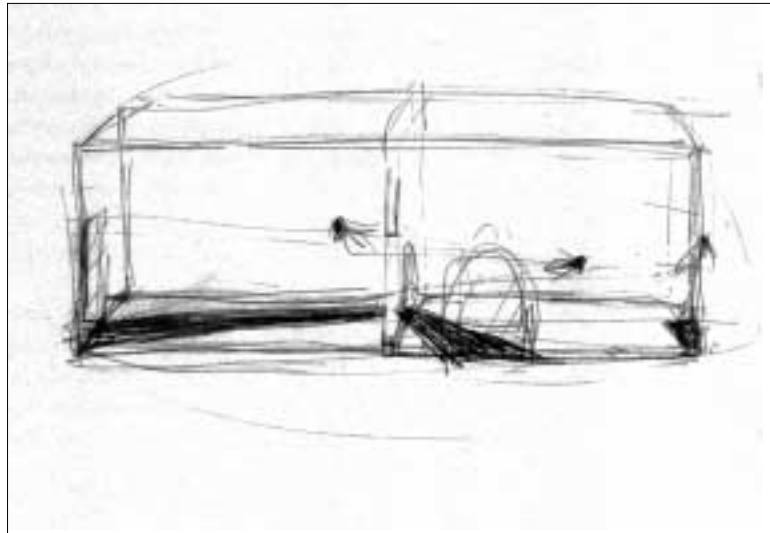
Svjetlost je prvi tjelesni oblik koji "čini vidljivim, "pro-izvodi",

*sobe* (u smislu spoznaje prostornosti arhitektonske "velike kutije"). Takvoj korpuskularnoj "objektificiranoj" svjetlosti komplementarna ili naizmjenična vrijednost je tama, odnosno sjena kao prostor u koji svjetlost ne prodire (jer je svjetlost elektromagnetsko zračenje koje se širi pra-

čina sjena) "rastače" solidne i izvjesne objekte.

### Dijalektična priroda svjetlosti i sjene

*Light-art*, nepredmetna, minimalistička, neprodukcijaska, neevokativna, neprikazivačka, geometrijska, ikonoklastička... Pe-



Goran Petercol, *Svjetlo*, crtež, 2000.

vočno. Preduvjet za sjenu je svjetlo plus prepreka, koja može biti slučajni prostorni element galerije, ali i sam posjetitelj. On, naime, uz to što je subjekt koji percipira izložbu, služi kao objekt – tijelom preprečuje put svjetlosti i baca sjenu na zid pridonošeći optičkoj relativnosti prostora (dovedete li na izložbu prijatelja, provjerit ćete da nije možda sklopio faustovski ugovor i ostao bez sjene koja utjelovljuje dušu). Umjetnik Gary Hill parafrazira Sv. Augustina izjavljujući "slika je u svjetlu (*light*) promatrača".

Ranije je kao objekte koji bacaju sjenu Petercol koristio *objet trouvé*, uglavnom ambalažni i građevni materijal – pakpapier, betonske kasete, ciglu, cijevi, žicu... no ta je *pomagala* sada odbacio kao suvišna. Posjetitelj izložbe ujedno je kreator umjetnine i publika u zamračenom gledalištu (koje uvodi Mahler upravo radi kanaliziranja, "ozbiljenja" gleda-

**U interakciji svjetlosti i galerijskog prostora, koji su zajedno "cjelina" umjetnosti, svjetlost, čini se, ima vlastitu prostornu inteligenciju**

teljeve pažnje). Stvoreni su uvjeti za tzv. efekt "etcetera" (prema Gombrichu), um je navođen da vidi što ne postoji (npr. hipertrofirane sjene). Leonida Kovač smatra da je sjena digresija, "sjena otvara pamćenja koje se nameću svakom obliku izražavanja, pa i pri pokušajima projiciranja

tercolova umjetnost prepoznata je također kao analitička umjetnost. Tonko Maroević doživio ju je kao "melankoliju" nepredmetnosti, a Blaženka Perica kao diskretnu umjetnost s "atmosferom

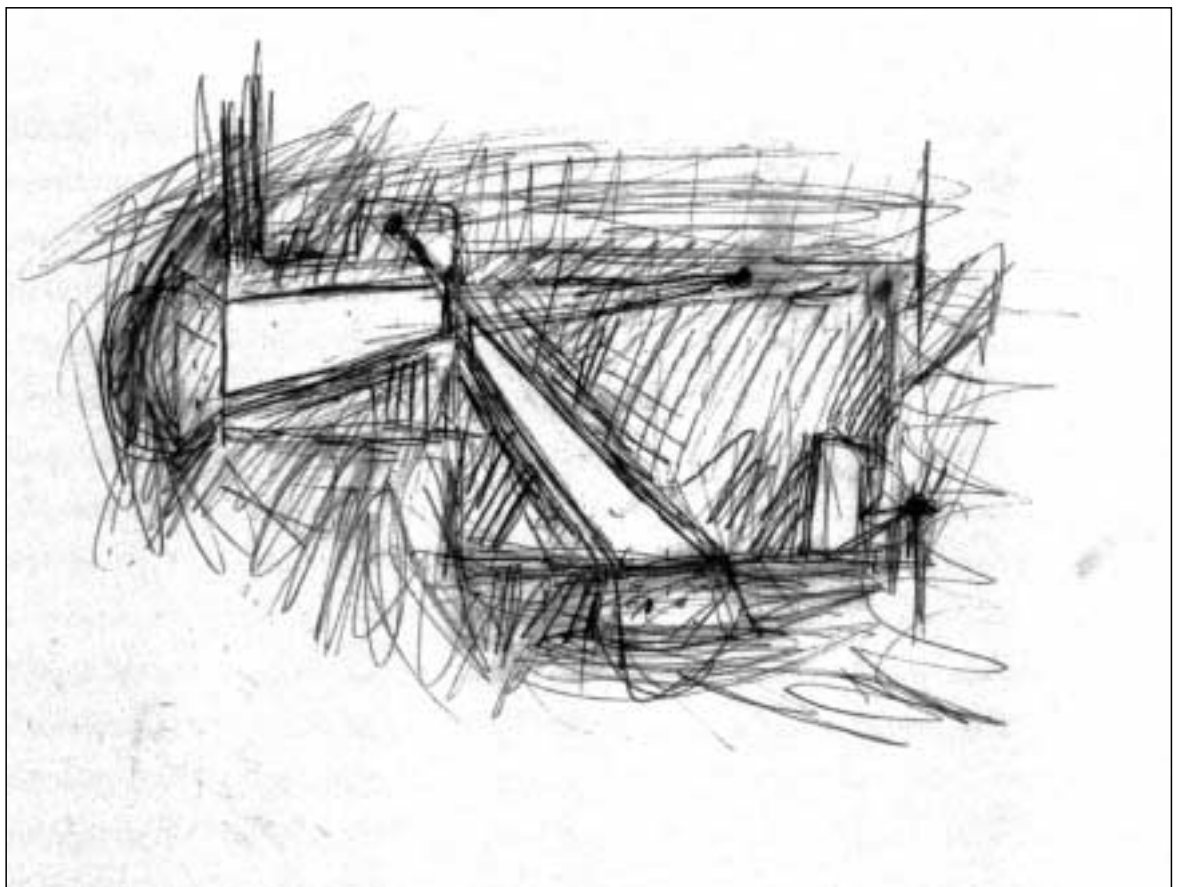
prostornu inteligenciju. Oku nije ponuđen fiksiran fokus. Svjetlost fizički prodire iz jedne u drugu prostoriju kroz lučni otvor koji je "teleportiran" svjetlosnom projekcijom na stražnji zid Studija (realno je prevedeno u virtualno). "Arhitektura je okvir istupanja svjetlosti, njezina samopokazivanja. Nije svjetlost potrebna da vidimo zdanje, zdanje je nastalo da udomi svjetlost..." primjenljiv je navod J. Damjanov.

### Geomantija, znanost o sjenama

"Polazeći od svjetla kao ishodišta, sjena postaje krajnje područje događaja, mjesto kraja ili nove gradnje", objašnjava autor. U ranijim radovima sjena je artikulirana kao negativ pomno odabranog predmeta (obasjanog prigušenom svjetlošću, ne redundantnim *floodlightom*). Ako se radi o cijevi ili štapu malog promjera, sjena je tada pružna ili linijska ("napisana linija"). Sjena postaje građevno tijelo, izokrećući svoju ulogu dvojnika u ulogu aktera, negativa u pozitiv, smatra Branka Stipančić. Tako Petercol na prethodnom "izlasku pred javnost" (Goran ne izlaže često, naprosto je perfekcionista

*"Noć u sebi ima puno više boja od dana" (Van Gogh)*  
*"Svijet je svjetlotaman" (H. Böhringer)*

U svakom slučaju, *chiaro-scuro* ima *iterativno* značenje u Goranovim projektima. Tretman sjene, naravno, bitno je drugačiji u odnosu na tradicionalnu umjetnost. Sjetimo se: Giotto sjenčanjem (tzv. izvornom sjenom) stvara iluziju trodimenzionalnosti svojih likova, ali zanemaruje sjenu (tzv. izvedenu) koje tijelo baca na okolni prostor; nju je prvi naslikao Pieter Bruegel Stariji. Likovi na Caravaggiovim slikama imaju duge sjene uslijed progresivnog svjetlosnog *mlaza* s visokog "podrumskog" prozora ili emitiranog od nadnaravnog bića. Produkcija devete umjetnosti nudi kao primjer lik iz seri-



Goran Petercol, *Svjetlo*, crtež, 2000.

straha". Petercol je izrazito sklon redukciji artistskih sredstava i postupaka, gdje estetski učinak nije ni usputna umjetnikova namjera. Štoviše, on izjavljuje kako ima osjećaj da je forma izvan njega, kako ne odgovara za nju i kako je vođen njome. Umjetnost nije produkcijska, već je proces u kojemu je *slučaj* jedino pravilo (umjetnik je arbitar, a reflektorske svjetiljke postavio je dizajner svjetla i kazališne projekcije Deni Šesnić). Postmoderna nalaže "svijet nije sveukupnost misli nego značenja". Petercolova umjetnost oslobođena je od predstava pamćenja koje se nameću svakom obliku izražavanja, pa i pri pokušajima projiciranja

koji dugo doraduje radove) 1998. godine u Galeriji PM (HDLU, u kontekstu kustoske radionice izlaže sa Vesnom Pokas i Tomom Savić-Gecanom) intervenirala na anonimnom inventaru galerije, radiatorima centralnog grijanja osvjetljenim zatečenom rasvjetom. Sjene radiatora odlio je u beton grube teksture i zatim "izvrnuo rukavicu", učinio da te betonske ploče bacaju vlastitu autarkičnu sjenu. U novim svjetlosnim kompozicijama izloženim u Studiju Josip Račić sjena kao smanjenje svjetlosti i tama kao njezino potpuno ukidanje (prema Da Vinciju) *environment* su za svjetlo u sukcesivnim radnim slojevima, gdje

jala Morrisa i Goscinyja, koji je tako brz na revolveru da ga sjena ne može pratiti.

Goran Petercol nastavlja s modeliranjem u naizgled imaterialnoj svjetlosti (on čak i nedostatak svjetlosti tretira kao materijal) u prostoru, u jukstapoziciji sa sjenom; "mijeseći je u zdjeli" osjetila i tjelesnog, čulnog i ideacionog diskursa, i iznalazeći nove *mode d'emploi*. Svjetlosnim instalacijama predstavljao nas je 1994. na São Paulo Biennale te 1995. na Biennale di Venezia s temom *Identitet i Drugotnost; Putevi ukusa*. Za razliku od "rainbow makera" Olafur Eliassona, Petercol se *sjajno* izražava običnom žaruljom. ☐



LIKOVNOST

# Sastanak na slijepo

Blind Date I, Tanja Dabo i Kevin Kelly, Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb, 5 – 28. veljače 2001.

Leila Topić

**B**lind Date projekt je čiji je cilj povezivanje umjetnika koji nikada prije nisu surađivali niti se poznavali. Umjetnici, čija je jedina veza orijentacija prema suvremenom umjetničkom izrazu, povezuju se putem zajedničkih izložbi u Galeriji Miroslav Kraljević. Projekt je zamislio Branko Franceschi, voditelj galerije, a realizacija projekta sastojat će se od tri izložbe s tri para umjetnika. Projekt je počeo zajedničkom izložbom Tanje Dabo iz Rijeke i Kevina Kellyja iz Glasgova. Mladu riječku umjetnicu izabrao je riječki multimedijalni centar, dok će Zagreb, u ožujku, predstaviti videoumjetnica Smiljana Šafarić. Ime splitskog umjetnika još je neizvjesno, no bit će to umjetnik mlađe generacije multimedijalnog odsjeka Akademije likovnih umjetnosti iz Splita. Sve umjetnike iz Glasgova izabrao je Chris Byrne, direktor New media Scotland.

Riječka se umjetnica prvi put predstavila zagrebačkoj publici na Salonu mladih 1998. godine akcijom čišćenja poda izložbenog prostora. Ta se akcija može izravno vezati uz feminističku praksu propitivanja identiteta Mierle Liederman Ukeles iz sedamdesetih godina, koja je, povezavši se s osobljem zaduženim za čišćenje, čistila podove poznatih umjetničkih institucija te na taj način ukazivala na podjelu djelatnosti među spolovima. Tanja nastavlja de-

finiranje identiteta kroz samotransformaciju, birajući strategije koje dekonstruiraju pozicije moći s kojih se dijele uloge. Takav je bio i projekt *Odmor* iz 1999. godi-

ne, u kojem je umjetnica organizirala ljetovanje zagrebačkom multimedijalnom umjetniku Igoru Grubiću. Za projekt *Blind Date* Tanja Dabo izložila je uvećanu fotografiju reklame za cipele Doc Martins kao dio rada pod nazivom *Najranija sjećanja*, koji je bio izložen na 26. salonu mladih i nagrađen nagradom AGM. Koristeći reklamni iskaz s primjerima "prije" i "poslije" autorica je izložila fotografije cipela svojih ukućana koje je očistila poprativši ih tekstom osobnog i intimnog ka-

**Moguće je sagledati kako djeluje reklamni mehanizam "prije" multinacionalnog kapitala i "poslije" dolaska istog**

raktera. Za izložbu u Galeriji Kraljević fotografiju nošenih "martinsica" svoga dečka prije i nakon čišćenja autorica je izložila u trgovini Doc Martins u Ilici, a fotografiju njihove originalne reklame preselila je u izložbeni prostor galerije. "Cipele Doc Martins prvo su što ljudi spaze na mojim fotografijama i zato ih počinjem koristiti kao znak prepoznavanja. Bez obzira u kojem se kontekstu nalazile cipele,

one predstavljaju svojevrsni simbol od kojeg počinje iščitavanje rada, a onda i samog konteksta", naglasila je autorica.

## Neizvjestan ishod

Kevin Kelly sudjelovao je na brojnim izložbama i projektima u Velikoj Britaniji, Irskoj, Australiji, Francuskoj i Nizozemskoj. Član je savjeta galerija Glasgow Independent Studio i The Glasgow Project Room. I njegov umjetnički senzibilitet zaokupile su reklamne poruke, ali potpuno drugog predznaka. Kelly odabire rek-



Kevin Kelly, Gummy servis, 2001.

lamnu ploču koja oglašava servis za gume. Ploča je dizajnirana u stilu sedamdesetih godina i prošarana je ljubavnim porukama. Umjetnik fotografira reklamnu ploču, intervenirajući samo u tekstualnom dijelu reklamne poruke, te je izlaže u dva primjerka: na vratima galerije i u samome prostoru. Kelly pronalazi reklamni natpis u kojem se prožima područje reklamnog, javnog i s druge strane privatnog, što ga povezuje s Tanjinim radom. Tako nakon umjetnikove intervencije vidimo igru riječi kao posljedicu prevođenja hrvatskog u engleski jezik. Servis za gume postaje *gummy servis*, što na engleskom znači servis zubnih desni.

Autor proširuje svoj ludički koncept i izlaže dijelove guma invalidskih kolica.

"Opazio sam u dućanskom izlogu gume neobičnog izgleda i u duchampovskoj *ready-made* gesti ih preselio u izložbeni prostor. Na taj način sam želio dovršiti igru riječima, jer posjetitelji već na vratima "čita" da ulazi u prostoriju gdje se nešto događa vezano uz gume, uz pretpostavku da posjetitelji neće odmah povezati riječi guma i gummy", pojasnio je Kelly.

Sastanak na slijepo uzbudljiv je jer je ishod potpuno neizvjestan. U ovome umjetničkom sastanku naslijepo istražuju se mogućnosti komunikacije umjetnika iz različitih kulturnih okruženja, u ovome slučaju europskog sjeverozapada i jugoistoka. Stvar je slučaj (ako slučaj postoji?) da oboje umjetnika promišljaju odnose privatnog i javnog vezane uz reklamne izričaje, no na sebi svojstven način. Hrvatska umjetnica bira reklamu jedne multinacionalne, planetarno poznate kompanije i prisvaja njezin izričaj tj. kontekstualizira ga u svoj rad, dok umjetnik koji dolazi iz društva razvijenog multinacionalnog kapitalizma intervenira na jednoj reklami



Tanja Dabo, Doc Martins, 2001.

karakterističnoj za zemlje u tranziciji. Na taj se način njihovi radovi mogu čitati kao simptomi određenog geopolitičkog okruženja, a na univerzalnoj razini moguće je sagledati kako djeluje reklamni mehanizam "prije" multinacionalnog kapitala i "poslije" dolaska istog. ▣

# My House

Davor Antolić-Antas, Salon galerije Karas, 30. siječnja – 14. veljače 2001, Zagreb

Leila Topić

**M**y House naziv je posljednje izložbe zagrebačkog kipara Davora Antolića-Antasa. Smještena u prizemlju Galerije Karas "kuća" plijeni poglede prolaznika svojom konstrukcijom. Antasova "kuća" sagrađena je od neonskih cijevi obješenih na konstrukciju od pleksiglasa. Plavi neoni predstavljaju zidove, crveni prozore, dok je tenda konstruirana od zelenih neonskih cijevi. *Kuća* je arhitektonski idealno orijentirana: ulaz se nalazi sa sjeverne strane, prozori gledaju na istok i zapad, a mala terasa okrenuta je prema jugu. Simbolika kuće je višeznačna. Ona može predstavljati središte svijeta, biti slika univerzuma, slika ljudskog kozmosa ili odraz neba na Zemlji. Četverokut postavljen prema stranama svijeta implicira prostorno fiksiranje, ukorijenjenost u određenom prostoru. U Kini četvrtasta kuća korespondira sa četiri elementa, a svaki element ima određenu boju. Budizam identificira kuću s tijelom kao privremenim utočištem duha, dok u keltskom shvaćanju kuća simbolizira stajalište i položaj čovjeka prema neograničenoj moći onostranog, a krov u obliku svoda omogućava lakšu komunikaciju s nebom. Po Bacheloru kuća znači unutrašnje biće, a svaki dio kuće odražava različita stanja duše. Povodom izložbe u Galeriji Karas Antas objašnjava što predstavlja ova kuća izgrađena od svjetlosti.

*Po struci si kipar, zašto si se odlučio za "gradnju" kuće?*

– Već i za vrijeme studija zanimali su me arhitektonski elementi, zanimala me nova geometrija, težio sam prema čistim



Davor Antolić-Antas, My House, 2001.

radovima. U klasičnom kiparstvu uvijek radiš sa čvrstim materijalima i krutim elementima. Ovoga puta moja je želja bila napraviti kuću koja je i objekt i skulptura, to je moja kuća od svjetlosti, koja je ujedno i skulptura kroz koju možeš prošetati. Ideju sam dobio gledajući svoju ženu kako radi u kompjutorskom programu za arhitekta. Sve što vidiš na početku je pra-

zan ekran, a potom počneš stvarati pravce u prostoru koji svijetle različitim bojama, a označavaju arhitektonske elemente. Ti su me pravci podsjetili na neonske cijevi, i tako je počela izgradnja moje kuće. No mene je uvijek zanimala veza između pojedinih arhitektonskih elemenata i svjetlosti. Neki moji raniji radovi vezani su upravo za animiranje arhitekture putem svjetla ili se bave svjetlom samim. U svojim prvim izložbama upotrebljavao sam titrajuće neone kako bih utjecao na raspo-

hoće li to netko kupiti ili ne. Meni se jednostavno sviđa raditi i eksperimentirati sa svjetlom. Fasciniran sam energijom koja zrači, odražava se i titra. U ovome radu posebno mi se sviđa kako u mojoj kući neon mijenja izraze lica ljudi koji prolaze kroz nju. S druge strane, neon je dio urbane priče, što mi je veoma bitno. Da su neon i svjetlo medij koji ima svoje mjesto u suvremenoj umjetničkoj sceni, dokazuje mnoštvo umjetnika koji se bave svjetlošću kao materijalom za stvaranje. Urbani europski centri prepoznaju taj način izražavanja. Tako će sljedeća izložba koju radim biti u Amsterdamu, u ožujku. Izlagat ću s Magdalenom Pederin i Ivanom Marušićem-Klifom, koji također koriste svjetlo i neon u svojim radovima. Jednako tako bitan dio urbanog života je i glazba, ali do sada nisam uključivao glazbu u izložbe jer nisam želio da se moji objekti shvate kao *light-show*, tj. nekakva glazbena podloga. No, na ovome otvorenju uključio sam i DJ Markana koji je puštao *house*, tako da je na otvorenju postignut ambijent: *house music for my house*.

*Kako reagiraju posjetitelji?*

– Čini mi se da je budućnost umjetnosti neizvjesna ili ide prema svome kraju. Osim toga, podijeljena je na prodajnu umjetnost koja je uglavnom kič i umjetnost koja se ne sviđa klasičnim konzumentima umjetnosti. Tu drugu i drugačiju vrstu umjetnosti shvaćaju ljudi koji se i sami bave suvremenim promišljanjem umjetnosti. Vjerujem da se sedamdeset posto posjetitelja ove izložbe čudi, bez obzira sviđa li im se kuća ili ne. Želio bih naglasiti da nisam socijalno ili politički angažiran umjetnik. *Moja kuća* može značiti svašta. Primjerice, ja nemam vlastitu kuću, pa sam si napravio jednu u galeriji, no nisam to htio staviti u prvi plan. Većina umjetnosti u Europi i Americi teži prema socijalnom angažmanu po principu "brinimo se jedni za druge". Ja se ovdje borim za druge stvari, a to je pobjeda urbane scene, jer ne želim da nas pregaze nekakvi konjanici. ▣

**Kuća može predstavljati središte svijeta, biti slika univerzuma, slika ljudskog kozmosa ili odraz neba na Zemlji**

LIKOVNOST

# Ništa ne visi na zidu

Riječ je o dominantnoj ulozi provedbe kustoske ideje, u kojoj se autonomna pozicija umjetničkih djela potpuno gubi

**Vulgata, U3 – 3. Trijenale suvremene slovenske umjetnosti, Moderna galerija Ljubljana, 15. prosinca 2000. – 18. veljače 2001**

Nataša Petrešin

Nije više nikakva tajna da se danas borimo protiv sve većeg utjecaja procesa globalizacije – na području umjetnosti, odnosno individualnoj razini "minimalnom strategijom otpora", kako takav oblik akcije naziva Marko Peljhan, a na kolektivnoj pak utvrđivanjem nedovoljnosti reprezentacijskih modela i novom definicijom pojmova kao što su identitet, granice, multikulturalnost. Odluka Gregora Podnara, kustosa trećega U3, trijenala slovenske suvremene umjetnosti, da se ovoga puta predstavljena djela podrede tematici nacionalnosti/nacionalnoga, uz desetogodišnjicu postojanja slovenske države čini se sasvim logična i aktualna. Za razliku od uglavnom selektorskog i više polemičnog djela Petera Weibla na prošlom U3, Podnar, inače umjetnički voditelj galerije Škuc, se ograničava na uglavnom postkonceptualna, društveno i politički angažirana djela, čiji je glavni cilj suočavanje sa situacijom i pokušaj njezine promjene, komentar, vulgariziranje vlastite prakse, a manje istraživanje estetskih normi ili pitanja forme. Tematski koncipiran trijenale nazvan je *Vulgata*, jer je jedna od namjera kustosa bila i približavanje takve umjetničke prakse širem segmentu slovenske publike, za koju je karakteristična dominantna arogancija i skepsa prema spomenutim praksama. Sigurno bi zanimljive umjetničke odzive našli još i u području umjetničke prakse kao što su multimedijiski aktivizam i performans, umjetnost u javnom prostoru, *net.art* ili rubne upotrebe novih tehnologija. No takvi radovi, osim instalacije *Barcode* Darija Kreuha i prisutnosti Marka Peljhana sa simboličnim modelom *Makrolaba* u obliku ribljeg akvarija – a ta dva autora vodeći su predstavnici nekih prije spomenutih praksi – na *Vulgati*, naime, nisu predstavljani.

## Nacionalni ponos, granice, identiteti

Prihvatimo li se iščitavanja *Vulgate* po izložbenim dvoranama Moderne galerije, možemo ih shvatiti kao prostore zasebnih poglavlja, u koja se uključuju individualne poetike autora. Prvi prostor tako problematizira i ironizira nacionalni ponos, očuvanje fizičkih granica, identiteta i njihovih specifičnosti. Dokumentima izloženim u vitrinama predstavljeni su *Institut za domaća istraživanja* (Inštitut za domaće raziskave) i *Istraživački institut za geo-umjetničku strategiju Republike Slovenije* (Raziskovalni inštitut za geo-umjetniško statistiko Republike Slovenije), čiju pokretnu silu predstavlja umjetnica Alenka Pirman, *Državica Ptičjestralska* Milene Kosec, Damijan Kracina i Katarina Toman. Oba instituta svojim kvaziznanstvenim istraživanjima i ciljevima – kao što su, primjerice, akcija traženja Slovenca s najjačim plućima, stvaranje rječnika njemačkih riječi u slovenskom jeziku ili utemeljenje mjerne jedinice Slovenskog mediteranskog metra – pripadaju neodređenom polju apsurdna, koji u realnosti zalazi duboko u službena tijela svake političke formacije (kao primjer bismo mogli navesti "rupe" u američkom Ustavu, koji pravno

omogućuje takve besmislice kao što je polaganje vlasničkog prava na tlo Mjeseca, Marsa, Venere). Komentar na agresiju *advertisinga* i istodobnu zloupotrebu vlasti-

kojima je boravio kao strani državljanin u Sloveniji. Najizraženiji je rad ruskog umjetnika Vadima Fishkina, audio-vizualna konkretizacija eluzivnih prostora "između": dok na stereografskoj slici "lovimo" fotografiju balona, iz zvučnika se s prekidima tišine javljaju nerazumljivi i usporeni glasovi kao opis cjelovite prirode toga rada. Radovima Fishkina i Ilića kustos je želio ponovno upozoriti na poznatu činjenicu – nužnost proširenja pojma nacionalnosti, jer u oblikovanju slovenskog kulturnog prostora već odavno sudjeluju i ne-Slovinci.

Druga strana zida posvećena je individualnim humornim komentarima. Skupina Irwin oštroumno izlaže originalne radove slovenskih majstora 20. stoljeća (Grohar, Jakopič, Stupica...) istodobno u funkciji citata i originala. Maja Licul u svojoj je video instalaciji u auditivnom mediju (u slušalicama)



Damijan Kracina & Katarina Toman, *Soški biser*, razglednica, 1998.



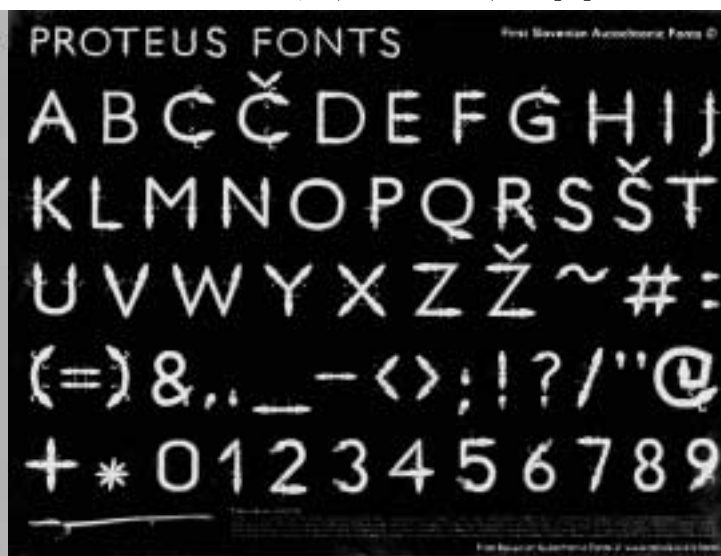
Alenka Pirman, *Institut za domaća istraživanja*, letak. 1997.

tih nacionalnih kapaciteta nudi Damijan Kracina duhovitom tipografijom *Prvog slovenskog autohtonog fonta*, oblikovanog prema uzorku čovječje ribice, autohtone slovenske životinjske vrste, kao i Katarina Toman (zajedno s Kracinom) pravom akcijom *subvertisinga* – jumbo plakatom sa slikom boce vode, stopostotne Soče, najčistije slovenske rijeke. U vitrinama su još izložene i fotografije manje artikulirane, samozvane diletantske *Državice Ptičjestralske* Milene Kosec, koja djeluje kao slaba kopija države Neue Slowenische Kunst, čije nam elektronske ambasade u tom prostoru opravdano nedostaju.

## Proširenje pojma nacionalnosti

U sljedećem se prostoru nalaze instalacije Marka Peljhana i Darija Kreuha, umjetnika čije se polje djelovanja proteže od upotrebe novih tehnologija do konfrontacije sa sredstvima telekomunikacija, kontrole i manipulacije. Akvarij s ribama nazvan *Mikrolab II* maštovita je simbolizacija Peljhanovog istraživačkog organizma, *Makrolaba*, ali ga naravno ne može zahvatiti u svoj njegovoj kompleksnosti. Kreuhova interaktivna instalacija *Barcode* uvjetovana je estetikom video igara pa svog korisnika/gledatelja suočava s više nimalo utopijskim mogućnostima digitaliziranih podataka.

Pomični zid, dinamizirani nosač u posljednjem izložbenom prostoru, podsjeća na urbani, grafitima išarani zid. Jedna se njegova strana nastavlja na temu koegzistencije realnih i fantastičnih prostora. Tu su fotografije *Putujućih globusa* Tadeja Pogčara, raniji primjer umjetnikovog parazitiranja i kontekstualiziranja u prostoru. Fotografski tandem Dejan Habicht i Tanja Lažetić dokumentirao je stanove prijatelja i znanaca, dok je Ivan Ilić svojom serijom melanholičnih fotografskih zapisa *passive/aggressive* prikazao dvosmislenost osjećanja prema privremenim stanovima u



Damijan Kracina, *Proteus Fonts*, 1997/98

**Podnar se ograničava na postkonceptualna, društveno i politički angažirana djela, čiji je glavni cilj suočavanje sa situacijom i pokušaj njezine promjene**

razdvojena u pripovjedača na jednoj i samoironičnog komentatora na drugoj strani, dok se u vizualnom mediju (na video slici) događa dodatni pomak, jer snimka nije sinkronizirana niti s glasom pripovjedačice, niti s glasom komentatorice. Liculova time postavlja svoj rad u područje preispitivanja samorazumljivosti i uvjeta postojanja suvremenog umjetničkog djela. Marko Kovačič fotografijama *Plastosa*, svojih ludističnih i znanstveno-fantastičnih bića, uprizoruje komičnu viziju moguće budućnosti. Slika pak Bojana Gorenca, jedinog predstavnika tradicionalne prakse na *Vulgati*, gubi se kao usamljeni pokušaj nadilaženja reprezentacijskih modela.

## Obračun "novih" i "starih"

Prilično nejasan dio na *Vulgati* predstavlja uvrštenje znanstveno-istraživačkog videa antropologinje Vesne Moličnik, kao i rekonstrukcija dnevne sobe prosječne slovenske obitelji Marka Štepca, kustosa Muzeja za noviju povijest, koji su predstavljeni na galerijski način, ravnopravan svim ostalim umjetničkim radovima. Oni svakako postavljaju važno pitanje o ulozi i reprezentaciji suvremenog umjetnika odnosno njegovoga rada, ali na njega ne daju i jasan odgovor. Moguće objašnjenje jest u

analogiji s pojavom "smrti autora", kako je opisuje Roland Barthes u odnosu prema rastućoj ulozi recepcijske estetike. U našem primjeru riječ je o dominantnoj ulozi provedbe kustoske ideje, u kojoj se autonomna pozicija umjetničkih djela, razbije na već u ranom postmodernizmu, potpuno gubi povezujući se u nadgrađeni sustav značenjske cjeline. To je i glavna karakteristika suvremene kustoske prakse kako je kroz posljednja dva desetljeća definirana u Zapadnoj Europi i Americi, i glavna karakteristika ovoga U3. Zanimljivost cjelovite postave *Vulgate* je i u problematizaciji dijalektičnog odnosa izložbe prema kontekstu muzeja/galerije. Prema Modernoj galeriji izložba se odnosi kao prema ustanovi opterećenoj poviješću, koju se zbog njezine "vulgarnosti" ne želi niti dotaknuti: osim uokvirene tipografije Damijana Kracine niti jedan rad ne "visi" na zidu. Pomični zid u posljednjem prostoru u toj optici najednom postaje konkretizacija određene ideologije.

Podnarevo ograničenje na određeni segment suvremene slovenske produkcije i popratni tekst kataloga funkcioniraju

kao svojevrsni obračun već gotovo arheipske bitke između "novih" i "starih", tj. liberalnih i desničarsko nacionalnih vrijednosti, zabilježene kroz povijest i prisutne u mikro i makro odnosima. Oštro polemiziranje zagovornika visokomodernističke tradicije i predstavnika postkonceptualne tendencije često je kontraproduktivno. Istina je da Slovenija do sredine osamdesetih nije imala kontinuitet konceptualne umjetnosti.

Kao sasvim osamljen primjer na području vizualne umjetnosti najavljivala ga je tek eksperimentalna skupina OHO šezdesetih i sedamdesetih godina, te pioniri video umjetnosti kao što su, primjerice, Nuša i Srečo Dragan. Pojavom multimedijiskog pokreta Neue Slowenische Kunst, koji se vremenski poklopio s linijom postmodernistične "nove slike", polako se uspostavljala i tradicija "neauratskih" umjetničkih djela. Proteklo je desetljeće tako svjedočilo naglom osponu individualnih autorskih poetika, prodoru najrazličitijih novih umjetničkih praksi i međunarodno uspješnim prezentacijama umjetnika. Suvremena slovenska umjetnost i prateća umjetnička događanja (prošlogodišnja *Manifesta 3* ili *Ljubljana - kulturna prijestolnica Europe 1997.* godine) tako se uključuju u polje intenzivnog interesa Zapada, koji je određivao i još uvijek određuje ukus i tendencije u umjetničkom svijetu. Unatoč tome, ipak ostaje određena sumnja u tu diktaturu, i naravno, pitanje koliko su istočnoeuropska produkcija, "nordijsko čudo", "šok" mlade britanske umjetnosti ili postkolonijalni umjetnici umjetno generirani konstrukti, a koliko zbog vlastite egzistencije prouzročeni fenomeni.

## Otvoreno pitanje

Projekt *Vulgata* je, dakle, složeno postavljeno, u svojem izboru umjetničkih djela sužen, i tekstualno dosljedno utemeljen manifest onoga dijela slovenske umjetničke produkcije koji s pojmom suvremene umjetnosti za sobom vuče i sva odobravanja, kritike ili nerazumijevanja. Radikalni avangardisti su još početkom prošlog stoljeća vikali kako najprije treba sve porušiti, da bismo tek tada iznova mogli graditi. Danas pak svjetskim događajima vlada činjenica da se povezujemo više nego ikad prije, što donosi kako pozitivne, tako i negativne posljedice. Je li u području umjetnosti moguće takvo povezivanje, ipak još uvijek ostaje otvoreno pitanje. ▣

Preveo sa slovenskog  
Dejan Kršić

glazba

## Arhivske delicije

**Etide za lijevu ruku štivo su koje će biti zanimljivo svakom znatiželjniku s ili bez glazbene naobrazbe**

**Ennio Stipčević: Etide za lijevu ruku. Ogleđi. Znanje, Zagreb 2000.**

Trpimir Matasović

**K**ao i mnoge druge znanstvene discipline, i muzikologiju često prati *odium* usko specijaliziranog područja zanimljivog tek uskom krugu znalaca. Odgovornost za ovakvo

stanje snose naravno i sami muzikolozi, često hermetički zatvoreni u arhivska istraživanja i kabinetske rasprave. Popularno

glazbeno štivo u nas još je uvijek rijetkost, a još je rjeđi slučaj da neki muzikolog produkte i *nus-produkte* svog znanstvenog rada prezentira široj javnosti.

Upravo to međutim sustavno već godinama čini *Ennio Stipčević*, vodeći stručnjak za hrvatsku glazbu renesanse i baroka. Izbor njegovih "feljtona, eseja i crtica" *Etide za lijevu ruku* okuplja na jednom mjestu čitav niz tekstova prethodno objavljenih u raznim novinama i časopisima. Nekoliko je osnovnih Stipčevićevih preokupacija: upozoravanje javnosti o značajnim muzikološkim otkrićima, predstavljanje manje poznatih glazbeno-povijesnih detalja te naposljetku iz-

nošenje vlastitih razmišljanja o različitim segmentima hrvatske glazbene i kulturne svakodnevice.

U prvoj skupini tako nalazimo izvještaj o ponovnom otkriću izvornika Lukačićeve zbirke *Sacrę cantiones* (Lukačić došao iz



*Krakova!*), upozorenja na skladateljske ličnosti Talonusa (*Auctore Hieronimo Talono Polensis*), Sagabrie (*Stari zagrebački lutnjist*), Heibela (*Mozartov šurjak u Đakovu*), pa čak i ukazivanje na jedan nepoznati Vivaldijev opus (*Što je Vivaldiju "Scanderbeg"?*).

Svakako najzanimljiviji dio Stipčevićeve zbirke pregršt je crtica popabirčenih tijekom raznih arhivskih istraživanja. Nalazimo ovdje čitav niz pravih delicija, poput legendarnih događaja u Kopru (*Vrijeme kada su hostije letjele*), zakulisnih spleta u Lukačićevu Splitu (*Krimiće među notama*), pa čak i izvještaja o glazbovanju jedne hrvatske *putane* u Veneciji 17. stoljeća. Sve su ove crtice pisane vrlo pitko, konstantno potičući čitatelja na daljnje čitanje, no s osjećajem za neprelaženje opasne granice između *popularnosti i banalnosti*.

Posebni segment predstavljaju Stipčevićeva promišljanja hrvatske glazbene svakodnevice. Poput "glasa koji više u pustinji",

Stipčević ukazuje na potrebu prezentacije hrvatske glazbe u inozemstvu (*Skjavetićev poučak*), upozorava na negativne izdavačke (*Provincijalne meštrije*) i pozitivne izdavačke projekte (*Simfonije vraćene Luki Sorkočeviću*) te na samom kraju knjige lamentira nad glazbenim preferencama hrvatskog puka (*Coda: Hrvatska kuruzi*). I to je ujedno jedino mjesto na kojem Stipčević prelazi u afekt. Jer, što god netko mislio o glazbenoj *kuruzi*, teško da bi ikoga trebalo čuditi da *popularni* glazbenici zarađuju više od *ozbiljnih* ili da političke stranke u predizbornoj kampanji *nisu* angažirale "Milka Kelemena, Zagrebačke soliste, Moniku Leskovar ili Zagrebački kvartet".

U konačnici, *Etide za lijevu ruku* ipak ostaju štivo koje će biti zanimljivo svakom znatiželjniku s ili bez glazbene naobrazbe. Među pregrštom Stipčevićevih, kako sam kaže, "stilskih vježbi" naći će se ponešto za svačiji ukus. ☐

CEBETEKA

## Svijetla strana kraja svijeta

**GYBE su uspostavili finu ravnotežu elemenata buke i glazbe**

**Godspeed You Black Emperor!, Lift Your Skinny Fists Like Antennas To Heaven, Kranky, 2000.**

Luka Bekavac

**K**oliko god pokušavali ostati na margini, *Godspeed You Black Emperor!* (u nastavku teksta GYBE) u razdoblju od posljednjih nekoliko godina evoluirali su od najopskurnijeg imena u katalogu diskografske kuće *Kranky* (u čije su se štice ubrajali *Labradford*, *Pan American*, *Low* i niz drugih često međusobno povezanih projekata) do jedinog postrockerskog fenomena čiji se – tradicionalno problematičan – drugi album očekivao s jednakom znatiželjom i nelagodnom s kakvom glazbeni tisak obično prati komercijalno daleko probitačnije "zvijezde u usponu".

Nastali početkom devedesetih u Montrealu iz ostataka *hardcore scene*, GYBE počinju raditi kao minimalistički projekt (nekoliko gitara, *tape-loopovi* i duge monotone kompozicije) bez tragova nekadašnjeg stilskeg usmjerenja, ali s jasno naslijeđenom "radnom etikom" i svjesnim nastojanjem prema djelovanju protiv (ili barem mimo) *establishment* glazbene industrije. Dokument tih ranih godina je samizdat kasete *All Lights Fucked on the Hairy Amp Drooling* (1994); međutim, prvo izdanje relevantno za današnji zvuk GYBE je album *f#a#infinity* (vinilna verzija 1997, CD verzija 1998.). Na njemu su se GYBE predstavili prije kao umjetnički kolektiv nego kao tradicionalno shvaćen band: na albumu je sviralo petnaestak samozatajnih glazbenika (čime je klasični rock format proširen drugom baterijom bubnjeva, drugim basom i trećom gitarom, ali su uključeni i violina, viola, vibrifon, truba, rog, banjo, gajde, te inteligentno korištene vrpce i *loopovi*); uz to je bila vezana i određena estetika – ovitak albuma s oskudnim i nejasnim, ali sugestivnim informacijama, koncertni nastupi u potpunom mraku uz uvodne monologe i projekcije biranih crno-bijelih filmova...

**Spas u odsutnosti značenja**

Intenzivnom, ali ne i kaotičnom eksploatacijom svih tih komponenti GYBE

su dugim, instrumentalnim kompozicijama (redovito strukturiranim kroz nizove kraćih "stavaka") stvorili uvjerljiv ugođaj nadolaska apokalipse: krajnje mračni am-

bijenti, te određena količina patetike i pompoznosti bez vidljivih naznaka sveprisutne postmodernističke ironizacije priskrbili su im reputaciju autora "idealnog soundtracka za kolaps zapadne civilizacije", a njihovo je namjerno zaziranje od medijske buke samo dodavalo težinu glazbi, koju je tisak promovirao u najadekvatniji dokument vremena *pre-millennium tensiona*. Detektiranje mogućih uzora njihovom zvuku bilo je otežano činjenicom da su elementi epskih kompozicija s albuma varirali od izlomljenih, ali još razaznatljivih oblika rocka i "novog tradicionalizma", do *soundscape-ambijentalne* i drastične studijske manipulacije snimljenim materijalom; upravo su zato GYBE nakon *f#a#infinity* opravdano i neopravdano uspoređivani s kojekim – od već spomenutih *Labradford* i neizbježnih *Slint*, preko *Jessamine*, *Rachel's* i *Mogwai*, pa sve do *Reicha* i *Pärta*, a najkomičnija je definicija njihovog zvuka vjerojatno bila i najbliže istini – "Sonic Youth i Kronos Quartet koji sviraju *Morriconia*".

Minialbum *Slow Riot For New Zero Kanada* (1999) definirao je do kraja sve što je započeto na *f#a#infinity* – od još kriptičnijeg omota do monumentalnog zvuka: postava je reducirana na devet stalnih članova, a sve sitne sviračke nesavršenosti prvog albuma, najvidljivije u preslabom dinamičkom naglašavanju "prijelomnih" trenutaka, nestaju i ustupaju mjesto izvedbeno savršeno zaokruženom radu. GYBE odlaze na dugu turneju, pojačavaju aktivnosti na brojnim *side-projectima* (*A Silver Mt. Zion*, *Molasses*, *Fly Pan Am*, *1-Speed Bike*), ali i intenzivno rade na drugom pravom albumu, koji je ujedno povod ovoj recenziji – *Lift Your Skinny Fists Like Antennas to Heaven*.

Na ovom dvostrukom CD-u (format koji definitivno odgovara "širini zahvata" tipičnoj za GYBE), ponovno podijeljenom u četiri veće cjeline (*Storm*, *Static*, *Sleep*, *Antennas to Heaven*) koje se sastoje od više dijelova, nalazi se devedesetak minuta glazbe, nastale u razdoblju od kraja 1998. do početka 2000. Neke od ključnih osobina *Lift Your Skinny Fists...* mogu se pretpostaviti već na temelju ovih podataka – radi se o albumu koji pokriva gotovo dvije godine rada, i utoliko nema konceptualnu čvrstoću i gotovo narativnu strukturu kakvu je imao *f#a#infinity*. To mu je, međutim, i jedna od najvećih prednosti – upravo to "odsustvo značenja" i pomalo dokumentaristički ugođaj predstavljaju

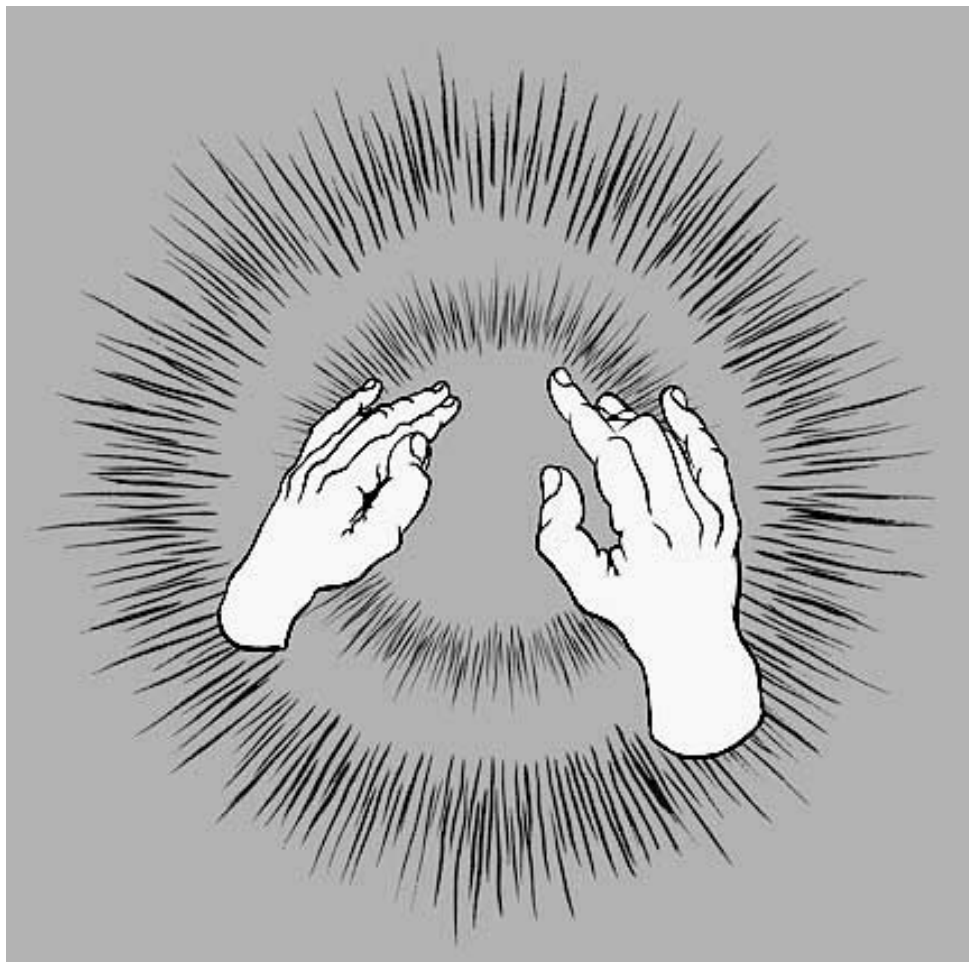
izlaz iz klopke recikliranja u koju su GYBE mogli vrlo lako upasti. Naime, nakon stilski potpuno zaokruženog *Slow Riot For New Zero Kanada* činilo se da im ostaje još samo kvantitativno nadvladavanje svoje prošlosti: njihov je "apokaliptički" zvuk postao proizvod, fiksiran stilski obrazac s kojim su ih auditorij i tisak potpuno identificirali, a od njih se očekivalo još samo ponovno i doslovno reproduciranje. Utoliko je *Lift Your Skinny Fists...* trebao biti savršeno proračunljiv i savršeno nezadovoljavajući nastavak priče o GYBE. Oni su, međutim, izbjegli sve te pritiske preusmjeravanjem koncepta u novi prostor u kojem, sada potpuno ogođeno, djeluje "samo" ono što je ipak najvažnije – odlična glazba.

**Rasterećeni velikih pitanja**

Velik dio albuma krasi po mnogočemu puno "zemaljskiji" zvuk nego što smo navikli; već uvodne skladbe (*Lift Your Skinny Fists... i Gathering Storm*) svojim pozitivnim vibracijama i vrlo dopadljivom sekcijom puhača pomalo podsjećaju ne samo na *Spiritualized* ili stare *Mercury Rev*, nego čak i na neku agresivniju, *spaced-out* verziju *Lambchopa*. Ni ostatak albuma nije lišen kompozicija na kojima GYBE, više negoli ikad prije, zvuče kao rock grupa potkovana orkestrom (*Monheim*, *World Police and Friendly Fire*), a u nekim trenucima se naziru i periferne sličnosti s danas

pomalo zaboravljenim *shoegazing* gitarama (*Broken Windows, 3rd Part, She Dreamt She Was a Bulldozer She Dreamt She Was Alone in an Empty Field*). Naravno, sve one posebne i atmosferske studijske manipulacije zvukom nisu potpuno nestale; nalazimo ih većinom u službi intermezza (*Terrible Canyons of Static, The Buildings They Are Sleeping Now*), ali i u ulozu pozadine razrađenijih glazbenih cjelina (*Cancer Towers on Holy Road Highway, Antennas to Heaven*). Nije potrebno reći da su izvedba glazbe i produkcija albuma besprijekorni, što u ovakvim slučajevima ne mora biti u nužnoj kontradikciji s nekim zvukovima koji kao da su snimani lošim diktafonom s pokvarenog radija...

Dakle, GYBE su – rasterećeni od svih "velikih pitanja" – uspostavili finu ravnotežu elemenata buke i glazbe, prefabriciranog šuma i žive svirke te uspješno izveli elaboriranu sintezu brojnih tendencija popularne glazbe kraja devedesetih. Sigurno je da nisu donijeli bogznašto novo u stilski difuzan i krajnje permisivan svijet postrocka, ali su vještijim integriranjem brojnih kanala rock tradicije s nekim jasno prepoznatljivim modelima pokušaja poništavanja rock kanona bar djelomično zaslužili kompliment koji im je, još prije nekoliko godina, udijelio uobičajeno histeričan britanski glazbeni tisak – "posljednji veliki band 20. stoljeća". ☐





kazalište

# Kako god želite

Metakritička primjedba  
uz igrani naslov  
Shakespeareove komedije

Iva Grgić

Riječ "predrasuda" po definiciji zvuči loše. Često je, u svrhu diskvalifikacije, rabimo u vezi s onima koje držimo desnijima, konzervativnijima, natražnijima od sebe. Ovoga bih je međutim puta željela reafirmirati kako bih, naprotiv, obranila vlastiti osjećaj tradicije. Usprkos količini truda koju sam u svom životu uložila u dekoloniziranje svoje svijesti od svih onih hegemonija koje ovom prilikom nije umjesno navoditi (ali se one u nacionalnom, patrijarhalnom, akademskom itd. kontekstu lako mogu zamisliti), postoji još poneka inzistentna društvenopovijesna pogreška (tj. predrasuda) koje se, možda kolonizirana, ne odričem lako. Među takve pripadaju i naslovi klasičnih književnih djela kako sam ih u formativnom razdoblju čitala. Teško prihvaćam čak i one slučajeve kada se oni radi veće točnosti (ili "vjernosti" kakvu naše vrijeme promiče na svoj način, jer to ionako sve epohe čine na svoj način, mijenjaju, te se time zbunjuje takozvana "obična" publika, pogotovo teatarska koja mi posebno leži na srcu. Ono što mi je, međutim, posve neprihvatljivo, jest činjenica da ova pojava prolazi posve nezamiječeno čak i u našoj kritici. Pojava je, naime, koja mora imati svoje dobro utemeljene razloge, a oni

se pojednostavnjeno mogu svesti, tragom najaktualnijeg suvremenog teoretičara prevodenja, talijanskog Amerikanca Lawrencea

li, pa im je ionako svejedno?

Venutija, upravo na one pravce dekolonizacije koje malo prije u osobnom kontekstu spomenuh, ali i na neke druge, u odsutnim trenucima jednako važne ili važnije, kao što je, zanemarimo li osvajanje akademskih ili izdavačkih lena, npr. opravdana želja za emancipiranjem čitanja što pripada trenutku kolonizatorskih naplavinama prohujalih epoha.

## Slagalice doživljaja

Ako se tradicionalna *Ukročena goropadnica* prije nekoliko godina u Hrvatskom narodnom kazalištu zvala odista u svakom smislu vjernije ishodišnom tekstu (*The Taming of the Shrew*, gdje glagolska imenica označava trud oko imenovane radnje, ali ne predviđa njezin ishod), pa je postala manje izvjesno i za malograđansku publiku manje prihvatljivo *Kročenje goropadi*, intimno sam za to znala naći dobrih razloga, premda i tada svjesna da sam među malobrojnim koji će ovoj činjenici pokloniti ikakvu pozornost (Osim što neki možda klasično djelo neće prepoznati. Ali šteta je očito nebitna, prema autorima prijevoda). Sada je *As you like it*, od uvriježenog *Kako vam drago*, bez vidljivog se razloga uhvativši za samo jedan od prijevoda Slavka Ježića, postalo *Kako vam se sviđa*. Kažem "bez vidljivog" ne stoga što razlog za tu promjenu, odnosno povrata, Lade Kaštelan ne bih bila kadra naslutjeti, već stoga što se to apsolutno nikome, možda ni njoj, ne čini važnim. Je li moguće? Zar su Shakespearea baš svi čitali u originalu? Ili ga uopće nisu čitali ni gledali niti su za ovo djelo ču-

li, pa im je ionako svejedno? Još je Šenoa gotovo pouzdano s njemačkog *Wie Sie wuenschen* prevodio *As You Like It*, nazvavši ga *Kako god želite*. (I na njemačkom i na hrvatskom naslov se dakle, što ne mora nužno biti loše, pobrkao s naslovom *Twelfth Night Or What You Will*.) Tekst, međutim, nikada nije kao što se kaže zaživio na sceni. Slavko Ježić doista je početkom pedesetih preveo komediju naslovivši je *Kako vam se sviđa*, ali se, vjerojatno pod utjecajem tečnosti, ritma i kratkoće Gavelline nešto kasnije verzije na Splitskom ljetu krajem šezdesetih, iako je prijevod bio Ježićev, optiralo za Gavellin naslov *Kako vam drago*. I kao takav naslov – simpatično i značajno namigujući dubrovačkoj komediografskoj prošlosti, uspostavljajući komparativne, možda domišljene, paralele do kojih nam je toliko stalo – postojao je u hrvatskoj recepcijskoj tradiciji. Da, i usmenoj, jer naslov djela čak je i za one koji samo djelo nisu čitali nosilac asocijacija koje su djelatno prisutne u različitim kulturnim praksama. U ekstremnim primjerima naslov može živjeti u recepciji neke strane književnosti kao prazni označitelj koji se puni tuđim označenim: tako su generacije Hrvata *Zauberberg* čitale u srpskom prijevodu (*Začarani breg*), a nazivale ga kroatizirano – *Čarobni brijeg*. Kad je Zlatko Crnković odlučio da je točnije nazvati brijeg – gorom, mnogi su čitatelji doživjeli kulturni šok koji je možda filološki opravdan, ali bi u najmanju ruku bilo čudno da je on prošao nezamiječeno (je li?). Već iz pristojnosti šokove te vrste čitateljstvu, a pogotovo gledateljstvu od kojega je logično očekivati manje školnički pristup, ne bi trebalo priređivati bez dobro utemeljenih interpretativnih razloga. Bezobzirno se time trgažu asocijativne niti, razaraju se horizonti očekivanja publike, koja onda ostaje u čežnji (ili *žudnji*,

kako je Ivan Matković, redigirajući stari prijevod za *Antologiju suvremene američke drame* Sanje Nikčević iz podjednako filoloških koliko i interpretativnih razloga nazvao *Tramvaj*) za dijelom svoga kulturalnog sadržaja.

Jer naslovi klasika u prijevodu dijelovi su slagalice doživljaja strane književnosti koji se međusobno intertekstualno podržavaju ili jedni drugima, u suprotnom slučaju, izmiču tlo pod nogama. Kad se uvriježio prijevod *Macbetha* u kojem *sound* više nije *krik*, nego zaista rječnički točnije *buka*, i Nada je Šoljan morala (tj. opravdano držala nužnim) promijeniti dotadašnji prijevodni naslov Faulknerova romana. Ali pozitivne se predrasude, ponavljam, u ovakvim slučajevima ne ruše tek tako.

## Revizija naslova

Prijevodni naslovi književnih djela jesu i moraju biti podložni reviziji, jasno je. Ništa manje negoli kritičke interpretacije tih istih klasika. Ali da osjetljivoj kritičarki poput Nataše Govedić u novoj zagrebačkoj predstavi *As You Like It*-a nasilni revizionizam naslova, sudeći prema njezinu tekstu objavljenom u *Novom Listu*, uopće ne upada u oči (dok u prošlom *Zarezu* ipak bar uzgred nudi dvije varijante), to me čudi. Isto vrijedi za Hrvoja Ivankovića u *Jutarnjem listu*, za Dubravku Vrgoč u *Vjesniku*, Sonju Bennet (koja govori o nekoj inkarnaciji Shakespeareova teksta u zagrebačkoj predstavi tamo gdje je tekst i Shakespeareov i Gavellin i Ježićev i Kaštelankin) opet u *Zarezu*. Ne želim misliti kako nisu svjesni da je svaki prevedeni tekst koji glumci izgovaraju ishod u različitoj mjeri prepoznatljivih prevodilačkih strategija, nužno manje ili više ideologiziranih. Ne sumnjam da su osvijestili činjenicu o nepostojanju nekakve "stručnosti" i u kulturi, koja bi bila oslobođena političko-svjeto-

nazornih konotacija. Ne dvojim da znaju kako su prijevodna rješenja rezultat prevodilačke poetike (i/ili politike) koju je s manje ili više truda moguće identificirati, bar jednako toliko koliko i režijska postava kojoj će svaki kritičar posvetiti retke i retke, također interpretacija. ▣

Podsjećam poštovanu kolegicu Ivu Grgić da se u svezi s Shakespeareovom komedijom *As You Like It*, koja je kod nas, ako je vjerovati Ivi Hergešiću, u *cijelosti* prevedena tek pedesetih godina, odmah javljaju dva paralelna rješenja naslova komada: 1951. Ježićev (*Kako vam se sviđa*) i 1953. godine Gavellin (*Kako vam drago*). Za razliku od Gavellinog, Ježićev je i tiskan u izdanju *Matiče hrvatske*. Koliko je meni poznato, to je zasad jedini cjelovit hrvatski prijevod ove Shakespeareove komedije dostupan u tiskanoj varijanti. Budući da i u najnovijoj izvedbi spomenutog komada Lada Kaštelan zadržava prvotni Ježićev prijevod naslova drame, rekla bih da se nikako ne radi o "revizionizmu naslova", nego dapače o priklanjaju *uvriježenoj književnoj* varijanti prijevoda, za razliku od Gavellina rješenja, koja je bliže *kazališnoj* te općenito govornoj recepciji naslova iste drame. I meni je Gavellin prijevod *ljepši*, ali tu već ulazimo u područje koje, vjerujem, ne ovisi toliko o osjetljivosti kazališnih kritičara, koliko o osjetljivosti prevodioca. Kao teatrolog i kritičar u svakom bih slučaju voljela doživjeti da se stručnim primjedbama oko prevodenja u javnost češće javljaju *upravo prevodioci*; posebno prevodioci talenta i stručnosti kakve godinama iskazuje Iva Grgić. ▣

Nataša Govedić

u prvom licu „

## Ulazimo u sebe na velika vrata

Saopćenje medijima,  
8. veljače 2001, foyer ZKM-a

Slobodan Šnajder

### Što je sve u Hrvatskoj vijest?

Žašto je u Hrvatskoj prvorazredna vijest otprilike i ovo: Od dana 8. veljače u 2001. godini poslije Krista, jedno kazalište smije ulaziti na svoj ulaz! Na vrata od kazališta!

Upravo se to dogodilo: Lutke i glumci ulaze, u 2001. godini poslije Krista, u svoj hram – na njegova velika vrata – da bi iz njega definitivno istjerali *velike igrače*, tojest upravo trgovce bez i trunke morala, ali s jakim zgrtalačkim instinktima maskiranim u rodoljubnu retoriku. Time u Zagrebačkom kazalištu mladih uistinu počinje *ново, novo vrijeme*.

### Što je, dakle, sve u Hrvatskoj čudo?

U Hrvatskoj je katkad čudo i nešto posve normalno: da se u neko kazalište ulazi na ulaz. A ne kradom, kroz neka sporedna vrata (koja bi, naprimjer, u slučaju požara, bilo teško naći); čudo da se u kazalište i opet ulazi kroz njegovo predvorje, da je to predvorje i opet postalo dio njegove atmosfere, itd.

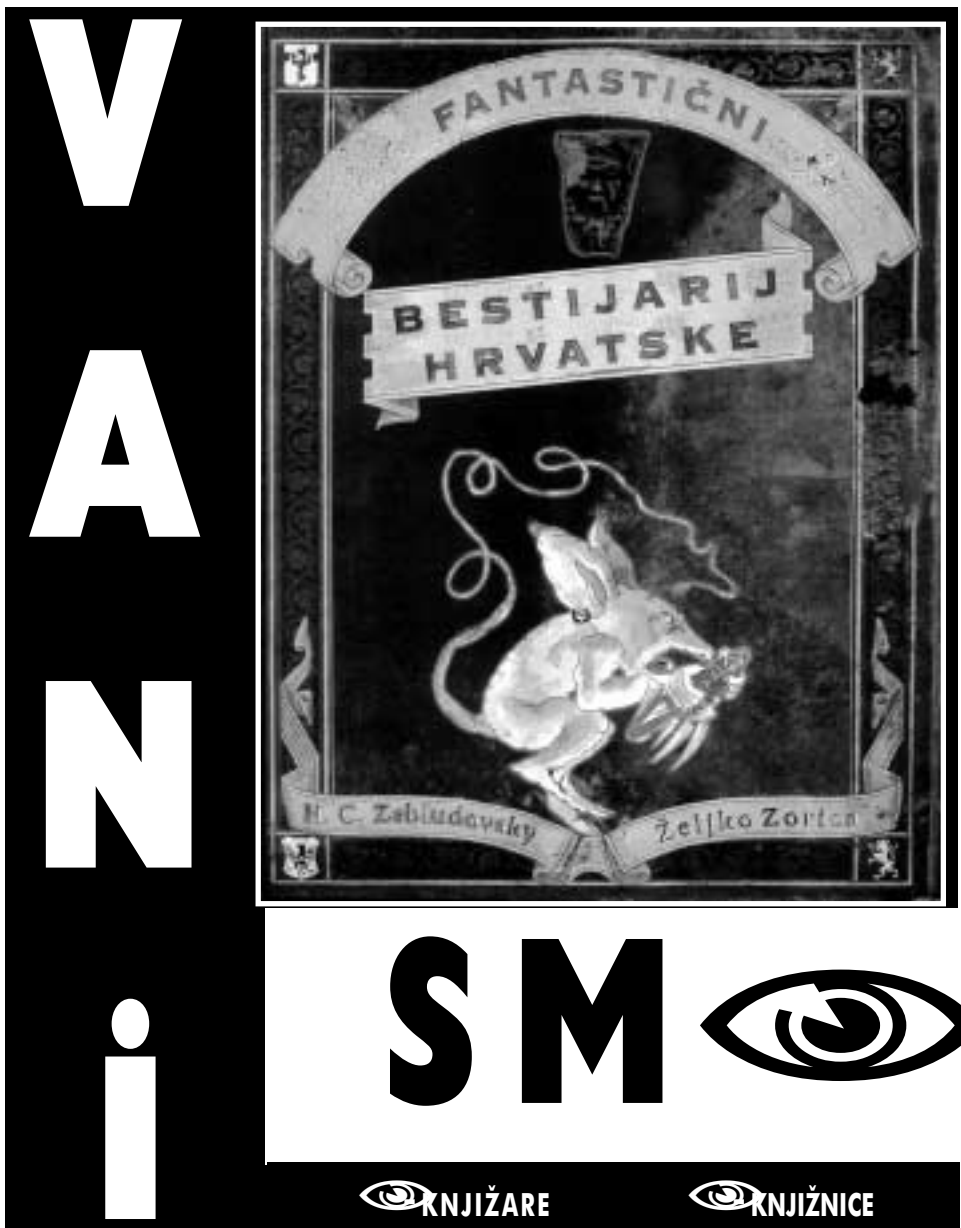
No pravim čudom *poslovnog umijeća* naših *velikih igrača* valja smatrati Ugovor o za-

kupu od 17. svibnja 1993, (to su, inače, godine svakojakih *pretvorbenih čuda*), kojim je Ugovorom tadašnji ravnatelj Zagrebačkog

kazališta mladih, Igor Mrduljaš, neprispodobivi, *iznajmio* predvorje Zagrebačkog kazališta mladih tajanstvenoj firmi, kakve već one znaju biti, *Maximal-Peko*, a pod borbenim motom *Sve za Hrvatsku – Hrvatska maksimalno u džep*. Tek sedam godina kasnije, zahvaljujući *rondanju* nove uprave, ostvaren je onaj dio slavnoga ugovora koji se odnosi na plaćanje najamnine (!), no zato je dio Ugovora kojim se zakupcima odobrava *odvajanje prostora od ostalog dijela Kazališta* ostvaren odmah. Nastala je, u svrhu *odvajanja*, ona nevjerovatna rugoba od zida koji je bio uvreda pameti – kao što je uvreda pameti bio naprimjer Zid berlinski. Publika ZKM-a od toga je dana pa sve do danas, ulazila – kao kriomice – na sporedni ulaz iz Tesline ulice, no zato je *zlatna mladež* hadezeovske nomenklature zbrajala svoje masne *džeparce*: a sve za Hrvatsku, dakako, dapače i unatoč.

Ova sramota, zahvaljujući ponajprije angažmanu Ivana Vukovića, poslovnog ravnatelja ZKM-a, ali i *novom, novom vremenu*, koje ipak mora *postrihati* neke od uhodanih navika iz hadezeovskog ancien režima, danas se otklanja, ali se pamti, kao što se pamti ružan san.

Glumci i lutke, te svi oni koji ih hoće gledati, ulaze u svoju kuću, u svoje komunalno kazalište, na velika vrata, dok će sporedna biti ostavljena trgovcima da kroz njih pokušaju šmugnuti, nadamo se, bez konačnog uspjeha. ▣





# Kocka, to smo mi!

Gledateljima naviklim na hollywoodska detaljna objašnjenja najnevjerovatnijih zbivanja film može učiniti nedorečenim, no svako objašnjenje što je to ustvari kocka ispalo bi banalno

**Kocka (The Cube), režija: Vincenzo Natali, scenarij: Andre Bijelić, Vincenzo Natali i Graeme Manson, 1997, Cube libre/The Feature Film Project**

## Krešimir Košutić

Šest ljudi probudi se u prostoriji čiji volumen ima oblik kocke. Kroz zidove, koji su od nekog umjetnog materijala, prodire isto tako umjetna svjetlost. Na svakom zidu nalaze se vrata koja vode u prostorije identičnog oblika i veličine, ali drugačije osvjetljene. Ipak, iako se odmah ne uočava, nije to jedina razlika. Na samom početku filma vidjeli smo kako se u jednoj od takvih prostorija skriva smrtonosna zamka koja je u stanju, za djelić sekunde, isjeći čovjeka na komadiće. Nakon što se probude, ubrzo se svi sastanu u jednoj od prostorija. Ne znaju kako su se tu našli, a zadnje čega se sjećaju je to da su zaspali kod kuće. Svi na sebi imaju siva jednodijelna odijela s ispisanim imenom na prsima. Nikada prije nisu se vidjeli. Radi se o četvero muškaraca i dvjema ženama. Jedan od muškaraca čuveni je bjegunac iz zatvora. On im ubrzo otkriva zastrašujuću činjenicu kako se u većini prostorija skrivaju zamke najrazličitije prirode, ali čije djelovanje uvijek ima istu posljedicu – SMRT! Bjegunac im je jedina nada. Samo uz njegovu vještinu imaju šanse pronaći izlaz iz tog tajanstvenog i zastrašujućeg labirinta. Ali, bjegunčeva oholost ubrzo biva kažnjena. Podcjenjujući sposobnosti drugih, a preuveličavajući svoje, ne otkriva zamku u jednoj od prostorija i to je bio njegov kraj. Nakon toga ostali zaključuju kako njihov susret možda i nije slučaj jer svaki od njih posjeduje određenu sposobnost koja im može pomoći u preživljavanju i pronalaženju izlaza.

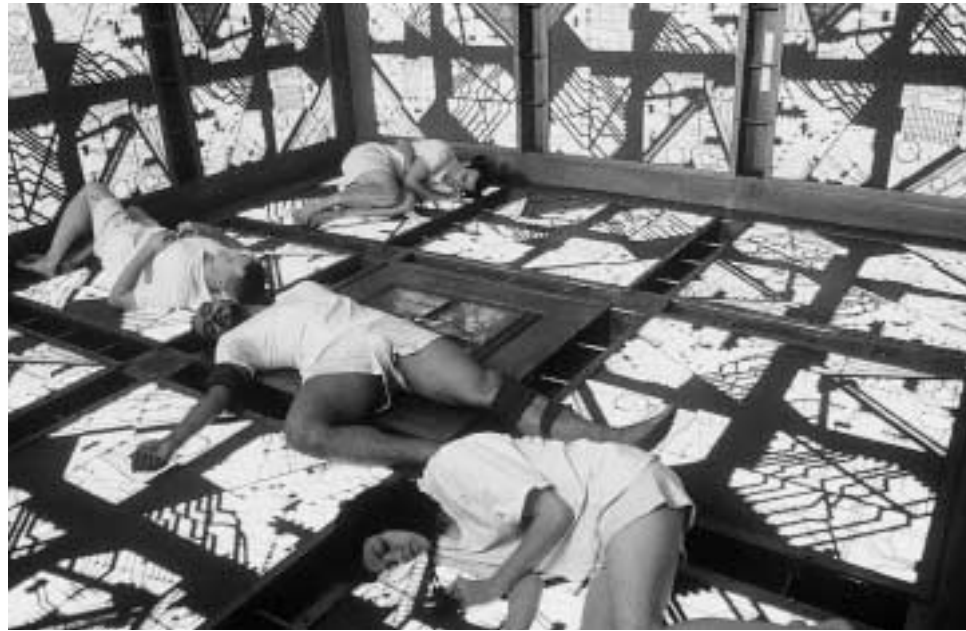
## Kafkijanska atmosfera

Mnogi su film povezivali s raznim egzistencijalističkim teorijama, no dok su jedni u tome vidjeli intelektualni oslonac na filozofsku baštinu, iz koje mladi kanadski redatelj Vincenzo Natali pametno i nadahnuto crpi građu za svoj film, drugi su prigovarali da je sve to dosadno i banalno prežvakavanje već davno rečenih stvari. Kojem stavu ćete se prikloniti, zapravo puno više ovisi o vašem vlastitom ideološkom konceptu – koji uključuje ili avangardistički kod koji tradiciju uvijek baca preko palube i vapi za originalnošću, originalnošću i samo originalnošću ili pak postmodernističku ideju eklektičnog bunara u koji možete utrpati ama baš sve – nego o samom djelu.

Naći brojne književne egzistencijalističke poveznice s djelom uistinu nije teško. Inicijalna situacija podsjeća na početak *Preobražaja* Franza Kafke kada se Gregor Samsa budi u obličju kukca. U filmu likovi se bude, doduše ne pretvoreni u kukce, ali ipak u neobjašnjivoj i užasavajućoj situaciji. Za razliku od Kafkine pripovijesti gdje Gregor Samsa neobično prihvaća kao obično, likovi u filmu motivirani su racionalno jer i za njih i za gledatelje zbivanja su jednako začuđujuća. U Sartreovoj drami *Iza zatvorenih vrata* (*Huis clos*) tri lika nalaze se zatvorena u sobi osuđena na neprekidno zajedničko življe-

nje vječnosti. Promatranje ljudskog bivanja kao pakla egzistencije može se izazrijeti i iz filma jer nakon početnog entuzi-

sumnja i očekivanje zapriječili su im put. Retardirani mladić za kojeg nitko nije vjerovao da ima ikakvu ulogu u grupi ne samo što je pokazao mentalne sposobnosti koje za ljudsko poimanje gotovo graniče s nemogućim i tako ostale doveo nadomak izlaza, nego je jedini kroz taj izlaz i prošao. Njegov svijet na razini primarnih emocija bio je neopterećen svime onime



jazma likovi počinju očajavati i umjesto vjere u drugog sve više ih obuzimaju paranoične optužbe. Kretanje po labirintu ne vodi ih nikamo jer, što god pokušavali, uvijek su u kockastoj prostoriji veličine šest kubičnih metara. Kada u jednom trenutku i dođu do kraja te velike kockaste tvorevine, izvan nje nalazi se jedino bezdan. Konstatcija iz Sartrove drame *Pakao, to su drugi!* pretvorila se u parafrazu *Kocka, to smo mi!*. Treća poveznica koja mi pada na pamet još je jedno Kafkino djelo. Riječ je o romanu *Proces* gdje postoji priča o zakonu i čovjeku koji u njega želi ući. To njegovo nastojanje priječi vratar koji stoji pokraj vratnica zakona i koji mu govori kako ga ne može odmah uvesti. Vrijeme je prolazilo, a na sva moljanja pa i podmićivanja vratar je ostajao ravnodušan. Na kraju je čovjek, koji je već bio na umoru, odlučio vrataru postaviti posljednje pitanje. Zanimalo ga je zašto nitko osim njega nije dolazio pred vrata? Vratar mu na to odgovara kako na taj ulaz nitko drugi nije ni mogao ući jer je on bio napravljen samo za njega. Sličan poentirajući obrat događa se i u filmu. Pred kraj likovi shvaćaju kako se zapravo nisu ni trebali micati iz prostorije u kojoj su se susreli jer se prostorije pomiču same. Izlaz im je bio na dohvata ruke, ali su ga previdjeli jer nisu imali povjerenja u onog drugog. Očajanje, skepticizam, paranoja,

što je za ostale bilo pogubno.

## Klasična naracija i žanrovski film

Ono po čemu mi se film čini zanimljivim nije toliko njegov sadržaj, već prvenstveno način izvedbe. Redatelj koristi samo sedam glumaca, odnosno najveći dio filma pet, a sva zbivanja smještena su u jednostavan, goli interijer. Vincenzo Natali uspješno je izbjegao sve zamke koje su mu stajale na putu. Usprkos ideji koja je kao stvorena za hermetička modernistička vrludanja, a time i pred opasnošću da većini gledatelja sve to bude prilično nerazumljivo i dosadno, on se oslanja na klasičnu narativnu tradiciju i žanrovski film. U prvom redu na film strave i onaj njegov odjeljak koji pomoću praznih prostora i likova koji su im suprotstavljeni osjećaj tjeskobe i straha postiže iščekivanjem i neizvjesnošću. U takvim filmovima dominiraju prazni interijeri, detalji i krupni planovi, a osjećaj jeze postiže se prvenstveno time što se na ekranu nešto ne vidi, a ne čudovištima ili nekim drugim izmaštanim odvratnim bićima. Neki od najupečatljivijih uzora svakako su John Carpenter i David Cronenberg. Isto tako *Kocka* priziva u sjećanje i one filmove koji u središte pažnje postavljaju grupu, posebice neka Hillova ostvarenja kao što su *Ratnici podzemlja* (*The Warriors*), *Južnjačka utjeha* (*Southern Comfort*) ili *Jabači na duge sta-*

ze (*The Long Riders*) pa i već prije spomenutog Carpentera. Npr. *Stvor* (*The Thing*) ili *Princ tame* (*The Prince of Darkness*). Iako u usporedbi s njima *Kocka* djeluje idejno pomalo isforsirano jer je motivacija za raspad grupe djelomično i filozofske prirode, prikazane su sve sastavnice koje su onemogućile njeno očuvanje. Individualizam, snalažljivost i inteligencija nasuprot nejedinstva, oklijevanja i egocentričnosti u datim okolnostima nisu imali šanse, no tragičan kraj može se shvatiti i kao negativna projekcija jer mogućnost spasenja ipak je postojala, pa tako film unatoč višesmislenom završetku nije posve mračan.

Možda se nekim gledateljima naviklim na hollywoodska detaljna objašnjenja i najnevjerovatnija zbivanja film može učiniti nedorečenim i nejasnim, no zapravo svako objašnjenje što je to u stvari kocka, bilo vizualno, bilo verbalno, ispalo bi banalno i besmisleno. Sama građevina, njezino porijeklo i namjena nebitna je, isto kao i način na koji su se likovi tamo našli. Ona je neka vrsta crne kutije koja sama po sebi nema nikakvo značenje, već joj značenje pridaju oni koji se u njoj nalaze, odnosno oni (tj. gledatelji) kojima služi kao sredstvo pomoću kojeg promatraju reakciju onih što se u njoj nalaze.

Film je na brojnim specijalističkim festivalima znanstvene fantastike pobrao



brojne nagrade. Svojim skromnim proračunom pokazao je kako je za gledljiv, napet i pametan film prije svega potrebna kreativnost, te da je domaća kuknjava za novcima u osnovi pokazatelj filmske nesposobnosti. ▣





# Dramatičnost jednostavnosti

**Kako je jedna nerazvijena zemlja bez veće filmske tradicije tako iznenada postala stjegonošom svjetskog filma**

**Tjedan iranskog filma (Film u ulozi dijaloga među civilizacijama), Kinoteka, 01. – 07. veljače, Zagreb.**

**Juraj Kukoč**

Suvremena kinematografija svoje najviše umjetničke dosege postiže na tri mjestu Zemljine kugle – SAD-u, Dalekom istoku i Iranu. Nakon sporadičnog upoznavanja s dalekoistočnom kinematografijom, a to putem televizije i videa, hrvatski filmofili konačno su imali priliku upoznati se malo ozbiljnije i s iranskim filmom. Njihovu golemu zainteresiranost za praćenjem svjetskih umjetničkih trendova pokazuje svakodnevna potpuna ispunjenost dvorane Kinoteke. Takva posjećenaost nije neopravdana jer se radi o sedam ostvarenja koja spadaju u gornji dom iranske filmske produkcije.

Iranski film svoj prvi uspjeh u svijetu ostvaruje 1989. g. filmom *Gdje ti je kuća, prijatelju?* (1987) Abbasa Kiarostamija, redatelja koji prednjači u broju nagrada na svjetskim festivalima. Širu prihvaćenost ostvaruje tek sredinom 90-ih kad u Cannesu nagradeni film Jafara Panahija *Bijeli balon* ulazi u širu svjetsku distribuciju. Do danas je samo jedan iranski film distribuiran u Hrvatskoj (*Djeca raja*). Kako je jedna nerazvijena zemlja bez veće filmske tradicije tako iznenada postala stjegonošom svjetskog filma? Nakon što je narodnom revolucijom 1979. g. pod vodstvom vjerskog vođe (imama) Homeinija svrgnut prozapadnjački, ali nedemokratski režim Reze Pahlavija i uveden fundamentalistički islamski sustav, država je zabranila prikazivanje američkih filmova u kinima. Neamerički film baš i nije predstavljao neku konkurenciju, pa je domaći film došao na vrh ljestvice gledanosti. Statistika kaže da se u Iranu godišnje snimi oko 60–70 filmova od čega je 80% financirano iz privatnih izvora – očiti dokaz da film vraća novac. Filmske škole i akademije broje se na desetine, iranski glumci i redatelji najveće su zvijezde javnog života, a san svake male Iranke i Iranca je postati filmski glumac.

**Propisani "umjetnički" film?**

Nije prosperirao samo domaći eskapistički film, namijenjen zabavljanju šire publike. To se dogodilo i autorskom, "festivalskom" filmu, posebno nakon što je popustila cenzorska stega post-revolucionarnog doba. Autorskom "umjetničkom" filmu država je namijenila ulogu propagatora pravilnog ideološkog i moralnog mišljenja i postupanja. Država obvezuje autore da prenose optimistično angažirane socijalne poruke na "najvišem stup-

nju morala", ali im dopušta i socijalnu kritičnost te osobni autorski pristup. Ako sretan kraj filma nije više obavezan, od fil-

kumentarne distanciranosti zbog koje izrazito retorične scene sukoba raskošnog i bijednog (odlazak oca i sina u grad, školsko



matjecanje u trčanju) izgledaju nepriručne, prirodno proizašle iz radnje.



natjecanje u trčanju) izgledaju nepriručne, prirodno proizašle iz radnje.

Gdje ti je kuća, prijatelju? (1987) Abbasa Kiarostamija začetak je najpopularnije vrste suvremenog iranskog filma – filma o djeci. Stoviše, s *Djecom raja* dijeli i sličnu "caku" – stvaranje vrhunskog dramskog doživljaja iz naizgled nebitnog i bezazalnog problemčića. Naime, film govori o dječaku koji zabunom uzme svom klupskom kolegi bilježnicu, a znajući za kaznu koja

može uslijediti njegovu prijatelju sutra u školi, u drugom selu pokušava pronaći njegovu kuću da bi mu vratio bilježnicu. Ipak, Kiarostamijev rad se razlikuje od Majidijeva u tom što je dječako-



može uslijediti njegovu prijatelju sutra u školi, u drugom selu pokušava pronaći njegovu kuću da bi mu vratio bilježnicu. Ipak, Kiarostamijev rad se razlikuje od Majidijeva u tom što je dječako-

**Država obvezuje autore da prenose optimistično angažirane socijalne poruke na "najvišem stupnju morala", ali im dopušta i socijalnu kritičnost te osobni autorski pristup**

va drama doista razmjerno bezazlena, simpatična i životno nebitna. Kiarostami svoje konflikte gradi u skrovitijim, meditativnijim zakucima radnje, a njegove preokupacije suptilnije su egzistencijalne naravi, predočene ponajviše kroz atmosferu i očučene sporedne likove. Shvativši da mu emocionalna intenzivnost nevine dječje priče baš i ne leži, Kiarostami se u svojim budućim, uspješnijim radovima prebacio na "odraslije" teme. Iako nastavljajući Majidi je uspješniji redatelj filmova o djeci od svog učitelja, jer sugestivnije barata dramatikom i emocionalnošću, a posebnu superiornost iskazuje u sjajnom radu s malim naturščicima. Vrlo dobro, ali i vrlo neametljivo manipulira emocijama i vjerojatno je jedini iranski redatelj koji bi imao šanse i u Hollywoodu. Majidi od Kiarostamija bolje prolazi kod strane publike, ali lo-

še i u stilu koji je tipično neutralan i realistično prljav, ali i povremeno bolećiv, tjeskobno usporen i atmosferski (mračna fotografija i sugestivna glazba, netipične za iranski film).

**Dramatičnost i neutralnost**

Možda i najnepoznatiiji film iz ciklusa *Biti ili ne biti* (1998) Kianoosha Ayarija impresionirao nas je više od poznatijih Kiarostamijevih i Mehrjuovih uradaka. Sjajan je primjer upečatljivosti iranskog neutralnog stila. Radnja je izrazito dramatična i govori o Anik, djevojci bolesnog srca koja umire i pokušava nagovoriti obi-



telj klinički mrtvog mladića, da joj da njegovo srce. Obitelj na to bijesno, čak i nasilno odgovara. Konkurentice u utrci za srcem joj je djevojka koja nije toliko bolesna, ali zato ima bogatog oca koji novcem može potkupiti obitelj nastradalog sina. Američki film na ovu temu bio bi izrazito emocionalno manipulativan i sugestivan, a *Biti ili ne biti* upravo je suprotan. Izostavlja dramatične krupne kadrove, metodički uživljavajuću glumu, dirljivu glazbenu podlogu i narativne manipulacije (u radnju ulazi *in medias res* i razvija je polagano, gotovo dokumentaristički prateći zbivanja bez dramskih sažimanja). Time se distancira od tragičnosti priče omogućavajući gledatelju da prati uzbudljivu dramu bez subjektivnog pristajanja uz jednu stranu. Ova neutralnost rađa zdravim odnosom prema likovima, pa bogatog oca, koji bi u holivudskom filmu izazvao gledateljevu netrpeljivost, sasvim razumijemo svjesni da je on samo prosječan čovjek koji želi pomoći prvo svojim, a tek onda drugima. Iako izgleda da redatelj dramu postiže samo neutralnim dokumentiranjem šokantnih događaja ispred sebe, Ayari intenzivira doživljaj i mnogim neprimjetnim redateljskim rješenjima kojima povećava našu identifikaciju s likovima i njihovom nesrećom. Posebno je impresivna usporedba bolesne djevojke i bakice koja se ne može popeti uz stepenice. Sjajan je i način na koji Ayari uz osobnu dramu s mnoštvom snažnih, tragičnih likova stvara i nenametljivu kritiku društva u kojem transplantaciju srca još uvijek smatraju neprirodnom pojavom i redovno stigmatiziraju.

*Plavi veo* (1995) Rakhshan Bani-Etemad nije usamljeni primjer iranskog filma koji je režirala redateljica. Dapače, od vremena revolucije na filmu su prodefilirale 62 iranske redateljice dokazujući pretjerano zapadnjačkim optužbi o potlačenosti iranskih žena. *Plavi veo* također spaja intimnu dramu i društvenu kritiku razvijajući priču o bogatom poduzetniku, udovcu u egzistencijalnoj krizi, koji se zaljubljuje u seljanku što izaziva bijes njegovih kćeri i zgražanje cijelog visokog društva. Ovaj spoj intimnog i društvenog sjajno je udvostručen spojem ruralnog i urbanog, točnije razlikom problema koje muče seljanku (grubi realistični vanjski problemi siromaštva i bolesti) i urbanog poduzetnika (suptilni i komplicirani unutarnji problemi otuđenja i nesigurnosti). Ta razlika ponavlja

se i u stilu koji je tipično neutralan i realistično prljav, ali i povremeno bolećiv, tjeskobno usporen i atmosferski (mračna fotografija i sugestivna glazba, netipične za iranski film).

**Malo ušminkanosti nije grijeh**

Sljedeći film koji impresionira još je jedno ostvarenje Majida Majidija, *Boja raja* (1998), u kojem Majidi teži da povišenju emocionalnosti *Djeca raja* doda i povišenu vizualnu stilizaciju. Radnja je smještena u planinskom kraju koji sliči na raj, a govori o slijepom dječaku kojega se otac udovac srami i sakriva ga pred obitelji svoje buduće žene. Majidi stilskim lirizmom prikazuje svijet opipa i sluha u kojem živi dječak, a bajkovitosti ruralne okoline dodaje i bajkovitost poruke priče u kojoj otac biva kažnjen i opomenut zbog svoje oholosti. Sjajan je način na koji redatelj prebacuje težište radnje sa sudbine dječaka na sudbinu njegova oca. Naime, iz simpatične idilične priče o nevinom dječaku *Boja raja* na kraju se pretvara u noćnu moru u kojoj se beskrvni kukavički otac izlaže nizu patnji kojim ga Bog zasipa da bi ga upozorio na njegov grijeh i gubitak djetinje nevinosti. Ušminkana vizualna ljepota opet ukazuje na Majidijev zapadnjački otklon, ali dječja jednostavnost i poučnost priče čine ovaj film još jednim tipičnim iranskim djelom.

Od ruralnog i jednostavnog u potpunosti se odvoja cijenjeni redatelj Darioush Mehrjui, ne samo u prikazanom filmu *Sara* (1993), već i cijelim svojim opusom. *Sara* jest prilično dosljedna prerada Ibsenove Nore. Žena krivotvori mjenicu kako bi spasila muža (ovaj put ne od bankrota, već od smrti), biva ucjenjivana, muž to otkrije i poludi, ali na kraju je žena ta koja ostavlja, jer shvaća da on više voli svoju čast nego nju ("Tko bi žrtvovala čast radi ljubavi", rečenica je koja se pojavljuje u drami i u filmu). *Sara* jest solidan urbani film kojemu izazovnost i zanimljivost daje njegova poruka koja upozorava da je inferiorni status žene kraja 19. stoljeća stvarnost iranske žene kraja 20. stoljeća.

Jedini slabi naslov u ciklusu jest *Majčinska ljubav* (1996) Kemala Tabrizija koji govori o siročetu iz popravnog doma koje se očara svojom odgojiteljicom, pobjegne iz doma i pokuša je uvjeriti da mu bude majka. Tabrizijev film kroz komične situacije pokušava reći ozbiljne stvari, ali *Majčinska ljubav* jedini je naslov iz ciklusa koji nije samo usputno komičan, već mu je komedija žanrovsko određenje. Zato se spoj vesele komičnosti i turobne emocionalnosti doima prilično neskladno, kao proizašao iz neke španjolske sapunice.

Iako su hrvatski gledatelji tijekom ovog ciklusa mogli uživati u vrhunskim ostvarenjima iranskog filma, ipak nisu mogli vidjeti remek-djela iranske kinematografije, ponajviše ostale filmove Abbasa Kiarostamija, zatim filmove Mohsena Makhmalbafa, koji je u domovini cijenjeniji od Kiarostamija, te ostvarenja Jafara Panahija, čiji je *Krug* ove godine dobio Zlatnog lava u Veneciji. Nadamo se da će konstantno puna dvorana Kinoteke za vrijeme ovog ciklusa osvjeteliti mozgove naših vrijednih distributera... Zapravo, kad malo bolje promislim, mala je vjerojatnost. ▣

PROZA

# Djeca jednog Boga

Mario Delić

**S**vi smo mi djeca jednog Boga. Male bakterije, virusi, stanice, Živčeki. Rikavamo i rađamo se iz puke obijesti ne bismo li mu napakostili ili pripomogli u razvoju. Naše su bjelančevine, vitamini i proteini sunce, voda, svjetlo i ostali elementi. Kada dragi Bogek odluči poslati antitijela u obliku silne vojske naružane do zuba tresemo se od užasa. To zovemo ratom, a on uvjeren kako je upravo popio dovoljnu dozu vitamina, andola i ostalih pizdarija koje će ga do daljnjega zaštititi od gripe i prekomjernog broja malih otrova u krvi. To kaj su mnogi od nas izgubili živote, kako ih mi to zovemo, ne dira ga puno. Tja, Bože moj, pa mora se zaštititi od parazita. Je da i nevini stradaju, ali tko bi kontrolirao sve to u njegovom silnom, zasljepljujućem tijelu zvanom Svemir. Sveopći mir. A u njemu sranja više nego u javnom zahodu na Jelačić placu. Čudimo se zvjezdanim putevima, njegovim plućima, kao i Mjesecu i Suncu, vječno upaljenim žlijezdama. Je, On si i to može dopustiti da ima upaljene žlijezde. Brodimo morima, a kada se Bog predozira, čudimo se olujama. Kao da mi volimo višak alkohola u krvi. Ili masnoće, celulit i ine napasti.

Nekima od nas i nije tako loše. Bit će da su to oni izabrani, valjda sive male stanice. Sušta inteligencija. Miluje ih vjetar, sunce im uvijek jednako grije, nema baš potresa, a i na more idu svake godine. Sve sami mali leukociti, eritrociti i ini citi. Poveća li im se broj Svevišnji si ušika injekciju vitaminčeka. Koktel, ne? Tako ih malo potresu financijski gubici, otkazi, pokoji monsunčić, nedaj Bože ludilo. Jebate, kaj njemu znači dve milje maraka? Pa to je ravno gubitku dvjesto kalorija dok se penje po tri stube na peti kat Rajske kontrole letenja. Naravno On koristi lift. Nije glup da ide pješice. Pa da mu se izliju rijeke, tj. popucaju vene. Zna On uživati. To što je ozonski omotač sve tanji i što je šuma sve manje ne predstavlja mu neku frku. Solarij pa depilacija, dragi moji. Surovo i prosto. Malo ga zaboli, no sve za ljepotu. Tako i tako dlakava prsa više nisu u modi. A tamnu kožu i Bog voli.

Kad geni polude, ti mali jebivjetri, oni najgori među nama "The Almighty" se samo mudro smješka te dotične podupiratelje Darwinove teorije istisne s lica Zemlje poput mitesera na nadlaktici. Fučka se njemu kaj oni mjenjaju ženske svaki dan, neki vole pljačkati, drugi urlaju pred masama. Igra se s njima kao s ping-pong lopticama. Ne brine ga niti kromosomski niz. Sekte, različita udruženja, fraternité, egalité, unité. On živi i s dva iksa, a i tri ip-silona ako želi. Četiri protestanta, dva katolika, šest žutih, crnačko pleme, tucet bijelaca. Kaj ga briga. Nebeske su pilule tako jake da liječe od svih bolesti, ponajviše od egoizma. A svugdje udaraju isto.

Ljubav, ah to mu je sjajan feeling. Fasciniran je kad njegova antitijela komuniciraju u vječnoj drami soap opera. Mali su to trnci sto škakljaju ga po leđima dok ljenčari na rajskim plantažama. Ponekad

se pita dal' je to od povjetarca ili od prevelike koncentracije rajskih mirisa. Ne tražeći previše odgovor On se samo zagrne šalom, a kad tamo u Americi tornado.

Voli Bog i plandovati. Pa pogledajte samo njegove dlanove, Zemljinu koru. Nije se on puno narodio. Staž od šest dana pa lijepo u mirovinu. Tko mu ne bi pozavidio. Nebesko prostranstvo (fantastičan teren za nogomet), intergalaktička televizija, teleportacija (ma kakva benza, bezolovni i slične trice i kućine). Sve same pogodnosti što ih jedan rajski arhitekt u mirovini i zaslužuje.

Star je naš Nebeski Navigator, al' dobro se drži. Napravi salto sad pa sad. Ode višak sala što mu se skupio za jučerašnjeg ručka. A na televiziji: 2000 mrtvih u potresu. A mi tupo sjedimo i pitamo se: "Čemu sve to? Koji je smisao?" S druge strane gutamo antidepresive, aspirine (i to Bayerove od 500 mg), preznojavamo se, joggeramo. Žudimo za vječnim životima. Borimo se s gripama, rakovima, prometnim nesrećama. Plačemo, a On se znajoji.

Govori nam stalno: "Stvorio sam vas na svoju sliku i priliku". Pa što se onda bunimo. Svi smo mi njegova djeca. A možda je i On samo dio nekog većeg plana, nekog višeg tijela kao što smo i mi dio njega?!

## Majci

**K**adgod mi je teška frka ja zauzmem bočni položaj. Palac u usta, zatvorim oči. Cuclam i sanjarim. Pokušavam nestati. Ne marim za prednje zube niti zanoktice. Nedaj Bože gušenje. Obuzme me sigurnost. Prisjetim se majčine utrobe i sve one hrane što putovala je pupčanom vrpcom. Sve one ljubavi koju sam primao dodirima na moju malu skrovitu kupolu. I dok mi se palac lagano naborava sjetim se otkucaja srca. Bim bam bim bam bam. "Volim te srećice mala. Ti

bit ćeš najpametniji, najljepši, najuspješniji. Bit ćeš hrabar, snažan, velik i lijep. Voljet ćeš glazbu, umjetnost, prirodu. Imat ćeš predivan život. Bog će te čuvati." Lagano se uljuljavam u taj fantastični trip. Boje se razlijevaju, svjetovi nestaju. Blagost koju osjećam preplavljuje me beskrajem. "Moj sin" odzvanjaju te riječi k'o iz praiskona. Možda ću jednog dana predoziran tom neizrecivom ljubavlju uzeti čekić i dlijeto i izrezbariti spomenik. Spomenik majci. Spomenik svim danima u koje sam plakao, svim putovanjima na koja nije otišla, svim bluzama koje nije kupila. Spomenik svim trenucima u kojima sam urlao na nju. I klanjat ću se duboko i ponizno, ljubiti joj stopala. A neću znati reći hvala i ništa dovoljno biti neće. ☒

## Ne znam naslov

**J**a strašno puno toga ne znam. Jogiram pa stanem. Naletim na prepone, a s njima ne znam. U caffeu mi konobar umjesto machiatta donese lavor mlijeka s malo kave. Ja ne znam vratiti. "Tak piju Zagrepčani" kaže. Koji to fuc-kin' Zagrepčani? Ne znam. Moja djevojka me nagovara na tetoviranje. Da li sam otkaćen, ne znam. Sidem kod HNK svaki dan pa pješice do Trga. Čije stope slijedim, ne znam. Volio bih dizati utege. Po tristolinjak i više kila, no ne znam kako početi. Želim svirati klavir, ali ruke su mi ukočene. Za dobru kremu ne znam. Htio bih napisati knjigu no da li će se kome svidjeti? Ne znam. Mislím da me je strah. Ne znam. Htio bih biti voljen. Ali od koga ne znam. Kamo ovo sve vodi, ne znam. Ja strašno puno stvari ne znam. Piše li se ne znam zajedno ili odvojeno? Ne znam. Da li je na pragu smak svijeta? Hoće li biti atomskog rata? Kada ću dobiti lov? Zašto smo tu? Zbog čega vlak ide tadam tadam? Hoću li je sresti? Hoću li je znati prepoznati? Ne znam! Ja strašno puno toga ne znam! ☒

## Superman

**B**io sam Superman. Zaštitnik, pomagač, budala za sve. Za mačke na drvetu, oronule stanove, depre, »bedove«, veze u krizi, nevjerstva, tužne prijatelje, neslaganja s mamama, pijanstvo očeva, lošu kompjutorsku podršku, ispuhane gume na biciklu, prljavo posuđe, neke fotke na brzaka. Za »Čuj nije nam stigla lova na vrijeme«, poreze i pevede, višak energije, manjak energije, nestanak plina, krečenja, dva grama koke, zgužvane košulje, nevraćene kazete u videoteku, preduge nokte, smetlare koji neredovito dolaze, neljubazne trgovce, ignorantne konobare, za loša sjedala u kinu, poderane tenisice, neostvarena putovanja, nestanak struje, preskupe trajekte, za bezobrazne Zetovce, svinjac u ormaru, rusvaj u glavi, nateknute vene, obamrlost tijela, visoke i niske tlakove, prljavo stubište, nečiste misli, glupavo hihotanje, izgubljene ljubavi, mokre novine, neslanu hranu, neslane šale, coca colu bez leda. Za kavu s mlijekom, za machiatto s mlijekom, pregršt piva, sudske manipulacije, ostavštinu za krivog brata, krivo razvijen film, preskupe smokve, kisela vina, neposluh Boga, dosluh s vragom, loše veze, mramorne stupove, Cvjetne i ine trgovce, neke iz pasivnih krajeva, za kulturu na entu, za tramvajljudi, loše graffitte, opasne poruke, plač djeteta, pse bez brnjica, bijes crkvenih velikodostojnika, redove za putovnice, loše automobile, smog u zraku, zrak u smogu, alkohol u krvi, obiteljske svađe, izgripan album Carlosa Santane, nikad viđenu lov za nikad viđene koncerte, za loš internet provider, napuhane račune za telefon, bijele čarape, zagrebački krug kredom, gubernatore, jeftine komade, lošu glazbu, nacionalni instrument, jal, zlo i naopako, lošu prognozu, za samo jedan broj na lotu, arenu od 106 milja marona, mokre rizle, loše reklame, napola prazne čaše, napola pune čaše, prištevve, zagorjeli ručak, tužne noći .... Dragi moji, gotovo je. Nađite si drugu budalu. Ja dajem otkaz na mjesto Supermana. ☒



Foto: Mario Delić

**M**ario Delić rođen je 1971. godine u Zagrebu. Po profesiji "freelance" snimatelj, radio na brojnim dokumentarcima, glazbenim i reklamnim spotovima te nekoliko igranih filmova. Također aktivan kao redatelj glazbenih spotova te reklamni fotograf. Godine 1998. nagrađen nagradom EMMY kao direktor fotografije i producent za Hrvatsku na dokumentarnom filmu *Calling the ghosts* o stradanjima žena u ratu.

Član je HZSU (Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika) i HDFD (Hrvatskog društva filmskih djelatnika). Pisanjem se bavi posljednjih godina. ☒





ili eksplikacije osjećajnih stanja gotovo izostaju.

Spanglish

da je to nasilje gledajući iz sret-nog (manje ili više) očista ljudi integriranih u zapadno društvo, u sustav školovanja, socijalne

pripovjednog načela uz lijepu ljubavnu priču, malo nejasnog progiranja i obilje kratkih priča koje bi mogle graditi sliku ame-

rasnih, etničkih i ostalih neprija-telja, ispisi proročanstva, čuda, ukazanja, a zadire i u zagrobno – Kobru Box u trenutku smrti očeu-kuje andeo. Neki su američki kri-tičari pretjerali s tvrdnjom kako je riječ o "katoličkom" romanu, dok hrvatski nisu učinili taj tip greške.

Američki jug predstavlja svo-jevrstu zonu sumraka u kojoj sve poznate varijacije kulturnih kon-strukcija i paradigmi metastazira-ju u samo sebi svojstvene oblike, ali Gifford mračnu stranu religi-je, kao generatora nasilja i istreb-ljenja, širi do zastrašujuće univer-zalnih razmjera, pa tako slobod-no shvaćena religija uobličena u zločinačku organizaciju vrši nasi-lje u Ugandi, poslovično suptilni Kinezi sprave za egzekuciju smjenjuju perfidnim spravama za samoegzekuciju, a ni ostatak Amerike nije slobodan od terora samozvanih izvršitelja "Mesijine" volje.

Kao i u *Divljima u srcu*, i u *Priči iz Sinaloe* tekst je podijeljen na vrlo kratka poglavlja. Zanim-ljivo je da naslovi poglavlja ulaze u metaforički odnos s pripovije-danim tekstom, te time usložnja-vaju značenje pripovijedanog. Primjerice, prvo poglavlje *Priče* govori o pretučenoj prostitutki, okruženoj vjerskim rekvizitima. Naslov poglavlja je *Majka Svjet-losti*, čime se blasfemično izjed-načava prostitutka s Djevicom, što će imati svoju elaboraciju u daljnjem tekstu romana.*Priča iz Sinaloe* dobar je i pro-vokativan roman čije iščitavanje mora uvažiti niz složenih odnosa između različitih dijelova teksta. Na kraju spomenimo još i da su oba romana apoloģija ženama – čak i kad krađu i ubijaju, Gifford-dove snažne heroine nositeljice su kako fizičke, tako i moralne snage. Međutim umještan spoj dvaju stereotipa o ženama – kur-va i svetica – neće donijeti Gif-fordu neobuzdane feminističke aplauze; žena je ovdje ponovno samo Drugo, što neće umanjiti ono što je u romanima dobro niti ublažiti ono što je u njima loše. ☒

# Nasilje i američki jug

Količina ubojstava, silovanja i otmica u Giffordovim romanima ove faze prelazi svaku granicu građanskog ukusa, no autor sam pojašnjava kako upravo tako vidi stvarnost suvremene Amerike

**Barry Gifford: *Priča iz Sinaloe*, s engleskoga preveo Borivoj Radaković, Celeber, Zagreb, 2000.**

**Barry Gifford: *Divlji u srcu*, s engleskoga preveo Vladimir Sever, Celeber, Zagreb, 2000.**



Svi Giffordovi romani iz devedesetih smješteni su na južnu granicu Sjedinjenih Država. Krajnji jug Amerike, po autorovim riječima, nešto je između svjetova što producira ne samo svoje oblike života, nego i svoj jezik. Na tom se području engleski i španjolski miješaju, te nastaje kontaminacija bilo jednog, bilo drugog jezika riječima iz drugog jezika ili pak nastaje novi jezik – tzv. "spanglish". Zajedno s engleskim jezikom gubi se i svaki prepoznatljivi ustroj zapadne civilizacije i dominantni oblici ponašanja postaju nasilje, prijevare i pljačke te sirov i de-personaliziran seks. Količina ubojstava, silovanja i otmica u Giffordovim romanima ove faze prelazi svaku granicu građanskog ukusa. Gifford sam pojašnjava kako on upravo tako vidi stvarnost suvremene Amerike, a nasilje u njegovim romanima, kako kaže, vrst je metafore koja upozorava "Ni za što se ne vezuj! – stvari se tako brzo mijenjaju." Naviknutost na nasilje i lakoća kojom se likovi odlučuju na zločin bilo koje vrste ono je što ovoj prozi pridaje zastrašujuću nad-realizam. U *Priči* jedna od junakinja, Kobra Box, u svojem hotelu nalijeće na ženu koja s ručnim topom pred vratima čeka izlazak supruga (kojeg će ubiti) i njegovu ljubavnicu – svoju sestru (koju neće ubiti – "krv smo"). Kobra će je pokušati smiriti, čak joj nudi da uđe u njezinu sobu i raz-misli o svojoj odluci. Ova će to ljubavno odbiti, nakon čega će žene srdačno porazgovarati i pozdraviti se. Gifford daje svojim likovima avangardnu "začudnost" posve ih lišavajući reakcija koje bismo smatrali "normalni-ma", međutim, on ih i ne sotonizira. Prostitutke iz njegovih romana bešćutne su i spremne ubiti kada treba i koga treba, ali njihovi su ciljevi, paradoksalno, de-finirani univerzalnom težnjom za srećom i boljim svijetom. Dapače, Gifford ih u *Priči iz Sinaloe* blasfemično sravnjuje s Djevicom Marijom. Ava Varazo prostituitira se i ubija kako bi priskrbi-la novac za prodemokratski rat za oslobođenje svoje zemlje, a Moo Yang povest će osobni kri-žarski rat protiv Amerike i njezine agresivne dominacije.

Govoreći o "nasilju" kod Gif-forda, zapostavljamo činjenicu

## Bez licemjerja

Govoreći o "nasilju" kod Gif-forda, zapostavljamo činjenicu

zaštite, moći i vlasti. Iz perspektive Giffordovih junaka ubojstvo je samo način svladavanja život-ne prepreke: oni nisu svjesni moral-nih konzekvenci ubojstva: "Društvo, kao takvo, smatrala je Lula, svakako nije bilo nimalo oštećeno time što je iz njega uklonjen Bob Ray Lemon. Prema njezinu mišljenju, Sailor je učinio uslugu s kako kratkoročno tako i dugoročno korisnim posljedicama po čovječanstvo..." ili "Nitko ubijen nije bio dobar ti znaš ja znam oni znaju to". Gif-fordova hrabrost i provokativnost sežu puno dalje od eventual-nih zamjerki moralista koji bi



mogli graknuti na tobožnju indif-ferenciju spram zločina i nasilja uopće; Giffordova pozicija nije licemjerna – on o svojim likovima govori "odozdo", ne oduzima im mogućnost za dobrotu i du-boke emocije ili sposobnost za altruizam i sreću, iako im ne im-putira kulturne konstrukte "civi-lizirane" Amerike, ma koliko to dubinski uznemirujuće moglo biti.

## Knjiga i film

*Divlji u srcu* najviše doprinosi svijetu književnih referenci svoj-im predivnim naslovom, što dakako i nije puno. Druga važna stvar je film koji je po njemu snimljen, a koji kao da daje savršen medij tom ni po čemu izvr-snom romanu. Širem krugu kulturnih konzumenata Gifford je postao poznat upravo zahvaljujući svojoj suradnji s Lynchom. Osim spomenutog filma, Lynch i Gifford su zajedno radili i na scenariju za *Lost Highway*, a još je jedan redatelj u Giffordovoj prozi pronašao predložak za film – riječ je o Alexu de la Iglesii (*Perdita Durango*). Lula i Sailor se vole, vole se jako, pri čemu Lula tolerira Sailorove nasilničke impulse zbog kojih u dva navrata odlazi u zatvor – ona shvaća da je ovaj svijet "divlji u srcu i čudan u glavi". *Divlji u srcu* je prepoznatljivo "tvrdokuhana proza", a pripovjedne su sekvence iznimno kratke i nema dvojbe da ovo štivo svoj princip organizacije posuđuje i od onog pravca suvre-mene filmske režije koji se naslanja na kratke i brze izmjene kad-rova u spotu i obuhvaća goleme količine vizualnih informacija. Nažalost, *Divlji u srcu* nisu puno više od demonstracije jednog

ričkog juga.


Pripovjedna tehnika ostala je ista i u *Priči iz Sinaloe*, ali tu imamo posla s odista dobrim romanom. U njegovih pet dijelova pojavljuju se likovi ne uvijek i ne nužno međusobno povezani. Ava Varazo Meksikanka je koja pljačkom svodnika želi priskrbiti novac za prodemokratski rat u svojoj zemlji, a prati je njezin dečko DelRay Mudo. U centar pripovjednog interesa zatim stupa mlada Kobra Box, također uključena u meksički prodemokratski rat. Prije nasilne smrti, Kobra Box prolazi dirljiv duhovni rast – s meksičke bojišnice vraća se u svoj grad, ne izbjegavajući one najteže osobne bitke koje se tako lako mogu utapati u velikim re-volucionarnim idejama, svjesna da je pomoć i tamo više nego potrebna – odlučuje pomagati drugima, čak i kada shvaća da se "nikad ne može pomagati toliko da bude dovoljno". "Kompilaciju slika" dopunjavaju i grafički iz-dvojeni dnevnik Ave Varazo – *Sva u modricama – teka*, dirljive prostitutkine zabilješke o mušterijama u kojima ona bez zadržavanja na efemernom ispisuje maestralna svjedočanstva ljudske patnje, slabosti i izopačenosti, dnevnik Cairu Muhe, dva pisma – jedno upućeno DelRayu Mudo, a drugo Cairu te niz poglav-lja u kojima se govori o likovima koji su van fabularne okosnice ovog romana.

## Vjera i nasilje

Ovaj roman vrvi od vjerskih organizacija čije doktrine inter-pretiraju Bibliju i Isusov poziv kao legitimaciju za istrebljenje

## HORVATH

**PRODAJNI SALON**  
Zagreb, Gajeva 27  
Telefon: 48 73 029



POZIVAMO VAS – DODITE I UVJERITE SE!

UMJETNIČKE SLIKE U SVIM TEHNIKAMA, KVALITETNO OPREMLJENE!  
UNIKATNA KERAMIKA – OD SKULPTURA DO UPORABNE!  
OKVIRENJE SLIKA, POSTERA, DIPLOMA!

# Transideološko sito

Zanimljivo bi bilo vidjeti što bi u posudi ostalo nakon Viskovićeva prosijavanja literature devedesetih kroz transideološko sito

Velimir Visković, *Umijeće pripovijedanja*, Znanje, Zagreb, 2000.

Vedran Grubišić

Autor knjige *Umijeće pripovijedanja* (*Ogledi o hrvatskoj prozi*) Velimir Visković poznat mi je kao jedna od eksponiranijih kritičarskih osobnosti literarnog života osamdesetih i stjecajem okolnosti jedan od rijetkih domaćih kritičara čiji rad mogu koliko-toliko sistematski pratiti u inozemstvu, na siteovima hrvatskih medija na World Wide Webu.

Viskovićeve tekstove podijelio bih u dvije grupe. U prvoj, opsegom puno manjoj od ostatka knjige tri su autoreferencijalna i donekle autopoeološka teksta koncentrirana oko kontekstualnih problema ostalih tekstova. Radi se o Predgovoru, uvodu u čitanje Aralićinih romana i tekstu *Transideološki pristup, odnosno njegova konkretna elaboracija već na prvoj kušnji izmiče dosljednosti autora: Bosna/bosansko kao*

## Imperativ estetskog

Dva su glavna Viskovićeva razloga za pisanje tekstova objavljenih u ovoj knjizi (radi se o tekstovima objavljenim u periodici, a datacije upućuju na period od sredine osamdesetih do kraja devedesetih). Prvi: (...) držim da prave umjetničke vrednote

uvijek nadrastaju nacionalne, mentalitetne, religijske i klasne barijere, one svjedoče o univerzalnim istinama. (str.7) Imperativ kvalitete estetskog i/ili jezičnog znaka

turama (izbor leksika, orijentalna imena sporednih lica u *Prokletoj avliji*), metonijskim relacijama između likova i simbola Druge vjere/kulture (Petar-franjevci; Kara-

manifestacije Drugosti.

Drugi razlog za pisanje tekstova u ovoj knjizi, te motivacija za izbor pisaca je, navodi Visković, prepoznavanje *umijeća pripovijedanja*. Proze Andrića, Marinkovića, Novaka, Šoljana, Aralice, Fabria, Brešana i Pavličića interpretiraju se u samostalnim poglavljima, a o generaciji prozaika koji se javljaju sedamdesetih i osamdesetih Visković piše u sintetskom ogledu *Hrvatska nova proza*.

## Izbor autora

Prvi, najopsežniji i metodom najobuhvatniji ogled *Pripovjedačko umijeće. Narativne strategije i simbolizacijske razine u Andrićevoj Prokletoj avliji* pokazuje da Viskovićeva interpretacijska metoda koristi terminologiju i postupke više teorijskih škola. Šižejna analiza slijedi formalističku distinkciju romaneskih struktura, dok se razine naratorske svijesti i vremenske strukture analiziraju strukturalističko-naratoškim prosedeom. Visković izvršno pokazuje kako se kumulativna snaga narativa *Proklete avlije* koncentrira oko pitanja djelovanja antagonističkih sila u subjektu koji žudi za moći kao otjelovljenjem slobode što kao konzekvencu ima individuum ruiniranog identiteta. Izvršne su i njegove analize mikrostruktura stila kao i aktualiziranje korespondencija između narativnog proseda u *Prokletoj avliji* i općih mjesta Andrićeve autorske poetike.

*Poetika ironije* esej je o funkcioniranju ironije u Marinkovićevoj prozi. Ironiju kao konstitutivni element Marinkovićeve proze Visković nalazi na svim tekstualnim razinama: od razine leksema (raster konotacija koje izaziva riječ "čovjetina"), do ironijskog koje destruiira žanrovsku matricu.

Ogled *Umjetnik između vjere i hereze* pokazuje malo odstupanje od uvodne Viskovićeve konstatacije da će u fokusu biti umijeće pripovijedanja. U slučaju Novakovog romana *Mirisi, zlato, tamjan* akcent je stavljen na piševe intervencije u tekst prije drugog izdanja koje upućuju na autocenzuru. Paragrafi koje Novak mijenja uglavnom su oni u kojima je postojala mogućnost povrede katoličkog ethos-a. Visković ostaje dosljedan jer polazi od teksta – uzrok autocenzorskim zahvatima najčešće nije moguće dokučiti analizom narativa, no kao pozna-

vatelj metatekstualnih činjenica Visković može objasniti prirodu i razloge za Novakove promjene.

Sljedeći tekst je *Šoljanov roman egzistencije*. Šoljanov dugogodišnji sukob s vladajućom ideologijom također nije imanentno književni analitički ključ, no Visković kao i u prethodnom slučaju tekstualnom analizom stiže do relevantnih zaključaka.

Tekst *Revitalizacija povijesnog žanra* o povijesnim romanima Ivana Aralice funkcionira kao deskriptivni uvod u čitanje Aralice te kao analiza preplitanja naratoških i ideoloških kategorija.

## Još jedno poglavljie

Tekstovi o Fabricioj *Jadranskoj duologiji*, i Pavličićevu romanu *Šapudl* slijede već utvrđeni interpretacijski obrazac uz primjesu autotematizacije prouzrokovane poznavstvom kritičara i pisaca o kojima piše. Napomenuo bih da ma koliko ležernima i dobro uklopljenima u tekst mi se čine paragrafi koji referiraju na osobe autora, nalazim ipak da je pretjerano paragraf o atmosferi u redakciji časopisa *Republika*, u kojoj je Pavličiću sugerirano da napiše tekst o sjećanju na Vukovar, međunasloviti *Zapis o genezi*.

*Brešanovo dvadeseto stoljeće* ogled je koji zaključuje seriju tekstova koncentriranih oko jednog djela/autorske osobnosti.

Sintetska studija *Hrvatska nova proza* rezimira utjecaj časopisa na formiranje poslijeratnih generacija pisaca, revidira utjecaj i korijene hrvatskih fantastičara i reaffirmira tvrdnju da se generacija okupljena oko časopisa *Quorum* nije realizirala u proznom okvirima.

Da bi knjiga *Umijeće pripovijedanja* ostvarila dojam potpuno zaokružene cjeline fali joj jedno, po mom mišljenju, važno poglavljie – poglavljie o ratnoj prozi devedesetih. Teza o transideološnosti književnosti i često zaboravljenoj superiornosti estetskog nad ideološkim dobila bi konačni argument u srazu s ratnim pismom koje je obilježilo prvu polovicu devedesetih. Zanimljivo bi bilo vidjeti što bi u posudi ostalo nakon Viskovićeva prosijavanja literature devedesetih kroz transideološko sito. ♣

## Dijaspora i tranzicija

Zasad je teško vjerovati kako će Hrvatska biti zemlja bez iseljeničva, ali raditi na realnoj i provedivoj migracijskoj iseljeničkoj politici uvijek je moguće

*Hrvatski iseljenički zbornik 2001*, Hrvatska matica iseljenika, Zagreb, 2001. ISBN 953-6525-19-4

Grozdana Cvitan

Vrijeme 1990. do 1992. Ante Laušić naziva tranzicijskim vremenom odnosa hrvatske dijaspora s Hrvatskom, a nekim *vječnim* pitanjima dijaspora, njezine definicije, strukture i njezina odnosa s matičnom domovinom vraća se u tekstu *Republika Hrvatska i njezina dijaspora*. To je naslovni tekst *Hrvatskog iseljeničkog zbornika 2001*. godine u kojem autor nudi program od dvanaest točaka, koji bi zajedno trebali ostvariti dijaspora s jedne i institucije Republike Hrvatske (Ministarstvo kulture, Ministarstvo vanjskih poslova i, naravno, Hrvatska matica

iseljenika) s druge strane, da bi vrjednosti i domovine i dijaspora participirali u obostranoj koristi.



Zasad je teško vjerovati kako će Hrvatska biti zemlja bez iseljeničva, ali raditi na realnoj i provedivoj migracijskoj iseljeničkoj politici uvijek je moguće.

Još jednom o potrebi depolitizacije Hrvatske matice iseljenika i njezine transformacije u modernu informativnu i kulturnu ustanovu *Otvorenu poruku Hrvatima u svijetu* potpisali su Boris Maruna i Jakša Kušan, ponavljajući u bitnim crtama program proklamiran prvi put 1990. godine.

## Hrvati u Moravskoj

Zbornik sadži trideset pet samostalnih autorskih priloga u devet tematskih cjelina (dostupni na internetskoj adresi <http://www.mat.is.hr/zbornik>) od kojih su sadržajem najbrojniji tekstovi o dijaspori i kroatističkim obzorima. Dijaspore kao tema u tekstu Antona Bozanića sažima autorova istraživanja o iseljenicima cresko-lošinskog otočja u New Yorku i okolici (preko 2.300 obitelji) o čemu je objavljena i posebna knjiga. A spomenik napravljen u selu Jevišovki u Češkoj završetak je tužne priče o Hrvatima u Moravskoj autora Zvonimira Despota. Dijaspore koja je pred Drugi svjetski rat brojila između petnaest i dvadeset tisuća danas je svedena na tisuću raseljenih ljudi. Tragedija hrvatske manjine u Moravskoj počela je 1938. godine. Pogranično područje s Njemačkom na kojem su živjeli Hrvati bilo je predmet spora Čeha i Nijemaca, a Hrvati osuđivani najprije za kolaboraciju s Nijemcima, a kasnije za simpatiziranje Tita. Napokon im je 1948. konfiscirana imovina (!), a oni raseljeni što dalje jedni od drugih. Danas o njima svjedoči jedno groblje, tri spomenika i tri obitelji u Jevišovki, mjestu u kojem su do 1948. Hrvati živjeli dulje od 400 godina kao i u općinama Dobre Pole i Novy Prerov. Danas kad europske integracije zahtijevaju sređivanje odnosa prema manjinama, Vlada Češke Republike složila se s očitovanjem njezina opunomoćenika za manjine te izrazila žaljenje "zbog nepravdi i krivnje što su po-

godile hrvatsku manjinu u našim zemljama". Zbog toga je podignut treći od ona tri hrvatska spomenika u Moravskoj. Imanja nisu vraćena nikome. U istoj tematskoj cjelini nekoliko tekstova govori o hrvatskim vinogradarima na Novom Zelandu te o Hrvatima u Slovačkoj.

## Via Zagreb

Pod naslovom *Hrvatski dub u engleskom rubu* Vladimir P. Goss analizira stvaralaštvo četvorice hrvatsko-američkih književnika – Melissa Milich, Anthony Mliotin, Josip Novakovič i Mary Helen Stefaniak – u Sjedinjenim Američkim Državama. Ustvrdivši kako dijaspora zna malo o sebi samoj jer nije međusobno povezana, nego njezine veze često idu *via Zagreb*, kao drugu prepreku navodi činjenicu da samo "tek malo više od polovine svih ljudi hrvatskog podrijetla u svijetu govori hrvatski". Od četvorice istaknutijih američkih književnika hrvatskog podrijetla zasad nitko ne piše na hrvatskom, a samo Novakovič i Mliotin ga znaju (rođeni u Hrvatskoj). Melisa Milich je profesionalna književnica (autorična priča) i novinarka u Kaliforniji podrijetlom iz Dubrovačkog primorja. Roditelji Mary Helen Stefaniak u Milwaukee su stigli iz Novog Sela u Mađarskoj, a ona piše priče i romane te predaje umijeće pisanja na Creighton University u Omahi. Isti predmet Josip Novakovič predaje na University of Cincinnati, a zbirkom pripovijedaka *Grimizne usne* (Me-

*andar*, Zagreb, 2000) jedini je zasad poznat čitalačkoj publici u domovini. Prema autoru Gossu on je i najpoznatiji hrvatski književnik u SAD-u. Anthony Mliotin iz Zagreba u SAD-u je od 1952. Profesor je komparativne i slavenske književnosti na University of Southern California u L.A. i autor niza knjiga o ruskoj književnosti, studija (o Nietzscheu i odnosima književnosti i filozofije) i dva "romana duše" objavljenih posljednjih godina.

Boris Škvorc autor je teksta o hrvatskim studijima u Sydneyju. Na Sveučilištu Macquarie u Sydneyju studij hrvatskog jezika osnovan je 1983. godine na poticaj australske hrvatske zajednice i uz podršku Federalne vlade Australije. Danas hrvatske studije u Sydneyju podržavaju i ministarstva znanosti i prosvjete Republike Hrvatske, a sljedeći projekt "bit će koordinacija izrade programa za osnovne i srednje škole kako bi se povećala kvaliteta nastave te kako bi se te ustanove učinile atraktivnijima za djecu i roditelje u Australiji". Hrvatski iseljenički zbornik dvosmjerna je komunikacija u kojoj nam se u Hrvatskoj zanimljivim čine tekstovi što govore o Hrvatima u iseljeničtvu, ali i o onima u dijaspori kojoj sami ne pripadaju zbog spomenute komunikacije tipa *via Zagreb*. Za onih nešto manje od polovine u iseljeničtvu koji više ne govore hrvatski jezik sažetke su na engleski i španjolski preveli Vladimir P. Goss i Ivana Barbara Blažević. ♣



dalje Petrić: "Da se – u svojoj 'antinacionalističkoj' ekvidistan-ciji prema svim nacionalističkim ideologijama – ne bi morala suo-

nika?) Problem je ove polemike što Mirko Petrić na sebi odgovaraju-ći način konstruira stvarnost,

Petrić, a to je "zločin koji se može počinuti samo nad ženama i koji na osobito zvjerski način objedinjuje zločin silovanja i zlo-

koji, koliko znam, nikada nitko nije ozbiljno uzео u razmatranje – gdje "gens" ostaje u središtu pažnje i konsekventno tome me-

# Od Vještica iz Rija do revizionistica povijesti

Uz tekst Mirka Petrića  
O feminizmu i nacionalizmu,  
*Zarez*, broj 48

Vesna Kesić

Povodom intervjua sa mnogom *Posttotalitarni subjekt*, objavljenog na dvije stranice *Zareza* od 23. studenoga, Mirko Petrić najprije na mali segment tog intervjua reagira sa desetak kartica, a potom na moj odgovor sličnog opsega – s dvostruko toliko. Ako njegova potreba da mene, sebe i svijet uvjeri u koncept "genocida prokreacijom" i u moj "povijesni revizionizam – plus koješta" nastavi rasti ovakvom progresijom, moći će uskoro početi dokazivati da su u Hrvatskoj i BiH – *Feministice silovale i Hrvatice*. Namjerno cinično parafraziram nekoliko naslova iz *Globusa* iz 1993, a zašto objasniti ću kasnije.

## O motivaciji zločina

Odgovarajući na njegovo prvo reagiranje, tvrdila sam da je njegov diskurs, način argumentacije (a ne njegova osoba čiju viktimizaciju, on zaziva) patrijarhalno-autoritarni i nacionalistički, a ključni pojam tog teksta "genocid prokreacijom", kojim on objašnjava masovna silovanja što su u BiH počinili Srbi – rasistički i duboko šovinistički. Unatoč svim Petrićevim nastojanjima, ne mogu (ni intelektualno ni emocionalno) shvatiti niti prihvatiti da se *prokreacijom*, to jest radanjem, povećanjem broja ljudi, pridonosi nestanku ili *genocidu* bilo koje nacije, osim ako se vjeruje u logiku krvi i tla, da se miješanjem etničkih krvnih zrnaca nacija onečišćuje i time vodi k nestajanju. Petrić vjerojatno, kao i ja (ne mogu toliko "ocrniti" njegovu osobu i sumnjati u to) poznaje relevantne suvremene teorije nacije i nacionalizma (Anderson, Hobsbawm, Gellner) koje o naciji govore kao o kulturološkom konstruktumu koji nastaje različitim tipovima imaginacije, ovisno o povijesnom, prostornom i kulturnom kontekstu. Kao konstrukt i kao imaginirana zajednica, nacije se mijenjaju sinkrono i kroz vrijeme. Ponuditi, dakle, kao jedino relevantno objašnjenje motiva masovnih silovanja u Bosni ideju da su Srbi silovali zato da bi silovane žene drugih nacija rađale "male četnike" i potom taj koncept uzdići na razinu teorijskog modela, ne znači ništa drugo, nego prihvatiti rasističku imaginaciju nacije kao zajednice krvi i tla i "logiku" samih silovatelja koji, valjda, vjeruju da će rođena djeca biti – ne samo Srbi, nego dapače "četnici", nacionalni bojovnici. Na dekonstrukciju pojma "genocid prokreacijom", Petrić reagira ovako: "Evo dakle zašto Vesna Kesić ni u doba masovnih silovanja u Bosni ni sada nije mogla prihvatiti objašnjenja koja ta silovanja nisu vidjela tek kao produkt rata i kao općenit (...) zločin militariziranog patrijarhata nad ženama". Naime zašto? Zato, tvrdi

čiti s osobito zločudnim i izopačenim zločinima počinjenim u ime jedne od njih, radije je izabrala drugačije objašnjenje motivacije tih zločina". Čak i ako dobronamjerno zanemarim sintaktičku besmisao ove grube rečenice, ostaje pitanje: Koje sam ja to objašnjenje *motivacije* tih zločina izabrala? Koliko znam, nisam u ovoj razmjeni rekla ni riječi kako ja objašnjavam ili koje teorije *motivacija* za masovna silovanja u ratu u BiH smatram mogućima. O tome je do sada govorio Petrić: Srbi siluju da bi se rađali mali četnici. Inzistirati na važnosti naglašavanja rodne dimenzije silovanja, što doista činim, još ne znači govoriti o *motivacijama* – kolektivnim ili individualnim, jer bi to otrprike značilo reći da muškarci siluju jer su muškarci, jer je to u njihovoj "muškoj prirodi", a to, koliko znam, nitko u ovom kontekstu nije izrekao. Ne samo zato što je simplifikacija i glupost, nego i zato što ništa ne objašnjava. (Također, Petrić je barem u jednome u pravu. Polemizirala bih s tvrdnjama S. Vranić da "neke feministkinje" silovanja u Bosni objašnjavaju kao "izljeve generičke mržnje muškaraca prema ženama", kao "rat spolova" i "nasilje svih muškaraca prema svim ženama". Tvrdim da nigdje u feminističkoj literaturi nisam naišla na ovakove "teorije".) Feminističke teorije koje prihvaćam ništa ne tumače kao "generičko", uvijek govore o socijalizacijskim utjecajima, a osobno sam se uvijek suprotstavljala i samom terminu "rat spolova". "Generička mržnja", rodna ili etnička, za mene su podjednako fundamentalistički i neprihvatljivi pojmovi kao i "prokreacija genocidom". Potom, tko je ikada govorio o "silovanjima tek kao o produktu rata" ili negirao potrebu nijansiranja bilo čega? Upravo obrnuto, ja smatram da su i rat i ratne okrutnosti uključujući silovanja, *između ostaloga*, postali mogući zbog autoritarnog patrijarhata, inherentnog i socijalizmu i nacionalizmu koji se, u ovdašnjim ratovima, u različito imaginiranim nacionalizmima, militarizirao i postao militantan. Uz nešto benevolencije (ili *open-mindedga*) Petrić je iz spomenutog intervjua *Posttotalitarni subjekt* i iz opisa mog projekta *Sexizam i rat: konstrukcija roda i etniciteta kao izvori nasilja u ratovima u bivšoj Jugoslaviji*, u kojem se naznačava područje istraživanja ("stvarne dinamike događaja na terenu"), mogao razabrati da za motivaciju i etničkog i spolnog nasilja smatram odgovornima i patrijarhalno-seksističku i nacionalističku retoriku, a napose njihovu specifičnu (nijansiranu) eksplozivnu interakciju i prepletanje u konkretnom kontekstu. Prihvaćam, međutim, optužbu za ekvidistancu prema svim nacionalističkim ideologijama, što još uvijek ne znači da su one identične ili istovjetni "konstrukti" niti da su jednako funkcionirale u generiranju rata i nasilja. (Usput, može li Petrić zamisliti upotrebu pojma *antinacionalizam* bez navod-

nudi "objašnjenja", potom sve to proglasi "povijesnim istinama", a kad ja pokušam objasniti i podacima pokazati zašto njegove konstrukte i argumente smatram neadekvatnima i visoko ideologiziranima i zašto mi ne pada na pamet da ih prihvatim, ni danas ni 1991-92. ili bilo koje godine, onda on ponovo pribjegava svojim "istinama" i trijumfalno tvrdi da njihovo neprihvatanje znači "povijesni revizionizam", "emocionalnost" i koješta što iz toga slijedi.

## Seksualno nasilje i ratni zločini

Kad se povremeno ipak upusti i u elaboraciju svojih koncepata, ali sada na drugoj razini, ne obrativši ih prije toga semantički od implicitnog rasizma, onda to izgleda ovako. Petrić tvrdi da bi

**Ponuditi, kao jedino relevantno objašnjenje motiva masovnih silovanja u Bosni ideju da su Srbi silovali zato da bi silovane žene drugih nacija rađale "male četnike" i potom taj koncept uzdići na nivo teorijskog modela, ne znači prihvatiti rasističku imaginaciju nacije kao zajednice krvi i tla i "logiku" samih silovatelja koji valjda vjeruju da će rođena djeca biti - ne samo Srbi, nego dapače "četnici", nacionalni bojovnici**

koncept "genocid prokreacijom" (O.K., "proizvod teorijske djelatnosti radikalne feminističke aktivistice" Asje Armande, a ne njegov) trebalo i dalje teorijski razvijati i čak ga pokušati unijeti u zakonodavstvo, pretpostavljam međunarodno kazneno pravo o ratu i ratnim zločinima. Zašto? Za slučajeve koji takvom opisu zločina odgovaraju, kaže

čin genocida". Evo zašto po mom (i nikako samo mom) mišljenju to nije i neće biti moguće. Ne samo zato što se taj termin ne može prihvatiti kao pravna ili znanstveno-analiitička kategorija zbog njegove rasističke dimenzije. Nego i zato što je čitav proces razrade i evolucije pojmova i kazneno-pravnih kategorija *ratnog zločina, genocida* (u koji spadaju i *genocidne radnje*), *zločina protiv čovječnosti i specifičnog zločina protiv žena, to jest roda* (u koji spada silovanje i drugi oblici seksualnog nasilja i zlostavljanja, od prisilne trudnoće i prisilne prostitucije do tjelesnog pretraživanja) išao u potpuno drugom, gotovo bih rekla, *drugačijem civilizacijskom smjeru*. Napomenula sam u prošlom nastavku ove polemike da u *Ženevskim konvencijama* iz 1948. i 1949. – nastalim kao reakcija na Holokaust i zbog sprečavanja budućih zločina sličnog karaktera – silovanje i drugi oblici seksualnog zlostavljanja žena nisu bili imenovani u popisu ratnih zločina ("zločin bez imena"). Silovanje se, dođuse, spominjalo u Protokolima Ženevskih konvencija u kategoriji "zločina protiv časti i dostojanstva", ali ne kao ratni zločin nasilja, što danas (a ni onda), složiti ćemo se valjda, nije zadovoljavajuća kategorizacija. No seksualni zločini protiv žena mogli su se podvesti i moglo im se suditi pod kategorijom mučenja, narušavanja tjelesnog i duševnog integriteta pojedinke pripadnice etničke grupe, okrutnog i nehumanog postupanja, itd. Kad je počelo konstituiranje Međunarodnog kaznenog suda za bivšu Jugoslaviju i Ruandu, upravo zbog iskustava masovnih zločina nad ženama u tim ratovima, a zahvaljujući u međuvremenu naraslom i ojačanom međunarodnom ženskom pokretu i njegovoj profilaciji oko ženskih ljudskih prava, žene su počele zahtijevati, a feminističke pravnice i teoretičarke to artikulirati, da se silovanje i drugo nasilje protiv žena unese kao imenovani oblik zločina i počne tretirati kao ratni zločin posebne kategorije. Ti naponi su išli u dva smjera. Prvo, da silovanje kao kategorija zločina uopće uđe u statute Međunarodnog suda u Haagu, što nije bilo razumljivo samo po sebi ni sasvim bez otpora pojedinih vlada i eksperta. Drugo, među ženskim grupama i među feminističkim teoretičarkama, uz ostale, vodile su se brojne i temeljite teorijske i političke rasprave oko toga da li naglasak, a to je značilo i karakter budućih pravnih formulacija i deskripcija zločina, staviti na "žene", dakle na rodnu dimenziju ili na naciju, etničku skupinu, pleme, tj. "genos" i ženu kao pripadnicu te grupe. (Te su rasprave ponekad, iako rijetko, kao u slučaju MacKinnon i Karetina angažmana, prerastale u agresivne nacionalističke kampanje protiv drugačijeg stava). Rasprava se kretala i oko preferencije upotrebe termina: Da li inzistirati na pojmu "genocidno silovanje" – još uvijek *bitno razičito* od "genocida prokreacijom"

Međunarodnog kaznenog prava i njegove razrade ili zahtijevati da se u međunarodnom kaznenom pravu silovanje tretira kao *ratni zločin protiv roda*, gdje je u središtu pažnje žena kao pojedinica i kao pripadnica ženskog roda (tzv. *gender pristup*). Na kraju, u statute ICTY-ja i ICTR-a, Rezolucijom Vijeća sigurnosti iz svibnja 1993. silovanje je, kao specifičan oblik mučenja, uvršteno u kategoriju *zločina protiv čovječnosti*. Statut inače razlikuje četiri kategorije zločina počinjenih u ratu u bivšoj Jugoslaviji. One su na neki način hijerarhizirane, iako primarno distingvirane prema karakteru zločina i prema skupini nad kojom je zločin počinjen. To su: a) teške povrede Ženevskih konvencija, b) kršenje ratnih zakona i običaja, c) genocid i d) zločini protiv čovječnosti. (Usput, zar Petrić zaista misli da je neprimijećen prošao njegov kopernikanski obrat, od prvobitne tvrdnje da ja u "svom haškom argumentu" neprecizno koristim termin "silovanje kao zločin protiv čovječnosti", a što valjda znači da ga kao zločin degradiram i omalovažavam, da bi na kraju i sam počeo upotrebljavati i termin i moje "haške argumente". Utoliko i ja smatram da je moje pisanje ispunilo svrhu: informirala sam i prosvijetlila.)

## Prema pravdi

Natrag k temi. Zločini protiv čovječnosti ozbiljni su zločini i to oni koji (i tradicionalno) sankcioniraju rasprostranjene i sustavno provedene zločine počinjene protiv civilnog stanovništva. Da bi silovanje bilo procesuirano kao zločin protiv čovječnosti, ono mora biti počinjeno u masovnim razmjerima i usmjerenom protiv civilne populacije na osnovi nacionalne, političke, etničke, rasne ili religiozne pripadnosti. Dakle, organiziranim feminističkim nastojanjem postignuto je da je haškim Statutom silovanje konačno imenovano kao zločin u jednom segmentu međunarodnog prava, da je rodna dimenzija naglašenija, jer se sada može suditi i za silovanje ako žene ne pripadaju isključivo "gensu", već to može biti i politička ili vjerska skupina, dakle moguće je procesuirati i sistematska i rasprostranjena silovanja u građanskim ratovima, diktaturama, pa i u slučajevima poznatim u Latinskoj Americi gdje siluju plaćenici multinacionalnih kompanija da bi "rastjerali" lokalno stanovništvo koje im smeta pri eksploataciji lokalnih bogatstava. Rodna dimenzija postignuta je i prepoznata i utoliko što se izriječkom, kao zločini povezani sa silovanjem, spominje i prisilna prostitucija i prisilna trudnoća. Za silovanja, teorijski, u okviru pripadnosti naciji ili etničkoj skupini, (ili zbog "povrede časti i dostojanstva") moglo se suditi, kako sam već objasnila, i po Ženevskim konvencijama, što znači da je "genocidno silovanje" već bilo prepoznato kao zločin, iako neimenovano. Objasnjenje zašto do takvih sudjenja do sada nije dolazilo, to jest zašto pravda nije dje-

lovala univerzalno – za silovanja nije bilo optužnica niti je suđeno u Nürnbergu, a u Tokiju tek jednom, po liniji zapovijedne odgovornosti – iz feminističke perspektive glasi: Upravo zato što nije bila prepoznata rodna dimenzija silovanja kao zločina, pa bi se, nakon ratova, "pravda" koju su predstavljali i tumačili uglavnom muškarcima (što je također rodna dimenzija pravde) vrlo lako "zadovoljavala" osudama i kompenzacijama državama i nacijama. Smatralo se da su žene već "kompenzirane" kao pripadnice nacije, a pravdom za njih, državnicima i političarima rado su trgovali "razmjenjujući suđenja (za silovanja) za 'mir'". Da se stvar odvija u tom smjeru – prema pravdi i za žene – dokazuje i pučka činjenica što se u Haagu, po prvi put u povijesti ratovanja i međunarodnog prava, za silovanje sudi desecima muškaraca. Nakon događaja u bivšoj Jugoslaviji i Ruandi, upravo zahvaljujući inzistiranju žena na rodnoj dimenziji, silovanje više nije ni "skriveni" ni ignorirani zločin, već je prepoznato i kao ratna strategija i kao kršenje humanitarnog prava i ljudskih prava i kao zločin protiv roda i kao zločin u funkciji etničkog čišćenja i genocida.

### Genocid, femicid i prokreacija

Sa daljnjim razvojem konceptualizacije međunarodnog ratnog prava i prodora rodne dimenzije u to pravo, ali i u najširu svijest ljudi u Statutu Međunarodnog kaznenog suda (ICC) silovanje se, rekla bih "konačno", tretira kao zločin u svojoj vlastitoj kategoriji i ne mora biti vezano uz naciju, etniju ili bilo koju zajednicu, dakle dobiva status zločina protiv roda (u pravilu ženskog). To, dakako, ne znači da se silovanje ne može procesuirati i kao dio genocida, zločina protiv humanosti, ili istodobno podizati optužnice za sve te kategorije zločina, kao što se moglo i po Ženevskim konvencijama i po statutu ICTY-ja. U detalje mehanizama i formulacija u ICC-u, kojima je silovanje prepoznato kao rodni zločin i kao takav će se moći procesuirati, ovdje ovoga časa ne mogu ulaziti.

Iz navedenoga i iz feminističke, a rekla bih i općenito ženske perspektive (što ne znači da se sve žene trebaju s time slagati) tvrdim da je termin "genocid prokreacijom" i anticivilizacijski i da nema nikakve šanse da bude ozbiljno uzet u razmatranje, ni kao kazneno-pravni ni u "teorijskom smislu". Uzevši u obzir već rečeno, njegovom daljnjom analizom dolazimo do uvida da se u njemu u potpunosti gubi rodna dimenzija zločina silovanja. Odnosno, u mjeri u kojoj je prisutna, u dijelu termina "reprodukcijom", ona se odnosi isključivo na biološku reprodukciju ulogu žena koja je, povezana s "genocidom", primarno u funkciji nacije, etnije itd. Gube se i žene kao pojedinke, kao subjekt teorijskog pojma koji u njemu postaje "genos", dok rodni pristup ima u vidu žene kao rod i kao pojedinku. Riječima Rhonde Copelon, to je zločin protiv ženina tijela, njene autonomije, integriteta, *sepstva*, sigurnosti i samopoštovanja, kao i protiv njenog statusa u zajednici. (Uvjeren sam da je "genocidom prokreacijom" oduševljen don Ante Baković.) U svojoj rasističkoj dimenziji, odnosno dimenziji pretpostavke "etničke

čistoće" pojam ne implicira samo to da se genocidnom reprodukcijom "zagađuje" nacija, već obilježava i silovane žene i rođenu djecu, što nas vraća na koncept silovanja kao "zločina protiv obiteljske časti i ženske čestitosti" i može doprinijeti isključivanju žena i te djece iz zajednice zbog "obilježenosti i sramote", koja je teža nego u slučaju "jedno-nacionalnog" silovanja.

Nemam ništa protiv da Mirko Petrić pokušava afirmirati zasluge Asje Armande za razumijevanje "pravog karaktera" ratnih silovanja na ovim prostorima, smatram to donekle i dirljivim (nisam činična), iako mi nije jasno zašto to ne rade same članice Karete ili njoj srodnih organizacija. No, bojim se da joj, iz kombinacije vlastita neznanja i informacija koje dobiva, ponekad čini medvedju uslugu. Tvrditi da je "konceptualizacija silovanja kao nevidljivog oružja rata" iz naslova publikacije *An Invisible Weapon of War In Former Yugoslavia*, (1994) – koja sumira nalaze o ratnim zločinima i služi kao dokumentacijski fundus Haaškoga suda, a koju sam prošli puta spomenula – "velikim dijelom zasluga Asje Armande" čisti je nonsense. Više je manje stvar općega znanja da koncept silovanja kao kroz povijest prešućivanog (*invisible*) oružja kao i naširoko upotrebljavana parola "Silovanje je ratno oružje" potječu iz čuvenog djela Susan Brownmiller *Protiv naše volje: Muškarci, žene i silovanje*, prvi put objavljenog 1975. godine kojemu se odaje priznanje i u spomenutoj brošuri. Slično je i s "femicidom" koji Petrić nudi kao "konceptualni novum" Asje Armande. Taj je pojam u najširoj upotrebi od pojave knjige *Femicide: The Politics of Woman Killing* J. Radford i D. Russell, 1992. Osobno priznajem da bih ga nerado upotrijebila, jer mi kao i "silovanje prokreacijom" ili "genocidno silovanje" odiše fundamentalizmom i esencijalizmom, ovoga puta feminističke provenijencije.

### Silovanje je poruka

Ponekad je stvarno teško pohvatati konce onoga što Petrić želi reći (nije ni čudo što ga čitaoci nazivaju) i čime npr. želi dokazati da je njegov napis "ispunio svoju svrhu borbe protiv prešućivanja raznim ideološkim platformama neugodnih 'detalja' (...) i borbe protiv kulture zaborava nedavne prošlosti", disciplina u kojima sam se ja, tvrdi, "poprilično angažirala" služeći se manipulacijama, imputacijama itd. Meni se čini da je on u toj disciplini jači. Na način koji sam već spomenula – ako nije njegova povijesna "istina", onda je sumnjiva rabota izbjegava opravdati i objasniti – svoje konstrukcije, a potom ("svjesno ili nesvjesno") manipulira i (zlo)upotrebljava podatke koje iznosim kao kontraargumente njegovim tezama. Kad rekapitulira dosadašnji tijek polemike (što je vrlo upitno, ja bih više voljela da moje misli i teze govore same za sebe), vrlo lukavo, npr. prešućuje da sam dokumentirane primjere masovnih silovanja u novijoj povijesti (250.000 žena u Aziji u Drugom svjetskom ratu u japanskim "logorima za zabavu"; oko 800.000 Nijemica tijekom završnih operacija Drugog svjetskog rata, iz čega je rođeno oko 400.000 djece, "genocid prokreacijom"?; četiri milijuna registriranih raznovr-

snih oblika seksualnog zlostavljanja, uključujući prisilnu prostituciju, vojnici Wehrmachta provode u Ukrajini, itd) navela povodom njegove eksplicitne tvrdnje da su srpska silovanja u Bosni ("genocid prokreacijom") bila jedinstvena, u povijesti neviđena, "monstruozi oblik genocida koji nije pao na pamet čak ni njemačkim nacistima". Tvrdim da je tu ipak riječ o demonizaciji jedne nacije i o govoru mržnje koji su u uvjetima rata itekako služili i nacionalističkoj ratnoj propagandi. Je li moguće da "radikalna, visokoartikulirana feministička grupa" Kareta, koja ovom prigodom informira i M. Petrića i koja želi utjecati na artikulaciju pojmova u međunarodnom pravu i na svjetsku recepciju seksualnih ratnih zločina, te podatke nije znala? Ili ih svjesno prešućuje? Osobno sam o tome

**Tvrdim da je termin "genocid prokreacijom" i anticivilizacijski i da nema nikakve šanse da bude ozbiljno uzet u razmatranje, ni kao kazneno-pravni ni u "teorijskom smislu".**

pisala u više navrata, prvi put u *Profilu Nedjeljne Dalmacije*, 6. siječnja 1993. u tekstu *Silovanje je poruka*. Petrić u svojoj rekapitulaciji također prešućuje da se u izvještaju UN-ove Komisije eksperata tvrdi da su nakon Muslimanki, nad kojima su zločine provodili Srbi i Hrvati, brojčano druga etnički definirana skupina silovanih žena Srkinje. Navela sam te podatke jer su važni za analizu koncepta "genocida prokreacijom" koji hijerarhizira zločine nad ženama da bi dokazao postojanje "jedinstvenog zločina koji provode samo Srbi". Kao što je važan i podatak Komisije eksperata – podatak koji Petrić prešućuje – da se "seksualno nasilje u specijalnim kampovima za silovanje", po opisu blisko konceptu "genocida prokreacijom", događalo u logorima koje su držale sve tri strane. Petrić jedino prihvaća, i to mi vraća natrag u obrani svog koncepta, ono što tvrdim da nikada nije ni bilo sporno: da su među žrtvama najbrojnije Bošnjakinje, a među počiniteljima bosanski Srbi. Navela sam, inače svima koji su se ikada bavili ovom temom, dobro poznat podatak o 120 dokumentiranih slučajeva trudnoće (nasuprot 30.000 kojima još 1993. barata MacKinnon informirana od Karete). Petrić, osim što razumije razloge "pretjerivanja", odjednom problematizira zaključivanje na osnovu dokumentiranih brojki. U osnovi se slažem s tim stavom, ali baratanje brojka-ma u svrhu manipulacije nije kre-

nulo od nas, već upravo od Karete i sličnih grupa i ne traje samo od 1992. kad je trebalo "skrenuti pažnju svjetske javnosti", već i "duboko" u 1993., pa i dalje. U jednoj od svojih okružnica – tjeralica protiv mene i Đurđe Knežević, one govore o: "preko 250.000 – 200.000 u Bosni i 50.000 u Hrvatskoj" silovanih i ubijenih (*exterminated*) je upotrijebljeni termin, op. V. K.) žena "u genocidu u te dvije zemlje, o kojima nikada nećemo čuti". To nije "razumljivo" pretjerivanje kad se uzme u obzir da je sveukupan broj žrtava s kojima Hrvatska danas računa – deset do petnaest tisuća. Petrić mi danas sugerira da se upitam zašto je 120 žena bilo prisiljeno zatrudnjati i pita se koliko je prisilnih trudnoća i sustavnih silovanja potrebno da bih ja prihvatila koncept "genocid prokreacijom" kao specifičan oblika zločina Srba nad ne-Srkinjama. A što bi bilo potrebno da on, kad čuju brojku od 120 trudnoća, pomisli da i među njima ima žena sve tri nacionalnosti i da podaci dolaze iz Bosne, Hrvatske i Srbije te Republike Srpske?

### Od Letice do Petrića i natrag

Svoj pohod za obranu povijesne istine Petrić započinje tvrdnjom kako ga je na reakciju ponukala moja izjava da mi žene iz antinacionalističkih grupa, iako smo inzistirale na rodnoj dimenziji silovanja: "Nismo nijekale ulogu masovnih silovanja u etničkim čišćenjima u Bosni", jer bi to, rekla sam još, "bila glupost". Po njemu to je bio "zapravo odgovor na optužbe za 'revizionizam genocida' koje (zasad tek u fusnotama i pismima uredništvu) nalazimo u američkim feminističkim publikacijama, a o kojima u Hrvatskoj nitko ništa ne zna...". Krivo, potpuno krivo, Petriću. Iako su mi pisma i fusnote na koje me je Petrić podsjetio poznati, u tom sam trenutku na umu imala nešto sasvim drugo: notorni slučaj *Vještica iz Rija* koji je kulminirao *Globusovim* napisom *Hrvatske feministice siluju Hrvatsku* (11. prosinca 1992), a za koji, za razliku od fusnote i pisama čitalaca, ipak

gotovo svi znaju. U njemu je slučaj navodnog suprotstavljanja pet novinarki i spisateljica održavanju svjetskog kongresa PEN-a u Dubrovniku, ingenioznom intervencijom *Globusova* "investigativnog tima", alias Slavena Letice, spojen s optužbom da istih pet žena svijetom pronose i "teže tome kako se na prostoru bivše Jugoslavije ne siluju Hrvatice i Muslimanke nego ŽENE (!)", a što je Leticu uvelo u povijest svjetskog novinskog beščašća. Nisam se u prošlom odgovoru Petriću osvrnula na "što sam stvarno mislila kad sam rekla", jer je moglo biti i nevažno. Iz Petrićeva drugog napisa, međutim, počela je izbijati koincidencija koja to po svemu sudeći i nije. Sve su njegove optužbe i teze – negacija genocida, upotreba "eufemizma" etničko čišćenje, proglašavanje rata "muškim univerzalističkim biznisom", dok je u stvari riječ o "srpskim fašističkim silovanjima" itd. – na vlas iste Leticinima, iako dakako formulirane na manje sablažnjiv i blesav način. Petrić svoj *plaidoyer* za "povijesnu istinu" i Karetine prvoboračke zasluge završava optužbom da su pripadnice "antinacionalističke" (navodnici njegovi) feminističke struje pokušavale opstruirati prodiranje u svijet istine o žrtvama i karakteru masovnih silovanja u Bosni, čak i da su pokušale spriječiti objavljivanje iskaza žrtava seksualnog nasilja. To je teška optužba. On, također: "ne razumije(m) da se netko s razgranatim vezama i utjecajnim položajem u međunarodnim feminističkim publikacijama ne odazove na poziv za pomoć sestrinskih feminističkih organizacija". U verziji *Globusova* investigativnog tima to je glasilu: "'Hrvatske' feministice pred svijetom su skrivale srpsko silovanje Muslimanki i Hrvatice u BiH, premda su, zbog pristupa najvećim medijima, mogle još davno uzbuniti međunarodnu javnost!" (podnaslov). Klevetnički i uvredljiv karakter *Globusova* napisa dokazan je na sudu. To mi ovom prigodom daje za pravo da ustvrdim da i Mirko Petrić kleveče i laže kad tvrdi to što tvrdi. ☒

formacije koje su poluistinile. Gospodo Kovačević, da li Vi imate muzičku naobrazbu? Ako je imate, trebali biste znati da

**Redgiranja**

## Limeni puhači

**Uz tekst Zakašnjela superzvijezda Tanje Kovačević, Zarez**

**J**avljam Vam se povodom teksta *Zakašnjela superzvijezda* gđe Tanje Kovačević. Nije mi baš precizan dio teksta koji glasi "...dok je sam orkestar u nekoliko navrata bio nadjačan vlastitim (uglavnom nečistim) limenim puhačima."

E pa draga moja gospodo, pretpostavljam da imate vrlo dobre argumente i da sigurno "znate" o kojim se to limenim puhačima radi kada ste se upustili u avanturu ocjenjivanja limenih puhača. Dakako, neću izostaviti da ste mogli i navesti o kojim se to puhačima radi (trube, horne, tromboni, tuba) te dako se i raspitati o čemu se radi kad već dajete javne informacije, a ne ljudima stavljati pod nos in-

bez alata nema zanata pa Vas stoga uljudno molim da napravite iznimku i ispričate se stalnim članovima orkestra kazališta Komedija, jer uvjeren sam da ste vjerojatno u naletu adrenalina i frustracije napisali nešto što definitivno nije u redu. Ako se malo bolje informirate, saznat ćete da članovi orkestra NEMAJU adekvatne instrumente jer im to firma nije omogućila, te da ako uzmemo u obzir da postava limenih puhača za predstavu *Jesus Christ Superstar* broji: tri trube (dvije su zaposlene), tri trombona (jedan je zaposlen), jednu tubu (nema zaposlenog), te četiri horne (nema nijednog zaposlenog), mogli bismo potvrditi gore navedenu tvrdnju. ☒

Uz puno pozdrava,

mr. Ramon-Tomislav Reberšak, prvi trubač kazališta Komedija

ukratk

## Časopisi

Quorum, časopis za književnost, broj 4/2000, urednici: Miroslav Mićanović i Roman Simić

Karlo Nikolić



Prije nekoliko godina na *Jutru poezije* Saše Meršinjak u gornjogradskoj birtiji *Pod starim krovovima* prisustvovao sam nastupu nekog sredovječnog luđaka, proćelavog i zaraslog u bradu. "Suzana na... te na ku...", uzvikivao je gnjevni gospodin u kariranoj košulji i izlizanim trapericama, na zgražanje prisutnih romantičnih dama u najboljim godinama. Golobrado lice mladog revolucionara s polucilindrom na naslovnici novog *Quoruma* pripada istom čovjeku, danas nešto starijem, no ništa manje provokativnom pjesniku, prozaiku, dramatičaru, esejistu, kazališnom kritičaru, glumcu i anarhoidu Milku Valentu. No, o njemu više nešto kasnije.

U ovom broju *Quoruma* predstavljen je Ivica Prtenjača, a zatim još nekoliko mladih domaćih autora, od čijih su mi radova najbolje *legle* pjesme Krešimira Pintarića te kratka priča Bekima Sejanovića. Temat broja, slovensko pjesništvo devedesetih, popraćen je previše kritičarskim a premalo informativnim tekstom Igora Divjaka. Naime, mene neupućenog zanimalo bi više o mladim slovenskim piscima od šturih podataka o završenom fakultetu i objavljenim radovima. U *Off lineu* možete čitati pjesme *prekobarske* poetese Linde Gregg, a posebna je poslastica tekst Nevena Ušumovića. Dobrodošli *dodoš* je pišući o samizdat (super riječ, puno bolja od *vlastita naklada*) djelu *Finta pogledom* svoga prijatelja Antala Geze sastavio svojevršni pregled bogatog subotičkog (sub)kulturnog života s početka devedesetih. Tu su svoje mjesto, od šire poznatih, našli Miodrag Krivokapić, Sonja Savić, Rade Šerbedžija, ozloglašeni Ljubiša Ristić, ali i lokalne kulturne figure poput gitarista i pjevača Dr. Fuzza, golifišavog slikara Sergeja

Radulovića ili crtača stripa Damira Šmita. Ušumovićev prikaz svjedočanstvo je o krugu ljudi koji su se opirali svakom obliku institucionalnog u vremenu kad to nije bilo nimalo oportuno. Neki od njih danas uspješno grade umjetničke karijere (npr. redatelj Branko Ištvančić), a neki nažalost više nisu među živima (poginuli animator Siniša Nimčević).

Posljednji blok urednici su posvetili već spomenutom licu s naslovnice. Uz opširnu biografiju tu je i veliki intervju Darija Toplaka s gosponom Valentom u kojem ovaj otvoreno progovara o svom beskompromisnom životnom putu, zabranjivanjima i krivo interpretiranim radovima, prvim, drugim i trećim ljubavima, ugovoru sklopljenim s Nakladom MD i još mnogočemu. Broj zaključuje *Pjesma njezinom anusu* koju je literarni radikal čitao na *FAK-erskom* nastupu u *Gjuri 2*. Sve u svemu, *Quorum* ponovno nije razočarao. ☒

Plima, broj 19/2000, AGM, d.o.o. Zagreb

Grozdana Cvitan



Žena koja muža vara s policajcem, lijepa i glupa žena koja ne nalazi zajednički jezik sa svojim suprugom (neuspješnim) književnikom i dvije osamljene žene od kojih jedna ostaje u neželjenoj trudnoći junakinje su drama Žarka Milenića (*Ima i gorih stvari*), Romane Jagić (U svom snu postojim) i Ivane Gudelj (*Žene u kućnim haljinama*) u nedavno objavljenom 19. broju časopisa za dramu i prozu *Plima*. Ljubav, odnosno njezina odsutnost i osamljenost pojedinca u osnovi je svih triju drama koje problematiziraju muško-ženske odnose, točnije sve težu komunikaciju među spolovima. Upravo odsutnost te komunikacije, nerazumijevanje i osamljenost (posebice ona koja analizira njezin ženski aspekt) najizrazitije i najuspješnije ostvaruje Ivana Gudelj svojim realističnim pristupom u prikazu života dviju osamljenih tridesetpetogodišnjakinja u potrazi za ljubavlju.

Mladi prozni autori, redovito brojniji i plodniji, uglavnom su imena već poznata iz dosadašnjih tekstova u *Plimi* uz obvezatan dio onih koji se još pokušavaju predstavljati

svojim pseudonimima. Tako i u broju 19 uporna Viktorija Faust svojim pseudonimom čuva realizam i simbolizam priča koje s različitim uspjehom redovito pristizu u *Plimu*. U najnovijem broju impresioniran vlastitim pseudonimom pridružuje joj se izvjesni gnjevno raspoloženi Filip Latinović jr. kratkim uratkom *Kip domovine leta 199x* čiji prelazak preko Trga bana Jelačića na putu prema željezničkom kolodvoru pokušava energijom psovke poručiti ponešto o društvenoj stvarnosti na temelju lektire u rasponu od Rousseaua do Krleža. Za razliku od "Latinoviczeva" prolaza središtem Zagreba, Tarik Kulenović inspiriran je novim gradskim naseljima i Jarunom gdje junaci njegove priče *Petarde* žive tešku hrvatsku svakidašnicu bez gnjeva, ali s dozom humora i cinizma govori o životu i sudbinama ratnih veterana i mladića koji svoje vrijeme "ubijaju" i troše između ponekog jointa, piva i traume. Nepotrebno pojačavajući dojam dijaloških dionica (koji je lepršavi način njegova uspješnog pričanja u slengu) nagomilavanjem interpunkcijskih znakova Tarik Kulenović još pati od nepotrebnih i dvojbinih podcrtavanja riječi, što bi se možda moglo tumačiti i svojevršnim nepovjerenjem u snagu izrečenog.

*Mali Čovjek* Zorana Pongrašića i *Tisučjeće* Želimira Periša primjeri su uspješnijeg dijela proznog stvaralaštva najnovijeg broja *Plime* u kojem su i priče Hrvoja Kovačevića, Marka Henča, Slavena Jelenovića i ostalih mladih autora čijem stvaralaštvu pripada budućnost hrvatske proze. ☒

Frakcija, magazin za izvedbene umjetnosti, glavni urednik Goran Sergej Pristaš, broj 17-18, prosinac 2000.

Milan Pavlinović



U šesnaestoj *Frakciji*, magazinu za izvedbene umjetnosti iz studenog prošle godine, uredništvo je najavilo da će od tog broja izlaziti dvojezično, na hrvatskom i engleskom jeziku. Prema njihovim riječima, broj je bio i svojevršni oproštaj od hrvatske scene, o kojoj bi u budućnosti željeli raspravljati u širem (europskom) kontekstu. Najava "frakcionaša" nije

toliko ni iznenadila, znajući da je nekoliko posljednjih brojeva izlazilo samo na engleskom ili u suradnji sa slovenskim kazališnim časopisom *Maska*. No, iznenađenja radi, na policama knjižara možete pronaći dvobroj 17/18 iz prosinca 2000 i to na hrvatskom jeziku. Riječ je o dvobroju čiji je sadržaj bio dovršen sredinom proljeća prošle godine i zatim čekao financijsko pokriće da bi uopće mogao biti objavljen. Ta paradoksalna situacija da jedan domaći časopis izlazi za inozemne čitatelje prije nego za one kod kuće najbolje kazuje o odnosu nadležnih prema (kazališnoj) kulturi u nas te kvaliteti same *Frakcije*. To naročito pogađa i sramoti uzevši u obzir tvrdnju u *Globusu* da je *Frakcija* "najbolji hrvatski kulturni proizvod u izdavaštvu devedesetih i prvi časopis koji se probio na europsko kulturno tržište."

S ovim dvobrojem *Frakcija* zaokružuje prvih pet godina izlaska i on je koncepcijski-vizualno i sadržajno posljednje izdanje na kakvo smo navikli. Glavni temat, nazvan *Prva petoljetka*, bavi se strategijama i idejama u kulturnoj politici vezanoj za kazalište. Iako su tekstovi pisani prije više od pola godine, nisu izgubili na aktualnosti, a pogotovo ne na kvaliteti. Intrigantan intervju Marina Blaževića s ministrom kulture, anketa s najrelevantnijim teatarskim ljudima o razvoju kulturne politike, apel plesnih praktičara i teoretičara o statusu suvremenog plesa ili prijedlozi programa o HNK u Rijeci Slobodana Šnajdera i Branka Brezovca teme su i realne činjenice koje su sve aktualnije kako vrijeme prolazi. Veći broj tekstova i izvan tog tematskog bloka progovara izravno ili neizravno o istim problemima: od fragmenta razgovora s kazališnom emigranticom Dunjom Vejzović preko odlomaka kritika o skupini *Montažstroj* u (na žalost) rubrici *Inozemstvo*, pa do gnjevnog istupa Marija Kovača u tekstu naslova *J'accuse!* o "mastodontskoj crkotini" zvanog HNK i njezinoj "rastrušnoj *Dubravci*".

Od tema bližih struci *Frakcija* donosi blok tekstova o Eugeniju Barbi i njegovoj kazališnoj antropologiji, razgovor s zagrebačkim gostom Terryjem Eagletonom, priloge o Indošu i njemačkoj skupini Beat Mot, kritike domaćih predstava *Povratak u pustinju*, *Ispovijedi*, *Grad u gradu*, *Baš beton i drugi stupovi društva...* Naravno, prepoznatljiv crno-bijeli dizajn posljednji put u ovakvom formatu još jednom pokazuje zašto je *Frakcija* tako dobar časopis. Ne sumnjamo da će glavni urednik Goran Sergej Pristaš i suradnici nastaviti na isti način. ☒

## NATJEČAJ ZA KRATKU PRIČU "BEJAHAD 2001"

### Kratka priča sa židovskom/jevrejskom temom

Priče mogu biti napisane na jezicima prostora bivše Jugoslavije. Natječaj je anonimn. U obzir dolaze priče koje nisu dosada objavljene.

Rad obilježen šifrom i pisan pisaćim strojem ili na drugom mediju u MS WORD formatu treba poslati u dva primjerka s naznakom "Za nagradni natječaj Bejahad 2001" i s naznakom šifre.

Rješenje šifre – puno ime, adresa i zanimanje autora – treba priložiti u zasebnom i zatvorenom pismu.

Krajnji rok za slanje radova je 1. 6. 2001. godine. Radovi se mogu slati na jednu od ovih adresa:

Židovska općina Zagreb  
P. P. 986  
10001 Zagreb

Savez jevrejskih opština Jugoslavije  
11000 Beograd  
Kralja Petra 71a

Radove će ocijeniti žiri i dodijeliti prvu, drugu i treću nagradu.

Rezultati natječaja bit će objavljeni u glasilima pomenutih institucija, a nagrade će se dodijeliti na kulturnoj manifestaciji "Bejahad 2001" koja će se održati od 29. 9 – 7. 10. 2001. godine u Supetru na Braču.

# "BEJAHAD 2001"

## Organizacijski odbor manifestacije "Bejahad 2001" raspisuje

### NATJEČAJ

za projekt koji će biti prezentiran tijekom manifestacije "Bejahad 2001"

VHS video zapis ili CD-ROM koji sadrži kompletan projekt).

Na natječaj se mogu prijaviti projekti židovskog sadržaja kao što su:

Izložba umjetničkih djela (slike, skulpture, fotografije i dr.)  
Scenski nastup (glazbeni, dramski i dr.)  
Film  
Workshop  
Promocija knjige  
Druge vrste projekata

Projekti će se primati od 15. 1. '01. do zaključno 1. 6. '01. na adresu:

Židovska općina Zagreb  
P. P. 986  
10001 Zagreb  
S naznakom "Bejahad 2001"

Radove će pregledati i ocijeniti natječajna komisija, te odabrati 8 projekata koji će biti realizirani tijekom prva dva dana rada scene. Izabranim projektima odnosno njihovim autorima i sudionicima organizator pokriva troškove dolaska i odlaska, boravka za vrijeme trajanja projekta, te troškove realizacije na samoj manifestaciji.

### Za natječaj je potrebno dostaviti:

Ime projekta;  
Kratki opis projekta;  
Adresu, telefon, fax, e-mail kontakt osobe;  
Popis svih sudionika i odgovornih osoba s kratkim biografijama;  
Kompletan projekat (tekst, snimke ekspanata,

Rezultati natječaja bit će objavljeni do 15. 7. 2001. u glasilima Židovske općine Zagreb, a autori će biti direktno kontaktirani.

## euro-zarezi

Gioia-Ana Ulrich

## Njemačka

Venera – Slike jedne božice (Venus – Bilder einer Göttin), Stara pinakoteka, München, od 22. travnja 2001.



Smrt Armina Müller-Stahla

Uminhenskoj Staroj pinakoteci izložba pod nazivom *Venera – Slike jedne božice* predstavlja ženske aktove glasovitih majstora od Rubensa do Cézannea. Popularna Venera autora Sandra Botticellija iz 1488. godine otvara izložbu koja je okupila više od sto dvadeset remek-djela iz proteklih pet stoljeća i koja je već u Kölnu pobudila velik interes javnosti. Venera – mitska pramajka, inkarnacija ženstvenosti, simbol ljepote, božica ljubavi – koja je navodno rođena na pjenastim krunama valova utjelovljuje mnoge uloge, a uvijek je izazovna. Nijedan drugi mitski lik nije pobudio tolika maštanja muškaraca. Izložba zapravo slavi erotiku ženskoga tijela i užitak njezina promatranja, a budući da ono samo zbuňuje osjetila, na izložbi se također mogu vidjeti mnogobrojni ljubavni prizori poput Venerina preljuba s Marsom kada ih iznenaduje njezin šepavi suprug Vulkan, rad Tintoretta iz 1555. godine ili rad Hendrika Goltziusa iz 1614, koji prikazuje Venerinu avanturu s Adonisom. Neke slike se prvi put mogu vidjeti u Münchenu, primjerice Tizianova *Venera s orguljašem* koja prikazuje mladoga plemića kako bulji u голу Veneru dobrih, obilnih proporcija koja leži na raskošnom krevetu. Takav motiv, koji je prvenstveno bio u službi erotske naslade, bio je vrlo neobičan u vrijeme kada je slika nastala (1550. godine). Organizatori izložbe uspjeli su okupiti tri najznačajnije slike iz slavnoga Venerina salona iz 1863, kojima su Caba-



Armin Müller-Stahl kao Kafka

nel, Amaury-Duval i Baudry šokirali javnost i koje sada predstavljaju vrhunac cjelokupne izložbe, ne samo zbog ironično-neprirodne inscenacije s palmama i plišem. U dodatku izložbe može se razgledati

grafički kabinet sa crtežima Altdorfera, Dürera i Rubensa. Nakon 22. travnja izložba seli u Antwerpen. ☒

**Armin Müller-Stahl: Skice, portreti, susreti (Skizzen, Porträts, Begegnungen), Filmmuseum Potsdam, od 31. siječnja do 18. ožujka 2001.**

Filmski muzej u Potsdamu predstavlja izložbu poznatog njemačkog glumca i holivudske zvijezde Armina Müller-Stahla. Izložena su sto tri eksponata među kojima šest slika, četrdeset tri crno-bijela crteža i pedeset četiri crteža u boji nastali u razdoblju od 1989. do 2000. godine. Sedamdesetogodišnji glumac iz bivšeg DDR-a proslavio se Fassbinderovim filmovima *Lola* i *Čeznja Veronike Voss*. Godine 1989. prvi put nastupa u Hollywoodu u filmu *Music Box*, zatim slijede filmovi *Noć na zemlji* Jima Jarmuscha, *Avalon* Barryja Levinsona te *Dvanaest porotnika* Williama Friedkina. Za ulogu u filmu *Sjaj* o pijanistu Davidu Helfgottu 1996. nominiran je za Oskara za najbolju sporednu ulogu. Diplomirani glazbenik Müller-Stahl ujedno je i autor nekoliko knjiga. Izložba je otvorena do 18. ožujka. ☒

## Velika Britanija



Steven Spielberg

**Američki režiser proglašen vitezom**

Popularni režiser Steven Spielberg proglašen je počasnim britanskim vitezom na temelju svojih zasluga u britanskoj filmskoj i zabavnoj industriji. Spielberg utjelovljuje kulturnu suradnju između SAD-a i Velike Britanije, izjavio je britanski veleposlanik u SAD-u Sir Christopher Meyer na svečanosti održanoj u Washingtonu. Njegovim filmovima podvostručen je broj kinoposjeta u Velikoj Britaniji od početka osamdesetih godina. Istodobno je Spielberg u svojim filmovima angažirao britanske glumce, tehničare i drugi personal te produkciju svog hit filma *Spasavanje vojnika Ryana* prepustio Britancima i na taj način osigurao priljev znatnih investicija. Na svečanosti Spielbergova proglašenja vitezom prisustvovala je i nekadašnja prva dama Amerike, sadašnja senatorica Hillary Clinton. Prije Spielberga titulu počasnog viteza ponijeli su i novi američki ministar vanjskih poslova Colin Powell i nekadašnji predsjednik SAD-a George Bush.

**Schiele vrijedan dvadeset četiri milijuna maraka**

Jedna je slika austrijskog slikara Egona von Schielea (1890 – 1918) na dražbi u Londonu prodana za dvadeset četiri milijuna njemačkih maraka što je dosad najveća cijena postignuta za umjetničko djelo jednoga austrijskog umjetnika. Sliku pod nazivom *Portret slikara Antona*



Courbetova Venera

*Peschke* nastalu 1909. godine 5. je veljače u londonskoj aukcijskoj kući *Sotheby's* kupio nepoznati kupac. Prodana slika nadmašila je dosadašnju najveću cijenu od dvadeset dva milijuna maraka plaćenih za *Portret trgovca umjetninama Guida Arnota*. Schiele i Peschka zajedno su studirali na bečkoj Umjetničkoj akademiji, a 1914. godine Schieleovom sestrom Gertrudom. Na uljenoj slici, ranom Schieleovu radu, primjetan je snažan utjecaj Gustava Klimta i Bečke secesije. Najveća cijena koju je dosada postiglo Schieleovo umjetničko djelo na papiru bio je prikaz jednog golog para iz 1917. godine za 5,2 milijuna njemačkih maraka. Tri druga ekspresionistička crteža također su nadmašila sva očekivanja: jedan autoportret iz 1911. na dražbi je prodan za 2,7 milijuna; portret jednoga mladića, napravljen u godini autorove smrti, za 2,2 milijuna te akvarel *Zelena djevojčica* iz 1913. godine za 1,9 milijuna njemačkih maraka. ☒



Botticellijeva Venera

## impresum

zarez

dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja

adresa uredništva: Hebrangova 21, Zagreb

telefon: 4855-449, 4855-451

fax: 4856-459

e-mail: zarez@zg.tel.hr

web: www.zarez.com

uredništvo prima: radnim danom od 12 do 15 sati

nakladnik: Druga strana d.o.o.

za nakladnika: Boris Maruna

poslovna direktorica: Marcela Ivančić

glavna i odgovorna urednica: Andrea Zlatar

pomoćnice glavne urednice: Katarina Luketić, Iva Pleše

redaktor: Boris Beck

redakcijski kolegij:

Sandra Antolić, Tomislav Brlek, Grozdana Cvitan,

Dean Duda, Nataša Govedić, Giga Gračan, Nataša Ilić,

Rade Jarak, Agata Juniku, Pavle Kalinić,

Branimira Lazarin, Jurica Pavičić, Dušanka Profeta,

Dina Puhovski, Srđan Rahelić, Sabina Sabolović,

David Šporer, Igor Štik, Gioia-Ana Ulrich,

Davora Vukov Colić

grafički urednik: Željko Zorica

lektura: Marko Plavić

tajnica redakcije: Nataša Polgar

priprema: Romana Petrinec

tisak: Novi list, Rijeka, Zvonimirova 20a

Tiskanje ovog broja omogućili su

Institut Otvoreno društvo Hrvatska

Ministarstvo kulture Republike Hrvatske

zarez

## Cijene oglasnog prostora

1/1 stranica	4500 kn
1/2 stranice	2500 kn
1/4 stranice	1600 kn
1/8 stranice	900 kn

## PRETPLATNI LISTIĆ

izrezati i poslati na adresu:

zarez

dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja

10000 Zagreb, Hebrangova 21

Želim se pretplatiti na zarez:

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 100,00 DEM, za ostale kontinente 100,00 USD.

## PODACI O NARUČITELJU

ime i prezime: \_\_\_\_\_

adresa: \_\_\_\_\_

telefon/fax: \_\_\_\_\_

vlastoručni potpis: \_\_\_\_\_

Uplate na žiro-račun kod Zagrebačke banke: 30101-601-741985. Kopiju uplatnice priložiti listiću i obavezno poslati na adresu redakcije.





**MMC** galerija .ok.  
INTERNET CENTAR  
CAFFE BAR CLUB PALACH



Multimedijalni centar d.o.o.  
Rijeka, Kružna 6  
tel/fax: ++385 51 215 063  
tel: ++385 51 211 142  
e-mail: palach@unbounded.com

IZ CIKLUSA "NEK PO DOMU SVJETLOST SJA"  
BOŽO JURJEVIĆ  
FOTO: ZVJEZDANA MIOVIĆ



**"Bila je zima,  
vrućine teške,  
mrtvac na konju jahao pješke"** (narodna)