

zarez

DVOTJEDNIK ZA KULTURNA

I DRUŠTVENA ZBIVANJA

Zagreb, 13. rujna 2012., godište XIV, broj 340-41



PULSKA GRUPA: RAZGOVOR S M. HARDTOM
SLAVOJ ŽIŽEK O BATMANU
TEMAT: SVJETLA GRADA



9 771331 797006 03712

12 kn (HR), 2,5 km (BIH), €1,6 (SLO)

ODJAVE

Boris Postnikov 2

DRUŠTVO

Rekvijem za hrvatske medije
Jerko Bakotin 3Razgovor s Michaelom Hardtom
Pulska grupa 4-6Podupirem judaizam bez državnog
nasilja Judith Butler 7

KOLUMNA

Čudna šuma Nenad Perković 9

SOCIJALNA I KULTURNA
ANTROPOLOGIJAMladi antropolozi u akciji
Janja Kovač 10Kozmogonijska moć mita protiv Wall
Streeta Luka Šešo 11

ESEJ

Diktatura proletarijata u Gotham
Cityju Slavoj Žižek 12-15O fantasyju kroz Georgea Martina
Davor Ivankovac 51Kad sam izbliza vidio zvijezdice, ili
integracija u četiri točke
Marko Pogačar 52-53

FILM

Što ako štakori postanu jedinicom
valute? Višnja Pentić 16Šaka suza, vrića smija, ča je život
vengo fantazija Vanja Kulaš 17

VIZUALNA KULTURA

Aktivno življenje povezano s teorijom
Ivana Meštrovića 18-19Peron slijepog kolosijeka
Boris Greiner 20Razgovor s Borisom Bučanom
Suzana Marjanić 21-22TEMA BROJA: Svjetla
grada

Priredio Saša Šimpraga

Razgovor s Josipom Ušajem
Saša Šimpraga 24-26Novo osvjetljavanje
Lidija Butković Mićin 27-28

Lux, lumen Zlatan Krajina 29-30

Svjetla vrata Splita
Ante Čepić 31-33

GLAZBA

Pod vješalima: etno i jazz Krleža
Martina Jurišić 35Pod smokvinim listom (i bez njega)
Trpimir Matasović 36Spoj Istoka i Zapada
Acija Alfirević 37

Hip Hop Dick Karlo Rafaneli 38

Slika s kojom treba računati
Karlo Rafaneli 38

KAZALIŠTE

Tlocrti sadašnjeg vremena
Nataša Govedić 39Lažna mantra protiv kapitala: "Sve će
biti u redu" Suzana Marjanić 40-41Razgovor s Alenom
i Nenadom Sinkauzom
Suzana Marjanić 42-43Jugoslavija u kazalištu – između
stvarnog i prividnog
Nenad Obradović 44

KNJIGE

Novinarstvo i druge iluzije
Lea Horvat 45Borba za razvrstavanje
Snježan Hasnaš 46-47Autori na vrhuncu karijere
Bojan Krištofić 48-49

POEZIJA

Dovoljno dokaza
Zvonko Karanović 50

NATJEČAJ

Po-vezivanje Jolene Middlehills 54

Sisak se uspješno pretvara da spava
Siniša Matasović 54

NAJAVE

Jelena Ostojić 55



Slavko Linić

KREDITNI
REJTING

Najvažnija vijest u tjednu uoči izlaska ovog broja *Zareza* svodi se na činjenicu da će zaduživanje prezadužene zemlje i dalje teći neometano. Bonitetna agencija Fitch – koja je relevantnost svojih prognoza potvrdila, među ostalim, ocjenjujući američko gospodarstvo najvišim predikatima baš nekako uoči njegova kraha 2008 – podigla je 5. rujna prognozu za hrvatski rejting s negativne na stabilnu, potvrdivši da trenutni rejting za dugoročno zaduživanje u stranoj valuti ostaje "BBB-", a u domaćoj "BBB". Očekuje se, opravdano, da će i ostale agencije, poput Moody'sa i Standard & Poor'sa, potvrditi presudu. Višemjesečno senzacionalističko paranoiziranje ovdašnjih mainstream medija oko središnjeg pitanja nacionalne gospodarske politike preokrenulo se stoga naglo u spektakularni trijumfalizam: "Senzacionalno!", vrištali su naslovi, "Hrvatski rejting spašen!".

Pored takve demonstracije oduševljenja i patriotsko-ekonomskog zanosa, određene su implikacije Fitchove revizije razumljivo i očekivano ostale u drugom planu. Činjenica, recimo, da ona ne predviđa tako skori rast domaćeg gospodarstva, ili da ključnim izazovima u nastavku rada Vlade smatra smanjenje deficita i provođenje "strukturnih reformi". A što to točno znači, pojasnio je ministar financija Slavko Linić, čovjek čija je po-rezna disciplina prepoznata kao glavni razlog za zadovoljstvo Fitchovih stručnjaka: odlučno je najavio nastavak "bitke za štednju" i privatizaciju, nova otpuštanja i smanjenja plaća u agencijama i



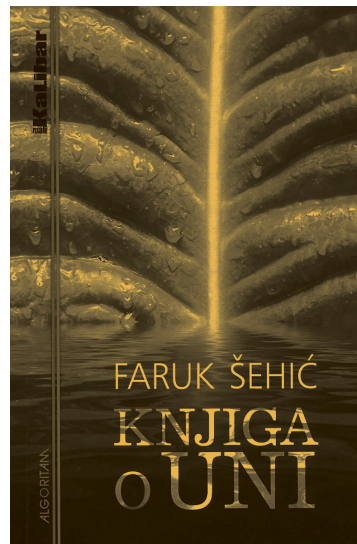
Marko Vojković

javnim trgovačkim društvima. Optimističan je i premijer Milanović: glavnim ciljem Vlade sada smatra pokušaj da se idućoj vlasti prepusti država čiji će kreditni rejting imati elitni predznak "A". Baš onakav, drugim riječima, kakav su imale SAD u jesen 2008.

"MEŠA
SELIMOVIĆ"
FARUKU ŠEHIĆU

Najznačajnije književno priznanje koje valorizira suvremeno pisanje u četiri bivše jugoslavenske republike čiji se pisci i čitatelji međusobno razumiju bez prevođenja, tuzlanska nagrada "Meša Selimović", dodijeljena je ove godine romanu *Knjiga o Uni* sarajevskog autora Faruka Šehića. Na svečanosti, održanoj 8. rujna u sklopu 12. međunarodnih književnih susreta Cum grano salis, predsjednik žirija nagrade Zdenko Lešić izjavio je: "Ovo je prilika da jedan zaista talentovan čovjek, sjajan pjesnik i dobar pripovjedač dobije nagradu i to za roman koji izražava jedan senzibilitet kakav je, barem meni, do sada bio nepoznat u našoj književnosti".

Uz Lešića, u žiriranju su sudjelovali Predrag Matvejević, Mirjana Đorđević, Irfan Horozović i Andrej Nikolaidis, a Šehićevom su romanu konkurencija pritom bili *Mein Kampf* Svetislava Basare, *Sanjao sam slonove* Ivice Đikića (dobitnik nagrade T-portala), *Bernardijeva soba* Slobodana Tišme (dobitnik NIN-ove nagrade) i *Kalendar Maya* Zorana Ferića (laureat nagrade Jutarnjeg lista). Oni su, opet, izabrani između 17 naslova koje su iz prošlogodišnjih nacionalnih književnih produkcija filtrirali selektorice i selektori iz Srbije, Hrvatske, BiH i Crne Gore.



A kako je konstrukcija skandala obavezan žanrovski element književnog nagradivanja, tako je i ova dodjela popraćena polemikom: započeo ju je Abdulah Sidran, prijeteći da će sudski tužiti žiri jer je diskvalificirao njegovu autobiografsku prozu *Otkup sirove kože* zbog, smatra, utjecaja "sarajevskog klana" kome pripada Zdenko Lešić i s kojim je Sidran u sukobu. Članovi žirija optužbe su, očekivano, odbacili, nastavak, pretpostavljamo, slijedi, a u međuvremenu bi poželjnije bilo čitati nagradenu knjigu i one uvrštene u uži izbor, ukoliko ste ih do sada propustili. Što ne bi bilo čudno: Basaru i Tišmu, recimo, ne možete naći u hrvatskim knjižarama, što samo podsjeća da nagrade i inicijative poput "Meše Selimovića" uglavnom funkcioniraju na razini eksczesnog pokušaja ušavljanja ekonomski i politički temeljito demontiranog postjugoslaven-skog kulturnog polja.



Ivo Josipović

AFERA ZAMP I
NESRODNE TEME

Počelo je odgovorom predsjednika Ive Josipovića na optužbu glavnog urednika *Novosti* Ivice Đikića da lobira za ukidanje

državnog financiranja tog tjednika. Razlog: objavljivanje dokumentiranih podataka o višemilijunskoj dobiti tvrtke Emporion Josipovićeve prijatelja Marka Vojkovića na poslovima zaštite autorskih prava, koje, zahvaljujući velikim dijelom i predsjednikovoj svojedobnoj inicijativi, monopolizira u suradnji s Hrvatskim društvom skladatelja. U odgovoru je Josipović istodobno ustvrdio da se za ukidanje financiranja ne zalaže i da se zalaže, pa je onda istodobno prozvao Đikića zbog nedostatka dokaza i plasirao tezu da mu tekstove zapravo piše izdavač *Novosti* Milorad Pupovac, ne ponudivši pritom nikakav dokaz. Nisu to bili najmanji paradoksi njegova teksta: u raspravi o aferi ZAMP potrudio se govoriti o svemu osim o ZAMP-u, ustvrdivši da je o ZAMP-u već rekao sve, iako je to što je rekao manje-više ništa... Zato je polemiku premjestio na razinu propitivanja političkog legitimiteta Milorada Pupovca, u čemu mu je spremno asistirao zdrug provjerenih medijskih adoranata; dok se rasprava nepovratno udaljavala od svoga merituma, stradavali su novinarska profesionalnost, elementarna faktografija, dobar ukus i zdrava pamet, politički su protivnici proglašavani reketarima, narkomanima i HOS-ovcima, pa je javnost s olakšanjem dočekala okončanje sukoba jednoglasnim predsjednikovim zaključkom da je cijelo vrijeme bio u pravu. Kako je potpisnik ovoga teksta istodobno i suradnik *Novosti* ovakav prikaz može se, naravno, u boljem slučaju uzeti s rezervom, a u gorem proglasiti sukobom interesa. Nakon elementarnog upućivanja u aferu ZAMP i ulogu koju u njoj ima Ivo Josipović, dojam je da u cijeloj priči taj sukob interesa ipak ne bi bio prvi, a ni najveći. ■



REKVIJEM ZA HRVATSKE MEDIJE

O sistem(at)skoj devastaciji domaćih masovnih medija te problemima opstanka onih neprofitnih i/ili kritički nastrojenih kroz analizu radionice "Javni mediji" održane nedavno u sklopu Zelene akademije u Visu

Jerko Bakotin

Činjenica da je stanje većine hrvatskih medija - blago rečeno - katastrofalno, nije nikakva novost. Naprotiv, riječ je o toliko armiranoj istini, da je čitava prva sesija radne skupine naslovljene "Javni mediji" tijekom posljednje Zelene akademije - održane krajem kolovoza na Visu u organizaciji Zaklade Heinrich Böll i drugih partnera - izgledala poput terapijske grupe. Poprilično nefokusirana rasprava dvadesetak novinara i drugih sudionika kojima su mediji u središtu interesa ipak je donekle uspjela mapirati polje te ustanoviti najteže probleme i to u sva tri međusobno povezana medijska sektora, javnom, privatnom i neprofitnom. Nakon toga, u drugom dijelu rasprave fokus je bio na pokušajima iznalaženja alternativnih načina financiranja. Posebna je pozornost posvećena Hrvatskoj radioteleviziji, s obzirom da tri posto ukupnog iznosa pristojbe koju građani plaćaju HRT-u - radi se o otprilike 35 milijuna kuna - odlazi u Fond za poticanje pluralizma i raznovrsnosti elektroničkih medija, koji bi po logici stvari trebao potpomagati neprofitne medije. Međutim, rečenim fondom na krajnje netransparentan način upravlja Agencija za elektroničke medije pa je do sada, riječima privremenog ravnatelja HRT-a Domagoja Novokmeta, većina novca otišla malim lokalnim medijima povezanim s političarima.

HRVATSKI NEPROFITNI MEDIJI - POPUT PORTALA KULTURPUNKT, BOOKSA ILI H-ALTER - IMAJU STALAN PROBLEM FINANCIRANJA, USLIJED ČEGA JE STALNO U PITANJU NJIHOV REDOVITI RAD PA I OPSTANAK

NEPROFITNI MEDIJI Hrvatski neprofitni mediji - poput portala Kulturpunkt, Booksa ili h-alter - imaju stalni problem financiranja, uslijed čega je stalno u pitanju njihov redoviti rad pa i opstanak. Trenutačno samo jedna institucija trajno podupire neprofitne medije, riječ je o Nacionalnoj zakladi za razvoj civilnog društva, dok se sve ostalo svodi na projektno financiranje.

Privatne tiskane medije uglavnom su uništili njihovi vlasnici, a tamo gdje nisu, njihova uloga nema nikakve veze sa sustavnim, točnim i pravovremenim informiranjem, što, s obzirom da građani nemaju na osnovu čega donijeti odluke, znači smrt demokracije. Bivši novinar Večernjeg lista i nedavno ugašenog tjednika *Forum*, Stojan de Prato, naglasio je da u Hrvatskoj trenutačno postoji samo jedna dnevna novina (i

to, s obzirom da je regionalna, ograničenog dosega) - *Novi list* - koja točno i sustavno informira građane. Dvije najveće tiskovine, *Jutarnji list* u vlasništvu Ninoslava Pavića, odnosno njegovog koncerna EPH (čiji je, pak, suvlasnik njemačka grupacija WAZ) te *Večernji list* u vlasništvu austrijske Styrije, odnosno "Privatne katoličke medijske zaklade" uglavnom se sastoje od infotainmenta, manipulacija povezanih s političkim, ekonomskim i drugim ciljevima vlasnika te površnog informiranja, a privid objektivnosti daju kolumnisti te jedan dio novinara koji uspijevaju pošteno raditi svoj posao. Izdanja Styrije, naročito *Večernji list*, nerijetko znaju skrenuti u nešto što bi se moglo okrstiti jedino klerofašizmom. Zanimljiv detalj je i da je Styria formalno neprofitna (?) kuća; naime, Zaklada ima takav pravni status. Unatoč tome uspjeli su uništiti svoje tvrtke u Hrvatskoj, i to ne izvlačenjem profita, nego dodjelom ogromnih bonusa. Glavni operativac katoličke medijske kuće u Hrvatskoj je pater Ivan Tolj, koji je nedavno u ime predsjednika Ive Josipovića pokušao, ponešto bizarno, intervenirati u naslov intervjua objavljenog u konkurentskom *Nacionalu*. Predsjednik, kao nekada Ivo Sanader, inače ima sjajne veze i s drugom polovicom nacionalnih tiskanih medija (prema podacima HGK od prije nekoliko godina, EPH i Styria zajedno čine 90 posto tržišta dnevnog tiska). Josipovićev bliski prijatelj Marko Vojković, osim što je kao vlasnik tvrtke Emporion glavni profiter ZAMP-a, u poslovnim je odnosima s Pavićem pa EPH zapravo predstavlja medijsku ergelu zaduženu za glancanje lika i titranje jaja el Presidenteu. O načinima na koje je Pavić - blisko isprepleten s drugim "elitama" naše zemlje - uništio medije, dala bi se napisati enciklopedija novinarskog (i vlasničkog) beščasća. Rezultati toga su, primjerice, stalno skretanje pažnje s pravih problema konstruiranjem lažnih tema i sukoba, podmetanje i iskrivljavanje istine, ponekad i pravo huškačko novinarstvo; sve u svemu, konstrukcija stvarnosti koja nema veze s onim što se zaista događa.

EROZIJA PROFESIONALNIH NAČELA Jedan od razloga uništenja profesije činjenica je da više nema izobrazbe koja bi trebala izgraditi iskusnog novinara, nego se kao jeftina radna snaga dovode "djeca s ceste" koja služe zato da se "popunjavaju praznine između oglasa". Za mentorski rad treba novca i vremena, a danas nema ni jednog ni drugog. Osim što nema više mentorstva, nema ni omladinskih medija u kojima bi mladi novinari mogli izučiti zanat. U tom smislu je erozija profesionalnih načela direktna posljedica aktualne ekonomske situacije. Masovno iskorištavanje mladih novinara, koji su službeno slobodni novinari ("freelanceri"), a zapravo u prikriivenom radnom odnosu (takozvani "RPO-ovci" po kratici "Registar poreznih obveznika"), slabi profesiju na još jedan način: na primjer, kada su zaposleni novinari *Večernjeg* štrajkali, sav posao izrade lista pao je na leđa novinara angažiranih preko RPO modela. Na taj način - s obzirom da je novina i dalje izlazila - štrajk je izgubio smisao, a mladi novinari nisu mu se mogli

priključiti, s obzirom da im je - zbog mnogo slabije zaštićenosti ugovorom - prijetio raskid suradnje. Sljedeće godine Ministarstvo kulture namjerava izaći s medijskom strategijom, kazao je Milan Živković u kojoj će prioriteti biti Hina, HRT te pokretanje jednog dnevnog lista; međutim, Ladislav Tomičić je u to izrazio sumnju s obzirom da je "aktualna ministrica imala namjeru spasiti *Vjesnik*, ali odluku o tome nije donijela ona niti se odlučilo u njezinom kabinetu". U isto se vrijeme priča o prodaji *Vjesnikove* tiskare i to - Ninoslavu Paviću. Mnogo je govora bilo o ulozi države te o pitanju kako da javni mediji budu zaista javni, a ne vladini. Još jedna od iznesenih ideja bila je da se uvede porez na šund za sve medije koji opsežno donose tzv. "celebrity news". Što se tiče eventualnog spašavanja i/ili subvencioniranja privatnih medija, zaključeno je da to nije posao države, barem dok izgledaju tako kako izgledaju.

Izuzetno informativno izlaganje - dostupno na portalu h-aler.org - o javnom interesu u privatnim medijima imao je Toni Gabrić, glavni urednik tog portala. Naročito je zanimljiva činjenica da svi papirnati mediji - uključujući, naravno, i privatne - plaćaju PDV po stopi od svega deset posto, i to zato jer je zakonodavac procijenio da su i privatni mediji na određeni način javno dobro, i to zato što bi trebali informirati i educirati građanstvo. Međutim, ne samo da cijene tiska unatoč ovoj olakšici rastu, da i glavni listovi sve manje provode svoju zadaću, nego se ona odnosi i na posve komercijalne i žute novine. "Odmah je bilo više-manje jasno da Sanaderova vlada oslobađa papirnatu novine PDV-a radi korumpiranja velikih novinskih korporacija ususret nadolazećim parlamentarnim izborima", kaže Gabrić. Što se elektroničkih medija tiče, istaknuto je da je Agencija za elektroničke medije "jedno od najnetransparentnijih tijela vlasti, a vjerojatno i žarište korupcije". Vrlo je zanimljiva i zakonska obveza o nužnom postojanju redakcijskih statuta, međutim, taj statut nema gotovo niti jedan medij u Hrvatskoj - što znači da izravno krše zakon. Statut je značajan jer bi se njime, po članku 26. Zakona o medijima, trebao regulirati izbor glavnog urednika koji ne bi mogao obnašati dužnost bez suglasnosti više od polovice novinara. Kako u Hrvatskoj u svemu postoji "kvaka", rečeno je da bi, sve kad bi se i provodili, statuti bili smijurija od demokracije, s obzirom da RPO-ovci (koji u nekim medijima čine i polovicu novinara!) ne bi imali pravo glasa, a određen broj poslušnih novinara se uvijek nađe.

PROBLEM POSLUŠNIŠTVA Pitanje je da li bi kod nas bio moguć medij kao što je berlinski list *Tageszeitung* - primjer vrlo uspješnog medija koji, s obzirom da je riječ o zadrugi u vlasništvu čitatelja, nadilazi dilemu država vs. privatni mediji. Nedavno je bila aktualna priča o preuzimanju *Foruma* od strane novinara, no zbog nerealno postavljenih rokova od strane Styrije i financijskih zahtjeva to je propalo. O načinu funkcioniranja *Tageszeitunga*, u kojem vlada potpuno samoupravljanje, govorio je Rüdiger Rossig, a opsežno je toj temi

pisao tjednik *Novosti*. Glavni urednik *Foruma* Borna Keserović kazao je kako je ideja bila raditi ozbiljan list namijenjen obrazovanim čitateljima, međutim, vrlo je teško prodavati takve novine u zemlji koja ubrzano gubi srednju klasu. Osnovno je pitanje, kad govorimo o novom mediju, postoji li u Hrvatskoj - pa i čitavoj regiji - deset tisuća ljudi koji bi bili spremni investirati na način kao što su čitatelji bili spremni u *Tageszeitung*. Novinarka iz Srbije, Žarka Radoja, pozivajući se na svoja iskustva tijekom rada na portalu e-novine, smatra da - ne postoji. Tomičić je naglasio da je *Forum* pravi primjer da nije problem u neprofesionalizmu, nego u poslušništvu: "Kada se uprava Styrije prestala petljati u uređivanje, novinari su u roku mjesec dana napravili poštene novine". S obzirom na troškove, možda bi portal za početak bio mnogo bolje rješenje. Važno je reći da na ovom sastanku nije bilo nikog iz vjerojatno najživljeg medijskog sektora u Hrvatskoj - profitnih internet-portala.

Nedostatak solidarnosti među novinarima jedan je od osnovnih problema naših medija i društva uopće, složili su se sudionici, što se moglo vidjeti i na nedavno slučaju kada je Josipović napao tjednik *Novosti*. S obzirom da su postojeće Hrvatsko novinarsko društvo te Sindikat novinara Hrvatske uglavnom nemoćni, govorilo se o eventualnom osnivanju novog udruženja, međutim do sada su takvi pokušaji propadali, što zbog organizacijskih problema, što zbog ideoloških i konceptualnih prepirki. Sve u svemu, radna grupa nije došla do nikakvog čarobnog rješenja. Čini se da je glavno pitanje, i što se tiče solidarnosti i svega ostalog, kao što je istakla Radoja - jesmo li nešto naučili iz dosadašnjih promašaja? **E**

MICHAEL HARDT

GRAD JE ONO ŠTO JE NEKOĆ BILA TVORNICA

U sklopu 13. Venecijanskog bijenala Pulska grupa predstavila je projekt "Neposredna demokracija zahtijeva neposredan prostor" u povodu kojeg je o gorućim urbanističkim, aktivističkim i društvenim temama razgovarala s Michaelom Hardtom

Pulska grupa



S Michaelom Hardtom razgovarali su članovi Pulske grupe, Vjekoslav Gašparović, Emil Jurcan, Iva Marčetić i Jerolim Mladinov u svibnju 2012. tijekom Subversive Festivala. Ovaj razgovor dio je istraživanja "Neposredna demokracija zahtijeva neposredan prostor" koje tematizira kolektivne borbe za materijalne resurse koje se trenutno odvijaju u različitim hrvatskim gradovima – Rijeci, Zagrebu, Splitu, Kutini, Pučišćima i Dubrovniku. U razgovoru se mogu iščitati odgovori na pitanja: Kakvu vrstu upravljanja želimo? Kakvu distribuciju vrijednosti zahtijevamo? Kako bi se naše društvo moglo razvijati kada bi se ti zahtjevi ispunili? Konačno, kakve su prostorne posljedice naših zahtjeva? Michael Hardt svojim odgovorima pozicionira recentne borbe u Hrvatskoj u širi teorijski i praktični kontekst. Razgovor je po prvi put objavljen na hrvatskom jeziku u novinama Inicijative za Muzil, *Otvoreni Muzil*.

Španjolska je 15. svibnja obilježila godišnjicu 15M pokreta, a Madrid se ponovno masovno mobilizirao. Čini se zanimljivim da, umjesto da pokušaju pronaći neko tehničko rješenje financijskoj krizi, ljudi odbijaju i suprotstavljaju joj se zahtijevajući demokraciju. Vrlo brzo, kroz možda godinu ili dvije, pojam financijske krize transformiran je u krizu predstavničke demokracije. Otkuda taj pomak?

— Mislim da je gotovo svakome jasno da se pokušaji rješavanja krize s još više neoliberalizma, poput povećanja kontrole ili privatnog vlasništva, čine idiotskim. Traženje rješenja za krizu s nekom vrstom kejnzijskog ili socijalističkog odgovora, tj. investiranjima u javno vlasništvo, također se čini neučinkovitim i zastarjelim. Stoga se ovo novo eksperimentiranje, koje nije ni javno ni privatno, čini logičnim ishodom. Na primjer, zauzimanje trgova je put ka ponovnom preuzimanju i drugačijem upravljanju javnim prostorom. Puerta del Sol u Madridu je javni prostor, ali umjesto da gradska ili državna administracija donosi odluke o upravljanju njime, ljudi su ga zauzeli te sami razvili mehanizme za sudjelovanje, za donošenje odluka i konstruiranje vlastite zajednice. Dakle, prva posljedica pokreta zauzimanja trgova je postavljanje pitanja upravljanja prostorom u središte rasprave, a druga je, kao što ste i sami primijetili, pitanje demokracije. Smatram da je u alter-globalizacijskim pokretima otprije desetak godina u fokusu bilo pitanje pravde te su se često u SAD-u nazivali "Globalni pokreti za pravdu". Sad je, počevši od 2011. godine, došlo do premještanja fokusa s pravde na pitanje demokracije, a moguće je da su pokreti u Europi preuzeli, a potom i transformirali pokrete iz Sjeverne Afrike i Bliskog istoka, koji su prvi odaslali ove pozive za demokracijom.

STVARANJE NOVIH OBLIKA DEMOKRACIJE

Često pokrete zauzimanje trgova nazivate "istinskim konstitutivnim procesom"?

— Ti različiti pokreti zauzimanja javnih gradskih trgova, eksperimentirajući s demokratskim formama, pokušavaju razviti mehanizme kolektivnog i otvorenog donošenja odluka. Konstitutivni proces također podrazumijeva stvaranje institucija odnosno ponavljajućih praksi koje su u mogućnosti produžiti vijek samog događaja. Proteklih deset godina, iz perspektive sudionika i aktivista tadašnjih događanja, postojalo je veliko unutarnje nezadovoljstvo činjenicom da se mnoge nevjerojatne i predivne stvari mogu dogoditi danas, a već sutra nestati.

Prema tome, premještanje fokusa na konstitutivnu prirodu pokreta, što bih čak okarakterizirao kao izgradnju institucija, bio je sljedeći nužni korak. No, pitanje je: kako postići trajanje, učiniti nešto kontinuiranim? Neodlučan sam kad koristim riječ institucija budući da ne mislim na stvaranje neke fiksne, nepromjenjive birokracije, već na promišljanje institucije kao što to čine antropolozi, institucije kao ponavljane prakse, poput rodbinskih veza, ili jednostavno, stvaranje stabilnih međuljudskih odnosa.

Dakle, dvije stvari koje me interesiraju pod pojmom konstitutivnog procesa su: demokratska odluka da se

stvore participativne forme i – pokušaj produženog trajanja tih formi kroz vrijeme. Ne da bi se nešto učinilo fiksnim, već kontinuiranim procesom. Smatram da tu imamo temelj na kojem možemo graditi novi stupanj inovacije.

Kontinuirana borba podsjeća nas na studentski štrajk u Hrvatskoj koji je započeo 2009. godine. Studenti su zauzeli sveučilišne zgrade zahtijevajući besplatno obrazovanje za sve, istovremeno uvodeći novu metodu borbe kao što su dnevni zborovi, koje su nazvali "plenumima". Iz tih su se "plenuma" razvile brojne skupine aktivne u širenju direktne demokracije na druga mjesta sukoba. Mnogi radnici sad koriste radničke savjete kao bolji oblik organizacije od sindikata. Čini se da se pojam direktne demokracije zaista od sveučilišta proširio i na druga područja, a potom stvorio i nove navike.

— I u Europi, i u SAD-u, svakom "dobrom" ljevičaru (mislim pritom na ciničnu osobu) demokracija se činila kao zastarjeli ili iskvareni i neupotrebljiv koncept. Tako je čak i ovaj pojam, ili poruka: "Democracia real YA!" – "Prava demokracija – sad!", odasлана tijekom pokreta 15M, mnogim aktivistima zvučala poprilično naivno. Ovi novi pokreti obnovili su raspravu o demokraciji, tj. vratili su demokraciju na dnevni red. Taj novi fokus, naravno, i dalje uključuje pravdu, ali naglasak borbe više nije na tome što je pravedno, već na stvaranju demokratskih formi. To se često odvijalo na veoma malim mjestima, primjerice kada tristotinjak ljudi koji su zauzeli trg na njemu i donosi demokratske odluke, ali ponekad je takve skupove činilo i preko pet tisuća ljudi, koji su na isti takav način eksperimentirali s demokracijom. Htio bih ovdje naglasiti sljedeće posljedice: pojačani fokus na prostor i naglasak na eksperimentiranju s demokracijom. To su

U Puli se, na primjer, ne može raditi samo o pukom protivljenju prodaji teritorija jednom developeru koji želi sagraditi vile za bogataše, već pobunu treba kombinirati s prakticiranjem alternativnih načina korištenja prostora



dvije najvažnije posljedice borbi i pokreta zauzimanja nastalih u 2011. godini. A čini se da te posljedice uvijek idu zajedno.

TRANSVERZALNE BORBE

Zanima nas međusobna povezanost borbi unutar grada te način na koji se njihov radijus širi. Kao ilustracija može poslužiti primjer uništene tekstilne tvornice Kamensko u Zagrebu: radnici su krenuli u štrajk zbog neisplaćenih plaća, dok su im studenti pružili podršku u borbi. Kroz komunikaciju s radnicima i uz pomoć informacija do kojih su uspjeli doći, zaključili su da je korijen problema zapravo špekuliranje nekretninama tvornice. Zatim su povezali radnike s Pravom na grad, inicijativom već angažiranom u nekim drugim borbama, gdje se također radilo o špekuliranju zemljištem. Od tada je pobuna prešla na novi, općenitiji stupanj koji je omogućio i drugim grupama i građanima da je primijete, da se uključe i, u konačnici, da se razviju nova savezništva i oblike zajednički jezik.

— Ponekad se ljudi bore, dožive poraz i idu doma. Međutim, vi mi dajete sve te primjere ljudi koji se bore s jednim, a nakon poraza završe boreći se s nečim drugim. To su transversalne borbe. Ponekad su borbe paralelne i ljudi se među njima mogu kretati. Ako pukne jedan čvor mreže, oni su već vidjeli druge mreže. Moć i kontinuitet tih borbi leži i u činjenici da oni stvaraju teritorij njegovim zauzimanjem, a tada je izazov proširiti ta zauzimanja tako da ih ukorijenjenost u određenom mjestu ne ograničava. Tijekom protekle godine, pokreti zauzimanja su istovremeno i lokalni i transnacionalni, a ono što je zanimljivo je da svoj uspjeh duguju upravo svom sjedilačkom karakteru. Kao nekakva solidarnost koja se širi od mjesta do mjesta, kao da su pronašli jeku. Dakle, imate situaciju gdje nešto krene iz vrlo specifičnog političkog i društvenog pitanja u Egiptu te se proširi do Španjolske gdje se transformira putem nešto izmijenjenih zahtjeva, a ipak djeluju na istoj frekvenciji, onoj solidarnih vibracija koje ih prevode i pojačavaju. Na neki način zamišljam napredak borbe kao kružnu putanju koja seže od jednog do drugog područja. Pitam se, je li to način na koji su ove borbe u Hrvatskoj izrasle u, kako sam ih nazvao, transversalne borbe. Razlog iz kojeg se toliko koncentriram na to je taj da, iako su te borbe zauzimanja trgova puno moćnije jer su ukorijenjene u teritoriju, postoji rizik da one nemaju zajedničko globalno stajalište. Znači, postoji rizik kratkovidne prirode nacionalnog. Oni izvana mogli bi reći, "ah pokret 15M, pa to je samo španjolski problem", ili recimo, "stvar u Grčkoj je još specifičnija".

Treba postojati intelektualni rad koji se bavi prepoznavanjem načina na koji su različite borbe povezane. Već s borbama u Zagrebu, Puli ili Dubrovniku možemo primijetiti da su veoma slične i da se vjerojatno obračuju istim privatnim i državnim interesima, neprijatelji su im vrlo slični. Ipak, to zahtijeva neku vrstu pedagoške artikulacije interesa različitih inicijativa, studenata i ostalih. Zanima me stoga, koliko vaš rad uključuje pedagogiju? Šetnje koje ste organizirali u Puli čine mi se kao neka vrsta javnog podučavanja.

Ne bismo to nazvali pedagogijom. Više je nalik Rancièreovom "učitelju neznanici". Mi također otkrivamo stvari zajedno s ljudima s kojima pokušavamo surađivati. Prije se radi o razmjeni nego o pedagogiji, osnovna ideja bila je napraviti "s" ljudima, a ne "za" ljude. Tim šetnjama prethodila je karta nazvana "Park malih otkrića", kao park koji tek treba otkrivati na području bivše vojne zone Monumenti. Karta je sadržavala toponime koji su istovremeno bili i postojeći i fiktionalni. Zapravo smo samo otvorili vrata tog zatvorenog područja i prozvali ga parkom, kao mjestom gdje su radovi završeni i svi smo pozvani istražiti ga. Poigrali smo se s postojećom paradigmatom arhitekata kao onih koji donose rješenja na način da smo predstavili kao "projekt", nešto što već odavno postoji. Postoji, ali je zabranjeno. Bilo je to kolektivno istraživanje, jednostnevni susret kroz otkrivanje.

— Možda je ono što brojni pokreti danas uče zapravo moć bivanja zajedno u dužem, trajnijem, dugoročnijem periodu. Baš zato trebamo teritorij, prostor trga, na primjer. Pokretima zauzimanja trgova često se spočitava da nemaju koherentnu poruku, ali ne radi se toliko o poruci koliko o susretu, koji nije tek jednodnevni, već trajniji susret. Jedna od značajnijih razlika između pokreta zauzimanja koji su krenuli 2011. i pokreta otprije desetak godina, je ta da su alter-globalizacijski pokreti bili nomadski, seleći se od okupljanja do okupljanja. Današnji protesti su sjedilački, ukorijenjeni su u teritorij. U biti, ne samo da se ne miču, oni se ne žele maknuti! To je njihova bit. Dijelom to znači fokusiranje na veoma specifična lokalna pitanja poput otplate hipoteke na vlastite stanove, studenata koji ne mogu na fakultet, vodoopskrbe, sva vrlo lokalna i specifična pitanja. Na taj način se sve razvilo u vrlo prostorno pitanje, radi se o upravljanju trgovom koje istovremeno predstavlja upravljanje gradom.

Na neki se način ponovno srećemo. Skoro kao ponovljena agora.

— Svida mi se ovo "ponovno", to je ono o čemu govorim kad pričam o institucijama, to je mjesto na koje se možemo vratiti. Mjesto na koje se svatko može vratiti.

ZAJEDNIČKO - NOVI NAČINI UPRAVLJANJA RESURSIMA

Ponekad se prostor grada koristi kao mjesto mobilizacije jer nam je to zapravo jedino preostalo. Mediji odašilju jednostrane informacije vladajućih, kao i institucije ili stranke i zato nam treba "prostor pojavnosti" gdje nas se može vidjeti i čuti. Na primjer, protest ispred ulaza u tvornicu ili sveučilišta je nužan jer ono što se odvija unutar zgrade se ne primjećuje. Istovremeno, danas se u Hrvatskoj, nakon 20 godina privatizacije, čini kao da je zemlja jedino preostalo dobro koje se može privatizirati. U takvoj situaciji naše su aktivnosti uglavnom fokusirane na prostor, zemlju, materijalne resurse i probleme oko njihova vlasništva.

— Jedan od problema s vladavinom vlasništva je njezova isključiva priroda jer ne dozvoljava demokratsko odlučivanje te mnoge isključuje iz onoga što trebaju. Na primjer, ako govorimo o područjima kao što su vojne zone u Puli, ako one sad postanu vlasništvo, tada postaju ekskluzivne. Građani ne samo da nemaju mogućnost profitirati od tih područja, već ni donositi odluke o tim prostorima.

Ako postanu privatno vlasništvo?

— To je zasigurno točno, ako postanu privatno vlasništvo, u tom slučaju je to vrlo jasno. Međutim, ako postanu javno vlasništvo, netko bi mogao zamisliti društvo u kojem su odluke države zapravo demokratske odluke, ali trenutno su odluke države najčešće maska za privatno vlasništvo. Neoliberalna država funkcionira kao kanal, alat ili sredstvo privatnog vlasništva. Svakako ni socijalistička država nije bila demokratska. Socijalistička država je također imala veoma ograničen krug tijela ili ljudi koji su donosili odluke. Pretpostavljam da ako smo prisiljeni birati između te dvije opcije, pokušao bih odbiti obje. Važno je reći da to nisu naše jedine mogućnosti i da trebamo stvoriti novi način upravljanja resursima.

Dakle, ne radi se o pitanju vlasništva, već o načinu organiziranja proizvodnje i upravljanja resursima koji nadilaze pojam vlasništva. Zajedno s Negrijem predlažete pomak s pojma vlasništva na pojam zajedničkog dobra.

— Čini mi se značajnim koliko se široko pojam zajedničkog rasprostranjuje, čak i izrabljuje. A to je na neki način ubrzala financijska kriza. To je jedan od onih koncepata koji se toliko brzo kreću da postaju zbunjujući. Ponekad sam sumnjičav oko nekih upotreba tog pojma zajedničkog koje ga promišljaju kao povratak nekoj prošloj društvenoj organizaciji, čak zamišljajući prekapitalističko doba. To je moja prva reakcija na korištenje pojma zajedničko u službi sintagme zajednička dobra. Pretpostavljam da moj strah nastaje kada se zajedničko definira kao odjek prošlosti, a to sa sobom nosi opasnost od preslikavanja podrazumijevanih prošlih hijerarhija. Spomenuli ste da je i komunal tradicionalni koncept, pitam se što to povlači za sobom?

Ovaj pojam se još uvijek koristi u Istri i neki prostori se i dalje opisuju kao komunal, ali u pogrdnom smislu. Na primjer, ako postoji komad zemlje o kojoj se nitko ne brine i svi ga koriste kao, recimo, odlagalište smeća, smatra se

komunalom. Staro značenje tog pojma je danas nestalo jer su i institucije koje su tu zemlju prozvale komunalom nestale, ali zemlja je ostala zajednička. Mi smo krenuli razvijati taj koncept, počevši od njegove sadašnje negativne pozicije i pokušavajući na njemu graditi pozitivnu konotaciju. Možda je jedno od rješenja zadržati povijesni naziv, ali raspraviti kako bi se danas moglo upravljati komunalom. Sličan je slučaj i s pojmom samoupravljanja u Jugoslaviji, modelom koji je imao svoje prednosti i nedostatke. Neki radnici u Hrvatskoj danas, poput onih u brodogradilištima, zahtijevaju samoupravljanje, ali ne zahtijevaju model koji je bio primjenjivan prije 60 godina. Ti koncepti se danas vraćaju iz zaborava, i ne samo da se koriste, već se i preoblikuju.

— Jedno od ključnih pitanja kod pojma “zajedničko” je da li se proizvodnja, odnosno proizvodna suradnja, može organizirati na autonoman način? To je pitanje samoupravne tvornice, mogu li radnici sami organizirati sve aspekte proizvodnje i distribucije? Isto tako je i s prostorom, jesu li oni koji ga koriste sposobni organizirati njegovo korištenje za dobrobit svih. To je ono što su pokreti zauzimanja trgova dokazali – da su ljudi za to sposobni!

Ali čak i ako smo svjesni da smo sposobni to učiniti, nešto nas koči. U vašem radu često se fokusirate na pitanje najma kao mehanizma kojim se višak vrijednosti crpi odasvud, čak i iz autonomno organizirane proizvodnje.

— Najam je u biti crpljenje vrijednosti koja se proizvodi drugdje. Najmodavac, onaj koji prikuplja najamninu, nije uključen u proces proizvodnje, ali jednostavno od nje uzima postotak, dok nam je kapitalistička ideologija stoljećima govorila da je kapitalist, naprotiv, produktivan. Staro trojstvo tradicionalne političke ekonomije govori o tri resursa – najmu, kapitalu i radu, a u biti se kroz dvjesto godina kapitalističkog razvoja dogodio postupan pomak od najma prema kapitalu. Ono što kapitalist čini je da ulazi u proizvodni proces, stvara proizvodne odnose, povezuje radnike i na taj način proizvodi vrijednost. To se jasno može vidjeti u radu Johna Maynarda Keynesa. On opisuje i priželjkuje “eutanziju najmodavca”, kraj tog parazitskog prisvajanja vrijednosti putem crpljenja te slavi kapitalizam kao aktivan proces stvaranja vrijednosti. Ali, ono što se događa zadnjih desetljeća, korak je unatrag, od kapitalista prema najmodavcu. Na apstraktnom nivou, i nekretnine i financijski sektor, kapital kao dva dominantna tipa crpljenja vrijednosti, funkcioniraju kroz najam. Tržište nekretnina crpi vrijednost, pritom ne radeći ništa produktivno. Način na koji se zaraduje putem nekretnina uglavnom nije kroz poboljšanja, već jednostavno tržišnim odnosima crpljenja vrijednosti od drugih. Financijski kapital također ne sudjeluje u proizvodnom procesu, već distancirano od stvarne proizvodnje, crpi iz nje vrijednost. U nekom smislu, nekretnine, zajedno s financijama, postaju glavni način zarade. To nije glavni način proizvodnje vrijednosti, već je osnovni način na koji se ona crpi. S gledišta tradicionalne kapitalističke ideologije ovo je naopako, jer je tradicionalna slika kapitalista ona poduzetnika koji zapravo stvara i organizira, dok najmodavac, trgovac nekretninama, ili menadžer, samo siše krv.

Je li to slučaj i s turizmom?

— Oni koji profitiraju od turizma, hotelska industrija i slično, profitiraju od eksternalija. Karakteristično za profit u kapitalizmu je da sudjeluje u proizvodnom procesu, a ovo su sve stvari koje nisu uključene u proizvodni proces, već su izvan njega. U njih se uklapa i turizam.

I turizam se temelji na špekuliranju nekretninama, posjeduje istu logiku. Podiže vrijednost zemljišta tako što mu nametne, na primjer, termin “atraktivno”. Mi ovdje živimo u teroru atraktivnosti! Ne možeš izgraditi vrtić na tzv. atraktivnom području, ne možeš izgraditi školu iz istog razloga... Gradonačelnik Dubrovnika nedavno je izjavio da je vrijednost zemljišta u Dubrovniku toliko porasla da je gradskoj upravi postalo nemoguće njime upravljati. Stoga je glavno pitanje kako izbjeći taj režim atraktivnosti?

— U otporu takvom režimu nema prečaca ili spontanih radnji, takve stvari jednostavno treba organizirati, ali svakako je jasno da ljudi mogu pokrenuti takav otpor. Što se tiče toga kako se tome suprotstaviti, iako to nikako ne preporučam, spomenuo bih korzikanski model dizanja nepoželjnih zgrada u zrak. Ako žele izgraditi luksuzni hotel, dići ćemo ga u zrak, ako žele dovesti turizam, sabotirat ćemo njihov turizam. Ovo se pokazalo kao



Već s borbama u Zagrebu, Puli ili Dubrovniku možemo primijetiti da su veoma slične i da se vjerojatno obraćaju istim privatnim i državnim interesima, neprijatelji su im vrlo slični. Ipak, to zahtijeva neku vrstu pedagoške artikulacije interesa različitih inicijativa, studenata i ostalih

relativno uspješan način u sprječavanju toga da Korzika postane turistički raj. Ne preporučam takvo rješenje. Ne znam odgovor, ali to je dobro pitanje, kako se oduprijeti bespoštednoj moći novca? U SAD-u, 80-ih, to je napravio kokain. Vrijednost nekretnina u New Yorku nije rasla zbog cracka. Držao je vrijednost nekretnina niskom. Dakle, imate bombe i crack.

U REDU, SMISLIT ĆEMO NEŠTO. BLOKIRAJMO GRAD

Zanimljivo nam je da, zajedno s Negrijem, tvrdite da je metropolis mnoštvu ono što je tvornica bila industrijskom radniku. Zašto je metropolis toliko bitan?

— Uočili smo tri paralelne veze između metropolisa i tvornice. Poput tvornice, metropolis je sada mjesto gdje proizvodimo, gdje se naš rad eksploatira i baš poput tvornice, to je mjesto pobune. Metropolis postaje mjesto gdje su pobune moćne i produktivne. Blokada grada je stvarna prijetnja. Dok je prostor tvornice bilo mjesto proizvodnje vrijednosti, a ostatak teritorija bio je, na neki način, toj proizvodnji podređen, sada su elementi i postupak proizvodnje mnogo više rasprostranjeni urbanim teritorijem. Budući da je cjelokupni urbani teritorij postao mjestom proizvodnje, istovremeno je postao i mjestom pobune. Smatram konceptualno inspirativnim razmišljati o pique-terosisima u Argentini 2001. godine, koji su sami sebe čak paradoksalno definirali kao nezaposlene radnike, a potom izjavili: na koji način možemo u štrajk ako nismo radnici? Pa su umjesto blokiranja tvornice odlučili blokirati grad. Shvatili su da blokiranje grada u današnje vrijeme, isto kao što je bilo i blokiranje tvornice, istovremeno znači i blokadu proizvodnje. Ako prihvatimo ideju proizvodnje diljem cijelog teritorija metropolisa, tada se otvara i više mogućih mjesta pobune.

Također, ova promjena teritorija mijenja i zahtjeve, kao 70-ih u Italiji, kada se borba proširila iz tvornice u grad, zahtjevi i taktike su se promijenili – od borbe za plaće na one za stanovanje, smanjenje cijena komunalnih usluga, najamnina...

— U klasičnim ekonomskim terminima, za koje smatram da više nisu primjenjivi, pobune se premještaju s mjesta produkcije k mjestu reprodukcije, ili kao što ste vi rekli, ono što je općenito smatrano mjestom reprodukcije – stanovi, hrana, zdravstvo, svi ti elementi sada postaju mjesta pobune. Rekao bih da više ne postoji jasna distinkcija između produkcije i reprodukcije. U nekom smislu to je teoretsko pitanje, ali ima stvarne posljedice na naše živote, stvarajući mjesta na kojima smo u mogućnosti učinkovito se pobuniti.

Ponekad opisujete te pobune kao metropolitški štrajk. Neke nama poznate pobune koje su se dogodile u Kutini ili Pučišćima na Braču, u kojima se radnička borba proširila po cijelom mjestu, mogu se usporediti s ovime. Možete li objasniti razliku između generalnog i metropolitškog štrajka?

— Dosta je slično, promijenila su se jedino mjesta gdje je pobuna učinkovitija. Generalni štrajk u vrijeme Rose Luxemburg bio je zajednički štrajk radnika zaposlenih u različitim sektorima. Govoreći danas o tome, to bi trebala biti puno veća društvena blokada. U Pontecorvovom filmu *Bitka za Alžir* objavljen je štrajk, ali to nije bio samo radnički štrajk, radnicima se pridružilo društvo u cjelini i svi su odbijali prekinuti štrajk. Dakle, metropolitški štrajk zapravo je vrlo radikalno, generalno neodobranje. Takva protivljenja ne zahtijevaju nužno apsolutnu blokadu, budući da bi bilo vrlo teško organizirati da svatko zaustavi svoj društveni život. Ono što može naštetiti trenutnom sistemu su brojne različite vrste pobuna.

Za nas je najvažnije pitanje – kako takva vrsta pobune unutar grada može postati stvaralačkom snagom koja ga može transformirati, kako možemo neodobranje pretvoriti u stvaranje?

— Jasno je da jedno ne ide bez drugoga. Samo odbijanje ne vodi nigdje. Također, smatram da pobune mora pratiti produktivnost, čak eksperimenti koje ste spominjali. U Puli se, na primjer, ne može raditi samo o pukom protivljenju prodaji teritorija jednom developeru koji želi sagraditi vile za bogataše, već pobunu treba kombinirati s prakticiranjem alternativnih načina korištenja prostora. ■

S engleskoga prevela Marta Baradić.

PODUPIREM JUDAIZAM BEZ DRŽAVNOG NASILJA

Reakcija Judith Butler na optužbe i napade zbog njezinih političkih stajališta o Izraelu nakon što je objavljeno da je dobitnica ugledne Adornove nagrade

Judith Butler

The *Jerusalem Post* nedavno je objavio članak u kojem piše kako se određene organizacije protivne mom dobivanju Adornove nagrade, nagrade koja se dodjeljuje svake tri godine nekome tko, u širokom smislu, radi u tradiciji kritičke teorije. Optužuje me se da podupirem Hamas i Hezbolah (što nije istina), da podupirem BDS (što je dijelom istina) i da sam antisemit (što je očito netočno). Možda me ne treba čuditi da argumenti onih koji se protive da se Adornova nagrada dodijeli meni traže utočište u takvim uvredljivim i neosnovanim optužbama. Kao učenjaku, moj uvod u filozofiju započeo je kroz židovsku misao te sebe shvaćam kao nekoga tko brani i nastavlja židovsku etičku tradiciju koja uključuje figure poput Martina Bubera i Hannah Arendt. Moja edukacija bila je židovska, u sinagogi The Temple u Clevelandu u državi Ohio, pod Rabinom Danielom Silverom gdje sam razvila snažne etičke nazore bazirane na židovskoj filozofskoj misli. Naučila sam i prihvatila da postoji poziv od drugih, i od nas samih, koji nas zove da odgovorimo na patnju i zalažemo se za ublažavanje iste. Ali da bismo to učinili, taj poziv moramo čuti, naći sredstva za odgovor i ponekad snositi posljedice zbog načina na koji odgovaramo. Na svakom koraku svog židovskog obrazovanja učili su me da je neprihvatljivo šutjeti pred licem nepravde. To je težak nalog budući da nam ne govori kad točno i kako da progovorimo, ili kako da progovorimo na način koji ne stvara novu nepravdu, ili kako da progovorimo na način kojeg će drugi čuti i ispravno shvatiti. Moje stvarno stajalište ovi klevetnici ne čuju i to me možda ne bi trebalo iznenaditi budući da je njihova taktika uništavanje same mogućnosti da se nekoga čuje.

TAKTIKA UNIŠTAVANJA Studirala sam filozofiju na Sveučilištu Yale i kroz čitavo sam obrazovanje nastavljala razmatrati pitanja koja postavlja židovska etika. Zahvalna sam na tim etičkim resursima zbog načina na koji su me formirali i to me još nadahnjuje. Netočno je, apsurdno i bolno kad netko tvrdi da je onaj tko kritizira Državu Izrael antisemit ili, ako je Židov, samomrzitelj. Takve optužbe žele demonizirati osobu koja izražava kritički pogled na situaciju i na taj način naprijed diskvalificirati njezinu perspektivu. To je taktika utišavanja: o osobi se ne smije govoriti i što god ona govori treba se naprijed odbaciti ili izokrenuti na takav način da se negira valjanost bilo kojeg njezinog govornog čina. Optužba odbija razmotriti stajalište, raspravljati o njegovoj valjanosti, razmotriti formu njegovih dokaza i izvesti ispravan zaključak slušajući razum. Optužba nije samo napad na osobu koja je mišljenja koje neki smatraju nepoželjnim, nego je napad na razumnu razmjenu, na samu mogućnost slušanja i govorenja u kontekstu u kojem se može razmotriti što druga strana ima za reći. Kad jedna skupina Židova etiketira drugu skupinu Židova "antisemitima", oni pokušavaju monopolizirati pravo govorenja u ime svih Židova. Dakle, tvrdnja antisemitizma je zapravo krinka za unutaržidovsku svadu.

U Sjedinjenim Državama, uzbunio me broj Židova koji se, poraženi politikom Izraela zajedno s okupacijom, praksama neodređenog pritvora, bombardiranjima civilne populacije Gaze, žele odreći svog židovstva. Oni griješe misleći da Država Izrael predstavlja židovstvo našeg vremena i da, ako se netko smatra Židovom, on podržava Izrael i njihove postupke. Pa ipak, oduvijek je postojala židovska tradicija koja se protivila državnom nasilju, koja je podupirala multikulturalnu kohabitaciju i branila principe jednakosti. Ova vitalna etička tradicija zaboravljena je ili stavljena na margine kad bilo tko od nas prihvati Izrael kao bazu židovskog identiteta ili židovskih vrijednosti. Dakle židovstvo s Izraelom izjednačuju, u jednu ruku, oni Židovi kritični prema Izraelu kad misle da možda više na mogu biti Židovi ako Izrael predstavlja židovstvo; u drugu ruku, oni koji žele pokoriti bilo koga tko kritizira Izrael zaključujući da kritičar mora biti antisemit ili, ako je Židov, samomrzitelj. Moji učenjački i javni napori usmjereni su ka razmršavanju ovog čvora. Po mom mišljenju, postoje jake židovske tradicije, čak i rane cionističke tradicije, koje vrednuju kohabitaciju i koje nude načine protivljenja bilo kojem tipu nasilja, uključujući državno nasilje. Najvažnije je da se te tradicije vrednuju i podupiru u naše vrijeme – one predstavljaju dijasporske vrednote, borbe za socijalnu pravdu i neizmerno važnu židovsku vrednotu "popravljanja svijeta" (*Tikkun*).

PRIPADAJU LI HAMAS I HEZBOLAH GLOBALNOJ LJEVICI? Jasno mi je da uzavrele strasti koje ovi problemi stvaraju veoma otežavaju govorenje i slušanje. Nekoliko se riječi uzme izvan konteksta, izvrne im se značenje te one tad etiketiraju, dapače žigošu individuu. To se događa mnogim ljudima kad ponude kritičan osvrt na Izrael – žigoše ih se antisemitima ili čak nacističkim kolaboracionistima; ovakvi tipovi optužbi služe uspostavljanju najdugotrajnijeg i najotrovnijeg oblika stigmatizacije i demonizacije. One ciljaju na osobu uzimajući riječi izvan konteksta, izokrećući im značenje i uzimajući ih kao primjer čitave osobe; dapače, oni poništavaju mišljenja te osobe bez obzira na sadržaj tih mišljenja. Za nas koji smo potomci europskih Židova uništenih u nacističkom genocidu (obitelj moje bake uništena je u malom selu južno od Budimpešte), biti nazvan suučesnikom u mržnji prema Židovima ili samomrziteljem je najbolnija uvreda i povreda. I još je teže podnijeti bol te tvrdnje kad netko želi poduprijeti ono što je iz judaizma najvrednije za suvremenu etiku, uključujući etičke odnose prema onima kojima je oduzeta zemlja i pravo na samoopredjeljenje, onima koji žele zadržati živim sjećanje na njihovo ugnjetavanje, onima koji žele živjeti život koji će biti, i koji mora biti, vrijedan oplakivanja. Tvrdim da sve ove vrijednosti proizlaze iz važnih židovskih izvora, što ne znači da proizlaze samo iz tih izvora. Ali za mene, uzevši u obzir povijest iz koje proizlazim, najvažnije mi je kao Židovki govoriti protiv nepravde i boriti se protiv svih oblika rasizma. To me ne čini samomrzecom Židovom. Čini me

nekim tko želi poduprijeti judaizam koji se ne identificira s državnim nasiljem i koji se identificira s borbom za socijalnu pravdu u širokom smislu.

Moja je želja, kao što je i želja sve većeg broja Židova i nežidova, da okupacija završi, da prestane nasilje bilo koje vrste i da nova politička struktura osigura značajna politička prava svih ljudi u toj zemlji

Moje izjave vezane uz Hamas i Hezbolah uzete su izvan konteksta i na loš način narušavaju moje afirmirane i trajne stavove. Uvijek sam podupirala nenasilnu političku akciju i ovaj princip konzistentno karakterizira moje stavove. Član akademske publike upitao me, prije nekoliko godina, mislim li da Hamas i Hezbolah pripadaju "globalnoj ljevici" i odgovorila sam dvama opaskama. Prva je bila ništa doli deskriptivna: te političke organizacije definiraju se kao anti-imperijalističke, a anti-imperijalizam je jedna značajka globalne ljevice, dakle, bazirano na tome, moglo bi ih se opisati kao dio globalne ljevice. Moja druga opaska bila je kritična: kao što je slučaj s bilo kojom grupom na ljevici, potrebno je odlučiti podupirete li je ili ne te se taj stav mora kritički preispitati. Ne prihvaćam niti podržavam sve grupe na globalnoj ljevici. Dapače, baš ove opaske došle su nakon predavanja koje sam tu večer održala, predavanja koje je naglašavalo važnost javnog žalovanja i političke prakse nenasilja, što je princip koji sam razradila i branila u moje tri najnovije knjige: *Precarious Life*, *Frames of War* i *Parting Ways*. *Guernica* i drugi *on-line* časopisi intervjuirali su me glede mojih nenasilnih stavova i te je stavove lako pronaći, ako nekoga zanima moje stajalište glede tih problema. Čak mi se ponekad članovi ljevice koji podupiru oblike nasilnog otpora rugaju jer misle da ne razumijem te prakse. Istina je: *ne odobravam prakse nasilnog otpora niti odobravam državno nasilje, ne mogu ih odobravati i nikad ih nisam odobravala*. Ovaj stav me možda više čini naivnom nego opasnom, ali to je moj stav. Tako da mi se uvijek činilo apsurdno da su se moji komentari smatrali potporom ili odobravanjem Hamasa i Hezbolaha! Nikad nisam izrazila stav prema ijednoj od tih organizacija, baš kao što nikad nisam podupirala svaku organizaciju koja bi se mogla smatrati dijelom globalne ljevice – ne podupirem bezuvjetno sve grupe što trenutno čine globalnu ljevicu. *Reći da te organizacije pripadaju ljevici nije isto što i reći da bi joj trebale pripadati, ili da ih ja odobravam ili podupirem i na koji način.*

TKO SU KRITIČARI KRITIČARĀ IZRAELA? Dodala bih još dvije stvari. Podupirem pokret "Boycott, Divestment, and Sanctions" na vrlo specifičan način. Odbijam neke verzije i prihvaćam druge. Za mene, BDS znači da se protivim investiranju u kompanije koje proizvode vojnu opremu čija je jedina svrha uništavanje domova. To također znači da ne predajem u izraelskim institucijama ukoliko ne izražavaju čvrste stavove protiv okupacije. Ne prihvaćam bilo koju verziju BDS-a koja diskriminira individualce na bazi njihove nacionalnog državljanstva i održavam snažne suradničke odnose s mnogo izraelskih učenjaka. Jedan razlog zbog kojeg mogu odobravati BDS i pritom ne odobravati Hamas i Hezbolah je taj da je BDS najveći *nenasilni* građanski politički pokret koji pokušava uspostaviti jednakost i pravo na samoopredjeljenje za Palestince. Moje je mišljenje da ljudi tih zemalja, Židovi i Palestinci, moraju pronaći način za suživot pod uvjetima jednakosti. Kao i mnogi drugi, težim potpuno demokratskoj vladavini u tim zemljama i potvrđujem principe samoodređenja i kohabitacije za oba naroda, dapače, za sve narode. Moja je želja, kao što je i želja sve većeg broja Židova i nežidova, da okupacija završi, da prestane nasilje bilo koje vrste i da nova politička struktura osigura značajna politička prava svih ljudi u toj zemlji.

Dvije zadnje napomene: grupa koja sponzorira ovaj poziv su Učenjaci za mir na Bliskom Istoku, što je u najbolju ruku pogrešan naziv za njih. Oni na svojoj web stranici tvrde da je "islam" "inherentno antisemitska (sic!) religija". Ova grupa nije, kao što je objavio *The Jerusalem Post*, velika grupa židovskih učenjaka iz Njemačke, nego međunarodna organizacija bazirana u Australiji i Kaliforniji. Oni su desničarska organizacija i kao takva dio unutaržidovskog rata. Bivši član odbora Gerald Steinberg poznat je po napadima na organizacije za ljudska prava u Izraelu kao i na Amnesty International i Human Rights Watch. Njihova spremnost za uključivanje povreda ljudskih prava sa strane Izraela očito ih čini podobnima za etiketu "antisemitski".

U konačnici, ja nisam instrument nikakvih "nevladinih organizacija": sjedim u savjetničkom odboru za Jewish Voice for Peace, član sam sinagoge Kehillah u Oaklandu u Kaliforniji i izvršni član Fakulteta za Izraelsko-palestinski mir u SAD-u i Kazališta Jenin u Palestini. Moji politički stavovi obuhvaćaju velik broj tema i ne ograničavaju se na Bliski Istok ili Državu Izrael. Dapače, pisala sam o nasilju i nepravdi u drugim dijelovima svijeta, s glavnim fokusom na ratove koje su vodile Sjedinjene Države. Također sam pisala o nasilju prema transrodnim osobama u Turskoj, psihijatrijskom nasilju, mučenju u Guantanamo i o policijskom nasilju prema mirnim prosvjednicima u SAD-u, da navedemo samo nekoliko tema. Također sam pisala protiv antisemitizma u Njemačkoj i protiv rasne diskriminacije u Sjedinjenim Državama. ■

Preveo Dino Jakušić, 27. kolovoza 2012., www.egs.edu / prema teksta redakcijska

25 FPS

8. izdanje

25. — 30. RUJNA 2012.

STUDENTSKI CENTAR

ZAGREB

INTERNACIONALNI
FESTIVAL
EKSPERIMENTALNOG
FILMA I
VIDEOA



Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre



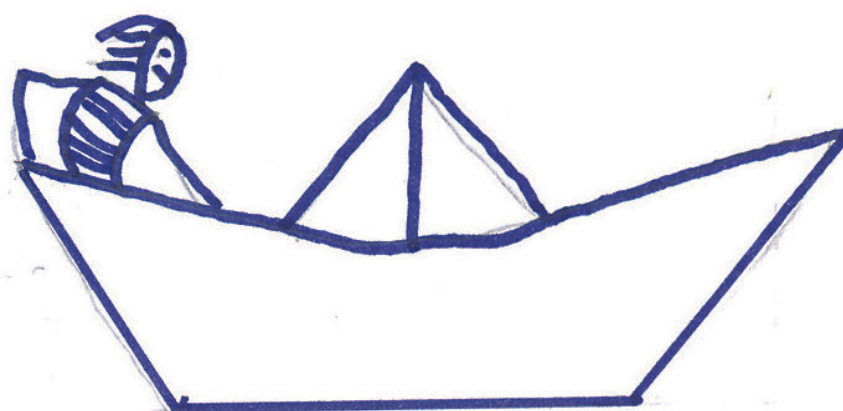
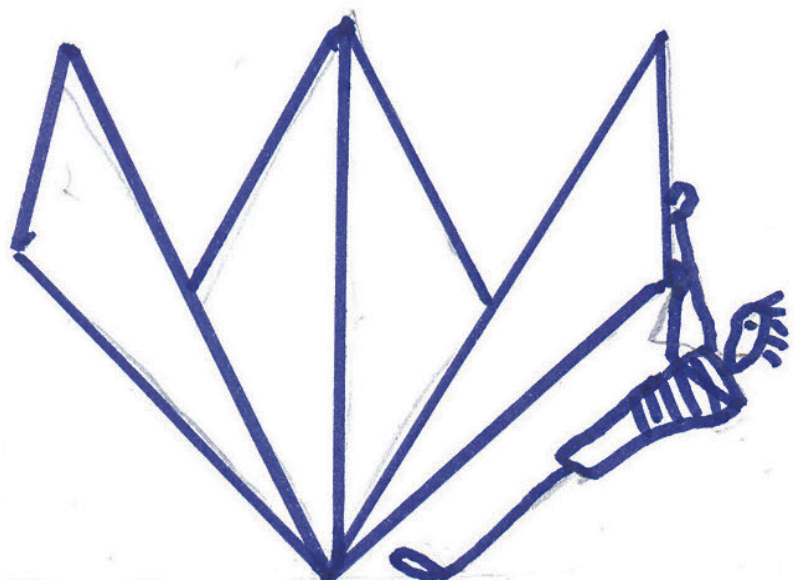
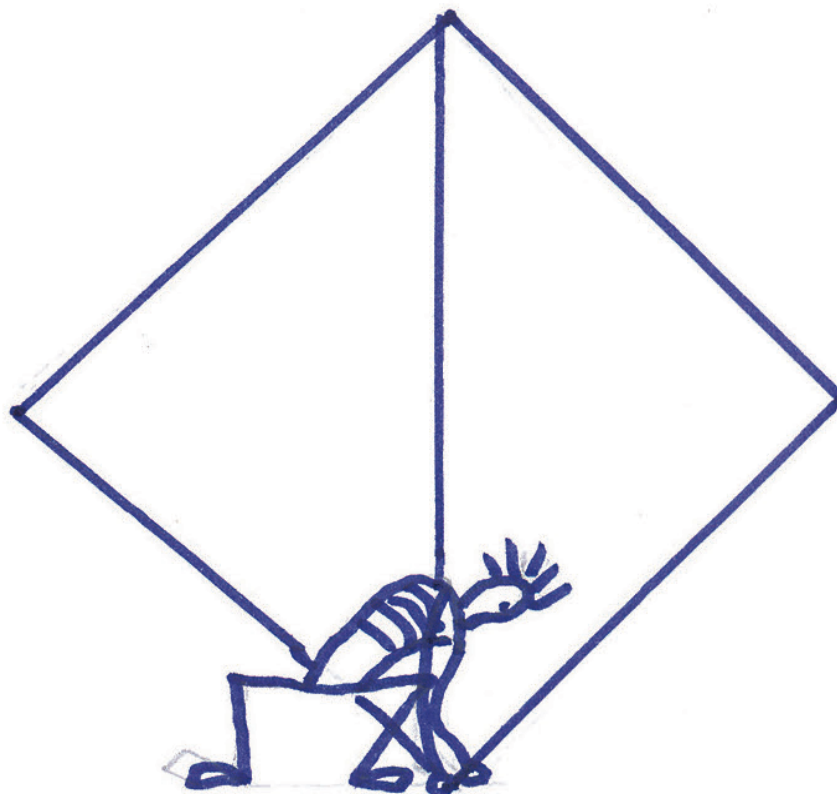
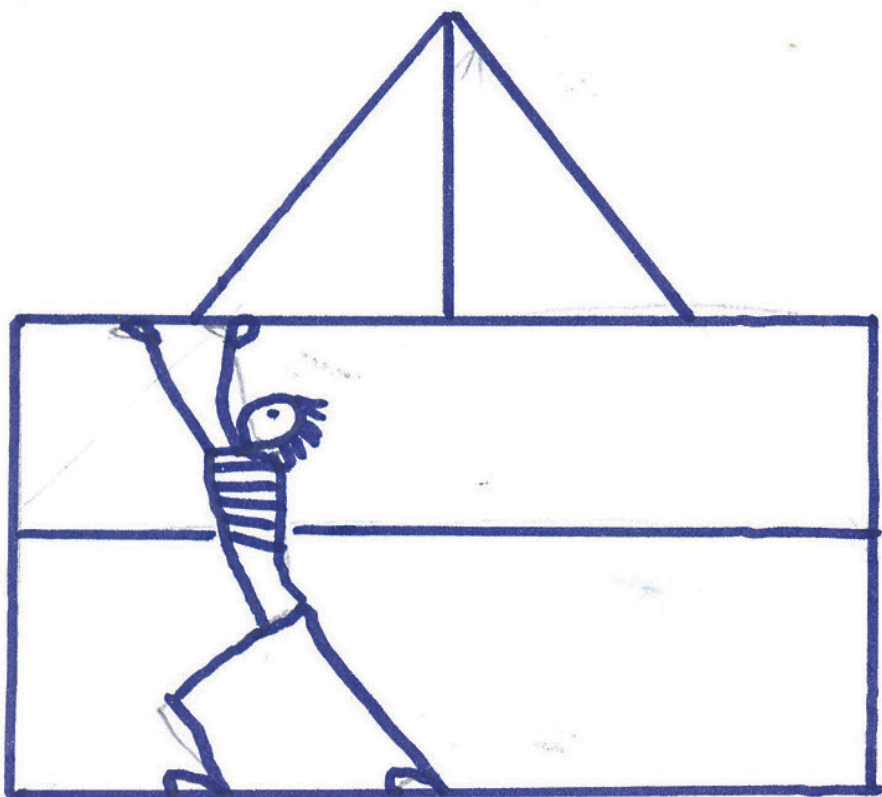
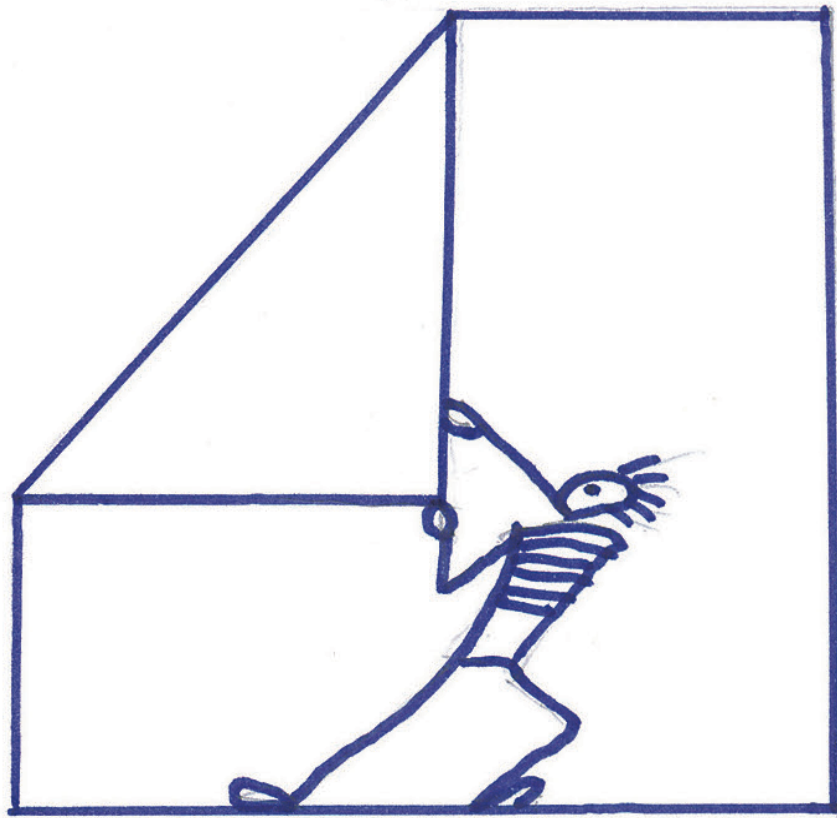
kultura promjene



Nacionalna
zaklada za
razvoj
civilnoga
društva



Republika
Hrvatska
Ministarstvo
kulture
Republic
of Croatia
Ministry
of Culture



MLADI ANTROPOLOZI U AKCIJI

POVODOM STUDENTSKE KONFERENCIJE ROAMING ANTHROPOLOGY, KOJU SU ORGANIZIRALI STUDENTI LJUBLJANSKOG ODSJEKA ZA ETNOLOGIJU I KULTURNU ANTROPOLOGIJU, LJUBLJANA, OD 8. DO 14. SRPNJA OVE GODINE

JANJA KOVAČ

Od 8. do 14. srpnja Ljubljano se smucalo šest grupa po tri do četiri osobe s aparatima i kamerama u rukama. Ništa neobično za jedan srednjoeuropski grad u jeku turističke sezone, pomislili bi mnogi. No, te su skupine mladih "turista" bili studenti odsjeka za etnologiju i kulturnu antropologiju iz zemalja bivše Jugoslavije koji su sudjelovali na studentskoj konferenciji *Roaming Anthropology*.

Studentske konferencije *Roaming Anthropology* počele su se održavati 2002. godine, premijerno u Beogradu. Glavni je cilj konferencija ponovno povezivanje studenata etnologije i kulturne antropologije s odsjeka u Skopju, Beogradu, Zagrebu i Ljubljani. Ti su odsjeci prije raspada bivše zajedničke države povremeno surađivali, ali je i ta suradnja više-manje prekinuta ratnim zbivanjima 90-ih. Manjak komunikacije i prestanak suradnje među dojučerašnjim prijateljskim odsjecima potaknuo je studente da se organiziraju i učine nešto. Rezultat je bila konferencija *Roaming Anthropology*. Zamišljeno je da se ona održava jednom godišnje, svakog puta u drugoj državi u organizaciji druge skupine studenata.

STUDENTI ZA STUDENTE Do sada su se konferencije održale u Beogradu, Ohridu, Novoj Gorici i posljednja u Ljubljani. Projekt održavanja konferencija *Roaming Anthropology* prate od gotovo samih početaka i profesori Ljupčo Risteski iz Skopja, a kasnijoj postavi su se pridruživali Miha Kozorog iz Ljubljane, Marija Krstić iz Beograda i Sarah Lunaček Brumen iz Ljubljane. Posljednje dvije profesorice su 2011. godine nakon trogodišnje stanke ponovno pokrenule uspavani projekt organizirajući u Beogradu radionice vizualne antropologije. Na *Roamingu* u Beogradu sudjelovali su studenti iz Beograda, Ljubljane i Zagreba. Ovogodišnji *Roaming* u Ljubljani u potpunosti su organizirali studenti što je i bila prvotna ideja – studenti za studente. Profesori su bili samo dio popratnog programa sa svojim predavanjima i savjetima. Nakon dugih mjeseci pripreme i debatiranja o svakoj sitnici organizacijski tim od osmero studenata u nedjelju 8. srpnja dočekao je 19 sudionika konferencije. Studenti i predavači su došli iz četiri države (Slovenije, Hrvatske, Srbije i Makedonije) i šest sveučilišta (Ljubljana, Maribor, Zagreb, Zadar, Beograd i Skopje). U odnosu na Beograd prošle godine, popis se povećao.

RADIONICA VIZUALNE ANTROPOLOGIJE I ovoga je puta konferencija bila organizirana kao radionica vizualne antropologije, a cilj je bio izraditi foto-esej ili kratki film. Već prvog dana studenti su bili podijeljeni u šest grupa po troje i četvero studenata izmiješanih po nacionalnostima. Takvo miješanje pridonijelo je opsegu razmišljanja, novim idejama i načinima rada što se vidjelo u krajnjim rezultatima svake skupine. Tema nije bila strogo zadana te su studenti prema svojim interesima odlučili čime će se u tri dana predviđena za terenski rad intenzivnije baviti. Tako su dvije skupine odabrale promatrati ulične svirače kojih ima najviše u

centru Ljubljane. Bavili su se njihovim međusobnim odnosima te utvrdili postojanje hijerarhije, prava na određeni prostor, netrpeljivost među njima. Treća grupa je tražila socijalistička obilježja i ona pripadnosti Europskoj uniji. U zanimljivoj analizi zaključili su da su oboja jednako prisutna što ih je dovelo do zaključka da je Ljubljana grad dvostrukog identiteta. Zanimljiv pristup odabrala je grupa koja je slijedila turiste i slikala svojim aparatima turiste kako slikaju ono što im je zanimljivo. Tako su utvrdili da većina turista slijedi turističke vodiče i slika povijesne, geografske, kulturne znamenitosti. Manji je broj onih koji odudaraju od tog obrasca. Terenski rad je gotovo svakodnevnica studenata etnologije i kulturne antropologije, a dobre i loše stvari koje ga prate prikazala je peta grupa studenata koja je pratila drugu grupu studenata koji su istraživali ulične svirače. Interakcija među njima je pokazala kako je biti ispred i iza aparata, kamera ili raznih snimalica. Posljednju skupinu zaintrigirala je ljubljanska tržnica koja se nalazi u samom centru grada, a smještena je unutar poznate Plečnikove zgrade koja je dio vizure centra. Uspoređujući zastupljenost domaćih i stranih trgovaca zaključili su da postoje velike razlike među obojima na štetu stranih. Grupe su imale slobodne ruke za organizaciju svog terenskog rada. Nakon podjele u grupe, međusobno su odabrali temu i uputili se u grad koji im je bio teren. Svojim aparatima i kamerama bilježili su sve potrebne materijale za konačnu prezentaciju. Nakon trodnevnog terenskog rada u petak su svim sudionicima prikazali svoje fotoeseje uz interpretaciju.

KONFERENCIJA NA STUDENTSKI NAČIN Cijelu konferenciju okom kamere pratile su dvije studentice diplomskog studija etnologije i kulturne antropologije u Ljubljani koje su upravo konferenciju odabrale za temu svog filma u sklopu predavanja vizualne antropologije. Nadamo se da ćemo film o ljubljanskoj konferenciji biti u mogućnosti prikazati u Zagrebu sljedeće godine.

Uz studente su na konferenciji sudjelovali i profesori Ljupčo Risteski, Marija Krstić, Sandra Urem, Miha Kozorog i Sarah Lunaček Brumen koji su svojim predavanjima i svakodnevnim konzultacijama usmjeravali studente u njihovom terenskom radu.

Pritisnuti financijskim poteškoćama organizatori su se odlučili za "studentski način" organiziranja konferencije. Sva događanja su se održala na poznatoj Metelkovoju (čemu?), organizatori su sami pripremali svaki dan večeru, turska kava bila je dostupna cijelo vrijeme trajanja konferencije, a sudionici su bili smješteni u privatnim stanovima ljubljanskih studenata. Za ogroman posao koji su odradili osjećam potrebu spomenuti i njihova imena. To su (abecednim redom) Blaž Bajič, Helena Dembsky, Maruša Ivančič, Janja Kovač, Anja Muhvič, Lucija Podbrežnik, Miha Poredoš, Jernej Rejc i Janja Štefanič. Oni su ta šačica nadobudnih studenata koji su zagorčali život



svim budućim organizatorima postavivši ljestvicu izrazito visoko. Jer organizirati šestodnevnu konferenciju u vrijeme ispitnog razdoblja je pravi poduhvat. Projekt organiziranja takvog projekta je višemjesečni posao koji su studenti organizatori odradili u vrijeme svojih redovnih predavanja i ispita. Dobru pripremu pokazalo je sveopće zadovoljstvo tijekom konferencije na kojoj studenti nisu imali nikakvih pritužbi.

Na kraju konferencije održan je *network session* na kojem su sudionici poduprli ideju organizatora da sudionici svih budućih *Roaming Anthropology* konferencija budu samo studenti iz zemalja bivše Jugoslavije, usprkos prijavama studenata izvan tog kruga. Time se zadržava okvir interesa i slijedi prvotna ideja o zbližavanja upravo tih studenata. Da takvoj suradnji ima sve manje prepreka pokazalo se i tijekom ovogodišnje konferencije na kojoj su se koristili slovenski, hrvatski, srpski i makedonski jezik te nije bilo većih komunikacijskih problema. Zatišje između konferencija popunjavat će se komunikacijom preko internetskih stranica i foruma na <http://roaminganthropologyhr.blogspot.com/>.

ROAMING ANTHROPOLOGY 2013. U ZAGREBU Usprkos geografskom ograničenju popis mogućih sudionika se širi. U Sloveniji su to studenti iz Kopra, u Hrvatskoj Zadra i Rijeke (studij kulturalologije), Sarajeva (zasad nema odsjeka za etnologiju, ali postoji za sociologiju) te studenti najmlađeg odsjeka u regiji, onog u Prištini, (osnovanog 2001. godine). Već se u Ljubljani u glavama nekoliko entuzijastičnih studenata/ica rodila ideja da sljedeći *Roaming Anthropology*, onaj 2013., bude u Zagrebu. Ukratko, započeti dijalog se nastavlja. **E**

KOZMOGONIJSKA MOĆ MITA PROTIV WALL STREETA

U POVODU OVOGODIŠNJEGA 7. LEGENDFESTA – FESTIVALA LEGENDI, MITOVA I PRIČA ISTRE, ODRŽANOG OD 27. DO 29. SRPNJA 2012. U PIĆANU

LUKA ŠEŠO

“Želite li znati tko su vampiri, vukodlaci, štrige i štriguni današnjeg doba?”, priupitao je okupljeno mnoštvo hrvatski kvantni fizičar svjetskog glasa Davor Pavuna. “Ja ću vam reći tko su i koje zakone (ne)fizike oni koriste!”, autoritativno je nastavio znanstvenik te dodatno zainteresirao brojne posjetitelje koji su se posljednjeg srpanjskog vikenda našli u Pićanu. Naime, u ovom pitoresknom mjestu središnje Istre, poznatom po trećem najvišem zvoniku poluotoka (nakon Vodnjana i Rovinja) te ranosrednjovjekovnoj biskupiji, ove se godine, po sedmi put zaredom, održao Legendfest – festival legendi, mitova i priča Istre.

ŠTRIGE, ŠTRIGUNI I KRSNICI Nakon dosadašnjih divova, patuljaka, gusara i Kelta, tema ovogodišnjeg festivala bile su štrige, štriguni i krsnici, karakteristična nadnaravna bića istarskih tradicijskih vjerovanja. Odabir ove teme nimalo nas ne čudi znamo li da se o štrigama i krsnicima naveliko pisalo proteklih godina. Čudi nas jedino što se ova tema na Legendfestu nije pojavila mnogo ranije. Naime, štrige, štriguni i krsnici, bili su, proteklih pola stoljeća, predmetom folklornih istraživanja nedavno preminule akademkinje Maje Bošković-Stulli, nalazimo ih u zbirci prikupljenih priča i predaja Drage Orlića (*Štorice od štrig i štriguni* 1986, 2008.), u *Istarskoj enciklopediji*, raznim etnološkim znanstvenim radovima, *Fantastičnim bićima Istre i Kvarnera* Borisa Perića i etnologa Tomislava Pletenca (2008), slikovnicama, novinskim člancima, televizijskim emisijama pa i nekim disertacijama. Za one koji do sada nisu čuli za štrige, štrigune i krsnike istaknimo da je riječ o vjerovanju u osobe s prirođenim ili za života stečenim nadnaravnim moćima. Štrige su zapravo vještice koje se rađaju u košuljici (placenti) crvene ili crne boje ili pak s malenim repom. Takva obilježja ukazuju da se rodila osoba izvanrednih moći kojima će za života pakostiti (prvenstveno) svojim suseljanima. Stvarat će olujne oblake, činiti ljude i stoku bolesnima, onemogućavati spolne odnose mladencima i ubijati djecu svojim urokljivim okom. Štrige se oko ponoći okupljaju na raskršćima ili vrhovima planina te vijećaju kojem će selu ili osobama idući dan napakostiti dok su štriguni (vješci) iznimno zle i varljive osobe za koje se vjeruje da će se nakon smrti povukodlačiti. No, prema hrvatskim tradicijskim vjerovanjima povukodlačeni štrigun ne izgleda kao holivudski predložak mišićavog tijela, vučje glave i dlakavih podlaktica, već je on zapravo dignuti mrtvac, neraspadnuto tijelo koje se diže iz groba te napada susjede i spolno ugnjetava svoju udovicu. U najpoznatijem hrvatskog štriguna, proteklih se godina prometnuo Jure Grando iz istarske Kringe zahvaljujući već spomenutom djelu Borisa Perića i Tomislava Pletenca. Riječ je o nanovo otkrivenom sedamnaestostoljetnom slučaju povukodlačenja jednog seljaka koji je danima terorizirao svoje bivše sumještane, a koji su mu napokon, uz pomoć jednog svećenika, presudili zabijanjem glogovog kolca u srce.

U slučaju da se ne nađu hrabri seoski muševci koji će se obračunati s dignutim pokojnikom ili napadima štriga, stanovnici Istre



svoja su nadanja polagali u krsnike. Jednako kao štrige, i krsnici se rađaju u košuljici, ali bijele boje. Nakon poroda babica tako rođenom krsniku ušiva komadić košuljice pod pazuhu kako bi tijekom života iz nje mogao crpiti svoju snagu. Njegove iznimne moći jače su od onih štriga i štriguna protiv kojih se često bori u životinjskom obliku (pas, mačka, prase). Taj istarski šaman (kako ga često definiraju neki etnolozi) može i lejtjeti u olujne oblake gdje savladava svoje neprijatelje, liječi oboljele i začarane suseljanje i stoku, namješta polomljene kosti te predstavlja istinskog zaštitnika od zlih sila i životnih nedaća.

BANKAROIDI S WALL STREETA Nadahnuti vjerovanjima i predajama o istarskim štrigama, štrigunima i krsnicima organizatori Legendfesta (zagrebačka udruga *Val kulture* i Općina Pićan) ponovno su pripremili raznorodan i bogat sadržaj koji se odvijao u tamnim uličicama, skrivenim trgovima, proplancima i zakutcima malenog naselja. Ovogodišnje izdanje privuklo je do sada najveći broj posjetitelja, pretežno iz priobalnih turističkih naselja, koji su osim originalne programske ponude mogli uživati na *Legendsajmu* družeći se s domaćinima, gledajući stare zanate na otvorenom te konzumirajući neke domaće specijalitete, ali i neizostavne čevape, te hranitelje ovdašnjih prostora.

Od dvadesetak izvodača, koji su ove godine sudjelovali na festivalu, svakako treba izdvojiti izložbu slika *fantasy* tematike darovitog riječkog ilustratora Filipa Burburana te neobičnu postavu (mitskih) likova u drvu koje je Krčanin Tonči Žužić izradio od suhih grana i panjeva prikupljenih po šumama rodnog mu otoka. Uz neobičnu izložbu Žužić je predstavio i vlastitu slikovnicu o Matiću Maliću, svojevrsnom malenom demonu hrvatskih tradicijskih predaja koji čuva red i čistoću šume tjerajući magijom neodgovorne vikendaše. Za najmlađe posjetitelje mladi Pićanci izveli su lutkarsku predstavu *Glulo i Smrlo u Štrigilandu* u kojoj glavni likovi spašavaju Istru od jedne štrige koja namjerava čarobnom kašom cijeli poluotok pretvoriti u betonirano apartmansko naselje. Kroz tri dana festivala posjetitelji su mogli uživati i u koncertima fada Jelene Radman i portugalskog gitarista Pedra Abreua, pripovijedanju istarskih legendi i predaja, pričama o staroslavenskim božanstvima, radionicama za djecu, svjetlosnom performansu, kostimiranim glumcima i komičnim prizorima pogublivanja vještica.

No većina je posjetitelja s nestrpljenjem čekala pojavljivanje doajena alternativne medicine Drage Plečka i najavljeno predavanje pod nazivom *Tajno ime boga*. Nažalost, posjetiteljima nisu otkrivene tajne božjeg imena jer je popularni predavač bio spriječen u svojem sedmom pojavljivanju na Legendfestu. Ipak,

spretni organizatori pronašli su adekvatnu zamjenu u fizičaru s početka teksta. Davor Pavuna, beskompromisni slobodoumnik, predavač na sveučilištima šest kontinenata, nije nam doduše otkrio tajno ime boga, ali je otkrio tko su vampiri, štrige i štriguni današnjeg doba. “To su bankaroidi, dragi moji. Ne bankari, nego bankaroidi s Wall Streeta!”, ponavljao je Pavuna, objašnjavajući kako je nekolicina svjetskih moćnika izokrenula brojeve i zakone fizike te porobila ljude kojima pije krv i životnu esenciju. Tržište kapitala, makroekonomije i bankarski sustavi odavno ne funkcioniraju i ponašaju se kao živi mrtvaci. Mrtvi su, bezosjećajni, zaudaraju, raspadaju se, a i dalje hodaju i smionu kroče. Kapitalistički sustavi nadnaravnim (neshvatljivim) moćima pakoste ljudima, ubijaju, sakate i razbolijevaju čovječanstvo koje im se boji suprotstaviti. I zaista, Pavunine usporedbe stoje, pogledamo li agresivna obilježja demona tradicijskih vjerovanja i ona “bankaroida s Wall Streeta”.

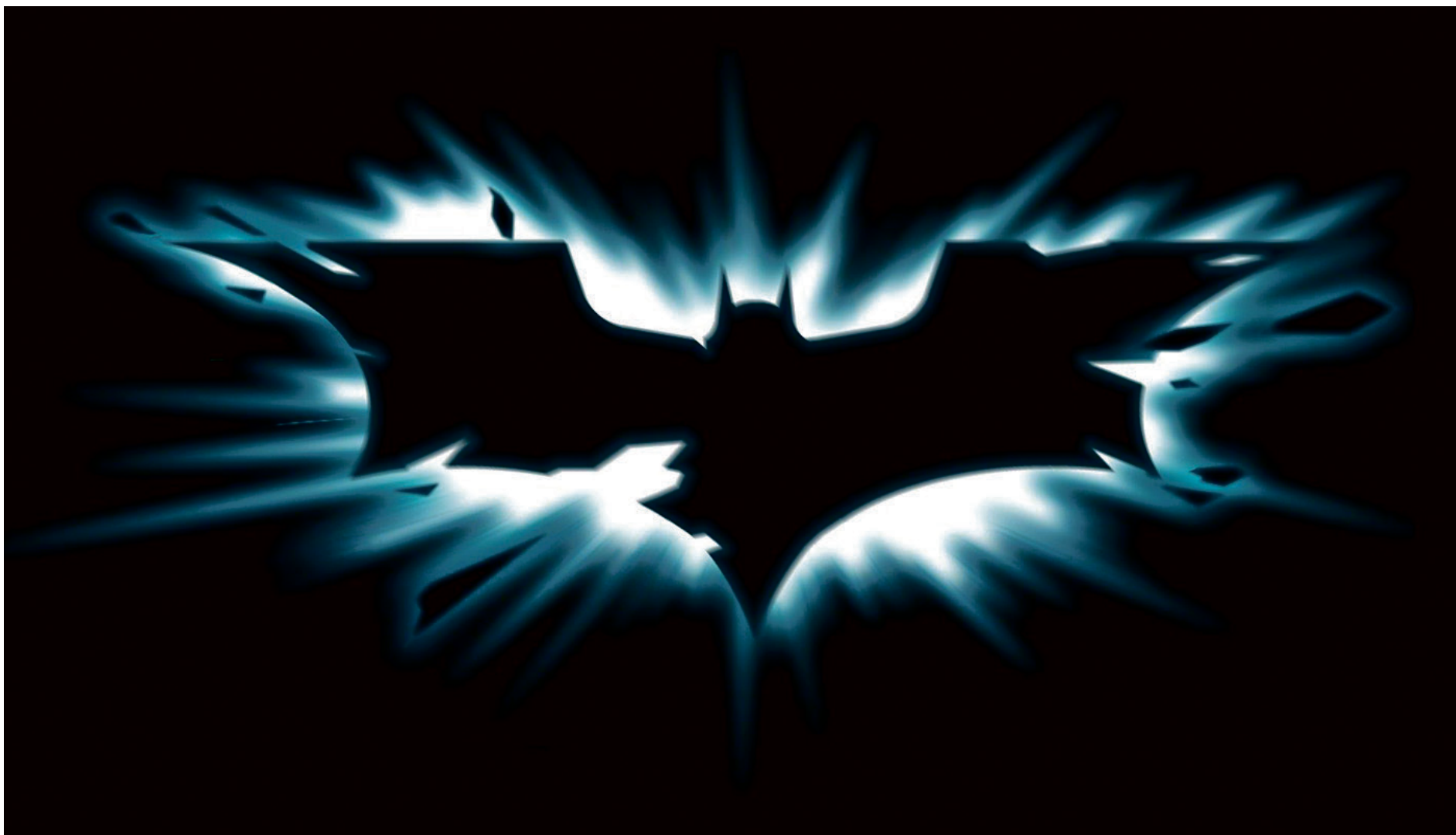
No kakve sve to ima veze s Legendfestom? Naime, mnogi na spomen tog ljetnog festivala odmahuju rukom, ističući kako se tamo u nekom istarskom selu okupljaju štovatelji kojekakvih poganskih tradicija i revitaliziraju vjerovanja u vještice i mitska bića. Jest, istina je da je današnje društvo podložno remitologizaciji i retradicionalizaciji, kako ističe filozof i folklorist Ivan Lozica. No to se ne događa kako bi se ljudi udaljili od Boga ili odbacili teško izgrađene tekovine misaonog društva. Upravo suprotno. To se zbiva jer u današnjem modernom svijetu mase nisu našle (ili su izgubile) odgovore na svakodnevne nedaće koje im nameće užurban, otuđen i prisilno nemoralan način života. Odgovori se stoga počinju tražiti u kozmogonijskoj moći mita. Ako nam mitovi i predaje kazuju kako se uspješno ubijaju vampiri i vukodlaci (bankaroidi s Wall Streeta), onda nam ne preostaje drugo nego oponašati mit. Ljudi se stoga sve češće okupljaju na mjestima poput Legendfesta jer, kako kaže folkloristica Suzana Marjanić, takva mjesta predstavljaju putokaz u fantastičan imaginarij u kojemu nema ni mentalnih ni fizičkih granica. Ona se mogu promatrati kao svojevrsan alternativni svijet političkim krojačkim ujedinjenima koja pridonose samo protoku kapitala ali ne i slobodnoj cirkulaciji ljudi. Sve je to u suglasju s riječima povjesničara religije Mircea Eliadea koji ističe kako mit nije samo prošla, sveta priča, već stvarnost koju nanovo proživljavamo i po kojoj se ravnamo.

Sljedeće godine posjetitelji Legendfesta prisustvovat će još jednoj važnoj sastavnici mita. Naime, Pavuna je u dogovoru s organizatorima najavio kako će preuzeti ulogu krsnika i glogovom kolcem usred Pićna simbolično “propičiti” lutku vampira/bankaroida. I kao što pokladne povorke paradigmatički uništavaju lutku pusta, nadajmo se da će i Legendfest s lutkom vampirskog bankaroida početi uništavati ropstvo u koje su upali narodi diljem svijeta. Možda zvuči utopijski ali čovjek će se možda jednom početi vraćati istinskim životnim vrijednostima bez predznaka kapitala, Žužić više neće strepiti nad krčkim šumama, a mladi se Pićanci neće morati bojati apartmanizacije svojeg poluotoka. ■

DIKTATURA PROLETARIJATA U GOTHAM CITYJU

POSLJEDNJI NASTAVAK BATMANA IZ NOLANOVE TRILOGIJE PUN JE IDEOLOŠKIH PRIMJESA, ALI SVEJEDNO ZASLUŽUJE POMNO ČITANJE

SLAVOJ ŽIŽEK



NIJE SAMO NOLANOV FILM TAJ KOJI NE USPIJEVA ZAMISLITI AUTENTIČNU MOĆ NARODA – “PRAVI” RADIKALNO-EMANCIPIRAJUĆI POKRETI TAKOĐER NISU TO NI SAMI BILI U STANJU UČINITI, OSTALI SU ZAROBLJENI U KOORDINATAMA STAROG DRUŠTVA, ZBOG ČEGA JE PRAVA “MOĆ NARODA” ČESTO BILA TAKAV NASILNI HOROR

Vitez tame: Povratak po tko zna koji put svjedoči kako su holivudske uspješnice precizni pokazatelji ideološkog stanja u kojem se nalaze naša društva. Slijedi (pojednostavljena) priča. Osam godina nakon događaja iz *Viteza tame*, prethodnog nastavka sage o Batmanu, u Gotham Cityju vladaju zakon i red: na temelju izvanrednih ovlasti koje je omogućio Dentov zakon, komesar Gordon gotovo je iskorijenio nasilne zločine i organizirani kriminal. Ipak, osjeća krivnju zbog prikrivanja zločinâ Harveyja Denta (nakon što pokuša ubiti Gordonova sina kojeg spašava Batman, Dent umire, a kako bi spasio mit o Dentu, Batman preuzima na sebe krivicu, dopuštajući da ga se demonizira kao gothamskog zlikovca) te planira razotkriti zavjeru na javnom domjenku u Dentovu slavu, ali zaključuje kako grad nije spreman za istinu. Bruce Wayne živi u izolaciji na svom imanju, prestao je biti aktivan kao Batman, a tvrtka mu se raspada nakon što je uložio u projekt čiste energije zamišljen da upregne moć fuzije, a kojeg gasi nakon što dozna da bi se jezgra mogla modificirati i pretvoriti u nuklearno oružje. Lijepa Miranda Tate, članica izvršnog odbora Wayne Enterprises, potiče Waynea na povratak u društvo i nastavak njegovog filantropskog rada.

USPOSTAVA NARODNOG TERORA Tu na scenu stupa (prvi) negativac u filmu: Bane, teroristički vođa i nekadašnji član Lige sjenki, dočepa se kopije Gordonova govora. Nakon što Baneove financijske makinacije dovedu Wayneovu tvrtku blizu bankrota, Wayne povjerava Mirandi kontrolu nad svojim poduzećem i upušta se s njom u kratku ljubavnu avanturu. (Ona se u tome natječe sa Selinom Kyle, vrhunskom provalnicom koja pljačka imućne kako bi redistribuirala bogatstvo, no na kraju se ponovno pridružuje Wayneu i snagama zakona i reda.) Nakon što saznaje da se Bane dočepao i njegove fuzijske jezgre, Wayne se vraća kao Batman i sukobljava s Baneom, koji izjavljuje kako je

preuzeo Ligu sjenki nakon smrti Ra's al Ghula. Osakativši Batmana u bliskoj borbi, Bane ga smješta u zatvor iz kojega je gotovo nemoguće pobjeći: zatvorenici ispričaju Wayneu pripovijest o jednoj osobi kojoj je to uopće uspelo poći za rukom, djetetu vodenom nuždom i čistom snagom volje. Dok se utamničeni Wayne oporavlja od svojih ozljeda i trenira kako bi ponovno postao Batman, Bane uspijeva pretvoriti Gotham City u izolirani grad-državu. Prvo namami veći dio Gothamove policijske snage ispod zemlje i tamo ih zatoči; onda pokrene eksplozije koje unište većinu mostova koji povezuju Gotham City s kopnom, i objavi kako će bilo kakav pokušaj napuštanja grada rezultirati detonacijom Wayneove fuzijske jezgre koja je pretvorena u bombu.

Ovdje stižemo do ključnog trenutka u filmu: Baneovo preuzimanje popraćeno je ogromnom političko-ideološkom ofenzivom. Bane na vidjelo javnosti iznosi zataškavanje Dentove smrti i oslobađa zatvorenike zatvorene Dentovim zakonom. Osuđujući bogate i moćne, obećava kako će vratiti vlast narodu, i poziva obične ljude da “uzmu svoj grad natrag” – Bane se pokazuje kao “ultimativni okupator Wall Streeta, koji poziva 99% na ujedinjenje i svrgavanje društvenih elita.”¹ Ono što slijedi pokazuje kako film zamišlja narodnu vlast: pokazna suđenja po kratkom postupku i smaknuća bogatih, ulice preplavljene kriminalom i lupeštvom... Nekoliko mjeseci kasnije, dok Gotham City nastavlja patiti pod narodnim terorom, Wayne uspijeva pobjeći iz zatvora, vraća se u Gotham kao Batman i vojači svoje prijatelje kako bi mu pomogli osloboditi grad i zauzaviti fuzijsku bombu prije nego što eksplodira. Batman konfrontira i obuzdava Banea, no Miranda se umiješa i bodežom rani Batmana – društvena dobrotvorka razotkriva se kao Talia al Ghul, Ra'sova kćer: ona je pobjegla iz zatvora kao dijete, a Bane je bio jedini koji joj je pomogao pri bijegu. Nakon što objavi svoj plan za dovršenje očeva rada na uništenju Gothama, Talia bježi. U nastalom metežu,

Gordon onemogućava daljinsku detonaciju bombe, a Selina ubije Banea, omogućavajući Batmanu da se baci u potjeru za Taliom. Batman je pokušava prisiliti da vrati bombu u fuzijsku komoru kako bi se stabilizirala, no ona poplavi komoru. Talia umire kad joj kamion sleti s ceste, uvjeren da se bombu ne može zaustaviti. Koristeći poseban helikopter, Batman nosi bombu izvan granica grada, ona detonira iznad oceana i po svojoj prilici ga ubije.

DICKENSOVA PRIČA O DVA GRADA Batmana se sada slavi kao heroja čija je žrtva spasila Gotham City, dok se za Waynea pretpostavlja da je umro u neredima. Nakon što je njegovo imanje razdijeljeno, Alfred vidi da su Bruce i Selina živi, zajedno u kafiću u Firenci, dok Blake, mlad i pošten policajac koji je upoznat s Batmanovim identitetom, nasljeđuje Bat-špilju. Ukratko, "Batman spašava dan, izranja neozlijeđen i nastavlja dalje s normalnim životom, a netko drugi preuzima njegovu ulogu zaštitnika sistema."² Prvi ključ za otkrivanje ideoloških temelja ovakvog svršetka pruža Alfred, Wayneov vjerni sluga, koji na (tobožnjem) Wayneovom sprovodu čita posljednje retke iz Dickensove *Priče o dva grada*: "To što činim mnogo je bolja stvar nego što sam ikada činio; mir prema kojem idem, mnogo je bolji nego onaj kojeg sam ikada poznao". Neki recenzenti filma ovaj su citat uzeli kao pokazatelj da se film "uzdiže do najplemenitijih razina Zapadne umjetnosti. Film priziva središte američke tradicije – ideal plemenite žrtve za obične ljude. Batman se mora poniziti kako bi se uzvisio, i položiti svoj život kako bi pronašao novi. (...) Kao ultimativna figura Krista, Batman žrtvuje sebe kako bi spasio druge."³

I, ustvari, iz ove perspektive, samo je korak unazad od Dickensa do Krista na Golgoti: "Tko hoće život svoj spasiti, izgubit će ga, a tko izgubi život svoj poradi mene, naći će ga. Ta što će koristiti čovjeku ako sav svijet stekne, a životu svomemu naudi?" (Matej 16,25-26, prev. *Kršćanska sadašnjost*) Batmanova žrtva kao ponavljanje Kristove smrti? Nije li ova ideja kompromitirana posljednjom scenom filma (Wayne sa Selinom u firentinskom kafiću)? Nije li religijski pandan ovakvom svršetku poznata bogohulna ideja o Kristu koji, preživjevši svoje raspeće živi dugim, mirnim životom (u Indiji ili čak Tibetu, prema nekim izvorima)? Jedini način na koji se posljednja scena može spasiti jest da je čitamo kao dnevno sanjarenje (halucinaciju) Alfreda, koji sjedi sam u firentinskom kafiću. Još jedna dickenzijanska značajka filma, depolitizirani je prigovor o jazu između bogatih i siromašnih – rano u filmu, Selina šapuće Wayneu dok plešu na ekskluzivnoj zabavi za višu klasu: "Dolazi oluja, gospodine Wayne. Vi i vaši prijatelji bolje se pripremite. Jer kad udari, neće vam biti jasno kako vam je palo na pamet da možete živjeti tako raskošno, a ostaviti nama ostalima tako malo". Nolana, kao svakog dobrog liberala, "brine" ova nejednakost

i priznaje kako ta zabrinutost prodire u film: "Ono što vidim u filmu, a da se odnosi na stvarni svijet, ideja je nepoštenja. Film se bavi njezinim putem do točke usijanja (...) Ideja o ekonomskoj raspodjeli ušuljala se u film, a razlog za to je dvojak. Kao prvo, Bruce Wayne je milijarder. To se moralo adresirati. (...) No kao drugo, postoji mnogo stvari u životu, a ekonomija je jedna od njih, u vezi kojih dosta toga što nam se kaže moramo uzeti na povjerenje, jer se većina nas ne osjeća kao da ima na raspolaganju analitička oruđa pomoću kojih bi saznali što se događa. (...) Ne mislim da postoji lijeva ili desna perspektiva u filmu. Postoji samo poštena procjena ili pošteno istraživanje svijeta u kojem živimo – i stvari koje nas zabrinjavaju."⁴

OBRANA STRUKTURA PORETKA Iako gledatelji znaju da je Wayne mega-bogat, često zaboravljaju izvor njegova bogatstva: proizvodnju oružja i špekulacije na burzi dionica, zbog čega Baneove igre na burzi mogu uništiti njegovo carstvo – trgovac oružjem i špekulant, to je prava tajna ispod Batmanove maske. Kako se film njome bavi? Uskrisivši arhetipsku dickenzijansku temu dobrog kapitalista koji se bavi financiranjem sirotišta (Wayne) nasuprot lošeg, pohlepnog kapitalista (Stryver, kao u Dickensu). U takvoj dickenzijanskoj pretjeranoj moralizaciji, ekonomska nejednakost prevodi se u "nepoštenje" koje treba "pošteno" analizirati, iako nam manjka bilo kakvo pouzdano kognitivno mapiranje, i takav "pošten" pristup vodi nas do sljedeće paralele s Dickensom – kao što to otvoreno kaže Jonathan, brat Christophera Nolana (i ko-scenarist):

**VJEROJATNOST DA OWS POKRET
PREUZME VLAST I USPOSTAVI
NARODNU DEMOKRACIJU
NA MANHATTANU JE
TOLIKO OČIGLEDNO
APSURDNA, TOLIKO POTPUNO
NEREALISTIČNA, DA NE
MOŽEMO NE POSTAVITI
PITANJE: ZAŠTO ONDA JEDAN
OD GLAVNIH HOLIVUDSKIH
HITOVA SANJA O TOME, ZAŠTO
PRIZIVA TAJ BAUK?**

"*Priča o dva grada* meni je najmučniji prikaz civilizacije koju prepoznajem i s kojom se mogu poistovjetiti, a koja se potpuno raspala. Užasi u Parizu i u Francuskoj tijekom toga razdoblja – nije teško zamisliti da stvari mogu postati toliko loše i pogrešne."⁵ Prizori osvetoljubivog narodnog ustanka u filmu (rulja koja žeda za krvlju bogatih koji su ih zanemarili i eksploatirali) evociraju Dickensov opis Strahovlade, tako da, iako film nema veze s politikom, slijedi Dickensov roman u "poštenom" portretiranju revolucionara kao opsjednutih fanatika, i tako pruža "karikaturu onoga što bi u stvarnom životu bio ideološki posvećen revolucionar u borbi protiv strukturne nepravde. Hollywood govori ono što strukture poretka žele da znate – revolucionari su brutalna stvorenja, s potpunom nebrigom za ljudski život. Unatoč emancipatornoj retorici o oslobođenju, potajno imaju zlokobne planove. Stoga, koji bi god mogli biti njihovi razlozi, treba ih eliminirati."⁶

Tom Charity ispravno primjećuje kako "film brani strukture poretka u obličju filantropskih milijardera i nepotkupljive policije"⁷ – u svojem nepovjerenju u to da ljudi uzmu stvari u svoje ruke, film "istovremeno pokazuje žudnju za društvenom pravdom i bojazan kako to ustvari može izgledati u rukama rulje."⁸ Karthick ovdje postavlja očekivano pitanje, s obzirom na veliku popularnost lika Jokera iz ranijeg filma: otkud tako grubo raspoloženje prema Baneu, ako se Jokerom bavilo s popustljivošću u prethodnom filmu? Odgovor je jednostavan i uvjerljiv:

"Joker, zazivajući anarhiju u najčišćem obliku, kritički naglašava licemjerja buržujске civilizacije kakvu znamo, no njegova stajališta ne mogu se prevesti u masovnu akciju. Bane, s druge strane, predstavlja egzistencijalnu prijetnju sustavu ugnjetavanja. (...) Njegova snaga nije samo u njegovoj tjelesnoj građi, nego i u njegovoj sposobnosti da upravlja ljudima i mobilizira ih kako bi ostvario politički cilj. On predstavlja avangardu, organiziranog predstavnika potlačenih, koji u njihovo ime vodi političku bitku kako bi doveo do strukturnih promjena. Takvu silu, s najvećim subverzivnim potencijalom, sistem ne može prihvatiti. Ona mora biti eliminirana."⁹

REVOLUCIJA I LJUBAV? Međutim, čak i ako Baneu manjka fascinantnost Jokera u izvedbi Heatha Ledgera, on posjeduje osobinu koja ga razlikuje od potonjeg: bezuvjetnu ljubav, pravi izvor njegove grubosti. U kratkom, ali dirljivom prizoru, Bane govori Wayneu kako je, u činu ljubavi usred teške patnje, spasio Taliu kad je bila dijete, ne mareći za posljedice i plativši zbog toga strašnu cijenu (Bane je bio pretučen nadomak smrti braneći je). Karthick potpuno opravdano smješta ovaj događaj u dugu tradiciju od Krista do Che Guevare koja veliča nasilje kao "djelo ljubavi", kao u poznatim retcima iz Che Guevarina dnevnika: "Dopustite



da kažem, uz rizik da ispadnem smiješan, kako je pravi revolucionar vođen snažnim osjećajima ljubavi. Nemoguće je zamisliti autentičnog revolucionara koji ne posjeduje ovu kvalitetu.”¹⁰ Ono s čime se ovdje susrećemo nije toliko “kristifikacija Chea” nego prije “čeizacija” samog Krista – Krista čije “skandalozne” riječi iz Evanđelja po Luki (“Dode li tko k meni, a ne mrzi svog oca i majku, ženu i djecu, braću i sestre, pa i sam svoj život, ne može biti moj učenik!” (14,26, prev. *Kršćanska sadašnjost*)) ciljaju u istom smjeru kao i Cheov poznati citat: “Možda ćete morati biti grubi, ali nemojte izgubiti svoju nježnost.” Izjavu o tome kako je “istinski revolucionar vođen snažnim osjećajem ljubavi” treba čitati zajedno s puno “problematičnijim” Guevarinim izjavama o revolucionarima kao “strojevima za ubijanje”: “Mržnja je element borbe; neumoljiva mržnja prema neprijatelju koja nas nagoni onkraj prirodnih ljudskih ograničenja i preobražava u učinkovite, nasilne, selektivne, i hladne strojeve za ubijanje. Naši vojnici stoga moraju biti takvi; narod bez mržnje ne može pobijediti brutalnog neprijatelja.”¹²

Ili, da ponovno parafraziram Kanta i Robespierrea: ljubav bez okrutnosti je nemoćna; okrutnost bez ljubavi je slijepa, kratkotrajna strast koja postojano gubi svoju oštricu. Guevara ovdje parafrazira Kristove izjave o jedinstvu ljubavi i mača – u oba slučaja, temeljni paradoks je da ono što ljubav čini andeoskom, što ju uzdiže iznad puke nestabilne i patetične sentimentalnosti, jest sama njezina okrutnost, njezina veza s nasiljem – ta veza uzdiže ljubav onkraj prirodnih ljudskih ograničenja, pretvarajući je u bezuvjetan poriv. Zbog toga je, vratimo li se *Vitezu tame: Povratak*, jedina autentična ljubav u filmu Baneova, “teroristova”, u jasnoj suprotnosti s Batmanovom.

DEMISTIFIKACIJA NASILJA Po istoj liniji, lik Ra’sa, Talijina oca, zaslužuje bliži pogled. Ra’s je mješavina arapskih i orijentalnih značajki, agent kreposnog terora koji se bori kako bi stvorio protutežu korumpiranoj zapadnjačkoj civilizaciji. Igra ga Liam Neeson, glumac čija ličnost na ekranu obično zrači dostojanstvenom dobrotom i mudrošću (glumi Zeusa u *Sudaru titana*), i koji također igra Qui-Gon Jinnu u *Fantomskej prijetnji*, prvoj epizodi *Star Wars* serijala. Qui-Gon je jedi-vitez, mentor Obi-Wan Kenobija, kao i onaj koji otkrije Anakina Skywalkera, uvjeren da je Anakin onaj Odabrani koji će vratiti ravnotežu svemiru, ignorirajući Yodina upozorenja o Anakinovoj nestabilnoj prirodi; na kraju *Fantomske prijetnje*, Qui-Gona ubija Darth Maul.¹³



U trilogiji o *Batmanu*, Ra’s je i učitelj mladog Waynea: u *Batman: Početak*, pronalazi ga u kineskom zatvoru; predstavljajući se kao “Henri Ducard”, nudi momku “put”. Nakon puštanja na slobodu, Wayne se penje do sjedišta Lige sjenki, gdje ga čeka Ra’s, iako se predstavlja kao sluga drugom čovjeku, kojega zove Ra’s al Ghul. Nakon dugog i bolnog treninga, Ra’s objašnjava Bruceu da mora učiniti sve što je potrebno u borbi protiv zla, otkrivajući kako su Brucea uvježbavali s namjerom da vodi Ligu u uništenje Gotham Cityja, za koji vjeruju da je postao beznadno korumpiran. Ra’s tako nije jednostavno utjelovljenje Zla: on predstavlja kombinaciju vrline i terora, egalitarnu disciplinu koja se bori protiv korumpiranog imperija, i tako pripada liniji koja se (u nedavnoj fikciji) proteže od Paula Atreidesa u *Dini* do Leonidasa u *300*. I presudno je da je Wayne njegov učenik: on je formirao Waynea kao Batmana.

Ovdje se nameću dvije zdravorazumske primjedbe. Prvo, bilo je čudovišnih masovnih ubojstava i nasilja u pravim

revolucijama, od staljinizma do Crvenih Kmera, dakle jasno je da se film ne bavi samo reakcionarnom maštom. Drugi, suprotan prigovor: stvarni Occupy Wall Street (OWS) pokret nije bio nasilan, njegovi ciljevi definitivno nisu bili nova strahovlada; u onoj mjeri u kojoj Baneova pobuna tobože ekstrapolira imanetnu tendenciju OWS pokreta, film tako ridikulozno krivo predstavlja njegove ciljeve i strategije. Anti-globalistički protesti u tijeku sušta su suprotnost Baneovom brutalnom teroru: Bane predstavlja zrcalnu sliku državnog terora, krvožednu fundamentalističku sektu koja preuzima i vlada pomoću terora, a ne njezino prevladavanje narodnom samoorganizacijom... Ono što oba prigovora imaju zajedničko, odbijanje je lika Banea. – Odgovor na ove dvije primjedbe višestruk je.

Prvo, treba jasno naznačiti pravi raspon nasilja – najbolji odgovor na tvrdnju da je reakcija nasilne rulje na ugnjetavanje gora od samog tog prvobitnog ugnjetavanja, pružio je još Mark Twain u djelu *Jenki na dvoru kralja Artura*: “Ako se prisjetimo i razmotrimo, postojale su dvije ‘Strahovlade’; jedna kovana u vrelom žaru, druga nemilosrdna i hladnokrvna... mi se grozimo samo ‘užasa’ manjeg Terora, takoreći momentalnog Terora, međutim, što je užas brze smrti pod sjekirama u usporedbi s cijelim životom umiranja od gladi, hladnoće, uvrede, okrutnosti, i slomljenog srca? Jedno gradsko groblje moglo bi primiti lijesove napunjene tim kratkim Terorom od kojega smo svi marljivo naučili streptjeti i kojeg smo naučili oplakivati; no teško da bi se cijela Francuska mogla ispuniti lijesovima koje je napunio onaj stariji i pravi Teror, taj neizrecivo gorak i strašan Teror, kojeg nas nitko nije naučio gledati u njegovom beskraj ili sažalijevati kao što zaslužuje.”

Zatim, treba demistificirati problem nasilja, odbacujući simplificirane tvrdnje kako je komunizam 20. stoljeća koristio previše prekomjernog, ubojitog nasilja, i kako bismo trebali pripaziti da ponovno ne upadnemo u istu zamku. Kao činjenica, ovo je, naravno, zastrašujuće istinito, no takav izravan fokus na nasilje namjerno zakriva temeljno pitanje: što je bilo pogrešno u projektu komunizma 20. stoljeća kao takvom, koja je to imanentna slabost ovog projekta gurnula komuniste (i ne samo njih) na vlasti da pribjegnju neobuzdanom nasilju? Drugim riječima, nije dovoljno reći da su komunisti “zanemarili problem nasilja”: puno dublji društveno-politički neuspjeh je taj koji ih je gurnuo u nasilje. (Isto vrijedi i za stanovište da su komunisti “zanemarili demokraciju”: njihov cjelokupni projekt društvene transformacije nametnuo im je to “zanemarivanje”.) Nije dakle samo Nolanov film taj koji ne uspijeva zamisliti autentičnu moć naroda – “pravi” radikalno-emancipirajući pokreti također nisu to ni sami bili u stanju učiniti, ostali su zarobljeni u koordinatama





starog društva, zbog čega je prava “moć naroda” često bila takav nasilni horor.

I posljednje, ali ne i najmanje važno, previše je jednostavno tvrditi kako ne postoji nasilni potencijal u OWS-u i sličnim pokretima – pri svakom autentičnom emancipatornom procesu na djelu JEST nasilje: problem koji film ima je taj da pogrešno prevodi ovo nasilje u krvožedni teror. Koje je to, onda, uzvišeno nasilje u usporedbi s kojim je čak i najbrutalnije ubojstvo čin slabosti? Krenimo prečicom preko romana *Gledanje* Joséa Saramage, koji donosi priču o čudnim događajima u bezimenoj metropoli neidentificirane demokratske zemlje. Nakon što izborno jutro biva pokvareno kišnim pljuskovima, odaziv birača je uznemirujuće nizak, no vrijeme se proljepša do sredine poslijepodneva i narod masovno kreće prema biralištima. Olakšanje vlasti je, međutim, kratkog vijeka, jer prebrojavanje glasova otkriva kako je više od 70% listića ubačenih u metropoli ostavljeno prazno. Zbunjena ovom očitim građanskom pogreškom, vlast daje građanstvu naknadnu šansu u još jednom izbornom danu, samo tjedan dana kasnije. Rezultati su gori: sada je 83% glasačkih listića ostavljeno prazno. Dvije glavne političke stranke – vladajuća stranka desnice (SD) i njihov glavni protivnik, stranka centra (SC) – u panici su, dok nesretno marginalizirana stranka ljevice (SL) iznosi analizu tvrdeći kako su prazni listići u biti glas za njihovu progresivnu agendu. Nesigurna oko toga kako reagirati na benigni protest, ali uvjereni u postojanje antidemokratske zavjere, vlada brzo etiketira pokret kao “čisti, nepatvoreni terorizam” i proglašava izvanredno stanje, što joj dozvoljava da suspendira sve ustavne garancije i pokrene niz sve drastičnijih koraka: građane se nasumce otima i oni nestaju u tajnim lokalitetima za ispitivanje, policiju i sjedište vlade se povlači iz metropole, grad se zatvara na svim ulazima i izlazima, i konačno, stvara se vlastiti teroristički kolovoda. Grad cijelo vrijeme nastavlja funkcionirati gotovo normalno, a narod parira svakom od vladinih nasrtaja neobjašnjivim jedinstvom i doista gandhijevskom razinom nenasilnog otpora... *ovo*, apstinencija birača, slučaj je uistinu radikalnog “božanskog nasilja” koje potiče brutalne panične reakcije onih na vlasti.

ŠTO BI BILO KAD BI OWS PREUZELO VLAST?

Vratimo li se Nolanu, trijada filmova o Batmanu tako slijedi imanentnu logiku. U *Batman: Početak*, junak ostaje unutar ograničenja liberalnog poretka: sustav se može braniti moralno prihvatljivim metodama. *Vitez tame* je ustvari nova verzija dvaju *western* klasika Johna Forda (*Fort Apache* i *Čovjek koji je ubio Libertyja Valancea*) koji razvijaju ideju da, ako se želi civilizirati Divlji Zapad, treba “izmisliti legendu” i ignorirati istinu – ukoliko, kako naša civilizacija

mora biti utemeljena na Laži: kako bi se obranio sustav, treba prekršiti pravila. Ili, postavimo to drukčije, u *Batman: Početak*, junak je samo klasična figura urbanog osvetnika koji kažnjava zločince kada to policija nije u stanju učiniti; problem je što se policija, službena agencija za provedbu zakona, dvosmisleno odnosi prema Batmanovoj pomoći: iako priznaje njezinu učinkovitost, ipak doživljava Batmana kao prijetnju svom monopolu na silu i svjedočanstvo vlastite neučinkovitosti. Međutim, Batmanov prijestup ovdje je čisto formalan, on se sastoji u djelovanju u ime zakona bez legitimacije da se to čini: u njegovim postupcima, on nikada ne krši zakon. *Vitez tame* mijenja ove koordinate: Batmanov pravi suparnik nije Joker, njegov protivnik, nego Harvey Dent, “bijeli vitez”, agresivni novi javni okružni tužitelj, vrsta službenog osvetnika čija ga fanatična borba protiv kriminala vodi u ubijanje nevinih ljudi i uništava. Kao da je Dent odgovor pravnog poretka na prijetnju Batmana: naspram Batmanove osvetničke borbe, sistem generira vlastiti ilegalni eksces, vlastitog osvetnika, puno nasilnijeg od Batmana, izravno kršeći zakon. Tako da ima poetske pravde u činjenici da, kad Bruce odluči javno razotkriti svoj identitet Batmana, Dent uskače i umjesto njega proglašava sebe Batmanom – on *jest* “više Batman nego Batman sâm”, aktualizirajući iskušenje kojem je Batman još uvijek bio u stanju odoljeti. Tako, kada na kraju filma Batman, kako bi spasio reputaciju narodnog heroja koji utjelovljuje nadu za obične ljude, preuzme na sebe zločine koje je počinio Dent, njegov čin samoukidanja sadrži zrnice istine: Batman na određeni način vraća uslugu Dentu. Njegov čin gesta je simboličke razmjene: prvo Dent na sebe preuzima identitet Batmana, onda Wayne – pravi Batman – na sebe preuzima Dentove zločine.

Naposlijetku, *Vitez tame: Povratak* gura stvari još dalje: nije li Bane zapravo Dent doveden do ekstrema, do vlastite samo-negacije? Dent koji donosi zaključak da je sâm sistem nepravedan te da se, kako bi se učinkovito borilo protiv nepravde, treba okrenuti direktno protiv sistema i uništiti ga? I, na istom potezu, Dent koji gubi posljednje inhibicije i spreman je upotrijebiti svu ubilačku brutalnost kako bi ostvario taj cilj? Uspon takve figure mijenja cijelu konstelaciju: za sve participante, uključujući Batmana, moralnost je relativizirana, ona postaje pitanjem prikladnosti, nešto što se određuje okolnostima: riječ je o otvorenom klasnom ratu, i sve je dopušteno kako bi se obranilo sistem u situaciji kada se ne radi samo o ludim gangsterima, nego o narodnom ustanku.

Je li to onda tô? Trebaju li oni koji se bave radikalnim emancipatornim borbama samo hladno odbiti film? Stvari su dvosmislenije, i film se mora čitati na način na koji valja interpretirati kinesku političku pjesmu: odsustva i

iznenadujuća prisustva se računaju. Sjetimo se stare francuske priče o supruzi koja se žali kako joj mužev najbolji prijatelj iznosi nedozvoljene seksualne ponude: potrebno je neko vrijeme dok iznenađeni prijatelj shvati – na ovakav uvrnut način, ona ga poziva da je zavede... Poput frojdijanskog nesvjesnog koje ne poznaje negaciju: ono što je bitno nije negativan sud o nečemu, nego sama činjenica da je nešto spomenuto – u *Vitez tame: Povratak*, vladavina naroda *jest ovdje*, postavljena kao Događaj, u ključnom koraku prema naprijed od uobičajenih Batmanovih protivnika (kriminalnih megakapitalista, gangstera i terorista).

Ovdje nailazimo na prvi trag – vjerojatnost da OWS pokret preuzme vlast i uspostavi narodnu demokraciju na Manhattanu je toliko očigledno apsurdna, toliko potpuno nerealistična, da ne možemo ne postaviti pitanje: *zašto onda jedan od glavnih holivudskih hitova sanja o tome, zašto priziva taj bauk?* Zašto uopće sanjati kako OWS eksplodira u nasilno preuzimanje? Očiti odgovor (kako bi se umrljalo OWS optužbama o gajenju terorističko-totalitarističkog potencijala) nije dovoljan da opravda snažnu privlačnost koju sa sobom nosi perspektiva “vladavine naroda”. Nije čudo što pravo funkcioniranje te vlasti ostaje prazno, odsutno: nema detalja o tome kako ova narodna vlast funkcionira, što mobilizirani ljudi čine (sjetite se da Bane kaže ljudima kako mogu činiti što god ih je volja – on im ne nameće svoj vlastiti poredak).

Zbog toga vanjska kritika filma (“njegov prikaz vladavine OWS-a je ridikulozna ka-

rikatura”) nije dovoljna – kritika mora biti imanentna, mora unutar samog filma locirati mnoštvo znakova koji ukazuju na autentični Događaj. (Prisjetite se, primjerice, da Bane nije samo brutalni terorist, već osoba duboke ljubavi i poštivosti.) Ukratko, čista ideologija nije moguća, Baneova autentičnost *mora* ostaviti traga u teksturi filma. Zbog toga film zaslužuje pomno čitanje: Događaj – “narodna republika Gotham Cityja”, diktatura proletarijata na Manhattanu – *imanentan* je filmu, on je njegov *odsutni centar*. ■

S engleskoga preveo Martin Beroš.

Bilješke:

- 1 Tyler O'Neil, “Dark Knight and Occupy Wall Street: The Humble Rise,” *Hillsdale Natural Law Review*, 21. srpnja 2012, dostupno online na <http://hillsdalenaturalawreview.com/2012/07/21/dark-knight-and-occupy-wall-street-the-humble-rise/>.
- 2 Karthick RM, “The Dark Knight Rises a ‘Fascist’?”, *Society and Culture*, 21. srpnja 2012, dostupno online na <http://wavesunceasing.wordpress.com/2012/07/21/the-dark-knight-rises-a-fascist/>.
- 3 Tyler O'Neil, op.cit.
- 4 Christopher Nolan, intervju u *Entertainment* 1216 (Srpanj 2012, str. 34).
- 5 <http://www.buzzinefilm.com/interviews/film-interview-dark-knight-rises-christopher-nolan-jonathan-nolan-07192012>.
- 6 Karthick, op.cit.
- 7 <http://edition.cnn.com/2012/07/19/showbiz/movies/dark-knight-rises-review-charity/index.html?iref=obinsite>.
- 8 Forrest Whitman, “The Dickensian Aspects of The Dark Knight Rises,” 21. srpnja 2012, dostupno online na http://www.slate.com/blogs/browbeat/2012/07/23/the_dark_knight_rises.
- 9 Op.cit.
- 10 Citirano iz Jon Lee Anderson, *Che Guevara: A Revolutionary Life*, New York: Grove 1997, str. 636-637.
- 11 Citirano u McLaren, op.cit., str. 27.
- 12 Op.cit., ibid.
- 13 Valja primijetiti ironiju činjenice da je Neesonov sin predan šiitski musliman, i da sam Neeson često priča o svojoj predstojećoj konverziji na Islam.

ŠTO AKO ŠTAKORI POSTANU JEDINICOM VALUTE?

CRONENBERGOVA EKTRANIZACIJA DE LILLOVOG PROROČKOG ROMANA NAJBOLJI JE FILM KOJI JE ZASAD IZNJEDRILA FATALNA 2012.

VIŠNJA PENTIĆ

David Cronenberg, *Cosmopolis*, 2012

“Smrad u korijenu jesu lihvarjenje i Metathemenon“

— Ezra Pound, *Pisanski Cantosi*, LXXVIII

Kada je u svom epohalnom pjesničkom djelu *Cantos* Ezra Pound postavio dijagnozu fatalne bolesti modernog svijeta učinio je to upotrijeбивši jednu jedinu riječ: lihva. U trenutku kada je novac izgubio vezu s realno utemeljenom vrijednošću svijet je krenuo novim putem s kojeg, hladnokrvno tvrdi taj zakleti antimodernist i fašist, više nema povratka. Lihva, koja se u tekstu Poundova originala pojavljuje kao *usury*, predstavlja krajnje utjelovljene ljudskog pada, a izum ovog jedinstveno univerzalnog financijskog alata američki pjesnik pripisuje Židovima. No, stavimo li autorov problematični antimodernizam i antisemitizam na stranu, ostaje činjenica kako je u ranom novom vijeku ozakonjenjem lihve, odnosno pojavom modernog bankarstva, iz uljanice ljudskih inovacija nepovratno oslobođen neuhvatljivi duh realnih apstrakcija. Novac, lukavo su shvatili oni željni zarade bez rada, ne mora nužno služiti kao ekvivalent vrijednosti određenog dobra ili robe, već može predstavljati i svoju vlastitu koja je u tom slučaju apstraktno derivirana.

NOVAC I APSTRAKTA UMJETNOST

Tim je ingenioznim potezom novac po prvi put postao nezavisan i samostalan, praktički samosvrhovit. Pound drži kako naša civilizacija od tada nepovratno propada, a krivce vidi u nezasićenim kapitalističkim bankarskim krugovima iza kojih u skladu s njegovim antisemitizmom uvjerenjima i danas stoje Židovi. Bilo kako bilo dubinski pomak od realnog prema apstraktnom i virtualnom presudno je obilježio duh modernog vremena, posebno kada je o financijama riječ. Jedan od likova u novom filmu Davida Cronenberga *Cosmopolis* na tom će tragu primijetiti kako je novac izgubio svoju narativnu kvalitetu baš kao nekoć slikarstvo te kako novac sad razgovara sam sa sobom. Stoga se logičnim nameće redatelj izbor da ovaj film, čiji je glavni junak financijski spekulatant, otvori i zatvori apstraktnim umjetničkim slikama (prva koju gledam za vrijeme uvodne špice je u stilu Jacksona Pollocka, dok onu odjavnu krasi platno Marka Rothkoa) koje su postale svima prepoznatljivim simbolima likovne umjetnosti našeg vremena. Od druge polovice dvadesetog stoljeća naovamo postoji neupitan trend da najviše valja izdvojiti za one slike na kojima je najteže, ako ne i nemoguće pogoditi što je na njima prikazano. Ako uopće još možemo govoriti o prikazivanju, odnosno reprezentaciji s obzirom da je došlo do gubitka realnog referenta. I eto analogije s modernim bankarskim sustavom u kojem novac često predstavlja samog sebe u beskonačnom umnožavanju apstraktno deriviranih brojki. Smrtnikom umu nedokučive financijske kule babilonske, baš kao i apstraktna umjetnost,

tek su simptom fenomena što ga Martin Heidegger identificira u našoj suvremenosti, a koji naziva pojavom golemosti (das Riesenhafte) i koji se pojavljuje u bezbrojnim oblicima. Golemosti je ono pomoću čega, tvrdi on, kvantitativno dospijeva do vlastite kvalitete. Pitanje koje se nameće je što će se dogoditi ako golemost preskoči čovjeka i stekne osobnu kvalitetu – postat će veličina koja izmiče računu i postaje nepredvidljiva, hladnokrvno ustvrđuje Heidegger. No, vratimo se s filozofije umjetnosti. Kao i Poundovi *Cantos* Cronenbergov *Cosmopolis* predstavlja magistralnu dijagnozu duha vremena u formi visoko stiliziranog i izuzetno kompleksnog umjetničkog djela. Film istražuje posljedice što ih na ljudski duh ostavlja vrijeme u kojem se novac više nego ikad apstraktnim spekulacijama maligno uvrće nad vlastitu vrijednost. Lihva nam je dala banke, a banke danas nagone ljude da izadu na ulice, okupiraju ih i podignu šatore. Drugim riječima, današnji se borci protiv sistema ponašaju daleko očajnije od svojedobnih ubogih sudionika Francuske ili Oktobarske revolucije. U uniformiranom svijetu kapitalizma bez alternative, više se čak ni na papiru ne gine za kojekakve ideale, nego jednostavno za povoljnije kredite. Kamata je i službeno postala riječ koja otvara i zatvara vrata raja i pakla. U *Cosmopolisu* dakle iskusni vampir Robert Pattinson ovaj put utjelovljuje još krvoločniju vrstu predatora – financijskog spekulanta.

ODISEJA U LIMUZINI Eric Packer, kako se zove lik koji utjelovljuje, već je prljavo bogat, ali to ga ne sprječava da zgrče još, još, još. A do još, još, još ovaj pristao dvadesetogodišnjak dolazi po cijeli se Božji dan vozeći u svojoj nadrealno prostranoj i zvučno izoliranoj bijeloj limuzini u kojoj ga po potrebi posjećuju poslovni suradnici, liječnik koji obavlja dnevni pregled, žena koju jebe, žene s kojima raspravlja o životu, žena koja je šefica njegova Odjela za teoriju i tako dalje i tako dalje. Film prati dan u kojem se unatoč odgovaranju svoje službe osiguranja Packer uputio na šišanje na suprotni kraj grada. Na toj će cjelodnevnoj odiseji naš antijunak povremeno napuštati sigurnu utrobu svoje limuzine i to obično kako bi prozborio dvije, tri riječi sa svojom ultra lijepom i ultra bogatom suprugom koja je po zanimanju pjesnikinja, odnosno može si priuštiti rijedak luksuz da ne radi ništa. Ova ga ljepotica drži pod kontrolom tako da mu uporno uskraćuje seksualni odnos potpuno svjesna kako je njezino tijelo jedino čime može zaintrigirati suprugov ego s obzirom da je duša u svijetu *Cosmopolisa* zastario i neupotrebljiv relik. Sama ljubav nameće se kao odveć imbecilan koncept, a da bi se njime zamarali likovi ovog svijeta u kojem brojke na ekranu ugrađenom u sjedište vaše limuzine jedine imaju moć da proizvode neku vrstu emocionalne reakcije. To što su ti osjećaji robovi posvema apstraktno proizvedenih vrijednosti očito nas ne bi trebala odveć brinuti. Kada se želi odmoriti od dubinske virtualnosti svog životnog poziva, Packer jednostavno nešto brutalno izjebe i pojede mastan, nezdrav

obrok u prvoj zalagajnici. Njegov jedini životni problem s kojim mu nesagledivo grandiozan ego nikako ne može izaći na kraj skriva se u činjenici kako ima asimetričnu prostatu. Na kraju dana saznat će kako je jednostavno riječ o anomaliji koje je nemoguće utvrditi uzrok i značenje. Cronenbergov film stoga predstavlja arhetipsku *Odiseju* izokrenutu naglavačke. Junak više ne putuje od pustolovine do pustolovine, već one pokorno dolaze u njegovu limuzinu gdje ih konzumira prema vlastitim pravilima. Cilj putovanja pak nije nimalo uzvišen, već je krajnje prizeman i prolazan. Packer se name krenuo ošišati, a svi znamo kako kosa brzo raste. Na kraju potrage umjesto Boga i spasenja susrest će naivca koji vjeruje kako ga on može spasiti odnosno koji njemu samome pridaje Kristove karakteristike. Bog je mrtav, a netko mora raditi umjesto njega na nezahvalnom poslu iskupljenja ljudske rase. Tko je pozvaniji za to od apostola krupnog kapitala kakav je naš heroj.

PROROČKI DELILLO *Cosmopolis* je adaptacija istoimenog romana Dona DeLilla iz 2003. čija je radnja smještena tri godine ranije, u 2000. Cronenberg se književnim genijima našeg vremena već vješto služio u *Sudaru* (1996.) i *Golom ručku* (1991.) adaptiravši JG Ballarda i William S. Burroughsa, a ekranizirao je i *Pauka* Patricia McGratha. DeLilloa kao pisca osim neospornog književnog talenta krasi i proročke moći (u *Comopolisu* je tako predvidio nedavnu bankarsku krizu i *Occupy Wall Street* pokret), a Cronenberg maksimalno iskorištava potencijale svog književnog predloška. Svijet DeLillove fikcije srodan je redateljovu senzibilitetu tako da je atmosfera romana majstorski vizualno transponirana te zadivljuje samosvojnošću i upečatljivošću koja ima specifično Cronenbergovsku hipnotičku kvalitetu. Redatelj također direktno koristi dijaloge iz roman. Likovi izgovaraju DeLillovu prozu gotovo deklamirajući što proizvodi efekt dekadentne izvitoperenosti navodne ljudske komunikacije. Glumačke su izvedbe jedna od najjačih komponenti filma. Velikani poput Samantha Morton, Juliette Binoche i Paula Giammatija izvrsno su se snašli s gustim i često apstraktnim DeLillovim replikama prebacivši fokus na unutarnja strujanja koja svoje ventil nalaze u tjelesnim ekspresijama koja imaju oblik zastrašujućeg viška ili manjka kontrole. Robert Pattinson u naslovnoj ulozi briljira čineći lik racionalnog i sveznajućeg spekulanta opipljivom stvarnim jer dok ga gledamo kako se probija kroz emocionalnu pustaru svoje svakodnevnice kao da na vlastitoj koži osjećamo njezine oštre, frustrirane rubove.

Osim DeLilla još je jedan književni velikan poslužio kao inspiracija za Cronenbergov film koji se otvara sljedećim citatom: “Što ako štakori postanu jedinica valute?” Autor ove opasno aktualne hipoteze veliki je poljski pjesnik i diplomirani ekonomist Zbigniew Herbert. Štakori se pojavljuju kao



simboli svijeta u kojem su vrijednosti jednom i zauvijek izokrenute naopak, svijeta u kojem ono neuhvatljivo i nemjerljivo, Heideggerovim riječima, preskače čovjeka. Cronenberg postavlja pitanje što se događa s unutrašnjim svijetom ljudi koji su prisiljeni na egzistenciju u svijetu neuhvatljivih apstrakcija koje uporno ostaju izvan dohvata njihove kontrole i razuma. *Cosmopolis* stoga predstavlja ingeniozno slikovno konzerviranje realnosti kojom vladaju utvare. Njezin je portret magistralno izveden arhetipskim materijalom jer se priča o našoj suvremenosti koristi vječnim obrascima ljudskog iskustva. Tako je jedan dan u životu financijskog spekulanta koji svojom bijelom limuzinom (kakvu smo prošle godine gledali i u drugoj filmskoj *Zeitgeist* studiji, von Trierovoj *Melankoliji* (2011.)) putuje na drugi kraj grada kako bi se ošišao samo spomenuta transpozicija *Odiseje* kao i još jedna priča o putovanju od života ka smrti. Na kraju filma, našeg će junaka koji utjelovljuje poziciju čovjeka koji je preuzeo ulogu Boga dočekati posljednji sud. Samo što ovaj put nije on taj koji moli za milost, već je problem u tome što se igrajući se Boga nije sjetio nikoga spasiti. Na njegovom smo putovanju otkrili kako je to ploviti morima u kojima oluje više ne izazivaju bogovi (jer oni su, svi znamo, odavno mrtvi), već neuhvatljive apstrakcije koje imaju moć da nas uvjere kako je i štakor, eto, jedinica valute. Kada jednog dana ljudi nekog drugog vremena budu htjeli zaviriti u oblike suvremenog simulakruma, iliti ga imperija virtualnosti, bit će dovoljno da pogledaju briljantan Cronenbergov film i otkriju kako su postojala i čudljiva vremena u kojima najopasniji, najzagriženiji, najbrutalniji protivnici sistema više nisu ubijali vladare hladnim ili toplim oružjem, već su ih jednostavno gadali finim kremastim pitama. Cronenbergov *Cosmopolis* najbolji je film koji je za sada iznjedrila navodno za čovječanstvo fatalna 2012. i kojem će vrijednost s vremenom zasigurno rasti bude li snage da se othrvamo magiji lažnih ogledala. Riječ je o vjerodostojnom umjetničkom testamentu vremena u kojem utvare i sablasti nose zavodljive maske narcisoidne racionalnosti u čijim očima sjaje tek beskonačni nizovi nedokučivih brojki. ■

ŠAKA SUZA, VRIĆA SMIJA, ČA JE ŽIVOT VENGO FANTAŽIJA

DIRLJIVA SOCIJALISTIČKA BAJKA MARSEJSKOG "REDATELJA IZ KVARTA"

VANJA KULAŠ

Robert Guédiguian, *Snjegovi Kilimandžara*, 2011.

Naslov filma *Snjegovi Kilimandžara* (*Les neiges du Kilimandjaro*, 2011.) uzrok je majušne asocijativne zbrke. Ipak, brzo ćemo uvidjeti kako filmska priča Roberta Guédiguiana nema veze s Hemingwayem, a izravno ni s Afrikom, koja ostaje tek neispunjen san glavne junakinje. Kasnije ćemo, već inficirani Guédiguianovim nepretencioznim mikrokozmosom, saznati kako je film nadahnut svršetkom pjesme *Siromašni ljudi* (*Les pauvres gens*, iz zbirke *La légende des siècles*, 1859.) Victora Hugoa.

POZADINSKI OBRISI MARSEJSKOG ŠKVERA ESTETSKI TOLIKO NE NARUŠAVAJU NOSTALGIČNU MEDITERANSKU VIZURU, KOLIKO KRIZA, KOJA GA JE SNAŠLA, EGZISTENCIJALNO UGROŽAVA OBITELJ SA SLIKE, PROTAGONISTE NAŠE PRIČE I GRAD U CJELINI

PROLETERI NA PLAŽI Odabir naslova postaje shvatljiv ako promislimo o stihovima istoimene francuske šansone Pascala Daniela, ali o tome nešto poslije. Podjednako je varljiva i poneka filmska slika: riječ je o malim, sasvim namjernim, vizualnim *navlakušama*, jer se redatelj ovdje poigrava stereotipima iskušavajući nas (a čini to nježno i mudro) i navodeći na preispitivanje površnih predodžbi. Slika prva: bračni par zrelih godina šeće osunčanom plažom uz djecu i unučice; brzo pleto zaključujemo – *Côte d'Azur*, ljetni *farniente* lijepih imućnih ljudi. No, širenjem perspektive u gornjem rubu kadra izrasta lučka infrastruktura. Slika druga: balkon s pogledom na kalet starog grada i more gubi se u raskošnim oleanderima i agavama, ali pučinom umjesto jahti i kruzera promiču tankeri i remorkeri. Marseille. Živopisan, heterogen, problematičan. Ljepota s greškom. Iako geografski nadomak Azurne obale, daleko je tamošnji glamur, pogotovo za stanovnike radničkog naselja L'Estaque. Na tragu čarobnog, lokalpatriotizmom obojanog stvaralaštva Marcela Pagnola i Jana Renoira koji su zajednički s djetinjim entuzijazmom ocrtao ruralnu Provansu, Guédiguianovi radovi pripovijedaju o marsejskom proleterskom miljeu iz kojega je potekao. Samoga sebe naziva "kvartovskim

redateljem", a njegova populistička četvrt, nekoć ribarsko naselje na krajnjem sjeverozapadu predgrada Marseillea, iako izvan turističkih ruta, neodoljiva je zbog svoje topline i domaćeg štih, stare lučice i plaže koja je omiljeno vikend odredište nadomak grada. Plaža s naše idilične slike. Iako na samome rubu skladne fotografije kao i u realnosti na margini grada, površnom se promatraču doimajući poput viška koji bi poželio ukloniti *kropanjem*, luku i brodogradilište nikako nije moguće izrezati, jer bi bez te amblematske scenografije najvećeg francuskog lučkog grada kompozicija izgubila smisao. Uostalom, pozadinski obrisi marsejskog škvera estetski toliko ne narušavaju nostalgiju mediteransku vizuru, koliko kriza, koja ga je snašla, egzistencijalno ugrožava obitelj sa slike, protagoniste naše priče i grad u cjelini. L'Estaque ne promatramo iz perspektive stranca, već kroz optiku domaćih ljudi, njegovih simpatičnih stanovnika, pa je vrijeme da ih upoznamo. Marie Claire, sredovječna žena iskričavog pogleda i velikog srca, prepuna je razumijevanja za svoju obitelj i supruga koji je njezin heroj bez obzira na postupke. A on, njezin voljeni Michel, staromodni sindikalist u brodogradilištu i pasionirani *štovatelj Jean Léon Jaurès*, francuskog socijalista s početka 20. stoljeća, zbanjen novim (ne) prilikama – neoliberalnom ekonomijom i globalizacijom, gubi pod stare dane posao solidarizirajući se s otpuštenim kolegama. Dvoje veselih, skromnih i poštenih ljudi ne dopušta da im išta pomuti sreću: vole se dok plešu u ritmu salse, roštiljaju i kartaju s prijateljima uz tiramisu kolač i dobrotorna zadirkivanja, a sve s pogledom na more i dizalice u škveru koje su im draže od najekskluzivnijih panorama jer od njih žive i jer su njihove. Pa i kad se događaju loše stvari, prihvaćaju ih bez drame, važno je samo da su obitelji i prijatelji na okupu. I tako već punih trideset godina, što proslavljaju, a gdje drugdje nego na dokovima brodogradilišta.

HEROJ, A NE BURŽUJ No, poklonjen novac i avionske karte za zemlju Masaja, u podnožju Kilimanjara, umjesto putovanja života donijet će im nevolje i iz temelja prodrtati njihovu kolotečinu. Kad mirna kartaška večer sa sestrom i šogorom biva prekinuta brutalnom pljačkom, Michel slučajno saznaje da je jedan od napadača mladić koji je otpušten kad i on sam, ali i jedan od gostiju njihove proslave godišnjice braka. Nakon te spoznaje njegov svijet se posve urušava, ali samo nakratko, kako bi revalorizirao svoje okamenjene stavove i mogao krenuti dalje. Ganutljivo je nastojanje tog ostarjelog čovjeka da shvati od sebe drugačije; spremnost da osvijesti i prizna kako unatoč najboljim namjerama možda ipak ne čini pravu stvar; spremnost na promjene i nove početke. Michel je priznati humanitarac, a pljačkaš je što drugo do običan kriminalac, no Guédiguian nas konfrontira s pitanjem, koje muči i Michela i Marie Claire - je li to uistinu tako? Mladić, čini se, bez griznje savjesti otima Michelov novac uvjeren da je ovaj sebični oportunist koji živi lagodnim buržujkim životom na račun

svoje (pseudo) klasne borbe. On smatra da je Michelovo solidariziranje s ostalim radnicima bio samo performans, u kojemu je participirao iz puke pozerije te potom odlepršao u sigurnost prijevremene mirovine. A on sam, jedva punoljetan, nezaposlen i na rubu gladi, požrtvovni je zamjenski otac dvojici svoje mlade braće, kojih se majka odrekla, zbog novog, napokon sretnijeg života daleko od Marseillea. I tako pri kraju ove socijalističke bajke, ali bez agresivne didaktične pouke i moraliziranja, gdje se logikom obrnutog kontrasta vješto izbjegava plošna podjela na dobre i loše likove, Marie Claire, bojeći se to i spomenuti ukućanima, potajno navečer u njihovu derutnom stanu dječacima kuha i uspavljuje ih. Njezin heroj im za to vrijeme krišom, u strahu od njezine reakcije, poklanja, u međuvremenu vraćen, novac od neiskorištenih avionskih karata i odlučio ih udomiti dok im stariji brat ne izađe iz zatvora. Na plaži joj bojažljivo izlaže svoj plan, ali klinci su već ondje, kraj njih, jer ih je ona pvela na kupanje. I sestra i šogor oporavljeni od pretrpljene traume (ona) i pročišćeni od osvetničkih misli (on) toplo prihvaćaju dječake. *Fin!* Tu je našoj priči kraj. Nemamo vremena za distancirano pametovanje jer nas guše suze, no uzaludno protestiranje njihovo dvoje zaprepastene djece koje jedino kvari ovaj bajkoviti *hepiend* je, ako ne glas razuma, onda svakako onaj nove generacije, pripadnika modernog dehumaniziranog društva, čiji egoizam Guédiguiana ispunjava egzistencijalnom tjeskobom. Nesebičnost to dvoje ljudi preostalih iz nekog prohujalog vremena beskrajno je simpatična, ali iz današnje perspektive, kao i u očima njihove djece, naivna do apsurdna, što ovu pripovijest doista pomiče prema žanru bajke. *Forte* filma svakako su izuzetne glumačke interpretacije: Jean-Pierre Darroussin iz stalne Guédiguianove postave, igrao je i u filmu *Le Havre* (2011.) Akija Kaurismäki, slične tematike i bajkovite atmosfere, a ne smijemo u smislu tematske bliskosti zaboraviti ni belgijski frankofoni film braće Dardenne *Dječak s biciklom* (*Le gamin au vélo*, 2011.). U sva tri slučaja u prozaičnoj kulisi francuskih lučkih gradova ili neveselog provincijskog valonskog gradića zbivaju se pravi mali mirakuli.

ŠANSONE O PROLAZNOSTI Robert Guédiguian (1953.), angažirani redatelj njemačko-armenskog porijekla u mladosti se aktivno bavi politikom, koju potom razočaran napušta ne bi li kroz filmski medij proteklih trideset godina progovarao o radničkoj klasi. Snimio je dosad sedamnaest naglašeno socijalnih, čak i političkih filmova s vjernom glumačkom ekipom (Darroussin, Ariane Ascaride, Gérard Meylan), a nakon što se desetak godina u svojim radovima bavio poviješću, snimivši između ostalog film o Mitterandu (*Le promeneur du champ de Mars*, 2005.) ili svojim korijenima (*Le Voyage en Arménie*, 2006.), filmom *Snjegovi Kilimandžara* vraća se rodnom Marseilleu



i problemima nezaposlenosti i siromaštva, univerzalnim temama kojima je redateljski debitirao u filmu *Dernier été* (1981.), ali ih obradio i u svome dosad najuspješnijem i najšarmantnijem filmu *Marius et Jeannette* (1997.).

Naposljetku, pogledajmo sliku treću. Total iz gornjeg rakursa: preplanula tijela izvijaju se na dokovima brodogradilišta u ritmu *Blondie* (*Heart of Glass*) - možda Marie Claire i Michel s prijateljima na istome mjestu, na nekom drugom tulumu prije tridesetak godina? - ali kamera se približava i fiksira nas u sadašnjost otkrivajući generacijski mješovito društvo na proslavi tridesete godišnjice braka njih dvoje. Djeca i unuci, "oni koji ostaju", čije je vrijeme nastupilo ili tek dolazi, pjevuje im pjesmu njihove mladosti, šansonu *Snjegovi Kilimandžara*. Na prvoj razini interpretacije poveznica je to s poklonjenim putovanjem u Tanzaniju, ali simbolika je morbidna: tugaljiva ponavljalica o prolaznosti (upravo njihovog) života, ali prije svega nestanku ideala u koji oni čvrsto vjeruju, a koji *neće još dugo, samo što nije umro, nikad nisu bili tako bijeli, snjegovi Kilimandžara...* (*...n'ira pas beaucoup plus loin... il va mourir bientôt, elles n'ont jamais été si blanches, les neiges du Kilimandjaro...*). No, Guédiguian inzistira na tezi kako su "njegovi ljudi" navikli nositi se sa životnim nedaćama - ponosni, srčani i nesalomljivi, baš kako pjeva Joe Cocker: *...Many Rivers To Cross, And It's Only My Will That Keeps Me Alive, I've Been Ripped, Washed Up For Years, And I Merely Survive Because Of My Pride...* Filmom se nenametljivo provlači atmosferičan soundtrack sastavljen od retro glazbe iz mladih dana glavnih protagonista - *Les Neiges du Kilimandjaro* iz 1966. godine, *Heart of Glass* s kraja sedamdesetih i *Many Rivers to Cross* koju je, napisanu 1969. godine, Joe Cocker otpjevao 1982. godine, sve to u doba dok je svijet za Marie Claire i Michela još bio O.K.

Sjetna, blago patetična socijalno-kritična drama s elementima krimića i obiteljske melodramatike promišlja društvene promjene i njihov utjecaj na pojedinca te u svjetlu toga, izgubljene vrijednosti poput jednakosti i solidarnosti. Ipak, za kraj možemo s osmijehom zaključiti: nema snijega u L'Estaqueu, sunčano je uz tek prolaznu naoblaku. *Šaka suza, vrića smija, ča je život vengo fantažija.* ■

AKTIVNO ŽIVLJENJE POVEZANO S TEORIJOM

NAJZNAČAJNIJA IZLOŽBA SUVREMENE UMJETNOSTI NA SVIJETU ODRŽAVA SE U TRAJANJU OD 100 DANA SVAKIH PET GODINA U HESSIJANSKOM GRADU KASSELU, UTEMELJENA 1955. GODINE U DUHU NJEMAČKE POSLIJERATNE OBNOVE, PA I KATARZE

IVANA MEŠTROV



Sanja Iveković, *Nepokoreni (Revolucionari)/The Disobedient (The Revolutionaries)*, 2012. Fotografija: Anders Sune Berg



Pierre Huyghe, *Bez naziva*, 2011. - 2012.

Documenta 13, Kassel, Njemačka, od 9. lipnja do 16. rujna 2012.

Sažeti u nekoliko kartica izložbeno iskustvo koje leži iza nove *Documente*, te najprestižnije međunarodne *art* manifestacije, koja nije nalik ni jednom široko proliferiranom bijenalom modelu, nije lak zadatak. Lokacija je mnogo, umjetničkog govora, pozicija i gesta još više, diskurzivni okvir se gradi i nadasve očekuje. U ovom vrlo kontradiktornom okruženju, punom raznih vrsta instrumentalizacija, od onih izložbenih do onih tržišnih, ali i političkih, uvijek se iznova događa i provlači nešto zanimljivo i bitno. Jer, taj mega istraživački izložbeni projekt, svojevrstni je ogledni primjer strujanja na umjetničkoj sceni danas, a tijekom otvorenja i njegovih sto dana trajanja meka je za međunarodni *art establishment* i sjecište susreta mnoštva umjetničkih svjetova koji danas koegzistiraju. I otvorenje je takvo; pohode ga moćne gomilice, obiluje predavanjima, susretima s umjetnicima, performativnim događanjima, a negdje tamo izvan kuloara, događaju se sastanci koji nekima možda i život znače, partiji za probrane, kolekcionarske zdravice, ali i šire veselice... No, specifičnost ove *Documente* broj 13 svakako je to što se popratna događanja proširuju na sve ljetne dane trajanja manifestacije, te da je jedan segment lokalnog pučanstva aktivno uključen i u izložbenu avanturu sudjelovanjem u *D turama*, stručnim vodstvima koja obrađuju pojedine izložbene segmente *Documente* iz pozicija različitih struka. Sasvim sigurno, publika i zajednica bitan je element ove reprezentativne izložbe, što se programima samo dodatno ojačava.

KASSEL - GRAD BRAĆE GRIMM Osim ljudskog i specifičnog vremenskog faktora, koji nadilazi hiperprodukcijske diktate postavljajući petogodišnji ritam pripreme za svaku novu *Documentu*, prostor same izložbe je ovoga puta znatno rasprostranjeniji tako da se, uz osnovne kasselske lokacije Friedericianuma i Neue Galerie, te Documenta Halle, veliki dio programa proširio i na okolne prostore: gradski Glavni kolodvor, staru bolnicu, Prirodoslovni

muzej, kina, te nekolicinu sasvim novih lokacija, a ovoga je puta čak i jedna od najvećih gradskih javnih površina – prostrani barokni park Karlsaue postao točkom privremenog izložbenog događanja, preplavljen paviljonima koji su predstavili singularne projekte ili radove oko pedesetak međunarodnih umjetnika različitih generacija. Referirajući se na bajkovitu ostavštinu *Die Gebrüder Grimm* rođenih u Kasselu koji im je podigao i muzej, ili pak eksperimentalnu umjetničku neformalnu zajednicu Monte Verita pokraj Ancone s početka 1900., ovaj je izložbeni dio pokušao uspostaviti novi krovotok samog parka i prevesti ga na današnji ritam grada.

No, prema mojem mišljenju, taj najneuspješniji i naj-usiljeniji dio ovogodišnje *Documente*, osim visoke i minuciozne produkcije radova, ne ostavlja mnogo za vidjeti. Naravno, uvijek je zanimljivo zaviriti u neke od paviljona, kao *Tea Party Pavillon* Rosemarie Trockel, gdje se u odličnom *white cube* postavu nalik nekoj baroknoj rotundi na misaonoj osami, ogledaju fotografije istaknuto intimističkog karaktera, koje imaju malo zajedničkog s uvriješnom percepcijom jedne čajanke. Zanimljivo je i odslušati susjedni, inače sjajni, umjetnički duo Cardiff-Bures Miller, koji i ovog puta stvara začudnu zvučnu kompoziciju, no u neskladu s okruženjem i sugerirajući konstrukt koji funkcionira unutar izložbenog prostora, ali ne i u sklopu prirodnog okvira u kojem gubi na svojoj sugestivnosti i narativnom potencijalu. Jer prirodno okruženje nerijetko je samodostatno i sasvim ga je dovoljno blago naglasiti i pojačati.

IZLOŽBA U ENGLSKOM PARKU Posebice zabačena, ali i iritira i tzv. parkovna sekcija samopomoći, kako su je posprdo nazvali neki posjetitelji. U njoj se tako može suočiti s jednom zabačenom ovećom figurom duha (fantoma) uz zvukove zvončića koji podsjećaju na tradicionalne indijanske lovilice loših snova. Sve je to u režiji tajlandskog filmskog umjetnika Weerasethakula, koji sve više ulazi u svijet umjetnosti. Umorni od umjetnosti, zašto ne iskusiti i *Sanatorium* Pedra Reyesa gdje svaki od posjetitelja, u prethodno zakazanom terminu, može savladati novih pet meditativnih mudra pozicija ili normalizirati i preusmjeriti svoj bijes, uz pomoć uvježbanih

UMJETNOST KAO BASTION
ALTERNATIVNIH ISKAZA
I IŠČITAVANJA POVIJESTI I
SADAŠNJOSTI



Wael Shawky, *Križarski cabaret/Cabaret Crusade: The Horror Show File, Fig. 63.*



Vandy Rattana, Takeo, 2009.

**OVOGODIŠNJA DOCUMENTA
JASNO I ANGAŽIRANO
PROGOVARA O SVIJETU
DANAS I O POZICIJI
UMJETNOSTI U NJEMU, NO
NA JEDAN VRLO SUPTILAN
NAČIN, KOJI SE NE SKRIVA
IZA DEKLARATIVNOSTI
I MANIFESTNOSTI
DRUŠTVENOG ANGAŽMANA
U POLJU UMJETNOSTI**

statista u bijelim kutama. Bijes je možda i podstrek iznenađujućoj intervenciji francuske umjetničke zvijezde kraja devedesetih i početka 2000-ih godina, Pierrea Huyghea, koji nagrđuje i uništava dio parkovne arhitekture stvarajući parapaviljonsku zapuštenu prostornu cijelinu od otpada i blata, gdje u sam centar postavlja jednu zabačenu skulpturu moguće nimfe, na čiju glavu montira pčelinju košnicu. Opasnost je iminentna, barem njezin simbolički potencijal, a u tijelo parka se izravno intervenira, no radikalni imaginativni impakt kojega su puna kustoska usta negdje je, čini se, zakazao.

U ovakvom reprezentacijskom *displayu* zajedništvo se posve zagubilo koliko god ga apostrofirao i jedan suvisao, ali i vrlo hermetičan *e-flux* projekt *Time Bank*, koji uvodi princip davanja i razmjene vremena, vještina i usluga kao ekonomsku mjernu jedinicu. U parku, pokraj *liegestuhla*. Možda bi sve bilo drugačije da i mene samu nije gonio vremenski mjerač i da je bilo više vremena za flaneriju i kontemplaciju. No, stanovnici Kassela moći će dublje testirati uspjeh ili neuspjeh ove parkovne intervencije. Naspram



tome, za tzv. stručnu publiku, zasigurno je najzanimljiviji dio u glavnim izložbenim prostorima. Nakon kojega ostaje zaključak da je ovogodišnja *Documenta*, unatoč svemu, zrela izložbena prezentacija, otvoreno komunikativna i suvisla. Ona jasno i angažirano progovara o svijetu danas na vrlo suptilan način, koji se ne skriva samo iza deklarativnosti i manifestnosti društvenog angažmana u polju umjetnosti. *Documenta* je dosljedno promišljanje o poziciji umjetnosti danas koje se očituje u samom izložbenom formatu i njegovoj gradnji.

LEE MULLER U HITLEROVOJ KADI Njezinu proklamatsku srž možemo iščitati u samom izložbenom postavu Friedericianuma, ponajprije u malenoj Rotundi, gdje glavna kustosica, Carolyn Christov-Bakargiev, donekadna ravnateljica torinskog Castella di Rivoli, transparentno artikulira centralnu jednicu čitave operacije, pod nadasve ironiziranim nazivom: *Mozak*. Tamo će se naći fotografije Lee Muller snimljene u Hitlerovom apartmanu nakon završetka rata, kao referenca na sam poslijeratni tenzični kontekst stvaranja *Documente*, ali i optimizma; Morandijeve slike i predmeti iz ateljea; koji ukazuju na jedan umjetnički samosvojni univerzum, istraživanje, ali i problematiziraju status umjetničkog djela; začudne Baktrijanske princeze nastale slaganjem različitog dragog i poludragog kamenja otprilike 2500 godina prije Kr., koje se mogu naći i na sjeveru Afganistana, kao diskretnu intervenciju u tijelo zapadnocentrične povijesti umjetnosti. U tom višeslojnom kabinetu čuda, nailazimo i na akvarele iz 1967. godine vijetnamskog umjetnika Gfiang Huonga, koji je tijekom vijetnamskog rata bilježio svakodnevni život i ratnu stvarnost ili pak fotografije suvremenog kambodžanskog fotografa Vandy Rattane, koji snima pejzaže s jezerima, izravnom posljedicom bombi bačenih na kambodžanski teritorij tijekom vijetnamskog rata. *Documenta* je, ističe Bagharkieva, posvećena umjetničkom istraživanju i imaginativnim formama koje utjelovljuju aktivno življenje povezano s teorijom. Ona se bavi relacijama, gdje su svi ovi predmeti samo translacijski okidači. Osim lokalnih, kasselskih lokacija, bitna je prostorna isprepletenost koju ovogodišnja *Documenta* problematizira na svakom svojem koraku. Pozicionira se naime trans-lokacijski, uključujući u izložbenu priču četiri mentalna i realna prostora, kao i stanja koja ona sugeriraju. Redom su to Kassel, Kabul-Bamiyan, Alexandria-Kairo i Banff, u kojima se dio izložbe paralelno i odvija.

STANJE OPTIMIZMA ILI POZORNICE, POD OPSADOM I U POVLAČENJU Tako su ususret *Documenti* mnogi umjetnici poput Maria Garcie Torresa, Francis Alysa, Tacite Dean, Goshke Macuge, direktno ili indirektno sudjelovali u kabulskoj i alexandrijskoj stvarnosti, surađivali u tamošnjim simpozijima, radionicama, no ne kako bi samo proširili inspiracijska polja, nego kako bi radili na suptilnim, strukturalnim mrežama i ispreplitanjima realnosti s tamošnjim umjetničkim zajednicama. Jer koliko god svaka od lokacija sugerirala određeno stanje, ali i umjetničke preokupacije (ono pod opsadom, u povlačenju, stanje optimizma ili pozornice...) toliko ni jedna nije isključivo samo jedno od tih stanja. Sve se kroz umjetnost, ali i život međusobno isprepliće.

Ovogodišnjom *Documentom* ističe se koliko je umjetnost važan čimbenik naše stvarnosti, ali i povijesnih naslijeđa. To je zasigurno dobro podvučeno Torresovim projektom, koji ide tragom predstavnika talijanske arte povere, Boettija, koji je tijekom prve polovice 1970-ih u Kabulu, prije sovjetske opsade, vodio *Hotel One*. Istodobno, svojom umjetničkom praksom, mapirao je svijet kao šareni *patchwork* nalik orijentalnom tepihu, što je bitan dio mentalne mape suvremene umjetnosti. *Documentom* se ističe i kako je umjetnost jedan od bastiona alternativnih iskaza i iščitavanja povijesti i sadašnjosti, ali i otpora, što je vrlo zanimljivo istaknuto složenom filmskom studijom s marionetama aleksandrijskog umjetnika Waela Shawkija, koja prepričava križarske ratove iz arapske perspektive. I još nizom osobnih primjera, ali i onih prometnutih na opću razinu.

Na samom ulazu u Fridericianum, dočekuje nas u polupraznom prostoru zvučni rad Ceala Floyera, koji može služiti kao svojevrsna repetitivna podloga samoj izložbenoj ophodnji. *I'll just keep on till I get it right/Probat ću dok ne uspijem kako treba...* možda je i to motiv pravog umjetničkog, ali i kustoskog čina: neprestano, skoro pa opsesivno istraživanje, unatoč okolnostima, internalizirano i eksternalizirano shvaćanje i propitivanje slike svijeta. Kao i imaginiranje, uz red poticajnih upitnika... **E**

Emitirano u Triptihu III. programa Hrvatskoga radija

PERON SLIJEPOG KOLOSJEKA

NA PERIFERIJU NAJVEĆE KURATORSKE IZLOŽBE NA SVIJETU

BORIS GREINER

Izložba Zorana Pavelića *Der Zug nach Kassel / Kurator Privatkollektion*, Galerie Pot, Kassel, od 25. do 28. srpnja 2012.

Zašto baš za Kassel, a ne za Regensburg, Würzburg, Fuldu... Ili za Passau, zašto ne?... Sve redom mali zgodni gradovi na sjeveru Njemačke. Zar zato jer je Kassel bio jedan od prvih njemačkih gradova temeljito bombardiran od strane Britanaca još 1943., budući je tamo djelovala ogromna tvornica oružja što je proizvodila avione i tenkove (koja usput budi rečeno i dan danas djeluje)? Vjerojatno ne, sumnjam da Pavelića zanima taj historijski diskurs, njegov vlak ide za Kassel jer se u Kasselu održava *Documenta*; naslov je eufemizam kojeg bi se moglo prevesti – Prijedlog za *Documentu*.

A taj Pavelićev vlak koji simbolično u Kassel prevozi sadržaj ove izložbe istodobno *de facto* i postoji kao eksponat te izložbe – u pitanju je dječja igračka kupljena u kineskom dućanu na koju je autor aplicirao rečenicu *Der Zug nach Kassel / Kurator Privatkollektion*.

Dakle, Pavelić je kurator koji svoju privatnu kolekciju šalje u Kassel, naravno u vrijeme trajanja *Documente*, ali naravno ne na samu izložbu *Documente* jer se tamo dolazi isključivo po pozivu, a kustosica Carolyn Christov-Bakargiev teško da zna za Pavelićevo postojanje; što uopće nije neobično jer Pavelić svakako ne spada u prvu ligu svjetske art-scene.

Međutim, u Kasselu djeluje i alternativna situacija (naravno, za vrijeme trajanja *Documente*) koja u rezidencijalnom programu predstavlja autore s raznih strana svijeta (osim Pavelića sudjelovao je i Litvanac, Japanac, Australac i nekolicina iz Njemačke) što putem predavanja, performansa, panela i izložbi uspostavlja aktivan odnos spram činjenice ili fenomena *Documente*. Galerija je mala, a akcije vodi privremena kasselska ekspozitura koja inače ima centralu u Berlinu. Sve u svemu idealan kontekstualan okvir za Pavelićevu konceptualnu zamisao.

Nije rečeno da sadržaj njegova zuga, iskrcavši svoj teret u Hauptbahnhofu ne bi dao referentne odgovore na programatska pitanja što ih postavlja ova *Documenta*... Jer, po riječima kuratorice Christov-Bakargiev 13. je *Documenta* posvećena umjetničkoj potrazi i oblicima imaginacije što istražuju posvećenost, gradivo, stvari, utjelovljenje i aktivan život u suradnji s, još uvijek ne nadređenom, teorijom.

USPJEH UMJETNIKA NA „ARTFACTS” TABLICI No, s obzirom da se Pavelić po „Artfacts” tablici nalazi na 23039 mjestu svjetske top-liste umjetnika proizlazi i posvemašnja sigurnost da ga neće zvati na *Documentu*, što je zapravo početna točka u koju je ugrađeno Pavelićevo postuliranje važnosti što je ima dotična manifestacija kao i svijest o svojoj perifernoj poziciji s obzirom na nju i tek ustanovljenost te relacije gradi platformu odnosno metaforički polazišni peron vlaka koji ima putovati po slijepom kolosijeku što će ujedno biti i njegova konačna destinacija.

Na ovome mjestu treba reći da velik dio Pavelićeva autorskog interesa pa i stvaralaštva zauzima odnos prema pojedinim umjetnicima, njihovim radovima te odcijima što su ih ti radovi ostavili. Pritom on ne vodi računa jesu li te brazde kapitalne u povijesti umjetnosti ili tek periferne ogrebotine, jer ga temeljno zanima mogućnost autorskog čitanja kojim proizvodi svoju interpretaciju nastojeći još više ispružiti već postojeću crtu. Slijedom toga, a poput pravog kolekcionara, i Pavelić je pasionirani sakupljač, međutim, za razliku od ostalih kolekcionara, on pedantno, predano i odgovorno sakuplja otpatke, odbačenosti, predmete koji su poslužili nekoj umjetničkoj svrsi ili su to možda mogli, a nisu ili su jednostavno negdje usput zaboravljeni. Svi ti artefakti imaju vezu s nekim autorom ili kustosom

(pa čak i kustoskom ekipom), a ponekad i nisu bili u njihovu posjedu nego ih je Pavelić napravio sam dajući im ulogu nekakva putokaza prema karakterističnoj dimenziji dotične osobe ili pojave u prostoru suvremene umjetnosti. Takvu svoju trajnu zaokupljenost sada kapitalizira parafrazirajući konceptualno ideju *Documente* i predstavlja svoju dokumentaciju, idealno se služeći tom kasselskom alternativom (jer njegova dokumentacija i jest alternativna). Pa iz svoje arhive kao iz skladišta ili riznice vadi sada te „apfale”, vješa ih na zidove adekvatno ih opremajući po galerijskim standardima, te im, jednostavnim jezikom dokumentirajući njihovo porijeklo i okolnosti pod kojima su došli u njegovo vlasništvo, pridaje smisao, pa ti tuđi otpaci na taj način postaju njegovi radovi. Atribuirajući ih, plastično podastire svoj doživljaj njihovih bivših vlasnika, istodobno uspijevajući učiniti svojevrsan portret art-scene, a ponajviše portretirati upravo prostor svog autorskog razmišljanja.

Ista razina parafraze započinje od svakog pojedinog rada njegove izložbe jer je svaki rad zapravo autorska referenca na određenu osobu ili pojavu, kao što je i cijela njegova izložba referenca na ovu veliku.

GALERIJA KAO MJESTO UMJETNIKA Preuzimajući ulogu kuratora svoje privatne kolekcije referira se na ključnu ulogu kuratora na *Documenti*, a čak je i okolnost njegova prisustva u Kasselu referenca na širi kontekst, odnosno otvara pitanje o značenju najveće svjetske izložbene manifestacije. A na kraju nije slučajno niti da svoju arhivu tretira kako *cargo* vlaka kojeg šalje u Kassel budući je stari kasselski željeznički kolodvor (Hauptbahnhof) jedno od ključnih izlagačkih lokacija *Documente* 13. Promatrajući pojedinačno svaki rad, moguće ga je protumačiti kroz prisposobu istostranična trokuta. Jedna je bazična točka sam artefakt (pronaden, preuzet ili napravljen), a druga objašnjenje njegova prisustva u formi legende. Ovdje je nužno spomenuti da je uloga legende, kao formativnog dijela svakog galerijskog nastupa, u ovom slučaju promovirana iz informativne u aktivnu. A



“Site-specific rad nastao prilikom skidanja sa špahtlom ostatka ljepila koji je bio vidljiv na staklu, što me podsjetilo na rad Marijana Jevšovara, a i ujedno kako mu je John Cage jednom prilikom napisao da su njihovi radovi vrlo slični i da bi ga volio upoznati. Međutim do tog susreta nije nikada došlo. Taj “susret” sam htio zabilježiti u Kasselu.” (Z. Pavelić)

s obzirom da galeriju kao mjesto umjetnika Pavelić tretira simbolički i ikonografski je obrađuje u mnogim svojim nastupima, on sada galeriju, putem jedne od osnovnih poluga – legende, oživljuje postulirajući je kao ‘izražajni medij’ za predstavku svoje zamisli. Legenda, dakle, artefaktu ne mijenja izvornost nego, upravo mu naglašavajući porijeklo, komunicira s njim Pavelićevim jezikom. Taj dijalog predstavlja treću točku trokuta koja u suradnji s ostalim trećim točkama oblikuje načelo Pavelićeve privatne kolekcije.

Ta kolekcija očito jest plod umjetničke istrage što je usmjerena isključivo prema svom gradivu: predmetima, utjelovljenjima i aktivnom životu u suradnji s ostalim protagonistima i pojavama prostora kojeg istražuje i u svakom smislu reflektira gotovo fanatičnu posvećenost. Međutim, Carolyn Christov-Bakargiev u svom manifestnom tekstu nije imala na umu autorsko produbljivanje izražajna prostora u okviru izabrana medija, nego kontekstualizaciju putem informacije sa što je moguće manje prezentnim autorskim prostorom, njezina je *Documenta* vođena kompletnom, a ne logocentričnom vizijom, te sumnja u prevladavajuće vjerovanje o ekonomskom rastu. Ta je vizija podijeljena s oblicima i prakticiranjem znanja svih životnih i beživotnih stvaratelja svijeta, uključujući ljude.

AUTORSKO ČITANJE PROIZVODI INTERPRETACIJU Dočim je Pavelić okrenut isključivo ljudima, i to onoj grupaciji koja postoji u umjetničkom prostoru pa čak i unutar nje fokusira onaj dio koji se bavi uglavnom konceptualnim praksama što ih on u konačnici konceptualno i predstavlja. Što je, s obzirom na Carolyninu viziju, svakako uža vizura. Osim toga, u njezinoj *Documenti* nema metaforike, nema autorreferencijalnosti, a pogotovo nema povratna odnosa prema samoj sebi, odnosno toj viziji ili toj izložbi. Pa je i logično da bi Pavelićev prijedlog (čak i kad bi Carolyn znala za Zorana) bio neprihvatljiv jer ga determinira upravo višekratno povratan odnos – sastoji se od radova koji to u osnovi nisu, zatim

objašnjenja koja ne objašnjavaju radove (jer oni to još i nisu), nego informiraju o Pavelićevu odnosu prema tim predmetima stvarajući platformu za razumijevanje pobuda i dešifriranje jezika kojime on sam sa sobom o tom sadržaju govori. No, ostvarena platforma jest univerzalne prirode, jer precizno reflektira (na oglednom primjeru) brojne dimenzije i mehanizme djelovanja sustava kojeg predstavlja.

Primjerice, u autorskom posvajanju on sam sebe proglašava kuratorom, međutim kuratorskom poslu prilazi sa suprotne strane, ne uzima već potvrđenu vrijednost niti uzimajući u obzir status naručuje ono što mu treba za ilustraciju teme, nego uzima ono što je već neki predašnji autor sam odbacio. No, on te otpatke uzima kao materijal, što se može usporediti sa suvremenim kuratorstvom koji ne ide za time da predstavi umjetnika, nego ga uzima kao materijal za predstavku svoje kuratorske ideje. Koristeći se, dakle, autorskim alatom, Pavelić postavlja svojevrsno ogledalo kojime ‘umjetnik’ zrcali postupke ‘kuratora’ (po definiciji teoretičara). Prepoznatljivim ili formalnim elementima identificira svoj doživljaj linije *Documente* (kao paradigmatičke situacije prema kojoj se odnosi), a svojim se temama i metodama precizno svrstava upravo na suprotnu točku tog istog pravca.

Pa je stoga i logično, u želji da ono bude vidljivo, to ogledalo postaviti u susjedstvu odnosno na periferiji najveće kuratorske izložbe na svijetu.

Pa čak i pod cijenu da “Artfacts” tablica takav potez ne dočeka s oduševljenjem i spusti ga na top listi za sljedećih dvadesetak tisuća mjesta. ■

P.S. Usput budi rečeno, Pavelićev vlak za Kassel prometuje za vrijeme trajanja *Documente* virtualnim kolosijekom: <http://www.youtube.com/watch?v=wDVyMpjovis&list=UUm2p7kKvRn5R01mp5wn2AeQ&feature=plcp>

BORIS BUĆAN

OD PLAKATA DO PAMETNIH SLIKA

SA KONCEPTUALNIM UMJETNIKOM, SLIKAROM I GRAFIČKIM DIZAJNEROM RAZGOVARAMO U POVODU SKORE PARIŠKE IZLOŽBE OD MEŠTROVIĆA DO BUĆANA KAO I JOŠ JEDNE OVOGODIŠNJE PARIŠKE IZLOŽBE KOJA ĆE PREDSTAVITI UMJETNIKOV DIZAJNERSKI OPUS

SUZANA MARJANIĆ

Uvodno u razgovor možemo krenuti od Vašega prvoga javnoga istupa; radi se o 1968. godini i intervenciji u urbanom prostoru *Pikturalna petlja*. Kako ste osmislili navedeni rad kao i neke druge urbane intervencije, akcije koje ste izvodili u tome razdoblju.

— Sve što se tiče urbanih intervencija u mom radu događalo se od 1968. do 1972. godine kada sam s time prestao. Akciju *Pikturalna petlja* (Galerija Centar, 1968) izveo sam s Josipom Stošićem; bilo je to dugačko plastično crijevo obojano novom apstrakcijom – nekih 250 metara crijeva protezalo se preko kuće u Gundulićevoj ulici. Akciju *Zviždukanje, Jesen u New Yorku* izveo sam kao akciju u zatvorenom prostoru (Galerija suvremene umjetnosti, 1976), i to je bio kraj mog interesa za taj oblik rada, i nikada se više nisam bavio time, već sam krenuo na plakate i slike. Što se tiče akcije *Zviždukanje*, scenografiju su činile suhe grane drveta a ja sam stajao u tom prostoru i fućkao sam *Jesen u New Yorku* Franka Sinatre. Akcija se odvijala u unutrašnjosti Galerije suvremene umjetnosti na izložbi koja je okupila radove od Altamire do 20. stoljeća. Koliko mi je takav način izražavanja danas stran kod drugih umjetnika, i sam sâm, eto, radio akcije. (*smijeh*) Dakle, na prvoj godini Akademije likovne umjetnosti radim *Pikturalnu petlju*, i isto tako dobijem prvu nagradu na Zagrebačkom salonu za plakat predstave *Dantonova smrt*, u režiji Božidara Viočića (1969), a moji profesori pritom nisu nagrađeni. Bilo je to vrijeme kad sam se zanimao za avangardni izričaj, tako da mi je akademski način slikanja i akademsko učenje slikarstva bilo strano kao što mi je strano i danas. Mislim da je to dobro jer da su me naučili kako se slikalo u 19. stoljeću, to bi zaista bilo zastrašujuće, a to se nažalost danas događa djeci na toj Akademiji, gdje ih uče da budu superrealisti – pedeset godina nakon Amerikanaca koju su uveli superrealizam.

Što se tiče *Pikturalne petlje*, zamisao je bila dosta inženjerska, ali to je rezultat druženja s inače sjajnim Stošićem. Ukratko, nisam previše lud za tim radom za koji me pitate; mislim da su bolje od toga moje slike-artovi. Stalno se suočavam s tom pogubnom stvari kopiranja u našoj umjetnosti. Tih godina naime air art, svi ti napuhani projekti, sve se to kopiralo na sve strane i kod nas se s tim radovima prilično kasnilo. Christo je ipak prvi napravio air art s onom *kobasicom* po kojoj su posjetitelji hodali. Kod nas air art nije prirodno nastao; što se tiče naše sredine, to je – mogli bismo reći – carskim rezom napravljeno dijete i zbog toga sam protiv tog svog rada i ne smatram ga dobrim. Tada sam gotovo cijelu kuću uništio; naime, bojanje sam radio sa sprejevima za autolak. Prvo sam radio s napuhanim crijevom; trideset metara toga crijeva napuhali smo u jednoj školskoj dvorani i imali smo pomoćnike, ali kad su vidjeli što je to, svi su pobjegli. Onda sam radio kod kuće na ispuhanom materijalu, tako da se prvi puta crijevo napuhalo tek u Galeriji. Eto, to je sve moje razmišljanje o *Pikturalnoj petlji*. Strašno je što se u našoj umjetnosti ponavljaju svi koncepti sa Zapada; sami ne možemo ni do čega doći, moramo to vidjeti na Zapadu i onda to prenijeti kod nas, pa tako imamo i mediokritete konceptualne umjetnosti. Osim toga, kustosi nas vide do Graza a onda izvan tih granica vrlo teško, što je još jedno prokletstvo naše umjetnosti.

ANTIKADEMŠTINA

No, na Akademiju likovnih umjetnosti, za koju navodite da danas studente uči superrealizmu, vraćate se kasnije i kao profesor. Kakvo je bilo profesorsko iskustvo?

— Predavao sam svega dva mjeseca na Akademiji i bio sam užasnut; shvatio sam naime da to nije posao za mene kad sam uvidio da me studenti ne slušaju, da me na ulici i

ne pozdravljaju, a osim toga mahom svi kasnije postaju profesori, učitelji, tako da sam ubrzo pobjegao, a i zbog nekih odnosa koji mi se nisu sviđjeli.

Zadržimo se još na akciji *Total*, koja je izvedena 16. lipnja 1970. u Zagrebu, a potaknula ju je Galerija Studentskog centra te realizirali Vi, Davor Tomičić i Želimir Košćević, a pritom je osmišljena kao izravna intervencija u urbanom prostoru – naime, slučajnim se sudionicima dijelio letak *Nacrt dekreta o demokratizaciji umjetnosti, kojim se manifestno i dakako ironijski zahtijeva ukidanje svih likovnih disciplina, zabrana likovne kritike i obustava izložbenih djelatnosti. No zanimljivo je da ste tu akciju izveli kao koncertnu akciju.*

— Da, to je bila akcija s glazbom, muzičari su svirali čelo, ali se ne sjećam da li je bio jedan muzičar ili više. Bili su tu i plakati s plavim grafikama – neke je radio Tomičić a neke sam radio ja. Bila su to zgodna vremena. Nemam što pridodati.

Koliko Vam je tada značila energija okupljanja nove generacije umjetnika oko Galerije SC koju je tada vodio Želimir Košćević?

— Košćević je bio shvatio da se nešto sasvim novo događa, ali u Zagrebu su se već dogodile Nove tendencije tako da nije bilo teško proći s novim stvarima. Nas je bilo sedmero novih umjetnika/ica koji su bili duboko zagrizli u avangardu i svi smo bili okupljeni oko SC-a. Meni je to bilo posebno dobro vrijeme jer nisam odobrovaao tom akademskom učenju. Bili smo raja koja nije išla preko radionice Krste Hegedušića koji je do tada sve morao pregledati. Izmakli smo njegovom nadzoru i krenuli smo upravo iz Galerije SC. I kažem – posebno sam zadovoljan što nisam naučio akademsko slikarstvo 19. stoljeća, što je za mene bio spas, za sve ove godine u kojima slikarstvo upravo vučem iz antiakademske struja.

POVRATAK U URBANE SLIKE

Tako u monografiji o Vašim plakatima Dejan Kršić spominje kako ste u TV emisiji *Urbano slikarstvo Vere Horvat-Pintarić oslikavali fasadu stare prizemnice u Savskoj*. No, izveli ste i akciju bojanja Varšavske – Grad s vlastitom sjenom (6. zagrebački salon, 1971).

— Kuće u Savskoj više nema; srušena je. Tada smo dobili dozvolu za tu intervenciju. Četrdesetak godina pratim ulične slikare i vidim da je sve to loše. Ove sam godine, prije otprilike mjesec dana, u Rovinju uzeo tri bočne fasade koje su nastale slučajno. Na jednoj je uništena žbuka, ali se krasno pojavila glava južnoameričkog Indijanca, zatim otvorene ralje lava i lik žene koja se smije. Na crkvi sam pronašao jedan krasan dio fasade koji je nastao uslijed kiše; pojavila se krasna slika – glava, velika slika, nekih 10, 15 m, razapetog Isusa, vjerojatno bolje od svega onoga što imaju u unutrašnjosti od tog akademskog slikarstva. Mogu najaviti da će 11. rujna na otvorenju Bijenala slikarstva u Puli biti izložena bočna fasada u glavnoj ulici na kojoj je osušeni bršljan gdje se pojavila – i tako sam je nazvao – *P/ plesačica na žici*. Tako sam se ovih godina vratio u urbane slike s idejom da je priroda bolje to napravila od slikara, da je sve što sam gledao kroz četrdesetak godina kič i loš akademski rad na većini slika.



ŽELIO SAM DA NASLOV PARIŠKE IZLOŽBE MOGA DIZAJNERSKOGA OPUSA BUDE KRAJ DIZAJNA, ALI TO NIJE PROŠLO JER ZAPADNA UMJETNOST MORA ŽIVJETI OD DIZAJNA SIGURNO JOŠ JEDNO STOLJEĆE, TAKO DA UMJETNOST TEŠKO PROLAZI I U PARIZU A NE SAMO U ZAGREBU

Što se tiče bojanja Varšavske, kuće su se, istina, farbale u to doba, ali ulice nisu. Vidio sam kasnije da je jedan Švedanin ili Nizozemac, nisam više siguran, isto tako farbao ulicu, ali tek desetak godina nakon mene, tako da je prilično zakasnio nakon Varšavske ulice. Pločnik sam uzeo vrlo klasično – radio sam po principu romaničke umjetnosti. Naime, radio sam sjene od tih zidova koji su bili crveno-žuti zbog samih ograda oko samostana, a ostali je dio bio plavi. Pritom sam radio polikolorom jer se nisam usudio raditi bojama koje bi ostale duže vrijeme, tako da je taj polikolor ostao vrlo kratko. Ali sama činjenica da je to napravljeno bila mi je tada sasvim dovoljna.

Na izložbi *Mogućnosti za 1971.*, u organizaciji Galerije suvremene umjetnosti na Gornjem gradu izložili ste svoju metalnu klackalicu. Želimir Košćević tako je zabilježio da je taj Vaš rad izazvao nervozno reagiranje direktora jedne škole, "jer da mu svi ti cirkusi ometaju redovnu nastavu". Molim Vas, podsjetite nas kako je izgledala ta metalna klackalica?

— To je bila 7 metara duga šina preko koje je bilo prebačeno 5 šina po 5 metara koje su bile ofarbane u crvenu boju i one su se njihale. Taj se rad prilično povlačio i onda je nestao; zadnji puta sam ga vidio pred Jabukom i onda su ga negdje prije tridesetak godina bacili u staro željezo. Nisu shvatili da je to možda i skulptura.

Dejan Kršić u spomenutoj monografiji bilježi da iako ste se na umjetničkoj sceni pojavili još kao student ALU s generacijom umjetnika i umjetnica koji se bave urbanim intervencijama, ubrzo ste se od navedenih akcija-intervencija distancirali te tako 1971. odbijate sudjelovati u manifestaciji *Guliver u zemlji čuda*, organiziranoj u Karlovcu. Naime, za

manifestaciju ste priredili projekt bacanja velikih površina papira plave boje iz aviona nad gradom – jer, kako ste izjavili (citiram prema Kršićevu zapisu): “Nebo još nisam bojio!”

— Priča je jednostavna; bio je to za one prilike preveliki projekt i sigurno je bilo prekratko vrijeme i nismo znali kako da to izvedemo. Ideja je bila izgovorena da se to napravi. Dejan Kršić me iznenadio što je imao taj podatak, ali zapravo se više i ne sjećam zbog čega akcija nije realizirana.

KRAJ DIZAJNA

Krenimo na Vaše plakate, a pritom se obično navodi da ste sedamdesetih godina radili dizajnerske plakate, a osamdesetih godina slikarski plakat. Pritom uskoro će biti i veliko predstavljanje Vašega dizajnerskoga opusa u novootvorenom centru za suvremeni dizajn u Parizu (Lieu du Design, Pariz, 8. studenoga – 12. siječnja 2013).

— Možemo se nadovezati na nedavnu izložbu plakata iz sedamdeset godina u Muzeju suvremene umjetnosti, i mogu reći da je ova podjela na dizajnerski plakat kao i na slikarski plakat vrlo općenita i funkcionira samo u tome smislu. Osamdesetih godina plakat sam pretvorio u umjetnost; odlučio sam da moji plakati budu umjetnost a ne primijenjena umjetnost. Vera Horvat-Pintarić jednom mi je prigodom rekla da mi priznaje da sam iz plakata napravio umjetnost. Interesantno je da Francuzi upravo to žele vidjeti; nisu željeli uzeti moje slike već upravo ovaj segment slikarstva koji se događa u dizajnu. Uzeli su tako samo moje plakate iz osamdesetih godina, velike plakate 2m x 2m, i to me veseli. Njima je naime strano da se u dizajnu pojavljuje slika. Želio sam da naslov pariške izložbe moga dizajnerskoga opusa bude *Kraj dizajna*, ali to nije prošlo jer zapadna umjetnost mora živjeti od dizajna sigurno još jedno stoljeće, tako da umjetnost teško prolazi i u Parizu a ne samo u Zagrebu. (smijeh)

TAKO SAM SE OVIH GODINA VRATIO U URBANE SLIKE S IDEJOM DA JE PRIRODA BOLJE TO NAPRAVILA OD SLIKARA, DA JE SVE ŠTO SAM GLEDAO KROZ ČETRDESETAK GODINA KIČ I LOŠ AKADEMSKI RAD NA VEĆINI SLIKA

Neko ste vrijeme radili plakate i za Lado. Kako ste pristupili reprezentaciji folkloru na plakatu?

— Radio sam krčku narodnu nošnju koja podsjeća na apstrakciju 20. stoljeća, i bilo mi je zanimljivo uzeti tu haljinu i rastvoriti je, i u tome se trenutku pretvorila u predivan plakatni znak. Sve kasnije što sam radio s njima bilo je nemoguće jer su željeli da se uzme, vidi što više folkloru što je meni bilo krajnje odbojno. Tako je sva kasnija suradnja, prije dvadesetak godina, s njima propala, što i nije slučajno s obzirom na ondašnji ortodoksnu folklorizam u kulturi. Uostalom, što ću s njima polemizirati; nisam se bavio folklorom već umjetnošću.

RUKA U GIPSU

Na plakatima za izložbe Bucan art u Splitu i Dubrovniku (1973) pojavljujete se i sami na plakatu, s rukom u gipsu.

— Baš u to vrijeme sam strgao ruku i tako mi je ta strgana ruka poslužila kao dobar likovni događaj – tom strganom rukom držim sliku arta – tih mojih slikarskih plakata koji su se desili u Splitu. Bilo je pitanje što je art – da li ta strgana ruka ili sama slika. U tome su se miješale te konotacije s obzirom na to kako se ta slika gleda.

Kakve su bile reakcije na Vaše plakate sedamdesetih godina? Recimo, Dejan Kršić u spomenutoj monografiji navodi reakcije na vaš tzv. ženski (Molière, Don Juan) i muški plakat (Ivica Ivanec, Odmor za umorne jahače ili Don Juanov osmijeh) te kako se prema jednoj urbanoj legendi režiser predstave Božidar Violić toliko razbjjesnio da je na plakate počeo crtati pripadajuće spolne organe.

— Bilo je svega, bilo je napada, jer sam ipak donosio neke nove stvari na tim plakatima. Sjećam se u DK Gavelli kada sam radio jedne godine plakate s minimal artom, komentari su bili sljedećega tipa: “Pa, kaj niste nešto nacrtali, kak’ prazan plakat, a prazna boja – plava...”. Sâm arhitekt Ludwig Mies van der Rohe govorio je “manje je više”, oko čega se upravo zavrtilo minimal art. Ukratko, bili su veliki nesporazumi s tim plakatima. Violić je bio svakako najagresivniji jer je vjerovao da je likovno dovoljno obrazovan da zna što je umjetnost za sva vremena, a pokazalo se da je u krivu jer pet, deset godina nakon te reakcije taj je *Žensko-muški plakat* postao antologijski. U Gavelli sam isto tako napravio plakat za *Gloriju*, isto tako u Violićevoj režiji; nacrtao sam bočni izgled crkve s dvije linije, koje su bile crveni krov, a ne crjepovi, već, dakle, dvije linije. Violić je u tome onda iščitao činove, vidio je i vojsku, svakakva čudesa, a bio je to samo plakatni znak. Dakle, nesporazuma je bilo koliko volite. Ma i danas su režiseri uglavnom obrazovani na kiču; njihova je likovna edukacija kriminalna i najbolji naši režiseri za plakat koriste Berbera ili Dimitrija Popovića, nešto što je apsolutno krivo u samoj ideji kako bi se trebao raditi kazališni plakat. To je izopačeni likovni mozak naših režisera. Taj postupak risanja mogla je koristiti renesansa, danas se rade plakati nekim drugim postupcima – ili kroz znak ili kroz crtež. Prošli smo Matissea i Picassa, kada se crtež iz temelja promijenio, tako da su tu nažalost i dalje ogromni nesporazumi. Što se tiče plakata za predstavu *Dantonova smrt*, Violić je te 1969. godine bio zadovoljan. Inače, kao klinac znao sam napraviti pedesetak skica za jednu predstavu i režiserima sam davao da odaberu verziju i mahom su uzeli upravo onaj plakat koji nisam htio. Za *Dantonovu smrt* imao sam isto tako nekoliko varijantata plakata i na kraju smo se odlučili za tu varijantu gdje je sama surova giljotina koja pada. Kasnije sam donosio samo jedan plakat, jednu verziju i odlučivanje više nisam prepuštao režiserima.

Osobno jako mi je drag Vaš plakat za izložbu Jagode Kaloper (Galerija SC, 1970) gdje ste ludički povezali jagodu s Jagodom (Kaloper)?

— Jagoda Kaloper je bila strašno lijepa, tako da sam se odlučio za jagodu. Toliko joj se dopala ta ideja da je kasnije i na svojoj posjetnici stavila jagodu.

KLAUN: OD HRVATSKOGA KVADRATA DO KLAUNSKOGA ROMBA

Kao trenutno posljednji kazališni plakat napravili ste plakat za Festival Miroslav Krleža. Točnije u dizajnu plakata sudjelovao je i Goran Matović, organizator spomenutoga festivala.

— Goran Matović je odabrao sliku; radi se o slici *Klaun* koja je bila uključena u izložbu u Gliptoteci ovoga travnja. Goran je upravo odabrao taj dio slike, klauna, i bio je to pun pogodak korelativ za današnje doba političkoga ekvilibrija. Neki bi dizajneri možda iz tog znaka šahovnice napravili vojsku; ali kad okrenete taj kvadrat, kad nije horizontalno-vertikalno, dobiva se klaunski romb, klaunovo odijelo, i to je upravo razlog kako je nastao taj plakat.

Osobno, meni taj tip nije imponirao. Njemu su imponirali njegovi prijatelji slikari koji su znali napraviti fotografiju od njegove njuške. Bio je jedan od naših prvaka za pogrešnu prosudbu suvremene umjetnosti, tako da i nije bilo načina da se družimo. Istina, napravio sam mu plakat za *Put u raj* u režiji Dina Radojevića (1973), ali je u potpunosti izludio. Napravio sam osmrtnice, in memoriam, s fotografijama i tekstovima iz osmrtnica, tako da je cijeli plakat bio u tome. Krleži se nije svidjelo tako da je plakat ostao u skici. On je tada već bio jako star i ono što se osjećalo da je strah od smrti kod njega bio ogroman. Došli smo ipak do rješenja te umjesto sličica umrlih iz novinskih osmrtnica stavili smo austrougarske oficire, i tako je plakat izišao. Pritom se nikada nismo susreli nego smo komunicirali preko režisera. Osobno bih izdvojio plakat za predstavu *Tako je (ako vam se čini)* u vezi kojega je nastao jedan od najvećih skandala. Naime, za tu Pirandellovu predstavu okrenuo sam slova naopako. Tako su ujutro telefonirali kazalištu: “Gospon šef propagande, čujte, zabunili su se, u štampariji su vam naopako odštampli plakat. Naopak su vam odštampli slova.” I plakat se dva dana nakon toga okreće. Šef propagande



Boris Bučan u ateljeu

bio je oduševljen jer se toliko galame podiglo oko činjenice da su samo slova bila okrenuta. Strasti su se uzbudile, a bio je to upravo pun pogodak za Pirandella, njegovu poetiku. Ono što sam znao o Pirandellu u to vrijeme bila je činjenica da je trebalo za svaku njegovu predstavu dati novi krvotok, upotrijebiti nove začine kako bi predstava bila stalno živa. Osim toga on je prvi koji je ogolio pozornicu, prvi je očistio pozornicu od scenografije – ostale su samo rampe, liftovi, skele.

KANDINSKI – “BILO KAKO SAMO DA JE REZULTAT INTELIGENTAN”

Kako biste opisali vlastiti pristup stvaranju plakata, odnosno koji je Vaš doživljaj u stvaranju plakata? Mogu spomenuti da Vas je u jednom razgovoru grafički dizajner Damir Bralić odredio kao buntovnu i cutting edge osobu, pomicatelja granica medija, te smatra kako se čini da bi se mogla postaviti teza da dodirujete performans u rubnom i neočekivanom području grafičkog dizajna. Odnosno, Damiru Braliću se čini kao da ste i područje grafičkog dizajna pokušali uvesti u performativnu sferu.

— Cijela je stvar u tome da je mene zanimalo kako novije i novije postupke tražiti u razmišljanju o plakatu, tako da nema generalnog principa, nema šablone prema kojoj to radim. Strašno je kad umjetnici dolaze do šablone te se prema njoj može prepoznati i tridesetak godina nakon prvoga rada... Kad je jedna ideja, onda je to ideja samo za jedan rad, a kod nas u galerijama vlada vječni zakon da dolazi umjetnik s jednom idejom i onda pedesetak slika radi samo po toj ideji. To je strašno i jednostavno se ta šablona ponavlja kod većine umjetnika. U odgovoru na ovo pitanje moram si pomoći s Kandinskim – “Bilo kako samo da je rezultat inteligentan.” Preko plakata sam naučio misliti, misliti sliku, slike bez misli su zastrašujuće; kad na pedesetak slika nema misli nego samo jedna multiplicirana misao koja je razvučena preko dizajna, to je strašno. Upravo sam uspio doći do toga da mogu raditi pametne slike – da ne duljim i da ne kompliciram.

Nismo ništa govorili o mojim slikama a to je najbolje što sam napravio; autentične su, nisu sa Zapada i siguran sam da će ih jednoga dana Zapad gledati. Travnja ove godine u Gliptoteci izložio sam osamdeset slika, i mogao bih o svakoj pojedinoj pričati. Za ovu prigodu mogu izdvojiti sliku *Maljevičev crni kvadrat*. Naime, kvadrat sam zarotirao kao i kvadrat na Krležinu klaunu; kvadrat je okrenut iz svoje osi i s dva roga se pretvorio u bika, a grba od bika se desila na samom kvadratu. To je upravo minimalnije rečeno nego što je to učinio Bakić. Nedavno sam u Gliptoteci vidio njegovog velikog bika (od 3 do 4 metra), i čini mi se da sam ipak svojim kvadratom ostvario veću snagu od te cjelokupne količine gipsanoga bika.

I završno, što mislite o dizajnu Zareza?

— To je kriminal. To je nesporazum, to je špalta do špalte, tako izgleda bilten. Kaj’ vi ne možete pogledati kak’ to Švabe rade? Imate novine koje su zastrašujuće kao npr. *Hrvatsko slovo*; to je primitivno, kako je to prelomljeno izgleda kao da se obraćaju primitivcima. ■



Svjetla grada

JOSIP UŠAJ

Negdje svjetlo gradi, a negdje degradira

Razgovor s autorom Studije rasvjete Zagreba i stručnjakom za scenarije svjetla

Saša Šimpraga

U kontekstu javnih prostora pod svjetlima grada podrazumijevamo ne samo javnu rasvjetu, već i tzv. akcentnu rasvjetu kao njezinu nadogradnju, a kojoj je cilj isticanje gradskih volumena. Pritom, umjetno svjetlo kao konstruktivni element fizionomije grada nudi neizmjerne mogućnosti, ali poput svakovrsnih intervencija u (javni) prostor traži svoj promišljeni izraz. Istovremeno, uopće je jedna od temeljnih karakteristika grada da –svijetli.

Budući da su gradovi slojeviti, koliko se uopće ta činjenica može "uhvatiti" svjetlom?

— Javna gradska rasvjeta prevladavajuće je svjetlo nekog grada. Za razliku od te rasvjete koju podrazumijevamo, u kontekstu javnih prostora pod svjetlima grada uzimamo i tzv. akcentnu rasvjetu koja je fragmentarno instalirana, najčešće u prepoznatljivim gradskim središtima, starim jezgrama, posebno vrijednim ambijentalnim cjelinama, parkovima i drugdje. Akcentna je rasvjeta najčešće skromna po obimu u odnosu na javnu rasvjetu, i čini njezinu nadogradnju. Poželjno je da javna i akcentna rasvjeta funkcioniraju udruženo. No, akcentna, za razliku od javne rasvjete, nije sveobuhvatna. Postavlja se sukladno relevantnim sadržajima i funkcionira kao zaseban sistem.

Njome ističemo vrijedna zdanja ili cjeline, koja ne osvjetljavamo radi njih samih, već zbog privlačne i prepoznatljive noćne slike grada. To doprinosi njihovoj reafirmaciji, odnosno tako im se produžava život u večernjim i noćnim satima. Tada ta stara ili nova zdanja postaju jasno vidljiva i prepoznatljiva, a time i više prisutna. Pritom, umjetno svjetlo ipak ne nudi neograničene mogućnosti, teoretski možda da, ali praktično ne. Također, neodmjerenim korištenjem umjetne rasvjete, jačinom ili svjetlosnim efektima, otvara se mogućnost upadanja u zamku lažnog dojma o gradu ili određenom prostoru, i predstavljalo bi uzaludan pokušaj oponašanja danjeg svjetla, što nikako nije cilj. Noću, u odnosu na dan, sve je drugačije. Naša raspoloženja, navike, očekivanje, potrebe pa, konačno, i mi sami.

Akcentna rasvjeta ne mora nužno funkcionirati preko cijele noći, dapače, već reducirano, tj. prema željama i potrebama, koliko zbog energetske uštede i okolišnih standarda, toliko i da se ne stvori monotonija stalnom uporabom, tj. da se ne izgubi dojam svečanog. Smatra se da je dovoljno da akcentna rasvjeta bude u pogonu oko 40% trajanja javne rasvjete. Treba upozoriti i na činjenicu da (osvijetljeni) objekt nije samo slika, mrtva stvar, predmet. On je i ideja i poruka. Bez javne rasvjete, grad ne može funkcionirati. Zamračeni je grad znak neke nevolje i nije njegovo prirodno stanje, dok se bez akcentne ili svečane rasvjete može. Prva znači sigurnost, a druga komfor.

Svjetla javne rasvjete dočaravaju plošni, uglavnom, a zajedno s akcentnom i volumni, trodimenzionalni, realni prostor. Prvu ljudi primjećuju kada ne funkcionira, drugu kada je u pogonu. U prvom se slučaju zabrinu kada izostane, a u drugom često jedva da to i primijete, uključivo i one koji je nevoljko održavaju. Na otvorenom prostoru, na cesti, livadi, mrak je samo mrak. U gradu je mrak nedostatak svjetla, neka greška, stanje koje nije uobičajeno. Za grad je, dakle, normalno da svijetli.

Autor ste Studije rasvjete Zagreba iz 2002. godine koju je Grad Zagreb naručio i platio, ali nikad izveo nijedan njezin dio. U čemu je problem i kako biste predstavili taj projekt?



Savska

Treba upozoriti i na činjenicu da (osvijetljeni) objekt nije samo slika, mrtva stvar, predmet. On je i ideja i poruka. Bez javne rasvjete, grad ne može funkcionirati. Zamračeni je grad znak neke nevolje i nije njegovo prirodno stanje, dok se bez akcentne ili svečane rasvjete može. Prva znači sigurnost, a druga komfor

— Studija rasvjete Zagreba obuhvatila je oko 90 spomeničkih ili važnih objekata po pitanju akcentne rasvjete, što je i njezin dominantni materijal. Naime, obuhvaća i javnu i akcentnu rasvjetu, kojoj bi zajedničko ime u gradskom miljeu moglo biti urbana rasvjeta. Ponudeno rješenje obradilo je i specifične cjeline na kojima su koncentrirana vrijedna zdanja, budući na takovim gradskim prostorima javna i akcentna rasvjeta trebaju biti usuglašene. Odnosi se to prvenstveno na svjetlosno "građenje" prostora - javna pretežno za horizontalne, a akcentna rasvjeta za vertikalne plohe. Pritom je važan i odabir elemenata rasvjete koji trebaju biti usuglašeni po pitanju gabarita, geometrije, forme, intenziteta i boje svjetla. Studija je rađena 10 mjeseci i sastoji se od 4 knjige, tj. registra. Akcentna je rasvjeta urađena i na nivou idejnog projekta s troškovnikom radova i naznačenom mogućnošću etapne realizacije. Zaprmljena je od naručitelja bez ijedne primjedbe, a arbitralni su stručnjaci, urbanist i konzervator, koje je imenovao investitor. Zašto do realizacije nije došlo, ne znam. Kada bih nagađao, onda bih se odlučio za pretpostavku da se izvršiocima, tzv. trećem upravljačkom ešalonu, takovi stručno i promišljeno

razrađeni elaborati ne uklapaju u neke njihove "kombinacije". Sadašnja noćna slika Zagreba potvrđuje da je njihova računica temeljito pogrešna, i naravno, štetna za grad.

Inače, u Studiji ponuđena rješenja iz dijela akcentne rasvjete relativno su suzdržana. Ovo možda i slijedom misli da spomenik kulture ili vrijedno zdanje općenito, treba tretirati kao skulpturu, što znači na dostojanstven način ističući njezinu vrijednost. Dakako, svjetlom nije moguće učiniti nešto vrednijim, možda samo drugačijim, ali je moguće pokazati vrijednosti istog. Tako i pretjerivanje u postizanju svjetlosnih efekata može izmijeniti realnu sliku nekog objekta ili prostora, kao što i inače mijenja u odnosu na dnevnu percepciju, pa ga na taj način čak i obezvrijediti. Složene instalacije znače i složeno održavanje, a to onda vodi nebrizi. Zapuštena rasvjeta, netko je kazao, gora je od nikakve rasvjete.

INTERESI ZAMAGLJUJU LOGIKU

Zasluzni ste i za osposobljavanje plinske rasvjete u povijesnim dijelovima Zagreba. Možete li reći nešto o tome?

— Svaki grad ima neke svoje specifične prostore. Za Zagreb je to Gornji grad, koji nije i jedini, a koji je svojevrsni "grad u gradu". Plinska rasvjeta jedna je od posebnosti Gornjeg grada. Funkcionira neprekinuto od godine 1863. s izuzetkom Drugog svjetskog rata kada se zbog zračnih napada nije mogla trenutno gasiti poput električne. Kažu da su uz Zagreb još samo dva grada u Europi sačuvala plinsku rasvjetu u kontinuitetu. Na njezinoj obnovi radio sam deset godina, pola od toga na pripremama i agitaciji, a potom na projektiranju. Obnova nove, suvremenije plinske rasvjete započela je početkom 1990-ih, a na temelju moga projekta rekonstrukcije izrađenog krajem 1980-ih. Inače, kada su se prvi plinski lampaši upalili u Zagrebu spomenute 1863., u tadašnjem je *Pozoru* pisalo: "Danas slavi Zagreb veliki napredak u svom gradskom životu...". Marni člankopisac bilježi u tom tekstu i reakciju građana koji su bili zadivljeni tom novinom te navodi i sljedeće riječi jednog od prisutnih: "Bog i bogme, kakti po belem danu. A nemreš prav ni gledati v to svetlo. A morti je to i otrovno...". U jednom drugom slučaju, prije instaliranja plinske javne rasvjete u Zagrebu, na vijest o njezinom skorom uvođenju mnogi su prigovarali da je "jako svjetlo opasno po oči, i da će mnogi zbog toga – oslijepiti". Spominjale su se također i razne katastrofe uslijed mogućih eksplozija plina koji će "razrušiti brojne kuće i pomoriti stotine ljudi". Nije ni drugdje bilo bolje, jer za takove navade, a to je želja za osporavanjem, nema prostornih granica. Tako, primjerice, jedne njemačke novine s kraja 18. st. za takove pokušaje kažu da su to "lakoumni zahtjevi", a njima se suprotstavljaju brojnim "razlozima": teološkim, zdravstvenim, policijskim, nacionalnim pa čak i pravnim i filozofsko-moralnim. Prema ovom potonjem: "Javno se čudoređe kviri plinskom rasvjetom. Umjetna rasvjeta rastjeruje u ljudskoj duši strah pred tminom, koja slabiće odvraća od mnogoga grijeha".

Potreba da se osvijetle ulice stalnim svjetlosnim instalacijama, najprije bakljama različite vrste, javlja se veoma rano, prema mnogim izvorima još prije Krista. Kada su naprave koje svijetle bile postavljene prvi put na pročelje neke zgrade ili neki kameni stup izrađen za tu svrhu, bio je to veliki napredak. Tada su već bili osvijetljeni Aleksandrija, Jeruzalem, Jerihon... Podaci kažu da je u Pompejima, u Ulici obilja, glavnoj gradskoj ulici, bilo postavljeno čak 285 uličnih uljnih svjetiljaka. U tom smislu vrijedi također spomenuti i



Domovinski most

Antiohiju, čiji primjer ilustrira važnost umjetnog svjetla u urbanom okruženju i njegov utjecaj na kvalitetu življenja i raspoloženja.

Kako navodi Lewis Mumford u svojem kolosalnom djelu *Grad u historiji*, antički povjesničar Libanije među ostalim kaže da je "Antiohija karakteristična i 'moderna' po uličnoj rasvjeti. Po tome se, kaže, razlikuje od Rima, gdje su čak i u razdoblju najvećeg sjaja Carstva ulice noću bile tamne, a ljudi su izlazili samo uz životnu pogibelj. Libanije dalje svjedoči da su "građani Antiohije zbacili tiraniju sna! Ovdje svjetlosti Sunca slijedi svjetlost svjetiljaka. U nas se noć razlikuje od dana samo po vrsti osvjetljenja". I dalje čitamo vrlo zanimljivu napomenu da se "trgovina odvija i noću, neki se bave svojim zanatom, a ostali pjevaju ili se zabavljaju".

Značajno kasnije od antičkih vremena, ali i daleko od naših dana, započinju se osvjetljivati europski gradovi. Tako su u Parizu još 1518. godine zasvijetlila prva 3 javna fenjera, da bi već početkom 18. stoljeća taj grad bio osvjetljen sa čak 2736 fenjera sa svijećama na koja su se još od godine 1594. rabila zaštitna stakla. Za usporedbu, u Zagrebu je primjerice polovinom istog stoljeća na Gornjem gradu svijetlilo svega 7 uljanica. No, ima dokaza da je daleke 1640. godine prvi put upriličena "iluminacija" na Gornjem gradu prilikom jedne crkvene svečanosti, koja se sastojala od niza raznobojnih svjetiljki sa svijećama ovješanih na prozore crkve Sv. Marka, Isusovačkog samostana i Plemičkog konvikta, kojom prilikom su se građani divili "još do onda nevidenom pogledu". Istovremeno je u tornju Markove crkve svirala glazba, tako da se "njezini zvukovi uzmagu razligati po cijelom tadašnjem Zagrebu".

A kada su godine 1702. u Leipzigu bile postavljene prve ulične svjetiljke, tim je povodom iskovan novac na kojemu je na jednoj strani bila utisnuta lanterna, a pokraj nje noćobdija s kopljem i jedan student ispod svjetiljke koji čita!

Indikativan primjer problematičnog pristupa problemu svjetla u Zagrebu je rasvjeta Domovinskog mosta, prvog i jedinog iluminiranog mosta u gradu. I plavi Most slobode i Zeleni most ili "Savski slavoluk", kako ga je nazvao Fedor Kritovac, ističu se ljepotom konstrukcije i kao takvi imaju veliki potencijal, ne samo kao markatori prostora, simbolične točke i identitetske odrednice grada, već i objekti koji, atraktivno i odgovorno osvijetljeni, mogu privući i dodatno oživjeti zagrebačke obale Save?

— Studijom rasvjete Zagreba obuhvaćeni su Tonkovićev Most slobode i Zeleni most iz godine 1928. Oni u startu nisu bili na popisu, ali su na moj prijedlog uvršteni u Studiju. Priča o Zagrebu na Savi notorna je i nije od jučer. Po nekima upitno je da li će grad ikada posve "sjesti" na rijeku čak i uza sve brojnije sadržaje uz njezine obale posljednjih godina. Mostovi, dakako, ne predstavljaju samo fizičku, već i simboličku vezu. Kaže se 'premostiti' razlike, nesporazume... Noću bi osvijetljeni mostovi, udaljeni oko 2,5 km od Trga bana Jelačića, redom od Jadranskog pa do Mosta mladosti, a uključivo i stari pješački most, zbog selektivnosti umjetne rasvjete više naglasili i potencirali vezu između starog i novog Zagreba. Umjesto njih, osvijetljen je Domovinski mosta za što je potrošeno oko 11 milijuna kuna,

Priča o Zagrebu na Savi notorna je i nije od jučer. Po nekima upitno je da li će grad ikada posve "sjesti" na rijeku čak i uza sve brojnije sadržaje uz njezine obale posljednjih godina

a taj je most udaljen oko 8,5 km od glavnog gradskog trga te povezuje periferiju s nekim prigradskim selom. Tvrdim da su se za spomenuti iznos mogli svjetlom istaknuti svi središnji mostovi na Savi, ukupno njih 5, i još bi nešto novca preostalo. Možda za osvjetljenje skulptura na nasipu. U pravilu me uznemiri saznanje da interesi zamagljuju logiku.

Za tužnu sliku dovoljno je usporediti taj pompozno osvijetljeni Domovinski most, ili pogrešno rasvijetljenu zgradu HAZU, a ostaviti otužno osvijetljenu zgradu HNK, ili središnje mostove na Savi u posvemašnjem mraku.

Zagreb je zapravo grad bez dobre iluminacije, a reflektirani HNK na Titovom trgu školski primjer katastrofalnog pristupa rasvjeti javnog prostora. Reflektori proizvode tzv. konc-logor efekt, izazivaju znatni vidni diskomfor i po svemu zapravo radikalno degradiraju ambijentalne i bora-višne kvalitete trga. U čemu je problem i što bi valjalo učiniti?

— Zgrada HNK osvijetljena je negdje krajem 1970-ih. To je rađeno prigodno i brzinski. Reflektori, po 4 u grupi, postavljeni su na 12 stupova javne rasvjete, svjetla oštro usmjerenog prema toj skladnoj građevini, čime pretvaraju reprezentativni objekt u bezličnu masu, bez naglašene plastike, detalja i prostornih odnosa. Svjetla reflektora uz to nesmiljeno zasljepljuju prolaznike i vozače. Dobar primjer kako se to ne smije raditi. U međuvremenu su izrađena dva dobra projekta. Prvi dvojice vrsnih profesionalaca, jedan stručnjak za rasvjetu, drugi konzervator, a potom sam isto uradio i osobno, no do realizacije nijednog od prijedloga nikada nije došlo.

Zgradu HNK i slične objekte trebalo bi rasvijetliti tzv. integralnom akcentnom rasvjetom. To znači volumen objekta s distance - pomoću reflektora kontrolirane distribucije svjetla, i iz neposredne blizine - pomoću podnih ugrađenih svjetiljki, odnosno sa samog objekta također minijaturnim točkastim i linearnim rasvjetnim tijelima. Time bi postigli željeni efekt. Javna rasvjeta trga trebala bi ostati uglavnom ista. Rasvjetna mjesta dobro su pozicionirana, stupovi i lire posve su prikladni za taj prostor, dok bi svjetiljke i izvore svjetla trebalo zamijeniti. Na zelenim površinama bilo bi možda dobro postaviti i parterne svjetiljke.

BOJA GRADSKIH ULICA

Osim rasvjete samoga objekta, iluminirati se mogu i npr. parterne gredice ili spomenici. Možete li na zagrebačkim primjerima prokomentirati problematiku osvjetljavanja javne plastike?

— Dobar broj vrijednih građevina nalazi se u kvalitetno uređenom prostoru gdje bi se umješnom rasvjetom mogli naglasiti i drugi sadržaji, određeni arhitektonski detalji i krajobrazni ansamblji. Tako bi noćni prizor tih ambijentalnih cjelina djelovao skladnije i povezanije.

Recentna rasvjeta javne plastike djeluje nezgrapno i nametljivo, negdje i groteskno. U spominjanoj Studiji je naznačeno kako bi to trebalo uraditi. Skulpturalni spomenici u pravilu su minijature u odnosu na voluminozne građevine. U principu, što je objekt manji, problemi s njegovim osvjetljenjem su veći. Ovo stoga jer je svjetlo teže kontrolirati, ono se rasipa i izaziva smetnje kod ljudi. Najprepoznatljiviji takovi spomenici u Zagrebu osvijetljeni su vrlo nemarno, to je najblaža riječ, što ide nauštrb objekta samog i ideje rasvjete također.

Glavna je pogreška što se osvjetljavaju s velike distance. I kralj Tomislav, i ban Jelačić i sv. Juraj sa zmajem, nešto manje, ali jednako loše biskup Strossmayer. Na takav se način figura ne može svjetlom modelirati, a one su nastale upravo spretnim modeliranjem umjetnika. Neki su spomenici, poput onoga banu Jelačiću, osvijetljeni iz sva četiri pravca, zbog čega se sjene poništavaju, a na štetu isticanja plastičnosti. To ne rade ni u foto-radnjama snimajući ljude za osobne dokumente. Takvim se pristupom degradira i umjetnički rad i atmosfera grada.

Kakvi su po pitanju akcentne rasvjete primjeri drugdje u Hrvatskoj? Poznat je primjer loše rasvjete dubrovačkih zidina ili oštećenja koja je prilikom postavljanja akcentne rasvjete jedna strana firma izvela na dubrovačkoj Palači Sponza?

— Kvalitetna javna rasvjeta naših gradova deficitarna je, gledano u cjelini. Osobno sam svojevremeno izvršio svjetlotehnička mjerenja u nekim našim gradovima na velikom broju uzoraka, a rezultati su bili poražavajući. Situacija danas nije mnogo bolja budući se instalacije postavljaju nasumično. Problemu se pristupa bez jasnih parametara koje struka preporuča, a koji bi bili naznačeni u odgovarajućim studijama i sa izvršenim predradnjama koje su krucijalne, i koje bi uključile svjetlotehnička mjerenja i nužnu klasifikaciju javno-prometnih površina, cjelovito i na razini grada. To se, dakle, ne prakticira, pa projektanti rade projekte bez jasno naznačenih okvira, najčešće pribjegavajući improvizaciji. Šećući ulicama Zagreba lako se stiče dojam da se mnoga rješenja jednostavno preslikavaju, i po pitanju geometrije instalacije, i pri izboru opreme. To se u inženjerskoj praksi popularno naziva "pogonsko sljepilo". To će reći: ako je tamo dobro, onda je i ovdje, što najčešće nije točno. Svjetlo se, naime, projektira.

Akcentna pak rasvjeta u Hrvatskoj u ovom trenutku nije vrijedna spomena. Nešto je bilo realizirano mojim projektnim rješenjima, primjerice povijesna jezgra Splita, Dubrovnika, Hvara, Omiša, Starog grada, a izvan Hrvatske Kotora i Pirana. Nešto od toga se održava, a nešto je posve zapušteno. Grad Hvar je osvijetljen cjelovito početkom 1970-ih, kao moj prvi projekt, a bio je svojevremeno na jednom stručnom skupu proglašen najljepše osvijetljenim gradom u Jugoslaviji. Upravo radim na novom projektu tog grada, što je svojevrсна potvrda da je svijest o smislenosti takovog zahvata ostala prisutna u memoriji tamošnjih ljudi. Dubrovnik, nekad s mjerom i stručno osvijetljen, danas je posve degradiran nametljivom rasvjetom čime je napravljena velika šteta i narušen ambijent. Osobito su agresivno osvijetljene zidine koje su izgubile plastičnost. Slučaj Plače Sponza koji spominjete datira u 1996. godinu kada je Firma Agabekov iz Švicarske u sklopu pilot programa osvijetlila palaču. Posebnost primijenjene tehnike je u tome što se na objekt instalira veliki broj minijaturnih izvora svjetla postavljenih na posebne plastične letvice, pričvršćene vijcima na fasadu objekta. Navodno, na Sponzi je izbušeno oko 500 rupica i to na samo jednoj fasadi, onoj koja gleda prema Placi. Tim se svjetlećim "bordurama" proizvodio tzv. Las Vegas efekt i to je apsolutno najgori način osvjetljenja. Vrijedan se spomenik kulture tako posve degradira, od njegovog fizičkog uništenja do toga da je dojam o objektu lažan. Dakako, takav je način osvjetljenja spomenika kulture i najskuplji, a sam je dojam vrlo jeftin. Srećom, nakon nekoliko mjeseci to je uklonjeno.

Neizostavni dio problematike umjetnoga svjetla u urbanim sredinama je i boja gradskih ulica. Zagrebačke su ulice noću žute, a ne npr. bijele, što sve utječe i na doživljajni aspekt grada?

— Pojavom svake nove vrste umjetnih izvora svjetla, javljaju se sporenja i polemike, pohvale i negiranja vezano za vrijednosti, utjecaje i doživljaje nekog izvora svjetla. Kada su se pojavile fluorescentne svjetiljke, ljudima je smetalo “titravo svjetlo”, kod živinih ono je bilo suviše hladno i odbojno, kod natrijevih pretoplo i neprirodno pa su pločnici i fasade postali obojeni monokromatskim žutim svjetlom. Sve to ne smatram krucijalnim problemom, to je samo posljedica ili odraz trenutnih tehničkih mogućnosti. Dopusšteno je, ali je i pretjerano, o svjetlu suditi isključivo prema doživljajnom, a ne voditi računa i o pragmatici. Naravno da natrijevo svjetlo mijenja kolorit prostora. Samo bijela boja svjetla vjerno reproducira kompletan spektar boja.

Budimo možda ipak blagonakloni prema zlatno-žutom svjetlu natrijevih žarulja, ima i znatno gorih stvari. Treba ipak uzeti u obzir da one u odnosu na obične žarulje daju desetostruko više svjetla uz jednaku potrošnju, a isto im je toliko duži životni vijek. U prosuđivanju oportuniteti njihove upotrebe treba to itekako imati na umu. Treba sačekati novije izvore svjetla koji će jednog skorog dana istisnuti “žutilo” na ulicama, a koje je u određenom periodu značilo revolucionarni iskorak. Općenito to vrijedi za sve tzv. izvore svjetla na izbor.

ERLICHOVE SVJETILJKE

Jedno je pitanje scenarija rasvjete, a drugo rasvjetnih tijela kao dijela urbanog mobilijara. Koliko je taj problem prisutan? Također, možete li pojasniti zašto je kod postavljanje javne ulične rasvjete važna npr. visina rasvjetnog stupa?

— Instalacije javne rasvjete ne postavljaju se proizvoljno ili barem ne bi trebalo, kao što je u nas često slučaj. Naime, već je njezina “geometrija” i sve ostalo bazirano na odgovarajućim proračunima. Visina, primjerice rasvjetnog stupa, treba biti u korelaciji s profilom javno-prometne površine, i svjetlotehničkim zahtjevima poput nivoa svjetla i jednolikosti. Sve treba biti bazirano na aktualnim svjetlotehničkim preporukama. Primjerice, slučaj s relativno visokim stupovima na zagrebačkoj južnoj obali Save zapravo je dokaz nespretnosti projektanta te je očigledan nesklad visine stupova i širine staze. Oni su naprosto trebali biti niži, time i jeftiniji, a atmosfera bolja. Pitanje mobilijara svakako je izraženo kod javne nego kod akcentne rasvjete. Budući da su ti elementi multiplicirani u prostoru, a nerijetko i fizički markantni, najviše su i eksponirani. Kako nisu sebi svrha, moraju se svakako prilagoditi prostoru, ne nadmetati se s njim, a ponajmanje biti njegova nadgradnja.

U većini slučajeva koriste se asortimanski elementi, danas je izbor ovih vrlo velik, a rijetko kada se posebno oblikuju. Osim suvremenih elemenata ponekad se daje prednost i nekim tradicionalnim ili formama koje imaju te naznake, u sredinama u kojima se ove mogu uklopiti, primjerice u povijesnim jezgrama gradova, ali ni u takvim ambijentima tu nema nekog strogog pravila niti bi ga trebalo biti. Istovremeno s plinskim, u Zagrebu su obnovljene i sjajne Ehrlichove svjetiljke iz godine 1911. na Strossmayerovom šetalištu i Zakmardijevim stubama, koje na sjajan način ističu perspektivu tog vehemantnog prostora. Po nekima to su najljepše gradske svjetiljke u Hrvatskoj, s čime se i osobno slažem.

U materijalima koji se odnose na prostorno uređenje Gornjeg grada stajalo je svojevremeno, a vjerujem još i danas, da je Gornji grad prostor za pješake. Nažalost, to se još nije ostvarilo. Upravo bi plinska rasvjeta, nužno u suradnji s električnom, kako je i stajalo u projektu, bila dobrodošla za stvaranje jedne naročite atmosfere u tom izuzetnom prostoru grada. Želio bih da se to proširi i na Tkalčićevu ulicu, ali tome su prepreka konzervatori. Od onih lošijih, najmanje privlačno djeluju kolos stupovi s neskladnim svjetiljkama na lučnim nosačima na Cvjetnom trgu koje je projektirao Mihajlo Kranjc ili one na početku Tkalčićeve ulice koje su lošeg dizajna i jednako nekvalitetne izrade koje je projektirao Miroslav Begović. Također su smiješne i kuglice u paru na neprivlačnim stupovima nanizanim oko “džamije” na Trgu žrtava fašizma, što je vrlo loše rješenje s obzirom na Meštrovićev paviljon, a koje je odredio Silvije Novak.

U pristupu rasvjeti važna je stavka i štednja energije?

— Problem rasvjete je i ekološki i energetski. Štednja nije sporna, štedjelo se još i kod pliske rasvjete u Zagrebu, posebnim regulatorima ili gašenjem određenog broja plinskih plamičaka, a kod petrolejske rasvjete u Dubrovniku naličevanjem različitih “mjerica” petroleja u različite fenjere, više u centru, manje na periferiji. Međutim, štedjeti na svjetlu vrlo je upitno u sredinama gdje je ono već ionako deficitarno, a to je u načelu u svim našim gradovima, ako se izostave neke svjetlije zone središnjih gradskih dijelova, u

ponekom gradu poput Zagreba, Rijeke i eventualno Varaždina. O štednji električne energije iz dijela javne rasvjete, čini se po svemu, odluku donose oni koji imaju ingerencije, ali ne i stručno znanje, a ne žele uključiti one koji o tome više znaju. Npr. Unatrag nekoliko godina jedan je gradski funkcionar u Sisku donio odluku o štednji tako da se dijelom noći pogasi svako drugo rasvjetno mjesto. Struka to izričito brani. Naime, noću u vožnji automobilom, za vozača je kritično mjesto pojas u sredini između dva rasvjetna mjesta gdje je najtamnije i najopasnije. Kod gašenja svakog drugog rasvjetnog mjesta taj se raspon udvostručuje, nejednolikost svjetla također, a time radikalno povećava opasnost od nesreće. Također, zbog velike svjetlosne nejednolikosti vozači se brže zamaraju. Sve to potvrđuju studije tj. struka. Utoliko odluke o svjetlu ne možemo donositi olako i bez znanja. Gori primjer od opisanog je iz sredine 1980-ih godina. Tada je donesena odluka da se svake noći pogase svjetla u trećini naših gradova. Akademik Hrvoje Požar pisao je tim povodom da su materijalni gubici veći od uštede, a o drugima defektima da i ne govorimo. Oni koji su tu odluku donijeli nisu je bazirali na ikakvim istraživanjima.

S druge strane, u Belgiji, gdje su svi autoputovi osvijetljeni, kao prvi takav slučaj u Europi, utvrdili su da su takvim osvijetljenjem već za nekoliko godina vratili uložena sredstva kroz uštede na materijalnoj šteti, ljudskim životima itd. Znači, oni su trošili da bi uštedjeli, a mi štedimo da bi još više trošili.

Svjesnost o onome što nazivamo svjetlosnim onečišćenjem svakako nalaže da se svakoj rasvjeti, a posebno onoj u javnom prostoru, pristupa podjednako odgovorno i prema ljudima i prema prirodi. Na to upućuje i određena zakonska regulativa.

— O tome su i do sada svjetlotehničari vodili računa. Naime, propisi su obavezivali da se svjetlo kontrolira, a to se zvalo ograničenje bliještanja. O učinkovitosti svake vrste svaki dobar projektant vodi računa. To je notorno. To se prije svega odnosilo na primjenu efikasnih izvora svjetla, ponekad i uz prigovore javnost (“požutjeli gradovi”). Tako da to i nije neka novina, ali smo toga svi zajedno sada više svjesni. Radnje koje diktira i SO i EU trebale bi temeljito izmijeniti sadašnji sistem osvijetljenja javnih prostora, kako kod javne, tako i još više kod akcentne rasvjete. Tu će neminovno doći

“Plinska rasvjeta jedna je od posebnosti Gornjeg grada. Funkcionira neprekinuto od godine 1863. s izuzetkom Drugog svjetskog rata kada se zbog zračnih napada nije mogla trenutno gasiti poput električne. Kažu da su uz Zagreb još samo dva grada u Europi sačuvala plinsku rasvjetu u kontinuitetu



Strossmayerovo šetalište (fotograf: Arno Ružička)

do promjena. Npr. zagrebačka gradska uprava najavljuje uvođenje led rasvjete za ukupno 120 000 rasvjetnih mjesta koliko ih u Zagrebu ima. I to odmah, bez odlaganja. Bez obzira što je ta oprema danas trostruko skuplja od aktualne. Bez obzira što nam Europska unija daje još 4 godine za provođenje mjera vezanih uz svjetlo. Bez obzira što će svakim danom ta oprema biti sve jeftinija. U tome vidim svojevrsnu zamku. Najprije bi se postavile nove svjetiljke sa led diodama kao izvorima svjetla, a to bi koštalo otprilike oko 600 milijuna kuna. Tada će se utvrditi da je jednolikost svjetla, koja je vrlo važna na kolnicima, slabija nego prije, budući da će nove svjetiljke uže distribuirati svjetlo zbog ograničenja svjetlosnog onečišćenja. I to će biti dobar razloga da se mijenjaju rasponi između rasvjetnih mjesta koje će trebati smanjiti, a to zapravo znači zamijeniti cjelokupnu instalaciju javne rasvjete – stupove i skupu infrastrukturu: kabelski razvod s građevinskim radovima.

A počelo je sve jer smo apostrofirali svjetla grada, toliko važna za normalno funkcioniranje i sigurnost građana, ali i za samu sliku grada, kao isključivo ekološki problem. Pri tome hotimice ne kazati da su zapravo sami gradovi prave ekološke bombe i zagađivači okoliša, u najmanju je ruku neodmjereno.

LJUBLJANSKI MODEL

Kako komentirate blagdansku rasvjetu Zagreba? Tendencija je gradske uprave da se svake godine poseže za pukim multicipiranjem, tj. dekoriranjem sve više i više ulica na jednako neinventivan način. S druge strane, Ljubljana je primjer grada u kojem blagdansku rasvjetu osmišljavaju likovni umjetnici. Čini li vam se to dobar model i za Zagreb u kojem bi možda trebalo definirati neki optimalni broj ciljanih javnih površina i kvalitetno i kreativno ih dekorirati, što bi svakako izazvalo bolji efekt od blagdanskih horora kojem svjedočimo svake godine, a za što se izdvajaju i znatna sredstva? I opet se čini da je problem u tome tko će dobiti novac, a ne kako će grad izgledati i poboljšati život svojim stanovnicima i posjetiteljima.

— Za tzv. blagdansku rasvjetu nije nimalo pretjerano kazati da je neinventivna, monotona, zasigurno i skupa, i da je to veliki biznis u kojemu, najvjerojatnije, uvijek participiraju iste osobe. Rješenja “osmišljavaju”, sudeći po videom, sami trgovci. Za Zagreb, i druge gradove, svakako bi bio dobar spomenuti ljubljanski “model”. Smatram da bi autorsku grupu za takova rješenja valjalo formirati od likovnjaka, ali u nju uključiti i stručnjake za rasvjetu eksterijera pa čak i specijaliste za kazališnu rasvjetu koji imaju prilike eksperimentirati u traganju za različitim svjetlosnim efektima, što je inače u vanjskom prostoru skoro nemoguće.

Koncepcija bi trebala predvidjeti svjetlosne efekte dobro kreirane, uz izbjegavanje multipliciranja i uzimajući u obzir slojevitost grada. Pri tome bi se trebala predvidjeti takova oprema koja bi se mogla opetovano koristiti, uz neke manje dopune, s predviđenom mogućnošću preslagivanja, tako uvijek iznova stvarajući neku novu inscenaciju u godinama potom. Na taj bi način narednih nekoliko godina troškovi bili značajno manji od inicijalnih. Moguće da je to dobar način da se blagdanski horor konačno makne s ulica.

Dijalog s prostorom svakako je moguće uspostaviti i kroz medij svjetla i to ne samo kao utilitarnu nužnost budući da je ono način funkcionalnog osposobljavanja grada, a ujedno i umjetnički zadatak. U tom pristupu važni su i ukus, i mjera, i koncept, i strategija i odgovornost. Kojim bi objektima ili cjelinama u Zagrebu dali prednost da ih se akcentno osvjetli?

— Za ratnih godina sirene su noću najavljivale opasnost i kada ove nije bilo. Naime, napadi su bili fingirani. To se radilo smišljeno da bi se gradovi zamračili i da bi zastao život. Gradovi u mraku – poníženi su gradovi. Zato je dijalog s urbanim prostorom pomoću umjetne rasvjete ne samo moguć, već i poželjan. U samoj Studiji rasvjete Zagreba preporučene su etapne realizacije akcentne rasvjete redom koji slijedi: istočni dio Zelene potkove, zapadni dio Zelene potkove, kompleks katedrale, vanjska opna Gornjeg grada, spomenički objekti unutar Gornjeg grada, Lisinski, Gradsko poglavarstvo i NSK, mostovi na Savi, mirogojske arkade, itd.

Nove tehničke i tehnološke inovacije stvorile su priliku da umjetno svjetlo ne koristimo samo u strogo funkcionalnom smislu, kao nekada, već da njegove velike mogućnosti upotrijebimo u kreiranju prostora. Ukratko, ako znamo i želimo, možemo noću uobličavati kvalitetnija i humanija okruženja. Kod toga nam selektivnost umjetne rasvjete pomaže u izdvajanju više vrijednog od inferiornog. Tako je moguće stvoriti harmoničnu noćnu sliku grada i istaknuti ono što ima samo taj grad i nijedan drugi. **E**

Novo osvjetljavanje

Realno svjetlo kao medij u hrvatskoj umjetnosti 1960-ih i ranih 1970-ih godina

Lidija Butković Mićin

Pionirski pokušaji uvođenja statičnog ili pokretnog realnog svjetla kao oblikovnog svojstva umjetničkih djela u hrvatskoj umjetnosti su se odvijali pod okriljem pokreta Novih tendencija koji je u Zagrebu 1960-ih i 1970-ih godina okupljao nekonstruktivistički orijentirane autore svjetske i domaće umjetničke scene. Dapače, možemo zajedno sa Denegrijem konstatirati kako su upravo Nove tendencije snažno promovirale integraciju fizičkog svjetla u umjetničke objekte te poslužile i kao katalizator prvih svjetlosnih intervencija u javnom prostoru Zagreba (Bonačić, *Mogućnosti za 1971*). Neokonstruktivizam je nastavio tradiciju racionalističkog krila europskih međuratnih avangardnih pojava te u hladnoratovskoj klimi nakon Drugog svjetskog rata predstavljao svjesnu protutežu enformelu, svojevrsni povratak konstruktivnoj vjeri u modernistički projekt i idealu sinteze znanosti, tehnike i umjetnosti. Ova aktivistička, ekspanzivna, optimistička umjetnost bila je sklona inovacijama, posebice vizualnim istraživanjima prirode svjetlosnih i optičkih fenomena te primjeni dobivenih rezultata na projektiranje i građenje (konstruiranje) svjetlosnih i optičkih objekata i ambijenata. Tako se brojni luminokinetički eksperimenti razvijaju u krugovima europskih umjetnika i umjetničkih grupa 1950-ih i 1960-ih godina na premisama konstruktivističkih radova Nauma Gaboa (čuvena *Kinetička konstrukcija iz 1920.*) te bauhausovaca Moholy-Nagyja (*Svjetlosno-prostorni modulator, 1922. – 1930.*) i Hirschfeld-Macka. U tom pogledu možemo spomenuti Lucija Fontanu (*Ambienti spaziali* od neonskih cijevi), Nicolasa Schöffera i njegovu teoriju spaciodinamizma te posebice düsseldorfsku grupu ZERO (Otto Piene, Heinz Mack i Günther Uecker) koja je zamisao kinetičke i lumino-skulpture transformirala u ambijent umjetničkog događaja zadržavajući uvijek naglašeni spiritualistički i metafizički karakter rada. Američki doprinos produkciji i popularizaciji neokonstruktivističkih light-art radova 1960-ih godina čine autori poput Lena Lyea (*Tangible Motion Sculpture*), Franka Maline (*Lumidyne System*), južnokaliifornijskog pokreta Light&Space (Doug Wheeler, James Turrell, Robert Irwing, Bruce Nauman i drugi) te osobito stvaralaštvo Dana Flavina prepoznatljivog po korištenju difuznog svjetla fluorescentnih cijevi kojima, kao ready-made jedinicama, gradi umjetničke objekte (*Monument for V. Tatlin*). Neokonstruktivizam je u nekim državama srednje i jugoistočne Europe nakon Drugog svjetskog rata postao gotovo oficijelna umjetnost, kao u Hrvatskoj putem EXAT-a 51 i NT (dok je beogradska sredina preferirala enformel) te naročito Poljskoj i Češkoj. Slično pretakanje neokonstruktivističkih eksperimenata s umjetnošću realnog svjetla iz galerijskog u javni prostor gradskih trgova i ulica, kakvo ćemo zamijetiti u zagrebačkoj sredini, nalazimo primjerice i u Poljskoj. Doajen poljskog konstruktivizma Henryk Stażewski realizira za vrijeme izrazito značajnog, prekretničkog simpozija *Wrocław '70* rad pod naslovom *Neograničena okomita kompozicija: 9 zraka svjetla na nebu* gdje pomoću višebojnih svjetlosnih traka iz vojnih reflektora usmjerenih prema večernjem nebu kreira apstraktnu slikarsku kompoziciju u realnom prostoru.

Nove tendencije su u svojih pet izložbenih manifestacija (1961. – 1973.) zahvatile problematiku plastično-vizualnih istraživanja percepcije, kinetike, potencijala kibernetičke umjetnosti, umjetničkog korištenja novih industrijskih materijala i tehnologija sve do angažirano-utopijskog stava o transformaciji suvremenog društva putem scijentifikacije

umjetnosti. Na izložbama Novih tendencija sudjelovali su brojni europske umjetnici koji su koristili realnu svjetlost u njezinom dinamičnom tretmanu, poput već spomenutih pripadnika grupe Zero, potom Le Parca, Morelleta i Garcia-Rossija iz pariške grupe GRAV najpoznatije po interaktivnim luminokinetičkim spektaklima, Colomba i Grazie Varisco iz milanske Grupe T te Biasija i Massironija iz padovanske Grupe N. Umjetničke objekte koji inkorporiraju električno svjetlo (žarulje) na NT izlagao je i Koloman Novak (npr. *Svjetlosne varijable, 1967., Svjetlosne orgulje, 1968.*) kao jedini beogradski predstavnik te autor koji se kinetičkom umjetnošću nastavio intenzivno baviti za boravka u Beču krajem 1960-ih godina. Od svjetlosnih radova predstavljenih na NT možemo još izdvojiti one Michela Fadata (*Un instrument visuel, 1985.*), Eduarda Landija (*Vertikalna varijabilna sferna refleksija, 1969.*) te svjetlosne crteže neonskim cijevima talijanskog umjetnika Maurizija Nannuccija (*Occultamento, T4*). Među hrvatskim autorima koji su se uključili u NT, nekolicina je također prihvatila izazov izravnog rada sa svjetlom i svjetlosnim fenomenima. Kronološko prvenstvo tu svakako pripada Aleksandru Srncu koji svoje luminokinetičke i luminoambijentalne eksperimente izlaže od 1967. godine samostalno u Galeriji studentskog centra i Galeriji suvremene umjetnosti te na grupnim izložbama NT. Riječ je o projekcijama statičnih, obojenih svjetlosnih zraka na elektromotorom pokrenute savijene čelične žice čime se stvaraju stalno izmjenjive kompozicije svjetlosnih linearnih konfiguracija (*Lumino-plastike*). Srncu je svoju fascinaciju svjetlom kao medijem umjetničkog izražavanja nagovještavao i ranije, realizacijom niza eksperimentalnih i animiranih filmova u prvoj polovini 1960-ih godina (*Čovjek i sjena, 1960., Počeci 2, 1963.*). U isto vrijeme, prapočetak fizičkog korištenja svjetla hrvatskoj umjetnosti nalazimo i kod Vojina Bakića koji u razdoblju NT osmišljava seriju skulptura izvedenih u nehrđajućem čeliku (*Svjetlosne forme, 1964.-1968., Forme koje zrače, 1963.*) u kojima skulpturalnu masu reducira u nizove prostorno raspoređenih konkavno-konveksnih površina koje

reflektiraju izvore svjetlosti u neposrednoj okolini (sunčeva svjetlost, žarulje, reflektori). Svjetlosne lomove na uglačanim aluminijskim reljefima studirali su, primjerice, i Getulio Alviani i Heinz Mack, pridružujući se, kao i Bakić, struji unutar NT koja je propagirala upotrebu tehnologija i materijala industrijske civilizacije (Adrian, Christen, Martha Boto, Enzo Mari, Pohl, Sobrino, Srnc, Richter i drugi). Još jedan bivši EXAT-ovac, Ivan Picelj, za izložbe NT izrađuje drvene i metalne objekte-reljeve koji također računaju na optičko-kinetički učinak disperzije svjetlosti na formi (serija *Marc, 1969.*). Pored Srneca, najvažniji hrvatski eksperimentator na polju umjetnosti svjetla unutar NT bio je Vladimir Bonačić, doktor elektrotehnike s Instituta Ruder Bošković koji se pokretu pridružuje 1968. godine. Suradujući s Piceljem realizirao je elektronski objekt *T4* (1968./1969.) čija je frontalna ploha sačinjena od statičnih i bljeskajućih žaruljica, a potom niz svjetlosno-kibernetičkih radova koji označavaju pionirsku upotrebu interaktivnosti kod kompjuterski generiranih umjetničkih djela. Bonačić nam je izvanredno važan jer nije zastao na osmišljavanju umjetničkih objekata namijenjenih isključivo za estetsku konzumaciju u galerijskom prostoru, već je svoje kompjuterski upravljane svjetlosne instalacije montirao u urbanim prostorima provodeći interaktivna istraživanja na socijalnoj razini (*DIN.PR 18, 1969. i DIN.PR 16, 1971. na Nami, Kvaternikov trg, DIN.PR 10, 1971. na Nami, Ilica, Kreditna banka, Trg bana Jelačića, 1969.-1971.*). Njegovi višedijelni svijetleći programirani panoi na fasadama komercijalnih ustanova bili su percipirani kao pozitivan primjer nekomercijalne upotrebe svjetla u javnim prostorima te dobrodošla nadopuna manjkavoj javnoj rasvjeti grada (Košćević).

Bonačićev iskorak u javni prostor simbolički povezuje preokupacije novotendencijaša s onima mlade generacije zagrebačkih umjetnika koji stupaju na umjetničku scenu na prijelazu 1960-ih u 1970-e godine te otvaraju novi repertoar umjetničkih problema, naročito mogućnost uspostavljanja direktnije komunikacije s recipijentom umjetničkog djela, bilo putem osmišljavanja umjetničkih ambijenata ili likovno-plastičkim intervencijama u realni urbani okoliš. Još uvijek se usko oslanjajući na dostignuća pokreta EXAT i NT, Ljerka Šibenik i Mladen Galić prezentiraju luminoambijentalne radove na samostalnim izložbama u Galeriji suvremene umjetnosti krajem 1968., odnosno početkom 1970-e godine. Posjedujući prethodno iskustvo na polju ambijentalne umjetnosti (*Hit parada, Galerija Studentskog centra u Zagrebu, 1967.*), u ovim prilikama posežu za uporabom ultraljubičastog i neonskog svjetla kako bi *in situ* producirali svoje ambijente. Galić za *Ambijent 9224* konstruira dva modula od neonskih cijevi koja samostalno emitiraju izvor svjetlosti u inače potpuno zamračenoj galeriji. Kod Ljerke Šibenik, djelovanjem ultraljubičastog svjetla na *Crne ambijente*, jednog od devet identičnih vertikalnih drvenih elemenata presvučenih platnom i drugog od arabesknog valovitog longitudinalnog elementa, dematerijaliziraju se prostorne koordinate plastičnih objekata dok se istovremeno opredmećuje okolni prostor, odnosno uključuje ga se u percepciju umjetničkog djela. Ovim luminoambijentima mogli bismo pridružiti i samostalni nastup Jagode Kaloper u Galeriji SC svibnja/lipnja 1970. Godine, koja je galerijski prostor minimalno transformirala na način da je u podu od sivih, cementnih ploča urezala plitki bazen dna prekrivenog staniolskom folijom i ruba naznačenog nizom neonskih cijevi.

Na stranu sve kontroverze oko (ne)motiviranih "klanovskih" razmirica, umjetničke akcije u javnom prostoru Zagreba ranih 1970-ih godina ostale su jedna od zanimljivijih epizoda hrvatske umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata



Dalibor Martinis, *Trokuti, Katarinin trg, 1971.*



Goran Trbuljak, Markovićevo trg, 1971.

Među hrvatskim autorima koji su se uključili u NT, nekolicina je također prihvatila izazov izravnog rada sa svjetlom i svjetlosnim fenomenima. Kronološko prvenstvo tu svakako pripada Aleksandru Srneću koji svoje luminokinetičke i luminoambijentalne eksperimente izlaže od 1967. godine



Sanja Iveković, Duga, Katarinin trg i Jezuitski trg, 1971.

Navedena izložba Jagode Kaloper bila je posljednja u nizu samostalnih prezentacija mladih umjetnika obrazovanih na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti koji su se prijavili na otvoreni natječaj kustosa Želimira Košćevića za izlagačku sezonu 1969./1970. te tako dobili priliku realizirati niz originalnih umjetničkih ambijenata zavrijeđujući epitet "mlade generacije zagrebačkih plastičara" (Košćević, Maković). Protagonisti ove neformalne umjetničke grupe (Boris Bučan, Braco Dimitrijević, Sanja Iveković, Jagoda Kaloper, Dalibor Martinis, Boris Tomićić i Gorki Žuvela) njegovali su različite poglede na funkciju i svrhu umjetnosti od onog što se podučavalo na Akademiji i preferiralo u krugovima našeg umjetničkog establišmenta. Aproprirajući stav umjetničkog nomadizma (Celant), tj. umjetničke otvorenosti i promjenjivosti kao bitnog svojstva svog djelovanja, opredjeljuju se za permanentno učenje, eksperimentiranje s različitim tehnikama, materijalima, medijima i stilovima izražavanja te sa dozom podozrenja promatraju sveprisutnu komercijalizaciju galerijskog sustava i fetišizaciju umjetničkog objekta. Djelo prestaje nužno biti materijalna činjenica, a težište kreativnosti se prenosi s postojanja materijalnog objekta na živo i neposredno djelovanje (ponašanje, činjenje) subjekta. U jugoslavenskom umjetničkom prostoru navedene tendencije nosile su mlade umjetničke snage, "generacija bez zaostatka" (Matičević), ostvarenja kojih obično svrstavamo u kompleks tzv. Nove umjetničke prakse: ljubljanska grupa OHO, splitski Crveni peristil, zagrebački umjetnički krug (intervencionisti, grupa TÔK, Tomislav Gotovac, Grupa šestorice autora), Novi Sad oko Tribine mladih (Grupa KÔD), Bosch&Bosch u Subotici te beogradske grupe oko Ateljea 212 (A³) i Generacija 71 oko Galerije SKC-a (Marina Abramović, Slobodan Miličević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević i Gergelj Urkom) itd.

Jedna od najvažnijih dionica hrvatskog segmenta Nove umjetničke prakse bila je izložba *Mogućnosti za 1971* u organizaciji Galerije suvremene umjetnosti pod vodstvom kustosa Davora Matičevića (9.-20.6.1971.), nezaobilazna i za temu luminizma u hrvatskoj umjetnosti ranih 1970-ih godina. *Mogućnosti* su predstavljale kulminaciju interesa za izvangalerijske oblike umjetničkog djelovanja u zagrebačkoj sredini. Kronološki, uslijedile su nakon izvanrednih rezultata Sekcije *Prijedlog 6*. zagrebačkog salona (Kožarićevo *Prizemljeno sunce*, *Slučajni prolaznici* Brace Dimitrijevića, *Grad sa vlastitom sjenom* Borisa Bučana i *Kućice ljubavi* Nade Orel), a prije posljednjeg zajedničkog nastupa generacije "intervencionista" na ljetnoj koloniji u Koranskom parku u Karlovcu u ljeto 1971. godine (*Guliver u zemlji čudesna*). *Mogućnosti* su bile zamišljene kao neoavangardni ulični festival, vremenski ograničeno događanje cilj kojeg je bio animirati ambijent Gornjeg grada, ulice i trgove u radijusu oko Kulmerove palače na Katarininom trgu, potpuno u duhu gesla spomenutog 6. zagrebačkog salona (*Grad kao prostor plastičkog zbivanja*). Cjelokupan materijal za izradu desetak umjetničkih intervencija donirale su razne radne organizacija, proizvođači električne opreme, boja, plastike, neonskih cijevi i sl. (npr. Chromos, Centroreklam,

Jugovinil...) te je razumljivo da mnogi od projekata nisu dosegli željene oblike realizacije, već su umjetnici radili u okviru mogućeg. Kako se implicirana kritika zapuštenosti i beživotnosti zagrebačkog gradskog središta na *Mogućnostima* osobito ticala noćnog doživljaja Gornjeg grada, produciran je veći broj neonskih svjetlosnih instalacija kako bi ga se učinilo atraktivnijim (i posjećenijim) u noćne sate. Rad Dalibora Martinisa sastojao se od četiri trokuta konstruiranih od 40 fluorescentnih cijevi na metalnim nosačima prilično velikih dimenzija (4x4x6 m). Postavljeni na nasuprotnim fasadama Katarininog trga oni su, usklađenim ritmom paljenja i gašenja neonskog svjetla, komunicirali preko ispražnjenog, zamračenog noćnog partera trga. Ovom luminokinetičkom instalacijom Martinis je u drugom mediju i kontekstu nastavio ispitivanje suvremenog minimal arta i neokonstruktivizma Novih tendencija započeto *Modulom n&z* na samostalnoj izložbi u Galeriji SC (listopad 1969.). Iako su također bili izvedeni od fluorescentnih cijevi, radovi Sanje Iveković posjedovali su manje strogu i programiranu strukturu, a njihova poetična kvaliteta trebala je doprinijeti ugodnijoj atmosferi i doživljaju okolnog prostora. Tako je ružičasto obojen *Prolaz* poput spirale ili svjetlosnog koridora natkrio uski prilaz Zakmardijevim stubama. Naizmjenice bočno pričvršćeni lučni segmenti neonskih cijevi istodobno su parcelizirali i dinamizirali prolaz preobličujući mračnu uličicu u siguran ambijent za noćno kretanje prolaznika. Osvrćući se na svoj rad desetljećima kasnije u intervjuu za *Zarež* (br. 101, 2003.), autorica je apostrofirala njegove socijalne konotacije: unošenjem privremene rasvjete u gradski prostor koji su očigledno zanemarile komunalne službe, umjetnik preuzima društveno odgovornu ulogu dizajnera boljih socijalnih i životnih uvjeta za stanovnike svoga grada. Drugi rad Sanje Iveković *Duga* doslovno je utjelovio svoj naziv, doduše, samo u toplim bojama spektra te suspendiran u zraku na metalnoj konstrukciji markirao je tranziciju između Jezuitskog i Katarininog trga, ponovno svjetlosnim i kolorističkim senzacijama oživljavajući noćnu vizuru Gornjeg grada. Nadalje, u sklopu *Mogućnosti* realizirane su i svjetlosne intervencije koje nisu koristile vlastiti izvor svjetla, već su se poigravale postojećim osvjetljenjem prostora, bilo umjetnim ili prirodnim. Goran Trbuljak navukao je dva dugačka plastična sjenila preko visećih rasvjetnih tijela na Markovićevo trg, na taj način istovremeno kreirajući lumino-skulpturalne objekte, ali i mijenjajući uobičajenu percepciju trga koji je za trajanja instalacije bio obojen zelenim svjetlom plastičnih lampiona. Oba rada Brace Dimitrijevića, *Poliptih (Suma 6)* i *Segmentna linija*, računala su na danju svjetlost, odnosno stalno promjenjive

svjetlosne senzacije koje je proizvodila refleksija sunčevog svjetla na uglačanim aluminijskim pločama i 30 metara dugačkoj traci aluminijske folije položenih na krovove i fasade zgrada. Dimitrijevićevi radovi mogli su se čitati kao oprostovorene apstraktne kompozicije, ali i ludička igra oblika i odblesaka.

Premda su *Mogućnosti za 1971* označile prvu masovnu pojavu umjetničkih svjetlosnih instalacija u javnom prostoru Zagreba, nisu imale neposrednih nastavljača u obliku sličnih akcija, a i za većinu uključenih mladih autora umjetnost fizičkog svjetla bila je tek predmet privremenog interesa. Težište cjelokupnog događanja bilo je više na eksperimentu, testiranju granica umjetničke slobode i unošenju novosti u zagrebački kulturni prostor, nego na pomnom odabiru sredstava kojima će se to ostvariti. *Mogućnosti* su ostale upamćenije po ne-svjetlosnim likovno-plastičkim radovima koji su koketirali s antiformalom, slobodno transformabilnim umjetničkim djelom (Žuvela, *Obojena užad*, Bučan, *Bumtrešbengcingfing*), urbanim slikarstvom (Bučan, *Deset obojenih dimnjaka*), urbanim dizajnom (Tomičić, *Tende*) i izvangalerijskom prezentacijom umjetničkih objekata (Žuvela, *Plastično crijevo*). Naposljetku, uz *Mogućnosti* se neizostavno veže polemika o sukobu "intervencionista" s "bijafancima", odnosno tenzije među suprotstavljenim zagrebačkim umjetničkim grupama koje su kulminirale u proljeće 1971. godine podgrijavajući ionako užarenu društveno-političku atmosferu. Ne ulazeći u spekulacije oko identiteta počinitelja spaljivanja *Prizemljenog sunca* niti vrlo brzog uništavanja dijela radova s *Mogućnosti* (naročito Trbuljakovih *Sjenila* i *Prolaza* Sanje Iveković), treba ipak podsjetiti da su članovi Bijafre dijelili agresivne letke na otvorenju *Mogućnosti* protestirajući protiv podržavanja urbanih akcija ovakvog tipa. Na stranu sve kontroverze oko (ne)motiviranih "klanovskih" razmirica, umjetničke akcije u javnom prostoru Zagreba ranih 1970-ih godina ostale su jedna od zanimljivijih epizoda hrvatske umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata. Popločile su put suvremenim pravcima i modusima umjetničkog izražavanja u našoj sredini te tako i svjetlosne radove ostvarene u tim vrlo plodnim godinama možemo smatrati duhovnim (ako ne već izravnim) predšasnicima kasnijih intenzivnijih napora nekolicine hrvatskih umjetnika, primjerice Damira Sokića, Gorana Petercola, Ivana Marušića Klifa, Ivane Franke ili Mirjane Vodopije. Na kraju možemo uzgred spomenuti još dva svjetlosna rada iz 1971. godine koja su ostala samo na papiru, u obliku ne-realiziranih prijedloga prijavljenih na 6. zagrebački salon. Radi se o fontani svjetla i boje paviljonskih dimenzija autora Vlade i Ane Šobat i Vladimira Petričevića (maketu smo mogli nedavno vidjeti na izložbi *Socijalizam i modernost* u MSU) te skulpturalnom objektu-fontani Borisa Ljubičića koji bi emanirao nježnu narančastu i žutu neonsku svjetlost te humanizirao neuređeni travnjak duž ulice Hrvatske bratske zajednice, gradski prostor koji je tek ovih dana, nasreću ili nažalost, došao na red za arhitektonsko-krajobrazno uređenje. ■

Tekst je nastao u okviru projekta
1POSTOZAUMJETNOST.
<http://1postozaumjetnost.wordpress.com/>

LUX, LUMEN

Električna svjetlost nisu samo spektakularne vizualne scenografije grada, nego su i pozadina naših svakodnevnih aktivnosti u gradu. Električna prisutnost jest onotološka sigurnost

Zlatan Krajina

DOBRODOŠLI U MEDIOPOLIS!

Ako većina svjetskog stanovništva živi u gradovima, njihov život odvija se u specifičnom (društvenom) prostoru, gdje se njegovi konstitutivni elementi, kao dio svakodnevice, nužno čine "normalnima". Istaknimo zato odmah na početku jednu, naoko banalnu specifičnost urbanih prostora kakve danas nastanjujemo (od svih nažalost najmanje raspravljaju), da su oni, u neočekivanim oblicima i iznenadujućim žestinama, imanentno, medijski posredovani. Teško je proglasiti točan datum rođenja modernog grada, ali posvemašnja industrijalizacija i urbanizacija, kao dvojni proces, od druge polovice 19. stoljeća naovamo, uspostavlja osobite prostore, koji su od samoga početka, po definiciji, tehnološki posredovani. Brzo rastući grad više nije omeđen zidinama i građen tako da bude vidljiv s jedne točke gledišta, a mobilnost definira dinamiku njegova života. Staklene konstrukcije uspostavljaju dvojni igru transparentnosti i skrivanja kao ključnu logiku vizualne kulture grada. Najprije, fotografija i filmska kamera pomažu ne samo u sagledavanju nizova zgrada, nego i u njihovu projektiranju, a danas se, povrh toga, kretanje, kartografiranje i upravljanje gradom oslanja na GPS sustave i prijenosna računala. Recentan proces deindustrijalizacije grada, na krilima posvemašnjeg (neo-liberalnog) razvoja servisne ekonomije, uspostavlja svoje prioritete – financijske i druge uslužne kompanije (napose komunikacijske industrije) zamjenjuju proizvodna tvornička postrojenja, a služe (povezujući se s drugim gradovima, nepreglednim optičkim kablovima i šumom odašiljača) koordiniranju tisućama kilometara udaljenih procesa proizvodnje i prodaje. Dakle, tkivo suvremenog grada *prožeto* je medijskim tehnologijama, kao dio infrastrukture (javna rasvjeta, semafori, billboardi, brzi internet, telefoni) i režima prostora (kao "poznata" filmska scenografija ili brend mjesta uspjeha i slobodnih životnih stilova). Moderni, kao i njegov intenzificirani produžetak, postmoderni grad, jest medijski grad – to je njegova osnovna karakteristika.

Poststrukturalistička analiza posljednjih desetljeća status vrhunskog epistemološkog resursa daje *prostoru*, ističući time trodimenzionalnost društvene akcije (prožimanje materijalnog, simboličkog i iskustvenog), supostojanje raznolikih temporalnosti (staro uz bok novome) i interdiktivnosti (raznolike silnice ukrštaju se u nastojanju da prostor definiraju, iako nikad finalno ili univerzalno). Takva disciplinarna otvorenost omogućuje opis i kritiku grada u svoj njegovoj multidimenzionalnosti, ali onemogućuje finalne definicije. Medije ovdje zato treba shvatiti ne usko, samo u smislu tekstova, institucija ili publika, nego i kao ambijentalne tehnologije komuniciranja na daljinu, a isti, prostorni rakurs treba uzeti i u shvaćanju suvremenog grada kao niza prostornih diskontinuiteta.

Ako se i iz čega može iščitati dinamika uslužnog medijskog grada – npr. stalni rast *outdoor* oglašavanja (u neumitnom nastojanju da se konačno dohvati smeteni prolaznik) i audiovizualne kakofonije (osobne tehnologije paralelno nude gledanje filmova i trgovanje dionicama tijekom vožnje javnim prijevozom) – onda je to u sve većem i raznovrsnijem osvjetljenju javnih gradskih prostora. Raznovrsna displej sučelja, tzv. urbani ekrani, što niču u javnim gradskim prostorima (prikazujući reklame, vijesti, apstraktni dekor) interveniraju u svakodnevni okoliš građana tako što odjednom zauzimaju fizički prostor (svojim značajnim materijalnim dimenzijama) i prikazuju drugi, simbolički prostor (svojim sugestivnim slikama). U ovome tekstu fokusirat ću se na jednu njihovu definirajuću prostornu dimenziju: ekrani nisu samo slikovni mediji, nego su i izvori umjetne svjetlosti.



Tkivo suvremenog grada prožeto je medijskim tehnologijama, kao dio infrastrukture (javna rasvjeta, semafori, billboardi, brzi internet, telefoni) i režima prostora (kao "poznata" filmska scenografija ili brend mjesta uspjeha i slobodnih životnih stilova). Moderni, kao i njegov intenzificirani produžetak, postmoderni grad, jest medijski grad – to je njegova osnovna karakteristika

Time otvaramo mogućnost za produktivniju periodizaciju inovacija na polju urbanizma i medijskih tehnologija. Priključimo li naoko "nove" urbane displej medijacije povijesti umjetne svjetlosti modernog grada, popularnu retoriku o tome kako su nam svakodnevni okoliši, kao nikad do sada, nediferencirano zasićeni medijskim tehnologijama, možemo staviti na stranu. Ekranima radije pristupimo kao polimorfim prostornim kompozicijama kakve se nadaju u pogledu odozgo, točno ispred i sa strane, kako bismo pokazali da se medijska posredovanost grada očituje upravo u elektroničkoj prisutnosti, čija je povijest stara koliko i moderni grad, te da ona odražava odnose moći koji u konvencionalnim formama nisu uvijek vidljivi. Izmjena svjetla i sjene značila je oduvijek veličanje monumentalnih objekata i institucija (nekad nacionalnih vladara, danas, paralelno, multinacionalnih kompanija) i zatiranje neželjenog suočavanja s teškim radničkim stvarnostima – nešto je uvijek bilo osvjetljeno, a drugo ostajalo u mraku.

VIDLJIVOST, KOMUNIKACIJA, KONTROLA

Kako dokumentira Wolfgang Schivelbusch, nagli rast industrijskih gradova zahtijevao je razvoj tehnoloških rješenja za osiguravanje reda. Najprije je sustav reflektorskih lanterna osvjetljavao stambene kordone elita, ocrtavajući, kad padne noć, distorziranu mapu grada. Pariški su revolucionari trebali samo razbiti nekoliko lanterna kako bi te teritorije s mape izbrisali. S razvojem sustava električne javne rasvjete do kraja 19. stoljeća, stasalo je, na krilima prosvjetiteljskog funkcionalizma, shvaćanje "umjetnog svjetla kao osiguravatelja javnog morala, sigurnosti i reda". Zanos se odnosio i na primjenu električne energije u nadilaženju velikih prostornih udaljenosti stasajućeg metropolisa: u prijenosu i informacija i ljudi/dobara (neoni trepte dok pored njih

jure tramvaji). Svjetlucajuća topografija bujajućeg grada signalizira medijsku mašinu koja nikad ne spava.

Dok su inovatori još eksperimentirali s mogućnostima primjene električne energije, strujna svjetlost dobivala je na značaju kao nematerijalni alat oblikovanja materijalnog prostora – osvjetljavanje nekih ploha značenje je dobivalo samo u odnosu na zatamnjenje drugih. Na velikim demonstracijama na Svjetskim sajmovima na početku 20. stoljeća električno svjetlo afirmira se kao "novi medij" u izrazu avangardnih, futurističkih i ekspresionističkih umjetnika i arhitekata, u oblicima poput "kinetičkog svjetla", "svjetlosnih zgrada", "obrubnog osvjetljenja" i "svjetlosnih poplava". Ne iznenađuje zato da Mikkel Bille i Tim Flohr Sørensen zagovaraju "antropologiju osvjetljenja", a svoj poziv objavljuju u časopisu Materijalna baština (*Material Culture*). Čim je električna svjetlost predstavljena kao komunikacijsko sredstvo, oglašivači su u njemu prepoznali, kako piše David Nye, "vrhunsko ekonomsko oružje". Apoteozu neona utjelovio je Las Vegas, ilustrirajući kako svjetlosna arhitektura može funkcionirati kao prostorni medij – grandiozne oznake casina i hotela dizajnirane su i postavljane ne za kritičko oko pješaka, već kako bi ih, poput filmske sekvence, u svojim limenim oklopima, čitali automobilski vozači, dok mirno klize glavnom ulicom. Kako zaključuje McQuire, "ono što je izraslo iz elektropolisa bio je hibridan okoliš koji pripada niti arhitekturi niti skulpturi kako ih tradicionalno poznajemo. Električni grad karakterizirala je interpenetracija materijalnih i nematerijalnih prostornih režima".

Tako je, iako u sve složenijim kombinacijama, i sa sve većom prisutnošću suvremenih ekranskih sučelja u javnim gradskim prostorima. Dakako, ona ima veze s rasprostranjenošću medijske forme uokvirene slike, npr. računala kod kuće ili na poslu, mobitela u ruci, odnosno, na samom početku moderne urbane povijesti, s fotografijom i kino platnom; ima veze i sa post-fordovskim, neo-tejlorističkim pritiscima društva kontrole da potiče "produktivno" provođenje slobodnog vremena (informirajte se o aktualnostima gledajući u ekran s vijestima dok šetate parkom!); i s kontinuiranim nastojanjem oglašivača da prodru u "crnu kutiju" ponašanja potrošača postavljanjem sve više, sve većih i sve sofisticiranijih reklamnih panoa. No ako nas zanima okolišna karakteristika elektroničke prisutnosti, dostupne na displej plohamo koje zauzimaju sve više "običnih", zidnih površina, i načini na koje ona doista rekonfigurira svakodnevni okoliš ljudi koji se kroz njega kreću, moramo poći od činjenice kako nešto u značaju ekrana za gradski okoliš, prema Toddu Gitlinu, duguje činjenici da "ekrani sjaje svjetlo, svjetlije od obične stvarnosti". Uvidjeli su to i Robert Venturi i suradnici u arhitektonskoj analizi spomenutog Las Vegas – nastojeći nacrtati tlocrt blještećeg okoliša,

suočili su se s problemom tradicionalnih metoda mapiranja koje su se pokazale posve neadekvatne u ucrtavanju titranja i blještanja te su grad isctali nevjerodostojnim, arhitektonskim oblicima.

Svjetlo je, kako ističe Ken Hillis, "vidljivo samo kada ga drugi objekti reflektiraju". Još od platonskog stajališta da "ništa nije samo-razumljivo, uključujući istinu", svjetlo je u mnogim dijelovima svijeta kroz stoljeća poprimilo značaj metafore "transcendencije, dobra, istine i moći". S obzirom na to da svjetlo nije dio nego reflektira materiju, svjetlo, nastavlja Hillis, "artikulira odnose između ovog i onog, ovdje i tamo". U studiji ekranskog svjetla u gradu zanima me zato i "lux", odnosno "naš psihološki doživljaj svjetla", i "lumen", tj. "radijacija koja prolazi kroz prostor i osvjetljava ga". Slijedeći trag svjetlosti na taj način možemo proučavati prostorne odnose u datom kontekstu – naizmjenu svjetlosnu "paljbu" ekrana, izloga i svjetala. Prostor grada zauzimaju i ekrani i njihovo svjetlosno "prolijevanje" na okoliš, tvoreći trodimenzionalne, preklapajuće "ekranske teritorije".

Uzmimo sljedeći primjer. Obložne metalne površine na zidovima u unutrašnjosti predvorja jedne postaje u londonskoj podzemnoj željeznici reflektiraju svjetlost, ali ne sunčevu, koja dopire iz suprotnog smjera. Reflektirano svjetlo "nuspojava" je električnog napajanja reklamnih panoa lociranih još dublje u unutrašnjosti postaje. Srebrne ploče sekundarni su izvor svjetlosti i svaki je kut prostora dobro "osiguran" vidljivošću. Prema tome, ako su površine postmodernog grada sve više okupirane (elektroničkim) slikama, ekrani, prije nego informiraju ili oglašavaju, kako ih se najčešće prepoznaje, sjaje, bacajući svjetlo na okolne površine. Širenje elektroničkih ekrana u gradu moglo bi se tako promatrati 'u svjetlu' prostornog upravljanja sredstvom umjetnog svjetla.

Različiti konteksti omogućuju nam različite načine na koje možemo ispitivati korištenje umjetnog i prirodnog svjetla. Kako nas podsjeća Ole Bouman, "u prošlosti je arhitektura trebala sunčevo svjetlo kako bi bila vidljiva. Čim bi pao mrak, zgrade bi potpuno nestale, progutala bi ih tama". Tako je recimo, kako dokumentira Junichiro Tanizaki, tradicionalno japansko plemstvo prekrivalo ulaze u zgrade i statue Bude zlatom, "ne za puku ekstravaganciju", nego radi spektakularnih reflektivnih svojstava zlata. "Komadić zlata pokupio bi udaljeno svjetlucaje iz vrta i osvjetlio tamnu unutrašnjost sobe". Za Martina Pawleya visoki debeli zidovi gotičkih crkvi građeni su ne samo kako bi nosili konstrukciju nego, primarno, goleme vitraje. Oni, kako ističe Pawley, "nisu jednostavne penetracije u zidu oblikovane da propuštaju svjetlo, nego kompleksni višebojni ekrani izrađeni od mozaika obojanog stakla". Na taj je način i Biblija, nastavlja Pawley, bila ispričana na zidovima crkvi, pri čemu su monumentalna osvjetljenja bila preteča modernih "informacijskih centara". Stoljećima kasnije magazin *Building Services* 1979. g. objavljuje prve preporuke za rad s ekranima kakve danas poznajemo, i to upravo u kontekstu osvjetljenja, kao mogućeg alata za postizanje "udobnosti i učinkovitosti". Radni prostor postaje svojevrsno svjetlosno bojno polje, a časopis korisnicima preporučuje da ekrani ne bi trebali biti nasuprot prozorima odnosno da je ekran najbolje vidljiv ispred tamne pozadine.

U tom nam je smislu dobrodošla Schivelbuschova tvrdnja iz njegova istraživanja povijesti industrijalizacije električnog svjetla s kraja 19. stoljeća. Izumitelji su tada otkrili da se osvjetljenjem pojedinih predmeta mogu "igrati" tako da jedan predmet osvjetle jače, a drugi slabije. U umjetnosti je to značilo da će "jače osvjetljena slika izgledati jasnije što je tamniji prostor iz kojeg je se promatra". Na tom je principu Wagnerovo kazalište zamračivanjem auditorija natjeralo gledatelje da se stišaju i svoju pozornost preusmjere s razgovora s onima pored kojih sjede na igru glumaca. Kako zaključuje Schivelbusch, "moć umjetnog osvjetljenja da stvori zasebnu stvarnost dolazi od izražaja tek u mraku". Analogno, urbani ekrani zamjetni su tek u odnosu na (tamnu) pozadinu, u slabije osvjetljenim gradskim ulicama, a u kolopletu vizualne urbane scenografije doprinose osjećaju užurbanosti i dinamike.

Prostorni odnosi zadaju svoje zakonitosti – baš kao što su nekad kamenčići mozaika zajedno tvorili iluziju slike tek kad bi se promatrali izdaleka, tako danas trepteći pikseli u horizontu tvore koherentnu sliku tek kad se promotre s dovoljne udaljenosti. Analogno, veći ekrani niču u širim prostorima (trgovima) gdje je dovoljno mjesta za njihovo promatranje, i obrnuto. Još jedna stara perceptivna manipulacija omogućuje da urbani ekrani budu ne samo primjetni, nego i čitljivi. Vidljivost papirnatih postera osvjetljenih žaruljama odostraga rezultat je ne samo osvjetljenja nego i razdvojenosti strujnog "goriva" od manifestnog šarenila

Izmjena svjetla i sjene značila je oduvijek veličanje monumentalnih objekata i institucija (nekad nacionalnih vladara, danas, paralelno, multinacionalnih kompanija) i zatiranje neželjenog suočavanja s teškim radničkim stvarnostima - nešto je uvijek bilo osvjetljeno, a drugo ostajalo u mraku

koje vidimo na posteru. Kako piše Schivelbusch, "tehničke kvalitete prvotnog plinskog osvjetljavanja mogle bi se sažeti u jednu jedinu riječ: udaljenost". Ono što je bio problem preslabog svjetla prije nego što je izumljeno plinsko osvjetljavanje pretvorilo se u borbu s prejakim svjetlom kada su otvorene plinske svjetiljke žarko obasjale kućne prostore. Plamen se morao nekako "pripitomiti". Izumljeni su abažuri, s kojima započinje suvremeno doba percepcije svjetla. Od tada, "više nije svijetlio plamen nego abažur, koji omogućavao amorfnu, difuznu, filtrirano svjetlo". Samo svjetlo dobilo je značenje "sirovog materijala koji je trebalo rafinirati prije nego ga se propusti". Abažur je označio razdvajanje sirovine od kultiviranog proizvoda. Vlasnici trgovina i dekorateri izloga usavršavali su sustav sve dok "izvor svjetlosti nije potpuno nestao iz vidokruga". To je razdvajanje sirovog od pripitomljenog svjetla s vremenom postalo stvar ponovnog spajanja: abažur je zapravo preuzeo ulogu izvora svjetlosti, a poruka ispisana na tom svjetlosnom filtru (današnji oglašivački poster) po sebi izvor, i suvremeni nositelj one izvorne ideje svjetla: istine i sigurnosti.

ELEKTRIČNA PRISUTNOST I ONOTOLOŠKA SIGURNOST

Suvremeni grad nije samo definiran stalnom prostornom mijenom, rastom stanovništva te kapitalizmom uvjetovanom nejednakošću u pristupu resursima, nego i sve složenijim presijecanjem onog što je "ondje" u onome što definira "ovdje". Prisutnost posredovane "drugosti" i "drugdjesti" (slika hrvatske obale uobičajen je komad prostora londonske podzemne željeznice; vijesti iz Sirije dio su eksterijera zagrebačkog Cvjetnog trga) čini sve složenijim posao definiranja gdje smo i kako u odnosu na taj svoj okoliš u njemu djelujemo. Grad, također, nikad nije samo složen prostor, nego je i splet strahova i žudnji koji u nj upisuju, svojim svakodnevnim praksama, njegovi korisnici te ga, u zadanim društvenim i prostornim okvirima, preoblikuju. Stoga ga ne možemo ispravno razumjeti izuzimajući iz analize iskustvenu komponentu.

Ne smanjujući važnost pitanja sadržaja (žensko tijelo komodificirano u prodaji alkoholnih pića) i imerzivnost reklama (golemi luksuzni automobil prekriva baštinjenu fasadu u obnovi), ovdje želim istaknuti da je trajna prisutnost bliještećih svjetlećih komercijalnih poruka u gradu postala upravo izvor naše pješačke ontološke sigurnosti - temelj

ZLATAN KRAJINA doktorirao je na temu medijskoga grada, autor je knjige *Negotiating the mediated city* koja je pred objavom u Velikoj Britaniji

našeg prepoznavanja grada i svog kvarta kao uobičajenog i sigurnog mjesta, kao uobičajen dio urbanog svjetlosnog okoliša. Iako smo reklamama okruženi do mjere da se o oglašivačima govori kao o kulturalnim posrednicima u pregovaranju identiteta, prolaznike, koje industrija na cesti doziva odasvud (vis-a-vis Althusserova shvaćanja ideološkog dozivanja: "hej ti tamo!"), ipak najčešće možemo vidjeti kako tek flegmatično prolaze pored vizualnih ansambala. Zapravo, u ranijim studijama svakodnevnih praksi otpora nametnutim ekranima u gradu pokazao sam da ako su površine komercijalnih aktivnosti u gradu (billboardi) srasle s njegovim tkivom, onda ih kao komade uličnog pokućstva možemo primijetiti tek kada nestanu ili im se pokvari električni pogon - osvjetljenje.

Na prometnom raskrižju u londonskom *Old Streetu* veliki ekran sa slajdovima vijesti i reklama nadgleda pločnik definiran brzim prolascima u kojima prolaznici ne daju pozornost ekranu. U intervjuima prolaznici ekran definiraju kao "billboard koji je sad elektronički, a prije je bio 'obični' poster". Umjesto o ponudama oglašivača, govore kako u kutku vidokruga primijete promjenu kolorita osvjetljenog dijela ceste kada se promijeni reklama, što im za oko zapne dok gledaju desno pa lijevo prije prelaska ceste ili provjere semaforškog svjetla. "Aha, onaj ekran je ondje, ja sam ovdje, u redu, 'moving on' – sve je na mjestu i raskrižje je točno onakvo kakvo bi trebalo biti, tvrde stanovnici. U Zadru, na instalaciji Pozdrav Suncu, dizajniranoj da stimulira druženje, kao da svjedoče dvama različitim stvarima, turisti tvrde kako blješteće boje previše iskaču iz tamne okoline na rivi, dok Zadranici govore kako je svjetleći krug "dobro uklopljen", zaboravljajući da su, navikavanjem na njegovu stalnu prisutnost, oni ti koji su ga u iskustvenom horizontu "uklopili" kako bi, pored vizualnog displeja, održali svoj tradicionalni (interpersonalni) dir i čakulu. U londonskoj podzemnoj željeznici ispitanik je imao zadatak proći svojom uobičajenom rutom, kroz hodnike posve obložene reklamnim ekranima, i bilježiti, u diktafon, što vidi. Bio je tih (pitao se 'ima li ičeg novog?'), sve dok nije ušao u hodnik koji se renovira i iz kojeg su blješteće slike uklonjene. "Ovo je zastrašujuće", komentirao je, pokazavši da njihova stalna prisutnost – koje postajemo svjesni tek kada se promijeni – ima status onog što Anthony Giddens zove ontološka sigurnost, "konstantnost okoliša akcije".

Kako urbani ekrani, za razliku od ekrana na poslu ili kod kuće – ne nude daljinske upravljače, prolaznici razvijaju dodatne navike *paralelne* hodanju ili stajanju, kako bi se nosili s njihovim kontinuiranim prisustvom. Iako njima ne mogu upravljati, barem ne materijalno, prolaznici razvijaju rutine prenamjene u kojoj oglašivački ekran redovito služi u sasvim druge, neočekivane svrhe i te 'situacijske koristi' (u trenucima osamljenosti ili želje za bivanjem negdje drugdje) postaju rutine po kojima se to mjesto prepoznaje. U *Old Streetu* ispitanica prolazi dijelom ceste gdje je ekran jer se u blještavom dijelu osjeća sigurnije, a osvjetljene postere po gradu doživljava kao "mini svjetionike" koje koristi kao prepoznatljive orijentire. U Zadru posjetiteljima iz Hrvatske snopovi svjetlosti evociraju "velike ekrane *Piccadilly Circus* i *Times Square* u New Yorku", odnosno osjećaj ponosa da "i mi konačno imamo nešto od te fantazije ovdje", a Zadranima kao "smirujuće" boje koje uljepšavaju "sivu svakodnevnicu" iz koje, dok sjede na obali i gledaju u ekran, bježe u "(tehnološki) razvijeni Zapad".

Zaključimo, električna svjetlost nisu samo spektakularne vizualne scenografije grada, kako ih se često komentira, nego su, naprotiv pozadina naših svakodnevnih aktivnosti u gradu. Električna svjetlost signalizira ne samo aktivnost društvenih strategija u usmjeravanju našeg kretanja i pozornosti, nego i činjenicu da živimo u pomaknutom prostoru: i ovdje (u materijalnome) i ondje (u posredovanom vizualnom svijetu), što moramo ispitivati zajednički, sve dok ono što nam daje osjećaj udomaćenosti pripada složenom urbanom sistemu ko-konstitucije medijskih i prostornih praksi. ■

Svijetla vrata Splita

Toranj jest imao svoj praktičan aspekt, jer je zaista korišten i projektiran kao svjetionik, ali unutar sklopa s grobnicom i reljefom u osnovi funkcionira kao spomenik

Ante Čepić



Spomenik palim pomorcima na Katalinića brigu

Osobi kojoj je Split nepoznanica nije teško objasniti poziciju Katalinića briga. Ako se kojim slučajem nadete na Rivi i okrenete prema moru, primijetit ćete kako dva prirodna istaka zatvaraju splitsku luku. S vaše desne strane, na zapadu, nalazi se poluotok Sustipan, nekadašnje gradsko groblje nesretnom sudbinom pretvoreno u perivoj s paviljonom. Lijevo, na istočnoj strani ugledat ćete Katalinića brig s jednim visokim, pravokutnim, stupolikim objektom.

Katalinića brig, Katalinića stina ili prema zaboravljenom nazivu – Rt Bačvice je u memoriji grada važno mjesto. Radi se o hridinastom istaku što dijeli splitsku luku od uvale Bačvice, a stisnut je između trajektnog pristaništa i pogona Dalmacijavina sa zapadne i završetka željezničke pruge s istočne strane. Južna strana završava strmim liticama i gleda na otoke. U okviru zelenog pojasa Katalinića briga smjestilo se nekoliko manjih zgrada i kuća s vrtovima, a na njegovom zapadnom rubu stoji Spomenik palom pomorcima, koji je glavna tema ovog teksta.

Katalinića brig dugo je bio važna strateška pozicija. Sve do 19. stoljeća taj prostor je egzistirao kao zaokružena cjelina – od mjesta na kojem je stajala srednjovjekovna crkva sv. Petra de Buctis, preko goleme barokne utvrde sagrađene u vrijeme Kandijskog rata, do groblja namijenjenog kužnim bolesnicima i pogubljenima (Marasović, 2002.). Od gradnje usjeka za željezničku prugu u drugoj polovini 19. stoljeća, koja je probila svoj put sve do istočne obale i rušenja barokne utvrde u svrhu korištenja građevinskog materijala, prostor postepeno gubi svoju cjelovitost i pojedini mu se dijelovi inkorporiraju u okolne sadržaje. Tako Katalinića brig sa svojih strana “gutaju” istočna luka s lukobranom, željeznička pruga, kvart i kupalište Bačvice. Uz zapadni rub rta se u drugoj polovini 19. stoljeća grade stambene kuće obitelji Katalinić sa skladištima vina, srušene u bombardiranju

Katalinića brig dugo je bio važna strateška pozicija. Sve do 19. stoljeća taj prostor je egzistirao kao zaokružena cjelina – od mjesta na kojem je stajala srednjovjekovna crkva sv. Petra de Buctis, preko goleme barokne utvrde sagrađene u vrijeme Kandijskog rata, do groblja namijenjenog kužnim bolesnicima i pogubljenima

1944. godine. Na pošumljenom brežuljku, na položaju bivše utvrde Bačvice, nalazila se vila iste obitelji s pridruženim parkom (Kečkemet, 2002.). Tako je nekadašnji rt Bačvice dobio novo ime – Katalinića brig, prema poznatim trgovcima vinom koji su na njemu i uz njega izgradili nekoliko spomenutih objekata.

PRVA POSLIJERATNA VERTIKALA

Spomenik palom pomorcima se gradio kada se napunilo gotovo petnaest godina od Drugog svjetskog rata. Nekoć grad od tridesetak tisuća ljudi rapidno raste. Snažan uspon industrije, prije svega crne metalurgije, brodogradnje i strojogradnje, privukao je u grad okolno stanovništvo iz manjih mjesta i sela na otocima i u Dalmatinskoj zagori. Splitski poluotok se postepeno osvaja “strojevima za stanovanje” namijenjenima rijeci stanovnika koji traže svoje mjesto u nekoj od tvornica. Od 97 000 stanovnika, koliko je grad s okolicom brojao u prvom popisu stanovništva nakon Drugog svjetskog rata, već 1961. na istom području živi više od 130 000 stanovnika. Ukupno se od 1948. do 1991. u grad doselilo gotovo 170 000 stanovnika (Split u Titovo doba, 2002.)

U vrijeme gradnje svjetionika Split je energiju trošio u rješavanje gorućeg problema porasta stanovništva. Nekontrirano doseljavanje rezultiralo je stambenom krizom, koja je krajem pedesetih eskalirala na najviši nivo – Split je u odnosu na druge gradove u Jugoslaviji bio među najlošijima u pogledu metra kvadratnog stambene površine po glavi stanovnika. Pedesetih godina se izgradnja tako prenijela na prostrano područje splitskog poluotoka, koje je do tada bilo prekriveno livadama, poljima i vinogradima, a brojnim gradilištima pokušalo se ispuniti potrebu za koliko-toliko civiliziranim smještajem stanovništva. Da ne bi došlo do kaosa donesen je prvi poslijeratni urbanistički plan za Split, takozvana Direktivna regulaciona osnova iz 1951. godine. Tim planom se imalo namjeru odrediti Split kao industrijsko i tranzitno središte regije, pažljivo zonirano u stambena, industrijska, vojna i rekreativna područja. Direktivna regulaciona osnova odredila je glavne obrise budućeg Splita. Ipak, zone koje je ona odredila trebalo je tek definirati urbanističkim dokumentima nižeg reda (Tušek, 1996.).

Do pedesetih se Split najviše liječio od razaranja u Drugom svjetskom ratu, popunjavajući ruševine među blokovima zgrada. Nakon Direktivne regulacione osnove,

pogotovo od kraja pedesetih, unutar mreže prometnica organizirana su tzv. koncentrična gradilišta na kojima su se gradile tipske zgrade s jeftinim stanovima. Nigdje se na prostoru tadašnje Jugoslavije nije gradilo toliko stambenih objekata kao u Splitu. Nažalost, gradnja javnih sadržaja često nije pratila stambenu izgradnju jednakim intenzitetom pa je golemi prostor novoizgrađenog Splita, osim škola i trgovina, imao malo što za ponuditi njegovim stanovnicima. U tom je periodu upravo svjetionik na Katalinića brigu jedan od rijetkih primjera arhitekture koja nije građena isključivo zbog praktičnih, stambenih ili poslovnih razloga. Toranj donekle jest imao svoj praktičan aspekt, jer je zaista korišten i projektiran kao svjetionik, ali unutar sklopa s grobnicom i reljefom u osnovi funkcionira kao spomenik.

Nekadašnja vizura Splita, naročito s morske strane, s planinskim masivom u pozadini i jedinom snažnom vertikalom zvonika katedrale, počela se postepeno mijenjati gradnjom prvih nebodera. Prvi neboder, zgrada "Pomgrada" od četrnaest katova arhitekta Vuke Bombardellija, krenuo je u gradnju 1959. godine i označava početak novog perioda splitske arhitekture (Muljačić, 1969.). Model nebodera kao rješenje stambenog problema ubrzo je počeo sve više uzimati mjesto u gradskim četvrtima. Ipak, kao prva poslijeratna vertikalna spominje se upravo spomen-svjetionik na Katalinića brigu, sagrađen samo jednu godinu prije prvog splitskog nebodera.

EKSHUMACIJA NEPOZNATOG BORCA

Spomen-svjetionik Palom pomorcu izgrađen je 1958. godine u formi vitkog tornja pravokutnog tlocrta dimenzija 1,80 X 4,00 m, visine 35,50 metara (Split/vodič, 2011.). Projekt su osmislili arhitekt Ivan Carić i autor konstrukcije Paško Kuzmanić. Osim njih, unutar tima se spominju Budimir Prvan i Branko Franičević (*Antifašistički Split*, 2011.).

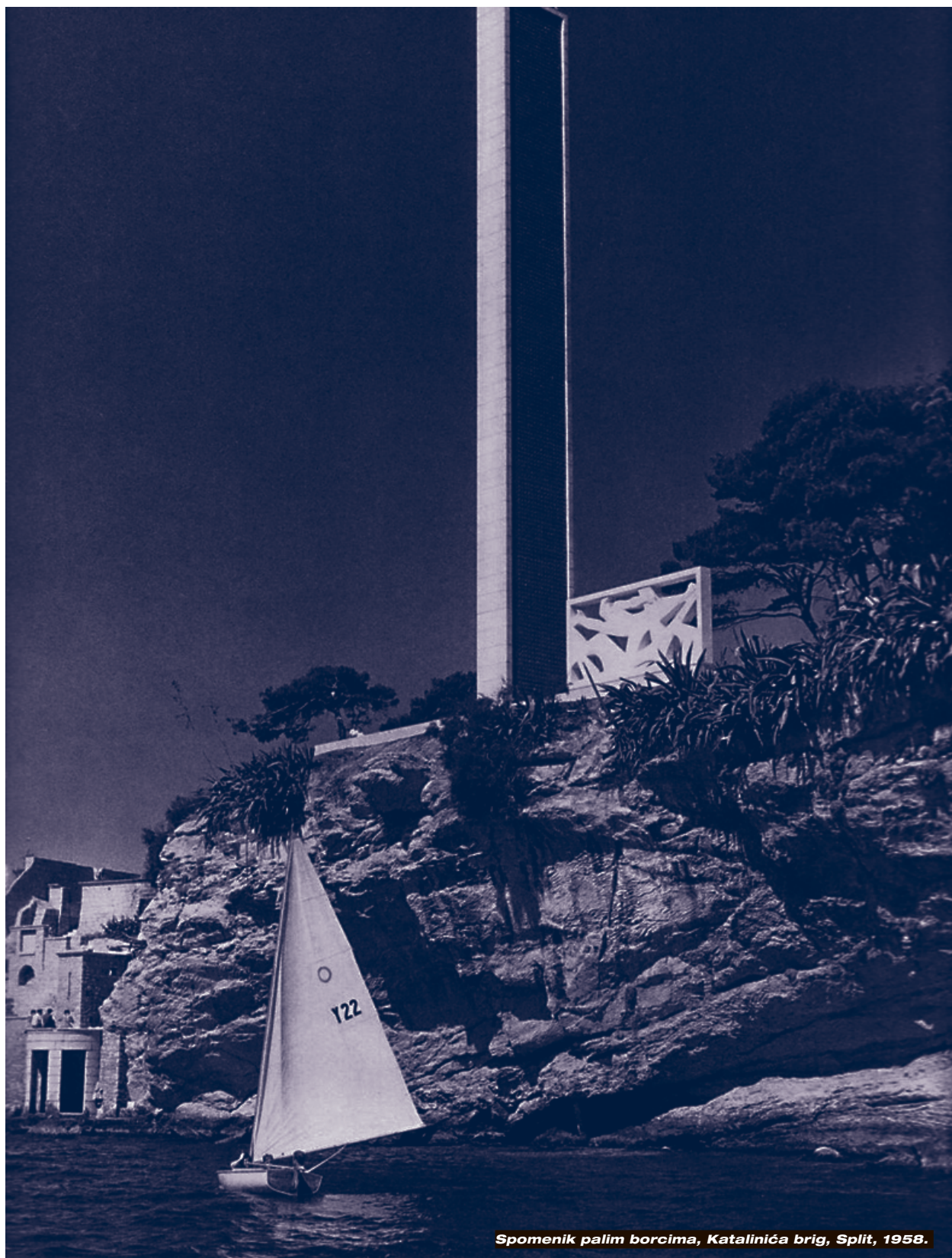
Svjetionik nema uobičajenu formu za taj tip objekata. Toranj je projektiran kao uzak i pravokutan objekt, vrlo jednostavnih, minimalističkih linija. Uže stranice tornja obložene su pločama bijelog kamena, dok su obje šire stranice izvedene u obliku betonske plohe perforirane otvorima u koje su umetnuti kružni stakleni elementi (prizme ili "pepeljare") kojih ima točno 5860 komada (Krnčić, 2011.). Noćno ambijentalno osvjetljenje koje je prodiralo kroz te staklene elemente stvaralo je poseban ugođaj. Ovo ritmično postavljanje staklenih prizmi i korištenje igre svjetla preko čitave fasade objekta neodoljivo podsjeća, barem formalno, na estetiku Novih tendencija koja će kroz par godina doživjeti svoj procvat u zagrebačkim izložbama.

Osim ambijentalnog osvjetljenja, svjetioniku je dana i prava funkcija postavljanjem rotirajućeg svjetla na njegovom vrhu, koje je 1991. prestalo s radom i više nikada nije obnovljeno. Pod bazom svjetionika smjestile su se prostorije do kojih se dolazi stubištem sa zapadne strane. Radi se o prostoriji rezerviranoj za svjetioničara i sklopu sastavljenom od strojarnice za dizalo, malenog skladišta i sanitarnog čvora (Majić, 2011.). U samom korpusu svjetionika ugrađeno je usko stubište koje je vodilo do vrha objekta, praktično osvijetljeno dnevnim svjetlom preko mnogobrojnih staklenih prizmi.

S istočne strane svjetionika nalazi se jednostavna, simbolična grobnica Neznamom pomorcu, u formi platoa popločanog pravilnim kamenim pločama i jednog uzdignutog kamenog kvadra u funkciji poklopnice za grobnu raku. U ljeto 1958., nekoliko mjeseci prije svečanog otkrivanja spomenika, oformljena je posebna komisija koja je na Visu trebala naći kosti jednog vojnika poginulog u obrani morskog i obalnog teritorija za vrijeme Drugog svjetskog rata, a koje bi simbolično predstavljale sve stradale mornare. Komisija je na viškom mjesnom groblju otvorila grob u kojem su za vrijeme rata ukopani poručnik JRM Pere Turčić i jedan nepoznati borac (*Slobodna Dalmacija* 19.08.1958.), za kojeg se znalo jedino da je bio ranjen na Korčuli, a preminuo na Visu, bez utvrđenog identiteta. Odlučeno je da se kosti tog nepoznatog borca prenesu u spomen kosturnicu na Katalinića brigu.

Južno od spomen kosturnice uzdiže se veliki, masivni, perforirani reljef Andrije Krstulovića sa stiliziranim prikazom muškarca u borbi s valovima. Rad simbolizira neustrašivost mornara, koji su sa svojim malim brodovima izlazili kao pobjednici u teškim borbama s mnogo jačim i bolje naoružanim neprijateljem (*Antifašistički Split*, 2011.).

Andrija Krstulović je, inače, splitski kipar koji je tridesetih godina završio formalno školovanje na zagrebačkoj Umjetničkoj akademiji. Tadašnji rektor akademije, Ivan Meštrović, primijetio je Krstulovićev dar i vezao ga uza



Spomenik palim borcima, Katalinića brig, Split, 1958.

U vrijeme gradnje svjetionika Split je energiju trošio u rješavanje gorućeg problema porasta stanovništva. Nekontrolirano doseljavanje rezultiralo je stambenom krizom, koja je krajem pedesetih eskalirala na najviši nivo - Split je u odnosu na druge gradove u Jugoslaviji bio među najlošijima u pogledu metra kvadratnog stambene površine po glavi stanovnika

svuju radionicu, gdje je Krstulović proveo dugi niz godina. Nakon rata i Meštrovićevog odlaska u Ameriku, Krstulović je na korištenje od samog Meštrovića dobio njegov atelijer pokraj palače na Mejama. Osim toga, Andrija Krstulović je i u svom likovnom radu mnogo dugovao Meštroviću, naročito u ranom periodu stvaralaštva. Nadahnjujući se klasičnom umjetnosti i sjećanjima na djetinjstvo vezano uz Dalmatinsku zagoru, radovi su mu se kretali od smirenih, pročišćenih figura seljaka, do monumentalnih reljefa i skulptura, među kojima su najpoznatiji skulptura Pravde, smještena ispred zgrade Suda u Splitu i spomen reljef Palim veslačima, koji se danas nalazi na pročelju nove Gusarove zgrade u kvartu Spinut.

Spomenik Palom pomorcu na Katalinića brigu jedan je od najistaknutijih Krstulovićevih radova na području javne plastike. Osim toga, radi se i o jednom od najuspješnijih spomenika borbe ranijeg razdoblja u nas uopće (*Kečkemet*, 2004.). Golema pravokutna ploča od bijelog bračkog vapnenca perforirana je i tvori siluete napetih linija pomorca koji se bori s valovima. Pojedini detalji izvedeni su plitkim reljefom, sasvim dovoljno da stilizacija ne prijede granicu prema apstrakciji. Krstulovićev reljef je uzdignut na punom ogradnom zidu obloženom glatkim kamenim pločama koji, osim što omeđuje spomenički sklop s južne strane, nosi i uklesani natpis: "Palom pomorcu". Kipar je očito perforirao reljef imajući na umu lokaciju, jer je poseban efekt postignut postavljanjem spomenika na liticama iznad mora. S pozicije parka kroz bijeli perforirani kamen se nazire pučina, a u pogledu s morske strane reljef se uspješno spaja s geografijom terena, zelenilom i vertikalom spomen svjetionika.

GRANATIRANJE

Svečano otvorenje spomeničkog trokuta svjetionik-grobnica-reljef započelo je već ujutro 9.9.1958., kada su pripadnici JRM-e spustili lijes s kostima nepoznatog palog borca, prekriven jugoslavenskom zastavom, u spomen grobnicu pokraj svjetionika (*Slobodna Dalmacija*, 10.09.1958.). U noći istog dana objavom brodskih sirena započela je svečana "Jadranska noć", obilježena vatrometom i prisustvom više desetaka tisuća ljudi, kako na kopnu, tako i na brodovima. Spomen svjetionik službeno je otvoren sutradan, 10.09.1958., u povodu proslave 16. godišnjice osnivanja partizanske mornarice, kada je pušteno u pogon i svjetlo na vrhu tornja. U isto vrijeme otkriven je i reljef Andrije Krstulovića te su položeni lovor vijenci na grobnicu. Uz nekoliko pozdravnih govora, završena je svečanost i svjetionik je mogao započeti s radom (*Slobodna Dalmacija*, 11.09.1958.).

U vrijeme rata početkom devedesetih, točnije za granatiranja Splita u listopadu 1991., spomenik je pretrpio oštećenja pogotkom iz topa broda JRM imena "Split" i rotirajuće svjetlo na vrhu tornja ugašeno je do današnjih dana. Osim artiljerije, spomenički sklop svjetionika, kosturnice i reljefa izgrizlo je i proteklih dvadesetak godina sustavne nebrige. Na mjestima su kamene ploče popucale, stakleni elementi su ponegdje otpali, korov je našao svoj put, a i sprejevi u rukama vandala su dali uobičajeni doprinos. Neposredno uz objekt se parkiraju automobili. Kao najpraktičnije rješenje postavljene su table sa zabranom prilaska zbog opasnosti, kao i zaštitna ograda oko tornja. Tvrtka Plovput, koja ima koncesiju nad objektom, zanemarila je spomenik jer im nije više bio od koristi, s obzirom da su podigli nove uređaje za signalizaciju na moru. Toranj svjetionika trenutno funkcionira samo kao nosač antena za mobilnu telefoniju. Osim toga, u podrumu svjetionika je postavljena bazna stanica povezana s antenama (*Vidulić*, 2010.).

Obnova nikada nije bila inicirana od institucija kojima bi to bio okvir rada, a ni grad dugo vremena nije pokazao interes za spomenik – valjda iz straha od ideološkog povezivanja s "prošlim vremenima". Od 2003. do 2006. godine splitski Rotary Club je pokušao sanirati spomenik osiguravajući financijska sredstva, ali je sve završilo vetom konzervatora, najviše zbog problema s obnovom popucale ili nepostojećih staklenih prizmi na fasadi svjetionika (*Krnić*, 2011.). Najbliži stakleni elementi pronađeni na tržištu bili su manji za tri centimetra od originalnih, što je bilo dovoljno konzervatorima da zaustave obnovu, iako su dozvolili postavljanje antena za mobilnu telefoniju na sam objekt. Originalne kružne staklene prizme izrađene su u Industriji stakla Pančevo, ali je njihova proizvodnja prestala. Jedina mogućnost je bila narudžba određenog broja prizmi rađenih prema originalu, što bi mogla ostvariti bilo koja tvornica, ali uz izradu posebnih kalupa. Naposljetku se odustalo od takvog scenarija jer se izračunalo da bi to drastično podiglo cijenu obnove. Tako se vrijedna inicijativa splitskih rotarijanaca ugasila i čekala bolja vremena.

Grad je napokon pokazao tračak zanimanja krajem 2011. godine, na blagdan sv. Nikole, kada redovito Sindikat pomoraca polaže vijenac u čast stradalim pomorcima. Inicijativa je ovaj put došla od Sindikata pomoraca Hrvatske, a dogradonačelnik Jure Šundov je pozitivno odgovorio i odredio da će obnova spomeničkog sklopa krenuti na proljeće 2012. (*Krnić*, 2011.) Spomenik bi, prema Šundovu, iste godine trebao zasvijetliti novim svjetlom točno na sv. Nikolu. Ovaj put su konzervatori popustili stisak i dopustili da staklene prizme budu centimetar uže, ako već nije moguće ostvariti originalne dimenzije. Unatoč tome što je proljeće 2012. prošlo, sastanci ipak nisu održani, obnova još nije počela, a u Sindikatu pomoraca Hrvatske nisu sretni razvojem situacije. Svejedno, dogradonačelnik Šundov i dalje garantira obnovu svjetionika do kraja godine, na što još trebamo pričekati (*Krnić*, 2012.).

ARHITEKTURA BRIJEGA

Katalinića brig je prema Generalnom urbanističkom planu Grada Splita određen kategorijom Z6 – Zaštitno i pejzažno zelenilo s postojećim građevinama (www.split.hr). Danas je to zelena površina sa starim borovima, par gradskih kuća i spomeničkim sklopom palom pomorcu u ruševnom stanju, a u sjeverozapadnom dijelu zone, s ograničenim pristupom javnosti, smještena je zgrada ureda Sigurnosno obavještajne agencije.

Iako se fizički ne nalazi na Katalinića brigu, od građevina u okolici važno je spomenuti zgradu Centralne vinarije



Spomenik Palom pomorcu na Katalinića brigu jedan je od najistaknutijih Krstulovićevih radova na području javne plastike. Osim toga, radi se i o jednom od najuspjelijih spomenika borbe ranijeg razdoblja u nas uopće

uz jugozapadni rub rta, na početku posljednjeg, istočnog gata splitske luke (*Majić*, 2011.). Mjesto je odabrano zbog povoljne lokacije za transport grožđa i vina – zgrada se nalazi praktički na sjecištu brodskog i željezničkog prometa. Zgradu je projektirao Stanko Fabris, a izgrađena je 1959., godinu dana nakon gradnje spomen svjetionika. Volumenski se objekt uspješno nadovezuje na geologiju Katalinića briga. Osim toga, donji dio zgrade obrađen je rustikalnim kamenjem, čija se tekstura prirodno nastavlja na hrđinastu strukturu rta. Vinarija je dvokatnica osmišljena u idejnom okviru internacionalnog stila, a tendencija prema horizontalnosti i rastvaranje katova ritmom prozora čine zgradu prozračnom i nenametljivom. Upravo se horizontalnost Fabrisove zgrade i ravna terasa krova idealno povezala sa svjetionikom te se s pojedinih vizura doima kao baza okomici njegovog tornja u pozadini. Nažalost, između Fabrisove zgrade i svjetionika ima i jedna negativna poveznica. Turbulencijama u Dalmacijavinu zgrada je doživjela sličnu sudbinu kao i spomen svjetionik pa sada zajedno s njim oblikuje derutni, zapušteni sklop koji čeka na novog investitora ili novu namjenu.

Zonu Katalinića briga se promatra u sklopu čitave istočne luke, tako da je uključen u planiranje novih sadržaja na tom prostoru. Povremeno se javljaju različite vizije definiranja tog prostora: od preseljenja sjedišta splitskog centra Sigurnosno obavještajne agencije iz kuće Katalinić zbog izgradnje hotela ili koncertne dvorane, do pretvaranja Fabrisovog skladišta Dalmacijavina u kongresni centar (*Vidulić*, 2012.). Jedan od radikalnijih poteza, očito u službi političkog spina, bila je i ideja predsjednika splitskog HSP-a Hrvoja Tomasovića, koji je na Katalinića brigu imao viziju spomenika Kristu, smatrajući da je to daleko bolje od Kerumove vizije istog kipa na Marjanu (www.dnevnik.hr). Tomasović vidi i simboličku razinu postavljanja "riodežanerovskog" Krista na Katalinića brigu: upravo su tu komunističke vlasti imale sjedište političke policije koja je mučila vjernike. Dakle, Krist bi bio znak da je vrijeme progona završeno. Kako bi taj Krist funkcionirao zajedno s 33 metra visokim tornjem svjetionika, nije poznato.

Jedna od ideja obnove spomenika u novom konceptu je i ona Ivana Milasa, tadašnjeg studenta UMAS-a. On je u svom projektu "Katalinko" 2010. godine zamislio obnovljeni svjetionik kao interaktivnu komunikacijsku platformu

za građane (*Vidulić*, 2010.). Iza staklenih prizmi na obje strane svjetionika postavila bi se LED rasvjeta, a u bazi svjetionika bio bi postavljen ekran na dodir, preko kojeg bi građani mogli manipulirati svjetlima, crtajući ili pišući poruke. Time bi se spomenik pretvorio u vox populi instrument. Osim toga, obitelji bi mogle slati i pozdrave ispisane svjetlom pomorcima koji napuštaju splitsku luku, evocirajući u prošlim vremenima zvonjavu crkvice na pozdrav ili jednostavno mahanje rupcem s gatova.

Za razliku od svog pandana Sustipana, rta koji sa zapadne strane zatvara splitsku luku, Katalinića brig nije uspio postati jasno definiran prostor s konkretnom namjenom, iako je kao takav funkcionirao sve do kraja 19. stoljeća. Na Sustipanu je, nakon poznatog benediktinskog ranosrednjovjekovnog

samostana i nekoliko kasnijih gradnji, u prvoj polovici 19. stoljeća bilo podignuto gradsko groblje. Upravo u godini kada se gradio spomen svjetionik na Katalinića brigu, 1959., odlučeno je da se to umjetnički i povijesno vrijedno groblje iščupa iz Sustipanskog rta, kojemu su tadašnje vlasti, uz blagoslov konzervatora i većeg dijela struke, vidjele budućnost u obliku perivoja s prezentiranim arheološkim nalazima. Unatoč barbarskom postupku, Sustipan je ipak postao prostor jasne namjene i definiranih granica – šumoviti park s klasicističkim glorijskom Vicka Andrića u svom središtu. Katalinića brig nije imao istu sudbinu i zapeo je u improviziranoj mješavini stambene zone, privatnih dvorišta, javne zelene površine s par klupa i u žicu zatvorenog prostora SOA-e s ograničenim pristupom javnosti. Za razliku od pažljivo njegovanog Sustipana, hortikultura Katalinića briga nije na razini gradskog parka i više se radi o pokošenoj travi i pokojem grmu, nego o jasnoj krajobraznoj viziji.

Katalinića brig je doista, na stranu ugodna srednjoškolska sjećanja, završio u mraku nebrige, ostavljen grupicama tinejdžera i golemim naslagama smeća koje se nesavjesno taloži na njegovim južnim hridinama. Kvalitetna obnova spomeničkog sklopa Palom pomorcu važan je korak u osmišljavanju tog zanimljivog prostora, ali nikako nije zadnji. Katalinića brig traži daleko ozbiljniji plan koji će, nadajmo se, biti integriran u projekt definiranja nove istočne obale.

Popis izvora:

1. Antifašistički Split, Udruga antifašističkih boraca i antifašista Splita, Split, 2011.
2. Čičin-Šain, Č., Pervan, B., Vekarić, Ž.: *Direktivna regulaciona osnova grada Splita*, Arhitektura 5 (5-8), 1951., Zagreb.
3. Družević, Milorad: *Pregled regulacionih planova Splita*, URBS 1, Split, 1957.
4. Kečkemet, Duško: *Urbanistički razvoj splitske luke*, Pomorski zbornik II, Institut za historijske i ekonomske nauke, Zadar, 1962-1963.
5. Kečkemet, Duško: *Borba za grad*, Društvo arhitekata Split, Marjan tisak, Split, 2002.
6. Kečkemet: *Prošlost Splita*, Marjan tisak, Split, 2002.
7. Kečkemet, Duško: *Susret Mediterana i Zagore – kiparstvo Andrije Krstulovića*, Slikari, kipari, arhitekti: likovna umjetnost novijeg doba u Splitu, Marjan tisak, Split, 2004.
8. Krnić Denis: *Svečanost na Katalinku – Spomenik pomorcima svitli će ka novi*, Slobodna Dalmacija, Split, 06.12.2011.
9. Krnić, Denis: *Katalinića brig - Obnova spomenika pala na preskupim staklenim prizmama*, Slobodna Dalmacija, Split, 10.12.2011.
10. Krnić, Denis: *Obnova svjetionika čeka Svetog Nikolu*, Slobodna Dalmacija, Split, 20.06.2012.
11. Majić, Marina: *Arhitektura Splita 1945.-1960.*, Društvo arhitekata Split, 2011.
12. Marasović, Jerko: *Prostorni razvoj rta Bačvice u Splitu*, Zbornik Tomislava Marasovića, MHAS, Split, 2002.
13. Muljačić, Slavko: *Kronološka izgradnja Splita 1944.-1969.*, URBS 8-9, 1969., Split.
14. *Ne postoji dovoljno velik spomenik kojim bi Kerum oprao svoje grijehe*, www.dnevnik.hr, 07.07.2011.
15. *Otkriven spomen-svjetionik Pomorac*, Slobodna Dalmacija, Split, 11.09.1958.
16. Profaca, Ivica: *Počast pomorcima pred zapuštenim spomenikom*, www.jutarnji.hr, 06.12.2006.
17. *Split: arhitektura 20. stoljeća / vodič*, Građevinsko-arhitektonski fakultet Sveučilišta, Split, 2011.
18. *Split u Titovo doba*, Društvo "Josip Broz Tito" i Savez antifašističkih boraca i antifašista, Split, 2002.
19. *Svečano sahranjeni posmrtni ostaci palog pomorca*, Slobodna Dalmacija, Split, 10.09.1958.
20. Tušek, Darovan: *Arhitektonski natječaji u Splitu 1945.-1995.*, Građevinski fakultet Sveučilišta u Splitu i Društvo arhitekata Split, Split, 1996.
21. Vidulić, Sandi: *Vratimo mu svjetlo – S Katalinka se šire samo signali za mobitel*, Slobodna Dalmacija, Split, 06.03.2010.
22. Vidulić, Sandi: *Od Pazara do Katalinića veliki park nad rivom, lungomare, hoteli...*, Slobodna Dalmacija, Split, 05.07.2012.
23. *U spomen-svjetionik bit će sahranjene kosti nepoznatog palog borca*, Slobodna Dalmacija, Split, 19.08.1958.

Tekst je nastao u okviru projekta IPOSTOZAUMJETNOST. <http://1postozaumjetnost.wordpress.com/>

Temat priredio Saša Šimpraga.



POD VJEŠALIMA: ETNO I JAZZ KRLEŽA

FRAGMENTI KRLEŽINA PLANETORIJOMA POSLUŽILI SU KAO NIT KOJOM ETNO BEND MOKRE GLJIVE POVEZUJU SVE FRAGMENTE IZVEDBE KAKO BI OSTVARILI DOJMLJIVU SLIKU ZAVRŠNICE PRI ČEMU SE ISTAKNUO I DANAS POSEBNO AKTUALAN STIH BALADE KOMENDRIJAŠI: "EVROPA ZA NAS IMA ŠTRIK"

MARTINA JURIŠIĆ

U povodu Festivala Miroslav Krleža, Krležin Gvozđ, Zagreb, od 3. do 7. srpnja 2012.

Početak se ljeta u našim gradovima obilježava na tipičan način – izvješćima s graničnih prijelaza te otvaranjem kulturnih manifestacija. Većina stanovnika turističke naše potonje obilježje tipičnoga hrvatskoga ljeta povezuje s Jadranom, no grdno se varaju jer je ljeto bogato kulturnim manifestacijama postalo lajtmotiv i u unutrašnjosti – u ovom slučaju Zagrebu. Ova godina nije bila izuzetak, tako smo svi, nadam se, mogli pronaći nešto za sebe, za tijelo a bogme (usprkos sveopćem materijalizmu) i za dušu.

UVERTIRA U 120. OBLJETNICU KRLEŽINA ROĐENJA Početkom srpnja na redu su došle duše i tijela svih onih kojima je Miroslav Krleža predstavljao duhovnoga učitelja, alter ego, inspiraciju ili samo dobro štivo za čitanje. Naime, razdoblje je od 3. do 7. srpnja bilo rezervirano za Festival Miroslav Krleža održanom na platou ispred književnikove vile, mjestu poznatom kao Memorijalni prostor Bele i Miroslava Krleže (Krležin Gvozđ 23), inače otvorenim za javnost samo utorkom.

Ovogodišnji je festival predstavljen kao uvertira u 120. obljetnicu rođenja Miroslava Krleže, a kako je uvertira uvijek važna, jer o njoj ovisi hoće li auditorij ostati ili otići, festival se nije štedio, nego je predstavio lepezu poznatih, ali i manje poznatih glazbenika, glumaca, likovnih i filmskih umjetnika koji su imali priliku iskazati svoju veliku ljubav prema našem Bardu na svoj jedinstveni način kroz multimedijalna scenska događanja, ili, kako je to Goran Matović kao vješt organizator navedenoga festivala poetično u životnome luku rekapitulirao – sve je započelo veteranom Perom Kvrđićem a završilo mladahnim histrionskim i glazbenim snagama iz benda Mokre gljive s Hrvatskih studija. No, u ovome ćemo se prikazu zadržati samo na dvjema glazbenim interpretacijama "teškoga" Krleže koje smo mogli poslušati

ZAISTA, MOŽEMO LI SE SAMI SEBI NA/SMIJATI KAKO JE TO NASTOJAO DOČARATI VUKMIRICA, KOJI PETRICU KEREMPUHA VIDI KAO STAND-UP KOMIČARA UZ POČETNU ODLIČNU RAP IZVEDBU BALADE STRIC-VUJC?

posljednje večeri Festivala, i to obje kao varijacije *Balada Petrice Kerempuha*.

MOKRE GLJIVE: ETNO KRLEŽA Naime, posljednja se večer festivala održala na 119. obljetnicu Krležina rođenja, pod glazbenom odrednicom *Jazz Krleža*. Zvijezda je večeri bio Željko Vukmirica s pratećim bendom Millitärengrenzemusik. No, mnogi su možda ostali iznenađeni kada su prije zvijezde večeri svoj performans održali, već nekima poznati, borongajski grabancijaši sa svojim viđenjem Krleže i njegovih *Balada*. Naime, bend Mokre gljive, zahvaljujući otvorenosti na suradnji samoga organizatora i s najmlađim snagama, naknadno je uvršten u program, i to kad je programska knjižica bila dobrano tiskana.

Vrativši se s ovogodišnjeg PUF-a (Međunarodni kazališni festival u Puli) s osvojenom trećom nagradom, grabancijaši su na Gvozdu 23 još jednom pokazali svoju izvrsnost. Osim već poznate izvedbe balada *Ni med cvetjem ni pravice*, *Ciganska* i *V megli*, mladi je bend Hrvatskih studija publici ponudio dužu izvedbu s novim repertoarom. Dramska je izvedba upotpunjena baladom *Galženjačka*, kao ekspresivnijom i ritmičnijom, što je omogućilo da u recitiranju/pjevanju sudjeluje cijeli sastav. Našli su se tu i dijelovi *Planetorijoma*, kao izraz moćnog patosa koji zaokružuje dotadašnji izbor balada.

Članovi ovog neobičnog sastava ističu kako su pošli od dobro poznatih interpretacija prema kojima *Balade* ostavljaju snažan vizualni dojam poput nekih funeralnih Bruegelovih i Boschovih slika te su im upravo iz tih razloga dijelovi *Planetorijoma* i poslužili kao mračna nit kojom povezuju sve fragmente izvedbe kako bi ostvarili dojmliivu sliku završnice pri čemu se istaknuo i danas posebno aktualan stih balade *Komendrijaši*: "Evropa za nas ima štrik". Kontekst je europskoga štrika, kako ističu mladi izvođači, danas posebno razvikan što zbog euroskepticizma što zbog hrvatske politike, na vječnoj Krležinoj antitetičkoj vrtešci Balkan vs. Evropa.

Balada *Planetorijom*, kao završni okvir *Balada Petrice Kerempuha*, izuzetnom preciznošću kroz prošlost oslikava našu sadašnjost i budućnost na vječnom infernalnom kotaču planetarijuma. Ono što je tada bio feudalizam danas je neoliberalni kapitalizam. Dio je *Planetorijoma* koji obrađuju Mokre gljive toliko "svjež" da zapanjuje svojom izravnošću, i u toj se daljini, magli i blatu vrlo jasno mogu razaznati konture hrvatske sadašnjosti. Osim dojmliive završnice, u izvedbu su uvršteni i stihovi iz balade *Gumbelijum roža fino diši te Komendrijaši* koji su poslužili kao šaljiva pučka najava i prolog.



Mokre gljive, Balade Petrice Kerempuha

Glazbeni izričaj grabancijaša te je večeri bio upotpunjen novom i specifičnom garderobom. Temelj scenskoga nastupa zasnovan je na kontrastu *bogečkoga/prosjačkoga* kostima samoga Petrice (izradila Sandra Žeko iz Lovrana) i etno odjećom ostalog sastava. Ovim su Mokre gljive željele izraziti dvojstvo, ali i "oblik" grupe, odnosno podcrtati kako djeluju i kao glazbena grupa ali i kao dramska izvedba, ukoliko – histrionski-glazbeni bend, što daje osebujuć pečat u njihovoj interpretaciji Krležinih svjetova koji ne slijede jedan pogled na svijet. Njihov je kako scenski tako i glazbeni ugođaj ponudio te večeri drugačije viđenje Krleže – nov pristup književnom autoritetu iz perspektive mladih ruši predrasude o zanemarivanju Krležinih djela te ga čini spontanom i prilagodljivom književnikom, a njegove *Balade* vječno aktualnom građom za izvođenje.

VUKMIRICA: JAZZ KRLEŽA Nakon grabancijaških amatera red je došao na Željka Vukmiricu, koji je uočio, baveći se *Baladama*, kako su pisane u ritmu jazz glazbe. Lajtmotiv izvedbe sažet je u pitanju: možemo li se i danas našaliti kerempuhovski, "na svoj račun pod vješalima profita?". Zaista, možemo li se sami sebi na/smijati kako je to nastojao dočarati Vukmirica, koji Petricu Kerempuha vidi kao stand-up komičara uz početnu odličnu rap izvedbu balade *Stric-vujc*? Očito poučen iskustvom Ramba Amadeusa, Vukmirica je sličan koncept pokušao ostvariti i u vlastitoj izvedbi. I publika je bila oduševljena, i to je bilo za završetak Festivala i više nego dovoljno.

Pridodala bih da iako je moguće i vjerojatno da neko djelo ima više ispravnih interpretacija, ipak se treba zapitati o interpretaciji koja protagonistu Krležinih *Balada* iščitava kao stand-up komičara gdje izostaje, osobno mi se čini, ona kerempuhovska do

žila bolna animalna groteska koja je završno poentirana slikom "s kervavemi nokti v drobu, v mozgu, v žuči, zalajal sem kak samec, kervavi pes vmiruči".

Završila bih ovaj prikaz o glazbenim interpretacijama Krležinih *Balada* njegovom zamjedbom o varijaciji obrazovanja nadmarioneta, kako je to aforistički zapisao u *Djetinjstvu u Agramu*: "Učeći, ljudi zapravo zaboravljaju gledati slobodno, jer ljude ne podučavaju po školama da bi progladali nego da bi ih oslijepili. (...) Čovjek se tako zaputio najnormalnijim putem zaglupljivanja i završit će svoju karijeru kao drvena lutka, jer su počeli da ga modeliraju po svemu da bi stvorili jednu pasivnu lutku, u ovom kazalištu marioneta, toj društvenoj igri ratova, tiranije, kulta laži i mitosa kriminala." Upravo se navedeni citat našao i na brošuri ovogodišnjega inicijalnog Festivala Miroslava Krleže, dakako ne slučajno. Odnosno, kao što je kraj izvedbe *Razgovori s Krležom*, koji je bio rezerviran za četvrtak, 5. srpnja, a koje je izveo Rade Šerbedžija uz asistenciju autora razgovora Predraga Matvejevića, obilježio snažan i svečan osjećaj koji je ostavila uvijek dirljiva priča o Krležinu šeširu i njegovu nasljedniku Šerbedžiji. Rečenica "Kad Vas ne bude da Vas ponekad prošećem Trgom Republike" osigurala je mjesto našem poznatom glumcu u Krležinoj oporuci pod stavkom 4.: "Moje šešir – Radi Šerbedžiji". ■

POD SMOKVINIM LISTOM (I BEZ NJEGA)

MAROHNIĆEVA SE POSVETA NE ZADRŽAVA SAMO NA CITATNOJ RAZINI – BACH JE PRISUTAN I U ČESTO VRLO SLOŽENO POLIFONIZIRANOJ FAKTURI, A MOZART DONEKLE U OPĆEM FORMALNOM PLANU, A UVELIKE U PRISTUPU GLASOVIRSKOM SLOGU

TRPIMIR MATASOVIĆ

Uz lipanjske koncerte Zagrebačkog orkestra mladih i tri koncerta održana u sklopu zagrebačkih Večeri na Griču

Dok se na hrvatskoj obali i otocima ljetni glazbeni (i ne samo glazbeni) festivali plode, množe, a potom metastaziraju i vegetiraju (pri čemu su brojnost i kakvoća obično obrnuto razmjerne), slika glazbene (i ne samo glazbene) kulturne ponude u Zagrebu je i ovog ljeta – uz manje varijacije na uvijek istu temu – bila jednako otužna kao i prethodnih godina. Odraz je to gradske kulturne politike (ako ona uopće i postoji), koja se uvijek iznova uzda da će se – uza svake godine sve skromniju potporu iz javnih sredstava financiranja – postojeće manifestacije nekako ipak održati same od sebe. Doduše, osmislile su gradske vlasti ljetno nešto (navodno) novo – ZgKul, to jest Zagrebačko kulturno ljetno.

Koncept je pritom preslikan iz istovrsnog gradskog fantomskog megafestivala YesZgb (Jesen u Zagrebu), koji pod jednim imenom okuplja sve one manifestacije koje bi u zadanom vremenskom okviru ionako bile održane – sa ili bez pompozno, a zapravo ispraznog zajedničkog kišobrana. Ili, primjerenije ljetu, *smokvinog lista*. Nije da ljetos nije bilo noviteta – otvoreno je obnovljeno Ljetno kino Tuškanac, kao mjesto filmskih projekcija, ali i igrokaza u produkciji Gradskog kazališta Komedija. A krenuo je i bombastično najavljivan projekt Hrvatskog društva skladatelja Concerto in Cro. Zamisliše upravitelji novca namirenog ZAMP-ovim “naknadama”, nametima i haračima da će horde stranih turista u velikim brojevima



pohrliti na koncerte koji nude “najbolja ostvarenja hrvatske glazbe u posljednjih 300 godina”. Ali – avaj! – turisti se ne ukazaše, a čitav je velebitni projekt otkazan nakon tek dvaju održanih koncerata. Termini novih (koji bi se trebali održavati tijekom cijele godine) zasad nisu najavljeni – a nekako slutimo da nikad ni neće.

B-A-C-H - C-D-F-A Selektivan i subjektivan prikaz onoga što autor ovoga teksta smatra najrelevantnijim iz ovoljetne zagrebačke ozbiljnoglazbene ponude započeo ćemo stoga dvama koncertima ansambla koji ne uživa potporu vladarâ gradske kulturne blagajne – Zagrebačkog orkestra mladih. U razmaku od niti tjedan dana ovaj je sastav, poganjen ponajprije (i gotovo isključivo) entuzijazmom svojih članica i članova, uspješno okončao svoju koncertnu sezonu, koja je, zbog raznih organizacijskih, ali i meteoroloških razloga, već zašla u ljetne termine. Tako je 20. lipnja u sad već “matičnom” Hrvatskom glazbenom zavodu održan završni koncert pretplatničkog ciklusa, dok je 26. lipnja u parku Akademije likovnih umjetnosti održan sad već pomalo i “tradicionalni” program *Mozart u vrtu*.

Prvi koncert u cijelosti je bio posvećen djelima mladih domaćih autora. Dubravko Palanović pritom je bio zastupljen dvjema već ranije izvedenim skladbama, koje su, ako već ne paradigmatičke, onda nesumnjivo karakteristične za njegov autorski rukopis – konkretno, bile su to *Emphates* za gudače i *Muzika za gudače i marimbu*, koju je svojim vrhunskim nastupom u bitnome obogatio udaraljaš Filip Merčep.

Ipak, nesumnjivo najzanimljivija točka programa bila je praižvedba *Koncerta za klavir i orkestar* Luke Marohnića, trenutno još studenta kompozicije u klasi Davorina Kempfa. Potonji podatak bitan je manje u smislu ograde kako je riječ o “studentskoj kompoziciji” (jer su takve ograde u ovom slučaju posve nepotrebne), a više zbog ukazivanja na bliskost estetskog svjetonazora učitelja i učenika. Marohnić pritom nipošto nije Kempfov epigoni (niti bi mu to Kempf

dopustio), ali, poput svog profesora, i on polazi od načela “stvaranja glazbe iz glazbe”. To, pak, znači, da ni Marohnić nema potrebu stvarati glazbu koja bi bila “nova” pod svaku cijenu, nego, naprotiv, smatra da tradicija zapadne umjetničke glazbe pruža dovoljno grade iz koje se može stvoriti nešto samosvojno, a onda i, sâmim time – novo.

Marohnićev *Koncert* tako je neskrivena posveta dvojici skladateljskih velikana – Bachu (naznačenom B-A-C-H motivom) i Mozartu (naznačenom C-D-F-E motivom, preuzetom iz finala *Jupiter simfonije*). Ta se posveta, međutim, ne zadržava samo na citatnoj razini – Bach je prisutan i u često vrlo složeno polifoniziranoj fakturi, a Mozart donekle u općem formalnom planu (klasična trostavačnost ovdje, doduše, nije shvaćena predoslovno), a uvelike u pristupu glasovirskom slogu. S druge strane, Marohnić se uvelike koristi i skladateljskim tehnikama novijeg datuma, stvarajući tako glazbeni kovitlac koji slušatelja ni u jednom trenutku neće ostaviti ravnodušnim – pogotovo kad je realiziran uz podršku zdušno angažiranih članica i članova Zagrebačkog orkestra mladih, dirigenta Igora Tatarevića i sjajne pijanistice Ene Ovcine.

RUŽA (MOZARTOVIH) VJETROVA

Dolazak ljeta isti je orkestar i ove godine (kao i lani) obilježio koncertom *Mozart u vrtu*. “Ležerniji”/“popularniji” ugodaj ovog događaja potcrtan je prigodnim “igrokazom” dirigenta, ali ovom prilikom i scenarista Igora Tatarevića, u kojem su više ili manje poznati detalji Mozartove biografije, vezani uz izvedene skladbe, prezentirani na način kojeg se ne bi posramili ni autori najgledanijih domaćih sapunica. Bilo je tu i puno šarenih povijesnih kostima i perika, ali bilo je, srećom, i puno dobre glazbe. Tatarević i njegovi dirigentski kolege Filip Aver Jelavić i Veton Marevci smjelo su se uhvatili u koštac s nimalo jednostavnim izazovom izvedbe na otvorenom, pri čemu rezultat nije bio – niti je mogao biti – akustički idealan, ali je ipak osiguran više-manje uredan protok izvedbe.

A ono što je izgubljeno u bespućima akustičke zbiljnosti višestruko je nadoknađeno iznimnom muzikalnošću sve trojice dirigenata, njihovog orkestra, ali i odreda vrsnih solista, koji su, svaki na svoj način, potcrtali različite aspekte Mozartove višestrane skladateljske osobnosti. Pijanistica Lucija Majstorović tako je energično i autoritativno pristupila solističkoj dionici *Petnaestog glasovirskog koncerta u B-duru*, dok je njen kolega pijanist (ali i skladatelj!) Ivan Viočić u glasovirskoj dionici koncertne arije *Ch'io mi scordi di te* posebnu pozornost posvetio intimnoj crti Mozartove glazbe. Na toj je liniji bio i klarinetist Marko Zavišić u *Koncertu za klarinet i orkestar u A-duru*, dok je pravu opernu sintezu “privatnog” i “javnog”, “introvertnog” i “ekstrovertnog” Mozarta pružila sopranistica Nela Šarić u već spomenutoj koncertnoj ariji.

(US)PRKOSNI KONTINUITET Na kraju ovog osvrtu, spomenimo da je, što se tiče “tradicionalnih” ljetnih manifestacija, Koncertna direkcija Zagreb u sklopu svojih Večeri na Griču – mačehinskom odnosu gradskih vlasti usprkos – ipak uspjela, ako ništa drugo, onda zadržati određeni kontinuitet. Osobito je to vrijedno u slučaju triju vrhunskih koncerata kakvi jednostavno moraju biti sastavnim dijelom tog festivala, s obzirom da ih (barem zasad) zbog određenih specifičnosti nije moguće uvrstiti u tipizirane programe redovne koncertne sezone. Riječ je, naravno, o koncertima sastava specijaliziranih za ranu glazbu. Katarina Livljanić tako je 6. srpnja sa svojim ansamblom Dialogos predstavila još jedan svoj prepoznatljivo osebujan, ali muzikološki i izvedbeno itekako utemeljen projekt – *Barlaam i Josaphat*, u kojem je predstavila srednjovjekovnu legendu prikazanu iz perspektive njenih različitih i raznolikih odzvona u tradicijskim i/ili umjetničkim baštinama gotovo čitave Europe. Talijanski ansambl Odhecaton predstavio je 26. srpnja autoritativnu i “autentičnu” interpretaciju Palestrinine *Misse Papae Marcelli* (s isključivo muškim pjevačima), dok je, također talijanski, ansambl Zefiro 14. srpnja na povijesnim puhačkim glazbalima znalački izvodio “popularnu glazbu” velikana glazbe baroka i bečke klasike.

A nakon tog i takvog ljeta, sve upućuje da nas uskoro očekuje i prilično slična jesen. Ona će, doduše biti “raskošnija”, “bogatija” i “spektakularnija”, ali, u osnovi, ni jesenski “kišobran”, kao ni ljetni “smokvin list” neće uspjeti prikriti sad već posve evidentnu činjenicu – car oksimoronske “gradske kulturne politike” je – gol. ■

ONO ŠTO JE
IZGUBLJENO
U BESPUĆIMA
AKUSTIČKE ZBILJNOSTI
VIŠESTRUKO JE
NADOKNAĐENO
IZNIMNOM
MUZIKALNOŠĆU
TROJICE DIRIGENATA,
NJIHOVOG ORKESTRA,
ALI I ODREDA VRSNIH
SOLISTA, KOJI SU
POTCRTALI RAZLIČITE
ASPEKTE MOZARTOVE
VIŠESTRANE
SKLADATELJSKE
OSOBNOSTI

SPOJ ISTOKA I ZAPADA

NAJTRAGIČNIJU OD SVIH MOZARTOVIH SONATA HÉLÈNE GRIMAUD JE INTERPRETIRALA SUOSJEĆAJNO I BESPRIJEKORNOM TEHNIKOM, A JEDINOJ BERGOVOJ GLASOVIRSKOJ SONATI DALA JE ORIGINALAN I STABILAN OKVIR

ACIJA ALFIREVIĆ

Uz program 40. Istanbulske glazbenog festivala, održanog od 31. svibnja do 29. lipnja 2012.

Istanbulski glazbeni festival tijekom je protekla četiri desetljeća svog postojanja uspio utemeljiti živu i snažnu tradiciju klasične glazbe u Turskoj, kakva prije nije postojala. Festival je prvi put održan 1973., s ciljem, među ostalim, da preobrazu Istanbul u važan međunarodni centar za kulturu i umjetnost. Pozornicama ovog festivala prodefilirali su najveći glazbenici svijeta, a zanimljivo je istaknuti da su od hrvatskih umjetnika već na 1. Istanbulske glazbenom festivalu nastupili Zagrebački solisti, a na pretposljednem – prošlog ljeta – i Ivo Pogorelić. Prošle je godine program prvi put koncipiran na određenu temu – *Putovanja u daleke zemlje*. Tema je, pak, ovogodišnjeg, jubilarnog festivala bila *Nada i heroji*.

VIOLINISTIČKA DIVA Festival je započeo koncertom na kojem je Borusan istanbulski filharmonijski orkestar pod ravnanjem Sasche Goetzela izveo Beethovenovu *Devetu simfoniju* u koncertnoj dvorani Halic kongresnog centra na Zlatnom rogu. U simfoniji koja iskazuje visoke ideale *slobode, jednakosti i bratstva* posebno su se istaknuli mladi solisti Simge Buyukudes, Ezgi Kutlu, Cenk Biyik i Burak Bilgili.

U Međunarodnom kongresnom i izložbenom centru Lufti Kirdar violinistica Anne-Sophie Mutter uz Komorni orkestar Beč-Berlin pod ravnanjem Michaela Francisa interpretirala je *Treći i Peti koncert za violinu i orkestar* Wolfganga Amadeusa Mozarta, te *Laku igru* Wolfganga Rihma, čija je izvedba bila turska premijera tog djela, pisanog upravo za Mutter. Violinistička diva, koja već 35 godina blista svjetskom glazbenom scenom, ovim je nastupom dokazala da je jedinstvena i suverena, a u suglasju je s orkestrom publiku ostavila bez daha.

Solističkim koncertom u dvorani Cemal Resit debitirao je mladi pijanist Yundi, dobitnik Međunarodnog glasovirskog natjecanja Frederyk Chopin u Varšavi 2000. što mu je otvorilo put prema međunarodnoj karijeri. Otada ga smatraju jednim od najboljih interpretata Chopinove glazbe, za što je nagrađen Zlatnom medaljom za zasluge u kulturi 'Gloria Artis' Republike Poljske 2010. Na istanbulskom nastupu Yundi je izveo Chopinovih 5 nokturna, *Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante* i *Glasovirsku sonatu u b-molu*, a na repertoar je uvrstio i skladbe suvremenog kineskog skladatelja Zhanga Zhaoa *Pekingska opera* i Rena Guanga *Šareni oblaci proganjaju mjesec*, kao i *U onom mjestu tako dalekom anonimnog skladatelja*.

Svoju istančanu tehniku Yundi je iskazao interpretirajući nokturna, a naročito je impresionirao izvedbom onog u E-duru, u kojem je do izražaja došao njegov originalan, mekan i sanjarski pristup. Apsolutno je briljirao u *Andante Spianato et Grande Polonaise*, svirajući delikatno, ali i energično, zanosno. U izvedbi *Sonate u b-molu* u prva dva stavka osjetio se izvjestan umor,

međutim u *Marche Funebre* i *Presto* Yundi je zadivio. Osvježenje su bile skladbe kineskih glazbenika koje je interpretirao skrovito i posebno.

PIONIRKE OTOMANSKE KLASIČNE GLAZBE U Sureyya operi priredena je koncertna večer *Heroine glazbe*, na kojoj su Istanbulski komorni orkestar, u čijem su sastavu uglavnom žene, i sopranistice Pervin Cakar te Yaprak Sayar pod ravnanjem Hakana Sensoya izveli djela skladateljica Fanny Mendelssohn, Clare Schumann, Ethel Smyth, Amy Beach, Lili Boulanger i njihovih turskih kolegica Dihayat Kalfa, Fehime Sultan, Leyle Saz, Neveser Kokdes, Faize Ergin, Kevser Hanim i suvremene Aysegul Kostak Toksoy. Izvođači su bili motivirani i izvrsno pripremljeni u predstavljanju različitih i zahtjevnih skladbi, a posebno su bile zanimljive skladbe pionirki koje su skladale u tradiciji otomanske klasične glazbe i u haremima – poput Dihayat Kalfe, princeze Fehime Sultan i inih "slobodnijih", koje su svojim djelom krčile put. Neke su skladateljice pisale i poeziju koju su uglazbljivale (Fehime Sultan), za života stekle izvjesnu popularnost (Neveser Kokdes i Leyla Saz), a u svojim skladbama svaka na svoj način otkriva unutrašnji svijet žene, njihov pristup ljubavi i problemima na koje nailaze.

U bivšoj bizantskoj crkvi Aya Ireni, koju su Osmanlije pretvorili u arsenal, a danas je to muzej smješten u prvom dvorištu palače Topkapi, održana je prazna orkestralna skladba *Trajanje* istaknutog gruzijskog skladatelja Giye Kanchelija u izvedbi Borusan filharmonije pod ravnanjem Andreasa Mustonena. Ova skladba, u kojoj dominiraju harfa, klavir, čembalo i čelesta, tužaljka je iz koje izbija neka vrst očajja koji se očituje u ponavljanju pojedinih tonova i prilično dugim neprekidnim akordima, te rijetkim klimaksima, kojima autor kao da oživljava duhove u napuštenim nastambama, uz natruhe gruzijskog folklor. Na kraju koncerta, na kojem su još izvedene Kanchelijeve poznate skladbe *Diplipito* i *Sfinks*, Kancheliju je uručena Nagrada za životno djelo.

OVACIJE DO OVACIJA Počasna nagrada 40. Istanbulske glazbenog festivala pripala je pijanistu i skladatelju Huseyinu Sermetu, a uručena mu je na koncertu u Međunarodnom kongresnom i izložbenom centru Lufti Kirdar, u kojem je – uz Njemački simfonijski orkestar Berlin pod dirigentskom palicom Rogera Norringtona – interpretirao Ravelov *Klavirski koncert za lijevu ruku u D-duru*. Ovaj raskošan koncert s elementima jazza Serment je izveo virtuosno i uzvišeno, u skladu s izvrsnim orkestrom. U drugom dijelu koncerta njemački je orkestar pod Norringtonovim vodstvom Beethovenovu *Eroicu* izveo izražajno i dojmljivo, za što je ispraćen zaslužnim ovacijama.

Ovacije je doživjela i pijanistica Hélène Grimaud nakon solističkog koncerta u Aya Ireni. Za svoj nastup na ovom festivalu Grimaud je izabrala program sa svog CD-a *Resonances* iz 2010. – Mozartovu *Sonatu u a-molu K.310/300d*, Bergovu *Sonatu op. 1*, *Sonatu u b-molu*, *S 178* Franza Liszta i



SAYEV GLAZBENI JEZIK ČESTO JE NASILAN I PODUPRT LIMENIM GLAZBALIMA, ALI ZNAČAJNO JE MJESTO PRIPALO I DANAS VEĆ POMALO ZABORAVLJENOM ELEKTROAKUSTIČKOM INSTRUMENTU TERE MINU, KOJI SE PROVLAČIO SIMFONIJOM POPUT NEKOG ANDEOSKOG GLASA

Rumunjske plesove Bele Bartóka. Najtragičniju od svih Mozartovih sonata Grimaud je interpretirala suosjećajno i besprijekornom tehnikom, a jedinoj Bergovoj glasovirskoj sonati dala je originalan i stabilan okvir. Svo njezino majstorstvo do punog je izražaja došlo u Lisztovoj *Sonati u b-molu*, kao i u prpošnim Bartókovim suitama, čime se Grimaud dokazala kao izvanredna umjetnica izvan svih kategorija.

MEVLANA I NJEGOV MENTOR Najiščekivaniji događaj bila je prazna orkestralna skladba *Druge simfonije, "Mesopotamia"* Fazila Saya, održana u Halic kongresnom centru, koju je pod vodstvom svoga šefa-dirigenta Gurera Aykala izveo Borusan istanbulski filharmonijski orkestar. Simfonija obuhvaća deset stavaka, koji podnaslovima označavaju zemlju između rijeka Eufrat i Tigris, između južnoistočne Azije i Perzijskog zaljeva; no Sayeva intencija nije bila dočarati krajolik, nego ukazati na dugotrajni konflikt i potaknuti nadu za rješavanjem problema, što se posebno očituje u staccima *O kulturi smrti* i *Metak*. Sayev glazbeni jezik često je nasilan i poduprt limenim glazbalima, ali značajno je mjesto pripalo i danas već pomalo zaboravljenom elektroakustičkom instrumentu tereminu, koji se provlačio simfonijom poput nekog andeoskog glasa.

U Aya Ireni priredena je turska prazna orkestralna skladba ili opere *Reci, ja sam ti – Mevlana* uglednog američkog skladatelja Michaela Ellisona, u kooperaciji s Rotterdamskom operom, a u znaku proslave 400. obljetnice nizozemsko-turskih diplomatskih odnosa (djelo je prethodno prazna orkestralna

Rotterdamu). Libreto je temeljen na stihovima srednjovjekovnog pjesnika, filozofa i mistika Mevlane Dželahudina Rumija, a tematizira njegovu vezu s mentorom Šamsom, što korenspondira i s položajem suvremenog čovjeka u svijetu. U izvedbi su sudjelovali Vocaal LAB iz Nizozemske i istanbulski Hazarfem ansambl te vokalni solisti: bariton Arnout Lems u naslovnoj ulozi, tenor Gunar Brandt-Sigurdsson kao Šamsa, mezzosopranistica Ekaterina Levental kao Melike i drugi. Redatelj i dirigent bio je Lucas Vis, a posebno se dojmila video scenografija umjetnice Tesse Joose. Premda je djelo eksperimentalno i fragmentarno, izvedba je bila vrhunski, a Mevlanini stihovi te njegov lik u Lemsovoj interpretaciji snažni i neodoljivi.

Festival je završio nastupom mlade violinistice Aline Pogotskine s Bečkim komornim orkestrom – pod ravnanjem Stefana Vladara izveden je *Concert za violinu i orkestar u e-molu* Felixa Mendelssohna. Izvođači ovaj popularni koncert, Pogotskina – čija je međunarodna karijera otpočela nakon što je pobijedila na natjecanjima Sibelius 2005. i Kraljica Elizabeta 2011. – pokazala je rijetku muzikalnost, savršenu tehniku i prirodnost te ostavila publiku s nadom da će je još dugo slušati. ■

HIP HOP DICK

TREĆI ALBUM UBOJITOG MC-A

KARLO RAFANELI

EL-P, *Cancer For Cure* (Fat Possum, 2012.)

Ako u hip hopu postoji ekvivalent čuvenog SF pisca Philipa K. Dicka, onda bi to vrlo lako mogao biti EL-P. Njujorški producent i MC već je skoro petnaest godina jedna od najistaknutijih figura hip hop undergrounda, a svaki projekt na kojem radi, od legendarnih Company Flow i sjajne produkcije na *Cold Vein Cannibal Ox* do ovogodišnje suradnje s Killer Mikeom na *R.A.P. Music*, nudi kompleksnu i izrazito individualnu glazbenu viziju.

Ti su solo radovi osobnije prirode, jer EL-P nije sklon hiperprodukciji te tek jednom u pet godina izade u javnost s pažljivo osmišljenom i zaokruženom cjelinom. *Cancer For Cure* njegov je treći album, ponovo nakrcan slojevitim soničnim strukturama i pažljivo osmišljenim konceptom. Prethodni *I'll Sleep When You're Dead* je možda bio malo ambiciozniji i raskošniji u pristupu, no *Cancer* nudi abrazivnih te ponovo bezobrazno jedinstvenih pedeset minuta. EL-P produkcija moderni je pandan Bomb Squadovom radu za Public Enemy; svaka stvar je prekrcana detaljima, a zvukovno potpuno zasićena od prve do zadnje sekunde, od kojih se svaka utapa u neodvojivoj smjesi sviranog i programiranog.

Što se reperske strane tiče, EL-P je s vremenom sve bolji: tehnički precizan i nadasve britak, prepun neobičnih metafora i referenci, kao u singlu *The Full Retard*, i paranoičnog pogleda na život poput onog u bizarnoj ljubavnoj stvari *The Jig is Up*, gdje sumnjičavo ispituje ženu koja pokazuje interes za njega. Zvukovno i tekstualno album je odraz suvremene urbane strukture, od kvazi-himne *Drones Over BKLYN* do uznemirujuće *For My Upstair Neighbor (Mums The Word)*, koja govori iz perspektive svjedoka ubojstva. EL-P-ijev svijet možda i nije previše privlačan, no opisan je opipljivo i detaljno, a u njegovoj nadrealnosti krije se vjerojatno i više stvarnosti nego li je poželjno. ■

NJUJORŠKI PRODUCENT
I MC EL-P VEĆ JE
SKORO PETNAEST
GODINA JEDNA OD
NAJISTAKNUTIJIH
FIGURA HIP HOP
UNDERGROUND



SILA S KOJOM TREBA RAČUNATI

KOHERENTNA PLOČA TALENTIRANOG SONGWRITERA

KARLO RAFANELI



Frank Ocean, *Channel Orange* (Def Jam, 2012.)

U samo dvije godine Odd Future su izvrsnuli, rastegnuli i razbili svaki kliše o afroameričkoj glazbi današnjice. Ono što se u početku činilo kao predvidljivo tinejdžersko preseravanje, poput bezbrojnih priča o silovanju i drogama, pretvorilo se o priču o kolektivu koji je uspio

u godinu i pol imati više zapleta i raspleta nego meksička sapunica u sto epizoda te se nametnuti kao jedna od najzanimljivijih pojava afroameričke glazbe posljednjeg desetljeća.

Na osnovi Tylerovih i Earlovih tekstualnih eskapada, Odd Future su privukli pažnju GLAAD-a i indie-pop benda Tegan & Sara, koji su ih optužili za homofobiju, mizoginiju i štošta drugo. No, teorija je jedno, a praksa nešto sasvim drugo. Tu negdje dolazimo i do junaka naše priče. Frank Ocean je R&B

pjevač i tekstopisac koji je godinama nakon što je kao tinejdžer napustio rodni New Orleans pokušavao pokrenuti karijeru u Los Angelesu, a u međuvremenu je uspio završiti kao suradnik na albumima Beyoncé, Justina Biebera i Brandy, te usput sklopiti prijateljstvom s Tylerom, koji ga naziva starijim bratom. U kaotični svijet Odd Futurea Frank se naizgled ne nikako ne uklapa, no baš je u tome štos. Radi se, prije svega, o iznimno talentiranom songwriteru, što je danas iznimno rijetka vrlina – Frankov neosporni osjećaj za pjesmu i priču može i od *Hotel California* napraviti pristojnu pjesmu. Na *Channel Orange* i druge stvari dolaze do izražaja, poput odličnog osjećaja za produkciju i zvukovni kontekst pojedine pjesme. Slično kao i Stevie Wonder i Prince prije njega, Frank zna spojiti ekscentričnost i pristupačnost.

Psihodelične konstrukcije pretapaju se u soul balade i obrnuto bez ikakvog vidljivog napora. Vjerojatno je to razlog nevjerojatnoj koherentnosti ovog albuma, tematskoj i stilskoj različitosti unatoč. *Pyramids*, devetominutni prvi singl, epska je priča o striptizetama i blještavom, površnom životu, koja plijeni svojom namjernom dekonstrukcijom suvremenog dance popa. No, nije mračna strana ono što

izdava Oceana iz zbirke emocionalno otuđenih R&B mladaca koje predvode Drake i The Weekend. Do prije godinu dana nije bilo uobičajeno da se u R&B-u tematiziraju osjećaji zlorabljenja i otuđenosti, no, premda je i Frank dao doprinos tom trendu sa sjajnom *Novacane*, duša ovog albuma leži daleko od analiziranja površnih životnih stilova u *Crack Rock* ili *Super Rich Kids*. *Bad Religion* tako otkriva središnje pitanje, koje je Frank obznanio tik prije objavljivanja albuma. Premda je biseksualnost afroameričkog muškog izvođača zasigurno još uvijek velika stvar, začuđuje zapravo dječja iskrenost kojom su ispričane priče o neuzvraćenoj ljubavi u *Bad Religion* ili *Forrest Gump*. "This unrequited love / To me it's nothing but a one-man cult / And cyanide in my styrofoam cup / I could never make him love me", zaključuje na kraju Frank.

No, koliko god-toliko god dobro iznosi osobne priče, još je bolji u onima iz trećeg lica, poput fenomenalne *Lost*, čija glavna junakinja neprestano putuje svijetom kao mula za narko dilera. Svijet *Channel Orange* složen je i raznovrstan, na momente dekadentan, a na momente dirljivo tužan, no iza njegove neskrivene ambicije krije se autorska sila s kojom treba računati. ■

TLOCRTI SADAŠNJEG VREMENA

UZ PREDSTAVU DOMINANT POWERS: WHAT IS TO BE DONE THEN? & BIOGRAFSKI KRAJOLICI NOVOG ZAGREBA AUTORICE CLAUDIE BOSSE I THEATERCOMBINATA, NA PROGRAMU OVOGODIŠNJE EUROKAZA

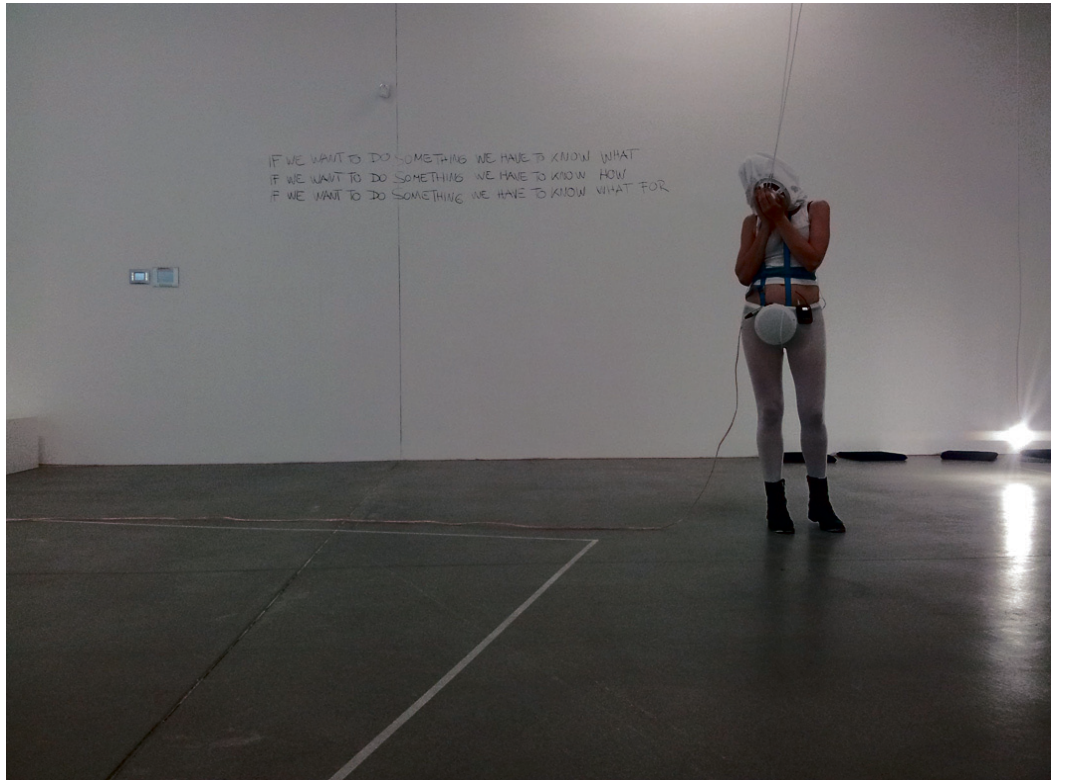
NATAŠA GOVEDIĆ

Ključni dio odgovora na pitanje zašto toliki vizualni i kazališni umjetnici biraju surađivati s ljudima izvan svoje struke, dakle s građanima koji sa sobom ne donose nikakvo profesionalizirano autorsko iskustvo, ali poklanjaju izvedbi politički integritet osobno proživljenih muka po sistemima javne uprave, možda treba tražiti u formalnoj i formalističkoj orijentaciji umjetničkih struka, koje već i samom činjenicom svog specijalističkog školovanja vode više računa o vlastitoj cehovskoj zajednici i njezinim pravilima igre, nego o onome što se događa na glavom trgu ili u saborskoj dvorani njihove države. U najvećem broju slučajeva, domaće glumce i izvođače zanima kako se *osloboditi* tiranije neizbježne sadašnjosti. Ne zanima ih "očita" javnost, u smislu novinske svakidašnjice i neprestanog susretanja istih javnih protagonista sporta, politike i zabave. Ne mislim da umjetnike zbog toga treba osuđivati. Potraga za javnim protagonistima koji nadilaze ratne profitere i *selebruše* svakako je temelj kulture. S druge strane, međunarodni uspjeh dvojice domaćih redatelja, Boruta Šeparovića i Olivera Frlića, temelji se upravo na kazališnoj obradi stvarnih imena aktualne postjugoslavenske epohe, bilo da je riječ o ratnim zločincima (obojica navedenih redatelja) ili imenima vlastitih roditelja (Frlić). Sadašnjost, stječe se dojam, ima razne načine da povuče sa sobom različite sedimente povijesnog vremena. Nije li glavna teza i Machiavellija i Oswalda Spenglera kao egzemplarnih filozofa povijesti vezana za neku vrstu osvete povijesti nad onima koji nastoje živjeti u "vječitoj sadašnjosti", odnosno onima koji ne žele učiti iz proteklih epoha, sve dok ne pristanu prihvatiti potisnuto znanje minulog vremena? Ako nas povijest stalno dostiže (i prestiže), onda biti u bliskom kontaktu s prezentom nikako ne podrazumijeva samo najjeftiniju politizaciju i *restaging* medijske sfere. U režiji Claudie Bosse i njezinog bečkog Theatercombinata, Eurokazova predstava *Dominant Powers: What is to be done then? & Biografski krajolici Novog Zagreba* postavila je građanima niz pitanja o tome gdje vide sami sebe na razmeđu sjećanja i sadašnjosti, odnosno povijesne i sadašnje nemoći po pitanju postizanja demokracije.

KOMPARATNA CRTOVLJA STANOVA I LEŠEVA Prikupljena svjedočanstva publika je imala prilike poslušati na dva kata Muzeja suvremene umjetnosti te u nekoliko različitih formata: pomoću audiosnimaka, videosnimaka, koreografskih dionica, fotografija, instalacija. Lutanje publike prostorom Muzeja suvremene umjetnosti diskretno je vođeno i čitavo vrijeme snimano različitim (skrivenim i razotkrivenim) kamerama, na taj nas način podsjećajući da sadašnjost upravo u trenutku dokumentiranja postaje prošlost, dok prošlost upravo u trenutku svog evociranja – javne izvedbe sjeanja – pronalazi put u sadašnjost. Zidovi MSU-a ugostili su privatne fotografije, komentare i natpise građana Egipta iz 2011. godine, kao i zbirku osobnih uspomena, tlocrta stanova i javnih proglašavanja građana Novog Zagreba iz 2012. godine. Već je i samo sučeljavanje dvije geopolitičke

lokacije stvaralo zanimljive interakcijske sudare, u kojima Dalia Basiouny is Kaira izjavljuje: "Demokracija je kad si civiliziran prema onima koji se ne slažu s tobom", dok zagrebačka učiteljica povijesti u srednjoj školi izjavljuje da ne vjeruje ni u kakve revolucije, vjeruje samo u demokraciju kroz obrazovanje i nenasilno mijenjanje svijesti, jer sve ostalo je puka reprodukcija masakra. Između njihovih svjedočenja nije samo suprotstavljena militaristička i evolucionistička logika društvene promjene, nego i problem neizbježnih žrtvi sustava – kako onih na ulicama, tako i onih u privatnim stanovima. Gledatelji se kreću prostorom izvedbe, sami biraju koje će zapise pročitati, pogledati ili propustiti, sami odlučuju hoće li se zadržati ispred nekog lica ili dokumenta ili produžiti dalje. Najupadljiviji su natpisi na zidovima: "Ali kako se uči demokracija?" ili "Ako želimo nešto poduzeti, moramo znati što, kako, u čije ime?" ili "Uspješna revolucija, postoji li uopće tako nešto?" ili: "Kako biste opisali svoj odnos prema sadašnjem vremenu?" ili: "Kako vas oblikuju povijesne činjenice?". Izvjesno je da predstava od publike traži i za publiku inscenira nove načine povezivanja ponuđenih informacija, s time da je najupadljivija razlika između Kaira i Zagreba uspostavljena upravo na činjenici da se domaći sudionici (performeri/građani/svjedoci) drže svog doma i zatvorenih zidova kakve-takve tvrđave privatnosti, čak i unutar prostora muzeja boraveći prvenstveno u tlocrtima svojih novozagrebačkih stanova, dok su egipatski performeri/građani/svjedoci uglavnom povezani s politikom, uspjesima i porazima uličnih demonstracija. U tom smislu, susret Zagreba i Kaira funkcionira i kao vježbalište revolta, pri čemu nam je podijeljen čak i konkretan priručnik revolucije.

TAKTIKE U spomentom tekstu pod nazivom "Kako se pametno buniti", publika na primjeru Kaira ima prilike pročitati taktičke ciljeve građanske neposlušnosti: "mirno okruživanje i zaposjedanje ključnih državnih zgrada, uključivanje policijskih i vojnih dužnosnika u revolucionarne redove, zaštita braće i sestara pobunjenika". Prvo valja osvojiti televizijski toranj te započeti s kontrolom vijesti. Zatim je na redu predsjednička palača. Pa policijsko sjedište. Nudi se kostimografska preporuka (zaštitne naočale, šal, obavezno osiguranje od policijskog napada nošenjem spreja boje, udobne cipele, gumene rukavice). Tu je i savjet kako umivanje Coca Colom trenutno ublažava učinak suzavca. Grupna taktika podrazumijeva prvenstveno masovni odaziv građana na demonstracije, što brojniji izlazak na ulice, pjevanje revolucionarnih pjesama, održavanje reda u velikim grupama demonstranata, čak i onda kad se na građane



AKO NAS POVIJEST STALNO DOSTIŽE (I PRESTIŽE), ONDA BITI U BLISKOM KONTAKTU S PREZENTOM NIKAKO NE PODRAZUMIJEVA SAMO NAJJEFTINIJU POLITIZACIJU I RESTAGING MEDIJSKE SFERE

bacaju otrovni plinovi. "Najvažnije je da zaštitimo jedni druge", navodi tekst. "Spasiti prijatelje je daleko važnije nego poraziti snage osiguranja". Izričito se zabranjuje bilo kakva destrukcija javne ili osobne imovine. Nesklad između gordog pragmatizma i solidarnosti ovih uputa nasuprot svjedočanstva samih žitelja Kaira uspostavlja se filmskim snimkama pobunjenih ulica i ljudi koji potreseno pitaju jedni druge "Je li to krv?" (uzmičući od mjesta sukoba građana i policije), kao i pomoću skepticizma pojedinih sudionika revolucije prema njezinim kasnijim rezultatima. Glasove skepse nude nam i zagrebački sudionici. Citiram ženski glas: *Kapitalizam neće dugo trajat'. Krv nam pije. A ni socijalizam nije dobar. Pravio je od ljudi lijenčine. Glavna uzrečica je bila "nemreš ti mene toliko malo platit' koliko ja mogu malo radit'". Jedini je problem što kapitalizam pravi od ljudi nešto još gore, pravi robove. Danas ak' nemate ni 100 kuna od džepu onda sigurno imate PTSP. Problem je u tome što se svaka revolucija pokazala kao manipulacija. Jer samo jedni krvopije odu, a drugi dođu. I teku rijeke krvi. To nije nikakva "promjena". Zato sam ja sigurna da se ljude ne mijenja batinom, nego znanjem. Nije demokracija samo da ti biraš nekoga da te zastupa. Nego i da ti sudjeluješ u odlučivanju. Odlučivanju o zakonima.*

BRISANJA I ČUVANJA RAZLIKA I dok se jedan od najdojmljivijih momenata izvedbe ticao montaže kojom je u fotografije Novog Zagreba "neupadljivo" umontiran

leš iz Kaira, najmanju promišljenost i autorsku profiliranost pokazivale su plesačke dionice izvedbe, na trenutke vezane za "obične" ili svakodnevne radnje ustajanja, mirnog stajanja, sjedenja, lijevanja performer na pod, a na trenutke visoko kostimirane u starinske krinoline, sastavljene od suvremenih zvučnika. Uniformnost ovih plesnih koreografija, naime, bila je u jakom neskladu s osobnim posvajanjima i narativiziranjima povijesti koju su na različite načine tumačili usmeni ili filmski dokumentirani svjedoci. Ako *moja povijest* (kao suprotnost općoj povijesti udžbenika ove ili one epohe) nadilazi i službene i fiktionalno posredovane verzije, vrijedno se potruditi da je dosegemo na svim razinama izvedbe. Utoliko se dramaturgija predstave *Dominant Powers: What is to be done then? & Biografski krajolici Novog Zagreba* autorice Claudie Bosse prema kraju izvedbe sve više povlačila u općenitosti, u žamor prividno izloženih – ali zapravo povučениh i prediscipliniranih tijela, čemu se na kraju još suprotstavljala samo „autorska“ dinamika kretanja publike. Možda to doista i jest ostavština predstave u cjelini – ono što crpimo iz sadašnjosti, ono s čime pobijamo njezinu amorfnost, fluidnost i neprozirnost, otkrit će tijela uprizorena mimo svoje svjesne suglasnosti. Tijela publike, "prevrednovana" prolaskom kroz srodne zone Zagreba i Kaira. **E**

LAŽNA MANTRA PROTIV KAPITALA: "SVE ĆE BITI U REDU"

UZ OVOGODIŠNJI 18. PUF – MEĐUNARODNI KAZALIŠNI FESTIVAL, PULA, OD 1. DO 5. SRPNJA 2012.

SUZANA MARJANIĆ

I kao što svake godine Branko Sušac, umjetnički direktor i selektor PUF-a, aforistički i ludički, u svome stilu – stilu kojim osobnim veseljem pobija sve proboje razočaranja na koje nailazi s mogućim financijerima – najavljuje festivalski program, tako je i ovogodišnji program objavio sljedećim oporbenim, kerempuhovskim iskazom: "PUF je ove godine stekao punoljetnost, svoju 18. godinu, a nevinost je izgubio boreći se s raznim demokracijama."

I kao što svih ovih osamnaest godina PUF istražuje i izvedbene revitalizacije zanemarenih prostora, nastojeći promovirati i koncept grada kao teatra, ove je godine PUF-ovska scena proširena i na podzemne tunele iz doba Austro-Ugarske. Inače, ulaz u taj tunnelski Festivalni klub Zerostrasse, gdje se odvijao kasnonoćni (a ponekad i cjelonoćni) program glazbenih performansa, nalazi se ispod Kaštela, pri čemu je i sâm ulaz u Festivalni klub izvedbeno bio iskorišten u plesnom performansu *Mikado* što nam ga je predstavio španjolski izvođač Migui MandalaSol. Naime, poput kakvoga fantazmagoričnoga mitskoga kiborga, u određenju Donne Haraway, koji nastaje trenutkom prekoračenja granica između čovjeka i životinje, Migui MandalaSol ritualiziranim, mekim, pažljivim butoh pokretima vizualizira priču o tijelu čiji su pokreti određeni mikado štapićima koji se protežu iz vertikale kičme i time su upisani u svaki njegov pokret. Inače, Migui MandalaSol u svojim plesnim vizualijama vješto kombinira butoh-ples sa žonglerskim tehnikama i manipulacijom objekata, u ovom slučaju manipulacijom mikado štapića.

Pritom u undergroundu Zerostrassea bila je izložena i instalacija *Sve će biti u redu* Roberte Weissman Nagy; naime, u sâm izložbeni prostor dočekuje nas plava neonska treperava reklama s ironijskim natpisom *Everything will be all right*, a pored, točnije ispod neonske reklame smještena su kolica iz šopingcentra, odnosno kako autorica detektira – iz svenazočnoga šopinglenda. Pored te instalacije, koja tematizira čin navodno nesputanoga izbora ili (privida) slobode, mogli smo pogledati i izložbu fotografija *Monad* Zoltana Nagya, kojom autor otvara pitanje da li je čovjek zaista *monad*, dakle izvor svim drugim bićima, s obzirom da Geu promovira kao šopinglend, kako je to kritikom globalnoga konzumerizma ironijski prezentirala Roberta Weissmann Nagy.

GLAZBENI PERFORMANSI Underground Zerostrasse pokazao se i kao sjajna kulisa dvama glazbenim performansima – kabaretu *Grad pjevajućeg plamena* dansko-hrvatskoga benda TIG i recitatorsko-glazbenom performansu *Balade Petrice Kerempuha* u izvedbi benda Mokre gljive s Hrvatskih studija kao i jazz koncertu Hipsters Quarteta.

No, zaustavimo se ukratko na multimedijalnoj grupi TIG – Telepathic International Group koju zajedno s Henningom Frimannom i Jørgenom Rasmussenom Zlatko Burić Kićo osniva 1993. godine u Kopenhagenu. I ukratko o simbolici naziva grupe,



MILAN KOHOUT POČETAK SVOGA GUERILLA PERFORMANCEA, U KOJEMU IRONIJSKI KOMBINIRA STRATEGIJU ART & MONEY, OZNAČIO JE ŠATOROM ISPRED ARENE, SKUPLJAJUĆI POTPISE ZA PETICIJU DA SE PROSTOR ARENE PRENAMIJENI U BANKARSKO SREDIŠTE PULSKIH BANAKA, A SVE U IME UTOPIJSKOGA, DONKIHOTOVSKOGA OBLIKOVANJA SVIJETA BEZ NOVCA

kako to voli pojasniti Kićo: naime, *telepatija* označava u programu grupe metodu, koncept *internacionalno* upućuje na način djelovanja te trojke, a *grupa* označava formu rada njihovih neo/post/dadaističkih izvedbi. Ukratko, TIG se pulskoj publici predstavio sjajnom izvedbom glazbenoga performansa *Grad pjevajućeg plamena* u kojemu Henning Frimann posvećeno svira, bubnja na svojim zvučnim skulpturama, a Jørgen Rasmussen kao i Zlatko Burić Kićo u postdadaističkim kostimima (Kićo u kratkim crnim hlačicama i crnom sakou na kojemu je ovješeno plastično voće) glasovno prate taj *dada bubanj* – zvučnu skulpturu, instalaciju. Kićo pritom i povremeno iscertava ritualne spirale, u simbolizaciji otvorene energije, na vlažnom, stjenovitom podu tunela-skloništa. I ukratko o referenci naslova kabareta s obzirom da je riječ o preuzetom naslovu SF pripovijetke *Grad pjevajućeg plamena* Clarka Ashtona Smitha. Naime, taj SF otvara svijet ekstatične estetičnosti kojoj je Zlatko Burić Kićo trajno posvećen još od

kazališnoga kolektivizma Kugla glumišta.

Krenimo na recitatorsko-glazbeni performans *Balade Petrice Kerempuha*, u srčanjoj *indie* izvedbi tih Krležinih mračnih, krvavih, *smolavih*, revolucionarnih stihova najmladih predstavnika na ovogodišnjem PUF-u. Naime, članovi su benda Mokre gljive bendovskom izvedbom Krleže osvojili glasove ovogodišnjega žirija koji im je dodijelio nagradu *Kaplja* za ostvarenje koje predstavlja nagovještaj osvježanja i trag na *Kazališnom nebu PUF-a*, što je potvrdio i završni bis kao i zajedničko ekstatično kolo, poput onoga u Krležinu *Kraljevu*, i to na ponovljenu nadrealno-makabričnu *Ciganjsku* iz te zbirke o povijesnim *smudama* (= bludnicama).

Nadalje, u INK-u PUF-ovski su vjerni pratitelji mogli pogledati i glazbeni performans, glazbeno-scenski recital *Malo je dovoljno* u izvedbi Aleksandra Stojkovića iz benda Goribor te Alena i Nenada Sinkauza iz benda East Rodeo. Taj čitalačko-glazbeni performans temelji se na Stojkovićevim

pričama i pjesmama (iz njegove zbirke *Ne možeš mnogo ali možeš malo*) koje sâm umjetnik uglavnom jednomelodijskim glasom čita okrenut leđima publici, a u tom recitativnom čitanju autor naglašava produljeno trajanje posljednjega sloga svakoga stiha ili rečenice, npr. "vječno vraćanje se ponavlja i ponavljaaa". Naime, glazbeni je performans nastao kao projekt Muzičkog salona i Teatra &TD u kojemu su autori istraživali suodnose između glazbe i teksta, i na taj su način oblikovali oratorij koji dodatno moćno zamračuje Stojkovićeve "tamne uglove snova... u koje dolaze i vraćaju se likovi tužni široko nasmejani... vječno vraćanje se ponavlja i ponavlja". I dalje o toj životnoj gramatici bola, ako pripadate publici s depresivnim imaginarijem – a čini se da je takvih na PUF-u bilo i više nego dovoljno: "kažem sve što treba, ali ipak nekako drugačije; nasmejem se baš kad treba, ali ipak nekako drugačije... verovatno ludim, verovatno sam već lud, verovatno vide kako se bezupešno trudim...". Stoga pomalo začuđuje da navedeni post/avangardno depresivni poetsko-rockerski oratorij, kako se medijski najavljivao, a na svojevrsnom glazbenom tragu industrijskoga benda *Ein-stürzende Neubauten*, nije dobio i neku od PUF-ovskih nagrada.

PLESNI PERFORMANSI Nastavimo s plesnim projektima koji su kao i glazbeni performansi dominirali u programu ovogodišnjega PUF-a. Tako plesnom predstavom *Glory, Glory, Hamlelujah!* izvedbene skupine Kik Melone, a koju čine Darko Japelj i Silvia Marchig, nazočili smo Japeljevoj izvedbi individualne mitologije o suvremenoj hamletovštini, odnosno na koji bi način Hamlet svojom saturnskom melankolijom djelovao danas, kao i percepciju Silvie



Marchig o tome kako izgleda i djeluje *akvatička* Ofelija danas. Izrazito moćna završna scena odnosi se na zakucavanje čavlima, koje provodi Ofelija nad Hamletovim slobodno razapetim tijelom na podu, ali i nad vlastitim stopalima, i to uz glazbenu jaku izvedbu *Glorije* Patti Smith. I to "začavljivanje" odvija se na daskama koje znače apsolutnu strast života tim dvoma izvođačima, što je i označeno njihovim završnim strastvenim (neglumačkim) poljupcem koji donosi prodor realnog u taj fiktivni okvir interpretacije Hamletovih i Ofelijinih sučeljenih svjetova. Naime, u jednom se trenutku ta strastvena, izvedbi posvećena Ofelija udara šakom o prsa, izvrćući katoličku opresiju u radosni konstativ "Moja strast, moja strast, moja prevelika strast", i poništavajući tim radosnim trojstvom, tom utopijskom kulturom strasti kristijaniziranu kulturu grijeha, koja, mislim na izvedbu strasti a ne pokajanje grijeha, da je civilizacijski ostvarena – povijest bi zasigurno krenula u suprotnom pravcu od povijesti vječnoga vraćanja krvavih svetkovina krvnika. Uglavnom kao što je u programskoj knjižici utvrdila dramaturginja Nataša Govedić – ovom su Hamlet-Ofelija predstavom nastojali među ostalim prikazati Artaudovu devetu točku, a koja glasi: "Trebaju nam djela elizabetinskog kazališta, ogoljena od njihova teksta, od kojih će se očuvati tek situacije, likovi i radnja." I to su postigli – Hamlet je danas određen mantrama samopomoći i otvaranjem čakri, posebice krunske čakre ili čakre glave, a pritom su izvođači radili i na tome da se poništi ideja uživljanja kao i brehtijanskoga odmaka, čime izvođači postaju, kako nadalje komentira Nataša Govedić, "neka vrsta osjetljivog vodiča onime što je inače previše ili premalo".

Nadalje, na Maloj sceni INK-a PUF-ovci su mogli pogledati i solo plesnu predstavu *Josip* Alessandro Sciarronija u kojoj je vješto spojen ples s video tehnikom. Naime, umjetnik u prvome dijelu te predstave spaja koreografiju s video manipulacijama gdje se na video ekranu pokazuje, projicira njegova figura u začudnim vizualnim de/montažama. Inače, cijelo je vrijeme Sciarroni okrenut leđima publici, a licem, naravno, prema ekranu njegova laptopa, smještenoga ispred videozida koji preuzima funkciju klasične kulise. I tako dok na izborniku laptopa traga za određenom glazbenom podlogom na koju

će plesati – poslušali smo npr. Björk i Antony and the Johnsons – umjetnik istovremeno odabire i video manipulacije vlastite slike. Nadalje, u drugome dijelu plesnoga *Josipa* Alessandro Sciarroni ostvaruje živu online interakciju *via Chatroullete*, u kojoj se potencijalnim gledateljima te društvene mreže objavljuje kao Batman i pritom otvara i *chat* s online publikom, koja se prema principu slučaja, online ruleta uključuje na navedenu društvenu mrežu u potrazi za inter/akcijama, a umjetnik im pritom postavlja *chat pitanje*: "Želiš li, želite li da za tebe/Vas plešem?" Ukratko, Sciarroni traga za vlastitom koreografskom slikom u svemu što vidi i kao što navodi u programskoj knjižici – proizvodi misteriozne slike kao bijeli zec iz mađioničarova šešira.

Pritom nagradu *Vjetar*, koja se odnosi na istraživačke dosege koji naslućuju promjenu i donose svježinu *Kazališnom nebu PUF-a*, ravnopravno je podijelila navedena talijanska predstava *Josip* s plesnom

Božanstvenom komedijom u izvedbi Bitef Dance kompanije, odnosno u koprodukciji Bitef teatra i festivala Grad teatar Budva. Naime, *Božanstvena komedija* u konceptu i koreografiji Edwarda Cluga za moto je svoje izvedbe Danteova pakla, čistilišta i raja postavila iskaz "PAKAO (VIDIMO SE) U RAJU", gdje potpuno poništavaju mogućnost ostvarenja Danteova rajskoga puta jer raj je samo zrcalna slika pakla kako je to uostalom u nekim životnim situacijama bolno osjetio Aleksandar Stojković iz benda Goribor, a označio stihom "Moji su prijatelji neprijatelji" ili ako se vratimo na Sartreovu infernalnu dramu *Iza zatvorenih drama* u kojoj je tako gorko detektirano "Pakao, to su drugi".

Nadalje, u plesnom performansu *Povratka zvijeri* izraelski umjetnik Ido Tadmor vizualizirao je mučan dijalog između mesara i njegove žrtve. I sve je bilo spremno za krvavu žrtvu: njegovo tijelo u ulozi žrtve – životinje s utegnutim kravljinim zvonom na vratu koja se nalazi u strahotnom iščekivanju groze klanja. Iznimnom koreografijom animalnih pokreta – od puzanja četveronoške, do lizanja nogu, ruku, paluckanja žednim jezikom do završnoga stravičnoga pogleda zarobljenosti u toru – Ido Tadmor uspio je vizualizirati sve one minute, završne sekunde pred klanje u industrijskim klaonicama smrti. Iščitala sam navedene pokrete doslovno – kao životinjske, koji bi se dakako s obzirom na zazivanje ime Gospodinova – Adonaj moglo translaterirati i na ljudsku vrstu. Jer princip je klanja uvijek isti – i nad nekim ljudima i nad svim životinjama.

ANNO DOMINI 2012. *Ovogodišnji je festivalski projekt Anno Domini – Posjeta* ostvaren u suradnji s poljskom trupom Teatar KTO pod redateljskom vizurom Jerzyja Zona, i upravo taj projekt mogao bi označiti početak, kako je istaknuo Branko Sušac, dugoročne kulturne suradnje Krakova i Istarske županije. Naime, ovogodišnji PUFovski festivalski projekt *Posjeta* nastao je u suradnji Teatra KTO i Kazališta Dr. INAT, i to kao pokušaj izvedbenoga prevladavanja stereotipa o mentalitetima Poljaka i Hrvata – i to Poljaka kao turista i Hrvata kao mediteranskih domaćina. Ukratko, sadržaj te ulične predstave, izvedene na prostoru ispred pulske glavne tržnice, ide fragmentarno ovako: jedna poljska obitelj dolazi u

posjet jednoj pulskoj obitelji, i u toj jednoj priči svakodnevice odmora sva se događanja kreću prema završnom melodramatičnom vjenčanju mladoga Poljaka i mlade Puležanke, čime se poništavaju etnički, regionalni stereotipi. Inače, predstava je već 7. srpnja (na Krležin rođendan, među ostalim) gostovala u Krakovu gdje su članovi Dr. INAT-a udruženi s poljskim glumačkim snagama igrali na najvećem europskom trgu, i to pred tri do četiri tisuće ljudi, što je mega brojka u odnosu na publiku koja je pratila PUF-ovsku izvedbu. Kako je redatelj Jerzy Zon izjavio – scenarij je napisao prethodno u Krakovu tako da su u petodnevnoj radionici vrlo brzo osmislili navedenu neverbalnu predstavu u kojoj je bitnu ulogu imala glazba; naime, glazbenici su izvodili improviziranu glazbu inspiriranu tradicionalnim skladbama obiju zemalja, ali, naravno, i šire. Možemo i podsjetiti da smo Teatar KTO imali priliku nekoliko puta vidjeti na PUF-u. Naime, na 15. PUF-u članovi tog izvedbenog kolektiva predstavili su se uličnom predstavom *Quixotage* koja je bila oblikovana kao *pokušaj odgovora na uvijek neizostavno pitanje – Imati ili biti? I nadalje na 16. PUF-u Teatar KTO se predstavio neverbalnom predstavom Prodajem kuću u kojoj više ne mogu živjeti*, čije je polazište život i djelo Bohumila Hrabala koji je poginuo u 82. godini života padom s petog kata bolnice. Kako kažu očevici, pokušao je samo nahraniti golubove. I dok je u toj predstavi o Hrabalovu životu i djelu poljski ansambl uprizorio životni put na temu od kolijevke pa do groba, gdje su svaku tu ekspresionističku scensku postaju završno uokvirili ekspresionističkim zvukom željeznice, u ovogodišnjoj predstavi *Slijepci*, oblikovano prema alegorijskom romanu *Ogled o sljepoći* Joséa Saramaga, koju su izveli na Forumu, cjelokupno je to stanje ljudskoga sljepila kazališna trupa predočila metalnim bolničkim krevetima i funeralnim plesnim takmičenjem, kao uostalom i Edward Clug sa svojom koreografsko-natjecateljskom vizualijom Danteove *Božanstvene komedije*. Ono što je bilo zamjetno da za razliku od Fernanda Meirellesa, njegova filmskoga mliječnobijeloga sljepila, Jerzy Zon vlastitu je viziju globalnoga karusela mentalnoga sljepila označio dominantnim crvenim i crnim funeralnim tonovima u kojoj žrtva i sâma ubrzo postaje opresor. Upravo slično stanje ljudske duše i sličnim izvedbenim tehnikama, ali ipak s više naglaska na novocir-kuskov umjetnosti kao i svremenom plesu, postavila je i češko-ruska skupina Teat(a)r novoga fronta u frenetičnoj (šteta i ne posve jasno izvedbeno koncipiranoj) uličnoj predstavi *Kobni uzrok*, koju su oblikovali kao alegorijsku grotesku o svim modusima državotvornih represalija koje na individualnim sudbinama pratimo iz dana u dan, u sate u sat – trenutno na tragičnom primjeru feminističkoga punk benda Pussy Riot i Juliana Assangea, istočne i zapadne varijante ciničkoga uvježbavanja demokracije.

POZIV VELIKOGA KAPITALA: "AJMO, SVI ZAJEDNO..." Pritom je za prvonagrađenu predstavu (istina, sve su tri nagrade – *Oblak*, *Vjetar* i *Kaplja* – ravnopravne) određena dramsko-plesno-glazbena predstava *Tko si ti i otkud ti?*, u izvedbi Vilima Matule, koreografkinje Irme Omerzo i glazbenika Stanka Kovačića, kojima je dodijeljena nagrada *Oblak* za scensko promišljanje koje svojom cjelovitošću i zaokruženošću ostaje središnjim i prestižnim ukrasom *Kazališnog neba PUF-a*.

Ono što u lokalnom kontekstu korespondira s tom aktivističkom predstavom, koja upozorava na sve prijetvorne oblike predstavničke demokracije, a što se tiče energije angažmana u Puli, upravo je

angažiranost Puležana/Puležanki. Tako mi ostaje u sjećanju instalacija-igra pod nazivom *Monopula* koju je prije dvije godine koncipirao Ivan Dobrana, i to kao ogledalo turističkoga grada. Naime, radi se o varijaciji poznate društvene igre Monopoly, a svrha joj je upoznavanje i propitivanje svekolike ostavštine u borbi za monopolom i turističkom eksploatacijom Pule. Upravo kao varijantu te aktivističke igre *Monopula* možemo promotriti i duhovni kontekst slobode aktivističke predstave *Tko si ti i otkud ti pravo?*, a koja završava ironijskim pozivom Velikoga Kapitala, odnosno sarkastičnom manтром Vilima Matule, kada gleda u video kameru – pri čemu se njegovo lice i pružene, rastvorene ruke u krupnom planu projiciraju na velikom platnu: *Ljudima je teško objasniti koliko je kapital osjetljiv, koliko je kapital nepovjerljiv, plašljiv. Kapital najradije boravi na gomili, na velikoj hrpi, a u krizna vremena on se odmah vraća kod svog pravog gospodara. Ljudi, nemojmo se bojati kapitala; zovimo kapital, molimo ga da dođe. Ajmo, svi zajedno, zovimo ga: kapital, kapital, molimo te doći, evo, sve ćemo ti dati, ukinut ćemo zakon o radu, doći, dragi kapital, molimo te, ne boj se, evo, nemamo više kolektivne ugovore.*

BANKA-ARENA Ironijski *Guerilla performance* Milana Kohouta u kojemu je tražio od prolaznika, namjernika da potpišu peticiju za prenamjenu Arene u bankarski prostor, kao da se nadovezao, što se tiče tematske sinergije, na prošlogodišnji performans pulskoga multimedijalnoga umjetnika Pina Ivančića pod nazivom *BANKE-SALE*. Naime, Pino Ivančić u periodu od 5 sati ujutro pa do podneva ispred pulskih je banaka uprizorio svoj kritički stav prema bankarskom sustavu nadzora. Ukratko, otvorio je kofer sa svezanim omčama, a ispred kofera stajao je natpis *BANKE-SALE*. I dok je Ivančić prošlogodišnji pohod započeo ispred OTP banke, Milan Kohout početak svoga *Guerilla performancea*, u kojemu ironijski kombinira strategiju *art & money*, označio je šatorom ispred Arene, skupljajući potpise prolaznika i namjernika za peticiju da se prostor Arene prenamijeni u bankarsko središte pulskih banaka, a sve u ime utopijskoga, donkihotovskoga oblikovanja svijeta bez novca. Inače, u svojoj biografiji Kohout ističe da je zbog svog političko-umjetničkoga aktivizma, rekao bi Aldo Milohnić *artvizma*, 1986. godine bio prisiljen napustiti Češku, te nakon nekoliko godina života u izbjegličkom logoru, dobiva azil u SAD-u te danas na Sveučilištu TUFTS predaje izvedbene umjetnosti i politologiju.

Svakako se završno prisjetimo i PUF-ovskoga vjernoga pratitelja Predraga Spasojevića, nažalost nedavno preminuloga umjetnika i dizajnera, inače tvorca zoo-plakata PUF-a svih ovih godina, koji je simbolički određen s devet alternativnih mačjih života. Tako je za vizual ovogodišnjega, 18. PUF-a zaslužna Feodora Gubaš, i pritom je zamjetno da ovogodišnji plakat zaista dobro ocrta dijabolično stanje stvari *mračne naše* gdje nas s tog festivalskoga vizuala vražljivo promatra sotonski mačak šiljastoga crvenoga repa, i to u sveopćem svijetu spektakla i svijetu pakla – u raljama kapitala. "I to je to – TAO", rekao bi začaran igrom i manтром riječi Vili Matula. ■

ALEN I NENAD SINKAUZ

NEODVOJIVOST EKSPERIMENTA I IMPROVIZACIJE

S ČLANOVIMA BENDA EAST RODEO, RAZGOVARAMO POVODOM GLAZBENOGA PERFORMANSA MALO JE DOVOLJNO, ŠTO SU GA ZAJEDNO S ALEKSANDROM STOJKOVIĆEM IZ BENDA GORIBOR IZVELI I NA OVOGODIŠNJEM PUF-U

SUZANA MARJANIĆ



Kako je nastala Vaša suradnja na kazališnim predstavama u režiji Ivane Sajko *Rose is a rose is a rose is a rose* (ZeKaeM, 2010) i *Prizori s jabukom* (Dubrovačke ljetne igre, 2011) te na koji ste način pristupili eksperimentalnoj i improviziranoj glazbi koja prati njezin tekst? Naime, vrlo se često u opisu tih glazbeno-scenskih djela navodi kako glazba i tekst povremeno izmjenjuju uloge, odnosno, tekst Ivane Sajko ponekad postaje glazbeni materijal, a Vaša glazba narativni element.

— Alen Sinkauz: Naš se dugogodišnji rad s TAM teatromusica u Padovi bližio svom kraju kao i naš ostanak u Italiji, a silno smo htjeli to iskustvo prenijeti preko granice u Hrvatsku. Ivana Sajko sam se javio početkom 2009. ne poznavajući ju osobno, ali sa željom da ostvarimo suradnju. Ivana je u to vrijeme već imala iskustvo koncertnog čitanja *Rose is a rose is a rose is a rose*, no ipak je htjela posvetiti više vremena tom tekstu i uprizoriti ga u kazalištu. Na prvi mah tekst je na mene djelovao, i to samo kroz čitanje u sebi, kao glazbena partitura. Muzikalnost koju *Rose is a rose is a rose is a rose* sadrži odvodi čitatelje dalje od samog značenja teksta. Način na koji se Ivana bavi jezikom vrlo je sličan našem pristupu glazbi i mislim da je upravo to naša dodirna točka. *Rose...* je "bendovska" predstava jer po mnogočemu podsjeća na koncertnu izvedbu glazbene partiture. Partitura je tekst, a glazba je u tekstu. Taj zvuk koji se nalazi u samom tekstu mi proizvodimo i organiziramo zajedno s Krešimirom Paukom i Vedranom Peternelom. Stilski smo pristupili zvuku kroz jedan svojevrсни *crossover* tako da u predstavi postoje momenti bluesa, slobodne improvizacije, zbor, buke, vrlo dinamičnih *drone-ova*, sola, *ambienta* i glazbenih citata disco hitova iz sedamdesetih i osamdesetih godina. Široka lepeza stilova i zvukova bila nam je potrebna kako bismo dočarali vrijeme i mjesto radnje ili kako bismo jednostavno stvorili jedan paralelni svijet koji ide preko ili kompletno izvan teksta. Glazba je skladana na čitačim probama, i većina je materijala osim glazbenih citata nastala tokom procesa iz kolektivne improvizacije. Kasnije smo radili na strukturi i organizaciji zvuka, s time da je Ivana imala ideju zvuka koji bi joj odgovarao za čitanje. Znala je prepoznati zvuk ili temu koja bi mogla naći svoje mjesto u izvedbi. Jednom kad smo

dobili solidnu strukturu, momenti slobodne improvizacije počeli su sami po sebi funkcionirati iz sve točnije intencije koja je iz izvedbe u izvedbu bila sve sigurnija tako da zvuče kao prethodno napisana glazba. Mislim da su eksperiment i improvizacija u ovom slučaju komplementarni i neodvojivi od samog početka procesa.

U predstavi *Prizori s jabukom* pristupili smo na nešto klasičniji način. Imali smo točne teme koje smo trebali obraditi i komponirati kao na primjer himna, vrt, komemoracija, rat... S razlogom smo tom zadatku pristupili vrlo dekorativno i naivno kako je i tekst zahtijevao te kako bi izvedbeno svjesno zaveli publiku. Radili smo na ljepoti i ugodnim minimalističkim temama za opis vrta, skladali smo našu himnu s pop prizvukom, ponosno i sjetno smo svirali komemoraciju, ratu smo pristupili s dubokim i tupim odjecima buke, upotrebom muzičkih kutijica s temom *Imagine* dočaravali smo stanje paranoje, ironije, opasnosti ili rezignacije, ali u svemu tome otvoreno smo pokazivali mehanizam predstave dok su se prizori teksta na brutalno lagan i lijep način redali od idile do lažne propagande, indoktrinacije, mučenja neprijatelja, prisege, otvaranja pjevušca za slavlje uz prigušenu jazz atmosferu, komemoracije pa sve do spoznaje čina ubojstva nevine osobe.

KOLEKTIVNA IMPROVIZACIJA

Jednom ste prigodom naveli kako je Vaš album *Morning Cluster* zreliji album od prethodnika *Dear Violence*, te da ste njime zakoračili u polje post rocka elektronike i improvizirane glazbe. Koliko je ta glazba, zvučna slika slična s glazbom u glazbenom performansu *Malo je dovoljno*, koju ste osmislili na temu pjesama Aleksandra Stojkovića (*Teatar &TD, Muzički salon, 2012.*), njegove zbirke *Ne možeš mnogo ali možeš malo*?

— Alen Sinkauz: Novi album uvijek ili skoro uvijek pretpostavlja kreativni rast bilo u produkcijskom ili skladateljskom pristupu. *Dear Violence* je fotografija jednog našeg glazbenog momenta jer je snimljen u dva dana i miksan u

tri. To je stvar naše odluke, kao što je *Morning Cluster* rezultat skoro dvogodišnjeg rada. Pritom moram napomenuti da nesvjesno koračamo glazbenim poljima, tj. žanrovima, a kolektivna improvizacija naš je najbitniji skladateljski moment. Sljedeći korak je stvaranje solidnih struktura unutar kojih nanovo otvaramo prostor za improvizaciju i na taj način zatvaramo krug našeg skladateljskog procesa. — Nenad Sinkauz: Zvučna slika predstave *Malo je dovoljno* bitno se razlikuje od naše glazbe koju radimo s East Rodeom. *Malo je dovoljno* je zvukovno mnogo bliži projektu *...Day of the Year*, Alenov i moj duet u kojem kroz improvizaciju i live sampling istražujemo i pokazujemo proces nastajanja instant compositiona u elektro noise maniri. Koristimo se vrlo sličnom glazbenom opremom i alatima u predstavi i duetu. S druge strane East Rodeo je kvartet u kojem svaki član ima ogromnu ulogu pri stvaranju zajedničke zvučne slike.

Glazbeni performans *Malo je dovoljno* oblikovali ste u okviru projekta Muzičkog salona i Teatra &TD. Kako je došlo do suradnje s Aleksandrom Stojkovićem i, molim Vas, možete li navesti neke glazbene eksperimente u tom performansu; na koji način svojim zvučnim slikama pratite životne autoportrete izražene u njegovim pjesmama? Eto, žao mi je što ovom prigodom Aleksandar Stojković nije pristao na razgovor, pa navodim nekoliko njegovih stihova (meni osobno vrlo dragih): "kažem sve što treba, ali ipak nekako drugačije; nasmejem se baš kad treba, ali ipak nekako drugačije..."

— Alen Sinkauz: Upoznali smo se u Roju u studiju Partyzan gdje je bend Goribor snimao zadnji album na kojem gostujemo na nekoliko pjesama. Suradnja je nastala vrlo spontano kao i većina proizvedenog materijala za glazbeni performans. Odlučili smo raditi na jednoj kratkoj priči koju je Aleksandar imao u ladici, a zove se *Traka*. Zahvaljujući ideji dramaturga Sandra Siljana odlučili smo cjeckati tekst s pjesmama iz zbirke, koje opisuju razna fizička i mentalna stanja, tj. njegove autoportrete.

— Nenad Sinkauz: Vrlo brzo, tijekom prvih dana proba stvorili smo pet pjesama koje su postale kostur predstave koji smo konstantno rastvarali i modelirali glazbenim *codama* i Aleksandrovom prozom. Prozne elemente iz teksta *Traka* ubacivali smo na muzičke *code*, *krnje ostatke songova* i *feedbackove* koji su sadržavali potencijal za stvaranje novih situacija pomoću kojih bismo otvorili put novim *songovima*. Dakle songove smo koristili s poezijom, a "ostatke" songova s prozom.

— Alen Sinkauz: Na prvim je probama bilo jasno da će izgovoreni tekst i glazba biti u kontinuiranom kontrastu, dijalogu i borbi za prevlast. Znali smo koje ćemo intrumente upotrebljavati te da će biti neophodno koristiti elektroniku kao i akustične intrumente. Kvaliteta i kompleksnost zvuka zasluga je dizajnera zvuka Miroslava Piškulića koji uživo manipulira zvučnom slikom, tako da smo od ranih proba cijelovito razmišljali o zvučnoj kulisi. S toga je i bilo interesantno vidjeti kako će Bojan Gagić (inače umjetnik zvuka) riješiti svjetlo, što definitivno daje samoj izvedbi još jedan nivo slušanja/gledanja.

Recite, kako biste odredili žanr glazbenoga performansa i da li bi se upravo projekt *Malo je dovoljno* mogao tako odrediti, u odnosu npr. na glazbeno-scenske predstave Ivane Sajko? Pritom, istina, projekt *Malo je dovoljno* medijski je najavljan kao glazbeno-scenski recital, ali opet neki su ga kritičari (npr. Dubravko Jagatić) povezali s glazbenim performansima Laurie Anderson.

— Alen Sinkauz: Kazalište vidim kao otvoren prostor ili kao najotvoreniju umjetnost i rado bih izbjegao žanrovsko

svrstavanje ili definiranje zato što postoje koncerti ili pak vizualni performansi koji više pripadaju kazalištu nego neke kazališne predstave. Mislim da obje predstave spadaju u polje scenske umjetnosti. U predstavi *Malo je dovoljno* bavimo se isključivo glazbom i tekstom koji nije pisan za kazalište, a tom smo fuzijom morali dobiti nešto drugačiji efekt od samog koncerta, a opet dovoljno snažan za kazališni ili nešto komorniji prostor. U *Malo je dovoljno* glazba je jednakopravan element tekstu i svjetlu kao i projektu koji autorski potpisujemo zajedno s Aleksandrom Stojkovićem dok su predstave Ivane Sajko dramske predstave, a ne glazbeno-scenski recitali. Temelj je njezinih predstava tekst nadopunjen, u procesu rada (u našem slučaju), čitanjem teorijskih djela. Ona se već u samom tekstu bavi propitivanjem kazališta. Zato priprema za izvedbu njezinih tekstova zahtijeva drugačije promišljanje materijala. *Malo je dovoljno* kreće iz onoga što znamo i što trenutno posjedujemo: Aleksandar tekst, a mi glazbene instrumente. S toga volim kad se u predstavi kaže: "Idemo da vežbamo, dosta si se izležavao". Mislim da smo radili upravo to.

“NE GLUMIM, SAMO ČITAM TEKST”

Da li bi se moglo govoriti o glazbenom performansu samo u onom slučaju kad je riječ o muzičkoj improvizaciji, odnosno kao što navodi Aleksandar Stojković povodom performansa Malo je dovoljno – “ne glumim, samo čitam tekst”?

— Alen Sinkauz: "Umjetnički performance je sjecište drugih umjetnosti poput plesa, glazbe, slikarstva, arhitekture i kiparstva", kako navodi Josette Féral u tekstu *Performance i teatralnost: Demistificirani subjekt* te dodaje kako "performance, paradoksalno udovoljava svim zahtjevima novog kazališta kakvim ga je zamislio Artaud: teatar okrutnosti i nasilja, tijela i njegovih nagona, izmještanja i onemogućavanja, teatar koji nije ni narativan ni predstavljački". *Malo je dovoljno* je performans koji pripada ovoj definiciji i mislim da glazbeni performans nužno ne ovisi o improvizaciji. Glazbeni performans bi mogao biti perfektno strukturiran i napisan do zadnjeg detalja. Ono što neko djelo čini performansom karakter je njegove izvedbe.

Zbog čega ste se odlučili na izvedbenu varijantu da Aleksandar Stojković bude okrenut leđima publici?

— Alen Sinkauz: Aleksandar je od početka okrenut prema nama.

— Nenad Sinkauz: Tijekom procesa stvaranja predstave Aleksandar je bio okrenut leđima publici i stajao malo izvan okvira scene kako bi bolje čuo zvuk naših instrumenata i svojega glasa. Jednostavno zvuk iz razgla bio mu je draži od istoga iz monitora tako da je scena ostala vrlo slična kao na prvom danu proba.

— Alen Sinkauz: Njegov je način izvedbe dosljedan tekstu koji ostaje intiman do kraja, tj. sve dok se Aleksandar ne približi zidu (dnu scene) gdje se nazire uski snop svjetlosti, preuzak da bi se kroz njega moglo proći.

Uvodno ste spomenuli svoj rad s TAM teatromusica u Padovi, odnosno kako je East Rodeo nastao u Padovi u studentskom okružju gdje ste obojica magistrirali muzikologiju. Kako ste se okupili, međusobno prepoznali s ostalim članovima benda te na kojim ste temama magistrirali?

— Nenad Sinkauz: Da, East Rodeo je nastao tijekom rada s kazališnom kompanijom TAM teatromusica. Mladi i ocharani radom Michelea Sambina odlučili smo započeti avanturu s bendom i pokušati prenijeti kazališno iskustvo u našu glazbu. Inače, magistrirao sam na temu glazbe unutar bivše vojarnje Karlo Rojc u Puli. Namjera mi je bila dokumentirati glazbeni dio produkcije u Rojcu, koji je glavni generator kulturne djelatnosti u Puli. Naime u Rojcu je aktivno preko trideset bendova – puhački orkestar, zborovi, klape, tri muzička studija itd., što ga čini svojevrsnim fenomenom na nacionalnom nivou. Osobno sam korisnik jednog od prostora što mi uvelike olakšava rad. Svojim magistarskim radom htio sam prikazati presjek glazbene scene 2008. godine i različite stvaralačke procese unutar strukture.

— Alen Sinkauz: Magistrirao sam glazbenu filologiju na temu odnosa zvuka i slike u scenskim projektima Michelea Sambina spojivši tako teoriju i praksu.

East Rodeo je nastao između studentskog doma i TAM-a teatromusica 2002. godine, ali u drugačijem sastavu od današnjeg. Tada su s nama svirali Kole Laca (klavijature), naš dugogodišnji bubnjar iz Pule Marco Quarantotto, koji se u to vrijeme nalazio u Grazu na jazz akademiji, te povremeno Michele Sambin na alt saxu i live digital paintingu. U tom

smo sastavu snimili prvi album. Nakon njihova odlaska 2007. godine pridružili su nam se sadašnji članovi Alfonso Santimone (elektronika/klavir) iz Ferrare i Federico Scettri (bubnjevi) iz Rima. Alfonso nam je 2001. bio mentor na workshopima improvizirane glazbe, ali nam nije bilo ni na kraju pameti da ćemo nekoliko godina kasnije svirati u istom bendu. Federico je jedan od aktivnijih bubnjara mlade generacije na talijanskoj sceni improvizirane glazbe. Osobno ga nismo poznavali. On se samo pojavio na probi i ostao.

Kako je izgledao Vaš segment rada u eksperimentalnom kazalištu TAM teatromusico?

— Alen Sinkauz: Svake smo godine radili po dvije produkcije i svaka predstava bi nastajala kroz laboratorij direktno na sceni. Sinkrono su se organizirali zvuk, svjetlo, pokret i tekst. Rad na detaljima bio je nevjerojatno pedantan. Stvarale su se audio vizualne forme koje bi se naknadno slagale kako bi u scenoslijedu dobile smisao. Djelo koje bi nastalo kroz improvizaciju bilo bi perfektno solidificirano u jednu strukturu u kojoj izvođač više ne bi imao toliko prostora za sebe, nego je bio kompletno podređen vanjskom oku. Te su predstave izgledale fascinantno, no sve što nam je bilo dobro od početnih eksperimentiranja sa zvukom, slikom i pokretom tokom procesa, s vremenom je postalo nedovoljno jer se u konačnici radilo o režiserskom teatru u kojem izvršavaš zadatak, ali iskustvo koje smo stekli radeći s Micheleom Sambinom je neizmjerivo.

PREMA ZVUČNIM SKULPTURAMA

Dakle, kao performer/ skladatelj/izvođači surađivali ste sa spomenutim eksperimentalnim kazalištem. Molim Vas, predstavite nam kratko izvedbenu eksperimentalnost Michelea Sambina.

— Alen Sinkauz: Kao što sam spomenuo, osnivač TAM-a je redatelj/glazbenik Michele Sambin. TAM je kratica za *teatro arte musica*. TAM teatromusica postoji od 1980. godine i najveći uspjeh su doživjeli u osamdesetima s predstavama za djecu. Osim predstava za najmlađe i odrasle, pokrenuli su početkom devedesetih projekte za mikro publiku od 0 do 3 godine i isto tako laboratorije za zatvorenice.

Surađivali smo skoro deset godina i bavili smo se ključivo odnosima između zvuka i slike. Njihova poetika se bazira na nerazlučivosti svjetla, glazbe, pokreta i teksta jer su dio jednog izričaja. Dakle svi elementi koji su u igri se sagledavaju na jednakopravan način. Muzikalnost je ključan termin njihove poetike ukoliko se upravo njime koriste kako bi objasnili razne scenske odnose. Muzički teatar Mauricia Kagela ili Boba Wilsona mogao bi biti primjer za shvaćanje njihove poetike.

Ključno mjesto za naš kreativni rad bilo je prekrasno kazalište *Il Teatro delle Maddalene* u Padovi gdje smo predstavljali većinu projekata, ali isto tako vrlo često su nam dolazili u goste Raffaello Sanzio, Teatro Valdoca, Il teatro delle Albe, Ariella Vidach, Virgilio Sieni i mnogi drugi. Imali smo šarolika iskustva s TAM-om od site specific performancea, do narodnih kazališta, od performansa i laboratorija u zatvorima pa sve do predstava s djecom s posebnim potrebama. U zadnje vrijeme su se orijentirali produkciji za djecu u kojima uživaju i odrasli.

Za portal Ravno do dna naveli ste da je upravo kazalište, Vaša suradnja sa spomenutim eksperimentalnim kazalištem zaslužna za razvijanje mogućnosti zvuka u odnosu na tekst, pokret ili sliku. Koliko je isto kazališni rad utjecao i na oblikovanje Vaših zvučnih skulptura, scensku protežnost improviziranih instrumenata?

— Nenad Sinkauz: Kazališni rad je utjecao na našu glazbu istom mjerom koliko je to činila i sama glazba. Ne mogu reći da me vježbanje gitare i slušanje omiljenih bendova više muzički oblikovalo od samog rada unutar kazališta. Te dvije stvari su se dešavale i nastavljaju se dešavati paralelno. Komplementarne su i jednako su bitne prilikom stvaranja i promišljanja glazbe koju skladamo.

— Alen Sinkauz: Naša glazba je nekom igrom slučaja skoro uvijek u komunikaciji s vizualnim ili kazališnim medijem. Na primjer, suradnje s vizualnim umjetnicima poput Simona Bogojevića Naratha, Davora Sanvincentija, Ane Hušman, Danijela Žeželja traže poseban senzibilitet za rješavanje "bračne krize" između zvuka i slike, pa tako i novi projekt East Rodea koji će biti predstavljen na "25FPS"-u (Festival eksperimentalnog filma i videa "25 FPS") gdje ćemo raditi live soundtrack za filmove hrvatskih strukturalista iz 60-ih i 70-ih godina.

Zvuk i slika su nešto najnormalnije što se ljudima u svakodnevnom životu dešava, ali u umjetnosti ih dijelimo i posebno tumačimo, zato u pokušaju da ih spojimo nastaju "pukotine" koje nam nude drugačija rješenja i iskustva percepcije stvarnosti.

Na prošlogodišnjem 17. PUF-u glazbeni program bio je označen upravo Vašim premijernim predstavljanjem glazbenog projekta 154th Day of the Year. Nedavno ste navedeni projekt pod nazivom 196th Day of the Year predstavili i u Premanturi. Kako modificirate navedeni projekt s obzirom na kontekst izvedbe?

— Nenad Sinkauz: Kao što sam naveo ranije, radi se o duetu Alena i mene kojem se nedavno priključio Miroslav Piškulić koji uživo oblikuje i dodatno manipulira zvuk. Glazbeni rezultat stoji na granici urbanih dance struktura koje kroz vrijeme, improvizacijom mutiraju u neočekivane forme dekonstrukcije zvuka. Sam naziv projekta se mijenja prema rednom broju dana u godini na dan izvedbe. U ovom projektu bavimo se raznim mogućnostima real time komponiranja unutar electro/noise/ambient okvira.

Godine 2007. režirali ste i vlastiti kazališno-glazbeni performans Brod (Polis Jadran Europa). O kakvom je performansu riječ?

— Alen Sinkauz: Riječ je o multidisciplinarnom site specific performansu koji se održao u staroj pulskoj tiskari u produkciji festivala Polis na temu pulskog arsenala. Brod je Pula, Uljanik, brodogradilište koje je hranilo grad. Brod je radnik na kojem se temelji društvo kao kontrapunkt današnjoj socijalnoj nepravdi, oligarhiji i korupciji u Istri. U današnjoj ideji pulskog kulturnog identiteta brodogradilište Uljanik ne postoji, a mi smo htjeli napraviti upravo nešto suprotno. Ideja je bila okupiti pulske kreativce koji su tada bili dostupni i kolaž tehnikom spajati tekst, glazbu, pokret i video u jednu cjelinu. Imali smo dvije izvedbe, a nastupali su Matija Ferlin, Matija Debeljuh, Roberta Razzi, Diana Vidušin, David Belas, Ivana Rošćić, Federico Scettri, Branko Bratković, naravno, i mi. S tim se performansom otvorila tiskara nakon previše godina što je bila zatvorena. Danas je to prostor MSUI-a (*Muzej suvremene umjetnosti Istre*).

Zajedničkim ste snagama pokrenuli i festival eksperimentalne glazbe Audioart u Puli. Što u okviru programa pripremate za ovu godinu? Za prošlogodišnje izdanje naveli ste kako je program Audioart festivala uključio ravnopravno koncerte eksperimentalne glazbe, multidisciplinarnu performanse, audiovizualne instalacije i razgovore o suvremenoj elektronskoj glazbi.

— Alen Sinkauz: Audioart je međunarodni festival eksperimentalne i improvizirane glazbe koji će ove godine doživjeti svoje treće izdanje. Suvremeni pristup glazbi Audioart festivala uključuje razvoj novih smjernica u samom produkcijskom pristupu zvuku kao i maksimalnoj otvorenosti prema raznim glazbenim žanrovima. Ideja je bila pokrenuti festival posvećen eksperimentalnoj glazbi koja na ravnopravan način intervenira sa scensko-likovnim medijima i novim tehnologijama tako da bih zasigurno izdvojio projekt lumino akustike *Lightune.G* Bojana Gagića i Miodraga Gladovića koji se perfektno uklapa u prvobitni audioart koncept. Ove smo godine malo veću prednost dali koncertima elektronike i suvremenih glazbenih žanrova koji ne isključuju jazz, post rock ili improviziranu glazbu. Gostuju: Fennesz (A), East Rodeo (HR/IT), Dagger Moth (IT), Eugene Chadbourne (SAD), *Lightune.G* (HR) i APU – Postmodern Art Ensemble (HR). Ulaz je besplatan na sve festivalske programe.

S obzirom da smo ranije spomenuli Bojana Gagića, u kontekstu *Malo je dovoljno*, navedimo da će dvojac *Lightune.G* (Bojan Gagić i Miodrag Gladović) predstaviti najnoviji luminoakustički rad *Lighterature Reading* u kojem se bave istraživanjem fotonaponskog efekta i njegove primjene u stvaranju zvuka. Dakle, svjetlo kao izvor zvuka. Inače, u veljači ove godine ostvarili su zapaženi uspjeh na natjecanju inovatora glazbenih instrumenata u Atalanti.

Prošla je godina prošla u znaku audio vizualnih koncerata – npr. Dizzy Kinetics (PL), Joseph Klammer (A), George Cremaschi (SAD), glazbeno plesnog performansa (Petra Hrašćanec, Nenad Sinkauz), audio vizualnih instalacija Michelea Sambina (IT) i audio instalacija Davora Sanvincentija (HR). Pod nazivom *Audioarticulation* vodili smo razgovore o zvuku, scenskoj izvedbi i novim tehnologijama. Audioart programski suraduje s Audio Art festivalom iz Krakowa, a od sljedećeg izdanja s mariborskom "Fundacijom Sonda". ■

JUGOSLAVIJA U KAZALIŠTU - IZMEĐU STVARNOG I PRIVIDNOG

UZ PREDSTAVE ZBOGOM SFRJ U REŽIJI KOKANA MLADENOVIĆA (ATELJE 212) I MAJA I JA I MAJA U REŽIJI ANJE SUŠE (BITEF TEATAR)

NENAD OBRADOVIĆ

Jedan od najnovijih trendova u kazalištu na prostoru koji se nekada nazivao jugoslavenskim jeste ponovno interesiranje za Jugoslaviju i njezin utjecaj, kao i aktualiziranje pitanja jugoslavenskog identiteta na sceni, koji se ističe kao nezaobilazna točka u razmatranju današnjice. Recentna umjetnička interesiranja za bivšu državu mogu se shvatiti dvojako – kao nostalgija za izgubljenim vremenom ili kao pokušaj potrage za nekim novim obrascima na tragu jugoslavenskog zajedništva i *bratstva i jedinstva*. Naslijede bivše zajedničke države tako se, u političkom i umjetničkom smislu, aktualizira u trenucima nezaobilazne "euro-peizacije" svake od država nastalih iz bivše Jugoslavije, sa sobom neizostavno noseći traženje sasvim novih načina zajedništva koje je danas jedno od temeljnih europskih vrijednosti.

JUGOSLAVIJA U KAZALIŠTU SCE ČEŠĆE FUNKCIONIRA KAO POKAZNA VJEŽBA UZURPACIJE JEDNE TEME, JER ONA JE VIŠE MARKETINŠKI NEGO UMJETNIČKI OBOJENA IZVEDBA

U pohvalnoj i nostalgичnoj atmosferi gdje divljenje postaje gotovo pravilo, ostaje praznina u etičkoj dimenziji odnosa spram Jugoslavije, a tiče se pitanja njezina gušenja i uništenja, kao i otvorenja odgovornosti za njezin nasilni rasplet. Čini se da se važan korak suočenja sa činjenicama iz prošlosti ne događa, već se nostalgичnim notama o bivšoj državi razotkriva suštinsko nepripadanje principima zajedništva i na taj način se još uvijek, sa manje upadljivim potezima, opslužuje nacionalistička retorika skrivena u novom političkom ruhu. Kako piše Alex Borein u knjizi *Zemlja zderane maske*, gdje tematizira nastanak južnoafričke Komisije za istinu i pomirenje, novi početak u državi koja je izišla iz brutalnog nasilja ne može ni početi dok se svi građani "ne suoče sa činjenicama prošlosti, ne prihvate neprijatnu istinu da su bili saučesnici, ne pokažu u praksi da ih grize savjest, i ne posvete se takvom životu u kom će prihvatiti ljudskost i davati joj dostojanstvo."

POVIJESNI LOMOV IZ ODJEKA
Dvije kazališne predstave koje za svoj temelj uzimaju Jugoslaviju i njezino naslijeđe izvedene u Beogradu pokazuju sasvim različite percepcije ove tematike; dok se predstava *Zbogom SFRJ* u režiji Kokana Mladenovića bavi nostalgичnim pokličom za lijepim vremenima otvorenih granica i šoping tura do Trsta, na taj način se samo površinski suočavajući s naslijeđem Jugoslavije, dok

predstava *Maja i ja i Maja* u režiji Anje Suše smišljeno i inteligentno gradi priču o Jugoslaviji na *sučeljavanju razaranja i podizanja*, kritički se baveći utjecajem uništene države na mlade, koji, riječima filozofa Ludwiga Wittgensteina, udaraju u zidove našeg kaveza.

Tijekom govora učiteljica Jadranka Mitić u vrtlogu emocija i napetog uzdizanja ideja bratstva i jedinstva doživljava srčani udar i pada u komu. Nakon dvije godine, u izmjenjenim društvenim okolnostima, učiteljica Mitić se budi, ali od sina dobiva lažnu sliku stvarnosti potkrepljenu stavom da su ideje Jugoslavije još uvijek žive i aktualne, nastavljajući da živi u društvu koje više ne postoji. Ukratko, to je radnja dramskog teksta *Zbogom SFRJ* Kokana Mladenovića, koji je inspiriran filmom *Zbogom Lenjine* Wolfganga Beckera. Sa velikim dramskim potencijalom Mladenović uspijeva da učini vrlo malo. Predstava se doslovno bavi nostalgичnim pričama i sjećanjima, bez dubljih referencija na povijesne i društvene lomove, tako postajući svrha sama sebi. Ne izlazeći iz okvira slatkorječivih priča, uz povremene nagovještaje proboja sa nekoliko video i glazbenih poruka koje se puštaju tijekom izvedbe, predstava *Zbogom SFRJ* ne donosi bilo kakvu iskru angažiranog djelovanja, promišljanja ili kritičkog stava.

Scenski likovi, i pored potencijalno jakog dramskog naboja, u režiji Kokana Mladenovića ne uspijevaju da izgrade bilo kakve čvršće odnose na sceni i postaju figure koje se samo služe tekstem svojeg lika. U takvoj redateljskoj postavci, posve zatvorenoj i površnoj, Dara Džokić u ulozi učiteljice Jadranke Mitić uspijeva izgraditi osoben lik, vrlo izražajan svojom pojavnošću, dok je na istom tragu i Miodrag Krivokapić u ulozi Doktora i Pukovnika. Nažalost, tako što se ne može riječi za mlade glumce ove predstave (Hana Selimović, Miloš Biko- vić, Tanja Petrović, Marinko Madžgalj) koji ostaju zatvoreni u krutim stegama scenski neizgrađenih likova.

Predstava *Zbogom SFRJ* može biti interesantna samo kao pokazna vježba uzurpacije jedne teme. Kao jedan od pogleda na Jugoslaviju, ona je više marketinški nego umjetnički obojena izvedba, zaglavljena između mašte i stvarnosti. U ovome slučaju potvrđuje se teza o izrazitoj sklonosti pojedinaca da se temom jugoslavenstva koriste po potrebi, tautologijski iritantno, bez ikakve namjere za konstituiranjem jasnog etičkog diskursa o Jugoslaviji i naslijeđu države koja se raspala dramatičnim i krvavim društvenim potresima.

SLIKOVNICA O MAJI Predstava *Maja i ja i Maja* u režiji Anje Suše nastala je kao dio regionalnog istraživačko kazališno-plesnog projekta koji tematizira kulturu sjećanja na djetinjstvo u jugoslavenskom socijalizmu. Dramski tekst Milana Markovića za osnovu uzima slikovnicu o Maji, jugoslavensku verziju serije slikovnica Martine, autora Marcela Marliera i Gilberta Delahayea, koja je 1954. počela da izlazi u Belgiji, i knjigu Sretena Ugričića *Maja i ja i Maja*, nastalu 1993. u trenucima brutalnog razaranja jugoslavenskog prostora. Kroz intimnu priču o jednoj

generaciji mladih koji su odrasli na pričama o Maji i drugih koji danas odrastaju u nekim novim okolnostima, posve brutalnim i razornim, predstava *Maja i ja i Maja* pravi grube i vrlo upečatljive presjeke te podvojenosti; ona se sa jedne strane slojevito bavi odjecima sjećanja na Maju i utjecajima koje je ona ostavila na generacije mladih, dok se sa druge strane u modernom svijetu 'obračunava' sa sjećanjem, predstavljajući suvremeni trenutak kao simplifikovano izobličeno osobnog sjećanja ukalupljeno ideološkim diskursom.

Predstava započinje scenskim čitanjem jedne od priča o Maji, uz igru glumaca koji dočaravaju događaje iz slikovnice. Ubrzo zatim sa scene se čuje da je slikovnica o Maji zapravo laž, a da Maja ne postoji. Taj trenutak označava radikalno preispitivanje sjećanja mladih glumaca, koji pored Majinih dogodovština pred gledatelja prosipaju i osobna sjećanja na svoje djetinjstvo. Kroz dodavanje dokumentarnih elemenata dramskom tekstu (dramaturg Saša Božić), predstava dobiva posebno jaku samopropitujuću crtu; ona se na taj način razračunava sa osobnim duhovima prošlosti ističući esencijalnu važnost dječijih sjećanja na odrastanje i posljedice koje nam ti događaji ostavljaju za cijeli život. Takav dokumentarni pristup, osobnog ogoljavanja vlastite intime, ukazuje na podvojenost djetinjstva, zaglavljeno između intimnih preokupacija i ideološkog diskursa, sa društvenim elementima koji svojim determiniranim djelovanjem određuju i način funkcioniranja pojedinca.

GRAD KONTEKSTUALIZIRA MAJU

Kroz upečatljivu i metaforičnu scensku slikovnicu o Maji (scenografija Zorana Petrov), ujednačenu i scenski promišljenu igru (koreografija Ksenija Zec) predstava nas uvodi i u suvremeni trenutak brutalnosti, netolerancije mladih, primitivizma, mržnje, homofobije i privatizacije suočavanja sa prošlošću, pa tako i privatizacije sjećanja. Maja u sadašnjosti odrasta u svijetu ljudske arogancije i mržnje, u isto vrijeme ona je žrtva nasilja u obitelji i preplavljena odjecima surove egzistencije. Takav raskorak između Maje koja bezbrižno putuje avionom u Dubrovnik i one koja trpi nasilje glumci predstave dodatno pojačavaju svojim izrazom. Naime, u trenucima teatralizacije slikovnice o Maji oni igraju precizno i pomalo indolentno, dok se u dokumentarnim scenama glumci izražavaju prirodno i vrlo zaigrano. Uz jake odjeke glazbe i incitivne svjetlosne efekte (Saša Božić i Anja Suša) predstava dostiže svoj vrhunac u dijelu naslovljenom *Grad kontekstualizira Maju* gdje pored napete glumačke igre (Maša Dakić, Nevena Jovanović, Jelena Ilić i Damjan Kecojević) u prvi plan izlazi i zavidan nivo plesnog izražaja igrača Miloša Isailovića i Strahinje Lackovića.

Na tragu glumačke i plesne razigranosti treba pomenuti i pristup afirmiranja gledatelja kroz više puta ponovljenu dinamičku komunikaciju između gledateljskog i izvođačkog prostora. U tome smislu, ponudeni koncept izlazi iz vlastite ograničenosti priče koju treba ispričati i zalazi u prostor

umjetničkog prodora, koji samim time produktivnije i sveobuhvatnije zauzima prostor istraživanja od ponuđenih teorijskih koncepta. Svakako, tome doprinosi i proces označavajuće prakse kroz sveprisutne reference, kolažne prikaze, prostor kao lik, nestalnost i pluralnost ponuđenih scenskih značenja...

BOLNA SJEĆANJA Slikovnica o Maji, jedan maleni odjek prošlosti, u slučaju predstave *Maja i ja i Maja* daje podsticaj za dublja promišljanja kulture sjećanja, ali i suvremenog trenutka u kojem prevladavaju neosjetljivost i ležernost. Tako se od kreativne i lepršave priče o Maji u predstavi došlo do tema mržnje, homofobije i ratnih zločina podsjećanjem na masovnu grobnicu Albanaca pronađenu u Batajnici. Tim se postupkom predstava zaokružuje kao etički važna, dosljedna i inspirativna za promišljanje osobnih netaštuka, grubih povijesnih lomova i manipuliranja pojedincom. Kao što piše Pierre Bourdieu: "Moć nametanja pogleda na podjele, to jest moć da se vidljivima učine implicitne društvene podjele, jeste politička moć *par excellence*: to je moć da se obrazuju grupe, da se manipulira objektivnom strukturom društva."

Predstava *Maja i ja i Maja*, najbolnijim toposima ličnih sjećanja u kontekstu kolektivne memorije i realnosti današnjice, obuhvaća dug period "borbe sa sjećanjem" i to radi vrlo prodorno i konceptualno dosljedno. Pored demistifikacije suvremenog odrastanja smještenog u pakao sadašnjice autorski tim predstave nam donosi i intimnu priču o jednom vremenu koje polako zaboravljamo, iako smo priči o njemu permanentno izloženi. Pristupom koji predstava koristi, prije svih dekonstrukcijom jednog mita, ona oslobađa i naše živote nepotrebnog tereta.

IZMEĐU LICA I MASKE "Jedan od najvećih događaja ovog stoljeća bilo je to što je prionuo na promišljanje često najpre maglovitog odnosa između stvarnog i prividnog nasilja, između lica i maske, između nagote i prerađivanja. Ovaj momenat pronalazimo u veoma raznorodnim registrima, počevši od političke teorije pa sve do umjetničke prakse", piše Alain Badiou u eseju *Strast prema stvarnom i namještanje prividnog*. Upravo se teza o stvarnom i prividnom, licu i maski bavljena jugoslavenskim naslijeđem ponajbolje očituje u ove dvije predstave koje su dio beogradskog kazališnog repertoara. Da li se danas o Jugoslaviji može govoriti kao licu, bez stavljanja maske, ili će maska poslužiti kao privid lika ostaje sasvim zagonetno i nejasno, ali je pitanje koje vas neizostavno prati nakon gledanja pomenu- tih predstava. ■

NOVINARSTVO I DRUGE ILUZIJE

KNJIGA VIŠE NALIKUJU ZBIRCI PRIČA SA ZAJEDNIČKIM OKVIROM NEGO TIPIČNOM ROMANU: SVAKO POGLAVLJE PRATI JEDNOG OD LIKOVA, NA RAZNE NAČINE POVEZANIH S INTERNACIONALNIM NOVINAMA NA ENGLESKOM JEZIKU

LEA HORVAT

“Izvanredno”, “briljantno” i “zavodljivo”, “Bestseller New York Timesa” na naslovnici te nastava hvalospjeva – izvadci iz kritika i popis tiskovina koje su *Imperfekcionista* proglasile romanom godine – na poledini, panegirici su koji u kritičnijega čitatelja više potiču sumnju nego oduševljenje. Prirodno se nameće pitanje: čemu toliko propagande, ne bi li roman trebao govoriti sam za sebe, oslanjajući se primarno na svoj tekst? Zar je radnja romana toliko nezanimljiva da se izdavačka kuća pribijava odbijanja čitatelja ako umjesto kritika poledinu ispuni kratkim sadržajem? Nije li riječ o još jednom bestselleru stvorenom (gotovo isključivo) agresivnom i besramnom medijskom kampanjom koja knjigu prezentira primarno kao robu?

Ekstreman primjer takve reifikacije knjige jest jedna od reklama koje se u sitnim noćnim satima vrte na našoj nacionalnoj televiziji, a koja poziva na kupnju knjige, entuzijastično uvjeravajući čitatelja da je ona toliko dobra da će je poželjeti kupiti ne jednom, nego, vjerovali ili ne, dvaput. Prazna retorika hvalospjeva, korištenje izraza kojima se neargumentirano iznose potpuno subjektivni stav i vrijednosni sud (“dobar”, “vrhunski”, “najdraži”) ključna su obilježja takve marketinške strategije koja cilja na masovnu publiku, dok istovremeno odbija nešto izbirljivije čitateljstvo. Rachmanovi bi *Imperfekcionista* tako malo vjerojatno završili u rukama ozbiljne publike (ili bi rekordno brzo izašli iz njih), koja bi vjerojatno prezirno pretpostavila da je riječ o još jednom djelu prikladnijem za *Oprah Book Club* nego za njihov noćni ormarić, dok su *Imperfekcionista* zapravo sjajno oličjenje olinjale izreke “ne sudi knjigu po koricama” te reprezentativan primjer nevjeste marketinške strategije koja ga je nezasluzeno smjestila među romane autora poput Cecilije Ahern i Victorije Hislop, dok bi ga prikladnije bilo sagledavati u kontekstu iznimno kvalitetnih djela popularne književnosti.

NIJEDNA PRIČA NIJE ONAKVA KAKVOM SE U PRVOM PARAGRAFU ČINI: NIZ VJEŠTIH, MEKANIH OBRATA GLAVNO JE TKIVO KNJIGE

DVOČLANA KOMPOZICIJSKA STRUKTURA *Imperfekcionista* više nalikuju zbirci priča sa zajedničkim okvirom nego tipičnom romanu: svako poglavlje prati jednog od likova na razne načine povezanih s internacionalnim novinama na engleskom jeziku s uredništvom smještenim u Rimu koje je 1950-ih osnovao zagonetni američki bogataš Ott, a osim članova redakcije – među ostalim, glavne urednice, dopisnikâ iz Pariza i Kaira i pisca nekrologa

– jedna se priča bavi i vjernom čitateljicom. Između tih priča smještenih oko kraja prošloga tisućljeća kontinuirano se pruža kronologija novina: priča o misterioznom (doduše, mnogo manje zagonetnom no što to korice najavljuju) bogatašu i vladajućoj strukturi novina od 1950-ih do 2000-ih. Integrativni faktor priča ne zadržava se na kontekstu novina; glavna je nit poveznica upravo ona najavljena o naslovu: riječ je o ljudskom nesavršenstvu u svakodnevnim oblicima – propuštenim prilikama, zakašnjelim reakcijama i krivim procjenama. Likovi su uglavnom sredovječni, na pragu krize srednjih godina, što je iskorišteno kao okosnica dvočlane kompozicijske strukture svake priče: riječ je, naime, o rascjepu između načina na koji lik percipira sebe i načina na koji ga doživljava okolina, između prošlosti i sadašnjosti, očekivanja i zbilje.

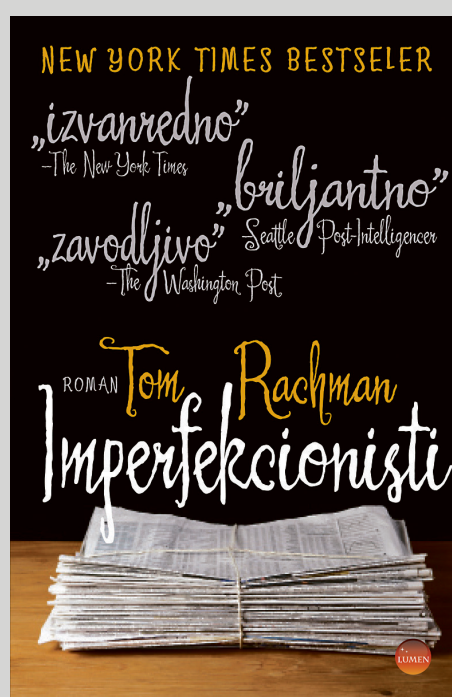
Strogi šef redakture Herman Cohen tako se rastapa pred Jimmyjem, avanturističkim prijateljem iz mladosti, vječnim filozofom, boemom i “pjesnikom života”, a zapravo osiromašenim ogorčenim starcem bez zanimanja i predodžbe budućnosti. Vjerujući da se u njemu krije pravi pisac, Herman naručuje jedan članak za novine: međutim, rezultat je katastrofalan, a djelovanje razbijenih iluzija je povratno – Herman malo više cijeni svoj život, a mjesto loma utječe i na Jimmyja. Ipak, izostaju drame, monumentalizirani sukobi i afekti. Kraj – Hermanova zamišljenost nad Jimmyjevim pismom pisanim u starom razmetljivom tonu, kao da se ništa nije promijenilo – ostavlja nostalgican, blago nedefiniran dojam: “Pismo uzruja Hermana, ali ne može definirati zbog kojeg razloga. Ne vidi zašto bi mu odgovorio – možda je to razlog”. Priče s dvama likovima u povratnom odnosu ipak su nešto vedrijega tona od onih u kojima je poprište nesrazmjera unutar samo jednoga lika: u dvočlanom ansamblu jedan se lik pokazuje gorim no što djeluje na prvi pogled, ali drugi pokazuje bolju stranu, dok je u slučaju monostrukture unutarnji rascjep naglašeniji i bolniji. Neki od primjera takvih usamljenih likova jesu Hardy Benjamin, novinarka poslovnih vijesti, koja u svojim i tuđim očima strpljivo opravdava svoga dečka probisvijeta jer se boji ostati sama ili pak redaktorica Ruby Zgaga, junakinja svojih nećaka u SAD-u, koja samo za njih stvara sliku svoga života bojeći se povratka koji bi je mogao raskrinkati.

KNJIŽEVNI I NOVINSKI DISKURS

Preljub, nestanak ljubavi, smrt djeteta, gubitak posla, novčane poteškoće – sve su to problemi koje roman na suptilan način, bez velike pompe i iznimno perceptivno formulira. Oni nisu banalizirani i proglašeni nebitnima, ali nisu ni apokaliptični, teatralizirani do te mjere da bi paradoksalno izgubili ozbiljnost. Upravo iznenađujuća perceptivnost sintagma je koja najbolje opisuje roman: ona se ne odnosi samo na precizno formuliranje velikih događaja u životu, već i na sjajne dijaloge kojima se nenametljivo konstruira nesrazmjer zbilje lika i opće zbilje ostavljajući slatko-gorak utisak nakon čitanja, u svojoj zoni između

optimizma i pesimizma. Nijedna priča nije onakva kakvom se u prvom paragrafu čini: niz vještih, mekanih obrata glavno je tkivo knjige.

Uz osobne priče galerije raznolikih likova druga je razina na kojoj priča funkcionira okvir novina. Svaka je priča tako prigodno naslovljena lapidarnim i efektinim novinskim naslovom, tekstom koji igra određenu ulogu u priči (uglavnom negativno konotiran – loš članak ili onaj koji zbog raznoraznih okolnosti ni nije pušten u tisak). Svakodnevni, tipični novinski naslovi (“Bush na anketama dosegnuo novo dno”, “Slomovi tržišta zbog straha od usporavanja rasta Kine”), element novinskog diskursa, rekontekstualizirani su u diskursu književnoga teksta. Suprotstavljanje dvaju oprečnih diskursa – novinskog i romanesknog – tako rezultira čitanjem novina na način koji je adekvatniji za čitanje književnosti. Dok su prve namijenjene listanju više nego dubinskom čitanju i računaju na efekt (privlačenje pažnje veličinom slova, ilustracijama), knjiga zahtijeva mnogo veći stupanj usredotočenosti i kontinuiteta. Taj je odnos posebno dosjetljivo prikazan u priči o čitateljici Ornelli de Monterecci koja novine čita na način romana, od naslovnice do zadnje stranice, ne propuštajući ni najsitniji člančić. Izolirana od informacija o svijetu, ona je desetljećima u zaostatku, napeto iščekujući što će joj novine otkriti i tako izvrćući očekivan način čitanja i stvarajući nova značenja.



Tom Rachman, *Imperfekcionista*, s engleskoga prevela Petra Matić; Školska knjiga, Zagreb, 2011.

IZMEĐU IRONIJE I TOPLINE Problem novinskog izdavaštva u društvu današnjice skriveni je lajtmotiv svih priča, potenciran u okviru između priča koji prati stasjanje novina, oscilacije i konačno propadanje na

PRELJUB, NESTANAK LJUBAVI, SMRT DJETETA, GUBITAK POSLA, NOVČANE POTEŠKOĆE – SVE SU TO PROBLEMI KOJE ROMAN NA SUPTILAN NAČIN, BEZ VELIKE POMPE I IZNIMNO PERCEPTIVNO FORMULIRA

čelu s nezainteresiranim Oliverom Ottom, ekscentričnim izdankom dinastije Ott bez i najmanje naznake talenta za stvaranje profita i snalaženje u suvremenom svijetu. Među ostalim, tekst se bavi ciljanom publikom novina (stranci, uglavnom američki državljani, koji su se na kraći ili duži period zatekli u inozemstvu), vječno nestabilnim odnosom kvalitete članka i raspoloživih materijalnih sredstava (potrebom za kompetentnim dopisnicima na žarišnim točkama svjetskih političkih zbivanja) ili pak populizma (koji podiže nakladu) i ozbiljnih tekstova (koji podižu reputaciju). Roman se na duhovit način dohvaća i korektore, banalnog novinskog jezika i neukosti novinara koju cinični šef redakture neumorno pokušava iskorijeniti. Od posebnog je interesa pozicija novina u dobu interneta: novine koje su prije svega imale ulogu brzog prenošenja provjerenih informacija dobile su opasnu konkurenciju i nisu uspjele pravovremenim restrukturiranjem odgovoriti na izazov vremena. U skladu s imperfekcionistačkim tonom romana, i njihovo se gašenje može tumačiti kao još jedna u nizu malih životnih katastrofa.

Priklonimo li se romantično obojenom pogledu na književnost, o *Imperfekcionista* se svakako može reći da perceptivnošću otvaraju nove poglede na zbilju, između gorke ironije i topline. Vješto konstruirani dijalozi prožeti aforističnim, ali ipak nepretencioznim mislima, živopisni, nekonvencionalno konvencionalni likovi i vješto balansirane između katastrofe i životne radosti razlozi su zbog kojih ovom romanu svakako treba dati priliku, unatoč propagandno agresivnim koricama. ■

BORBA ZA RAZVRSTAVANJE

IAKO NIJE NI MARKSISTIČKO DJELO NITI KAPITAL SOCIOLOGIJE, OVA SE KNJIGA PO MNOGOČEMU MOŽE OKARAKTERIZIRATI KAO KAPITALNA

SNJEŽAN HASNAŠ

Poimanje socijalne razlike i dinamika razdvojenosti društvenih formacija – klasa – trag je konstruirane i svjesno ciljane strategije razvoja društvenosti i utemeljenja njezinog cjelokupnog bitka okosnica kojeg je distingviranje, odnosno razlikovanje, izdvajanje, isticanje. Sukus takvog poimanja tada postaje distinkcija – razlika koja se raspoznaje. Znanost bi stoga trebala izvoditi, konstruirati i interpretirati utemeljenje socijalnog razlikovanja te ideju (i ideologiju) koja je proizvodi, perpetuira i rabi. Distinkcija je pritom moćno pogonsko gorivo društvene dinamike, a njezino istraživanje zahtijeva golemi napor prepoznavanja točaka prijelaza društvenih *putanja* i napora održavanja društvenog položaja u strukturi društvenih dinamika. To pitanje kojim se poznati francuski sociolog Pierre Bourdieu bavi u istoimenoj knjizi *Distinkcija* nije pitanje o statusu i statusnim dvojbama (premda je distinkcija po autoru i svojevrsni statusni kapital), već o naravi, proizvodnji, temelju i dinamici društvenih razlika. Ono što se pritom ne može izbjeći nije istina da društvo proizvodi razlike, već da društvene razlike proizvode društvo, što uvelike nalikuje marksističkoj argumentaciji, a to znači da Bourdieu ne bježi od graničnih mjesta bliskih marksističkoj analizi iako se s njom ne poistovjećuje.

BUDUĆI DA SE UVOĐENJE DISTINKCIJE PREPOZNAJE KAO NAPOR KONSTRUIRANJA "PRIRODNO" DANOG UKUSA, BOURDIEU NJEGOVO UTEMELJENJE VIDI KAO IDEOLOGIJU KOJA SE BAVI NE SAMO SITUIRANJEM SUBJEKTA, VEĆ I SUBJEKTIVACIJOM

DRUŠTVO DISTINKCIJE Ipak, kritički srodan tonus vidi se već u uvodu gdje analiza započinje s utemeljenjem i nastankom društvenog suda ukusa kao okidača distinktivnosti ("ukus svrstava i istodobno svrstava onoga tko svrstava") i ukazuje na uvjetovanost, a ne na prirodnu datost, dok stečene uvjetovanosti postaju "označitelji 'klase'". *Klasu* Bourdieu rabi u najmanje dvama prevladavajućim smislovima: u marksovskom smislu društvene formacije i kao sociološki konstrukt skupine s prepoznatljivim svojstvima. Isto tako pojam *kapital* kod njega postaje koncept s mnogostруким obličjima (kulturni, školski, društveni kapital itd.) i povezan s klasom postaje pokretač društva distinkcije. Kako Bourdieu detektira distinkciju? Posredstvom kulturne i umjetničke proizvodnje i odnosom prema njima,

koji ne otkriva samo ukus već i ekonomske i društvene uvjete: "Nema borbe za umjetnost kojoj ulog nije i nametanje umijeća življenja". Time se legitimiraju društvene razlike.

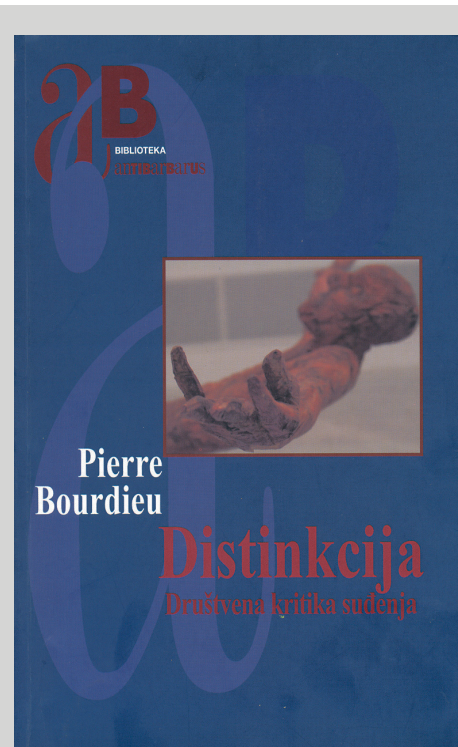
Analiza distinkcije strukturno obuhvaća tri glavna dijela (društvenu kritiku suda ukusa, ekonomiju praksi te klasne ukuse i životne stilove) poslije kojih slijedi zaključak, *post scriptum*, koji uz dodatke donosi i obračun s filozofijskom strategijom *čistog ukusa*. Prvi se dio očigledno posvećuje teorijskoj razradi suda ukusa i njegovoj kritici, a moglo bi se reći i njegovom demontiranju. Budući da se uvođenje distinkcije prepoznaje kao napor konstruiranja "prirodno" danog ukusa, Bourdieu njegovo utemeljenje vidi kao ideologiju koja se bavi ne samo situiranjem subjekta, već i subjektivacijom, za što je nužno ustanoviti društvene, kulturne, političke i teorijske relacije. Prometnuvši ih u istraživanje društvene moći suđenja, autor, čini se, otkriva i nemoć društva da tu moć nadide kao praksu distingviranja koja nije sadržana samo u nejedinstvenosti društva, već i u nemogućnosti iznalaženja njegove kohezivnosti. Stoga za utvrđivanje stanja i preostaje samo uporaba sociološko-spektralnog okulara koji se vodi sociologijom i svojevrsnom socijalnom filozofijom, zbog čega se sud ukusa tijekom analize pretvara u problematiziranje društvenog antagonizma i društvenih barijera, a distinkcija postaje reprezentacija društvenosti. Sociološka analiza tako otkriva društvene podjele utemeljene u ideologiji "prirodnih podjela" kao ideološke nadopune statusnom i klasnom razlikovanju ("klasa i frakcija klase"). Sve to, podrobnije rečeno, započinje sudom ukusa kao "manifestacijom razlučivanja" koja svoje počelo ima u estetici, čime se izgrađuju formalni i formativni preduvjeti za *dominantnu* estetiku, a estetski osjećaj postaje "osjećaj za distinkciju" čija "prirodna" inačica postaje "apsolutizacija razlike", odnosno društvene razlike. Prema kraju prvoga dijela to se još pregnantnije izražava međusobnom uvjetovanošću materijalnog i kulturnog nasljeđa, što u kritici suda ukusa uspostavlja metodologiju njegove spoznaje kao kritike uvjeta i preduvjeta relacija koje dovode do njegova nastajanja.

REPRODUKCIJA DOMINANTNE KLASI No, nakon ove nužne elaboracije kritike teorijskih zadanosti problema distinkcije, a time i nužnosti legitimacije vlastite pozicije, Bourdieu se prihvaća praksa distinkcije i njihovih ekonomija. One uključuju nekoliko vrlo važnih elemenata njegove analize: klasu, raznovrsnost uloga kapitala, prakse i polja njihovih proizvodnja, *habitus* i životne stilove ("biljeg kapitala"). Posvećivanje klasi (i vraćanje njoj) posvećivanje je dinamici društvenog bitka kako bi se preispitali preduvjeti *preobrazbe* društvenog prostora. Kroz klasu, kao ključnu formaciju društvenog bitka, Bourdieu postupno gradi društveno tkivo u kojem distinkcija ima glavnu riječ, a klasa se određuje prije svega relacijski i količinom društvene determiniranosti podrijetlom te neizbježnom legitimacijom. Dakako, koliko se sam Bourdieu služi determinacijom, odnosno, koliko su njegovi zaključci uvjetovani determinizmom, uočenim ili konstruiranim,

drugo je pitanje. No, društveno tkivo koje gradi svojom analizom većinom se kreće oko strategije reprodukcije dominantnih klasa, odnosno dominantnih "polja proizvodnje" i kapitala (društvenog, ekonomskog i kulturnog). Mnogostruki momenti koje on otkriva u toj dinamici uključuju i uspostavljanje novih strategija dominacije među klasama, posebno povijesno važnu zamjenu "nametanja usađivanjem normi simboličnom integracijom podčinjenih klasa" kao novu strategiju reprodukcije i dominacije. To daje novi ton borbama dominantnih i dominiranih, gdje se borba za reprodukciju dominantne klase prebacuje na dominirane pretvarajući se kroz "integracijske borbe" – za uloge koje dominantni nude "porazenim dominiranim" – u borbu za bolji društveni položaj i egzistencijalni opstanak, ali ne nužno i u borbu za promjenu. Pokretljivost u tom tkivu polja stoga proizvodi prepoznatljive distinktivne znakove – *životne stilove* i *habitus* – koji postaju reprezentacije društvenog svijeta u potezu od razrade suda ukusa do, primjerice, proizvodnje tijela kao klasnog tijela. Ta se logika proizvodnje distinktivnih znakova otkriva kao logika distinkcije i to na način konstrukcije društvenog prostora kao objektivnog prostora i objektivnih relacija. Ti *profiti* distinkcije u dinamici polja koji omogućuju *udaljevanje od zajedničkog* pune kritički naboj analize socijalne razlike, ali i već spomenutog determinizma. No strah da znanstvenost metode, u oceanu deskriptivnog i determinističkog zgušnjavanja, ne uguši životnost predmeta, odnosno živog društva koje Bourdieu proučava, u trećem dijelu knjige autora usmjerava prema životnosti kojom klasni ukusi i životni stilovi ispunjavaju postojanje distinkcije.

POSVEĆIVANJE KLASI (I VRAĆANJE NJOJ) POSVEĆIVANJE JE DINAMICI DRUŠTVENOG BITKA KAKO BI SE PREISPITALI PREDUVJETI PREOBRAZBE DRUŠTVENOG PROSTORA

OBRAZOVNI SUSTAV Bourdieu ih ne obrađuje taksativno i ne posvećuje im se redoslijedom uvjetovanim poretom važnosti, već počinje s njihovim utemeljenjima koja grade društvenu arhitektoniku. U tome se odnosi dominantnih i dominiranih i dalje odražavaju, ali da bi se oni razaznali, treba se upustiti u smisao njihova "osjećaja za distinkciju", što je očigledan smjer razotkrivanja razlikovanja dominantnog i dominiranog ukusa i borba između njih. Ovdje itekako postaje važno istaknuti ulogu koju, uz društveni i ekonomski, ima kulturni kapital svrha



Pierre Bourdieu, *Distinkcija. Društvena kritika suđenja*; Antibarbarus, Zagreb, 2011.

kojega je i strategija dominacije, što će rezultirati važnošću simboličkog prisvajanja u borbama za reprezentaciju. Iz toga proizlazi i važnost društvenih borba (klasa) u kojima se nameću sustavi razvrstavanja (društvenog položaja), odnosno, tu je riječ o reinterpretaciji klase u sebi i po sebi koja teži povijesnoj tendenciji prilagodbe i reprodukcije i svojoj legitimaciji. To se najbolje vidi u poglavlju o kulturi i politici gdje se govori o proizvodnji mišljenja, osobnog stava i prije svega *političke ideologije*. U tome je snažno prisutna i jedna druga tema, karakteristična za Bourdieuovo djelo i kasnije, a koja se bavi analizom borbe za društveno svrstavanje u kojoj je itekako važan obrazovni sustav. Dakako, obrazovni sustav ne utječe samo na *putanju* koja vodi proizvodnji političkog polja i *agensa*, čiji je utjecaj na nju golem, nego je iz određenja obrazovnog sustava kao "institucionalnog operatora klasificiranja" koji "reproducira hijerarhiju društvenog svijeta" jasno da je riječ i o moćnoj poluzi reprodukcije "društvenog bića". Možda je ponajveća važnost kritike obrazovanja u osuđujućem školskom sustavu da "usađuje priznavanje bez poznavanja", što obrazovanje čini i moćnom sastavnicom društvenog stratificiranja posredstvom epistemološkog odnosno kulturnog kapitala. Zbog toga odnosi politike i kulture imaju važnu ulogu u polju ideološke proizvodnje i predstavljaju važan dio ekonomije političke svijesti koja se i dalje vrti oko dominacije, a dominacija klase legitimira se distinktivnim pozicioniranjem.

Treba naglasiti i činjenicu da ti mnogostruki teorijski rezultati ne proizlaze iz analize statičkog fenomena, već su potkrijepljeni interpretacijom mnogostrukih empirijskih istraživanja čiji rezultati – od važnosti naslijeđenih *dispozicija* (društvenog

BEZ OBZIRA NA TO KOLIKO JE DISTINKCIJA U NEKIM SEGMENTIMA ZASTARJELA, JER JOJ MOŽDA NEDOSTAJU PREKARIJAT, KOGNITARIJAT ILI IT- MENADŽERI I HIPSTERI, ONA NEUVIJENO I DALJE RAZOTKRIVA RASPOLUČENOST DRUŠTVA

podrijetla) do brojnih primjera klasnih ukusa i životnih stilova – iskazuju stvarnu ekonomiju distinktivnih znakova, njihovo umnožavanje, njihove *profite* i strategije. Ukupna ekonomija empirijskih ukusa i stilova postaje dakle istinska proizvodnja distinkcije, društvene podjele.

NAČELO DETERMINIRANOSTI DRUŠTENOG BITKA Kako je Bourdieu gradio teoriju koja mu je omogućavala izgradnju i proizvodnju teorije spoznaje, epistemološke arhitektonike djela, kakvim se instrumentima i metodama služio i što mu je bio glavni oslonac analize? U zaključku naglašava da je prije svega morao uvažavati praktični dio spoznaje proučavanog društvenog svijeta, ali i *strukturirajuće* – sintetizirajuće – *djelovanje* koje mu je pomagalo u stvaranju utjelovljenih, *inkorporiranih* shema i struktura koje su mu jedino mogle pomoći stjecanju praktične spoznaje. No, da bi si prokrčio put do te teorije spoznaje i da bi ona imala učinka, morala je biti suprotstavljena dvama gledištima: idealizmu i materijalizmu (što govori o razdvojenosti od stroge definiranosti marksizmom). Njegova je analiza stoga dinamička i u svakom slučaju povijesna jer nastoji uvažiti i “subjekt gradnje društvenog svijeta” i jer izbjegava uobičajene krajnosti sociološkog istraživanja (uz materijalizam i idealizam to je prevladavanje objektivističkih i subjektivističkih teorija). To dakle nije marksistička sociologija, već je i za autora zasebna sintetizirajuća sociološka shema inkorporiranja, budući da je “rad na predmetu nerazdvojjiv od rada na subjektu rada”, čime se empiričar i teoretičar spaja u jedno. U dodatku o metodi u kojem raščlanjuje problem jezika i stila u ovakvom djelu autor govori o utjecaju svoga diskursa na posao i uvjete spoznaje, gdje su “epistemološke prepreke koje mora svladati društvena znanost ponajprije društvene prepreke”, odnosno sociolog prvo mora raščistiti sa svojim odnosom prema društvu koje je njegov predmet kako bi ušao u njega kao znanstvenik, kao sociolog, što bi značilo, mora znati sebe i svoju spoznaju inkorporirati u svoj predmet. On dakle mora osjetiti društvo i mora imati koncept kako će o tome govoriti. Bourdieu pritom, legitimirajući se samosvojno prvenstveno kao sociolog, kritički prihvaća i reinterpretira bogato nasljeđe sociologije, ali i ostalih društvenih i humanističkih znanosti, što u zaključku posebno ne apostrofira (taj se kritički odnos uglavnom može pratiti kroz cijelo djelo), ali naglašava ono što smatra važnim – isticanje zaboravljene borbe za klasifikaciju i razvrstavanje. Nije to borba koja cjelokupnu društvenu arhitektoniku svodi na pitanje dihotomije dviju klasa, već je riječ o tome kako se odnos između njih reflektira u odnosu dominantnih i dominiranih, koji

su proizvedeni mnogobrojnim prijelazima i relacijama u polju društvenog proizvođenja distinkcije kao ulozu borbe za dominaciju. Distinkcija je zato temelj društvene podjele, uvjet njezine spoznaje i društvena uvjetovanost do te mjere da bi se o njoj moglo govoriti kao o načelu determiniranosti društvenog bitka. Naravno, Bourdieu ne ide argumentacijom u tom smjeru determiniranosti pa ostaje deskriptivan, a ne arbitran te u reafirmaciji klase, koja nije razred, već formacija, vidi gradnju arhitektonike društvenosti i načela koja tu gradnju omogućuju: nju omogućuju borbe i sustavi razvrstavanja i klasificiranja koji doprinose postojanju i nastajanju klasa. Bourdieu svoj doprinos vidi u isticanju borbe za razvrstavanje, što je ujedno i njegova lekcija o zaboravu koji tu borbu za razvrstavanje zanemaruje kao društvenu borbu između klasa. Nema sumnje da bi tu borbu trebalo ponovno oživjeti, reinterpretirati i reafirmirati, a distinkcija i rasprava o njoj važan su podsjetnik na nju.

OŠTRI STAVOVI O FILOZOFIJI Međutim, Bourdieu tu ne staje već zaključku dodaje i svojevrsni kritički *post scriptum* o filozofiji. Taj dodatak poslije zaključka, svojevrsna naknadna rasprava o metodi, nužan je kako prazninu nastalu nakon čitanja teksta ne bi popunio filozofski ili književni sud ukusa, od kojeg počinje arhitektonika distinkcije, formiran svaki u svojoj zasebnoj estetici, ali moguće još više autorov neizrečeni filozofski patos. Naime, Bourdieu je i sam obrazovani filozof i nemoguće je izbjeći implikacije filozofskog suda i svjestan je da sa sobom nosi i velik dio filozofskog promišljanja o teoriji. No njegovi stavovi o filozofiji i filozofima nerijetko su vrlo oštri (“filozofija, često svedena na oholu potvrdu distinkcije mislioca”) i u ovom dodatku postaju “‘vulgarna’, nefilozofska kritika ‘čistih kritika’”, odnosno vulgarna kritika Bourdieuove inkorporirane strukture društvene znanosti protiv čiste filozofske kritike. Kritiku književne estetike i suda ukusa Bourdieu zapravo ni ne započinje već je samo spominje, dok je njegova kritika čistog filozofskog suda ukusa svjesno odbijanje tradicije filozofske estetike i dvojbe treba li izravno konfrontirati svoju i filozofsku metodu. Na neki je način rezultat dvostruk i izjednačen jer rezultira Bourdieuovim odbacivanjem filozofskog “čistog suda” i posebnog slučaja “smisla filozofske distinkcije”, ali i onoga što on naziva “mirmim suživotima diskursa”. Naime, Bourdieu se kritički ne laća cjelokupnog raspona filozofskog suda ukusa (što bi vjerojatno zahtijevalo i zasebno djelo), već se prihvaća (većinom) kritike Kantova suda ukusa (referirajući se na Kantove rasprave *O lijepom i uzvišenom* i posebno na *Kritiku moći suđenja*) i njegov je sud o njima poprilično grubo negativno intoniran. Bourdieuova zamjerka takvom filozofskom sudu odriče ukorijenjenost u i vezanost za društveno biće, odnosno, on doslovce tvrdi da je Kantova estetika protupovijesna i protudruštvena, a *filozofska distinkcija* i *filozofska polje* problem su i specifičnost jedne objektivacije (i univerzalizacije, moglo bi se reći u tom duhu) koji prikrivaju društveni odnos distinkcije. Filozofija po njemu tu prikriva društveni odnos u središtu kojeg se nalazi društvena podjela i definira ga kao utjelovljeni društveni odnos, ali na način drugačiji od njegovoga jer filozofija se kao posebni oblik objektivacije pod krinkom univerzalizacije pojavljuje kao ograničeni okvir teorije koji se ne bavi društvom i teorijski teži monopolizaciji teorijskog diskursa, njegovim praksama. Ona je dakle strategija izgradnje specifičnog smisla filozofske distinkcije. U tome se Bourdieu može uvažiti i kritizirati posebno ako se u

obzir uzme cjelokupna tradicija filozofije, no tu bi kritiku trebalo, s obzirom na ovdje prisutno Bourdieuovo djelo, shvatiti na dva načina: kao nepotpunu kritiku filozofije i, bitnije, kao razgraničenje od filozofije i filozofske metode. Dakle, upravo za potrebe obrane djela o distinkciji čiji je nezaobilazan moment sud ukusa javlja se potreba odbacivanja i ograđivanja od filozofskog suda ukusa zauzimanjem “vulgarnog” gledišta inkorporirane sociologije.

BRISANJE GRANICE IZMEĐU KULTURE I DRUŠTVA Kakvu važnost ima ovo djelo, gotovo trideset godina od svoga prvog objavljivanja, u postkomunističkoj i u nekom smislu posttranzicijski zbunjenoj i permanentno nesređenoj sredini u kojoj glavnu riječ već dugo vremena uglavnom imaju šegrti opijeni sumnjivim majstorima neoliberalne ideologije? Čini se da je ta važnost veća danas, kad su pojam klase i kritičko razmatranje društvenih razlika prognani iz gotovo većine razmatranja i zamišljeni ideologijom ekonomizma. Ona iznova naglašava da je distinkcija, njezina ustrajnost i nametanje svjesno izbjegavanje projekta egalitarnosti iz kojeg proizlaze prigode i *putanje* za drugačije socijalne i individualne dinamike. Naime, bez obzira na to koliko je *Distinkcija* u nekim segmentima zastarjela, jer joj možda nedostaju prekarijat, kognitarijat ili IT-menadžeri i hipsteri,

ona neuvijeno i dalje razotkriva raspolućenost društva i njezinu povijesnu ukorijenjenost te ističe važnost uloga društvene borbe. Dakako, nekoga će zamoriti ispreplitanje kategorijalno i zgusnuto utkanih teorijskih izvoda društvene znanosti, mnoštvenost statističkih i empirijskih činjenica, ali to je neizbježno kad je jedna od nakana djela bila temeljitost sociološkog rada. Upravo je ta temeljitost i razotkrila drugi važan element, uz klasu, te kritičke analize: kulturu koja je odavno prešla granice običnog *kurikuluma* društvene svijesti, što je jasno i od doba kulturne industrije u *Dijalektici prosvjetiteljstva* ali, primjerice, i poslije *Distinkcije* u djelima Fredrica Jamesona. Kultura očigledno danas nije bezazleni dodatak obrazovanju i društvenim događanjima, već je moćan pokretač društva i povijesti, a autor gotovo kirurški detaljno i temeljito briše granicu rascjepa između nje i društva. Pierre Bourdieu je u vrijeme objavljivanja ovoga djela svakako postao još glasovitiji sociolog, a *Distinkcija* je, iako nije ni marksističko djelo niti *Kapital* sociologije, knjiga s mnogo toga što bi se moglo okarakterizirati kao kapitalno. Pri čemu, ipak, refleksija koju potiče nije samo sociološka, već i filozofsko-povijesna. ■

OGLAS



Ovdje pokriveno razdoblje od 2008. do 2012. posljednji je, ili jedan od posljednjih činova dugogodišnje distorzije javne reprezentacije književnosti u Hrvatskoj. Ona je iz srednje medijske struje skoro u potpunosti eliminirala žanr književne kritike, prepustivši književnost logici spektakularizacije; posve u skladu sa širim rekonfiguracijama medijskoga polja, uostalom. Utrnuće popularnije pisane, “pristupačnije” kritike u najtiražnijim novinama i magazinima nije, međutim, značilo “smrt kritike” *en generale*, kao što su neki požurili ustvrditi, preuzimajući implicitno tabloidne obrasce konstrukcije socijalne zbilje kao konačni kriterij “života” i “smrti” jednoga žanra.

AUTORI NA VRHUNCU KARIJERE

ŠTO POVEZUJE ALBUM O DEVETNAESTOSTOLJETNOM MEKSIKU S ONIM O SLOVENSKOJ PANKERSKOJ SCENI

BOJAN KRIŠTOFIĆ

Nakon dužeg vremena u jednom tekstu donosimo prikaz dva respektabilna izdanja izašla krajem prošle godine, i to dvojice vrlo cijenjenih suvremenih slovenskih strip autora srednje generacije, koji su i u nas priznati pa i čitani, no ipak nedovoljno poznati. Riječ je o posljednjem albumu Zorana Smiljanića (rođenog 1961.), zvanom *Meksiko!*, trećem nastavku iznimno kvalitetnog povijesno-avanturističkog serijala *Meksikajnarji*, kojeg Smiljanić stvara u suradnji s koscenaristom Marijanom Pušavcem te o novom izdanju klasičnog albuma Tomaža Lavrića (rođenog 1964.) – *Rdečeg alarma*, izvorno objavljenog 1996., a ovoga puta obogaćenog potpuno novom, završnom pričom.

GENERACIJA STASALA U MLADINI Zbog čega o ovim djelima pišemo paralelno? Za početak, oba autora pripadaju istoj generaciji slovenskih autora, zapravo prvoj generacijskoj pojavi u slovenskom stripu, okupljenoj sredinom osamdesetih, kod koje možemo prepoznati niz zajedničkih niti stvaranja i djelovanja, ali i snažan kolektivni identitet, nevezano uz to koliko su pojedinci u toj generaciji bili (i dan-danas jesu) neobično jake autorske osobnosti. Generaciju o kojoj govorimo činili su, pored Lavrića i Smiljanića, i Dušan Kastelić, Romeo Štrakl i drugi autori, ali i jedan talentiran, obrazovan i hrabar urednik stripa, novinar i ratni reporter – pokojni Ivo Štandeker. On je 1987. godine ove autore okupio u ljubljanskoj *Mladini* i pružio im prostor za nesmetano i nespuntano stvaranje, usavršavanje i objavljivanje, i to ne samo bez ikakve cenzure, već s jasnim poticanjem na istraživanje lokalnih tema, satirično ismijavanje političkog trenutka i kompleksno kritičko preispitivanje jugoslavenske (odnosno slovenske) svakodnevnice.

POBUNJENIK NE IZ UVJERENJA, NEGO IZ NUŽDE, ANTON JE UISTINU LOGIČAN (JUGO)SLOVENSKI ANTIPOD LIKOVIMA POPUT PORUČNIKA BLUEBERRYA ILI MISTER NOA

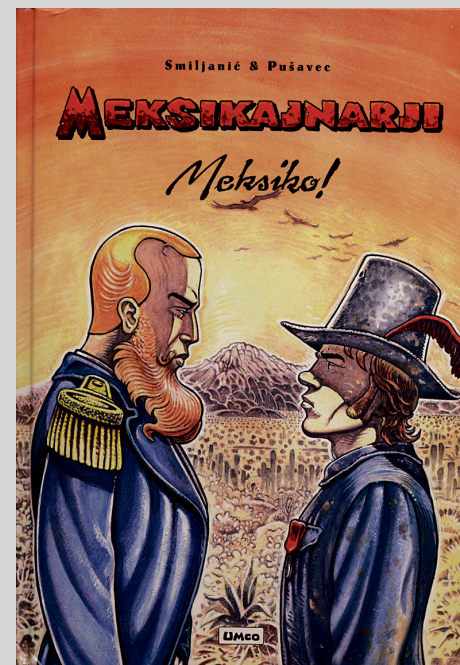
A ta je svakodnevnica, kako u ono vrijeme, a tako i danas, bila i više nego tragična. Štandeker je, nažalost, to osjetio na vlastitoj koži, poginuvši usred izvještavanja s bosanskih ratišta, ali su njegovi štićenici, među kojima su Smiljanić i Lavrić prednjačili, sve do danas nastavili stripove objavljivati u *Mladini*, koja se u međuvremenu profilirala u značajan i žestok opozicijski

list čija britkost i lucidnost i dalje ne tupe. Štoviše, i *Meksikajnarji* i sve epizode *Rdečeg alarma* prije uvrštenja u albume originalno su objavljene u tom časopisu. To nas dovodi do sljedećeg razloga zajedničkog predstavljanja ovih autora – sukladno *Mladininoj* političkoj orijentaciji, i suvremeni slovenski strip autori, stasali među njezinim koricama, progovorili su o raspadu Jugoslavije i svemu što se potom dogodilo temeljitije i slojevitije nego njihovi kolege u ostalim bivšim republikama, gdje su kvalitetni, ozbiljni stripovi o turbulencijama devedesetih godina bili više neočekivani eksces nego dosljedna i homogena pojava. Zapravo, bilo bi ograničavajuće reći kako je dominantna tema slovenskog stripa tada i danas društvena tranzicija u užem smislu riječi – prije će to biti pripovijedanje o različitim razdobljima slovenske povijesti (ali i budućnosti), kada je sudbine malih ljudi krojila beskrupulozna politika, što je prikazano u nizu trans-žanrovskih ostvarenja, od pseudo-vesterna (*Meksikajnarji*) do urbane socijalne drame (*Rdeči alarm*), da ne spominjemo Lavrićeve izlete u znanstvenu fantastiku i super-herojski žanr, također obojene izrazitim lokalnim koloritom. Stoga ćemo o ovim albumima ukratko progovoriti u kronološkom slijedu tema kojima se bave, što u konačnici ocrta i široki krug interesa njihovih autora, ali i trenutni domašaj njihovih kritičkih nastojanja.

PROPALI LIJEČNIK U MEKSIČKOJ VOJSCI *Meksiko!* je, dakle, treći nastavak serijala započetog albumima *Miramar* (2006.) i *Laibach* (2008.), o kojima smo u *Zarezu* već pisali. Kičmu serijala čini paralelno pripovijedanje o povezanim, ali ipak odvojenim sudbinama povijesne ličnosti Ferdinanda Maksimilijana (brata posljednjeg cara Habsburške monarhije Franje Josipa I.), marionetskog vladara Meksika od 1864. do 1867. godine, i fiktivnog lica Antona Brusa, nesuđenog slovenskog liječnika seoskog porijekla, koji zbog vlastite gluposti propada na dno društvene ljestvice i od perspektivnog studenta medicine postaje alkoholičar i otpadnik. Nakon što ga zbog obeščašćenja bratove supruge otac razbaštini i progna s obiteljskog imanja, Anton prekida studije i neko vrijeme polako, ali sigurno nazaduje, sve dok habsburška vlast ne počne tražiti dobrovoljce za pristupanje Ferdinandovoj meksičkoj vojsci. Osnovni zadatak vojske jest da vodi rat s pobunjenicima protiv njegove monarhije (ustoličene uz podršku Francuza i meksičkog konzervativnog plemstva) koje predvodi Benito Juarez, budući povijesni predsjednik Meksika i reformator političkog, gospodarskog i kulturnog života. Na samom početku *Meksika!*, Anton i njegovi suborci iz čete, također očajnici poput njega, besciljno tumaraju pustinjskim prostranstvima i prepuštaju se internim konfliktima uslijed iscrpljenosti i neizvjesnosti, ne znajući da je sukob s gerilskim pobunjeničkim snagama sve bliže – sukob koji će im, usprkos patnji i gubicima,



Tomaž Lavrić, *Rdeči alarm*; Republika Strip – Forum, Ljubljana, 2011.



Zoran Smiljanić i Marijan Pušavec, *Meksikajnarji III – Meksiko!*; UMco, Ljubljana, 2011.

pružiti priliku da iskupe svoje grijehе iz prošlosti... S druge strane, Ferdinanda više od uređenja mlade države brine problem vlastite neplodnosti zbog preboljenog sifilisa, a krivnju za nepostojanje nasljednika prebacuje mladoj supruzi, krhkoj i naivnoj belgijskoj princezi Šarloti. Kada Ferdinand napokon shvati da ga je narod izabrao za vođu pod prijetnjom masovnog pokolja te se njegova vlast temelji na vrlo krhkoj mreži spleta i zavjera u kojoj je njegova uloga tek sporedna, bit će možda prekasno da sačuva ne samo vlast, već i vlastiti život...

U BESPUCIMA POVIJESNE ZBILJNOSTI Dvojac scenarista paralelne niti radnje s lakoćom isprepliće i gradi zajedničkim tempom, zahvaljujući nizu uvježbanih dramaturških i režijskih postupaka, od prenošenja značajnih motiva i aluzija iz sekvence u sekvencu, do povezanosti samim ritmom pripovijedanja i besprijekornom, dinamičnom izmjenom značajnih kadrova. Smiljanićev najjači adut oduvijek je bilo virtuosno vladanje specifičnim izražajnim sredstvima stripa, a kad se u ranijim radovima nije umio najuspjelije izraziti standardnim likovnim elementima (linija, ploha...), sve je nadoknađivao briljantnim vođenjem radnje i sigurnim razvojem dramskog efekta. U *Meksikajnarjima* je dosegao zrelost svoga grafičkog izraza i vještinu iscrtavanja figura i pejzaža kakvu njegovi čitatelji ranije nisu poznavali, no još je važnije što je svoj pripovjedni dar značajki prilagodio zakonitostima žanra u kojem ovaj put stvara. Premda se *Meksikajnarji* mogu odrediti kao originalna slovenska inačica francusko-belgijske povijesno-avanturističke "realistične" matrice (kojoj pripadaju najveći Smiljanićevi uzori poput ranih Hermanna i Girauda),

prije svega je riječ o vesternu na tragu filmova poput *Vera Cruza* (1954.) Roberta Aldricha, s tematikom iz razdoblja Američkog građanskog rata i meksičkih revolucionarnih previranja oko 1865. godine (što je, doduše, našlo svoje mjesto i u nizu epizoda *Poručnika Blueberry* Charliera i Girauda, ali je prisutno i kod nekih manje značajnih primjera, poput nekih epizoda *Texa Willera* izdavača Sergia Bonellija itd.). Smiljanić i Pušavec su (prema njihovim riječima) ovu gradu, zbog povezivanja s lokalnim povijesno-političkim prilikama, odlučili obogatiti tradicijom slovenske modernističke književnosti, gdje je (kao i u jugoslavenskoj literaturi općenito) glavno lice često neostvareni intelektualac jalovih želja i ambicija, koji u vrtlogu političkih promjena nastoji artikulirati svoj identitet i zadržati kakav-takav moralni integritet.

U slučaju Antona Brusa, rođenog iz toga naslijeđa, moralni integritet zapravo ne postoji – on ga, dapače, iskupljenjem kroz patnju tek treba ostvariti, ali zbog labilnog i poroćnog karaktera njegova hrabrost i odlučnost proizlaze iz patetičnog samoprijekora, iz auto-destruktivnog priželjkivanja smrti koje ga čini indiferentnim prema svim mogućim autoritetima i principima. Pobunjenik ne iz uvjerenja, nego iz nužde, Anton je uistinu logičan (jugo)slovenski antipod likovima poput poručnika Blueberrya ili Mister Noa, čiji su postupci uvijek kontroverzni i diskutabilni, ali i opravdani njihovom moralnom superiornošću, dok se Anton tek treba opravdati pred sobom i pred svojim bližnjima. Kako se *Meksikajnarji* temelje na egzaktnim povijesnim činjenicama, mi manje-više znamo kako će se širi okvir radnje (odnosno, narativna linija Ferdinanda Maksimilijana) zaključiti, ali ne znamo kako će

**PRIČA RDEČEG
ALARMA, PREMDA
UGLAVNOM
IZMIŠLJENA,
SADRŽI MNOGO
DOKUMENTARNE
GRADE, MNOGO
PRISJEĆANJA NA
KULTNA GENERACIJSKA
MJESTA PA I NEKA
KULTNA LICA
SLOVENSKOG PANKA**

u svemu tome proći Anton Brus i njegova družina, čiji je nezahvalni položaj glavni uvjet epskog karaktera serijala. Smiljanić to savršeno dobro razumije te u *Meksiku!* prevladava izmjena smirenih vodoravnih totala i užih krupnih kadrova (ne zaboravimo – u stripu prostor određuje trajanje!), čime se pojedinac doista doima izgubljenim u bespućima povijesne zbiljnosti. Kako smo ranije spomenuli, upravo zahvaljujući ovakvom izboru kadrova stapanje paralelnih radnji izvedeno je vrlo nenametljivo i suptilno, jer autori s lakoćom prebacuju fokus čitatelja s promatranja pojedinca na opći kontekst priče.

STRIPOVSKA DEKONSTRUKCIJA IDEOLOGIJA Upravo ta sposobnost zajednička je najznačajnijim slovenskim autorima Smiljaniću i Lavriču – sposobnost sagledavanja sveukupne slike događaja i pristup povijesnom (odnosno povijesno-političkom) stripu bez želje za govorancijama, za propovijedanjem, već isključivo sa željom za pripovijedanjem i dekonstrukcijom povijesnih i suvremenih ideologija i političkih sustava estetskim sredstvima imanentnima njihovom mediju, što ih dovodi do stvaranja snažnih i dojmljivih simbola, kako dramskih, tako i vizualnih. Iako je Ferdinand vladar nominalno liberalnih i prosvijećenih nazora, njegova lakomislenost, samoljublje i žed za vlašću tjeraju ga da se sliže s protivnicima konzervativnih i tiranskih opredjeljenja te istinska kritika kolonijalnog odnosa europskih zemalja prema Meksiku i ne može doći iz njegovih usta, makar je on sam najapsurdnija žrtva takvog kolonijalizma. Stoga je simbol brutalnosti, ali i besmislenosti kolonijalnih pretenzija Habsburške monarhije na zalasku upravo Anton Brus, pripadnik jednog malog, također potlačenog naroda, koji se premješta s jednog kraja svijeta na drugi kako odrede promjene u visokoj politici. Hoće li on u Meksiku pronaći smrt, ili novi život te hoće li moći asimilirati egzotičnu meksičku kulturu bez žrtvovanja svog bazičnog slavenskog, istočnoeuropskog identiteta, ključno je pitanje serijala na koje s guštom iščekujemo odgovor.

Kako Smiljanićeva karijera odmiče, on se spušta sve dublje u prošlost. U svojim najpoznatijim stripovima (*Hardfuckers*, 1943., 1991., itd.) bavio se paralelama sadašnjosti i nepročišćene, traumatične prošlosti, stoga je znakovito što su dva neupitna remek-djela, 1943. i 1991., naslovljena prema godinama u kojima se priče odvijaju. Smiljanić neprekidno ima na umu dobro poznate, ali svejedno uznemirujuće sličnosti tih krvavih dekada te nas na svoj lucidan, satirički način podsjeća na nerazriješene probleme prošlosti koje smo odlučili ignorirati, da bi oni opet buknuli i nastavili

tinjati u sadašnjosti koju živimo. *Meksikajnarji* su, u neku ruku, logičan nastavak Smiljanićevih povijesnih istraživanja, premda njihov cilj nije nužno kritika sadašnjosti, već evokacija daleke prošlosti u kojoj su mnoge nazadne osobine naših naroda i narodnosti već bile itekako primjetne.

KAKO STARE PANKERI I dok Smiljanić svoju spiralu povijesti odmotava prema natrag, težeći proniknuti u konstante slovenskog kolektivnog identiteta (ako postoje), Lavrič njegov epski zamah sužava u konciznu priču nabijenog tempa, čija čvrsta struktura ničime ne daje naslutiti kako su njezine polovice nastale u razmaku od petnaestak godina. Ipak, odmak je logičan. “Stari” i “novi” *Rdeči alarm* nisu ni mogli nastati jedan za drugim, jer se povijesno iskustvo nužno za *post scriptum* izvorne priče još nije bilo dovoljno nataložilo. Zanimljivo je, također, što je u stripu koji govori o ljubljanskim pankerima nekad i sad glavni junak Jure Krt fizički (a možda i karakterno) oblikovan ni prema kome drugome doli Zoranu Smiljaniću te prati Jurin život od žestokog pankerskog puberteta ranih osamdesetih, preko života u zbunjujućim i frustrirajućim poratnim devedesetima, sve do zrelosti u neposrednoj sadašnjosti, kada se Jure miri sa svojim rokenrol-uspomenama i pronalazi nove razloge za ustrajanje u “predivnom svijetu privatnog biznisa”, kako je govorio Elvis J. Kurtović. Dakle, korijeni priče vrte se oko fiktivne pank grupe Rdeči alarm (u sastavu Jure Krt – bubnjevi, Majk – vokal, Bartol – gitara i Mazga – bas) i šarolikog društvanca koje je okružuje. To su neuspješni srednjoškolci, mladi probisvijeti, pijanci početnici i netaleantirani glazbenici koji, naravno, nisu ni svjesni da svojim nepodopštinama sudjeluju u stvaranju slovenske pank-scene, o čemu će se dvadesetak godina kasnije raspredati umne sociološke analize i pisati enciklopedijske bilješke. Njihov je bunt spontan i prirodan, više izraz urođenog mladenačkog otpora prema svakom autoritetu, nego iskaz nekog artikuliranog političkog stava, mada i ovi balavanderi, u principu neobrazovani, slute kako se, dok oni pijuckaju i sviraju, oko njih odigravaju dramatični i sudbonosni događaji, koji će političke sukobe među jugoslavenskim narodima učiniti neizostavnim dijelom i njihovih života. Nakon propalih koncerata, besperspektivnih ljubavnih veza i sukoba s dojučerašnjim prijateljima, Juru će otrijezniti poziv na odsluženje vojnog roka u JNA, nakon čega više ništa neće biti isto, a njegovo će odrastanje definitivno započeti. Nekad suhonor, prljav i nadobudan, Jure Krt danas je pristojno popunjen likovnjak-slobodnjak sa simpatičnom ženom i petnaestogodišnjim sinom čiji glazbeni ukus ne razumije kao što ni otac nije razumio njegov. Jure gunda jer ga sin ignorira, jer ga godine pritišću, jer je prestao pušiti, jer su najgluplji među njegovim bivšim prijateljima postali vlastodršci i imućni biznismeni, jer ni mlade pankerice nisu što su nekad bile, jer doma opet, kao u najmlađim danima, ne može glasno puštati staru glazbu, jer jedva plaća sve račune, i tako dalje, i tako dalje...

SUŽAVANJE PODRUČJA SLOBODE I u *Rdečem alarmu*, kao i u *Meksikajnarjima*, dinamika pripovijedanja zasniva se na brzim izmjenama paralelnih radnji, samo ovdje one nisu razdvojene prostorno i prema protagonistima, već vremenski. Lavrič sva razdoblja u životu Jure Krta i ostalih likova isprepliće posve slobodno, onako kako se Juri javljaju u razgovoru s drugima ili prilikom intimne navale uspomena, a nije rijetkost da se

iz jednog razdoblja u drugo prebaci s tek jednim ili dva kadra čime precizno poentira i zaokružuje neku misao. Prema tome, kako *Rdeči alarm* pokriva razdoblje od tridesetak godina, pri čemu autor čitatelju neprekidno ukazuje na relativnost protoka vremena, teško je uopće reći je li to strip o prošlosti, sadašnjosti ili pak o slutnjama neposredne budućnosti. Priča *Rdečeg alarma*, premda uglavnom izmišljena, sadrži mnogo dokumentarne grade, mnogo prisjećanja na kulturna generacijska mjesta pa i neka kulturna lica slovenskog pankera koja se javljaju u usputnim ulogama, ali pristup tom sadržaju nije, naravno, udžbenički objektivn, već pomalo sentimentaln s nužnim ironičnim odmakom. Usprkos svim nedaćama koje su Juru i njegove drugove snašle od osamdesetih do danas, ton *Rdečeg alarma* principijelno je optimističan i humorističan – protagonistima je autor naklonjen, iako ih ne shvaća odviše ozbiljno te ih podbada raznim sitnim manama i ljudskim slabostima, dok se prema antagonistima odnosi s dozom simpatične posrpnosti, bez oštih osuda i ideoloških prenemaganja. Prirodno, ono što je tijekom godina razdvojilo članove stare grupe nisu samo razlike u karakteru i interesima, već i ozbiljna ideološka razilaženja, gdje radnici i malogradani poput Jure, Utega i Bartola stoje nasuprot sumnjivom bogatunu i političaru Majku, koji je itekako unosno unovčio odricanje od nekadašnjih ideala i ljigavo pristajanje uz konzervativne slovenske vlastodršce. Oni koji se drže uz njegove skute od toga su ponešto i profitirali, ali je Jure Krt u borbi da sačuva integritet stečen u mladosti ostao na margini političkog i općenito društvenog utjecaja, premda vodi zadovoljavajući građanski život. Zvuči poznato? Svakako, jer materijalno i duhovno osiromašenje srednje klase i njezina politička jalovost ni izdaleka nisu samo slovenski problem, samo što Lavrič u *Rdečem alarmu* o tome progovara u izrazito lokalnom kontekstu, što njegovoj kritici daje svježinu, britkost, težinu i uvjerljivost.

**MATERIJALNO
I DUHOVNO
OSIROMAŠENJE
SREDNJE KLASE I
NJEZINA POLITIČKA
JALOVOST NI
IZDALEKA NISU SAMO
SLOVENSKI PROBLEM,
SAMO ŠTO LAVRIČ O
TOME PROGVARA U
IZRAZITO LOKALNOM
KONTEKSTU**

Ipak, kao što smo rekli, u *Rdečem alarmu* ima i mnogo optimizma, jer se Jure Krt i sa svojih pedesetak godina svima i svemu posrpdno i cinično odupire, i ne da se zajejavati. Prostor njegove slobode deprimirajuće je sužen, ali ga on i takvog kakav jest ispunjava ostrim doskoćicama i gotovo djetinjim psinama i nestašlucima. Tako je taj razbarušeni, naizgled nedorasli klipn nehotice postao nešto poput slovenskog pučkog junaka na početku novog stoljeća, arhetipski suvremeni *pater familias* koji se, kad ne radi mukotrpnno da prehrani ženu i dijete, smije svemu i svima, a ponajviše samom sebi. Takvo tumačenje

sadašnjosti, u spoju s ironičnim i kritičkim odnosom prema prošlosti, autoru je uvjetovalo izbor grafičkog stila kojim će ispričati svoju priču. Kao virtuozni crtač i pravi majstor stilskih preobrazba, Lavrič se prije par godina bez ikakvih problema vratio grafičkom senzibilitetu originalne priče *Rdečeg alarma*, realizirane na tragu izraza francuskog autora Barua, vrlo popularnog sredinom devedesetih, čija su se djela tek nedavno pojavila u hrvatskom prijevodu (*Autocesta sunca*). Baruov oštri i prljavi grafizam te iščašena anatomija i gestikulacija likova savršeno odgovaraju njegovim urbanim krimićima, punima groteske i humora, stoga je Lavriču poslužio kao idealno polazište za razvoj originalnog stila kojim će ispričati vlastitu urbanu dramu. Ni s odmakom od petnaestak godina Lavričeva koncentracija i dosljednost nisu popustili te je u međuvremenu napušten stil obogaćen godinama novih iskustava i plodnog stvaranja.

IZMEĐU POJEDINAČNOG I UNIVERZALNOG Zaključno, djelo koje već niz godina slovi za neupitan klasik slovenskog stripa novim je izdanjem u potpunosti zaokruženo, a Jure Krt, sada još zanimljiviji i slojevitiji nego prije, nastavlja svoj život potpuno nezavisno od osobe prema kojoj ga je autor zamislio. Neprekidno prebacivanje čitateljevog fokusa s pojedinačnog na univerzalno, o čemu smo već govorili kod *Meksikajnarja*, u *Rdečem alarmu* izvedeno je podjednako uvjerljivo, no zbog zahtjeva priče ovdje se to odvija mnogo žesće i brže, što čak i čitatelju bez ikakvog zanimanja za estetiku i politiku pankera ne dopušta da prekine čitanje. Konačni zaključak ovog teksta može biti samo jedan – budućí je *Rdeči alarm* nedavno objavljen na hrvatskom, krajnje je vrijeme da se isto učini s *Meksikajnarjima*, jer je i kod Lavriča i kod Smiljanića riječ o autorima na vrhuncu karijere koji su najnovijim djelima opet otišli korak dalje. ■

Dovoljno dokaza, Zvonko Karanović

Iznenadni događaji u muzeju uspomena

Sedeo je u jeftinoj fotelji od veštačke kože i dugo zurio u natpis na zidu: *Čovek se mora potruditi da bi ga shvatili ozbiljno!*

Pogled mu je skliznuo ka vitrini na kojoj su stajali odavno neupotrebljiv prašnjav gramofon, uramljena fotografija nasmejane devojke i zbirka pesama *Boravak u paklu*.

Polako se pridigao, ustao i otišao u kuhinju.

Vratio se s malom sekirom.

Prvo je smrvio ram.

Potom je snažnim udarcem zdrobio plastični poklopac gramofona, bacio gramofon na pod i divljački ga izgazio.

Nekoliko trenutaka gledao je lom pred sobom, onda je uzeo knjigu s vitrine.

Nije želeo da je odmah rastrgne na komade.

Vratio se u fotelju i polako, sadistički, počeo da kida stranicu po stranicu povremeno se zaustavljajući da nasumice pročita po koji stih.

Kad su mu u rukama ostale samo korice, zadovoljno je pogledao u natpis na zidu.

Napolju se mrak zgušnjavao u potmulo režanje, unutra su razbacane stvari činile nov, potpuno sveže i neočekivan poredak.

U hotelskoj sobi

Sedeo je na krevetu u hotelskoj sobi, samo u belim boksericama koje su mu dopirale skoro do kolena.

Razgovarao je telefonom s majkom.

Njegova majka bila je odavno mrtva.

Glas iz slušalice samo je ličio na glas njegove majke.

“Dubina detalja presudna je u pisanju”, neko je govorio s druge strane.

Velika gola žena, širokih ramena i masivnih butina, igrala je iza njega.

Lenjo se izvijala uz ritam elektronske muzike koja je tiho dopirala iz zvučnika raspoređenih po uglovima sobe.

Zatim je čuo:

“Izbegavaš ženske likove, fasciniran si mašinama... Tvoj otac je bio na putu kada sam te rodila...”

S izrazom dosade na licu, žena iza njegovih leđa je prišla i prekinula vezu.

“Ne treba pisati o smrti, živimo u kulturi hepiendinga”, rekla je metalnim, robotskim glasom.

Sklopio je oči.

Kada ih je ponovo otvorio video je da se nalazi u luksuznom apartmanu punom striptizeta.

Telefon je zvonio.

Dugo mu je bilo potrebno da ispruži ruku i podigne slušalicu.

“Nedostatak ograničenja je neprijatelj umetnosti...”, ponovo je začuo majčin glas.

Nije više slušao.

Gledao je tri plavuše na visokim potpeticama kako prilaze praveći krug oko njega.

Dve su išćupale telefonski kabl, obmotale ga oko njegovog vrata i počele da ga dave.

Treća mu je ogromnim silikonskim grudima pritiskala lice ne dozvoljavajući mu da diše.

Dobio je snažnu erekciju.

Nije ni pokušao da se odbrani, čak im je pomagao da ga uguše.

Zatezao je kabl oko svog vrata što je jače mogao, ali imao je utisak da bezuspešno zateže dečiji lastiš, mlitavu želatinsku traku.

Zapis iz kartonske crkve

Samo u početku dolazile su mu apokaliptične vizije.

Kasnije su ih zamenile sasvim obične, poput one da more uranja u sunce, ili da u vodi dubokoj metar vozi bicikl, ili da mislima komanduje pticama.

Nije to bilo ništa čudno.

Zadatak mu je i bio da “ima vizije”, zabeleži ih, i s vremena na vreme pošalje onima koje to uopšte ne zanima.

Nije se smatrao ni prorokom ni propovednikom.

Ipak, sagradio je crkvu na olupanom uličnom kontejneru.

U crkvu, kartonsku kutiju požutelu od kiše i sunca, primio je šugavo mače.

Pravilo mu je društvo dok je, uglavnom posle ponoći, osvetljen samo svetlošću sveće pisao sebi pisma.

Dani su mu tekli mirno sve do velikog incidenta čiji je povod bila rečenica: *Kada ostanemo sami moramo se usredsrediti na izgled.*

Čim je stavio tačku na svoju misao, trenutno su zakreštale svrake na gubilištu, zacijukali slepi miševi savesti.

Iz mračnih dubina ošinio ga je unutrašnji glas:

“Spoljašnost je iluzija! Sve što postoji je unutra!”

Skoro uplašen, počeo je sumanuto da zapisuje: *Način opstanka... Negiranje površnosti... Život ispod površine...*

Onda se setio da to piše samome sebi i da nema potrebe da se pravda.

Šugavo mače u uglu podiglo je šapu.

Zakačena kao bedž na njegovim grudima, majušna neonska reklama koka-kole zatreperila je u mraku, i on je najzad shvatio da je tu iz sasvim pogrešnih razloga.

Odlazak u novi um

Trudio se da ne razmišlja o prošlosti, ali o prošlosti je jedino razmišljao.

Napolju su ljudi postajali sve nervozniji.

Raširene noge ulica povijale su se pred jakobinskim pokličima gnevniha.

Prikaze su užurbano hodale i gurale prste u svako otvoreno oko.

Sklonio se u knjigu i tamo upoznao devojku koja je jezikom pesak pretvarala u zlato.

Nalik skupocenoj striptizeti igrala je samo za njega i nije tražila da sa njom provede ostatak života.

Stajao je obasjan novim prolećem.

Bradati i moćni bardovi iskršavali su na obzorju.

Jedan dečak skakutao je po rečenicama bez namere da ga pozdravi.

Preobražaj

Uhvaćen u mrežu nedeljnih porodičnih ručkova, uspavan tapšanjem po ramenima od svojih bližnjih, živeo je povučeno.

Nije mogao biti naivniji.

Statirao je u sopstvenom životu i našao se potpuno zatečen udarcima koje je dobio kada je promovio glavu u javnost.

Iznenadio je sam sebe odlukom da se ne povuče, željom da se suprotstavi.

Pun mržnje, počeo je da smišlja osvetu neprijateljima koji su vrebali iza sjajnih fasada nedeljnika, obitavali u gnjecavom sivilu dnevnih novina, krili se u virtuelnom gustišu internet stranica.

U sebi je otkrio predele brutalnosti, tajna postrojenja za proizvodnju mraka koja su radila čak i dok je spavao.

Otkriće tog izvitoperenog sveta dalo mu je beskrajno samopouzdanje u uspinjanju na društvenoj lestevici.

Ljudi su počeli da zaziru od njega, da uvažavaju njegove novootkrivene moći.

Jedino njegova žena nije mogla da se pomiri s tim da on nije više onaj za kojeg se udala.

I dalje je od njega zahtevala “ljubav” i “razumevanje”, čemu se smejao kao ženskoj površnosti.

Zaposlio se u industriji prerade zagađenog vazduha u sveže snove i nije imao vremena za gubljenje.

Avioni budućnosti

Čvrsto je stezao veslo kojim je oprezno, skoro sa strahopoštovanjem, zasecao tamnu površinu reči, rečenica, tačaka, zareza, ravnomerno, levo-desno, levo-desno.

Neprijatelj je vrebao duž obale, patrolirao naoružan sumanutom tehnologijom: mobilnim telefonima, internetom, spravama za čitanje elektronskih knjiga.

Sa svetim spisima na srcu, sa drvenom kašikom i činijom u pastirskoj torbici, nadao se da će mu umaći.

Prošao je tešku deonicu na kojoj su ga brzaci rečenica bacali na oštre stene eksperimentalne proze, nosili ka opasnim virovima novih književnih teorija.

Nekako se domogao mirnog toka.

Trenutak predaha dobro će mu doći, ali zloslutni zvuk koji se čuo postajao je sve jači.

Video je avione kako jedan za drugim uzleću i odlaze... i ostavljaju ga samog....

Probudio se u znoj, boreći se za vazduh. Neprestano je sanjao jedan te isti san – da je ostavljen od svih.

Ustao je umoran, obrijao se, obukao odelo i krenuo na posao.

Bezvoljno se peo mermernim stepeništem obrazovne institucije u kojoj je radio.

Čekao ga je naporan dan: plovidba plicicama linearnog pripovedanja, komandovanje porcelanskim

vrapcima-boemima s dugim bradama, izvođenje pirueta na loše osvetljenim ulicama književne tradicije.

Zavrnuo je rukave i još marljivije nego ranije nastavio da savija mlado drveće samo na jednu stranu.

Sudar mišljenja u različitim vremenskim zonama

Kao poslednji kandidat za posao, čekao je ispred kancelarije glavnog urednika. Spremao se da kaže da su koncept i identitet obavezujuće stvari u 21. veku. Štampati zbirke poezije danas, pa to je smešno.

Jedina dužnost čoveka je da misli, a ne da “oseća”.

Duh vremena moramo zgrabiti za vrat i naterati ga da nam se “ispiša po tepihu”.

Pozvali su ga da ude u trenutku dok je razmišljao o pretencioznosti svoje poslednje misli.

Ipak, odlučio je da baš njome započne razgovor.

Samouverenost je odlika lidera, to će im jasno staviti do znanja.

Svoje viđenje buduće postavke posla nije obrazlagao ni pet minuta, kada ga je glavni urednik prekinuo i zahvalio mu se na dolasku.

Izašao je iz kancelarije gotovo zapanjen. Nije mogao ni da pretpostavi da još uvek postoje oni koji smatraju da je poezija “najviši oblik odgovornosti” (i da čovek zaslužuje raj).

Tu nešto nije bilo u redu.

A onda su mu se misli zaustavile.

Uskrsnuća-nestajanja

Prisećao se godina koje je izgubio.

Za svoju nekadašnju “uspavanost” krivio je otrovnu neonsku mesečinu, vreme koje se zaustavljalo-milelo.

Bio se skoro pretvorio u stablo kada su ga spasili.

Posle jedne velike pijanke strpali su ga u auto, odvezli u glavni grad i ostavili da živi tamo.

U početku je imao utisak da se samo privremeno preselio, da se nalazi na nekakvom produženom letovanju s kojeg će jednog dana morati da se vratiti.

Posmatrao je nova lica, ulice, parkinge, stajališta, okretnice, solitere, zgrade, blokove, i pokušavao da zamisli svoj život u novom gradu za desetak godina.

Nakratko, bio je zbunjen, razočaran, nostalgican.

Brzo se pribrao.

Imao je dovoljno dokaza da veruje da život tek počinje.

Izbor iz nove pjesničke knjige jednog od najčitanijih suvremenih srpskih pjesnika, koja će se uskoro, pod naslovom *Mesečari na izletu*, pojaviti u nakladi beogradskog LOM-a

O FANTASYJU KROZ GEORGEA MARTINA

UVID U POETIKU I ŽANR

DAVOR IVANKOVAC

Američki pisac fantasyja i horora George R. R. Martin (1948.) kao da je knjigama svojeg ciklusa *Pjesma leda i vatre* nakanio podignuti velebni Zid, nalik onome Zidu od leda i kamena kakav stoji na sjeveru njegova izmišljenog svijeta Westerosa. Do sad ih je od najavljenih sedam objavljeno i na hrvatski prevedeno pet (u izdanju Algoritma) – sve u svemu, oko pet tisuća stranica! Aktualan HBO-ov TV-serijal *Igra prijestolja*, nazvan prema prvom dijelu Martinova fantasy ciklusa, a koji se dijelom snimao i u Dubrovniku, povećao je i čitanost, pokazuju statistike potražnje po knjižnicama, kako Martina, tako i tzv. fantasy literature općenito. Utoliko se zanimljivijim čini pozabaviti jednim do sada u literaturi ne baš podrobnije popraćenim književnim žanrom prisutnim i u našoj prevodilačkoj tradiciji i čitateljskoj recepciji, ne samo godinama, već i desetljećima.

IZMEĐU KOGA JE TO MARTIN PODIGAO SVOJ KNJIŽNI ZID? TKO SU CIVILIZIRANI I PLEMENITI, TKO SU DIVLJACI I DRUGI? I S KOJE STRANE ZIDA STOJI ON?

OPTUŽBE ZA KLIŠEIZIRANOST

Početna postavka je sljedeća: kao krajnji vid eskapističke literature fantasy je plošna imitacija stvarne povijesti čovječanstva, odnosno stvaranje nove povijesti prema obrascima postojeće. Postavku je obrazložiti: utemeljena prema poznatom obrascu staleškog društvenog ustrojstva, suprotstavljenih vladarskih kuća, religija i plemena, fantasy-povijest nužno vodi u pojednostavljanje povijesti same. Jer unatoč težnjama ka sveobuhvatnosti (ili baš zbog njih) u gradbi jednog novog svijeta (druge, tzv. hinjene povijesti), ta ista povijest zbog prirode književnosti svedena je na svega nekoliko pro/antagonista (suprotstavljenih obitelji, plemena, pojedinaca), koliko ih već linearni proces pripovijedanja unutar nekoliko tisuća kartica teksta uspijeva obuhvatiti. Stoga ona ne može postići ni približno svu složenost, ujedno i zanimljivost, stvarne povijesti čovječanstva (koja ne stane u nekoliko knjiga). A fantasy-povijest, redovno, i kad pamćenje seže tisućama godina unazad, traje kao vječni Srednji vijek. Povijesni obrazac je uspostavljen, preuzet. Plemstvo i puk, vitezovi, oklopi, mačevi i koplja... Niti u dalekoj prošlosti, niti u fiktivnoj, pripovjednoj sadašnjosti ne postoji ni najmanja naznaka tehnološkog ili misaonog, filozofskog napretka, ili tehničkih novotarija. S ograničenim brojem aktera kojima se u pripovjednom procesu takvih ambicija može vladati, radikalno se

smanjuju i mogućnosti zapleta radnje, na primjer: da bi se likovi i radnja pokrenuli s početne točke prijestolje mora biti ispražnjeno. A ono može biti ispražnjeno jedino smrću kralja (prirodnom ili nasilnom) ili eventualno misterioznom nestankom. Potom se javljaju akteri koji iz nekog, također unaprijed ograničenog broja razloga, pretendiraju na ispražnjeno prijestolje. Prostor za manevar je premalo, mogućnosti pokretanja i zapleta radnje svedene su na minimum (otmice, trovanja, dvoboji, zakulisne zavjere) što poetički model nakon svega nekoliko pokušaja vodi u potpunu potrošnju, klišeiziranost, imitaciju (sasvim logično za društvo zaustavljeno u jednoj povijesnoj fazi, nalik srednjovjekovnoj).

Takav je svijet i Georgea R. R. Martina: nakon što princ Rhaegar Targaryen otme Lyanne Stark, njezin zaručnik knez Robert Baratheon vodi pobunu u kojoj bude svrgnut kralj Aerys II, a tristogodišnja dinastija Targaryena zbačena sa Željeznog prijestolja. Petnaestak godina potom priča se ponavlja: trovanja, prevare, otmice... Kralj Robert Baratheon u zavjeri svoje žene Lannisterke biva ubijen, njegov suborac i novi Kraljev Namjesnik knez Eddard Stark utamničen, a dvije najmoćnije obitelji Sedam kraljevina, Starkovi sa Sjevera i Lannisteri s Juga dižu vojsku jedni na druge. Tako počinje Martinov epski ciklus (znakovito) inspiriran engleskim Ratom dviju ruža iz 15. st. Glavnina radnje odvija se u Westerosu (Sedam kraljevina ili Zapadne zemlje) te na prekomorskom kontinentu gdje su u bijegu posljednjih dvoje Targaryena. Glavni grad je Kraljev grudobran u južnom dijelu Westerosa, daleko na sjeveru je sjedište Starkovih Winterfell, a još sjevernije, na samoj granici vječne zime stoji velebni Zid, najveća i najstarija građevina svijeta. Zid 8000 godina štiti kraljevstva ljudi od zvijeri i barbara sa smrznutog sjevera, a na njemu bdiju i patroliraju Crna braća Noćne straže.

TRENUTAK NETRIVIJALNOSTI

Da bi zamrsio u startu jednostavnu (srednjovjekovnu) fabulu i pridonio zanimljivosti, žanr poseže za fantastičkim bićima i motivima (čarobnjaci, proročanstva, magija, zmajevi, itd.) stvarajući tako hibrid (naoko) realističkog i (naoko) fantastičnog, što je donekle i istina, s mogućim pomalo neočekivanim obratom, kako će se pokazati. Martinov Westeros u početku zatječemo kao potpuno (srednjovjekovno) realističan: čarobnjaci ne postoje, alkemičari i vješci su šarlatani s nekoliko trikova za puk i djecu, varzi, orijaši i Drugi (Bijeli šetači) već su tisućama godina mit, nitko ne vjeruje da su ikada i postojali, dok su od zmajeva ostala samo okamenjena jaja i poneka lubanja. Ali kako to u žanru najčešće biva Zlo iz davnina se budi, nešto se valja i komeša daleko iza Zida i s onu stranu Uskog mora, i u Martinov realistično srednjovjekovni svijet polako, ali sigurno useljava se fantastično. Likovi uljuljkani u sigurne zidine svoje krute svakodnevnice istine će (da ne kažem – stvarnosti) postajati svjesni polako i naknadno, s velikom odgodom i zakašnjenjem, gdje kada već prekasno, kada bića iz zaboravljenih knjiga i narodnih predaja već

pokucaju na vrata. Desetkovani i oslabljeni međusobnim spletkama i ratovima, vlastohlepnom *igrom prijestolja*, jedva će imati volje, snage i znanja oduprijeti se. Stoga se Martinu, nerijetko sklonom trivijalnim, klišeiziranim rješenjima, ne može poreći vještina u vođenju naracije, zaplitanju epske priče i držanju čitatelja u neprekidnoj neizvjesnosti. Osim prekidanjem poglavlja u presudnim, najzanimljivijim trenucima, autor napetost održava i povremenim smicanjem glavnih, kako pozitivnih tako i negativnih nositelja radnje i uvođenjem novih. To mu je možda i najbolja karakteristika, ali i preduvjet epskoj naraciji, neprekidnoj odgodi kraja. Tako će prvi dio ciklusa nazvan *Igra prijestolja* (ostali su *Sraz kraljeva*, *Oluja mačeva*, *Gozba vrana*, *Ples zmajeva*) biti gotovo u potpunosti trivijalan sve do pogubljenja pozitivca Eddarda Starka. Čin odsijecanja Starkove glave trenutak je realističnosti, ne-trivijalnosti – čin presijecanja čitateljevih pozitivnih (trivijalnih) očekivanja (djetinjasto nereálnih/nerealističkih priželjkivanja), a neizvjesnost oko ishoda sukoba zajamčena. Martin time kao da će stati na kraj i vlastitij pripovjednoj predvidljivosti, prozirnoj simbolici (kojoj nisu umakli ni scenaristi serije), banalnim dijalozima, djelovanju bez jasnog povoda, polariziranim, plošnim likovima, mjestimice nemoguće klišeiziranim (npr. *najveći mačevalac*... Jaime Lannister Kraljsjek s vječito ovješeno rukom preko drške mača, poput titanskih špageti-revolveraša Divljeg zapada).

VELIKA MODERNA BAJKA

Autor će u narednim knjigama sve više pažnje pridavati psihologizaciji likova, njihovim snovima i sjećanjima, unutar njim previranjima i moralnim dvojbama, poradić će na dijalozima... Svakako pohvalno, iako se može primijetiti kako je žalosno da je autoru za to (učiniti neki lik psihološki uvjerljivijim, životnijim) potrebno tisuće i tisuće stranica! I reklama o inovativnom načinu pripovijedanja kojim se tobože radnja iz poglavlja u poglavlje prati očima uvijek drugog lika samo je donekle točna. Stvar je dakako znatno jednostavnija: poglavlja jesu naslovljena imenom lika-fokalizatora, ali pripovjedač ostaje tradicionalni, odnosno lokalno-sveznajući. Kao nadosobna instanca on lebdi nad pojedinim likom i njegovom okolinom, premješta se iz poglavlja u poglavlje, ali ne iz glave u glavu, i kao takav slaže djeliće mozaika u cjelinu.

Ali kada je realistični sloj žanra koji se naziva fantastičkim u pitanju, kako je već najavljeno, može doći do lakog i utoliko neobičnijeg izokretanja: ono što se u Martina i u fantasyju općenito nadaje kao realistička (čitaj uvjerljiva) slika srednjovjekovnog svijeta zapravo je njegova imitacija, dakle srednjovjekovni svijet kao geografski i povijesno neutemeljen, čista fikcija; ono što se u startu smatralo fantastičarskim pokazuje se kao jedino realno i povijesno utemeljeno. Paradoksalno, ali dokazivo, kako slijedi. Tolkien, primjerice, poseže za već postojećim bićima narodnih predaja, mitova, legendi i usmenih i pisanih bajki (hobiti, orci, trolovi, patuljci, vilenjac, čarobnjaci,

zmajevi, legenda o prstenu...), dovodi ih u jedno djelo čineći tako modernističku sintezu jedne tisućljetne književne tradicije. Kao nastavljatelj jednog pripovjednog i poetičkog modela i autor velike moderne bajke, ostaje unutar književnog kanona tzv. ozbiljne literature. Smjestivši radnju u Meduzemlje, prostor dakle Između (između sna i jave), gdje obitavaju i odakle dolaze takva bajkovita bića, Tolkien otvara širok prostor polisemantičkim interpretacijama svojega djela. No to se ne može reći i za njegovu književnu fantasy sljedbu. Izmišljanje u legendama i predajama nepostojećih bića Tolkienove literarne epigone možda pokazuje maštovitima, ali ih udaljava od književnog kanona bajke i legende te ih u samom startu diskvalificira kao ne-ozbiljne, tj. niti-jednoj-tradiciji-pripadajuće (osim tradicije suvremenog fantasyja, ali koju čine samostalna djela s različitim izmaštanim geografijama, bez međusobnih intertekstualnih dodirnih točaka, odnosno književnopovijesnog kontinuiteta). Često jedva i solidni stilisti, fantastičari (naoko) realistično u svojim djelima (srednjovjekovnu *oluju mačeva*) nastoje oplemeniti vlastitim originalnim Nepostojećim (izmaštanim, fantastičnim), predviđajući da je u fantasyju jedino realistično i ono što ih veže (može vezati!) uz tradiciju bajkovitog pripovijedanja upravo ono čega se uglavnom odriču: tolkienovskih vilenjaka, čarobnjaka i trolova, tih *stvarnih* bića povijesti čovječanstva, ljudske svijesti (podsvijesti), literarne i usmene predaje. Što se više djelo opterećuje vlastitim, u literarnoj povijesti nepostojećim stvorenjima, to se ono više udaljava od kanona pažnje vrijednih literarnih djela, a približava gomili suvremenog avanturističkog (polu)trivijalnog literarnog trasha. *Quod erat demonstrandum*.

ČEKAJUĆI BARBARE U blizini još stoji i ranija tvrdnja kako je stvarna povijest čovječanstva daleko kompleksnija, a samim time i zanimljivija od ma kako epskog i vješto ispričavanog fantasyja. Znači li to pak kako nam je ubuduće korisnije izbjegavati tzv. fantasy, od kojega dojmljiviji, zanimljiviji i zamršeniji, već pri površnom pregledu, postaje dobro napisan udžbenik povijesti? Ne nužno, jer učenje je povijesti jedno, užitek u književnosti nešto sasvim drugo. Ali u tom kontekstu i tim tragom, vrativši se na početak teksta, možemo se upitati, ne bez tjeskobe, između koga je to Martin podigao svoj knjižni Zid? Tko su civilizirani i plemeniti, tko su divljaci i Drugi? I s koje strane Zida stoji on? Ili možda bdije na njemu, *čekajući barbare*? Strahujući od koga? Coetzeeja ili Browna? ■

KAD SAM IZBLIZA VIDIO ZVJEZDICE, ILI INTEGRACIJA U ČETIRI TOČKE

KRATKA KRONIKA OSOBNIH EUROINTEGRACIJSKIH ISKUSTAVA

MARKO POGAČAR

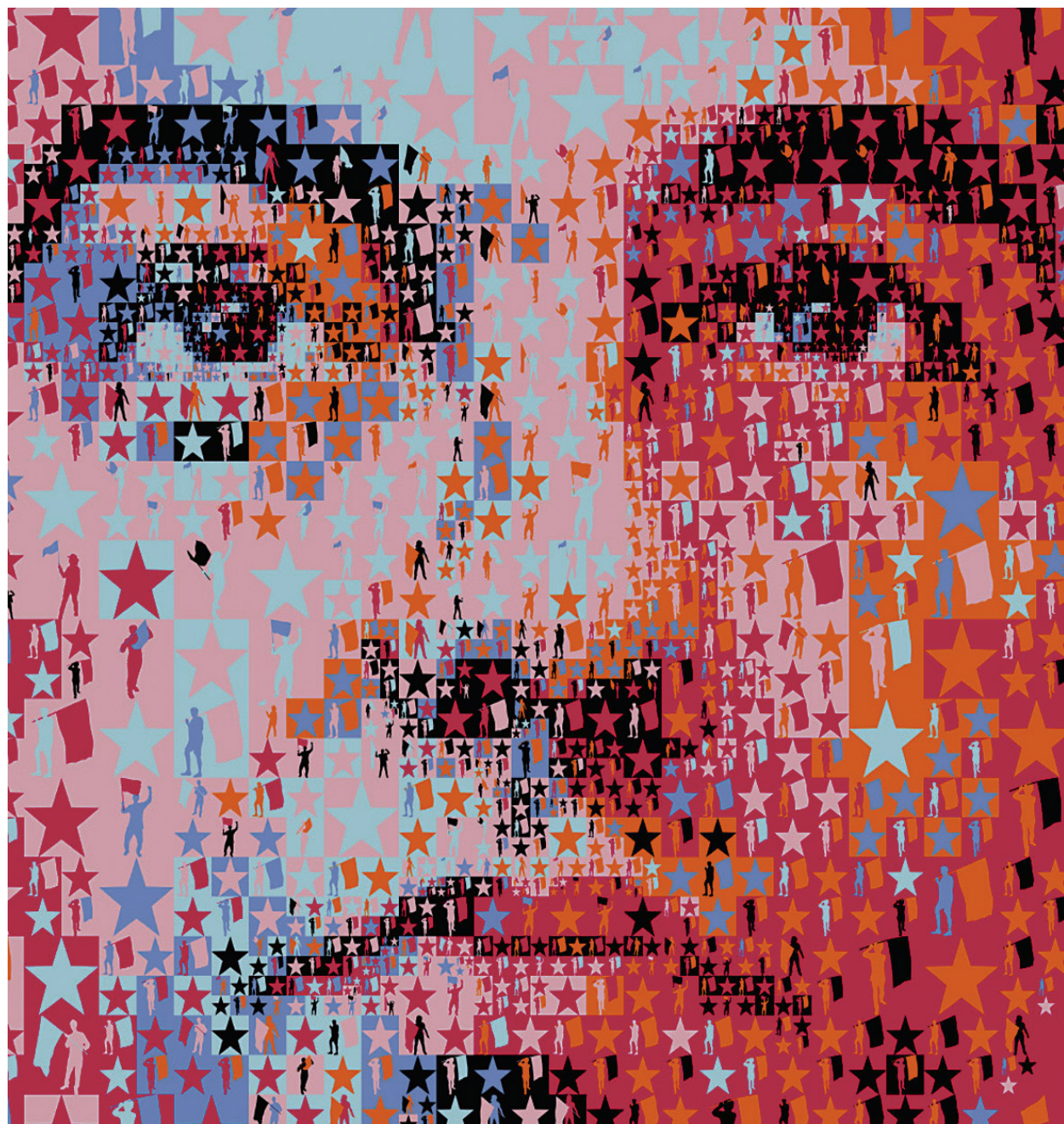
PRISTUPNO POGLAVLJE PRVO Bio je sam kraj devedesetih godina, slegli su se već pomalo tragovi oklopnjaka četvrte gardijske koji su doma vratili dobre i loše olujne momke, utišali su se, do praga čujnosti, zvukovi veš-mašina, frižidera, televizora i hi-fi uređaja pogrešne nacionalnosti koji su za njima mjesecima stizali na pretovarenim prikolicama kamiona i traktora, a mene je za sve to skupa bolio kurac. Imao sam točno upola manje godina nego sad, i bio sam nešto slabo integriran. Ekipa iz ulice i gimnazije ložila se tada na tri stvari: Hajduka, Hrvatsku i Oasis. Mehanizam nije kompliciran. Na Hajduk su se tamo, otkad se pamti, ložili manje-više svi, a nekad je to čak i imalo smisla. Prije nego je postao trećerazredni provincijalni klub, a njegovi navijači banda obrijanih fašista, taj je tim znao žariti i paliti europskim kupovima: još 1944. su, kao momčad Narodno-oslobodilačke vojske Jugoslavije, u Splitu pobijedili nedodirljivu britansku reprezentaciju. Ja sam imao dvije lijeve, nikakve volje da stojim na branci, idem na stadione ili radim bilo što vezano uz fudbal općenito.

Na Hrvatsku se tih godina isto nešto nekontrolirano otkidalo, još puno više nego sad. Jest da se živjelo loše, u šugavoj turbo-katoličko-nacionalističkoj autokraciji, ali, hej, imali smo *državu!* Ni onda ni danas nisam shvaćao kakva bi vrijednost ikakva država sama po sebi imala biti pa me i za to bolio kurac. Moguće je, naravno, da je to zato što sam ja nekršteno dijete slovenskog jugooficira koji je s početkom rata zbrisao u svoju republiku i domaće poštanske službenice koja je ostala, a takvi su, zna se, uvijek bili neprijatelji, pače i krvnici *Naše stvari*. Kad tako malo razmislim – sjetim se, još sam ja dobro i prošao.

SAV TAJ NERED IMA SVOJU EKONOMSKU I POLITIČKU PODLOGU, POSLJEDICA JE NEKIH GADNIH IDEJA I LAKIH LJUDI; ALI OASIS? JEBIGA, TO MI NIKADA NEĆE BITI JASNO

Sve to ima svoju ekonomsku i političku podlogu, posljedica je nekih gadnih ideja i lakih ljudi; ali Oasis? Jebiga, to mi nikada neće biti jasno. Kronologija je ipak očita: nekoliko godina ranije počeli smo primati MTV-signal (satelitski tanjuri su, kaže poznata floskula, srušili SSSR) i hiperinflacija spektakla koju smo svakodnevno živjeli zadobila je, *konačno*, i svoj pop-kulturni oblik. E, u okviru, ili možda bolje u samoj srži jedne na sličan način generirane velike priče – onog tada apsolutno dominantnoga narativa o reintegraciji i homogenizaciji “hrvatskog nacionalnog identiteta i bića”, onog dozlaboga mutnog no sveprisutnog odvetka naše “stoljećima žudene *samobitnosti*” – dešava se moje prvo kapitalno integrativno iskustvo.

Pamtim to kao da je bilo danas. Na džepu maskirnih vojničkih hlača nosio sam bedž Cripple Bastards, na majici natpis “Mirjana voli samo pravu frku i pank”. Vrhovnik je baš bio riknuo. Zidovi prekriveni licima i sloganima u svoje vlastite retuširane face i jednaku takvu naciju zaljubljenih političara čekaju izbore. Kroz neke kvartove ne može se tek tako; prije ili kasnije nalijećeš na skupine skinheads i navijača koji ti po kratkom postupku u boje nacionalne zastave uštave kožu. Držimo se zato u čoporu, dok nas ne ostane dvoje. I onda smo mi, sjajni tandem, snimili na nekom zidu hrvatski grb i onda smo, jer nam je (non-stop) bio pun kurac tih grbova, na njega navalili rukama nogama,



ne bi li ga s tog zida strgnuli, i to je čupanje trajalo, bez uspjeha, jer je grb bio težak i dobro uglavljen; a onda se, odjednom, na sve spustio mrak.

I ugledao sam na modrom nebu sve zvijezde, uglavnom žute, no nekako čudno razbacane, i učas sam se integrirao s podom. Trokrilni ormar koji nas je držao za vratove i mlatio nama o asfalt otvorio je moje prvo pristupno poglavlje: grb je, pokazalo se, stajao na ulazu u policijsku stanicu u Petrinjskoj ulici, a u toj noći iza zatvorenih vrata naučio sam sve što sam o svojoj dotad pomno skrivenoj samobitnosti trebao znati. A nacionalna je integracija, zna se, *sine qua non*: prvi korak k Europi.

PRISTUPNO POGLAVLJE DRUGO Ako se moja prva, protoeuropska integracija odvila u samome trulom srcu *vjekovnoga predzida kršćanstva*, druga se, iako po svojoj intenciji mnogo europskija, zbila u njegovoj navodnoj suštini – geografskom i političkom rubu Europe, njezinom isključenom – Stambolu na Bosporu. Stigao sam tamo kao još friški student, na proslavu nove godine, s djevojkom i prijateljima, nakon trideset i pet sati truckanja u autobusu ferijalnog saveza. Istanbul zimi zanosan; Istanbul ujutro, Istanbul noću, smrdi na šerbet, ribu i dim, plete gusti goblen svjetala koji se, nalik golemoj delti, slijeva u naučeni mrak Azije; grad čija tijela u

zrak svakog časa ispuštaju grame i grame duše, u more tone i tone govana. Takav Istanbul; gola i divlja fantazma, Taksim square u novogodišnjoj noći.

Sjajna disko-čegrtuša rasipa se u pokrajnje ulice, zvučnici krče i trešte, petero nas je i držimo se na okupu. Odjednom djevojke vrište, gužva je nesnosna, nosi nas dalje i više ne vidimo izvore vriske; gdje su trenutak ranije virile njihove glave klupko je muškaraca koje se iz sekunde u sekundu povećava. Vraćamo se, prema glasovima, probijamo natrag kroz gomilu – jedna je već na tlu, drugu razvlači petnaestak tipova. Odgurujemo ljude, čupamo i udaramo gdje treba dok ih konačno ne istrnemo i odvučemo u sporednu ulicu. Temeljito su ispipane, još temeljitije bijesne i u blagom šoku, no noć teče dalje; bruj i prelijeva se u jutro, bubri s pijanim stanicama i nosi sa sobom dobro brisanje sjećanja, uklanja sjenu godine.

Sutradan uvečer vraćamo se u hostel, a tamo snimaju film. Ispred je pet-šest reportažnih kola, zbrka reflektora i tehnike. Samo, ispada da je na stvari reality show, a europske zvijezde smo mi. Incident na koji smo skoro zaboravili u cijelosti su snimile TV kamere – novinari su nas pronašli i u zasjedi čekaju na recepciji. Intervjue smo dali za središnje vijesti, nekoliko mozaičkih emisija, prilog o pčelarstvu i lovu i sve važnije dnevne novine: sutradan je u gradu od petnaest milijuna stanovnika

bilo nemoguće prijeći sto metara da te netko ne zauzvati, ispriča se u ime čitavog turskog naroda, okriviti za sve Kurde, uvali ti u ruke tople perece i slično. Moja je faca – u krupnom planu izgledalo je kao sasvim pristojna makljaža – igrom slučaja završila na naslovnica najtiražnijih dnevnika.

Alo, ko je tu lud? pitao sam postarijeg izvjestitelja, iskusnog asa u ribičkom prsluku. Kome je u interesu fabrikacija događaja u koju smo na prepad uvučeni? Tko je instrumentalizira i zašto? Zemlja s toliko gadnih, prije svega unutarnjopolitičkih problema, trebala bi imati sasvim druge goruće teme od...

Ribič me odmjerio od glave do pete, zapalio cigaretu i mrtav-ladan, kao da čitav dan grizu neki s neba poslani šarani, rekao: *integracije. Europske integracije.* U jeku velike proeuropske kampanje u Turskoj iskoristili su priliku da pošalju poruku kako se studentima iz europskih zemalja takve stvari usred Istanbula ne bi smjele dešavati, a ako se ipak dese, naići će na jednoglasnu osudu. *Vraga bi vas iko tražio da niste iz Europske unije,* nastavlja ribič i otpuhuje dim. I ja ga jednostavno nemam srca razočarati, uprskati mu priču, reći: *ju nou, ajm from d Balkans...*

Tako sam po drugi put, bez svoje volje, za vrat uvučen u zvijezde.

POGLAVLJE TREĆE S nizanjem za mene značajnih eurointegrativnih trenutaka nastavljam dublje u kontinentu, na slatkoj vodi.

Budi precizniji; gdje je to pobliže bilo? U Poljskoj, duboko u sjeverozapadu, oko Bydgoszcza. *Što si tamo tražio?* Sudjelovao sam na pjesničkom festivalu, nisam tražio ništa. *Kako si onamo stigao?* Dovezen sam osobnim automobilom. Iz Berlina me prebacio prijatelj, Poljak, koji poznaje jezik i ceste. Usput smo prošli kroz mjesto Bagdad. *Koje je marke bio automobil?* Ne znam. *Što s tom poezijom? Jesu li u pitanju bile šifre?* Jesu i nisu. Poezije je bilo svakakve, kako je to već na pjesničkim festivalima slučaj. Slaba je bila zaista slaba. *Da li je bilo eskalacija u tom pogledu?* Ne, za to smo suviše dobro odgojeni. Još uvijek nas pritišće topli prsluk malograđanštine. To nas spašava. *Da li je bilo eskalacija po drugim pitanjima?* Je li to trik pitanje? *U redu, jesu li Poljaci veliki katolici?* Poljaci su jako veliki katolici. *Što, osim crkve, vatrogasnog doma i krčme, mora sadržavati svako pristojno poljsko mjesto?* Dom Svetog Oca Ivana Pavla II. *Može li se to primijeniti na tvoju zemlju?* Može, samo bez spomenutoga doma. Kod nas je papa obješen na počasno mjesto između državnog grba i loga sponzorskog piva. Osim toga, teško da je bilo što u toj zemlji moje. *Što Poljaci u malim mjestima izrazito ne vole?* Ne vole kada se papu naziva osobnim imenom. Ne vole čuti Wojtyła. *Kakvo je tvoje mišljenje?* Mislim da je rečeni opasan kriminalac, kao i uglavnom svi njegovi prethodnici, zajedno s pripadajućom firmom. *Što još Poljaci iz malih mjesta ne vole?* Ne vole te zateći u razgovoru sa Srbima i muslimanima. Jer mi Hrvati smo okej, braća, ali ti muslimani, ti pravoslavni, Rusi, pa mi smo ratovali – kako sad za istim stolom? *Što još ne vole?* Slovence koji tečno pričaju poljski. Prevoditelji. *Pojasni.* Željko je pričao suviše tečan poljski. U baru, na zatvaranju pjesničkog festivala. *Onog sa sumnjivim pjesništvom?* Toga, ali svaki festival je takav. *Što se dalje desilo?* Nakon nekoliko rezanih piva nisu mu više vjerovali da nije Poljak. Zahtijevali su da prestane s provokacijom. Da im pokaže dokumente. *I onda?* Dokumente im je odbio pokazati, ionako ih nije imao sa sobom. *I? Zahtijevali su da, pod njihovom pratnjom ode u hotel i pokaže dokumente. Dokaže da nije Poljak. Ili da odmah prestane s provokacijom. Prestane i ispriča se. Zatim?* Nije se ispričao. Ustao je i odbio daljnji razgovor. *Oni? Navalili su na njega, šamarali i drмали za ovratnik. Ti?* Uhvatio sam ga pod miške, zadržao, ne bi li izbjegli sveopće sranje. *Oni? Dok sam ga držao, jedan od njih odvalio ga je nogom u glavu, high-kickom. Što se desilo poslije?* Sveopće sranje. Masovna tučnjava za kraj pjesničkog festivala, uslijed koje sam se integrirao s tko zna kim, jer je osvjetljenje bilo slabo. U mraku, i kad se sudaraju, svi entiteti izgledaju slično. *Ishod?* Nakon sveopće

i iznimno uspjele integracije ulovio sam u Bydgoszczu vlak za Berlin i istog trenutka usnio.

PRISTUPNO POGLAVLJE ČETVRTO, ZASADA POSLJEDNJE Ovaj je popis kapitalnih integracija, jasno je, proizvoljan, i mogao bi izgledati drukčije. Za sada on slijedi zacrtani smjer – mokri san svakog neintegriranog Europljanina: od periferije k centru. Četvrti put su me europske zvjezdice zasule znatno bliže središtu oblaka, a integrirao sam se ovaj put vertikalno. I opet je moja objeručke prihvaćena integracija (zbog specifičnih okolnosti nisam je, naime, mogao prihvatiti drugačije) imala sasvim predvidiv katalizator, kao i smjer djelovanja: došla je prisilno, odozgo, od strane reda i zakona.

Putovao sam opet pjesničkim poslom, u Kopenhagen, točnije – vraćao sam se od tamo. Sve je prošlo u najboljem redu: bez garda sam šetao gradom, biciklom uzduž i poprijeko prokrstaro Norrebro, tulumario u posebnim stanovima “za zabavu i opuštanje” koje ima svaka novija zgrada u Vesterbro, čitao (nekropoetika!) na grobovima H. C. Andersena i Kierkegaarda, danima gluvario po Christianiji i što sve ne. Spomenuta je autonomna zona u centru grada, doduše, integracijska priča za sebe. Od početka sedamdesetih godina ova semi-ekstrateritorijalna oaza udomljuje živopisnu tapiseriju neintegriranih svih fela – od prestarjelih hipija, pankera i deložiranih skvotera, preko non-stop prepušenih rastamana i samo non-stop prepušenih, do militantnih vegana, fruktarijanaca i raznoraznih aktivista za prava svega što baca sjenu. Ipak, čim naputiš Christianiju (table uredno obavještavaju da ste ponovno na području Unije), opet si u srcu Europe – u onom mokrome snu – a iz sna se treba nekako vratiti kući.

Taj se postupak obično naziva buđenjem; Transtormer kaže *Buđenje je padobranski skok iz sna.* Tako sam se ja iz kreveta našao na aerodromu. I na aerodromu sam sat-dva radio stvari koje se na aerodromu obično rade – uglavnom ništa. A onda sam, okrijepljen snom, krenuo bliže k ogromnoj ptici: izvadio sve metalno iz džepova, laptop položio u pliticu, i kao milijun puta do sad sasvim mirno prošao kroz detektor metala. I onda su me pozvali i pitali je li moja torba baš moja. Ja sam rekao: baš ono baš. I pitali su me ima li šanse da je netko nešto unutra stavio. Ja rekoh nema nikakve šanse. I onda su pitali jesam li svjestan da nosim oružje, i ja sam blenuo. A tad mi se sinulo, i nasmijao sam se, i posegnuo rukom prema džepu torbe da iznutra izvadim švicarski perorez koji inače koristim za otvaranje butelja i čačkanje zuba, a zaboravio

sam ga u ručnoj prtljazi, kad su se na mene bacila dva dvokrilna policajca, zalijepila me svom snagom u zid koji sam zarovao noktima i na oči mi začas spustila mrak; topli mrak u kojem su, kao savršena aureola, žmigale živahne žute zvjezdice.

Čim sam došao sebi, pitali su. Gdje ste nabavili oružje, pitali su? Što ste namjeravali s oružjem, pitali su? Poznajete li nekoga s ovog popisa, pitali su; znate li da u Danskoj...

A ja sam po prvi put znao. Sve mi je konačno bilo jasno, ali bio sam suviše uzbuđen da surađujem. Zagonetno sam s osmjehivao, što je moje dobročinitelje dodatno izbacivalo iz takta. Nisam želio odletjeti. Mislio sam – ta to je sudbina! Želio sam ostarjeti i umrijeti u zemlji u kojoj je vadičep oružje, i za to sam se bio spreman boriti. Šutio sam i dalje kao zaliven, sve dok me nisu preveslali podlim pitanjem. Izlanuo sam nesmotreno da sam u Danskoj kao pisac. Kakav pisac, pitali su. Pjesnik, protisnuo sam. Pjesnik – ma goni ovoga u pičku materinu, rekli su i nogom me uputili prema izlazu, a ja sam se i dalje blaženo smješkao. Nije bilo više književnosti da me iskupi. Ničega. No zvjezdice koje sam vidio bile su ovaj put sto posto europske, i konačno sam mogao odlanut. Ja, integrirani. **E**

Izvorno objavljeno u zborniku *Literary bailout*, Internationales Literaturfestivala Berlin

U prošlom broju *Zareza* propustom uredništva uz esej *Život knjiga* Jamesa Wooda (52 – 53. str.) nije bilo navedeno ime njegove prevoditeljice, Petre Jurline.

Ispričavamo se prevoditeljici i čitatelji(ca)ma.

OGLAS

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

Jolene Middlehills, Po-vezivanje

Tražila sam fusnotu koja bi bolje pozicionirala Monte Alban. Nakon Epidaurusa, slika je upućivala na zaboravljeni jezik, sadržan u prostoru bez kretnje, kroz tišinu do svijeta u sebi.

To je to - rekao je Luka - *minimalizam je prostor koji popunjavaš sobom kao uvidom u vrijednost svog spoznajnog svijeta.*

Jake i Dino Chapman provlačili su se iz ruke u ruku dok smo ispijali rakiju medovaču i bijelo vino.

Pili smo već dva dana.

Ovo je bizarno - govorila je Ivana prstom pokazujući na Fuck Face sliku.

Bilo je za očekivati da će takva slika izazvati gnušanje, no činilo se kako je, zbog intenziteta vizualnog doživljaja, dobivala više na svojoj vrijednosti.

Kimnula sam glavom i nasmijala se, gledajući u ogledalo kako bih pravilnije iscrtala usta crvenom olovkom.

I tada, činilo se kao da vatreni plamenci gutaju prostoriju u kojoj jedni drugima

trljamo tijela kockama leda i cuclamo šlag s prstiju vadeći ga iz okrugle šalice.

Odložila sam olovku i stala listati kastrove pakla kroz dobro konstruiranu spoznaju prolaznosti i dijaboličnog terora, koju tako dobro utjelovljuju okrutne sprave namijenjene mučenju ljudi.

Povijest pruža viziju pakla koja nije okončana već je, kroz vrijeme koje je uslijedilo, iznašla put da se parafrazira kroz drugačija tumačenja.

Prekinula mi je misao: *Mogu te poljubiti?* - gledala me svojim umilnim očima pružajući mi jezikom komadić odlomljenog leda. Rastvorila sam usta i dodirнула je jezikom.

Okus joj je bio sočan i mek, kao mješavina meda i sirupa od borovnice, a osvježavajući kao mojito u vruće ljetno poslijepodne.

Pod utjecajem alkohola razvalili smo posljednju kariku koja nas je sputavala da postanemo bliži.

Odmaknula sam se i rekla: *U mom svijetu, kerubini i seraphimi se opijaju za šankom!*

Razumijem što govoriš - prislonila je glavu na moje rame - *nameće se jednostavan zaključak - čovjek je sam sebi najgori neprijatelj.*

Činilo se kao da je konklava opće sjebanosti spojila nešto od onoga što smo imale obje. **E**



JOLENE MIDDLEHILLS (Zagreb, 1984.) zadnje dvije godine živi na relaciji Tokyo-Pariz-Split. Radi kao freelancer i trenutno obnaša dužnost casting direktorice. Životne uzore pronalazi u Jackie O, Iris Apfel i noni Nike. Povremeno sanjari o tome da se bavi Pin up-om pod imenom Alexis Kitt. Tečno govori engleski, francuski i ruski.

Siniša Matasović, Sisak se uspješno pretvara da spava

pustopoljinama

nemoguće je napisati savršenu pjesmu

arapski konji lutaju pustopoljinama

pojedinci uživaju u lubanjama mrtvih životinja poredanima po zidovima svojih dnevnih boravaka

dogodi se da mi popuca koža s gornje strane ruku na mjestima gdje se prsti spajaju s ostatkom tijela pa nesvjesno zakrvarim posteljinu u bilo čijoj kući

najčešće u snu

sisak se uspješno pretvara da spava

svaki bi čovjek trebao barem jednom u životu noću isploviti na rijeku

valove je vrlo jednostavno pretpostaviti četveronožnim sandučićima el. pošte, a i šišmiši su podjednako agilni kao u predvečerje - izgleda da ih zavarava rafinerijska svjetlost - a i zrak je na prevaru isti

benzen ionako ne posjeduje miris, a i sigurnije ga je ispustiti u okoliš nakon što kazaljke označe ponoć

Sisak se uspješno pretvara da spava

stepeništa postanu zagušljiva i uska pa se sugrađani prilikom mimoilaženja neminovno dotaknu laktovima, a i pronađu idealan izgovor da jedni od drugih okrenu glavu i ne osjete ništa

stepeništa

ne podnosim stepeništa

dok smo bili djeca, voljeli smo prošetati do nasipa koji se protezao stotinjak metara iza naših kuća

baba nas je plašila vješticama i vukodlacima koji su vrebali s vrha stepeništa ne bi li se napili krvi i očnjake zarili u toplo dječje meso

strepili smo podjednako kao i u trenucima kada smo se trebali uspeti uz nasip i proviriti postoji li netko ili nešto neposredno iza njega (činilo se da je cijeli svemir)

djed bi u sumrak dovelao kući pa visoko iznad čamca podigao štuke držeći ih čvrsto ispod škrge

s lica bi mu tekle krupne kapljice znoja ili ipak suze

pas bi čekao ne prelazeći cestu i nestrpljivo mahao repom

pauk

jedan je čovjek drugome čovjeku razbio automobil jer mu se nije svidjela registracija s kojom se ovaj dovezao u njegov grad

druga su dva čovjeka ispijali kavu i sve to skupa mirno promatrali sa strane

jedna je osiguravajuća kuća razvukla svoju reklamu ispod reklame druge osiguravajuća kuće po cijeloj širini fasade na zagrebačkoj katedrali

jednom sam se u životu odbio suočiti sa stvarnošću i to se proteglo unedogled

zabio sam trepavice u virtualno brašno i lamatao nogama po zraku poput pauka koji se odbio hraniti komarcima i mušicama

mojoj majci

ne znam na koji način da nešto napišem, da pritom ne razmišljam

a haiku bi, kažu, trebao biti upravo takav

pčele su mi uginule zbog previše pesticida ili od prokletog rafinerijskog dima

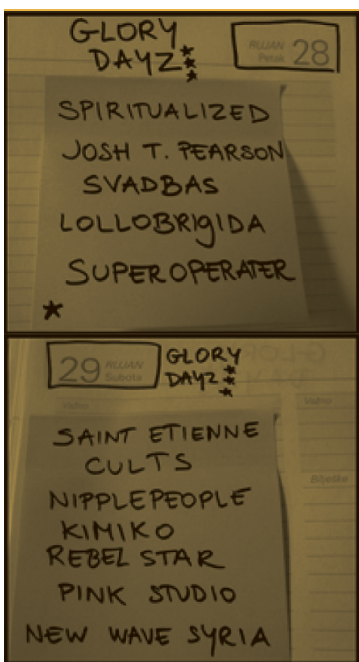
u Sisku ne bi trebalo uzgajati pčele, rekla mi je majka i prolila pivo

otac je pogledao u daljinu

SINIŠA MATASOVIĆ rođen je u Sisku 16. lipnja. 1980., gdje i danas živi. Po struci iz srednje škole je elektroničar, po faksu domalo dipl. inženjer strojarstva, ali se danas i jednoga i drugog kloni kao crne kuge. Piše i bavi se hrpom ostalih hobija. Objavljivao je pjesme i priče.

**SNIMAJ
DOKUMENTARNO!**

Škola dokumentarnog filma pod vodstvom stranih i domaćih tutora održat će se u Zagrebu od 17. studenog 2012. do 3. veljače 2013. godine. Ovaj program zamišljen je kao tromjesečni intenzivni rad s međunarodnim i Restartovim tutorima koji će polaznicima pružiti osnovne i napredne vještine potrebne za snimanje dokumentarnog filma. Nastava se sastoji od serije praktičnih vježbi, zadataka i analiza potrebnih za izradu kratkog dokumentarnog filma. Osim teorijskih predavanja, polaznici će proći i iscrpan trening baratanja opremom. Sva predavanja bit će praćena praktičnim vježbama, primjerima iz filmova i tjednim zadacima. Postepeno će se razvijati znanje kroz seriju vježbi, od jednostavnih vizualnih formi do kratkog dokumentarca. Bitna komponenta Škole dokumentarnog filma je analiza stranih i domaćih dokumentarnih filmova, a pojedini gostujući autori objasniti će kako su nastali neki od njihovih najuspješnijih radova. Sve to kroz grupni i individualni rad, uz pomoć voditelja te stranih i domaćih gostujućih predavača. Nakon završetka Škole, Restart laboratorij producirat će najuspješnije ideje uz stručnu pomoć i individualni rad mentora. Voditelji ovog programa su Ana Hušman, Nebojša Slijepčević, Oliver Sertić i Igor Bezinović uz posebna predavanja (vježbe) snimateljice Dinke Radonić i producentice Vanje Jambrović. Gostujući tutori su redatelj John Appel, redatelj i producent Boris Mitić te gostujući predavači producent Siniša Juričić, tonski snimatelj Davor Tatić i montažer Vladimir Gojun. Kao uvod u Školu tijekom mjeseca listopada svoja predavanja održat će austrijski redatelj Michael Glawogger i danski montažer Niels Pagh Andersen. Rok za prijave je 15. rujna 2012., a prijavnica i osnovne informacije se nalaze na web stranici: www.restarted.hr/skola.



dana na programu Saint Etienne, Cults, Nipplepeople, Kimiko, Rebel Star, Pink Studio i New Wave Syria. Program festivala u petak 28. rujna počinje u 20 sati, a u subotu se nastavlja već u ranijim poslijepodnevnim satima.

**SALON I
ANTISALON**

Inspirirani ovogodišnjim 31. izdanjem Salona mladih koji je otvoren 4. rujna u Domu HDLU (Džamiji), a traje do 23. rujna, Vladimir Tatomir i Stipan Tadić pokrenuli su Antisalon čije će se prvo izdanje odvijati u Autonomnom Kulturnom Centru Medika. Antisalon želi pružiti priliku odbijenima na natječaju za Salon mladih, dakle onima koji su trenutno zakinuti za predstavljanje svojih radova. S obzirom da ovogodišnji Salon želi nešto reći o afirmaciji mladih umjetnika kao i tome kako se živi i može li se uopće živjeti od umjetnosti, Antisalon želi ponuditi mogućnost da se kroz jednu nezavisnu i izvaninstitucionalnu platformu beskompromisno progovori na tu temu te da se prezentira cijeli spektar stavova. Program počinje 14. rujna od 20 sati, a umjetnici će predstaviti sami sebe te svoje radove, ali i stavove o selekciji, sceni i odnosima unutar nje.



25 FPS

Osmo izdanje Internacionalnog festivala eksperimentalnog filma i videa, 25 FPS, održat će se od 25. do 30. rujna u prostorima Studentskog

centra u Zagrebu. Šest festivalskih dana posvećeno je recentnim eksperimentalnim i inovativnim filmskim uradcima u trajanju do 60 minuta. Selektorice programa konkurencije Sanja Grbin i Marina Kožul odabrale su ukupno 32 rada. *Veliki u Vijetnamu* novi je film francuske redateljice Mati Diop, donosi priču koja započinje kao adaptacija Laclosovih *Opasnih veza*, a završava na obali i ulicama Marseillea, u stilu Alaina Resnaisa. Jedno od najjačih imena japanske eksperimentalne scene, Takashi Makino, snimio je film *Generator*, u kojem je u nizu gotovo apstraktnih slika snimljenih iz zraka prikazao Tokio kao organizam koji se istovremeno razara i regenerira. Rad je nastao kao autorova reakcija na katastrofu u nuklearnoj elektrani Fukushima koja je prošle godine pogodila Japan. Oba filma nagrađena su Tigrovima za najbolji film na ovogodišnjem Filmskom festivalu u Rotterdamu. Koristeći snimke iz starih znanstvenofantastičnih filmova, majstori found footagea Christoph Girardet i Matthias Müller u svome će *Meteoru* gledatelje provesti krajolicima svemira i filmskoga pulpa, a *Palače milosrda* Gabriela Abrantesa i Daniela Schmidta zadržat će se na Zemlji, ali na granici stvarnosti i mašte, prošlosti i sadašnjosti. Abrantesov i Schmidtov film mogao bi se opisati kao queer-bajka o dvjema djevojčicama i njihovoj perverznoj baki kroz koju su autori dekonstruirali mitove portugalskog nacionalnog identiteta, a mehanizme različitih oblika represije doslovno doveli do usijanja. Na programu će se naći i hrvatska premijera novog rada Telcosystems *Uznemiren*, eksperimentalnog spektakla inspiriranog potragom za Božjom česticom te dva filma domaćih autora: *Od do Mirande* Herceg i *We saw nothing but the uniform blue of the Sky* Damira Očka. Prije svakog natjecateljskog programa festival će ove godine prikazati analogne filmove, sada već klasike snimljene na vrpci, podsjećajući tako svoju publiku na povijest filmske umjetnosti.

**O OTPORU NA
FILMU**

U subotu 15. rujna započet će 17. Split(ski) film(ski) festival / Međunarodni festival novog filma – najstariji međunarodni filmski festival u Hrvatskoj. Festival će se baviti otporom u najširem značenju te riječi – od intimnog i ontološkog do kulturnog i društvenopolitičkog. Unutar osam programskih sekcija festival će prikazati 37 dugometražnih i 63 kratkometražna filmska i video ostvarenja iz recentne svjetske produkcije, a naglasak je na radovima u kojima je vidljiv otklon spram mainstream kinematografije. Središnji dio programa čini konkurencija od devet filmova dugog metra koji posredno ili neposredno promišljaju festivalsku temu “résistance”. Mahom je riječ o filmovima inozemne produkcije,

ali tu je i nekoliko domaćih autora. Filmove u konkurenciji ocjenjivat će dva međunarodna žirija. U dokumentarnom dijelu programa bit će prikazane dvije tematske sekcije. Prva, pod nazivom Otpor, zakružuje naslovnu temu festivala te kroz osam filmova propituje različite dimenzije otpora – od filma *Rouge Parole* koji iz centra zbivanja sagledava višedimenzionalnost još uvijek aktualnog arapskog proljeća do filma *Cultures of Resistance* o ljudima koji su svoj život posvetili promicanju promjena. Odrizi, druga sekcija dokumentarnog filma, bavi se likom i djelom kulturnih (kao i neafirmiranih) filmaša, a u sklopu nje će se prikazati i dokumentarac o Romanu Polanskom. Frame extended je programska sekcija gdje se mogu pogledati eksperimentalni filmovi dugog metra, a sekcija Libido bavit će se dekonstrukcijom pornografske kinematografije i problemima pedofilije unutar Katoličke crkve. Film *Outing* portretira mladića koji problematizira vlastiti spolni identitet pedofila, noseći se s odlukom da svoju seksualnost nikada ne realizira. Sekcija Mediteran predstavlja izbor filmova lokalne produkcije koji su da sada iz različitih razloga bili zaobidjeni, a unutar posebnog programa bit će predstavljena estonska kinematografija, uz filmske projekcije i prezentaciju o estonskoj recentnoj produkciji te njihovom najvećem filmskom festivalu. Program Retrospektiva na jednom će mjestu okupiti radove hrvatskog filmskog i multimedijalnog umjetnika Ivana Ladislava Galete te talijanskog majstora animacije Simonea Massia, pod čijim mentorstvom se održava i filmska radionica (Uklanjanjem do crteža) u kojoj će zainteresirane uvesti u osnove svog načina animacije. Posebna nagrada festivala za izuzetan doprinos razvoju umjetnosti pokretnih slika ove će godine biti dodijeljena poznatom portugalskom redatelju Pedru Costi, čiji će film *Collosal Youth* tom prigodom biti prikazan na festivalu. **E**

**NA NASLOVNOJ
STRANICI:
KATARINA
KUZMANIĆ,
ADAM, EVA, KANTA...**

“Tramvajska postaja u ranu jesen, početkom 21. stoljeća, kakvih stotinjak godina nakon belle époque. Nema se što puno dodati.”

KATARINA KUZMANIĆ živi i radi, kako se to lijepo kaže, u Zagrebu, gdje je i rođena. Što sanja i o čemu, to je već druga priča, može se samo reći da za nju još ima vremena.

EUROZINE

Zarež je član mreže Eurozine, koja povezuje preko 80 europskih kulturnih časopisa.
www.eurozine.com

zarež, dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja

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

uredništvo prima
pon-pet 10-14h

nakladnik
Druga strana d.o.o.

za nakladnika
Zoran Roško

glavni urednik
Boris Postnikov

zamjenici glavnog urednika
Nataša Govedić, Srećko Horvat, Trpimir Matasović i Marko Pogačar

izvršni urednik
Nenad Perković

poslovna tajnica
Dijana Cepić

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

dizajn
Ira Payer, Tina Ivezić

lektura
Darko Milošić

prijelom i priprema za tisak
Davor Milašinčić

tisak
Tiskara Zagreb d.o.o.

Tiskanje ovog broja omogućili su:

**Ministarstvo kulture
Republike Hrvatske
Ured za kulturu Grada
Zagreba**



GLORY DAYZ

Prvi Glory Dayz festival održat će se 28. i 29. rujna u Tvornici Kulture, dakle u nešto drukčijem prostoru od ranije najavljenog Zagrebačkog Velesajma. Najvažnija imena festivala su Spiritualized, Saint Etienne, Josh T. Pearson, a svoj su nastup nedavno potvrdili i grupa Cults, njujorški indie pop dvojac koji čine Madeline Follin i Brian Oblivion. Uz spomenute zvijezde festivala nastupit će još niz bendova. Prvog festivalskog dana nastupaju Spiritualized, Josh T. Pearson, Svadbass, Lollobrigida i SuperOperater, dok su drugog



KATARINA KUZMANIĆ, ADAM, EVA, KANTA...