

REVIEWER PICCOLI?

P. HALLWARD: LEKCIJE ARAPSKOG USTANKA
B. BECK: BOG S ČEKIĆEM
TEMAT: TI SI MJERILO



12 kn (HR), 2,5 km (BIH), €1,6 (SLO)

INFO

Jelena Ostojić **2, 47**

DRUŠTVO

Lekcije arapskog ustanka *Peter Hallward* **3**Krajoлик pisan moći *Jadran Kale* **4-5**Neka institucije rade svoj posao
Davor Rodin **6**Što hoće Hrvatska: radnice ili robinje? **7**

IN MEMORIAM

Odlazak Sandfrau *Manuela Zlatar, Ines Prica i Suzana Marjanić* **8**Kasum Cana (1968. – 2011.) **8**

SOCIJALNA I KULTURNA ANTOLOGIJA

Bog s čekićem: poetski bestijarij *Nicka Cavea Boris Beck* **9-10**

FILM

Frigidna primabalerina *Igor Jurilj* **11**

VIZUALNA KULTURA

Podređenost višem strukturnom redu
Silva Kalčić **12**Društvena uloga dizajna kao privatna opsesija *Marko Golub* **13**Razgovor s Marijanom Crtalićem
Suzana Marjanić **14-15**Žamor u Woodstocku *Ivica Župan* **16**

BETON, kulturno-propagandni komplet

Srbija u čizmama *Branislav Jakovljević* **17-18**Kino psorijaza *Saša Ćirić* **18**M.S. davo i njegov nož
Ivan Mandić **19**Kusturica, Emir Redakcija Betona **20**Lirika ukoke *Predrag Lucić* **20**

TEMA BROJA: Ti si mjerilo

Priredile Ivana Meštrov
i Mihaela RichterUvod Ivana Meštrov
i Mihaela Richter **21**Oblikovanje grada *Marija Borovičkić, Neva Lukić, Matea Kolendić, Sunčica Perišin Tomljenović i Maja Rožman* **21-23**Art & Kvart *Morana Matković, Petra Šešljaga i Lea Vené* **23-25**Prakse reispisivanja prostora *Ana Ćurić, Viktorija Šantić, Renata Šparada i Tereza Teklić* **25-27**Artist, aktivist – aktivist *Ivana Anić, Natalija Bajs, Becky McKay, Eva Grgić i Miljana Hadžić* **27-28**

KAZALIŠTE

Istup, nastup i domet interakcije
Nataša Govedić **30**

RAZGOVOR

Jean Teulé o Prodavaonici samoubojstava *Guillaume Monier* **31**

GLAZBA

Učitelji i učenici
Trpimir Matasović **32**

KNJIGE

U traganju za izgubljenim vezama
Andrea Milanko **33**Prije i poslije Miloševića
Boris Postnikov **34**Hegel postmoderne epohe
Mario Kopic **35-36**Distancirana priča o etničkoj pripadnosti
Japoda *Sonja Kirchhoffer* **36-37**Briljantna posveta omiljenom piscu
Bojan Kristofić **38**Što nas to uznemiruje?
Martina Perić **39**Razgovor s Gordanom Bosanac
Ana Maskalan **40-41**

ESEJ

Nigdjezemska za odrasle
Michaela Ditttrich i Ptitesouris **42**

PROZA

(Ne)dostupnost *Srdan Sandić* **43**

POEZIJA

Jestiva zvijezda *Gordana Tkalec* **44**

STRIP

Oliver Schulze **45**

KOLUMNA

Majmuni u kahvezu
Neven Jovanović **46**

Podržimo Kamensko: Svjedočenja

“Voljela bih da znaš zašto ljudi žele ispričati svoju priču. Mislim da ne možemo živjeti bez tog svjedočenja, ne možemo znati što nam se dogodilo, ne možemo povezati događaje, ne možemo se samo prepustiti ravno-dušnom tijeku onoga što ostaje prešućeno” (Hannah Arendt). U 12:30, 7. ožujka u zagrebačkoj Tvornici, radnice Kamenskog pokušat će s publikom podijeliti svoja sjećanja i razmišljanja o životu pod znakom neplaćenog rada, štrajka gladu, gubitka posla, života obilježenog nezaposlenošću i izdajom poslodavaca i državnih funkcija, ali i podrškom obitelji i sugrađana. Uz nastup radnica Kamenskog, podršku njihovom radu pružit će i kulturne radnice Hrvatske, u programu pod nazivom “Neraskidive niti: kulturne radnice za radnice u tekstilnoj industriji”.

Grad i klimatske promjene

“Forum za kreativne umove II – grad i klimatske promjene” naziv je međunarodnog simpozija koji će se u organizaciji Goethe-Institut Hrvatska, održati od 3. do 5. ožujka. Na simpoziju, koji je zamišljen kao interaktivna platforma, sudjeluje više od 35 umjetnika, arhitekata, novinara i aktivista iz Hrvatske, Njemačke, Srbije, Bosne i Hercegovine i Grčke koji se u svom radu bave problematikom klimatskih promjena. Kako će se ekstremne vremenske prilike odraziti na gradove? Kakve učinke i posljedice imaju urbanizacija i problematična turistička privreda na urbani život, na zdravlje, infrastrukturu, opskrbu energijom? Koju ulogu mogu preuzeti umjetnost i kultura kao dio javnosti? Koliko prostora ima za “kulturu građanskog sudjelovanja”? U subotu 5. ožujka, posljednjeg dana simpozija, sudionici Forumu će u

vremenu od 10 do 14 sati na Zrinjevcu predstaviti svoje radove i akcije kojima se želi probuditi svijest građana o brizi za okoliš i vlastitoj odgovornosti. Paralelno sa simpozijem izlazi i publikacija u izdanju Goethe-Instituta Kroatien, posvećena Forumu za kreativne umove, održanom u Dubrovniku u lipnju 2010. Goethe-Institut u sklopu svog trogodišnjeg projekta “Kultura i klima” organizira aktivnosti koje okupljaju stručnjake s različitih područja koji se bave temom klimatskih promjena i njihovog utjecaja na društvo.

Volume collection

Projekt *Volume collection* predstaviti će umjetničke koncepte koji su predstavljani ili realizirani kroz medij knjige, bilo to u njezinom realnom tiskanom obliku, ili u formi objekta (knjige-objekta, knjige-djela, knjige-teorijskog objekta), videa, web umjetnosti, performansa, akcije, fotografije ili konceptualnog slikarstva. Umjetničke prakse predstavljene ovim projektom, komuniciraju nam s vrlo preciznog stajališta, i s kritičkim angažmanom, u odnosu na dominantnu političko-ekonomsku konstelaciju suvremenih društava ili u odnosu prema dominantnim paradigmama, tržišnim sistemima i teorijama umjetnosti. Neki od umjetnika koji će sudjelovati su: Ayreen Anastas, Siniša Labrović, Marko Marković, Vlado Martek, Tomislav Brajnović, Ana Maria Bresciani, Nemanja Cvijanović, Vuk Ćosić, Zlatan Dumanić, Sandro Đukić, Janez Janša,



Igor Eškinja, Claire Fontaine, Iva Kovač, Elvis Krstulović, Vedran Perković, Slaven Tolj, Goran Trbuljak i mnogi drugi. *Volume collection* također predstavlja i kritiku institucije nacionalne nagrade za hit knjigu godine u mediju konceptualne slike, riječi iz rječnika u izbjeglištvu, multimedijalnu prezentaciju letećih knjiga o suvremenoj umjetnosti, brošuru Duchampovih svjedoka, ideološko-religijsku knjigu suvremenog proroka, videodokumentaciju čitanja dijelova Biblije u časničkoj uniformi, video o uništavanju knjige, video o zatočenoj sreći u tvrdavi od knjiga, novelu o metazezičkoj porno publikaciji, knjigu koja sadrži 100 prijedloga za realizaciju nemogućih umjetničkih projekata, nogometnu utakmicu definicija mase protiv definicija moći, knjigu odgovornih imena, knjigu o janjetu i Wittgensteinu, nedovršenu knjigu na wc papiru, performans čitanja Don Kihota u slavu Ontanija, pet pisama samome sebi itd. Otvorenje izložbe je 10. ožujka u 19 sati u Muzeju moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci. U sklopu otvorenja Slaven Tolj održat će perfromans *Vague memories of one lost photo*. Razgovor s umjetnicima Vladom Martekom i Mladenom Stilinovićem održat će se 11. ožujka u velikoj sali MMSU s početkom u 11,30 sati.



Glazbeni maraton u ožujku

Bendovi u rezidenciji, projekt nastao u sklopu Kulture promjene, za ožujak najavljuje glazbeni maraton, u kojem će sudjelovati čak osamnaest kvalitetnih underground bendova zajedno s glazbeno osviještenom publikom u utrci za očuvanje te

jačanje domaće i regionalne nezavisne glazbene scene. Start maratona je u četvrtak 3. ožujka, a kraj 31. ožujka. Sudjelovati mogu svi – nema sudaca, nema medalja, nema dresova, nema pobjednika. Svi su pozvani, i glazbenici i ljubitelji glazbe, a i oni ne-svrstani. Organizatori jamče vrhunski provod, skoro kao u nogometu! Neki od sudionika ožujskog glazbenog maratona su: EVOQ (HR), Nina Romić, Repetitor (RS), Jasna Bilušić new deal, Eck Akt, MatMar, Nežni Dali-bor (RS), Jack dupon (FR), Peach pit, Tresspass trio (SWE) i sad već redovna publika MM centra. Glazba spomenutih bendova svojom raznolikošću zadovoljit će sve ukuse: prog R'n'R, indie, punk, moderni jazz, američana, math R'n'R, psyche, neo klasike, psy folka... Svi koncerti tijekom ožujka se održavaju u MM centru s početkom u 21 sat. Cijeli događaj kao i obično bit će prenošen izravnim prijenosom putem KulTV-a koji se može pratiti na www.sczg.hr/stream. Cijena ulaznice je 15 kn i može se kupiti na blagajni Teatra &TD-a na dan koncerta od 19.30h do 22h. Sav novac od prodanih ulaznica ide u ruke glazbenicima da bi se podržala domaća nezavisna glazbena scena. To je jedini razlog zaokreta u konceptu projekta Bendovi u rezidenciji na koji je ulaz do sad bio besplatan. Broj mjesta u dvorani strogo je ograničen, a ulaznice se mogu rezervirati na e-mail nenad.borovic@gmail.com.

Gradovi u tranziciji

Predavanje Dražena Šimleše pod nazivom “Gradovi u tranziciji” održat će se u petak, 4. ožujka, u Društvenom centru Rojc u Puli s početkom u 18,30 sati. Što su to “Gradovi u tranziciji”? Kako bi izgledalo društvo s niskom potrošnjom energije? Kako bi se hranilo, izgrađivalo i napajalo energijom? Hoćemo li čekati da bude prekasno ili ćemo voditi primjerom? Teško je zamisliti svijet bez nafte, ali je moguće da ukoliko ga ispravno planiramo i implementiramo, pruži viši standard od današnjeg. Osim odgovora na ova pitanja, predavanje će ukazati na projekte u kojima osviješteni i aktivni građani i građanke širom svijeta kroz suradnju i međusobno pomaganje prave planove za društveni sustav koji se brine za lokalne resurse i socijalnu pravdu.

LEKCIJE ARAPSKOG USTANKA

SVAKIM REVOLUCIONARNIM SLIJEDOM U PRAKSI SE PRIMJENJUJE NAČELO KOJE SVAKA KONTRAREVOLUCIONARNA TEORIJA POKUŠAVA ZANIJEKATI ILI PRIKRITI: UISTINU NEMA DUBLJEG IZVORA LEGITIMITETA OD AKTIVNE VOLJE NARODA

PETER HALLWARD

Već je kasnih 1940-tih Simone de Beauvoir jadikovala nad našom tendencijom da “mislimo da više nismo gospodari svoje sudbine; više se ne nadamo da ćemo pomoći stvoriti povijest – prepustili smo se biti joj podložnima.” Do kasnih sedamdesetih to je žalovanje, prepakirano u slavlje, postalo predmetom općeg konsenzusa. Do kasnih osamdesetih već nam je bilo rečeno da je i sama povijest došla do kraja. Ona vrsta povijesti koju bi mogli stvarati obični ljudi imala je iščeznuti unutar “novog svjetskog poretka”, svijeta u kojem bi uzak krug elita kontrolirao sve glavne razine moći.

Naravno, tijekom većeg dijela posljednjih tridesetak godina te su elite vodile nemilosrdan napad na ljude koje su iskorištavale. Sindikati su desetkovani, plaće smanjene, javni servisi privatizirani, a javni resursi opljačkani. Tijekom mnogih od tih godina, za vrijeme kojih “nije bilo alternative”, otpor je na većini mjesta bio ili marginalan ili simboličan. U ovom ili onom obliku, rezignirana je podjarmljenost ostala prevladavajućim poretkom.

FINANCIJSKI PUČ Nije više tako. Na različite načine i na različitim mjestima (uključujući, najdramatičnije, i neka mjesta koja se sve donedavna često zdravo za gotovo smatralo “najpokornijim” i “najstabilnijim” zemljama) ljudi su diljem svijeta počeli ponovno otkrivati djelatno načelo svakog revolucionarnog slijeda: ako smo voljni djelovati u dovoljnim brojevima i dovoljno odlučno, već imamo svu moć potrebnu za osmišljavanje i nametanje vlastite alternative. Ako smo odlučni u tome i ustrajati, imamo priliku pomoći promijeniti svijet.

Time ne želim reći da su neoliberalni poredak i imperijalna moć koja ga štiti u opasnosti od ikakvog skorašnjeg kolapsa. Prilika nije ništa više, niti manje, od prilike. Vlade koje vode ljudi poput Davida Camerona i Baracka Obame nastavljaju nametati programe “reformi” koje nisu ništa bitno više od svojevrsne klasne borbe. U Ujedinjenom Kraljevstvu, trenutni Vladini planovi za obrazovni sustav i javne servise daleko su agresivniji od ičega što je svojevremeno mogla predložiti Margaret Thatcher. Ipak, tijekom posljednjih nekoliko godina, a najočitiije tijekom posljednjih nekoliko mjeseci, opći se odnos snaga počeo mijenjati na tri dalekosežna načina, koji bi zajedno mogli preobraziti ne samo Bliski istok, nego i svijet u cjelini.

Prije svega, naravno, nakon što je, jasnije nego ikad prije, pokazano što sve uključuje nesputana utrka za profitom – 2008. neoliberalni su kreditni mehanizmi spektakularno implodirali, a kredibilitetu samog sustava kapitalističkog svijeta zadan je udarac bez presedana. Troškovi povezani s onim što su mnogi prozvali “financijskim pučem” svima su razotkrili trenutna pravila političkog

računovodstva: privatizirati profite, socijalizirati gubitke. Ta vrsta pravila ima tendenciju biti na gubitku jednom kad postane javnom.

Uvijek su nam govorili da si ne možemo priuštiti ustrajanje na utopijskim projektima koji bi mogli umanjiti društvene nejednakosti ili spriječiti milijune smrti koje se događaju svake godine kao rezultati bolesti ili gladi. Naše su vlade i središnje banke, međutim, potrošile bilijune dolara – tisuće puta više novca nego što je potrebno za iskorjenjivanje svjetske gladi – kako bi izbavile neke od najbesramnije korumpiranih institucija koje je svijet ikad vidio. Taj je javni novac, jednako besramno, potrošen kako bi se izbjeglo promjenu, umjesto da je se provede. Nije povedena rasprava o temeljnim ekonomskim proturječjima, a bankarskom je sektoru prepušteno da nastavi funkcionirati više-manje jednako kao i prije. U trenutku u kojem posljedice tog monumentalnog promašaja počinju pogadati sve više ljudi, ustrajanje na klasnoj polarizaciji postaje političkom pozicijom koju je teško braniti, pogotovo s obzirom da su mjere, svojevremeno opravdane kao ekonomska nužnost, sve jasnije razotkrivene kao stvar proizvodnih izbora i prioriteta.

NARODNA MOBILIZACIJA I SOLIDARNOST Istovremeno, imperijalna se moć, koja je sve do prije nekoliko godina ustrajala na “sveobuhvatnoj dominaciji”, susreće sa značajnim ograničenjima svog širenja – i na unutarnjem i na vanjskom planu. Vošingtonski jastrebovi još uvijek mogu sanjati o napadu na Iran, ali sada je vjerojatno teže zamisliti nov napadački rat Sjedinjenih Država nego ikad nakon 1945. Rijetko je tako dominantna, golema i skupa vojska izgledala tako bespomoćnom. Rijetko je, također, tolika diplomatska moć izgledala tako ispraznom, rascjepkanom i licemjernom. Kao i toliko puta tijekom proteklih desetljeća, Sjedinjene Države još uvijek mogu koristiti svoj veto u Ujedinjenim narodima kako bi spriječile pravdu na Bliskom istoku, ali su sada istovremeno dužne uložiti veto i na vlastitu politiku, s cijenom koja je već ugrozila najbitniji cilj u toj regiji: kraj Palestinskog oslobodilačkog pokreta.

Sjedinjene Države i njihovi saveznici pomalo otkrivaju da je ovih dana puno teže lagati o tome što sve uključuju taj i drugi prijetvorni politički procesi – ta bi poteškoća uskoro mogla imati posljedice i na misije stabiliziranja Haitija, pacificiranja Iraka, osvajanja Afganistana, demoniziranja venecuelanskog Huga Chaveza i slično. To je drugi faktor o kojem je ovdje riječ, a najočitiije ga je dramatiziralo al-Jazeerino objavljivanje palestinskih dokumenata prošloga mjeseca, što se nadovezalo na WikiLeaks-ova prošlogodišnja otkrića. Kombinacija novih tehnologija, novih društvenih medija i novih izvora informacija (ne samo same al-Jazeere), koja omogućuje nove oblike udruživanja i promišljanja, počinje političkim

elitama otežavati oslanjanje na podložan tisak u postavljanju i ograničavanju političkih planova.

Ta nova sredstva pristupanja i dijeljena informacija počinju imati i preobražavajući učinak na treći i najvažniji razvitak: neočekivani preporod narodne mobilizacije i solidarnosti – ta je obnova počela bolivarskom revolucijom u Venezueli i autohtonim pokretima u Boliviji i Ekvadoru (koji se trenutno, među ostalim, pojavljuju u Portoriku i Gvadelupeu, Iranu, Kini i diljem Europe), ali je sada uzdignuta na viši stupanj u Tunisu, Egiptu, Bahreinu i Libiji. Kao što je to vrlo koncizno formulirao jedan egipatski prosvjednik: “Prije sam gledao televiziju, sad televizija gleda mene.” Na drugoj strani svijeta, deseci tisuća prosvjednika mobiliziranih kako bi zaštitili svoje sindikate u Wisconsinu pripadaju mnogim milijunima koji su gledali i učili te vide neke sličnosti između guvernera svoje države i svrgnutog egipatskog predsjednika. U Ujedinjenom Kraljevstvu, studenti i radnici koji se pripremaju za sljedeći krug izravnog sučeljavanja s Cameronovom vladom također su gledali.

NADOLAZEĆA BORBA Diplomati i učeni ljudi hrle nas uvjeriti kako je ono što stvarno vidimo u sjevernoj Africi samo istočnjačka inačica istočnoeuropskih nemira 1989. ili kasnijih “obojenih revolucija” – nemira koji su primarno konsolidirali, a ne doveli u pitanje globalni *status quo*. Naravno, nitko ne može reći kako će se razviti sjevernoafričke mobilizacije ili koliko će se daleko širiti. Poput ranijih revolucija u Francuskoj, na Haitiju i u Rusiji, riječ je o mobilizacijama čije su prostorne i vremenske (a kamoli etničke ili vjerske) dimenzije sve samo ne nedvosmisleno unaprijed utvrđene. No znamo da su već promijenile tijek povijesti i da će ga nastaviti mijenjati. U svakom su novom sučeljavanju iznova pokazale istinitost starog uvjerenja koje će uvijek biti moćnije od svake nasilne represije ili prezirnog odbacivanja: narod, kad je ujedinjen, nikad neće biti pobijeden.

Štoga se sljedeće dogodilo, narodi sjeverne Afrike i Srednjeg Istoka već su izborili pobjede koje nikad neće biti izbrisane. Sukobi u Tunisu 11. i 12. siječnja, kapitulacija interventne policije u Kairu i Aleksandriji 28. siječnja, zauzimanje Bisernog trga u Manami 19. veljače, oslobodenje Bengazija 20. veljače – u analima revolucionarne povijesti, događaji arapskog proljeća 2011. jednog će dana možda prizvati usporedbe prije s ljetom 1789. ili jeseni 1917. nego sa zimom 1989.

U svakom slučaju, ono što je ponajprije stavljeno na kocku manje je specifičan zahtjev za objektivnom promjenom, a više subjektivan proces samoosnaživanja. Svakim revolucionarnim slijedom u praksi se primjenjuje načelo koje svaka kontrarevolucionarna teorija pokušava zanijekati ili prikriti: uistinu nema dubljeg

— STARI NEOLIBERALNI PROBOJ I DALJE SE NASTAVLJA. MEĐUTIM, SAD SVI ZNAJU DA ĆE ON USPJETI SAMO AKO MU MI TO DOZVOLIMO —

izvora legitimiteta od aktivne volje naroda. Revolucionarni slijed je onaj u kojem oni narodi koji su odlučili preobraziti svoju situaciju pronalaze način kojim će pojasniti i mobilizirati volju naroda kao cjeline. Ondje gdje postoji, volja *tog* naroda održava se praksom onih koji je oblikuju i nameću u općem interesu – i koji time neumitno riskiraju da ih manjina koja se protivi tom interesu lažno predstavi kao kriminalce ili autsajdere.

Kao što je nedavno upozorio filozof Alain Badiou, “jednom kad prijede određen prag odlučnosti, ustrajnosti i hrabrosti, narod uistinu može usredotočiti svoje bivstvovanje na javni trg ili ulicu, u nekoliko tvornica ili na sveučilište. U osvit preobražavajućeg događaja, narod je sastavljen od onih koji su sposobni razriješiti probleme koje postavlja taj događaj” – primjerice, probleme koje donosi obrana trga, održavanja štrajka ili sučeljavanja s vojskom. Potaknuti potvrdom svoje teško osvojene moći, narodi sjeverne Afrike i Bliskog Istoka trenutno iznalaze načine rješavanja takvih problema brzinom koja se već sada opire ikakvoj vrsti povijesne usporedbe. Njihov je prioritet sada konsolidirati i organizirati tu moć, prije nego što nađu na nove obeshrabrujuće probleme s kojima će se uskoro morati suočiti.

Nepotrebno je posebno isticati da će se nadolazeća borba ponovno odigravati na različite načine na različitim mjestima. Posljedice čak i najblistavije pobjede uvijek su nesigurne i možda će proteći puno vremena prije nego što ćemo mi koji živimo u zaštićenijim dijelovima svijeta naučiti vlastite lekcije iz sjevernoafričkog primjera. Stari neoliberalni proboj i dalje se nastavlja. Međutim, sad svi znaju da će on uspjeti samo ako mu mi to dozvolimo. **E**

S engleskoga preveo Trpimir Matasović. Tekst je, pod naslovom *Arab uprisings mark a turning point for the taking*, objavljen u *Guardianu* 22. veljače 2011. Oprema teksta je redakcijska.

KRAJOLIK PISAN MOĆI

**ZAŠTO JE PROSTOR POLITIKA,
A KULTURNI KRAJOLIK NJEZIN
IZLOG I AGENDA**

JADRAN KALE



“Obnova mrgara Lipica prije mljevenja padine za plantažni vinograd s druge strane Bašćanskog polja (fotografija Sanjina Ilića iz udruge Sinjali, 2007.).”

U studentskom seminaru se slici raspadajućeg društva ili disfunkcionalne države proteklih godinu dana moglo jednostavno parirati slikom proljetnih gradnji pod Velim vrhom na Kornatu. Ako je doista točno da socijalna kohezija puca, kako je bilo moguće usred nigdine na besplatnom radu bez pogovora okupiti dvije i po tisuće ljudi iz svih dije- lova zemlje i svih slojeva zajednice? Svoju je korisnost demonstrirala i država, ne samo kroz izdatke za brodski benzin ili graditeljske sendviče i zaštitne rukavice, već i administrativnim pomagalom kakvo je presu- dilo hoće li se zadatak stići obaviti u razdoblju od izbora spomeničkog rješenja do početka ljetne sezone požara na otvorenom kada vatrogasci više nisu mogli sudjelovati. To su bili izravni poticaji za mljekare. Uz njihovu je pomoć tripot viša otkupna cijena ovčjeg mlijeka na Pagu domaće ljude učinila jedinima u zemlji kojima se njihovo krajobra- zno umijeće suhozidnog profiliranja ovčjih ograda isplati. Kornatske suhozidne križeve po rješenju arhitekta Nikole Bašića nije izgradila samo empatija stotina i stotina ljudi uživljenih u tragediju vatrogasaca, već na posredan način i svatko tko je kupivši sir europeiziranih paških sirana dao za pravo njegovom okusu, recepturi, ambijentu otočne posolice i ljudima koji u tom podneblju i dalje vladaju lokalnim znanjem i umijećima potrebnima za njegov na- stanak. Simboličnoj evokaciji težačkog života u kamenom krajoliku i izbama zemljanog tla tržišno su otvorila vrata sirana u kakvima se danas može jesti i s poda.

Tvrdnju kako je spomeničkom oličenju prepoznatljivog krajobraznog identiteta standardizirano tržište umjesto krvničke sjekire na šiju spustilo girlandu jamstava glo- balne kakvoće za tim perspektivniju budućnost nije jedno- stavno sljubiti uz svakodnevne litarije o gubitku tradicija i kulturnih samosvojnosti. Svjedočeći iz srca dekorativnog programa pučkih izričaja, to bi bio govor o najfinijim or- namentima vezenima prije no što smo se u XIX. st. našli u državi kojoj su u sastavu bile i lombardske predionice svilenih konaca. Govoreći o narodu i puku u ratu, to bi bila tumačenja determinantnih vjekovnih mržnji umje- sto konstatacija novih poprišta utvrđivanja sfera utjecaja repozicioniranih kontinentalnih sila. I poslije rata među takve govore idu projekcije današnjih obojenosti duboko u prošlost. Pokušaj odgonetavanja kulture i njezinog vre- mena njim samim u ovom je slučaju zoran rukopis ostavio upravo u krajoliku.

LOKALNI GLOBALNI KRAJOLICI Europski su kulturni krajolici karakteristično globalni krajolici. Obrise su im omogućili planetarni resursi, ne samo u siluetama povijesnih kolonijalnih metro- pola, već i u pejzažnim arkadijama diljem europskih pokrajina. Na koncu, kulturni krajolici kao konjunkturalni spomenici nisu samo europska isključivost. Već su i sjajni spomenici rudimentarnih tehnika gradnje nastajali daleko izvan izolacija ograničenog podneblja. U državi koja se nakon dekoloni- jalizacije zove po “kućama od kamena” je

**— NOVI NADNACIONALNI
EUROPSKI POREDAK DONOSI I
NOVE FORMATIVNE UTJECAJE
NA KULTIVIRANE I KULTURNE
KRAJOLIKE. KAO NI PRIJE, UTJECAJ
SAM PO SEBI NIJE NI ISKLJUČIVO
DOBAR NITI ISKLJUČIVO LOŠ —**

Veliki Zimbabwe, koji je kao najveći od tristotinjak sličnih zdanja nastao na križanju sjevernijih poljodjelskih zemlji- šta, južnijih stočarskih pasišta i istočnih puteva k lukama u kojima se trgovalo s Arapima. Kao rezultat stjecanog bogatstva je ostala središnja građevina visoka i po 11 me- tara opasana s 252 metara dugim zidom koju kolonijalni gospodari nisu znali objasniti drugačije no kao ostatak feničanskog (bijelog) gospodstva nad domaćim življem. Bliže nama, najmonumentalniji suhozidni spomenik pret- historijske konjunkturalne svakako predstavlja nekoliko tisuća nuragičkih zdanja koja su po Sardiniji koncentrirana nad prilazima u unutrašnjosti planina iz kojih se i u prehistoriji izvozilo srebro. Vojničke građevine poput Dom'e S'Orcu, visoke do 20 metara i ukupnog opsega od 148 metara, bile su sagrađene utrškom trgovine. (Zanimljivo, u formuli civiliziranog gospodara i nesposobnih domorodaca i nad nuraghima se dugo pretpostavljao graditeljski utjecaj fe- ničanske ili kartaške vlasti.)

Ako je svaki kulturni krajolik ujedno i povijesni gos- podarski – također i politički – krajolik, čemu onda mogu posvjedočiti današnje hrvatske krajobrazne strukture? U tom su smislu napose poučni upravo suhozidni krajo- lici, koji su kod nas od 1972. godine naovamo bili i prvi hrvatski registrirani kulturni krajolici pod nominalnom konzervatorskom paskom. Na kornatskom spomen-polju poginulim vatrogascima nehotice je rasprostrt i efektna lakmus-papir odnosa moći ispisanih u reguliranom, dakle kulturnom krajoliku. Važna uloga kakvu su kroz uspjele vodstvo paških voditelja volonterskih graditelja križeva na njihovom otoku odigrali mljekarski poticaji svrnula je pozornost na nacionalno neiskorišten regulativni prostor europske uredbe 2078/92. o održivoj poljoprivredi i zaštiti okoliša koja na izbor zemljama-članicama pruža i mjere čuvanja, održavanja i građenja kulturnih krajobraznih vri- jednosti i ljepota. Drugim riječima, mnogim se vlasnicima zemljišta diljem Europe izravno isplati popravljati svoje suhozidne ograde, terase ili gomile. U europskim suhozid- nim krajolicima praktično su svi vlasnici zemljišta u ulozi u kojoj su kod nas Pažani bili na Kornatu: oni to znaju činiti, jer tržište radi za njih. Čak i gledajući korak dalje, tamo gdje je poticajima ove vrste presudio GATT, iza farmera s certificiranim proizvodima dodanih vrijednosti ostaju prostori povećanog biodiverziteta – kako je to osvjedočeno na Novom Zelandu.

Imperativ maksimiziranog voćnog fonda pred ulazak u EU je među svojim lošim učincima polučio obratan rezultat. Poticanje sadnje je u mnogim mjestima smanjilo genetski diverzitet, jer su se lokalno srasle sorte uklanjale da bi se s novim sadnicama konzumirao novčani poticaj. Plantažno povećavanje broja loza i maslina smanjilo je

**— AKO JE SVAKI KULTURNI
KRAJOLIK UJEDNO I POVIJESNI
GOSPODARSKI – TAKOĐER I
POLITIČKI – KRAJOLIK, ČEMU ONDA
MOGU POSVJEDOČITI DANAŠNJE
HRVATSKE KRAJOBRAZNE
STRUKTURE? —**



“Panoramski pogled na mrgare Lipica i malčirane vinograde prekoputa Baščanskog polja na Krku (fotografirao Berislava Horvatica, 2008.).”

— ČOVJEK JE TOPOFILIČNO STVORENJE, KOJE VOLI USPOMENE I VRIJEDNOSTI ASOCIRATI MJESTIMA —

krajobrazni diverzitet, s mljevenjem čitavih krških padina lišenih estetizirane krajobrazne prakse terasastih protue-rozijskih barijera. Čini se kao da se zadržavanje privlačnog krajolika i predpristupno maslinarsko i vinogradarsko stasavanje nije moglo združiti u pomirljivoj izvedbi. Realiteti izravnih poticaja nude i druge odgovore. S jedne strane, održivo krajobrazno gospodarenje imalo je svoje regulacijsko uporište u izostavljenom dijelu europske legislative. S druge će strane, pak, izravni vinogradarski poticaji za zaštitu ukupnih europskih kvota i kakvoće proizvodnje uskoro honorirati uklanjanje loza. Zasađeni u malčiranim prostranstvima od više desetaka ili čak stotina hektara, novi se vinogradi mogu pretvoriti u površine spekulativnog konzumiranja početnih voćarskih poticaja za sadnju, agromskih poticaja za rad na strmim zemljištima i zaključnih poticaja za uklanjanje loza. Na koncesioniranim državnim zemljištima takve bi investicijske spekulacije kao trajnu uspomenu mogle ostaviti tek unakažen krajolik ostavljen na volju povodnjima i ispiranjima.

KAPITAL KRAJOLIKA I KRAJOLIK KAPITALA

U tom je smislu jadranski krajolik također vjeran kulturni, gospodarski i društveni krajolik svojeg vremena. Ravnajući se vrijedećim agronomskim pravilnicima, konzervatorskom regulacijom i zoniranjem, bilo je moguće samljati krš npr. u prostranim dijelovima Dingača i konzumirati poticaj za obrađivanje teškog (tj. strmog) zemljišta. Takav je plantažni poticaj, inertan za podupiranje krajobrazno održivih i vrijednih praksi, mogao biti artikuliran isključivo na korist krupnom kapitalu. Ovakav je krajolik vjerna posljedica nadnacionalnih poredaka i konjunktura, u najvećem dijelu površina od samih njihovih kulturnih nastanaka do ovakvih okončanja. Krčevinama i suhozidima ispresijecano primorje u glavnini je svojeg nastanka išlo zajedno s rivama nakrcanim velikim bačvama vina za tršćansku luku i dalje za dućane u Grazu sve do konzumenata i s druge strane Alpa.

U našem vremenu novi nadnacionalni europski poredak donosi i nove formativne utjecaje na kultivirane i kulturne krajolike. Kao ni prije, utjecaj sam po sebi nije ni isključivo dobar niti isključivo loš. To da se strmi krš kod nas potiče obrađivati u plantažnim gabaritima nije rezultat kakve nesklone europske direktive, upravo nasuprot. Nadležna direktiva potiče opozitne prakse, dok je primjenjujući pravilnik iskovan u nacionalnoj kovačnici kapitala. Pogled na malčirani Dingač stoga naliči današnjoj vizuri pod Sljemnom: glavni grad leži pod nogama najvećeg nacionalnog korisnika poljoprivrednih poticaja čijoj se sumi ne da pretpostaviti ukupna visina, i to u privatnom dvorci koji je u zaštićenoj prirodi doskora bio zoniran kao javi sadržaj. Urbanističku regulaciju prostora diktirala je veličina ovog konkretnog zemljišta, slično kao što je i površinski prag primjene izvlaštenja poljoprivrednih površina u golfskom zakonu bio zadan veličinom zemljišta konkretne investicije za čije se odvjetnike pretpostavlja da su zakonu i autori. Odnosi društvene moći su ispisani i u kulturnim krajolicima. Zato su oni uvijek i vjerni politički krajolici.

MORALNI KRAJOLIK Šetnja hrvatskim krajolicima kroz njihove suhozidne inačice na taj nas način kroz vizure kulture, društva, ekonomije i politike dovodi pred orijentire zajedničke konzumacije društvenih resursa, što je u svojoj vrijednosnoj srži krajobraz morala. Estetizirani krajolik nije gospodarski resurs samo njegovom obrađivaču, vlasniku

ili nasljedniku. Strukturirajući atraktivne panoramske slike ujedno je i pridonio privlačnosti čitave zajednice, ušao u dijalog s njezinom tradicijom (kroz raznovrsne inovacije se razabire koliko je takav odnos dalek od slijepog podvrgavanja!) te se na ovaj način poskrbio ne samo za svoja gospodarska beriva, već i za posrednu korist svojih susjeda i zajednice, njezino čuvanje i identitet.

Ni to ne predstavlja praksu izglobljenu iz odnosa moći, već matricu starijih dijelova kamenitih kulturnih krajolika. Uobičajeni dnevni učinak od iskrčenih desetak kvadratnih metara na dubini od osamdesetak centimetara, kakav se može rekonstruirati iz kasnosrednjovjekovnih notarskih spisa u dubrovačkom Arhivu, polazna je fizička vrijednost na kakvoj su se strukturirali jadranski krajolici. Uzajamno pouzdan odnos s feudalnim gospodarom zasjenila je tek agrarna reforma industrijskog doba, kada je tim zainteresiraniji obrađivač s novim tržišnim izgledima u ovakvim starim rasterima krenuo kultivirati i prostore udaljenije od krških polja i naselja. U komunističkom poretку društvene moći postalo je moguće čitavo jedno brdo zapasati simetričnom i uniformnom mrežom kakva je prije postojala samo u asimetriji individualnih težaština, jer je kolektivizacijom državnog zemljišta valjalo podmiriti pogone nove državne vinarije, nastale prisvajanjem vlasništva privatnih vinara. Kad je to vožnjom postalo lako vidjeti, ta je neobična i estetizirana inovacija na Bucavcu kod Primoštena kroz priču o fotografiji u Palači UN poprimila razmjere urbane legende i najvitalnijeg hrvatskog krajobraznog mita. U postkomunističkom poretку na koncesioniranim zemljištima državne šumarije Fond za razvoj i zapošljavanje kupio je, umjesto drugačijih pomagala za razvoj sposobnosti lokalnih zajednica kakve su u prošlosti stvorile svoje vrijedne krajolike, strojeve izrađene za ravnanje aerodromskih pista da bi kod nas meliolirali krš. Na strmim terenima u panoramski kontaktnim zonama ovako neodrživa praksa predstavlja očitovanje moći i vrijednosni orijentir, jer će od novog resursa gole ekonomske koristi imati samo njegov vlasnik, a susjedovi će gosti kroz poravnati krajolik u novim simetrijama donedavno neslučenih gabarita prolaziti nagazivši papučicu za gas.

TOPOGRAFIJA ČUVSTAVA Čovjek je topofilično stvorenje, koje voli uspomene i vrijednosti asocirati mjestima. Zato je pristupajući krajoliku dobrim dijelom moguće shvatiti i vrijednosti domaćih ljudi. Narastanje i nađrastanje predindustrijskih jedinica oblikovanja prostora sad nam na ovakav način već omogućuje i odgonetavati vrijednosti nacionalne zajednice, a ne samo zajednice lokalnog ambijenta. Smrvljena i poravnata krška padina u isti mah svjedoči o nacionalnoj agendi kvote voćnog fonda, kao i o programu alokacije društvenih resursa jednog turbulentnog razdoblja. Kulturni krajolik je materijalizacija moralne topografije, on simboličkim jezikom pripovijeda o partikularnom naspram univerzalnom, o odnosu individualnog i kolektivnog, o društvenoj integraciji ili dezintegraciji, o prostornim otiscima postupaka izgradnje društvenog konsenzusa u kakvom svatko pronalazi svoj dio praktične motivacije. Sva se ova odmjeravanja površinski prepoznaju kao identitet i nošenje tradicije s inovacijom, poput kulturnih krajolika u presudno industrijskim zemljama poput Engleske ili Japana. Tradicija cijepljena protiv tehnoloških ili organizacijskih osvježenja lako bi mogla postići da njezini nositelji nestanu s lica zemlje, tako da ovakva pojednostavljena dvojba u stvarnosti uglavnom predstavlja umijeće zoniranja i kronološki niz inovacija uokvirenih u još uvijek prepoznatljiva obilježja mjesta. Na takva vrata ulazi i rogoBATni gost, turizam, koji je poput poslovilne vatre prisutan kao dobar sluga, ali loš gospodar. U Vodnjanu i

Vodicama je od 2008. godine zaobilaznim putem doveo do prvih izravnih poticaja za održivi krajolik, plaćajući čišćenje i popravljjanje krajobrazne baštine iz gradskih proračuna umjesto iz poljoprivrednih fondova.

Budući da kulturni krajolik (kao uostalom i svaka umjetnost ili umijeće) osobnom doživljaju posreduje takve neizricane i podrazumijevane vrijednosti, u njegovom se upravljanju nameće uključivanje mnogih i raznovrsnih skupina ne kroz njihove interese i zahtjeve, već kroz njihove vrijednosti. Svaki urbanist je ujedno i etičar, a svaki konzervatorski evaluator krajolika u isti mah i moralist. Izgradnja konsenzusa nad korištenjem prostora predstavlja put kroz identifikaciju i artikulaciju temeljnih vrijednosti zajednice. Sve je u stavovima. Niti baština nije skup predmeta, već njihova praksa i stav o njima. Stoga fizički krajolik ne miruje, jer uvijek nastaju i putuju osjećaji i uživljavanja vezana za nj. Britanski geograf Nigel Thrift je u svojem utjecajnom članku *K prostornoj politici utjecaja* iz 2004. godine zaključio kako “prostori mogu biti stabilizirani na takav način da djeluju poput političkih izričaja, vodeći tako subjekte k određenim zaključcima. No, u isti mah, tekstura prostora je tako raznovrsna da su u njoj uvijek procjepi i razderotine kroz kakve na vidjelo dolaze novi oblici izražavanja. Prostor je, stoga, uključiv u najširem mogućem smislu i nazvati ga performativnim ne predstavlja zlorabljenje termina. Mnoge se njegove sastavnice u njemu trajno uzvraćaju, pri tome se služeći nizom raznovrsnih estetika”.

Zato je prostor politika, a kulturni krajolik njezin izlog i agenda. Ideološka obojenost kulturnih krajolika je program potomaka barbarskih naroda iz vremena kad u prosvjetiteljskim potrebama nisu mogli upirati prstom u ostatke klasike. U takvim su ambijentima vrijednosti sklada i sraslosti s prirodnim okruženjem proizvodili kodekse retrospekcijskog purizma i programatske preskripcije. Fantazija rasno nepomućenih i još nerasljenih Teutonaca koji su protiv Rimljana disali istim dahom sa svojim šumama (onima kroz koje se putovalo po šezdeset dana), prikladna za mobilizacijski uzor pred napoleonske ratove, oblikuje krajobrazni kulturni diskurs sve do u naše dane. Kulturni krajolik kao tabla za ucrtavanje romantičarskih fikcija prevalila je put najprije do kulturnog dobra na globaliziranom tržištu doživljaja pa posredstvom utvrđivanja kolektivnih vlasničkih prava na njegov nematerijalni sadržaj do današnje razvojne kritike u korist zajedničkog upravljanja (“joint stewardship”) kakvo romantičarski Naturschutz preobraća u konzervaciju kulturnog krajolika *in situ* iz Konvencije o biološkoj raznolikosti.

Reformiranje i reguliranje kulturnog krajolika, potaknuto novim pravnim respektom za neindividualno intelektualno vlasništvo i europskom komodifikacijskom međuigrom kakve su bile i one iz 1890-ih ili od konca 1960-ih godina, upravo se zbiva pred našim očima. U tim je procesima, i vrijednostima za koje takvi svjedoče, vrijeme i za utvrđivanje vlastitih sudioničkih kvalifikacija – bilo kao procesnih subjekata, objekata ili agenata. **■**

NEKA INSTITUCIJE RADE SVOJ POSAO

SUDOV BI TREBALI IZAĆI IZ DRŽAVNOG APARATA I PRERASTI U SAMOSTALNE AUTOGENERATIVNE INSTITUCIJE PORED DRŽAVE S KOJOM BI MOGLI SKLAPATI UGOVORE O PODJELI ODREĐENIH POSLOVA. TO NIPOŠTO NIJE NEPOZNATA SOLUCIJA, VEĆ OBNAVLJANJE STARE TRADICIJE. HISTORIJSKI SU PRAVEDNOST I PRAVDA STARIJE OD POLITIČKIH INSTITUCIJA POLISA I DRŽAVE

DAVOR RODIN

Čiji kruh jedem, njegovu pjesmu pjevam!

Kako da institucije rade svoj posao? Pretpostavka da su institucije osobe koje mogu raditi svoj posao, koje imaju volju, osjećaj dužnosti i moralnu svijest pripada razini prahistorijskog fetišizma i idolatrije. Institucijama se pripisuju čudotvorne moći ili se zbiljskim moćima pripisuju svojstva mrtvih stvari. Fetiš postaju predmet obožavanja i strahopoštovanja. Marx je pisao o fetišskom karakteru robe kojoj su ekonomisti pripisivali svojstvo stvari koje ona nema. Fetišizam se u promijenjenom obliku vratio u naše doba. Ponovnu pojavu fetišizma u suvremenom ruhu Amerikanci označavaju pojmom *reentry*. Predmet obožavanja kojem se pripisuje čudotvorna moć rješavanja naših problema zove se danas *institucija*. Naš današnji političar pretvara fetiš institucije u ideologiju kojom obmanjuje lakovjerne građane. Sintagma se u nas najčešće upotrebljava u slučajevima kad je riječ o *sudovima* i *policiji*. Te bi institucije trebale raditi svoj posao kako bi se građane Republike Hrvatske oslobodilo kriminala i korupcije kao najvećih zala. S uspostavom suvremene hrvatske države došlo je u tim važnim institucijama do temeljitih *lustracija*.

FEUDALNA PERSONIFIKACIJA INSTITUCIJA Pojam lustracije uveo je u naš diskurs Davor Krapac svojom izvanrednom studijom objavljenom u časopisu *Politička misao*¹. Riječ lustracija ušla je u europski javni diskurs nakon ujedinjenja Njemačke. Tada je došlo do radikalnih čistki tamošnjih sudskih i policijskih institucija od starih komunističkih kadrova. Da se izbjegne staljinistički pojam *čistka*, uvedena je latinizirana inačica *lustracija*. Krapac prikazuje položaj sudbene vlasti u Njemačkoj nakon ujedinjenja i uspoređuje to razdoblje s prilikama u Hrvatskoj nakon osamostaljenja. On polazi od činjenice da je famozna trodioba vlasti u biti podjela državnih funkcija na zakonodavnu, izvršnu i sudbenu, pri čemu se u kriznim razdobljima i relativno kultivirana autonomija sudbene vlasti sa svim instrumentima zaštite njezine autonomije podvrgava samovolji političke vlasti. Autonomija sudbene vlasti pri procjenama sudačke podobnosti prelazila je u kriznim razdobljima u političke ovlasti. Politika je prodrila u proces imenovanja, discipliniranja i razrješavanja sudaca. Politika odlučuje o smjeni nepodobnih i promaknuću politički lojalnih sudaca jednako u bivšem DDR-u kao i u Hrvatskoj. “Na taj je način započela ‘lustracija’ starog sudačkog kadra – jedan inače legitimni čin demokratske države – na posve nelegitiman način, otvarajući političkoj volji (i osobnoj samovolji) gotovo neograničen prostor na ovom osjetljivom polju”². “Vlada može vrlo ekspeditivno dovesti do razrješavanja ne samo svakog suca ili državnog odvjetnika, nego i samog predsjednika Vrhovnog suda RH...”³.

Čišćenje policije i sudova od građana srpske nacionalnosti i kadrova starog režima svjedoči o tome da su institucije jedno, a njihove ljudske posade nešto drugo. Nakon

obavljene lustracije koja nije uvijek bila pravno korektna ni razumna, ponovno je izbrisana razlika između institucija i osoba: sada ponovno ne djeluju policajci i suci, već sudovi i policija. Sintagmom *neka institucije rade svoj posao* briše se odlučujuća i posve evidentna razlika između institucije i osobe, i uspostavlja identitet funkcije i osobe kakav je važio za feudalice koji su se radali u svoju socijalnu funkciju, dakle, kao kraljevi, grofovi i baruni. Zašto je državnoj vlasti prikladno prikrivati konkretne osobe *personifikacijom* institucija?

DJELUJU SUCI, A NE ZAKONI Iz političke pragmatike odgovor je jednostavan. Suci se biraju, a policajci imenuju na temelju diskrecionog prava vladajuće većine u državnim tijelima. Ti su suci produžena ruka državnog i stranačkog rezona i da bi se prikrilo da suci djeluju na temelju sugestija vladajuće većine u državi kaže se da su institucije neutralne i nezavisne o trenutnom državnom rezonu, da one, a ne suci i policajci, djeluju “nepristrano”. Nije teško demistificirati taj institucionalni fetišizam, ali nadležni ministar lako bi mogao parirati ovoj demistifikaciji novom mistifikacijom: Ustavno je pravo državnih organa da imenuju suce i policajce, ali to ne znači da su oni produžena ruka vladajuće stranke u državi, jer i sudovi i policija djeluju u okviru zakona koji ministar ne može mijenjati, jer mu je i sam podložan. Pred ustavom i zakonima svi su građani bez obzira na funkcije bez ostatka ravnopravni. Tu je nadstranačku i naddržavnu bit zakona kojima se svaki građanin ma tko on bio mora pokoriti već Hegel primjereno demistificirao: *Ne djeluju zakoni, već suci čine da zakoni djeluju*. Suci će dakle suditi, naime, tumačiti zakone tako da pogoduju volji onih koji su ih imenovali sucima. Neke će slučajeve stavljati u ladice, druge će presuđivati strogo, neke blaže, a spremni su rastezanjem zakona osloboditi i ubojicu dviju djevojaka u Makarskoj. Toliko o nepristranoj biti institucija suda i policije.

U okviru današnjih demokratskih ustavnih država prikazano je stanje stvari nepopravljivo. Dok god su tri vlasti pod kapom državne institucije, uvijek će u kriznim situacijama izvršna i zakonodavna vlast podvrgnuti sudbenu svojoj pragmatici. Doduše u zemljama razvijene demokracije i razvijene političke kulture kako građana tako i državnih službenika sudbena je vlast u velikoj mjeri zaista nezavisna i može kontrolirati i zakonodavnu i izvršnu vlast i održavati ravnotežu (*check and balance*) vlasti, tim više što su sve tri vlasti poduprte visokim stupnjem moralne odgovornosti pred ustavom, zakonima i građanima kojima ne vladaju, već im služe. U kriznim se situacijama, kako smo iskusili, remeti ta ravnoteža. Stoga Krapac postavlja ključno pitanje: “...valjalo bi se pozabaviti pitanjem želimo li uopće sustav podjele vlasti”, a zatim dodaje: “Poznato je da pisani ustavi ‘ne uspijevaju’ ako nemaju podršku javnosti”⁴. Naposljetku, ako državnom rezonu treba u kriznim situacijama žrtvovati ustav i

pravo kako to vidi Carl Schmitt, onda je još evidentnije da sintagma *neka institucije rade svoj posao* predstavlja drsko izrugivanje i pravu i ljudskom dostojanstvu.

JAVNOST JE NAJBOLJI KLINIČAR Ako stvari stoje kako je opisano, tada primjeri iz kriznih situacija u Njemačkoj, Italiji, Rusiji pa i u nas dovoljno svjedoče da je ma kako kultivirana i zakonski osigurana autonomija sudbene vlasti unutar države ipak samo provizorna farsa. Suvremene političke teorije Carla Schmitta, Giorgia Agambena, Michela Foucaulta to jasno posvjedočuju. Ako je tome tako, tada treba posegnuti za drugim rješenjima i na drugi način odgovoriti na pitanje treba li nam uopće postojeća fragilna trodioba državnih vlasti. Da bi sudovi, a i policija, bili u najvećoj mjeri zaštićeni od utjecaja izvršne vlasti i političkih stranaka, pokušalo se s njihovom radikalnom *depolitizacijom*. Uz depolitizaciju pokušalo se i na druge načine izolirati sudove od utjecaja izvršne vlasti i političkih stranaka. Navest ćemo tri inicijative.

Prvo se pokušalo s institutom *doživotnih sudaca*, ali ta se praksa nije uhodala. Naposljetku doživotni suci mogu djelovati slobodno i bez straha, ali što oni mogu protiv stihije samovoljne vlasti u doba kriza.

Drugi pokušaj učinio je Niklas Luhmann. On je pošao od iskustava da *pisani ustavi i zakoni* ne polučuju svoju svrhu bez podrške javnosti. U tom kontekstu on je upozorio na *medijsku diferenciju* prava i politike. *Politika* je najbolje ograničena svojim živim političkim okruženjem, politički aktivnim građanima, *sudovi* su ograničeni u svom djelovanju tekstom ustava i zakona. Luhmann je stoga predložio da sudske procese treba izvući iz hermetički zatvorenih sudnica i otvoriti prema javnom mnijenju. To znači da suci više nisu apsolutno slobodni da sude na temelju vlastite rastezljive ili striktno interpretacije zakona, već su izloženi mnijenju javnosti. *Presude stoga ne smiju biti legitimirane samo zakonima, već moraju biti vjerodostojne cjelokupnoj zainteresiranoj javnosti*. Zašto je tome tako? Stoga jer tekstovi apstraktnih zakona ne uključuju sve moguće konkretne slučajeve prekršaja niti postoji jednoznačni put kako neki konkretni krimen podvesti pod određeni paragraf zakona. Javnost bolje od zakona zna za specifični karakter zločina i okolnosti u kojima je počinjen i očekuje od suda da te posebnosti slučaja uzme u obzir. Time Luhmann aktualizira nezastarivi odnos *običajnog* i *pisanog* prava. Luhmann ne traži ništa novog već samo utvrđuje da tradicija usmenog, običajnog prava nije niti će ikada biti aktivirana. U toj točki Luhmann osporava Foucaultovu tezu o *kliničkom karakteru* sudskih procesa. Zainteresirana javnost najpouzdaniji je kliničar, ona točno i bez stručnih ekspertiza zna okolnosti zločina, jer ga je vidjela pred svojim očima. Procesi moraju biti otvoreni publici, a zapisnici s ročišta kao i presude svih nižih i viših sudova moraju se redovito i na vrijeme objavljivati u tisku. Sudovi se time djelotvorno štite od

prejakog utjecaja stranaka i izvršne vlasti, jer su i osobe u vlasti i članovi stranaka odgovorni za svoje postupke tom istom javnom mnijenju kao *ustavno deklariranoj posljednjoj instanciji*. Slučaj presude ubojici dviju makarskih djevojaka najbolji je dokaz delegitimacije kako “autonomne” sudske odluke na temelju zakona tako i ponašanja političke javnosti koja se na tom slučaju pranjem ruku također delegitimirala.

Treće: iz evidentnog medijskog razlikovanja prava i politike najavljuju se obrisi izlaska sudova iz državnog okrilja u samostalnu instituciju izvan države. Sudovi bi prema toj, kako se nekima čini, utopijskoj mogućnosti trebali biti nezavisni u izboru i opozivu sudaca u postupku njihove promocije u procedurama pomilovanja krivaca, u amnestijama i slično, a bili bi i financijski neovisni. Oni bi trebali izaći iz državnog aparata i prerasti u samostalne autogenerativne institucije pored države s kojom bi mogli sklapati ugovore o podjeli određenih poslova.

U IME ZAKONA, NE DRŽAVE To nipošto nije nepoznata solucija, već obnavljanje stare tradicije. Historijski su pravednost i pravda starije od političkih institucija *polisa* i *države*. Primjer financijski i politički nezavisnih institucija su suvremene crkve. Njih u većini civiliziranih zemalja financiraju izravno vjernici, a ne države. Stoga biskupi samostalno imenuju župnike, organiziraju školovanje svećenika i obavljaju sve druge administrativne poslove u crkvi neovisno o državi. Vjere su se održale i u najtežim situacijama njihova osporavanja i zatiranja baš zato jer su bile samostalne i oslonjene na svoje vjernike. Zar institucije pravde ne bi mogle funkcionirati, financirane od građana od pristojbi od sudskih procesa koje im se danas uskraćuju? Odluke takve, na podršku građana oslonjene sudske institucije, bile bi poštovane od države i stranaka jer i te su institucije odgovorne građanima kao *posljednjoj instanciji*. Ukidanje državnog monopola nad sudstvom preduvjet je zaista nezavisnog pravosuđa. *Sudilo bi se u ime zakona, a ne u ime države*. Umjesto farse o trodiobi vlasti dobili bismo u perspektivi jednaku pravdu za sve nezavisnu o državnom rezonu. I da parafraziramo Carla Schmitta koji kaže da pravosuđe i ustav mogu biti suspendirani, a da država opstane. Mi kažemo: država može propasti, a da pravda opstane u nezastarivoj formi običajnog prava pa i njegove mračne strane *linča* ubojica, lopova, silovatelja i narodnih izdajnika, kao u slučaju Mussolinija. O znanstvenoj elaboraciji na drugom mjestu.⁵ ■

Bilješke:

- 1 Politička misao, br. 1997., str. 63 - 110
- 2 ibidem: str. 98, 103
- 3 ibidem: str. 108
- 4 ibidem: str. 108
- 5 Davor Rodin, *Politološki paradoksi*, Leykam international, Zagreb, 2008.

ŠTO HOĆE HRVATSKA: RADNICE ILI ROBINJE?

POVODOM 100 GODINA MEĐUNARODNE ŽENSKE BORBE

ŽENSKA MREŽA HRVATSKE & ŽENSKA SEKCIJA SAVEZA SAMOSTALNIH SINDIKATA HRVATSKE, ODBOR ŽENA NEZAVISNIH HRVATSKIH SINDIKATA, KOORDINACIJA ŽENE HRVATSKE UDRUGE SINDIKATA

Prije točno 100 godina po prvi put su u svijetu žene obilježile Međunarodni dan žena, demonstrirajući trgovima Austrije, Danske, Njemačke i Švicarske. Sto godina je prošlo od kad su žene glasno rekle NE robovskom radu i DA pravu na vlastiti glas.

U Hrvatsku se vraća robovski rad! Sve snažniji glas u Vladi, ali i u medijima, preuzimaju predstavnici i zagovornici kapitala; k tome ugledni znanstvenici, poslodavci, zahtijevaju fleksibilnije tržište rada. Tvrdе da bi bilo sve bolje kad bi se radnike i radnice moglo lakše otpuštati (jer bi ih se onda, navodno, moglo i lakše zapošljavati).

Mi tvrdimo: Hrvatska ima već ionako previše fleksibilno i nesigurno tržište rada, na kojemu zaposleni na neodređeno vrijeme i u sigurnim i stabilnim oblicima rada - postaju manjina.

Eto i naših argumenata za tu tvrdnju!

Sve je manje zaposlenih. Stopa radne aktivnosti žena sada iznosi samo 40%. (muškaraca - 48%). Među zaposlenima u Hrvatskoj je samo 46% žena, iako su većina u radno sposobnoj dobi. Podsjećamo: EU je stopu radne aktivnosti za žene od 70% postavio kao neophodnu granicu da bi u nekoj zemlji započeo istinski gospodarski razvoj.

Raste stopa nezaposlenosti koja je Hrvatsku dovela do sramnog visokog mjesta na svjetskoj top-ljestvici. Stopa nezaposlenosti žena je prešla 21%. Udjel žena u populaciji nezaposlenih je 54%. Najugroženiji su mladi u dobi do 25 godina, te stariji od 55 godina, i to osobito žene, jer su nerijetko većina među dugotrajno nezaposlenima.

Žene su većinom zaposlene u trgovini, ugostiteljstvu i turizmu, a slijede prerađivačka industrija, obrazovanje i uslužne djelatnosti. U tim su djelatnostima plaće prosječno niske, a na rukovodećim mjestima su uglavnom muškarci. U ženskim industrijama većina je onih koji primaju minimalnu plaću od 2.814 kuna bruto, a k tome rade nerijetko na određeno i sezonski.

Danas više od 70.000 radnika/ica ne prima plaće. Još je veći broj onih, dobrim dijelom i iz državnih poduzeća i javnog sektora, za koje poslodavci redovito ne plaćaju doprinose za mirovinsko i zdravstveno osiguranje. Što je to nego robovski, prinudni rad! A kad i dobiju koju zaostalu plaću, ona je bez kamata i bez sankcija za poslodavca.

Procjenjuje se da oko 160.000 radnika radi na crno, a većina njih su žene. Svjetska banka procjenjuje da je siva ekonomija u Hrvatskoj oko 35% bruto nacionalnog dohotka. Radnici/e koji rade na crno apsolutno su nezaštićeni/e. Oni/e službeno ni ne postoje, a osim što su besprizorno eksploatirani, često su izloženi mobingu i uznemiravanju.

Česti oblik sive ekonomije je prijavljivanje samo na minimalnu plaću, kako bi se izbjeglo plaćanje punih poreza i doprinosa. Većina takvih radnika su žene, jer rade u

djelatnostima u kojima je to općeprihvaćena pojava.

Žene i dalje imaju u prosjeku značajno niže plaće od muškaraca, prema statističkim procjenama za oko 15%, no prema anketama portala *MojPosao*, vidljivo je da su u 2009. i u 2008. plaće žena u Hrvatskoj zaostajale za oko 23 posto u odnosu na plaće muškaraca. Zaposlene majke u privatnom sektoru imaju u prosjeku oko 30 posto niže plaće od žena bez djece. Tekstilne radnice primaju oko 40% plaće niže od prosjeka Republike Hrvatske. "Kazna" se proteže i u starost: žene umirovljene tijekom 2010. ostvarile su mirovine za 21.5% niže od prosječne muške!

Više od 90% žena koje su se zaposlile tijekom 2010. godine, dobilo je ugovore na određeno vrijeme (prosjeck svih zaposlenih je 88%). Njihova je sudbina poznata: nesigurne i nezaštićene, s prosječno nižim plaćama, bez prava na zasnivanje obitelji, bez mogućnosti dobivanja kredita, nerijetko ucjenjivane, bez zakonom zajamčenih radnih prava. Prema anketi Ureda pravobraniteljice za ravnopravnost spolova i ženskih sindikalnih grupa, oko 40% ih nema djecu, a one koje ih imaju, prosječno je to samo 1.1 djeteta (hrvatski prosjek za sve žene u fertilnoj dobi je čak 1.4 djece). Trudnoća za sve veći broj žena znači neproduktivno ugovora o radu.

Najranjivija kategorija na hrvatskom tržištu rada su trudnice i majke. One su izložene bezočnoj diskriminaciji. Budući da samo ugovori na neodređeno vrijeme štite trudnice od otkaza, a većina mladih žena dobiva posao samo na određeno vrijeme, onoga trenutka kad poslodavac sazna za "veselu vijest", njihovi se ugovori ne produljuju.

Predškolske ustanove i servisi od koristi zaposlenoj obitelji u Hrvatskoj su vrlo nerazvijeni i preskupi. Ministarstvo obrazovanja tvrdi da je 58% djece obuhvaćeno programima predškolskog odgoja i obrazovanja, međutim, to se uglavnom odnosi na nekoliko velikih gradova i na vrtiće, ali ne i na manje radne sredine i jaslice (npr. Slavonski Brod, Vukovar – manje od 14%). Kuda s djecom mladom od godine dana, kad se zna da ih je lani samo 202 u cijeloj Hrvatskoj bilo prihvaćeno u dječje dnevne ustanove?

Zbog svega toga, nevladine udruge Ženske mreže Hrvatske i ženske sindikalne grupe, zahtijevaju od Vlade Republike Hrvatske da hitno poduzme sve potrebne aktivnosti, kako bi se nakon 100 godina međunarodne ženske borbe, realizirali sljedeći zahtjevi:

Za sigurno, kreativno i produktivno radno mjesto!

Hrvatska mora zaustaviti diskriminaciju žena na tržištu rada, jer svi pokazatelji i dalje ukazuju na njihov ugrožen položaj. Nisu dovoljni zakoni, već njihova sankcionirana primjena. Inspekcije rada moraju dobiti značajnije ovlasti i samostalnost u postupanju, te kontinuiranu edukaciju, a broj inspektora/ica rada mora se hitno povećati. 2010. inspektori rada u području

radnih odnosa obavili su 15.044 nadzora u kojima je otkriveno 1.921 nezakonito zaposlenih od čega je bilo 605 stranaca. I to je sve što je napravljeno! Lov na strance i radnike na crno!

Prikupljanje podataka i vođenje statistika mora biti jedinstveno i utemeljeno na europskim kriterijima. U području zapošljavanja statistike su razjedinjene i nedostupne, što onemogućava izradu realnih politika. Državne ustanove bave se registracijom i brisanjem nezaposlenih, a ne strategijama zapošljavanja.

Neisplata plaća i doprinosa za mirovinsko i zdravstveno osiguranje treba biti regulirana kao kazneno djelo.

Pad stope radne aktivnosti žena mora biti hitno zaustavljen. Vladine strategije i politike povećanja zaposlenosti žena zaustavljaju se na poduzetnicama i manjinama. Lisabonskom strategijom EU predviđjelo se dostizanje 60% radne aktivnosti žena u 2010. godini u svim zemljama članicama. Hrvatska kliže u suprotnom smjeru.

Povećane razlike između prosječne ženske i muške plaće, a osobito za zaposlene majke, dovode do tragičnih posljedica na osobnoj i društvenoj ravni. Stoga treba povećati minimalnu plaću za puno radno vrijeme, uvesti godišnje usklađivanje s prosječnim rastom plaća. Protivimo se raspršivanju instituta minimalne plaće po granama.

Tražimo od Vlade da se založi za snajženje kolektivnog pregovaranje na nacionalnoj i granskoj razini, radi unapređivanja uvjeta rada radnika. Treba zadržati i primjenjivati praksu proširenja primjene kolektivnih ugovora na sve zaposlene u grani/djelatnosti. Također podsjećamo da se oko 800 tisuća punoljetnih građana Hrvatske izjasnilo za produljenje valjanosti kolektivnih ugovora od potpisivanja novog. Pozivamo Vladu i njezin Ured za socijalno partnerstvo da se založe i za obogaćivanje nediskriminacijskih klauzula u kolektivnim ugovorima, te sadržaja kojima se olakšava položaj radnika s obiteljskim odgovornostima.

Rad na određeno vrijeme mora doista biti iznimka, kako to predviđa Zakon o radu. Također, uz postojeća dva "sigurnosna mehanizma" (postojanje objektivnih razloga za sklapanje uzastopnih ugovora o radu i najduže trajanje uzastopnih ugovora o radu od elastične 3 godine), treba najduže trajanje smanjiti na godinu dana, te utvrditi broj uzastopnih ugovora o radu na određeno vrijeme koje je moguće zaključiti s radnikom/com, unutar razdoblja radnog odnosa na određeno vrijeme. Najdjelotvornije bi bilo propisati kvote utemeljene na veličini poduzeća (broju zaposlenih), preko kojih se ne bi moglo zapošljavati radnike/ice na određeno vrijeme.

Cijeli sustav obrazovanja, od predškolske dobi do završetka fakulteta, treba ostati besplatan za učenike i studente, jer je upravo taj model omogućio da danas imamo viši udjel žena na svim razinama obrazovanja. Komercijalizacija studija nikako neće koristiti gospodarskom oporavku, a unazadit će

postignute rezultate u prevenciji diskriminacije žena na tržištu rada. Tražimo razvoj politika usmjerenih ka ukidanju rodnih stereotipa u sustavu obrazovanja osvješćivanjem, podukom i razmjenom dobrih praksi u školama i sveučilištima, jer se postojećom praksom žene prešutno upućuju na zapošljavanje u sektorima koji su potplaćeni i podcijenjeni.

Tražimo usvajanje strategije prekvalifikacija te stručnog kontinuiranog osposobljavanja i edukacije uz rad, po ugledu na brojne europske zemlje koje su time omogućile višu zapošljivost žena, te ranjivih skupina na tržištu rada.

Tražimo povećanje obuhvata djece programima u dnevnim ustanovama predškolskog odgoja i obrazovanja, te ravnopravni razvitak u cijeloj Hrvatskoj. Osobito tražimo da se povećaju kapaciteti i uvedu prihvatljive cijene i odgovarajuće radno vrijeme za djecu u dobi do 3 godine. Podsjećamo da je Lisabonskom strategijom EU predviđjena pokrivenost 90% djece u dobi od 3 godine do polaska u školu, te 33% djece jasličke dobi i to trebaju biti i hrvatski strateški ciljevi.

Tražimo da se, nakon više godina sindikalnih podsjećanja i Vladinih obećanja, što hitnije ratificira konvencija o materinstvu br. 183 Međunarodne organizacije rada, kako je to već učinila većina europskih zemalja. Tražimo i prilagodbu hrvatskog zakonodavstva u smislu uvođenja obvezatnog očinskog/partnerskog dopusta.

Očekujemo da se žurno ratificira Revidirana socijalna povelja, jer je naša zemlja među rijetkima koje to još nisu učinile, a neki njezini članci od osobitog su značenja za reguliranje prava radnika pri neisplati plaća, gubitka radnog mjesta te prava radnika s obiteljskim odgovornostima.

Na posljektu, tražimo da Vlada hitno predloži donošenje zakona kojim će se obvezati sve nadzorne i upravne odbore poduzeća, odnosno ustanova, u kojima država, odnosno lokalna uprava, ima većinsko vlasništvo, da u roku od dvije godine dosegnu 40% udjela žena u članstvu tih tijela odlučivanja. Isto tako potrebno je izraditi jasne strategijske planove kojima će se postići paritet žena u rukovodećima tijelima i na rukovodećima mjestima u djelatnostima u kojima radi većina žena (obrazovanje, zdravstvo, socijalna skrb itd.). I ne samo u njima. **E**

DANIELA TKALEC (1963.-2011.)

ODLAZAK SANDFRAU

POVODOM SMRTI NAŠE ZNAČAJNE NAKLADNICE,
GERMANISTICE I PREVODITELJICE

MANUELA ZLATAR, INES PRICA I SUZANA MARJANIĆ

Ona se vrati na Zemlju,
2003. nagovori Scarabeusa da osnuju
nakladničku kuću.

Odjednom umre.

– Zagreb, 18. veljače 2011.

Poput abruptnih svršetaka arhajskih bajki, svoju ovozemaljsku pripovijest završava Daniela Tkalec, žena izuzetne osobnosti, germanistica, nakladnica i književna prevoditeljica, koja je uvelike zadužila hrvatsku kulturnu i nakladničku scenu.

Slijedeći svoje interese i snove, preobrazila ih je u čitave biblioteke – *Hermetica*, *Scientia*, *Imago* i *Anima*, objavljujući brojne i značajne prijevode naslova Oskara Bättschmanna, Wolfganga Bauera, Georga Büchnera, Diderota, Friedricha Dürrenmatta, Eckermannna, Mircea Eliadea, Güntera P. Fehringa, *Viléma* Flussera, Freuda, E.T.A. Hoffmanna, Alexandera von Humboldta, *Aniele* Jaffé, Jolande Jacobi, Carla G. Junga, Henricha von Kleista, Claudea Lecouteuxa, Gustava Meyrincka, Edgara Morina, Johanna Nestroya, Rudolfa Otta, Paracelsusa, Schillera, Hansa Sedlmayra, Strindberga, Philippea Waltera, Uwea Wesela i još nekih drugih autora i autorica. Zahvaljujući Danieli, Goetheovo *Učenje o bojama* u dva sveska prvi puta je uopće prevedeno na jedan od slavenskih jezika, a ne zaboravimo reći da je bila pionirka koja se potrudila organizirati prijevode sekundarne literature, krucijalne za mnoga područja humanističkih znanosti,

kao primjerice *Interpretaciju bajki* Marie-Louise von Franz.

Sjetimo se svakako i njezinoga prijevoda knjige *Boga gledati* mističarke Hildegard von Bingen, koju je i sama promovirala na posljednjem beogradskom Sajmu knjiga, kada je o toj *prophetissi teutonici* nadahnuto govorila, iako u svojoj iskrenoj skromnosti – a to znaju svi koji su je poznavali – nikako nije voljela javne nastupe. Ne zaboravimo i Danielin prijevod knjige o snovima švicarske jungovske psihologinje, povjesničarke umjetnosti i jedne od najeminentnijih Jungovih učenica Marie-Louise von Franz. Prisjetimo se i Danielina prijevoda *Dinamike simbola* Verene Kast te prijevoda Freudove studije *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*.

Izdavačka kuća Scarabeus Daniele Tkalec, koja je ujedno djelovala i kao udruga za promicanje kulture i umjetnosti, a u kojoj je Daniela radila i kao prevoditeljica i kao urednica, objavljivala je tako od 2003. godine znanstvena i hermetička izdanja. Scarabeus je bio smješten u Gavellinoj ulici, u Folnegovićevoj naselju, u Danielinu stanu, tako da je dijelila životni i radni prostor, i sve je to činila u jedinosti kao istinska hermetička radnica – urednica, prevoditeljica i Torina majka.

Skarabej, koji neprestano kotrlja ispred sebe kuglicu balege, i koja pritom postaje sve veća, kao ciklički simbol Sunca i simbol uskrisivanja, simbolizira proces neprekidnoga stvaranja. Sasvim sigurno iz određenih je nakladničkih apotropejskih razloga i Daniela Tkalec pribjegla kontrafobičnom ponašanju kada je vlastitoj nakladi pridjela ime tog egipatskog kukca kornjaša,

poznatoga i pod imenom kotrljan, govnovalj, balegar. Upravo se tako u ovome našem vrlo, vrlo mračnom društvu Daniela osjećala kao istinska balegarka alkemijskoga knjižnoga, tiskarskoga *nigreda*. Kao književna balegarka silno se veselila nekim riječima; tako se poput prijevodne mističarke veselila i riječi *kontrafobično*, odnosno kako je to Géza Róheim odredio magiju kao kontrafobično ponašanje, s obzirom da magija označava prijelaz iz pasivnosti u djelovanje. Veselila se i svome alter egu Dragi Dolinaru koji joj je uvijek kao veseli “dvojnik” pripomagaao u svim nakladničkim poslovima, a posebice u pisanju pogovora nekih knjiga njezine vlastite “kuće” koju je zamišljala, kako je to znala govoriti, kao malu manufakturu “Fabergéovih jaja”.

Opasnim i “opakim” odabirom štiva što se udijevaju u naslove Biblioteka, Daniela je prepoznala hrvatsku “Kulturnische” i ispunila je originalnošću i kvalitetom. Kako je to sama uobičavala reći, jedini “ceh” kojem je ikada pripadala bio je onaj umjetnički i prevodilački. Svojim požrtvovnim radom postala je svojevrсна “trn u oku” onima koji su prigrabili političke pozicije, bacajući im pijesak u oči, poput ženskog Pješčuljka (kojeg je također objavila u prijevodu Dubravka Torjanca).



— ZAHVALJUJUĆI DANIELI, GOETHEOVO Učenje o bojama U DVA SVESKA PRVI PUTA JE UOPĆE PREVEDENO NA JEDAN OD SLAVENSKIH JEZIKA, A NE ZABORAVIMO REĆI DA JE BILA PIONIRKA KOJA SE POTRUDILA ORGANIZIRATI PRIJEVODE SEKUNDARNE LITERATURE —

Sandfrau Tkalec se – želimo vjerovati – sada pridružila “andersenovskom” *Ole Lukøjeu*, a nadamo se da će netko snaći hrabrosti nastaviti tamo gdje je ona stala. ■

KASUM CANA (1968.-2011.)

VRIJEME JE DA SE
POZDRAVIMO / O VAKTI
SELAMI TE KERAVKad sam bio mlad drva sam rušio
cijepao ih i vatre ložio
grijao se, grijao, nisam zebao.Budim se sijed, težak za hod
kašljem, plujem, drhtim, ludosti zborim
pored vatre sam prvi i – još zebem.

Vrijeme je da se pozdravimo.

Kana sinum terno o kašt aragjum
pharagjum hem i jag thargjum
takilum, e takilum, na šilalilum.Uštava phuro, pahro te phirav
khuinav, chungarav, kinangovav, dilinipe
vakerav
angli jag sijum o jekhto – pana šilalovav.

O vakti selami te kerav.



BOG S ČEKIĆEM: POETSKI BESTIJARIJ NICKA CAVEA

AUTOR POKAZUJE DA JE U RANIJOJ FAZI STVARALAŠTVA, S THE BIRTHDAY PARTY, NICK CAVE VIŠE BIO POD UTJECAJEM STAROG ZAVJETA, A POTOM, S THE BAD SEEDS, POD UTJECAJEM NOVOG. ČINJENICA JE, NAIME, DA JE CAVEOV BESTIJARIJ TO BOGATIJI ŠTO SE IDE U PROŠLOST

BORIS BECK

Animalno je u opusu Nicka Cavea intenzivno povezano s biblijsko-kršćanskom tradicijom. Ponajprije se javlja u izravnim biblijskim citatima, kao u starozavjetnom navodu koji je moto Caveova romana *I magarica vidje anđela*:

Ustane Bileam ujutro, osamari svoju magaricu i ode s moapskim knezovima. No Božja srdžba usplamtje što je on pošao. Zato anđeo Jahvin stade na put da ga spriječi. On je jahao na svojoj magarici, a pratila ga njegova dva momka. Kad magarica opazi anđela Jahvina kako stoji na putu s isukanim mačem u ruci, skrene sa staze i pođe preko polja.

KICKING AGAINST THE PRICKS Bog se u toj starozavjetnoj zgodi pojavljuje kao protivnik čovjeku, jednako kao i u već spomenutom navodu iz Djela apostolskih. Naime, naslov albuma *Kicking Against the Pricks* (*S ostanom se bosti*) predstavlja dio rečenice koju Bog upućuje svetom Pavlu, a ovako izvađen iz konteksta višesmislen je, pri čemu su neka značenja i vulgarna. Čitava rečenica glasila bi prema hrvatskom prijevodu Biblije *Ne možeš se s ostanom bosti* – u toj slici Bog steže u rukama drveni štap okovana vrha (*ostan*) i drži ga uperena u Savla; manje doslovan prijevod, a s dovoljno zločestih primisli, bio bi *Ne možeš se s rogatim bosti*. Bileama i Savla povezuje sljepilo: Savao je od Božje objave oslijepio i progledao je tek kao Pavao, tada već na putu svetosti; također, nije Bileam taj koji vidi Boga, već baš magarica, što znači da je spoznaja dana životinji, a ne čovjeku.

Nadalje, životinje se očituju kao personificirani likovi, napose zmija kao utjelovljenje zla u poetskoj drami *Seven Veils* (*Sedam velova*) ili apokaliptična Zvijer kao oličenje demonske vlasti u pjesmi *Tupelo*. Potom se javljaju u konceptualnim metaforama kakve su, primjerice, moljac ili ovca. U pjesmi *Deanna* pojavljuje se moljac kao oznaka ispraznog imetka – *Bez tepiha na podu / I krpara moljaca puna* – a u tekstu *Blind Lemon Jefferson* (*Sljepi Lemon Jefferson*) identificiraju se vjernici s ovcima:

*O Bože istine i odanosti, osvrni se na jato svoje jer je zalutalo.
Stvorenja smo vjere i patnje i blejimo pred tvojim vratima.
Daj nam zaklon.*

I moljac kao Božje stvorenje koje uništava nepravедno (ili nepotrebno) stečen imetak i ovca kao simbol vjernika javljaju se na više mjesta u Bibliji, dovoljno je spomenuti tek dva:

Ne zgrčite sebi blago na zemlji, gdje ga moljac i rđa nagrizaју i gdje ga kradljivci potkapaju i kradu. Zgrčite sebi blago na nebu, gdje ga ni moljac ni rđa ne nagrizaју i gdje kradljivci ne potkapaju niti kradu.

Ja sam pastir dobri. Pastir dobri život svoj polaže za ovce.

Iako Cave u intervjuima niječe da je religiozan, pokazuje određeni interes za crkvene prostore (poput Bromptonskog oratorija) – što i autor ovoga teksta može potvrditi jer se mimoišao s njime u bazilici Srca Isusova u Zagrebu – pa nije nelogično i da se životinje pojave kao elementi crkvene ikonografije, recimo vrapci sa svetim Franjom u pjesmi *O'Maleyjev bar*.

MAČKA U CAVEOVU BESTIJARIJU PAKLA Čak i kad nisu biblijskog porijekla, a mačka to nije, životinje

se intenzivno uključuju u svijet Caveovih teoloških spekulacija. Mačka, primjerice, nazoči ljubavnim očitovanjima i razočaranjima u pjesmama *West Country Girl* i *Where Do We Go Now But Nowhere*: u prvoj navedenoj pjesmi žensko se tijelo uspoređuje s četrnaest postaja Križnoga puta, a u drugoj se parafraziraju redci iz *Knjige propovjednika*. Cave kaže:

*O da, sunce se diže i sunce se spušta
Vrteć se i vrteć i vrteći baš nikamo*

Tu je riječ o preslici starozavjetnog retka:

Sunce izlazi, sunce zalazi i hiti natrag na mjesto, odakle je izašlo.

Mačka nazoči i teološkoj raspravi u pjesmi *As I Sat Sadly By Her Side* u kojoj se suprotstavljaju aktivizam i pasivno prihvaćanje Božje volje – pri čemu je neobično da mačka ide iz naručja u naručje, a da je uvijek preuzima onaj koji trenutno govori – a bez mačke nema ni bizarne provincijske epifanije u *God Is In The House*.

U skladu je s mračnim tonom mnogih Caveovih pjesama i to da su životinje žrtve ljudskih zločina (raspeti pas u *Millhavensko prokletstvo*), ali i da se spominju institucije namijenjene zarobljavanju i uništavanju životinja – zoološki vrt u pjesmi *Zoo Music Girl* i klaonica u naslovu albuma *Klaonički blues*, pri čemu se u njegovoj eponimnoj pjesmi spominje i “masovno izumiranje” životinja. O značajnoj povezanosti animalnoga, ljudskoga i božanskoga govore i stihovi u kojima se ljudsko pretvara u životinjsko (ubojica svoju ruku vidi kao kandžu, a svoju žrtvu kao ribu u *O'Malley's Bar*, dok poživotinjenje zahvaća i samog Boga u pjesmi *Wife*:

*Boga nesta ovog. Trebamo nabaviti novog
Ne zaključavati ga u kaveze i katedrale.*

NOCTURAMA I ZOO Posebno vrijedi zapamtiti naslov albuma *Nocturama*. Nocturama je najklaustrofobičnije mjesto zoološkog vrta: u njemu vlada vječni mrak, visoka temperatura i velika vlaga. U tom sablasnom, zagušljivom i sparnom mjestu nejasno promiču sjene zatočenih noćnih životinja izloženih pogledima ljudi iza stakla.

Blixu Bargelda, svojeg dugogodišnjeg prijatelja i kolegu iz banda The Bad Seeds, Nick Cave prvi je put vidio na televiziji dok je njegov sastav Einstürzende Neubauten izvodio glazbu na vlastitim, originalnim instrumentima, od kojih se jedan zvao, ni više ni manje, *žedna životinja*. Cave je tu glazbu opisao u tekstu *Čičci u duši*:

Kako je samo usamljeno zvučao poj instrumenta, taj plać umirućih sirena. (...) Potom začuh stravičnu grmljavinu, koja kao da je dolazila iz utrobe neke druge, gladne zvijeri. Parala je prostor koji je do tada prožimala “Thirsty Animal”, sve dok se nisu ujedinili, a zvuk koji je nastao stresao me do jaja. To su Uliks & njegovi pijani mornari zaskočili usamljenu sirenu i silovali je na stijenama.

Mitologija i nasilje udruženi su i u pjesmi *The Lyre of Orpheus* na koju svakako valja obratiti posebnu pažnju jer je i Nick Cave pjevač pa u Orfeju svakako vidi barem djelić sebe. U *Orfejevoj liri* Orfej se osjećao turobno i trulo pa je napravio od drveta, žice i ljepila prvi instrument:

— IAKO CAVE U INTERVJUIMA NIJEČE DA JE RELIGIOZAN, POKAZUJE ODREĐENI INTERES ZA CRKVENE PROSTORE (POPOT BROMPTONSKOG ORATORIJA) – ŠTO I AUTOR OVOGA TEKSTA MOŽE POTVRDITI JER SE MIMOİŠAO S NJIME U BAZILICI SRCA ISUSOVA U ZAGREBU – PA NIJE NELOGIČNO I DA SE ŽIVOTINJE POJAVE KAO ELEMENTI CRKVENE IKONOGRAFIJE, RECIMO VRAPCI SA SVETIM FRANJOM U PJESMI O'Maleyjev bar —

*Čuo je zvuk tako divan
da je prodahao i rekao, O moj Bože.*

Orfej je oduševljen odjurio probuditi Euridiku i odsvirao joj “nježni zvuk”, ali rezultat je bio užasan:

*Oči su joj ispale iz duplji
A jezik se istrgnuo iz grla*

Iako su Euridikine plahte bile krvave, Orfej je u srcu osjećao blaženstvo – baš kao što je i ubojica u O'Malleyjevu baru u duši vidio Boga dok je klečao uz potok krvi; kao što je ubojica i dalje u baru sumanuto pucao, tako je Orfej i dalje svirao:

*Ptičice su se rasprskavale u nebu
Zečicama su mozgovi iskakali na drveće.*

Dok je Orfeju njegova umjetnost divna i izaziva mu blaženstvo u srcu, zvuk je prava oluja užasa, toliko razoran da unakazuje Euridiku i budi Boga u nebu iz dubokog sna. Bog uzima divovski čekić, razbija Orfeju glavu i baca ga u dubine. Ondje, među trulim mrtvacima, Orfej ponovno sreće Euridiku, ali je ne izvodi van, nego predlaže da ostanu dolje u ponoru.

Kao i Blixa Bargeld, Orfej je sam načinio instrument – samo je tako mogao dati svojoj duši glas, a taj je glas stravičan, glas zvijeri. Orfejeva glazba povezana je s nasiljem na sličan način kao i zvuk *žedne životinje* – samo što sada nije silovana sirena nego Euridika; nisu napadnuti njezini spolni organi nego osjetila – oči su joj ispale iz duplji, a jezik joj se rasprsnuo u grlu; glazba – kojom se i Cave bavi – jest razorna i zastrašujuća i Euridika ne želi da on nastavi svirati. Groteskna verzija mita o Orfeju, koji svojom glazbom muči Euridiku i koji je ne izvodi iz podzemlja, destruirati i sliku Krista čija je Orfej prefiguracija. Umjesto izlaska iz podzemlja – uskrснуća mrtvih – imamo trajno boravljenje u mraku, među trulim mrtvacima, neku vrstu eshatološke nocturame; Bog ne ljubi ljude, nego je “brutalan i ljubomorani i nemilosrdan”. No Caveov Orfej nije samo mješavina grčkog mita i dualističke verzije judeokršćanske teologije, već se u tome što Bog ima čekić – poput Torovog čekića M/mjöltnira – očituju i elementi nordijske mitologije. Cave ima čak i jednu pjesmu o čekiću – *The Hammer Song* (*Pjesma o malju*) u kojoj refren glasi *O Bože, Bože, tada lupi malj*, a ubojstvo čekićem spominje se i u pjesmi *Just You and Me*:



Prvo: Pokušah ubiti čekićem
Jedva opstala mi
Glava.

Ta značajna intervencija podcrtava viđenje Boga – odnosno pjesničke mašte, jer za Cavea nema razlike između toga dvoga – kao okrutnog Boga. No čekić u Božjoj ruci ne znači da je Bog nepravedan, dapače, kako dokazuje Matija Vlačić Ilirik:

Tlačitelji su, prema proroku Izaiji, samo štap u Božjoj ruci. Treba se dakle, pomiriti ne sa štapom, već s rukom. A čak da je i moguće pomiriti se sa štapom kako bi nas poštedito od volje ruke, treba se bojati da ruka Svemogućega Gospodina ne odbaci štap i uzme čekić i potpuno nas uništi.

Okrutnost Boga izričito se spominje i u pjesmi *A Box for Black Paul* (Lijes za crnog Paula):

Vojske mrava uza mali crven potok
Utječu se matici.
O Bože okrutnosti! O Bože vrućine!
A neke od mrava gutaju pličine.

BLACK CROW KING Za Božju okrutnost, dakle, dovoljne su neaktivnost, odsutnost i udaljenost. Pjesma o Orfeju nije jedina Caveova pjesma u kojoj se varira lik Krista. Krist se prepoznaje i u strašilu iz pjesme *Black Crow King* (Crnovran kralj), ali ovaj put ne kao mitološka alegorija, nego po fizičkoj sličnosti – strašilo stoji na prekrštenim štapovima, uzdignuto od zemlje, a Cave ga naziva kraljem, i to kraljem crnih vrana:

Ja crnovran sam kralj
Što klimav čuva klip
Čekići sada govore
Čavli sada pjevaju
Trni svi sada krune ga.

Strašilo je bespomoćno i usamljeno poput Krista, prevrnuto pod naletima oluje, izloženo poruzi vrana:

Još se tu valjam, ostah sam sa sobom
Sve ptice jatu svom!

Čekiće se ponovno javlja kao alat mučitelja, a Krist je ne-moćan poput Orfeja među mrtvima, ubačen u ozračje smrti i raspadanja pod olujom što stalno nadire, sve do kraja.

Iz stanja smrti nema izlaska, Orfej ne izvlači Euridiku, Krist ne uskrisuje Lazara. Jedan jednostavan stih sa zadnjeg Caveova albuma *Dig, Lazarus, Dig* (Kopaj, Lazare, kopaj) sažima sve dosad izrečeno: *Lazarus dig yourself* (Lazare, iskopaj se). Lazar se mora sam iskupati iz groba jer po njega Isus neće doći. Da ne vjeruje u Božji zahvat u svijetu, Cave eksplicira u pjesmi *Into my Arms* – “Ja ne vjerujem u intervenističkog Boga” i “Ja ne vjerujem da anđeli postoje”.

Krist jednostavno ne uskrisuje mrtve, Bog ne šalje anđele sa svojim porukama ljudima, neće biti drugog dolaska Isusova. U pjesmi *Time Jesum Transeuntum et non Reverententum* (naslov je na iskrivljenom latinskom i stoga neprevediv) zadnji stih glasi:

No sjećam se poruke u demonovoj ruci
Strepi od odlaska Isusova, jer On se vratiti neće.

Mrtvi su zbog svega toga predani smrti i plijen su žderača leševa, kao što i stoji u *Kiss Me Black*:

Napoj smo za inkube
Dospjesmo med' saproface.

Paradoksalno, pravednik također računa na takvu vječnost i spremno je prihvaća: “Patio bih cijelu vječnost u mraku, odjeven u crve, radije nego da se narugam blagoslovljenoj tajni krsta” – kaže Ivan Krstitelj Salomi (Cave). Mračna vječnost bez uskrsnuća povezana je sa životinjskim izmetom kakav se, recimo, spominju u *The Black Pearl* (Crni biser):

Slina nesmetano teče a kosa nam je kolač blata i životinjskog govna.

Ekskrementi prekrivaju i nebesa, u *Mutiny in Heaven* (Pobuna na nebu), u inverziji u kojoj raj postaje pakao: *Puno dreka, štakora! Jedan mi gmiže dušom*

Na tren sam pomislio da sam opet u
getu!
(Štakor u raju! Štakor u raju!)
Bježim dolje! Pobuna je u Nebu!

KUKCI CAVEOVA BESTIJARIJA

Medu žderačima leševa nalaze se i kukci kao vrlo brojni stanovnici Caveova bestijarija. U pjesmi *The Black Pearl* roj insekata napada ono što ostaje od pjesnikova propadajućeg kostura, sišući ga i bodući, uzrokujući da mu koža cvjeta ugrizima i ubodima. Insekt kao znak krajnje poniženosti, dna egzistencije, pojavljuje se u znakovitoj rimi u *Red Right Hand* (Crvena desnica): “I ako si prema sebi izgubio respekt, i osjećaš se kao insekt”. Kukac je i *King Ink* – a što bi bio pjesnik nego kralj tinte, čime se identificira s jednim drugim kraljem, kraljem vrana:

King Ink čuti se kukcem
Mrzi tu trulu ljusku
King Ink čuti se kukcem
Što pliva u juhi.

Insekti, međutim, imaju i sposobnost leta. Na to se referira pjesma *Wings off Flies* (prevedena kao *Krila muha* jer je *off* previđom pročitano kao *of*; točnije bi bilo *Muhe iščupanih krila*):

Insekti se ubijaju u prozoru
i srce mi seže do tih malih muha.

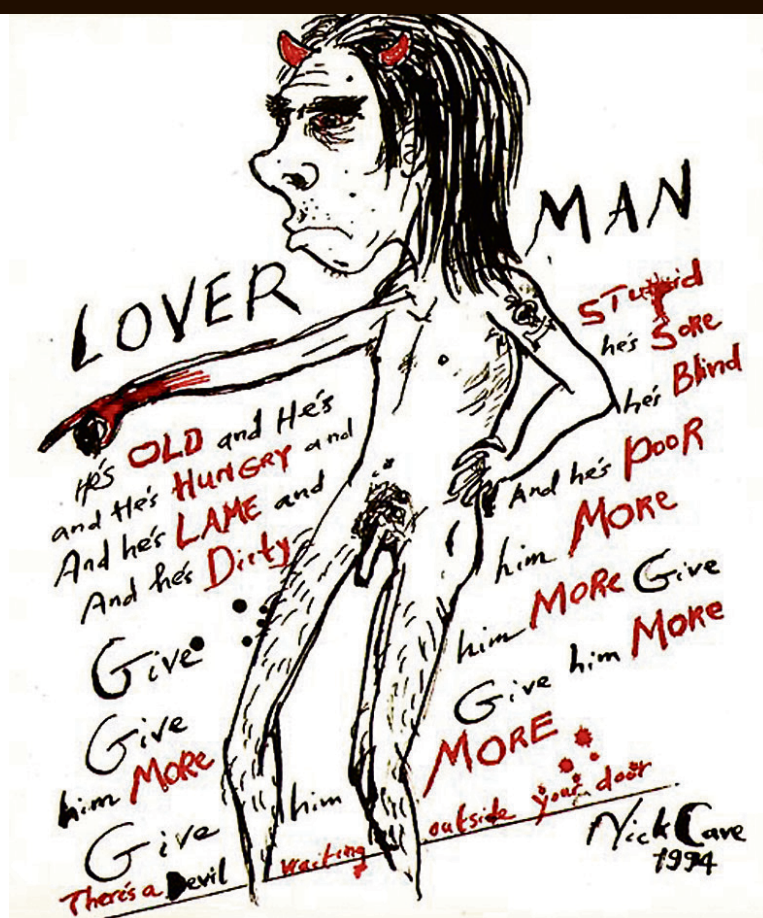
Tim se muhama čupaju krila uz riječi *Voli me, ne voli me*, a motiv trganja krila ponavlja se u *The Ship Song* (Pjesma o brodovima):

Jer ti znaš da trenutak se bliži
Kad morat ću ti otkinuti Krila
A ti, ti se i bez njih u zrak diži.

Krila pripadaju Božjim bićima – *Svatko ima krila/ U Božjem hotelu* – među koje se ubrajaju i ljudi – “Im'o sam, tih dana, priliku osjećati se k'o krilati anđeo, crni i slijep, sjedeć na sanduku u predgrađu Elizija, trijebeć krpelje i uši iz mog jadnog perja”, no, kao što se već vidjelo, ti anđeli ne izvršavaju Božju volju u svijetu. Krila postoje tek zato da bi se njihovim trganjem objavila smrt.

Prije rekapitulacije valja upozoriti na jednu činjenicu koja je jamačno povezana s onime što je Cave često spominjao i u intervjuima i u autopoetičkim tekstovima, to jest da je u ranijoj fazi stvaralaštva, s *The Birthday Party*, više bio pod utjecajem Starog zavjeta, a potom, s *The Bad Seeds*, pod utjecajem Novog. Činjenica je, naime, da je Caveov bestijarij to bogatiji što se ide u prošlost i to bi možda moglo utjecati i na ovo čitanje. Moglo, kažem, jer se već i iz navedenih primjera vidi da su starozavjetni i novozavjetni citati u skladu bez obzira na to iz kojeg je razdoblja pjesma te da su neki od najvažnijih uvida u zamršen Caveov splet ljudskog, svetog i životinjskog omogućeni ponajviše zahvaljujući najnovijim pjesmama. Nedvojbeno je, pak, da je bestijarij Nicka Cavea neodvojiv od njegovih najvažnijih tema – ljubavi, zločina, Boga i umjetnosti – da se proteže čitavim njegovim opusom i da pomaže razlaganju njegova diskursa u svoj svojoj kompleksnosti.

THE BIRTHDAY PARTY KAO PUŽ Caveova teologija podređena je njegovoj poetici: ne samo da Bog nije osoba, nego nema ni koncepta grijeha, a Božji neprijatelj su jednostavno, kaže Cave, “neprijatelji mašte”. Iako se u članku navodi nekoliko Caveovih referenci na Kristovo uskrsnuće, teme utjelovljenja i otkupljenja za nj su marginalne jer nije Bog taj koji otkupljuje grešne ljude, nego je pjesnik taj koji svojim pjesmama nadopunjuje ono što nedostaje mašti drugih. Budući da je ta mašta užasna i amoralna – “Kako mogu inspiracija pa čak i sam Bog, biti moralni?”, pita Cave – moral je neprijatelj Boga. Nevidljivi oblik Boga – koji može biti i lijep i ružan, skladan i groteskan, pitom i divlji, prirodan i kulturn – tako dolazi u dvostruku vezu s animalnim: animalno je pogodno za prikaz čudovišnog aspekta božanske osobe, božanske riječi i pjesničkog djela i zbog neljudskog lika i zbog toga što ponašanje životinja nije određeno moralnim uzusima



— **BLIXU BARGELDA, SVOJEG DUGOGODIŠNJEG PRIJATELJA I KOLEGU IZ BANDA THE BAD SEEDS, NICK CAVE PRVI JE PUT VIDIO NA TELEVIZIJI DOK JE NJEGOV SASTAV EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN IZVODIO GLAZBU NA VLASTITIM, ORIGINALNIM INSTRUMENTIMA, OD KOJIH SE JEDAN ZVAO, NI VIŠE NI MANJE, žedna životinja. —**

nego je jednostavno izvan njih – čudovišno je nemoralno, iracionalno i neprincipijelno, čudovišno je izvan društvenih i političkih normi, izvan svih sila regulacije. Bestjelesnost Boga, prepoznata u odsutnosti utjelovljenja i otkupljenja, očituje se kao čudovišnost. Čudovišnost je, pak, antipod Caveova poimanja božanskog kao nevidljivog kojemu tek umjetnost riječi daje oblik. Popis i opis bestijarija, na koncu, pokazuje se kao vrlo prikladno sredstvo za otkrivanje pjesnikove poetike; životinjsku metaforu za nju upotrijebio je i sam Nick Cave opisujući *The Birthday Party* kao pužu čije je putovanje sporo i bolno, “a njihov sluzav trag je njihova umjetnost”.

Zaključimo, Nick Cave u pjesničke tekstove opsežno uvodi izravne, neizravne i persifrirane biblijske navode te biblijske likove i svece jer svoje pjesništvo promatra kao osebnjui dijalog čovjeka i Boga. Bog se promatra kao uzlet pjesničke mašte, a pjesnički izraz odraz je Boga. Bog je bestjelesan i ne miješa se u ljudski svijet, a može se očitovati kao amoralan i čudovišan te čak i zločinački. Te osobine Cave otkriva u životinjama i uvodi ih u spomenuti kompleks u izravnim biblijskim citatima, ubacivanjem prepoznatljivih biblijskih motiva i kao konceptualne metafore. Životinje iz metafizičkog bestijarija spominju se u pjesmama posvećenima biblijskim likovima, pri čemu se uključuje i crkvena ikonografija, a mačka nazoči ljubavnim očitovanjima i razočaranjima, teološkim raspravama i epifanijama. Životinje su žrtve ljudskih zločina te nastanjuju institucije namijenjene njihovom zarobljavanju i klanju. Budući da Bog nije osoba, suprotnost grijeh/otkupljenje zamjenjuje opreka nemaštovitost/imaginacija. Imaginacija je, pak, izvan morala i očituje se kao čudovišna – a čudovišnost je antipod Caveova poimanja božanskog kao nevidljivog kojemu tek umjetnost riječi daje oblik. ■

Ulomak iz veće cjeline.

FRIGIDNA PRIMABALERINA

PETI REDATELJSKI PROJEKT DARRENA ARONOFSKOG NAKON Hrvča PREDSTAVLJA PSIHOLOŠKI TRILER Crni labud O PRIMABALERINI KOJU RAZDIRE ULOGA ŽIVOTA U MODERNOJ INTERPETACIJI Labudeg jezera

IGOR JURILJ

Labude jezero, na što i sam naslov filma aludira, tema je i inspiracija novog baleta pod režijom Thomasa Leroya (Vincent Casell) koji s novom produkcijom odlučuje promijeniti cjelokupnu baletnu postavu i svoju staru mezimicu, taštu i oholu primabalerinu Beth MacIntyre (Winona Ryder) zamijeniti novom, dakako, mladm balerinom. Nova bi primabalerina po prvi puta trebala utjeloviti dvije uloge – onu Bijelog i Crnog labuda – pri čemu bi osim umijeća interpretacije suprostavljenih karaktera upravo ovim činom dočarala napetost među likovima uzrokovanu nedostatkom ljubavi. Iako tako zvuči i doista jest banalno, Aronofsky u *Crnom labudu* emocionalnu deprivaciju izjednačuje sa seksualnom deprivacijom i upravo na ovoj premisi temelji svoju jednostavnu priču.

IRONIJA CIKLIČNOSTI U prvih nekoliko minuta filma po objašnjenju suvremene reinterpretacije *Labudeg jezera* kao baleta jasno je u kojem će smjeru krenuti sam film – novoodabrana primabalerina Nina Seyers (Natalie Portman) u podvojenoj ulozi labudica i sama postaje podvojena ličnost što anticipira već prva scena filma kadrovima transformacije Bijele u Crnu labudicu. Nina živi s bolesno ambicioznom, ali nesamoostvarenom majkom (Barbara Hershey) koja svoje frustracije neuspješno pokušava kompenzirati kćerinim baletnim uspjesima pri čemu doslovce postaje opsjednuta njome što potvrđuju brojni portreti u njezinoj spavaćoj sobi gdje Ninu ima na oku čak i kada je ona odsutna. Istovremeno, dok svoju spavaću sobu pretvara u jeziv oltar vlastitog kćeri, njezinu sobu koristi kao sredstvo manipulacije zadržavanjem dječjeg namještaja, sagova i tapeta pastelnih (dječjih) boja i igračaka pri čemu soba postaje svojevrsna lutkina kuća, dakako, postavljajući Ninu kao majčinu marionetu zarobljenu u djetinstvu. Ninina se tjeskoba zbog nezdravog odnosa s majkom reflektira kroz balet koji Aronofsky odabire kao savršeni kontekst reprezentacije tjeskobe i iz nje proizašle shizofrenije. Iznimno zanimljive asocijativne strukture čine kadrovi-metafore poput onog pripreme balerinki za sam ples čije lomljenje, brazdanje skalpelom i rastezanje dodatno aludiraju na oštećenu Nininu psihi i postavljanje pritiska uloge na samu sebe.

S postavljanjem Bijelim i Crnim labudom, svojim prvim velikim teretom, Ninina se shizofrenija počinje manifestirati u stvaranju lažnih izvanjskih prijatelja i pritisa pa tako prije samog susreta s Lily (Mila Kunis), novom balerinom u skupini, Nina počinje umišljati kako je netko prati i promatra, ne bi li joj uzurpirao ulogu. Ovim se postupkom Aronofsky poigrava reprezentacijskim i narativnim stereotipima, no počevši s ovakvim momentima kao što je protagonistovo kreiranje i projiciranje lažnih antipoda, redatelj vješto subvertira klasične narativne kodove i očekujući od gledatelja poznavanje filmskih klišeja, fokus stavlja na psihološku dramu utemeljenu na njima. Režija je toliko tendenciozna da Lily portretira kao najtipičiniji antipod Nini: dok je Lily neposredna, spontana, duhovita i

seksualno otvorena, protagonistica je sputani, dosadni i frigidni perfekcionista. Štoviše, Nina je psihički, ali i fizički toliko sputana da ne pronalazi fizičkog prostora za masturbaciju jer je manipulativna majka nadzire čak i prilikom spavanja. Međutim, lažna dinamika i lažna napetost stvoreni između Lily i Nine ironizirani su ekvivalentnim međudnosom ostarjele i neatraktivne primabalerine Beth koju zamjenjuje upravo Nina što Beth dovodi do ludila – u oba slučaja dominira strah od zamjene. Upravo je ironija cikličnosti temelj narativa o psihološkoj drami koja se odvija u Nini od postavljanja primabalerinom do prai-zvedbe pred publikom (ponajprije su publika majka i mentor) velikih očekivanja.

HALUCINACIJA DIVLJEG SEKSA Zbog nemogućnosti jednako dobre interpretacije, odnosno jednako dobre izvedbe koreografije Bijelog i Crnog labuda, zbog nedostatka spontanosti za potonju, Nina postaje opsjednuta ulogom do mjere da opsesija počinje izazivati osip protiv kojeg se bori kompulzivnim češanjem kao tipičnim simptomom neuroze. Neurozu, pak, izaziva podsvijest projicirajući na tijelo lažne znakove transformacije u labuda, odnosno umišljanjem svrbeža kojeg izaziva rast labudeg perja. Kako bi spriječila češanje i krvave rane, a zatim ožiljke, Ninina majka redovito joj, simbolično, reže nokte, kao metaforu obrezivanja krila i nemogućnosti samorealizacije – oslobođenja od majčine represije. Stoga je upravo labud simbol slobode, ali i gracioznosti koju histerična balerina doista posjeduje. Opsesija se nadalje razvija kroz blage kleptomanske impulse pobudene željom za savršenom izvedbom pa tako ugledajući se na svoj apsolutni uzor Beth, Nina počinje krasti njezine preparate za ljepotu ne bi li joj se pomoću njih približila i preuzela njezin stari identitet – ulogu savršene balerine. Ironično, Nina ne uspijeva protumačiti znakove Bethine histerije i mržnje prema njoj kao mladoj suparnici koja će je zamijeniti.

S pogoršanjem psihičkog stanja indikatori ludila postaju sve očitiiji, a jedan od glavnih jesu zrcala. Aronofsky odabire zrcalo kao mise-en-abime, patetični moment autorefleksije i simbolične vizualizacije unutarnjeg kaosa s kojim se do samoga kraja Nina ne uspijeva nositi, posebice jer se sama ne uspijeva vidjeti onako kako je okolina i publika vide. No, koliko god zrcala bila korektiv u profesionalnom smislu, toliko su direktni pokazatelj paranoje i distorzirane stvarnosti. Odrasti kao balerini moment autorefleksije ekvivalent su ranije spomenutim portretima u majčinoj spavaćoj sobi koji u kombinaciji doprinose stvorenom patosu u studiju i stanu – mjestima gdje su denotativno i figurativno sve oči uperene u Ninu, a dodatnu tjeskobu i paranoju potencira kontakt očiju realne i “odražene” Nine, bilo u zrcalima ili portretima. Pokušaj bijega iz sveopćeg nadzora Nina vidi, paradoksalno, u svojoj zamišljenoj suparnici Lily s kojom naizgled stvara homoerotsku vezu. Međutim, Lily je tek kanal za komuniciranje potisnute seksualne energije. Naime, nakon niza situacija za koje nismo sigurni jesu li ili nisu halucinacije,

odnosno zbilja, Nina se pokušava osloboditi seksualne napetosti uzrokovane sadomazohističkim odnosom s majkom. Primjećujući kako je predmet muške požude – od pohotnog starca u podzemnoj željeznici, Thomasa koji tvrdi da će Nina uspjeti utjeloviti Crnog labuda tek po rješavanju akumuliranih seksualnih frustracija, do mladića-zavodnika u noćnom klubu koje ignorira – ona uviđa seksualnu napetost s Lily. Odnos s Lily, unatoč konkurentskoj naravi, kulminira haluciniranim lezbijskim seksom nakon čega Nina, ponovno patetično, prema osnovnim freudovskim naputcima oslobađa demona u sebi – Crnog labuda. Drugim riječima, halucinacija divljeg seksa jest konačno seksualno olakšanje – uspjela masturbacija i doživljavanje orgazma kao negativne epifanije. Dosad rastrgana između uloge sebe kao majčine marionete i seksualno depriviranog bića (slično dinamici Crnog i Bijelog labuda), Nina nakon kvazi-seksualnog iskustva prigrbljuje svoju mračniju stranu i suočava se s majkom, ali i problemima prai-zvedbe *Labudeg jezera* uoči koje fizički simptomi divljaju te mlada balerina doživljava svoju najgoru halucinaciju proživljavajući tako fizičku transformaciju u labuda: izbija joj crno perje, a ljudski udovi poprimaju anatomiju ptice. Štoviše, kulminaciju psiho-fizičke transformacije označava postavljanje Lily kao Ninine službene zamjene na prai-zvedbi, zbog čega junakinja napokon razračunava sa svojom suparnicom koja joj je uskratila čak i seksualni užitak te je u intermezzu između činova Bijelog i Crnog labuda ‘ubija’ u garderobi. Dakako, u tom međučinu na simboličkoj se razini Nina bori sama protiv sebe, protiv svog odraza i unutarnjeg labuda te u drugom činu na pozornici stoga briljira kao Crni labud te kroz crescendo *Labude teme* doživljava konačnu transformaciju: napokon postaje Crna labudica – metafora fatalne, tragične žene. Veliko finale u trećem činu na pozornicu vraća Bijelog labuda koji napokon (i prema libreto i scenariju) spoznaje svoje unutarnje “prokletstvo” i presuđuje sam sebi ne mogavši se nositi s prevelikim pritiscima te se, prema libreto i koreografiji, baca s litice. S druge strane, Nina si oduzima život poput Doriana Graya nanijevši si fatalne rane razbijenim komadom zrcala: simboličnim fragmentom svoje psihe. Svjesna poraza kao individue, ali trijumfa kao performerice umire pod svjetlima reflektora nakon savršene izvedbe.

ALUZIJE NA DOKUMENTARIZAM Redatelj se u *Crnom labudu* svjesno igra filmskim klišejima u svrhu stvaranja uznemirujućeg, ali izričito jasnog narativa kojeg pak oblikuju montažni postupci i glazba. Odabirom kamere iz ruke i prividno pridodane rasvjete, *Crni labud* djeluje dokumentaristički poput samog *Hrvča*, ne bi li se razbila vizualna barijera i potencijalni medijator kakve nerijetko evocira čvrsta kompozicija kadra i klasično holivudsko oblikovanje mizanscene. Štoviše, isti postupci aludiraju na dokumentarizam

— REDATELJ VJEŠTO SUBVERTIRA KLASIČNE NARATIVNE KODOVE I OČEKUJUĆI OD GLEDATELJA POZNAVANJE FILMSKIH KLIŠEJA, FOKUS STAVLJA NA PSIHOLOŠKU DRAMU UTEMELJENU NA NJIMA —

kako bi se naglasila sirovost psihološke drame te stvorenih osjećaja tjeskobe, histerije i, naposljetku, paranoje. Osjećaj paranoje, osim što ga uspijeva prenijeti sama kamera i bez odlične interpretacije Natalie Portman, koja apsolutno uspijeva iznijeti sve navedene emocije, dodatno potenciraju pomalo netipični montažni obrasci nizanjanja kadrova istih planova s istim centralnim motivom. Ovaj je moment jasan prilikom prikaza svakodnevnog putovanja naše protagonistice, metafore za unutarnji nemir, iza koje se eksterijeri, dakle kompozicija, izmjenjuju dok kamera iz ruke i isti plan ostavljaju dojam kontinuiteta kod gledatelja i upravo izvan filmskog platna transponiraju osjećaj Ninine paranoje, što nije nimalo originalan postupak, štoviše, prepoznajemo ga kod Hitchcockovog suspensea.

Banalna priča proživljavanja interpretiranog baleta i postavljanje podvojenom ličnosti zbog prirode uloge shvaćena je u prvim minutama, ali poput Polanskog i *Rosemaryne bebe* gdje gledatelj gotovo cijeli film zna o čemu se radi, za razliku od protagonistice, Aronofsky napetost i dinamiku postiže fokusiranjem na razradu višestruko spomenutih emocija i njihovim povezivanjem pomoću leitmotiva glavne teme *Labudeg jezera*. Ova čuvena glazbena kompozicija doslovce proganja Ninu u vidu melodije na mobitelu ili glazbene kutije pored kreveta i na taj način hipertrofira pritisak postavljanja savršenom balerinom sposobnom za dvostruku ulogu, ali i pritisak postavljanja slobodnom osobom. Istu temu Clint Mansell, kompozitor s kojim redatelj čini tandem ekvivalentan Hitchcocku i Hermannu, odnosno Houstonu i Northu, redateljsku viziju upotpunjuje stvaranjem novog narativa na starom, poznatom glazbenom predlošku Petra Iljiča Čajkovskog. Cijeli je film stvoren na glazbenim obrascima i ekranizira originalni libreto, poigravajući se pritom asocijativnim strukturama i izvrćući temeljne premise: interpretiranje sporta kao performansa te stvaranje pogubnih ambicija zbog svjetala pozornice, što, kako je spomenuto, nastavlja poetiku *Hrvča*. Pritom Natalie Portman, koja ostvaruje najbolju ulogu u dosadašnjoj karijeri, doista reflektira Robina Ramzinskog (Mickey Rourke), unatoč vizualnim kontrastima i reprezentaciji tijela, jer uspjeh oboje sportaša-performera ovisi o vlastitim ambicijama, potraživanjima publike, stanju tijela i konačno psihe odražene na njemu što u oba slučaja vodi smrti. **B**

PODREĐENOST VIŠEM STRUKTURNOM REDU

SILVA KALČIĆ

U noći s 21. na 22. veljače 2011. preminuo je “posljednji” (neo)avangardni umjetnik i grafički dizajner Ivan Picelj (Okučani, 1924. – Zagreb, 2011.)

U nekoliko je prethodnih mjeseci hrvatska kulturna povijest ostala uskraćena za neka od svojih najvećih imena, koja su na neki, svakako neinstitucionalni način bila mentori mojoj generaciji, u svome radu sintetizirajući “sve umjetnosti” – to su Bogdan Bogdanović, Aleksandar Flaker i Fedor Kritovac. U istom tužnom nizu preminuo je i Tomislav Gotovac te sada, nakon što je šest desetljeća bio umjetnički i dizajnerski aktivan, Ivan Picelj, kao “jedan od ključnih nositelja modernosti unutar kulturnog konteksta Hrvatske, protagonist koji je u ovdašnji milje donio, a zatim njegovao, razvijao i kultivirao vrijednosti visokog modernizma”, kako je tim povodom napisao Maroje Mrduljaš. Piceljev opus jedan je od “ključeva” stalnog postava *Zbirki u pokretu* Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu te skorog muzeja Filip Trade koji se uređuje u bivšoj tekstilnoj tvornici u Prilazu baruna Filipovića. U studenome prošle godine kraj Labina je otvorena Piceljeva jubilara, 15. dionica Bijele ceste kao *Bijela cesta u negativu*, na tragu njegove stalne zaokupljenosti istraživanjem formalnih odnosa pozitivna i negativna, a nedavno je u Galeriji Nova održana izložba *Iveković/Maljковиć/Picelj*.

Danas svjedočimo reevaluaciji umjetnosti, arhitekture i dizajna visokog modernizma u socijalističkoj Hrvatskoj (i Jugoslaviji), na koji se često referiraju suvremeni umjetnici, u domaćem kontekstu ponajprije spomenuti Sanja Iveković i David Maljковиć. Djela visokog modernizma postaju polazište za stvaranje nacionalnog kulturnog identiteta, ili bolje nacionalno kulturno brendiranje. Naime, autori poput Picelja bili su na ishodištu zbivanja, za razliku od umjetnika rane moderne koji su, na poziciji Karamanove periferije (kod Picelja se može govoriti o podjednako blagodatnoj poziciji, između Istoka i Zapada), uglavnom preuzimali-importirali već ustanovljene stilske kodove. “Određena nacionalna umjetnost ili umjetnost neke sredine može pretendirati na univerzalno postojanje, tj. na istinsku integraciju, tek kad je definirana u vlastitoj unutarnjoj strukturi, kad se zaogrne svjesnošću svoga postanka, postojanja i svoje budućnosti” (B. Gagro). U posljednje vrijeme mnoge se rasprave u hrvatskoj kulturnoj javnosti vode oko definicije i datacije umjetnosti avangarde te je li avangarda stil, ili to nije. Povijest hrvatske umjetnosti tek treba napisati (Peter Weibel tako obznajuje svijetu povijest Novih tendencija).

Ivan Picelj do kraja je života svojim radom ustrajao na kontinuitetu moderne, kada je umjetnost kanilatežila mijenjati svijet u kojemu nastaje (istina, i tada je postojao *krug* čiste umjetnosti, tzv. umjetnost radi umjetnosti). Kakav je svijet, i shodno tome, kakva je umjetnost danas? Odnosno, može li umjetnost učiniti ljude boljima? “Znatan dio Piceljevog rada bio je vezan za milje modernističke “visoke kulture” i time donekle osuđen na ekskluzivizam”, zaključuje Mrduljaš.

AKTIVNA UMJETNOST “U više navrata i na nekoliko mjesta djelo Ivana Picelja upisuje se u povijesna zbivanja na hrvatskoj umjetničkoj sceni druge polovice dvadesetog stoljeća. Najprije početkom pedesetih kao apstraktni slikar i pripadnik skupine EXAT-51 sudjeluje u otklonu od prethodno vladajuće ideologije socijalističkog realizma, kao grafički dizajner u svojoj sredini pionir je ove discipline u poslijeratnom razdoblju, početkom šezdesetih učesnik je pokreta Nove tendencije koji upravo u Zagrebu ima jedno od svojih organizacijskih i produkcijskih središta, tvorac je obimnoga grafičkoga opusa u tehnici sitotiska te, nipošto na posljednjem mjestu, svojim osobnim poznavanjima i kontaktima posrednik je u sponama vlastite sredine sa srodnim mu međunarodnim krugovima”, svojedobno je napisao Ješa Denegri, koji je o Ivanu Picelju najviše sustavno pisao.

Prilikom razgovora u njegovom stanu u Gajevoj, u haustoru gdje je nekoć bilo i sjedište Društva povjesničara umjetnosti, Ivan Picelj je ispričao o nedavnom događaju kad su njegovi neokonkretistički i neokonstruktivistički reljefi izbačeni na golemi otpad iz deponija jednog zagrebačkog muzeja – danas zbrinuti i restaurirani od Muzeja suvremene umjetnosti Zagreb. Riječ je o strukturama krajnje redukcije geometrijske apstrakcije (“Nije se radilo o apstrakciji, nego o slobodi” – kako je Radovan Ivšić definirao suštinu EXAT-ova priloga duhovnoj i kulturnoj klimi svoga vremena) na još osnovnije elemente, boju i liniju, odnosno na ultimativno nefigurativnu umjetnost, s programiranim površinama u obliku rastera od obojenog drveta i metala, uglavnom bronce, koje radi od 1960-ih do (gotovo) danas, nastalim u oblikovnom postupku prelaska od načela kompozicije u slikarstvu pedesetih u načelo strukture. Što podrazumijeva da je umjetničko djelo građeno od unaprijed predviđenoga broja jednakovrijednih jedinica podvrgnutih strogo nadziranom poretku-programu (uslijed čega naziv za ovu vrstu umjetnosti na talijanskom glasi *arte programmata*). Ivan Picelj bio je, dakle, jedan od osnivača i istaknuti član EXAT-a 51, tzv. Eksperimentalnog ateljea, grupe umjetnika, arhitekata i teoretičara koja manifestno ukida podjelu na čistu i primijenjenu umjetnost, izražavajući skepticizam prema ideji originalnosti i zagovarajući aproprijaciju, citatnost, reciklažu te odricanje od ideje monumentalnosti i progresu. EXAT se u svom manifestu iz 1953. obraća neistomišljenicima: “...onima koji ove radove smatraju importom – epigonstvom, imitatorstvom – iako im zapravo ne bi trebalo odgovoriti, odgovaramo da su kulturna dobra vlasništvo čitavog čovječanstva. Onima koji skeptički čekaju na sigurni sud historije da bi onda i oni dali svoj – odgovaramo da je svježe voće zdravije od konzerviranog!...”. Kao reakciju na antičasopis *Gorgona* EXAT objavljuje manifest *Razgovor o umjetnosti*, gdje se zalaže protiv nerazgovjetnosti u umjetnosti, a za jasnu, egzaktnu umjetnost (smatrajući

da je druženje kao umjetnost, pošiljanje misli, manipulacija događajnošću... – nerazgovjetnost u umjetnosti). Darko Fritz piše o događaju kada je “član grupe, povjesničar umjetnosti i eminentni likovni kritičar Dimitrije Bašičević, koji je umjetnički djelovao pod pseudonimom Mangelos, predložio da se jedan broj časopisa *Gorgona* preskoči u numeraciji te da se taj nepostojeći broj predstavi kao njegovo autorsko izdanje. Prijedlog nije prihvatio Josip Vaništa, no Mangelos je objavio drugi autorski časopis u okviru edicije *a*, koju je osobno izdavao Ivan Picelj... Picelj je seriju časopisa *a* pokrenuo 1962., zalažući se za “aktivnu umjetnost”, racionalnost i “podređenost višem strukturnom redu”, što su dijametralno suprotne vrijednosne kategorije od onih u radu grupe *Gorgona*.”

KOMPJUTERSKA GRAFIKA Otprilike u isto vrijeme kad i Ivan Picelj, stvara Victor Vasarely, rođen u Mađarskoj a stekavši svjetsku slavu preseljenjem u Francusku. On koristi kompjuter u izradi slika geometrijske apstrakcije, u simulaciji grafičkog tiska, serijski proizvođači svoja djela prema ideji o “umjetničkom djelu dostupnom svima” – u *Žutom manifestu* najavljujući “novi svijet geometrije, pun sunca i boje”. Picelj istodobno za Nove tendencije (pet izložbi i međunarodni umjetnički pokret koji djeluje u Zagrebu od 1961. do 1973. teži sintezi znanosti, tehnike i umjetnosti, integrirane u industrijsko društvo. Nove tendencije se označavaju kao posljednja avangarda, a sam naslov “tendencija” je riječ u jedini i govori o koncentraciji učesnika na jedinstveno područje istraživačkog rada) radi dizajn časopisa *Bit International*, kataloge i plakate po načelu serijalnosti, u mutacijama kompozicije čime se referira na kompjuterski generiranu umjetnost u doba njezine tehničke reproduktibilnosti, benjaminovskog “gubitka aure”. Tako je 1968. Picelj dizajnirao svoj najznamenitiji plakat, za manifestaciju *tendencije 4* u obliku kolaža kompjuterski perforirane trake (za bilježenje podataka). Godinu dana kasnije s Vladimirom Bonačićem u Institutu Ruder Bošković u Zagrebu izvodi ga kao svjetlosni objekt, elektronski (kompjuterski) programiran, pod nazivom *t4*. Tada se, riječima Herberta W. Frankea, mogućnost prezentacije kompjuterske grafike na ekranu činila utopističkom. Na temelju opisa u testu Darka Fritza, bila je to ploča s mrežom aluminijskih cijevi, u svakoj je bila mala žarulja, a svaka cijev je bila odrezana pod kutom kako bi se poboljšala refleksija svjetlosti. Na način suvremenih LED ekrana, objekt je isijavao kombinaciju slova i brojk *t4t4t4t4*, animiranih slijeva na desno, dok su se ostale sijalice palile i gasile prema pseudo-slučajnom (random) programu, koji je u to vrijeme razvijao Vladimir Bonačić. Konceptualno, stvoreno je umjetničko djelo kao proces temeljen na efemernoj informaciji.



UMJETNIK DUGOG TRAJANJA

Kako je u tekstu prije pet godina otipkanom na pisačkoj mašini o Ivanu Picelju ustvrdio Denegri, “Rijetka fizička i duhovna vitalnost učinila ga je ‘umjetnikom dugoga trajanja’, takvu istu osobinu u hrvatskoj kulturi definitivno je zavrjedilo njegovo ukupno umjetničko djelo”. Picelj je bio neizostavna figura, ne samo sudionika nego stvaratelja povijesti moderne i suvremene umjetnosti, ali i grafičkog dizajna u Hrvatskoj, u koji uvodi jezik geometrijske apstrakcije – primjer za to je i naslovnica prvog broja časopisa *Arhitektura* iz 1947. 1960-ih je u Hrvatsku donio matrice fonta Helvetica, o čemu je dao video-intervju Draganu Mileusniću i Željku Serdareviću 2007. povodom pedesete godišnjice toga pisma. U svom radu na didaktički (jedan je od osnivača Studija za industrijsko oblikovanje, akronima SIO, 1956. i kreativan način istraživao je poveznice i različitosti umjetnosti i dizajna, od početaka svog djelovanja do danas, ne samo s obzirom na njihovu tehnološka i estetska svojstva, već i komunikacijska, odnosno njihovu (aktivnu) društvenu ulogu. **E**

DRUŠTVENA ULOGA DIZAJNA KAO PRIVATNA OPSESIJA

MEĐU RADOVIMA NA IZLOŽBI STIČU SE MAJICE S NATPISIMA "MI NISMO USTAŠE, ONI SU!" ILI "ONI SU USTAŠE, A NE MI!", ČIME AUTOR NA IRONIČAN NAČIN IZVRĆE RUGLU OSTATKE PROMAŠENIH IDEOLOGIJA S KOJIMA SE U SVAKODNEVNOM DISKURSU POLITIČARA ČESTO SUSREĆEMO

MARKO GOLUB

Povodom izložbe Borisa Ljubičića *New Look Croatia*, Galerija Hrvatskog dizajnerskog društva, Zagreb, od 25. siječnja do 19. veljače 2011.

Zahvaljujući trudu samog autora, zagovaračkom i agitatorskom nervu te određenoj karizmi kao medijske ličnosti, malo je onih koji nisu barem u nekoj mjeri upoznati s radom Borisa Ljubičića. Osobito njegov angažman oko koncepta hrvatskog vizualnog identiteta, kao i nikad prihvaćeni alternativni prijedlog državne zastave, u javnom su životu iznenađujuće daleko nadživjeli svoj inicijalni trenutak, opet uvelike, ali ne i isključivo, zbog toga što je sam Ljubičić često nalazio načina i povoda da ih reaktualizira.

Izložba *New Look Croatia*, nedavno otvorena u Galeriji Hrvatskog dizajnerskog društva, u tom smislu ne donosi ništa pretjerano novo. S jedne je strane didaktička, jer pokušava ikonički i tekstualno objasniti te kontekstualizirati već spomenuta nastojanja ovog dizajnera, no s druge se može čitati i kao retrospektiva, budući da obuhvaća mnoge od ključnih autorovih radova od početka devedesetih do danas. Sam galerijski prostor HDD-a, nevelik kakav jest, našao se tako zasićen slikama, i ne samo onima u prepoznatljivom vizualnom kodu s naizmjeničnim kvadratima. Osnovna i prilično jasno razumljiva Ljubičićeva namjera s ovom izložbom bila je afirmirati na čitavom nizu primjera njegovo shvaćanje dizajna kao discipline koja je duboko vezana i prožeta sa svojom društvenom funkcijom.

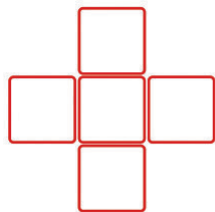
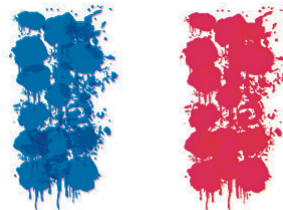
**MAJICE S TIPOGRAFSKIM GE-
GOVIMA** *New Look Croatia* počinje panoom koji pokriva Ljubičićevu dizajnersku praksu uglavnom u prvoj polovici devedesetih godina, počevši od često reproduciranog plakata za posljednji kongres Komunističke partije Hrvatske u Jugoslaviji, na kojem se crvene petokrake gasi u oku najveće pop ikone bivše države – Josipa Broza. Prisutan je i mnogo puta nagrađivan i izlagan plakat *Krvatska*, koji i danas funkcionira kao vjerodostojan dizajnerski dokument o početku rata, a tu je i niz drugih, manje ili više uspješnih radova koji su efektno, a gotovo isključivo tipografskim sredstvima, popratili jedno burno razdoblje. Onovremeni plakati pojedinih političkih stranaka također su reproducirani – Ljubičić, naime, od politike nikad nije bježao, a upravo ona će ga u velikoj mjeri inspirirati i u posljednjem desetljeću. Drugi veliki pano, naime, bavi

se najvećim dijelom samoiniciranim radovima u kojima je glavna tema lokalni politički folklor, odnosno estradna razina parlamentarizma koju Ljubičić tretira upravo onako kako i zaslužuje. "Medij" su u ovom slučaju većinom uporabni predmeti na koje aplicira tipografske gegove, a najčešće je riječ o majicama čije poruke autor sam nosi u javnosti. Iako neujednačene kvaliteta, u rasponu od promašenih, nerazumljivih ili banalnih pa do iznimno duhovitih, smionih i uvijek pomalo pretjeranih, upravo ti samoinicirani radovi najintrigantniji su dio novije produkcije Ljubičića kao autora. Što god pojedinačno mislili o nekima od njih, Ljubičićeva hiperprodukcija i brzo reagiranje fascinantni su sami po sebi. Samoinicirani radovi kao žanr su prisutni kod samosvjesne mlađe generacije dizajnera, i usko su vezani, s jedne strane, uz problematiziranje "internih" pitanja same dizajnerske prakse, a s druge uz određenu vrstu društvenog angažmana. U tom je polju, međutim, upravo Ljubičić odavno prestigao ostatak domaće scene barem kvantitativno toliko da ga je teško sustići.

BRENDING HRVATSKE U spomenutim radovima, neovisno o temi i povodu, Ljubičić, čini se, uvijek razmišlja u terminima brandinga. Sličnim je razmišljanjem vođen i čitav njegov projekt vizualnog identiteta Hrvatske, te dizajna novca i zastave prije puna dva desetljeća. U uvjetima opće retraditionalizacije hrvatskog društva devedesetih, Ljubičić si je dozvolio razmišljati u prvom redu marketinški, uvidjevši u tada politički nužnom redizajnu državnih simbola potencijal koji daleko nadilazi zadovoljenje interne samopredodžbe nacionalnog i državnog identiteta. Znao je, takoreći, kako u sve više globaliziranom svijetu kroz vizualne kodove zadržati identitet i nastaviti ga upisivati u kolektivnu svijest neopterećenog ideologijom. Radilo se o uvažavanju tradicije, ali bez lažne nostalgije za izgubljenom davnom prošlošću. U tom



U SSSSSSSSS
SSSSSSSSSS
aaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaa



**— O DIZAJNU, ZA RAZLIKU
OD UMJETNOSTI ČIJI JE
"ANGAŽMAN" PONEKAD
STVAR POMODARSTVA,
BEZ SVIJEŠTI O NJEGOVOJ
DRUŠTVENOJ ULOZI
UOPĆE NEMA SMISLA
RAZGOVARATI —**

je smislu simptomatičan naslov aktualne izložbe koji je tiskan na engleskom jeziku i glasi *New Look Croatia*. Provokacija je očita, budući da je tema hrvatski identitet, a korišten je strani jezik, no sve to kao da govori o ambiciji Ljubičića koja je, u principu, univerzalna i internacionalna u obraćanju. Minimalistički dizajnirana zastava nastala jednostavnim dinamiziranjem tradicionalnog trikolora crvene, bijele i plave u seriju velikih naizmjeničnih raznobojnih kvadrata projektirana je kao osnovni vizual s kojim bi posljedno trebali korespondirati ostali, pojedinačni identiteti i brendovi. Ljubičić je i na ovoj izložbi demonstrirao kako se to u konačnici djelomično i dogodilo. Sama zastava kao središnji dio njegovog općeg društvenog i dizajnerskog projekta nije ušla u mainstream, ali je itekako ostala referentnom, i ne samo u području povijesti domaćeg dizajna. Danas svatko ima barem nekakvo mišljenje o njegovom davnom prijedlogu, i neće se svi složiti da je sretniji ili bolji od oficijelnih simbola, ali činjenica jest da i dalje, u najmanju ruku, Ljubičićev projekt ostaje zavodljivim zbog svojeg utopijskog potencijala, koji su mnogi prepoznali i usvojili.

NEUMORNO AGITIRANJE Pitanje o društvenoj ulozi dizajna kod Ljubičića je ključno pitanje. Kod umjetnosti se o tome uvijek može raspravljati, i ponekad je njen "angažman" zaista stvar pomodarstva. O dizajnu, međutim, bez svijesti o njegovoj društvenoj ulozi uopće nema smisla razgovarati. Istina, problem s Ljubičićem, a osobito tim njegovim središnjim identitetskim projektom, često je taj da ga je on sam u svojim bezbrojnim javnim istupima i sa svojim prosvjetiteljskim djelovanjem gotovo izmaknuo na razinu privatne opsesije. Slično se može vidjeti i u karakteru nekih manjih radova, iz kojih je ponekad na čisto površinskoj razini teško pročitati jesu li samoinicirani ili su naručeni i razlika je među njima sve mutnija. Izvana se, sve više, njegovo neumorno agitiranje doživljava kao svojevrsni eksces, donekle krivnjom samog Ljubičića, ali ipak u mnogo većoj mjeri dugogodišnjim nesprennošću kulturnog i socijalnog konteksta da ga ispravno valorizira. Upravo zbog toga Ljubičićev rad tek čeka jedno ozbiljnije čitanje. **E**

Emitirano u *Triptihu* III. programa Hrvatskoga radija

MARIJAN CRTALIĆ

SLUČAJ ŽELJEZARE SISAK KAO SPOMENIK MITU O TRANZICIJI

Potrebe suvremenog radnika prelaze tradicionalno shvaćanje kulture kao autonomne duhovne sfere.



S MULTIMEDIJALNIM UMJETNIKOM O NJEGOVU PROJEKTU *Nevidljivi Sisak* U KONTEKSTU DANAŠNJE PROVINCIJALIZACIJE I OSIROMAŠENJA JEDNOG OD NEKAD NAJRAZVIJENIJIH GRADOVA BIVŠE DRŽAVE

SUZANA MARJANIĆ

U okviru širega projekta *Nevidljivi Sisak* već nekoliko godina istražuješ taj grad u nekoliko slojeva od arheoloških ostataka do predmeta i mjesta koja svjedoče i o nekim ne tako davnim vremenima, kao i o sadašnjosti, sa željom svojevrsne rehabilitacije kulturne baštine grada Siska. Koje si sve izložbene segmente do danas uspio oblikovati?

– Prije samog nastanka projekta dogodila se skupna izložba-projekt *Field trip*. Paralelno s razvojem *Field tripa* krenuo sam u istraživanje za film *Industrijski raj*. Prva izložba u nizu, kojom sam htio pokazati sav kulturni kapacitet Siska, zvala se *Nevidljivi Sisak*. Ideja je bila izložiti foto-dokumentaciju s arhivskom građom, a u svrhu predočenja cijele javne baštine kao moguće kulturno-turističke ponude grada. Planirao sam obraditi ne samo skulpture, već i grad u cjelini, naročito povijesni urbanizam i arhitekturu, industriju te brojne kopnene i podvodne arheološke lokalitete, ali i arheološke i umjetničke zbirke Sisačkog muzeja i privatnih kolekcionara, završno s predstavljanjem mladih talentiranih Siščana. Zbog prevelike građe i produkcije, odlučio sam se za seriju izložbi u sklopu istoimenog projekta. Na prvoj izložbi izložio sam foto-dokumentaciju svih javnih skulptura Siska i okolice. Potom je uslijedila izložba *Podvodni grad (Ribe, bombe i kulturna baština)* o podvodnom svijetu rijeke Kupe. Snimao sam dijelove dna Kupe u centru grada gdje se nalaze arheološki lokaliteti, neeksplozirane bombe bacane sa sisačkog tzv. Novog mosta poslije nedavnog rata te riječna flora i fauna. Treća u nizu je izložba *Fenomen Željezara* koja se bavi isključivo fenomenom konteksta suradnje radnika i umjetnika tijekom željezarskih likovnih kolonija. Izložbi je dodan i film *Industrijski raj*. Imam materijala za još nekoliko izložbi, ali ne i sredstava za realizaciju. Unatoč višestruko većem sisačkom gradskom proračunu nego prije nekoliko godina, kad su se financirali razni projekti, proglašena je recesija, a financiranje je ukinuto, izuzev, donedavno, nepoznatim pojedincima bliskim gradonačelniku (osobni prijatelji i njegova supruga) čiji “projekti” dobivaju i po nekoliko stotina tisuća kuna! Ostali, s ozbiljnim i kvalitetnim projektima, dobivali su do 20 000 kuna, a sada ništa.

ŽELJEZARA SISAK KAO INDUSTRIJSKA BAŠTINA

Uvertira za sisačku izložbu, kako si naveo u opisu projekta, bilo je izlaganje na izložbi *Field trip* u Hrvatskom društvu likovnih umjetnika u Zagrebu siječnja 2008. godine. Tu si surađivao i s nekim inozemnim umjetnicima koji su se zanimali za industrijske zone u široj okolici Zagreba. Kako su reagirali na sisačku Željezaru i jesu li oni sami napravili neke radove vezane uz našu industrijsku baštinu?

– *Field trip* je nastao na inicijativu umjetnika iz SAD-a Marca Ganzglassa koji je tada proučavao tranzicijom obuhvaćenu industrijsku baštinu istočne Europe. U New Yorku ga je upoznala Rada Janković i povezala ga sa mnom i Antonom Božičevićem. Ubrzo smo dogovorili suradnju s njim te Michaelom Vahrenwaldom (SAD) i Klausom Schaflerom (Austrija). Došli su ovdje i tjedan dana smo brijali po industrijskim područjima na relaciji Zagreb – Kutina – Sisak. Bio je početak ljeta i super smo se zabavljali. Vrhunac je bio ulaz u postrojenja Željezare. Rezultat je bila izložba u Galeriji PM u HDLU. Oni se u svojim radovima nisu toliko neposredno referirali na konkretne prostore i probleme kao Tuna i ja, već su građi pristupili s pozicije općenitijeg sagledavanja postsocijalističkog industrijskog fenomena.

KOMESARSKI HDZ-OVSKI NAČIN UPRAVLJANJA SISKOM

Čini mi se da se posebno istaknula, a dijelom je tome i za služna prošlogodišnja nagrada T-HT, tvoja socijalno angažirana izložba *Nevidljivi Sisak: fenomen Željezara* (2009.). Što te je posebno potaknulo na taj sisački fenomen, točnije na muzej na otvorenom koji je dvadesetak godina nastajao u sklopu Željezare, i koji, kao što si jednom naglasio, nikada nije bio istaknut u turističkoj ponudi Siska?

– Navedena izložba je definitivno zahvat u najkompleksniji fenomen sisačke kulturne baštine, ali i rak-rane katastrofalnog gradskog odnosa prema vlastitoj kulturno-povijesnoj građi! Najveći izazov je povijesno nam vrlo bliska problematika i vitalna uvertira današnjici s mnogo živih aktera. Događanja oko kolonija, umjetnika i radnika, ali i samog načina funkcioniranja Željezare u tadašnjem društveno-političkom kontekstu pa i sam kontekst, dosta su mi nejasni, kao i većini drugih ljudi, čak i neposrednim sudionicima. Njihove reakcije pokazale su da dijelimo dobar dio osjećaja i stavova o toj problematici. Naime, u vrijeme nastanka stvarne željezarske priče, svima je to bilo nešto uobičajeno i samorazumljivo. Promjena sistema i države donijela je politiku sotonizacije neposredne povijesti. Došao je rat, ali i lokalni moralni i materijalni raspad vrijednosti, a naročito politički producirana kulturna i obrazovna devastacija društva. Taj kulturocid doveo nas je do posvemašnjeg zapuštanja bilo čega izuzev pukog preživljavanja. Čitao sam dokumente iz prve polovice devedesetih gdje gradske vlasti, kao najpraktičnije rješenje, predlažu institucijama uklanjanje i uništenje skulptura! Bio je raspisan i natječaj za izradu spomeničkog rješenja na mjestu velebnog Augustinčićevog spomenika *Zastave* na sisačkom groblju. Trebao se rušiti jer bi to, kao, bilo jeftinije od obnove. Srećom, javnost se pobunila i od rušenja se odustalo, no prepušten je samourušavanju. I Janešov spomenik Prvom partijskom odredu u šumi Brezovica pokraj Siska izrešetan je mecima i zagađen smećem, brončani ukrasi iščupani... Velika brončana kompozicija partizana iz centra grada oštećena je dinamitom i preseljena na drugu lokaciju. Kao klinac sam zapažao skulpture i bile su mi totalno normalna i prirodna stvar. Unazad nekoliko godina, uz estetski, dobile su i bitan politički naboj, a u kontekstu današnje provincijalizacije i osiromašjenja jednog od nekad najrazvijenijih gradova bivše države, postale su sasvim bizarne pojave! Cjelokupnu dvadesetogodišnju vladavinu HDZ-a u Sisku obilježili su kriminal i korupcija te potpuna privredna i kulturna devastacija uz naglo bogaćenje podobnih. Kratka kulturna renesansa bila je između 2007. i 2009., kad su se gradski novci počeli dodjeljivati projektima prijavljenim regularnim natječajnim putem i procijenjenim kriterijima stručnosti i važnosti za grad. Nakon toga vratilo se komesarsko upravljanje resursima i stara praksa dodjeljivanja potpore preko kreveta i prijateljsko-rodbinskih veza.

LIKOVNA KOLONIJA ŽELJEZARE SISAK

Koje su sve političke namjere bile upletene u osnivanje navedene kolonije u Željezari, koja je osnovana 1971. godine i nesretno propala, kao uostalom sve vrijedno što je moglo propasti nakon 1990. godine?

– Kolonija je nastala u godini “Hrvatskog proljeća” i dobrim je dijelom imala zadatak amortizirati i omekšati moguće tenzije među radnicima. U Željezari je tada bilo etnički prilično miješano ljudstvo (Srbi, Bošnjaci i Hrvati), broj zaposlenih je varirao od 10 000 do 14 000 radnika. Primjetan je bio veći

broj radnika iz istočnih ruralnih dijelova SFRJ, tako da je postojalo određeno nezadovoljstvo među zapadnijim ruralnim stanovništvom željnim posla u Željezari, koji je osim dobre plaće donosio i riješeno stambeno pitanje te ostale pogodnosti. U rukovodstvu je prevladavao srpski kadar pa su tenzije, u kontekstu tadašnjih hrvatskih političkih težnji za decentralizacijom, bile razumljive. Ipak, to nije bio jedini razlog. Politika onog sistema pa i Željezare, nakon Drugog svjetskog rata, fokusirana je na radnika i njegovu obitelj.

Socijalizacija radnika (i njihovih obitelji) Željezare Sisak, uz rješenje stambenog pitanja izgradnjom prigradskog naselja Caprag, uključivala je opsežno bavljenje sportsko-rekreativnim aktivnostima kao i sudjelovanje u raznim kulturno-obrazovnim programima. Radnici su ljetovali u radničkim odmaralištima na Jadranu, a i organizirani su im, osim izleta, odlasci na razne kulturno-umjetničke manifestacije (predstave u zagrebačkom HNK i sl.). U poznatim željezarskim književnim susretima radnici su imali priliku upoznati se s tadašnjim eminentnim književnicima i njihovim djelima. Od 1971. do 1990. godine odvijale su se likovne kolonije u sklopu kojih je Željezaru posjetilo oko dvije stotine renomiranih umjetnika koji su, u suradnji s radnicima, realizirali preko 2000 djela (slike, skulpture, fotografije). Radnicima su za razna postignuća darivane umjetnine otkupljene od umjetnika. Otkupljeno je 1172 djela! Na stotine su ih umjetnici poklonili za fundus tvorničke kolekcije.

Naravno, o načinu tzv. radničkog samoupravljanja odlučivao je partijski vrh, a radnici su mu bili samo politički brand. Unatoč tome, bila su im osigurana neusporedivo veća prava nego danas. U tom smislu, Željezara je funkcionirala kao grad u gradu odnosno država u državi. I to je bio dio problema, zato jer je Željezara ponekad odbijala plaćati gradu razne komunalne i slične pristojbe. Zato je i nastao animozitet i podjela između grada i predgrada. S tim u skladu, grad nije poklanjao previše pažnje željezarskoj kulturnoj produkciji.

Kakva je sudbina tih skulptura iz Likovne kolonije Željezare Sisak; koliko ih je sačuvano? Naime, poznato je da su neke prelivene u željezo.

– Ne znam je li evidentirano koliko ih je točno napravljeno i gdje su razmještene. Sad ih je u samom naselju tridesetak, dvije su u sklopu tamošnjeg Doma za maloljetnike, a pet-šest u tvorničkom krugu, nedostupne javnosti. Postoje još neki popisi i lokacije koji ukazuju da ih ima po bivšim upravnim zgradama Željezare, nešto u sisačkom Gradskom muzeju i sl. U svom istraživanju sam se fokusirao na ove javne; zašarane, zahrdale, devastirane...

Inače, Željezaru Sisak i pripadajuće joj radničko naselje Caprag doživljam kao arheološki park i otvorenu galeriju gdje cijeli industrijski organizmi, a pogotovo oni izumirući u željezarskim halama kao i njihovi kulturno-proizvodni produkti integrirani u javne površine, asociraju na nekadašnju vrlo razvijenu i kompleksnu civilizaciju čije znakove i simbole utkane u “jezik” apstraktnih skulptura, suvremeni žitelji Siska više ne mogu razumjeti i manje više (ne)svjesno sudjeluju u njihovom potiskivanju i uništenju, odnosno zamjeni za razumljiv im suvremeni “jezik” tržišta.

RADNICI U INDUSTRIJI, U KULTURI I NA FRONTAMA

Na koji je način ostvarivano zajedništvo radnika i umjetnika u toj koloniji; zanima me posebno jesu li se neki od radnika



— ŽELJEZARU SISAK I PRIPADAJUĆE JOJ RADNIČKO NASELJE CAPRAG DOŽIVLJAVAM KAO ARHEOLOŠKI PARK I OTVORENU GALERIJU GDJE CIJELI INDUSTRIJSKI ORGANIZMI, A POGOTOVO ONI IZUMIRUĆI U ŽELJEZARSKIM HALAMA KAO I NJIHOVI KULTURNO-PROIZVODNI PRODUKTI INTEGRIRANI U JAVNE POVRŠINE, ASOCIRAJU NA NEKADAŠNJU VRLO RAZVIJENU I KOMPLEKSNU CIVILIZACIJU —

nastavili baviti umjetnošću te jesu li nastajala prijateljstva tih radnika u industriji i radnika u kulturi?

– Jedan od ciljeva kolonije bio je ukazivanje pažnje radnicima na proizvodni proces kao potencijalni kreativni čin. Umjetnici su surađivali s grupama radnika zaduženih za tehničku realizaciju njihovih kreacija. Naravno da su tu nastajala i prijateljstva pa i kreativna interakcija i suradnja. Osnovane su i radničke likovne amaterske grupe. Posebno se izdvajao radnik Dragutin Hočevar koji je bio i više od likovnog amatera. Ivan Kožarić ga je izuzetno cijenio i hvalio. Postojale su i literarne sekcije, kazališne i glazbene grupe, zborovi i sl. Svojevremeno me jako dirnuo dio teksta KV strojobravar Branka Golića: “Put do posla, radno mjesto, predvorje kina, sve je to jedna velika galerija”.

Kao što su nažalost netragom nestale neke od tih skulptura, a kao što si sada naglasio, sačuvano je svega tridesetak, pritom je nažalost ista sudbina zadesila i radnike Željezare, koja je u doba Jugoslavije bila najveća tvornica u ovom dijelu Europe, a danas se broj zaposlenih smanjio s nekadašnjih (cca) 14 000 na svega 1 000 zaposlenika. Kako sami radnici tumače propast Željezare Sisak i kako komentiraju niz štrajkova svojih kolega u ovoj zemlji, za koju je očito da propada?

– Preostali radnici boje se, u svjetlu raznih najavljivanih otpuštanja, uopće razgovarati o ičemu vezanome za Željezaru, tako da sam uglavnom čuo mišljenja bivših radnika. U željezarskom naselju brojčano prevladava umirovljenička populacija. Gašenje Željezare počelo je još u socijalizmu, i to zbog standardnih boljki sistema. Dakle, veće zaduživanje od produkcije, tehnološka zaostalost i sl. Sve to je rezultiralo gubljenjem konkurentske tržišne utrke s razvijenijim industrijama te logičnim smanjivanjem proizvodnje i radne snage. O hrvatskom pretvorbena-privatizacijskom čudu – zna se! Rat je bio odlična prilika za vojno novačenje radnika i dovođenje ruskih kapitalista u ispražnjena postrojenja, a isti su cjelokupni željezni organizam sustava visokih peći, kao i većinu popratnih postrojenja uništili, pretopili i odnijeli sa sobom. Radnicima, dok su ginuli po ratištima, radna mjesta doslovno su ukradena i odnesena!

SAPUNICA SISAČKE GRADSKJE VLASTI

Jednom si prigodom izjavio da je osnovna ideja navedenoga projekta da se od svih skulptura u javnim prostorima koje tamo još postoje napravi svojevrsna galerija na otvorenom te da se navedeno konačno uklopi u kulturno-turističku ponudu Siska. Kako reagiraju čelni ljudi Siska na tu ideju, odnosno, kako reagira prije svega sisački gradonačelnik?

– Kolokvijalno rečeno, živo mu se... Gradonačelnik Dinko Pintarić zauzet je stalnim javnim izricanjem prijateljni

tužbama i otkazima pojedincima koji ne prestano otkrivaju nepravilnosti počinjene za njegova mandata. Sav onaj kukavičluk i beskičmenjaštvo koje je pokazao pred Sanderom, koji ga je špotao u sisačkoj Gradskoj vijećnici, sada je pretvorio u hrabrost i *mobbing* nad Siščanima, a pogotovo zaposlenicima gradskih kulturnih institucija, kojima je zabranio korištenje stranica *Facebook*, *You Tube* i *Sisak info*. Naravno, zato jer se, barem na *Facebooku* i *Sisak info*-u necenzurirano piše o njegovom upravljanju gradom. Lokalni Sisački tjednik, koji uređuje njegov brat, neobjektivno prenosi sisačku političko-ekonomsku stvarnost. Ravnatelj sisačke knjižnice i čitaonice smijenio je zato što je kritizirao navedene sankcije.

Svom prijatelju slikaru Šimiću, “sredio” je, bez objavljenog natječaja i procjene ikakve stručne komisije, atelje u čiju adaptaciju je grad utrošio preko milijun kuna! Šimić je na TV-u provalio da je atelje dobio tako što je došao u Gradsko poglavarstvo i upitao da li ga može dobiti. Naravno, prodaja galerije Striegl austrijskoj banci za 10 milijuna kuna, ugovorena od strane SDP-a za njihove kratke vladavine, dobro je odrađena od strane HDZ-a koji je vlast preoteo potkupljivanjem dvojice oporbenih vijećnika, samo što je navedena lova namijenjena obnovi jedne povijesne zgrade (bivšeg kina Sloboda) u galeriju – nestala! Službeno objašnjenje je da je prenamijenjena za druge svrhe... Zanimljivo je da je u godini svog reizbora, gradonačelnik, osim fantastično skupog ateljea slikaru Šimiću “sredio” još oko 100 000 kuna za potrebe njegove izložbe koja se sastoji od dvanaest crteža olovkom na A3 formatima papira. Jedini koristan potez za kulturu Grada je osnivanje foto-galerije, ali i to u kontekstu izbornog cirkusa za koji je ulupana i lova namijenjena kulturi, tako da nitko putem natječaja nije dobio sredstva. A šlag na tortu je što je gradonačelnikova nova supruga Valentina Badanjak Pintarić dobila čak 240 000 kuna potpore za novoizmišljenu koncertnu direkciju, uz opravdanje da je to gradu prijeko potrebna stvar. Nema veze što su građani siromašni i bez posla. Tu je i stan koji je kupio za novce o čijem se porijeklu odbija izjasniti, gradska sportska dvorana koja je već progutala 300 milijuna kuna, brojni skandali vezani uz koje kakve, od gradskog HDZ-a namještene ravnatelje itd. Najnovije je da je u ured virtualne galerije Striegl, po gradonačelnikovo zapovijedi, useljena njegova supruga, a na vratima je iznad imena galerije naljepnica “Koncertna direkcija”! Sapunica se nastavlja...

Neke su tvoje kolege/ice zamijetili/e da kada si prošle godine dobio nagradu T-HT za navedeni projekt, Sisački tjednik nije prenio navedenu vijest. Kako tumačiš tu medijsku šutnju, ignoranciju, što li već?

– Nazvao sam jednog novinara i pitao ga za razlog neobjavlivanja, a čovjek mi je odgovorio da je to zato što sam se jednom prigodom usudio javno kritizirati odnos gradonačelnika spram kulture grada te selektivnog vrednovanja i izdašnog dotiranja svojih prijatelja i rodbine. Dakle, ispada da nije on tu zbog nas, već obrnuto.

GRAD KOJI PROPADA

Napravio si i popis autora/ica sisačkih skulptura pa, među ostalim, spominješ skulpturu *Simetrija* Vere Fišer, za koju precizno bilježiš njezinu sudbinu: “Skulptura je stajala ispred hotela Panonija, ali ju je novi vlasnik hotela dao maknuti. Uz pomoć mehanizacije je iščupana i oštećena te prodana u staro željezo. Na to je reagirala jedino gospoda

Branka Sešo iz Knjižnice i čitaonice Caprag te ju je i uspjela spasiti i 20. svibnja 2008. organizirati njezino postavljanje ispred Metalurškog fakulteta”. Koji su se pojedinci/ke posebno istaknuli u očuvanju tih skulptura?

– Osim nje, uistinu ne znam za nečiji sličan primjer. Činjenica je da je nakon mog istraživanja, sisački Muzej, u suradnji sa mnom, popisao, fotografirao i izmjerio skulpture, a Konzervatorski zavod ih je uveo u popis kulturne baštine. Do tada nisu imale nikakav status ni značenje. Teško je išta zaštititi. Vlasti su, primjerice, izbjegle odgovornost zaštite građevnih objekata pomoću zakona po kojem su pojedini vlasnici dužni o svom trošku vršiti obnavljanje. Naravno, ovi to nisu u mogućnosti i grad progresivno propada. Prijavljivao sam više puta gradskom Konzervatorskom zavodu oštećenja na vrijednim povijesnim objektima koje lokalni poduzetnici otkupljuju i preuređuju u poslovne prostore i birtije, ali Zavod je nemoćan. Pojedinci su iznad zakona, iako svi građani dobro znaju o kome se radi. Jedino nadležni organi, kao, ne znaju.

DI JE MOŠA?

Što se dogodilo sa sisačkim spomenikom Moši Pijadi koju je izradio Antun Augustinčić? Naime, sudbina toga spomenika, koji je maknut zbog političkih razloga, podsjeća me na zanimljiv Mošin spomenik kod Radničkoga sveučilišta “Moša Pijade” kao i na legendarni grafit “DI JE MOŠA?” koji je upozoravao na sumnjivu pamet tranzicije.

– Na svu sreću, Moša je spremljen neoštećen u sisački Gradski muzej, za razliku od dvadesetak bisti koje su iz muzejskih prostora ukradene i vjerojatno pretopljene. Konkretno, navedeni prostori nisu bili dio kompleksa samog muzeja, već sastavni dio zgrade tzv. Velikog Kaptola kojeg je trebalo preurediti i proširiti izlagački prostor koji u sadašnjoj muzejskoj zgradi može javnosti približiti tek manji dio građe. Uz stalni postav, a zbog krim-političkog gašenja galerije Striegl, u Muzeju se postavljaju i likovne izložbe. Više puta izlagao sam tamo, a jednom i u zgradi Državnog arhiva. Uz ogromnu etnografsku i arheološku zbirku, sisački Muzej sadrži i veliku zbirku antikviteta te impozantnu kolekciju od preko 500 umjetničkih slika i skulptura eminentnih hrvatskih umjetnika u razdoblju od zadnjih 500 godina, nikad u cijelosti predstavljenu javnosti! Veliki Kaptol nije imao nikakvu adekvatnu zaštitu, više puta je provaljivan i potkradan, nalazi se u parku kod sisačkog Starog mosta, inače poznatom okupljalištu sisačke mlade populacije, nazvanom Rokić (izvedeno od glagola *rokanje* – opijanje). Zgrada Velikog Kaptola, površine od nekoliko tisuća kvadrata, s rimskim sarkofazima ispred nje, totalno je išarana, a gotovo sva stakla su polupana. Prostorije u njoj su pune smeća i raznih organskih ostataka. Biste su ukradene ljeti, noću. Pošto su velike i teške, vjerojatno su ukradene, organizirano, kamionskim prijevozom, potpuno neometano od eventualnih policijskih patrula koje su tamo inače česte, jer je to strogi centar grada i mjesto velike koncentracije maloljetničke delinkvencije. Te noći, slučajnosti li, nitko nije uočio provaljivanje, iznošenje i transport skulptura! Biste nisu pronađene. Grad je zgradu i okolni prostor prije nekoliko godina poklonio Crkvi, unatoč činjenici da joj u prošlosti nije pripadala! Umjesto kapitalnog muzeja i gradskog centralnog parka, imat ćemo, za javnost zatvorenu, biskupiju!

ŽELJEZARSKI FENOMEN I Bijeli album BEATLESA

I završno, 2008. u Splitu na DOPUST-u održao si i performans na temu Željezare Sisak. Kako si ga oblikovao?

– Na splitskoj Likovnoj akademiji održao sam predavanje o svom radu, a potom i performans, u prostoru u Bačvicama, kojim sam tamošnjoj ekipi probao približiti problematiku željezarskog fenomena. Naime, izveo sam simulaciju simpozija i otvorenja izložbe likovne kolonije, čitajući autentične tekstove govora organizatora kolonije te radnika i umjetnika, s istih događanja krajem sedamdesetih. Pustio sam *slide-show* projekciju željezarske tematike i čitao tekstove osnivača kolonije, kao i umjetnika i radnika kojima je svima dano da javno iznose svoja mišljenja, recenzije pa čak i kritike. Kao glazbenu pozadinu, pustio sam *Bijeli album* Beatlesa. Naime, još sedamdesetih i osamdesetih, kao osnovnoškolac obožavao sam Beatlese, a naročito taj album, koji je po mome mišljenju njihov najveći kreativni odmak od popa i psihodelije ka konkretnijem socijalnom angažmanu i kritici. Istovremeno se nekoliko kilometara dalje od moje kuće odvijao željezarski fenomen, o kojem kao klinac nisam imao pojma, a pogotovo mi je daleko od svijesti bila činjenica da zahvaljujući tome imam priliku normalno se školovati i živjeti, iako sam iz radničke obitelji. Današnje radničke obitelji jedva da svojoj djeci mogu išta pružiti. **E**

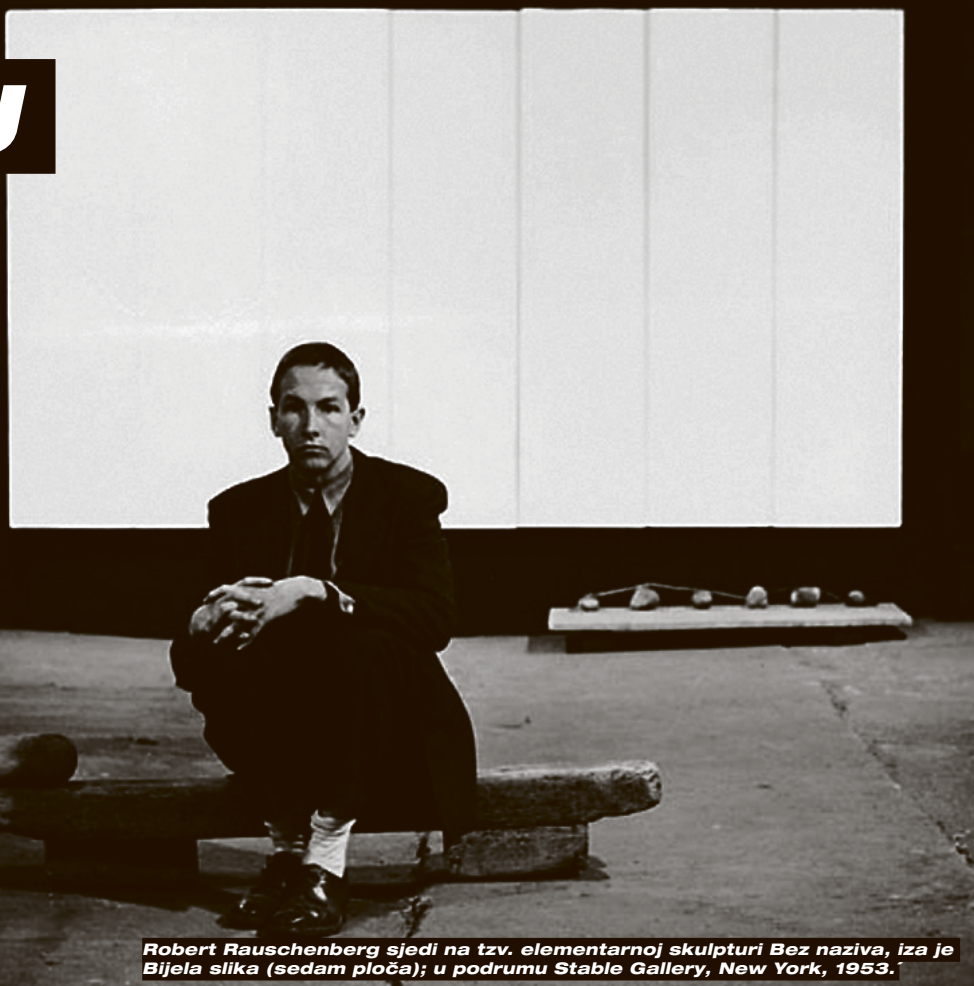
ŽAMOR U WOODSTOCKU

READY-MADE PRIČA

IVICA ŽUPAN



John Cage, Variations V, 1965.



Robert Rauschenberg sjedi na tzv. elementarnoj skulpturi Bez naziva, iza je Bijela slika (sedam ploča); u podrumu Stable Gallery, New York, 1953.

I have nothing to say / and I am saying it /
and that is poetry / as I needed it
– John Cage

U jesen 1951., dok je pod mentorstvom Josefa Albersa studirao na koledžu Black Mountain, Robert Rauschenberg je do krajnjih granica reducirao paletu – stvorio je niz bijelih djela bez ikakvih slika. Bila su to platna na koja je slikar valjkom ravnomjerno nanio običnu kućnu boju. Kada ih je u listopadu 1953. izložio u njujorškoj Stable Gallery, nekoliko identičnih bijelih platana spajao je u velike slike, dugačke i po tri metra. Bila su najmanje dva razloga za takvu odluku. Prvi je ležao u problemu što ga je slikar u to doba imao

s bojama općenito: “Albers je vjerovao je da je važno znati što se sve može znati o boji, ali tvrdio je i to da – kažete li da jednu boju volite više nego neku drugu – očitujete tek osobnu sklonost. Doista nisam imao povjerenja u svoj ukus, a nisam htio uraditi nešto za što sam znao da predstavlja tek moju osobnu sklonost. Nisam želio da mi boja priteče u pomoć; recimo, nisam htio rabiti zelenu boju kako bih intenzivirao crvenu, jer bi to značilo podcijeniti zelenu”.

– NI DANAS NISAM
RAZLUČIO JE LI ZA
IZVOĐENJA 4'33"
UMJETNOST PODRŽAVALA
PRIRODU, ILI JE BILO
OBRNUTO –

Drugi razlog Rauschenberg je ovako opisao: “Oduvijek sam držao da bijele slike nisu pasivne, nego – kako da kažem – hipersenzitivne pa ih možete motriti tako da po sjenama vidite koliko je ljudi u pojedinom trenutku bilo u prostoriji u kojoj su slike izložene, ili koje je doba dana bilo”. I doista, sjene, odsjaji ljudi i predmeta u pokretu ili stanju mirovanja

mogle su se razaznati na tim izuzetnim bijelim površinama, dokazujući – barem na Rauschenbergovo zadovoljstvo – da ne postoji prazno platno: život je ušao u slike izvana, bez umjetnikove intervencije.

U jednom svome eseju John Cage je ove bijele slike opisao kao “aerodrome za svjetlost, sjene i čestice prašine”. I sam je skladatelj, po samopriznanju, potom počeo razmišljati da – po analogiji – stvori glazbeno djelo koje bi se sastojalo isključivo od tišine. Vidjevši u ljeto 1952. prvi put Rauschenbergove bijele slike na Black Mountain College, Cage je napisao svoju čuvenu skladbu 4'33" za glasovir u tri stavka, koja traje, kako joj i naziv govori, točno četiri minute i 33 sekunde, a čija je izvedba pretpostavljala da pijanist neće odsvirati ni jednu jedinu notu. Prvi njezin izvođač, pijanist David Tudor, problem omeđivanja i razlikovanja stavaka riješio je tako što je poklopac glasovira triput otvorio i ponovno zatvorio. Na premijeri skladbe u Woodstocku, u kolovozu 1952., Tudor je 4'33" izveo pred publikom koja je leđima bila okrenuta prema šumi. Tijekom prvog stavka pažljivi slušatelji mogli su čuti zvuk vjetra u drveću, za

– PLATNA NA KOJA JE
RAUSCHENBERG VALJKOM
RAVNOMJERNO NANIO
OBIČNU KUĆNU BOJU,
AKTIVIRANA SU SJENAMA
LJUDI I PREDMETA U
POKRETU ILI STANJU
MIROVANJA – ŽIVOT JE
UŠAO U SLIKU IZVANA
DOKAZUJUĆI DA NE
POSTOJI PRAZNA SLIKA –

drugog stavka počela je padati kiša, a tijekom trećega zbunjeni slušatelji vlastiti su žamor počeli miješati s od strane skladatelja “neplaniranim” zvukovima.

Zašto danas, nakon punih šezdeset godina, iz povjesnice izvlačim te događaje? Zato što ni danas nisam razlučio je li za izvođenja 4'33" umjetnost podržavala prirodu, ili je bilo obrnuto. ■



John Cage, 4'33", 1952.

SRBIJA U ČIZMAMA

MIXER SPECIJALNI BROJ ČASOPISA Dveri srpske POSVEĆEN SREBRENICI PREDSTAVLJA JOŠ JEDAN PRIMER REVIZIONISTIČKOG DISKURSA O GENOCIDU U SREBRENICI ČIJA SE GLAVNA ODLIKA MOŽE OPISATI KAO SMISLOVNI MAKIJAVELIZAM. AUTORI Dveri sprskih NE HAJU ZA KONTRADIKCIJE, PA NI ZA POTPUNI NEDOSTATAK SMISLA ČAK I NA NIVOU SINTAKSE. IPAK, u ovom dverjanskom ludilu ima neko sistema

BRANISLAV JAKOVLJEVIĆ

— Zimske beleške o letnjim pritiscima II

MUZEJ NEPROČITANIH KNJIGA

Ako brinete šta se dešava sa vašim bivšim profesorima Opštenarodne odbrane i društvene samozaštite; ako imate noćne more o profesoru ONO i DSZ na koga su njegove kolege sa Filološkog ili PMF-a gledali sa visine; ako ih zamišljate kao novu vrstu Čvoročića koji, umesto portreta Staljinca, ispod uglja u podrumu iskopavaju udžbenike koje niko sem njih nije pročitao – ne brinite, jer po svemu sudeći, oni su se bolje snašli nego vi. Ako vas razjeda nemir oko autora tih istih udžbenika; ako zamišljate taj Muzej nepročitanih knjiga – nepročitanih pošto one uistinu nikada nisu ni napisane jer je u njihovo stvaranje uneto sve sem rizika koji jeste sam smisao pisanja – kao neko prašnjavo čistilište bez izlaza, ne gubite san. U toj armiji pisaca i predavača nikada se nije našla ščica posvećenika koja bi se samopregorno isposnički povukla u neko napušteno zdanje čistog so-crealističkog dizajna da bi se tu posvetila pretakanju svog znanja, iskustva, i uverenja u uzvišeni borbeni kodeks i tim putem destilisala nebrojene stranice posvećene ONO i DSZ u koane koji bi mogli biti naslovljeni, recimo, *Hikakure: knjiga o zastavnicima*.

Svi su oni sa početkom raspada Jugoslavije dobili pune ruke posla. Neko je trebalo da ukaže na zamke globalizacije, na nove metode specijalnog rata (recimo, “neokortikalni rat” putem ispiranja misli), i da razjasni šta se dešava na ratištima. Vetar iz onog Muzeja nepročitanih knjiga doneo je pokolje i zločine koje je trebalo racionalizovati, opravdavati, ili opovrgavati. Tako je jedan od autora knjige *Odbrana i zaštita (Defendologija). Udžbenik za studente viših škola i fakulteta* (Nauka, Beograd, 1991) postao centralni autor specijalnog broja časopisa *Dveri srpske* posvećenog Srebrenici. Radi se o penz. general-potpukovniku prof. dr. Radovanu Radinoviću. “Centralni”, ne samo zato što se transkript njegovog predavanja nalazi u samom središtu temata, već i zato što predstavlja smisaonu osovinu čitave ove sveske.

DEČAČKO KAŠNJENJE Ovaj broj *Dveri srpskih* objavljen je, kako piše u

zaglavlju, u Beogradu “na svetog Iliju Gro-movnika 2009. I. g.”, što će reći početkom avgusta prošle godine, u vreme zahuktavanja talasa nasilja koji će dostići vrhunac ubistvom francuza Brisa Tatona. Avgustovski temat ne obraća se događajima koji su ga neposredno okruživali, već je pre bio anticipacija događaja koji će uslediti godinu dana kasnije. Naime, njegov datum može se čitati i na sledeći način: “Pred petnaestogodišnjicu genocida nad muslimanskim življem u Srebrenici.” Još jedan način datiranja 43. broja *Dveri srpskih* mogao bi da bude: “O četvorogodišnjici tribine *Istina o Srebrenici*”. Na kontinuitet između ovog broja časopisa i tribine koju je maja 2005. organizovalo udruženje studenata Nomokanon ukazuje član redakcije Srđan Nogo, koji reakcije na ovu tribinu uzima kao primer pokušaja „sputavanja istine” o Srebrenici (49). Temat o Srebrenici je nastavljanje tribine drugim sredstvima, i to ne u smislu razvoja misli ili produbljivanja istrage, već u smislu ponavljanja već učinjenog gesta, verovatno i najave novih gestova. Nogo i družina bili su brži od predsednika Tadića i njegovih dečaka. Raskrinkavajući dalekosežne zaveru protiv gorepomenute tribine, Nogo ne propušta da pomene “nametanje nekakve deklaracije koju bi trebalo da usvoji Skupština Srbije” (50). Sama činjenica da *Dveri srpske* ne moraju da rade ništa novo, već samo da recikliraju stavove i tekstove od pre pet godina već dovoljno govori o potpunom nepostojanju javnog govora u Srbiji o zločinima iz nedavne prošlosti. U leto 2009. i dugo pre toga kao i mesecima potom, revizionistički diskurs *Dveri srpskih* bio je ujedno i *jedini* diskurs o Srebrenici u Srbiji. Ovo gluvo doba svesti o sopstvenoj prošlosti *Dveri srpske* koriste da ponove predavanje gen. dr. Radinovića.

Temat *Dveri srpskih* nudi čitav niz diskurzivnih operacija čija je svrha premošćavanje logičkih i činjeničkih lakuna. Tako, Predrag R. Dragić Kijuk izostrava metod kojim se već deceniju i po koriste “branitelji srpstva”, a koji se sastoji u korišćenju epiteta na isti način na koji su braća Lukić i njima slični koristili metke (i upaljače). Analogan metod, prilagođen “vremenu interneta i sve bržih komunikacija” (59), može se naći kod Aleksandra Pavića, koji citate (skinute sa interneta) koristi onako kako Kijuk koristi epitete. Kao što su to nekad bili udžbenici ONO i DSZ, revizionistički diskurs o genocidu u Srebrenici jeste pre svega jedna vrsta tekstualnosti čija se glavna odlika može opisati kao smislovni makijavelizam. U odnosu na postavljeni cilj, nebitna je poverenost iskaza, pa čak i sam njihov smisao. Autori *Dveri srpskih* ne haju za kontradikcije, pa ni za potpuni nedostatak smisla čak i na nivou sintakse. Ipak, da u ovom “tematu” postoji sistem ukazuje njegova sama struktura. Središnje, treće, poglavlje (“Prećutana istina”) završava

se transkriptom predavanja generala Radinovića “Šta se zaista dogodilo u Srebrenici” sa tribine Nomokanona, što ovaj tekst postavlja, fizički i sadržinski, u sam centar sveske.

KRIVAJA JE PRAVA Ono što Radinovića izdvaja od ostalih autora temata jeste to što on ne poziva na emocije već na racionalnost. Sledeći ovaj princip, on deli “analitičke činjenice” o Srebrenici u tri grupe (51). Prva se odnosi na kontekstualizaciju operacije “Krivaja 95”. Kao i ostali autori temata, Radinović ni jednom ne pominje Arkana i ostale koji su u leto '92. žarili i pallili Podrinjem. Prema *Dverima srpskim*, rat u ovom delu Bosne počinje sa Naserom Orićem. Samu “Krivaju 95” Radinović ocenjuje kao akciju “nižeg taktičkog nivoa” i izričito se suprotstavlja onim tumačenjima koja osvajanje Srebrenice vide kao operaciju koja je iziskivala duge i pažljive pripreme (51). To, ipak, ne umanjuje njenu važnost, jer iako ograničenog cilja, od nje je zavisila sudbina rata u Bosni. Prema Radinoviću, njen cilj bio je da spreči mogući upad Drugog korpusa muslimanske vojske u “centralno Podrinje”, jer bi time ona imala priliku da “praktično dobije rat” jer bi “to faktički značilo presecanje Republike Srpske” (52). Ova nesrazmera između opsega “akcije” i njenog cilja, bar onako kako ih Radinović predstavlja 2005/2009. upućuje na tekst istog autora objavljenog u NIN-u novembra 1994, sedam meseci pre “Krivaje 95”. Tumačeći poraze Vojske RS kod Bihaća i Kupresa, Radinović je tada svoju sigurnost u Vojsku RS objašnjavao time što je ona na svojoj strani imala geostratešku nadmoć, “izgrađenost vojne organizacije”, i “starešinski kadar kojeg bi poželela bilo koja evropska vojska” (NIN br. 2288, str. 23), dok je muslimansko-hrvatska koalicija posedovala, navodno, bolje naoružanje (!) i brojčanu nadmoć. “Vojska RS neće moći uspešno da ostvari svoj etnički prostor tzv. linijskom ili kordonskom statičnom odbranom, već krajnje aktivnim vojnim metodom koji podrazumeva ofanzivne operacije širih razmera radi odsecanja, razbijanja i uništavanja uklinjenih delova neprijatelja koji su ostvarili prodor u taktičku dubinu RS” (23). Ovo predviđanje nastupajućih poteza Vojske RS deluje potpuno drugačije od Radinovićeve karakterizacije “Krivaje 95” iz 2005/2009, kada je kao glavni cilj ove akcije naveo “svodenja enklave na dogovorene okvire” (52). Na drugu grupu “analitičkih činjenica”, koja se odnosi na deportaciju žena, dece i staraca iz Srebrenice, direktno se odnosi Radinovićevo doktrina narodnog rata, odnosno rata protiv naroda.

Godinu dana pre nego što će za NIN komentarisati dešavanja na bosanskim ratištima, Radinović je ponudio svoju viziju vojske SRJ stručnom časopisu *Vojno delo* (br 1-2, 1993). U to vreme međunarodne izolacije, raspirivanja hiperinflacije i razvoja kriminala kao primarne privredne grane, Radinović je video “hermetičko zatvaranje srpskog naroda u nepovezane celine” kao osnovni cilj SAD i Nemačke (11). Da bi se oduprla tim pritiscima i u isto vreme približila međunarodnim vojnim i političkim savezima, SRJ je, prema Radinoviću, mogla da se posluži nekim od olako odbačenih principa ONO i DSZ. “Odbrana i zaštita se mora zasnivati na visoko profesionalnom odnosu i angažovanju namenskih snaga i sistema, što ne isključuje potrebu i mogućnost za osposobljavanje i angažovanje najšire shvaćenih društvenih snaga i subjekata, ali pod stručnim nadzorom ovlašćenih državnih organa i u sistemu koji ti državni organi uspostavljaju” (str. 17). Upravo ovakva

“visoko profesionalna” vojska, tvrdiće Radinović 2005./9, biće u stanju da akciju “izmeštanja stanovništva” iz Srebrenice izvrši „u najboljem redu, bez ijednog incidenta” (52). Tu se nikako ne radi o “uništavanju uklinjenih delova neprijatelja”. Kada se radi o uklanjanju muslimanskog stanovništva iz Srebrenice, Radinović se “visoko profesionalno” i klinički drži pisanih dokaza. Pre 12. jula, besedi on svojoj pažljivoj publici, “ja vas uveravam, nema nikakvog pisanog traga o tome da je neko razmišljao o izmeštanju civila iz Srebrenice” (52). Naravno da ih nema, jer tu se radi o “stručnom nadzoru” najboljeg oficirskog kadra u Evropi.

Postoje, međutim, stvari koje Radinović pouzdano zna iako o njima nema nikakvih pisanih tragova. Kada je reč o trećoj grupi činjenica, koju on karakteriše kao “krunski problem za čitavu priču o Srebrenici”, a to je masovna pogibija bosanskih muslimana, defendolog je objašnjava odlukom 28. peša-dijske divizije Armije BiH da izvrši proboj kroz obruč Vojske RS. Ako za naredbu o deportacijama ne zna jer o njima nema pisanih dokumenata, onda Radinović, kaže, “nema pravo da ne zna šta znači proboj iz okruženja kao borbena radnja” (52). On navodi da je Vojska RS postavila niz zaseda, te da je već u prvoj stradalo “800 do 1000 muslimanskih vojnika i vojno sposobnih muškaraca” (53). I tako najmanje šest puta. I sam, tobože, zaprepašćen odlukom bosanske vojske da krene u marš ka Tuzli, Radinović nema druge nego da slegne ramenima: “Ja zaključujem da je ta divizija u stvari žrtvovana”. U slučaju da publika nije shvatila poruku, predavaču sa Vojne akademije nije teško da ponovi: “Da je mene neko tog dana pitao kako će se provesti ta kolona, ja bih rekao da će ona sva biti uništena. Verujem da je njihova vrhovna komanda to očekivala, da će se to dogoditi, i bila je, praktično, žrtvovana” (52).

Time Radinović uspostavlja motiv koji se pomalja u svim poglavljima temata. Milivoje Ivanišević se tronuto pita zašto su pripadnici 28. divizije “otišli od svoje dece, roditelja i supruge” (30), a Dr. Srbo-ljub Živanović iznosi najnovije podatke o izveštajima da su “američke službe platile u zlatu Naseru Oriću da pobije veliki broj svojih muslimana da bi SAD mogle da optuže Srbe za genocid” (47). Iz stranice u stranicu, Musliman, Srebreničanin, gubi konture ljudskog bića i postaje nešto što je apsolutno Drugo: monstrum ili žrtva. Time pripadnici srpskih snaga postaju ne samo osvetnici već i instrument u ovom gotovo ritualnom prinošenju ljudske žrtve. Njihova izuzetost iz ratnih zločina u Srebrenici zasnovana je ne samo na ideji o nevinosti branitelja, pravdi osvetnika, herojstvu oslobodioca i profesionalizmu vojnika koji obavljaju svoju dužnost, već i na nedodirljivom položaju žreca.

Ova pasivna aktivnost srpskih zločinaca samo je prividno paradoksalna. Sa jedne strane žrec je izvršitelj, onaj ko deluje svojom pasivnošću. Sa druge strane, cilj njegovih dela je krajnja pasivnost, odnosno smrt. On je onaj koji ono što je njemu slično sprovodi u smrt, tu krajnju Drugost. Usredsređeni na nesličnost, ne-ljudskost drugog, oni zaboravljaju na sebe. Ako je političko i vojno vodstvo bosanskih muslimana žrtvovalo Srebrenicu, da li su nenaoružani seljaci iz Sasa, Siljkovića ... Kravice bili takode žrtvovani? Šta su radili i gde su bili oni koji je trebalo da im pruže zaštitu dok su njih pljačkali, palili i klali? Radi se, na kraju, o vojsci koja ima organizaciju kao svoju zavidnu prednost. Da

nastavak na sledećoj stranici —



Kulturno propagandni komplet

Redakcija

Miloš Živanović, Saša Ilić, Tomislav Marković, Saša Ćirić

Grafičko oblikovanje logotipa

Olivera Batajić

Autor fonta Mechanical

Marko Milanković

e-mail

redakcija@elektrobeton.net

www.elektrobeton.net

KINO PSORIJAZA

CEMENT NESREĆNA OKOLNOST DA JE ROMAN GORANA PETROVIĆA Ispod tavanice koja se ljuspa UŠAO U NAJUŽI IZBOR ZA NIN-OVU NAGRADU NATERALA JE SAŠU ĆIRIĆA DA SE POZABAVI BLAGIM ČEDOM PAROHIJALNE KULTURE KOJA SE DUHOM VRATILA SVOJIM Kladencima a svakodnevicom carstvu Malograđanštine i tajkunskog gazdaštva

SAŠA ĆIRIĆ

Goran Petrović, *Ispod tavanice koja se ljuspa*; Kompanija Novosti, 2010.

PROZA U BAŠČI Struktura romana Gorana Petrovića podseća na glavicu kupusa. U jezgru je priča objavljena u knjizi priča *Razlike* (2006), knjizi-rodonačelnici invazije narodnjačke literature na kioske. Protokom vremena oko jezgra zaglavinjali su i drugi listovi knjige: šta je bilo pre događaja opisanog u priči, šta je bilo posle tog događaja, šta se zbilo sa likovima od današnjih dana, šta je bilo mnogo pre opisanog a zapravo u suštastvenoj svezi sa pričom, te, finally, ko me sve zvao i prevodio i u kojim sam gradovima boravio. Elem, Ginter Gras se zatamnjenog dela svoje vermaht-biografije prisetio *ljušteći luk*, NIN-ovom žiriju zapalo je, eto, da brsti kupus. Što me instant asociira na kralja trgova i *srpske reči* i njegovu elektoralnu dilemu da li učestvovati na izborima gde koza čuva kupus. Uprkos činjenici da u NIN-ovom žiriju sede dvojica dugogodišnjih urednika Narodne knjige, većina srpskih romanopisaca takvu dilemu nije imala. Izuzimajući *epistolarne apstinente*, Sašu Ilića i Sretena Ugričića, ostalim spisateljima srbijanskim, hvala kolega Arseniću, van narodnjačkog kola, nije smetao taj suštinski sukob interesa, da im knjige procenjuju oni koji su godinama radili na opremi i promociji drugih knjiga čiji se autori i ove godine nalaze u konkurenciji, a nije im zasmetao ni taj konzervativno-desničarski ideološko-izdavačko-interesni mikš *Pečata, Srpske reči* i počivše Narodne knjige. Čudi li, otuda, nekoga što u tzv. najužem izboru

imamo poker dugogodišnjih autora Narodne knjige, dok u tzv. najširem izboru od 30 naslova svoje mesto nisu našli ni *Neznanom junaku* (koje su žiriratori ipak skrupulozno pročitali i odgovorno kaširali, jer pismo ne beše još stiglo na svoju adresu) ni *Voda* Aleksandra Novakovića? Čudi li, na kraju, izbor Gordane Ćirjanić – tu kladionicu bi zatvorili pre one sa parovima iz bugarskog fudbala.

Vratimo se glavici romana Gorana Petrovića. Eto prvog problema: znamo ne samo šta je ponukalo, već i ko je nabedio autora da posadi priču i krene da je zaliva, dubri, prska itd, ne bi li izrasla u veliki i lepi (pijačni) roman, za na tezgu i za kantar. Istina, lako je najvećima, o njih se uvek otimaju najveći. Bekove Večernje novosti ponudile su tezgu a u NIN-u plaknuli kantar, sastrugavši malo tegove. To sve znamo i ne smeta nam, para ide na paru i ko ima daće mu se. Ali ne znamo čemu. Čemu od jedne priče natezati roman; prozne tvorevine koja će uprkos steroidima i implantima, protetici i medijskoj pompi ostati ne više od frankeštajn-novele? Uzgred, ta navada da se sve što se objavi a ne zauzima ceo red ili ne popunjava celu stranicu proglasi romanom, u slučaju knjige *Utramarin* Milete Prodanovića dobila je svoje karikaturalne razmere. Biografija o ocu, sećanje na zajednička putovanja po Italiji, spoj likovne kritike i ličnih impresija o slikama, freskama i pejzažima, dokumentarni zapisi o jednom ateljeu i jednoj epohi, može postati roman samo u kulturi pogubljenih merila čije geslo je davno definisala televizija Pink: “sve može, a što ne bi moglo”. Ne

sumnjam da bi ovaj sastav NIN-ovog žirija za roman proglasio i knjigu *Besede i intervjui Milička Mijovića* i uopšte nemam dilemu da bi ova knjiga zbog uzbudljive elokvenije besednika doterala bar do šireg izbora.

KISELO I SLATKO Jezgro jezgra priče Gorana Petrovića bio je jedan zamrznuti kadar – posetioci projekcije u kraljevačkom bioskopu “Sutjeska” u trenutku saopštavanja da je J. B. Tito umro i ideja da se po rasporedu sedenja i profilu gledalaca napravi dubinski presek jedne provincijske sredine. Ideja k'o ideja, nije nezanimljiva, ali su se već u priči ispoljile maligne boljke koje su u skoro pa istimenom romanu hipertrofirale. Imaginacijom Gorana Petrovića dominiraju predvidljivost i banalnost. Povrh toga, u ovoj priči & midget romanu, autor je nastojao da bude duhovit i satiričan, što je proizvelo zastrašujuć efekat na granici stomahnog virusa i posete deci ome-tenoj u razvoju, dakle, efekat jednog mučnog saosećanja i gnjecave sentimentalnosti. Na stranu benigna i neodređena satira à la *Ošišani jež* iz 90-ih ili u stvarnosnoj prozi toliko puta elaborirana provincijska tipologija u kojoj se zapravo najveća pažnja poklanja onima koji štrče, isključenima ili obeleženima: pijancima i beskućnicima, Romima, gradskim mangupima..., nekako mi je najteže pala duhovitost Gorana Petrovića. Recimo, lik partijca druga Avramovića. Njemu je ukočena ruka od silnog glasanja, po staroj partijskoj navici stalno sedi u prvom redu, pa i u bioskopu, ruka mu se podiže i pri projekciji filma, posle krštenja deteta se kod kuće žali da nije bilo rasprave o dnevnom redu i da niko nije vodio zapisnik. Ili, lik nabedenog umetnika Erakovića koji misli da u bioskopu čuje andeoske glasove a zapravo mu to dobacuju lokalni mangupi Ž. i Z. I tako u nedogled.

Taj spoj naivnosti i infantilne humoreske, provincijalne galantnosti i žalosnog nedostatka smisla za humor, prate dva tipa socijalne kritike. Jedan “raskrinkava” zajedljivost, zavist i zlobu koju palanka izliva na one koji uspeju svojim zaslugama. Tako su nagršeni likovi obučara Laze Jovanovića koji je imetak stekao kupivši na licitaciji vagone rasparenih vojnih cipela i uložio ga u osnivanje najluk-suznijeg hotela u Kraljevu i lik razvodnika

bioskopa, Simonovića, koji ceo život provodi u 8 kvadrata i bez ikakve nadoknade uređuje prostran vrt oko bioskopa. Dakle, proza Gorana Petrovića voli dobre duše koje stradaju od nerazumevanja i pakosti okoline. Druga vrsta kritike je usmerena ka nosiocima istorijskog nasilja, nacistima kao i komunistima: i jedni i drugi masovno streljaju bez suda. Štaviše, i 90-te su našle svoje mesto u ovoj noveli, pa se pominje lik poslastičara Ibrahima koji je oteran iz grada iako se “uporno držao naše cirilice”. Cigani se politički korektno nazivaju Romima, neki likovi stradaju i kao dobrovoljci na ratištu i kao ratni profiteri i od NATO kas- setnih bombi (eto, za svakog ponešto).

U preseku sentimentalizma i humoreskizma, palanačke hronike po ukusu Milovana Vitezovića i Siniše Pavića i neutralne tematske nivelacije, nalazi se i jedna metafora (Petrovićev omaž nekadašnjem Hazaru u sebi). To je metafora o demokratiji, tj. Demokratiji, što je ime papagaja koji je kupljen u Carigradu. Njegovi vlasnici stradaju zbog njegovog imena, pod svim režimima i okupacijama, dvore ga i čuvaju ali papiga ni mukajet. Na kraju, tica ipak progovori: “Demokratija, povoljno”, nastupajući zajedno sa razbaštinjenim Simonovićem kao cirkuska atrakcija. Koliko je tu samo slojeva značenja zapreteno; prof. Jerkov će imati hermeneutičkog posla makar do penzije.

POSLANICA Goran Petrović nije autor, on je dijagnoza. Književni velikan po meri male Srbije, blago čedo parohijalne kulture koja se duhom vratila svojim kladencima a svakodnevicom carstvu malograđanštine i tajkunskog gazdaštva. Pod šljivu ili dud, uz kačak kajmaka i staklenjak mučenice, seli smo na prag kuće na drumu. I malter na kući se ljuspa, put je izlokkan. Sedimo na pragu, mezimo i sitno pljuckamo preda se. Nebo visoko a lepo, beli svet daleko, neka ga potamo, nikad nam ništa dobro nije doneo. Pokoji namernik promine uz pomaže bog, mučenica greje i uznosi. Rano se smrkava, zrikavci zriču, rata nema još uvek, krpi se i pazi, namiruje se božije i carevo, čuva crkeno i mrtveno. Daće bog da bude i kad osvane. Žena je mirna i vredna, deca su poslušna i zdrava; sve je dobro. Na spasi- senije i dogodine. **✚**

— nastavak s prethodne stranice

li je nekome tada koristila njihova žrtva? Ko je sada koristi? U koje je svrhe instrumen- talizuje, time im zadajući drugu smrt? —

VERUJUĆI I VOJUJUĆI SRBI Između 1991. i 1993. general Radinović uredio je tri ključna tematska broja *Vojnog dela*, što dosta govori o položaju ovog generala kao vodećeg vojnog teoretičara i ideologa u senci tokom raspada Jugoslavije. Gotovo svaka njegova procena iz uvodnika ovih temata potpuno je pogrešna i, ispostaviće se, pogubna za državu na čijem je platnom spisku. Na početku 1991. zatičemo Radinovića u ulozi generala još uvek silne JNA koji, žaleći zbog sve izvesnijeg raspada SSSR-a (1-2/91, str. 14), otvoreno zvecka oružjem i preti ratom svakom, kod kuće i na strani, ko podržava otepljenje severnih jugo- slovenskih republika. General je izričit: “*Jugo- slavija kao država mora opstati*” (18, kurziv u originalu). Ono što se Radinović uopšte i ne trudi da prikrije jeste da ovo insistiranje na Jugoslaviji podrazumeva da vojska zadržava monopol oružane sile, čime potpuno ogoljava svoju prirodu profesionalnog provajdera za- štite. Nekoliko meseci kasnije, dok “karikatu- ralne” teritorije (20) bivših republika postaju države, Radinović ukazuje na “strane sile”, pre svega Nemačku, kao na motor raspada SFRJ. I dalje samouveren, on još uvek maše oružjem i preti širim evropskim sukobima. Godinu dana

kasnije, dok u Bosni bukti rat, a “oblik” dr- žave se sveo na olupanu i na brzinu skrpljenu SRJ, Radinović insistira da je mir njen “trajni interes” (1-2/93, str. 20) dok “neki centri moći u svetu nastoje da razbiju Jugoslaviju kao dr- žavu (...) jer je ona objektivna smetnja svim imperijalnim namerama i ciljevima prema Balkanu, jugoistoku i jugu Evrope” (14). Već iz ovoga se može naslutiti zaključak do koga će Radinović doći na kraju svog pre- davanja dvanaest godina kasnije, u raspravi o “trećoj” (zapravo četvrtoj – prim. autora) “srebreničkoj priči”, koja se tiče pogubljenja ratnih zarobljenika (*Dveri* 53). Radinović se ograđuje da o tome “nema podataka nikakvih, a nema ni tužilaštvo [u Hagu]”. Međutim, to ga ne sprečava da precizno i “analitički” za- ključi ko je odgovoran za masovno streljanje: “Ali hoću da podvučem krivicu, za mene je najveća, čitava odgovornost na celokupnom sistemu UN” (54).

Upoređivanje Radinovićevog predavanja sa Pravnog i njegovih procena, preporuka i pretnji iz doba raspada SFRJ nikako ne znači da su zločini poput onog u Srebrenici začet i u štabovima generala JNA. To bi mnogi iz *Dveri sprskih* hteli da čuju. Jedan od ured- nika, Boško Obradović, u uvodniku “Paljenje srebreničkog Rajhstaga” tvrdi da zločine u Bosni nisu počinili “verujuć i Srbi”, već “bivši komunisti, udbaški supervizori, novopečeni nacionalisti i tajni agenti stranih obaveštajnih

službi” i pita “Da li je Jugoslovenska narodna armija bila sprska vojska?” (6). Slaganje ovih mladosrba i starogenerala uspostavlja se na jednom mnogo dubljem nivou, na nivou na kome se, budući zasnovane na radikalnom negiranju Drugog, međusobno prepoznaju i prožimaju militantna i militaristička misao.

U vreme dok je na stranicama NIN-a delio mudrosti o ratu u Bosni, Radinović je u tekstu “Moć i nemoć vojske u raspadu Jugoslavije” (*Sociološki pregled* Vol. 28, br. 2, 1994) ponudio naučnu analizu urušavanja JNA. Tezu o “Nemoć vojne moći” u isto vreme počeo je da zastupa i Miroslav Hadžić, koji je ovaj paradoks objašnjavao činjenicom da je JNA sebe videla pre svega kao ideo- lošku armiju koja je ostala bez ideološke države (Hadžić, *Sudbina partijske vojske*, 99). Ovakve analize ne samo da su netačne i da na neoprostiv način opravdavaju ponašanje JNA tokom devete decenije prošlog veka, već zamagljuju izvore i položaj militarizma u Srbiji do dana današnjeg. Ono što Radino- vić i Hadžić maskiraju tezom o JNA kao vojsci zasnovanoj na ideologiji jugo-socija- lizma jeste postojanje jedne mnogo dublje ideologije svojstvene vojsci bez obzira kojoj državi služi. Osnovne vrednosti ove milita- rističke ideologije jesu samo-interes i samo- održanje same vojske. JNA nije bila samo vojska jugosocijalizma, već jedna prežderana, lenja, razmažena i debelo privilegovana

vojna klasa. U uslovima rata, ona se pretvo- rila u jednu kukavičku i zločinačku armadu koja je pre svega gledala da zaštiti sebe i svoj opstanak, makar i po cenu života sopstvenih regruta i rezervista, kao i civila koje je trebalo da štiti. U nekadašnjoj Jugoslaviji govorilo se da se federacija sastoji od sedam repu- blika: šest teritorijalnih, i jedne koja se pro- stire kroz celu zemlju, JNA. Njeni najveći kritičari tokom devedestih ovu vojsku-dr- žavu optuživali su da jedino što zna da radi jeste da se povlači. Ali, uzmemo li militari- stičku ideologiju u obzir, ta povlačenja po- primaju simboličko značenje osvajanja. Sr- bija je krajnji domet ovog negativnog po- hoda. Ona je logor u kome se ova kolona napokon urušila, i iz koga nema gde dalje. U međuvremenu, vrhovne komande i štabovi su prošli kroz bezbroj promena i preraspo- dela. Neki generali su završili i na optuženič- koj klupi u Hagu, a neki, kao Radinović, kao sudski veštaci. To sve nikako ne znači i raskid sa ideološkim nasleđem te vojske. U među- vremenu ona se utopila u novu državu i po- stala njen sastavni deo. Kao kad zalutala osvajačka horda poslednji put podigne šator, jer dalje ne može, i polako postane deo sre- dine u kojoj se našla. Iz ovakvog srastanja “verujućih” i vojujućih Srba rada se nova religija. Njeni pripadnici ispovedaju tude, a ne svoje grehe. *Dveri srpske* su šapat i zveket iz te ispovedaonice. **✚**

M. S. ĐAVO I NJEGOV NOŽ

ARMATURA REHABILITACIJA ČETNIČKOG POKRETA U VOJNOM MUZEJU U BEOGRADU DOBILA JE POSEBNO PERVERZAN OBLIK, PA JE TAKO MRTVAČKA GLAVA SA CRNE ZASTAVE, ZA KOJU SU NAIVČINE MISLILE DA ASOCIRA NA SMRT, SADA PREDSTAVLJENA KAO SIMBOL REŠENOSTI ZA BORBU DO KONAČNE SLOBODE, A KAMA—TRADICIONALNO NAORUŽANJE SVAKE VOJSKE ČIJA UČESTALA UPOTREBA SAMO POTVRĐUJE KOLIKO JE METAK BIO SKUP ZA VREME RATA

IVAN MANDIĆ

—Revizija povesti u Vojnom muzeju

AHIL I KORNJAČA U priči o Ahilu i kornjači uvek me je pomalo iritirala očigledna nelogičnost koja se dokazuje. Kako to da u imaginarnoj trci ovaj mit-ski junak, pod uslovom da najsporijoj životinji na planeti da minimalnu prednost, ne može da pobedi kornjaču ni na jednoj razdaljini? Pri dokazivanju ovog paradoksa filozofi su pokazivali da i sama trka ustvari traje beskonačno dugo i jedino može da se prekine ako se na primer Ahil umori od činjenice da mu kornjača neprestano izmiče.

U Vojnom muzeju, gde sam se susreo sa Ahilom i kornjačom, otišao sam sticajem okolnosti baš negde pred veliki jubilej – 65 godina pobeđe nad fašizmom, da bih ugovorio snimanje u sklopu muzejske postavke. Direktor me je primio i tokom razgovora pažljivo odmeravao. “Možda niste znali” – priča direktor, uzdržavajući se da ne zeva od silne dosade – “ali postavka o Drugom svetskom ratu je zatvorena već godinama”. Pažljiv, sve u čudenju klimajući glavom, idući hodnicima muzeja pored rimskih kopalja i srednjevekovnih oklopnika, dalje sam saznao da je postavka koja je prerađena i svečano otvorena 1961. izazivala u novije vreme opasne nedoumice, razmimoilaženja u tumačenju i čak konflikte opasne po zaposlene u ovoj ustanovi. Suočeni sa takvim problemom, oni su učinili najprostiju stvar koje su se dosetili, i da ne bi prošli kao onaj nesrećnik preko čijeg prozora se tuku dve komšinice, prosto su zatvorili jedan hodnik koji vodi ka postavci. Izvolite tucite se, ali ne na našoj terasi! Velika drvena ploča pepeljasto plave boje, praktično iste boje kao i zidovi, neupadljivo naslonjena na stepenik sačekala nas je na mestu gde me je direktor prepustio dežurnom službeniku i pozeleo sreću u istraživanju i radu. Moj novi vodič je sa obe ruke povukao ploču i ukazao se hodnik čija se dubina polako ocrtavala kako je on palio svetla jedno po jedno. Mom oduševljenju nije bilo kraja – hoda sam sporo i kao izbezumljen kroz nepregledni izložbeni prostor a ispred mene su se ukazivali Hitler, Musolini, porušeni Beograd 1941, dvometarske zardale bombe i prve partizanske puške. Videvši kako zurim u eksponate vodič je bio ljubazan da me prepusti sopstvenom smislu za vreme i ja sam ostao sam.

Čitav kosmos je plutao između zemlje i neba, napušten i nepotreban! Jedna sinapsa u kolektivnoj svesti je prespojena. Niko više nije razumeo ove događaje i zato je rešeno da je najbolje da se sve zaboravi. Slušao sam bat svojih koraka u praznim prostorijama razmišljajući o svetskoj kataklizmi čija veličina me je plašila a koja, ležeći u mraku, nije videla svetlost dana ni električnih sijalica ko zna koliko dugo. Malo pomalo, stigao sam konačno i do svog odredišta. U jednom uglu, preko puta brojnih slika tragične i herojske borbe protiv

fašističkog okupatora, bio je deo posvećen zločinima domaćih izdajnika. Autohtone i endemične vojničke formacije, zabludele u okukama Drugog svetskog rata tu su dobile svoj prostor. Na nevelikom panou bili su zajedno hrvatske ustaše i srpski četnici, fotografije vešala i mape konc-logora, kao i zbirka noževa.

ĐAVO I NOŽ Posle razgovora sa dežurnim, za moje snimanje je sve bilo spremno. Prateći proces rehabilitacije četnika – nekadašnjih domaćih izdajnika, a sada skupštinskim dekretom priznatih antifašističkih boraca, trebalo je snimiti oblačenje lutke u četničku uniformu sa svim obeležjima koja se čuvaju u fondu muzeja. Lutki bi na kraju dodali crnu zastavu sa mrtvačkom glavom – simbol ovih jedinica u ratu, i četnički nož – kamu, simbol zločina koji bi sada trebalo posmarati drugačije, mada ne znam tačno kako. Taj nož bi nam izvadili baš iz ovog izloga, kada bih ja i postavio pitanje kako je moguće da sada taj nož, opipljiv istorijski artefakt, menja stranu u sukobu. Ha! Moji sagovornici, koje sam pokusno mislio da dovedem u neprijatnu situaciju baš tim pitanjem, bili bi jedan član državne komisije za pravnu rehabilitaciju komadanta četničkih jedinica i jedan stručnjak za vojne uniforme, inače i umereni simpatizer ovog pokreta. Ipak, moja sreća nije dugo trajala jer su me događaji pretekli. Želeći verovatno da iskoristi potencijal koji je jubilej 65 godina pobeđe nad fašizmom nosio, ministar odbrane je dao nalog da se izložba pripremi za javnost u kratkom roku. Pretpostavio sam da je čovek, poput drugih svetskih lidera hteo da se slika tom prigodom, da snimi neki intervju, i da se prosto prikaže kako smo i mi kao narod podneli žrtve i dali svoj doprinos u ovom velikom ratu, pa nam valjda sada i nešto sleduje. Svejedno, ta halabuka mi nije išla u korist i na sledećem sastanku sam ustanovio da su u toku grozničave pripreme da se tom zahtevu udovolji. Od mojih dosadom ophrvanih saradnika nije bilo ni traga! Ali kako pomiriti nepojive suprotnosti – oni koji su zvanično proglašeni za izdajnike na kraju rata i kojima je suđeno za veleizdaju, sada treba da stanu u red boraca za slobodu. Imao sam utisak i da osoblje muzeja u svoj onoj užurbanosti nije baš načisto kako da sprovede taj dekret, ali u vojsci nema pogovora kada se naredba već izda. Bilo je u istoriji ljudskog roda sličnih slučajeva, nerešivih, koji su svojom zamršenošću pretili da pomute čoveku razum ali bi se našao neko, ko bi hrabro odgonetnuo sve zamke i pokazao novi pravac. Aleksandar Makedonski, na primer kada je presekao Gordijev čvor i postao kralj Azije. Ili Albert Ajnštajn kada je rešio paradoks svetlosnih čestica tako što je ustvrdio da je svetlost istovremeno i čestica i nije čestica, što je do tada bilo nepojmljivo. Sve u svemu – dekreti! Od strane velikih ljudi i velikih umova.

Verovatno je i ministar bio vođen nekom ovakvom idejom kada je rešio da britkom sabljom reši sve nedoumice. Onu sinapsu što se još ko zna kad otkačila trebalo je ponovo privezati. Ako se opire onda je zavariti!

Naravno, moje pripreme za snimanje su propale i trebalo je čekati da prođe svečano otvaranje pa da se uglavimo u neki dan posle tog događaja. I tada se desio fenomen koliko jednostavan toliko i neshvatljiv. Više nije bilo potrebe da se vadi nož iz vitrine domaćih izdajnika jer je na zidu preko puta, među borcima za slobodu pripremljen jedan deo za četničke jedinice, sada prikazivane u novom svetlu, gde će taj nož naći svoje novo mesto. Sasvim u skladu sa političkim odlukama koje su donošene prethodnih godina i decenija. Razdaljina od ne više od 5-6 metara ali beskonačno udaljena u sukobu koji se odigrao!

Dok sam lupao glavu koju je putanju prevaleo taj predmet, da li ga je nosila ljudska ruka ili se umešao božiji promissao i dematerijalizovao ga da bi se ponovo pojavio na drugoj tački u prostoru, došao je i dan snimanja. Sa svojim sagovornicima ispred novopostavljenog panoa četničkoj gerili i lutkom koju smo postepeno oblačili i uvodili je na istorijsku scenu, ja sam shvatio. Kopča koja će nas povezati sa gigantskim nasleđem Drugog svetskog rata su upravo ti, naši borci, Srbi, nacionalisti, koji su se na svoj način hrabro suprotstavili Hitleru a ne tamo neka šačica inoveraca i mutna komunistička internacionala koja se nekim čudom i pre svega spletkama stvorila na strani pobednika. Pokušaj da skandalizujem establišment dok su kamere uključene, moj omiljeni dokumentaristički postupak, uspeo je samo delimično. Mrtvačka glava sa crne zastave, za koju su naivčine mislile da asocira na smrt, predstavljena je kao simbol rešenosti za borbu do konačne slobode. Ko se do sada plašio četničkog noža - kame, i drhtao na sami izgovor te reči, sada treba da ga gleda kao tradicionalno naoružanje svake vojske a neka zna i da učestala upotreba ovog predmeta samo potvrđuje koliko je metak bio skup za vreme rata. Imao sam utisak da su ove opservacije od svih prisutnih izazvale uznemirenje samo kod mene.

Ruku na srce, sve to sam već pročitao i ustvari samo sam hteo da snimim u prigodnom ambijentu, ali nisam očekivao da će se eksponati vaditi iz vitrine namenjene pobednicima u ratu! Izgledalo je da sam usamljen u primećivanju ove tačke diskontinuiteta koja je po mom mišljenju pretela da uruši čitavu logičku konstrukciju i da nas proguta sve i usisa u crnu rupu koja bi tom prilikom nastala. Ništa se nije popravilo ni narednih dana kada su kolone ljudi pohrlile da vide novu postavku u Noći muzeja, večeri kada su svi muzeji u gradu otvoreni po čitav dan i noć. Izjave zvaničnika, utisci slučajno odabranih posetilaca i govor ministra odisali su slavljeničkom atmosferom. Na

ulazu je svirao orkestar i oficiri su plesali sa damama. Eh da znate kolikog i kakvog problema smo se rešili!

Ono što tog dana nisam saznao i što je nastavilo da me muči je pitanje kome je pripadao nož koji se materijalizovao u novoj vitrini? Prilikom prvog susreta, osoblje muzeja mi je kroz smeh pričalo da kao mračnu relikviju u fondu čuvaju kamu četnika Miloja Selakovića zvanog “Đavo” i da je na spisku duša kojima je taj nož presudio zapisano više desetina imena. Ponudili su mi da izvade baš taj nož za našu scenu! U opštoj gužvi koja je nastala oko svečanog otvaranja nove postavke ništa od toga više nije bilo moguće proveriti. Prosto smo dobili jedan deo vojničke opreme iz vitrine pobednika, bezimeno oružje slobode. Ako se izuzme mrtvačka glava na dršci, sam predmet nije bio mnogo rečit – nož kao nož, i nije mi ni on mogao pomoći u rešavanju ove dileme.

A šta reći o potamnelim zvezdama velikog svetskog sukoba, samoorganizovanim i beskompromisnim borcima sa petokrakom zvezdom na kapi? Nesrećnim partizanima, slučajnim pobednicima u Drugom svetskom ratu, izgleda nije pomogla ni mladost, ni prolivena krv, ni smrt gimnazijalaca, ni svi podvizi svih ratnih zima. Njihovi protivnici, koji se u ratu nisu toliko trudili, ali su se borili za naciju, kralja i otažbinu, za vrednosti koje su imale malo dužu tradiciju od mladalačkih ideala o novom društvu, opet su ispred njih. Kao što spora kornjača neprestano izmiče brzonogom Ahilu. Zalud Ahilu i polet i mladost i snaga, malo zeleno biće je uvek neki milimetar ispred njega!

Sve dok se Ahil ne umori. I ne odustane. 

KUSTURICA, EMIR

BULEVAR ZVEZDA PRE NEGO ŠTO JE EMIR KUSTURICA OBJAVIO SVOJU AUTOBIOGRAFSKU KNJIGU *Smrt je neprovjerena glasina*, REDAKCIJA BETONA SE POTRUDILA DA NAPIŠE KRATKU BIOGRAFIJU REDITELJA I VLASTELINA SA MOKRE GORE. RAZLIKA JE MALA, ALI DRASTIČNA

REDAKCIJA BETONA

KUSTURICA, EMIR (Sarajevo, 24. 11. 1954); **KUSTURICA, EMIR NEMANJA** (6.5.2005, Manastir Savina, Crna Gora). Filmski režiser, cenjeni predstavnik svetskog filmskog džetseta, *kontroverzni* predstavnik srpske estrade, arhitekta novog srpskog identiteta. Jedan od retkih umetnika kome je pošlo za rukom da napravi inverziju sintagme *državnog umetnika* u *umetnikovu državu*. Diplomirao je filmsku režiju na Akademiji dramskih umetnosti u Pragu 1978. Uspešno je debitovao iste godine filmom *Gernika* koji je snimio po noveli Antonija Isakovića. Potom se obratio jos jednom autoru koji će mu postati zvezda vodilja kroz *nemirne godine*. Reč je o Ivi Andriću, po čijoj je pripovesti *Bife "Titanik"* (1979) snimio televizijski film. Od samog starta, Kusturica je prepoznat kao odličan režiser, što pokazuju i brojne međunarodne nagrade. Pa ipak, pravo filmsko rođenje *balkanskog genija* usledilo je 1981. sa filmom *Sječaš li se Doli Bel*. Film je snimljen po scenariju Abdulaha Sidrana, što je Kusturica kasnije u NIN-u osporavao, objašnjavajući kako nikada to ne bi bio takav scenario da on sam nije uneo svoje elemente, (npr. hipnoza nasuprot marksizmu) ili kasnije, u drugom filmu (motiv mesečarenja), *Otac na službenom putu* (1985; Zlatna palma u Kanu). Oba filma su snimljena u jeku *antikomunističkog talasa* u Jugoslaviji i predstavljaju antologijske momente zalaska jugoslovenske kinematografije. Sam Kusturica poriče da je pripadao nekom nastavku *crnog talasa*, mada je iz te poetike izneo sve one elemente koji u post-titoističkom periodu više nisu funkcionisali kao subverzija već kao potvrda dominantnog mišljenja (i kod radničke baze i kod partijske avangarde). Otuda je usledila i neslućena popularnost pomenutih ostvarenja. Gradeći karijeru filmskog režisera koji je o *najvažnijim stvarima* govorio sa zakašnjenjem, Kusturica je lako dospeo do jugoslovenskog estradnog vrha, tako da je pred rat slovio za veličinu od čije je odluke zavisilo čiji će tas prevagnuti. Zanimljiva je njegova ispovest o susretu sa Alijom Izetbegovićem, koga je "prokužio" kada mu je ovaj rekao da je njegov Andrić zapravo "podvorničko kopile puno mržnje". Tada je Kusturica doneo jednu od svojih mnogobrojnih odluka, prepustivši se svom *umetničkom instinktu* da ga vodi kroz *politička bespuća* naredne decenije. Pristavši uz Miloševićevu ideju "očuvanja Jugoslavije", Kusturica je preuzeo i dobar deo srpskog pogleda na tadašnje događaje. To je, naravno, oduvek kombinovao sa svojim elementima *hipnoze* i *mesečarenja*. No moglo bi se reći da su ti njegovi elementi samo u jednom trenutku došli do pravog umetničkog izražaja i to u filmu koji stoji na medi između njegove *antikomunističke* i *postjugoslovenske* faze, u delu *Arizona Dream* (1993). Nakon toga je usledio neslućeni autorski pad ovog umetnika, koji je dramu svog identiteta počeo da kapitalizuje preko srpskog filmskog narativa *Podzemlje* (1995; Zlatna palma u Kanu), *Crna mačka, beli mačor* (1998), dospevši naposljetku do potpunog besmisla i rustikalnog kiča (*Zavet*, 2007). Da nesreća bude veća, Kusturićini filmovi iz *postjugoslovenske* faze su u imagološkom smislu, potpuno pogadali zapadni pogled na Balkan, tako da je međunarodni uspeh tih *redundantnih skalamerija* samo utvrdio njegovu poziciju na svetskoj sceni, dok je na domaćem terenu postao umetnik veći od države. Iako je bežao od toga da u Bosni postane nacionalni heroj, Kusturica je u Srbiji postao ikona novog nacionalnog identiteta (možda baš ona iz *Zaveta*, sveže kičerski molovana), shvatajući ga na način bečkovičevsko-ćosičevski, suprotstavljen svakom modernitetu. Nakon 2000, Kusturica se povukao u planine (Mokra gora) gde više *za njega nema zime*, budući da je u jednom trenutku država počela da radi za njega, izdvajajući ogromna sredstva za njegove projekte, koji veliko finale treba da dožive upravo u podizanju Kamengrada u Višegradu i filmskoj adaptaciji Andrićevog romana *Na Drini ćuprija*. S druge strane, Kusturica je po svaku cenu želeo da ostane subverzivan i kontroverzan, što je on umesto autorskim radom nadomeštao svojim povremenim tučama, te političkim istupima i podrškom retrogradnih politika, što je kulminiralo u prepoznavanju Koštunice kao pravog lidera te nove Srbije. Kao glasoviti antidemokrata, alterglobalista i konzervativac, Kusturica je poput Handkea, počeo da se bori za srpsku stvar. Danas on, poput pravog biznismena u jednoj osiromašenoj zemlji, uživa sve blagodeti zapadnog sveta, svirajući sa Neletom Karajlićem svoje unca-unca *bednima* i *poniženima* širom trećeg sveta, hvaleći bandite i ratne zločince poput Radovana Karadžića i Ante Gotovine, obećavajući novi raj na zemlji kada "omražena" Amerika i Engleska postanu *zemlja proleterska*. Pa ipak, kaže on u jednom intervjuu, Srebrenica je i njegova tragedija. Pitanje je dana, međutim, kada će sa bradatog lica Raše Dabića pasti *čaplinovska* krinka, kada će i Kusturica shvatiti da se iza tog "dobročudnog" nadržilekara ne krije nikakav Čaplin niti Baster Kiton već pravi uzrok i njegove lične tragedije. Tada će i veliki Kusturica, poput njegovog junaka Pola Ležera (u prevodu: "rođen da bude glumac") pokušati da pobjegne iz ovog filma, ali tada će biti prekasno. 

LIRIKA UTOKE

VREME SMRTI I RAZONODE IZVEŠTAJ DIKA MARTIJA O TRGOVINI LJUDSKIM ORGANIMA NA KOSOVU PONUKAO JE PREDRAGA LUCIĆA DA ZAVIRI U BELEŽNICU HAŠIMA TAČIJA I EVO ŠTA JE TAMO PRONAŠAO

PREDRAG LUCIĆ

ČAS ANATOMIJE
(iz beležnice Hashima Thačija)

Vadi srce zvano heart,
Kod nas ništa nije škart;
Više vredi ljudski deo
Nego jedan čovek ceo.

Vadi srce, odmah s njim
Na avion, pa za Rim;
A lung - pluća, sa sve sliku,
Hitno u Bon, na kliniku.

Na slezini piši spleen
Pa teraj u Aberdin;
Džigeru što liver zovu,
Može i dve, u Padovu.
Gušteraču – pancreas
U led pa u Vegas Las;
Piši colon, šalji creva,
Zadnja pošta je Ženeva.

Pakuj mozak zvani brain
Za daleki Ebilejn;
A bubrege zvane kidney,
Levi – Melburn, desni – Sidni.

Polni organ zvani dick
Šalji – ajd' pogodi, čik!
Nadi Beograd na karti,
Piši: Dick i piši: Marty.

TI SI MJERILO¹ — KUSTOSKE, UMJETNIČKE I AKTIVISTIČKE PRAKSE U URBANOM PROSTORU

KUSTOSKA PLATFORMA 2010./2011.

Ivana Meštrović
Mihaela Richter

Danas, kada u našem lokalnom kontekstu svjedočimo velikim uzurpacijama onoga što smatramo zajedničkim javnim prostorom, grad jest jasni odraz konflikta iskrivljenih poimanja dihotomije privatno/javno. Borba za grad rezimira se kroz borbu za javni prostor i formuliranje pregovaračkih pozicija. U jeku građanskih borbi za Marjan i Srđ, kojima su zasigurno utrle put i borbe za Varšavsku, svjesne smo potencijalne prostorne političnosti i pregovaračke pozicije u javnoj sferi te važnosti građanskog sudjelovanja u stvaranju političkog prostora grada, kao i gradnji njegovog identiteta.

Upravo je ovo bila tema istraživanja ovogodišnje Kustoske platforme, samoorganiziranog i neformalnog programa, čiji je cilj omogućiti dodatnu praktičnu i teorijsku edukaciju iz područja suvremene umjetnosti.

Smatrale smo bitnim osvrnuti se na vizualne alate i strategije korištene od specifičnih umjetničkih, kustoskih i aktivističkih praksi koje se bave preispitivanjem mogućnosti vizualne umjetnosti u formiranju identiteta grada. Potaknute time, organizirale smo niz predavanja i susreta s protagonistima naše kulturne scene s namjerom dobivanja jasnijeg uvida u načine na koji svijet umjetnosti, kojeg i same činimo, reagira i formira glasove te koristi urbani prostor s ciljem kritike, poticanja dijaloga, preispitivanja dominantne reprezentacije i povijesnog narativa.² Postavile smo projekt kao otvoreni poligon za razmjenu znanja i iskustava, gdje u intenzivnom radu s malom grupom polaznica stvaramo prostor za razvijanje kritičkog mišljenja i zajedničkog istraživanja. Iz tih rasprava su proizašli tekstovi objavljeni u ovom tematu.

Kao njihova polazišna točka poslužio nam je i terenski put u Beč, grad čiju kulturološku povezanost sa Zagrebom potenciraju mnogi geopolitički fakti, unatoč vrlo različitim društveno-političkim specifičnostima i prostornim regulativama. Teren smo organizirale u suradnji s bečkom teoretičarkom i kustosicom Elke Krasny, a tamošnji susreti su nam bili dobri komparacijski primjeri i okidači za problematiziranje djelovanja



MARJANSKI ALBUM, izložba obiteljskih fotografija u organizaciji Multimedijalnog kulturnog Centra i Inicijative "Za Marjan", Split, 2011.

lokalnih inicijativa, udruga i festivala koji svojim praksama propituju urbani prostor u želji da ga transformiraju u kulturno polje dijaloga, povezivanja, rekonstrukcije, promjene, uživanja.

Tekstovi polaznica Kustoske platforme 2010./2011. odraz su njihovih promišljanja o kulturnim politikama i modelima podrške umjetnosti u javnom prostoru. Bave se i projektima urbanih festivala koji imaju za cilj osnaživanje, samoreprezentaciju i potenciranje višeglasnosti unutar gradskih mikro-zajednica; kustoskim metodama reispitivanja i širenja narativa o gradu te načinima prezentacije aktivističkih inicijativa unutar galerijskih prostora. **E**

¹ Referenca na Gordona Matta-Clarka i njegovu retrospektivnu izložbu *You are the Measure* održanu u MOCAi, Los Angeles (16.9.2007. – 01.07.2008.)

² Detaljni program Kustoske platforme na: <http://www.kustoskaplatforma.com/obavijest-polaznicima-cama>

Oblikovanje grada

**VIZUALNA UMJETNOST U JAVNOM PROSTORU:
BEČ, LONDON I ZAGREB**

**Marija Borovičkić, Neva Lukić, Matea Kolendić,
Sunčica Perišin Tomljanović i Maja Rožman**

“Grad je stanje duha i svijesti, on je geografsko-ekološka koncentracija ljudi, prirodno boravište civiliziranog čovjeka.” Ili bi barem takav trebao biti prema definiciji Roberta E. Parka, američkog urbanog sociologa. Koncept izgradnje gradova predstavlja aktivno udruživanje i sudjelovanje stanovnika u izgradnji samog grada, čime on dobiva vlastiti identitet koji pretpostavlja sve vrijednosti i karakteristike po kojima se gradovi razlikuju jedni od drugih, po kojima ih prepoznamo i identificiramo se s njima.

Vizualna umjetnost u javnoj sferi postaje, ili bi trebala postati, sastavni dio kulturnih politika jednoga grada ili države. Umjetnost u javnom prostoru danas ni u kojem slučaju nije ograničena samo na javne plastike, odnosno trajno postavljene skulpture, reljefe, instalacije i murale, već obuhvaća i urbani dizajn, krajobraznu arhitekturu, memorijalne parkove, land art, privremene instalacije, performanse i rad s lokalnom zajednicom (community art).¹ Locirana na mjestima otvorenog pristupa, izvan konvencionalnih umjetničkih prostora, namijenjena je široj publici, a ne ograničava se isključivo na publiku koja *a priori* posjeduje interes za suvremene umjetničke prakse. Termin ‘javno – public’ implicira otvorenost, pristupačnost, sudjelovanje, dijalog...

Model financiranja umjetnosti u javnom prostoru, u većini zemalja zapadnog svijeta je 1% za umjetnost (odvajanje jednog postotka čitavog ili dijela budžeta namijenjenog javnoj gradnji za umjetnosti u javnom prostoru). Začetke

takvih stimuliranja umjetnosti nalazimo u komunističkim zemljama u svrhu promicanja režima te paralelno u SAD-u, koji jača svoju umjetnost kako bi osnažio nacionalni identitet u vrijeme međunarodne ekonomske krize i širenja socijalističkih ideja u Europi i Rusiji.²

Osamdesetih i devedesetih godina 20. stoljeća na ulicama New Yorka je zabilježen znatan pad kriminala u odnosu na prethodna razdoblja. To se nije dogodilo slučajno, već provođenjem strategije definirane kao *the Broken Windows Theory*. Politolog James Q. Wilson i kriminolog George Kelling su 1982. godine ustvrdili da je kriminal neizbježan rezultat zapuštanja urbanog prostora i širi se poput epidemije. Tada su iznijeli spomenutu teoriju, koja navodi da održavanje urbanih sredina u dobro uređenom stanju može spriječiti daljnji vandalizam, kao i eskalaciju u teška kaznena djela.³

Danas su razlozi podržavanja umjetnosti u javnom prostoru raznoliki: demokratizacija umjetnosti, jačanje nacionalnog kulturnog identiteta kao i prestiža istog, uljepšavanje okoliša te kulturna, ekonomska i društvena regeneracija zapuštenih urbanih područja.⁴

Analizirajući strategije kulturno-umjetničke produkcije u javnom prostoru na primjerima tri metropole – Beča, Londona i Zagreba – pokušale smo sagledati koliko vizualna umjetnost doista postaje sastavni dio kulturne politike spomenutih gradova te na koji način sudjeluje u oblikovanju njihovog identiteta.



PI, Ken Lum, 2006., Westpassage Karlsplatz / Friedrichstraße, Beč, fotografirala Matea Kolendić

GRADSKA INICIJATIVA—BEČ Beč, grad s 1,8 milijuna stanovnika, posjeduje razvijenu kulturnu politiku kao i strategije djelovanja. Ernst Woller, predsjednik Odbora za znanost i kulturu grada Beča, u jednom intervjuu izjavio je kako se kultura financira isključivo iz javnih sredstava, odnosno iz gradskog i državnog proračuna. Woller navodi da Odbor ulaganje u kulturu ne smatra samo subvencijom i promocijom, već ga promatra kroz prizmu rentabilnosti i investicije u snagu i moć. To potkrepljuje podatak da je ulaganje iz gradskog proračuna u zadnjih devet godina poraslo za 45 posto, iz čega je vidljivo da Grad Beč sve više investira u kulturu i prepoznaje je kao važan čimbenik za razvoj grada.⁵

U skladu s navedenom kulturnom politikom, 2004. godine pokrenut je program KÖR – Kunst im öffentlichen Raum (KÖR – Umjetnost u javnom prostoru), sa čijom smo koordinaticom Ricky Renier imali prilike razgovarati



BEZ NASLOVA, Heimo Zobernig, 2010., Station Laurenzgasse, Beč, fotografirala Mihaela Richter

u studenom 2010. godine u Beču. Selekciju umjetničkih radova vrši ocjenjivački sud, sastavljen od strane Grada, prema kriterijima koji uključuju razumijevanje umjetnosti u javnom prostoru kao sredstva propitivanja gorućih socijalno-političkih pitanja te revitalizaciju javnog prostora s ciljem promocije Beča kao kulturnog središta.⁶

Primjer takve prakse je i poziv za prijedloge intervencija unutar gradskih tranzitnih zona, koji je KÖR raspisao u suradnji s Wiener Linien (Bečkim metroom).

Obišle smo tri realizirana umjetnička projekta nastala u pothodnicima metroa bečkog U-Bahna: mozaik *Bez naziva* Heima Zoberniga na stanici Laurenzgasse iz 2010., *Virtual Frame* Petera Koglera iz 2004. te *Pi* Ken Luma u pasażima stanice Karlsplatz iz 2006. Sva su tri rada izvedena u postojećim i održivim materijalima. No pitanje je hoće li se itko zaustaviti pred tim radovima? Naime, time što se svi radovi pokušavaju prilagoditi logici lokacije, takva umjetnost postaje "hendikepirana". Primjerice, sva tri rada su vrlo dekorativna te se u njih nije potrebno dulje unositi. Dimenzije radova zaposjedaju cijele zidove i zapravo prate prolaznika na njegovom putu do ulaza ili izlaza (moglo bi se reći, umjetnost ovdje ima ulogu drvoreda kraj kojeg prolazimo, ili kojeg promatramo kroz prozor automobila), a ne aktiviraju socijalne priče. Ipak, među njima istaknule bismo intervenciju umjetnika Ken Luma (rad *Pi*) kao djelomično uspješno ostvarenje socijalno-političkog aspekta natječaja. Nekadašnje okupljaliste ovisnika, mračan Westpassage Karlsplatz, gdje je umjetnik, usudimo se reći sterilnom, intervencijom u javni prostor uistinu drastično promijenio ambijent, a samim time i profil korisnika, smatramo najboljim primjerom (od gore navedenih) korištenja *public arta* kao sredstva za diskretnu sanaciju socioloških problema, no ne i njihovo rješenje.

Sagledamo li ideju KÖR-a kao niza projekata koji doprinose revitalizaciji javnih prostora, s višim ciljem kulturno-turističke promocije Beča, pozdravljamo takvu inicijativu jer, unatoč ponekom nezamijećenom radu, postiže pozitivne rezultate čime dokazuje da su dugoročnim planiranjem i investiranjem u kulturu i umjetnost u javnom prostoru i Grad i građani na dobitku. Na kraju, ostvarena je i "win-win" situacija za Grad i za autore-izlagače, jer ako ništa drugo, oboje dobivaju pozitivnu kulturnu promociju.

INICIRANJE PROJEKATA PUTEM PRIVATNOG KAPITALA—LONDON U Londonu, muzeji i galerije postali su *in* mjesta gdje se ljudi druže, izlaze vikendom te umjesto u igrališta djecu vode u mnogobrojne galerije koje su opremljene edukacijskim zabavama. Utoliko je zanimljivije da gradsko tijelo ili jedinstveni organizator zadužen za postavljanje umjetnosti u javnom prostoru grada u kojem živi 8 milijuna stanovnika ne postoji.

Jedina organizacija koja bi se mogla usporediti s bečkim KÖR-om jest privatna tvrtka ArtBelow, osnovana od umjetnika nezadovoljnog elitističkim pristupom galerija, sa željom da otvori mogućnost izlaganja u javnom prostoru većem spektru umjetnika.

No, da bismo bolje shvatili ulogu javne umjetnosti u Londonu, potrebno je opisati sveukupnu gradsku kulturnu strategiju.

Sadašnji gradonačelnik Londona Boris Johnson, u svojoj kulturnoj strategiji proglasio je London "kulturnom elektranom"⁷ te je u natjecateljskom duhu izjavio da je London grad s višemuzeja od Pariza. Njegov ponos i entuzijazam zbog kulturne produkcije grada, podcrtava podatak da samo kultura Londonu donosi promet od preko 18 milijardi funti godišnje. U istom državnom izvješću istaknuto je kako u svojoj "kulturnoj elektrani" gradonačelnik Londona

nema niti jednu agenciju za bavljenje kulturom u javnom prostoru niti je Grad glavni financijer kulture u javnoj sferi.⁸

Recentnom porastu interesa za umjetnost u Britaniji pridonijela je i činjenica da su muzejod 2001. godine postali besplatni. Unatoč takvoj inicijativi treba naglasiti da je velika količina vizualne umjetnosti postala dostupna javnosti isključivo zahvaljujući intervencijama privatnoga sektora.

Kada u Google upišemo "public art in London" prvi odgovor koji dobijemo je "ArtBelow". Zapravo i ne postoji organizacija koja se bavi produkcijom javne umjetnosti u cijelom gradu osim ove. Inicijativu je 2006. godine pokrenuo umjetnik Ben Moore, ujedno i direktor programa, kako bi razvio javnu galeriju u londonskim podzemnim stanicama.

"Zanimljiv i neobičan prostor kao pozadina za umjetnost", pisale su novine The Guardian na ovu temu, dok francuski antropolog Marc Augé u svojoj knjizi *Uvod u antropologiju supermodernizma* zaključuje da svi slični tranzicijski prostori spadaju u vrstu nemjesta, koja nemaju niti dovoljno sadržaja niti značaja da zaslužuju biti smatrani mjestima.

Moto pod kojim ArtBelow prikazuje umjetnost u metrou je "Turning Ad Space into Art Space" ArtBelow je privatna tvrtka koju ne financira država već umjetnici koji žele izlagati. Nakon što zakupe svoje mjesto, umjetnici radove otiskuju i postavljaju u postojeće plakatne okvire, smještene u oglasnom prostoru metro stanice.

Cijene izlaganja rada ovise o popularnosti stanice u kojoj umjetnik želi izlagati, a najskuplje je pokazati rad u centru grada, tako da cijene padaju što ste bliži periferiji. U kapitalističkom duhu, svi koji si to mogu priuštiti dobivaju mogućnost izlaganja pa ne postoji odbor niti kriterij po kojim se radovi biraju osim minimalne intervencije i savjetodavne uloge Bena Moora. Izuzetak su javni natječaji putem kojih pobjednici dobivaju tjedan dana besplatnog izlaganja. U odnosu na koncept, šira javnost u ovom slučaju potpuno je zanemarena – u radovima nije izražen socijalno-politički segment i ograničeni su plakatnim okvirima. Sjetimo li se pritom da su radovi izloženi u rentabilnim reklamnim prostorima, što se ne razlikuje od politike klasičnog oglašavanja, a kvaliteta rada se određuje



FIGHTING FIRE WITH FIRE NO.2, Sarah Maple, projekt Art Below, stanica podzemne, London

budžetom umjetnika-izlagača, zaključujemo da je ArtBelow dovitljiv projekt osmišljen primarno u svrhu samopromocije umjetnika. Time je promišljanje kompleksne problematike umjetnosti u javnom prostoru ostavljeno po strani. Ipak treba uzeti u obzir da radovi ArtBelowa mijenjaju politiku reprezentacije prostora jer, umjesto reklame i komercijalnog impulsa, radovi šalju druge tipove poruka.

Iako smatramo da je upitna pozadina ovakvog projekta, ostaje činjenica da je u zadnjih 5 godina ArtBelow prikazao radove preko 800 međunarodnih autora, među kojima su i Damian Hirst, Banksy, Sarah Maple i mnogi drugi.

HETEROGENOST—ZAGREB Velike europske metropole, poput Beča i Londona, imaju više ili manje uspješan i razrađen mehanizam predstavljanja, iskorištavanja, financiranja i popularizacije umjetnosti u javnom prostoru. Inicijativa, angažiranost i prepoznavanje problema od strane Grada izuzetno su bitni jer o njemu ovise količine financija, poticaji, dozvole i odabiri lokacija. Zagreb je, za razliku od Beča i Londona, grad sa znatno manjim budžetom i brojem stanovnika, bez metroa i njegovih potencijalnih podzemnih izlagačkih niša, bez jasnog sistema promocije umjetnosti u javnom prostoru i redovitih poticaja lokalnih vlasti ili privatnog kapitala.

Od 2009. do 2010. godine gradski proračun za kulturu ukupno je umanjen za 33,5%.⁹ Predsjednik Vijeća za urbanu kulturu mladih potvrdio je da financijske potpore



Projekt Muzej ulične umjetnosti, street art radovi u Branimirovoj ulici, fotografirala Marija Borovičkić

objavljene u rezultatima natječaja Grada ne odgovaraju predikatima, to jest ocjenama koje je projektima dodijelilo nadležno Vijeće.¹⁰ Prisutan je i problem oblikovanja javnog prostora, koji je posljedica korumpirane vlasti i profitabilnog građevinarstva. Javne plastike koje niču upitne su kvalitete, kao što je upitan i proces kroz koji je uopće došlo do njihovog postavljanja.¹¹

Disbalans između zanimljivih projekata nezavisne scene i malobrojnih ili nekvalitetnih gradskih inicijativa je više nego očit. Usprkos problematičnim temeljima, vizualna umjetnost pronalazi svoj put na ulicama Zagreba. Počnimo od street arta, umjetnosti koja nastaje na ulici, u javnome prostoru, koja nije ograničena ni materijalom, ni metodom, ni onime što predstavlja. Ovakva umjetnost često je subverzivna kritika dominantne kulture i politike, a označava i simbolizira ljudsku kreativnu prisutnost na ulicama, nerijetko neovisnu od institucionaliziranih granica ukusa, prikladnosti i dopuštenoga.¹² Primjeri neovisnih, ilegalnih i polu-anonimnih intervencija su one Pume 34, Oka i dr. No, primjer Muzeja ulične umjetnosti možda je najznačajniji i najkonkretniji. Njegova namjera je doprinijeti kreativnosti i životnosti grada, umjetnicima omogućiti priliku stvaranja i učiniti Zagreb prisutnim u kolektivnoj svijesti na međunarodnoj razini.¹³ Radi se o akciji čiji je organizator neprofitna udruga građana Centralna jedinica, osnovana 2009. godine, u svrhu promicanja, razvitka i unapređenja kulture i umjetnosti, poticanja kreativnosti te stvaranja platforme za razmjenu znanja i vještina.

Iako se ne radi o inicijativi Grada Zagreba, tj. o sustavnom, snažnom, cjelovito i dugotrajno financijski osiguranom projektu, već o projektu prvenstveno financiranome od strane sponzora iz privatnoga sektora, navedeni nas primjer najviše približava razrađenom sistemu oplemenjivanja javnih prostora umjetničkim (ili poluumjetničkim) radovima kakve nalazimo u Beču i Londonu.

U svibnju 2010. godine realiziran je, i dobro medijski popraćen, prvi projekt Muzeja ulične umjetnosti; akcija vizualnog oblikovanja Branimirove ulice. Organizatori navode da su navadenom akcijom željeli omogućiti umjetnicima iz cijele Hrvatske da se umreže, uče jedni od drugih i stvaraju zajedno te da medijskom kampanjom privuku pažnju šire javnosti na njihov rad.

Iako je Muzej ulične umjetnosti zamišljen kao program sastavljen od tri različita projekta: Branimirova ulica, preuređenje jednog od oronulih gradskih prostora/tvornica u privremenu galeriju Ideja te Novo lice Novog Zagreba, realiziran je samo jedan od projekata.

Bez obzira na očite zastoje i probleme u realizaciji, sam program i ideja Muzeja ulične umjetnosti na tragu je sustavnog nastojanja uređenja gradskog prostora public artom: "Dok je u razvijenim dijelovima Europe ulična umjetnost kao način kulturnog izričaja dio službene strategije razvoja gradova, u Hrvatskoj ne postoji objedinjena scena umjetnika koji se bave ovakvim likovnim izričajem niti postoji konkretan plan za stvaranje, a kamoli za planско iskorištavanje ulične umjetnosti sa ciljem poboljšanja kvalitete života. Uz nepostojanje strategije grada vezano uz uličnu umjetnost i njezinu popularizaciju kao umjetničkog izričaja, svijest građana Republike Hrvatske o umjetničkoj vrijednosti ulične umjetnosti u potpunosti je nerazvijena".

Kao primjer zagrebačke umjetnosti u javnom prostoru u privremenoj formi, značajan je UrbanFestival, pokrenut 2001. godine.¹⁴ Mada idejom i karakterom bitno drugačiji i tradicionalniji projekt, treba napomenuti Aleju skulptura na Savskome nasipu, dopadljiv projekt čiji je idejni začetnik kipar Ratko Petrić, a koji je od 1990. godine sakupljao skulpture poznatih hrvatskih umjetnika/ca. Aleju prvenstveno sponzoriraju Hrvatsko društvo likovnih umjetnika i Hrvatske vode. Iako ova aleja ilustrira tradicionalan pristup javnoj umjetnosti (poglavito kiparstvu), radi se



TRKAČ, Marija Ujević-Galetović, Aleja skulptura na Savskom nasipu u Zagreb

o zapaženom projektu koji je pomogao popularizaciji suvremene umjetnosti¹⁵.

Vrlo je značajan i aRs PUBLICae, projekt kojemu je svrha angažirano interdisciplinarno promišljanje umjetničkog sadržaja u javnom prostoru. Projekt potiče suvremene umjetničke prakse u javnom prostoru, kroz stručne tribine, ali i šire razmjene unutar civilnog društva u odnosu na pitanje što je uopće javni prostor. On također zagovaranjem regulative 1% za umjetnost nastoji potaknuti javnu raspravu o tome koji su modeli podrške najpogodniji za slučaj RH.¹⁶

Iako Zagreb nema jasan sistem promocije umjetnosti u javnom prostoru, zanimljiv je kao primjer nedefiniranih strategija, bez jake i sustavnije potpore Grada i bez jače podrške privatnog kapitala, gdje su različite nevladine udruge i inicijative najčešći nositelji programa.

Grad je u osnovama svojeg postojanja civilizacijski fenomen. Na primjerima umjetničke prakse Beča, Londona i Zagreba svjedoci smo da društveno-politički i gospodarski odnosi dovode do svakodnevnih promjena struktura gradskih jezgri, a umjetnička praksa u urbanom tkivu postupno mijenja vizualnu sliku prostora kao i njegovo značenje. Umjetnost u javnom prostoru otvara pitanja

urbanizma, identiteta, kulture, komunikacije, razvijenosti, osviještenosti lokalnih vlasti, financijera...

U Beču se, uz pomoć KÖR-a, Grad sustavno i organizirano bavi oplemenjivanjem određenih mikro ambijenata, čime nastoji obogatiti kulturnu sliku grada te prividno riješiti neke socijalne probleme, a sve s ciljem turističke promocije Beča kao grada kulture.

Za razliku od Londona i Zagreba, državne i gradske vlasti shvaćaju da treba uložiti novac da bi se on vratio, a investiranje u urbanizam i razvoj umjetnosti u javnom prostoru se, ako ćemo suditi po prepunim bečkim ulicama, definitivno isplatilo.

U Londonu je kroz izvaninstitucionalnu praksu, angažiranjem od strane jednog jedinog umjetnika otvorena mogućnost prezentiranja umjetnicima koji to mogu platiti, a sudeći prema percepciji i odazivima javnosti, čini se da će takvih primjera biti sve više te je pitanje vremena kada će u kulturnoj strategiji grada Londona, koji s ponosom nosi naziv 'kulturna elektrana', stajati poglavlje o financiranju i umjetničkoj produkciji u javnoj sferi. Iako iznenađuje da golema kulturna prijestolnica još uvijek nije razvila organizirano financiranje umjetnosti u javnom prostoru od strane Grada, ovaj manjak nadomještaju drugi modeli financiranja.

Grad Zagreb ostao je u međuprostoru – ne postoje gradska inicijativa niti kapital kao pokretač; pregršt malih projekata raspršeno je i nepovezano, nemaju težinu i fokus i teško su održivi, čak i financijski. Zanimljivo je takvo postojanje raznolikih pristupa problematici umjetnosti u javnom prostoru, međutim, ukoliko Zagreb želi konkurirati kao kulturni centar, ne može se oslanjati samo na nezavisne hvalevrijedne inicijative. Možda bi gradske vlasti, umjesto da sustavno rade na smanjenju proračuna za kulturu, a financijske potpore dodjeljuju netransparentno i pritom pasivno podržavaju korupciju, napokon trebale prepoznati prednosti sustavnog investiranja u razvoj umjetnosti u javnom prostoru te dugoročnim planiranjem omogućiti održivost takve inicijative i predstaviti Zagreb kao bogato i konkurentno kulturno-povijesno središte. **E**

¹ usp. www.1postozaumjetnost.wordpress.com

² usp. www.1postozaumjetnost.wordpress.com, rubrika 'Texts', 'Gentrifikacija – Elitizacija i umjetnost u javnom prostoru', autori Iva Kovač i Elvis Krstulović

³ Usp. www.en.wikipedia.org/wiki/The_broken_window_theory, članak 'Broken Windows Theory'

⁴ www.1postozaumjetnost.wordpress.com

⁵ www.dnevni-list.ba, rubrika 'Kultura', 'na kulturnim programima bude i do 3,5 milijuna posjetitelja'

⁶ www.koer.or.at, rubrika 'About', 'Kor Guiding principles'

⁷ Usp. komentari gradonačelnika Londona Borisa Johnsona na temu kulturne politike grada Londona, godine 2010., http://www.comparepolitics.co.uk/Policies/culture_media_and_sport_labour.aspx

⁸ Usp. http://www.comparepolitics.co.uk/Policies/culture_media_and_sport_labour.aspx

⁹ <http://nezavisnascena.wordpress.com/2010/11/18/gradski-proracun-za-2011-11-ukupno-smanjenje-preko-30-na-kulturi-i-mladima/>

¹⁰ <http://www.tportal.hr/kultura/kulturmiks/58111/Kulturna-vijeca-traze-obrazlozenje-raspodjele-novca.html>

¹¹ www.1postozaumjetnost.wordpress.com

¹² Usp. Zana Šaškin: Puma 34: Why so serious?

¹³ www.muu.com.hr

¹⁴ Organizator je nevladina udruga BLOK – Lokalna baza za osvještavanje kulture, a financijski ih podupiru Ministarstvo kulture RH, Ured za obrazovanje, kulturu i sport Grada Zagreba, Nacionalna zaklada za razvoj civilnog društva (uz niz privatnih sponzora i medijskih pokrovitelja). UrbanFestival nastoji nanovo otvarati i afirmirati mjesta kolektivne memorije, kao i aktivne participacije što šire publike/javnosti. Orijentiran je na javne prostore s namjerom širenja područja djelovanja izvan zaštićenih zidova galerija te animiranja javnih prostora kao prostora su-postojanja, konfrontacije različitih pogleda pa i mogućih antagonizama. Festival nudi multimedijalnost, interdisciplinarnost, preklapanje vizualnih, glazbenih i scenskih umjetnosti kao i umjetnosti i urbanizma, arhitekture, dizajna, sociologije i drugih društveno-humanističkih disciplina.

¹⁵ <http://www.nacional.hr/clanak/38614/buntovnik-hrvatskog-kiparstva>
<http://dalje.com/hr-scena/loncaricev-putokaz-otkriven-na-savskom-naspiu/85693>

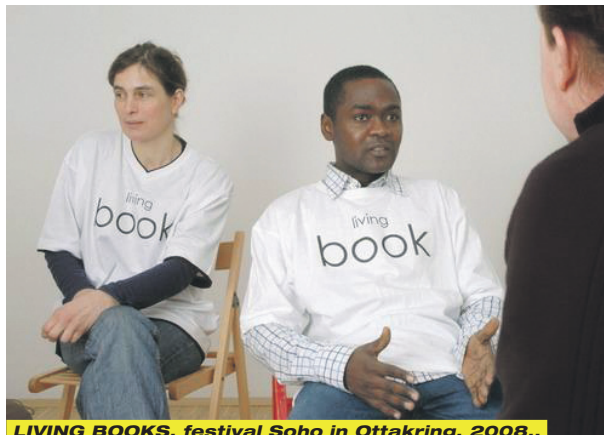
¹⁶ <http://1postozaumjetnost.wordpress.com/2010/10/05/hello-world/>

Art & Kvart

POIMANJE ZAJEDNICE KROZ UMJETNIČKE PROJEKTE U URBANOM PROSTORU ZAGREBA I BEČA

Morana Matković,
Petra Šešljaga i
Lea Vené

U zadnje vrijeme možemo primijetiti kako su urbani festivali postali značajni činitelji kulturne slike brojnih europskih gradova. Oni su po svojoj definiciji, periodične kulturne manifestacije koje pokušavaju promovirati suvremenu umjetnost, oživjeti prostore i aktivirati zajednicu. Kroz takav format događanja umjetnički radovi i intervencije dostupni su svima i direktno se s njima konfrontiraju. Od Rotterdama (Dwaallicht), Bremena (Ersatzreliquienhandel) i Kölna (lokal banal), preko Beča (Soho in Ottakring) i Graza (Floßlend) pa sve do Zagreba (UrbanFestival). Ovim tekstom ćemo pokušati detaljnije predstaviti bečki urbani festival Soho in Ottakring, čiji je naglasak stavljen na vizualnu umjetnost i s čijom smo osnivačicom, Ulom Schneider, imale priliku razgovarati u Beču. Namjera nam je usporediti ga i s dva zagrebačka projekta – Muzejom kvarta (MK) i UrbanFestivalom (UF). Nit vodilja za cijeli tekst su nam umjetnički projekti i društveno angažirane inicijative te urbani festivali koji se bave propitivanjem potrebe građana i osmišljavanjem strategija koje se potom realiziraju u javnom prostoru. Zajednica sama često nije svjesna svojih mogućnosti i prava, stoga su takvi projekti prijeko potrebni kao način informiranja, ali i aktiviranja zajednice. Umjetnost u kvartu često je obilježena procesom gentrifikacije koji obnavljanje dijelova grada opravdava potrebom za uljepšavanjem i sve većom učinkovitosti. Uljepšavanje obično prati uvođenje određene vrste umjetnosti u javni prostor,



LIVING BOOKS, festival Soho in Ottakring, 2008., fotografirao Christian Hortulany, Beč, www.vvork.com

za koju se nominalno tvrdi da je od javne koristi, jer stvara otvoreni javni prostor.¹ Međutim, u tom procesu često se izostavljaju stanovnici te njihove potrebe i interesi. Upravo zato ovaj tekst izdavaja niz primjera kreativne interakcije lokalne zajednice i umjetnika, kustosa, muzeloga, arhitekata i mnogih drugih stručnjaka. Na temelju konkretnih primjera tematizirali smo pristupe uključivanja stanovnika kvarta u umjetničke projekte te smo međusobno povezali, ali i istaknuli razlike između bečkih i zagrebačkih primjera.



REISEBÜRO, festival Soho in Ottakring, 2009., Beč, www.sohoinottakring.at

SOHO IN OTTAKRING, MUZEJ KVARTA I URBANFESTIVAL—TEMELJNE ODREDNICE Prije 12 godina u Ottakringu, 16. okrugu grada Beča, nije bilo nikakvih kulturnih događanja, no 1999. godine prvi put se, u području Brunnenmarkta, održao art festival pod imenom Soho in Ottakring čija osnivačica, umjetnica Ula Schneider, živi i radi upravo tamo. Ottakring se može definirati kao "marginaliziran prostor grada". Gotovo cijelo 20. st. za Ottakring predstavlja turbulentno razdoblje (npr. 1930. godine, za vrijeme ekonomskog kolapsa, nezaposlenost je veća od 50%; nakon 2. svj. rata područje okupiraju Francuzi, a od šezdesetih godina područje naseljavaju prvenstveno migranti iz Turske i Jugoslavije). Za recentnu analizu kvarta, bitno je primijetiti da je 1998. godine jedna linija podzemne željeznice (U3) produžena do Ottakringa i time započinje prava revitalizacija cijelog područja. Stanovnici Ottakringa uglavnom su došli s prostora bivše Jugoslavije i Turske i bave se ugostiteljstvom i trgovinom te se i sam kvart u Beču smatra balkanskim.

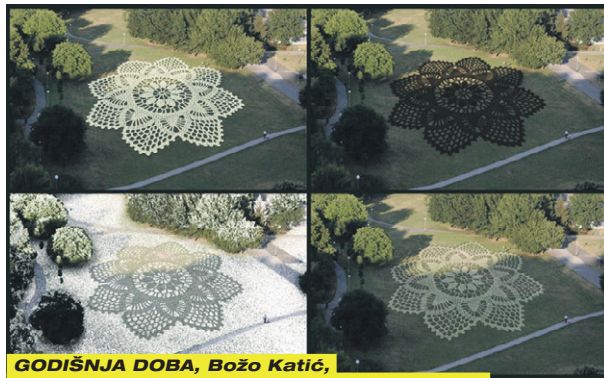
Soho in Ottakring je jedini umjetnički projekt toga tipa koji se odvija izvan bečkog Gürtela i zamišljen je kao konkretna intervencija u javnom urbanom prostoru. Dugogodišnji kontinuitet festivala najviše je pridonio stvaranju jasnih promjena u ovom području, a to su, u prvom redu, ponovno otvaranje 30-ak trgovina, doseljavanje umjetnika u kvart i time stvaranje slike o kvartu kao umjetničkom te jačanje lokalne ekonomije.² Festival je jasno vezan uz problematiku tog multikulturalnog kvarta. Traje dva tjedna (u svibnju), a organizatori za svaki određuju temu. Tako su redom teme bile: *Urban and rural* 2001., *Fleeting refugee at home* 2002., *Exploring worlds* 2003., *Living room SOHO* 2004., *Forming alliances between art and antiracism* 2005., *Under construction* 2006., *It's going to be beautiful* 2007., *Whats up* 2008., *Work or not to work* 2009., *Kick the habit/Racism as a Vent* 2010.³

Tijekom festivala, umjetnici interveniraju u prostor, izlažu u lokalnim trgovinama, rade performanse, postavljaju interaktivne projekte. Polazišne točke pronalaze u prostoru kvartovske svakodnevice (na ulicama, sajmovima, u trgovinama), ali i u interakciji sa stanovnicima. Osim umjetnosti, bitno je i kulturno oživljavanje kvarta i suradnja sa zajednicom. Organizatori uzimaju u obzir interese, potrebe i probleme zajednice komunicirajući i suradjući s udrugom trgovaca iz Ottakringa, umirovljenicima iz lokalnog staračkog doma ili kvartovskim šetačima pasa. Mnogo umjetničkih intervencija je nastalo u suradnji s trgovcima na najvećoj kvartovskoj tržnici Brunnenmarkt. Održale su se kazališne predstave na ulici, u prolazima i vežama. Jedna od najjačih snaga festivala je njegov kontinuitet, a upravo zbog toga festival postaje zaštitni znak jednog dijela grada koji je do tada bio marginaliziran (određen kao kvart migranata odnosno onih *drugih*). Jednako tako, festival kroz taj dugi period prati promjene, ali i potrebe kvarta te pridonosi uspostavljanju uravnoteženog i bogatijeg kulturnog života prostora, npr. otkad postoji festival, organizatori sjedište svoje udruge imaju u Ottakringu te organiziraju događanja i izvan sezone festivala.

S druge strane, odabrani novozagrebački primjer Muzej kvarta (MK) koncentrirao se na jednu makro cjelinu, na Novi Zagreb. Unutar navedene makro cjeline, Muzej kvarta pronalazi mikro cjeline, kvartove koje želi “izložiti”. Projekt MK je osmišljen kao direktna posljedica potrebe za istraživanjem i razumijevanjem identiteta lokalnih zajednica unutar društveno-urbanističke specifičnosti novozagrebačkih kvartova. Poslužiti ćemo se riječima osnivača i MK definirati kao “platformu za prakticiranje novih muzeoloških djelatnosti kao sredstva sociološke, kulturne, ali i ekonomske obnove marginaliziranih sredina, pri tome bilježeći neispisanu novozagrebačku povijest”.⁴

Osnivač je udruga muzeologa Kontraakcija, a dosad se MK realizirao u tri novozagrebačka kvarta – Središće, Travno i Zapruđe. S obzirom na nomadski karakter projekta, ovisno o lokaciji mijenja se i strategija. MK se na svakom novom projektu suočava s istim problemom – nikad nemaju unaprijed određen prostor u kojem mogu izlagati i iz kojeg mogu raditi. U Središću je baza bio prostor jedne zatvorene slastičarnice, u Travnom su bili koncentrirani na javni prostor, svojevrsni centar kvarta, a u Zapruđu su surađivali s knjižnicom koja im je ustupila svoje prostore, i s Društenim domom. Predstavljeni radovi nužno su tematski vezani uz individualne priče stanovnika ili memoriju prostora i samim odabirom lokacije u korelaciji s kvartom. Takvim pristupom umjetnički rad predstavlja vizualnu komunikaciju sa zajednicom, on je kod i dokument nekog društveno aktualnog fenomena. Soho in Ottakring jest, poput MK, koncentriran na jedan kvart. Iako Zagreb nije multikulturalna zajednica poput Beča, MK se svejedno trudi popisati recentne društvene fenomene kroz umjetničke radove unutar jednog kvarta, kao i Soho. Cilj je uočavanje i popisivanje društvenih fenomena, oplemenjivanje javnog prostora bez gentrifikacije i ograničavanja umjetnika jednom zadanom temom. MK se koncentrirao na trenutni život određene urbanističke jedinice, uz referiranje na ideju modernističkog urbanizma koja je idejna vodilja arhitekture cijelog Novog Zagreba.⁵

UrbanFestival (UF) pod vodstvom udruge BLOK (Baza za osvježavanje lokalne kulture) bavi se pitanjima javnog prostora i javnosti u najširem smislu. U ozračju reprezentacijske kulture i rastućeg broja festivala, UF je zamišljen prije kao platforma, mjesto eksperimenta, struktura koja je spremna reagirati na lokalne potrebe i intervenirati u neposredni kontekst.⁶ Festival ne obuhvaća nužno kvartove kao cjeline, već često afirmira urbani



GODIŠNJA DOBA, Božo Katić, projekt Muzej kvarta Travno, 2009., Zagreb

prostor Zagreba u cjelini pristupajući mu problematski te se prostorno ne ograničava. Festival je prvi put održan 2001. godine, a orijentiran je na javne prostore i površine: ulice, trgoe, parkove, trgovačke centre, sredstva javnog prometa, s namjerom širenja područja djelovanja izvan zaštićenih zidova galerija i kazališta te animiranja javnih prostora kao prostora su-postojanja, konfrontacije različitih pogleda pa i mogućih antagonizama. Grad definiraju kao mjesto koje uvijek i nanovo proizvode prakse građana. Od 2006. godine umjetnici redovito dolaze na istraživačke boravke tijekom kojih osmišljavaju, dorađuju i pripremaju interdisciplinarnne projekte u često bliskoj suradnji s lokalnim stanovništvom, institucijama, udrugama i stručnjacima.⁷

PROSTOR KVARTA I LOKALNA ZAJEDNICA

Festival Soho in Ottakring ističe se umjetničkim projektima koji izrazito inzistiraju na uključivanju lokalne zajednice povodeći se za idejom ‘umjetnost od zajednice i za zajednicu’. Stanovnike kvarta se aktivira umjetničkim interpretiranjem bliskog prostora njihove svakodnevice i naglašava se fenomenološko iskustvo življenja u tom kvartu. Kustosi i umjetnici žele čuti glas stanovnika kvarta u kojem se umjetničke intervencije odvijaju te ih ostvariti u suradnji sa stanovnicima artikulirajući njihove želje i potrebe. Takav aktivni pristup stanovnika, čiji se prostor kvarta umjetnički oživljava, daje im osjećaj konkretne promjene koju zajednica može ostvariti kroz umjetnost. Posebnu pažnju smo usmjerile na radove koji strategijom javne participacije kroz interpretaciju i afirmaciju uključuju zajednicu u takve projekte, ne samo u bečkom primjeru, već i na primjeru MK-a i UF-a.

Lokalna zajednica svojim iskustvom življenja i sjećanjima vezanim za kvart predstavlja zanimljivu početnu točku umjetničkih istraživanja koja teže stvoriti neformalne arhive dotada nezabilježene povijesti kvarta. Stanovnici su u takvim projektima pozvani podijeliti svoja sjećanja na kvart te time pridonijeti stvaranju dokumentacije kao neku vrstu zajedničkog kvartovskog dobra. Rad *Bilješke za narodni atlas Zagreba* nastao 2007. godine u sklopu UF-a, polazi od karata praznihobrisa političkih granica grada, kao poziv stanovnicima, kartografima, istraživačima društvenih pokreta da pomognu u kartu ucertati povijesti lokalnih borbi. Karte će se pomoću nekoliko različitih metoda razdijeliti sudionicima te ih potaknuti da označe svoju interpretaciju mjesta od posebne važnosti. Rad želi ispričati važne, osporavane i izgubljene povijesti Zagreba i skupiti karte koje ove povijesti smještaju u geografiju grada.⁸ Ideja arhiva dostupnog svim zainteresiranim građanima očituje se i u primjeru rada *Sava svima* udruge Analog predstavljenog na UF 2009. godine. Tada je stvoren privremeni arhiv koji sadržava izbor relevantne dokumentacije o aktivnostima, diskusijama i projekcijama o Savi i njezinoj obali. Postav arhiva zainteresiranim posjetiteljima pruža mogućnost da iz sakupljenog materijala, uz pomoć fotokopirnog stroja i arhivskog osoblja, sastave svojevrsni “autorski katalog” o povijesti Save. Posjetioci su, ukoliko to žele, pozvani da dopune arhiv vlastitom dokumentacijom.⁹ S druge strane, Soho in Ottakring pokrenuo je 2002. godine projekt *Photo Album Brunnenviertel* koji je pozvao stanovnike Ottakringa da svojim fotografijama pridonese stvaranju foto-arhiva kvarta Ottakringa. Rad je na festivalu predstavljen poput fragmentirane karte sjećanja sastavljene od 165 doniranih fotografija.¹⁰

Stanovnici kvarta, ali i publika koja posjećuje umjetnička događanja u kvartu, često bivaju interaktivno uključeni u stvaranje umjetničkog rada, oni svojim sudjelovanjem omogućavaju da se umjetnički rad realizira. Zanimljiv primjer uključivanja lokalne zajednice jest projekt iz Ottakringa pod nazivom *Living books* iz 2007. godine, u kojemu je nekolicina stanovnika kvarta pristala biti

“posuđena” od strane festivalske publike na 45 min te pričati svoje životne priče poput živih knjiga.¹¹ Publika UF-a 2004. godine mogla je sudjelovati u radu *Zagreb Time Patrol* na način da za svotu od 100 kn deset minuta neprekidno daktilografkinji diktira tekst koji je potom objavljen kao novine s naslovom Time Patrol i prodavan u kioscima na trgu.¹² Godine 2005., također na UF-u, grupa The Amateurs osmislila je interaktivni mural i javni performans *Paintball by Numbers* koji započinje s velikim crno-bijelim muralom na zidu zgrade i dopušta prolaznicima da ispune mural bacajući loptice boje sa zračnim puškama.¹³

Koncept “umjetnost od zajednice i za zajednicu” možda je najočitiji u umjetničkim projektima koji nastaju u dijalogu s lokalnom zajednicom s ciljem poboljšanja života u kvartu, naglašavanju važnosti dotada neprepoznatih točaka u kvartu ili žele stanovnike i ostale zainteresirane detaljnije upoznati s posebnostima kvarta. Festival Soho in Ottakring nizom je akcija, kroz nekoliko godina, isticao nedostatak zelenih površina, dok MK s tim nije imao problema. Tijekom gradnje naselja unutar Novog Zagreba, posebna je pažnja posvećivana uređivanju zelenih površina, parkova i dječjih igrališta, po kojima se područje ove gradske četvrti izdvaja od drugih. U navedenom su prepoznali pozitivnu činjenicu koju treba



VRT NA KOTAČIMA, Grupa 4, 10. UrbanFestival, 2010. Zagreb, www.urbanfestival.hr

naglašavati. U Travnom je Kontraakcija izvela kulturnu akciju kojoj je željela vratiti stanovnike na livadu nudeći im prirodu, stolice i knjige. Iz nedostatka istog, javlja se potreba za naglašavanjem. Za festival Soho in Ottakring osmišljen je rad *Urban Gardens to Go* iz 2003. godine – mali vrtovi u kolicima iz supermarketa, koje stanovnici mogu odvesti u bilo koji dio kvarta. *Pocket Gardens* iz 2005. godine zapravo su mini vrtovi veličine kutija šibica, koji su se dijelili na glavnoj kvartovskoj tržnici.¹⁴ Prošle godine, skupina mladih arhitekata pod nazivom Grupa 4, u sklopu UF-a na Gornjem gradu u Zagrebu je osmislila mobilne *Vrtove na kotačima*.

Prošle je godine na festivalu Soho in Ottakring grupa arhitekata, u jednom od napuštenih prostora, otvorila turističku agenciju *Reisebüro Ottakringer StraÙe* te su organizirali šetnje po ulicama s turističkim vodičem (glumicom). Ona je vodila ljude do izabranih “znamenitosti” ulice. Postojala je također i jedna večernja, osobito popularna, tura koja je obilazila lokalne klubove. Reisebüro je djelovao i kao bar, gdje su se prodavali alternativni suveniri i dijelile turističke karte. MK također nudi vodstva po kvartu uz prethodnu najavu. No, taj je projekt ostao nerealiziran, tj. dosad se nitko zainteresiran nije javio. Za vrijeme festivala Soho in Ottakring često su se aktivirali i pojedini kvartovski kafići, kao mjesto susreta i druženja (primjerice projekt *Harald's Bar*, aktivan od 2001. do 2003. godine).¹⁵ Sličnu ideju 2005. godine inicirao je UF u Zagrebu. Bar *Phylogenesis*, mjesto je gdje se možemo sresti i pričati, piti, jesti i plesati, organizirati događanja i performanse koji će stvoriti nove saveze i prijateljstva, potencijalne mreže i tvorjeme te će generirati nešto poput privremene mikro-scene ili mikro-zajednice, makar i samo za trajanja UF.¹⁶ MK je iskoristio prostore kvartovskih kafića za istraživanje o vlastitom projektu. Upravo oni postaju prostor za prikupljanje informacija i “priča” o kvartu, a iz direktnog razgovora sa zajednicom/publikom prikupljaju se i informacije o recepciji projekta.

NIŠTA BEZ KONTINUITETA Umjetnički projekti u javnom prostoru kvarta zaista su potrebni, ne samo zbog promocije umjetnosti, nego i zbog aktivacije zajednice, ali i mogućnosti upozorenja o nekim gorućim problemima. Da bi se ostvarili pomaci na makrorazini, trebamo krenuti od mikrorazine – u ovom slučaju, od kvarta i lokalne zajednice – što je u navedenim primjerima već prepoznato

i provedeno u djelo. Osim estetske dimenzije i obogaćivanja prostora, nudeći uvid u prošlost i povijest određenih lokacija i punktova u kvartu ovi projekti postaju i neka varijanta edukacije zajednice o prostoru kvarta. Jednako tako edukacija se ostvaruje i na razini osvještavanja stanovnika o potencijalima vlastitog kvarta te ih se potiče na aktivno korištenje i promišljanje prostora u kojem žive. Umjetnički projekti festivala Soho in Ottakring i MK temelje se, u većini slučajeva, na sudjelovanju zajednice, stoga njezin odaziv postaje ključan faktor za njihov uspjeh, ali i daljnji opstanak. S druge strane, projekti UF-a ne počivaju isključivo na involviranosti lokalne zajednice, prvenstveno zbog činjenice da najčešće nisu jasno fokusirani na određeni kvart (izuzev UF-a iz 2009. i 2010. godine). Soho in Ottaking bio nam je osobito zanimljiv kao primjer sustavno osmišljenog projekta s ciljem revitalizacije dotada marginaliziranog kvarta te pokazuje kako dugotrajna fokusiranost na jedan dotada zapostavljeni dio gradskog područja omogućava sve intimniji pristup zajednici kroz konstantni kontakt, vidljive promjene te sve veći interes publike. Hrvatski primjeri

kvartove oživljavaju u kraćem periodu te se postavlja pitanje što se događa s kvartom nakon toga, tko preuzima ulogu daljnje aktivacije prostora i ljudi koji tamo žive. Naši projekti bi također trebali inzistirati na kontinuitetu u istraživanju i umjetničkom radu u određenom kvartu, što već i radi MK. U tom procesu značajnu ulogu mogu odigrati i Centri za kulturu pojedinog kvarta ukoliko svojim projektima osvijeste potrebe i interese kvarta te uključe i same stanovnike. **E**

¹ Usp. <http://1postozaumjetnost.wordpress.com/texts/>

² Usp. http://www.template.com/project-pool/onee79e.html?prj_id=3926, 21. veljače 2011

³ Ule Schneider i Beatrix Zobl, Soho in Ottakring What's up? Was ist hier los? (Wien, New York: Springer, 2008.) 25-30.

⁴ <http://www.kontraakcija.hr/hr/muzej-kvarta->, 8.siječnja 2011.

⁵ Preuzeto iz razgovora s Kontraakcijom.

⁶ <http://www.urbanfestival.hr/2010/hr/o-festivalu/>, 21. veljače 2011

⁷ Usp. <http://www.urbanfestival.hr/2010/hr/o-festivalu/>, 21. veljače 2011

⁸ Usp. <http://www.urbanfestival.hr/07/hr/projekti/areachicago.html>

⁹ Usp. <http://www.urbanfestival.hr/analog-hr.html>

¹⁰ Ule Schneider i Beatrix Zobl, (2008.), 123.

¹¹ *ibid.*, 53.

¹² Usp. <http://www.urbanfestival.hr/04/hr/projekti/janos.html>

¹³ Usp. <http://www.urbanfestival.hr/05/hr/projekti/amateurs.html>

¹⁴ Ule Schneider i Beatrix Zobl, (2008.), 33.34.

¹⁵ *ibid.*, 128.

¹⁶ Usp. <http://www.urbanfestival.hr/05/hr/projekti/ccred.html>

Prakse reispisivanja prostora

URBANI NARATIVI ELKE KRASNY

**Ana Ćurić, Viktorija Šantić,
Renata Šparada i Tereza Teklić**

Transformacija javnih prostora potaknuta privatnim interesima ili planski izvedena u okviru urbanističke obnove dio je životne problematike brojnih gradskih područja. Smjene sustava, promjene strukture stanovništva, ekonomske i kulturološke fluktuacije neki su od faktora koji utječu na mijenjanje i oblikovanje urbanih vizura. Udovoljavanje brojnim i često suprotstavljenim potrebama i interesima nemoguća je zadaća s kojom se susreću gradske institucije u pokušajima stvaranja životnog okruženja koje bi trebalo zadovoljiti standarde većine. Urbanistički promašaji neizbježna su posljedica zanemarivanja društvenog pluralizma, prelaženja granica kontrole i poremećene ravnoteže odnosa privatnog i javnog; okolnosti su to koje uvjetuju različite modele sagledavanja problema, kritičkih osvrta i načina pokretanja promjena. U tom kontekstu valja predstaviti rad Elke Krasny, koja s pozicije kustosice i teoretičarke svojom specifičnom metodom urbanih narativa u vidu kritičke refleksije intervenira u javnom prostoru.

Elke Krasny, austrijska teoretičarka kulture, kustosica, umjetnica, istraživačica grada, predavačica na Akademiji likovnih umjetnosti u Beču, autorica je mnogobrojnih umjetničkih i kulturnih projekata u javnom i socijalnom prostoru koji tematiziraju i povezuju arhitekturu, grad, javni prostor kao umjetničku platformu, rodne i ženske studije te izlagačku problematiku unutar institucionalnog okvira.

Metodom narativnog urbanizma Krasny otkriva skrivene, zaboravljene i fragmentirane slojeve gradske povijesti stvarajući svijest o supostojanju dominantne i marginalne nematerijalne kulturne baštine grada Beča. Ono što narativni urbanizam razlikuje od sličnih metoda je uvođenje priče kao glavne komponente u analizi prostora, a nositelji tih priča svojim konkretnim i osobnim iskustvom sudjeluju u reispisivanju urbane memorije određenog gradskog prostora.

Priče prolaznika i njihova percepcija određenog prostora bili su i polazišna točka projekta Elke Krasny koji je ostvaren u okviru izložbe *Am Puls der Stadt – 2000 Jahre Karlsplatz* održane 2008. godine u bečkom Gradskom muzeju. Krasny je saslušala i prohodala dnevne pješačke rute deset stanovnika Beča koje prolaze Karlsplatzom. Rezultati istraživanja bili su iznenađujući.



Chaosplatz, oko 1972. godine, izgradnja podzemne stanice

Ispostavilo se da su oskudno zelenilo ispred zgrade muzeja i gotovo neprimjetan cvrkut ptica ostavili najveći dojam na intervjuirane stanovnike, što iznova potvrđuje da je doživljaj javnog prostora u velikoj mjeri podložan subjektivnoj percepciji svakog prolaznika.

Izlazeći iz okvira izložbene i tekstualne produkcije, Elke Krasny izravnim kontaktom s ljudima predstavlja svoju metodu iščitavanja javnog prostora na primjerima arbitarno odabranih lokacija. Na sličan istraživački pohod povela je i nas, sudionice Kustoske platforme, a rezultat je bio razotkrivanje dijela višeslojnog kulturnog, povijesnog, političkog i društvenog identiteta jednog od emblematskih bečkih gradskih punktova – trga Karlsplatz.

CITY TELLING / PRIČANJE GRADA – KARLSPLATZ, BEČ “Karlsplatz smatram najzanimljivijim, najpogodnijim, ali i najizazovnijim za kritičku analizu, jer se upravo na tom mjestu očituju svi ciljevi i promašaji urbanističke slojevitosti grada. Dihotomija potrebnog i nepotrebnog, poželjnog i nepoželjnog dio je zbrke i na trenutke teške urbanističke situacije na Karlsplatzu.”¹

Mnogobrojni urbanistički transformacijski procesi koji su mijenjali, oblikovali i gradili Karlsplatz, ali i



Nikeplatz, 2003., Eva i Franco Mattes, umjetnički projekt Eve i Franca Mattesa poznatih kao 0100101110101101.ORG

žestoke polemike koje su pratile svaki pokušaj definiranja i dovršavanja prostora trga stvorili su od Karlsplatzu reprezentativno gradilište koje je i danas povod raznih polemika, od propitivanja urbanističkih planova do samih kulturnih koncepata koji instrumentalizacijom umjetnosti pridonose slabljenju po mnogima jakom i oprečnog urbanog identiteta trga. “Otto Wagner, glasoviti bečki arhitekt i urbanist, početkom prošlog stoljeća Karlsplatz je nazvao područjem, a ne trgovom”, naglašava Elke Krasny, ističući pritom da “područje Karlsplatzu pokazuje kako ga se nikada nije uspjelo definirati kao trg”. Činjenica je, da Karlsplatz ni nakon toliko vremena nije izgrađen, nego je i dalje zanimljiv *work in progress*, kompleksan konglomerat različitih elemenata koji ga čine živom i promjenjivom urbanom strukturom.

Najveću površinu Karlsplatzu zauzima Ressel-park. Njegovu južnu granicu određuju crkva sv. Karla ispred koje je kamenom popločeno jezerce sa skulpturom Henryja Moorea te zgrade Tehničkog sveučilišta i



Elke Krasny sa polaznicama i voditeljima Kustoske platforme, vodstvo kroz narative Karlsplatza, studeni 2010., fotografirala Mihaela Richter

Protestantske privatne škole, dok je istočna strana definirana bečkim Gradskim muzejom. Izložbeni prostor bečkog Kunsthallea poznat kao *project space* Karlsplatz smješten je na južnoj strani trga. Sjeverni dio odvojen je od ostatka trga ulicom sa šest prometnih traka uz koju se nalaze bečki Musikverein, Künstlerhaus te poznata kavana Café Museum Adolfa Loosa na samom uglu ulice Operngasse.

Današnji izgled Karlsplatza počeo se definirati 1971. godine kada je usporedno s izgradnjom podzemne željeznice raspisan i natječaj za uređenje prostora ispred crkve sv. Karla. Zbog interpoliranja vodene površine u prostor ispred crkve sv. Karla kao i dugotrajnosti procesa uređenja trga i istodobne izgradnje javnog prometnog sustava, bečka i austrijska medijska javnost prostor Karlsplatza preimenovala je u *Chaosplatz*, iskazujući tako kritiku naspram cjelokupnog projekta oblikovanja trga.

Završetkom građevinskih radova 1978. godine danški arhitekti odgovorni za projekt preuređenja sažimaju svoja predviđanja daljnjeg razvoja trga u sljedećih 70 godina i osvrću se ne samo na promjene zelenih površina, već i na moguće umjetničke intervencije i rješavanje problema javne rasvjete na prostoru trga.

Njihove ideje razvoja prostora Karlsplatza bile su i polazišne točke za najnovije urbanističke intervencije koje ne predviđaju veliki odmak od originalnog projekta, već za cilj imaju modernizaciju zelenih površina, revitalizaciju prostora kroz kulturni koncept *Kunstplatz Karlsplatz* koji u velikoj mjeri predviđa vraćanje pješaka na površinu trga, koji su prijašnjim projektom bili stjerani u podzemlje te povećanje osjećaja sigurnosti.

Kao važno prometno čvorište Karlsplatz je tijekom godina postao ne samo kulturno i obrazovno središte, već i sinonim za okupljalište bečke narkomanske scene. Povećanjem broja nadzornih točaka i javnih službenika gradska vlast posljednjih godina naglašeno radi na "čišćenju" prostora i stvaranju većeg osjećaja sigurnosti.

GENTRIFIKACIJA JAVNOG PROSTORA Ulaz u podzemnu stanicu Karlsplatz jedna je od kritičnih točaka tog historijskog prostora. Smještanje policijske postaje točno na tom mjestu ne daje samo mogućnost reprezentativnog ulaza u prometno čvorište Karlsplatz, kroz koji svaki dan procirkulira više od 300 000 ljudi, nego omogućava i prikrivenu kontrolu prostora poznatog kao jednog od društveno najproblematičnijih punktova grada Beča.

Kao građevina u potpunosti neprimjetna, policijska postaja djeluje kao dio zida budući da nepostojanje vidljivih službenih obilježja ne daje naslutiti da se iza dinamične vanjske metalne površine nalaze radni prostori. Takva obrada fasade ostvaruje ideju panorami u kojoj policijski službenici iz svojih prostorija nadgledaju prostor podzemne stanice i trga bez da sami budu vidljivi.

Prikrivena kontrola i purifikacija prostora prisutna je i na razini odabira javno-umjetničkih projekata u sklopu obnove Karlsplatza. Primjer je medijska instalacija *Pi*, kanadskog umjetnika Kena Luma, smještena u pothodniku podzemne stanice Karlsplatz. Instalacija je sponzorirana od strane Grada Beča² i bečkog javnog prijevoza. Niz zrcalnih površina na bočnim zidovima pothodnika pridonosi hladnoći i kliničnosti javnog prostora dok se daljnjom muzealizacijom i preoblikovanjem Karlsplatza kreira visoko kontroliran prostor lišen autentične životnosti.

Politika gentrifikacije javnog prostora je način na koji gradske vlasti pokušavaju propisati i nametnuti poželjne načine korištenja određenog mjesta. Takav proces urbanističkog uljepšavanja doveo je do marginalizacije nepoželjnih društvenih grupacija stvarajući umjetno nadzirano prostorno okruženje. Kao odgovor na reprezentativni kulturalizam bečke političke elite javlja se otpor različitih urbanih organizacija povezanih u svom protivljenju nametnutoj politici uređenja trga. U sklopu organizacije Public Netbase³ razvila se grupa Open up Karlsplatz sa zahtjevom za dinamičnijim i eksperimentalnijim prostorom. Kao odgovor na političke zabrane 2003. godine prostor trga skvotiran je postavljanjem slobodnog *Mediacampa* koji se sastojao od privremenih kontejnera i šatora sa svakodnevnim radionicama, predavanjima, projekcijama i perfomansima. Ovim i nizom drugih projekata Karlsplatz se pretvara u "produktivnu urbanu džunglu"⁴ nasuprot postojećoj "buržuskoj sigurnosnoj paranoji"⁵. Zanimljiv je bio i projekt preimenovanja trga u *Nikeplatz*⁶, koji je trebao ukazati na utjecaj privatizacije na javni prostor. Nažalost, na kraju su takve kritičke akcije ponukale grad na rezanje proračuna namijenjenog Public Netbase-u.

Svi navedeni projekti "unatoč tome što aktivno šire lošu sliku o tom takozvanom području i unatoč tome što njihove naracije pridonose stvaranju negativne predodžbe, oni su ti koji to područje čini živim i nastanjivim", smatra Krasny i naglašava kako su usmjereni prvenstveno protiv gradske politike stvaranja reprezentativnog prostora trga.

Ista je gradska politika kasnije generirala kulturni koncept *Kunstplatz Karlsplatz*, koji obuhvaća 15 umjetničkih i kulturnih institucija grada Beča s ciljem modernizacije i estetiziranja povijesnog i kulturnog prostora Karlsplatza prilagođavajući ga korisnicima. Njegov krajnji rezultat donekle pridonosi poboljšanju određenih urbanističkih elemenata Karlsplatza, ali za posljedicu ima elitizaciju javnog prostora koja se opravdava argumentima korisnosti i uljepšavanja. Krasny ističe kako "*Kunstplatz Karlsplatzu* najmanju ruku pobuđuje žestoke diskusije", uvjetovane kompleksnim, problematičnim i višestrukim redizajnom samog prostora.

PLAŽA U SRCU BEČA Prostor Karlsplatza desetljećima su obilježavale kratkotrajne umjetničke intervencije koje su istraživale urbani identitet grada i javnog prostora kao takvog, oživljavajući i obogaćujući njegovu kulturnu slojevitost. Umjetnost shvaćena ne kao puka dekoracija, nego forma i način izražavanja konkretnih i aktualnih društveno-političkih problema obilježila je Karlsplatz kao mjesto izrazite interakcije između njegovih korisnika i umjetnika. Od ranijih primjera svakako treba izdvojiti umjetničku intervenciju Margot Pilz *Kaorle am Karlsplatz*. Nakon što se '70-ih godina dvadesetog stoljeća unatoč javnim kritikama na neprimjeren način mijenja narav i intervenira u prostor ispred crkve sv. Karla izgradnjom kamenom popločenog jezera, određeni umjetnici to koriste kao polazište za kratkotrajne umjetničke projekte. Privremena instalacija Margot Pilz realizirana u ljeto 1982. pretvorila je prostor ispred crkve u plažu. Umjetnica je za taj projekt dopremila tonu pijeska, palmu i ležaljke koje je postavila oko jezera ispred crkve sv. Karla, omogućivši time stanovnicima Beča potpuno nov doživljaj i način korištenja prostora.

Elke Krasny u svakom slučaju naglašava važnost interaktivnih umjetničkih događaja koji se odvijaju kao sporadični procesi unutar tkiva grada. "Postoji cijeli niz različitih projekata ostvarenih u suradnji s Kunsthalle Karlsplatz. Posebno mi se svidio projekt *Handlungsanweisungen* koji je doduše bio privremen."

U produkciji Kunsthalle Wien⁷ projekt *100 Handlungsanweisungen* okupio je 100 umjetnika koji su svojim idejama i umjetničkim gledištima konfrontirali ne samo ljubitelje umjetnosti, nego i slučajne prolaznike koji su se u tom trenutku zatekli na Karlsplatzu. Uputama ispisanima na žutim tablama intrigirali su, poticali i instruirali prolaznike na drugačije doživljavanje i nekonvencionalno korištenje javnog prostora. Fokusanjem pažnje na alternativne puteve koji vode preko Karlsplatza performativno se remapira prostor trga.

"Upravo bogati slojevi povijesti urbanističkog planiranja, nedavnih intervencija i njihovih nedostataka, upitnih praksi instrumentalizacije umjetnosti u javnom prostoru i narativa koje sam prikupila od korisnika čine Karlsplatz idealnim mjestom za kritičku analizu."⁸

ZAGREBAČKI KONTEKST Prostori sjećanja mjesta su u kojima Elke Krasny u okviru svojih projekata često intervenira raslojavajući ne samo kulturne i povijesne lokacije grada Beča, nego između ostalog i njoj možda ne toliko bliske urbanističke prakse Momjana i Zagreba, oblikujući tako portret grada ili nekih njegovih dijelova dokumentiranjem i vizualnim bilježenjem svakodnevnih iskustava i doživljavanja date sredine.

U svojoj istraživačkoj i umjetničkoj praksi, Elke Krasny analogne primjere pronalazi i u zagrebačkom kontekstu. To su primjerice projekt udruge Bacači Sjenki *Bilježenje grada / bilježenje vremena*⁹, dokumentarni performans *Zagreb noću*¹⁰ Montažstroja i Banana Gerile, kao i vodjenja prema "ženskoj karti" po Zagrebu u sklopu UrbanFestivala 2006. godine.



Zidne novine, dio projekta *Bilježenje grada/Bilježenje vremena*, postavljene u Vlačkoj ulici 53, Zagreb, od 7. studenog 2008. do 15. siječnja 2009., ova edicija Zidnih novina nastala je u suradnji s ALU Zagreb,

"Tea Plepelić (studentica ALU) se u svom djelu bavi zločinima i atentatima te nesrećama koje su se dogodile u kvartu oko oglasnog ormarića. Polazi od arhivskih fotografija koje kombinira u priču i piše apokrifni, ali i posve mogući, novinski članak o događaju."

U sklopu projekta *Zagreb noću* u dva kasnonoćna obilaska plavim turističkim ZET-ovim vlakom su dionici su provedeni gradskom rutom koju su odredila mjesta zločina, mafijaških egzekucija, neriješenih ubojstava, političkih i privatizacijskih malverzacija, ali i urbanističkih devastacija, stvarajući tako neopipljivu mapu nekonvencionalnih zagrebačkih turističkih točaka.

Vodstva po "ženskoj karti" grada Zagreba temeljena na Ženskom vodiču kroz Zagreb u sklopu UrbanFestivala 2006. godine stručno su prenijela "žensku povijest" grada Zagreba, obilazeći lokacije i otkrivajući zaboravljene priče žena koje su sudjelovale u oblikovanju zagrebačke povijesti i svakodnevnice.

Sličnosti projekata s pristupom Elke Krasny odnose se na metode otkrivanja i dokumentiranja prolaznog, svakodnevnog, nematerijalnog kontakta unutar urbane mreže grada, ali s naglaskom na tranzicijskom momentu sredine, umjetničkim i političkim događajima u netipičnim gradskim prostorima. Otkrivanjem različitih povijesnih slojeva, svi se ovi projekti baš kao i projekti Elke Krasny kreću u smjeru jedinstvenog cilja – remapiranja grada.

KRASNY U POZICIJI NARATORICE U metodi urbanih narativa koju Elke Krasny primjenjuje u svojim projektima, uloga svjedoka-naratora redovito pripada prolaznicima i stanovnicima gradskog lokaliteta čije povijesne slojeve Krasny kao teoretičarka proučava. Takav joj pristup omogućava da narative pojedinaca ukomponira u novu, revidiranu priču o prostorima Beča ili Zagreba. U šetnji Karlsplatzom, na koju nas je kao sudionice Kustoske platforme pvela, Krasny je zamijenila pozicije preuzevši ulogu naratora koji svjedoči problematiku vlastitog životnog prostora. Na taj smo način imale priliku iz prve ruke doživjeti grad kroz prizmu njezine kustosko-istraživačke prakse.

U priči Elke Krasny zrcalili su se narativi ljudi koji su joj prenijeli svoje specifično iskustvo prostora. Jedno od tih iskustava bilo je i ono njezine prijateljice, koja je kao zaposlenica Musikvereina zamijetila tišinu za vrijeme trajanja crvenog svjetla na semaforu – jer, da bi se primijetila tišina, potrebna je buka! Narativ Elke Krasny svojevrsno je čvorište iskustava drugih ljudi koje se spaja i interferira s njezinim osobnim doživljajima grada. Određena mjesta za nju posjeduju emocionalni

naboj, poput ventilacijskih otvora na travnjaku Karlsplatz, koje sa svojom kćeri zove Štrumfograd, ili pak izazivaju negativne emocije kao reakciju na kliničku hladnoću podzemne stanice.

Potencijal metode narativnog urbanizma očituje se u umrežavanju pojedinačnih iskustava grada stvarajući time heterogeni opći narativ grada – priču ispričanu životima građana, čime se otkriva niz detalja koji bi inače ostali nedostupni. Međutim, relevantnost takvih osobnih narativa je katkad upitna zbog svoje nasumičnosti i tendencije krajnjoj subjektivizaciji. Istraživanje grada Elke Krasny se iz tog razloga, uz osobne narative koji izviru iz direktne komunikacije s konkretnim pojedincima i njihovih iskustava, temelji i na povijesnom

istraživanju te istraživanju povijesti ideja i predodžbi određenog prostora, šireći i transformirajući tako dominantni diskurs o gradu. **■**

¹ Iz intervju s Elke Krasny koji je nastao unutar terenskog putovanja u Beč organiziranog u sklopu programa Kustoske platforme; razgovor vodile autorice teksta.

² Instalacija je realizirana u sklopu projekta KÖR (Public Art Vienna), koji za cilj ima revitalizaciju središnjeg dijela Beča postavljanjem trajnih ili privremenih umjetničkih projekata (<http://www.koer.or.at/en/>)

³ <http://www.netbase.org/t0/intro/01>

⁴ <http://future-nonstop.org/c/c1890851dce9b3779471a55cc3d553ef>

⁵ Isto

⁶ www.0100101110101101.org

⁷ www.kunsthallewien.at

⁸ Iz intervju s Elke Krasny.

⁹ <http://biljezenjagrada.blog.hr/>

¹⁰ www.montazstroj.com

Artist, aktivist — activist

Ivana Anić, Natalija Bajs, Becky McKay, Eva Grgić i Miljana Hadžić

Umjetnički rad uvijek otkriva socijalnu i političku stvarnost vremena i mjesta u kojem je nastao. Međutim, od 1960-ih godina naovamo sve su brojniji primjeri umjetničkih praksi koje se kritički pozicioniraju prema kontekstu i istupaju u javnom prostoru s namjerom mijenjanja percepcije građana, prvenstveno lokalne sredine, o gorućim društvenim problemima.

Načelno svrstani pod pojmom društveno angažirane umjetnosti, aktualni umjetnički projekti propituju različite aspekte društvenih odnosa i praksi te istupajući izvan muzejsko-galerijskih prostora u dijalog uvlače stanovnike i gradski okoliš. Aktiviranjem javne sfere pretežno efemernim i performativnim, instalacijama i interakcijama, umjetnici ostvaruju neposrednu komunikaciju s publikom pozivajući na raspravu i kolektivno kritičko preispitivanje društvenog tkiva.

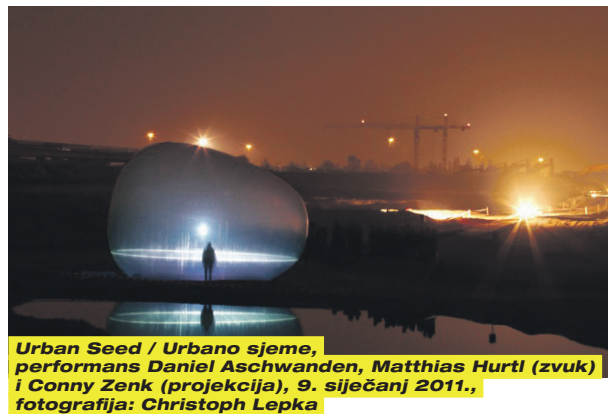


Osvojite svoj pločnik!, akcija u sklopu GehsteigFESTIVALI, 28.5. 2010., Große Neugasse 6-8, Beč; fotografije Gehsteig Guerrillos

U istom javnom prostoru paralelno djeluju i aktivisti čije akcije s ciljem postizanja konkretne društvene promjene sve češće koriste jezike kulturno-umjetničke produkcije. I dok umjetnički rad uperen prema mijenjanju kolektivne svijesti u sebi sadrži aktivističku crtu, aktivisti u svoje djelovanje uključuju slike i vizualnu komunikaciju karakteristične za polje umjetnosti, kako bi dobili na dodatnoj vidljivosti. Pojava termina "artist" ¹ svjedoči o brojnosti praksi unutar kojih se sjedinjuju i isprepliću obje sfere.

Važnijim od pokušaja razgraničavanja umjetničkog i aktivističkog, čini nam se pitanje uloge umjetničkih institucija u "životu" takvih efemernih i/ili performativnih akcija i instalacija. Što se postiže izlaganjem dokumentacije ili arhivskog materijala određenih prosvjednih akcija u uvriježenom kontekstu umjetničke institucije? Koji je zadatak kustosa u pripremi izložbi koje predstavljaju radove na granici umjetničkog i aktivističkog? U želji da se približimo odgovorima na barem neka od otvorenih pitanja, razgovarali smo s kulturnim radnicima i aktivistima iz Beča, Danielom Aschwandenom i kolektivom Gehsteig Guerilla.

Razgovor s koreografom, umjetnikom i kustosom Danielom Aschwandenom vodio se oko njegove aktivnosti potenciranja kulturnog sadržaja u Aspernu, prigradskom bečkom naselju u izgradnji. Budući da kulturu smatra temeljnom infrastrukturu naselja, on je svojim djelovanjem uvodi u prostor čak prije dovršetka samih građevinskih radova. Aschwanden svojim lobiranjem za kulturu i zajedničke javne sadržaje u naselju u nastajanju konstantno pregovara



Urban Seed / Urbano sjeme, performans Daniel Aschwanden, Matthias Hurlt (zvuk) i Conny Zenk (projekcija), 9. siječanj 2011., fotografija: Christoph Lepka

s državnim tijelima i blisko surađuje sa stanovnicima iz obližnjih zajednica te graditeljima i izvođačima radova i svima koji rade na osmišljavanju i izradi novog urbanog prostora. Aschwandenovo djelovanje obuhvaća niz projekata, poput *Parcours*, odnosno aktivnih obilazaka i promatranja prostora Asperna kroz umjetničke intervencije. Jedna od njih je bila i koreografija *Urban Seed* (Urbano sjeme), izvedena unutar prozirnog lako prenosivog instalacijskog objekta koji dodatno aktivira i prisvaja prostor u nastajanju.

Djelovanje Daniela Aschwandena je dobar primjer interdisciplinarnе prirode društveno-angažirane suvremene umjetnosti: kao koreograf on uvodi ples u razgovor s kontekstom, a zagovaranjem unošenja kulturnih sadržaja u novo naselje djeluje kao aktivni građanin odnosno aktivist.

U razgovorima s Danielom primijetile smo dihotomiju u vlastitom poimanju sebe kao umjetnika i kustosa/angažiranog kulturnog djelatnika. Ističe da teži "...hibridnim poljima umjetnosti koja nadilaze proizvodno-orijentirane pristupe" i "...hijerarhiju postojećih institucija".

Na pitanje o budućnosti projekta, onoj u kojoj će se predgrade moći smatrati dovršenim i funkcionalnim, Aschwanden odgovara da će se kustoski aspekt njegovog rada razvijati u skladu s "...dinamikom onoga što se neposredno događa u razvoju grada i u odnosima stanovnika s novim urbanim područjem". Istodobno vjeruje da će se kreativni aspekt njegovog rada razviti u praksu dokumentiranja razvojnih promjena. Možemo zaključiti da će se Aschwandenova kritička praksa prilagođavati kontekstu unutar kojeg djeluje, krećući se između umjetnosti i aktivizma, vizualne reprezentacije i društvene interakcije.

Naš drugi bečki sugovornik bio je kolektiv devetero arhitekata pod nazivom Gehsteig-Guerrilleros (Gerilci pločnika). Senzibilitet i svijest o vlastitoj okolini, potpomognuta njihovim formalnim obrazovanjem, navela je ovu skupinu mladih, energičnih i ambicioznih ljudi na orkestraciju raznih pothvata kojima potiču ljude da kritički promisle o zajedničkom karakteru prostora. Projekt po kojem su možda najpoznatiji je praćen privlačnim sloganom "Conquer your sidewalk!" (Osvojite svoj pločnik!) i suprotstavlja se pomalo iznenađujućem bečkom zakonu koji ograničava korištenje pločnika na kretanje. U sklopu ovog projekta poduzimali su, s legalnog stajališta, subverzivne pothvate kako bi kritizirali takvu dominaciju nad javnim prostorom. Njihov je glavni cilj bio s jedne strane ukazati na drukčije tumačenje i moguće korištenje javnog prostora grada Beča. S druge strane progovaraju o

apsurdnosti zakona kojem su podvrgnuti bečki građani, a da toga nisu niti svjesni. Zanimljivo je da kolektiv sebe ne definira umjetničkim, nego se smatraju "pokretačima" (activators), za razliku od umjetnika koji su za njih "stvaratelji" (creators).

Slično Danielu, Gehsteig-Guerrilleros identificiraju problematična područja urbanog življenja te pokreću i sudjeluju u raznim akcijama koje uključuju širu javnost. Za razliku od Daniela, njihovi su ciljevi direktniji, a projekti su zamišljeni tako da budu što jednostavniji i razumljiviji široj javnosti. Možda zbog toga smatraju da ne pripadaju sferi umjetničkog, budući da upisanost u umjetničke institucije ili definiranje kroz pojam umjetnosti po njima ne donose dodatnu javnu vidljivost niti pojačavaju učinkovitost akcije.

Očito je da su poduzimane inicijative ovog kolektiva performativnog karaktera i vrlo site specific te da se odvijaju neposredno u urbanom prostoru na koji pokušavaju utjecati. Možda zato grupa nedvosmisleno odbacuje ideju galerijskog prostora kao mjesta za produktivan odnos gledatelja (i sudionika) i akcija.

Na tragu akcija koje izvode Gehsteig-Guerrilleros u Beču, pojavila se na prvi pogled jedna slična u Hrvatskoj. Radi se o performansu *Doručak na travi* autorica Sanje Djaković, Teje Morić i Ive Korbar. Performans je održan tri puta u Zagrebu – dva puta ispred HNK i jedanput ispred zgrade INA-e u sklopu projekta MSU-a *Radovi u tijeku* te je dvaput izložena njegova dokumentacija – u galeriji Pravi put i u Zavičajnom muzeju grada Rovinja 2007. godine.

Na travnjaku ispred HNK, nedostupnom javnom prostoru o kojemu se brine gradsko komunalno poduzeće Zrinjevac, umjetnice su intervenirale s postavljenom scenografijom koju su činili stol, stolnjak, stolice, hrana i pribor za jelo. Svakodnevni, možda čak i banalni čin doručkovanja prenesen je u širi društveni kontekst, u javni prostor. Istovremeno je nemoguće previdjeti povijesnoumjetnički narativ i aluziju na radikalnu Manetovu kritiku akademizama i dominantnih umjetničkih strujanja sredinom 19. stoljeća. Sličnu strategiju preuzela je neformalna grupa arhitekata Grupa 4² te je pod krovim nazivom *Wake Up Gornji grade* u okviru 10. Urban festivala pod nazivom *(Ne)mogućnosti* izvela niz urbanih intervencija na tom gradskom području među kojima su intervencije *Zastori* i *Piknik*. "Zastori. Uski pješački prilazi. Gornji grad. Raspršena scenografija. Neki novi akteri. Gornji grad kao kulisa, a zanemareni javni prostori kao pozornica inscenirane predstave. Zastori su postavljeni na svakom ulazu u Gornji grad. Označavaju granicu stvarnog i artificijelnog. Slučajni prolaznik je gotovo primoran da proviri u ono što se iza njih krije. Pri prolasku kroz zastor uzima programsku knjižicu s ucrtanim lokacijama na kojima se odvijaju različiti scenariji. Sadnja vrta, piknik, zabava: lajtmotiv svih scenarija je dokolica. Naizgled spontano korištenje javnog prostora. Slučajni prolaznik postaje glumac. Odlučuje se za najbolji scenarij i svojevrijedno sudjeluje u predstavi."³

Performans ispred HNK nije sadržavao nikakve druge okvire i bio je otvoren prema slučajnosti i interakciji s publikom, koja je u trenutku kada se odlučila priključiti objedu i sama postajala dijelom performansa.

Dozvola koju su naposljetku uspele dobiti od strane gradskih vlasti za održavanje akcije, poslužila je kao umjetničko pokriće, ali i legalni okvir za ukazivanje na strukturu

grada, kojeg ne čine samo zgrade i ulice, nego i (ne)vidljivi dijelovi koje je usprkos komunalnom karakteru, gradska vlast “oslobodila” od ljudskog pristupa.

Ako za istu takvu namjenu, u ovom slučaju doručak, dobijemo dozvolu i tako ga prenamijenimo u umjetnički čin, sam taj čin dobiva drukčiji predznak i postaje kritika unutar zaštićene pozicije umjetnosti. Aktivistička komponenta djela, iako prikrivena, i ovdje postoji. Niti u jednom trenutku autorice nisu imale namjeru prenamijeniti ovakav prostor u prostore za javna okupljanja, ali istovremeno su ukazale na njihove brojne namjene i mogućnosti. Pitamo se što bi se dogodilo da autorice nisu tražile ili dobile dozvolu, bi li se performans ipak održao, odnosno kako bi se odvijao?

Performans je dva puta predstavljen u galeriji kao dominantnoj prezentacijskoj strukturi umjetnosti te dokumentiran fotografijama i na te načine upisan u povijesno umjetnički kontekst.

No, što se događa s akcijama čija prvotna namjera nije bila izlaganje u galerijskom prostoru? Performativna forma koju nerijetko koristi kulturni aktivizam prvenstveno je proces, ali i produkt. Kao medijator/ica u tom procesu i “alat” u njegovom/njezinom transformiranju, na scenu stupa kustos/ica. Akcija postaje umjetničko djelo, postaje objektom čiji se kontekst proširuje ili sužava. U ovom slučaju, nit vodilja bila je legalizacija (u obliku dobivanja dozvole) i institucionalizacija (ulazak u galerijski prostor).

Sljedeća gradska aktivistička priča koju želimo spomenuti odvija se u Puli. Pulsku grupu čini osam arhitekata: Ivana Debeljuh, Helena Sterpin, Vjekoslav Gašparović, Emil Jurcan, Jerolim Mladinov, Marko Perčić, Sara Perović, i Edna Strenja – a nastala je na međunarodnoj arhitektonskoj radionici Katarina 06. Kao i Gehsteig Guerillu, Pulsku grupu čine arhitekti, što je samo još jedan primjer koji govori o prilog tome da sadašnji oblici proizvodnje i života postupno brišu granicu između urbanista i građana, arhitekata i aktivista. Grupa žestoko kritizira sadašnju situaciju s bivšim vojnim zonama u Puli i namjere izvršne vlasti da izdaju ta područja na višegodišnju koncesiju privatnoj korporaciji. U tom kontekstu najpoznatija je njihova inicijativa *Volim Muzil* u kojoj se zajedno s građanima bore za otvaranje Muzila i sudjelovanje građana u osmišljavanju sadržaja za to bivše vojno područje. Jedan od važnijih projekata, *Crveni plan Pule* (2008.), korak je koji grupa poduzima u istraživanju neformalnog urbanizma grada. *Crveni plan* smatraju planom za grad u alarmantnom stanju, a većina slučajeva prezentiranih na *Crvenom planu* je kritika postojećih odnosa u gradu. Istovremeno grupa već nekoliko godina ulaže veliku energiju u organiziranje međunarodnih kongresa arhitekata, festivala *Media Mediterranea*, akcija poput *VALLELUNGA – most do ograde*, itd.

Prema riječima jednog od članova grupe, Emila Jurcana, grupa se bavi urbanizmom s naglašeno aktivističkim pristupom, ne razmišljajući o umjetničkim aspektima svojih akcija koje ponekad izbijaju na vidjelo, na primjer u zanimljivo dizajniranim materijalima. Jedini naglasak je na ciljanom djelovanju, koje nužno uključuje aktivno sudjelovanje s ciljem artikulacije problema od strane građana, među njima i protagonista iz kulturne sfere (kustosa, povjesničara umjetnosti, sociologa...). Pritom je zanimljivo istaknuti da se grupa predstavlja i u galerijskim prostorima (npr. u Galeriji Galženici i u Galeriji SIZ u Rijeci 2009.), što nas može potaknuti na pitanje o učinkovitosti prezentacije aktivističkih grupa unutar “zaštićenih zidova galerije”. Ipak, kako bi ostvarili svoj cilj, Pulska grupa prezentira pulsku urbanu problematiku na različite načine, birajući raznolike kontekste kako bi doprli do širokog kruga javnosti i održavali problematike u žarištima diskusija i izvan samog područja Pule. Tako se muzejski prostor pretvara u mjesto koje funkcionira i kao platforma za formuliranje problematike koja se tiče javnog, gradskog prostora i teži pokretanju konkretnih društvenih promjena.

Porečki Annale pod nazivom *Nitko nije siguran* bio je odlična pozicija za razvijanje diskursa o granicama umjetnosti i aktivizma i prezentacija kritičkih praksi unutar galerijskih okvira. Ključnu ulogu kustosa ovdje je imao umjetnik Slaven Tolj, koji je na izložbu postavio radove i dokumentacijske materijale svojih kolega umjetnika, ali i aktivista. Naime, Art radionica Lazareti koju vodi u Dubrovniku je, osim što je najstariji NGO u kulturi u Hrvatskoj, rezidencijalni i galerijski prostor, kao i izvoriste građanskih inicijativa (trenutno se bore protiv pogodovanja privatnom investitoru koji želi na Srdu, lokaciji ponad Dubrovnika, izgraditi golf terene.)

Dakle, u srpnju 2010. je otvoreno jubilarno, 50. izdanje Annalea na koji je selektor Tolj pozvao, između ostalih, Sinišu Labrovića, grupu ABS, Nemanju Cvijanovića, Anu Opačić itd., ali i Muzej Kvarta, Gradansku inicijativu za Muzil *Volim Pulu* te Pravo na grad i Zelenu akciju iz Zagreba. U

najavnom tekstu je stajalo: “Izložba *Nitko nije siguran* događa se u napetosti između osobnih, introvetiranih, umjetničkih poetika, umjetnika koji kritički propituju sustav umjetnosti (grupa ABS, Siniša Labrović: *Umjetnik prodaje svoju kožu*) i imperativa aktivizma prema kojem se umjetnost koristi da bi pokrenula društvenu promjenu”. Komentirajući svoj izbor, Slaven Tolj je za hrvatski portal h-alter.org izjavio kako je “pozvao umjetnike kojima je stalo do ljudskog i umjetničkog dostojanstva, koji ne koketiraju sa sponzorima i krupnim kapitalom nego rade kako mogu”⁴, a za samostalni srpski tjednik novosti.com je naglasio kako dokumentacijski materijal aktivističkih grupa “govori o važnosti djelovanja kroz javne akcije, koje svojom atraktivnošću odgovaraju na zatvorenost i populizam mainstream medija. Od prekrštenoga gradonačelnika, preimenovanog trga i zgrade prekrivene natpisom Totalna rasprodaja, preko dopisnica s 55 tisuća potpisa građana protiv projekta, do bučnog masovnog prosvjeda s porukom ‘Odustanite’ ili prosvjdnog pjevanja gradskim zastupnicima, tim su putovima poruke došle do najšire javnosti. Simboličnost ili vizualnost borbe za grad tako zagrebački slučaj postavlja u širi okvir društvenih sukoba, gdje slike postaju glavni, iako ne i jedini instrument borbe.”⁵ Naime, pomoću promišljenih vizualnih komunikacijskih sredstava civilne udruge mogu lakše doprijeti do većeg broja građana (sjetimo se samo važnosti uloge koju su transparenti i plakati igrali u slučaju Varšavske), a umjetnici koji koriste vizualne komunikacije u svrhu društvene aktivacije i osvješćivanja smještavanjem u javni prostor direktnije dopru do publike koja suvremenu umjetnost doživljava previše udaljenom od iskustva svakodnevice prosječnog čovjeka. Primjer takvog umjetnika je i Igor Grubić, koji svojim radovima izlazi u javni prostor, npr. intervencijom na skulpturi Silvija Strahimira Kranjčevića *Tanka crvena nit*, ostvarenom u suradnji s Vladimirom Tatomirom za vrijeme studentske blokade Filozofskog fakulteta u Zagrebu 2009. godine. Crvenim nitima povezavši skulpturu, na čijem je postolju nadodan i stih “Mrijeti ti ćeš kad počneš sam u ideale svoje sumnjati”, sa zgradom fakulteta, ukazao je tako na krhkost pojedinca u odnosu na snagu institucija, ali isto tako i na snagu koju mu daje borba za bolji svijet i zbog koje je, figurativno rečeno, sposoban boriti se protiv Golijata sistema. Naravno, rad se čita kao odgovor na zbivanja oko zahtjeva za (uvjetno rečeno) besplatnim školstvom i kao takav uspostavlja dijalog s društvenim stvarnošću. Uz već navedenog Grubića tu moramo spomenuti Andreju Kulunčić i Sanju Iveković, umjetnice koje su uvelike doprinjele aktualizaciji društvenih problema kroz svoje umjetničke radove. Kulunčić gotovo uvijek surađuje kako sa stručnjacima iz raznih područja tako i sa samim subjektima određene problematike u kreiranju radova, kako bi osvijestila stavove građana o društveno relevantnim temama. S obzirom na brojnost radova u javnom prostoru, spomenut ćemo samo onaj iz svibnja 2008. godine pod nazivom *Žao mi je... nije mi žao* kada su, između ostalog, u eter radija Sljeme emitirane anonimne izjave građana Zagreba o njihovom vlastitom doprinosu stanju društva u kojem živimo (“Nije mi žao da sam sagradio svoj apartman bez dozvole; to svi rade...”; “Sada mi je žao što sam sina upisala preko veze na fakultet...”). Sanja Iveković, jedna od naših najeminentnijih umjetnica, također ima niz relevantnih radova jakog kritičkog naboja pa ćemo ovdje samo spomenuti dva primjera. Radovi *Ponos* i *S.O.S. Nada Dimić*, u kojima je rekonstruirala neonske znakove nekadašnjih domaćih trgovina i tvornica koje su u procesu tranzicije promijenile imena u Gap, Edi International i sl., postajući time simboličkim markerom dominacije zapadnog kapitala i moći.

Razvijajući metode koje često preuzimaju iskustva izvan umjetničkog svijeta, pronalaze se sredstva s kojima se uključuju kako pojedinci tako i zajednica u rješavanje postojećeg problema. Za suvremenu umjetnost često stoji sintagma o nedostatku mogućnosti za stvaranjem nečeg političnog, ali upravo su ovakvi umjetnički radovi pokazatelji suprotnog. No, bitno je naglasiti da svaka od umjetničkih akcija može vrlo lako upasti u teren parazitaže tudnog angažmana ili kurentnog društvenog problema odnosno kozmetički ga iskoristiti i pasivizirati. Ovi primjeri umjetničkih praksi definitivno nisu takav slučaj.

Uviđajući kako su granice društveno angažirane i participativne umjetnosti i aktivističkog djelovanja fluidne, najpotrebnije je, čini nam se, vratiti se na početke i ciljeve. Participativna umjetnost općenito koristi dani društveni kontekst kako bi realizirala nematerijalne, neutržive i politički angažirane projekte koji “zamućuju granicu između umjetnosti i života”⁶, no Claire Bishop u svojem tekstu navodi kako “sadašnji zastoj prouzrokovan razlikama između nevjernika (estetičara koji odbijaju ovakve radove [participativnu umjetnost] kao marginalne, zavedene i kojima nedostaje umjetnički interes bilo koje vrste) i vjernika

(aktivista koji odbijaju estetska pitanja koji su za njih sinonimi za kulturnu hijerarhiju i tržište) ne pomaže iznalaženju kriterija pomoću kojih bismo prosuđivali društvene prakse”.⁷ Nama se čini da je ključna startna pozicija s koje se kreće i daje značenje svojim praksama, no ne smijemo zanemariti ni naknadno čitanje i (re)evaluaciju istih od strane struke, tj. kustosa. Cilj aktivista je ukazivanje na određeni problem i nudjenje solucija za rješavanje istoga, i to kroz, na primjer, promjenu pravne regulative (u slučaju Varšavske, promjenu GUP-a), koristeći umjetničke alate ponajviše u svrhu vidljivosti i promjenu dominantne političke reprezentacije date situacije.

Naknadna translacija u galerijski prostor jednostavno smanjuje pritisak prisutan u medijima i otvara prostor za dijalog koji često u žaru borbe nije u potpunosti moguć, za što je ogledni primjer izložba *HO(w)TO*, održane u lipnju 2010. u galeriji Jogurt, AKC Medika, gdje su kustosice Ana Kovačić i Zana Šaškin prezentirale fotografije i video materijale s prosvjeda za očuvanje Varšavske ulice, uočivši, pored dokumentarne, i vizualnu kvalitetu materijala većinski snimljenog od strane aktivnih sudionika građanskog bunta.



Izložba *HO(w)TO*, fotografije i video materijali s prosvjeda za očuvanje Varšavske ulice, galeriji Jogurt –AKC Medika, kustosice Ana Kovačić i Zana Šaškin, lipanj 2010.

Cilj umjetnika je mijenjanje percepcije javnosti vezan uz određeni društveni problem, i to umjetničkim alatima, a aktivističkim se pristupom služi kako bi se približio/la ljudima na razini svakodnevnog iskustva (javni prostor, mediji) i svakodnevnih problema (politika, ekonomija, itd.), ali isto tako kako bi odatle mogao/la dalje postavljati pitanja – o osobnoj odgovornosti pojedinca u društvu, o zajedništvu, o *drugima*, o slobodi, o kolektivnim strahovima, o povijesti, o nasljeđu, o memoriji... Ili, kao što dobro sažima jedna izreka: “Ako ne dovodimo u pitanje prihvatljivo, gubimo pravo na prigovor kada prihvaćeno postane upitno”. ⁸

¹ Značenje termina aktivist navodimo prema dva izvora: Novine civilno društvo, br. 3, 2010. http://www.civilnodrustvo.hr/uploads/filemanager/e_novine/2010/civilnodrustvo032010.pdf, tekst Dea Vidović i <http://en.wikipedia.org/wiki/Activism>

“Artist je termin koji objedinjuje pojmove umjetnosti i aktivizma. U posljednjih nekoliko godina se koristi kako bi definirao rastući broj antiratnih i antiglobalističkih djelovanja koja u sebi ujedinjuju umjetnost i aktivizam. U većini slučajeva aktivisti pokušavaju mijenjati političke agende koristeći umjetnički medij, a u političkoj umjetnosti, umjetnički rad je alat društvene i političke promjene. Aktivisti preispituju granice privatnog i javnog te društvenih odnosa kroz široku lepezu djelovanja: teorijskog, aktivističkog, umjetničkog, političkog, građanskog, sve s ciljem angažiranog djelovanja u društveno-političkom polju.”

² Grupi 4 čine Marija Galić, Branko Palić, Darko Šeparović i Andreja Šimić, studenti treće i četvrte godine Arhitektonskog fakulteta u Zagrebu. *Wake Up Gornji grade* je njihov prvi zajednički projekt.

³ 10. UrbanFestival (*Ne*)mogućnosti, <http://www.urbanfestival.hr/2010/hr/umjetnici/grupa-4/>, Izjava Grupe 4

⁴ Lendvaj, Ana: Kad Ivan kaže da se boji. 10.08.2010.; 15.01.2011. <http://www.h-alter.org/vijesti/kultura/kad-ivan-kaze-da-se-boji>

⁵ Petrinjak, Nataša: Jakovčičev istup je licemjerman i ciničan, 28.08.2010.; 15.01.2011. <http://www.novosti.com/2010/08/jakovcicev-istup-je-licemjerman-i-cinican/>. Tolj navodi akcije i dokumentacijske materijale Prava na Grad.

⁶ Bishop, Claire: “The social turn: Collaboration and its discontents.” *Art Forum*, February 2006.: str. 180

⁷ Ibid., str.180

TEMAT PRIREDILE
Ivana Meštrović
Mihaela Richter

TEATAR SMRTI

Markale kao stanje svesti

**MIXER FENOMEN
RAZ-STVARNOSTI KOJA
NIJE NESTVARNOST
ILI IZMIŠLJOTINA, VEĆ
KOROZIVNI PRINCIP KOJI
RASTAČE STVARNOST
PREDSTAVLJA
PRODUŽAVANJE RATA
DRUGIM, JEZIČKIM
SREDSTVIMA, ŠTO
POSTAJE INTEGRALNI DEO
POLITIČKE SVESTI U SRBIJI**

BRANISLAV JAKOVLJEVIĆ

Od ratova devedestih pa naovamo, antiglobalizam u Srbiji neodvojiv je od potiskivanja ratnih zločina. U ovom sistemu diskurzivnih spojenih sudova, bauk globalizma ne služi samo za opravdavanje zločina već, još gore, za njihovo zabašurivanje. Ova intelektualna uravnilovka može se naći ne samo kod antiglobalista sa naslovnih strana tabloida, već i kod ozbiljnih filozofa koji se svrstavaju uz novu levicu i poststrukturalizam. Tako Milorad Belančić u tekstu objavljenom u časopisu Zlatna greda (br. 59, septembar 2006) objašnjava da više ne čita Lyotarda zato što je ovaj postao “pre ideolog globalizacije nego filozof” (str. 7). Čitajući Lyotarda u, kako sam veli, “liberalnom ključu”, Belančić pronalazi da su “razmena” i “ekvivalencija” centralne teze njegove (kasne) filozofije koja “po svaku cenu želi da sačuva ideju liberalne spontanosti” (7). I sve to, i mnogo više, na osnovu nekoliko teza o ekonomskom govoru u poslednjim poglavljima knjige *Raskol*, koja se zapravo bavi razmatranjem teze revizionističkih istoričara da se holokaust nikada nije desio.

Zauzet borbom protiv neoliberalne globalizacije, Belančić zaboravlja da svaki pomen ekonomije kod Lyotarda, naročito u *Raskolu*, sadrži u sebi pojam libidinalne ekonomije, koja ne zna za ekvivalenciju već samo za višak i neravnomernost. Dalje i pogubnije, on zaboravlja da se u trenutku u kome piše državni projekat Srbije sastojao u uspostavljanju upravo onoga što Lyotard opisuje kao permanentni raskol (le différend) koji se sastoji od nemogućnosti dokaza i konačnog zaključka. To nije samo geopolitički raskol u okviru države Srbije (Kosovo), već raskol kao jedini mogući način da se izade na kraj sa sopstvenom nedavnom prošlošću. Raskol, taj izum devedestih, preživio je pad Miloševića i izborni poraz Koštunice, da bi opstao kao način mišljenja koji se odlikuje jednom

dubokom sumnjom u stvarnost, i time postaje siguran način za anihilaciju prošlosti. “Savršeni zločin”, piše Lyotard u *Raskolu*, “sastoji se ne samo od ubijanja žrtve ili svedoka (...) već od ućutkivanja svedoka, gluvoće sudija, i nepostojanosti (ludila) svedočenja”. I upravo zbog toga, ovih dana, kada se navršava još jedna godišnjica masakra na Markalama, treba se podsetiti zašto treba čitati Lyotarda.

POLITIZACIJA ZLOČINA Kako se navodi u Zaključnom izveštaju komisije eksperata UN (Final Report of the UN Commission of Experts), u subotu 5. februara 1994, oko 12 sati i 20 minuta, na pijaci Markale u centralnom delu Sarajeva, eksplodirala je minobacačka granata od 120 mm. Prema prvim procenama, od eksplozije je poginulo 66, a ranjeno 197 ljudi, da bi se na kraju taj broj utvrdio na 67 mrtvih i 142 ranjena. Markale su predstavljale apsolutno najkrvaviji u seriji sličnih događaja. Pokušaji političke instrumentalizacije zločina na Markalama počeli su pre nego što je pločnik pijace stigao da se ohladi od udara eksplozije. Kao i u prethodnim slučajevima masovnih stradanja civila, bosanska Vlada je iskoristila priliku da traži vojnu intervenciju NATO-a, a vojska novinara iskoristila je priliku da prodrma uspavanu savest svojih čitalaca i gledalaca širom sveta. Za razliku od prethodnih slučajeva, UNPROFOR je delovao odlučno zahvaljujući ambicijama novog zapovednika, generala Rosea, koji je iskoristio ovu priliku da natera zaraćene strane na primirje i da progura svoj plan o uklanjanju teške artiljerije sa oboda grada. Svaka od ovih politizacija zločina je na svoj način gazila preko žrtava sa Markala. A Republika Srpska? Jedino ova strana nije imala jasnih ciljeva koji su se mogli vezati za ovaj zločin, sem onog glavnog i najvećeg: da njihova vojska već više od 300 dana mrcvari opkoljeni grad. Na konferenciji za novinare, koju je srpska strana sazvala povodom zločina na Markalama već popodne 5. februara, zvaničnici RS optužili su bosansku vojsku da granatira sopstvene civile. Nikola Koljević je uputio retoričko pitanje: “Je li to koincidencija da se ovakav masakr događa baš na dan sastanka na aerodromu i pet dana pred ženevsku konferenciju, a baš dan nakon jučerašnjeg insceniranog masakra u Dobrinji?” (Vreme, br. 173, str. 12).

Tri dana kasnije, 8. februara, u debati na Televiziji Pale, Radovan Karadžić je tvrdio da je “ranjeno nekoliko ljudi, a sve ostalo je režijska prevara” (isto, 14). Sledećeg dana, uputio je pismo predsednicima Rusije i SAD, Jeljcinu i Clintonu, u kome je izneo iste tvrdnje, dodavši: “Na TV snimku se jasno vidi da se manipuliše leševima starim nekoliko sati. Među “leševima” je bilo čak i plastičnih i tekstilnih lutaka” (Politika, 9. 2. 1994.). Istovremeno, dežurni komentatori državnih medija u Srbiji počeli su da ispredaju teorije zavere i da na najfantastičnije i izrazito protivurečne načine objašnjavaju “pozadinu zločina”.

Kao što ukazuje Jovan Byford u knjizi *Teorija zavere: Srbija protiv “Novog svetskog poretka”*, metafora pozorišta jedno je od opštih mesta

u jeziku teorija zavere (119). Ovog puta, ta metafora ne samo da je korišćena češće nego inače, već je dodatno zaoštrena i konkretizovana. Sada se ne radi više samo o inscenaciji i režiji, već se govori o dekoru i lutkama. Ovaj metaforični dance macabre dodatno je vulgarizovan u TV dnevnicima Rista Doga, koji je na podlevizijskog studija polegao lutke iz izloga, da bi se i sam prostro pored njih, kao jedan od mrtvih Srba koji su navodno korišćeni u mizanscenu Markala. Može se reći da je sa Markalama teatralizacija postala standardan način racionalizacije zločina. Ako su ratovi u bivšoj Jugoslaviji, a naročito u Bosni, u globalnim razmerama ostali vezani za ideju etničkog čišćenja, onda su u lokalnim okvirima ostali vezani za pojam teatra i teatralizacije, dakle jedne specifične estetizacije rata. Rat nije samo nametnut Srbiji, već joj je nekako smešten i upriličen kao velika nameštaljka sa kojom srpska politika i vojska nemaju nikakve veze. Tim je pre neophodno pogledati izbliza istoriju veza između teatra i rata.

TEATAR RATNIH DEJSTAVA Istoričari rata uzimaju francuske revolucionarne i napoleonske ratove kao početak modernog načina ratovanja. Najraniji pokušaj sistematizacije modernog rata ne pripada Clausewitzu, već Baronu de Žominiju (Antoine Henri de Jomini) koji u knjizi *Umetnost rata* (1830) sagledava ovaj novi način vođenja rata kroz strateške pojmove ratnog teatra i teatra ratnih operacija. Rodom Švajcarac, Jomini je veći deo karijere proveo u službi ruskog cara, pa su se njegove ideje uvrežile u rusku vojnu misao sve do danas. Tako, stratezima JNA i Vojske Republike Srpske sigurno nije nepoznat žominijanski pojam iz sovjetske ere: teatar ratnih dejstava. Ukratko, sa Jominijem teatar kao smislovni okvir menja značenje koje je stekao u renesansi kao uzdignuto mesto na kome se nešto izlaže, da bi mu se značenje proširilo na ograničenu regiju u okviru koje armije manevrišu, uspostavljaju položaje i na kraju se sukobljavaju u direktnom, strogo koreografisanom okršaju. Drugim rečima, sa pojmom teatra rata, teatar napušta estetsku sferu i ulazi u sferu vojne efikasnosti i strategije. A kod Jominija vojna strategija postaje nalik geometriji. On vidi teatar ratnih dejstava kao oblast omeđenu, s jedne strane geografskim preprekama kao što su planine i mora, a s druge položajima armija. Jominijev je rat manevra, marševa i strateškog nadmudrivanja u kome je nepomičnost ravna porazu i smrti. On ide čak dotle da preporučuje stratezima i generalima da ne gube vreme na opsade već da utvrđene gradove jednostavno zaobiđu kako bi se usredsredili na bitke koje se dešavaju na otvorenom polju.

Rat u Bosni, uključujući opsadu Sarajeva, na više načina odstupa od žominijevske ideje teatra ratnih dejstava. To nije bio rat manevra i velikih sudara konvencionalnih armija. Uopšte uzev, tokom rata bilo je vrlo malo kampanja i ofanziva. Ovo odsustvo bitaka, kao i druge odlike ovog rata, kao što je značajno učešće paravojski, te kriminalizacija ratne ekonomije i veliki broj civilnih žrtava, navele su pojedine istoričare, poput Mary Caldor, da u Bosni potraže novu paradigmu rata. Ipak, vojni stručnjaci se ne slažu sa istoričarima da je Jominijev strateški model moguće tako lako prevazići. Preovlađujuće stanovište u modernoj

vojnoj nauci jeste da su promene u tehnologiji oružja i komunikacija izmenile, ali ne i potpuno odstranile pojam teatra rata. Strateška istraživanja potvrđuju da je već u Američkom građanskom ratu industrijska revolucija dovela do znatnog proširenja teatra ratnih dejstava kao i smanjenja žive sile koja je u njima upotrebljena. Tako je totalni teatar zamenjen sa više manjih teatar, a jedna odlučujuća bitka sa više okršaja manjih razmera. Ove tendencije protežu se sve do Zalivskog rata, a prepoznatljive su i u ratu u Bosni. Ono što razlikuje Bosnu od mnogih drugih modernih ratova jeste to što umesto da se šire, teatri ratnih dejstava zbog geografskog položaja postaju sabijeni, usitnjeni, preklapljeni jedni preko drugih, često gubeći jasne granice. U ovakvom ratu, opsada više nije izolovana strateška tačka u okviru većeg teatra ratnih operacija, već teatar sam po sebi.

GEOMETRIJA OPERATIVNIH LINIJA Ukratko, u slučaju opsade Sarajeva, lokalne izmene i izvitoperenja ne obezvređuju Jominijev koncept teatra ratnih dejstava, već ga pretvaraju u jedan teatar surovosti i terora. Ovdje je čista geometrija operativnih linija i strateških tačaka narušena para-vojnim dejstvima i para-civilnim transakcijama. U jednoj od najnovijih studija o opsadi Sarajeva, *Blue Helmets and Black Markets*, politolog Peter Andreas pokazuje da je neobično dugo trajanje opsade bilo omogućeno stvaranjem jedne specifične ratne ekonomije u kojoj su sve vojske sarađivale, a jedini gubitnici bili građani Sarajeva. Jominijeva šahovska tabla, išpartana drskim manevrima i mudrim postavljanjem vojski, sada je ispresavijana i zgužvana. “Bitka za Sarajevo” nije bila bitka u klasičnom smislu te reči, već mozaik izolovanih okršaja, komada ničije zemlje, kriminalnih operacija, pretnji, političkog muljanja, i izivljavanja političara, snajperista i tobdžija nad nedužnim građanstvom. Linije sukoba tu se više nisu pružale između dve jasno postrojene vojske na bojnopolju, već duž ulica, kroz stambene zgrade i fabrike, prodirale su kroz stanove i ponirale u hodnike i tunele.

Ovo beskrajno uvijanje i preklapanje pretvara ravnu površinu u zapreminu. Lyotard upravo u ovakvom procesu prepoznaje začetak teatra. U *Libidinalnoj ekonomiji* on vidi teatar kao zapreminu koja izrasta iz ravni. Zasvođeni prostor teatra, čak i kada dobije neki vid arhitektonske manifestacije, nije ništa drugo do materijalizacija jedne mentalne pojave. Isprepletane i izgužvane linije sukoba prate konture grada, koje pak prate obrise tela. Ovdje “otvori nisu razrezi, rane, rupe ili posekotine već ista površina koja se uvrće poput džepa, lice izokrenuto skoro izvan sebe, kao u Staljingradu”. Dao sam kurziv da bih podvukao Lyotardov nagli prelaz od libidinalne kože na izrovanu površinu grada pod opsadom. Svaki deo opsednutog grada, grada izloženog neprestanom i nepodnošljivom pritisku, postaje zona odbrane. Mnogo pre nego što su počela opkoljavanja gradova, pod opsadom je bilo dete, koje ovde nije metafora moralne i intelektualne čistote, već primer psihe koja zna za teatar zato što poznaje bol. Jer bol, kako tvrdi Lyotard, jeste “motor teatralnosti” koji nam omogućava da zamislimo pozorišnu zgradu, istu kao “onu koja je već izdubljena u nama”; “ona je replika u prostoru šuplje nastavak na sledećoj stranici —



Kulturno propagandni komplet

Redakcija
Miloš Živanović, Saša Ilić, Tomislav Marković, Saša Ćirić
Grafičko oblikovanje logotipa
Olivera Batajić
Autor fonta Mechanical
Marko Milanković
e-mail
redakcija@elektrobeton.net

www.elektrobeton.net

ZAGREB

DOX

F

INTERNATIONAL

DOCUMENTARY

FILM FESTIVAL

MEĐUNARODNI

FESTIVAL

DOKUMENTARNOG

FILMA

MOVIEPLEX, CENTAR KAPTOL, ZAGREB, CROATIA

FEBRUARY 27TH - MARCH 6TH 2011

27. VELJAČE - 06. OŽUJKA 2011.

WWW.ZAGREBDOX.NET

GENERALNI SPONZOR

..T..Com..

ISTUP, NASTUP I DOMET INTERAKCIJE

UZ POLITIKE INTERAKCIJSKE IZVEDBE TE PREDSTAVE Mauzer BORUTA ŠEPAROVIĆA I GORANA FERČECA (ZKM), Žensku predstavu KATARINE PEJOVIĆ I BORISA BAKALA (TEATAR &TD) TE Spin KOREOGRAFA MATTHEWA WILLIAMA SMITHA I STUDIJA ZA SUVREMENI PLES (TEATAR &TD).

NATAŠA GOVEDIĆ

Situacije u kojima publika ulazi u kazališni prostor da bi "sudjelovala" u izvedbi koja je unaprijed skriptirana i gdje je gledatelj korišten kao neka vrsta izvedbenog "pokusnog kunića" (s malim brojem očekivanih, još manjom količinom dozvoljenih reakcija), svakako sa strogim nadzorom gledatelja od strane redatelja, izvođača, dramaturga, pa i inspicijenta, sve su češće na domaćim pozornicama. Baš kao i na televizijskom setu *Big Brother*a, pripremljenom za "interakcijske uvjete" skrojene po obrascima ove ili one rigidne kuharice *entertainment* zadatka, kazalište s publikom sklapa niz lažnih ugovora o sudjelovanju. Neki od ugovora veoma su srdačni i topli, kao u slučaju *Ženske predstave* Bacača sjenki u Teatru &TD. Neki funkcioniraju kao prozivka puna buke i bijesa, primjerice u produkcijama Šeparovićeve MONTAŽSTROJA. A ima i predstava koje cinički osporavaju "interakcijske mogućnosti" samog kazališta, kao u slučaju *Spina* koreografa Matthewa Williama Smitha i dramaturga Saše Božića. U svim navedenim slučajevima, interakcija zapravo jamči radionički nastup glumačke grupe koja nastoji kontrolirati eventualne istupe gledatelja. Istupi publike su dobrodošli samo ako zagovaraju program same produkcije, odnosno ako "doprinose" tezama predstave. Sloboda gledateljske reakcije, tvrdim, iznimno je mala.

ŽRTVENIK PUBLIKE Pa dok Borut Šeparović opetovano i deklarativno podvlači lažnost bilo koje zastupničke ideologije, inzistirajući na tome da je stranački "predstavnik" ili zastupnik naroda uvijek nužno izdajnik naroda, njegovi projekti definitivno žele gledatelja koji je barem tijekom izvedbe spreman funkcionirati kao socijalni *pars pro toto* – izložiti se kritici u ime svih onih koji to navodno nisu u stanju. Drugim riječima: gledatelj se nalazi na svojevrsnom političkom žrtveniku, na kojem je nekada bio glumac. Za razliku od glumca, gledatelj je "unovačen" u izvedbu bez prethodnog upozorenja ili pripreme. Zatim je i žrtvovan, u ime veće političnosti čitave zajednice. Tipična gesta: gledatelj(ica) je zamoljen(a) da ustane sa stolca, stane pod svjetlo policijskog reflektora i izdrži eksplicitnu vrstu "optužnice" koju mu/joj čita glumac (ne samo u predstavi *Mauzer*, nedavno premijerno odigranoj u ZeKaem-u, nego i u nizu recentnih Šeparovićevih režija, počevši od *Kazališta naše i vaše mladosti*). MONTAŽSTROJ kao kuća "jednosmjernih" i "nadзорnih" interakcija vapi za gledateljem kao privedenim svjedokom. Interakcija nikada nije ravnopravna: uvijek podrazumijeva veću kompetenciju i slobodu autorskog tima predstave. Ako je građanin ili građanka u publici slučajno propustio ili propustila saznati gdje stanuju, s koliko kapitala posluju i koja su sve javna dobra prisvojili Todorčići, skupina Montažstroj ukreat će nas u autobus i to nam doslovce prstom pokazati (citiram predstavu *Vatropokretač*). Politika afekata u ovim izvedbama varira između komuniciranja ljutnje, srama, cinizma i ogorčenosti, pri čemu je gledatelj na različite načine "prisiljen", barem deklarativno, prihvatiti prozivku za zločine koje imenuje produkcija. Teško je reći je li čitava ideologija publike "gurnute" prema poziciji optuženika, žrtve ili svjedoka uistinu djelotvorna. Može li netko kome je *nametnuta* optužba zbog apolitičnosti društva tijekom scenske izvedbe promijeniti svoju vlastitu ideologijsku "nediferenciranost"? Ili će se i sama mogućnost političkog reagiranja pretvoriti u svojevrsni "spektakl"? Moj je dojam da daleko snažnije funkcioniraju Šeparovićeve predstave poput *Srce moje kuca samo za nju*, u kojoj je publici ostavljena mogućnost da razmisli o tome što govore nezaposlene žene na HNK-ovoj pozornici i dokle zapravo dopire naša međusobna odgovornost za državno favoriziranje sporta i zabave. U tim predstavama Šeparović ne lijepi gledateljima etikete, već tolerira mogućnost da publika umije misliti svojim glavom.

PREDUMIŠLJAJ NASUPROT IGRE

Ženska predstava skupine Bacači sjenki povlači komično pojednostavljenu granicu ženskog i muškog roda, ali nije preskriptivna prema "ženskim" gledateljicama "ženske" predstave. Dapače, uvažava mišljenja iz gledališta, nadovezuje se na njih, komentira ih i pokušava elegantno podvesti pod očekivani tijek izvedbe. Sama atmosfera čitavog događaja naizgled je opuštena, nalik situaciji u nekom književnom salonu ili malo boljem kafiću. Problem je u tome što zapravo nisu opušteni ni oni koji donose glumački materijal ni oni koji ga primaju, odnosno *dogovor o nesporednosti* ne funkcionira tako da smanji tenzije, nego ih na različite načine potiskuje, premješta i "preskače".

Može li jedna grupa ljudi doista jednokratno stupiti u prostor izvedbe i oformiti "zajednicu"? Moj problem s idejom takvog teatra je (ne)uvažavanje sporosti i postupnosti ljudskog zbližavanja. Zajednička vremenska i prostorna zona sama po sebi nije "preduvjet" ljudskog kontakta, inače bi školski razredi u pravilu funkcionirali kao zajednice, a ne kao zbirke više ili manje otuđenih pojedinaca. *Ženska predstava* Bacača sjenki (kojoj je simetrična *Muška predstava* s muškim izvođačima za mušku publiku, čija se premijera također očekuje u Teatru &TD) tvori treći dio "Trilogije o zajedništvu", kojom Katarina Pejović i Boris Bakal istražuju mogućnost *ad hoc* integriranja ljudske grupe. U pojedinim izvedbama ovaj predumišljaj propada. Ima i situacija u kojima okupljeni gledatelji odstupaju od bilo kakvog skriptiranja, upuštaju se u neku vrstu socijalne neposrednosti i igre, prelaze granice dogovorenog ponašanja i zbilja oblikuju kratkotrajnu zajednicu. Istakla bih da taj iskorak iz scenarija zapravo podrazumijeva iracionalno povjerenje između perfomera i publike, koje malo kad proizlazi iz materijala koji nude glumci. Građani su daleko otvoreniji, neposredniji i prisniji od profesionalnih umjetnika scene, svjesnih da sve što kažu ili pokažu može biti upotrebljeno kao "ključ" za njihove privatne svjetove. Zbog toga je ono što se događa na pozornici Bacača sjenki, barem kad predstava funkcionira kao socijalni događaj, vezano za hrabrost same publike. Hrabrost posjetitelja obično nije izazvana samim materijalom koji su priredili izvođači, već različitim osobnim iskustvima sudionica. Predstava doduše fokusira gledatelje na određenu temu i nudi vlastita svjedočanstva, ali "kazalište" se događa samo onda kad jedna ili obje grupe sudionika (izvođači s pripremljenim materijalom, publika) istupe iz očekivanog skriptiranja izvedbe i upuste se u nešto što najviše nalikuje prijateljskoj gesti, odnosno gesti trenutnog povjerenja. Ta je gesta apsolutno dragocjena. Pitanje je možemo li izgraditi čitavu poetiku na očekivanju "pozitivnog ekscesa", kao i koliko je dalekosežno povjerenje u igru koja "bljesne" tijekom najboljih izvedbi Bacača sjenki. Sudeći po slučaju kolege Davora Mandića iz Novog lista, koji je na mušku izvedbu pokušao uvesti svoju prijateljicu *prerušenu u muškarca*, zbog čega su oboje bili strogo zamoljeni da napuste predstavu (nije li to trijumf najrigidnije, esencijalističke teorije rodova, protiv koje su navodno usmjerene obje varijante izvedbi?), projekt "Muški-ženski/Ženske-muške" nije otvoren ni igri ni mašti gledatelja, umjesto toga inzistirajući na gotovim formulama rodnog aparthajda.

PAD U POSVEMAŠNJU MANIPULACIJU I na kraju, u predstavi *Spin* koreografa Matthewa Williama Smitha i Studija za suvremeni ples, publika nakon plesnog dijela produkcije prisustvuje "razgovoru s izvođačima" za

— "INTERAKCIJA" U SUVREMENOM HRVATSKOM KAZALIŠTU SVE VIŠE PODRAZUMIJEVA UVJEŽBANI NASTUP GLUMAČKE GRUPE KOJA NASTOJI STROGO KONTROLIRATI EVENTUALNE REAKCIJE GLEDATELJA. ISTUPI PUBLIKE DOBRODOŠLI SU SAMO AKO POSLUŠNO SLIJEDE LOGIKU UPRIZORENJA, ODNOSNO AKO "DOPRINOSE" TEZAMA PREDSTAVE, PRI ČEMU GLEDATELJ NE SMIJE BITI NI ZAIGRAN NI MAŠTOVIT, INAČE ĆE GA PROGLASITI partybreakerom ILI ČAK ODSTRANITI IZ DVORANE —

koji vjerujemo da je autentičan. Podaci koje dobivamo sa scene (prosječnom gledatelju veoma je teško ili nemoguće provjeriti njihovu točnost) hvalospjevni su po Studio za suvremeni ples, dok je odnos među izvođačima te između izvođača i dramaturga prikazan kao sukob te niz diskretnih ili otvorenih uvreda. Ni tijekom razgovora ni nakon njega publika sa scene ne dobiva nedvosmisleni signal da je riječ o glumljenoj interakciji, ali sve se intervencije iz gledališta uporno odbijaju. Time dolazimo do posvemašnjeg apsurd: jedan komunikacijski format, poznat pod imenom "interakcija", zlorabi se na pozornici (objašnjenje autorskog tima predstave: kako bi publika shvatila "koliko ju je lako izmanipulirati"), a gledatelje se ostavlja u zabludi. Čak ni programska knjižica u svom pažljivo zalijepljenom "istinitom" dijelu ne objašnjava zašto je potrebno obmanjivati publiku. Zato što to sustavno rade elektronski mediji?! Zato što se svi već ionako osjećamo lišeni prava glasa?! Pa onda i kazalište tome mora pridonijeti?! Bojim se da smrt interakcije na domaćim "interaktivnim predstavama", k tome pod egidom tobožnje participacije gledatelja u predstavama, mnogo govori o pasivnoj agresivnosti takozvanog aktivističkog dijela izvedbene scene: umjesto da se teatar izravno sukobi s televizijskim i političkim demijurzima, mnogo je lakše napraviti još jedan krug degradiranja publike. Zaključno: čak ni umjetnički "reformatori" ne pristaju emancipirati svoje gledatelje. ■

JEAN TEULÉ PRODAVAONICA SAMOUBOJSTAVA

RAZGOVOR S FRANCUSKIM KNJIŽEVNIKOM ČIJI ROMAN IMA SLIČNOSTI S CRNIM I LUCKASTIM SVIJETOM OBITELJI ADAMS, OBILUJE SMIJEŠNIM I NEPOVEZANIM POJEDINOSTIMA, OČAJEM ODJEVENIM U HUMOR

GUILLAUME MONIER

U Jeanu Teuléu su dvije osobe: pjesnik i lakrdijaš. Pjesnik piše vrhunska djela i romane, mračne i duboke (poput *Villona*, koji smo također hvalili), a lakrdijaš nam, sa smiješkom na usnama, donosi lažno realistične, trule priče koje crpi iz one nadrealistične žile, maglovito gotske i navodno komične, odakle je izvukao i svoju tobože dobru zamisao o *Trgovini samoubojstava*.

— NJIHOVO POSLJEDNJE DIJETE, MALI ALAN, ROĐEN ZBOG PROBUŠENOG PREZERVATIVA, UŽIVA U BJESOMUČNOM OPTIMIZMU TE NA TEŠKU KUŠNJU STAVLJA RODITELJSKE ŽIVCE —

Na početku to je još i zabavno: obitelj Mishime i Lucrèce Tuvache (kao da čitamo Amélie Nothomb!) vodi trgovinu u kojoj se prodaje pribor (užad, otrovi, pištolji, plin...) namijenjen za samoubojstva, to ljudsko zlo i nevolju našega dekadentnog društva. Trgovina dolazi u krizu kada Francuskoj ide bolje i kada ljudi, sretni, odlučuju da više neće kratiti vlastiti život. I djeca trgovačkog para podjednako su zahvaćena tim valom radosti koja ih okružuje i najzabavniji su u tom romanu - stariji je sin anoreksičan i migrenozan, kći ima komplekse jer su je roditelji nazvali Marilyn, a najmlađi, Alan, oličjenje je pokreta za Radost življenja. Njegovo rođenje donosi radost u njihov dom.

Unatoč stalnim domišljanjima koje jedan takav zaplet podrazumijeva i simpatičnoj strani obitelji Adams na francuski način, Teulé od te zahvalne teme ne uspijeva izvući ništa više doli nekoliko neusiljenih osmijeha. Njegov je stil vrlo jednostavan, bez pretjerivanja i ne doseže onu veličanstvenu morbidnost i romantični lirizam koji je tako znalački izvukao iz svojega *Villona*. Već od prve stranice jasno je da je u pitanju *light* Teulé. Od jedne zamisli koja je zaslužila pomniju obradu, *Trgovina*

samoubojstava postaje vesela i kratka šala, potekla od mračne strane jednoga Marca Levyja koji je popio aperitiv s Timom Burtonom. Teulé izbacuje cijelu političku dimenziju suicida, nudeći knjigu lišenu zajedljivosti, a koja se kao alibijem koristi crnim humorom. Sve u svemu, lijepa zbrka.

U povodu izlaska njegova posljednjeg romana *Trgovina samoubojstava* Jean Teulé ljubazno nas je primio u svom uredu u Parizu. A imamo o čemu razgovarati! Taj svestrani kulturnjak svojim nam posljednjim djelom predlaže da "uspijemo sa smrću"! Nimalo konvencionalan susret.

HARDCORE BAJKOVITOST

Čitajući *Trgovinu samoubojstava* gotovo se stječe dojam da je riječ o bajki...

Imate pravo, ali to mi nije bilo na pameti... Prve reakcije o knjizi

takve su da ljudi rado govore o basni ili bajki. Zapravo, smatram da je to dosta prikladno, ali pišući nisam to primijetio. A kada mi to kažu, smatram da je to dosta dobra ideja. Pomalo u stilu Marcela Ayméa...

...samo malo odvratnije!

- Istina, malo više *hardcore*! (smijeh) Patrice Leconte napisao mi je da su likovi pomalo kao u Sempéovim stripovima, ali oni koji su popušili petardu! (smijeh) Svida mi se ta prispodoba, to odgovara obitelji Tuvache.

Ugodaj je mračan i zlosutan, poremećen... To je knjiga koju je teško opisati...

- Gilles Perrault napisao mi je pismo u kojem ističe da je to, kako se njemu čini, prva knjiga koja završava usklikom. Razmislivši, došao sam do istog zaključka: ne znam ni za jedan drugi roman koji tako završava.

Roman je dakle atipičan po formi, ali i po radnji. Kako vam je pao na pamet jedan takav zaplet?

- Dok sam istraživao Rimbauda i Verlaina, čitao sam mnogo o poeziji s kraja devetnaestoga stoljeća i vidio da su oni

svrstani među dekadentne pjesnike. Tamo je pripadala i skupina mladih studenata koji su osnovali pjesničku grupu koju su nazvali "Razočarani". Oni su napisali djelo s naslovom *Trgovina samoubojstava*. Svaki put kada bih naišao na taj naslov govorio sam sebi da je doista privlačan: trgovina samoubojstava... Počevši od tog izraza, imate dojam da sve ostalo dolazi samo od sebe. Tako sam i učinio, pokušao sam nešto napisati. To bi bila mala trgovina, u njoj bi bila vrlo mračna obitelj, ali trebao mi je neki uljez, neki remetilački element. Odatle posljednje dijete. Oni koji nikada ne isprobavaju nijedan proizvod iz svoje trgovine - i to s dobrim razlogom! - ipak su isprobali probušeni prezervativ (namijenjen onima koji žele umrijeti od zaraze) i tako je iskočio Alan. On svima ide na živce. Krenuo sam od svoga sina-adolescenta: često ih je toliko teško razumjeti! I to sam prenio u svoju knjigu, ali naravno u obrnutom smislu. Zapitao sam se kako bi bilo da Tuvachevi imaju momka koji je sušta suprotnost mom sinu. I da ih to baca u očaj. Zbog toga se mnogi ljudi prepoznaju u knjizi, u roditeljima Tuvache.

VIŠE ANGLOSAKSONSKI NEGO FRANCUSKI HUMOR

Ne bojite li se reakcija - pa ipak govorite o suicidu?

- Naprotiv. To je više anglosaksonski nego francuski humor, ali začudo, izgleda da se ljudima sviđa i nasmijava ih. Tu se ni u kojem slučaju ne radi o zagovaranju samoubojstva, upravo suprotno. Kao u knjizi, oni koji otvaraju vrata trgovine već su sredili svoje probleme. Nadao sam se da će knjiga biti smiješna: ljudi koji je čitaju i govore o njoj smatraju da je okrepljujuća. Ona im čini dobro premda, što je paradoksalno, u njoj nema nijedne stranice na kojoj se ne govori o smrti. Ona ne potiče želju da se čovjek ubije, nego da samo otvori vrata trgovine. Tek toliko da napase oči!

Biste li željeli roman prirediti za kazalište? Priča je kao stvorena za to?

- Da, to bi mi bio velik izazov. Valjda je to "vrhunac" - napisati komad, naći se u dvorani s glumcima koji izgovaraju tvoje riječi... Ali to me strašno plaši, ne znam zašto. Zasad još očekujem reakcije, ali to bih jako volio.

Jeste li sami ilustrirali omote svojih knjiga?

- Napravio je to mladi crtač Frédéric Poincelet, darovit grafičar iz Louvrea. Nisam želio da omot bude mračan, nego da izgleda više kao kiseli bombon, da bude protuteža pomalo provokativnom naslovu. **E**

S francuskoga prevela Snježana Kirinić. Objavljeno na www.evene.fr/livres/actualite/interview-jean-teule-darling-magasin-suicides-627.php

Jean Teulé
Le Magasin
des Suicides



— UPROPASTILI STE SVOJ ŽIVOT. ZAHVALJUJUĆI NAMA SIGURNO ĆETE USPJETI SA SMRĆU! —

Nakon veličanstvenog, tragičnog i poetičnog romana, *Ja, François Villon* (*Je, François Villon*), Jean Teulé odustaje od životopisa i okreće se poruzi i crnom humoru. Trgovina samoubojstava, iz istoimenog romana (*Le Magasin des Suicides*), u vlasništvu luckaste obitelji Tuvache prodaje odgovarajuća pomagala onima koji se žele ubiti. Nekoliko živopisnih likova, jedna ne baš uobičajena trgovina, i to je sve. Trgovina samoubojstava obiteljski je posao koji predano vodi obitelj Tuvache. Iz naraštaja u naraštaj proizvodi se usavršavaju - od užeta za vješanje, preko sablji predaka, do otrova koje spravlja očajna majka. Ima ih za sve ukuse i za svaku cijenu. Čak i neki bijednik bez prebijena novčića može tamo nabaviti plastičnu vreću da se uguši, propagirajući slogan trgovine: "Upropastili ste svoj život. Zahvaljujući nama sigurno ćete uspjeti sa smrću!"

Tu društveno korisnu trgovinu, preko puta grada zaboravljenih religija, drže Lucrèce i Mishima, roditelji troje djece - Vincenta, Marilyn i Alana. Dvoje starijih, ogrezli u očaju, imaju onu sklonost prema nesreći koja obilježava njihovu obitelj. Anoreksični Vincent omata glavu kako bi ublažio glavobolje, a Marilyn kuka da je tako ružna i beskorisna. No njihovo posljednje dijete, mali Alan, rođen zbog probušenog prezervativa, uživa u bjesomučnom optimizmu te na tešku kušnju stavlja roditeljske živce. Marilyn s osamnaest godina napokon dobiva dar koji omogućuje smisao njezinu životu. Roditelji joj daju mogućnost da zadaje smrt otrovnim poljupcem. Death Kiss postaje nova atrakcija u okolici, a mlada djevojka, napokon razdragana, radosno dijeli smrt. Zaljubljena je u čuvara groblja, ali nažalost ne uspijeva ostvariti svoju želju. Nitko ne računa na Alanovu dobrohotnost, koji će malo-pomalo promijeniti život svoje obitelji, unoseći radost i smijeh među zidove obiteljske trgovine. Prvi je put nakon deset naraštaja dopušteno pokazivati sreću. (Alexandra Morardet)



UČITELJI I UČENICI

DAVORIN KEMPF JE BITNO ŠIRIH NAZORA OD SVOG UČITELJA ŠULEKA – U POTRAZI ZA POTICAJIMA ON ĆE POSEGNUTI DALJE U PROŠLOST, A U SKLADATELJSKO-TEHNIČKIM POSTUPCIMA OTVORENIJI JE IZNAŠAŠĆIMA GLAZBI DRUGE POLOVINE DVADESETOGA STOLJEĆA

TRPIMIR MATASOVIĆ

Uz (pra)izvedbe djela Davorina Kempfa i Krešimira Seletkovića na koncertima Zbora HRT-a i Zagrebačkih solista 22. veljače i koncert Srednjoeuropskog orkestra mladih 28. veljače 2011.



Davorin Kempf, posljednji student kompozicije u klasi Stjepana Šuleka, jedan je od rijetkih skladatelja proizašlih iz te škole koji se nikad nije distancirao od baštine svog učitelja. I, koliko god to paradoksalno zvučalo, možda je upravo zbog toga uspio pronaći vlastiti glazbeni izraz, samosvojniji od onih koje su razvili svi oni brojni Šulekovi nasljednici koji su deklarativno odbacivali Učiteljeve estetske zasade, ali su i dalje ostali opterećenima njegovom sjenom.

Kempf će, pak, i danas eksplicitno naglašavati, u osnovi šulekovsku, ideju nastanka glazbe iz glazbe. Stoga, kao što je Šulekov opus svojevrsan kompendij literature devetnaestoga stoljeća, tako i Kempfova djela neumorno crpe nadahnuće, pa i glazbenu građu, iz nepresušnoga vrela umjetničke glazbe zapadne tradicije. Kempf je pritom, doduše, bitno širih nazora od svog Učitelja – u potrazi za poticajima on će posegnuti dalje u prošlost, a u skladateljsko-tehničkim postupcima otvoreniji je iznašaćima glazbi druge polovine dvadesetoga stoljeća.

SKLADATELJSKA SINTEZA Nažalost, sve navedeno rijetko se može iskustveno provjeriti u živim izvedbama. Dijelom vlastitim, a dijelom tuđim izborom, Kempf ne pripada hrvatskom skladateljskom establišmentu, pa se njegova djela rijetko ili nikad ne izvode u okviru manifestacija koje organizira, primjerice, Hrvatsko društvo skladatelja. No, mimo institucionaliziranih skladateljskih lobija, ipak postoje glazbenici koji prepoznaju vrijednost Kempfove glazbe. Jedan od njih je i Tonči Bilić, koji je na posljednji koncert ciklusa *Sfumato* Zbora HRT-a u Muzeju Mimara 22. veljače uvrstio i tri Kempfove skladbe. Taj je koncert ujedno bio i prilikom za promociju notnog izdanja skladateljevih zbornih djela, koje, znakovito, nije objavilo Hrvatsko društvo skladatelja, nego Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb.

Kempfova skladateljska sinteza u svakom od triju odabranih djela ispoljava se na različit način – *Agnus Dei* za ženski zbor poziva se na baštinu *Ars nove*, dok ovom prilikom praižvedena skladba *Cantate Domino* predstavlja *hommage* Ivanu Lukačiću – bez citata, ali s obilastim korištenjem ritamskih i harmonijskih

specifičnosti ranobaroknoga sloga. Najobuhvatniju sintezu predstavljala je pak skladba *Pater noster*, u kojoj se susreću naizgled posve raznorodni elementi – od melizmatike gregorijanske provenijencije, s odzvucima ekstatičnih jubilacija Hildegarde Bingenske, pa sve do aleatoričkih *parlando* odsjeka, koji kod Kempfa zadobivaju začudno arhaičan prizvuk.

Sjenu na ovaj koncert, obilježen vršnim interpretacijama Zbora HRT-a i Tončija Bilića, baca ostatak programa, posvećen djelima suvremenog američkog skladatelja Erica Whitacrea. Hipertonalitetni slog, u kojem vrhunac “suvremenosti” predstavljaju povremeni diatonski klasteri, ostavlja dojam loše imitacije stila takozvanih *svetih minimalista*, o čijim bi se umjetničkim dosezima također dalo raspravljati. A kad još pročitamo da je skladatelju pri pisanju jedne od izvedenih skladbi “primarna glazbena pobuda bila šutnja” ne možemo se ne zapitati zašto tu svoju pobudu nije dosljednije proveo u djelo.

ŠIRENJE ZVUKA Iste je večeri, ali u Hrvatskom glazbenom zavodu, praižvedeno i jedno djelo prvog Kempfovog studenta kompozicije – Krešimira Seletkovića. Njegov *Concerto à tre* dijelom je projekta *Zagrebačkih koncerata* – ciklusa šest novih djela skladanih za Zagrebačke soliste, od kojih svako treba predstavljati odgovor na po jedan od Bachovih *Brandenburških koncerata*. U odnosu na prethodna djela toga ciklusa – Tarbukov *Concentus Zagrebiensis* i Šipušev *Ein neues Agramer KonzePt* – Seletković se bitno doslovnije drži Bachovog formalnog okvira i uloge pojedinih instrumenata unutar izvodilačkog sastava (predložak je ovdje *Treći Brandenburški koncert*), ali se zato u izboru glazbene građe više odmiče od lajpciškog majstora. Na neki način, predstavlja to suprotan pol ideje stvaranja glazbe iz glazbe od onog Kempfovog – Kempf, naime, postojeće motivičke, harmonijske i motivičke obrasce uklapa u nove formalne i izvodilačke okvire, dok Seletković prethodni formalni i izvodilački okvir puni novim glazbenim sadržajem.

Upravo zbog toga bilo je Seletkoviću moguće stvoriti skladbu koja je i dalje prepoznatljivo njegova. Osobito je to slučaj s prvim stavkom, temeljenim na za Seletkovića tipičnom konceptu

“širenja” zvuka iz nukleusa jednog jedinog tona postupnom gradnjom sklopova temeljenih na sekundama. Pritom se i ritamski pokret postupno usitnjava, na način srodan onome iz Bachovih *passacaglia*. Poveznicu s *Trećim brandenburškim koncertom* predstavlja, pak, isticanje čas jedne, čas druge dionice. Čembalo Seletković uključuje tek u drugom stavku, u kojem kvaziimprovizacijska dionica tog glazbala predstavlja neskriveni *hommage* svom predlošku. Još očitije pozivanje na Bacha prisutno je u završnici djela – vehementnom *fugatu*, u kojem je, međutim, dosljedno provedena ideja čembala kao *continuo* glazbala.

JEDNOOBRAZAN PROGRAM I dok su tjedan u kojem su praižvedene skladbe Davorina Kempfa i Krešimira Seletkovića općenito obilježile izvedbe novih djela hrvatskih djela (Varaždinski komorni orkestar praižveo je *Koncert za čembalo i gudače* Davora Bobića, a Zagrebačka filharmonija *Simfonijski stavak* Srdana Dedića), naredni tjedan obilježava “praižvedba” jednog novog ansambla. Riječ je Srednjoeuropskom orkestru mladih, sastavljenog od studenata muzičkih akademija iz Budimpešte, Zagreba, Ljubljane, Beča, Zagreba, Beograda i Bukurešta. Nakon smo tjedan dana pokusa, ansambl je krenuo na svoju prvu turneju, na kojoj je Zagreb, 28. veljače, bio druga postaja, neposredno nakon inauguracijskog koncerta održanog dva dana ranije u Budimpešti.

Predvođen Zoltánom Kocsisem, koji je u Zagrebu realtivno čest i uvijek dobro dočekan gost – podjednako i kao pijanist i kao dirigent – novoosnovani je orkestar već svojim prvim nastupom opravdao svoje postojanje. Orkestar, naravno, ne može za samo tjedan dana stvoriti prepoznatljiv, vlastiti zvuk, no već i ovaj prvi nastup potvrđuje postojanje potencijala da se, uz kontinuirani rad, i takav cilj ostvari. Jer, već je sada riječ o ansamblu koji je zvukovno kompaktan i tehnički uigran, a pod vodstvom kvalitetnog dirigenta (a Zoltán Kocsis to definitivno jest) može ostvariti cjelovite interpretacije i iznimno zahtjevnih djela.

— ANSAMBL NE MOŽE ZA SAMO TJEDAN DANA STVORITI PREPOZNATLJIV, VLASTITI ZVUK, NO VEĆ I PRVI NASTUP SREDNJOEUROPSKOG ORKESTRA MLADIH POTVRĐUJE POSTOJANJE POTENCIJALA DA SE, UZ KONTINUIRANI RAD, I TAKAV CILJ OSTVARI —

Šteta je jedino što je za ovaj nastup odabran gotovo jednoobrazan program, sastavljen od djela mađarskih skladatelja, u rasponu od Franza Liszta i Ernőa Dohnányija do Béle Bartóka i Zoltána Kodályja. Naravno, taj je program odabran kako bi se ispitalo tehničke kapacitete ansambla (osobito kad je riječ o Bartókovoju *Plesnoj suiti*) i formiralo sjajan *tutti* zvuk (Kodályevi *Plesovi iz Galante*), ali u budućnosti bi ipak trebalo pripremiti stilski raznolikije programe. No, usprkos tim manjim zamjerkama, Srednjoeuropski orkestar mladih je hvaljevidan projekt koji, u cjelini gledano, svakako treba pohvaliti i podržati njegov daljnji razvoj. **E**

U TRAGANJU ZA IZGUBLJENIM VEZAMA

PUCKETANJA SU LITERARNI DOGAĐAJI NASTALI DODIROM DVAJU ILI VIŠE POLJA, ELEKTRICITET STVOREN RADOM UDALJENIH OZNAČITELJA KADA IM SE ASOCIJATIVNI GROZDOVI Približe ILI PREKLOPE, PRI ČEMU SE NEPRESTANO ZADRŽAVA NJIHOVA SAMOSVOJNOST I ODVOJENOST, PRAVO NA VLASTITO POSTOJANJE

ANDREA MILANKO

Zbirka mikroeseja *Pucketanja* druga je knjiga Branislava Oblučara. Nakon *Mačjeg pisma*, poezije koja od mačke posuđuje gracioznost pokreta, oštrinu oka, lukavost bivanja, *Pucketanja*, iako na tragu “mačjeg pisma” zadržavaju poštovanje prema samosvojnosti predmeta, afirmiraju sasvim drugi žanr i ponešto drukčiji subjekt, onaj koji se više ne zamišlja u drugom, koji se iz mačkocentričnog svijeta vraća u okrilje antropocentričnog, pri čemu ne zasjeda na prijestolje kako bi predmetima vladao, nego se smješta među njih zadovoljavajući se mirnom kohabitacijom i povremenim posredovanjem. Forma mikroeseja sretna je mjera narativnog i lirskog te na okupu održava i zauzdava mogućnosti asocijativnog širenja značenja koje se otvaraju svakim spojem raznorodnih pojmova. Iskorištavajući tehniku očudenja kako na planu sadržaja, tako i na planu izraza, Oblučar gradi stil udaljen od generacijske poetike, uzmimo taj pojam s rezervom, i suvremene pjesničke produkcije, sveden na margine, gdje pravi društvo Danijelu Dragojeviću.

— NIZ NERAZVRSTANIH PRIPOVJEDNO-LIRSKIH SEKVENCI OBILJEŽAVA DVOSTRUKA GESTUALNOST ILI NEPRESTAN HOD NA GRANICI IZMEĐU ISKAZA I ISKAZIVANJA, REZERVIRANOST U IZVEDBI I ŠUTLJIVOST U REZULTATU, KOLEBLJIVOST TEKSTUALNOG JEZIČCA U ODNOSU NA MIMEZU I DIJEGEZU —

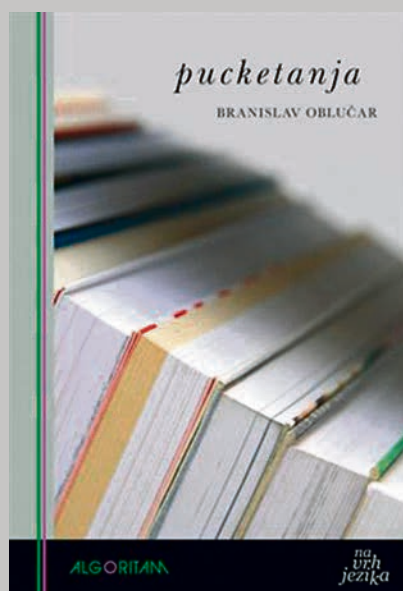
FRAGMENTARNOST UZDIGNUTA DO DOSTOJANSTVA CJELINE “Pucketavi” mikroeseji nalik su na male studije ili čascanja o prozaičnim fenomenima – naslove nastanjuju šetnje, četkice za zube, smrad, boce, krumpiri, zavjese, klompe, pauci. Lirski junak zahvaća u “ono što se mreška na površini života”, kako sam kaže u zaključnom tekstu, njuška predmete iz svoje okoline i istražuje putanje tudeg govora o predmetima i pojavama kako bi ih uveo u arhitekturu (novog) teksta s pamćenjem na književni okoliš odakle ih je preuzeo. Vezivnim sredstvima kao što su neznatni događaji iz svakodnevnog života, anegdote, reminiscencije, književne asocijacije, itd. pucketanja iz naslova zbirke ne samo da predstavljaju “svijet o čijim pravilima najvjerojatnije nikad nećemo saznati ništa”, ona su u prvom redu suzdržana svjedočanstva o tom svijetu, materijalni jezični događaji koji se objavljuju jedan za drugim počevši od zapisa o poeziji i čitanju, možda najzujbudljivijih dijelova knjige.

“Pucketave” čakule imaju naglašenu autopoetičku i metatekstualnu dimenziju i koliko pokušavaju uspostaviti izgubljene veze među nasumično odabranim fenomenima, toliko su usmjerene na same sebe, na varijacije o intuiranju pjesničkog posla kao čudesnog jezičnog zahvata u zbilju. Niz nerazvrstanih pripovjedno-lirskih sekvenci stoga obilježava dvostruka gestualnost ili neprestan hod na granici između iskaza i iskazivanja, rezerviranost u izvedbi i šutljivost u rezultatu, kolebljivost tekstualnog jezičca u odnosu na mimezu i dijegezu.

Početni mikroeseji upućuju na stalnu karakteristiku zbirke, a to je fragmentarnost uzdignuta do dostojanstva cjeline. Za lirskog junaka poezija će dobiti respiratornu ulogu, jer pjesme su kao “pomoćna pluća”, a poezija je “pretapanje razina postojanja”; ključ kojim se ulazi u svijet razgovora među predmetima nije jasan i jednoznačan, upravo na toj tajnoj alkemiji počiva šarmantnost Oblučarovih zapažanja. Pucketanje se, drugim riječima, ne odnosi toliko na kreaciju koliko na jezičnu re-kreaciju, pomni i promišljeni razvoj teksta, ritmičnu ulančanost rečenica, inovativni sintaktički ples po koreografiji krutih jezičnih pravila. Mikroesej s naslovom *Pucketanja* maestralna je jednorečenična provedba, izvedba i ishod pucketanja, autoreferencijalni i programatski govor o vlastitom govoru, koji je tkanje tudeg govora i od toga ne bježi, naprotiv, tomu se dosljedno utječe.

SOFISTICIRANO TEKSTUALNO TKANJE Na prvi se pogled naslovi nižu bez osobitog poretka. Ako se takva tvrdnja može potkrijepiti cjelokupnim lirsko-meditativnim projektom što ga je čitateljima predstavio Oblučar, mišljenja sam da se dade naslutiti unutarnja organizacija i kohezivnost među raštrkanim sličicama iz inventara svakodnevnog života, što opet nije u raskoraku s temeljnom idejom fragmenta. Mikroeseje o poeziji slijede tri o tehnici kao nesumjerljivoj opreci poeziji, zatim pet o čudacima i samcima, sedam o snovima i spavanju, trinaest o svakodnevnom životu i intimnim sličicama iz obiteljskog albuma; ostatak izravno ili neizravno inspiraciju i motive crpe iz materijalnosti jezika i njegovih komunikacijskih dimenzija. Ovaj moguću nacrt tematsko-motivske kartografije *Pucketanja* hini biti precizan i sveobuhvatan, dosljedan zakonima omjera, jer zbirka, kako je već naznačeno, ne pretendira pružiti cjelovit uvid u “velike” pojmove poput istine, vremena, bitka, ljepote, ona upravo onemogućava svaki sličan napor koji bi se uložio u razumijevanje totalnosti svijeta – kako pjesnikov posao shvaća Oblučarov lirski junak: “do poezije nije da mijenja, prilagođava ili popravljiva stvari, već da ih

sagledava drugačije i imaginacijom preobrazava”. Pucketanja su literarni događaji nastali dodiranjem dvaju ili više polja, elektricitet stvoren radom udaljenih označitelja kada im se asocijativni grozdovi približe ili preklope, pri čemu se neprestano zadržava njihova samosvojnost i odvojenost, pravo na vlastito postojanje – riječima lirskog junaka: “figurama prožimanja pretpostavljam odvojenost, razdaljinu”, jer “možda upravo toj maloj, ali nužnoj distanci zahvaljujem savezništvo a ne rat”. Oblučarova omiljena tehnika pisanja, naime, dade se opisati kao sučeljavanje krajnosti, sraz egzistencija, po-



Branislav Oblučar, *Pucketanja*, Algoritam, Zagreb, 2010.

ticajna napetost između svjetova. Odatle proizlaze veze između WC školjke i poezije, mirisa jabuka i glazbe, boce i duše, pakla i klompa, prikolice i književnosti, da navedemo samo neke. Poezija koja približava udaljeno i razjedinjuje jedinstveno u Oblučarovo izvedbi nije nekomunikativna, dapače, čitatelju se aktivno ustupa mjesto, “mogućnost pristupanja erotskom činu čitanja poezije”. Imena poput Freuda, Slamniga, Žižeka, Ciorana, Heraklita, Nietzschea, Coetzeeja u autorovu pismu nisu nagazne mine upućene isključivo uskospecijaliziranim intelektualnim znalcima sa zakrpkama na laktovima i dugogodišnjim iskustvom prolaska kroz književna i filozofska minska polja – riječima iz *Vječnosti*, “obično izdrkavanje (k tome još i intelektualno)” – to su imena o kojima se spotaknula ili s kojima s sudarila pjesnikova svijest, svjesno ili nesvjesno. S obzirom na naizgled nevjerojatnu lakoću izvedbe, autorovi fragmenti mogli bi varirati i navesti na pomisao da su nastali “u dahu, u zamahu inspiracije, kada se duša naglo oslobađa zemaljske nečisti”, no prate li se tragovi “tko zna čijeg čitanja”, jezično-stilski amalgam Oblučarove

knjige jest sofisticirano tekstualno tkanje koje se namiruje iz različitih registara: visoke književnosti i poezije, klišeja razgovorne komunikacije, okamenjenih izraza i poslovice, administrativnih formulara, književnoznanstvenog diskurza...

FREUD KAO NEZAIBILAZNI SUGOVORNIK Pišući o drugima i još koječemu, Oblučar je nezaobilazno ispisao subjekt koji gotovo da nije s ovoga svijeta. Junak u pravilu govori iz vlastitog očista i može poslužiti kao školski primjer ich-forme, a ipak o sebi jedva da je išta i rekao. On se smije suzdržano i tiho, postoje li grublji oblici smijeha, svode se na rijetke pojave ironije, a manifestiraju se najčešće kao autoironija prema “pjesniku koji pati”, čudaku koji u gluho doba noći provjerava točno vrijeme na zidnom satu u kvaru i teško vizualizira opise prostora u književnim djelima. Njegova šutljivost nije ni nasilje ni osuda nego izbor, niti je znak pasivnosti i pripadnosti kakvu odabranom krugu istomišljenika, po čemu predstavlja mjesto razlike u odnosu na tzv. slabi subjekt stvarnosnog pjesništva. Osim što bira samotnjaštvo i samoću kao prihvatljive alternative suvremenom konzumerističkom društvu, lirski se junak doslovce oblaže vatom, poseže za čepićima za uši da ga zaštite od buke, nerijetko se pritajuje u polumraku stana, do cilja stiže zaboravljenim ili poluutabanim puteljima. Spomenuvši maloprije Freuda, on nije tek jedno od imena iz inspirativne lektire. Freud kao dijagnostičar neriješenih imovinsko-pravnih odnosa između ega i ida, kao odvjetnik ega, koji nije gospodar u svojoj kući, nezaobilazan je sugovornik s čitateljem kad se u uoči da se redcima provlači polifonija iskaza. Koliko je naime subjektov govor osviješteni dijalog s književnim i (sub)kulturnim srodnicima, toliko kroz njegova usta progovara mnoštvo tuđih glasova što se probijaju mimo suverena im glasnogovornika: “imaginacija me i pored svega iznevjeruje, ne sluša, radi po svom”, “kasnije shvaćam da sam ubacio ‘a’ viška u ‘hlapljivo’”, “no teško se oduprijeti i upornoj želji stvari”, “ako se tako može reći”, “i nešto vam govori”, “ne znam zašto, no ta me misao i taj blagi zvuk redovito smire” – svi ti izrazi upućuju na govor mimo govora, na sadržaj onkraj sadržaja iz naslova, možda i na sami unutarnji operativni sustav kojim u bliske odnose stupaju pauci i stanarina, vječnost i masturbacija, ozljede i knjige.

Poštujemo li tradicionalnu podjelu knjižoljubaca na ljubitelje poezije s jedne i proze s druge strane, rukopis Branislava Oblučara, čiji lirski junak u jednom trenutku svoje pisanje kvalificira kao “poeziju”, pronaći će svoje čitatelje u objema skupinama. Pročitavši dakle ove mikroeseje ili poeziju u navodnim znakovima, čitatelja će nemalo iznenaditi kako sitnice iz svijeta koji ih okružuje poprimaju svemirske razmjere. A ni u tekstovima ni u svemiru, gle čuda, nema ni spomena na mobitele, televizore, internet... **B**

PRIJE I POSLIJE MILOŠEVIĆA

ROMAN PISAN S AMBICIJAMA PRILIČNO NEUOBICAJENIMA ZA NAŠE PROZNO “OVDJE I SADA”; OČITO JE DA IZA NJEGA STOJI POMNA PRIPREMA I DUGOTRAJAN RAD, OZBILJNO PROMIŠLJANJE KONSTRUKCIJE I PAŽLJIVO IZVOĐENJE NARATIVNE ARHITEKTONIKE

BORIS POSTNIKOV

NIN-ova nagrada kritike za roman godine već dugo i predano krčmi nekadašnji ugled najvažnijeg jugoslavenskog književnog priznanja pa je tako i ovogodišnji izbor napravio nekoliko koraka dalje u ranije zacrtanom smjeru. Ne samo što je žiri unaprijed diskvalificirao knjige Miljenka Jergovića i Muharema Bazdulja, iako su one premijerno objavljene u Srbiji, a o čemu je pisalo beogradsko *Vreme*, nego su još dvojica autora sami javno povukli svoje naslove iz natjecanja: riječ je o Sretenu Ugričiću i Saši Iliću. Dobro, skandali i skandalčići su neizbježan nusproizvod književnih nagradivanja, sličnih povlačenja bilo je, recimo, nedavno i kod nas, kada je dodjeljivana Nagrada Jutarnjeg lista, ali zbivanja oko NIN-a ipak imaju specifičnu dimenziju; iako se pozlata s literarnog trofeja dobrano oljuštila, on u Srbiji i dalje čuva status vrhunske simboličke arbitraže u pitanjima književne vrijednosti pa će, na primjer, i tako značajan i utjecajan pisac kao što je Svetislav Basara, nakon što je godinama javno napadao žiri koji mu nije dodijelio priznanje za *Famu o biciklistima* ili neki drugi bolji naslov, a bilo ih je, naprasno zaboraviti sve što je govorio i požuriti na pozornicu čim NIN-ovci odluču ispraviti ranije nepravde pa nagrade njegov ne baš toliko uspio roman *Uson i pad Parkinsonove bolesti*...

— Padu SE MOŽE UPUTITI PRIGOVOR KOJIM SU NEKI KRITIČARI DOČEKALI I PRVI ILIĆEV ROMAN: ON NAPROSTO NE USPIJEVA UVIJEK PRATITI VLASTITU AMBICIJU —

TRI NARATIVNA TOKA U takvom kontekstu, potezi one dvojice pisaca imaju solidan delegitimacijski potencijal, baš kao što je istaknuo Dejan Ilić, urednik beogradske Fabrike knjige, u čijem izdanju je i objavljen “autodiskvalificirani” roman Saše Ilića *Pad Kolumbije*. Opet, od Ilića – pisca Saše, a ne urednika Dejana – odluka o povlačenju iz natjecanja ne čudi pretjerano: on, recimo, već godinama uređuje *Beton*, podlistak dnevnih novina *Danas*, angažirani kulturno-propagandni komplet posvećen dekonstrukciji nacionalističkih obrazaca srbijanskih kulturnih dominantni, čijim je svijetlim tradicijama dobrim dijelom inspiriran rad NIN-ova žirija. Osim ideološkoga betoniranja domaće književne i kulturne scene, do sada je objavio i jednu samostalnu i jednu koautorsku zbirku priča, uredio “generacijsko-poetički” kratkopričaški zbornik, a prvi mu je roman, *Berlinsko okno*, objavljen prije šest godina i u Zagrebu. Njegov glavni lik bio je zaposlenik neke beogradske nevladine udruge koji odlazi u Berlin u potrazi za pričama srbijanskih imigranata; u *Padu Kolumbije*, Ilić je krenuo suprotnim smjerom, sa Zapada

natrag kući.

Između tri glavna narativna toka smještena na dvije vremenske razine, najveću pažnju pripovjedača dobiva onaj u kojem se mlada znanstvenica Irena vraća iz kalifornijskog Berkeleyja u rodni Beograd, saznajući da joj je otac Vladimir teško stradao u požaru i sada, nakon što su mu liječnici transplantirali kožu, vegetira prikopčan na aparate. Policija slučaj tretira kao pokušaj samoubojstva: Vladimir se, smatraju, sam zapalio u kadi svoga stana. Ali, kada Irena uđe u stan, vidi da je netko u njega u međuvremenu provalio, pretresao ga i ispreturao. Tako započinje njezina potraga za pravim uzrokom očeve tragedije – susrećući se s ljudima iz njegove prošlosti, malo-pomalo otkriva Vladimirov tajni život s kraja osamdesetih godina i početaka nacionalističke euforije u kojoj će nestati Jugoslavija, a pomaže joj Marko, lokalni taksist i tattoo-majstor imigrantske prošlosti...

Paralelno s njihovom privatnom istragom, razvija se narativni rukavac koji prati trojicu beogradskih kriminalaca teže kategorije. Očito je da su povezani s onim što se dogodilo Vladimiru, a sada se žele obračunati i s Irenom i Markom. Istodobno, međutim, pripremaju puno ozbiljniju operaciju: atentat koji će obilježiti postmiloševićevsku Srbiju, smaknuće premijera Zorana Đinđića.

Treća pripovjedna linija, konačno, odvija se 1988., u danima uoči velikog novembar-skog nacionalističkog skupa u Beogradu. Postupno saznajemo mračnu Vladimirovu tajnu: zajedno s trojicom novinara, bio je angažiran u notornoj rubrici *Odjeci i reagiranja* u listu *Politika*. Tamo je preuređivao i preispisivao pisma čitatelja, stvarajući jedan od medijskih epicentara velikosrpske politike i oblikujući jezik koji će uskoro metastazirati javnim prostorom; Vladimir je bio jedan od onih anonimnih proizvođača diskurzivnoga preludija ratnim devedesetima, a sintagme i parole koje je plasirao na stranicama *Politike* preselit će se ubrzo u svakodnevne razgovore i na prijetec transparente s masovnih skupova.

PROTIV POLITIKE ISOLACIONIZMA Nakon ovog telegrafskog izvještaja o narativnim konturama Ilićeva romana, treba objasniti i naslov: Kolumbija je, naime, američki space-shuttle, knjiga započinje njegovim padom, poglavlja su, iako siže kronološki prati fabulu, naslovljena kao u odbrojanju pred lansiranje – 3, 2, 1 – a završni se tekst zove *Otvaranje crne kutije*, potpisan je autorovim inicijalima i svojevrstan je dokumentarno-autopoetički rezime rada na romanu; u njemu, između ostaloga, saznajemo da je pisanju *Pada Kolumbije* prethodilo opsežno istraživanje medijskih arhiva iz godina o kojima Ilić piše.

Jasno je, dakle, da ovaj roman, iako priču zapetljava po obrascima kriminalističkog

žanra, cilja na dijagnozu društveno-političkih anomalija i aberacija suvremene Srbije; uostalom, pripovjedač će to potcrtati i time što na kraju iznevjerava osnovni postulat krimića, onaj da bi postavljene zagonetke trebalo, je li, nekako i razriješiti. Čitanje *Pada Kolumbije* iz ovdašnje perspektive može stoga biti i pomalo riskantan zadatak: roman ipak računa na poznavanje konteksta pa nisam do kraja siguran je li mi promaknuo poneki konotativni mig. Ono što je jasno je da priču presudno određuje vremenski isječak koji je iz nje izostavljen – riječ je o godinama vladavine Slobodana Miloševića, čije ime, inače, u romanu nije niti spomenuto. To mračno razdoblje devedesetih, smješteno između datumâ o kojima *Pad Kolumbije* pripovijeda, funkcionira kao traumatski generator priče: pripovijest o Vladimirovom angažmanu u *Politici* fiktionalna je rekonstrukcija njegovih uzroka, događaji iz 2003. rekapitulacija posljedica. A posljedice su takve da, samo tri godine nakon otpremanja Miloševića u Haag, jedan od onih čiji je angažman, tj. ustezanje od angažmana, bilo presudno važno da bi se velikoga vožda srušilo s vlasti petooktobarskim demonstracijama – Milorad Ulemek Legija – organizira ubojstvo premijera čija je politika najavljivala niz pozitivnih transformacija srbijanskoga društva...

Ilićeva dijagnoza stanja toga društva možda nije terminalna, ali je vrlo mračna; kada se Irena na kraju romana vraća u Ameriku, država koju ostavlja iza sebe na sličnoj je razini funkcionalnosti kao i njezin teško bolesni otac. Samo, postoji nešto po čemu Ilićevi romani odudaraju od najvećeg dijela suvremene, socijalno kritične proze u tzv. regiji: oni ne zapadaju u onaj toliko uobičajeni autizam i narcizam i ne zaboravljaju, obračunavajući se s melanomima društvenog tkiva u vlastitoj sredini, da je ta sredina istodobno smještena u širi, globalni kontekst. Jer, postjugoslavenskim kritičkim mimetizmom uglavnom vlada politika izolacionizma: pripovjedačice i pripovjedači kao da nikada nisu izvadili putovnicu ili se spojili na internet i zbilja su rijetki oni koji, poput Saše Ilića ili, primjerice, Vladimira Arsenijevića u romanu *Predator*, grade fiktionalne konstrukcije na više paralela i meridijana. Pritom, *Pad Kolumbije* ne zapada u zamku reprodukcije ideologema “razvijenoga Zapada”, koji uglavnom funkcionira kao binarna opreka neorganiziranih, primitivnih, zaostalih tzv. “nas”, zajedno sa svim podrazumijevajućim implikacijama flagelantskoga narcizma. Naprotiv, Ilićeva vizija ostaje dosljedno mračna, bezizlazna: davši svome glavnom liku, Ireni, posao znanstvenice koja se na Berkeleyju bavi tehnologijom, zategao je metonimijski lanac Zapada – tj. Amerike – tehnološkog razvoja i napretka, a u tom se kontekstu ono rušenje space-shuttlea koje se kao lajtmotiv provlači kroz roman može plauzibilno čitati kao ne baš optimističan komentar toga napretka.



Saša Ilić, *Pad Kolumbije*; Fabrika knjiga, Beograd, 2010.

PROBLEM VIŠKOVA Daleko od toga da su ambicije *Pada Kolumbije* isključivo geografske prirode: u tri osnovna narativna toka upleten je niz razrađenih podzapleta, uvedeni brojni sporedni likovi, a posebna pažnja posvećena je modeliranju glavnih. Uz Vladimirov medijsko-makinatorski angažman, tako, pratimo i njegovo postupno otkrivanje vlastitih erotsko-transvestitskih poriva i užitaka; ono će, do jedne razine, djelovati kao predoslovna metafora Vladimirova “šminkanja” stvarnosti i “pre-rušavanja” istine na stranicama *Politike*, ali, prema kraju romana, otvara sve više prostora za implicitnu kritiku i komentar društva koje oštro sankcionira bilo kakvo odstupanje od tradicionalnih kodova u polju seksualnosti, a, istodobno, potiče buđenje kolektivne, nacionalističke mržnje. I Irenin je lik detaljno razvijen, kroz prizmu emotivnosti i seksualnosti: cijelim romanom pratimo njezino dopisivanje sa starijim profesorom Nomurom, svojim mentorom i ljubavnikom, i s ljubavnicom Deni; ne mogavši se odlučiti ni za jedno od njih dvoje, Irena ih je uvukla u ménage à trois, a njezin konačni izbor na kraju romana bit će jedno od rijetkih razrješenja narativnih zavrzlama. Uz lik Marka, opet, vezana je imigrantska pripovijest, a kroz nju se već nagoviještena Ilićeva dosljednost u kritici različitih pa i zapadnih društava, posebno ističe.

Pad Kolumbije je, tako, roman pisan s ambicijama prilično neuobičajenima za naše prozno “ovdje i sada”; očito je da iza njega stoji pomna priprema i dugotrajan rad, ozbiljno promišljanje konstrukcije i pažljivo izvođenje narativne arhitektonike. Pa ipak, može mu se uputiti prigovor kojim su neki kritičari dočekali prvi Ilićev roman: on naprosto ne uspijeva uvijek pratiti vlastitu ambiciju. Čini se da je najveći problem pritom u brojnim viškovima – rezovi na raznim razinama teksta i štedljivija ekonomija pripovijedanja možda bi roman učinili boljim.

Ovaj prigovor, međutim, nipošto nije diskvalifikacijski; *Pad Kolumbije* u različitim spominjanim aspektima značajno odskaka od srednjih vrijednosti aktualne prozne produkcije i svakako ga treba čitati, nadajući se da će Ilić u idućim romanima sačuvati ambiciju, a poboljšati egzekuciju. Jer on se već izborio za to da sam postavlja kriterije kojima će mu se mjeriti djela, umjesto da ih se prislanja uz neku ninovski iscrtanu vrijednosnu skalu. Bilo bi to sasvim jasno i da se, uoči dodjele ovogodišnje nagrade, nije sam javno povukao iz društva kojem ionako ne pripada. **E**

HEGEL POSTMODERNE EPOHE

AUTOROVA POSLJEDNJA, GOLEMA STUDIJA O DRUŠTVU, NJEGOV opus magnum, ZAPRAVO JE KNJIGA O KOMPJUTERIZIRANOM DRUŠTVU

MARIO KOPIĆ

Pred produktivnošću Niklasa Luhmanna (1927.-1998.) od divljenja se ostaje posvema nijem. "Oštroumni teoretik društva" i "briljantni sociolog", kako su ga nazivali Jürgen Habermas i Otfried Höffe, napisao je gotovo 400 znanstvenih članaka i objavio više od 60 zasebnih publikacija o politici, teoriji organizacije i sociologiji znanja – njegov je rad publiciran na ukupno oko 15 000 stranica. Središte Luhmannove teorije sistema čini teorija društva, koja se tek nakon njegove smrti mogla pojaviti u cijelosti, tiskana u devet tomova. "Što zapravo radite kada ne pišete nijednu knjigu", pitao ga je jednom znatiželjni novinar. "Tad pišem drugu knjigu", glasio je odgovor.

Luhmann je uživao u svom radu. Da nije rođen u Lüneburgu, moglo bi se pomisliti da je rajnske vesele čudi. Trsio se u svaku knjigu prošvercati i kakvu besmislicu. Najuspjelija je bila ona kada je kao dokaz za svoju tezu citirao knjigu u kojoj je tu tezu tek iznio.

Po obrazovanju je bio pravnik, a na ideju o bavljenju sociologijom došao je kada je na Harvardu susreo znamenitog sociologa Talcotta Parsonsa. "Kao pravnik se sučeljavate s problemima i oni se moraju riješiti. Na duge staze biva dosadno, jer se sve iznova ponavlja", objašnjavao je kasnije svoju odluku da napusti posao pravnika. "Onda se pitamo kako je, unatoč svim problemima, moguć društveni poredak i da se on svagda iznova proizvodi." Pitanje koje je za Luhmanna postalo vodeće.

GLOBALNA MREŽA Njegov učitelj Parsons ostavio je gigantsku ruinu genijalne duhovne produkcije, u kojoj se pak možemo, kao u labirintu, lako izgubiti. Luhmann je želio, imajući Parsonsa kao upozoravajući primjer pred očima, ostaviti sistematski raščlanjeno i na taj način pristupačno djelo. Želio se također odmaknuti i od drugih klasika sociologije. Ukazao je, primjerice, da teorija Émilea Durkheima obuhvaća nekadašnje stratifikatorsko, hijerarhijski podijeljeno društvo, a ne opisuje funkcionalno diferencirano društvo današnjice koje se može okarakterizirati kao globalni komunikacijski sistem, kao globalna mreža. Luhmannova posljednja, golema studija o društvu, njegov *opus magnum*, pod naslovom *Društvo društva* (pisana 1995., objavljena 1997.), zapravo je knjiga o kompjuteriziranom društvu. Dostatno je samo pogledati poglavlje o tehnici. Luhmann ga započinje uspoređujući tehniku s ljubavnom pasijom (str. 451), pri čemu je najintrigantije kako je 1995. godine tu usporedbu još morao pobliže objašnjavati jer je gotovo konsternirala, a danas imamo društvo u kojem je taj njegov uvid tako neskriveno realiziran da je emocionalizirani i erotizirani odnos prema tehnologiji gotovo već pa samorazumljiviji od pasionantnosti u

ljubavi. Ne samo zbog toga objavljivanje ove knjige kod nas, u besprijekornom prijevodu Kirila Miladinova, smatramo prvorazrednim događajem!

Prilikom svojega pristupnog predavanja na Sveučilištu u Bielefeldu 1969. godine Luhmann je najavio da će njegov istraživački projekt biti razvitak teorije suvremenog društva, dodavši da za 30 godina treba biti gotov i bez troškova (što je sveučilišna uprava prihvatila s olakšanjem). U nastupajućim godinama Luhmann je izučavao najvažnije društvene podсистeme. Prema njemu, oni opstoje neovisno jedni od drugih, sami sebe održavaju, istog su ranga i nisu strukturirani prema "corpus-modelu", kao u hijerarhijski podijeljenom društvu, s politikom kao usmjeravajućom glavom. Luhmann se distancirao od, kako je govorio, "staroeuropskog shvaćanja društva", prema kojemu politika utječe na potpuni društveni preokret. Politika je samo jedan društveni podsystem među drugima. Drugim riječima, Luhmann je ekstremno skeptičan spram ideje prema kojoj bi društvo trebalo biti hijerarhija s vladom i državnom moći na vrhu. Suvremeno društvo nije antropocentrično društvo. Ne postoji racionalni svemoćni čovjek koji povlači konce iz kontrolne sobe. Ovo je društvo policentrično. No nije odbjeglo društvo (runaway society) ili rizično društvo (Risikogesellschaft), nego iznenađujuće stabilno društvo. U tomu je ključni Luhmannov doprinos razumijevanju današnjeg kompjuteriziranog društva. Pokazuje se

kaos, nego kompleksnost, i da je ta kompleksnost rezultat dinamičke, decentralizirane samoorganizacije. Policentризam ne vodi u kaos, nego u dinamičku samostabilizaciju, to jest u kompleksnost.

AUTOPOJETIČKI POD-SISTEMI Svi društveni podsystemi (ekonomija, pravo, politika, znanost, religija, umjetnost, ljubav, obrazovanje), održavajući sebe same, povlače granicu u odnosu na druge sisteme, štiteći tako svoj identitet i samosvojnost. Interpenetracija, prepletanje različitih sistema, odnosno stavljanje kompleksnosti jednog sistema na raspolaganje nekom drugom sistemu, ne ugrožava njihov identitet i samosvojnost. Kada sistemi, bilo da su to društveni sistemi kao što je ekonomija ili konkretna osnovna škola, više ne funkcioniraju u odnosu na nastale probleme, slijede strukturne promjene. One vode ili prema održavanju sistema ili prema novim problemima. O tome ima odlučiti socijalna evolucija!

Ove ponešto apstraktne predstave o autonomiji sistema, a odveć bitne za Luhmannovu teoriju, daju se možda najlakše približiti na primjeru književnog sistema kao podsystema umjetnosti. U doba moderne, tvrdi Luhmann, književnost preuzima ekskluzivnu društvenu funkciju. Ona stvara alternativnu, drugu, fiktivnu realnost u odnosu na prvu, zbiljsku. U književnosti nalazimo neiscrpnu zalihu ideja koje nam pokazuju kako bi naša realnost mogla izgledati bolje, ljepše, interesantnije ili jednostavnije drukčije. Pojedincu se predložuju alternative da, recimo, drukčije živi i politički djeluje, zanimljivije kupuje, da odnos sa starijim naraštajem vidi u drukčijem svjetlu. Kako ova druga, književna realnost izgleda, ne ovisi o predstavama drugih sistema. Političar ili pravnik nema utjecaj na to što je književnost. Što je književnost ne određuje ni pravni ni politički sistem, nego samo književni sistem sam, tako što književnost stvara i reflektira u naponskom polju između lijepog i ružnog, inovativnog i starog. Prema teoriji sistema, sistem književnosti *autopojetički* (autopoietisch) producira književnost. Auto-pojeza je samoreprodukcija sistema na osnovi njegovih vlastitih elemenata (str. 60). Sistemi, doduše, mogu biti iritirani od strane svojega okolnog svijeta, ali i tada djeluju samo pomoću svojih kodova i svojih priključivih elemenata. Za sisteme događaji u okolnom svijetu u pravilu nisu ništa drugo nego iritirajući šum. Oni s njima mogu postupati samo ako se oni prevedu u njihov vlastiti kod.

U *Društvu društva* Luhmann ističe da prijelaz u globalni društveni sistem s mnogim funkcionalno različitim mrežama

— LUHMANN POKAZUJE DA STABILNOST NE OVISI O RACIONALNOSTI I CENTRALIZIRANOJ KONTROLI I DA U SUVREMENOM DRUŠTVU ALTERNATIVA RAVNOTEŽI NIJE KAOS, NEGO KOMPLEKSNOST, I DA JE TA KOMPLEKSNOST REZULTAT DINAMIČKE, DECENTRALIZIRANE SAMOORGANIZACIJE —

dovodi do povećana stupnja "iritabilnosti društva" (str. 692). Prednost policentrizma jest što nema središnju upravljačku funkciju, može puno brže reagirati nego centralizirano društvo. Loša je pak strana da na osnovi nedostatka koordiniranja iritacija, društvo "opet može reagirati samo iritirano" (ibidem). Zbog toga što je temeljni socijalni mehanizam strukturalna sprega različitih socijalnih sistema koji funkcioniraju prema vlastitim funkcionalnim mehanizmima, globalni mrežni sistemi se razvijaju na način koji je u načelu nepredvidljiv.

PROMATRANI PROMATRAČ Ishodište Luhmannove teorije nahodi se u razlici između teorija koje su asimetrične i teorija koje su zasnovane cirkularno. Univerzalna teorija promatra svoje predmete unutar samoreferencijalne relacije. Za Luhmanna je ta figura samoreferencije, odnosno uključivanja promatrača i instrumentata promatranja među same predmete promatranja, specifična osobina univerzalnih teorija, kojih u staroeuropskoj tradiciji nije bilo. U toj je tradiciji uvijek riječ o promatranju izvana, ekstra, na primjer posredovanjem subjekta. Drugim riječima, klasična logika ili klasična ontologija uvijek su pretpostavljale eksternog promatrača, koji je bio u položaju promatrati pogrešno ili pravilno, odnosno dvovalentno (str. 788). Međutim, nisu pomislili da se i taj promatrač, da bi mogao promatrati zbilju, i sam mora promatrati. U tome smislu Luhmann prekida sa staroeuropskom tradicijom.

Ne postoji arhimedovska točka iz koje bismo mogli zahvatiti i opisati cjelinu. Ni religija ni umjetnost, ni filozofija ni politika nemaju taj privilegirani položaj iz kojeg bi mogle govoriti u ime drugih dijelova društva, odnosno u ime čitavog društva. Ni neka znanost, na primjer sociologija, nema takav položaj. No ima mogućnost reflektiranja takve konstelacije (situacije) i može precizno opisati društvo kao funkcionalno diferenciran sistem. Ujedno mora svoj pogled na društvo reflektirati kao autoreferencijalni opis, kao znanstveni opis. Ako politika taj opis ili



Niklas Luhmann, *Društvo društva I-II*, s njemačkoga preveo Kiril Miladinov; Naklada Breza, Zagreb, 2011.

da stabilnost ne ovisi o racionalnosti i centraliziranoj kontroli i da u suvremenom društvu alternativa ravnoteži nije

njegove posljedice ne prihvati, to se događa jer je riječ o drugom, drukčijem sistemu (podsystemu društva kao sistema), koji je autonoman i predstavlja drukčiju perspektivu, druga stajališta. Sociologija kao znanost promatra politiku, ali i politika promatra sociologiju itd.

Sve što jest ujedno je promatrač i promatrano: promatrani promatrač. Promatrač i promatrani su prema tome nešto cirkularno, definirani svojom ulogom, isto kao kontrolor i kontrolirani. U najširem značenju: kao subjekt i objekt. A odnos između subjekta i objekta nije nešto supstancijalno, nego nešto funkcionalno. Stvar uloge.

Nema Subjekta koji bi imao kontrolu nad svim subjektima i objektima. Luhmann na razini sistema, u okviru systemske teorije, pripovijeda ono što pripovijedaju Shmuel Noah Eisenstadt i Jean-François Lyotard, kada govore o kraju velikih teorija, odnosno meta-naracija. Bog, naime Bog u značenju Vrhovnog Bića, mrtav je na svim razinama. Možda još postoji u religiji, tu je još možda "Subjekt", ali već s motrišta sociologije kao znanosti samo je objekt znanstvenog proučavanja. Mrtav je Bog i mrtav je Čovjek, čovjek kao Subjekt samoga sebe, društva i povijesti. Povijest nije više eshatološki proces, proces s Ciljem, zato i moderna ne može više slovit kao takav cilj, kao Cilj prema kojemu bi se trebala razvijati sva društva, sve civilizacije, čovječanstvo kao takvo i u cjelini. Systemska teorija prepoznaje cilj u samom sistemu, u *teleologiji* prirodnih i društvenih sistema, koji se ponašaju "kao da" ih vodi svrhovita djelatnost; "kao da", jer to nije svrhovita djelatnost subjekta, nego svrhovitost objekta, funkcija sistema

u njegovu odnosu prema okolnom svijetu.

Opća systemska teorija nastala je napuštanjem *subjekta* kao ishodišta i središta, i uvođenjem *sistema* kao temeljne reference. U systemskoj teoriji nije više riječ o odnosu između subjekta i objekta, nego o *razlici* između sistema i okolnog svijeta. To znači da se okolni svijet više ne tretira kao objekt. A time se promijenilo i značenje odnosa između cjeline i dijelova, središta i periferije itd. No u klasičnoj systemskoj teoriji sistem još uvijek važi kao nekakav impersonalni subjekt, nastupa kao preslikavanje subjekta na prirodna bića, društvene skupine itd. To preslikavanje još veoma snažno odjekuje i kod Luhmanna, u izričitom naglašavanju *samo-referencijalnosti*, *samo-organiziranosti*, *auto-pojetičnosti* (*samo-proizvodnosti*), *samo-kontrole*, *samo-stabilizacije*, *samo-socijalizacije*, *samo-tematizacije*, *samo-reprodukcije*, *samo-prilagođavanja*, *samo-implikacije*, *samo-promatranja* i tome slično.

Ta podložnost novovjekovnoj subjektivitetnosti (ne subjektivizmu, jer bit subjektiviteta je upravo u tome da je "s onu stranu" subjekta i objekta, odnosno razlike između njih, da je subjektivitet subjekta *ujedno* objektivitet objekta) zastire međutim pogled na odlučni prijelom između tradicionalne i moderne znanosti kao funkcije istraživačke djelatnosti. Znanost kao *pogon*, kao istraživačka djelatnost, ne događa se više pod

**— SVE ŠTO JEST
UJEDNO JE PROMATRAČ
I PROMATRANO:
PROMATRANI
PROMATRAČ. PROMATRAČ
I PROMATRANI SU
PREMA TOME NEŠTO
CIRKULARNO, DEFINIRANI
SVOJOM ULOGOM,
ISTO KAO KONTROLOR
I KONTROLIRANI. U
NAJŠIREM ZNAČENJU: KAO
SUBJEKT I OBJEKT —**

neбом *teorije*, spekulativno-teorijskog promatranja bića, nego pod neбом *teh-nike*, tehničko-praktičkog ovladavanja bićem. Ne tehnike u smislu tradicionalnog stroja, nego u smislu grčke riječi *techne*: razumjeti se u nešto (prirodu, društvo, dušu, tijelo...) i time potom ovladati. Raspolagati njime. Znanost je u službi toga raspolaganja, više-manje postupnog ovladavanja svega što jest. Systemska teorija je teorija samoraspoloživosti društva kao sistema i međusobne raspoloživosti (interakcije, interpenetracije) društvenih podistema. Za nju zato i sistem znanosti, odnosno istraživačka djelatnost, nije drugo do element samo-organiziranja (*samoreproduciranja*, *samokonstituiranja*, *samorefleksije*) društva. Kao i kod svake refleksijske teorije, i ovdje je posrijedi proizvod samog društva. Svaka refleksija systemske funkcije na svoj način prispijeva samoopisu modernog društva. Spoznajna konstrukcija upozorava kao konstrukcija

društvo na ono što mu se događa i što će mu se događati, ako može sebi omogućiti funkcijski sistem koji je izdiferenciran za znanost.

Jedino što kod Luhmanna nije više riječ samo o društvu kao sistemu u odnosu spram prirode kao okolnog svijeta, nego o teleološkoj funkciji društva, odnosno čovjeka kao društvenog bića u kompleksnoj međuovisnosti sistema i okolnog svijeta, npr. eko-kompleksu. Samorefleksija se ne odnosi više samo na sistem sam. Riječ je dakle o samorefleksiji na drugu potenciju. A upravo je to (samo) refleksija Hegelove Ideje. Zato Luhmanna opravdano možemo zvati Hegelom postmoderne epohe. ■

DISTANCIRANA PRIČA O ETNIČKOJ PRIPADNOSTI JAPODA

NAVODEĆI KRITERIJE ZA UTVRĐIVANJE ETNICITETA - ZAJEDNIČKI PROSTOR, JEZIK, KULTURA, POGREBNI OBIČAJI, NOŠNJA I DRUGE ODREDNICE - OLUJIĆ IZNOSI MIŠLJENJE DA SE ETNOGENEZU NE BI TREBALO PROMATRATI ZASEBNO OD UKUPNOG PROCESA TRAJANJA JEDNOG NARODA

SONJA KIRCHHOFFER

Izjednačavanje Japoda s Ilirima još je uvijek prisutno u velikom dijelu suvremene znanstvene literature, iako je pripadnost Japoda točno određenoj etničkoj grupaciji vrlo upitna. Slično je s određivanjem pripadnosti drugih naroda koji su obitavali na ovim prostorima u predrimskom periodu. Ovakva situacija u hrvatskoj znanosti začuđuje jer su lingvistička istraživanja kao i istraživanja materijalne kulture i pisanih izvora ukazala da među narodima koji obitavaju na ovim područjima postoje velike jezično-etničke raznolikosti. Tako je, primjerice, još R. Katičić izdvojio nekoliko imenskih grupacija na ovom prostoru: sjevernojadransku, srednjedalmatinsku, jugoistočnu, panonsku i keltsku skupinu, pri čemu je samo jugoistočna identična ilirskom supstratu. Činjenično je stanje da za Japode nije egzaktno utvrđeno u koju se skupinu

mogu svrstati, no jasno je da to nije ilirska, odnosno jugoistočna grupacija. Stoga začuđuje, barem mene, distanciranost autora prema ovoj problematici, jer je pitanje japodske pripadnosti ilirskoj grupi ostavio otvorenim.

Boris Olujić u svojoj knjizi daje pregled japodske povijesti, pri čemu je sintagmi *Povijest Japoda* dodao kao dodatnu terminološku odrednicu, imenicu *Pristup*, čime je htio naglasiti da je u knjigu ugradio novi metodološki pristup koji se velikim dijelom zasniva na proučavanju prostornih obilježja japodskog područja, a monografija je rezultat autorova višegodišnjeg bavljenja tematikom povijesti i kulture Japoda. Knjiga je strukturirana u devet poglavlja, uz dodatak zaključnih razmatranja i dva priloga, a obogaćena je i fotografijama koje su plod autorova rada na samom terenu i kartama.

KONTINUIRANI JAPODSKI RAZVITAK U prvom poglavlju, *Teorijske postavke istraživanja etničkih zajednica starog Ilirika*, autor naglašava potrebu dubljeg analiziranja različitih zajednica koje su u predrimskom periodu boravile na prostoru koji danas nastanjuje hrvatski narod. Olujić nabrja autore koji su se bavili etničkom pripadnošću tamošnjih zajednica starijeg željeznog doba i iznosi terminološku problematiku vezanu uz potrebu diferencijacije pojedinih termina poput naroda i plemena, povezujući svoje izlaganje s postavkama iz kulturne antropologije. Navodeći kriterije za utvrđivanje etniciteta – zajednički prostor, jezik, kultura, pogrebni običaji, nošnja i druge odrednice – autor iznosi mišljenje da se etnogenezu ne bi trebalo promatrati zasebno od ukupnog procesa trajanja jednog naroda. Iako autor smatra da se Japode treba promatrati kao zaseban

narod, ne isključuje njihovu povezanost s drugim narodima, što je u redu kad su u pitanju pojedine jezično-etničke skupine, no ne i ona ilirska, s obzirom da je na to pitanje lingvistika već dala svoj odgovor. U cjelini gledano, Olujić je načeo vrlo važnu i nedovoljno problematiziranu tematiku u hrvatskoj historiografiji.

U poglavlju *Japodi u povijesnim znano-stima* autor daje kronološki pregled istraživanja Japoda od prvih začetaka sve do danas. *Pitanje etnogeneze Japoda* naslov je idućeg poglavlja, u kojem Olujić nabrja prapovijesne lokalitete na teritoriju na kojem će se razviti japodska kultura. Etnogenezu Japoda autor nastoji predočiti kroz analizu nekropola i evidentiranje u njima zatečenog ritusa u prijelaznom periodu iz brončanog u željezno doba. Vrlo važno mjesto u etnogenezi Japoda, prema autoru, imaju Protojapodi, koje povezuje

— OLUJIĆ NAGLAŠAVA NUŽNOST EKOISTORIJSKOG PRISTUPA U ETNOISTORIJSKIM ISTRAŽIVANJIMA, ŠTO ZNAČI DA SE ČOVJEKA NE MOŽE PROMATRATI IZVAN PROSTORA U KOJEM ŽIVI I OBRNUTO, ŠTO JE POSLJEDICA NEIZBJEŽNE MEĐUSOBNE INTERAKCIJE, A TO JE ISTRAŽIVAČKO PODRUČJE KOJEM SE DO NEDAVNO NIJE POKLANJALA PREVELIKA POZORNOST —

primarno sa špiljom Bezdanjačom, ali i drugim lokalitetima, koji će se, po autorovom mišljenju, u kasnijim turbulentnim vremenima pomiješati s nositeljima kulture polja sa žarama, što će uroditi novom etničkom formacijom.

Iduće poglavlje nosi naziv *Japodska kulturna grupa željeznog doba* i u njemu autor daje pregled japodske kulture na osnovi radova R. Dreschler-Bižić i Z. Marića. Kronologija razvoja japodske kulture obuhvaća period od kraja brončanog doba do uspostave rimske vlasti nad Japodima. Autor je dao pregled karakteristika njenih uvriježenih sedam razvojnih faza, uz dodatak osme koja se zasniva na nalazima oko rijeke Une, a za svaku je pojedinu fazu naveo njeno trajanje i materijalne nalaze. Temeljna postavka ovog poglavlja je kontinuirani japodski razvitak od kasnog brončanog doba do uspostave rimske vlasti.

POTEŠKOĆE U ODREĐIVANJU TERITORIJALNIH GRANICA Prvi spomen Japoda u antičkim literarnim vrelima ime je idućeg poglavlja, u kojem Olujić analizira japodsku prisutnost u pisanim izvorima. Pozornost je autora najviše usmjerena na različite hipoteze koje se bave mogućom identifikacijom japodske prisutnosti na Iguvijskim tablicama. Autorovo je mišljenje da u sintagmi *Iapuzkum numen* možemo prepoznati ime Japoda, pri čemu pojavu japodskog imena na suprotnoj obali Jadrana tumači ponajprije stalnim kontaktima između dviju obala, što nameće nužno njihovu prisutnost na samoj istočnoj obali Jadrana, o čemu će još biti govora.

Sukobi s Rimljanima zabilježeni u literarnim vrelima je ime idućeg poglavlja, koje se dijeli na dva potpoglavlja – *Oktavijanov pohod protiv Japoda* i *Pad Metula* – u kojima se problematizira ključne događaje u japodskoj povijesti vezane uz rimsko-japodske sukobe posvjedočene u izvorima, a uz dodatak njihovih različitih tumačenja.

Poglavlje *Japodski prostor* podijeljeno je na pet potpoglavlja, a svojim je opsegom središnje poglavlje Olujićeve knjige. U njemu autor naglašava nužnost ekohistorijskog pristupa u etnohistorijskim istraživanjima, što u osnovi znači da se čovjeka ne može promatrati izvan prostora u kojem živi i obrnuto, što je posljedica neizbježne međusobne interakcije, a to je istraživačko područje kojem se do nedavno nije poklanjala prevelika pozornost. U prvom potpoglavlju, *O japodskom teritoriju u vremenu prije rimskog osvajanja*, autor naglašava poteškoće u određivanju teritorijalnih granica, s obzirom da je materijalna kultura dobar, ali ne nužno i precizan pokazatelj područja rasprostriranja pojedinih naroda.

Prilikom određivanja japodskog teritorija autor iznosi mišljenje da je podvelebitski kanal između Rijeke i Karlobaga pripadao Japodima, pri čemu se poziva na različita prostorna obilježja ovog područja u odnosu na ostale dijelove Jadrana, kao i na antičke izvore, citirajući Strabona i Plinija Starijeg. Upozorila bih da se Plinija može čitati i drukčije te da ta druga interpretacija ukazuje da Japodi ne dopiru do obale, nego je cijelo obalno područje u sastavu Liburnije, od rijeke Raše do Krke. Strabon nedvojbeno spominje Japode na obali, no vrlo je moguće (prema mišljenju prof. Čače) da Strabon opisuje obalu kad Japodi šire svoju kratkotrajnu vlast na račun Liburna. Japodi

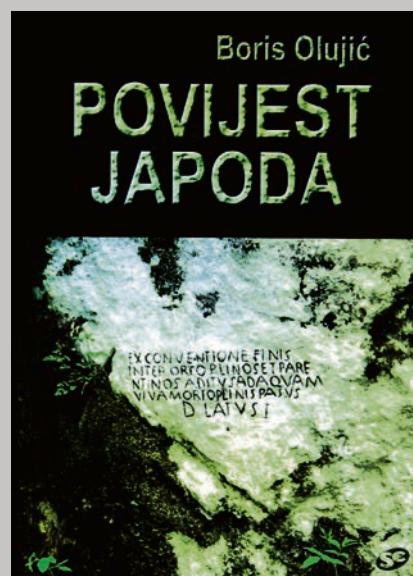
na obali zacijelo su kratkotrajno stanje, vjerojatno negdje u 3./2. st. pr. Kr. Ukoliko su Japodi zaista posjedovali ovo područje, kako autor tvrdi, zašto među japodskim gradovima Strabon ne spominje i one obalne? U krajnjem slučaju, zašto ih ni Apijan ne spominje u opisu Oktavijanovog pohoda 35. g. pr. Kr.?

U daljnjem tekstu autor nastoji primjenom ekohistorijskog pristupa pokazati da prostor podvelebitskog kanala nikada nije imao jaku pomorsku tradiciju, što bi išlo u prilog njegove različitosti od ostatka liburnskog teritorija. Kako bih ukazala da ovakav pristup nije održiv, navest ću primjer Liburna, koji su najpoznatiji kao pomorski narod, pa prema toj logici ravničarski, poljoprivredni kraj Ravni kotara nikako ne bi mogao biti područje pomorskog naroda, a kamoli njihov matični teritorij. Zbivanja na ovom području su nedovoljno poznata glede pripadnosti ovog područja Japodima ili Liburnima, a hoće li autorovo tumačenje literarnih izvora i primjena ekohistorijskog pristupa dobiti svoju materijalnu potvrdu, presudit će arheologija. Dosadašnja su istraživanja bila manjeg opsega i ne mogu se uzimati kao argument ni za ni protiv autorovih tvrdnji, premda dosadašnji nalazi idu većim dijelom u prilog liburnske pripadnosti ovoga područja u željeznom dobu.

UVAŽAVANJE SUODNOSA PROSTORA I ČOVJEKA Iduće potpoglavlje nosi ime *Japodski prostor u antičkim literarnim vrelima* i u njemu autor nabraja najvažnije antičke izvore o Japodima, poput Strabona, Apijana i Diona Kasija, pri čemu odbacuje uobičajenu podjelu Japoda na onostrane i ovostrane Japode. Olujić smatra da je riječ o rimskoj percepciji ovog naroda, a ne o njihovoj stvarnoj podijeli, pri čemu se poziva na njihovu organizaciju prostora, tipologiju naselja i pogrebne običaje na oba područja, sjeverno i južno od Kapele. U identifikaciji Metula prihvaća njegovo moguće poistovjećivanje s Velikom i Malom Viničicom kod Ogulina, uzimajući u obzir izvore, prostorna obilježja lokaliteta i toponomastiku. U ostatku teksta nastoji locirati druga japodska naselja zabilježena u antičkim izvorima. Poglavlje završava hipotezom da Japodi definitivno drže dio obale, odnosno da Strabonovo pisanje nije u suprotnosti s Plinijevim te da se tekst potonjeg ne može upotrijebiti kao argument da obala od Tarsatike do Vegija pripada Liburnima, čak niti u ranocarskom vremenu.

U idućem poglavlju, *Geomorfološke, vegetacijske i klimatske osobine japodskog prostora*, autor naglašava metodološku potrebu uvažavanja suodnosa prostora i čovjeka u sagledavanju povijesti, jer prostor

velikim dijelom određuje sudbinu onih koji na njemu žive. Odsjek *Tragovi u prostoru: naselja* obrađuje utjecaj prirodno-geografskih obilježja na odabir određenog tipa naselja, pri čemu se u skladu s obilježjima japodskog terena autor najviše bavi gradinama, fortifikacijama, tamo zatečenim nastambama i načinima pokapanja. Maritimne motive u japodskoj umjetnosti autor tumači prvenstveno prisutnošću Japoda na moru, što je povezano s ekohistorijskim pristupom koji autor promovira, no takve motive moguće je objasniti i životom Japoda uz riječna područja, a dijelom i grčko-helenističkim radioničkim uzorima. U daljnjem tekstu autor raspravlja o razvoju japodskih naselja, njihovoj brojnosti, međusobnim odnosima, a izlaganje završava zaključkom da su Japodi od 2. st. pr. Kr. izloženi procesima akulturacije poput drugih susjednih naroda.



Boris Olujić, *Povijest Japoda. Pristup*, Srednja Europa, Zagreb, 2007.

Posljednje potpoglavlje ovog tematskog bloka nosi naslov *Japodski pogrebni običaji* i u njemu se prvo iznose promišljanja o odnosu svijeta živih i svijeta mrtvih, u kojem pogrebni ritus velikim dijelom izražava unutrašnju homogenost zajednica. Nakon analize materijalnih pokazatelja pogrebnog kulta, autor iznosi problem malog broja sustavnih novijih istraživanja, zbog čega istraživaču na raspolaganju stoje zastarjeli podaci vezani uz istraživanja provedena na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće te nakon Drugog svjetskog rata. Olujić ukazuje na dvostruki ritus ukopa i u skladu s tim na postojanje paljevinskih i skeletnih grobova kao i na različitost grobne arhitekture. U ostatku potpoglavlja japodske se pogrebne običaje uspoređuje s običajima ukapanja Histra i Liburna. Kao osnovna poveznica među grobovima japodske kulture navode se grobni priloz i jantara. Vjerom u nova istraživanja koja će, zahvaljujući napretku tehnologije, dati mnogo više podataka od onih kojima sada raspolazemo, Olujić završava ovo središnje poglavlje knjige.

USMJERENOST PREMA JADRANSKOM PROSTORU Poglavlje *Japodi: Iliri, Kelti ili...?* problematizira vijesti antičkih autora o etničkoj povezanosti Japoda i primarno Kelta. Ovdje je autor mogao drukčije koncipirati naslov, jer se Ilirima bavio u prvom poglavlju. Analizirajući materijalnu kulturu Japoda u posljednjim stoljećima prije Krista, autor uočava njeno

trajanje bez većih promjena koje bi ukazivale na etničko miješanje, dok neke manje promjene, poput većih količina oružja u grobovima, objašnjava keltskim kulturnim utjecajima.

Iduće poglavlje naslovljeno je *Dolazi li civilizacija s mora? O utjecajima iz jadranskog (sredozemnog svijeta)* i u njemu se analizira utjecaje prisutne u Japoda. Autor analizira kulturne utjecaje koji su na ovaj prostor pristizali s različitih strana, naglašavajući miješanje strane i domorodačke komponente, u kojoj je ona domaća, japodska, uvijek preoblikovala raznolike utjecaje i prilagodila ih svom ukusu. Olujić naglašava da su helenistički utjecaji, premda manji nego u nekih drugih etničkih zajednica, ipak primjetni u kulturi Japoda, u kojoj se uočava njihova usmjerenost prema jadranskom prostoru.

U pretposljednem poglavlju, *Japodi nakon Oktavijanovog pohoda*, autor objašnjava ulazak Japoda u rimski državni ustroj. Olujić opisuje uspostavu prefekturalne uprave i organizaciju japodskih zajednica u sklopu novog sustava vlasti. Tu se dotiče više tema, poput japodske i keltske onomastike, graničnih sporova, izgradnje komunikacija. Poglavlje završava zaključkom da je područje Japoda bilo od izuzetne geostrateške važnosti te se, shodno postojanju većeg broja prometnih pravaca u podvelebitskom kanalu, ovdje razvijaju značajna naselja poput Senja (*Senia*).

U posljednjem poglavlju, *Zaključnim razmatranjima*, autor naglašava neosporan kontinuitet japodske kulture, no ovdje je upitno koliko možemo govoriti o materijalnom kontinuitetu na osnovi provedenih oskudnih istraživanja, pogotovo na cijelom teritoriju Japoda, u koji autor svrstava i dobar dio Liburnije. Slijedi kratki prikaz promjena u japodskom društvu koje su odraz interakcija s rimskim svijetom. U kontekstu tih promjena Olujić odbacuje tradicionalno mišljenje o egalitarnom društvenom uređenju Japoda neposredno prije osvajanja od strane Oktavijana, no ulaženje u ovu problematiku čini mi se nepotrebnim, jer je kulturna je antropologija poodavno ukazala da egalitarno društveno uređenje nestaje s adekvatnim društveno-gospodarskim razvojem koji je usko povezan s pojavom metala i društvenom diferencijom koja iz toga proizlazi, što bi značilo da svijet u kojem se rada zajednica Japoda više zasniva ne nosi egalitarna društvena obilježja. Knjiga završava zaključkom o potrebi pronalaženja odgovora na brojna neodgovorena pitanja o japodskoj povijesti. Vrijednosti knjige *Povijest Japoda. Pristup* leže i u korisnim slikovnim i tekstualnim prilogima, kartama i bogatoj bibliografiji. Olujić je u ovu knjigu ugradio vlastito viđenje japodske povijesne priče, koja je podložna promjenama i različitim interpretacijama. Knjiga će biti korisna ponajprije zato što velik broj spoznaja o ovom etničkom elementu i njihovih različita tumačenja donosi na jednom mjestu, pri čemu ukazuje na potrebu uvažavanja prirodnih osobitosti krajolika, što opet zahtijeva kompleksan i rigorozan pristup, koji ovdje nije u potpunosti primijenjen. **E**

BRILJANTNA POSVETA OMILJENOM PISCU

IZDANJE KOJE SE MOŽE SMATRATI AUTOROVOM DEFINITIVNOM REDAKCIJOM JEDNOG OD NJEGOVIH NAJVAŽNIJIH STRIPOVA

BOJAN KRIŠTOFIĆ

Godine 1991. u izdanju poznate Izdavačke radne organizacije Mladost iz Zagreba, u okrilju nekad vrlo popularne biblioteke Vjeverica, čiji se brojni naslovi i danas mogu pronaći u antikvarijatima i na buvljacima, objavljen je prijevod klasika *Knjiga o džungli* Rudyarda Kiplinga. Na prvi pogled, nije se radilo o osobitom književnom događaju, budući da to zasigurno nije bilo prvo hrvatsko izdanje ovog bezvremenog romana za djecu i mladež, a svakako nije bilo niti posljednje. Ipak, izdanje u biblioteci Vjeverica po nečemu se ipak razlikovalo od svih ostalih – ilustrirao ga je Igor Kordej.

ATIPIČNE ILUSTRACIJE Čitajući tu knjigu u ranom djetinjstvu nisam uspio odmah uroniti u njezin osebujuć duh – pitanja morala i časti životinjskih plemena te Moglijeve podijeljenosti između divljeg života u džungli i njegove potisnute ljudske prirode, problemi britanskog kolonijalizma i osvajanja neistraženih indijskih područja – to su bile teme previše kompleksne za moju nježnu predškolsku dob. Ipak, Kordejeve ilustracije ostavile su snažan i trajan dojam, a pri naknadnom prelistavanju ove požutjele knjige uvijek su se iznova otkrivala u svojoj grafičkoj razrađenosti, kompozicijskoj smjelosti, upečatljivim kontrastima i prepoznatljivoj monumentalnosti izraza. Izvanredan crtač, grafičar, slikar i ilustrator, Kordej se od prvih objavljenih stripova nastalih u okviru djelovanja epohalne strip grupe Novi kvadrat u drugoj polovici sedamdesetih godina (Ilić, Zimonić, Devlić, Kunc, Marušić, Mešić i dr.) usmjerio prema istraživanju oblika, masa te kontrasta svijetla i tame, donekle zanemarujući karakter individualne linije znakovit u stvaralaštvu nekih njegovih onovremenih francusko-belgijskih učitelja – Moebiusa, Druilleta i ostale ekipe iz tzv. Udruženja humanoida (Les Humanoïdes Associés – izdavačka kuća koja je pokrenula *Metal Hurlant*).

Klasično likovno obrazovanje, ljubav prema renesansnim umjetnicima (posebno sjevernoeuropskim), zanimanje za velike ilustratore i grafičare Novog vijeka od klasicizma i romantizma sve do historizma 19. stoljeća (Francisco Goya, Gustave Dore...) proširili su krug njegovih utjecaja bitno izvan tadašnjih gibanja u mediju stripa te je Kordej s vremenom razvio vrlo originalni, razrađeni izraz kojem je prilično teško pronaći srodnike. Može se izdvojiti poljski autor Grzegorz Rosinski, crtač kulturnih stripova *Thorgal* i *Velika moć malog Šninkela* prema scenarijima Jeana Van Hammea, autor blizak Kordeju ne samo grafičkim senzibilitetom, već i interesom za fantastično, mitsko i bajkovito. Doista, u intervjuima je Kordej često govorio o svom čitalačkom ukusu te je jasno kako u njegovoj lektiri (između ostalog) dominiraju romani moderne fantastične i znanstveno-fantastične književnosti, autora kao što su J.R.R. Tolkien, George R.R. Martin, C.S. Lewis, G.G. Kay, Roger Zelazny i ostali, što je i potvrdio ilustrirajući naslovnice njihovih knjiga za izdavačku kuću Algoritam.

Kordej nije tipičan autor fantastičnih ilustracija – u njegovim radovima ne dominiraju oskudno odjeveni ženski i muški likovi monumentalnih proporcija, niti upada u zamku oblikovanja kiča u kostimografiji likova i scenografiji. No, njegove ilustracije posjeduju sasvim osobnu monumentalnost – fascinantnu čvrstoću i sigurnost kompozicije, epski zamah iskustvenog promatrača i filmskog gledatelja i neponovljiv ugođaj kreiran originalnim izborom boja, ležernim potezom i vrlo čestim korištenjem atmosfere perspektive u širokim planovima. Začeci stila kojeg je Kordej publici predstavio u svojim ilustracijama sežu sve do njegovog najopsežnijeg djela iz osamdesetih godina – stripa *Vam* crtanog prema knjizi rumunjskog pisca Vladimira Colina.



Igor Kordej i Vladimir Colin, *Vam*; Naklada Fibra, Zagreb, 2010.

MOTIVI RUMUNJSKIH NARODNIH BAJKI *Vam* je prvi put objavljen u crno-bijeloj verziji u novosadskoj Stripoteci 1985. godine, u vrijeme kada su se jugoslavenski strip časopisi, preplavljeni prijevodima stranih stripova, opet počeli sve više otvarati domaćim autorima. Tako je pored Kordejevog *Vama* u Stripoteci objavljeno i prvih nekoliko epizoda Devličevog životnog djela – stripa *Macchu Picchu*, kao i stripovi drugih jugoslavenskih autora. Zašto je odlučio adaptirati postojeći književni predložak i zašto se odlučio baš za omanji fantastični roman u nas slabo poznatog rumunjskog pisca, Kordej uvjerljivo objašnjava u predgovoru novom izdanju *Vama* u sklopu biblioteke Kolorka izdavačke kuće Fibra iz Zagreba. Novo izdanje *Vama* ne oslanja se na originalnu crno-bijelu verziju, već na inozemno, francusko izdanje iz druge polovice osamdesetih, objavljeno u boji. Fibrino izdanje može se nazvati Kordejevom definitivnom redakcijom jednog od njegovih najvažnijih stripova – autor je proširio opseg stripa dodajući još nekoliko stranica i niz novih kadrova, s namjerom da olakša protok radnje na mjestima

gdje opširnost dijaloga (zbog prilično doslovne adaptacije predložaka) donekle opterećuje kompoziciju table.

Ako Kordej nije tipičan ilustrator fantastičnih književnih predložaka, tada ni *Vam* nije tipična fantastična literatura. Premda poznavanje literarnog izvora nije nužno za razumijevanje Kordejeve adaptacije, zbog postupka doslovnog prenošenja sadržaja slikom i riječju na stranice stripa nije naodmet reći nekoliko riječi i o Colinovom izvornom djelu.

Prije svega, danas bi *Vama*, zbog skromnog opsega i nevelikog broja likova bilo uputnije smjestiti u žanr umjetničke bajke nego opširnih, sveobuhvatnih romanesknih struktura karakterističnih za poslijeratnu fantastičnu književnost. *Vam* je zbirka kraćih priča, gotovo mitova, djelomično izgrađenih na motivima rumunjskih narodnih bajki, no s visokom dozom originalnog autorskog doprinosa, gdje odnosi nadnaravnih, božanskih lica i kompleksnih ljudskih likova nose nešto od dramatike i izvornosti ranih grčkih mitova. S druge strane, ogoljenost književnog izraza, jednostavnost osnovne fabule, arhetipske značajke većine lica i autorska interpretacija rumunjske tradicije podsjećaju i na književni postupak jednog Slavena u poigravanju s mitologijom pacifičkih naroda – Jože Horvata u romanu *Waitapu*. Drugim riječima, sadržaj i poruke *Vama* su univerzalni i dotiču sjećanja mnogih naroda, a mitologija gotovo svakog naroda ima poneku paralelu s pričom o sukobu odvažnog, slobodoumnog čovjeka s dekadentnim, razvratnim bogovima. Motiv emancipacije pojedinca od prirodnih sila, zlosretna sudbina, ali i okoštale, zastarjele zajednice obrađen je vrlo suvremeno te unatoč bajkovitom duhu *Vam* uopće ne djeluje anakrono – zahvaljujući posve neobičnoj autorovoj poetičnosti i maštovitosti te uvjerljivosti u prikazu emocija i odnosa, knjiga svakako može zainteresirati i današnjeg čitatelja.

POČECI ZRELOSTI Kordej je *Vamu* pristupio s velikom pažnjom i ljubavlju, minuciozno gradeći svoje veliko djelo likovnim postupkom neobičnim za strip – stvarao je stranicu po stranicu grebanjem skalpelom ili žiletom po podlozi papira kunsdrucka koji je prethodno premazan slojem crnog tuša. Konačni efekt podsjeća na grafičke tehnike poput bakropisa ili drvoreza, s tim da su konture likova manje oštre, a linija se gubi u poznatim Kordejevskim rasterima, zatamnjenjima, kontrastima i ostalim igrama svjetla i sjene karakterističnima za ovog umjetnika. Fizionomija likova je reducirana, ogoljena, kostimografija krajnje minimalistička i funkcionalna, a scenografija je svedena na masivne megalitske građevine i hramove drevnog izgleda, bez suvišnih ukrasa i pretjerivanja. Svakom tablom dominiraju figure i u cijelom je *Vamu* zapravo vrlo malo totala i

— VAM POTVRĐUJE KORDEJEVO LIKOVNO MAJSTORSTVO I SVJEDOČI O RAZVOJU JEDNOG OD NAJVEĆIH HRVATSKIH AUTORA STRIPA KOJI SE PO PRVI PUT U KARIJERI UHVATIO UKOŠTAC S DOISTA OPŠIRNOM I ZAHTJEVNOM NARATIVNOM STRUKTUROM —

širokih planova, a prevladavaju krupni i srednji planovi što se izmjenjuju u brzom slijedu, tvoreći tako narativno tkivo stripa i osnovu dramske napetosti između likova, na čemu počiva i snaga literarnog predložaka. Tu se pojavljuju i neki problemi doslovne adaptacije – sadržajna zasićenost mnogih prizora i prevelik broj kadrova na pojedinim stranicama, kao i prenošenje preopširnih blokova originalnog književnog teksta u nekim dijalozima i rijetkim opisima “sveznajućeg” pripovjedača iz trećeg lica. Tu *Vam* poprima pomalo anakroni karakter lošijih adaptacija gdje kadar stripa postaje ilustracija, a ne logični element u kompoziciji table i narativnom toku djela. To se posebno odnosi na kadrove koje je Kordej naknadno dodao, i čija je glavna svrha rasteričavanje tabli i naglašavanje emocija, okruženja i atmosfere. Ipak, uza svu svoju ljepotu neki takvi kadrovi uzrokuju blagi diskontinuitet u čitanju, a vidljiva razlika u načinu bojenja novih i starih kadrova povećava ovaj negativan efekt. Ipak, takva su mjesta u stripu relativno rijetka. U najvećoj mjeri *Vam* potvrđuje Kordejevo likovno majstorstvo i svjedoči o razvoju jednog od najvećih hrvatskih autora stripa koji se po prvi put u karijeri uhvatio ukoštac s doista opširnom i zahtjevnom narativnom strukturom, uz veliku ambiciju odavanja počasti svome omiljenom piscu. Može se reći kako je Kordej svoje ambicije radom na *Vamu* uglavnom ispunio i zacrtao pravac svoga daljnjeg razvoja, evolucije sasvim osobnog vizualnog svijeta, gdje njegov briljantan crtež u novije vrijeme često podiže kvalitetu i nekim sasvim prosječnim scenarijima. Premda su neki noviji Kordejevi stripovi radeni za europske izdavače zanimljivi isključivo zbog majstorovog crteža, njegov je svijet i dalje dovoljno privlačan da zagonetno pažnju čitatelja. A zrelost i nepobitnu čvrstoću počeo je dostizati upravo u *Vamu*, stripu čija se važnost za Kordejevu karijeru, ali i za hrvatski strip osamdesetih godina ne može precijeniti. ■

ŠTO NAS TO UZNEMIRUJE?

IAKO JE AUTORICA KNJIGU POČELA SVOJIM OSOBNIM RAZLOZIMA ZA FEMINIZAM I OSOBNIM ISKUSTVIMA U SUOČAVANJU S DISKRIMINATORNIM PONAŠANJEM, ONA NAM NUDI I IZRAZITO RAZVIJEN ZNANSTVENO-KRITIČKI DISKURS KOJI POGAĐA SRŽ PROBLEMA. ONOG FEMINISTIČKOG, DAKAKO

MARTINA PERIĆ

U zapadnjačkoj znanosti pa tako i humanistici, prevladavao je dugo vremena stav da diskurs znanosti i teorije treba biti lišen svake subjektivnosti, tj. prisustva samog autora u tekstu te se stoga izbjegavala čak i upotreba prvog lica jednine, a sve u svrhu depersonaliziranog načina izražavanja, odnosno uvjerenja da znanstveni tekstovi, ili barem oni koji pretendiraju takvom statusu, trebaju biti objektivni i racionalno utemeljeni u svojoj argumentaciji, bez kojekakvih osobnih, ili još k tome ženskih, “eksesa”. No, kako se nasreću stajališta ipak mijenjaju, i to je “eksesno ja” pronašlo svoj put u samo srce znanstvene misli. Posljednjih je nekoliko desetljeća feministička teorija iznjedrila upravo suprotan stav, odnosno koncept korištenja osobnog pa čak i autobiografskog iskustva u teoriji, znanosti, kritici. Feminističke teoretičarke prve su počele pisati o tzv. personaliziranoj kritici (*personal criticism*) i na personalizirani način – pri čemu upozoravam da se angloamerički pojam *criticism* ima shvatiti dakako mnogo šire od pojma kritike u hrvatskom jeziku, ondje je riječ o diskursu teorije uopće, a ne samo onom kritičkom.

— INAUGURALNI FEMINIZAM NUDI JEDNU POPRILIČNO PERVERTIRANU OBMANU UVJERAVAJUĆI NAS DA JE FEMINIZAM DANAS U BITI NEPOTREBAN JER SU VEĆ POSTIGNUTI SVI NJEGOVI CILJEVI. SAMO ŠTO ŽENE I DALJE JESU ZLOSTAVLJANE, DISKRIMINIRANE I NERAVNOPRAVNE NA SVIM DRUŠTVENIM RAZINAMA! —

FEMINISTIČKE PRIČE I TLAPNJE

Pojam personalizirane kritike inače je vrlo detaljno razradila Nancy K. Miller u svojoj odličnoj knjizi “*Getting Personal*”, naglašavajući važnost tog koncepta za feminističku teoriju koja se uvijek gradila na osobnome iskustvu, ali je isto tako kroz ovakve nove načine izražavanja ponudila prostor afirmacije ženske subjektivnosti. Knjiga *Visoko čelo* Gordane Bosanac pisana je ne samo iz vizure personalizirane kritike, već i u obranu osnovnih vrijednosti i ciljeva koje feminizam promiče od svojih početaka, a jedan od njih je upravo revalorizacija osobnog iskustva, posebice ženskog. To je iznimno dobro napisana knjiga, znanstveno odlično utemeljena i dosljedna u svojoj argumentaciji o temeljnim pitanjima odnosa feminizma i antifeminizma te mogućih perspektiva feminizma, ne samo u relativno malom i zatvorenom arealu humanistike, nego i u širem kontekstu suvremenog društva. No, ta je knjiga ujedno možda jedan od najboljih primjera personalizirane kritike, tj. teorije u hrvatskoj znanstvenoj produkciji u posljednje vrijeme. Naime, autorica

ne samo što upleće osobno iskustvo pa čak i ono što bi Nancy K. Miller nazvala “autobiografskom performansom” u svoj tekst, nego u osobnom iskustvu pronalazi razloge za svoje cjeloživotno bavljenje feminističkom teorijom. U tim razlozima, koji su uostalom u strukturi knjige izdvojeni u *dvije priče i jednu filozofsku tlapnju*, vidimo što to uznemiruje Gordanu Bosanac i navodi je kako na vlastiti feministički angažman tako i na pisanje ovog osobito složenog (ali nipošto neprotočnog) i u našem društvenom i znanstvenom okruženju itekako potrebnog teksta.

UZNEMIRUJUĆA LJUDSKA PERSPEKTIVA

Nju uznemiruje činjenica da i danas, na početku 21. stoljeća, još uvijek postoje izraziti antifeministički stavovi i oblici ponašanja, koji variraju od jezika i geste ulice pa sve do jezika i geste akademskog miljea te koji govore o zazoru prema samom pojmu feminizma (ili feministicama) na samo kod muškaraca nego i kod žena, a s druge strane pokazuje se da za feminizam ima još itekako mnogo posla i razloga. Što je to što nas/njih zapravo uznemiruje u toj činjenici da postoje feminizam i feministice, odnosno teorijski i praktični zahtjevi koji su u svojoj srži apsolutno humanistički – dostojanstvo i sloboda svakog ljudskog bića – jer *muškarac i žena mogu se uspoređivati samo u ljudskoj perspektivi*, da se poslužim riječima Simone de Beauvoir. Je li razlog toj uznemirenosti u dokidanju dotadašnje nevidljivosti ženskog “ja”, ženskog osobnog iskustva koje je odjednom postalo izrazito vidljivo i artikulirano u javnom diskursu umjetnosti i znanosti koji je stoljećima bio ekskluzivno muški prostor? Problem ulaska žene u javnost i javni prostor primjećuje se na dvije razine, prvo onoj doslovnoj gdje se naprosto radi o izlasku žene iz kuće na ulicu i ostale javna mjesta na kojima je dotad bilo nezamislivo da se žena pojavljuje sama, bez muške pratnje (svojedobno je i Marija Jurić Zagorka izazvala pravi društveni skandal u Zagrebu kada je sama išla ulicama grada, ulazila u kavane i restorane, sudjelovala na javnim političkim demonstracijama jer je još na početku 20. stoljeća u našoj sredini bilo nevjerovatno da se “pristojna” žena pojavljuje sama na ulici. Na ulici su tada mogle biti samo uličarke, javne žene u najpogrdnijem smislu te riječi). No taj se problem događa jednako tako i na simboličkoj razini ulaska u simbolička polja javnog djelovanja, poput primjerice obrazovnih institucija, medija te diskursa znanosti i teorije koji su također bila prostori isključivo muškog djelovanja.

OBMANA INAUGURALNOG FEMINIZMA

Gordana Bosanac iscrpno govori o tom problemu u svojoj knjizi naglašavajući kako je žena na ulici ili bilo kojem drugom javnom prostoru uvijek od strane muškaraca svedena na spolni znak ili čak na razinu

puke stvari te kao takva izložena raznim oblicima napada, od verbalnih pa do fizičkih nasrtaja. Ona je izvor uznemirenosti, otpora zbog narušavanja patrijarhalnog poretka koji ženi propisuje isključivo poziciju privatnog, kućnog prostora, ona unosi “ženski nered” u uređena polja muškog svijeta, a za autoricu to znači samo jedno – da razlozi za feminizam nipošto nisu nestali, dok god postoje razni oblici antifeminizma, postoje i razlozi za feminizam.



Gordana Bosanac, *Visoko čelo*, Centar za ženske studije i Ured za ravnopravnost spolova Vlade RH, 2010.

Među ostalim, Gordana Bosanac u knjizi navodi detaljnu klasifikaciju tipova antifeminizma i antifeminističkog ponašanja. Prvi tip je tzv. bazični antifeminizam koji se očituje kao fizičko i verbalno nasilje nad ženama te predstavlja najgrublje oblike zlostavljanja i ponižavanja žena. Zatim slijedi estetički antifeminizam koji zapravo ženu poistovjećuje s njezinom vanjštinom, svodeći je na razinu ukrasa, izvora estetske ugone, pri čemu proizlazi da je samo lijepa žena “prava” žena, dakle, ona koja je ovjerovljena unutar kanona muške želje. Kao treći tip autorica navodi antifeminizam žena koji slikovito naziva “kompleksom Here” – riječ je o ženama koje su pounutrine patrijarhalni poredak, potpuno se poistovjetile s ulogom koja im je tim poretkom nametnuta te svaki pokušaj emancipacije ili osvještenja o podređenom položaju u kojem se nalaze doživljavaju kao uznemirenje ili prijetnju. I kao posljednji tip antifeminizma izdvaja tzv. inauguralni feminizam koji je zapravo možda i podmukliji od prethodnih tipova koji manje-više izravno i neprikriveno iskazuju svoj neprijateljski odnos prema ženama i feminizmu, dok inauguralni feminizam nudi jednu poprilično pervertiranu obmanu uvjeravajući nas da je feminizam danas u biti nepotreban jer su već postignuti svi njegovi ciljevi – emancipacija

žena, ravnopravnost spolova, donošenje zakonskih odredbi protiv svih oblika spolne/rodne diskriminacije i protiv nasilja nad ženama, itd., itd. Samo što nažalost žene i dalje jesu zlostavljane, diskriminirane i neravnopravne na svim društvenim razinama!

NEUTEMELJENOST ANTIFEMINIZMA

Tu diskrepanciju između onog što bismo u teoriji (feminističkoj ili humanističkoj, zapravo je isto) htjeli i onog što nam stvarnost uistinu nudi vrlo dobro uočava i analizira autorica, pritom argumentirano ističući i objašnjavajući da je antifeminizam lišen znanstvenog utemeljenja i kao takav svediv samo na razinu dokse, mnijenja, nikako znanstvenog stava ili diskursa, za razliku od feminizma koji ima itekako razvijenu znanstvenu argumentaciju, ali i onaj bitan aspekt uvažavanja osobnog iskustva o kojem je bilo riječi na početku. Stoga i Gordana Bosanac samouvjereno polemizira s onim znanstvenicima i misliocima koji su bili predstavnici antifeminističkog mišljenja, primjerice s Freudom i temeljnim postavkama njegove psihoanalize, potom s Kostasom Axelosom i Ottom Weiningerom za koje smatra da svojim tekstovima na posve neargumentiran i znanstveno neutemeljen način promiču (ne)kulturu mizoginije i patrijarhata. No, da se ne bi stekli krivi ili površni dojmovi o nepostojanju osviještenih muškaraca, tj. “muškog” feminizma, autorica navodi zanimljiv i pozitivan primjer – riječ je o Johnu Stuartu Millu i njegovoj knjizi *Podređenost žena* u kojoj se autor pokazuje kao zagovornik prava žena te iznosi shvaćanje svijeta u kojem žena nije svedena na granice svog spola, već je ravnopravna muškarcu u svojoj egzistenciji. U tome smislu i tzv. “muški” i “ženski” feminizam funkcioniraju kao humanistički stav i humani odnos koji je usmjeren prema svim ljudima jednako. A to je upravo ono što Gordana Bosanac ističe kao temeljnu tezu u svojoj knjizi.

SVJEŽINA OSOBNOG POGLEDA

Iako je autorica knjigu počela svojim osobnim razlozima za feminizam i osobnim iskustvima u suočavanju s diskriminatornim ponašanjem, *Visoko čelo* ujedno nam nudi izrazito razvijen znanstveno-kritički diskurs koji pogađa srž problema. Onog feminističkog, dakako. Upravo taj originalan i svjež spoj osobnog i znanstvenog pogleda, ujedno popraćen živim i protočnim stilom, čini ovu knjigu ne samo zanimljivom, nego i prijeko potrebnim štivom. U našoj društvenoj, a osobito akademskoj sredini očito nam treba i kritičizma i feminizma, posebno ovako promišljenog i utemeljenog. Ostaje nam samo nadati se da nova knjiga Gordane Bosanac neće biti shvaćena kao još jedno feminističko “uznemirenje”, nego kao tekst koji nas tjera da sami sebi iznova postavljamo pitanje: što nas više uznemiruje? Feminizam i njegovi zahtjevi ili činjenica da svakodnevno svjedočimo različitim oblicima diskriminacije i zlostavljanja žena, a ne poduzimamo ništa? Za Gordanu Bosanac, sve feminist(ic)e i humanist(ic)e odgovor na to pitanje i više je nego jasan. **E**

GORDANA BOSANAC

MIZOGINA JEZA I DOSTOJANSTVO FEMINIZMA

RAZGOVOR S GORDANOM BOSANAC POVODOM OBJAVLJIVANJA NJEZINE KNJIGE *Visoko čelo - Ogled o humanističkim perspektivama feminizma U KOJOJ AUTORICA, MEĐU OSTALIM, RAZMATRA SUŠTINU FEMINIZMA I ANTIFEMINIZMA, IZLAŽE TEZE O (IZDAJI) LJUBAVI, O PROSTITUCIJI I JOŠ O MNOGO ČEMU*

ANA MASKALAN

Jedna od centralnih tema Vaše knjige je antifeminizam. Što je antifeminizam i je li on identičan s mizoginijom? – Antifeminizam nije identičan s mizoginijom, iako je na skali antifeminizma mizoginija njegova krajnja posljedica, najniži stupanj antifeminističkog stava kao stava koji poništava ženu kao ljudsko biće. U svojoj skali klasifikacije antifeminističkih stavova i ponašanja stavila sam je na sam vrh kao pojavu fizičkog i verbalnog nasilja. No, ima nešto što, čini se, izaziva zabunu u mojoj upotrebi naziva *feminizam* i *antifeminizam*. Naime, ja antifeminizam ne upotrebljavam samo kao suprotnost feminizmu, nego mnogo šire, univerzalnije, tj. kao suprotnost svemu ljudskom, suprotnost humanom odnosu prema ženskom i svakom biću svijeta kao biću, kao stav i praksu koja ništi ljudskost žene kao i pravo opstojnosti svakog bića za sebe. A taj stav proizlazi iz određenja feminizma kao humanizma, jer feminizam je danas više od pokreta, a antifeminizam više od njegova osporavanja.

NISKO ČELO ŽENE I INI RAZLOZI ZA FEMINIZAM
Rekli ste da je jedan od Vaših razloga za feminizam bila “epistemološka jeza”... – Radi se o jednom stanju duha: upireš se o znanje, a ono demantira samo sebe, opovrgava se na banalnoj razini. *Epistemološka jeza* je užas koji te spopadne kad uvidiš da se znanstveni sud valja u predrasudi ili nije daleko od nje. To sam osjetila kad sam pročitala glupost u jednom anatomskom atlasu o *niskom čelu žena* kao obilježju koje je zadano. Naravno, danas je i u medicini tako nešto sasvim pogrešno, ali zamisli pedesete godine prošlog vijeka. Mora te uhvatiti jeza kad ti mudra znanost skрати onaj anatomske dio koji simbolizira pamet. Što ti ostaje?

Napisali ste da je jako teško braniti feminizam jer je to tema o kojoj se svatko osjeća pozvanim i sposobnim raspravljati... – “Žensko pitanje” ili pitanje ravnopravnosti žena, po najširem mnijenju ne spada ni u kakvu *specijalnost*, nego je to pitanje na koje može odgovoriti doslovce svaka “šuša” koja govori, svatko tko živi u blizini žena, s njima se druži, komunicira i zabavlja, tko živi s barem jednim primjerkom te vrste, itd. Svi tu imaju “iskustva”, “praksu”, a tu nekakve teorije i mudrosti i ne treba. Zato sam knjigu započela opisom ovog najuobičajenijeg mnijenja, ove bezumne lakoće lupetanja o temi koja “ništa ne košta”, a dodajem i nikoga! Zato sam na početku dala do znanja koliko je rasprava o feminizmu teška zbog onih koji se svađalački guraju u nju, a kojima ni akademski rang ne osigurava razinu.

HERE I OSTALE ANTIFEMINISTICE
Često su najglasniji protivnici feminizma, paradoksalno, upravo žene! Zašto? – Spolno pokoravanje prate procesi pokoravanja cijeloga bića tako dugo dok ono svoje ropstvo ne prihvati kao prirodni poredak stvari i za taj se poredak na kraju zalaže i brani ga. U pokoravanje žena spada njihovo isključivanje iz obrazovanja i školovanja, što traje skoro do polovine 19. vijeka, da bi tek sredinom 20. vijeka u cijelom svijetu bilo prihvaćeno žensko pravo glasa i školovanja na svim obrazovnim stupnjevima, s različitim intenzitetom i rasprostranjenošću. Dakle, od 20. vijeka unazad žena je izvan svijeta, u tami, kako Simone de Beauvoir kaže, svoje imanencije. Što žena može biti i postati ako je nepismena, u statusu nižem od onoga sluge, tretirana kao vlasništvo, bez prava nasljeđivanja i bilo kojeg političkog prava, izručena samovolji svog vlasnika-muža, bez ikakvih

moćnosti da stekne vlastite izvore prihoda? Takovo se biće uglavnom miri s onim kako mu je. Naravno, bilo je sjajnih iznimaka u svim vremenima, žena koje su postale pismene, glasne, politične i borbene (nije li za to najveći i najsajtniji primjer naša Marija Jurić-Zagorka?). Uostalom, treba čitati Rosalind Miles i njezinu *Žensku povijest svijeta*, koja govori o tome što je sve žensko biće proživjelo kroz povijest, nakon čega mi stalno pada na pamet pitanje Simone de Beauvoir: kako se u ženskim uvjetima uopće i može ostvariti ljudsko biće?

Što je “zavist Here”?
– Ovu sintagmu preuzela sam od naše, nažalost nedavno preminule, sociologinje, znanstvenice i pjesnikinje Jasenke Kodrnje. Poduzimajući u svojim istraživanjima jednu veoma značajnu dekonstrukciju nekih mitoloških sadržaja sa stanovišta feminističke teorije i epistemologije, kao i nekih postmodernih filozofa (Derrida), ona je pokazala malo drugačiju sliku božanstava nego što smo to naučili. Primjerice, Zeus, kao vrhovno božanstvo, održava svoju vladavinu nasilnim činima, silovanjem i prijevarama, a svoju božansku supružnicu nakon njezinog poraza u borbi za nadmoć, ponižuje i degradira. Ona se najprije osvećuje da bi na kraju svoj položaj interiorizirala sluganskim odnosom spram onoga tko ju je pokorio. To je tipični proces upokoravanja kad sluga postaje gori od svog gospodara. Nakon što se istopi svaki otpor, bijes, poniženje, nastoji se postati onaj tko nas je upokorio, i još gori od njega. “Žene-Here” do odvratnosti veličaju i brane svoje ropstvo, mrze i napadaju imalo slobodoumnije žene u kojima ne podnose sjećanje na svoj nekadašnji položaj, potpuno izgubljene u mračnom svijetu svojih intriga, mržnje i rugobe. To su žene koje ne podnose druge žene, koje kidišu na njih te ih, potpuno na način muškaraca, nazivaju *kurvama* i *kučkama*.

Je li svako odbijanje žene da se deklarira feministicom anti-feminizam?
– Zaboga, ne! Odbijanje može imati razne motive, a antifeministički stav je samo jedan od mogućih. Feminizam ne mora biti javni stav ni javna deklaracija. Dapače, takav je i odbojan. Smatram da je danas feminizam suptilniji, jer je spekulativniji, teoretičniji, kulturalniji i nije samo stvar javnog govora. On može biti gesta, tiho suglasje i interiorizirano razumijevanje situacije Drugog. Pa zar to nije dovoljno?

O LJUBAVI I “LJUBITELJIMA ŽENA”
Na nekoliko mjesta u knjizi kritizirate galantne kavalire i muškarce opčinjene ženama kao “ukrasima svijeta”. Nije li proturječno “ljubitelje žena” označiti antifeministima? – “Estetički antifeminizam” na rubu je da to uopće i bude. No, ja sam u knjizi kritički obradila tendenciju da žene moraju postati ukras i estetska uгода, da im je to imperativ i da po tome dominiraju svijetom kao vašarom taštine. Postavljajući kanone zadane ljepote tijela, tzv. estetičko procjenjivanje postaje surovo odbacivanje svega što tome ne odgovara, neka vrsta rasizma prema tijelima koja tome ne mogu pa i ne žele udovoljavati. Što s ljudima koji nisu lijepi, koji su stari, koji se introvertirano odnose prema svom tijelu, koji su osakaćeni, invalidni? Kamo oni spadaju? Ovu tendenciju kanonsko-modne estetizacije smatram duboko anti-humanom.
A što se tiče “ljubitelja žena” koji ih podržavaju samo u tome da one budu lijepe, da se proizvode kao poželjna

tijela, da uživaju u ego-glamurima svih vrsta, jasno je da ih time svode na oskudne dimenzije ljudskosti, podržavajući njihovo osiromašenje na drugim planovima življenja, interesa i mogućnosti.
A da o žalu za izgubljenim kavalirima ponovo kažem ono što sam polemički namijenila nekim kolumnisticama koje o tome lamentiraju kao o “izgubljenoj romantici”: zašto bi ljudska pažnja i ljudski obzir u međusobnoj, a posebno javnoj komunikaciji bili usmjereni samo prema ženama? I ja sam za tu “romantiku”, ali prema svima! Damama rukoljub i pridržavanje kaputa, i to samo kad nam se dama “svida”, a svima ostalima vritnjak i psovka?! Ne ide to tako, gospodo! Izvolite primijetiti staricu i starca kad s mukom ulaze u tramvaj, smrznuto dijete kad prosi na ulici, bolesnika kojeg treba pridržati da ne padne itd. *Gesta* je nestala, ali prema svima je treba vratiti. Žena nije i ne treba biti izuzetak *kao žena*. Njoj ne treba posebna pažnja, ni poseban položaj sa stanovišta ove općenitosti pripadanja spolu, nego obzir koji pripada ljudskosti.

— ONO ŠTO SU U Latinici
IZGOVORILI UČESNICI, A NAROČITO
GOSPODIN LATIN, MOGLO BI SE
PROGLASITI NANOŠENJEM BOLA
CIJELOJ JEDNOJ SKUPINI ŽENA-
FEMINISTICA, KOJU SE SAMO
ZBOG NJIHOVA UVJERENJA JAVNO
OSUĐUJE —

Veliki dio svoje knjige posvetili ste temi ljubavi na tragu velikog mislioca Ericha Fromma; spominjete čak i utopiju ljubavi... – Dugo sam se bavila Frommom, predavala sam na osnovi njegovih tekstova, jer je on iznimno posvećen suvremenosti i jer razina njegovih filozofskih uvida u *ljudski problem* ima posebno humanističko i vrijednosno značenje. Sada pripremam jednu knjigu o tome, jedan *hommage* Erichu Frommu u kojem ću nastojati pokazati svu veličinu ne samo njegova humanizma, nego i misaonog dometa ontološkijske dileme “imati ili biti” u materijalu današnjice, zatim pitanje autentičnosti i bivstvovanja, i još ponešto... Volim ga zbog jednostavnosti i dubine u misaonim zahvatima koji se tiču onoga što bi trebalo biti ljudsko, npr. ljubav. A nju sam smjestila u utopiju, jer je to prava ne-mjestija, ne-dodija i nigdina našega bića, posebno danas. Izbacena iz svijeta kao uljez, kao neisplativa moneta, kao mašta i puka želja, zamijenjena surogatima, nedostižna iluzija. Nije li to sve prava utopija? Ljubav je u srži utopija, jedina koju još sanjamo i koja nam je preostala.

Što je homoseksualna ljubav?
– Ljubav, naprosto. No, i ta ljubav često nije čista ljubav, nego supstitut za koješta drugo (o čemu Fromm raspravlja u svom *Umijeću ljubavi* i drugdje). Problem te ljubavi je u tome što njezino javno izražavanje izaziva sablazan i zgražanje, jer dovodi u pitanje binarni poredak spolnog identiteta. Kad spolnost ne bi bila pitanje samog temelja identiteta svake individue, nikome ništa. Ali, spolnost je samo jezgro našeg identiteta, koji se pojavom javne slike ljubljenja istospolnih teško uzdrma, do ludila. Na trunčicu sumnje spolnog identiteta odmah se reagira batinanjem Drugog. Samo onaj tko je i malo nesiguran u to kojem spolu pripada, poništavat će tu sumnju izubijanjem homoseksualca jer taj svojom slobodom ugrožava njegov

mir, izaziva slobodu spolno upokorenog. To je sva tajna fizičkog nasrtanja na homoseksualce. Ako si miran glede svoje spolnosti, ljubakanje Drugog nije ti nikakva poruka, nikakav značaj. Naprosto si ravnodušan. Vi koji mašete toljagama, razmislite malo što ste zapravo po spolu pa čak i to što biste htjeli biti.

Zašto smatrate da je suvremenost obilježena diktatom spolnosti ?

– Od početka seksualne revolucije, dakle negdje sredinom prošlog vijeka pa do danas, traje ovaj pritisak spolnosti kao pritisak izborne seksualne slobode. Paradoksalno, ono što se oslobodilo sada terorizira u obliku u kojem to nije sloboda nego njezino izopačeno zlorabljenje. Naime, seksualno oslobođenje postalo je predmet medija, posebno reklame, sredstvo komercijalnih manipulacija, javnosti i “vesele znanosti”, tj. one koja posreduje putem medija u savjetima pojedincima kako da se nose sa svojim spolnim problemima. Nakon toga buknula je pornografija, specijalizirani mediji za seksualnu zabavu itd. Oslobođenje spolnosti, seksualna sloboda i ukidanje tzv. tabua, sve to ispunilo je društveni prostor na način *reklame* koja potiče potisnutu seksualnost na stari, patrijarhalni način, upravo na štetu žene i njezinog dostojanstva. Seksualna revolucija ima svoju žrtvu, to je žena kao medijski stereotip ili ideotip, žena kao predmet javnog užitka, kao sredstvo, nepresušni objekt. Toliko smo pisali o liku žene u medijima, toliko protestirali. I ništa. Ovaj reklamni tip medijskog korištenja žene postao je metoda. I otvorena degradacija žene kao malo gdje. Seksualno se svuda nameće, svuda prati, svuda podriiva podsvjesno, svuda je simbolički znak, svuda daje na znanje da nas ima u šakama. Seksualna je revolucija jedna velika prijevara, volim to reći sintagmom: to je “sloboda kao darovana nakaza”. Ona je zaslužna za javni pritisak seksualnih predodžbi, za poimanje seksualnosti kao neodgovorne zabave, za reklamni, a ne humani značaj seksualnosti, za reklamno teroriziranje ženskog lika.

— FEMINIZAM NE MORA BITI JAVNI STAV NI JAVNA DEKLARACIJA. DAPAČE, TAKAV JE I ODBOJAN. SMATRAM DA JE DANAS FEMINIZAM SUPTILNIJI, JER JE SPEKULATIVNIJI, TEORETIČNIJI, KULTURALNIJI I NIJE SAMO STVAR JAVNOG GOVORA —

EMANCIPACIJA KROZ MODU I SPORT
Zanimljiv je Vaš stav da su moda i sport oblasti koje su najdalje otišle u oslobađanju žena od stereotipa poziva...

– Moda, a naročito sport su u jednom povijesnom trenutku najdalje otišli u oslobađanju žena, tj. kada je moda oslobodila ženu onih haljina koje su se morale vezati oko nje kao sprave za mučenje, onih korzeta i raznih stezalica da bi se pokazao vitak struk. S tog stanovišta ona je zaista oslobađajuća. Isto tako, pojava žene u sportu, pobjeda je nad zatvaranjem žene u prostor i oslobođenje njezine ljudske želje za kretanjem, trčanjem, skakanjem, igrama. Danas se u sportu divno vidi što sve žene mogu postići treningom tijela. Njezino tijelo je sad za nju, slobodno, natjecateljsko, željno samonadmašivanja. Njezino učešće u sportu smatram vrhuncem njezine emancipacije osobina tijela kao snage, izdržljivosti, koordinacije, pokretljivosti itd. Dokazuje se ljudskim bićem, kao i to da nije sjedilački ukočeno kućno mrtvo puhalo, kakvom je prikazuju na portretima, nego živost i radost pokreta, igre i natjecanja, da u tome također pripada prirodi i da u njoj i na taj način može biti slobodna i sretna. Pobijedila je mizoginu ideju da je žena nepokretna biljka, stvor koji se grozi kretanja.

Kad je moda postala teroriziranje diktata, naravno najviše je pogodila žene, ali im je u kontekstu funkcionalnosti pružila mogućnost da se oblače primjereno situacijama. Sport ima isto svoja ograničenja, ali žene se natječu, treniraju, postižu zadivljujuće rezultate. Zamisli si u tome žene dva, tri i više vjekova unazad! Obožavam Blanku Vlašić!

MUŠKI FEMINISTI I RUŽNE FEMINISTICE
Zašto nema muškog feminizma?

– Tko kaže da nema? No, to je kao sintagma svojevrsni *contradictio in adjecto*, ili oksimoron koji jako izaziva podsmijeh. Međutim, sasvim neopravdano, jer mnogo je muškaraca feministički nastrojeno ako pod time

podrazumijevamo normalne suvremene muškarce koji u većini to ne deklariraju, ali u životu to prakticiraju kao stav partnerske ravnopravnosti sa ženama. Poznajem mnogo takvih. Zapravo, njima feminizam nije ni potreban. Oni žive njegova načela bez nužde da ih drže zvaničnima, da ih deklariraju.

Jedna od najčešćih uvreda na račun feministica je da se radi o ružnim i neženstvenim ženama. Je li ona istinita?

– Jako mi je drago da me to pitaš i da aktualiziraš jedan ponovni nastaj na feminizam preko izgleda, habitusa žena koje se deklariraju feministicama. Evo, nedavno je održana *Latinica* na tu temu i ja sam zgrnuta spomenutom tezom Denisa Latina, koju je zakitio emfatičnom frazom: “Kamo je nestala ženstvenost!?” Feminizmom se, kaže on, bave ili se za njega opredjeljuju ružne, neženstvene i u “ženskom smislu” neuspješne, nerealizirane žene, koje oponašajući muškarce nastoje steći društvenu poziciju, nadoknaditi tako svoj nedostatak ženstvenosti.

Žao mi je da to dolazi od Latina kojega jako cijenim i koji se ne bi trebao baviti temama koje ne poznaje. Najprije, koja je to vrsta dopuštene javne segregacije ljudi po – ružnoći ili ljepoti? Pa gdje se to ljudi nečim bave samo zato jer su ružni? Otkuda ta primitivnost objede da si ovo ili ono samo zato jer si – ružna? Pa koja je to blasfemija! Zar literaturu pišu oni koji su u stvarnom životu promašeni pa im je ona nadomjestak za život? Zar su pristalice ekologije ljudi koji nemaju kuću?

Kako smije ozbiljna televizijska serija zastupati i plasirati jednu totalnu predrasudu o feministicama kao ružnim ženama, koje bi trebalo, ako ne javno spaliti, ono svakako eliminirati iz društvene okoline, naprosto zato jer su ružne?! Sada je pitanje: dolazi li njihova neženstvena nakaznost iz njihova opredjeljenja pa ih je ono učinilo nakaznima, ili su one, naprosto zato jer su nakazne, izabrale to opredjeljenje? Kakva je veza između ružnoće i feminizma? Po čemu je i zašto feminizam suprotnost ženstvenosti? To ostaje pitanje, a da ne kažem kako je, već sa stanovišta pristojnosti i osnovnog ljudskog prava, uplitanje u to kako je i zašto netko ružan, degutantno. I ne samo to; ne postoji ni jedno ideološko, političko, vjersko, svjetonazorsko, itd., opredjeljenje koje bi itko normalan pripisao nekoj muškoj

skupini samo zato jer su oni – ružni muškarci! A žene, jer se bore za svoja ljudska prava, treba kazniti uvredom da su rugobe, vještice i nakaze.

Nikome nije palo na pamet da se priupita: ima li možda lijepih, ženstvenih i zanosnih osoba među feministicama? Ja sam ih poznavala mnogo, ima ih i danas, posvuda. Što je s muškarcima-feministima? I oni su ružni? Feministice moraju unaprijed biti ružne, jer “normalna žena” ne postavlja pitanja svog položaja. To bi ugrozilo njezinu “ženstvenost”. U *Latinici* je razgovor tekao na ovoj razini banalnosti: *žena mora biti žena*, a što to znači, “po sebi je jasno”, iako nikako izgovorljivo, nikako dovedeno do pojma. Rasprava se rasplinula u problemima ukusa i sasvim jeftinom trućanju o tome što je to ženstvenost. Klizila je u magli stvorenog zaključka o imaginarnoj, ali idealnoj “ženstvenoj ženi” koja treba imati: karakter, osobnost, lični šarm i slično, dakle sve ono što logički isključuje uvjete postojanja općenitosti “žene kao žene”. Tipični antifeminizam! Samo on voli tako otvoreno dopuštati si antilogiku, predrasudu i javnu blamažu. Ono što su u *Latinici* izgovorili učesnici, a naročito gospodin Latin, moglo bi se proglasiti nanošenjem bola cijeloj jednoj skupini žena-feministica, koju se samo zbog njihova uvjerenja javno osuđuje.

Bi li znanje o tome što je feminizam umanjilo broj antifeminista?

– Sigurno da bi, jer tamo gdje nema bar malo racionalnog uvida, nastupa predrasuda. Pa, evo spomenuta *Latinica* je za to najbolji primjer: da je Latin i njegovo društvo imalo upoznato s intelektualnim doprinosom našeg i svjetskog feminizma, da poznaje te ličnosti, ne bi mu pala na pamet teza koju je izvalio; moralo bi ga biti stid pred tim sjajnim ženskim i sasvim ženstvenim figurama na našoj feminističkoj sceni. Predrasude su odvratna stvar. To su crne rupe u kulturi, obrazovanosti, u dignitetu, obziru i naprosto – pristojnosti.

— IMA NEŠTO ŠTO, ČINI SE, IZAZIVA ZABUNU U MOJOJ UPOTREBI NAZIVA feminizam I antifeminizam. NAIME, JA ANTIFEMINIZAM NE UPOTREBLJAVAM SAMO KAO SUPROTNOST FEMINIZMU, NEGO MNOGO ŠIRE, UNIVERZALNIJE, TJ. KAO SUPROTNOST SVEMU LJUDSKOM —

ŠTO ŽENE ŽELE?

Česta kritika feminizma izražava se (retoričkim) pitanjem: “Pa, što vi žene danas više hoćete!” Što to žene žele?

– Žele iskreno partnerstvo u svim problemima svijeta kao i učešće u njegovu napredovanju, od svoje kuće do zvijezda i kozmičkih dubina. Žele u svemu prisutnost, tu-stajanje, tu-bivanje sebe i svoje druge, jače polovice. “Budi sa mnom, čovječe, dok se ovo zbiva”, to žele žene. Ove riječi: “Pa, što vi žene više hoćete?! Dobile ste više nego muškarci koji su sada postali neravnopravni!” vrištao mi je u lice jedan sudionik na nekom simpoziju. Nije mi uspjelo objasniti ovo “čovječe, budi malo tu”, jer je njegova histerična reakcija blokirala svaki mogući odgovor. Inače je to inačica Freudovog pitanja: “Što zapravo žena želi?”, po čemu se vidi koliko je psihoanaliza promašena. Žena želi izaći iz svoje imanencije, kako bi to rekla Simone de Beauvoir, a to znači da želi iskusiti i transcendentalne razine, one na kojima biva njezin partner, biti s njim baš onako kako u ljubavi oboje, zajednički transcendiraju bitak. Ona se uvijek pita: zašto je to u ljubavi moguće zajednički, a ne i u svemu drugom, zašto me u svemu drugom ne prihvaća i ne razumije na isti način? Zašto se izmiče?

Kakav je Vaš stav o burkama u kontekstu moderne rasprave između onih koji smatraju da treba poštivati muslimansku i svaku drugu kulturu i onih koji smatraju da valja zabranjivati svaki kulturom posredovani oblik diskriminacije žena?

– O burkama oprezno, jer to je kulturna tekovina za koju u svojoj knjizi pretpostavljam da je nastala iz povijesnih dubina, tj. protesta porobljenih žena koje su se prekrivanjem branile od nasrtaja, koje su htjele nestati kao tijelo, kao predmet, tjelesni objekt zlorabljenja njihovih gospodara, kao posljednji, očajnički pokušaj porobljenog bića da sačuva ostatak svog dostojanstva. Ne znam imam li pravo, ali možda je kao posljedica ratnih osvajanja, kada su se nagomilale rezerve ženskog roblja, njima preostala očajnička gesta pokrivanja tijela kao protest i kao simbol njihove jedine volje – ne postojati kao tijelo. Ta gesta je otišla u običajnost, kulturno naslijeđe i zaboravljena u svom smislu pa je pripisana volji muškarca kao njegov zakon. Onda je cinično kanonizirana u kulturi pa nešto što je bilo sredstvo obrane mi vidimo kao sredstvo porobljavanja, jer iz očista europske kulture i njezinog naslijeđa koje se razvija kao oslobađanje tijela, to tako izgleda. Sukob kultura na planu shvaćanja tijela i slobode je nešto što zahtijeva jako mnogo intelektualnog napora i rada, razumijevanja i tolerancije, suptilnosti i obzira, a ne političko prebijanje preko koljena. **E**

NIGDJEZEMSKA ZA ODRASLE

DVA PRIKAZA MAŠTOVITIH KNJIGA RÉGISA DE SA MOREIRE

MICHAELA DITTRICH

KNJIŽAR

Nedavno se jedan od svjetskih proizvođača cigareta oglašavao sloganom: „Nije za svakoga“. Slično bi trebao glasiti i slogan za treći roman Régisa de Sa Moreire koji je u Njemačkoj objavljen pod naslovom *Tajni život knjiga*. Čovjeku, ako knjigu smatra tek uporabnim predmetom kupljenim na kiosku željezničkoga kolodvora da mu služi kao razbibriga tijekom dosadne vožnje vlakom, ljubav koju je Moreira posvetio svjetovima između korica neće predstavljati ništa drugo negoli nerazumljivo naklapanje rastegnuto na približno dvjesto stranica. Onima, pak, koji s mnogo nježnosti miluju hrptove svojih knjiga, razbijaju glavu jesu li ih pravilno rasporedili u svojoj knjižnici, a knjige uzimaju u ruke kako bi im podarili što veću pozornost, *Tajni život knjiga* bit će

— RIJEČ JE O KNJIŽARU KOD KOJEG SE MOGU KUPITI SAMO ONE KNJIGE KOJE JE SAM PROČITAO —

malo poetsko majstorsko djelo koje će ih potaknuti u njihovoj ljubavi.

Moreira, koji inače živi u Parizu, već je prije romana *Le Libraire* – (*Knjižar*), kako glasi naslov francuskog izvornika, napisao dvije knjige namijenjene “zahtjevnijim čitateljima”.

Moreira nam u romanu predstavlja bezimenog knjižara koji živi u podjednako tako bezimenom gradu gdje među knjižarama vlada oštra konkurencija. No navedeni knjižar čak i u takvom bibliofilskom mjestu djeluje anakrono. Smjestivši se (vjerojatno) između nakladničke kuće Bertelsmann i koncerna Weltbild, Hugendubela i skladišne prodaje, ima malu prodavaonicu s posve domaćim ugodajem – to je prije proširen dnevni boravak, negoli stvarna trgovina. Također je sasvim normalno da je njegova knjižara uvijek otvorena, a da on, kao vlasnik, nakon odlaska posljednjeg kupca zaspi za radnim stolom da bi se probudio na zvrndanje zvonca koje najavljuje dolazak prvoga jutarnjeg kupca. Taj se knjižar vodi i vlastitom prodajnom filozofijom – kako slučajno ne bi prodavao šund, kod njega se mogu kupiti samo one knjige koje je sam pročitao. Naravno, zbog toga je izbor vrlo sužen. Doduše, on ima nizove polica pune udžbenika za učenje stranih jezika i jednu samo s izdanjima *Ane Karenjine*, ali zato samo jedan jedini turistički vodič. I inače knjižar prema svojim knjigama pokazuje velik osjećaj strahopoštovanja. Nudi im dom, a noću se šeće između nizova polica kako bi ih otporio na počinak, otvara ih kako bi u njima čitao... njegove su mu knjige prijatelji i pratitelji, a i jedina veza s vanjskim svijetom. Katkad čak nekome od svojih kupaca knjigu ne želi ni prodati – posebice ako se uvjeri da će završiti u lošim rukama.

Uostalom, ti kupci! Oni su glavna snaga koja nosi *Tajni život knjiga*. U romanu nam je opisan jedan dan iz života toga neobičnog i osamljenog knjižara. Takav jedan dan teče

prema strogo zacrtanom načelu – kupac ulazi u knjižaru, a nakon što je otišao, knjižar pije biljni čaj. Ljudi koji svraćaju skurilni su, neobični i dražesni. To su, primjerice, Jehovini svjedoci koji svaki dan dolaze kako bi knjižaru pripovijedali o ljepotama života. Ili, pak, bog koji je jedanput navratio i ljut za sobom zalupio vratima. Ili prodavačica cvijeća koja svoje bukete razmjenjuje za knjige.

Moreira tako u svakom od kratkih poglavlja romana pripovijeda po jednu kratku priču, prikazuje neku scenu, pruža nam trenutačnu snimku nekog događaja.

Tajni život knjiga nije velik roman, baš suprotno – to je prigušena zbirka vinjeta raspoređenih oko lika knjižara koja se svojom poezijom i jednostavnošću uvlači u srce čitatelja. Pritom o nekakvoj radnji i ne može biti riječi s obzirom na to da u romanu nema nikakvog sukoba pa onda ni raspleta. Knjiga počinje i završava bez nekog osobitog povoda. Upravo će je zato i mnogi obožavatelji

knjiga zavoljeti. Riječ je o nenametljivom izjavljivanju ljubavi svijetu knjiga, prašnjavom mirisu stare knjižare i neočekivanim otkrićima na koje se nailazi između korica. Onima kojima su takvi emocionalni svjetovi nepoznati, neka se okane de Sa Moreire i posvete nekoj drugoj, pravolinijskoj lektiri. No svi će drugi u Moreiri i u njegovu knjižaru pronaći emocionalne saveznike, a *Tajni život knjiga* redovito će uzimati s police kako bi tom romanu posvetili još jedan daljnji znak pozornosti.

S njemačkoga preveo Tihomir Engler

— DESCARTESA TREBA POSPREMITI U ORMAR, A MAŠTU PRETVORITI U LJUBLJENU MAĆEHU —

PTITESOURIS:

NEMA VREMENA ZA GUBLJENJE

Ben i Fontaine susreću se jednoga lijepog dana u nekoj od gradskih ulica. Brzo se zavole i više se ne razdvajaju te uzimaju čitatelja za ruku i vode ga u svoje pustolovine. Halucinantna fešta kod prodavača s ugla, gdje moć erotične glazbe dovodi goste do nekontroliranog grčenja. Postoje dvojica vrata jedne neuređene kuće: jedna vode prema santi leda gdje zaljubljeni postaju polarni medvjedi, a druga u usporednu

— POSTOJE DVOJA VRATA JEDNE NEUREĐENE KUĆE: JEDNA VODE PREMA SANTI LEDA GDJE ZALJUBLJENI POSTAJU POLARNI MEDVJEDI, A DRUGA U USPOREDNU DIMENZIJU GDJE ONI ZAMIJENE SPOL —

dimenziju gdje oni zamijene spol. Jezero s vodom koja gasi žed krije simpatično čudovište koje voli gadosti. Tih nekoliko zgoda, uz još mnoge druge, ocrtavaju dekor romana *Nema vremena za gubljenje* (*Pas de temps à perdre*).

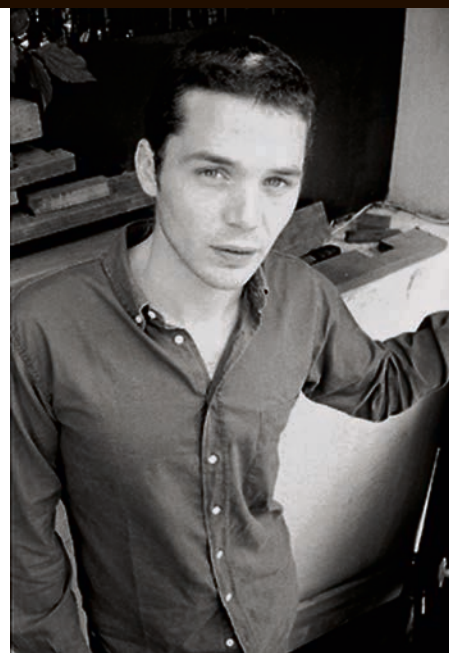
Régis de Sa Moreira u svom nam prvom romanu nudi bajku punu energije. Njegovo je pero nestašno jer ga draži neobuzdana mašta. Ben i Fontaine su poput dvoje djece u pješčaniku: uživaju u životu ne postavljajući mu pitanja, oblikujući ga prema svojim željama, bez ikakvih ograničenja. Mi ih rado slijedimo u taj jedinstven grad gdje ulice i kuće mijenjaju mjesta kako im se prohtije, što nimalo ne olakšava zadaću tamošnjim poštarima! Jedan od njih je Cow Boy, koji sreće glavne likove i pomaže im u hvale vrijednoj misiji: vratiti osmijeh nesretnim ljudima. Ali mogu li razglednice promijeniti ljudsku prirodu?

To je poruka ovog romana, čiju filozofiju i pouku – da u životu treba uživati, a ne ga komplicirati – ne treba filozofski ili moralno preuveličavati. Autor samo podsjeća na vrijednost takvog pristupa. Preko lutanja dvaju privlačnih mladenačkih likova, više djece negoli odraslih, i njihovih ljubavnih nestašnosti, ocrtava se cijelo jedno umijeće življenja, sastavljeno od ljubavi i svježih vode... uz dodatak malo alkohola! Nekoliko godina prije, kada je trebalo birati između alkohola i automobila, Ben i Fontaine su se, svako za sebe, vrlo ozbiljno odlučili za pješčenje, objašnjava autor, ne želeći time zagovarati “njezino veličanstvo bocu”, nego više dati poduku iz ponašanja... iz života.

To dvoje vječite djece, poput Petra Pana, ponovno nas povezuju s našim djetinjim ushitima i uspomnama na zaboravljenu lektiru, na maštovite pripovijesti. Descartesa treba pospremiti u ormar, a maštu pretvoriti u ljubljenu maćehu. Roman Régisa de Sa Moreire je poput daška kisika, poput ljekovitih doza riječi koje olakšavaju život i čine nam dobro, poput književnog “šuta”. Još ćemo postati i ovisni!

Njegov stil savršeno prati svijet čarolije. Živ, spontan, katkad nespretn, ali poput teturava klinca, on vodi priču prema savršenstvu. Možemo jedino preporučiti taj roman svima onima koje njihovo djetinjstvo još muči i treperi negdje u njima. Svim tim odraslima samo jedno čitanje omogućit će razdragani predah. **E**

S francuskoga prevela Snježana Kirinić
Objavljeno na ptitesouris.hautetfort.com/archive/2011/01/07/pas-de-temps-a-perdre-de-regis-de-sa-moreira.html



Régis de Sá Moreira
Le Libraire



(Ne)dostupnost,

Srđan Sandić

~Uvod~
Prva rečenica je ovo: on ima i dijete i ženu i dečka. Toliko o ljubavi bez izazova. Više te ne volim i ništa me ne boli. Pamtim i ponavljam: sve je u redu. Mi nismo postojali. I to je u redu. Dakle. Idemo ponovo: mi smo ništa. Dobar, za svog sina, za svog dečka, za svoju ženu i za svoju majku. Za njega, onog njega, ovog njega je samo bivši. Tako počinje neka sapunica. I moj život, ovaj, ovakav, danas. Na posljednjem mjestu.
~Kraj uvoda~

Tvoje ime koje je bilo samo jedno i onda nikada. Sada sam daleko od tvojih pogleda.

-Osjećaš to u rukama.
-Ovo između dvije ruke?

-Kao da držiš nešto prazno ali sigurno.
-Podsjeća me na nas.

-Uvijek to kažeš.
-Uvijek ću to govoriti.

-Samo jednom pa nikada.
-Sada si otišao daleko.

-Zar nismo trebali Sve?
-Opet ponovo?

Znači dogodilo se.
Zaklet na ljubav. ~~Čekat~~ću. Još si tamo.

-Tko je?
-Ljubavnica.

-Ovaj mobitel ne pamti imena.
-L.

-Već preboljena?
-Možda sam bio loš.

-Ostavljáš trag.
-Ali, samo ako ti nešto treba.

-Treba mi promjena.
-Mijenjaj se.

-Ne daš mi.
-Ne daš si.

-Tebe sam stvarno voljela.
-A bol?

-Onda odi.
-I ne znam ništa drugo.

-Volim te.
-Pričaš laži i ne patiš.

Nabrojao ih je 77. Njen broj je jednoznaменkast.

-Želim da si tu.
-Kada spavaš?
-A ti ne?

-Na jastuku?
-Pored mene!

-I da te ljubim?
-Puno.

I NAS PAR S TUŽNIM BROJEM.

Popio je jednu ili pet previše i onda mu je rekla da je nesiguran. Zamisli da mi prvi put čuješ glas. Zamisli da se ona ne nasmije kada joj kažem da je volim. Zamisli da to nije pogreška.

NIJE MU DOBRO. NJOJ JE POZLILO. A OVA UMIRE. TELEFON ZVONI.

-Možda ću postati bolji.
-Samo ako se ne slomiš na putu.
-Kladiš se?
-Da, a ti?

DAJ MU TELEFON DA MU IZ GLAVE NE POČNU IZVIRIVATI STRAH I PARANOJA I DAJ MU TELEFON DA POMISLI DA JE SVE U REDU I DAJ MU TELEFON DA NE NAZOVE ONAJ KRIVI BROJ KOJI MU OBEĆAVA POSAO I SNOVE NEKE DRUGE PRIRODE. DAJ MU, MOLIM TE TELEFON.

Srce druge klase i tvoje oči boje kestena. U ovo vrijeme prije tri godine. Doručkovali smo paštetu i jogurt, a za ručak je bila neka riža i neko voće, a navečer je bio bicikl i pivo.

A kada svi odu mi ostaješ ti. U glavi. Kao i uvijek. Zamišljao sam da si tu. Kao i uvijek. Kao i onda. Dok smo bili. Nakon sam učio: jesti, hodati i spavati. A ti razmisli što bi i koga ćeš pitati. Ja odlazim stajati na stanicu i čekati da dotrčiš. Te noći je padala kiša i mislio sam da te se nakon nje više neću sjećati. Te noći prije petnaest godina je ona meni i ona nekoj njoj rekla: možda ću umrijeti, a ti ćeš morati sam. S trinaest godina. I tada se gubio dah. Kao što se i danas gubi dah. Prije spavanja. I ne sjetim te se rijetko. Sjetim te se svaki dan i svaki dan i svaki.

I ponavljam: cijele dane smo čitali, gledali kamenje i brojali neke uzdahe, one koji će doći i govorili si kraljevstva i spominjali neka nova proljeća i mrzili druge kako bi rekli da volimo sebe. Koliko smo bili mladi?

Moji prsti, njeno tijelo i njegov ujednačen damar. Uhvaćeni nezaustavnim kolanjem krvotoka. Oni su ljudi iz sna u zemlji iz sna. On je i on je. I u život se kladi da isto poželješe u tom trenutku. I da je isto obećano. Kladi se, a ne mora. Jasno je. Ona njemu kaže: *Bilo bi dobro da te nitko više ne bude trebao kao ona. Moli Boga.*

Živio je godinu dana bez glasa. Dvije godine poslije njega su živjeli bez prava.

Kad je bio mali je imao žutog i smeđeg i krem među. I puno plastičnih i gumenih igrački. Govorili su da ako se ona vrati će morati vratiti Zagija. Alfa je imao od kada zna za sebe. *S njim je bio najpovezaniji.* Alf je znao sve, do njegovih dvanaest godina. A i kasnije, samo iz ormara. Putovao je s njim kao *dobar znak. U snijeg me baci, kao u raj* šalje osoba A osobi B. Pjesma je o tome kako se on sada ne stidi moje osobe B. Npr.

Opuštali su se uz opijate i pjevali su sevdahе. Bilo je pravo. Bilo je krivo. I ZIMA U PROLJEĆE I LJETO. Osoba B. se osjećala nesigurno pa je bježala u samoću. Osoba koja je voljela Osobu B. je trebala ljude. Puno njih. Različitih. Da. Osoba koja voli Osobu B. danas mrzi stidljive. I uravnotežene. Danas : Pun kurac njih. *Ali kada dođeš ti s tim osmijehom. I onda kada ti odeš s tim osmijehom.*

I ONDA SVE ODE DO KURCA: TRAJE SAMO JEDNU NOĆ ILI PAR NOĆ I IMAŠ BROJ TELEFONA NA KOJI SE NITKO NE JAVLJA I IMAŠ EKSPERIMENT I MUKU. PIJEŠ WHISKEY SA STARCIMA, SVOJIM PRIJATELJIMA I MISLIŠ DA ĆE DOĆI BOLJE I DOĐE I PROĐE I STANE I KRENE.

Dragi L, M, K, R ,I.!
Dugo sam razmišljao o tome što bih ti napisao i nisam baš nešto pametno smislio... to mi se rijetko događa... obično nađem neko inovativno rješenje. Razumijem o čemu pišeš i potpuno te shvaćam. Da sam na tvom mjestu, mislio bih isto. Oduševio si me u svakom pogledu. Tako malo vremena provedenog zajedno, a toliki otisak. Nikako ne bih htio biti bilo kakav teret, a shvaćam da bih postao.

Zato, poštujem tvoju odluku i držat ću se onoga što si odlučio. Divan si. Pusa.

Dragi K, R, L, M, M, I, V, D.,

Iako znam što si mislio pod “piši”, odlučio sam još tebi koju reći.
Nevjerojatno je ljudsko tijelo, u svom prizivanju, u svojim damarima jer osjeća što mu paše.
Stvarno mu možeš vjerovati.
Ovo za vezivanje- ja se želim vezati i dijeliti i sudjelovati, osposobiti odnos u formu temeljnog odnosa, pokušati biti, ali s dostupnima (makar je u patologiji moje romantike kod namješten na zauzete, oduzete, nepriznate).

Možda nikad nećeš saznati kud te vjetar odnese pa vrati. I sve je povezano i sve je s razlogom. Puno je pamfleta magazinske psihologije trenutno u igri.

Ljubim. Tamo i tamo.
Ja ću tebi biti. Dušo moja.
Ali ništa nije zauvijek.
Ne da mi se. Ali tebe ništa ne može. I prazne prazne prazne riječi.
POČNEŠ POČNEŠ VJEROVATI U ONO ŠTO GOVORIŠ (jer si slabe volje i jer tebe ništa ne može zamjeniti)
STRES TI STANE. PRED TEBE.
NO, TO SAMO MISLIŠ. (što ću ja u svemu tome?)
SJENE NITI IDU SAME NITI DIŽU DANE. -želiš opisati pravo stanje-

ON VARA ŽENU A ŽENA GA VARA TVRDEĆI DA GA VOLI I DA OSTAJE RADI MALOG ČOVJEKA. MA NIJE. ASTROLOZI KAŽU NEKE DRUGE STVARI. KAŽU DA SU SE TREBALI RASTATI KADA JE BIO PET GODINA. NE SLUŠAJ NIKOGA.

PITA SE:

- JE LI SE ZNAMO?
- JE LI BLIZU?

- HOĆE LI USKORO?

Znam da bi mi dobro došlo. I toj. Izvjesnoj i izvjesnijoj.

-Nije opsovao Boga?
-Čudno.

-Osjećam se kao da prisustvujem.
-Velikoj stvari?
Kažem: SVE ĆU RIJEŠITI. SVE POD MILIM BOGOM.
Kažu i drugi.
Društvene promjene na pomolu. Miriše na frku i miriše na uzbunu i jako je i važno je.
Dolazi kroz vlastito. Konačno.
TAMO GDJE SI: bilo je dno. I kraj.
U novom bračnom krevetu ćemo možda leći i to će možda biti lijepo buđenje. Možda ono o kojemu sam nekad davao slike, muziku, a i srce. Jebeš ga.
JA ZASLUŽUJEM I JA NE ZASLUŽUJEM. u krug i u kocku.
Živiš i živim i tebi je i meni je i prodi kroz snove, od neba do zemlje od vode do zraka do zemlje do metala do mesa do krvi do mirisa. PONOVI TO.

+ Možda saznamo kada nas netko vrati da smo se vratili jedno drugome. Sa čuvanim i uramljenim strahom + Možda + Uz križ, koji je trebao biti plus. *Bježiš u ludilo?*
Trebao. Nije.
A uz dobar vjetar stigneš do dobre ruke. I do života.
Doći ćeš. Je li tako? Obećaješ? Molim te. Jednog dana. 

Jestiva zvijezda, Gordana Tkalec

Bezimene ptice

Pred sumrak krovova,
Sasvim blizu tijesnih soba,
Šuljaju se bezimene ptice.
Prepisujem se iz njihovih kostiju
I letim u naručaj zapadanja što miriše na
 snijeg.
Sve je na svom mjestu.
Sjemenka se otvara u prvi list.

Papirnite patke

Dozrijevaju rajčice
Na ogradi betonskog vrta.
Bonaca se iznad neprimjetno rasteže.
Zadovoljno plutam u otkrhnutoj šalici.
Uho se otvara kao riba.
Okreću se stranice do uzorne seoske žene
- Dunja je zaista svima bila draga.
Pucaju mjehurići kipućeg mlijeka.
U društvu papirnatih patki
Drugačije se djetinjstvo valja.
Miriše po sinovima i majkama
Iz stoljetnih ormara.
Žutih.

Rijeke

Vjetrovitim su se praskozorjem spustile
 rijeke.
Sive, guste, bučne.
Oblak je spljoštio zemlju.
Kao u kutiji, dišemo kroz njegove rupice.
Još jedan dan razdražljive djece.
Plan za kupovinu.
Imendan, rođendan.
Ptice kao da već odlaze.
Ljudi šeću s kanticama za jesen.
Stalnost pripreme.
Brdo navlači prozirnu spavaćicu.
Mjesec krnje putuje.
Moj ga otok slijedi
prostranstvom potonulih kuća.

Listopad nas uzima k sebi

Dan se nosio s
Uskovitlanim sivim krpicama:
Pticama ili pepelom.
Gledala sam te u svemu
što je nagoviještalo listopad.
Proputujuće carstvo sjevera
Rahlilo je oblake.
Zrak je žurno spajao ruke
U kolo gologlavih plesača.
Duše su zamrsile kose.
Jedan dan,
Jedna ptica,
Jedan sjever -
- u kolu više nema zraka.

Jestiva zvijezda

Bojim stare očeve stolice i stol,
I još starije majčine košare,
I prastaru stolicu bez para
U podlogu za crtovlje.
Skaču nova srca.
Plavo dobiva priliku.
Umiruje me sumrak.
Netko se odmara pod dubokim udisajima
Ispružen na oblaku po mjeri.
Posuđujem njegove rukave
I zavrćem ih.
Ispirem kistove kišnicom odstajale
 godine.
Rođena sam u pretposljednji okretaj
 zemlje
i dušu točkasto-šarenog uzorka.
U jestivu zvijezdu i sredinu snene djece.
Stolice moći cjelodnevna kiša.
Odolijevaju.
Na glavi se djeteta zeleni kruna.
Porodajna jesen krekeće.

Kutijica za oskudan nakit

Sve je raspuhano sa ulaštenih stolova.
I najmanji poklopac najmanje kutijice
Za oskudan nakit, odignut je.
Zrakom se širi nečije kucanje o ponoć.
Poziva na igru brojanja otpalog lišća.
Otkrivam posljednji prozor
Jedine kuće na vidiku.

Pjeva crvenokoso jutro.

Sedam svijetova

U sjeni krupnih roditeljica,
Na uznemirenoj utrobi sedam ukrštenih
 svijetova,
Berem najtamnije kupine,
Moleći da mi pridržiš nebo.
I tlo.

Zagubljena kuća

Mušice vrludaju u rojevima
Podno zagubljene kuće.
Dozivam te da me povedeš
Putem kroz rojeve.
Omataš mi noge
Na skretanju sa skretanja
Pa ubrzavam korak.
Pronalazim ju. Prepoznaje me.
Grlimo se.
Vraćam se ulicom plavih hidranata
Mirišuć smulom prstima.
Nosim kuću.

Dječacima stvaramo novi dan

Uspavljujemo selo ljuljanjem.
Uzimamo svjetiljku iznad vrata
I putujemo u rujan najcrvenijih jabuka.
Dječacima stvaramo novi dan.
Zadržavamo dah u preokrenutom svijetu.
Lica se gube pod sjenom istih trepavica.

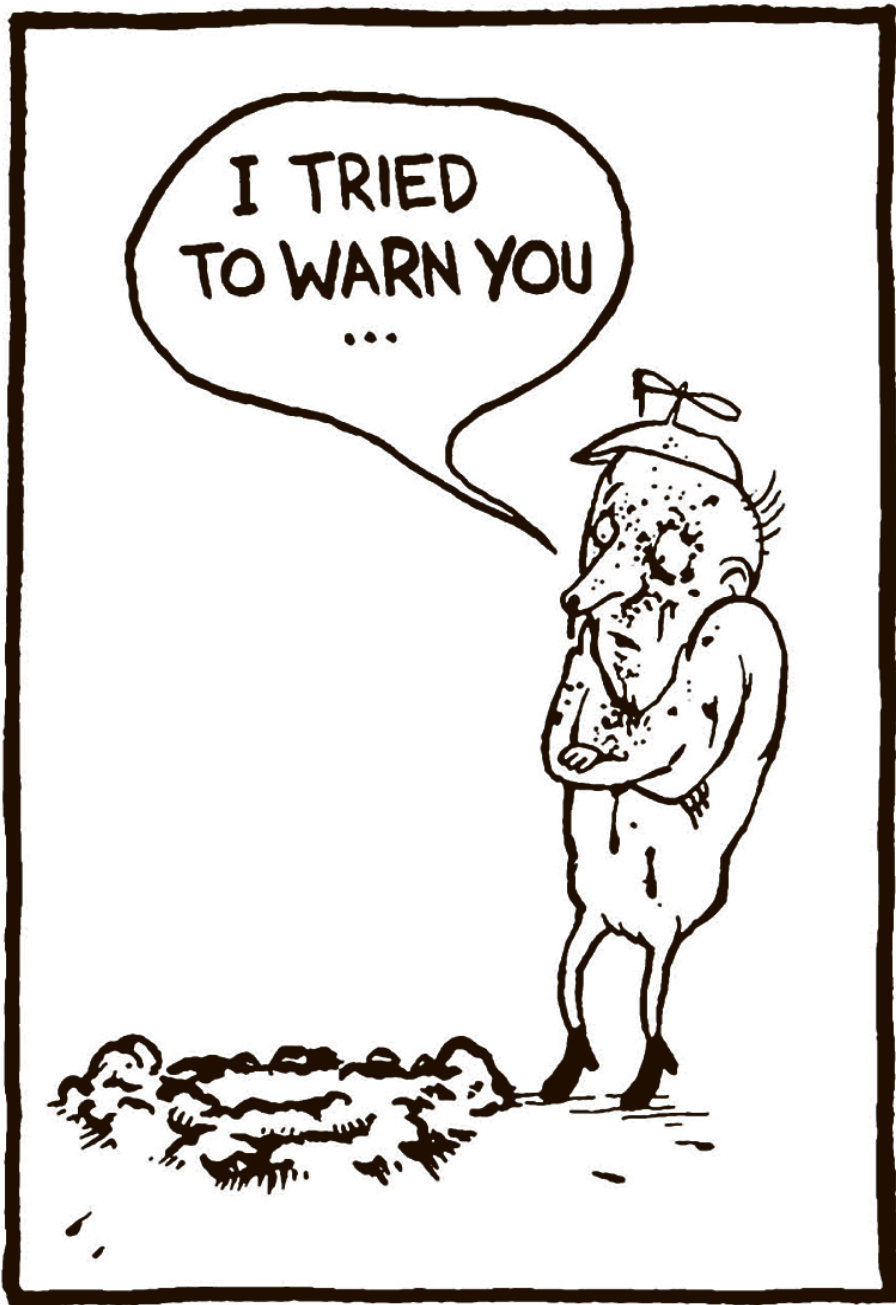
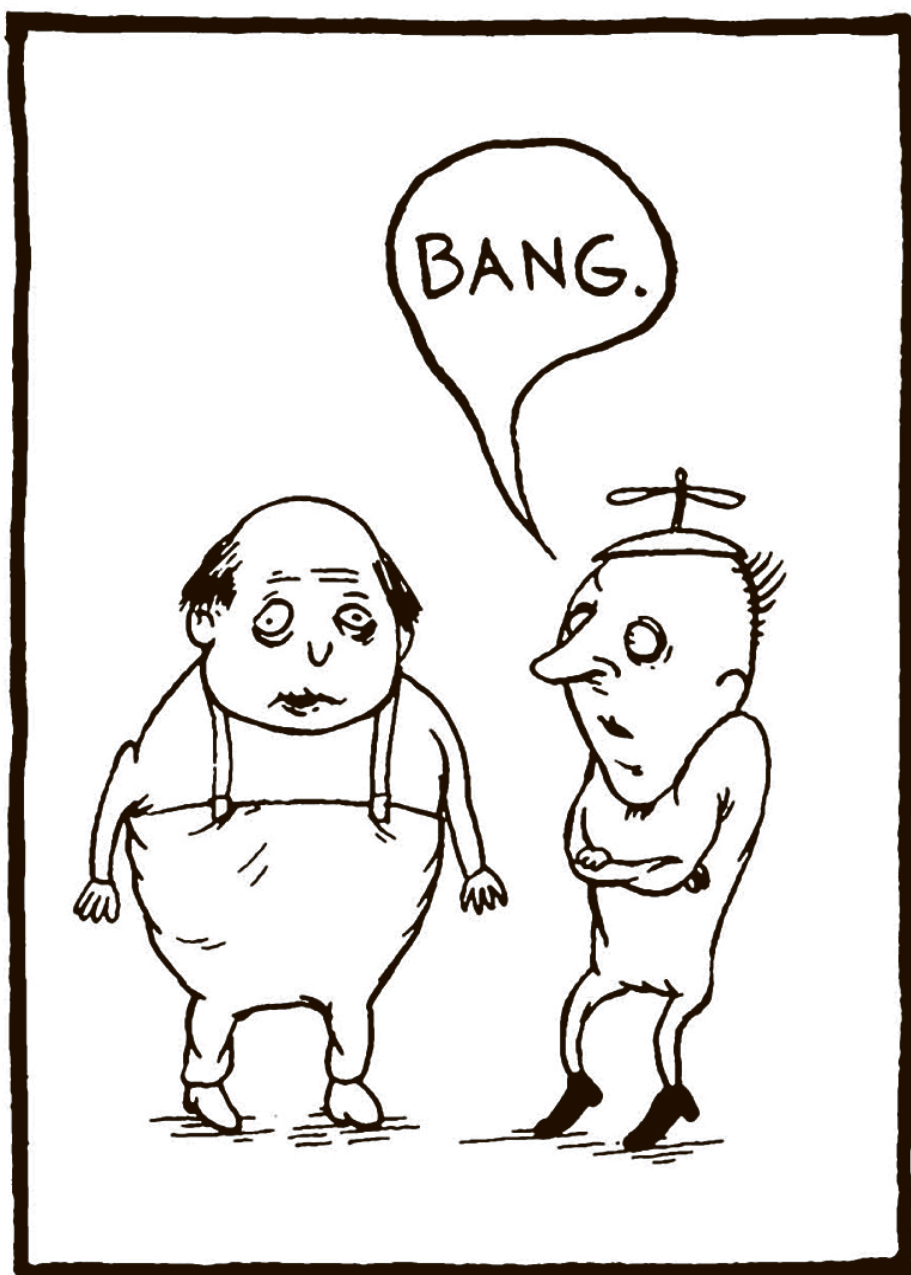
Majčina dušica

Dok ti prsti mirišu na majčinu dušicu,
a zvukovi napuštaju site životinje i sat,
Iz utrobe se jutra rađa novi oleandar.
Njišem ga požudnim zglobom.
Treperiš, ptico hladnog mora,
omatajući me plavom pjesmom.
Ne vraćaj me drugim jabukama doli
 divljim.
U naklonosti njihove hladovine pročitah
 pismo,
zapisano cijelim mojim tijelom,
tijelom tvojim.
Suton crvenog oblutka
klizi kao haljina.
Pod jugom šume ramena javora.

Povorka čempresa

Slijediš me povorkom čempresa
S ove pa s one strane ograde.
Čuvaš me zelenilom.
I stolicu mi podaješ tik do lavande.
Kako me samo uzela k sebi.
Zemlja je u glinenim teglama
Dala ljetu nicati u ljubičasto,
Bijelo, zeleno; u staro i starije,
U plave kose sinova po kojima se vraćam
 rijeci.
Kopam sadim, slažem, bojim.
Podvezujem glavu bijelim trakicama -
- ostacima nebeskih putnika.
Ponekad i sitnim cvijećem.
Sigurno sam te dovela ovamo
Da bismo se ogledali u visokim
 prozorima.
Ili si me doveo.
Blizu je zvonik. Slušam te.
Želim ti odgovoriti:
Uzmi malo od vrabaca i pčela u gustoj
 lipi.
Volim te lavando moja.
I nebo moje, i svačije.
I more i kopno moje, i svačije.
Zvonim ti.
Tebi odvezujem trakice.
Čuvaj mi ih.

GORDANA TKALEC rođena je 1977. godine u Zagrebu. Završila je Pravni fakultet, Studijski centar socijalnog rada u Zagrebu. Poeziju piše od školske dobi te objavljuje u časopisima *Hrvatsko Zagorje*, *Kajkavsko spravišće*, *Marulić*, Zborniku natječaja “Josip Ozimec”, Zborniku Hrvatskozagorskog književnog društva. Autorica je dviju zbirki poezije: *Polegnuta u mjesečinu* (Felsina, 2003.) i *Bršljan na ledima* (Kigen, 2008.)



noga filologa

MAJMUNI U KAHVEZU

**APOKRIFNO
SVJEDOČANSTVO O
JEDNOM KRLEŽINOM
MAĐIONIČARSKOM
TRIKU. KAKO SE VLASTITE
RIJEČI PODMEĆU NA
ŠPARETE RAZLIČITIH
DISKURZA. ISKRICA
KOJA JE PRIJE PEDESET
GODINA FRCNULA
IZMEĐU ANGAŽIRANOG
INTELEKTUALCA,
OJAĐENOG JER NIJE
USPIO CIVILIZIRATI
TROMO BALKANSKO
BLATO SVIJETA, I DOBROG
PJESNIKA, KOJI MISLI
ZVUKOM I TIJELOM
RIJEČI, KOJI RASUĐUJE
SINTAKSOM I METROM**

NEVEN JOVANOVIĆ

Tata mi je pričao kako je jednom sreo Krležu. Bilo je to – ako se točno sjećam priče – pred zagrebačkom Kazališnom kavanom. Krleža i društvo očito su bili ostali do fajrunta pa su konobari morali otključati vrata da bi ih pustili van (lokal je bio zaključan, kao što svi dobro znamo, da ne bi ulazili novi gosti). “Kao majmuni u kahvezu”, komentirao je Krleža na pločniku pred kavanom. Kao majmuni u kahvezu.

ŽIVOTINJA NAJMAJMUNSKIJA Bila tatina priča autentična ili ne – to nećemo nikad više saznati – ona, prema mojem poznavanju Krleže, *zvuči* autentično, uklapa se “u karakter”. Iz nekoliko razloga. Prvo, majmun, kao karikatura čovjeka, kao “čovjekovo životinjsko” (pri čemu je životinjsko pretežno negativno), Krleži je blisko retoričko “mjesto”. Odabirem nasumce, samo iz *Povratka Filipa Latinovicza* (prvo izdanje 1932.): “A iza toga jedno umorno lice, nenaravno, neprirodno, lažno, lice zapravo majmunsko, neobične, zgužvane, nervozne fiziognomije” – “‘Trebalo bi živjeti slobodno, kao što žive majmuni po tropskim šumama!’ Potpuno nezavisno od sveg ovog našeg intelektualnog evropskog balasta u nama, tako bi nekako trebalo živjeti, doista!” – “...kako bi na toj slici trebalo, kao na starinskim zavjetnim slikama, na dnu ostaviti baroknu jabuku male crkvice na brdu s lipama i livadama u pozadini kao scenarij, a nad tim, u otvorenom olujnom prostoru, u ognjenim spiralama zavitali suludo, pijano klupko gušavaca i luđakinja, pijanaca i majmuna, sa gomilama barila i čutura, i ovnujskog mesa, i svinjetine, i kobasica!” – “U stadu živeći već prilično dugo, čovjek je čovjeku čovjek, okrutniji naime od svake druge zvijeri. Bestidna, lažljiva, glupa, zlobna i majmunska zvijer! Najsmješnija među životinjskim vrstama je sigurno vrsta majmunska, a koliko je majmun bliži neposrednom i logičnom životu od čovjeka? Poslije opice (koja u svakom pogledu zaostaje za drugim životinjama), čovjek je životinja najmajmunsija!”.

MAJMUNSKA RUKA Drugo. Moj je tata Krležu pred Kavkazom nakon fajrunta vidio najvjerojatnije pedesetih ili šezdesetih – tata bi onda bio u dvadesetima ili tridesetima, još slobodan i oran za noćne izlaske, a vrijeme bi bilo takvo da i on, tehničar s višom školom, zna za Krležu kao javnu ličnost. Pedesetih je pak Krleža završavao Areteja (objavio ga je u splitskim Mogućnostima 1959., a kao knjigu 1963.), gdje je zamjena “majmunskog” i “ljudskog” jedan od važnih motiva; na primjer, u pseudo-filološkom razgovoru dvojice liječnika, suvremenog Morgensa i antičkog Areteja, u apoteci, godine 1938.:

MORGENS: Vidite, ljudska ruka je savršenstvo u medicini! Ništa medicini ne služi tako pouzdano kao ljudska ruka. Ona osjeća više nego sve što je o tome izgovoreno. Ja trajno inzistiram, da bi o ljudskoj ruci u medicini ponovo trebalo držati kursove! ‘Nemoguće je zamisliti nešto što bi bilo savršenije od ljudske ruke’ - *ARETEJ:* ‘Nemoguće je zamisliti nešto, što bi sa uzvišenom svrhom bilo podudarnije od ljudske ruke. Ovom remek-djelu ne može se ništa dodati ni oduzeti.’ Tako glasi, navodno, Galenov tekst. Ovaj Galenov citat objasnio

sam kao apokrifnu parafrazu originala, a originalni tekst ja sam u jednoj od svojih antigalenskih filipika analizirao. U originalnom tekstu bio je jedan ‘a ipak’, a taj ‘a ipak’ šarlatani su kasnije brisali, jer taj ‘a ipak’ sadržava u sebi neke disteleološke eventualije... - *MORGENS (iznenađeno)* Nije mi jasno što hoćete da kažete. Odakle vama originalni Galenov tekst? - *ARETEJ:* Logično. Galen je znao da radi na temelju ruke majmunske, jer se ne može pretpostaviti, da bi on bio tako naivan, pak da misli, da vrhunaravna viša sila stvara majmune po svom modelu. (Kasnije će se u drami Aretej žaliti: “Vi znate kako je teško doći do ljudskog tijela! Galenova osteologija, mikologija, neurologija i angiologija, sve je to majmunsko. Da je samo jedan jedini put imao pod rukom ljudsko tijelo, morao bi bio da uvidi kako je u zabludi. Diokles, Herofil i Hipokrat secirali su ljude već prije hiljadu godina. Po Galenu priroda zna što radi, a ne čovjek! A ja pak mislim, da je priroda slijepa i da ne zna što radi. Jer kada bi priroda znala što radi, zašto bi čovjek bio okružen gorilama i barbarima. Ja sam disteleolog i zato sam proskribiran.”)

Upravo “majmunaska ruka” udara i završni akord čitavoj drami:

MORGENS (kao da se vratio na ovaj svijet) Evo svjetlosti! I tu svjetlost poklonila nam je ljudska ruka. Ne sjećam se tko to je od starih hipokratika rekao da ne zna, da li je čovjek najmudrija životinja zato jer ima ruke ili ima ruke jer je najmudrija. U svakom slučaju ljudska ruka je savršenstvo od remek-djela, kome se ne bi moglo ništa ni dodati ni oduzeti. - *APATRID B:* Da, ali ima tamo jedna Aretejeva emendacija ovoga galenskog apokrifa. Ima tamo jedan ‘a ipak’!... ‘A ipak je ovo remek-djelo ruka majmuna.’

U KAVKAZU I KAVEZU No, “majmun” mi sam po sebi u ovoj tatinoj pričici i nije toliko interesantan. On je tek još jedna potvrda onog indigniranog pesimizma, onog dječjeg gnjeva frustriranog titana, koji će Stanko Lasić delikatno nazvati Krležinom “dijalektičkom vrteškom”: nervozna ruka koja istovremeno daje i uzima. Meni je interesantniji kavez.

U Krleži se, naime, ispod angažiranog intelektualca, ojađenog jer nije uspio civilizirati tromo balkansko blato svijeta, koprcio još i dobar pjesnik: um koji misli zvukom i tijelom riječi, koji rasuđuje sintaksom i metrom. Zoran Kravar, u eseju iz *Uljanica i duhova*, tvrdi otprilike da se Krleža-pjesnik osvećivao Krleži-angažiranom intelektualcu: intelektualac je svjesno ugušio pjesnika, a pjesnik ga je zauzvrat bombardirao slikama; kako je bio potisnut, to su redovno bile slike propadanja, gadosti, truleži (tko god je čitao bar malo Krleže može ovaj niz bez problema i sam nastaviti).

Zbog toga ja vidim Krležu – onoga finog gospodina, malo uvrijeđenog u svome građanskom dostojanstvu jer mora čekati da mu neki umorni konobar otključa vrata kavane i pusti ga van na svjež zrak – kako doživljava sebe i društvo kao majmune u kavez *ne samo* zbog frustracija sobom samim i zapadnom civilizacijom. Kavez Krleži na pamet pada i zato što zna da *jest* u “Kavezu”. Jer Kazališna kavana, jedno među onih par zagrebačkih mjesta koja su od doba prije Drugog svjetskog rata pa čak

negdje do osamdesetih bila prostor gradskog društvenog života, povezujući Matosa i Štulića, novinare i supkulture, imala je dva nadimka. Zvali su je “Kavkaz”, ali i “Kavez”.

KAHVEZ A opet, filolog će primijetiti da Krleža iz anegdote nije rekao “majmuni u kavez”, nego “majmuni u kahvezu”. Nitko tako ne bi rekao; nitko drugi tako ne bi rekao. Ali Krleža bi. Ova idiosinkrazija također je način posvajanja izraza, način da se riječima općeg jezika udari specifičan, osobni pečat. Istina, govori ovdje i Krleža-enciklopedist, ali to je enciklopedist *svakodnevice*, kolokvijalnosti, *svoje glavi* enciklopedist – onaj koji u glavi čuva tisuću fraza K. u. K. oficirske škole, koji se zafrkava da će izvedba Areteja biti tako duga da publika treba ponijeti “lonac *grahzelja*”, i tom zafrkancijom (zahvaljujući, naravno, i legiji impresioniranih kritičara) podmeće jednu neobičnu kulinarsku riječ na šparet književno-kritičkog diskurza, daje toj riječi – čarolijom ili mađioničarskim trikom – nešto nalik mitskoj auri. Enciklopedist i “onaj koji misli riječima” ovdje idu ruku pod ruku.

Tako je i s “kahvezom”. Tu ima, mislim, nešto još važnije od enciklopedističke, lingvističke svijesti da se radi o turcizmu koji je s tim “h” *autentičniji, bliži turskome izvorniku*. Važnija je sama činjenica izgovaranja. Kad kažete “kao majmuni u kahvezu”, morate napraviti pauzu, morate se nekako *spustiti* s toga “kah” na ono “vezu”. I upravo tu se događa taj mađioničarski trik koji vam sugerira da u banalnom pesimizmu inkomodiranog gospona ipak ima nešto više, to je onaj trik i štos zbog kojeg će to što ste rekli ostati u uhu čak i slučajnom prolazniku – ostati u uhu do te mjere da vjerujem (da bih htio vjerovati) kako moj tata, pričajući tu priču, nije zapamtio i ponovio samo Krležine riječi, nego i njegovu *intonaciju, da je zbog toga sačuvao mikroskopski ulomak jedne davne, posve obične, nepovratno neponovljive zagrebačke noći*. Kao majmuni u kahvezu, moje gospode i gospodo. ■

– nastavak sa stranice 2



NO izložba

Prvu u nizu izložbi *NO fotografije*, koje su zamišljene tako da nastaju iz fotografskog laboratorija Muzeja za produkciju fotografija, otvorila je Ana Opalić 1. ožujka u NO galeriji MSU-a. Odabirom motiva, tehnike, ali i procesom ponavljanja, umjetnica proizvodi novi životni ritam. Riječ je o promatranju izabranog predjela gotovo svakodnevno, još od 1996. godina, ali ni jedan pogled nije isti – razlika je ključ ponavljanja. Ana Opalić rođena je u Dubrovniku 1972. godine. Diplomirala je filmsko i televizijsko snimanje na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu. Fotografije samostalno izlaže od 1991. godine. Izložbu njezinih fotografija moguće je pogledati do 24. ožujka.



Žene i SF

Druga iz serije tribina "SF u Booksi" posvećenih znanstvenoj fantastici i raznim njezinim vidovima u hrvatskoj književnosti i popularnoj kulturi, bavit će se ženama – spisateljicama znanstvene fantastike u Hrvatskoj. Tribina će se održati na Dan žena, 8. ožujka, a govorit će o motivima autorica, zašto pišu baš znanstvenu fantastiku te koja su njihova spisateljska i druga iskustva sa žanrom. U pozivu na ovu zanimljivu tribinu ističu da



je današnji SF začela žena. Roman *Frankenstein* ili *moderni Prometej* Mary Shelley, prvi put objavljen 1818. godine, obično se smatra polaznom točkom suvremenog književnog žanra znanstvene fantastike. I modernu hrvatsku znanstvenu fantastiku začela je žena, Marija Jurić-Zagorka. Njezin roman *Crveni ocean*, prepoznat je kao prvi u hrvatskoj književnosti s jasno istaknutim SF elementima.

Na tribini će biti predstavljeno i nekoliko zbirki priča koje su napisale poznate domaće autorice znanstvene fantastike. Tribinu osmišljava i vodi Aleksandar Žiljak, ilustrator, pisac i urednik. Na tribini sudjeluju Milena Benini, spisateljica, urednica i prevoditeljica te Katarina Brbora, mlada, ali već zapažena autorica znanstvene fantastike. ■

NA NASLOVNOJ STRANICI: JELENKO HERCOG REMEMBER PICELJ?

"Grafički hommage nedavno preminulome bardu hrvatske suvremene umjetnosti. Parafraza Piceljeve mape Remember kojom se autor prisjeća Malevitcha, Mondriana i Rodtchenka, velikana svjetskog likovnog moderniteta. U originalu imperativ, ovdje kao postavljeno pitanje. Prisjećamo li se svojega velikana, njegovih djela i ostavštine sada kada ga nema, kada već nismo onda kada je trebalo?"

JELENKO HERCOG

(Rijeka, 1971.) diplomirao na Studiju dizajna u Zagrebu. Trenutno pokušava raditi kao freelance grafički dizajner, pretežno na projektima iz područja izdavaštva i kulture.

OGLAS



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 12-15h

nakladnik
Druga strana d.o.o.

za nakladnika
Andrea Zlatar

glavni urednik
Boris Postnikov

zamjenici glavnog urednika
Nataša Govedić, Srećko Horvat i Marko Pogačar

izvršni urednik
Nenad Perković

poslovna tajnica
Dijana Cepić

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

dizajn
Ira Payer, Tina Ivezić

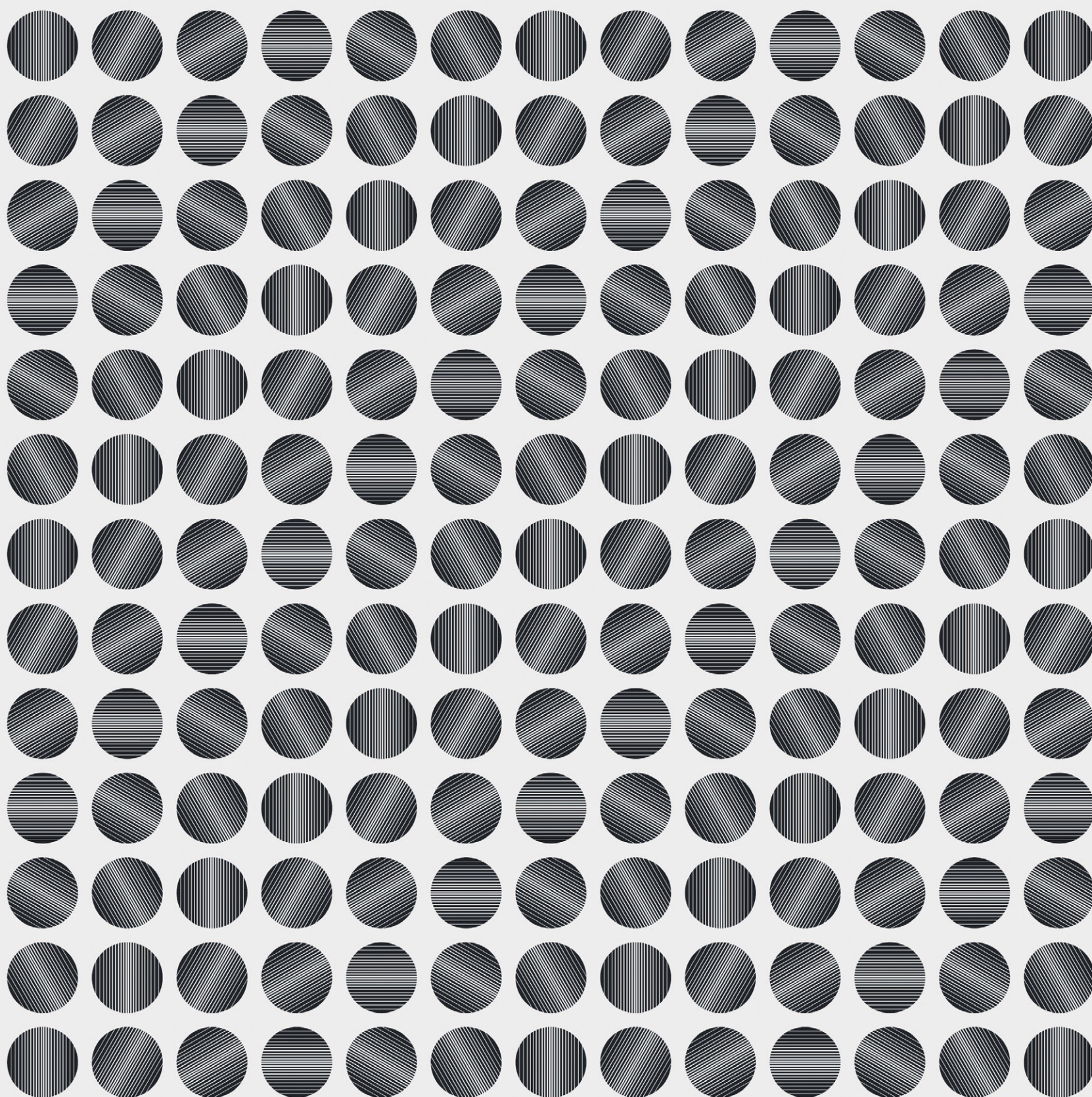
lektura
Darko Milošić

prijelom i priprema za tisak
Davor Milašinčić

tisak
Tiskara Zagreb d.o.o.

Tiskanje ovog broja omogućili su:

Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
Ured za kulturu grada Zagreba



JELENKO HERCOG, REMEMBER PICELJ?